

مسرحنا

رئيس التحرير
محمد الروبي

رئيس مجلس الإدارة
عمرو البسيوني

السنة الخامسة عشرة • العدد 828 • الإثنين 10 يوليو 2023

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

نحو أنطولوجيا لدراما الإمكانيات

تجليات المسرح الشعبي..
عند يسري الجندي

تاريخ مسرح نجيب الريحاني وتفاصيله المجهولة

البيت الفني للمسرح

يعلن عن عروضه المشاركة بالمهرجان القومي واللجنة توصي «بمغامرات جيمو» على هامش



التالية:

أعلن البيت الفني للمسرح برئاسة المخرج خالد جلال رئيس قطاع شؤون الإنتاج الثقافي والقائم بأعمال رئيس البيت الفني للمسرح، عن العروض الستة المشاركة في مسابقة الدورة السادسة عشرة للمهرجان القومي للمسرح المصري. وكان جلال قد شكل لجنة متخصصة تضم كوكبة من النقاد المسرحيين، لاختيار العروض التي سيشارك بها البيت الفني للمسرح، في مسابقة المهرجان هذا العام، ضمت اللجنة في عضويتها كلا من السادة النقاد «يسري حسان، أحمد عبد الرازق أبو العلا، محمد بهجت، هند سلامة، ورشا عبد المنعم». وجاء في قرار اللجنة أنها وجدت صعوبة في اختيار العروض، نظرا لتقارب المستوى بين هذه العروض وتميزها، وبعد المناقشة وقع الاختيار على العروض

«سيدتي أنا» من إنتاج المسرح القومي، «طيب وأمير» إنتاج المسرح الكوميدي، وعرضي «خطة كيوييد» و«سيب نفسك» من إنتاج المسرح الحديث، و«ستوكمان» مسرح الغد، إلى جانب عرض «ياسين وبهية» من إنتاج مسرح الشباب. كما اختارت اللجنة عرضين احتياطيين في حال اعتذار أي من العروض السابقة وهما: «بيت روز» و«باب عشق» وكلاهما من إنتاج مسرح الطليعة. وأوصت اللجنة بتقديم عرض «مغامرات جيمو» من إنتاج فرقة مسرح الشمس لذوي الاحتياجات الخاصة، وذلك على هامش عروض المهرجان، احتفاءً بصنائه وتقديراً لتميزهم.

«ثلاثة مقاعد في القطار الأخير»

على مسرح نهاد طليحة يومى ١١ و١٢ يوليو

سارة إدوارد، جيروم القمص، امانى سلامة، نوران ياسر حسن، فاطمة وحيد، ايفان خالد، عبد الرحمن محمد، سهر زكى لورانس، وليم، جيرا فريد، عبد الفتاح فؤاد، عبدالله فؤاد، يوسف حمدى، هايدى هانى سارة سلطان، ملك ناصر، جنة مصطفى، بسملة علاء الدين، تقي أشرف، كنزى إبراهيم، ميريت أشرف، رهنف عبد الناصر، جنة على، صبايا جمال، دينا صلاح، منار مصطفى، ديكور مينا حشمت، مساعد ومنفذ ديكور احمد شحاتة، تصميم إضاءة أبوبكر الشريف، ملابس ماريان ميشيل، ماكياج وأكسسوارات روما عصام، استعراضات ودراما حركية رحيل عماد، تأليف موسيقي رفيق جمال، تنفيذ موسيقي جورج صبحي، دعايا وإعلان وتصميم البامفليت رانيا سيد، تصميم البوستر عبدالله فؤاد، ميرنا نظمي، مساعدوا الإخراج روان جميل، ساندى وليد، سارة امجد، مريم شوقي، مريم عمرو، مروان هشام، تدريب ممثلين والمخرج المنفذ باخوم عماد، إنتاج كلية الإعلام جامعة القاهرة.

أما الثالثة انتحرت لإجبارها على دخولها كلية الهندسة رغم حبها الشديد لدراسة الفنون وتسببت الضغوط النفسية والدراسية في ذلك. وقد أراد المخرج وهو أيضا مؤلف العمل توصيل رسالته لبعض الكلمات ووصف ذلك قائلا «اليوم قررت الانتحار ولكنى قلت لنفسي لو احتضنى شخصا واحدا فقط سأترجع» ويدور العرض بانطلاق من هذه الجملة في إطار اجتماعي مسرحية «ثلاثة مقاعد في القطار الأخير» تأليف وإخراج مايكل مجدى، تمثيل سلمى نصر، ياسمين اشرف، إسماعيل سامح، عبير صبحي، ندا أيمن، الاء فؤاد، زياد عزب احمد حامد، مهند أحمد، محمد السيد، مهراييل حسنى، ستيفن عيد، شدا أيمن، نهى عيسى، نوران ياسر مصطفى، مريم هواري،

يستعد فريق مسرح كلية الإعلام جامعة القاهرة من وضع اللمسات الأخيرة لتقديم العرض المسرحي «ثلاثة مقاعد في القطار الأخير» على خشبة مسرح نهاد طليحة بأكاديمية الفنون يومى الثلاثاء ١١ يوليو والأربعاء ١٢ يوليو في تمام الثامنة مساءً تأليف وإخراج مايكل مجدى.



«مبهرة»

بمركز جمال عبد الناصر الثقافي

العرض بعيد تمام البعد عن مشكلات الزواج أو النسوية وإمّا يطرح قضية قبول الآخر والتنازلات التي تتم في مقابل ذلك. وفيما يتعلق بكتابة وممثلة ومخرجة العرض الفنان حنين عابد، دخلت المجال الفني منذ نعومة أظفارها من خلال الأنشطة المسرحية ورقص البالية و حاليا تدرس المسرح، انضمت لفرقة مركز جمال عبدالناصر المسرحية من خلال ورشة «مطلوب ممثل».

ويذكر أن المسرح التفاعلي سمي أيضاً بالمسرح المجتمعي أو التحفيزي، وهو صيغة عروض مسرحية تعتمد على التفاعل بين الممثل والمشاهد. وهذه الصيغة صنعت وطورت وفق حاجة المجتمع، وبعد البحث عن حلول وأفق موازية وإبداعية لطرق جديدة لمواجهة المشاكل والقضايا المجتمعية.

قدم مركز جمال عبدالناصر الثقافي التابع لصندوق التنمية الثقافية بالإسكندرية تحت رعاية الأستاذة الدكتورة نيشين الكيلاني وزيرة الثقافة والأستاذ الدكتور هاني أبو الحسن رئيس قطاع صندوق التنمية الثقافية عرض (مبهرة) وذلك يوم السبت الموافق ٢٤ يونيو بدءاً من السادسة مساءً ولمدة ٤٠ دقيقة.

العرض هو مونودراما تفاعلية وهو نتاج لمجموعة من الورش المكثفة التي تقدمها فرقة جمال عبدالناصر المسرحية لأعضائها فيما يتعلق بإدارة المسرح والإخراج العرض يدور حول فتاة تستعد لاستقبال عريس منتظر ويجب أن تلقى القبول من جانبه ولا سيما انه تم رفضها من قبل ٧ سابقين، ومن شدة رغبتها في أن تنال إعجابهم يحدث التفاعل بينها وبين الجمهور كي يساعدها ومن هنا يبدأ الحوار بين الممثلة والجمهور.



الملتقى الدولي للميكروتياترو

يكرم ١١ جامعة مصرية بأكاديمية الفنون



د. نبيلة حسن: تكريم طلبة الجامعات لأنهم قاموا بترجمة ما يزيد

على 70 نوا بشكل تطوعى تماما على مدار الدورتين السابقتين

قلوب وعقول مخلصه لعملها، تضع المصلحة العامة قبل الخاصة، والمكسب الأدبي قبل المادي. واختتم عطية كلمته قائلاً: الشكر من القلب تتقدم به وزارة الثقافة، أكاديمية الفنون، المعهد العالي للفنون المسرحية فرع الإسكندرية، للسيد كانديدو كريس الملحق الثقافي الإسباني، والجامعات والمعاهد المتخصصة. ثم ألقى الطالب محمد عصمت رئيس اتحاد الطلبة بالمعهد العالي للفنون المسرحية بالإسكندرية، كلمة رحب خلالها بالحضور وأعرب عن سعادته باختياره مديراً للملتقى الميكروتياترو في دورته الثالثة. ثم دعا الدكتورة نبيلة حسن لإلقاء كلمتها.

وقالت د. نبيلة حسن خلال كلمتها: «اليوم نكرم أشخاصاً تعبوا وعملوا لإيمانهم بأن العائد الحقيقي لما يقدمونه هو عائد ثقافي، ووجهت الشكر للدكتورة نيفين الكيلاني وزيرة الثقافة لرعايتها للملتقى الدولي للميكروتياترو الذي يقام سنوياً تحت رعاية سيادتها، كما توجهت بالشكر للدكتورة غادة جبارة رئيسة أكاديمية الفنون التي لم تكن أو تمل يوماً من مساندة كافة الأنشطة الطلابية، وبالأخص الملتقى الدولي للميكروتياترو، كما توجهت بالشكر للدكتور محمود

الإمكانيات. وهنا جاءت فكرة السيد كريس بالتعاون مع أقسام اللغة الإسبانية بالجامعات المصرية للقيام بجهد مزدوج، وهو القيام بالترجمة من الإسبانية للعربية ومن العربية للإسبانية. وهنا كانت المفاجأة أن الرهان على مدى تجاوب وحماس الجامعات كان رائعا، حيث إنه خلال العام الماضي في الدورة الثانية للملتقى تمت ترجمة ما يزيد على ٤٥ نصا إسبانيا، بالإضافة إلى ٤٤ نصوص مصرية فائزة، وهذا العام يتم العمل على حوالي ٣٠ نصا، بالإضافة إلى النصوص التي ستفوز هذا العام -إن شاء الله- ونحن هنا اليوم لنحتفل بجهد ثماني جامعات ساهمت بوعي واقتدار في بناء جسور ثقافية بين مصر وإسبانيا. وباعتبارنا مسرحيين، نتقدم -بجزيل الشكر- لفتح باب من الدماء الجديدة لأعمال فنية نابضة بالإبداع لتقدم على خشبات المسارح في العديد من الدول، حيث قدمت الأعمال الإسبانية المقدمة في القاهرة والإسكندرية والعديد من المحافظات، وتم تقديم البعض منها مع فرق الهواة بالمملكة العربية السعودية، وكذلك قدمت قراءة مسرحية للنصوص المصرية المترجمة للإسبانية في كولومبيا، الأرجنتين، مدريد، وتستمر رحلة الفن والإبداع دائما أبدا بفضل

برعاية الدكتورة نيفين الكيلاني وزيرة الثقافة وتحت إشراف الدكتورة غادة جبارة رئيسة أكاديمية الفنون، أقام الملتقى الدولي للميكروتياترو برئاسة الدكتورة نبيلة حسن عميد المعهد العالي للفنون المسرحية بالإسكندرية، احتفالية لتكريم ١١ جامعة مصرية تقديراً لجهودهم المبذولة في ترجمة النصوص المشاركة في دورات المهرجان المختلفة، وذلك بمسرح سيد درويش التابع لأكاديمية الفنون بالهرم.

بدأ الحفل بعزف السلام الجمهوري لجمهورية مصر العربية، تلاه السلام الخاص بدولة إسبانيا، ثم بدأت فعاليات الحفل الذي قدمه د. كمال عطية الأستاذ بالمعهد العالي للفنون المسرحية، والطالبان شريف بهي ودانا وائل، الذين رحبوا بالحضور، وأكد الدكتور كمال عطية أن اليد الواحدة لا تصفق، ولولا وجود من رعى الفكرة وآمن بها وساندها بجهد وصبر لم تكن هنا اليوم. وأضاف أن الفكرة بدأت بحلم التعرف على الميكروتياترو الذي ولد في مدريد عام ٢٠٠٩، ولكن يظل الحلم حلما لو لم يجد أفكارا يتحقق من خلالها على أرض الواقع، فكانت فكرة السيد كانديدو كريس الملحق الثقافي للسفارة الإسبانية، بأن تتم ترجمة الأعمال المصرية الفائزة للغة الإسبانية كتقدير لمجهود الشباب الذي عمل بجهد وإبداع للتعرف على هذا الوافد الجديد. ولكن كيف سيتم ذلك دون وجود ميزانية أو دعم مادي، دائما أبدا تعاني الثقافة من محدودية

مصرية إلى الإسبانية وهى النصوص التي تفوز في ملتقى الميكروتياترو. طبعا جهد جهيد خاصة أن من يقوم بالترجمة طلبة تحت إشراف أساتذتهم ومشرفيهم، وهذا الجهد كان يتطلب أن نقدم لهم الشكر ونتعرف إليهم عن قرب وندعوهم إلى «بيتنا» أكاديمية الفنون لنبدأ نوعا من مد جسور التواصل الحقيقية، فكان هذا الحفل وهذا التكريم.

وأضافت قائلة: إن هذا التعاون يجيء بالتطوع الكامل من جانب الجامعات ويتفاعل وحب، وهذا الأمر مفيد جدا للطلبة أيضا، حيث إنه يجعل الطالب يرى عمله على خشبة المسرح، إضافة إلى المؤلفين والمخرجين المصريين الذين يقدمون أعمالهم وعند فوزهم يتم تقديم أعمالهم على مسارح أوروبا وأمريكا اللاتينية، فهذا يخلق جسرا من التواصل العالمي.

وكان التواصل يتم بين الجامعات والسيد كريس الذي تنتهي فترة عمله في مصر هذه الأيام، فحرصت على إقامة هذا الحفل لتكريمه وتكريم الجامعات والتعرف إليهم عن قرب.

وقال السيد كانديدو كريس الملحق الثقافي بالسفارة الإسبانية: في القرن الواحد والعشرين أهم شيء هو التعاون والتقارب بين المؤسسات، وفي حالتنا نحن نعمل من أجل الجمهور، والجامعة تعمل من أجل الطلبة، ومن خلال هذا التعاون يخرج الجميع رابحا العمل الدرامي في الوجدان المصري ومهم جدا، وهذا شكل للتواصل ما بين البلدين. ونحن حاولنا، وشكرا للدكتورة نبيلة حسن، فقد قدمت عملا رائعا به تنظيم ولطف في التعامل، ودائما الخطوة الأولى هي الخطوة الأصعب، وقد أخذت تلك الخطوة بالرغم من صعوبتها، وشخصيتها قادرة على ذلك، وهذا ما يعطينا الضوء لنسير في هذا الطريق، والتكريم في حد ذاته للجامعات شيء أساسي ومهم جدا، وطلبة اليوم هم من سيصبحون محترفين خلال وقت قصير، وهذا التعاون يعطي طاقة إيجابية ما بين الطلبة والأساتذة، وهذا الأمر نتعلم من خلاله أنه ليس مهما رصد ميزانيات مالية لكي تقدم منتجا حقيقيا، فإذا لم يكن هناك أموال فهناك فكر وجهد. ووصف هذا الإنجاز بالسهل الممتنع حسب تعبيره.

وبسؤاله حول مدى تقبل الجمهور المصري لفن الميكروتياترو والتفاعل معه، أكد السيد كريس: التجربة نجحت جدا لأن هذا الشكل المسرحي يعجب أهل البحر المتوسط نظرا لتكثيف الفكرة وقصر مدة العرض، ومسرحية تنتمي للميكروتياترو مصنوعة بمهارة تستطيع أن توصل الكثير من الأفكار للناس، فالمسرح هو أحد وسائل التواصل الذهني المهمة جدا، وهذا يجعل لدينا الوعي من نحن وماذا نريد، وهذه هي رسالة الفن بشكل عام.

كمال سلطان

الحلواني مدينة الثقافة والعلوم، د. دعاء صلاح جامعة الأزهر، د. أيمن عباس جامعة كفر الشيخ، د. وليد مجدي جامعة الأقصر، د. هيام عبده جامعة حلوان، د. باسم محمد مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون.

ثم تحدث السيد كانديدو كريس الملحق الثقافي الإسباني في كلمة قصيرة، تلا ذلك تكريمه من قبل الدكتورة نبيلة حسن رئيس الملتقى، ثم تكريم ممثلي الجامعات المصرية بحضور الطلبة المشاركين في أعمال الترجمة.

وبعد جلسة الاستراحة تم عقد بروفة قراءة لثلاثة نصوص من الإسبانية إلى العربية وأربعة نصوص من العربية إلى الإسبانية.

«مسرحنا» حرصت على لقاء د. نبيلة حسن للتعرف من خلالها على سر إقامة هذه الاحتفالية في هذا التوقيت، فقالت: الموضوع بدأ عندما اجتذبتني هذا اللون من الفن المسرحي الذي بدأ في إسبانيا عام ٢٠٠٩، فبدأت أتواصل مع المسؤولين في السفارة الإسبانية ومعهد «سرفانتس» حول كيفية استقدام هذا الوافد الصغير إلى مصر، فبدأت الدورة الأولى من خلال أربعة عروض من ضمن النصوص التي قمت بترجمتها بنفسني، وتم الحصول على موافقات المؤلفين، ثم كانت المعضلة الحقيقية في كيفية استمرارنا دون وجود ميزانية لهذا الأمر، فكانت فكرة السيد كانديدو كريس في التعاون مع أقسام اللغة الإسبانية بالجامعات المصرية، وبالفعل تم التواصل مع ١١ جامعة استجاءوا جميعا وبدأوا في الترجمة على مدار الدورتين السابقتين حيث ترجمنا ما يقرب من ٧٠ نصا إسبانيا، وترجمنا العام قبل الماضي ٣ نصوص مصرية للإسبانية، وهذا العام ترجمنا ٤ نصوص

مخيمر مدير مسرح سيد درويش، ووجهت الشكر لجميع الجامعات التي حرصت على حضور الحفل سواء بالتعاون أو بالتواجد.

وأضافت أنه لم يكن لهذا الجمع أن يلتقي لولا جهد جهيد من السيد كانديدو كريس الملحق الثقافي للسفارة الإسبانية بالقاهرة، وأضافت قائلة: تعلمت في مصر أن أحلم، وأزرع، وأجني، وتعلمت في إسبانيا أن التشجيع والدعم النفسي هو أسرع طريق لمساعدة الآخر لتحقيق حلمه.

وتحدثت باستفاضة عن الدعم الكبير الذي وجدته من جانب السيد كريس عندما قررت أن تنقل تجربة الميكروتياترو إلى مصر، وأشادت كثيرا بدعمه وحماسه مساندة للفكرة، وأكدت أنه كان كريما في عطائه وخير ممثل لدولة إسبانيا، وكنا محظوظين لوجوده بيننا في القاهرة على مدار ثلاثة أعوام، ومن منطلق رد الفضل لأصحابه نقول شكرا للسيد كانديدو كريس.. أوقدت شعلة من الإبداع والعطاء في رغبة الشباب والمشرفين لمزيد من العطاء والتواجد، دمت روحا مبدعة تزدهر إيجابية، تعمل بجد واجتهاد أينما كنت.. نتمنى لك كل التوفيق في كل ما هو آت.

وتمت دعوة ممثلي الجامعات لإلقاء كلماتهم التي حرصوا على أن تكون باللغة الإسبانية، وشملت جميعها توجيه الشكر لوزيرة الثقافة ولرئيسة الأكاديمية ولرئيسة الملتقى وللملحق الثقافي الإسباني، كما تحدثوا عن تعاونهم المثمر مع الملتقى في مجال الترجمة، وجاء المتحدثون بالترتيب التالي: د. عيد حميدة جامعة القاهرة، د. عبدالعزيز فهد جامعة الزقازيق، د. منار



**كانديدو كريس: الجمهور المصري تقبل الميكروتياترو وتفاعل معه
والعرض المصنوع بمهارة يستطيع توصيل الكثير من الأفكار للناس**



«فجوات العرض المسرحية والأثر الدلالي بين المخرج والمتلقي»

رسالة دكتوراه للباحثة هدى عامر عزيز



عالمية وعربية، والصورة التي تم بها تحويل وقراءة النصوص الدرامية إلى نص العرض من قبل هؤلاء المخرجين.

وفي الفصل الثالث تم اختيار مجتمع البحث لمهرجان بغداد الأول والثاني، حيث تم اختيار عدد من العينات وتحديد منهجية البحث وتحليل العينات، واعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي التحليلي كمنهجية لبحثه، كما اعتمدت على مؤشرات الإطار النظري ومشاهده العرض المسرحي في تحليل عينية البحث.

أما الفصل الرابع فأحتوى عرض النتائج من خلال تحليل العروض المسرحية الخمسة التي تمثل عينة الدراسة كما توصلت الباحثة إلى استنتاجات عديدة.

وتأتي مشكلة البحث: منذ بدأ الحضارات القديمة أسهمت النظريات في جعل المتلقي عنصراً مهماً في الحياة الثقافية، العروض الدينية التي كانت تقام في تلك الحضارات خرجت من المعابد وأمكنة العبادة إلى الساحات المكشوفة لتوصيل الرسالة إلى المتلقي وجعل المتلقي مشاركاً من خلال التفاعل مع الأحداث، حيث أن الذات هي سبيل الوصول إلى المعرفة والعلم ومحاكاة

تناولت معنى الفجوات في النصوص والعروض المسرحية وكيف تتم إعادة بناء صورة جديدة للعمل الأدبي، فالمتلقي قادر على أن يخلق صورة أخرى للعرض من خلال الرؤية الخاصة به وخلق جدل مستمرة بين العمل المسرحي وبين المتلقي في رسم صور جديدة ومتعددة لعرض الواحد.

تناول البحث في الفصل الأول مشكلة وهدف البحث وحدود البحث وتحديد المصطلحات، أما الفصل الثاني تناولت الباحثة في المبحث الأول الفجوات في الخطاب الفكري الفلسفي الغربي والعربي، في المبحث الثاني تم توضيح الفجوات في المشهد المسرحي تم توضيح كيفية إيجاد تلك الفجوات في النص المسرحي والطريقة التي يضعها المؤلف من خلال عدد من الخطوات في كتابة النص المسرحي وتم استشهد عدد من النصوص عرض الحوار بين الشخصيات المسرحي.

بعد ذلك تناول الباحثة في المبحث الثالث الفجوات في جميع عناصر العرض المسرحي، الإضاءة، الموسيقى، السينوغرافيا، توضيح الفجوات في جميع هذه الاجزاء، أما المبحث الثالث تطرقت الباحثة إلى تجارب إخراجية

تم مناقشة رسالة الدكتوراه بعنوان «فجوات العرض المسرحية والأثر الدلالي بين المخرج والمتلقي» مقدمة من الباحثة هدى عامر عزيز علي، بكلية الفنون الجميلة جامعة بابل، وتضم لجنة المناقشة الدكتور محمد حسين محمد حبيب، أستاذ فنون مسرحية وإخراج بكلية الفنون الجميلة جامعة بابل (رئيساً)، والدكتور علي رضا حسين، أستاذ فنون مسرحية وإخراج بكلية الفنون الجميلة جامعة بابل (عضواً)، والدكتورة زينة كفاح علي، أستاذ فنون مسرحية وإخراج بكلية الفنون الجميلة جامعة بابل (عضواً)، والدكتور محمد كاظم هاشم، أستاذ مساعد فنون مسرحية وإخراج بكلية الفنون الجميلة جامعة بابل (عضواً)، والدكتور بشار عبد الغني محمد، أستاذ مساعد فنون مسرحية وإخراج بكلية الفنون الجميلة جامعة الموصل (عضواً)، والدكتور علي محمد هادي، أستاذ فنون مسرحية وإخراج بكلية الفنون الجميلة جامعة بابل (مشرفاً). والتي منحت الباحثة من بعد حوارات نقاشية انتظمت وفق شروط ومعايير أكاديمية درجة الدكتوراه. وجاءت رسالة الدكتوراه الخاصة بالباحثة هدى عامر عزيز:



الشخصيات المسرحية، كما أن الممثل يعد الجزء الأكبر من العنصر في إرسال تلك الشفرات من خلال تفاعله مع عناصر العرض المسرحي وتصل الرسالة إلى المتلقي ويأتي دور المتلقي هنا مسؤولية تفسير وتأويل الرسالة التي تصدر أثناء العمل الإبداعي، ورسم الموضوع الجمالي عبر رؤيته ومرجعاته الخاصة.

