مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
عمرو البسيوني

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الخامسة عشرة ⁞ العدد 838 ⁞ الإثنين 18 سبتمبر 2023

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

جذور طقوس المسرح الأفريقي في فترة ما قبل الاستعمار

يوسف وهبي فنان الشعب.. قراءة جديدة

مسرح الثقافة الجماهيرية.. اقتراحات للتطوير والاستمرار

ابدأ حلمك بالعريش..

تستعد لحفل التخرج

استقبل قصر ثقافة العريش، جولة تدريبية جديدة من مشروع «ابدأ حلمك» للتدريب على فنون المسرح وإعداد الممثل الشامل من أبناء محافظة شمال سيناء، ضمن المشروع المقام برعاية الدكتورة نيفين الكيلاني وزير الثقافة، والذي تنظمه الهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة عمرو البسيوني، ضمن خطة التنمية الثقافية بسيناء.

استمرت تدريبات الدراما مع الناقدة د. رنا عبد القوي مدربة الدراما على الحكايات الشعبية السيناوية وكتابة مشاهد مسرحية عنها لاستخدام تلك الحكايات واستلهامها في التدريب وإعادة إنتاجها مسرحيا.

كما استكمل المايسترو صلاح مصطفى تدريباته الموسيقية في التعريف بالأساسيات في علم الموسيقي والتدريب على بعض الأغنيات من التراث الغنائي المصري.

وقام المخرج معتز مدحت بتدريبات تخص تعامل الممثل مع جسده. كما قام المخرج أحمد طه المدير الفني للمشروع بعمل محاضرة عن الارتجال المسرحي وكيفية تنمية خيال المتدربين في صياغة مشاهد مسرحية من ارتجال الطلاب.

الجدير بالذكر أن تدريب التمثيل في محافظة شمال سيناء يقوم به المخرج الكبير عصام السيد، ويقوم بالتدريب على فنون الاستعراض الفنان محمد العشري.

يشار إلى أن الاختبارات في شمال سيناء أقيمت في شهر مايو الماضي بعدها انطلقت التدريبات عبر الأشهر الماضية وتستمر حتى أكتوبر المقبل، حيث من المقرر أن يقام حفل تخرج الدفعة تزامنا مع احتفالات اليوبيل الذهبي لنصر أكتوبر المجيد، وتقام الفعاليات بالتنسيق مع إقليم القناة وسيناء الثقافي برئاسة أمل عبد الله، وفرع ثقافة شمال سيناء بإدارة أشرف المشرحاني.

مشروع "ابدأ حلمك" أحد أهم المشروعات الفنية التي تنفذها هيئة قصور الثقافة ويهدف إلى تدريب شباب المحافظات وإعداد الممثل الشامل، على فنون المسرح، كما يسعى إلى تعليم المشاركين مهارات التمثيل والارتجال والكتابة وعناصر صناعة الصورة للوصول إلى تقديم عروض مسرحية ذات طبيعة إنتاجية مختلفة.

وكانت المرحلة الأولى للمشروع، شهدت تخرج دفعات محافظات أسيوط والفيوم والشرقية، والمرحلة الثانية محافظات بورسعيد وبني سويف والجيزة وكفر الشيخ، وتم اعتماد فرق هذه المحافظات فرقا مسرحية نوعية.

وتجرى حاليًا تدريبات ختام المرحلة الثانية للمشروع بمحافظة الوادي الجديد عاصمة الثقافة المصرية لعام ٢٠٢٣، كما تم الإعلان عن فتح باب المشاركة في الورشة في محافظتي قنا والمنوفية في انتظار إجراء الاختبارات للمتقدمين.

«آخر الشارع»

لمؤمن عبده بمركز جمال عبدالناصر الثقافي

قدم مركز جمال عبدالناصر الثقافي العرض المسرحي (آخر الشارع) وذلك يوم السبت ٩ سبتمبر ٢٠٢٣ في تمام السادسة مساءً

العرض نتاج ورشتي الإخراج والكتابة المسرحية ضمن فاعليات نشاط المسرح بالمركز ،والتي تقدم مشروع شهري تحت اسم (وسط الناس)

آخر الشارع تأليف الراحل الكبير، مؤمن عبده، دراماتورج، محمد (ماندو) - ايمن الليثي - محمد نجله،تمثيل، ايمن الليثي - هدير امين - محمد نجله،مخرج منفذ/ عرفة علي،تصميم ديكور، سعاد اسماعيل ،تطوير وتنفيذ الديكور، أسامة الهواري، مكياج وماسكات، مارينا مجدي، تعبير حركي، محمد صلاح، تأليف موسيقي، محمد خالد،تنفيذ موسيقي، احمد امين، مابينج وإضاءة، محمد المأموني، اخراج، محمد نجله.

ناقش العرض ازمات التي تقابل الممثلون في حياتهم المهنية عن طريق بعض الترميز لهم بوجهي المسرح الضاحك والباكي. وترميز الاسماء بحروف أبجدية حتي يستطيع الترميز أن يكون ملم بجميع الفئات العمرية والنوعيه وبدأ العرض بوجهين الضاحك والباكي حيث يسترجعون ذكرياتهم علي خشبة المسرح الذي يتكون من صندوق علي عجلات سريعه الحركة تعبر عن المسرح ولكن بصورة مصغرة يكون بداخله جميع الإكسسوارات الخاصة ، وفي هذه الاجواء تدخل عليهم سيدة عجوز وهي رمز لروح المسرح التي ترشدهم الي طريقهم نحو اكتشاف مواهبهم وانتهي العرض حين

وصل الرمزين الضاحك والباكي بمساعدة العجوز الي هدفهم المنشود.

وعن مخرج العرض الفنان محمد نجله هو ممثل ومخرج مسرحي سكندري ،حاصل على بكالوريوس الخدمة الاجتماعية و حالياً طالب بكلية الآداب قسم الدراسات المسرحية جامعة الاسكندرية. شارك في العديد من العروض والمسرحيات وكذلك له خبرات في مجال الإخراج والكتابة المسرحية كما انه حائز على جائزتي احسن ممثل دور ثاني المركز الاول عن عرض فاندو و ليز ،وجائزة التميز في التمثيل المسرحي عن عرض حلم في ليلة بنص الصيف.

مي الشيخ

مسرح عرائس وورش للأطفال

في افتتاح فعاليات قصور الثقافة بمبادرة «أنت الحياة» بالإسماعيلية

نظمت الهيئة فعاليات مبادرة "أنت الحياة"، بالإسماعيلية، ولمدة ٦ أيام بمركز التنمية الشبابية بالقنطرة غرب، ومدرسة يسري الشعراوي الثانوية للبنات والتي تستمر حتى ٢٢ سبتمبر الحالي.

بدأت الفعاليات بمدرسة يسري شعراوي الثانوية للبنات بمحاضرة بعنوان "التنمية المستدامة" للمرأة تحدثت بها د. ماجدة عطا نائب رئيس تحرير جريدة القناة الأسبق وتحدثت في عدة نقاط أهمها دور المرأة في تحقيق التنمية، وتمكين المرأة وصلته بالتنمية، المرأة وتحقيق أهداف التنمية المستدامة، وفتح باب النقاش مع سيدات القرية.

بالإضافة لورشة تعليم الرسم الحر للأطفال تدريب سماح علي تم خلالها رسم معالم مصر والأماكن السياحية المختلفة، باستخدام ألوان الخشب والفلوماستر، وألوان الشمع.

تقام الفعاليات بالتعاون بين الإدارة المركزية للدراسات والبحوث برئاسة د حنان موسى وإقليم القناة وسيناء الثقافي برئاسة أمل عبد الله، وينظمها فرع ثقافة الإسماعيلية برئاسة شيرين عبد الرحمن، واختتم اليوم الأول بمركز شباب القنطرة غرب، بورشة حكي لمسرح العرائس للفنان محمود نوح والذى حث الأطفال خلال اللقاء على الاهتمام بالنظافة الشخصية، وعدم الكذب، وعدم التنمر، طريقة التعامل مع الكبير باحترام، بالإضافة لمجموعة من الفقرات المتنوعة وسط تفاعل كبير من أطفال القرية.

«الدار»

بساقية الصاوي ١٨ سبتمبر

تقدم فرقة Talent لتقديم العرض المسرحي (الدار) على خشبة مسرح الحكمة بساقية الصاوي بالزمالك في يوم الأثنين الموافق ١٨ من سبتمبر الجاري تأليف وإخراج كريم حسين.

قال المخرج كريم حسين:

أن التحضير للعمل استغرق ثلاثة أشهر بدعم من المواهب الشابة، فمسرحية الدار تحمل رسائل عدة أهمها احترام آدمية الإنسان والتحذير من مخاطر تفشي تجارة الأعضاء البشرية في المجتمع وتسلط الضوء على معاناة الأيتام والمسنين ودور المؤسسات المختصة برعايتهم وأسباب دخولهم لدار رعاية في إطار تراجوكوميدي إنساني وتشويقي .

العرض المسرحي (الدار) تأليف وإخراج كريم حسين، ودعايا وإعلان محمد سعيد، علاقات عامة ومالية دعاء أحمد، تقديم فريق تالنت Talent، تمثيل دعاء أحمد في دور (سناء)، حسن محمد في دور (سامي)، أحمد عبد الصبور في دور (رحيم)، ياسر الحديدي في دور (رأفت)، ماريان حلمي في دور (نجوان ، إيهاب كفراوي في دور (بيومي الطباخ)، إسلام رؤوف في دور (شفيق)، حمدي المحمدي في دور (وحيد)، أحمد عويس في دور (دكتور عاطف)، ماريا جورج في دور (هيام)، رشا عطا الله في دور (عايدة)، منى أنسي في دور (سوزان)، عبد الرحمن عبد العليم في دور (زيزو)، سلمى يوسف في دور (أم عبده)، جيجي فاروق في دور (تحية)، أحمد فؤاد في دور (كمال)، حاتم عبد الصمد في دور (ثروت)، جرجس كمال في دور (شرف)، محمد محمود في دور (هيثم)، محمود الجابري في دور (جلجل)، محمد جمال في دور (أبو رامي)، والفنانة والمخرجة عزة الحلواني في دور (جميلة)، والفنان والمخرج أحمد أبو عريشة في دور (الضابط أيمن)، والفنان والمخرج محمد يسري في دور (فتحي)، محمد ومحمود علامة في دور (رشاد ورشيد)، سما أحمد في دور (سلام)، ،مصطفى إسلام في دور (حاتم)، يوستينا هاني في دور (نورا)، لوجين محمد في دور (زينة)، رزان محمد يسري في دور (جنات)، بالاشتراك مع رموز التحدي والأبطال من ذوي الهمم أحمد شعبان في دور (سلامة) ورانيا رضا في دور (بسمة).

ساره عمرو

«جمعية المطلقون»

على خشبة الهوسابير ٧ أكتوبر

تستعد فرقة جراند الهوسابير لتقديم العرض المسرحي (جمعية المطلقون) على خشبة مسرح الهوسابير فكرة د. اروى قدورة، تأليف معتز فراج، اخراج محمد أشرف، يوم ٧ أكتوبر القادم، في تمام السادسة مساءً والساعة الثامنة والنصف، حفلتين متتاليتين في نفس اليوم، سعر التذكرة يتراوح بحسب الفئات ما بين ١٠٠ جنيه، ٧٥ جنيه، ٥٠ جنيه.

قال المخرج محمد أشرف:

(جمعية المطلقون) مسرحية تناقش قضايا اجتماعية بالغة الأهمية وموجودة في الواقع، بشكل كوميدي ساخر وخفيف، حيث أن الهدف من المسرحية هو إعادة النظر ولفت الإنتباه على القوانين التي تخص الرجل بشكل خاص، لأن القوانين في الأغلب تنصف السيدات عن الرجال، حيث أن المسرحية تناقش قضايا الزواج والطلاق من وجهة نظر الرجل وليس المرأة، وأيضاً مشاكل الجواز بشكل عام منذ بداية الطريق والمشاكل المحفوفة بالهموم التي تواجهه الشاب، كما ذكرت سابقاً المسرحية هدفها الأول والأخير بجانب القضية هو تسليط الضوء على القوانين حيث تكون منصفة للطرفين وليس للمرأة فقط.

العرض المسرحي (جمعية المطلقين): فكرة دكتورة أروى قدورة، تاليف معتز فراج، اخراج محمد أشرف، إضاءة مايكل نصحي، ديكور محمد عاطف، تصميم بوسترات عبد الرحمن زحل، كلمات اغاني احمد حسن ومحمد حسن، ألحان محمد عصام، استعراض باسم جمال، تصوير محمد حسني، إعداد موسيقي عمر عباس، مخرجان منفذان محمد محسن و معتز فراج، فكرة أروي قدورة، دعايا و إعلان تامر الحفني و خالد عبد المنعم، تمثيل نجلاء احمد، محمد محمود، كمال احمد، دينا رمضان، حنان حسام، محمد ياسر، محمد محسن، سليم احمد، محمد صلاح .

محمد مجاهد، علي معلول، عبد الرحمن خالد، بيري، ضحي احمد، هشام طارق، عبدالله الشعراوي، الاء احمد، عدلي محمد، يوسف مصطفي، شيماء مجدي، انس اسامه، تامر الحفني، دينا عبدالرحمن، معتز فراج، عمر النحراوي، آيات وحيد، مهند محمد، جينا، عمر عباس

ساره عمرو

«حفل أخير»

على المسرح الكبير بالأنفوشي

عُرض في يوم ١٠ سبتمبر الماضي عرض (حفل أخير) تأليف أنيس النيلي وإخراج محمد خالد، ضمن فعاليات مهرجان المسرح العربي دورة الفنان (ماجد الكدواني)

قال المخرج محمد خالد: أحداث العرض المسرحي (حفلٌ أخير) تدور حول رجل يدعي فرانك يهوى فن التمثيل تزوج من فتاه تدعى صوفيا بقصة حب خيالية، بسبب ضيق المعيشة تتحول قصة الحب تلك لشكل نمطي من المعيشة فتقرر زوجته أن تهرب مع ولديها برفقة صديق زوجها بأقتراح منه ويكون الحفل الأخير بوابة لتوالي الأحداث.

العرض المسرحي (حفل أخير) تأليف أنيس النيلي، إخراج محمد خالد:

أضاءة أحمد علاء، إعداد موسيقي محمد ابراهيم، تصميم بوستر أدهم ولي، ملابس عبير عصام، ديكور لبنى الإمام، مكياج مارينا مجدي، تعبير حركي محمد صلاح، تمثيل عمر الشرنوبي (فرانك)، يارا حسام (كارمن)، محمد مصيلحي (سام)، لؤي مجدي (ديجو)، جيسيكا هاني (صوفيا)

ساره عمرو

«ورشة سيكودراما»

العلاج بالفن لمشيرة محمود

تقدم أخصائية السيكودراما مُشيرة محمود في فيلا Art oasis بمصر الجديدة في يوم الجمعة من كل أسبوع من الساعة ال٣عصراً وحتى ال٦، ورشة السيكودراما العلاجية الفنية للسيدات فقط

قالت أخصائية السيكودراما مشيره محمود: قدمت من قبل ٥ ورش سابقة حيث كانت البداية في نوفمبر الماضي، والآن أقدم ورشة السيكودراما وهو نوع من أنواع العلاج بالفن من خلال الحكي والتمثيل، وهي بمثابة شجرة كبيرة يتفرع منها مناهج عديدة وورش أخرى مثل ورش الدعم النفسي والثقة بالنفس وكيفية التعامل مع الضغوطات والاضطرابات النفسية مثل الاكتئاب والقلق و الرهاب الاجتماعي، واستكملت قائلة، أن كل ورشة من تلك الورش لها برامج علاج مختلفة على حسب نوع الورشة نفسها، حيث أن تلك الورش مربوطة بشكل ما بمداخل المسرح وعلم النفس معاً

وقالت بشأن المناهج التي تقدمها في الورشة: أننا نبدأ في البداية بالإحماء حتى نكسر حواجز الخجل بين أفراد المتدربين حتى يشاركوا بأريحية، ثم نختار الشخص الذي سيبدأ في الحكي ونطلق عليه (البطل)، ومن لديه موضوع أو موقف أو مشكلة يبدأ في مشاركتها مع المجموعة وبعد فعل التمثيل يبدأ البطل في اختيار أحد المشاركين معه لإعادة تمثيل نفس الموقف مجدداً.

وتابعت قائلةً، انه من ضمن التمارين تمرين يدعى عكس الأدوار، حيث نواجه البطل بشخص ما أو شعور مسيطر عليه فيتحدث معه وتنعكس الأدوار من خلال الحكي التبادلي، وهناك العديد من التمارين التابعة للعلاج السلوكي والمعرفي للتحكم في الأفكار والمشاعر وتنمية الصور الذاتية بشكل إيجابي، وتابعت قائلة، إن أشتراك الورشة ٣٥٠ج لكل أربع جلسات حيث تمتد الورشة من ٤ ل ٨ جلسات قابلة للزيادة»

ساره عمرو

في الفلك

بمسرح كنيسة رئيس الملائكة ميخائيل

تستعد فرقة فيلوباتير المسرحي لتقديم العرض المسرحي»في الفلك» يومي الخميس الموافق ١٤ سبتمبر والجمعة الموافق ١٥ سبتمبر، بمسرح كنيسة الملاك ميخائيل بالقوصية في تمام الساعة السادسة والنصف مساءً، تدور فكرة المسرحية حول الصورة والشكل الواضح للحياة في الفلك بشكل مختلف ممتزج بالخيال مع الواقع، واستطع مؤلف العرض انا يسرح بخياله ف القصه ولكن لم يؤثر على واقع القصه والمشاهد الخيالية والواقعية ف إطار واحد، العرض المسرحي «في الفلك» تأليف وإخراج ماجد أدوار، موسيقى مريم زاخر ومينا عزت، سينواغرافيا وديكور ميريت فوزي، اوجينيا ماهر، ريهام كامل، جورجينا جرجس، إضاءة كارتر شريف،

ابانوب إيهاب، مينا مجدي، مكياج رانيا إسحق، اكسسوار مهرائيل جورج، تمثيل مينا مخلص، ايمان شحاته، فادي جمال، جون طلعت، كارلوس سامح، جومانا هاني، ايفون جون، مارلي عادل، مهرائيل عاطف، ايلاريا امين، كيرلس ماجد، بافلي محبوب، جوانا هاني، هايدي رفعت، مريم فتحي، بيشوي ايمن، مهرائيل جورج، فيرونيا فرج، ساره القس باسليوس، ابانوب ايهاب، جوزيف عزت، مريم عادل، سوسنه امين، مريم عادل شحات

نادين فتح الله

بمسرح روض الفرج..

افتتاح الدورة الـ ١٩ لمهرجان مسرح الهواة

تكريم رشوان توفيق وضياء عبد الخالق ومنال سلامة ونخبة من رموز المسرح المصري

افتتح عمرو البسيوني، رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة، فعاليات الدورة التاسعة عشرة لمهرجان مسرح الهواة، دورة الكاتب الراحل يسري الجندي، على مسرح قصر ثقافة روض الفرج، والمقامة برعاية الدكتورة نيفين الكيلاني وزير الثقافة، وبإشراف الإدارة المركزية للشئون الثقافية برئاسة الشاعر والباحث مسعود شومان والإدارة العامة للجمعيات الثقافية، بحضور العديد من فناني مصر ورموز المسرح.

وفي كلمته أعرب «البسيوني»، عن سعادته بالتواجد وسط القامات الإبداعية من كبار فناني مصر ومسرحييها ونقادها، مؤكدا أن هيئة قصور الثقافة تولي أهمية خاصة لهذا المهرجان حيث يتسق مع دورها ورسالتها في دعم المواهب وخاصة المسرح، ونقل تحيات الدكتور. نيفين الكيلاني وزير الثقافة للحضور، ومقدما الشكر لدعمها المتواصل الفعاليات الهيئة المعنية بالمواهب، وفي مقدمة ذلك المسرح

نجوم المسرح المصري

وأضاف رئيس الهيئة: نجتمع اليوم لنشاهد سويا عروضا لفرق الجمعيات الثقافية المسرحية من أقاليم مصر المختلفة، في مشهد يؤكد ثراء الأرض المصرية بالمواهب الحقيقية، ويشير بوضوح للعدالة الثقافية التي تنتهجها وزارة الثقافة، وأعرب عن بالغ تقديري واعتزازي بمشاركتي اليوم في تكريم أعلام ونجوم المسرح المصري.

واكد البسيوني أن دعم الهيئة المسرح الهواة مستمر ولن يتوقف إيمانا منها بقدرة الهواة إذا حظوا بالرعاية على تحقيق اضافات مهمة لفن المسرح

ابنة هذا المسرح

وأبدت الفنانة القديرة سميرة عبد العزيز رئيس المهرجان سعادتها البالغة برئاسة هذه الدورة، وقالت: أنا ابنة لهذا المسرح، وأعتز اعتزازا كبيرا بمواهب مصر في الأقاليم الثقافية وأتوجه بالشكر لوزيرة الثقافة على دعمها للمواهب المسرحية، والشكر للهيئة العامة لقصور الثقافة، ولكل من يسعى لاكتشاف المواهب المسرحية الشابة، وضخ الدماء في شرايين المسرح المصري، وأسعد بتكريم هذه الكوكبة من الفنانين والنقاد اللذين أثروا حياتنا المسرحية طيلة هذه الأعوام، وأدعو هيئة قصور الثقافة لمزيد من الدعم لشباب المسرح المصري.

نهر المسرح

وقدم الشاعر والباحث مسعود شومان رئيس الإدارة المركزية للشئون الثقافية تحياته لمبدعي مصر والموهوبين بها، معبرا عن سعادته بالإشراف على الدورة التاسعة عشرة للمهرجان، وقدّم الشكر لكل من بذل جهدا مقدرا في هذا المهرجان،

عمرو البسيوني: المهرجان يتسق مع دور هيئة قصور الثقافة في دعم المواهب تحقيقا للعدالة الثقافية

وقال: ها نحن نحلم معا أن يكتمل مشروع قاعدة البيانات لهذا المهرجان العريق بداية من أماكن انعقاده، ورؤسائه، ومكرميه، والفرق المشاركة فيه، والفرق التي حصلت على جوائزه لتكتمل الصورة وقد تحقق الحلم لنقرأ تاريخنا المسرحي الذي يضئ عتمة الروح ويزرع في الروح شجرة تسقي من نهر المسرح ومفارقاته المدهشة.

مكرمو المهرجان.. رموز مسرحية مهمة

وكرم رئيس الهيئة الفنانة سميرة عبد العزيز رئيس المهرجان، ثم قاما بتكريم عددا من الأسماء المهمة والفاعلة في مسيرة المسرح، وهم مستمرين معنا في العطاء وهم: الفنان القدير رشوان توفيق، والفنانين منال سلامة، ومفيد عاشور، وعزت زين، وعزة لبيب، والباحث والناقد. عبدالغني داود، والدكتور. صبحي السيد، وضياء عبد الخالق.

وتم تكريم أسماء الراحلين، من الذين تركوا علامات مهمة في رحلة وتاريخ مسرحنا المصري والعربي، ومنهم الدكتور. أحمد حلاوة، الشاعر المسرحي. عبد العزيز عبد الظاهر، الدكتور علي الراعي، الدكتور. كمال عيد، الكاتب المسرحي محمد أبو العلا السلاموني، والمؤلف والكاتب محمود دياب، والفنانة ومصممة الأزياء المسرحية نعيمة عجمي، وأهدى المهرجان درع دورته للكاتب الراحل يسري الجندي.

أول عرض بالمهرجان

وأخرج حفل الافتتاح الفنان محمد صابر، وقدّم العرض المسرحي «نوح الحمام»، من تأليف أحمد حسني وإخراج محمد المالكي، في ليلة الافتتاح كأول عروض المهرجان من إنتاج جمعية خدمات الأسرة والمجتمع ببورسعيد، أعقبه انعقاد أولى الندوات النقدية، والتي يشارك فيها الناقدة دكتور. داليا همام، والمؤلف والكاتب إبراهيم الحسيني، والناقد محمد الروبي، رئيس تحرير جريدة مسرحنا، بحضور فريق العرض، وعدد من جمهور المهرجان.

كانت الفعاليات قد بدأت بعرض فيلم توثيقي للمهرجان متضمنا العروض واللجان وسيرة شخصية المهرجان كما قدم الفيلم معلومات عن اللجان وأعضائها عبر لقطات من تاريخ المهرجان، والفيلم من تنفيذ ومونتاج محمد شومان، وشهدت الفعاليات عرضا فنيا لفرقة التنورة التراثية، كما تفقد الحضور معرض كتب لإصدارات للهيئة، بجانب معرض حرف تراثية من منتجات الإدارة العامة للجمعيات الثقافية يتضمن منتجات من الجلود، والخيامية، والنحاس، والأشغال السيناوية والصوف، وغيرها.

حضور الحفل

حضر الفعاليات أعضاء لجنة التحكيم الدكتور أحمد مجاهد، والدكتور عبد الناصر الجميل، والفنان الدكتور هاني كمال، والدكتور محمد سمير الخطيب عضو لجنة المشاهدة، والدكتور أنور مغيث، والدكتورة ليلى الراعي، والعديد من المبدعين والإعلاميين وقيادات هيئة قصور الثقافة ومنهم: لاميس الشرنوبي رئيس إقليم القاهرة الكبرى وشمال الصعيد الثقافي، والدكتور إسلام زكي رئيس الإدارة المركزية للوسائط التكنولوجية، وعبير الرشيدي مدير عام الجمعيات الثقافية، والفنان محمد حجاج، مدير عام الإدارة العامة للفنون الشعبية، والشاعر عبده الزراع مدير عام الثقافة العامة، والشاعر والكاتب المسرحي محمد أحمد بهجت، والناقد محمد الروبي.

أول ذاكرة توثيقية

ويصدر عن المهرجان في دورته الـ ١٩، أول ذاكرة توثيقية له منذ بداية دوراته عام ١٩٩٦ وحتى الدورة الحالية ويتضمن الكتاب سيرة ومسيرة المهرجان راصدا أماكن الانعقاد، رؤساء المهرجان، مديرو المهرجان، المكرمون، الجوائز، اللجان الفنية، وغيرها.

عروض المهرجان

يقدم المهرجان يقدم عشرة عروض لفرق الجمعيات الثقافية من مختلف الأقاليم، بالإضافة للعديد من الندوات النقدية المصاحبة وهي وفقا لتقديمها على التوالي في ليالي المهرجان من ١٤ وحتى ١٩ ليلة ختام المهرجان: «نوح الحمام» من تأليف أحمد حسني إخراج: محمد المالكي لجمعية «الخدمات للأسرة والمجتمع» ببورسعيد، وقّدم مساء الجمعة الماضية ١٥ سبتمبر الجاري ثاني أيام المهرجان، عرضي «سبع ورقات كوتشينة» من تأليف: عبده الحسيني إخراج: أحمد الغزلاني لجمعية « رواد قصر ثقافة دمياط، و«عيون بهية» من تأليف : بكرى عبد الحميد، وإخراج :عماد عبد العاطي لجمعية «آفاق للتدريب والتنمية» بالأقصر.

وفي يوم السبت الماضي ١٦ سبتمبر قدم العرض الأول «ضلع مؤنث سالم» من تأليف وإخراج: أحمد رجائي لجمعية «الجمعية المصرية لهواة المسرح» والعرض الثاني «القيد» من تأليف: محمد موسى وإخراج: مصطفى إبراهيم لجمعية «رواد قصر ثقافة قنا»

وفي مساء أمس الأحد ١٧ سبتمبر قدّم العرض الأول: «قسمة» عن «مكبث» لويليام شكسبير، من تأليف: حسام الدين عبد العزيز، وإخراج شريف النوبي لجمعية «تنمية المجتمع بنجع الطويل الطود» الأقصر، فيما قدّم العرض الثاني «عباد الشمس» من تأليف إسلام فرغلي، وإخراج حمدي طلبة، من جمعية «مؤسسة س للثقافة والإبداع» بالقاهرة.

ونشهد مساء اليوم الاثنين تقديم العرض المسرحي «صفية» تأليف الكاتب الكبير بهاء طاهر وإخراج: منال عامر، للجمعية المصرية للتوعية الفنية والثقافية بشبرا الخيمة، والعرض الثاني «حكايات من دفتر التهجير» من تأليف وإخراج: صلاح قنديل لجمعية «تنوير للتنمية الثقافية رواد قصر ثقافة بور سعيد»،

يختتم المهرجان عروضه ٢٠ سبتمبر، بالعرض المسرحي «آخر رايات الأندلس» من تأليف: آلاء كرامه وإخراج: خالد عاطف لفريق جمعية «الخدمات والأسرة» ببور سعيد، وتنتهي الليلة، بحفل الختام وإعلان لجنة التحكيم بتوصياتها وإعلان الجوائز.

همت مصطفى

سميرة عبد العزيز: أعتز بمواهب مصر في الأقاليم وأسعد بتكريم هذه الكوكبة من الفنانين والنقاد

في ندوة «الجغرافيا وفنون الأداء المسرحي» بالتجريبي:

لا يوجد مذهب يسمى «التجريبي» والتجريبية عملية إجرائية في إنتاج العمل الفني

أقيمت السبت الثاني من سبتمبر أولى الندوات الفكرية ضمن فعاليات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي تحت رئاسة الدكتور سامح مهران ندوة بعنوان «الجغرافيا وفنون الأداء المسرحي». أدارها السفير علي شيبو من العراق، و أربعة من الباحثين المصريين وهم: الدكتور محمد المحمدي رزق ، مختار سعد شحاتة ، الدكتور سيد الإمام ، وعبد الناصر حنفي ، وعقب عليها هشام كفارنة من سوريا .

افتتح الندوة الدكتور محمد سمير الخطيب عضو اللجنة العليا ومنسق الندوات بالمهرجان، قائلًا: محور الجغرافيا الثقافية وفنون الأداء والتجريب المسرحي، محور هام ،فقد كان هناك إشكالية وهي علاقة التجريب المسرحي بالجغرافيا الثقافية، حيث يتواجد في الوطن العربي العديد من الثقافات المتنوعة، كما لا يوجد مفهوم شامل وموحد للتجريب، إنما يوجد ما يسمى بالتجريبيات، لذلك جاءت الندوة الأولى بعنوان «الجغرافيا الثقافية وفنون الأداء المسرحي».

استهل السفير علي شيبو من العراق حديثه بمقدمة تمهيدية عن مفهوم الجغرافيا الثقافية، قائلًا: مفهوم الجغرافيا الثقافية يطرح مشكلة معرفية مربكة مزدوجة تتعلق أولًا بفروع ومجالات جديدة من الجغرافيا، وثانيًا تتعلق بمنهج التفكير الجغرافي القائم على المعارف الملموسة، لذلك فأن مشروع الجغرافيا الثقافية يتبنى ويستجيب لمفهوم الثقافة كما تعتقده العلوم المجتمعية المعاصرة، فالجغرافيا الثقافية تستكشف الأبعاد المكانية للمجتمع.

كما تحدث عن علم الجغرافيا والجغرافيا الثقافية قائلًا: يهتم علم الجغرافيا بدراسة طبيعة الأرض وتضاريسها، أما الجغرافيا الثقافية فهي تندرج تحت فرع الجغرافيا البشرية المعنية بالسكان، أي بالبشر، هذا الفرع من الجغرافيا يتفحص بعمق العلاقة بين الثقافة والفضاء العام الذي يحتضن تمركز المجتمعات الحضارية، كما يستكشف كيفية تشكيل الممارسات الثقافية، بما في ذلك الأداء الفني والترفيهي، وتبسيط المعنى وتسهيل الإبانة، والتمثيل والتشخيص الذي يرمز للغير. فإن الجغرافيا الثقافية تلمس العلاقات بين الثقافات والبيئات الاجتماعية وكيفية تأثير وتأثر كلا منهما.

و علي شيبو عن الأداء قائلًا: مفهوم الأداء الجوهري في الجغرافيا الثقافية يشير إلى الطرق والوثائق التي يجسد بها المؤدون ثقافتهم، باعتباره نمطا من الاستفسار الدائم الذي يستكشف كيفية إنتاج الثقافة وتحويلها من الأفعال الأدائية إلى منتج حي، كما يمكن استخدام فنون الأداء لاستكشاف الأسئلة المتعلقة بالجغرافيا الثقافية مثل الهوية. ويمكن النظر إلى الأداء الفني كأنه وسيلة فنية إبداعية لنشر الوعي، وتكمن أهمية الأداء في امتلاك الصوت الذي يمكن أن يسمع من قبل المجتمع.

الطرب ونجوما

الدكتور محمد المحمدي رزق، أستاذ ورئيس قسم اللغات بكلية الدراسات الإفريقية العليا بجامعة القاهرة تحدث عن «الطرب ونجوما في شرق أفريقيا، بالتركيز على أداء اثنين من فناني زنجبار هما الفنان «ما كامي فاكي»، والفنانة «بي كيدودي». قال: إن المتخصصين بالأدب الشعبي السواحيلي اثبتوا وجود فن الطرب بشرق أفريقيا بعصر سلطان برغش بن سعيد، الذي جاء إلى مصر عام ١٨٧٥، وتقابل مع الخديوي حينها، وشاهد غناء الفرق المصرية، وأراد أن يكون بقصره فرقة مشابهة، لذلك أوفد شاعر قصره إلى مصر كي يتعرف على هذا الفن، وبعد ذلك أصبح فن الطرب فنا شعبيا بزنجبار، كما تأسس هناك نادي يسمى بنادي الطرب، وطريقة أدائهم قريبة من الطريقة المصرية.

كما أضاف: هناك نوع ثان ويسمى بأغاني نجوما، تعتمد على الرقص والطبول، وقد حدث تفاعل ودمج بين الطرب المأخوذ من الثقافية العربية وبين النجوما، الذي يقدم في احتفالات الزواج والولادة والمناسبات السياسية وغير ذلك.

ثم تحدث عن الفنانة بي كيدودي قائلًا: إنها تؤدي أغاني الطرب وأغاني النجوما، كما أنها ملقبة بأم كلثوم أفريقيا فقد كانت تسمع الأغاني العربية وتعيد غنائها بطرق أخرى تثبت فيها هويتها الثقافية، كما أنها كانت تستطيع الغناء باللغة العربية بجانب اللغة السواحلية، أضاف: بي كيدودي تعد إحدى أيقونات الطرب والغناء بقارة أفريقيا وذلك لأنها أعادت غناء أغاني المطربة سيتي بنت سعد التي كانت تسبقها بعدة أعوام، وقد أسهمت بي كيدودي في تطوير أغاني الطرب والفنون بزنجبار، وأنشأت طربا يسمى بطرب النساء حيث تكون الفرقة مكونة من النساء فقط، وقد زارت الفنانة بي كيدودي مصر وهي بعمر ١٠٢ سنة.

واختتم المحمدي حديثه بالفنان ما كامي فاكي قائلا إنه قدم فنا يدمج بين الطرب والنجوما.

ثم تحدث الباحث الأستاذ مختار سعد شحاتة المتخصص في التاريخ والدراسات الإفريقية والشعوب في جامعة يو إن إي بي بسالفادور البرازيل قائلًا: إن البرازيل تقسم جغرافيًا إلى أربعة أقسام، قسم خاص بالشمال، وقسم أقصى الغرب في الأمازون، وقسمي الوسط والجنوب. أضاف: البرازيل مشهورة بفن الكرنفال خاصة ثقافة السامبا، فقد كان الكرنفال قديمًا شيء رسمي تابع للكنيسة الكاثوليكية وكان يتعلق بصيام الأربعين، لكن نظرًا لأن البرازيل تعاني من العنصرية حتى الآن خاصة الجنوب، فعندما طُرد الأفارقة المسيحيين ومنعوا من دخول الكنيسة بدأوا في التضرع إلى الله. وليس كل البرازيليين يعرفون الكرنفال، حيث يتمركز في مدن معينة وهي: «ري دي جانيرو»، «سالفادور»، «برنامبوكو».