وظهرت تيارات عديدة تدعو إلى إلغاء حدود الخشبة وتقديم العروض في مناطق مختلفة من العالم وإلغاء فكرة الحوار والاعتماد على الحركات الجسدية، وجعل (بيتر بروك) المتلقي جزء من العرض المسرحي وألغى فكرة الحوار في أغلب عروضه المسرحية من خلال الورشات التي نفذت في مناطق مختلفة في العالم، وجمع ممثلين من مختلف الجنسيات يحملون ثقافات متعددة ولغات مختلفة في تشكيل صورة مسرحية جديدة مغايرة للتيارات المسرحية التي سبقت، وأيضاً (يوجين باربا) اعتمد على الجنسيات المختلفة واللغات وتم تشكيل ورشات خاصة بتدريب الممثل وتشكيل صورة مسرحية تحمل ملامح خاصة تعبر عن رؤية وأفكار هؤلاء المشاركين في خلق وإبداع صور متنوعة تحمل جمالية وشاعرية لتلك الأمكنة التي جاءت منها.

كذلك المسرح البيئي ومسرح الشمس وجسدت تلك العروض في أمكنة مختلفة بعيد عن الخشبة الإيطالية وسمحت لكل شخص المشاركة في تلك اللحظات الإبداعية، بالإضافة إلى النظريات الجديدة في إعلان موت المؤلف، والمتلقي حل محل المؤلف الأول إذ أعطت دور كبير للمتلقي باعتبار المسرح يرسل عدد كبير من الرسائل والشفرات القابلة للتفسير والتأويل الموجهة إليه، كذلك برز دور المتلقي من خلال إكمال العناصر غير المحددة وملء الفجوات وإعطاء أهمية للمتلقي في العمل الأدبي ودوره في إنتاج الموضوع الجمالي للعرض المسرحي.

ياسمين عباس

كبير في تنفيذ العمل وطرح الفكرة والموضوع القراءة، ويبدأ المخرج بتنفيذ أفكاره مع تعاون بقية أفراد العمل، حيث ظهرت العديد من النظريات التي تدعوا إلى تفكيك النص وإعادة بناءه من قبل المتلقي، وأصبح المتلقي جزء من العملية الإبداعية في إعادة وتشكيل الموضوع الجمالي حسب الصورة الذهنية والصراع المستمر بين الذات والعمل الأدبي التي جسدت في خيالية تجاه التيارات المسرحية بشكل فعال إلى مشاركة المتلقي في العروض.

واتجه المخرج (انتون ارتو) إلى إدخال المتغيرات الكثيرة في العروض المسرحية مستنداً إلى الأحلام والرؤى والحالات النفسية، كذلك لعب مسرح العبث دور في إعادة تشكيل العرض المسرحي وتقديم رؤية خاصة بالمخرج وفق معطيات النص المكتوب بما يناسب متطلبات العرض وجعل المتلقي عنصراً فعالاً في تلك العروض، والسريالية والرمزية والتعبيرية جميع هذه التيارات منحت المتلقي فرصة للتعبير عن المعنى الداخلي والبحث وعن الغموض والرموز التي طغت على تلك العروض، وإرسال عدد من الشفرات والدوال من قبل

العالم الخارجي، وعملية التطهير لدى أرسطو حيث أكد على دور المتلقي خلال عطفة على مصير البطل الإحساس بالشفقة والتعاطف والرحمة في تلك المأساة والماضي الغامض لتلك الشخصيات المسرحية التي رسمت من المبدعين في تلك الأزمنة.

وللمتلقي دور في تلك الأحداث التي تحدث والتفاعل والإدراك والمعرفة هي سبيل الوصول إلى نتيجة في تجسيد صور متعددة عبر الصراع والجدل المستمر مع الأحداث الدرامية فوق الخشبة أو أثناء قراءة الأعمال الأدبية، حيث أن الأحداث الجديدة التي طرأت على العالم بعد الحرب العالمية الثانية أسهمت في تغيرات كثيرة على المجتمع بشكل عام على الآداب والفن بشكل خاص كانت له حصة كبيرة في ضمن هذه التغيرات، وأصبح المتلقي جزءاً من العملية الإبداعية في المسرح واستند إليها دور فعال في تفسير وتأويل المعارف وطرح وجهة نظره وأخذت وجهات النظر بعين الاعتبار.

وفي المسرح الكلاسيكي المخرج يمثل قائد الأوركسترا في تجسيد العمل المسرحي ويتم تنفيذ النص حرفياً والاستناد على الحوار اللفظي واللغة المؤلف يلعب دور



داليا همام تحصل على الدكتوراة بتقدير مرتبة الشرف

عن رسالتها « آليات توظيف الزمن في المسرح الموسيقي بين النص والعرض »



البحث ورحلة تحول وانتقال هذه النصوص، أهمية البحث تكمن أهمية البحث في أنه يميّز اللثام عن كيفية استخدام آليات الزمان في المسرح الموسيقي بوصفه نموذج للعمل الفني الذي يجمع بين عدد من الفنون الرقص والموسيقى والدراما ويتم تطبيق على عينات من المسرح المصري العالمي والمعاصر أهداف البحث يهدف البحث إلى الوقوف على آليات بناء الزمن في المسرح الموسيقي بالتطبيق على «البؤساء عالمي / كوميديا البؤساء مصري، زيارة السيدة العجوز عالمي / الزيارة المصرية» بهدف فهم وتفسير احد العناصر البنائية في الأبداع تأكيد على الهوية المصرية، المنهج المقارن يشير إلى إجراءات تهدف إلى توضيح وتصنيف عوامل السببية في ظهور ظواهر معينة وتطورها وكذلك أنماط العلاقات المتبادلة في داخل هذه الظواهر بينها وبين بعضها البعض، وذلك بواسطة توضيح التشابهات والاختلافات التي تبنيها الظواهر التي تعد من نواحٍ مختلفة قابلة للمقارنة وتعتمد الباحثة في استخدامها للمنهج المقارن في هذا البحث على ميدانين دراسة الأجناس الأدبية وأما عن فصول الرسالة الفصل الأول بعنوان «التأسيس النظري» تستعرض الباحثة في هذا الفصل تأسيساً

تضمنت مقدمتها كالأتي : يعد الزمن من المفاهيم الأكثر تعقيداً نظراً لتغلغله في الحياة الإنسانية بشكل عام وفي الفنون بشكل خاص وجل ما يشغل الباحث هو الزمن وكيفية تغلغله في الفن وبشكل أكثر خصوصية - كيف يوظف الزمن في المسرح الموسيقي وتجدر الإشارة إلى أن ذلك التعقيد الذي يحيط بمفاهيم الزمن دفع الباحثين إلى محاولة تفسيره على جميع مستوياته،وم ومنها الفلسفي والأدبي والنفسى وغيرهم، ويعد هذا البحث لبنه تسعى من خلالها الباحثة للوقوف على تحليل وتفسير آليات توظيف الزمن في الفنون بشكل عام وفي المسرح بشكل خاص فالزمن استخدمه يجمع بين المسرح والموسيقى ذلك أن المسرح يعتمد على قاعدة أساسية وهي «هنا والآن» تلك القاعدة المكانية والزمانية تؤكد على فكرة الزوال فالآن بالضرورة زائل وما يبقى أثره في النفس الإنسانية، وكذلك الموسيقى وبمجرد انتهاء إصدار الصوت تنتهي لحظة الاستماع؛ ليدلف عالم الأصوات السريع الزوال إلى داخل النفس عن طريق الأذان ويوظف فيها المشاعر المختلفة، وللكشف عن آليات توظيف الزمن في المسرح الموسيقي ترصد الباحثة الآليات الزمنية، وتقارن بين آليات توظيف الزمن في النصوص موضع

كيف يوظف الزمن في المسرح الموسيقي؟

حصلت الباحثة داليا همام على درجة الدكتوراه في فلسفة النقد الفني تخصص ناقد أدبي بتقدير مرتبة الشرف الأولى عن رسالتها وهي بعنوان «آليات توظيف الزمن في المسرح الموسيقي بين النص والعرض» مع التوصية بالطبع على نفقة الأكاديمية والتداول بين الجامعات، وقد نوقشت الرسالة بقاعة ثروت عكاشة بأكاديمية الفنون، وتشكلت لجنة المناقشة من الأستاذ الدكتور وليد شوشه أستاذ النقد الموسيقي وعميد المعهد العالي للنقد الفني «فرع الإسكندرية» أكاديمية الفنون مشرفاً ومناقشاً ومشاركاً، الأستاذ الدكتور محمد زعيمة أستاذ الدراما والنقد المسرحي بالمعهد العالي للنقد الفني مناقشاً من الداخل، الأستاذ الدكتور أحمد بدوي أستاذ النقد الأدبي والعميد السابق للمعهد العالي للنقد الفني أكاديمية الفنون مشرفاً أساسياً ومناقشاً، الأستاذة الدكتورة دعاء عامر أستاذ الدراما والنقد ورئيس قسم علوم المسرح بكلية الآداب جامعة حلوان مناقشاً من الخارج وأدار مناقشة رسالة الدكتوراه الدكتور أحمد بدوي وقدمت الباحثة داليا همام ملخصاً للرسالة والتي

آخر من أوروبا، وكان من الأفضل أن يكون العنوان بين المصري والأوروبي فسيكون أكثر تحديداً، كما أشارت إلى أن هناك نماذج أفضل للمسرح الموسيقي مقارنة بالنموذجين المطبقين في الرسالة لنصين البؤساء وزيارة السيدة العجوز فهناك نماذج أخرى لمسرحيات أكثر أهمية ودقة.

فيما وجه الدكتور محمد زعيمة الشكر للباحثة داليا همام موضحاً أنها بذلت مجهوداً محموداً في رسالتها وخاصة أن الباحثة داليا همام تطرقت للعديد من المناطق الهامة في رسالتها متفقاً مع كل الملحوظات التي ناقشتها الدكتورة دعاء عامر موضحاً بعض الملحوظات الخاصة بتنسيق فهرس الرسالة، وكذلك النتائج التي يجب أن تكون بعد نهاية الرسالة، وكذلك ذكر الدراسات السابقة، وخاصة أن مصدرها من رسائل فعلى سبيل المثال استعانت الباحثة بموضوع بعنوان « فن الأداء التمثيلي بين الدرامية والخطاب المباشر » وهو مقال لدكتور أبو الحسن سلام وليس له علاقة بالرسائل العلمية، وأكد على أهمية توثيق بعض المعلومات داخل الرسالة موضحاً أن الرسالة عبارة عن تأسيس لإطار نظري وإطار التطبيقي والإطار التطبيقي هو عبارة عن العينات موضحاً أن الربط بين الإطار التطبيقي والإطار النظري في رسالة الباحثة داليا همام ربط جيد وبه عمق وغزارة.

فيما وجه الدكتور وليد شوشه الشكر لكل الأساتذة على المنصة موضحاً أنه ليس هناك بحث علمي ؛ إلا ونتج عنه الكثير من الجدل وهذا ما يجعل مناقشة الرسالة أكثر استفادة وثراء موضحاً أن الباحثة داليا همام بذلت مجهوداً كبيراً، ولديها قدرات خاصة فقد كانت الرسالة عبارة عن ١٠٠٠ صفحة، وتم اختزالها موضحاً أنه عندما اسند إليه الأشراف على هذه الرسالة بدأت بعض التساؤلات ومنها ماهو المسرح الموسيقي، وهناك عدد لا حصر له من التعريفات الخاصة بالمسرح الموسيقي سواء في المراجع الأجنبية أو العربية والمسرح الموسيقي تعريفاته ومفاهيمه تختلف في المسرح الغربي عن المسرح العربي وفكرة عمل دراسة عن المسرح الموسيقي الغربي ؛ لتعيد فهم الأمور ونستفيد منه محلياً مصرياً وعربياً، موضحاً أنهم عندما قاموا بالرجوع للمسرح الروماني اكتشفوا أنه مبني على المسرح الموسيقي، هنا نصوص كثيرة كتبت للمسرح الموسيقي الغربي ومن الممكن إيجادها بسهولة لأنها غزيرة ولكن ما كتب للمسرح العربي والمصري للمسرح الموسيقي بسيط جداً؛ وبالتالي كان الاختيار من المصادر الروائية؛ لأنها الأوسع والأشمل، وهي أكثر من المصادر التي كتبت خصيصاً للمسرح الموسيقي . فيما اثنى الدكتور احمد بدوي على جميع الملحوظات التي قدمها الأساتذة متمنياً العمل بها عند طباعة الرسالة.

رنا رأفت



المسافة الزمنية» والزمن السردى حالة الرواية «الترتيب الزمني»

عقبت الدكتورة دعاء عامر على رسالة الباحثة داليا همام وأوضحت بعض الملحوظات الهامة للرسالة ومنها بذل الباحثة داليا همام مجهوداً كبيراً وكانت أولى تعقيباتها على عنوان الرسالة «آليات توظيف الزمن بين النص في المسرح الموسيقي بين النص والعرض» فكان من المفترض أن تعمل الباحثة بين النص والعرض، ولكنها أفردت مساحة كبيرة لتحليل الزمن في الرواية فكان من الممكن تخفيض المجهود في هذه المنطقة بالتحديد، كما تحفظت الدكتورة دعاء عامر على «العنوان» مشيرة إلى انه عنوان عما أكثر من اللازم ولا توجد به حدود زمنية أو مكانية، وخاصة أن هناك تطبيق بين نموذج من مصر ونموذج

نظرياً لرسالتها وتبدأ من البحث في الزمن والتعريف به وبأنواعه المختلفة ومدى تأثيره وأهميته، الفصل الثاني يتضمن الجانب العملي «الإطار التحليلي» تحلل الباحثة نص رواية البؤساء زمنياً ونص عرض مسرحية البؤساء الموسيقية عالمياً، وتقارن الباحثة بين النص الروائي ونص عرض المسرحية عالمياً وتقارن الباحثة بين النص والعرض عالمياً ومصرياً الخاتمة التي تضمنت الإجابة على تساؤلات البحث السؤال الأول ماهي آليات توظيف الزمن في المسرح الموسيقي لتكشف الباحثة عن آليات التوظيف والبناء للزمن في المسرح الموسيقي فندت الباحثة عينة البحث بطريقتين التحليل والتطبيق في التحليل اعتمدت الباحثة على تحليل آليات توظيف الزمن الدرامي في حالة المسرحية وهي «المشهد الصلات الزمنية، المدة الزمنية،



مهرجان بغداد الدولي للمسرح

يمد فترة المشاركة، لدورته الرابعة حتى ١٧ يوليو ٢٠٢٣



يواصل مهرجان بغداد الدولي للمسرح، استعدادات الدورة الرابعة والمقرر تنظيمها في الفترة من ١٠ ولغاية ١٧ أكتوبر المقبل بعامنا ٢٠٢٣، تحت شعار «لأن المسرح يُضيء الحياة». وأعلنت إدارة المهرجان في الأيام الأخيرة، تمديد فترة استقبال العروض المتقدمة للمشاركة في الدورة المقبلة للمهرجان «الرابعة» حتى منتصف شهر يوليو المقبل.

وجاء تمديد فترة التقديم للمشاركة، تبعاً لما أعلنته إدارة أسرة المهرجان عن ورود طلبات عديدة من الفرق المسرحية الراغبة بالمشاركة، وإيماناً منهم بأهمية كافة الفرق العربية والأجنبية أخذ وقتها اللازم لتحضير عروضها المسرحية الراغبة، بالتقديم، والمنافسة في التظاهرة المسرحية التي ستقام على أرض بغداد بالعراق، لذا قررت إدارة المهرجان تمديد فترة قبول طلبات المشاركة حتى ١٥ / ٧ / ٢٠٢٣، وأكدت أن ذلك التاريخ، هو آخر يوم لاستلام طلبات المشاركة. وكانت أسرة المهرجان، أعلنت شروط المشاركة للفرق العربية

مدیر قسم المسارح.

وللمشاركة في مهرجان بغداد الدولي للمسرح، يرجى تحميل استمارة المشاركة من الروابط التالية، وإرسالها على البريد الإلكتروني الجديد للمهرجان وهو:

theaters@cinemasrah.gov.iq

ورابط الاستمارة للمشاركة باللغة العربية: <https://bit.ly/3Mxe7tP>

همت مصطفى

والأجنبية، ودعت المسرحيين من كل مكان في العالم للمشاركة من بينها، وكان من بين الشروط ألا يكون أعضاء الفرق المشاركة كبير، وأن يُقدم ملخص المسرحية، باللغة العربية والإنجليزية.

ويُقام المهرجان تحت رعاية وزير الثقافة والسياحة والآثار العراقية، برئاسة الدكتور. أحمد فكاك البدراني، وينظم تحت إشراف رئيس المهرجان دكتور. أحمد حسن موسى مدير عام دائرة السينما والمسرح، ومدير المهرجان مصطفى الطويل:

الجن

يسكن قصر ثقافة بهتيم

داخل قاعة بقصر ثقافة بهتيم تجري أحداث مسرحية كارجين الجن الذي يسكن قصر غريب في الصحراء وتبدأ باكتشاف رجال المباحث أربع جثث غير معلومين الهوية داخل القصر وساعة القصر متوقفة عند الساعة الرابعة وصاحب القصر مصاب بالشلل ما عدا أربعة أصابع هم فقط من يستطيع تحريكهم وخادمة غريبه ذات جمال وثقافة وتحدث كل اللغات الغاز كثيرة داخل القصر يحاول النائب العام التحقيق بنفسه للوصول للحقائق فيصدم بحقيقة وجود جن متمثل في شخصية الخادمة كارجين، فهل يكتب في عريضة الاتهام إن القاتل جن؟ مفاجآت عديدة داخل قاعة عرض هي الأغر في تكوين حوائطها. اعتمد مخرج العرض خالد العيسوي من البداية على اختيار هذه القاعة الغريبة لتكون مكان الأحداث بل إن القاعة تجعل مشاهد العرض والأحداث الغريبة في حالة شعورية غريبة.

كارجين تأليف أحمد البنا وديكور غادة شلبي واستعراضات عبد الرحمن طارق وإخراج خالد العيسوي، بطولة مجموعة كبيرة منهم مي عبد الرازق وسيد مصطفى وأمير وجدي وأحمد الدسوقي وأنس عبد الرؤوف وبسملة محمد وسامح صبري ومحمد جمال وأحمد ماهر وعبد الرحمن محمد وحنين سعيد وجني محمد وأيمن أشرف.



يوسف مراد منير: تعلمت تقديم ما يرضيني وليس ما يفرضه السوق



نجيب سرور نجم العرض الذي يأتي إليه
المتلقي من كل حدب وصوب

«أمًا يا مه شفت حلم غريب يخوف. الأم:
خيريا بنتي.
بهية: شفتني قال راكبه مركب، ماشية يا
مه في بحر واسع
زي غيط غله... وموجه هادي... هادي،
بحر مش شايفاله بر، قال وايه عماله
أقدف، والمراكبي ابن عمي ماسك الدفه
ومتعصب بشال، شاله أحمر يا مه
خالص، لونه من لون الطماطم. جت
حمامه بيضا بيضا، زي كبشة قطن..
فوق راسه وحطت، ويا دوب البر لاح..
إلا والريح جايه قولي زي غول مسعود
بينفخ، تقلب المركب والاقى نفسي بين
الموج باصرخ: يا ابن عمي.. يا ابن عمي.
قال وهو ماشي فوق الموج بيضحك،
راح بعيد خالص... وفوق راسه الحمامة
برضه واقفه».

«ياسين وبهية» تلك التراجيديا والمأساة
الشعرية الشعبية التي كتبها نجيب
سرور وقدمها على مسرح الجيب من
إخراج كرم مطاوع، والتي ظلت حية
طوال ٥٨ عاما، يُعاد تقديمها لأنها
لامست دائما مسائل إنسانية عاشتها
كل الأجيال، وها هو يعيد تقديمها بعد
غياب طال لأعمال نجيب سرور عن
مسرح الدولة، المخرج الشاب يوسف مراد
منير، على خشبة مسرح الشباب، في
تجربته الإخراجية الثالثة، والاحترافية
الأولى، التي أمتعنا من خلالها، وأثبت
أنه كان جديرا بتلك الفرصة وبإخراجه
لهذا النص العميق كعادة نصوص
نجيب سرور. وكان قد حصل مراد على
عدد من الجوائز في التمثيل، بالإضافة
لحصوله على أفضل عرض جماعي عن
عروضه «سجن النساء» و«أحدهم طار فوق
عش الوقواق». فعن مسرحيته «ياسين
وبهية»، وكواليسها كان لنا هذا الحوار مع
مخرجها يوسف مراد منير..

حوار: روفيدة خليفة



أحب الاستناد على تقديم نصوص لكتابنا

الكبار

وفقت بمبدعين مميزين، فقد اعتمدت بشكل أساسي على متخصصين سواء من خريجي المعهد أو الطلاب، لأن الدارس يستطيع الإضافة لرؤيتي وللعرض، العمل بطولة: إيمان غنيم، حازم القاضي، ليلى مراد منير، آية أبو زيد، بهاء سليمان، حسام حسن، كريم طارق، صابر علي، ريمون أشرف، أحمد شحاتة، محمد البرنس، مصطفى علاء، أحمد عادل.

تصميم الديكور والإضاءة لعمرو الأشرف، تصميم الأزياء لرحمة عمر، تنفيذ ديكور وملابس مي كمال، مكياج محمد شاكر، الموسيقى والألحان محمد علام، غناء فتحي ناصر، استعراضات محمد بيلا، المخرجون المساعدون: نيرة خليل وأحمد حسين وأحمد فتحي، مخرج منفذ محمد عاشور، فعقدت جلسات طويلة مع المهندس عمرو الأشرف وقرأنا النص سويا لتصميم ديكور ليس غريبا ويجعل الجمهور يشعر أنها «بهوت» مما يجعله قريبا لوجدانهم ويشبه «ياسين وبهية»، وبالفعل حققنا ذلك في السلويت والفوانيس وبوابة القصر التي تدور والمصايح الموجودة أعلى السور «نجوم زي ما نجيب سرور يقول»، بالإضافة لاختياري الموسيقى الحية بعيدا عن المسجلة؛ لأني وجدتها أكثر حياة ومناسبة لحالة المسرح الذي يعتمد في كل عناصره على التواجد الحي.