وضح الأستاذ مختار الفرق بين كرنفال ري دي جانيرو وكرنفال سالفادور، قائلًا: الأول منظم، يعتمد على مدارس السامبا، ويقام سنويًا ويستخدم في السياحة، وتقدم فيه رقصات متعلقة بالهوية البرازيلية والقضايا السياسية. أما عن كرنفال سلفادور فهو الأشهر لأنه متعلق بثقافة الأفارقة العبيد ويسمى بكرنفال اللحم، حيث يتواجد به مئات الآلاف الذين يتراقصون

بالشوارع.

و اختتم ا مختار حديثه بفن الكابويرا قائلًا: إنه فن المقاومة والصمود، ويتم ممارسته في مصر باعتباره فن الدفاع عن النفس كالكاراتيه، لكنه فن المقاومة بالرقص على الإيقاعات، ويعود أصله إلى غانا وانجولا.

جيو مسرحية

الكاتب والناقد المسرحي عبد الناصر حنفي تحدث عن الجيو مسرحية ومعناها، قائلًا: كلمة جيو تعني الأرض، كما تشير إلى أي نطاق، ويمكن أن نأخذ منها مصطلحين وهما: الجيوغرافية والتي تعني رسم ووصف سطح الأرض، و الجيودسيا أي قياس الأرض وتحديدها، وهذا المصطلح يمكن أخذه إلى منحى فينومينولوجي. لأن الجيودسيا تتضمن علم الظهور أي كيفية تكوين الظاهرة في العالم، كما يقبل علم الظهور بالتعددية.

وتحدث عن ظاهرة مسرحية تسمى «المسرح النصي المكرر عرضه» قائلًا: هذه الظاهرة تعني تقديم عرض مسرحي قائم على نص مسرحي تم عرضه أكثر من مرة، وهذه الظاهرة كانت غير موجودة بكثرة.

فوضى فكرية

الدكتور سيد الإمام قدم مداخلته تحت عنوان «نحو تأسيس مفهوم التجريب في إطار ثنائية الوحدة والتعدد الثقافي» قائلًا: لاحظت أنه مع كل دورة من المهرجان التجريبي يتم إعادة إنتاج نفس الأسئلة ونفس الأطروحات، وفي رأيي المشكلة كلها تبدأ من المناطق الرمادية في الفكر إلى تحديدات قاطعة للمفاهيم والمصطلحات، إلى حد إيجاد خلط بين التجريب كعملية إبداعية وبين المحاولات التجريبية، فتكون المسألة تجريب في تجريب، ويمكن وصف هذه العملية بالفوضى الذهنية بل في النهاية هي عملية عبثية، فإن لم نتعاط مع مصطلح التجريب بدقة سوف تحدث حالة فوضوية شديدة سواء في الإبداع أو النقد وغيره.

كما تحدث عن مفهوم التجريب، قائلًا: أول من استخدم مفهوم التجريب هو إميل زولا حينما قدم كتاب باسم القصة التجريبية، حيث لأول مرة نرى كلمة التجريب مرتبطة بالإبداع الأدبي الفني، ويناقش الكتاب المحورين التي تقوم عليهما فكرة التجريب في الأدب والفن، المحور الأول كيف يمكن للإبداع الأدبي الفني الاستفادة من التجارب الحقيقية الملموسة التي يصل لها العلم في مجال ما، أما المحور الثاني وهو كيف يمكن تأسيس العملية الإبداعية على المنهج العلمي في البحث، أي إعادة تأسيس العقل الإبداعي على الخضوع إلى العملية العلمية القائمة على الملاحظات. هذين المحورين يشكلان ثنائية بالغة الأهمية لتحديد مفهوم التجريب في الفن والإبداع، وإذا تم الاستغناء عن هذين المحورين نكون أمام عملية عشوائية لا علاقة لها بالتجريب.

وأضاف الإمام: لا يوجد مذهب يسمى بالمذهب التجريبي، بل أن التجريبية هي عملية إجرائية قاعدية في إنتاج العمل الفني، وإذا تم تصدير عملية تجريبية في الإبداع في كل عمل تجريبي، فيجب الربط في النهاية بتأجيل الحكم الجمالي. كما أن الحركات التجريبية دائما ما تظهر بعيدة عن المسرح التجاري أي بعيدة عن سيطرة النجوم، لذلك ظهرت فكرة القاعات الصغيرة وقاعات الفنون التشكيلية. و ختم دكتور الإمام حديثه قائلًا: إن المحاولات التجريبية الحقيقية في المناطق العربية ترتبط ارتباطا وثيقا بين الثقافة الموروثة ومدى العلاقة بالثقافة الغربية.

تعقيب

المؤلف والمخرج المسرحي هشام كفارنة من سوريا، بدأ حديثه قائلًا: الجغرافيا علم يسعى إلى قراءة سمات وتضاريس وبنية الأرض، وأيضًا الجغرافيا الثقافية هي جزء من الجغرافيا البشرية، نحن كبشر ومخلوقات على سطح الأرض فنانون ومؤدون نؤدي أدوارًا في فضاءات خاصة بنا، ونحن المؤدون الفنانون نشبه إلى حد ما المؤدون في الحياة الواقعية، فالجغرافيا بتنوعاتها المناخية تؤثر في تكويننا كبشر في الحياة الاجتماعية.

أضاف قائلًا: أريد التحدث عن جزء صغير من سوريا، هناك قرية جبلية من ريف دمشق تدعي حربون، تتربع على ذروة تلاقي جبلين، وفي أسفل الجبل يوجد نبع ماءه عذب طيب، أهل هذه القرية يقومون بتمرينات رياضية، شبيهة للتمرينات التي يؤديها المؤدون، طبيعة هذه القرية شكلت أهلها، جميعهم يقومون بالغناء، معنى ذلك أن جميع الجغرافيات تشكل فنانين ينتجون أداء مرتبطا بالبيئة والتراث الخاص بالمكان.

و ختم حديثه قائلًا: الفن رؤى وإعادة صياغة، ومقولة الفن مرآة الواقع مقولة كاذبة، فالفن رؤية وإضافة جديدة للواقع.

وعقب الدكتور سامح مهران رئيس المهرجان على مداخلة الدكتور سيد الإمام قائلًا إنه سوف ينطلق من مقولة شهيرة من الأمثال الشعبية المصرية «الحركة بركة» عندما يتحرك الإنسان فهو يتحرك بجسده أي يفعل بجسده، وهنا يصبح الجسد مرئيًا، عندما يتحرك الإنسان يستخدم كل مفردات جسده في أماكن متعددة، حيث تلعب الجغرافيا دورًا في الجسد، فيصبح الجسد هو موطن الفعل. أضاف قائلًا: إن الأفعال الأدائية تنقسم إلى الأفعال التمثيلية أي إلزام المتحدث بالحقيقة المتضمنة في فعل الكون، والأفعال التوجيهية والأفعال الإلزامية وأخيراً الأفعال الإعلانية، لإنشاء واقع اجتماعي جديد، كما ينشئ حركة الجسد من جديد ويعيد تشكيل العالم ومناقشة النصوص المسبقة التي أصبحت لا تعبر عن عالم متغاير، وهذا ما يسمى بالتجريب. وختم حديثه قائلًا : مناقشة الماضي والتاريخ شكل من أشكال التجريب.

آية سيد- مي الدماصي.

نوادي المسرح على طريقة جروتوفسكي

ندوة للناقد محمد علام في قصر ثقافة بني سويف

ضمن الأنشطة الثقافية للهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة عمرو البسيوني وإقليم القاهرة الكبرى وشمال الصعيد الثقافي برئاسة لاميس الشرنوبي وفرع ثقافة بني سويف برئاسة د. أحمد خليفة، أقيمت ندوة بعنوان«الطريق إلى نوادي المسرح جروتوفسكي والمسرحيات القصيرة نموذجا» تحدث بها الكاتب والناقد محمد علام وسط نخبة من المثقفين ومن بينهم المخرج أسامة جابر، الممثل نور أسامة، سيف أيمن وشروق أحمد.

بدأ الناقد محمد علام بمقدمة عامة عن نشأة المسرح التجريبي كيف ومتى بدأ، حيث أوضح بأن بدأت فكرة الأندية في أوروبا خلال القرن ال١٩، وقد حث على ظهورها الجامعات والمعاهد الدينية، فقد كانت تدعم الهواة لكي يقدموا العديد من العروض المسرحية بشكل غير أكاديمي، وأضاف علام بأن حينما قدمت الهيئة لقصور الثقافة المسرح التجريبي أُتيحت الفرص للشباب الموهوبين لتقديم أفكارهم على خشبة المسرح؛ لاكتساب المزيد من المهارات، والنمو في صناعة العروض المسرحية.

أكد علام بأنه قد يشترك عرض أو أكثر في إنتاج تجربة فنية تتأسس على الاستعارة، حيث قدرة المخرج تظهر حينما يكون لديه القدرة على إثارة الخيال، بالإضافة إلى عناصر المخرج المادية والبشرية، التي تقوده إلى تشكيل الفضاء المسرحي بطريقة مبتكرة.

طرح سؤال حول ما هي المعاناة التي تظهر حينما مخرج مبتدئ يقدم على تجربة الإخراج؟ وبدأ في سرد الإجابة حول معاناة المخرجين المتقدمين لتجربة نوادي المسرح من عدم قدرة اختيار نص أو اتجاه إخراجي يليق بقدراته وبحجم التجربة الإخراجية قدرات الممثلين المشاركين في العرض، وإمكانات عناصره المادية والبشرية.

ما هو المسرح الفقير؟ أوضح علام اتجاه المسرح الفقير بصورة مبسطة، جروتوفسكي أحد أهم اتجاهات في فكرة الأندية، حيث قدم تصورًا لمسرح دون استخدام الكثير من التقنيات مثل الإضاءة، الديكور والموسيقى، والاعتماد الأكبر يقوم على الممثل، وأضاف علام بأن يمكن الاستغناء على التقنيات ولكن طرح سؤال هل يمكن الاستغناء على الممثل؟ يجيب علام على سؤاله» أشك في ذلك..وأعتقد جروتوفسكي هذه الناحية فاستخدم جسد الممثل لشغل الفضاء المسرحي، واستطاع الاستفادة من قدرات الممثلين على الغناء وعمل المؤثرات الموسيقية للعرض، وباختصار: لو امتلكت ممثلاً حقيقيًا، فقد امتلك المسرح

يقول علام «يحدد نوادي المسرح ٦٠ دقيقة لتقديم عرض مسرحي، والأدق أن نقول عرضا مسرحيا قصيرا.. ما يجعلني أقول إن النصوص للمسرحية القصيرة هي الحصان الرابح لشباب نوادي المسرح.. وهذا ما أثبتته التجارب في السنوات الماضية إن المسرحية القصيرة مساحة خصبة لاختبار قدرات المخرجين والممثلين في التعامل مع حالات مسرحية مجردة وخالصة، ما يجعلنا قادرين على استكشاف المخرج الحقيقي وتقدير قدراته بلا أي مدخلات زائدة عن الحاجة.

يختتم علام حديثه حول المسرح التجريبي والمعضلات التي تواجه المخرجين عند الإقدام على المسرح التجريبي، وقد حاول الإلمام ببعض النقاط الهامة مثل اختيار نص غير ملائم يعرض المخرج غير المتمكن من قدراته لضرورة التدخل في النص لكي يلائم شروط تجربة نوادي المسرح من حيث الوقت المحدد، أو الميزانية المحدودة الإنتاج.. ما يعرض التجربة كلها للخطر من قدراته لضرورة التدخل في النص لكي يلائم شروط تجربة نوادي المسرح من حيث الوقت المحدد، أو الميزانية المحدودة الإنتاج.. ما يعرض التجربة كلها للخطر.

جهاد طه

مسرح الثقافة الجماهيرية..

اقتراحات للتطوير والاستمرار

مسرحيون: نعم.. إقامة ورش طويلة المدى في الأقاليم وفقا لمشروع واضح الهدف بات ضرورة

المسرحيون، أبناء الثقافة الجماهيرية، ملح الأرض، ما زالوا يعانون هناك بعيدا عن دائرة الضوء، ولأن الموهبة لا تنفع وحدها تعالت الأصوات لمنحهم فرصة في التدريب والتثقيف المسرحي، ولكن هل ستجد هذه الأصوات صدى على أرض الواقع؟ حيث أوصت لجنة تحكيم المهرجان القومي بالتدريب والتثقيف فما مردود هذه التوصية لدى مسرحيي الثقافة الجماهيرية وهل أبناء هذا المسرح بحاجة لإقامة ورش طويلة المدى لخروج منتجهم المسرحي بجودة فنية عالية.. خصصنا تلك المساحة لنتعرف على آراء فناني ومخرجي مسرح الثقافة الجماهيرية في الفكرة.

رنا رأفت

استبيان إلكتروني

فيما قال الشاعر والكاتب المسرحي سيد عبد الرازق : المسرح فن شامل، تندرج تحته جميع الفنون والمعارف والتقنيات، من كتابة، وموسيقى، وإضاءة، وديكور، وتعبير حركي، ومرئيات، وأزياء، ومكياج ...إلخ، وعليه فإن تطوير الفعل المسرحي كبنية كبرى يتوقف على تطوير جزئياته وبنياته الصغرى، وفعل التطوير فعل مستمر، وليس فعلا موسميا، وهنا لن أناقش أسبابا أو تمظهرات يعرفها القاصي والداني، لكن سأحاول وضع تصور للخروج .. إن حل المسألة يتوقف على معرفة أبعادها، ويتم ذلك ببساطة عبر استبيان إلكتروني يشارك فيه المسرحيون على مستوى الجمهورية لدراسة مشكلات مسرح الثقافة الجماهيرية، وحاجات المسرحيين الفعلية على أرض الواقع ووفقا للنطاق الجغرافي، لأن لكل إقليم ثقافي خصوصية في مشكلاته إضافة إلى المشكلات العامة المشتركة بين الجميع، وبناء على هذا الاستبيان يتم وضع فلسفة تقويم، ومن ثم خطة لتطوير الفعل المسرحي تتلاءم مع طبيعة الإقليم، عبر تحديد العوامل البشرية والمادية اللازمة لإحداث هذا الفعل، وتحديد النماذج الأولية للتطبيق، ومن ثم التقييم والتقويم والتعميم حال نجاحها، والاستمرارية

وتابع قائلاً :أما على مستوى التدريب والتثقيف المسرحي، فلماذا لا يكون للمسرح نواد تشبه آلية عمل نوادي الأدب، فإن لكل نادي أدب عدد من العضويات العاملة والمنتسبة، ولكل ناد ميزانية سنوية، يتم الصرف من خلالها على أنشطة النادي، وجزء كبير منها يقوم على التطوع أيضا، فكما يقدم أدباء النادي ورشا في كتابة الشعر، والقصة وورش النحو والصرف والعَروض والنقد ... إلخ، لماذا لا يقام ناد للمسرحيين أو أكثر في كل محافظة، تتكون عضوياته ومجالس إداراته، ويقومون بعملية التثقيف المسرحي، بجلسة أسبوعية، يقدم من خلالها المسرح بجزئياته المختلفة.

وأضاف :هناك دراسة قدمت في جامعة دمياط عن دور مقررات المسرح في التوعية المسرحية عام ٢٠٢١-٢٠٢٢م، تم تنفيذها على ٤٠٠ طالب وطالبة، كان من نتائجها أن ٦٦,٥ ٪ الطلاب المشاركون أفادوا بأن دراسة مقررات المسرح تساعدهم على الاهتمام بمتابعة العروض الجماهيرية، ونسبة ٦٣,٢٥ ٪ تدفعهم هذه المقررات للمشاركة في العروض المسرحية الجامعية، وهذا الدور يمكن أن تقوم به نوادي المسرح، ولأن أهل مكة أدرى بشعابها فإن كل ناد سيحدد احتياجات أعضائه وسيوجه ميزانية النادي في تغطيتها، مرة لورشة، ومرة لمحاضرات، مرة يستقدمون علما من أعلام المسرح، مرة يناقشون عملا مسرحيا، وهكذا..

وإستطرد: هذا الأمر سيوفر الوقت الملائم والمستمر

لتطوير البنيات الصغرى كالكتابة والتمثيل والإخراج والإضاءة والديكور والأزياء، أيضا بعد عملية الشحن هذه لا يمكن أن تقتصر الفرق على عرض واحد في العام ويظل الأمر موسميا، تتجهز الفرق للعروض خلال ثلاثة أو أربعة أشهر، ثم تعرض سبع ليال أو أكثر أو أقل، وانفض السامر، لأن المسألة برمتها تقوم على التسابق والفوز، وليس استمرارية الفن، وهذه مضيعة، لأنها تصدر لك معوقات تتعلق بالتسابق مثل تخصيص مكان للبروفات – تخصيص مكان للعروض المسرحية – عدم وضوح معايير مالية للعروض – تكوين اللجان – التقييم – الوصول للمهرجانات – كفاءة التصوير – الصوتيات - ... إلخ، ولأن المسألة مجرد «تسابق» تتدخل الإمكانيات بصورة كبيرة تدهس تحت أرجلها الفن، وتنفر أكثر ما تجذب، إن فكرة التسابق لا تبني ثقافة مسرحية ولا تطويرا للفعل المسرحي، الأدباء مثلا لا يتسابقون في نوادي الأدب، لكنهم يتسابقون خارجه في مسابقات محلية أو دولية لكن المسألة لا تتعلق بـ»بنية الكيان التثقيفي التفاعلي» أعنى «نادي الأدب» ذاته، ومن هنا ووفق قدرات أعضائه يتفاوتون في القوة والضعف، أما فكرة التسابق الموسمية هذه ففكرة شوهاء، ماذا لو استمر المسرح طوال العام بتتابع عروض الفرق لا توازيها، وحسب جاهزية الفرق، بدلا من ضغط ست أو سبع أو عشر فرق في الفرع الثقافي الواحد في شهر، لماذا؟ لأن هناك تقييم ولجنة ونتيجة، هل هذا يصنع ثقافة أو فنا، ماذا لو اعتمدنا فكرة الأقسام المشتركة بمعنى أن يكون هناك قسم للمسرح مشترك في الفرع الواحد يتم

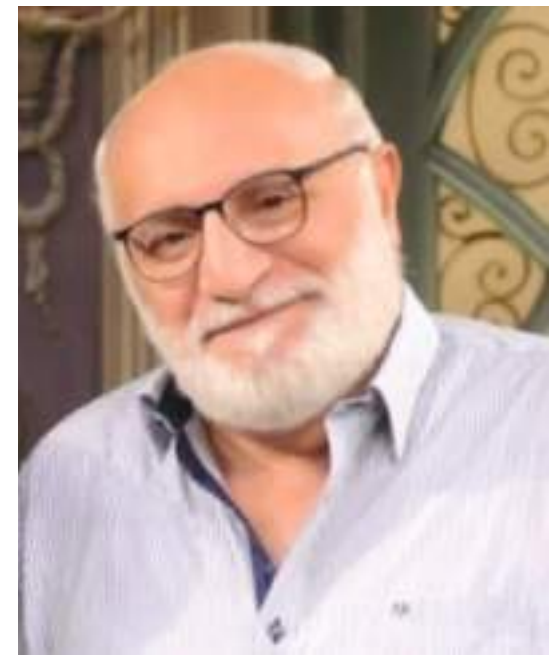
تدعيمه بالعناصر المادية والبشرية (ستوديو، ديكور، إضاءة، صوتيات ... إلخ)، يقوم على تنفيذ كافة عروض الفرع على مدار العام بالتوالي، ماذا لو ألغينا فكرة التسابق المنبنية على روتين مشاركة المواقع، وحولناها لمنح لتنفيذ العروض المسرحية بناء على مشروعها المقدم لنيل المنحة في أي وقت من العام وفق جاهزية الفرقة وليس وفق الموسم المحدد، ماذا لو أنشأنا مكتبة مسرحية إلكترونية للعروض والمؤلفات المسرحية بعد تذليل عقبات الملكية الفكرية وخلافه وجعلها متاحة للجميع على موقع رسمي حكومي، ماذا لو خصصنا موقعا للتثقيف المسرحي مثل الأكاديميات المنتشرة على الشبكة تقدم دورات تثقيفية بشهادات معتمدة من وزارة الثقافة المصرية، تكون متاحة للمهتمين، ويمكن من خلالها اكتشاف مواهب يمكن التركيز عليها، والعمل على تطويرها ومن ثم الإفادة منها، قد تتفاوت هذه الأفكار وغيرها في قوتها أو حتى سذاجتها، لكنها بكل الأحوال ستكون أفضل من فكرة المسابقة الموسمية التي تجهز على ما تبقى من مسرح الثقافة الجماهيرية

التدريب هو اصل اللعبة

الناقد د. محمود سعيد قال: بكل تأكيد يمثل لفظ التدريب في أي شيء مرحلة البداية أو التمهيد، ففي لعبه كره القدم نرى الفريق دوما هو في حاله تدريب مستمرة، واذا دخلنا عالم المسرح البروفات في حد ذاتها ماهي إلا حالات من التدريب المتقن المستمر، ولو دخلنا إلى عالم قصور الثقافة وعروضها المسرحية

علينا العودة لاستراتجية الثقافة الجماهيرية التي قامت على تنمية الوعي

عدم إقامة مهرجان ختامي ظلم عروض الهيئة وأبعدها عن المهرجانات المهمة



سنجد انفسنا بالفعل أمام فريق مسرحي يتدرب قليلا جدا واكرر قليلا جدا إذ يكتفي الفريق بوجود الموهبة المزعومة ظنا منهم انهم افضل أفراد المجتمع في مدينتهم..أفراد المسرح تحديدا

وتابع قائلاً :هنا تبدو المعضلة فقد شاهدت العديد من تجارب المسرح بقصور الثقافة منذ عام ١٩٩٧ تقريبا ، واؤكد أن هناك خطأ قاتل أصبح ملازما لمعظم فرق قصور الثقافة وهو الاستسهال والاستعجال في إعداد الطبخه المسرحية، لذلك كان طبيعيا أن نري عناصر كثيره في اللعبة المسرحية تختفي وتتجه إلى مسار عمل مختلف تماما أو نجد اسماء تعمل منذ ربع قرن وهي مازالت تقف في نفس المكان بلا حراك أو نضج حتي بفعل مرور السنوات

وأضاف :لذلك أجد أن التدريب هو الحل، تدريب هذه الطاقات المحبة للمسرح ولأن حب الشيء وحده لا يكفي، ايضا الموهبة وحدها لا تكفي ..ففن المسرح علم اصيل له قواعد وكل يوم به الجديد، وتمتلك مصر طاقات وخبرات وأساتذه اكاديمين علي درجة عاليه من العلم والخبره يجب استغلال هذه الطاقات، ونشرها في ربوع مصر للتدريب والتثقيف.. وايضا ياحبذا لو تم تعيين القيادات الثقافيه بقصور الثقافة وبأقاليم الثقافة من الاساتذه المتخصصين.. ياساده ياكرام نحن حقا بحاجة إلى وجود قيادات تفهم قيمة الفن والمسرح والثقافة؛ لأنه في تلك الحالة سنري أن القيادة توفر كل الطاقات لرفعة الشأن المسرحي؛ إذن اللعبة في الأصل هي لعبه قياده واعيه تقدر قيمه المسرح، وأهمية لعبه التدريب والتثقيف..علي عكس قيادة أخرى كل همها مجرد المشاركة؛ كي ينجو من العقاب القانوني لتتحول المشاركات الإقليمية في أغلبها إلى تسديد خانه هربا من المساءلة القانونية، فقط التدريب هو الحل يا ساده يا كرام.

وأضاف: همسة أخيرة، توجد في كل محافظة طاقات علمية مسرحية، وخبرات مهمة يجب الاستفادة منها داخل بلدها، وهذا لن يكلف أي أعباء مادية بل بالعكس كل إنسان داخل بلده يعرف كل مفردات وسلبيات وإيجابيات اللعبة ..لذا استعينوا بهذه الطاقات يرحمكم الله.

خطة للاستفادة من خريجي «أبدا حلمك»

قال الفنان والمخرج القدير عزت زين بشأن توصية المهرجان القومي والتي تخص التدريب والتثقيف: هناك عروض شاركت من مسرح الثقافة الجماهيرية، وحصلت على جوائز من المهرجان القومي للمسرح وهو أمر ليس بالضرورة أن يحدث كل دورة، أن تحصل عروض الثقافة الجماهيرية على جوائز وتكون عروضها متميزة، وذلك لأن الظروف الإنتاجية تختلف من عام لعام آخر.

وتابع قائلاً : هناك مشروع يسمى «ابدأ حلمك» أقيم في عدة محافظات وكان إنتاجه جيد جداً ولكنه لم يوضع على خريطة الإنتاج حتى الآن، وهي مشكلة إدارة المسرح، فمن المفترض أن يكون هناك خطة للاستفادة من خريجي هذا المشروع؛ وإلا ستكون المسألة في النهاية نوع من أنواع إهدار المال العام حيث يتم إنفاق مبلغ ضخم على هذا المشروع، وفي النهاية يتحول خريجو المشروع لقوة معطلة لا يستفيدون من الورش والتدريبات التي حصلوا عليها، مع الأخذ في الاعتبار أن الفرق التقليدية داخل الإقليم لا تقوم باستيعابهم داخل الإقليم وتعمل بمناهج تختلف عن ما تدربوا عليه.

واستطرد : ينبغي أن تبدأ هيئة قصور الثقافة خطتها مبكراً حتى يكون هناك فرصة لإنتاج العروض، وفرصة لأن تنضج قبل المشاركة في أي مهرجان، فحتى الآن لم يتم مخاطبة الفرق أو ترشيح مخرجين أو تقديم مشاريع، وهذا يعنى أننا نكرر نفس المأزق الخاص بعنصر الزمن وهو لن يؤدي إلى خروج إنتاج جيد .

وفقاً لمشروع واضح الهدف

المخرج عادل بركات قال : الموضوع ليس مجرد تدريب أو ورش، ولكن الأمر لمن تمنح؟ ومن يكون قائماً على هذه الورش والتدريبات، نحن تراجعنا سنوات ضوئية للخلف بسبب غياب المشروع، للأسف الهيئة العامة لقصور الثقافة والإدارة العامة للمسرح هناك طنطنه وقرع فارغ وجعجعة بلاطحن، وادعاء بأن الإدارة العامة للمسرح تعمل وفق مشروع، ولكن هناك غياب للمشروع، وغياب لفلسفة الثقافة الجماهيرية التي هي التأثير في الجماهير، وأصبح الكل يعمل من أجل الجائزة، وعلى الرغم من أهمية الجوائز؛ فإنها ليست الدلالة الوحيدة لإثبات أنك مبدع؛ هناك مجموعة من العناصر إذا توافرت من الممكن أن يحصد المخرج الجائزة أو لا يحصدها وبنفس المعايير الخاصة بالتقييم وهناك أساسيات لا يختلف عليها أحد .

تابع قائلاً: قدمت للإدارة والهيئة ولأكثر من رئيس ونائب رئيس ورئيس إدارة مركزية تصورنا عبر خبراتنا من حلايب وشلاتين وسيوة وفرق الأقاليم كلها، بدءاً من حضوري مؤتمر» سقارة» للنظر في قضايا المسرح ومسرح الثقافة الجماهيرية، والمؤتمرات العلمية للمسرح والموائد المستديرة، ووجهت دعوة للمسرحيين في الأقاليم احتضنتها الهيئة عام ٢٠١٣ للوقوف أمام العديد من الأشياء وكان من الممكن أن ننجو من أشياء كثيرة، وفكرة وجود مشروع للهيئة التي تمثل الوزارة، و تمثل الدولة غايته الرئيسية: ماذا نريد من مسرح الثقافة الجماهيرية، وهو سؤال يجب أن نجيب عليه وهو أحد محاور وفلسفة وغايات المشروع،

والموضوع الثاني هو مشروع الفنان وهو ليس مجرد تقديم عرض مسرحي، ويمكن أن يكون هو: ماذا يريد وماذا يأمل أن يقدم للمسرح وللناس، وهو يسعى لأن يطور من أدواته ، لكي يحقق هذا المسعى، ثم مشروع المكان، فكل إقليم في مصر له خصوصية، والمحور العام

هو تنمية هذه الخصوصية ،وعلينا أن نجيب عليه جميعاً :ماذا نريد من هذا المسرح؟ ولأى غاية نريد أن نصل ، وكيف نصل للجمهور بقضايا حقيقة، وما المحاور والقضايا التي سنتكئ عليها والظواهر المجتمعية التي سنعمل من أجلها ولأجلها، والبعض يقول أن المسرح لايقدم حلولاً، ما هو أحياناً يقدم حلولا ويضع القضية أو الظاهرة أمام الجدل، والنقاش، فيجد حلاً من جهات الدولة والمؤسسات المعنية، فليس شرطاً أن يكون الحل لدى الفنان، من الممكن طرح القضية أو الظاهرة التي من شأنها تحريك الكيانات والمؤسسات ومن الممكن أن نجد الحل عند الجمهور الذي يتفاعل مع هذه الظواهر والقضايا حينما يرى نفسه فيها

وأضاف: المشروع ليس اختلاف نوعي وبيني في الميزانيات، المشروع أن يكون لدى الفنان هم حتى لو كان هم مشروعه تقديم البسمة للخروج من ضغط الواقع، ولكن في نفس الوقت باحترام العقل والأخلاق، فيكون مسرحا جادا نقدم من خلاله كل أشكال المسرح وفنون الأداء، وكذلك نحاكي طبيعية مواقعنا، حتى وأن كان على ساحة أو سطح أحد المباني، وبعد ذلك يذهب لمسرح العلبة أو القاعة للمسابقة، فليست الجائزة هى المحك، إنما الجمهور هو الجائزة الحقيقة، وخاصة في الثقافة الجماهيرية ثم لجنة النقاد والحكام، وهذا لا ينفي أن نقدم عروضا بشكل تقني وحرفي .

أضاف: غياب الندوات وحلقات النقاش خاصة بعد العروض والملتقيات الفنية أفقدها الكثير من لغة التواصل واكتساب المعرفة والوقوف على المفاهيم، خاصة المفاهيم الحديثة وأيضا الوصول لغايات أسمى، كانت الندوات تصنع حالة حراك ثقافي ونقدي جيدة، وتساهم في تثقيف المبدع والجماهير،وخلقت لدينا

جمهورا مثقفا واع.

وعن التدريب أضاف : لابد أن يكون التدريب في ظل وجود مشروع حقيقي، واضح الهدف، دائم، كذلك من الممكن أن يتم إبرام بروتوكولات مع المخرجين والشباب الموهوب في الأقاليم ومن الممكن أن تكون المحاضرات أونلاين بشكل دائم بعد وجود مدربي هذه الورش لمدة أسبوع حسب خطة العمل التي تقوم بها المؤسسة، ويشرف على الأمر الطاقات الإبداعية الكبيرة التي لها باع وخبرة تؤهلها لذلك، وعدم الاعتماد على «بطاقات التموين» دون النظر لطبيعة الإقليم وجغرافيا المكان ونمط وطبيعة الشخصية، وماذا تحتاج للتدريب ولأى مدى وعلينا العودة لإستراتيجية الثقافة الجماهيرية، وقضية الوعي ويكون للمبدع هم وقضية ، كذلك فلابد أن نهتم بالمخرج فليس الأمر مجرد حصد جائزة، ولابد أن يكون هناك معايير ثابتة لاختيار مدربي الورشة

والمنح الدراسية

ورش دائمة بالأقاليم

المخرج القدير سمير زاهر قال : لابد من إعادة الورش والتدريب والتثقيف في الإدارة العامة للمسرح، ووضع برنامج لتدريب للمخرجين الجدد حيث لوحظ أن هناك عددا ليس بالقليل من المخرجين الذين تم اعتمادهم خلال الخمس سنوات الأخيرة ليس لديهم الخبرة في اختيار النصوص أو اختيار الممثلين أو التعامل مع العملية الإنتاجية من الناحية المالية والميزانية المخصصة للإنتاج، وغياب الثقافة المسرحية لديهم، لذا أرى تشكيل لجنة من قبل إدارة المسرح من الأساتذة وذوي الخبرة من المخرجين وأصحاب الخبرات، ووضع هذه التوصية موضع التنفيذ على أن يراعى أن تكون هذه الورشة في كافة عناصر العرض المسرحي،

وتابع قائلاً : واقترح أن تقام هذه الورشة بشكل دائم لكافة الأقاليم لمدة شهر على الأقل؛ وذلك لصقل المهارات ولاكتساب الخبرات من خلال منهج يقوم على التثقيف العملى والنظري القابل للتحاور، وحول كيفية صياغة النص للعرض، وخصوصيته البنائية وتفكيكه واستخلاص الرؤية الإخراجية التي تتسق مع موضوع النص المسرحي، حتى تكتمل التجربة الإخراجية ونصل للحالة الإبداعية المبتغاة والتكامل الفني في العرض المسرحي.

التدريب المستمر محفز لعلمية الأبداع

المخرج والناقد محمد النجار قال : لا شك أن التدريب المستمر هو أكسير الحياة الإبداعية للفنان، محفز أساسي وحقيقي لاستمرار منظومة الإبداع بشكل عام وزيادة إمكانات الفنان بشكل خاص، وهو أمر شبه متوقف بالنسبة لمبدعي الثقافة الجماهيرية لأسباب عدة، قد يكون لغموض الخطة الزمنية لعروض الثقافة الجماهيرية، ما يؤدي لامتداد الموسم الإنتاجي، وفي لحظات عدة لتداخل المواسم فتخلو الأجندة الزمنية للأسف من مواعيد ثابته لتنمية قدرات المبدعين بشكل دوري مستمر، أما عن الموسم المنقضي فقد يرجع اهتزاز المستوي العام لعدم إقامة مهرجان إقليمي يضمن ظروف عرض متطابقة، و إقامة مهرجان ختامي يصقل العروض المرشحة للمهرجانات الأخرى، عروض الثقافة الجماهيرية كانت وستظل من الجمهور والي الجمهور وقاعدة إبداعها تغطي ربوع الجمهورية بقدرة وكفاءة واقتدار.

خطة طويلة الأجل

وقال المخرج خالد العيسوي : أولا هناك الكثير من الشباب لديهم الرغبة والهواية والموهبة في كافة عناصر العرض المسرحي من تمثيل وغناء ورقص وديكور وتأليف إلخ ، وبالفعل عند معرفتهم بوجود ورش في أي مكان للتعلم ينضمون إليها، ولكن هناك معوقات عديدة منها: من القائم علي هذه الورش ؟ المتخصصون هم من يستطيعون بالفعل إكساب الخبرة لهؤلاء الشباب الواعد يحجمون عن ذلك؛ بسبب ضعف الأجر وارتباطهم بأعمال أخري تحقق لهم الربح المادي الذي يعادل مجهودهم، وتابع قائلا : ثانيا حتى عندما تقام الورش لا يكون هناك هدف واضح منها فهي ليست مجرد دروس نظرية وبعض التمرينات ثم لا شئ، لابد من الجزء العملي لتطبيق ما تعلمه المتدربين بإقامة سلسله من العروض بنفس مجموعة المتدربين، قد يكون ذلك تحقق في ورشة «ابدأ حلمك»، ولكن هذا ليس كافيا.. ثالثاً: في الغالب لا يستطيع المتدرب في ظل الظروف الاقتصادية أن يكمل هذه الورش، رابعا: لابد من وجود خطة طويلة الأجل في كل قصور الثقافة لإقامة هذه الورش وليس في قصور بعينها.

ضرورة عودة الورش

المخرج أشرف النوبي قال: مما لا شك فيه أن الموهبة تحتاج إلى صقلها وتنميتها ولما كان مسرح الثقافة الجماهيرية الممتد من شمال مصر إلي جنوبها ومن شرقها إلى غربها هو المعني بنشر الوعي الثقافي والفني، كان لزاما عليه أن يحتوي أصحاب الموهبة والمبدعين في كل الفنون، وفي المسرح بشكل خاص إذ أنه يجمع غالبيه الفنون ويصهرها معا علي خشبه المسرح، وهذا الاحتواء لا يتحقق بتقديم ميزانيات لإنتاج العروض فقط، وإنما بدعم الكفاءات وبناء القدرات وتنمية المهارات ولن يتم ذلك إلا من خلال ورش متخصصة ودورات تثقيفية ، ومنح تدريبية من شأنها الارتقاء بمستوى الموهوبين والمبدعين فنيا وثقافيا علي يد مدربين ومتخصصين في كل مفردات العرض المسرحي، وبذلك يكون مردود هذا الاحتواء من قبل الهيئة العامه لقصور الثقافة واضحا وجليا من خلال عروضها المسرحية في كل قصور الثقافة المنتشرة في كل بقعه من ارض الوطن، واذكر أن مركز إعداد القادة بالهيئة العامة لقصور الثقافة كان يقيم مثل هذه الورش، ويستعين بمدربين متخصصين وبحضور متدربين من كل المحافظات.