لماذا لم تقدم النص بشكل معاصر واحتفظت بنفس الحقبة الزمنية؟

حين حاول البعض تقديم العمل في صورة عصرية وجدت إقبالا جماهيريا خافتا، ولم يتأثر وجدانهم الشعبي، فوجدانا الشعبي ذبل، فكان هدي في إثارة الوجدان الشعبي، فمنذ زمن لا نسمع الجمهور يغني في الصالات ويتفاعل هكذا، افتقدنا هذا المسرح، وأرى أن المسرح الشعبي هو ما يجعل المسرح باقيا ويتفاعل معه الناس.

في النص الأصلي اعتمد نجيب سرور على الجوقة والراوي بينما لاحظت خلال العرض أنك جعلت من الممثلين رواة.. لماذا؟

في نص نجيب سرور كان هناك راو واحد، وكان الحوار بين ياسين وبهية بجمل بسيطة ومتقطعة، وأيضا مونولوج الحلم، بالإضافة لشخصية العم والد بهية وعم ياسين، كانت محدودة، فرأيت أنه استكمالا لإحياء الموروثات الشعبية وتأثيرا في الوجدان الشعبي أن أستخدم ما يشبه مسرح السامر، فالمسرح كان عبارة عن عربة وحكاء يروي الحدوتة، كل الأدوار يروي ويمثل ويغني، وكانت تمر على الأحياء والقرى، فجعلت الممثلين رواة لأزيد من الفنون الشعبية التي يحبها الناس منذ قديم الأزل.

كاتب في تاريخ مصر، ومن ثم أتاح لي المخرج سامح بسيوني مدير مسرح الشباب، الفرصة لتقديمه، واستمر التجهيز للعرض عاما كاملا، فتقديم عمل للراحل نجيب سرور ليس بالأمر الهين خاصة لأجيال لا تعرفه، أجيال اعتادت على «السرقة والسلق» وهذا عكس نجيب سرور.

تخوفت من تقديمه في تجربتك الإخراجية الثالثة والاحترافية الأولى وخاصة أن أعماله لطالما كانت مثيرة للجدل؟

ربما كانت مجازفة مني في أول تجربة احتراف، لكنني أحب في العموم تحدي نفسي حين أقدم على أي عمل، بالتأكيد تخوفت كثيرا وحين أظهرت هذا التخوف لوالدي وأبدت قلقي كوننا جميعا شبابا، قال لي: «أنت معاك نجم كبير اسمه نجيب سرور»، سيأتي إليه المتلقي من مختلف المحافظات، لأنه يعشق سرور، وهذا ما حدث بالفعل تنوع الجمهور وحتى إنه يحفظ النص ويكرر معنا الحوار والأغاني، فالتركيز في الإخراج والوعي بفلسفة النص سيجعل الجمهور يحمل العمل على رأسه لأنه متعطش لكل أصيل ولاسم نجيب سرور، وإثبات أن المسرح الحي لا يموت، والكتاب مثله ليس لهم عصر، وتلك عظمتهم.

أي أن نجيب سرور كان داعما لك وحاضرا رغم غيابها؟

نعم، هو حي رغم رحيله، يرشدنا بشكل خفي للقيام بشيء ما، حتى وصلت لتلك التركيبة التي أتمنى أن يكون راضيا عنها وفخورا وسعيدا بها.

كيف ساهمت عناصر العرض المسرحي في تنفيذ رؤيتك؟



في البداية حدثنا عن بداياتك مع المسرح؟ الغريب أنها بدأت قبل ولادتي، حين كانت والدتي تعرض مسرحية «فيما يبدو سرقوا عبده»، فكما نعلم أن كل ما يحدث في الخارج يشعر به الجنين في رحم الأم، وربما شعرت حين تتعرض للإضاءة وسمعت دقات المسرح، وربما لهذا كنت أشعر بأن المسرح هو منزلي الذي اعتدت عليه حين كنت طفلا يصطحبني والذي معه أثناء عرض مسرحيته «الملك هو الملك» على خشبة مسرح السلام عام ٢٠٠٦، وقتها وقعت تماما في حب كل ما له علاقة بالمسرح والإخراج، وجذبني إليه، كنت أشعر بحالة انبهار حين أشاهد مثلا السبع، الدف والشموع في «الملك هو الملك»، ومنذ ذلك الحين بدأت التمثيل في مسرح المدرسة، حتى التحقت بالمعهد العالي للفنون المسرحية، فكل ما يحيط بالفراغ المسرحي يشعري بالألفة الشديدة.

قدمت «سجن النساء» الذي أشاد به وكتب عنه الناقد جرجس شكري: «مخرج موهوب اسمه يوسف مراد»، وهو عرض لفتحية العسال، ديكور فاطمة محمد، إضاءة عبدالله صابر، أزياء غادة نصر، مكياج لمياء محمود، تصميم بوستر ودعاية أحمد جمال، مخرج مساعد مازن السنوسي، ومخرج منفذ محمد عصام، وحصل على أفضل عرض جماعي في مهرجان المسرح العربي بالمعهد العالي للفنون المسرحية، كما أخرجت في الثقافة الجماهيرية عرض «أحدهم طار فوق عش الوقواق»، الذي شاركت فيه بالتمثيل أيضا والعرض مأخوذ عن الرواية العالمية: «One flew over the cuckoo's nest»، من تأليف الكاتب الأمريكي «كين كيسي»، وقد تحولت الرواية إلى عرض مسرحي في «برودواي» تحت عنوان «طار فوق عش الوقواق»، وحصلنا من خلال العرض على المركز الأول على مستوى القاهرة ثم جائزة لجنة التحكيم الخاصة لأفضل أداء جماعي في المهرجان الختامي لفرق الأقاليم في دورته «٤٥»، وحصدت «نانسي نبيل» أحد أبطال العرض جائزة «أحسن ممثلة دور ثان»، وحين قدمته ابتعدت فيه عن المسرح الشعبي، وجربت لو استعنا برواية عالمية معقدة فلسفيا كيف سأعمل عليها، والحمد لله وجدت أني قادر على التصدي لها، وقد عقدنا عدة جلسات أنا ومهند الدسوقي الذي قام بعملية الإعداد للنص لنصل إلى العرض الذي قدمناه للمتلقى، فكانت تلك الرحلة من المدرسة للمعهد للثقافة الجماهيرية للبيت الفني للمسرح.

حدثنا عن مسرحية «يس وبهية» وسبب اختيارك لهذا النص؟

الحدوتة الشعبية التي نعلمها جميعا «ياسين وبهية»، في قالب موسيقي، غنائي، شعبي، تراثي، وفي نفس الوقت حديث في تقسيمات الغناء، العرض يمزج بين الفصحى والعامية. حين أتيت الفرصة لتقديم عمل محترف كان لا بد أن أقدم عملا ليس سهلا ولا معتادا، وكنت قرأت النص عشرات المرات فأسرني لأنه نص عبقرى لدرجة كنت أتصوره أثناء القراءة على خشبة المسرح، حلمت بتقديمه، سحرني سرور لأنه أعظم

والذي أحب التمثيل، تحمسا لأصبح فنانا فقد أدركا منذ الصغر أن هناك شيئا مثيرا للاهتمام؛ فكانا يشجعاني ويدعماني، وعلى الرغم من حصولي على ٩٦٪ في الثانوية العامة التحقت بالمعهد العالي للفنون المسرحية، تعلمت منهم أن نعمل حبا في المسرح، والتركيز على تقديم أعمال تظل خالدة في ذاكرة الناس، ونقدم ما يرضينا وليس ما يفرضه علينا السوق.

هل وجه لك نصائح فنية خلال عملك على العرض؟
كان لوالدي نصائحه العامة التي أفادتني، وأهمها لا تخاف وثق في نفسك وموهبتك، وحين أبدت رغبتني في تقديم «ياسين وبهية» في هذا الوقت دعمني نفسيا، وكان يدي ملاحظاته الفنية التي أفادتني بشكل كبير. وسعد كثيرا بعد مشاهدته العرض لأنه يراه شديد الأهمية، وسعاده الأكبر كوني شابا استطاع إعادة نجيب سرور على خشبة مسرح الدولة، فلم يكن الأمر سهلا فنيا أو إداريا.

دائما طموح الشباب يذهب للبحث عن نجومية وشهرة السينما والتلفزيون فلماذا لم تجذبك تلك المنطقة؟
هذا صحيح؛ لكن؛ المسرح عشق لا يمكننا الابتعاد عنه، وإن ابتعدنا نعود فورا لأنه متعتنا الحقيقية، وهو بمثابة منزلي الذي أشعر بالألفة معه، وأنا مؤمن بأننا لا بُد أن نترك أثرا قبل رحيلنا، فهذا ما يشكل فارقا. وفي النهاية، النجومية رزق ربما لا يأتي، لكنني أتمنى أن أترك أثرا للجمهور وبلدي.

ما النص الذي تحلم بتقديمه على خشبة المسرح بعد ياسين وبهية؟
بالتأكيد لدينا كتاب شباب رائعون، ولكن أحب الاستناد على كتابنا الكبار لعدم خبرتي، فأتمنى تقديم «رواية هزلية» لتوفيق الحكيم، وأيضا «مأساة الحلاج» لصلاح عبدالصبور، الناس تحب ما يشبه كتابنا نجيب سرور وتوفيق الحكيم وصلاح عبدالصبور وفتحية العسال ونجيب محفوظ فيما تم مسرحته له من رواياته، تلك مصر وتراثها وأدباؤها ومسرحيوها العباقرة.

هل أنت متابع لحركة المسرح؟
أرى أنه في تحسن مستمر ولا يجب أن نياس أو نستسلم لفكرة المنصات، فالمسرح يستحق المحاولات لإعادة المسرح الشعبي والحي بفكر مختلف، فلا بُد أن يشعر الجمهور بقيمة ما حين يدخل المسرح، ويخرج وقد ترك أثرا بداخله وتغييرا، وأعتقد أن هذا يحدث الآن، والقادم سيكون أفضل بإذن الله.

أمنياتك المستقبلية؟

كل أمنياتي أن أرى الجمهور يتزاحم على مسارح مصر، لأنه من نشأة الثقافة تنشأ وتتطور المجتمعات الواعية والمثقفة، مجتمع يكون قادرا على خلق غد أفضل.



عن متاهات وتحتاج لموهبة كبيرة للتعامل معها -ولا أدعي بالطبع أن موهبتي كبيرة- فلا بُد أن يكون لديك قدر كبير من الوعي أثناء قراءته حتى تتمكن من تنفيذه، بالإضافة لأن كتاباته تناقش قضايا شائكة والبعض يقلق من نصوصه. كتاباته آنية فلسفية عميقة يحبها جمهور المثقفين والجمهور العادي، أدعي ألي «محظوظ» لأن معي نجم يأتي إليه الناس من كل حدب وصوب.

لفت انتباهي مجموعة اللافتات التي وضعتها بداية من السلم حتى باب للمسرح؟

حين نظرت لمسرح الشباب وجدت شجرا مختلف الألوان ورملا وصخرا، فشعرت أن بهوت التي كتب عنها سرور لا بُد أن تبدأ من السلم، فنهيت الجمهور أنه سيرى بهوت على بعد أمتار، وأهلا بكم في بهوت، بالإضافة لجملته الكبير نجيب سرور «الميعاد بكرة وفي نفس الميعاد» التي وضعت على باب دخول المسرح، ليعرف الجمهور أن ميعادنا غدا سنلتقي مرة أخرى في الثامنة مساء بروح نجيب وكلام نجيب، وفوجئنا بحضور أخته وأبناؤها وأشادوا بكل هذه التجهيزات وبالعرض، وأيضا أهله من قرية أخطاب في المنصورة يحضرون بشكل شبه يومي.

نشأت في أسرة فنية مكونة من الأب المخرج الكبير مراد منير والأم الفنانة الراحلة فايحة كمال فكيف أثرا في تكوينك الفني؟

تعلمت منهما كل شيء، والدي علمني الإخراج، وجعلتني

تشارك في العرض كمثل فهل أنت مع أن يشارك المبدع في مختلف عناصر العمل كمثل ومخرج وأيضا من عناصر العمل؟

سبق وشاركت في عدد من العروض كمثل وبعضها كمثل ومخرج، ولكننا نعمل على هذا العرض منذ عام، وبعد أن أنهيت مهمة الإخراج تفرغت لدوري كمثل، لأنه من البداية كان هناك ممثل آخر اعتذر عن الدور في وقت حرج، ولأني في الأصل ممثل وعلى دراية بالدور وطبيعته قررت تجسيده، والحقيقة يتوقف الأمر على المخرج إذا كان قادرا على القيام بهذه الأدوار والتركيز في أكثر من مهمة أم لا، فالموهبة وحدها لا تحقق تلك المعادلة، فرمما تكون موهوبا ولكن ليس لديك القدرة لتحمل تقديم عرض تمثيلا وإخراجا.

وماذا عن اختيارك ليلي للمشاركة في العرض؟

اعتذرت الممثلة بعد وقت كبير من التجهيزات لأسباب خاصة بها، وفكرت كثيرا من سيقدم الدور، فاقترحت على ليلي -وهي ممثلة جيدة- أن نجرب؛ فبدأنا العمل على اللغة العربية وأثبتت أنها مناسبة للدور فقدمته، والحقيقة أن ليلي تشبه والدي الفنانة فايحة كمال بعض الشيء في الأداء والصوت والعيون، فأخذت من روحها الكثير.

في رأيك لماذا كتابات نجيب سرور كانت بعيدة منذ سنوات عن مسرح الدولة؟ وما الذي يميزها؟

إخراج نصوص لنجيب سرور أمر صعب؛ لأن نصوصه عبارة

الحفاظ على تقديم تراثنا الشعبي يجعل

المسرح باقيا

محمد جبر: «طيب وأمير» تيمة البديل لا تلغي أن الكتابة جديدة.. وعن تراث نجيب الريحاني كتبت أدبيا



يُعد المخرج محمد جبر واحدا من المخرجين الذين لهم بصمة مميزة، وقد تميز جبر بالكوميديا الهادفة، وهو يقدم عروضاً ذات رسالة وهدف ولكن بمذاق كوميدي فريد من نوعه، لديه أكثر من ٧٠ عملاً مسرحياً، أخرج عدداً من المسرحيات المهمة مثل «١٩٨٠ وأنت طالع» و«البروفة» و«الطيار» و«جائزة مرتاحة» و«أنا مش مسؤول» و«رضا»، وغيرها من العروض الناجحة، كما أنه تولى إخراج الجزء الثاني من مشروع تياترو مصر، وأخرج عدداً من المسرحيات في مشروع مسرح النهار، كما أنه مدرب التمثيل بورشة نقابة المهن التمثيلية، كان عرض «١٩٨٠ وأنت طالع»، نقلة في حياة «جبر»، حيث أثبت من خلاله القدرة على جذب أكبر عدد من الجماهير، بعرض مسرحي مختلف ومتميز، ربما يكون بإمكانات إنتاجية بسيطة، إلا أنه ثري فنياً، هذا العمل كان نقلة في حياة «جبر»، وفي ثاني أيام عيد الفطر المبارك استقبل مسرح ميامي بعد تجديده أول عروض فرقة المسرح الكوميدي بعد تولي الفنان ياسر الطوبجي لإدارة الفرقة، وهو العرض المسرحي «طيب وأمير» تأليف أحمد الملواني وإخراج محمد جبر. عن العرض وأسئلة أخرى كان له «مسرحنا» معه هذا الحوار.

حوار- إيناس العيسوي

أنهم سيحققون الرؤية والشكل الذي أرغبه، واستطاعوا أن يقدموا ما أحلم به، وأكثر مما حلمت به أيضاً، بدءاً من د. حمدي عطية للديكور ومصمم الإضاءة أبو بكر الشريف ومصممة الأزياء أميرة صابر وفي الموسيقى الفنان كريم عرفة، والشاعر طارق علي في الأشعار وأسامة مهنا في الاستعراضات، وجميعهم تعاونت معهم من قبل.

كل شخصية تُنادي صاحبها، كنت أبحث عن الفنانين المناسبين لأدوار المسرحية، بمعايير المهوبة والالتزام، هشام إسماعيل يحمل سمات الممثل الكوميدي الجاد والملتزم، الذي يستطيع أن يحقق لك الشكل الذي ترغب في تقديمه، عمرو رمزي

وأمير»، وعندما عرضت الفكرة على الكاتب أحمد الملواني، بدأ يعمل على الفكرة وبدأ في كتابة النص.

-ما هي معايير اختيارك لعناصر العرض المسرحي «طيب وأمير»؟

المسرح الكوميدي العروض المقدمة فيه يجب أن توازي عروض المسرح الخاص، وجمهوره يستمتع، ومن أهم عناصر العرض الكوميديا والصورة، فكنتم مهتماً جداً بذلك، واختياراتي كانت قائمة على فنانين متميزين في تلك العناصر، وقد سبق التعاون بيننا في بعضهم، وبحكم التعامل المسبق، كنت أثق

-كيف بدأت تجربة «طيب وأمير» حتى عرضها على المسرح؟

عندما حدثني مدير المسرح الكوميدي ياسر الطوبجي، أن نقوم بعمل عرض مسرحي فيه، لم يكن أمامي فكرة مكتملة في هذا التوقيت، وهو كان لديه رغبة في أن أتواجد في أول تجربة للمسرح الكوميدي بعد توليه إدراته، واقترح الفنان ياسر الطوبجي أن نقدم شيئاً من التراث، وخاصة فكرة سلامة في خير وصاحب الجلالة، تيمة البديل، وبالفعل بدأت أفكر في اقتراحه، واكتشفت أنه من الممكن أن يكون جيداً، وبدأت العمل على هذه المعالجة، إلى أن قررنا أن نقدم «طيب

لأنك على علم بإمكانياتك قبل أن تبدأ العمل.

-العرض منذ أن تم افتتاحه يرفع لافتة «كامل العدد»، هل كان سببا في إعادة جمهور المسرح إليه مرة أخرى؟

الجمهور متواجد طوال الوقت، وبالطبع حدث في فترة الكورونا تراجع للجمهور، ثم بدأ الجمهور يعود مرة أخرى للمسرح، والجمهور ذكي جدا، ويذهب للمنتج الجيد، ليس لدينا مشكلة في حضور الجمهور للعروض، بالعكس عندما تكون التذكرة ذات سعر مناسب والمنتج المسرحي جيدا، فالطبيعي أن الجمهور سوف يقبل على المسرح، وهذا ما يقدمه مسرح الدولة، حيث يقدم منتجا مهما لا يقل عن مسرحيات الرياض أو مسرحيات القطاع الخاص، على مستوى الإنتاج من ديكور وملابس وإضاءة إلى آخره، ربما المشكلة في كم الإنتاج.

-لماذا يرتبط المسرح عند الجمهور بالكوميديا أكثر من ألوان المسرح الأخرى؟

هذا ما تربينا عليه في المسرح من خلال المسرحيات التي شاهدناها في التلفاز، مدرسة المشاغبين والمتزوجون والعيال كبرت غيرها من العروض التي تربينا عليها، وعرفنا المسرح من خلالها، هناك بالتأكيد مسرحيات أخرى تُقدّم بشكل أعمق، هي أيضا تُقدم للجمهور، لأن هناك جمهور يحب هذا النوع من المسرح، التنوع بالتأكيد مطلوب، وهذا هو دور الدولة أن تقدم أكثر من شكل ونوع، وبتنوع مختلف، نحن ١٠٥ ملايين نسمة، نتفق أن الشريحة التي تحب العروض الكوميديا نسبتها أكبر، ولكن هناك آخرين يحبون أشكالاً أخرى من العروض المسرحية غير الكوميديا، والأهم أن العرض الكوميدي يتم تقديمه بشكل جيد، لأن هناك عروضاً تُحسب على الكوميديا ولكنها ركيكة وسطحية للغاية، وكما ذكرت الجمهور واع جدا، هذه العروض لا تجد إقبالا، والجمهور يبحث عن المسرح الجيد والمنتج الذي يجعله يستمتع.

-ذكرت أن لدينا مشكلة في كم الإنتاج.. لماذا ترى ذلك؟

أحدث عن إنتاج المسرح كله بشكل عام، مسرح القطاع الخاص كان يقدم كم مسرحيات كبيرا طوال العام، أصبح هناك صعوبة في الإنتاج في المسرح الخاص، نظرا لتكلفة النجم والتكلفة بشكل عام، وبالتالي ذلك ينعكس على ثمن التذكرة، والإقبال على العرض يكون معتمدا على شريحة معينة يستطيع أن تتحمل تكلفة ثمن التذكرة، وبالتالي تحدث خسائر، وهناك آليات كثيرة جعلت إنتاج العروض الخاصة أقل مما كانت عليه.

أما البيت الفني ينتج بأرقام معقولة ومتداولة، وكانت بعض العروض غائبة عنها الجودة، بعد وجود المخرج خالد جلال القائم بأعمال البيت الفني للمسرح، بدأت العروض تأخذ شكلا آخر، والمنتج المصري يكون أقوى، وهذا ليس معناه أن ما كان يقدم غير جيد، وإمّا الجودة الآن أصبحت أفضل بكثير في عهد خالد جلال.



مأخوذين عن أي شيء، بالطبع لدينا نصوص مؤلفة بشكل جيد، ومؤلفون محترفون، هذا يُعد تنوعا في التقديم، وبالطبع لدينا مؤلفون مهمون جدا، وليس لدينا تماما أزمة في الكتابة المسرحية.

-أنت تقدم هذا العام أربع مسرحيات بإنتاج مختلف ما بين الخاص والدولة ما بين البيت الفني والهيئة العامة لقصور الثقافة.. ما السلبيات والإيجابيات في كل جهة منهم من حيث التجربة بأكملها؟

لا أُرغب دائما أن أنظر إلى السلبيات، أقدم أي تجربة بآليات واحدة، نفس المجهود والحماس والميزانية المتاحة للجهة المنتجة، فكرة آليات الإنتاج وزيادة والنقصان، نحن نعمل بالإمكانات المتاحة والمتوفرة، وعروضي كلها تقدم بطريقة واحدة من حيث جودة المنتج، ليس المقاييس عندي أن هذا العرض حصلت من خلاله على مبلغ مالي أكبر وميزانية أضخم، وعرض آخر عكس ذلك، الاثنان أعمل عليهما بكل طاقتي ومجهودي.

الهيئة العامة لقصور الثقافة ربما تكون أقل إنتاجا في الأربع مسرحيات التي أقدمها هذا العام، ولكن -الحمد لله- قدمت عرضا مختلفا بإقبال جماهيري كبير، عرض «رضا» بشباب من الإسماعيلية، لأنني كنت أعطي العرض نفس المجهود كأنني أقدم عرضا في موسم الرياض أو في البيت الفني للمسرح أو في مسرح خاص، لست من أصحاب نظرية أين أقدم العمل؟ أعتبر اسمي علامة تجارية، فيجب أن يكون كل إنتاجه بمستوى واحد.