ظلم

ومن وجهة نظر مغايرة رأى المخرج حمدى طلبة إن فكرة التدريب حاضرة في مسرح الثقافة الجماهيرية، ولكن العروض التى شاركت في المهرجان القومي للمسرح تم مشاهدتها من خلال سى دى أو فلاشة، ومن الصعب الحكم على عرض بهذا الشكل، والشىء الثاني هو أن إقامة المهرجان الختامي كان يفرز العروض التي تمثل الهيئة في المهرجان القومي والتجريبي، ولكن في الثلاث سنوات الأخيرة كان اختيار أعضاء لجان تحكيم المهرجانات الإقليمية يدعو للاستغراب خاصة أن في السابق كانت هذه اللجان تضم في عضويتها مجموعة كبيرة من الأساتذة والمتخصصين، الذين كانوا يدربون بأنفسهم المخرجين، ويختارون عروضاً جيدة لتمثل مسرح الثقافة الجماهيرية في المهرجانات، وكذلك أصبح بعض أعضاء اللجان تقوم بعمل تصفية حسابات، كما أن عدم إقامة مهرجان ختامي لفرق الأقاليم ظلم عروض الهيئة العامة لقصور الثقافة، كذلك كلاً من عروض الجامعات، وعروض البيت الفني تم اختيارها للمشاركة في المهرجان القومي للمسرح عن طريقة لجان مشاهدة، ولكن للأسف هناك إشكالية كبيرة في اختيار لجان تحكيم مسرح الثقافة الجماهيرية وهو أمر يدعو للمراجعة

«باب عشق»

صراع الروح والمادة

محمد أحمد كامل

يعرض علي خشبة مسرح الطليعة مسرحية باب عشق المسرحية من إخراج حسن الوزير وتأليف إبراهيم الحسيني. وقد حصد النص علي جائز ساويريس للكتابة المسرحية عام ٢٠٢١، والعرض من إنتاج وزارة الثقافة ومسرح الطليعة بقيادة المخرج عادل حسان.

جدير بالذكر أن مسرح الطليعة بقيادة المخرج عادل حسان في الآونة الأخيرة ينافس في السباق المسرحي بعدد من العروض ذات الطابع الثقافي والتي تخدم الحركة المسرحية في مصر.

تدور أحداث العرض علي حكاية من التراث العربي حول الأميرة "دعد" ابنة أمير من أمراء نجد، وهي فتاة جميلة تعشق الشعر وتملك الموهبة. طلبت من أبيها أن يكون زوجها شاعر يملأ قلبها وروحها وليس بأمير خيارة الأول القتل. تسابق الشعراء ونظموا القصائد ومن بينهم شاعر من تهامة اسمه "دوقلة المنبجي" أخذ طريقه إليها فقابل في طريقه إعرابيا كان يتطلع إلى الوصول إلى الفتاة. أعجبته القصيدة وأغراه ملك الدنيا فقرر أن يقتل دوقلة ويذهب بالقصيدة إلي أبي دعد الذي يقربه منها، لكن دعد تكتشف كذبه وأنه ليس من تهامة كما يقول في القصيدة، بينما الشعر به ما يشير إلي أن الشاعر من تهامة، هذا بالتزامن مع إخبار وزيرها بقصة كذب هذا الشاعر والتي علمها من الغلام الذي رافق الشاعر في رحلته وأيقنت حينها الأميرة دعد أن من تقدم علي الزواج هو شخص سرق القصيدة وقتل صاحبها فأمرت بقتله.

فالعرض يركز علي صراع الروح في مقابل المادة فالشاعر والذي وقع في الحب الأميرة التي تكتب وتتذوق الشعر، حبا يخلوا من الشهوة حبا يسموا بالروح ركيزته حب الشعر من كليهما، وهذا يبرر حزن الأميرة دعد في النهاية عند علمها بمقتل كاتب القصيدة لسمو روحها في الحب فهي الأخرى وقعت في حب من لم تلقى وجهه لكن لقت روحه في كلماته ليجمع قلبيهما حبهما للشعر دون لقاء.

ووسط هذا السمو في المشاعر يصدمنا الواقع البشر المبنى على الكره والمؤامرات فالشعراء يكتبون الشعر ويتنافسون من أجل الفوز بقلب الأميرة دعد رغبة في المال والسلطة وهنا نجد أن العرض يتعامل مع الشعراء بصفتهم بشر لا يحاول أن يمجد فيمن يكتب الشعر فمنهم العاشق لفنه منهم المرتزق منه ولنا في التاريخ العبر الكثيرة في شعراء كتبوا شعر المدح في الامراء ليحصلوا على العطايا من الأمراء وإن لم يكن لهم مرادهم كتبوا فيهم الهجاء.

تمكن مؤلف العرض من صياغة حكاية من التراث وتدور أحداثها حول الشعر والشعراء في بساطة لا تصيب قراء العصر الحالي والذي تسيطر السرعة علي حياتهم بالملل وتجذبهم للقراءة في المقام الأول، ليحولها المخرج إلي عرض شعري به العديد من المساحات الغنائية الطربية ليعود بنا العرض إلي المسرح الشعري الغائب عنا منذ زمن، لكنه مسرح شعري مواكباً للتطور في الحركة المسرحية فاللغة والكلمات والحوار في النص وعلي الرغم من أنه قد صيغ بالفصحى إلا أن تلقيه جاء سهلا يسيرا للمتلقي.

لنجد أنفسنا أمام صورة متكاملة للمسرح الشعري الراقي المنضبط، والذي تتناسق كافة عوامله، فديكور فادي فوكية جاء مناسبا للحالة بسيطا في التصميم مما سهل التنقل بين مشاهد العرض في سلاسة ويسر وفي بعض الأحيان كانت تستخدم بعض قطع الديكور المتحركة من قبل الممثلين علي خشبة المسرح ووسط الإضاءة لتغير المشهد وكان الامر سلسلا لا يؤثر على حركة المشاهد. ووسط هذه الصورة تأتي أشعار درويش الأسيوطي واستعراضات محمد بحيري تغلفها موسيقى وألحان محمد حسني ليخرج لنا استعراضات منفردة ومصاحبة للغناء تبهج المتلقي وتسكر الحالة التراجيديا المسيطرة على أحداث العرض. هذا إضافة إلى أزياء مها عبد الرحمن والتي جاءت مناسبة للعرض وحقبته التاريخية.

كل ما سبق ذكره أبدع في تتويجه باقة من الممثلين في العرض والذي يملك أكثرهم ملكة الغناء والصوت الطربي لتكتمل أركان الصورة المطلوبة لعرض مسرح شعري غنائي.

حيث مزج المخرج حسن الوزير بين الممثلين ذوي الخبرة والممثلين الشباب ليخرج لنا هذا النسيج المتضافر بين الخبرة والشباب عرضاً مفعماً بالحيوية.

ليصور لنا العرض صراع الروح والمادة مؤكد على أنه علي مر التاريخ لم يحصد من سعوا خلف المادة متخليين عن روحهم البريئة إلا اللعنة والخسارة وإن حصدوا المكاسب في البداية، وتبقي سيرة من سمة روحه مخلدة ذكراهم علي مر العصور. فكل يلقى جزاء ما يفعل، فالعمل دائما ما يرد إلى صاحبه

«غنوة ياسمين»

خطوة جديدة علي طريق الدمج في مسرح الإعاقة

محمود كحيلة

علي مسرح قصر ثقافة بورسعيد وتحديدا في الاسبوع الأول من أغسطس ٢٠٢٣م احتشدت جماهير بورسعيد المحبة للفنون والمقدرة لمسرح الطفل والموالية لمسرح الإعاقة الذي أذكر أني شاهدت أول تجاربه علي نفس المسرح منذ عدة سنوات واليوم أشاهد علي نفس المسرح خطوة جديدة علي طريق تقدم وتطور «مسرح فرسان التحدي» كما يطيب لي أن أسميه بدلا من كلمة الإعاقة التي لا شك أن لها أثر سيء علي المعاقين ومن دواعي الرحمة والإنسانية ألا نذكر الأحبة بما يكرهون وقد قدمت هذه التجربة الجيدة بأطفال المدينة الباسلة بورسعيد من تأليف (عاطف عبد الرحمن) الذي كتب نصاً مسرحياً يستوعب أحدث صيحات هذا النوع المسرحي ألا وهو المزج الذي يزيل الفجوة ويضيق الهوة بين ذوي الهمم وغيرهم من الأطفال وهذه أحد التجارب المنتجة من قبل إدارة مسرح الطفل بالهيئة العامة لقصور الثقافة تلك الهيئة التي تقدم أعظم وأهم تجارب في محيط المسرح المصري بسبب توجيه خطابها الدرامي للجمهور والاعتماد علي طاقات بشرية جبارة تبذل أقصي الجهود في سبيل إنارة مسارح الثقافة الجماهيرية من دون النظر إلي العائد لأن المكافئات المالية التي تصل الي المبدعين من الهيئة في ظل الظروف الراهنة لا تساوي شيء ورغم ذلك بسبب إخلاص هؤلاء الرواد تقدم تجارب في غاية الأهمية منها مسرحية (غنوة ياسمين) التي أخرجها للمسرح بجهد كبير ووعي تام (إبراهيم فهمي) الذي اضطر الي جانب الإخراج أن يقوم بتمثيل دور محوري في عرض المسرحية هو دور (المهرج) الذي لم يقتصر دوره في هذا العرض علي إضحاك من يقع تحت يده من أشخاص وإنما أسند إليه في هذه الرواية مهمة إصلاح ما فسد بسبب حمق الوزير وطعمه في الاستيلاء علي الملك من ذلك الحاكم الطيب الذي ترك له إدارة ملف الإعاقة بالبلاد ليتحكم به ويتصرف فيه كيفما يملي عليه هواه ولما كان هواه فاسد ذلك الوزير الأحمق أراد أن يرجع بتلك المملكة إلي عصر الظلمات حيث كان الناس يتشأمون من رؤية الاختلاف عند ذوي القدرات الخاصة أو يستغربون منهم ويخفونهم عن الإنظار لكي لا يعيرون بهم ولابد أنهم بذلك ضيعوا علي الإنسانية الكثير حيث كان لكثير من المعاقين فضلاً كبيراً علي العالم بكل ملفاته وشتي مجالاته ورغم ذلك لمجرد أن رأي الوزير أن ياسمين صاحبة الصوت الجميل والغنوة المحبوبة بدلاً من أن تغني لابنته ذهبت تصدح بالغناء لشاب معاق يدعي (مازن) ولكي يعاقبها ألقي القبض علي معاقي المدينة ولذلك نراهم في مشهد تالي وقد تم حبسهم في «القاعة المسحورة» وهم لا يعرفون لماذا تم جمعهم علي هذا النحو وبينما هم موقفون بالقاعة يستعرض كل واحد منهم ما أنجز من أعمال تحدي فيها الإعاقة وأثبت أنه شخص صالح مفيد للجميع لا يستحق إلا أن يعامل بإحسان لأنه ليس عالة علي أحد ولأنه يؤدي واجبه نحو المجتمع والوطن علي نحو ما يستطيع.

ومن هؤلاء الموقوفين من أصبح معلماً يعلم الأطفال بكل الحب والصبر وهو غاضب لأنه بسبب الحبس لن يستطيع أن يعلم تلاميذه ممن يسعده أن يعلمهم ومن الفرسان أيضا من أصبح بطلاً رياضياً عالمياً وهو اليوم يدرب غيره من المعاقين وبينما هم يستعرضون نجاحاتهم تقابل المهرج الذي تأخر حضوره بالعرض نسبيا «ياسمين» التي أعلنت أنها سوف تتوقف عن الغناء طالما لم تجد حبيبها وصديقها (شادي مصطفي) الذي يقوم بدور (مازن) وبجديه شديدة وفهم وإحساس عالي وحقيقي يقرر المهرج الذي قام بتمثيله المخرج نفسه أن يساعد ياسمين في الوصول إلي حيث اختفي صديقها وغيره من المعاقين وهكذا يفكر(ابراهيم فهمي) المخرج من وضع المهرج كيف يصل الي معرفة المكان الذي جمع فيه مازن وأقرانه من فرسان التحدي وعندما يصلا إلي القاعة المسحورة يستخدم المهرج خفيف الظل بعض الألعاب السحرية الخفيفة في لفت نظر الحارس الساذج بطبيعة الحال والذي سرعان ما يندمج مع الألعاب حتي يستدرج الي لعبة الحبل الذي يقيده به ثم المهرج حتي يتمكن من اقتحام القاعة وتخليص المحبوسين من قبضة الوزير الذي قام به بشكل جديد (يوسف محمد) والذي كان يخطط لوضع المحبوسين في مركب تالفه لكي يتخلص منهم إلي الأبد ولكن لابد في مسرح الطفل أن يجد الشرير نتيجة أفعاله قبل أن تأتي النهاية التي قرر فيها المعاقين الذهاب الي قصر الملك لمعرفة ما إذا كان الملك متورطا فيما حدث أو أنه لا يعرف مما فعل الوزير وهناك يراوغ (مازن) الملك ويهددة بانهيار ملكة وسحب السلطة منه إلا أنه يعيد له تاجة وصولجانه عندما يعرف أنه لم يقصد ما كان من الوزير الذي تأتي الأخبار بأنه هرباً مما يحدث ركب السفينة التالفة التي كان يخطط أن تغرق بالفرسان وغرق في البحر حيث اعتبر الملك أنه لقي مصير عادل يستحقه جزاء ما فعل وأعتذر الملك لذوي الاحتياجات لينتهي ذلك العرض الجيد بهذه النهاية العادلة ويذكر أن كاتب أغاني هذه المسرحية هو (محمد عبد الرؤوف) بكلمات تعكس مناطق هامة من العرض الذي كانت الأغاني من ضروراته والتي انسجمت معها ألحان (أحمد المعجمي) وجملت باستعراضات (عمرو عجمي) فكانت سيفونية سمعي بصرية جيدة في حضرة منظر مسرحي وديكور مواكب لمواقع تقليدية وأخري خالية شهدت أحداث العرض الذي نظم ديكوره الجميل (أحمد مصطفي) فكانت السينوغرافيا قوية التأثير في العديد من مواقف وأحداث هذا التجربة المسرحية المتقدمة علي طريق مسرح الدمج.

«موت إنجلترا».. مسرحية تناقش مشاكل إنجلترا من خلال كرة القدم

هشام عبد الرءوف

يمكن للمبدع فى الدراما – سواء فى المسرح أو غيره – أن يختار حدثا محدودا ليعالجه ويتناول من خلاله حدثا اكبر. والامثلة على ذلك عديدة فى عالم المسرح نتحدث اليوم عن واحد منها.

انها مسرحية "موت انجلترا" التى بدأت عرضا جديدا لها فى مسرح ناشيونال بلندن يستمر لمدة شهرين. ويأتى ذلك بعد النجاح الذى حققته المسرحية منذ عرضت لاول مرة. ويلاحظ هنا أن المسرحية تستخدم اسم انجلترا وليس بريطانيا.

وكانت هناك عدة اسباب وراء نجاح تلك المسرحية التى اشترك فى كتابتها اثنان من كبار الكتاب المسرحيين فى بريطانيا – وهما ايضا ممثلان ومخرجان مسرحيان – وهما "كلينت داير" (وهو من السود ولذلك اهميته كما سنرى فيما بعد) و"روى ويليامز". منها طرافة الفكرة ومعالجتها برؤية كوميدية.

وبعبارة اكثر تحديدا كانت الزاوية التى اختارها الكاتبان لمناقشة مشاكل بريطانيا هى مشاركة المنتخب الانجليزى فى بطولة كأس العالم التى اقيمت فى البرازيل عام ٢٠١٤.

جنازة

وفى ذلك يقول كلينت داير انه اتفق مع زميله روى ويليامز على اختيار هذا المحور بالذات كان له قصة طريفة. كان ويليامز يقترح أن يكون محور المعالجة جنازة للتلميح الى المخاطر التى تواجه انجلترا وتهددها بالانهيار. لكنه اختار محور كأس العالم بعد مراجعة الاداء الضعيف للمنتخب الانجليزى فى البرازيل الذى كان "جنائزيا"على حد تعبيره. ورأى أن تكون كرة القدم فكرة مناسبة لانها من المجالات التى كانت انجلترا رائدة العالم فيها – بل ولدت اللعبة فيها – ثم تراجعت ريادتها. ولم يتم فى الوقت نفسه استبعاد فكرة الجنازة للتعبير عن الالم الذى يشعر به الانجليز من جراء هذا التراجع فى مجالات عديدة.

وتدور احداث المسرحية حول شخصية مايكل فليتشر – يجسد شخصيته هذه المرة رافى سبال - الذى يعمل بائعا فى محل ابيه لبيع الزهور ويتعاطى المخدرات والكحوليات. ويموت ابوه الذى كان من عشاق المنتخب الانجليزى بعد اصابته بأزمة قلبية بسبب سوء اداء المنتخب فى كأس العالم بالبرازيل. ويناقش العرض المسرحى بعض مشاكل المجتمع البريطانى من خلال تسليط الاضواء على حياة هذا الشاب واصدقائه واسرته وطباعه – مثل نزعاته العنصرية - خلال الاعداد

لجنازة الاب . ويتم ذلك فى العرض باسلوب كوميدى ساهم فى جذب الجماهير.

اختصار

وكان الاثنان قد اكتشفا أن العرض بالصورة التى يعدانها يستغرق اربع ساعات. واكتشفا أن هذه الفترة الطويلة يمكن أن تضعف من تاثير العمل وتضيع فكرته الأساسية. هنا اضطرا الى اختصاره عدة مرات حتى اصبح يقدم فى ساعتين.

وكانا يدرسان تحويلها الى مسرحية من مسرحيات الممثل الواحد لكنهما تراجعا عن الفكرة لنفس السبب رغم وجود عدد لا بأس به من الممثلين فى القادرين على تجسيد مسرحيات الشخص الواحد فى بريطانيا ويتمتعون بقدرة عالية على التفاعل مع الجمهور وهو امر له اهمية كبيرة فى مسرحيات الممثل الواحد. كما تم فى الوقت نفسه زيادة عدد الشخصيات الى اكبر عدد ممكن لاكساب العرض نوعا من الحيوية دون التغطية على فكرته الاصلية.

ويضيف انه كان سعيد الحظ فى التواصل مع رافى سبال (٤٠ سنة) لتجسيد الشخصية لانه ممثل مسرحى موهوب ويتمتع بلياقة بدنية ونفسية هائلة تساعده على التنقل بين المواقع الانفعالية المختلفة بسرعة وكفاءة عالية. وظهر ذلك فى مشاهد جنازة الاب التى حضرها وهو تحت تأثير الخمر.

ويقول انه يؤمن بأن العمل الجيد يفرض نفسه. والدليل على ذلك انه تم افتتاح العرض الاول للمسرحية وسط اجراءات الوقاية من كورونا فى ٢٠ ٢٠ . وكانت هناك مخاوف من انصراف الجمهور عن المسرحية مثلما انصرف فى حينها عن مسرحيات عديدة ،لكن الاقبال كان رائعا.

حقوق السود

ويقول أن هناك سببا اخر وراء كتابته لهذه المسرحية. السبب خاص بالسود من ابناء بريطانيا الذين يتعرضون لممارسات عرقية عديدة من عدد من البيض ويتعاملون معهم كغرباء أو دخلاء .هذا بينما وجدناهم يرحبون بالمهاجرين الاوكران لمجرد انهم اصحاب بشرة بيضاء وعيون زرقاء رغم ما سببوه من مشاكل فى بريطانيا تتداولها الصحف يوميا. ويأتى ذلك أيضا رغم أن غالبيتهم ولدوا فى بريطانيا ولا يعرفون لهم وطنا سواها ويدينون لها بالولاء. ورغم أن اباءهم جاءوا بالتأكيد من دول اخرى لكنهم استقروا وتزوجوا وانجبوا اولادا بريطانيين يعتزون بانتمائهم لهذا البلد. وظل لفترة مترددا فى إعداد هذا النص المسرحى لعدة سنوات حتى ظهرت الحركة الجديدة المعروفة باسم "حياة السود مهمة" التى نشأت فى الولايات المتحدة وانتشرت الى العديد من دول الغرب احتجاجا على ما يتعرض له السود فى تلك البلاد من اضطهاد يصل احيانا الى القتل.

وهنا قرر كتابة المسرحية والاشراف على إخراجها خاصة بعد أن تعرض هو نفسه لعدة مواقف. كان اخرها منذ شهر عندما ألقت الشرطة القبض عليه فى مصعد مترو الأنفاق دون سبب واحتجزته لبعض الوقت رغم انه معروف الى حد كبير ثم اطلقت سراحه دون كلمة اعتذار واحدة. وكل ذلك تعرض له وهو فنان مشهور لمجرد انه اسود ويمكن أن يلقى هذه المعاملة اى شاب اسود يسير فى شوارع بريطانيا.

فى هذا النص المسرحى اراد أن يؤكد أن الأسود مواطن بريطانى كغيره يعتز بالانتماء الى بريطانيا كأى مواطن ابيض أو من عرقية اخرى وانه مصر على الكفاح حتى يحقق هذا الهدف المشروع.

صمت وهدوء

وفى النهاية يطلب داير من الجماهير التزام الصمت اثناء العرض والامتناع عن اى تصرفات أو اصوات يمكن أن تخرج الممثلين عن تركيزهم وهى ظاهرة استشرت فى مسارح بريطانيا فى السنوات الاخيرة.

ويضرب مثلا بما حدث فى احد مسارح مدينة دنفر عاصمة ولاية كلورادو الامريكية. حدث الموقف مع لورين بويبرت العضو الشابة فى مجلس النواب الامريكى عن الولاية وعن الحزب الجمهورى.

كانت بويبرت (٣٦ سنة) تحضر مع اصدقائها عرضا مسرحيا بعنوان "عصير الخنافس " فى احد مسارح دنفر عندما أخذت تتكلم مع اصدقائها وتستخدم هاتفها المحمول وتدخن رغم أن ذلك ممنوع فى العروض المسرحية.

وحذرها الحاضرون مرتين فكانت تصمت وتتوقف عن التدخين لدقائق ثم تعود الى ما كانت عليه. وهنا قام احد الحاضرين باستدعاء المسئولين عن امن المسرح الذن حضروا الى الصالة واصروا على طرد بويبرت واصدقائها واصطحبوها الى الخارج ورفضوا قبول اى عذر أو الاقتناع بتعهدها بالتزام الصمت.

وخرجت بويبرت واضطرت فى اليوم التالى الى الاعتذار لادارة المسرح عما بدر منها ومن اصدقائها بعد أن اكتشفت أن شخصا ما بث مشهد الطرد على مواقع التواصل ما يسبب لها مشاكل .

المختبر المسرحي..

العودة للمنابع الأولى للفن

عيد عبد الحليم

يطلق «المختبر المسرحي» على «التجمع في إطار مغلق وخاص يأخذ فيه طابع التجريب دون أن يؤدي بالضرورة إلى عرض مسرحي»(١)

وتعود البداية في ظهور «المختبر المسرحي» للفرنسي «إدوارد أوتان» (١٨٧١- ١٩٦٤)، وزوجته «لويزا لارا» (١٨٧٤- ١٩٥٢) حين أسسا معا «مختبر الفن والفعل» في العاصمة الفرنسية باريس، ثم طور الفكرة «جرتوفسكي» من خلال معمله المسرحي في بولندا، والذي أطلق عليه اسم «المسرح الفقير»، وقامت أسس مسرحه على عدة مفاهيم، منها التخلي عن خشبة المسرح التقليدية، والتمييز بين مكان الممثلين ومكان الجمهور، وإعطاء الممثلين حرية الحركة بين الجمهور، يقول بيتر بروك: «كان جرتوفسكي بمثابة الفنار الذي يهدي الفنان إلى إمكانية الوصول إلى مستوى أرقى وأعمق وأشد تأثيرا، ولكن على شرط أن بصل الممثل إلى درجة من الإخلاص والجدية، بل والتفاني، فضلا عن التمكن التام من جميع أدوات الممثل».(٢)

وقدم مختبر «جرتوفسكي» عشرات العروض التي حاول من خلالها تطبيق نظريته، حيث يعود المسرح إلى منابعه الأولى بلا تكلف أو بهرج زائد، أو استعانة بالتقنيات الحديثة، ومنها مسرحيات «القصة المأساوية للدكتور فاوست» ١٩٦٣ والمأخوذة عن مسرحية للكاتب الإنجليزي كريستوفر مارلو، ومسرحية «الأمير كونستان» المأخوذة عن مسرحية للكاتب الأسباني «كالديرون».

وفي الوطن العربي بدأ منذ نهاية الستينيات من القرن الماضي ظهور مجموعة من المختبرات المسرحية كان من أهمها «محترف بيروت للمسرح» ١٩٦٨م، للمخرج اللبناني روجيه عساف في بيروت، يقول بيار أبي صعب عن تجربة مسرح المختبر: «المسرح هنا مدرسة المواطنة، ومختبر لمستقبل نهضوي، وبلد على مقاس أهله، المسرح العساني مكان لقاء الممثلين والممثلات، القادمين من كل الجهات والشرائح، ليتبادلوا الأحلام والأوجاع والمشاغل ليحفروا معا في اللاوعي أو في الحاضر وأسئلته»(٣)

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

ومما لاشك فيه فقد استفاد «عساف» من جرتوفسكي ومعمله المسرحي، فنظرة سريعة على عروضه التي قدمها سنجد أن من خصايص لعبته المسرحية نقلها للقرى والمناطق الشعبية، في محاولة منه لتقديم مسرح بسيط فقير في إمكانياته غني في تقديم دلالاته، ظهر ذلك في عروضه «بوابة فاطمة»، و«أيام الخيام» وغيرها.

يقول «عساف» في حوار معه: «أول خصيصة في عمل المحترف كانت قرارنا بأن تكون النصوص مرتبطة بعملية الإعداد، وأنه لا نص خارج الممارسة المسرحية»(٤)

أما المخرج عبد الرحمن عرنوس فقد أسس «مختبر جامعة اليرموك المسرحي» في الفترة ما بين (١٩٨٣- ١٩٨٧)، وكان من أهدافه هو «إيجاد الفرق بين المختبر المسرحي، الذي يجعل العضو يهتم بمعرفة مفردات الصورة المسرحية، ويتعامل معها إبداعا، ويستخدم خامات من البيئة أو يعيد صياغة الخامات القديمة ويخرج باحثا عن خشبات مسرح غير تقليدية كالساحات والبحيرات والسيارات والمراكب والمباني القديمة، ومختبر تدريب الممثل الذي يبحث عن منهج لتدريب الممثل له خصوصية عربية مستفيدا من مناهج المنظرين العالميين ومرتكزا على نظرية الإدراك الحسي عند الإنسان لابن سينا، ويطبقه على تفجير إحساس الممثل»(٥)

وقد استخدم «عرنوس» في مختبره المنهج النفسي في تدريب الممثل خاصة أسلوب «السيكودراما» لمساعدة أعضاء المختبر لاكتشاف مفردات لغتهم التعبيرية، من خلال التدريبات المسرحية، والتدريبات على الاستجابات الصوتية للمؤثرات الخارجية والداخلية.

وهذه الصيغة التجريبية لم تكن وليدة اللحظة لدى «عبد الرحمن عرنوس» فقد كانت له تجربة سابقة ورائدة في «مسرح المقهي» من خلال «مسرح الفنان» والذي ابتكره في ستينيات القرن الماضي، حيث عالم خاص من الفن والثقافة أضاء ليالي مقهى «استرا» في منتصف الستينيات من القرن العشرين، امتزجت فيه روح الشعر بالغناء والموسيقى والمسرح وفن الحكي والواو والزجل وفن القافية والنكت والإنشاد الديني وغيرها من الفنون التلقائية التي كانت تأتي وليدة اللحظة ومعبرة عن روح فنية وأدبية وثابة، استمر نشاطها الأكثر من عشر سنوات شارك في إثراء هذه التجربة عدد كبير من الفنانين أمثال عبدالرحمن عرنوس ولفنانين يونس شلبي ومحمد نوح وأحمد الشابوري وسامح الصريطي ويوسف عيد وحسن السبكي وإبراهيم رضوان والشاعر الراحل عصام عبد الله ولطفي لبيب ومحمود الجندي بالإضافة إلى الماكيير «ميشو» الذي كان يجلس على المقهى يوميا ليحكي النوادر الخاصة والذكريات التي عاصرها مع كبار نجوم السينما المصرية والعربية.

ومن أشهر الشخصيات التي شجعت على استمرار الأمسيات الثقافية شخصية «محمود حجازي» وهو أحد محبي الثقافة وقد ورث فيلا عن أهله بشارع منصور في تقاطع شارع مجلس الشعب، وقد هدمت الآن ـ وكان الرجل ـ على حد تعبير عبدالرحمن عرنوس ـ يغدق على جوعي القراءة والثقافة من أبناء المحافظات الذي كانوا يحضرون أمسية

الخميس فتارة يأخذه يقلبون في مكتبته الضخمة التي وضعها في مبنى صغير في حديقة فيلته، يدعى السلاملك ليطلع من يريد على أمهات الكتب فيها، ثم يذهب معهم في اليوم التالي إلى مكتبة «خربوش» التراثية في شارع بورسعيد ويشتري لغير القادرين ما اختاره من كتب لم يقدر أن يدفع ثمنها، وبشرط أن يجهزوا منها ما يفيد الأمسية في سهرة الخميس التالي، وهكذا كان الحال وهج ثقافي عند البعض، وترفيه لفنانين يعودون بعد سهراتهم أو أعمالهم المسائية».

وهذه الحالة التي يشيرإليها عرنوس هي نموذج واضح على العلاقات الإنسانية التي كانت تسود بين رواد المقهى في ذلك الزمن الجميل، حيث النقاشات الدائمة حول آخر الإصدارات من الأعمال الشعرية والروائية والفكرية والتي تعقد لها الندوات والأمسيات، فيتحول المقهى إلى صالون ثقافي يجمع بين تيارات مختلفة فكريا وثقافيا واجتماعيا يجمعها حب الثقافة والإطلاع واحترام الآخر حتى وإن اتسعت رقعة الخلاف الفكري والسياسي.

ويؤكد عرنوس أن دعوته لإقامة مثل هذا النشاط الثقافي ما بين مقاهي «بلودان واسترا وعلي بابا» قوبلت بالانتقاد من قبل البعض والاستهجان من البعض الآخر، فيقول في شهادة عن التجربة نشرت في جريدة «مسرحنا» في (١٦) يونيه (٢٠٠٨): «وكنت صاحب فكرة هذا النشاط في المقاهي الذي تحمل في سبيل تحقيق تلك الفكرة الكثير من جهلاء المسرح الحاقدين والمستنقدين عشاق الهجوم على محاولات التجديد والبحث عن أماكن جديدة للتنفيس عما بداخلهم، وعما بداخل بعض المواهب التي تحاول البحث عن متنفس يزيح التراكم المعرفي عن محاولات البحث عن أماكن جديدة للعروض.

ولم يكن يدري الحاقدون من جهلاء المسرح عن أخبار مقاهي العروض في باريس مثل مقهى الأبسيدول في عاصمة النور، ومقهى لاماما في أمريكا، وتجارب خارج برورداوي، والمسرح الحر في أمريكا.. التي كان يشجعها عشاق المسرح هناك. كان هؤلاء المستنقدون يعتبرون من يخرج عن خط المسرح التقليدي القائم خروجا عن التقاليد البالية، كما يعتبرون من يدعون إلى التغيير أنه أصيب بالجنون».

ودفاع عرنوس عن تجربته المهمة ليس من فراغ فقد حققت هذه التجربة نجاحا ملحوظا في تلك الفترة، خاصة في التقنية المسرحية، فقد كانت الفترة اللاحقة لهزيمة يونيو (١٩٦٧) فترة انكسار شديد على المستوى السياسي والاجتماعي ومن ثم الثقافي، ومن هنا ظهرت محاولات لإعادة الوعي الثقافي للخروج من مأزق الهزيمة والبحث عن خطط بديلة للمستقبل، ومن هذا الشتات ظهرت جماعات ثقافية وفكرية استمت بطابع الجماعة في الأداء، وفي المسرح بدأ التفكير في العودة إلى الأشكال المسرحية الأقرب إلى التماس من الجمهور مثل مسرح الشارع، ومسرح الجرن، ومسرح المقهى وقد اتسمت تجربة «مسرح الفنان» بمقهى «استرا» إلى مرحلتين:

المرحلة الأولى اجتذبت عدد كبير من الفنانين، فكان الملحن محمد نوح والفنان الراحل أحمد الشابوري يشدان من أزر المواهب الجديدة حيث كان نوح بعد أ، ينتهي من أدائه في مسرحية «مد.. مدد شدي حيلك يا بلد» تأليف الشاعر إبراهيم رضوان يأتي إل المقهى ليستمع إلى المواهب الجديدة ويشجعها ثم يردد ألحانه على رواد المقهى، وكان من بينهم الصحفي محمد نجيب وفنان الكاريكاتير الراحل رخا الذي كان يدخل في مباريات الشطرنج مع المحامي سعد العمروسي، وكان الكاتب الراحل عبد الوهاب مطاوع يسجل جلسات المقهى في موضوعاته الصحفية بجريدة «الأهرام».

أما فن القافية والمونولوج فقد وجد أرضا خصبة وحضورا جماهيريا داخل المقهى خاصة مع الطريقة الممتعة التي كان يقدم بها سلطان الفار فقراته الأسبوعية التي كانت ـعادة ـ في منتصف السهرة قبل الاستراحة وتناول الشاي، كما كان لإلقاء فن الواو الصعيدي والبحيري مكان في تلك الأمسيات الرائعة، ثم تجئ الفقرة المخصصة للشاعر عبدالرحمن الأبنودي بأدائه الفريد الذي يحمل نكهة شعبية خاصة وبما تتضمنه قائده من موضوعات تهتم بقضايا الناس وتصورها في جمل شعرية صادقة، وكانت هذه الفقرة من أكثر الفقرات جماهيرية حيث كان يمتلئ المقهى بالرواد.

أما المرحلة الثانية فتحول النشاط الثقافي في المقهى إلى ما يشبه مسرح المنوعات حيث كان يشرف عليه في تلك المرحلة د. صلاح الراوي والفنان عادل درويش، وكان الشاعر الراحل نجيب سرور يجئ إلى أمسيات «استرا» ليلقي بعض أشعاره ومقاطع من مسرحياته الشهرية مثل «منين أجيب ناس» و»ياسين وبهية» وغيرها.

وكان عبد الرحمن عرنوس في تلك الفترة قد انتقل نشاطه الفني إلى مقهى «بلودوان» بالعباسية، إلا أنه على حد تعبيره فوجئ بمقال في مجلة «الكواكب» للمرحوم حسين عثمان بتاريخ (١٩٧٧/١/١٨) تحت عنوان «الصالون الثقافي للفنان» كتب يقول فيه: «يتحدث الوسط الفني عن تصرف غريب يجري في مقهى يقع في ميدان التحرير، وهذا المقهى يقيم مساء كل خميس عرضا لمنوعات التمثيل، ومن بين فقرات هذا المقهى مطرب قديم يغني أغاني لا تمت للفن بصلة، فضلا عن أنها تدخل تحت قائمة الأغاني التي تخدشا لذوق العام أو الآداب العامة فإنه يغني أغنية مطلعها كل الحمام اثنين اثنين.. ويمنعني الحياء من تكملة الأغنية، وقد كان أول ما خطر لي أن أبحث عن الفنان عبد الرحمن عرنوس الذي ابتكر فكرة العروض المسرحية في المقاهي، وتحويل المقاهي إلى أندية ثقافية لنشر الوعي المسرحي والتذوق الفني بين الجمهور، واختار لفكرته اسم «الصالون الثقافي لمسرح الفنان» وتحمس الكثيرون لهذه الفكرة النابعة من قلب صادق يخفق بحب الفن فلما ظهر هذا المطرب القديم ليغني كلاما لا يعبر عن علاقة المقهى بالفن بحثت عن عرنوس فاكتشفت أنه ترك المقهى بعدما خرج عن الهدف الذي كان يستهدفه عبدالرحمن عرنوس وانتقل على مكان جديد في ميدان العباسية هو كافتيريا بلودان وأصبحت ندواته الفنية التي يعقدها كل أسبوع تؤمها شخصيات بارزة في الشعر والأدب والفن والمجتمع.. ولا يكتفي بالعروض الفنية بل يخصص مكانا لعرض أعمال الفنانين التشكيليين.