-هل ضعف الميزانية يؤثر على شكل العرض؟

بالعكس أنت -باعتبارك مخرج- تختار التجربة المناسبة لآليات الإنتاج، على سبيل المثال، لا يمكن أن أقدم عرض «طيب وأمير» في الهيئة العامة لقصور الثقافة، ولكن من الممكن أن أختار نصا آخر يتناسب مع إمكانيات المكان، إن لم تتكيف وتدرِك إمكانيات المكان، فهذا خلل عند المخرج، أنه اختار عرضا غير مناسب لمكان عرضه وإمكانياته في التنفيذ. الإمكانيات ليست عائقا، تجربة «١٩٨٠» وأنت طالع»، الديكور كان قطعة قماش وحصدت العديد من الجوائز، فكرة أن الإمكانيات لا تسمح فاختيارك منذ البداية خاطئ،

مختلف عن المسرح منذ فترة وكنت أراه متميزا جدا في هذا الدور، تامر فرج صديق وفنان، يقدم دورا أشبه ب«رمانه الميزان» في العرض، طريقته وأسلوب تمثيله كان مناسباً جدا للدور، شريف حُسنِي أنا مؤمن بموهبته جدا، وهو يقدم دوره بشكل ممتاز، الرجل الفضولي الخدم.

-هل كانت الأولوية في اختيار الممثلين لفرقة المسرح الكوميدي؟

بالطبع، فهو مسرحهم وهم متميزون وموهوبون جدا، وتم توظيفهم في الشخصيات المناسبة داخل المسرحية، وكانوا إضافة كبيرة وحقيقية.

-حدثنا عن فكرة أنك أول العروض التي تُقدم على مسرح ميامي بعد تجديده؟

عندما بدأنا التجربة لم نكن نعرف أننا سوف نقدم العرض على هذا المسرح، ومع المدير الجديد لفرقة المسرح الكوميدي الفنان ياسر الطوبجي، التجربة في حد ذاتها كانت ممتعة ولم نشعر بأي عقبات تماما، بالعكس وفر لنا كل ما نحتاجه وأكثر، ومع تكليف المخرج خالد جلال أنه القائم بأعمال رئيس البيت الفني للمسرح، أصبح الأمر مختلفا تماما، ما قبل خالد جلال شيء وما بعده شيء آخر، وأعتقد البيت الفني للمسرح بأكله يشعر بذلك، أصبحنا نعمل في أجواء احترافية وأجواء صحية تسمح لك بأن تقدم تجربة ناجحة.

-لماذا نجيب الريحاني؟ وهل الرجوع للتراث يُظهر أن لدينا أزمة في الكتابة المسرحية؟

الفكرة هي تيمة البديل، فكرة الاقتباس أو تيمة مُعينة شيء مشروع، وهم أخذوا هذه التيمة من نص فرنسي، ونحن لا نقدم نفس الأحداث، نحن نسير على خط درامي مُسمى بالبديل أو تيمة البديل، فأدبيا يقال إنه مأخوذ عن هذه الأعمال، ولكن تيمة البديل لا تعني أن الكتابة مأخوذة من القديم، وإمّا أنا أراها من وجهة نظري كتابة جديدة، ولكن أدبيا يُقال ذلك، حتى فيلم سلامة في خير عندما تم تقديمه كان مأخوذا عن مسرحية فرنسية.

وهذا ليس معناه أن لدينا أزمة في الكتابة تماما، أقدم هذا العام أربع مسرحيات، منها نصان مؤلفان دون أن يكونا

ستوكمان..

واختيارات الإنسان



❖ جمال الفيشاوي



قدمت فرقة مسرح الغد التابعة للبيت الفني للمسرح، على قاعة عبدالغفار عودة بالبالون، العرض المسرحي «ستوكمان» عن النص المسرحي «دكتور ستوكمان ومستر قاسم» للمؤلف ميخائيل وجيه مرزوق الذي فاز بجائزة ساويرس لعام ٢٠١٩م، ومن إخراج الدكتور أسامة رؤوف. وفي مقدمة ميخائيل لنصه قال: «لا أستطيع أن أخفي إعجابي وتأثري برائعة هنريك إبسن (عدو الشعب)» (النص pdf، ص ٢) والمؤلف لا يعرض أية أحداث من نص إبسن لكنه تعرض لشخصية دكتور توماس ستوكمان وهي الشخصية الرئيسية في نص إبسن، هذه الشخصية التي أصبحت عدو الشعب، فقد سلط إبسن الضوء على نوع من القضايا التي يكون فيها عدو الشعب هو الذي يراعي ضميره في العمل ويخاف على حياة الآخرين، ويصبح كما يقال (كبش فدا)، وبذلك يكون أفضل شيء للمجتمع أن يقام على كذبة ينشرها بعض الناس فيصدقها الجميع وتصبح هي الحقيقة، والسؤال: هل من الحق والعدل أن يكون الشخص الذي يتحدى جهل مواطنين بالعلم ويوجههم بالحقيقة يكون عدو الشعب؟ وهل من الحق والعدل أن يكون الإنسان الأفضل هو من يقوم باستغلال الآخرين بتضليل الرأي العام بغرض المنفعة الشخصية على حساب المنفعة العامة، حتى لو تحقق ذلك بمرض يؤدي إلى وفاة مواطنيه؟ وقد أجاب إبسن في نصه على الأسئلة بأنه ولا بُد من نشر الحقيقة، ولذلك تحدى دكتور توماس ستوكمان الجميع، وقام بإثبات أن مياه ما يُسمى بالحمامات السياحية والعلاجية في بلدته ملوثة بجراثيم مؤذية لصحة الإنسان، وعندما انعكس نص إبسن على الحياة التي يعيشها الإنسان في معظم بلاد العالم في الماضي والحاضر نكتشف الحقيقة الصادمة، وهي أن الإنسان يعيش في أكذوبة كبرى مهما اختلفت أشكالها. إن النص الدرامي (المسرحي) عدو الشعب الذي كتبه إبسن يس صلب حياتنا، حيث إن الحقائق تصبح أحياناً صادمة، ومن خلال هذه الحقائق كان النص الدرامي (المسرحي) دكتور ستوكمان ومستر قاسم.

إن العمل الفني الجديد هو الذي يقدمه صانعه بنظرة مختلفة وقادرون على تحقيق ذلك، حتى لو كان مُستلهما عن عمل فني آخر، أو بمعنى أدق مستلهم عن شخصية أعجب بها المؤلف عن عمل فني آخر، ويقول ميخائيل عن إبسن ونصه عدو الشعب إنه «هو النص المفضل لي عبر كل العصور ودوما ما أشعر أنني مديون له بشيء ما وعليّ أن أرد هذا الدين. واليوم أشعر بارتياح بعد إكمال هذا النص وكأني قمت برد هذا الدين» (النص pdf ص ٢).

كيف قدم لنا المخرج أسامة رؤوف هذا النص:

قام المخرج بتغيير عنوان النص من «دكتور ستوكمان ومستر قاسم» الذي كان واضحا ويتحدث عن شخصيتين مختلفتين في المبادئ، أما عنوان العرض «ستوكمان» فهو عنوان غامض ولا يتعرف المتلقي على قصصية العنوان إلا بعد مشاهدة العرض، فيعلم أنه اسم الشخصية الرئيسية في النص المسرحي عدو الشعب لهنريك

جريدة كل المسرحيين

إبسن التي يقوم الممثل قاسم بتمثيلها في عرض مسرحي يحمل اسم عدو الشعب.

حذف المخرج في العرض شخصية الدراماتورج أسامة، كما حذف بعض الكلمات وأضاف كلمات لشخصية عزت العامل بالمسرح لتؤدي خلاصة المطلوب إيضاحه للمتلقى بواسطة شخصية أسامة في النص، وهي التعريف بأن الممثل يندمج أحيانا ويتقمص الشخصية التي يمثلها وتسيطر عليه في حياته كما حدث للممثل قاسم (ياسر عزت) الذي اندمج بعض الوقت في شخصية «ستوكمان» التي يقوم بأدائها، وأطلق على الشخصية اسم عارف (محمد دياب) وكان موفقا في اختياره لاسم عارف حيث إنه يعرف أشياء كثيرة عن تاريخ المسرح وتجاربه مع الممثلين عندما يندمج الممثل ويتقمص الشخصية التي يقوم بتمثيلها، وشخصية مستر قاسم في النص عكس شخصية دكتور ستوكمان في نص إبسن، فهو شخص مجتهد وطموح يعمل مهنة التمثيل، فقد أصبح ممثلا مشهورا، له جمهور كبير، لكنه يعيش لنفسه فقط، لا يفكر في الآخرين، ويقوم بفعل أي شيء ليحقق ما يتطلع إليه، هذا الرجل أقام في شبابه علاقة غير شرعية مع ممثلة مغمورة كانت زميلة له، أثمرت هذه العلاقة عن مولد طفلة، وقام قاسم بترك حبيبته ولم يعترف بطفلته، فقامت الأم برعايتها إلى أن وصل سنها عشرين عاما.

تم ترشيح قاسم لجائزة كبرى وبحصله على هذه الجائزة سوف يعين في منصب رفيع، لكن أعداءه يفتحون ملفه القديم بأنه لديه بنت من علاقة غير شرعية ولن يعترف بها، فيقرر أن يسحق أعداءه لتحقيق هدفه ويعترف بابنته التي أصبحت شابة تدعى هنا (ريم أحمد)، وذلك ليس بنية إصلاح ما أفسده ولكن كي يصل لغايته.

يساعد باهر (نائل علي) صديق قاسم الذي يلازمه كظله في العمل كمساعد مخرج، وباهر هو من نصح قاسم في الماضي بعدم الاعتراف بابنته وبتك الحياة الآمنة والزواج من حبيبته ليتفرغ لمستقبله الفني ليحقق الشهرة والنجومية، ويُعتبر باهر نجاح قاسم نجاحا له شخصيا، والآن ينصحه بالاعتراف بابنته هناك للقضاء على حيلة معارضة.

يرتب باهر لقاء لقاسم بابنته هناك التي تعمل في جريدة (لم يُذكر اسمها) التي ترسلها لتغطية العرض المسرحي الجديد «عدو الشعب» لإبسن الذي يؤدي فيه قاسم شخصية دكتور ستوكمان.

يُبلغ باهر قاسم أن كل شيء على ما يرام وأن ابنته هناك تحبه وتعتبره مثلها الأعلى وسوف تتحدث معه بعد العرض، ولا بُد أن يركز قاسم في دوره، وبعدما يخرج باهر، وفي لحظة ضبابية، لحظة بين الواقع والخيال يعيشها قاسم وكأنه في رؤية ذهنية، نرى كيف أثرت شخصية ستوكمان المدافع عن الحق على شخصية قاسم الممثل الطامع في تحقيق أحلامه، ونستطيع القول بأن زمن العرض الذي شاهدته المتلقي استغرق خمسة وخمسين دقيقة تقريبا في الواقع، أما زمن الحدث الدرامي هو خمسة وعشرون دقيقة فقط، ويتضح ذلك عندما يطرق عارف باب غرفة قاسم في المسرح في بداية العرض ويبلغه أنه باق نصف ساعة على رفع الستارة، ثم يطرق الباب ثانية في نهاية العرض ويخبره أنه باق خمس دقائق على بداية العرض، فالعرض المسرحي يبدأ وينتهي بنفس المشهد، والاختلاف الوحيد هو مرور الزمن، ولذلك نستطيع القول إن قاسم لم يتغادر غرفته وإن جميع الأحداث دارت في مخيلته.

هذا العرض المسرحي يُعتبر فيه المتلقي هو العنصر الأهم في تكوين العمل؛ حيث يثير العرض لدى المتلقي التأمل والتفكير في الواقع وإبداء الرأي في القضية المتناولة، وقد دمج المخرج بين منهج كل من ستانسلافسكي وبريخت، حيث إن ستانسلافسكي يتعامل مع طبيعة العلاقة بين الممثل والحكاية وتعايش الممثل من أجل واقعية العرض، ويؤدي دوره كما لو كان هو الشخصية نفسها، أما بريخت يتعامل مع فن المسرح من موقع الممثل ودوره التاريخي، فهو ينشئ سيطرة الممثل على الحكاية ومغزاهما. وأوضح العرض ثلاث حالات مختلفة لشخص واحد، الممثل قاسم، وشخصية دكتور ستوكمان التي يجسدها قاسم في مسرحية «عدو الشعب» لإبسن، وقاسم الأب الذي تحركت مشاعره تجاه ابنته بعد أن أنكر وجودها لمدة عشرين عاما. وقد قام ياسر عزت بأداء كل هذه التناقضات في الشخصية بحرفية وتمكن شديد بالسيطرة على كل أدواته كمثل، ونلخصها في الصوت والجسد أو الأدوات الخارجية والداخلية.

سرد لنا العرض أحداثا حدثت في الماضي في صورة قضية عن العلاقات الإنسانية، وهنا يطرح العرض سؤالاً على المتلقي: ما هو الاختيار الأنسب للإنسان أن يعيش لتحقيق طموحه فقط أم يعيش حياة أسرية مستقرة؟ ويجيب على هذا التساؤل المخرج أسامة رؤوف بسؤال في كلمته عن العرض «ماذا ينفع الإنسان لو ربح



نسمع صوت موسيقى فجأة وارتفاع صوت الوترية عند دخول ستوكمان غرفة قاسم، معلنة عن مفاجأة قاسم بأن ستوكمان يشبهه تماما، كما نسمع موسيقى العرض المسرحي باستخدام الآلات الوترية بصوت مرتفع مصاحبة لتصفيق الجمهور، وعند قراءة قاسم خطاب ابنته هنا تعزف الوترية موسيقى رومانسية، وفي لحظة أخرى عندما تتذكر هنا ذكريات الماضي وحديث عن والدتها وأنها كانت دائما تذكر لها أن والدها متوفي تتحول الموسيقى إلى حزن وشجن.

كانت إضاءة (أبو بكر الشريف) متميزة وتحقق رؤية المخرج، وكما قلنا إنه اختار مزج رؤيته بدمج تقنيات المسرح والسينما معا، فمالت رؤية أبو بكر إلى تنفيذ تقنيات السينما، فكانت خطة الإضاءة عبارة عن إنارة عادية للمكان وتزيد أو تنخفض شدة توهج الإضاءة أحيانا أو يستخدم بؤرة ضوئية وكانت الألوان المسيطرة الأزرق والأصفر والبرتقالي، فرى الإضاءة الخافتة المعبرة عن إضاءة الغرفة ليلا في بداية العرض عندما كان قاسم يراجع دوره وقراءة السكريبت، وتزداد شدة الإضاءة قليلا عند دخول باهر وحديثه مع قاسم، وعند دخول ستوكمان وحديثه مع قاسم تنخفض شدة الإضاءة حتى يتم خدعة المتلقي بأن الجالس أمام المرأة وظهره للمتلقي ووجهه لقاسم هو يشبهه تماما، بينما يرى الجمهور وجه قاسم. وعند دخول هنا لغرفة قاسم وتجد دكتور ستوكمان بها وتحاوره على أنه قاسم، تزداد شدة الإضاءة على هنا وتنخفض على دكتور ستوكمان، وعبرت الإضاءة عن شعور قاسم الداخلي فنجده يجلس على أحد كراسي الفوتيه، وسلطت عليه إضاءة بلون أزرق خافت جدا يظهر وجهه وجسده في دلالة على اللحظة الضبابية المظلمة التي يعيشها وما هي نتيجة لقائه مع ابنته، كما أسقط على قاسم بؤرة خضراء فاتح جدا وبؤرة أخرى حمراء، أثناء اعترافه لابنته بأنه اعترف بها لنيل الجائزة، فهو ما زال بداخله شعور اللامبالاة بمشاعر الآخر حتى لو كانت ابنته، لكنه على الرغم من ذلك لديه جزء ولو بسيط من حبه لابنته كإنسان.

كل التحية لكل ممثلي العرض الذين تم ذكر أسمائهم، وكذلك (تريزة فريد - أحمد سعد) لمشاركتهما في العرض كمثلين في عرض «عدو الشعب»، والتحية واجبة لكل من ساهم لخروج هذا العرض للنور، والشكر لمدير فرقة الغد المخرج سامح مجاهد لاختياره الدائم بتقديم عروض مميزة.

العالم كله وخسر نفسه» (انظر بامفليت العرض)، فعلى الجانب الآخر نرى موقف ابنته هنا وهل ستتقبل ما فعله والدها قاسم في الماضي وتغفر له بعدما سبب لها جرحا نفسيا غائرا طوال حياتها بعدم الاعتراف بها وموت أمها التي ضحت من أجلها، وأجابت لنا هنا (ريم أحمد) على السؤال بعدما اشتبكت في مباراة بالأداء التمثيلي مع قاسم (ياسر عزت)، موضحة معاناة الابنة التي تربت يتيمة الأب وهو على قيد الحياة، بين مشاعرها كمعجبة بممثل تعتبره مثلها الأعلى لكنه مذنب في جريمة أخلاقية كانت هي ضحيتها، وتقرر أنها تريد من قاسم ألا يعترض حياتها، فهو لا يمثل شيئا بالنسبة لها، أما باهر (ناثل علي) فرسم شخصيته بشكل متوازن في حدود دور الصديق المخلص الوفي لصديقه الذي يصادقه رغم ما به من عيوب، وكذلك أجاد عارف (محمد دياب) في دور عامل المسرح العارف بأمر كثيرة بخبرته الطويلة في التعامل مع الممثلين، وقام برسم ابتسامة خفيفة على شفاه المتلقي.

مزج المخرج بين تقنيات المسرح والسينما من خلال الحفاظ على انفعالات الممثلين بعيدا عن الأداء المسرحي، حيث يقدم العرض في قاعة يقترب فيها الممثل من المتلقي الذي يطلع على كل الانفعالات والحركات بشكل واضح، كما مزج المخرج بين اللحظة المسرحية في ربط بين مقدمة وعمق المسرح الذي يفصل بينهما فتحة باب، فقد قام مصمم الديكور (حمدي عطية) بتقسيم مكان العرض إلى قسمين، يمثل القسم الأول غرفة قاسم في المسرح مصممة بللمسة جمالية تليق بممثل نجم الفرقة المسرحية، فقد وضع فيها كرسيي فوتيه أحدهما مبطن بلون أحمر والآخر مبطن بلون بيج، أمامهما طرابيزة مستديرة عليها زجاجة مشروب وكوب، على يسار مقدمة المسرح، ووضع خلف الكرسيين في العمق مكتبة بها عدة صور مختلفة لقاسم، وفي عمق حدود الغرفة على اليمين وضع تسريحة بها مرايا وبعض لمبات الإضاءة أمامها كرسي للجلوس بلون أحمر وشماعة لتعليق الملابس، أما النصف الآخر يمثل خشبة المسرح والكواليس التي يقدم عليها العرض المسرحي «عدو الشعب» لإيسن كجزء من الأحداث. ثم يسحب البانر من خلف المكتبة المعلق عليه الصور ليغلق الباب، وتمثل حائطا معلقا عليه بعض الصور المختلفة لقاسم للإشارة لمدي حبه لنفسه فقط، ويصبح مكان العرض مكونا من غرفة قاسم فقط.

يفاجئ المخرج المتلقي بخدعة دخول شخصية ستوكمان (خالد يوسف) الذي يرتدي نفس ملابس الممثل قاسم الذي سيؤدي شخصية دكتور ستوكمان دون أن يرى وجهه المتلقي، كما قدم خدعة أخرى بظهور قاسم خلف المرأة أثناء جلوس ستوكمان أمامها، وهذه التقنية تقترب من تقنيات الساحر ليحقق بها المخرج الدهشة للمتلقي، وقد حقق المخرج هذه الدهشة للمتلقي



حين يتغزل المسرح في الشعر ليلقاه في

باب عشق



❖ نabil سمير

أن تنغمس في ذاتك حتى النخاع باحثا عنها أولا ثم باحثا عن كيفية فك قيود الإبداع التي رغبت في إطلاقها يوما خارج حدود المألوف والمتوقع، حتى تنجح في ذلك معلنا للجميع أنك استطعت أخيرا الوصول لطريق واضح يمنحك النور كي تستمر على الطريق الصحيح لإطلاق ما آمنت به وأيقنت أنه يستحق أن يراه الناس، فالأفكار لا قيمة لها إن ظلت حبيسة العقول. هذا ما أظنه قد حدث مع «إبراهيم الحسيني» حين انغمس ليكتب لنا «باب عشق»، النص الفائز بجائزة ساويرس عام ٢٠٢١، فحالة الحب التي تُستلهم من التراث الشعبي كحكايات ألف ليلة وليلة، شيء غاية في الصعوبة، فلا يمكن أن تكون نتاج صنعة أو حتى دراسة فقط، لكنها نتاج إبداع خالص، فخرجت لنا حالة شرعية تماما في تزوج بين ما أبدعه «إبراهيم الحسيني» في تأليف النص المسرحي، وما رسمه من أشعار «درويش الأسيوطي» ليصنع منها «حسن الوزير» سيمفونية عشق تبادلية في دائرة غزل لا تنفصل مسرحا وشعرا.

مع بداية العرض المسرحي «باب عشق» على مسرح الطليعة للمخرج القدير والمهموم «حسن الوزير»، نجد تجسيدا كاملا لباب العشق، فهناك باب يتوسط المسرح على جانبيه نافذتان عليهما حبال طولية كأنهما سجنان بينهما باب العشق لمن يستطيع الخروج، يخرج البعض من الباب ويظل البعض حبيسا مع تلصص الأضواء الخافتة مصاحبة للموسيقى، فتظهر قطع الديكور في سينوغرافيا مرسومة بدقة لتعلو الحالة رويدا رويدا، فيبدأ العرض، لتبدأ بصوت المنادي حالة العشق المتواصلة بين الجالس على كرسي المتفرج، وما تنثره الحالة العامة من جمال على خشبة المسرح.

الكتابة عن «حسن الوزير» ممتعة لكتابها لأنه يستفيد كثيرا أثناء البحث في تاريخ «الوزير» الفني لأنه مخرج تحقق وحقق من قبل ما يتمناه مخرجون آخرون، فمشواره غني عن التعريف، وتأثيره على شكل شخصي تأثيرا لا ينسى منذ «طقوس الإشارات والتحويلات» رائعة «سعد الله ونوس» عام ١٩٩٦ تقريبا.. بطولة نabil الحلفاوي، سوسن بدر، وفاء الحكيم، خالد صالح، حمدي الوزير، خالد الصاوي.. وآخرين، جعلتني عاشقا لفن المسرح الذي كنت أراه فقط في المسرحيات القديمة على شاشة التلفاز، ليعود الآن بعد مشوار طويل ومهم ليأخذنا معه لهذا الزمن من جديد حيث المخرج يختار النص المناسب والمحسوس له بعناية، ويبدأ في إلقاء أبياته الخاصة من الشعر في بقية عناصر العمل، فيخرج لنا لوحته الجديدة زاهية الألوان «باب عشق».