وقد عاد عرنوس إلى «استرا» ليستعيد نشاطه الفني مرة أخرى فغلب على هذه المرحلة الاهتمام بالمسرح كجزء من برنامج الأمسية وفقرة من فقراتها التي زادت عن المرحلة الأولى، فكانت هناك فقرة عن الفن التشكيلي كان يقدمها د. سمير سعد الدين ـ أستاذ التصوير ـ وكانت هذه الفقرة تحت عنوان «عيون الكاميرا» يتحدث فيها عن التراث المعماري المصري بما يتضمنه من آثار إسلامية كالمساجد والتكايا والمشربيات.

الهوامش:

١-المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض—ص١١٩.

٢-بيتر بروك وتيري إيجلتون: التفسير والتفكيك والأيديولوجية ودراسات أخرى- ترجمة: د. نهاد صليحة- الألف كتاب الثاني- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة- ٢٠٠٠م- ص٣٣٠.

٣- بيار أبي صعب: روجيع عساف الشاهد الملك على نهضة المسرح اللبناني- مجلة الفنون المسرحية- ٢٨ أكتوبر ٢٠١٧م.

٤- هاشم قاسم: روجيه عساف وأبعاد تجربته المسرحية مجلة المستقبل العربي- العدد ٤٣١- يناير ٢٠١٥.

٥-فيصل الطحان: تقنيات إخراج عروض الورش المسرحية في مصر- الهيئة المصررية العامة للكتاب- ٢٠١٩م- ص٤٧.

جذور طقوس المسرح الأفريقي

في فترة ما قبل الاستعمار

ترجمة:
أحمد محمد الشريف

إن المسرح هو أحد العناصر الثقافية التي تمثل إفريقيا على أفضل وجه فهو يقف بين مفترق طرق المقدس والمدنس، الشفوية والكلمة المكتوبة، من الجذور الداخلية والملحقات الخارجية. إنه نتاج تراكم أشكال متنوعة، وهو متجذر في تقاليد إفريقيا ، بينما يعمل في نفس الوقت على استيعاب التقاليد المسرحية الأجنبية ، وخاصة تقاليد أوروبا.

قبل الاتصال الثقافي بأوروبا بوقت طويل، كان لأفريقيا السوداء أشكالها الشخصية الخاصة للتعبير الدرامي. ولكن من أجل فهمها، يجب على المرء أن يستبعد كل مفاهيم المسرح كما هي معروفة في السياق الأوروبي الأمريكي - أنها شيء يعتمد على النص، وعلى القاعات، وعلى التكنولوجيا وعائدات شباك التذاكر . بهذا المعنى ، لم يسلمنا الموروث الأفريقي نظامًا مسرحيًا محددًا؛ بل لقد أوكل إلينا سلسلة من الظواهر، والتي تم تعديلها هي نفسها تحت التأثير الاستعماري والتي ابتعدت تدريجياً عن جذورها، على الرغم من أنها لم يتم القضاء عليها بالكامل.ة

إن مصطلح المسرح نفسه له دلالات متنوعة ومعقدة ومتناقضة وأيضا معادية في أفريقيا. بالإضافة إلى ذلك ، تتضمن دراسة الظواهر الدرامية مناهج متنوعة. حتى في الغرب ، غالبًا ما تشير كلمة "مسرح" إلى حقائق مختلفة جدًا ، وما يعنيه المسرح في بلد ما ليس دائمًا هو نفسه المقصود في بلدان أخرى لذلك سيكون من غير الحكمة أن نتوقع أن نجد في إفريقيا السوداء القديمة أنواعًا من العروض المسرحية المشابهة للأشكال الأوروبية. وبدلاً من الإشارة إلى التقاليد الثقافية لأوروبا آنذاك، يبدو من المنطقي النظر إلى تطور الثقافة الأفريقية من داخل ديناميكيتها الفريدة ومن داخل تاريخها.

إن أداء المجتمع نفسه هو الذي يملي بشكل مباشر التعبير الفني في أفريقيا، حيث أن مسرحها متجذر في الأساطير والطقوس والاحتفالات الشعبية، التي تجسد المعتقدات والعواطف والمفاهيم التي تشغل بال أي مجموعة معينة. الحقيقة هي أن الأفارقة الأوائل لم يخترعوا أبدًا مصطلحًا عامًا للإشارة إلى هذه التمثيليات المسرحية . فهم لم يطلقوا اسما على مسرحهم بل عاشوه. في تخطيطهم للأشياء تم اعتبار المسرح أمرًا مفروغًا منه . لذلك ، فإن الفن المسرحي في إفريقيا قديم جدًا ، وقد فقدت أصوله في عصور ما قبل التاريخ. ومع ذلك ، فهو جزء من الحياة اليومية في الأماكن العامة وفي المنزل . الحالة المسرحية واضحة في كل مكان. غالبًا ما تؤدي أقل حجة إلى أحداث مسرحية معقدة حيث تظهر الموسيقى والرقص والمحاكاة الساخرة اللفظية في أجزاء متساوية. لقد عاش الأفارقة دائما في انسجام وثيق مع المسرح والحالة المسرحية. فالأداء، إذا استخدمنا مصطلحًا معاصرًا، هو جزء لا يتجزأ من هويته.

وبهذا المعنى، تقدم أفريقيا المبكرة مثالاً على الانسجام التام بين المسرح والمجتمع. إذا أخذنا في الاعتبار أنواع وأنماط المسرح فيما يتعلق بالبيئة التي نشأت فيها، وإذا حاولنا التأكد من العناصر المحددة التي أدت إلى ظهور المسرح الأفريقي، وإذا درسنا هذه الأشكال المحلية في حد ذاتها، يمكن أن نستنتج أن المسرح في أفريقيا السوداء القديمة يمكن العثور عليه بوضوح في عناصر مثل الإيماءات الطقسية والاحتفالات الجماعية من قبل الجماهير الريفية الكبيرة حيث ظهرت هذه الأشكال لأول مرة؛ الأشكال الفنية التي تجمع بين العرض والكلمة المنطوقة والإيقاع والرقص، وهي أشكال تدمج العديد من أساليب التعبير. إن الطقوس والرقصات والحفلات التنكرية ورواية القصص والاحتفالات الشعبية بكل عناصرها المسرحية هي التي يجب على المرء أن يبحث فيها عن مثل هذا العرض الأفريقي.

والحقيقة هي أن أفريقيا غنية بشكل مذهل بالطقوس بجميع أنواعها. بعضها في سياق أخف ويؤدي إلى التعبير الهزلي، لكن الغالبية العظمى لها أصولها في التعبير الديني والسحر. كان المقصود من الطقوس أن تكون حوارا مع القوى الخارقة للطبيعة - من أجل توجيهها أو السيطرة عليها أو استرضائها أو تكريمها - ولضمان بقاء المجتمع وتوازنه، وكانت ولا تزال تعتبر دروعًا تدافع عن المجتمع ضد قوى الشر. من خلال الإيماءات والأفعال التي يعتقد أنها تتمتع بقوى خارقة للطبيعة، تمكن هذه الطقوس المجتمع من إعادة تأكيد وإدامة وإحياء ذكرى جوانب الوجود والمعتقدات التي تعتبر ضرورية للصحة الجسدية والمعنوية والروحية للمجتمع. هذه الطقوس عديدة

ومتنوعة، وتعود إلى العصور القديمة وتم تطويرها بشكل مختلف من قبل كل مجموعة عرقية مختلفة في القارة والتي يزيد عددها عن ألف. وبهذا المعنى، تشكل كل واحدة من هذه الآلاف من الطقوس بذرة الأداء المسرحي في استخدامه للقناع والرقص والتعويذة.

وفي حين أنه من الصحيح أيضًا أن الطقوس والمسرح ليسا نفس الشيء، فمن الواضح أن المسرح، من بين جميع الفنون، هو الأكثر عرضة لاستخدام نفس العناصر الموجودة في الطقوس. ولهذا السبب، يضع العديد من الباحثين والممارسين الأفارقة الطقوس في قلب تفكيرهم وممارساتهم المسرحية. تحدد الطقوس، المشبعة بمعاني رمزية وباستخدام لغة ملموسة، مساحات يُنظر إليها دائمًا على أنها رمزية أو أسطورية، وأماكن للالتقاء، وأماكن للتبادل بين الإنسان والإله، أو بين الإنسان والإنسان. يتم إنشاء مثل هذه الاحتفالات الطقسية من قبل كبار المحتفلين ومشاركتها مع المتفرجين المشاركين، وتحدد أدوارًا محددة - غالبًا ما تكون خارقة للطبيعة - مع أفعال وكلمات متأصلة ليس في الجماليات ولكن في فعاليتها كجزء من بناء الأداء بأكمله.

الأساس هنا هو الدين – في هذه الحالة، الروحانية – الذي يتخلل جميع الأنشطة ويشكل الأساس لشبكة كاملة من العادات. إن الفكر الأفريقي غارق في الروحانية التي تضع الإنسانية في مركز اهتماماته. إن الله، في الكون الأفريقي، يحتاج إلى البشر لكي يتحقق بشكل كامل. إن الناس، من خلال تضحياتهم ومظاهرهم الثقافية وتعاويذهم، هم الذين يمنحون الآلهة معنى. وبهذه الطريقة، يشارك كل إنسان – بالاشتراك مع أسلافه – في الإبداع الإلهي. يتم تنفيذ مثل هذه الأنشطة في احتفالات طقسية من خلال إعادة إنشاء وتمثيل (كما أشار الشاعر والفيلسوف السنغالي ليوبولد سيدار سنغور) بعدًا زمنيًا أسطوريًا من خلال التقنيات الفنية التي تستخدم الأقنعة والأغاني والشعر والرقص؛ باختصار، من خلال المسرح. هذه كلها القنوات المناسبة اللازمة لضمان التواصل مع الآلهة ونقل مظالم الإنسانية ومديحها لهم.

ومن خلال هذه العناصر الأدائية يتم فحص الخرافات والأساطير التي قامت عليها الحضارة الإفريقية وتمحيصها وإعادة تفسيرها. ففي مثل هذه الاحتفالات التقليدية، على سبيل المثال، يعتبر القناع التمثيل المادي للحضور الروحي الذي يؤكد وجود الأسلاف بين الأحياء. يمكن أن يرمز إلى الحيوانات وكذلك البشر. وبالتالي فإن القناع هو شعار، علامة لا تُستخدم فقط لمحو شخصية مرتديه، ولكنها أيضًا تحدد هوية مرتديه مع سلف أو كائن خارق للطبيعة. ويمكنه أيضًا تمكين مرتديه من الظهور بمظهر مخلوق ينتمي إلى نوع آخر مع الاحتفاظ بصلات الأسلاف.

القناع، بهذا المعنى، يحكي قصة، لأنه يبحث عن ماض أو حاضر خارق للطبيعة يوجهه وينشطه، ويشارك إما في تماسك المجموعة أو كمعتدي في موقف عدائي. وتجدر الإشارة أيضًا إلى أن القناع لا يجب أن يكون مجرد شيء يغطي الوجه، بل يمكن أن يشمل الملابس التي تغطي جسم مرتديها جزئيًا أو حتى كليًا. تظهر دائمًا في الحركة (كالرقص) الوظيفة الدرامية للإخفاء واضحة في جميع المجتمعات الأفريقية. عند ربط الأقنعة بتمثيلات الآلهة، فإنها تلهم دائمًا الرقص والموسيقى وعناصر التكامل الاجتماعي وأكثر العناصر المميزة للحياة الثقافية في القارة الأفريقية.

ومن وجهة النظر المكانية، فمن الواضح أيضًا أنه في أفريقيا القديمة، لم يكن لأي فعل طقوسي معنى منفصل عن المكان الذي تم أداؤه فيه، أو بمعزل عن الحاضرين المشاركين فيه. لذلك، لم يكن الفضاء الطقسي موجودًا إلا بفضل القوى والكائنات الخارقة للطبيعة التي ظهرت فيه. لم تكن محايدة أبدًا، وكانت مبنية على مفهوم اجتماعي ونفسي معين للعالم. كل فعل طقوسي كان ولا يزال يشير إلى الواقع الكوني، وخاصة إلى الفضاء الذي يمثل في شكل مركز الفضاء اللامتناهي للكون. ونتيجة لذلك، فإن كل ما يتم القيام به أو قوله أو تنفيذه، بدوره، يتم استثماره بطاقة خاصة. وبالتالي تكتسب مساحات الطقوس نفس القيمة المحسنة الموجودة في مرحلة المنصة في أجزاء أخرى من العالم.

في معظم الديانات الأفريقية، تعبر هذه الطقوس عن الحاجة إلى التواصل مع قوى خارقة للطبيعة، وخاصة مع الأسلاف الذين تعيش أرواحهم. يتم التعبير عن هذه الحاجة للتبادل بين المتضرع والآلهة من خلال القرابين والتضحيات والتوسلات والصلوات. إن بنية مساحة الطقوس (كما حددها بطل الرواية) تنقل دائمًا الرغبة في الجمع بين المحتفلين وأولئك الذين يشتركون في نفس الاهتمامات. يتم تشكيل دائرة من المشاركين حول القائد/الشامان/الساحر مما يسمح له بالحصول على القوة الجماعية للمجموعة، مما يمنحه فعالية أكبر في أداء سحره. تعبر المساحة الدائرية نفسها عن الرغبة في جمع المشاركين معًا وخلق اندماج بينهم وتداخل جسدي ونفسي حقيقي. إنها محاولة لإعادة إنشاء شكل مكاني يمكن من خلاله تحقيق المعتقدات والمفاهيم الجماعية على أفضل وجه.

من خلال هذا الفضاء الدرامي، تتم محاولة لتكرار ظروف التواصل الطقسي حيث يجتمع كل شيء معًا. وبطبيعة الحال، في الفضاء حيث تعزز الأرواح والبشر بعضها البعض بطريقة متبادلة، في الفضاء حيث تظهر القوى المقدسة والكائنات الخارقة للطبيعة، لا يمكن التسامح مع أي إيماءة تعسفية. ومن ثم فإن قوة المساحة نفسها تتضمن وتشرح طبيعة الحفل وتحدد التأثير الإجمالي للأداء.

يتم إجراء مثل هذه الاحتفالات الطقسية من قبل المحتفلين الذين يجب عليهم إقامة اتصال بين الواقع الخارق للطبيعة والواقع اليومي. ومن خلالهم يتم تقليد الظواهر الخارقة للطبيعة ومحاولة لجعل المحتفلين واحداً مع هذه القوى. تتضمن هذه التقليد الحركة والإيماءة والتنكر والحوار مع الآلهة. هناك سادة الاحتفالات وكذلك الإجراءات التي تتم وفقًا لسيناريو متفق عليه والذي يحترم في حد ذاته وصفات طقسية معينة.

من الواضح أن الهدف الرئيسي لهذا العمل المركزي هو فعالية الطقوس، لكن الترتيب الفني والتمثيل ليسا غريبين تمامًا عنه. فالرقص مثلاً، على الرغم من أصله الديني، ليس مجرد حركة جسدية ذات طبيعة مقدسة. الراقصون الطقسيون هم أيضًا مبدعون للجمال بقدر ما يقومون أيضًا بتصميم أجسادهم وحركاتهم.

كما كان المسرح الهزلي العلماني الناشئ في الغالب عن الاحتفالات الشعبية موجودًا ولا يزال موجودًا في أفريقيا، خاصة خلال أوقات الحصاد وأثناء الاحتفالات العائلية. كان الهدف الرئيسي لهذه العروض، وهو ترفيه جماعي، هو تمثيل الأعراف التي يتم ملاحظتها في الحياة اليومية. كان الإعداد بسيطًا بشكل عام وكان يعتمد إلى حد كبير على أهواء رئيس التشريفات والأحداث التي يتم الاحتفال بها. تضمنت هذه العروض رجالًا ونساءً ومخصصة لجمهور ريفي كبير، وتنوعت من الترفيه الخفيف إلى الهجاء المجتمعي وتميزت بالبراعة في مجالات مثل التمثيل الصامت والمهارات اللفظية والألعاب البهلوانية والغناء والرقص. لا تزال هذه العروض المحلية ترى حتى اليوم في مناسبات خاصة ويؤديها فنانون ولدوا في طبقتهم وتنتقل وظيفتهم من جيل إلى جيل، ولا يزال يتم تقديم هذه العروض المحلية أمام جماهير كبيرة جدًا.

يتم تقديم هذه العروض الكوميدية في نفس أنواع الأماكن التي يتم فيها الطقوس، ولا تزال يتم تقديمها في المقام الأول كترفيه. كما هو الحال مع أحداث الطقوس، لا يتم فرض رسوم على الدخول. يتم تقديم العروض في الساحات العامة أو في الساحات، حيث يقف الجمهور في دائرة حول الممثلين. قد تكون الشجرة بمثابة حامل للدعائم والأزياء، وكذلك كخلفية.

في بعض الاحتفالات الدينية يرتدي المحتفلون صورة مكان مرسومة على أجسادهم، أو في بعض الأحيان مجرد تصميم منمق يمثل تفاصيل المكان. غالبًا ما تخلق الرقصة ديكورًا متحركًا من خلال الأزياء، أو من خلال الخطوط التي تصنعها خطوات الراقص. تشكل الأشياء التي يرتدونها أو يحملونها، وخاصة ألوان الملحقات (الفروع، الريش، جلود الحيوانات)، ديكورًا يتمتع بقدرات خاصة لتحويل طبيعة الموقع. في مثل هذه الأحداث، قد يكون الفنانون أنفسهم هم الديكور.