دائما ما أتعامل مع نسب تقييم المخرج بالنسبة لي على أن اختيار النص يستحق ٥٠% وتسكين الممثلين ٢٥% وبقية العناصر ٢٥% لأن النص والتسكين هما الأساس الذي يتم بناء عليه بقية عناصر العمل المسرحي، وفي «باب عشق» جاء تسكين الأدوار الرئيسية كما يجب أن يكون. فعلى سبيل المثال، ماهر محمود (دوقلة)، وهالة ياسر (دعد)، وشيما يسري (سلمى)، وأحمد حسن (طاهر)، ومي زويد (شاهد)، وعمرو علي (المنادي)، وفكري سليم (الملك)، وإسلام بشبيشي (هارون)، ونديا عوني (مأمونة)، ومحمد صلاح (بكر)، وخالد العيسوي (السياف)، ومحمد جاد (جلال)، ومحمد أمين (غيلان)، كانوا على قدر المسؤولية تماما بجانب المشاركين بالرقص والغناء، فأظن أن اختيار «حسن الوزير» لهؤلاء لم يكن فقط لتميزهم في التمثيل بالشكل الذي يخدم رؤيته، لكنه أيضا اختيار للممثل مطلق اليمين الذي يحترم ويقدر خشبة المسرح، وأيضا لا يجعل الرهبة والخوف منها حائلا دون إبداعه، وهذا لا يعني عدم تفوق ونجاح من لم أذكر أسماءهم، فالعمل جماعي، ولا نجاح بشكل منفرد، فالجميع أجاد في دوره ومكانه، فهنينا لكم جميعا بعرض مسرحي سيظل في ذاكرة المسرح لسنوات.

كنت أثناء المشاهدة أتمنى بعض اللحاحات التي لم تحدث «على سبيل المثال».. اللحمة الأولى.. لقاء يتم بين دوقلة ودعد، فهي اللحمة الأهم التي كنت منتظرا لها طوال العرض، لأن كل الأحداث تهد لهذا اللقاء الذي أرى فيه دوقلة يلقي شعره على من جعلته يذوب عشقا فيها وفي شغفه بشعره أيضا، كنت أرغب في رؤية ملامح الأميرة وتعبيراتها أثناء تغلغل هذه الكلمات المنسوجة بخيوط مصنوعة من خلايا قلبه، ربما كان سيغير ذلك كثيرا من السياق وترتيب الأحداث الذي يراه «إبراهيم

الحسيني» و«حسن الوزير» بما لا يرغبان فيه، ولكن هذا ما تمنيت يحدث كمتفرج عاش حالة عشق مع ما يراه على خشبة المسرح، ولكنها في النهاية مجرد رؤية مغايرة لا تضع خلافا بين ما رأيته وما تمنيت. اللحمة الثانية كانت الصلاحيات الكبيرة التي تم منحها لشخصية «السياف» مجرد سياف يتعامل كأنه وزير البلاد أو قائد الجيوش، فرما منحه صفة أخرى غير «مجرد سياف» تحل المعضلة أو حتى تقليل الصلاحيات الممنوحة للشخصية. ولا يمكن أن تنجح هذه الحالة المسرحية بمخرج ومؤلف مفردهما، لكنه يحدث دائما بمساعدة أشخاص لا تقل أهميتهم بأي حال من الأحوال عن من يعتلون الخشبة ويراهم الناس لذلك يجب التقدير لهؤلاء: المبدع فادي فوكيه (ديكور)، مها عبدالرحمن (أزياء)، محمد حسني (موسيقى وألحان)، محمد بحيري (استعراضات)، وفاء مدبولي (مكياج)، ماري ثروت (إدارة مسرحية)، محمود الرفاعي (المخرج المنفذ)، رشا زيدان (المخرج المساعد).

في النهاية.. حالة دمج إلقاء الشعر والغناء والموسيقى والرقص، هي حالة فريدة تماما، قلما نجدها بهذا الرونق والتناغم الحي الخلاق، ولا يستطيع أن يقوم برسمها بهذا الشكل المبهر إلا فنان يعي جيدا أهمية -وأيا خطورة- دمج كل هذه العناصر سويا، فكانت حالة براقة أخاذة تدمع العيون وتلهم العقول وترتبت على القلوب.. فكل تحية لمن فكر ونفذ وشارك في هذه الحالة التي ظلت معي -باعتباري متفرجا- بعد انتهاء العرض، ومنحتني حائط صد حتى لا أتأثر بحالة العشوائية والسوقية خارج أسوار المسرح في منطقة العتبة الخضراء التي لم يعد بها من المناطق الخضراء التي تبث فينا الحياة إلا منطقة المسارح: القومي، والطليعة، والعرائس، وما بداخلها.

غيبوبة

حب ما بين الحياة والموت



أشرف فؤاد

أن أشد ما آثرني في العرض المسرحي «غيبوبة» هو دموع العجائز من حولي في الصالة بمقاعد المتفرجين في مشهد النهاية، حين تودع لورا حبيبها الكامن في الغيبوبة بعدما عادت هي إلى الحياة برقصة روحانية كان قد علمها إياها من قبل بالفندق، بينما هو على الجانب الآخر يسمعها ويراهها باكية متأثراً في مكان ما في العالم الافتراضي، ولكنه لا يتمكن من التواصل معها أو ملامستها أو محادثتها حيث العجز التام والكامل .

فكل منا في ذاك المشهد الصعب والمؤثر بكى وتذكر مع هيبة الموت عزيز لديه قد فقده سواء إن كان حبيب أو أخ أو أب أو صديق بعد دخوله في الغيبوبة على حسب درجة المعرفة والقربة لديه، حيث انعدام التواصل والكلام مما يجعلنا في حنين دائم إلى الذكريات آمليين عودته من جديد لنستكمل معه رحلة الحب والحياة .

العرض المسرحي «غيبوبة» لفرقة قصر ثقافة عين حلوان المسرحية، ضمن فعاليات الموسم المسرحي بالهيئة العامة لقصور الثقافة.

«غيبوبة» هو عرض مسرحي مأخوذ عن النص المسرحي «فندق العالمين» للكاتب الفرنسي إيريك إيمانويل شميت، وهو كاتب معاصر تأثر كثيراً في كتاباته بفلسفة جان بول سارتر الوجودية، قام ياسر أبو العينين بعمل الدراماتورج له برؤية مبسطة وملائمة لطبيعة جمهور المتلقي لفكرة ورسالة العرض المسرحي المراد نقله له ألا وهي فكرة الاختيار ما بين الحياة والموت وفلسفة الموت والحياة وما وراثهما، والعرض من اخرج حسام التوني الذي تناوله أيضاً برؤية جديدة ومختلفة عما تناولها الآخرون مما سبقوه .

تدور فكرة العرض في إطار عبثى مبني على الفلسفة والخيال عن أحوال مجموعة من نزلاء الفندق المسمى بفندق العالمين، فندق تسكنه الأرواح النائمة الحائرة ممن هم في حالة الغيبوبة أي بين الحياة والموت، مع اختلاف أسباب مجيئهم إلى الفندق ما بين أسباب مرضية أو حوادث قدرية، وتتلاقى فيه الأرواح من مختلف الطبقات والأطياف، ومن خلال شخصيات متقنة الرسم كأنها تنبض بالحياة على الورق، يأخذنا الكاتب في رحلة فائقة المتعة مليئة بالتساؤلات

الفلسفية عن الحياة ومعناها، عن فائدتها رغم علمنا بأنها إلى زوال، هل قرار الحياة أو الموت من حقنا؟، ما هو الموت؟، وما هو عالم ما بعد الموت؟، أين يذهب من يدخل في غيبوبة مطولة؟، ما العالم الذي يسافر إليه المريض النائم على طاولة العمليات وهو تحت التخدير لساعات؟ ماذا لو كان هناك عالم ثالث يقع بين العالمين؟، عالم تلك الأوقات التي يكون فيها البشر بين الحياة والموت، وهل تعود الروح لأجسادهم لتكمل رحلة الحياة أم تصعد للسماء واضعةً نقطة النهاية؟ .. وبين كل من هذه الأسئلة الفلسفية على هامش القصص المختلفة للأبطال وبها تحمله من شجن وحزن تدور أحداث

العرض المسرحي، ويكون الربط ما بين المستشفى التي تتواجد فيها الحالات وذلك الفندق يتم بواسطة مصعد متحكم في دخول أو خروج النزلاء من الفندق، ومع تتابع الأحداث تتضح الذكري الأخيرة لكل شخصية بالفندق . أحسن المخرج حسام التوني اختيار ممثليه من خلال الدمج بين شباب الهواة مع المحترفين الكبار أمثال سميرة الإمام وياسر أبو العينين، وهو ما ساعد على إعطاء الثقة للجدد من خلال خبرات المحترفين، فجاء التمثيل بالعرض في أبهى صورته من الأداء المتقن والإحساس المتفرد بفحوى رسالة العرض المسرحي، فرأينا آية خميس من قامت بدور «دكتورة أس»



هو أيضا في ذات الوقت يراها ويسمعها ولكنه لا يستطيع محاولتها او ملامستها حيث أن كل منهم في عالم نقيض الآخر، لورا في عالم الحياة وجوليان في عالم آخر معلق بين السماء والأرض، كما أستطاع محمود البيطار في دور «المنجم راجابور» أن يرسم البسمة على وجوه جمهور المتلقى بخفة ظله وقفشاته الكوميديية حيث انه يمثل الخط الكوميدي الوحيد بالعرض المسرحي، راجابور كان يشغل وظيفة بسيطة هاجر على أثرها إلى أمريكا وهناك حدث له تحول بعد مرض ابنته ووفاتها بعيدا عنه، مما جعله يحترف مهنة التنجيم ومن ثم إصابته غيبوبة سكر ليجد نفسه في ذلك الفندق الذي يجمع جميع من فقدوا وعيهم، كما نجد ياسر أبو العينين في دور «الرئيس دليبيك» وهو ثرى ورئيس لثلاث شركات، وجد نفسه في ذلك الفندق بعد أن صدمه شخص مستهتر مخالف للقانون بدراجة كان يقودها على رصيف المارة، وقد وضح من خلال أداء أبو العينين للشخصية انه يعتمد على استذكار الشخصيات أكثر من تقمصها نتيجة ثقافته وجهه للقراءة والإطلاع فأحسن أداء الشخصية جيدا من الخارج، هناك أيضا سمية الإمام في دور «الخدمة ماري مارتن» وهي إنسانه بسيطة لم تنال قدرا من التعليم وبالتالي ضعيفة الإيمان دوما تتساءل بالفندق عن ماذا بعد الموت؟، وقد أتقنت سمية الإمام أن تنقل تلك البساطة والمحدودية للشخصية التي تلعبها لجمهور المتلقى من خلال أدائها الفطري البسيط بما يتناسب مع طبيعة الكاركتير المرسوم .

الديكور لناردين عماد كان من المفترض أن يأتي غير تقليدي بما يناسب فكرة المكان الأسطورية أو لنقل الروحانية ولكنه جاء أشبه بالواقعية، أما الأزياء لها فجات ملائمة لطبيعة

لورا نفسها تطير كالفراشة وتتحرك هنا وهناك بكل خفة منطلقة وسعيدة وكلها طاقة وبهجة وحيوية، مما يتسبب ذلك في وقوع جوليان في حبها بجنون، ففتحول شخصيته إلى النقيض تماما من شخص يتصف باللامبالاة وعدم الإقبال على الحياة إلى شخص مسئول ومتزن بعدما استطاعت لورا أن تستغل حبه وتعلقه بها في تغيير نمط حياته تماما، مما يجعله يحلم بالبقاء معها في أي مكان يتحدد فيه مصيرها سواء أن كان بالدنيا أو العالم الآخر، وقد وضع الكاتب أيريك شميت هنا لقصة حب جوليان ولورا نهاية مفتوحة براويته «فندق العالمين»، بأن أحاط الغموض بمصير جوليان أمام المتلقى عند دخوله الأسانسير بأن جعل كلا من الإشارة الحمراء والخضراء يضيئان معا، وكأنه أراد أن يقول لنا أن مصير ذلك الحب سيبطل معلقا بين الحياة والموت على أمل العودة من جديد، ولكن الدراماتورج ياسر أبو العينين كان له هنا كلمة أخرى بأن أراد أن يضيف بعدا آخر لهذه الراوية، بأن أضاف مشهد آخر بعد دخول جوليان للأسانسير يعطى نفس ذات المعنى الذي أراده الكاتب الفرنسي، ولكنه يضيف تأثيرا أقوى نفسيا وبصريا على المتلقى، كما يعد أيضا بمثابة تيسير للفهم على المتلقى العادي غير المفكر أو العميق فلسفيا، وقد دعم التوني مخرج العرض ذلك المشهد برؤية إخراجية جمالية تساعد المتلقى البسيط على الفهم والتأثير العاطفي الأقوى في آن واحد، بأن رأينا من امامنا مصير جوليان بعد دخوله الأسانسير وهو مستلقى في غيبوبته على سرير المستشفى بالأجهزة والمحاليل، بينما تحوم روحه من حول حبيبته لورا التي قد أختار لها القدر الحياة والهبوط إلى الأرض ولكنها لا تستطيع أن تراه أو تشعر به، بينما

في أوج تألقها والتي تقوم باستدعاء الشخصية المطلوبة للحياة أو الموت مع مساعدتها على الصباحي وميرنا موسى، بعدما تقوم بأمرهم بالإجبار من خلال أوامر عليا خفية لم يذكرها الكاتب بدخول الأسانسير لتحديد مصائرهم، حيث الإشارة الحمراء للأسانسير تعنى الموت والصعود إلى السماء، بينما الخضراء تعنى الهبوط للأرض والعودة إلى الحياة من جديد، وبتعليمات من مخرج العرض أتقنت آية كاركتير معين للشخصية يشبه الروبوت في الحركة والكلام، للدلالة على أنها شخصية ليست بشرية وهي دلالة واضحة ولكنها مستهلكة وغير مبتكرة، أما بخصوص نزلاء الفندق من مرضى الغيبوبة فزرى هنا ضياء الصادق أحد أفضل ممثلي العرض المسرحي من قام بحرفية عالية بتقمص دور «جوليان بورتال» ذاك الشخص الذي وجد نفسه فجأة في ذلك الفندق بعد حادث تصادم بسيارته حينما كان في حالة سكر دخل على أثره في غيبوبة، ولم يتعرف على المكان إلا بعد دخوله همدة معينة، وهو شخص ملحد يقع في حب فتاة تدعى «لورا» من قامت بتجسيدها مريم جبريل بإحساس خيالي أجادت فيه استخدام الذاكرة الانفعالية فشعر المتلقى بتطابق بينها وبين الشخصية وكأن كلاهما واحد، تلك الفتاة القعيدة مريضة القلب التي وجدت نفسها بالفندق أيضا بعد دخولها في الغيبوبة وقد أهداها «المنجم راجابور» أحد نزلاء الفندق قلبه بعدما اختار أن ينزع الأجهزة منه ويفارق الحياة، ولكن بما أن كل من يدخل ذلك الفندق العجيب الذي يمثل مكان انتظار مؤقت يتحدد من خلاله أي من العالمين سيكون مصيرك الحياة أم الموت، تجد نفسها بصورة مغايرة تماما غير الصورة التي كانت عليها قبل دخوله، فهنا تجد



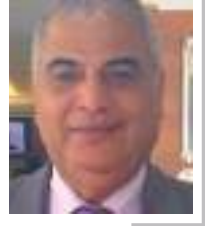
والصوت الشجي من خلال إنسيابية ورومانسية الحركة فيها وكأنها كليب غنائى لأثنين من العشاق .
نخلص من كل ما سبق ،، أن العرض المسرحى «غيبوبة» هو عرض ينتمى إلى مسرح العبث وفلسفات ما بعد الموت، وفكرة الغيبوبة والبحث فيما ورائها، هل هى غياب الجسد ولكن تظل الروح يقظة وتعى ما حولها؟!، هل هى ترمى إلى ما وراء السطور حيث تغييب العقل عن الحقائق لنظل نعيش في عالم من الزيف والخداع؟!، حقيقة هو عرض مسرحى يستحق التأمل والبحث، تنافس فيه جميع الممثلون في عزف أعذب ألحان الأداء التمثيلي، كما ساعدت الإضاءة لأحمد أمين في استثارة مشاعر الممثلين وإبراز جماليات التكوين المسرحى، والأشعار لأحمد زيدان على ألحان زياد هجرس وبصوت صدفة نجحوا في تأكيد فكرة الاشتياق والغياب القهرى، فقط أرى أن العرض كان من الممكن أن يختزل في وقت أقل حيث هناك عدة مشاهد متشابهة ومكررة، كذا هناك مناطق كثيرة من الديكور لم تستغل في الأداء الحركى وكان من الممكن الاستغناء عنها تماما، وفي النهاية من وجهة نظرى النقدية قدم كلا من حسام التونى كمدخرج وياسر أبو العينين كدراماتورج رؤية فلسفية بديعة لعرض مسرحى محكم ومنضبط سواء على مستوى الطرح أو على مستوى الحركة، يرقى إلى عروض مسارح الدولة وينبغى على وزارة الثقافة أن تعيد النظر فيه للعرض مرة أخرى على إحدى القاعات المسرحية التابعة لها والتي تتلائم مع طبيعة العرض .

يتساءل من خلالها في أبياته الشعرية، هل من الممكن أن يكون هناك حب بالفعل في العالم الآخر :
كيف يمكن للقلوب بعد موت أن تحب؟
كيف يصبح فجأة للموت قلب؟
ثم طرح تساؤلا آخر عن إمكانية خلود هذا الحب الكامن في عالم الغيب من عدمه، ومن ثم أعطى الأمل بعدها والأسباب التى تضمن له البقاء حتى لو مات المحبين فسيظل القلب يخفق حتى لقاء آخر في عالم آخر ما بعد الموت أجمل وأبقى يجمع شمل قلوبهم مرة أخرى :
هل سيبقى الحب أبداً أم سيفنى؟
يكفى أن .. قلبي المحزون غنى
لا يهم متى التقينا أو إلى أين الطريق؟
الزهور بطيب قلبك سوف تهدينا الرحيق
آن للقلب الرقيق أن يدق
وأن يحب .
لذا نجح زيدان بشكل كبير في وضع الكلمات التى تصل إلى قلب المتلقى وعقله بشكل مبسط بالرغم من فلسفة الفكرة وصعوبة إدراك العقل البشرى لها وطرحها باللغة العربية الفصحى تلك اللغة الأصعب على الممثل والمتلقى معا .
في الغالب لا تكتمل جمال الكلمة وشعور المتلقى بها إلا باللحن والصوت الذى يجيدان التعبير عنها، فجاءت الحان زياد هجرس مع توزيع مصطفى حافظ وبصوت المطربة الواعدة صدفة وما تملكه من إحساس دافئ لتعطى للكلمات رونقا وجاذبية تجعل كل من يسمعها يتفاعل معها ويظل يرددتها حتى بعد نهاية العرض . كما أضافت الإستعراضات لمحمد بحيرى خلودا في ذاكرة المتلقى لتلك الكلمات والألحان

كل شخصية ووظيفتها وجنسية بلدها، ولكن في ضوء الإمكانيات المحدودة لميزانية العرض المسرحى نستطيع أن نقول انه قد وفقت ناردين عماد إلى حد ما في تأدية الغرض المطلوب من فكرة العرض المسرحى .
فكرة العرض المسرحى «غيبوبة» تتيح له أن يعرض في قاعة مسرح مغلقة أو مكشوفة على اعتبار انه مكان معلق بين السماء والأرض، وبالتالي نظريا ساحة الهناجر جاءت مناسبة ولكن عمليا تحتاج إلى ديكور مغاير تماما غير الذى شاهدناه بالعرض المسرحى بعكس لو كانت القاعة مغلقة، كما إنه لم يتم إعدادها وتجهيزها بالشكل الكافي من قبل مصممة الديكور ليشعر فيها المتلقى انه جزء من العرض أو ممن ينتظرون دورهم في دخول ذلك المكان، كما أن المسرح لم يكن فيه الموتيفات التى تتيح للمتلقى الرؤيا المناسبة للعرض، فجاء جميع جمهور العرض على مستوى واحد مما أثر في المشاهدة وربما كانت الإمكانيات هى السبب، لذا من موقعى هذا أمنى النفس بأن يكون لوزارة الثقافة نظرة اهتمام بمسرح قصور الثقافة في زيادة المخصصات المالية لهذا القطاع الهام الذى ينافس مسرح الدولة أحيانا بمستوى ما يقدم من عروضه .
الأشعار لأحمد زيدان هى أحد أهم العناصر التى ساهمت في نجاح العرض المسرحى لما فيها من عذوبة ومشاعر مرهفة خفتت من ثقل موضوع النص الفلسفي ورهبة فكرته على قلب جمهور المتلقى، كما جاءت الأشعار جديدة في طرحها وعبرت بشكل كبير عن الفكرة الفلسفية للعرض وأضافت له من خلال قصة الحب العبثية والغير تقليدية بين أثنين محبين لم يلتقوا الا في عالم ما بين الحياة والموت، فوجدنا زيدان

«يا شيخ سلامة»

ساحر الطرب يعيد تشكيل الوعي الفني



❖ عبد السلام إبراهيم

يستحضر الشاعر والكاتب المسرحي يسري حسان في مسرحيته الاستعراضية الغنائية «يا شيخ سلامة» روح الشيخ سلامة حجازي ليضع حدًا للفن الهابط المتمثل في المهرجانات، يستدعي الساحر ليلقف ما قد صنعوا، يتجسد الماضي بكل عنفوانه ليحرر الحاضر من سطوة الذوق المتدني، يأتي بخطاب مسرحي من عمق الماضي ليقول كلمة الفصل فيفكك الحاضر ويعيد بناءه من جديد على أسس رائد المسرح الاستعراضي والغنائي سلامة حجازي. يبحث يسري حسان طوال مسرحيته عن سبب تردي ذائقة المتلقي الفنية فصار يندمج مع أغنيات المهرجانات فكان سببًا في وصولها إلى القمة، يذهب إلى عقر دارها ويناقش معها القضية وصولًا إلى هدفه الذي بلغه في النهاية، مستعينًا بأركانها وصناعاتها ليفتت فلسفتها الواهية ومن ثم يعيد تشكيل الوعي على أسس سليمة، مستحضرًا رائدًا من رواد المسرح الاستعراضي والغنائي ليكون القيم والحكم على المأزق الثقافي الذي يعيش فيه المجتمع. يعرض يسري حسان النجاح الذي حققته أغنيات المهرجانات من خلال الفن الهابط، كما يعرض النجاح الذي حققه سلامة حجازي من خلال الفن الهادف، وما بين الاثنين يجلس المتلقي يقارن ويعي، يقدم النص المسرحي بشقيه؛ لغة صناعات المهرجانات وكلمات أغنياتها، ولغة صناعات الفن الراقي وكلمات أغنياته وتواشيحه.

جوه العربية فوق الكوبري
قاعدة السنيورة وطال صبري
ما تحني بقى يخرب بيتك.

كان المسرح الغنائي الاستعراضي سمة من سمات القرن الثامن عشر في إنجلترا وكان النجاح الحقيقي حينما قدمت أوبرا جون جاي «أوبرا الشحاذ» ١٧٢٨. تلك المسرحية الغنائية التي أنتجها رجل اسمه ريتش وحققت نجاحًا منقطع النظير إذ أن صناعاتها أدركوا حاجة الجمهور لمثل تلك الأعمال التي تعلي من ذائقته وثقافته. وفي مصر ظهرت في الآونة الأخيرة محاولات لإعادة المسرح الاستعراضي من خلال عدد من الأعمال المسرحية التي تجتذب الجمهور الذي أصبح في حاجة إلى عرض متكامل أداء وغناء واستعراض لتحقيق المتعة الكاملة، ولو نظرنا إلى العصر الذهبي للمسرح الاستعراضي الذي كان بالتحديد في العشرينيات من القرن الماضي سنجد أن مسرحيات استعراضية مهمة قدمت على خشبات المسارح مثل محاولات سيد درويش؛ أوبرا «ملك» في الأربعينيات التي انتجت ولحنت اثنين وثلاثين أوبريت، وجاء دور الفرق الغنائية والاستعراضية المسرحية في الستينيات التي قدمت

جريدة كل المسرحيين

الجمهور هو الذي يطلب المهرجانات ومن ناحية أخرى تعتبر وسيلة لكسب الرزق وبدونها سوف يتسولون، عندئذ تتعاطم فداحة الواقع وارتبائاته فتبحث الشخصيات الرئيسية عن مكان ما في المجتمع الذي هيمنت عليه كلمة ضحلة المعاني، حروفها كونتها فكر جاء من قاع المجتمع وبسط ثقافته على نسج ممزق لم تف عباراته في رتقه ومنحه روحًا تليق بمواطن بسيط يحتاج لمن يرفع سقف تطلعاته وطموحاته وذائقته. خرجت المهرجانات من رحم مشوه فولدت الأغنية مشوهة أيضًا، وضع نطقها مؤلف ضحل الثقافة وهو أحد أضلاع الهرم، وبرغم النجاح الذي حققه صناعات المهرجانات إلا أن أحد الأطراف يشعر بالنفور من تلك الكلمات وهي المغنية بغاشة التي كانت في الأساس مغنية شعبية، شعرت بالفرق الكبير بين الأغنية الشعبية التي تستند على موروث شعبي أو تحمل دلالات عميقة تسقط على واقع وبين الأغنية التي لا تحمل في ذاتها دلالة أو معنى، يعتبر نفور بغاشة بمثابة الأرض الخصبة التي تحتاج لنبته صالحة ومن ثم تكون أول من يستجيب لنقد الواقع الأليم والكلمات منزوعة المعنى والقيمة، وتعلن أن تدني الفن سواء كلمات ركيكة أو لحن بلا لحن سبب رئيسي لانعدام الضمير.

بغاشة: انا اتربيت على ع الكلمة الحلوة والمزيكا الحلوة، اللي بنعمله دا سلطة خالص. اعتمد البناء الدرامي في مسرحية «يا شيخ سلامة» على خيطين دراميين؛ الخيط الأول الذي تؤديه شخصيات الزمن الحاضر والخيط الدرامي الثاني الذي تؤديه شخصيات الماضي، من خلال حبكة واحدة وزمن ومكان واحد، جاءت وحدتي المكان والزمان لتقوية الحبكة والدفق بالحدث في اتجاه واحد، وجاء التصاعد الدرامي في نسق نقلات أو مشاهد قصيرة. جاء العنوان في شكل نداء وكأن الكاتب ينادي على الشيخ سلامة ليستحضره ليقوم بدور الفاعل في المسرحية ويقدم حلولًا

عددًا من الأوبريتات الهامة جدًا مثل «القاهرة في ألف عام» ملك الشحاتين، دنيا البيانولا، ليلة من ألف ليلة، زباين جهنم، مصر بلدنا، العجر، العشرة الطيبة، رابحة رابحة، عالم قرود، ست الحسن، الخديوي، عجائب، أحلام ياسمين، والحرافيش ووداد الغازية، بينما سنجد أن فترة الثمانينات كانت فيها محاولات جادة لإحياء المسرح الاستعراضي من خلال مجهودات عبد الغفار عودة لتقديم أعمالا تحفر في الوعي المصري وترفعه إذ قام بإنتاج «الخديوي» التي أخرجها جلال الشراوي و«ست الحسن» لعبد الرحمن الشافعي. ومن خلال مسرحية «يا شيخ سلامة» سنجد أن يسري حسان يقوم بمحاولة جادة لاستعادة عرش المسرح الاستعراضي سواء على الشكل أو المضمون، يقوم من خلالها بالدعوة لعودة الريادة للفن الذي يستطيع رفع الوعي لدى الجمهور للارتقاء بسيد الفنون.

تبدأ المسرحية بظهور الشخصيات الرئيسية في المسرحية والذين يجسدون الحاضر؛ كماشة (كهربائي) وبغاشة المغنيان، والمصور مسمار والمخرج خشبة (نجار) وكذلك فتلة الشاعر (حلاق) يصورون فيديو كليب مهرجانات، وتبدو حواراتهم التي جاءت بلهجة عامية بأسلوب متدنٍ يبرز الوضع القائم المكون للواقع، شخصيات تحمل أسماء وثيقة الصلة بنوع الفن الذي يقدموه، دخلت الشخصيات مجال الفن من الباب الخلفي إذ يكون كل شخص فيهم صاحب مهنة مثل المخرج النجار وكماشة كهربائي، تقوم تلك الشخصيات بتقديم أغنيات هابطة للجمهور كما يقومون بإلقاء اللوم عليه لأنه هو الذي يطلب ذلك.

صوت: اللون دا هو اللي واكل مع الناس.

بغاشة: انا عاوزة ارجع اغني شعبي واتمزج باهة الناس.

كماشة: مبقاش ياكل هنشحت كدا.. كل وقت وله اذان.

تطرح الشخصيات نشأة القضية أو سبب الأزمة فيؤكدون أن

الفن الراقي.

سلامة: الفنان يا يوعى ويعلم يا يبقى فتنة ويفسد ويهدم المجتمع.

وفي نقلة جديدة يفجر الشاعر فتلة قضية المقابل إذ لم يأخذ مالا إلا بعد أن يكتب كلاماً غير ذي قيمة، وأن في عصر الشيخ سلامة كانوا يختارون الكلمات التي تناسب الأخلاق وتعيش مع كل الأجيال وأن انحراف المجتمع سببه انحراف في الأخلاق، كما يبدو الفرق بين الزمنين وهو أنه لم يكن هناك صراع بين الفنانين، مثل عبده الحامولي ومنيرة المهديّة، ولكن كان احتراماً وتقديراً فانكسر ذلك على اختياراتهم ونجاحهم فلم يسع الكبير إلى عرقلة الصغيرة واستفاد الأخير من نصائح الأول، وبالرغم من ذلك كانت هناك اغنيات ذات كلمات خفيفة تطورت بعد ذلك إلى منولوجات ذائعة الصيت، وكان هناك نقد يوجه لها وخصوصاً إذا كان اللحن جيداً.

تتوالى النقلات التي توضح ملامح من سيرة الشيخ سلامة فيتعاون مع آخرين للتمثيل فينضم إلى فرق ذائعة الصيت بعد أن كان منحصراً في الغناء وحقق نجاحاً منقطع النظير فقام ببطولة مسرحيات مهمة، وفي خضم النقلات تتضح أزمات شخصيات الخط الدرامي الأول المعيشية وارتباك العلاقات، وفي نفس الوقت يقوم الشيخ بدفع مبلغ كبير لمؤلف حتى يكتب له مسرحية ثم تتوالى مسرحياته «البرج الهائل» و«هاملت» فتزداد شهرته، لكنه اكتشف أن الجمهور يحتاج للغناء في المسرحيات فأضاف إليها كلمات احمد شوقي، لتتعاظم قيمة المسرح الغنائي، وكان له الفضل في اكتشاف ام كلثوم، تناقش كل أطراف المجتمع موهبة الشيخ سلامة من مثقف إلى معلم إلى قهوجي على حد سواء، وبسبب شهرته لجأ إليه جورج أبيض وتعاونوا معا لكن الشيخ سلامة أصابه المرض وأصبح قعيداً يغني على كرسي متحرك حتى وافته المنية، فيأتي على لسانه أن الفن رسالة وأن الفنان الموهوب لابد أن يطور من نفسه حتى يقدم فناً يعيش لسنوات.

يأتي التحول الدرامي في النقلة ٢٢ إذ تفهم شخصيات الخيط الدرامي الأول الخطاب المسرحي وصولاً إلى نبذ الفن الهابط وضرورة تقديم فن حقيقي يبقى ما بقيت الأجيال، والتخلي عن فكرة أن الجمهور هو الذي يريد ذلك النوع من الفن، تصل الشخصيات إلى حقيقة احترام الفنان لفنه ولجمهوره ولكلماته وألحانه التي يقدمها له، يبدأ التغيير من خلال البناء على أسس سليمة. وفي النهاية يوجه كمامة كلامه للجمهور الذي بيده الاختيار؛ فإما يساهم في صعودهم إلى سلم المجد بذائقته العالية أو يحط من قدرهم فيسقطون، وصلت الشخصيات إلى قرار لا يمكن الرجوع فيه وهو تقديم فن هادف.

حقق يسري حسان المعادلة الصعبة التي لم يكن يجدي معها ندوات أو مؤتمرات لمناقشة قضية من المتسبب في تدي الذائقة الفنية؛ فنانو المهرجانات أم الجمهور؟ وصلت الأحداث إلى غايتها من المزج أو تداخل الخيطين الدراميين بشكل سلس ودون خطابية. حققت المسرحية الاستعراضية الغنائية هدفها في وصول الفكرة من خلال حبكة متينة وحدث مسرحي متماسك إلى المتلقي، وجاء الشيخ سلامة في النهاية ليؤكد أن أمام الجميع حرباً أساسها الوعي وجنودها الفنانون الذين يضعون على أعتاقهم وعي وثقافة الأجيال القادمة.

قصيرة ما بين الحدث القديم والحدث المعاصر وكأنه حدث تغريبي يحتاج لهدم الجدار الرابع، نقلات قصيرة جدا تتحول فيما بعد إلى نسيج واحد، فتعلق شخصيات الخيط الدرامي الأول على النقلات التي تأتي بشخصيات عصر الشيخ سلامة، وكأنها تعرف المتلقي بها، يبدو الشيخ سلامة وهو ينصت لنصائح الشيخ الياسرجي فيما يخص تطوير الأول لطبقات صوته؛ سواء طبقة صوته العالية التي تسمى الجواب أو أداء طبقة صوتية منخفضة والتي تسمى القرار، وكذلك المقامات التي تميز صوتاً معيناً من خلال الطابع الموسيقي، وتتجلى جمال الكلمات التي يغنيها الشيخ سلامة.

كمال فيك يا عجم وحرف فيك بيتسم
إذ الافراح قد رقصت كأن لرقصها نغم
وان ضاقت بك الدنيا ونار الحزن تحترم.

يطور الشيخ سلامة من نفسه بالجوء إلى خليل محرم ليعلمه أصول الانشاد كما تعلم العزف على الناي فيعجب به ويؤكد أن كل مجتهد سوف يصل إلى هدفه، ومن ثم قام الشيخ سلامة بتكوين فرقة خاصة به، وفي المشهد الرابع يعلو الوعي عند شخصيات الخيط الدرامي الأول الذي يمثل الحاضر، فيعرفون قيمة الكلمة المكتوبة وأثرها في الناس، وضرورتها لفن راق يتجاوب معه المتلقي ويقدره وساهم في وصوله إلى الطبقة الراقية، وتبدأ شخصيات الخيط الدرامي الأول في نقد توجهها ومظهرها مقارنة بمظهر الشيخ سلامة، وفي إحدى النقلات يستضيف الأخير أحد الشعراء ليطلب من قصيدة ومنحه المقابل قبل أن يكتبها إذ يؤكد أن الكلمة هي أساس

لمسألة وجود فن هابط في مصر، أو ليكون المنقذ التاريخي الذي يلجأ إليه في وقت تعذر فيه انهاء المهزلة الغنائية. كما اعتمد البناء على الاستعراض والغناء لتكتمل أركان المسرحية. وجاءت اللغة في شكل نسق عامي لكنها تعتمد على حوار يتفرع إلى فرعين؛ لغة صناع المهرجانات وكلمات أغانياتها ولغة عصر سلامة حجازي وكلمات اغنياته.

يتفرع خيط درامي جديد من الخيط الدرامي الرئيسي حينما تدخل غنوة الباحثة في التراث الموسيقي والتي جاءت إلى منزل خشبة المخرج القديم، وتستنكر اسماء الشخصيات وتصفهم بالعصابة كما تنتقد طريقتهم في الغناء. جاءت غنوة بحثاً عن منزل الشيخ سلامة حجازي الذي كان منشداً وشيخ طريقة صوفية ومؤذن وملحن ومطرب وممثل مسرحي، جاء الخيط الدرامي الوليد بالخيط الدرامي الثاني فيتقاطع الخيطان، يتعانق الماضي مع الحاضر ليتصاعد الحدث المسرحي. تبدأ غنوة في سرد حكاية الشيخ سلامة الذي بدأ حياته كصبي حلاق وعاش حياة بانسة لكنه حفظ القرآن وانضم لطريقة صوفية وأصبح منشدها، وبنهاية المشهد الأول تتضح معالم الخطين الدراميين.

تتجلى فكرة الكلمات الهابطة المكونة للأغنية في المشهد الثاني والتي كانت ذائعة الصيت في عصر سلامة حجازي وكيف كان الناس يتجاوبون معها لكنه كان ينتقدها/ المشككة في الكلمة التي بتتقدم. ندرك حينئذ أن الشاعر بيده كتابة كلمات تليق بالمتلقي وبالمجتمع الذي يعيش فيه. يتحول التكنيك في مسرحية «ياشيخ سلامة» إلى نقلات سريعة وكأنها مشاهد



تجليات المسرح الشعبي..

عند يسري الجندي



رمزي، حيث تمت مناقشة القضية كجزء من أزمات سياسية واجتماعية يعاني منها المواطن العربي، وصراعات متعددة يمر بها. ولكن يبدو أن هذا الجيل من فناني المسرح أثرت عليه تجربة النكسة وانهايا الحلم القومي، هذا التأثير -فيما يشبه الضياع- وحسبما يرى المخرج د. هناء عبدالفتاح؛ أحد أبرز المسرحيين في هذا الجيل، فإن هذا الجيل بفعل المؤثرات السلبية يموت ببطء: «جيلنا يموت ببطء»، وموتنا نورته للأجيال القادمة، أما السقطة الدرامية لجيلنا -واستعير هذا المصطلح من لغة الدراما في المسرح- فهي أننا لا نؤمن بالاستمرارية».

وقد يكون لجوء هذا الجيل إلى غربة الموروث الشعبي بحثا عن هوية مسرحية، لمواجهة تداعيات هزيمة يونيو ١٩٦٧ التي أحدثت شخا عميقا في الوعي الشعبي، وكان هذا الشرخ أعمق عند النخبة المثقفة.

وقد تميز الخطاب المسرحي -أيضا- ليسري الجندي بتوظيف عناصر الفرجة الشعبية، وقد كان دخول عناصر «الفرجة الشعبية» مغامرة تحسب لهذا الجيل، فلم تدخل فقط في الشكل الخارجي للعرض؛ بل دخلت في عمق النص المكتوب الذي لم يقدم التراث بشكل حربي؛ بل استفاد من تقنياته مضييفا إليها الرؤية الواقعية متشعبة الدلالة سياسيا واجتماعيا وثقافيا. ومن هنا تحقق التمرد، وتحقق عنصر المواجهة، وربما ذلك ما قصده المخرج هناء عبدالفتاح حين قال: «الأزمة الحقيقية لجيلنا أنه واجه قدره المحتوم، وهو (الموت) منذ أن بدأ، فهو من ناحية وقف ضده بالمرصاد مسرح يعتمد على الكلمة فقط، حيث توظف مفردات العرض المسرحية لخدمته، مغفلا كل الإنجازات الأخرى في ميدان التشكيل للرؤية البصرية لفضاء خشبة المسرح، ولإنجازات ميدان سينوغرافية العرض المسرحي (التشكيل لجسد الإنسان وللإيماء) وأسلوب الأداء الصوتي الجديد الذي لا يعتمد على الصياح أو الصراخ أو الإعلان، وإنما يصل من خلال الهمس والخفوت، واحترام لحظات الصمت التي تنطق. فالمسرح الذي غدا ظاهرة شائعة هو مسرح (ثرثار) سيعيد أطر مسرح العلبة الإيطالية، أو المسرح التقليدي في الشكل والمحتوى».

كما قام «الجندي» بتوظيف التراث في عدد من المسلسلات التلفزيونية ومنها مسلسل «جحا المصري» ومسلسل «السيرة الهلالية» عام ١٩٩٦، ومسلسل «الطارق» عن شخصية القائد العربي طارق بن زياد.



ومن أهم أعماله في هذا الإطار مسرحية «جحا مع الود قلة»، ومسرحية «علي الزبيق» ١٩٧٣، ومسرحية «عنتر زمانه» ١٩٧٧، ومسرحية «عاشق المداحين» ١٩٧٧، ومسرحية «الهلالية» ١٩٧٨، ومسرحية «الإسكافي ملكا» ٢٠٠٧، وغيرها.

ومسرح «الجندي» هو مسرح القضية والموقف والرؤية، مسرح كاشف وراصد يتسم بخطاب المواجهة، ينحاز للبعد الشعبي والهامش الاجتماعي، «مسرح الشعب» على حسب تعبير الناقد د. علي الراعي.

لذلك كان دائم البحث في التراث الشعبي العربي ليقدّم من خلاله رؤيته التي تؤكد على البعد الإيجابي في الشخصية العربية التي تتسم بالأخلاق والقوة في مواجهة الأعداء، وكذلك التسامح والعقلانية في رؤيتها لأمر الحياة المختلفة.

وتعد مسرحية «اليهودي التائه» أحد أهم الأعمال المسرحية التي اعتمد فيها يسري الجندي على لغة الكشف والبحث الدقيق عن أسباب الهزيمة، كما أعطى من خلال مجموعة من المشاهد المتلاحقة الأمل للشعب الفلسطيني، بعودة الأرض المحتلة، وإن طال الزمن، بفعل المقاومة المستمرة وتضحيات الشهداء، واعتمدت اللغة المسرحية ورؤيتها على فكرة «المخلص» الذي ينتظره الملايين، كما تمت الاستفادة من تيمات المسرح الغنائي وتوظيف الكورس، ويؤكد «الجندي» في أحد المقاطع الدالة على فكرة الانتظار، قائلا:

«دائما كانت هذه الأرض

تنتظر المخلص

ودائما كان المخلص يأتي

ودائما كان المخلص يأتي

في أحلك الساعات كان يأتي».

وظهرت ملامح الصراع العربي الإسرائيلي -أيضا- في كثير من تجارب الكاتب محمد أبو العلا سلاموني، مثل «الثأر ورحلة العذاب» و«سيف الله»، وإن جاء توظيف الأحداث في إطار



❖ عيد عبد الحليم

تتميز التجربة المسرحية للكاتب يسري الجندي (١٩٤٢-٢٠٢٢) باستلهام الموروث الشعبي، والبحث في التراث عن مناطق مضيئة لتقدمها على خشبة المسرح الحديث.

كان المسرح بالنسبة للجندي هو فن المغامرة والبحث عن صيغ تجريبية دائما، فقد كان يرى أن المسرح عبر تاريخه الطويل قد تعددت أشكاله من خلال تنوع طرق الأداء في التمثيل والتأليف والإخراج، ويكاد يكون هو أكثر الفنون كسرا للنمط، فما أكثر المحاولات الجادة للخروج عن الشكل التقليدي للمسرح من أجل الوصول بذائقة الجماهير إلى حالات متعددة من الدهشة، وهذا التجريب لا يتأتى إلا من خلال مبادرات فنية فردية كانت أو جماعية ترتبط بالواقع السياسي والاجتماعي، فالتجريب -في أحد جوانبه- مرتبط بالعنصر الزماني والمكاني، الذي يهيئ للعملية التجريبية فضاء مختلفا بالإيجاب أو السلب.

كما أنه من جيل السبعينيات الذي خرج من رحم الأماسة، فجاءت تجاربه الإبداعية رافضة لأشكال الهزيمة، ويظهر ذلك جليا في كثير من أعمال يسري، وكذلك أبناء جيله: محمد أبو العلا سلاموني، ومحمود نسيم، ورأفت الدويري، والسيد حافظ، وأعتقد أن مرحلة «السبعينيات» في المسرح المصري قد تميزت بعنصرين مهمين؛ أولهما: البحث في الموروث الشعبي لتقديم فرجة مسرحية شعبية، تستفيد من الجذور العربية لفن المسرح، بإحياء فنون كادت أن تندثر مع التطور الحضاري مثل خيال الظل والأراجوز والعرائس القفازية، التي شكلت في مراحل انتشارها ما أسماه د. علي الراعي بـ«مسرح الشعب».

وهذا المنحنى الذي اتجه إليه كتاب المسرح في هذا الجيل أمثال محمد أبو العلا سلاموني ويسري الجندي، يعد امتدادا لدعوة د. يوسف إدريس في مقدمة مسرحيته «الفرافير» التي أسماها «نحو مسرح عربي»، والتي أكد فيها على ضرورة العودة إلى مسرح السامر بما يحمل من معنى «جماعية الأداء»، وهو ما أسماه «بحالة التمسرح» التي تقوم على حد تعبيره على «التجمع»، فتلك الأشكال المسرحية كثيرة الحدوث في حياتنا اليومية في الأفراح والمآتم والمناسبات، في الاحتفالات الكثيرة التي ابتكرها الجنس البشري كحجة «أحيانا مضحكة»، مثل التجمع للاحتفال بظهور أحد الأولاد، أو الاحتفال بأعياد الحصاد والمناسبات الدينية. أكثر هذه السهرات اليومية في البيوت بعد انتهاء اليوم والعمل، والتجمعات التلقائية في الأسواق وبعد انتهاء البيع والشراء؛ بل إن الشعوب ابتكرت أماكن ثابتة لتجمعات مستمرة يذهب إليها الفرد استجابة لغريزته الجماعية مثل القهاوي والحانات والنوادي.

يسري الجندي كاتب مسرحي اهتم اهتماما خاصا بالتراث الشعبي في معظم ما كتبه، كما ساهم في تدعيم وتطوير مسرح الثقافة الجماهيرية لما يمثله هذا المسرح من أهمية للجماهير العريضة على امتداد مصر.

نحو أنطولوجيا

لدراما الإمكانيات (٢)



تأليف: زورنيستا ديمتروفا
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

حالة المسرح بعد الدرامي :

يتحدى المسرح بعد الدرامي أنطولوجيا الدراما الكلاسيكية. ومسرحيات سارة كين وكاريل تشرشل ومارتن كريب، مثلا، ليست مختلفة في الشكل بل يبدو أنها تعتمد علي أنطولوجيا من نوع مختلف. ففي إطار الشكل، فإن المسرح بعد الدرامي لا أرسطي بشكل عميق. فهو مسرح يعتمد علي حدث واحد فضلا عن اعتماده علي الحكمة. ولا يتبع الآليات الفكرية، والحوار ليس موجودا بالضرورة. والتفاعل علي خشبة المسرح والشخصيات وتقدم الزمن هي عناصر اختيارية. ومع ذلك، بعيدا عن هذه الخصائص الشكلية، يجب علينا أن نضيف فرقا في أنطولوجيا أنواع المسرح الكلاسيكي والمسرح بعد الدرامي.

وكما أجادل في هذه المقالة، تعتمد نظرية الدراما الكلاسيكية علي الانقلاب من الإمكانية إلى الفعلية، والذي تصبح الإمكانية من خلاله مستنفدة بالكامل في الفعلي. وعلي العكس، فإن الأشكال التي سماها ليان أشكالا ما بعد درامية نادرا ما تصبح الإمكانية فعلية كلية. إذ يقال، بالأحرى، أن المسرحيات بعد الدرامية تتعلق بنوع الدراما التي تشارك في مراوغة الإمكانية والفعلية. وهذا يمكن أن يحدث في نموذجين : في توثيق تفاعل الإمكانية والفعلية نفسيهما، وفي توضيح أن الحركة من الإمكانية إلى الفعلية قابلة للانقلاب.

تقدم لنا مسرحية كاريل تشرشل "الطيور اللذيذة Mouthful Birds" (١٩٨٦) مثلا لما سبق. فرقصة ديونيسيوس التي يتم أدائها في مشهد المسرحية الافتتاحي وفي الختام، تنبئ بأطر سلسلة التحولات الجاد الجادة لكي نتبعها. فالرقصة تنشط مختلف الطرق التي تستجيب من خلالها شخصيات المسرحية الثمانية التسمم الديونيسي، وتنتفتح وتصبح حساسة لأشواقهم الداخلية. وبقدر ما تكون القصص متوقعة، فإنهم مرسومين بنفس الطريقة. ونبدأ بشخصية تؤدي مهام مهام تافهة في المحيط الديونوي، ثم هناك التمزق المثير للنشوة كرد فعل لرقصة ديونيسيوس، وأخيرا تظهر لنا الآثار الباقية علي

مس إحدى الشخصيات، وهي لنا، بروح قديمة بالطريقة التالية:
انه ضفدع. تقترب بشكل مهدد كالأفعى. يمسك ذراعها ويصبح عشيقا. تستجيب ولكن عندما يعانقها يهاجم مؤخرة رقبتها. تجعله يزحف ويصبح قطارا. يصرخ تحت الطاولة، تسد النفق بكبرسي، ويتدحرج كطائر مهدد. تصبح فرخ طائر يطلب الطعام.
وبينما يذهب للحصول علي المزيد من الطعام تصبح ممرًا، تطرحه أرضا وتبدأ في افتراسه. بعد لحظة يقفز واقفا بزئير شرس. تدخل في المشهد التالي.

بتوظيف أمثلة التمثيل التحويلي، توضح مسرحية تشرشل كيف أن الحركة لا تكمن في استنفاد الإمكانية ولكن في انتشار لا نهائي للاحتمالات حيث تبرز كل إملاء شكلا جديدا في كشف لا نهائي لشكل منفصل سابق.

الشخصية بمجرد أن يهدأ التسمم. وبالتالي تدعم تشرشل صياغة ساخرة لحبكة أرسطية ذات بداية ووسط ونهاية. ولكن كل شيء مرتب حول لحظة الإدراك (الاكتشاف) (في صيغة تشرشل للإدراك عند أرسطو)؛ أي لحظة تحفيز الشوق العميق والاستجابة له. وهكذا تتزامن لحظات الاكتشاف الساخرة مع لحظات إدراك الشخصيات لذواتهم. وغالبا ما يتم نقلها عن طريق التحوّل الذي تمر به الشخصية.

بدلا من تزويدنا بنسخة كاملة من بسيناريو فكري، تركز تشرشل علي حدث فردي - جزء من حدث التحوّل - وتوجه المسرحية ككل حوله. ولذلك، فإن لحظة التحوّل هذه هي المحرك المنظم للوحات المسرحية الثمانية المنفصلة. إذ تلتقط لحظة صيرورة حيوية حيث تتضافر الإمكانية والفعلية وتنتقل إلى كل منهما الأخرى. ويظهر



فلاحتمالية الإمكانية لا يعيشان في علاقة السبب والنتيجة، بل يشملا كل من الحركة نحو الفعلية والقدرة اللانهائية للشكل علي إعادة التكوين في خطوة ثانية وتضعف في الاحتمالية.

نواجه تدرجات مختلفة للفعلية أو التفرد التي بمجرد تحققها، يُرجح أن تتراجع إلى إمكانية مرة أخرى. وهنا يكون تصدير إمكانيات فعلية قابلة للانعكاس ويمكن دائما إعادة تكوينها في خطوة ثانية لكي تزودنا بشكل مختلف. وبدلا من استنفاد الإمكانية في الفعلي بالكامل، لدينا اندماج في الإمكانيات. إذ لم نعد نتعامل مع البعد الفكري للحبكة ولكن نغير تركيزنا في اتجاه تفاعل الإمكانية والفعلية في اتجاه الحركة بما هي كذلك. وهذا يعني، أن الحركة والفكر يصبحا أساسيين.

ومسرحية تشرشل «الغلاية الزرقاء Blue Kettle» (1997)، توضح لنا جانب الحركة غير الهادف والمدمر. فالمسرحية تقدم لنا رجل في الخامسة والأربعين يتظاهر بأنه ابن تائه لعدة نساء، وقد تم التخلي عنه منذ عدة عقود. فالمسرحية كلها مرتبة حول هذا الجزء من التحديات العاطفية؛ إذ يمكننا أن نتصور المسرحية ككائن حي منفرد يهاجمها وجود مفترس يؤدي إلى تفككها. وبينما تتطور المسرحية، تؤثر عبارة طفيلية علي لغتها. وهنا يتم استبدال الكلمات بشكل عشوائي بكلمة «أزرق» أو «غلاية» - في البداية تظل تسمح لنا أن نتوقع معنى الجملة وتبدأ تدريجيا في إحباط الجهود المنطقية - حتى تنهار المسرحية تحت استحالة البقاء على اتصال. فضلا عن التحرك في اتجاه غاية فكرية تبدأ المسرحية في تأكيد الإمكانية - مجال القوى والعلاقات المثمرة التي تؤسس المعطى. ففي الكفاح من أجل تحييد المفترس والتعامل مع المشاعر التي لا يمكن التعبير عنها، تعيدنا مسرحية «الغلاية الزرقاء» إلى فوضى القدرة التأسيسية قبل الشخصية وقبل اللغوية. إذ تُختزل لغة المسرحية إلى مقاطع وحروف منفصلة، وشخصياتها - غير الراغبين في مواجهة الواقع - يفقدون طبيعتهم كذوات قادرين علي الفعل ويعون قدرة الفعل علي تحمل العواقب.

وبينما يجدد المسرح بعد الدرامي صورته الأنطولوجية، لا تستطيع المحاكاة بعد الآن أن تظل وحدها حقيقة مميزة بمفهوم الفعل عند أرسطو ووسيلة رفع النهاية. فالتمثيل في المسرح بعد الدرامي، بالأحرى، هو مجموعة من الممثلين المبتدئين وذو صفة توليدية. ولا يعالج بالضرورة سيناريوهات ذات أفعال متأصلة في الذات الإنسانية ولكنها أيضا تبحث الفاض الذي لا يمكن استنفاده من عمل العقل وليس له بالضرورة أساس منطقي. إذ يُستبدل المنطق القوي للحبكة الأرسطية بالتفاعل بين أقوى، والعلاقة بين غير المنطقي أو المضاد للمنطق. وفي الجزء التالي سوف اشرح كيف يمكن إعادة صياغة هذا التفاعل في إطار مفاهيم ديليز للافترضى والفعلي.

الفعلية والافتراضية :

ففي النسق الأرسطي، تملك حركة فكرية في اتجاه غاية وانتقالا من الإمكانية إلى الحد الأقصى من الفعلية. وتماما مع وجهة نظر أرسطو في كتابه «الفيزياء»، فإن الخلق ليس بلا حدود والحركة ليست قابلة للانقلاب: «الفن، وفقا لأرسطو، لا يتطور بلا حدود لأن الطبيعة لا تتطور. ففكرة الحركة تستتبع فكرة التطور والتغير، ولكن الحركات محدودة».

ولا يمكن أن يتكون الفن من إبداع جديد بشكل أبدي. ورغم ذلك، يقع التأكيد، بالنسبة لديليوز وجوتاري على الإبداع الافتراضي ولا يقع علي الإبداع الفعلي. إذ يستمر الفعلي والافتراضي في علاقة تجعلهما وحدتين لا تنفصمان ويحددا بعضهما البعض في نفس الوقت. فالافتراضي لا يستنفد في الفعلي، ولا يتحرر الفعلي تماما من جاذبية الافتراضي. إذ يشكل الفعلي والافتراضي الاستمرارية التي

لكي نفسر هذا التوجه الجديد في أنطولوجيا الدراما، سوف أنتقل الآن إلى فلسفة جيل ديليز وفيليكس جوتاري. إذ يصور المفكران فلسفة تقوم علي لعب التمايز الإبداعي. التمايز الإبداعي قادر تشكيل الظروف لظهور التجديد. وهنا فلسفة الافتراضي هي استفسار لدينامية الإبداع نفسه. فالافتراضي يتعلق بمنطقة التأسيس الأنطولوجي التوليدي في طابعه. وبالعكس الإمكانية الأرسطية التي يتم تعريفها غالبا في إطار غير المتحقق وغير الواقعي، فإن الافتراضي عند ديليز هي مجرد منطقة كيانات كاملة التكوين. فمن خلال منطقة الحقيقي، يملك الافتراضي مكانة واقعية مساوية للكيانات المتحققة ويتم تعريفها في إطار قدرتها على الإبداع المستمر.



وفي هذا المقاطع تعرفنا علي «التأثير المضاد» ووضحنا ضغط الافتراضي علي حالة الفعلي. وتعد منطقة هذه الكيانات المضادة أو منطقة التحقق المضاد هي مكان الفن بالفعل. وإذا كان توجه العلم من الافتراضي إلى الفعلي، يشير الفن بإيماءة من الفعلي رجوعاً إلى الافتراضي. فالمنطق بالضبط هي منطقة البين بين حيث يمكن أن نتحرك بحرية بين الافتراضية والفعلية، والمروء من خلال النهائي لإعادة اكتشاف وتوليد اللانهائي، مع أنه دائماً لانهائي في داخل النهائي. والفن يجسد الحدث بدلا من تحقيقه، انه يمنحه جسما وحياة وعالما. ويحمل المسرح بعد الدرامي شيئا من هذا التوجيه نحو الافتراضي الذي ينسبه ديلبيوز إلى الفن. وبدلا من أن يشغل نفسه بالحالات ومهمة محاكاة الحقيقة الأدبية التي تقوم علي الفعل، والسببية، أو درجات الاحتمال والضرورة، فإنها تلتفت نحو «ضغط الافتراضي». وهذا فائض انطولوجي حيوي في الشخصية. إذ تصبح الإمكانية التصنيف المرشد، ويصبح تفاعل الإمكانية والفعلية قيمة استرشادية أساسية. ومثال ذلك مسرحية سارة كين «حنين Crave» (1998) التي توضح كيف يتلاعب ضغط الافتراضي هذا بنفسه.

في هذه المسرحية المكتوبة لأربعة أصوات غير مجسدين، يتم تعليق إعداد الشخصيات، ويتم تقليل الحوار، والوجود المستقر الوحيد يظل غيابا - وهو المحبوب. ما يدفع الحوار وينشر المسرحية لا يُذكر مباشرة. يتخلل نسيج المسرحية الغياب الذي لا يمكن تسميته مع أنه يستعصي علي كل تعبير. لذلك فان مسرحية «حنين» تتألم من أجل تحقيق الوهم، لكي تستدعي شكل المحبوب.

متغيرات للفكر القادر علي هذا الإبداع : «يتم إنتاج الحقائق علي المستويات التي تخترق الفوضى بطرق مختلفة». والفروق بين العلم والفن والفلسفة ليست فروقا في الطبيعة بل فروقا في التوجه بالنسبة للافتراضي والفعلي. فالعلم يشير إلى توجه نحو الفعلي، ذلك الكائن فعلا. والفن مهتم أيضا بالفعلي، ويلتفت أيضا إلى مناطق الافتراضي التأسيسية ويفتح الفعلي في اتجاه الافتراضي. وعندئذ تتوجه الفلسفة نحو الافتراضي وتكون لها أوثق علاقة بالفوضى.

يصف ديلبيوز الاهتمام بالعلم في مجال الفعلي بأن الشيء «الذي يمر من افتراضية فوضوية إلى حالة راهنة وأجسام تحققه». ويمكن القول أن العلم يتناول الحقيقة الميتافيزيقية للافتراضي ويحولها إلى حقيقة معرفية متاحة للإدراك. وبعيدا عن تعددية فوضاها اللانهائية، فإنها تستخرج الكيانات التي يمكن منحها لطاقتنا الإدراكية. وبهذه الطريقة، يتخلى العلم عن اللانهائي لكي يكتسب مرجعية قادرة علي تحقيق الافتراضي. والعلم، كوسيط موجه نحو الفعلي، يشير إلى استنزاف الافتراضي وانشغال بالفعلي. ويمكننا أن نقول أن آلية الحبكة الفكرية عند أرسطو تحمل شيئا من هذا التناول العلمي للعالم - إنها تقدم نظرية موجهة بشكل أكبر نحو القيمة الإدراكية أو الاستفسارات المعرفية المرتبطة بحالة معينة. وبرغم من توجهها إلى الفعلي، وفقا لديليوز وجواتاري، فان العلم يظل بالتالي شكلا من الفكر وشكلا من الإبداع. ولاسيما العلم الذي يظهر أن الحالة لا يمكن فصلها عن الإمكانية التي تأخذ تأثيرها منها.

وبعيدا عن هذه الحركة من الافتراضي إلى الفعلي،

وفقا لها تعود الكيانات الفعلية بحرية إلى مجال القوى والعلاقات التأسيسية التي تعجل ظهورها. وفي نفس الوقت، لا ينفصل كل كيان متحقق عن منطقة الافتراضي ويظل مصبوغا به.

وفي مقال «الفعلي والافتراضي» يقول ديلبيوز «ينتمي التحقق إلى الافتراضي. فتحقيق الافتراضي هو التفرء، بينما الفعلي نفسه هو تشكل الفردية. فضمن عملية تميز الكينونة، يلتقط مصطلح التفرء الحركة في اتجاه تحقيق وتزامن درجات مختلفة من الفعلي والافتراضي داخل الكينونة. ويتعلق الفعلي نفسه، من الناحية الأخرى، بالفردية المكون فعلا والذي يظل مفتوحا مع ذلك علي الافتراضي: «الفعلي هو تكملة أو نتاج، موضوع التحقق والذي لا يملك سوى الافتراضي كموضوع له». فالتحقق ينتمي إلى الافتراضي، لأنه يعتمد كلية علي تفاعل القوى التأسيسية التي تكمن وراء المعطى. فالافتراضي هو المكون للفعلي. وفي نفس الوقت، كما وضحنا في أمثلة من مسرحيات تشرشل، يمكن أن يشير الفعلي إلى منطقة الافتراضي في أي وقت.

وفي كتاب «ما هي الفلسفة» يتضح أن هذا التوجه نحو الافتراضي له علاقة خاصة بالفوضى. فعلي حد تعبير ديلبيوز وجواتاري «تتميز الفوضى بغيات التحديدات بدرجة أقل من السرعة اللانهائية التي تتشكل بها وتلاشي. وهذا ليس حركة من تحديد إلى آخر، بل على العكس، استحالة الاتصال... تعطل الفوضى كل استمرارية في اللانهائي. الإبداع إذن مسألة ابتكار لأشكال الاستمرارية التي يمكن أن تخدم كمنظائر للفوضى. وطبقا لديليوز وجواتاري، يصبح العلم والفن والفلسفة ثلاث

الموحد بشظاياه الحائرة : تحدد مسرحية «٤:٤٨» اضطراب عقلي» وصف مريضة عقلية بعينها - علي الرغم من أن النص الأصلي يقترح فريقا ثلاثة مرضى وقد اختلف العدد في العروض المتتابعة إذ تراوح بين ممثل واحد إلى أصوات متعددة. ومثل مسرحية «حنين» من عدة وجوه، بل تنحرف المسرحية بشكل جذري عن مفهوم الذوات البشرية المنفصلة، وتسمح للأصوات أداء أي سطر في المسرحية. ويتم تعليق الزمن والمكان. وتظل إرشادات خشبة المسرح غير موجودة عمليا. باستثناء ملحوظة "تنظر" التي تشير إلى الوجود المادي للمتكلم. ويتمص النص من نماذج السرد المترابط، والتطور من خلال تبادل الحوار الذي تتخلله أجزاء أطول من المونولوج. فمسرحية «٤:٤٨» اضطراب عقلي» تمزج ثروة من التجربة التي تظل مع ذلك غير حاسمة وواضحة جزئيا فقط.

وهنا يتم التعامل مع الطبيعة العرضية للذات بجانب الاختزال التدريجي وخاصة الفردية. ففي حين أن النطق في المسرحية نطق حوار، فمن غير الواضح ما إذا كانت هذه الأجزاء تعالج ذاتية غير ذاتية المتحدث. فكل نطق يفتح مجموعة متنوعة من السيناريوهات التي تظل رغم ذلك كامنة فقط. كما أن الإشارات إلى عالم خارجي معلق جزئيا - كما في الأجزاء الحوارية التي تشكل وصفا متناظرا للتبادل الحوارية بين مريض ومعالج - أو غائب، كما في مقاطع الانهيار في صمت أو التألق في إيماءات الاختفاء (مثل: «شاهدي وأنا أتلاشي»). والفراغات في شكل «صمت» في حوار غير اتصالي وغير مشارك، أو إشارات إلى التحلل الذاتي - يقتحم باستمرار أجزاء السرد المنفصلة. توثق المسرحية بشكل ما الحذف المطرد للذات التي تنظم اختفائها. وهنا يولد الانتقال إلى الافتراضية النهائية لغة قليلة ذات كثافة ومستوى من التقلص يقترب من الشعر، والصفحة الفارغة.

هذا أيضا هو مكان دراما الامكانيات. وهنا، يشارك، العلم بانتمائه إلى المرجع، والفن، بتعاقد اللامتناهي مع المنتاهي، والفلسفة، بتوجهها نحو الافتراضي، في ظهور الجديد بشكل متساو. فالتجديد، أو إعادة التشكيل الإبداعي لحالة معينة، أمر ممكن بسبب احتمالية قابلية الواقع للاختراق والانفتاح على الافتراضي. وتلعب دراما الامكانيات هنا بنفسها علي السطح المشترك بين الافتراضي والفعلي. إنها في نفس الوقت تجريد الحدث وانفتاح تجاه جانبه الافتراضي، بينما تظل مرتبطة بمنطقة الفعلية. فدرااما الامكانيات ليست دمج الفن وفلسفة الإبداع فقط، بل أيضا دمج العلم في إعادة توجه الإبداعي من الفعلي.

• نشرت هذه المقالة في Journal of Dramatic theory and criticism, fall ٢٠١٦

• زورنيتسا ديمتروفا تعمل أستاذة للأدب الانجليزي والفلسفة في جامعتي صوفيا وقرابورج.



دائما تستخلص الحدث الدائم من الحالات. والفلسفة كمجال أقرب إلى الافتراضي، فإنها أيضا المجال الأقرب إلى الفوضى. والمفاهيم الفلسفية هي حالات فوضوية، تلتقط الفوضى التي أصبحت متسقة. فالفوضى تخلق تنوعات لا نهائية. ويمكن القول أن أحد أفكار الحدث التجريدية هذه مازال قائما في المسرح بعد الدرامي. فمن خارج الحركة التي تتكون بالكامل من وسط بدون بداية أو نهاية، تنقي المسرحية بعد الدرامية مناطق التوافق بينما تظل على شفا الفوضى. إذ تعجل جاذبية عملية التوازن بين حالة الاختلاف اللانهائي وحالة التحديد الجزئي.

وتوضح لنا مسرحية سارة كين «٤:٤٨» اضطراب عقلي «٤:٤٨» (عام ٢٠٠٠) كيف تأخذ جزر التوافق الصغيرة شكل الحالة الفوضوية للتنوع اللانهائي. وأنها لا تعمل وفقا لقوانين الأنطولوجيا الدرامية الكلاسيكية بل توضح لنا الحماس المثمر للامكانية. وهنا يواجهنا الوعي

وما يجب تحويله إلى شيء يمكن فهمه لم يتشكل بعد ويظل في طور التكوين. يعيب الوهم، وهو موروث افتراضي، ولكنه يظل مكونا للمعطي. تتأرجح المسرحية بين الواقعي والافتراضي، وبالتالي تكون استحضارا مفصلا للنصي المتغيب. وفي داخل هذا السيناريو، يبدو أن مسرحية «حنين» تلتقط اللحظة الدقيقة للإشارة إلى منطقة الافتراضي التأسيسية. إذ أرى المسرحية كحركة أسيرة بين الفعلية الجزئية والافتراضية التأسيسية التي لا تنفصم عن منطقة الفعلية.

وإذا كان العلم مهتم بفعلية الحدث، والفن مهتم بتجسيده وعلاقته بالافتراضي، فإن الفلسفة إذن مهتمة بتجريد الحدث. فالفلسفة تريد أن تحمي اللانهائي بمنحه استمرارية، وفقا لديليوز وجواتاري. والملاحظ هنا هو ابتكار مفاهيم في الفلسفة، تكون فيها مهمة الفلسفة استخلاص الحدث من الأشياء والكينونات، لأن الفلسفة



عزیز عبد

تاريخ مسرح نجيب الريحاني وتفصيله المجهولة^(١)

البداية الموثقة لنجيب الريحاني

عزیز قارئ مسرحنا.. أعتذر لك بسبب إرهابك طوال الأسابيع العشرين الماضية، وأنت تتابع حلقات «مذكرات الريحاني الحقيقية والمجهولة».. وأظنها كانت متابعة سارة لك، لأنك قرأت ما لم تقرأه عن الريحاني في مذكراته الحقيقية المكتشفة، والتي جعلتك تصح أموراً كثيراً، وأضافت إليك الكثير والكثير مما كنت لا تعرفه عن الريحاني، ولهذا أنا واثق أنك قبلت اعتذارى!! لذلك سأكون سابقاً باعتذار جديد لك الآن، قبل أن أرهقك مرة أخرى في متابعة الحلقات الجديدة حول «تاريخ مسرح نجيب الريحاني وتفصيله المجهولة»!! ولعلك تقول الآن: «أهناك مجهول!!!» عن الريحاني لم نعرفه حول مسرحه حتى الآن؟ وإذا كان موجوداً هذا المجهول، فمن المؤكد أنه المذكرات المكتشفة التي تم نشرها في الحلقات السابقة.. فهل سنقرأ صياغة جديدة لما تم نشره من قبل؟!

وعرض مجموعة مسرحيات -ترجم أغلبها- مثل: «مباغئات الطلاق، وضربة مقرعة، والابن الخارق للطبيعة، والماسون، والملك يلهو، والزفاف، وجون وار»، وهذه العروض تم تمثيلها على أشهر مسرحين في ذلك الوقت، هما: دار التمثيل العربي، ومسرح إسكندر فرح بشارع عبدالعزيز. كل هذا تم قبل أن يظهر الريحاني مسرحياً!!

والحق يُقال: إن الريحاني لم يظهر اسمه في أية وثيقة منشورة أو مكتوبة أو معروفة تثبت إنه بدأ نشاطه المسرحي عام ١٩٠٨ إلا الريحاني نفسه في مذكراته!! لأن اسم الريحان بدأ مسرحياً في الظهور - على صفحات الصحف - عام ١٩١٥ - ومن هنا قررت أن أبدأ تأريخ مسرح الريحاني بعام ١٩١٥، لولا زكي طليمات!! لأن طليمات كتب بخط يده -على غلاف إحدى المسرحيات التراثية- عبارة قال فيها: «عزیز عبد ألف أول فرقة للتمثيل المسرحي الحالي من الفلاحين عام ١٩٠٨، مع نجيب الريحاني وقدم فودفيلات».

بناء على هذه الوثيقة -المعتمدة من زكي طليمات- نستطيع أن نؤكد أن بداية الريحاني كانت مع عزیز عبد، بوصفه ممثلاً مغموراً أو ممثلاً ضمن ممثلي الفرقة دون أي

الاستاذ الدكتور
سيد علي البرعي



يكن كل- ما سأذكره في هذه الحلقات يُعدّ جديداً -مهمّة الله- وله وثيقة ومرجعية علمية.. وعلى بركة الله نبدأ.

البداية عند زكي طليمات

الصورة الذهنية عندنا جميعاً أن نجيب الريحاني بدأ نشاطه المسرحي عندما ألف مع صديقه «عزیز عبد» فرقة مسرحية عام ١٩٠٨ وكانت مسرحية «الملك يلهو» البداية!! ومن يقرأ هذا الكلام المعروف، يظن -أو هكذا حسب الصياغة التي تؤكد- أن الريحاني هو صاحب الفرقة ونجمها الأول، وما عزیز عبد إلا مجرد كمبارس أو صديق حنّ عليه الريحاني وضمّه إلى فرقته!! وللأسف هذه ليست الحقيقة، بل العكس هو الصحيح، لأن عزیز عبد بدأ عملاقاً في المسرح منذ عام ١٩٠٧ عندما ألف فرقته الكوميديّة الأولى،

عزیز القارئ.. في الحلقات السابقة قرأت عن مذكرات الريحاني الحقيقية والمجهولة التي أضافت إليك الكثير لتضعه بجانب مذكرات الريحاني المعروفة والمنشورة في الكتب.. وبذلك تكون قد اطلعت على مذكرات الريحاني كاملة، ولكنك لم تطلع على «تاريخ مسرحه».. فالمذكرات كانت تشير إلى بعض المواقف لبعض المسرحيات، ولكنها لم تتحدث عن تاريخ مسرح الريحاني بتفصيله، وهذا ما سأقوم به -مهمّة الله- في هذه الحلقات التي قد تصل إلى رقم قياسي في عددها -إن كان في العمر بقية- ورغم عددها القياسي المتوقع -مهمّة الله- لن أقترّب من حلقاتي السابقة حول المذكرات المجهولة، ولن أقترّب من المذكرات المجهولة.. مما يعني أنني سأحدث عن تاريخ مسرح الريحاني بعيداً عن مذكراته، وبعيداً عن كل ما كتبه السابقون عن الريحاني ومسرحه!! وكل دوري سيتمثل في ركوب «عجلة الزمن» لأعود بها إلى الماضي في زمن مسرح الريحاني من عام ١٩٠٨ إلى ١٩٤٩ لأتتبع خطواته المسرحية وعروضه المسرحية.. عرضاً عرضاً، معتمداً على مصدرين لا ثالث لهما «الوثائق والدوريات»، وذلك وفقاً لمشروعي في التأريخ ومنهجي في التوثيق!! مما يعني أن أغلب -إن لم



زكي طليمات

إلى هنا لم أجد شيئاً يُذكر سوى خبيرين عن إعادة تمثيل مسرحيتي «في سبيل الاستقلال ولىلة الزفاف» في شهر مايو ١٩٠٨، ثم انقطعت أخبار عزيز عيد وفرقته مما يعني أنها توقفت. وبناء على ذلك ليس أمامنا إلا القول بأن نجيب الريحاني بدأ حياته المسرحية ممثلاً مغموراً ضمن فرقة عزيز عيد، ومثل في بعض عروض الفرقة التي ذكرناها سابقاً.. وهذه هي البداية الموثقة -نوعاً ما- لأنها معتمدة على عبارة مكتوبة بخط يد زكي طليمات!

جوق الكوميديين العربي

يُعدّ يوم ٢٠ مايو ١٩١٥ يوم ميلاد نجيب الريحاني مسرحياً وتوثيقياً!! ففي هذا اليوم ظهر الريحاني أمام الجمهور على خشبة مسرح «برنتانيا» ليؤدّي دوره في مسرحية «خلي بالك من إميلي» بوصفه ممثلاً في «جوق الكوميديين العربي» الذي يرأسه عزيز عيد!! وأول مقالة مسرحية منشورة عن هذا العرض والفرقة ويتم ذكر اسم الريحاني فيها، كتبها الكاتب المسرحي الكبير «إبراهيم رمزي» ونشرها في جريدة «المؤيد»، قائلاً:

«تألّفت في مصر جوق جديدة خصّ نفسه بتمثيل أنواع الكوميدي والفودفيل، وهي المهازل والمضاحك التي يُراد بها في الجوهر انتقاد نقائص المجتمع، وفي العرض لمجرد التسلية والإضحاك. وقد شاع هذا النوع في أوربا في السنوات الأخيرة، حتى لا يكاد يعثر إنسان برواية جديدة أو من نوع المأساة إلا نادراً. ولعل هذا إنما نشأ من احتياج الناس في أوروبا إلى ما يُبدي ظلام العبودية التي تغشى وجوههم من تكاليف الحياة، أو لأن من صور الحياة الاجتماعية وتصرفات الناس ما لا يمكن تمثيله إلا على صورة الهزل. فإذا حاول ممثل الجد فيه فسد أو انقلب بصاحبه أضحوكة أمام المشاهدين. لم يدخل هذا الصنف من التمثيل إلى مصر بصفة صريحة إلا اليوم. تعاون على العمل له فريق من الممثلين الذين كانت ميولهم الهزلية أبين فيهم وأجيبى من سواها حتى لقد يؤخذ على مديري الأجوّاق التي ينتسب لها ممثلو الجوق الجديد أن يعهدوا إليهم بتمثيل أدوار جدية. فإن كان الأستاذ عزيز أفندي



تمثال مصطفى كامل

أعضاء جمعية النهضة الأدبية في الثغر بمعاونة الممثل الشهير عزيز عيد بتمثيل رواية «البرج الهائل» المشهورة في صالة أعياد الإسكندرية بالمنشية الكبرى، وذلك في الساعة التاسعة من مساء يوم الخميس القادم ١٢ الجاري. وسيقوم حضرة عزيز بتمثيل دور بوريدان وما اشتهر به حضرته من براعة التمثيل مع شهرة الرواية واستعداد الجمعية لتكون الحفلة مستوفية لشروط البهجة والإتقان. كل ذلك يحدو إلى الأمل بأن يقبل على حضورها العدد الكثير من محبي فن التمثيل ومعضديه، لا سيما وهي آخر ليلة من الليالي التي يمثل فيها هذه الأيام حضرة عزيز. وأسعار تذاكر الدخول رخيصة وهي ثمانية قروش صاغ ثمن تذكرة الفوتيل الممتاز».

وقالت الجريدة نفسها في أبريل: «تمثل رواية «في سبيل الاستقلال» مساء يوم الاثنين في ١٣ الجاري في دار التمثيل العربي، ويقوم بتمثيلها جوق حضرة عزيز عيد المشهور. وقد وضع هذه الرواية حضرة الكاتب الفاضل إبراهيم سليم نجار فاستخلص موضوعها من التاريخ، وبنائها على الحرب التي وقعت منذ قرن في حوار رشيد بين جنود محمد علي باشا والجنود الإنكليزية. وهي تتضمن تاريخ مصر في عهد المماليك والحملة الفرنسية وبدء أيام محمد علي باشا والي مصر، وما كانت عليه البلاد في ذلك العهد. فنحث الجمهور على حضورها لما ستجمعه من لذة التاريخ والفكاهة وما سيتخللها من أدوار الغناء الشجية والحوادث المبهجة».



إبراهيم رمزي

امتياز أو إلفات نظر أو موهبة فذة غير مسبوقه.. إلخ، لأن الصحف لم تذكره ولو لمرة واحدة طوال عام ١٩٠٨، وكل الذكر والمدح كان لعزيز عيد بوصفه صاحب الفرقة!! وبناء على ذلك تتبعت أخبار الفرقة في بعض عروضها عام ١٩٠٨، فوجدت جريدة «المقطم» تنشر خبراً في يناير تقول فيه:

«يمثل جوق حضرة الموسيو عزيز عيد كوميدياته المضحكة الشهيرة يومياً في تياترو عدن الجديد أمام تياترو عباس بشارع قنطرة الدكة، ويكون افتتاح الليلة الأولى اليوم مساء فيمثل رواية «الابن الخارق للطبيعة».. وفي فبراير نشرت جريدة «الشرق» خبراً قالت فيه: «كان مسرح الحمراء ليلة أمس غاصاً بالمتفرجين على رواية «ليلة الزفاف» التي مثلها جوق عزيز عيد، وكان تصفيق الاستحسان من الجمهور جادا والضحك بالغاً النهاية والتمثيل على تمام الإتقان. وخرج المتفرجون وهم يثنون على مدير الجوق وممثليه». وبعد أيام قليلة قالت الجريدة نفسها: «عزم جوق عزيز عيد المشهور على الإقامة في الثغر دائماً واختار صالة أعياد الإسكندرية في المنشية الكبرى لتمثيل رواياته الجميلة المعروفة من نوع الكوميدي. وهو يمثل كل ليلة رواية من الساعة التاسعة مساء حتى منتصف الليل. وقد أعجب الذين حضروا تمثيله ببراعة الجوق وحسن رواياته وشهدوا أن عزيز عيد ممثل حقيقي، جامع لكل الصفات التي يتحلى بها كبار الممثلين وقد سر كثيرون من إقامة هذا الجوق في الثغر لأنه في حاجة إلى مثله». واختتمت الجريدة أخبارها عن الفرقة في نهاية فبراير قائلة: «يمثل جوق عزيز عيد في مساء غد في صالة أعياد الإسكندرية خلف قهوة محمد علي بالمنشية الكبرى رواية «الكابورال العجوز» أو «الإرث المقتصب» وهي ترجمة عزيز رئيس هذا الجوق. وقد حدثت وقائع هذه الرواية في عهد نابليون الأول، وهي ذات خمسة فصول. وتعدّ من أبداع الروايات العصرية التي كان يمثلها جوق إسكندر فرح. وسيخصص نصف الدخل من هذه الرواية للجنة التي تألفت في العاصمة لإقامة تمثال لفقيد الوطن مصطفى كامل باشا فعسى أن تنال كل إقبال».

أما جريدة «المقطم» فقالت في شهر مارس: «يقوم حضرات

رواية
البرج الهائل

تمثيلية ذات خمسة فصول

تأليف إسكندر ديماس الشهير

معربة بتصرف

بقلم

فرح انطون

حق التمثيل وإعادة الطبع محفوظ للمعرب

مثّلها للمرة الأولى في القاهرة الجوق العربي المصري الشهير

لحضرة مديره لاديب إسكندر أفندي فرح في

١٩ نوفمبر سنة ١٩٠٨ وفي الإسكندرية

في ١١ ديسمبر ١٩٠٨ و٨ يناير

سنة ١٨٩٩

طبعت في المطبعة العثمانية بالإسكندرية

عزير محمد الفاضل أول مرة للتمثيل
المعرب من الحامي من التلاميذ
سنة ١٩٠٨ مع كمد الربيعي
وتم في قورقوبلا

الشهيدة

أو

عواطف البنين

ذات خمسة فصول

« تأليف الكاتين الفرنسيين الشهيرين دانزي وتاربي »

معربة لجوق الشيخ سلامة حجازي

بقلم الشاعر الناثر الياس أفندي فياض

بمطبعة - جرجي غرزوزي - بالإسكندرية * سنة ١٩٠٩ »

وتباع بمكتبته في شارع قرنا

غلاف مسرحية البرج الهائل

إذ هي في تقديرهم عماد من عماد القومية. يقول أهل هذا الجوق إن لهم عذرا في اتخاذها واسطة التفاهم لأن النكتة العربية خفيفة على المشاهد العادي، فلا ينتظر أن يحدث الأثر المطلوب ولكن لعلي لا أخطئ إذ أقول إن في قصص عنتر وأبي زيد والظاهر بيبرس، وهي التي تتلى على العوام كل مساء في المقاهي ويتفهمونها تمام التفهم. تلك القصص التي لا تنزل عن لغة الجرائد إلا قليلا دحضا لهذا العذر. ولكن أصحح أن اللغة كانت عامية بحتة؟ لقد سمعت في الرواية شيئا كثيرا جدا من مقولات مفتعلة وغير مصرية، كانت تفتقد من العبارة الملقاة شيئا من حرارتها. كما أنه لا يفوتني أن أقول إن من الممثلين من كانت تخونه الذاكرة.. كل هذه العيوب والنقائص لا تنسيني أن أثني على الممثلين ولا سيما من ذكرتهم، ومحمد أفندي صادق، والسيدة روزه [أي روز اليوسف] صاحبة الدور الأكبر لأنهم أظهروا براعة في التمثيل استوجبت الإعجاب. وظني أنهم يفكرون بعد اليوم في تهذيب خطة جوقهم الجديد على الصفة التي تتطلبها مصلحة الأمة المصرية. والله لا يضع أجر من أحسن عملا».

خليلة لرجل ورفيقة لآخر، فتنقل الكاتب بها بين الرجال وأهوائهم، من دور إلى دور، بين التصريح بالشيء القبيح وتمثيل مظاهر الفسق والقيادة إلى آخر ما هنالك مما دعا مديري الجوق إلى أن يلتمسوا من السيدات عدم حضور هذه الرواية!! فليت شعري أي شيء في هذا ينطبق على حالتنا المصرية. إننا نحن المصريين نخالف الفرنسيين عرفا وعادة ودينا ومبادئ اختلاف الشرق عن الغرب، فماذا في الرواية من العيب الذي يريد الجوق الجديد أن يصرّفنا عنه، بل أليس هذا تبصير للناشئة وفيهم من هم أحق أن ترعى أخلاقهم من السيدات بأمور يخجل الكاتب أن يسردها. لعمري أن هؤلاء الناس يجنون على الفضيلة من حيث لا يشعرون! إن كان مرادهم إحداث شيء من المسرة للنفس، قلنا بنس الغرض إن كان وحده غرض التمثيل! على إننا لا ندري كيف يكون في الرذيلة مسرة إلا لأولي الدعارة، ولا أظن بني قومي منهم! لا مرء في أن أثر مثل هذه الرواية في فرنسا قليل جدا، ولكن أثره في مصر الشرقية المسلمة من الكبر بحيث يخفى إلا على من كان كذلك. أما لغة الرواية فقد كانت العامية ولست أظنها تُرضي فريق الأدباء الذين يرون أنفسهم رقباء على اللغة

زكي طليمات وكلمته المخطوطة

عيد، وأمين أفندي عطا الله، والريحاني أفندي وغيرهم من الممثلين المعروفين قد اجتمعوا لتأليف هذا الجوق وأبرزوا لنا رواية «خلي بالك من إميلي»، التي هي أول رواية لهم ليلة الجمعة الماضية، فأما يخدمون التمثيل بهذا التخصص، ويتزكون لغيرهم من ناشئة الممثلين الجديين سبيلا إلى إظهار ملكتهم. ولا يسعنا تلقاء هذين الأمرين إلا الشناء عليهم جميعا. ولكن إن كانت الكوميديات -وبناؤها الفودفيل والبرلسك والفارس وهلم جرا- يُراد بها الانتقادات المبنية على إظهار نقائص الهيئة الاجتماعية، كما ذكر في الإعلان الذي نشره الجوق، قلنا إن رواية الأمس إنما تظهر نقائص الهيئة الاجتماعية الفرنسية دون المصرية، وهي جديرة بذلك! ولكن حريا بمثل عزيز أفندي عيد أن لا يفوته أنه يمثل للمصريين، وأنه كان يحسن به أن تكون خاتمة أعماله رواية من قبيل رواية الأمس، تتناول شيئا من نقائصنا، وما أكثرها! فأما وقد فاته ذلك فلا يسعني إلا أن أقول إننا لا نزال نأخذ بالتقليد الأعمى الذي ضجت منه الصحف، وقامت المجلات والجرائد لتحذير الناس منه. ولقد كان محور رواية الأمس فتاة حسناء أسمها إميلي عاشت عيشة مثيلاتها مُطلقات الحرية، بين عشق وسكر ودعارة.. فكانت



محمد الروبي

حين لا نصغي لأنفسنا لا يصح أن نسأل: (عملت إيه فينا السنين)



عن حقيقة تجاهلنا لأصواتنا الداخلية.. عن عنادنا المؤسس على وهمنا أننا لا نخطئ.. عن علاقاتنا التي يفسدها هذا التجاهل وذلك العناد.. شاهدت بالأمس على مسرح روابط بوسط البلد، عرضاً مسرحياً بعنوان «عملت إيه فينا السنين»، قدمته فرقة خاصة لشباب يخطو أغلبهم خطواته الأولى في عوالم المسرح. أجمل ما يميز العرض هو البساطة وعدم الادعاء.

لقطة بسيطة عن اثنين (شاب وفتاة) تصادقا لسنوات أتاحت لكل منهما أن يعرف عن الآخر كل شيء؛ بل وأشياء لا يعرفها الشخص عن نفسه. وفي لقاء على شاطئ بحر في رحلة معتادة يعترفان بحبهما ويقرران الزواج. لكن في بيت الزوجية وبالمنهج نفسه المتجاهل لأصوات كل منهما الداخلية، يقعان في ملل معتاد واتهامات معتادة بأن الآخر هو السبب. وتأتي القشة التي قصمت ظهر بعير حياتهما أن يعترف الزوج بخيانتته العابرة تحت وطأة تأنيب ضمير.. فينفضلان بعد أن أثر زواجهما طفلاً. وبعد شهور قليلة يرتبط كل منهما بشخص آخر ويستعد كل منهما للزواج. لكن في حفل عيد ميلاد الطفل يلتقيان. وكما المعتاد يدعيان أن لا شيء حدث، فهما -هكذا يظنان أو يدعيان- صديقان يجمع بينهما طفل.

مرة أخرى يتجاهل كل منهما صوته الداخلي.. فيقعان في الخطأ نفسه. لينتهي العرض بنهاية مفتوحة على احتمالات كثيرة ليس من بينها أنهما تعلمتا الإصغاء لصوتيهما الداخليين.

فكرة الصوت الداخلي هي قوام هذا العرض، لذلك نحن نرى ونسمع أربعة أشخاص: اثنان منهما صاحباً والمشكلة، والاثنان الآخران هما صوتاهما (شاب وفتاة) نراهما نحن ونسمعهما، بينما لا يراهما ولا يسمعهما صاحباهما.

الفكرة جميلة والتعبير عنها أجمل. فالصوتان يرتديان الرمادي الشفاف.. فيمنحهما إحساساً باللامرئي.

أدأهما أكثر عفوية يليق بما يمثلانه، في مقابل تأنيق الشخصيتين الحقيقيتين تأنيقاً يليق بطبيعة كل منهما

(أزرق وأبيض للشباب.. ثم أسود وقليل من أبيض في مرحلة أخرى. مقابل مزركش للفتاة بما يليق بلخبطة تزخر بها نفسها.. ثم أسود ثم مزركش في مرحلة أخيرة)، بساطة الطرح تتجسد في بساطة المنظر الذي جاء في المشهد الأول على شاطئ بحر. أربعة مقاعد تتوسطها مظلة أمامها بوفان برتقاليان. بهجة تليق بالمكان وبالمرح المدعى. ثم بيت بسيط في مشهدين لاحقين بعد الزواج، وبعد الانفصال يسيطر على أثائه اللون الأبيض المترب لتحيله الإضاءة إلى الرمادي الكئيب مع البني الغامق، مطعمين بهجة ألوان ألعاب طفل لا نراه، تصنع تناقضا يشعران به.

تميز العرض الذي كتبه وأخرجه شاب على أول الطريق اسمه محمد سمير بالتقاطه أولاً لفكرة يعاني منها أغلب الشباب؛ بل أغلب البشر، وهي تجاهل أصواتنا الداخلية والادعاء الدائم بأننا نعلم وبأن الخطأ دوماً عند الآخرين. كذلك تميز بقدرته على كتابة حوار جذاب مكثف كاشف لدواخل الشخصيات مع احتوائه لمعلومات تساهم في تطور حدث قوامه البساطة والعادية. أيضاً



كشفت العرض عن قدرة محمد سمير الإخراجية في تحريك ممثليه الأربعة وفقاً لقاعدة كل شيء بقدر. فلا مبالغة في حركة.. ولا حركة بلا سبب. وهو ما ينبئ بقدم مخرج ستمنحه التجارب القليلة المقبلة ثقلاً يليق بموهبته.

أيضاً كشفت العرض عن أربعة ممثلين موهوبين يعرف كل منهم حدود دوره وطبيعته، واستطاعوا -كل بدرجة- النجاة من فخ مبالغت كان يمكن أن يقعوا فيها بما يتيح النص من ثغرات ميلودرامية وأخرى إضحائية. سعدت كثيراً باكتشاف ممثلين بعضهم رأيته من قبل في أدوار مسرحية وتلفزيونية، والبعض الآخر كنت أراه للمرة الأولى. أسعدني أداء ثراء جبيل وحازم إيهاب وكريمان حجازي ومحمد سمير (ممثلًا إلى جانب كونه كاتباً ومخرجاً).

لكن يبقى أن أهمس في أذن محمد سمير (كاتباً أولاً.. ثم مخرجاً) بنصيحتين أرجو أن يتأملهما بحب؛ الأولى أن عليه مراجعة نصه وفقاً لقاعدة (ما يمكن الاستغناء عنه يجب الاستغناء عنه) فالنص المقدم على ثلاثة مشاهد يمكن وبضمير مستريح أن يحدف من كل مشهد فيه ما لا يقل عن (عشر إلى خمس عشرة دقيقة) فبعض من حوارات الشخصيات يقول ما سبق قوله، وهو ما ساهم في اختلال بعض من إيقاع العرض. وساهم أيضاً في إطالته إلى ما بعد الساعتين. أما النصيحة الأخرى فتخص زمن تغيير إكسسوار المشاهد التي أظن أنها طالت لأكثر مما يحتمل، وخاصة أن العرض من دون ستارة حاجبة. وإن كنت أظن أيضاً أن ذلك الخلل زاد ربما لأنها الليلة الأولى.

أياً ما كانت نصائحي، فهذا عرض مبشر للغاية بكاتب ومخرج قادم. وهو ما اعتبره مكسباً للمسرح المصري. لذلك ستبقى نصيحتي الأهم هي (الاستمرار). وهنا نحن في انتظار جديد محمد سمير.