من الواضح أنه يجب إتقان تقنيات التمثيل في جميع هذه الطقوس أو المجالات ذات الصلة بالطقوس. يجب على الممثل إظهار القدرة على استخدام المساحة الدرامية ليس فقط من خلال الحركات، ولكن أيضًا من خلال التوقفات المؤقتة بحيث يتم تضمين جميع المشاهدين. يجب أن

يكون الممثلون على وعي دائم بقوة إيماءاتهم وأصواتهم. في الواقع، مهما كان نوع الفضاء، فإن الممثل الأفريقي سيعيد دائمًا تقريبًا، عن طريق الإشارة أو الكلمة، إنشاء الفضاء الدائري التقليدي.

في هذا المسرح الهزلي العلماني، يجب على الممثل أيضًا أن يكون بهلوانًا وراقصًا وممثلًا ماهرًا للغاية. تعتمد مثل هذه العروض، مثل تلك التي تقدمها الكوميديا ديلارتي، إلى حد كبير على الارتجال حول سلسلة محدودة نسبيًا من القصص المستمدة من التراث المشترك، والتي غالبًا ما تمزج بين الأساليب الجادة والكوميدية. أخيرًا، ينبغي القول إن العروض العلمانية توفر مشاهد أكثر تنوعًا وحيوية بكثير من العروض الطقسية حيث تميل الأشياء إلى أن تكون أبطأ بكثير وأكثر رسوخًا بفعل السوابق. وتجدر الإشارة أيضًا إلى أن الأطفال يشكلون بطبيعة الحال جزءًا من الجمهور الأفريقي التقليدي ويتم تشجيع مشاركتهم في جميع العروض تقريبًا.

ومن الواضح أن مثل هذا الملخص الموجز يظهر أن الفن المسرحي الأفريقي قبل الاتصال بالعالم الخارجي غني ومعقد. ومن المؤكد أنه منذ النصف الأخير من القرن العشرين، عاد المسرح العلماني الأفريقي إلى مصادره الخاصة، وقد وجد الممارسون وكذلك الباحثون مرة أخرى في هذه الأشكال القديمة جذور التجديد المسرحي، وربطوا المسرح الأفريقي مرة أخرى بتلك الطقوس. والرقصات والحفلات التنكرية والحكايات والاحتفالات الشعبية التي ظلت لفترة طويلة مركز الفنون المسرحية في القارة.

ومع ذلك، لا يمكن تجاهل أن تطور الفن المسرحي الأفريقي قد توقف بسبب الغزو والتوغلات الأجنبية. أولاً من قبل العرب ثم من قبل الأوروبيين، أثرت هذه الغزوات على جميع جوانب المجتمع بما في ذلك المسرح. من المؤكد أن الفتح العربي، الذي يعود تاريخه إلى القرن الحادي عشر، وما تلا ذلك من دخول الإسلام، فعل الكثير لإعادة توجيه التعبير الفني المحلي، إن لم يكن لخنقه. المسيحية، في وقت لاحق، غيرت الاتجاه مرة أخرى. لقد زرعت هاتان الديانتان نفسيهما في نظام فكري قائم كان غنيًا جدًا وأكثر أصالة.

إن الأوصاف المبكرة للعروض الأفريقية التي قدمها الأجانب - أولاً من قبل العرب من القرن الحادي عشر (فترة ما قبل الاستعمار)، ثم من قبل الأوروبيين خلال الفترة الاستعمارية - غابت دائمًا عن البعد الروحي المذكور هنا. وأدت تجارة الرقيق (التي تطورت بعد «اكتشاف» الأوروبيين للأمريكتين عام ١٤٩٢) إلى حروب داخلية في أفريقيا لأكثر من قرنين من الزمان وأحدثت دماراً في الثقافة الأفريقية بطرق لا حصر لها. وفسدت العلاقات بين الدول الأفريقية بسبب الاندفاع لتلبية الطلب على العبيد. وفي وقت لاحق، عندما أصبح بيع وشراء العبيد غير قانوني، أدى مناخ انعدام الأمن الاقتصادي إلى تدمير أي شعور بالاستمرارية الثقافية وكذلك الإنتاجية الاجتماعية. ببطء، بدأت أفريقيا تنسحب من نفسها.

وبحلول القرن التاسع عشر، عندما حولت القوى الأوروبية اهتمامها الاقتصادي والديني مرة أخرى نحو أفريقيا، لم تجد سلسلة من الدول القوية ثقافياً واقتصادياً، بل وجدت بدلاً من ذلك دولاً كانت قد أضعفت بشكل كبير بالفعل من الناحيتين المادية والمعنوية. أدى التنافس بين الدول الأوروبية لتوسيع ممتلكاتها الأفريقية في القرن التاسع عشر إلى ظهور غزو ثقافي لم يسبق له مثيل من قبل. ولكن لتجنب حرب أوروبية، عُقد مؤتمر دولي في برلين في الفترة ١٨٨٤-١٨٨٥ في محاولة لحل الصراعات التي خلقتها شهوة أوروبا للأراضي الأفريقية. وكان هذا المؤتمر هو الذي وضع قواعد احتلال الأراضي الأفريقية والذي قسم القارة بين القوى الأوروبية.

بحلول عام ١٩٠٢، كان غزو أفريقيا قد اكتمل تقريبًا، وكان أكبر المستفيدين هم فرنسا وبريطانيا العظمى والبرتغال وبلجيكا وألمانيا لاحقًا، وبدرجة أقل إسبانيا وإيطاليا. وهذا هو أصل الصفات المؤهلة «الفرنكوفونية»، و«الناطقة بالإنجليزية»، و«الإسبانية»، المستخدمة في العديد من المقالات حول أفريقيا ما بعد الاستعمار.

ملحوظة: نشر هذا المقال في:

Critical Stages/Scènes critiques- The IATC journal

ملاحظة: تمت كتابة هذا المقال في الأصل لمجلد أفريقيا من الموسوعة العالمية للمسرح المعاصر. بواسطة: عثمان ديخاته, و هانسيل ندومبي إيوه .

* عثمان ديخاته : أستاذ في جامعة الشيخ أنتا ديوب في السنغال ، وهو مدير سابق لمسرح دانيال سورانو الوطني في داكار. نشط لسنوات عديدة في المعهد الدولي للمسرح.

*الراحل هانسيل ندومبي إيوه: أستاذ في جامعة ياوندي في الكاميرون ، وعمل لاحقًا في وزارة الثقافة في الكاميرون. كان عضوًا في المجلس التنفيذي للاتحاد الدولي لأبحاث المسرح (FIRT) والأمين العام لاتحاد الفنانين المسرحيين الأفارقة.

بمناسبة مرور مائة عام على إنشاء فرقة رمسيس

يوسف وهبي .. فنان الشعب

سامية سيد

١٠مارس ٢٠٢٣، ذكرى مرور مائة عام على ميلاد فرقة رمسيس المسرحية التي أسسها يوسف وهبي، ذلك الفنان الشامل «المخرج والممثل والمؤلف والمترجم والمنتج» وهو أحد أساتذة المسرح العربي وأحد أعمدة التمثيل العربي ، ولقب بعميد المسرح العربي لدوره الكبير في الارتقاء بالمستوى الثقافي والاجتماعي والفني في مصر وسائر البلدان العربية .

وهو اليوم الذي انطلق فيه العرض المسرحي الأول للفرقة «المجنون»، وكان على مسرح راديو بشارع عماد الدين «حاليا مسرح نجيب الريحاني». تلك الفرقة التي قدمت روائع المسرحيات العالمية والمحلية والتي كتبها فنانو الفرقة، وقدمت الفرقة أعمالها باللغة العربية وبلغات أخرى ، وأثرت المسرح المصري في بدايات القرن العشرين، واكتشفت العديد من الفنانين ، وفجرت مواهب عبقرية في التمثيل والإخراج والترجمة والتأليف، واعتمدت الفرقة على التطور ومحاكاة الطبيعة ، والاهتمام الكبير بكل عناصر العرض المسرحي، تلك التي وضع لها يوسف وهبي قواعدا وأسسا أعطت للمسرح هيبته وساعدت على التخلص من الفوضى والتزام الجمهور بتلك التقاليد التي أرساها الفنان يوسف وهبي.

وبمناسبة هذه الذكرى أقدم لمحات من كتاب "يوسف وهبي.. فنان الشعب" إعداد الكاتب والناقد محمد السيد عيد، مطبوعات الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٨ .

هذا الكتاب الذي يتميز بتعدد الرؤى التي أضاءت عطاءات هذا الفنان الكبير طوال الفترة التي مارس فيها الفن الذي أحبه وضحى من أجله بالثروة التي ورثها عن أبيه، ومنذ كان شابا في العشرين من عمره.

والكتاب عبارة عن مجموعة من المقالات التي أشرف على اختيارها ونشرها الكاتب والناقد محمد السيد عيد وكتب مقدمة له تحت عنوان«يوسف وهبي عطاء لا يعرف الموت» وذكر فيها: أن يوسف وهبي فنان شامل أعطى في المسرح والسينما بلا حدود مَثَل وأخرج وكتب المسرحية والسيناريو والحوار، وإلى جوار هذا كله قام بدور المنتج ووضع كل ثروته لإنشاء فرقة رمسيس التي غيرت شكل الفرق المسرحية في مصر، وتأسيس استديوهات سينمائية لعبت دورا تاريخيا في مسيرة السينما العربية، في ذكرى مرور مائة عام على إنشاء فرقة رمسيس في ١٠ مارس عام ١٩٢٣ .

والكتاب يتكون من ثلاثة أقسام :

القسم الأول يتناول: " يوسف وهبي مسرحيا" وتحت هذا العنوان نشرت مقالات لكل من محمد الشافعي وزكي طليمات ودكتور حسن عطية و دكتور عمرو دوارة.

وفي القسم الثاني منه : نشرت مجموعة من المقالات تحت عنوان "يوسف وهبي سينمائيا " لمجموعة من الكتاب وهم دكتورة أسماء إبراهيم وعبد الغني داوود ومحمود قاسم.

وفي القسم الثالث: نشرت مجموعة من الوثائق المتعلقة بأعماله المسرحية الكاملة، وقائمة أفلامه أيضا.

.....

وعن علاقتها بالفنان يوسف وهبي وفرقة رمسيس قالت الفنانة أمينة رزق في حوار مع الكاتب محمد الشافعي : التحقت بفرقة يوسف بيك وهبي بعد عرضه علينا الالتحاق أنا وأمينة محمد وبعد مفارقات كثيرة توالت الأدوار بين أدوار الصبيان والبنات ،ثم دور البطولة في مسرحية « الموت المدني» وكان المرتب يزيد جنيها في كل مرة أنجح فيها، ثم أخذت دور البنت اليتيمة في مسرحية « الذبائح» والتي تركت بسببها روزا اليوسف الفرقة حيث كانت البطلة الأولى للفرقة ، وأشارت أمينة رزق في حوارها أن يوسف وهبي هو الإداري الديكتاتور «البعبع» في فرقة رمسيس فكان لا يرحم أي خطأ يمس المسرح، بينما كان طفلا في حياته الشخصية، ولم يكن هناك توازنا بين الشخصيتين، ثم تولت فاطمة رشدي مكان (روز اليوسف) في الفرقة والتي أطلق عليها النقاد لقب "سارة برنار الشرق"، وفي صدام بينها وبين زينب صدقي تركت على إثرها فاطمة رشدي الفرقة وتولت مكانها زينب صدقي، وكان من ضمن طموح يوسف وهبي أن قام برحلة إلى دول أمريكا الشمالية والجنوبية، والتي على إثرها تركت زينب صدقي الفرقة لاعتراضها أن تركب في الدرجة الثالثة مع باقي الفنانين، فيما تقرر بعدها توزيع أدوار البطولة بين أمينة رزق وفردوس محمد ، وجمع بعدها يوسف وهبي بين إدارة الفرقة والإخراج بعد ترك عزيز عيد الفرقة، ووقع الاختيار على أمينة رزق كبطلة للفرقة ، ولأن طموحات يوسف وهبي بلا حدود فقد قرر إنشاء مدينة رمسيس على مساحة ١٨ فدانا وهي الآن مسرح البالون والسيرك، والتي استمرت ثلاث سنوات تعرضت بعدها لمنافسة أدت إلى إفلاس يوسف وهبي، وإنقاذ الدولة للفرقة بانضمامها للفرقة القومية، ولكن يوسف وهبي أبى الانضمام لتلك الفرقة والسبب «كرامته»، بعدها قرر إنشاء فرقة جديدة لرمسيس بممثلين من هواة المسرح مع أعضاء الفرقة القدامى أمينة رزق وأمينة محمد وعلوية جميل ومحمود المليجي، وسميت باسم فرقة صديق أحمد بإشراف يوسف وهبي ، واستطاع يوسف وهبي في موسم واحد أن يسترد اسمه ويسدد ديونه ، وكان وهبي يقدم من ٢٣ ل ٢٥ مسرحية خلال الموسم الواحد الذي يضم ستة شهور، وكان بالفرقة قسم اسمه "قلم الترجمة والكتب"، وهو فريق من المؤلفين والمترجمين منهم "فتوح نشاطي وحبيب جاماتي وأسعد لطفي "وغيرهم، فكانت توجد حركة مسرحية رائدة مصحوبة بحركة مماثلة في النقد والصحافة.

وأشارت أمينة إلى أن يوسف وهبي يعد واحدا من أكبر مؤسسي المسرح العربي، وهو صاحب فضل كبير على الحركة المسرحية في مصر والدول العربية وعن طريقها استطاع تغيير نظرة المجتمع إلى الفن بعد أن كان عارا لمن يعمل به ، وهو الذي ساهم في تطوير الأداء المسرحي الذي كان يعتمد على المبالغة والتجسيم في الإلقاء ، وتدريجيا ومع الممارسة والتطور أصبح الممثل أقرب إلى الطبيعة ،فهو الذي تغلغل في مشاكل ومواجع الشعب، والذي استطاع إبراز تناقضات المجتمع وأمراضه النفسية والاجتماعية في إطار مقنع ، ولم يكن الجمهور يذهب إليه حبا في النكد والمآسي - على حد قولها- ولكن لأن مسرحه كان مدرسة الشعب التي تستخلص العظة من قضايا المجتمع.

.....

وفي المقال الذي كتبه المخرج الكبير زكي طليمات تحت عنوان " يوسف وهبي الممثل البيك ابن الباشا المهندس ومبعوث العناية الإلهية لإنقاذ فن التمثيل " ذكر فيه:

أن يوسف وهبي منشئ فرقة رمسيس أكبر فرقة في الوطن العربي وهو رجل مسرح لكل العصور ذو قدرات وإمكانيات واسعة.

وأشار طليمات إلى أن يوسف وهبي كان يقدم للجمهور ما يجب أن يقدم وما يرتاح إلى رؤيته، مما أكسبه شعبية واسعة، وكانت تلك نقطة الخلاف بين طليمات ويوسف وهبي - حسب ما قاله - لأن طليمات كان يرى أنه يجب أن نقدم للجمهور ما يجب أن يراه الجمهور.

وقال أن يوسف وهبي يعتبر بحق الأول في حيازة أفخم فاترينة في الالقاب والرتب" مبعوث العناية الإلهية"

كما أشار طليمات إلى مفاجأتين، الأولى: أن يوسف وهبي خصص كل ميراثه لإحياء حركة مسرحية متطورة انتشلت المسرح الجدي من الكساد الذي نزل به ، وألف جبهة لمنازلة المسرح الهزلي الذي كان يجتذب الجماهير فأنشأ فرقة رمسيس.

والثانية خضوعه لعملية جراحيه لتجميل أنفه حتى يقوم بأدوار الفتى الأول، فكان يوسف وهبي لا يبالي أن يطيح بأي عائق يقف في سبيل تحقيق ما يريده هو وما يعتقد أن منه ما يكسب فرقته النجاح المنشود.

وأوضح زكي طليمات في نهاية مقالته بأنه يكفي أن ترى يوسف وهبي مرة واحدة وهو يمثل فلا تنساه أبدا، إنه فنان مؤثر، ولكن التأثر أمر نسبي ويختلف في نوعيته باختلاف الأشخاص في وجهات النظر إلى ما يجب أن يكون عليه الممثل الفحل، الذي إذا اندفع يمثل خُيل إليك أنه لا يمثل من فرط السهولة واليسر.

.....

وفي مقال دكتور حسن عطية بعنوان "فرقة رمسيس ومسيرة فنان مغامر" ذكر فيه:

أن وهبي أطلق على فرقته اسم رمسيس موضحا أنه الاسم الذي انتحله لنفسه حينما عاش في إيطاليا، وبعد أن عاد يوسف وهبي من إيطاليا صاحبا معه عزيز عيد، وفي أحد مقاهي ميلانو قابل الشاعر الكبير أحمد شوقي الذي ناقش معهما حال المسرح والثقافة في مصر، واقنع وهبي بضرورة العودة إلى القاهرة وإنشاء فرقة مسرحية جادة تجمع كل نجوم الدراما الجادين والذين لا

يعملون، وتطلب ذلك بالضرورة البحث عن أعضاء للفرقة من بين ممثلي البلاد، والبحث عن مقر للفرقة، فأرسل وهبي إلى صديقه عزيز عيد ، ليعمل مديرا فنيا ومخرجا رئيسيا للفرقة ، واختار الممثل ومعد المناظر المسرحية" ادمن تويما" ، وتعاقد مع الفنانين الذي اقترح أسمائهم عزيز عيد مثل "روزا اليوسف وزينب صدقي وفاطمة رشدي وفردوس حسن وحسين رياض وأحمد علام ومختار عثمان وحسن فائق واستفان روستي وفتوح نشاطي وعزيزة أمير وحسن البارودي و روحية خالد وأمينة رزق"... وغيرهم، ثم قام باستئجار دار سينما راديوم من مالكها ومالك العمارة المجاورة لها وقام بتحويل دار السينما إلى مسرح، ثم ألحق به فيما بعد حجرتان كبيرتان من العمارة بواسطة كوبري لتكونا صالة للتدخين، بالإضافة إلى الدعاية لصاحب الفرقة ومجموعة ممثلي كل عرض.

وذكر أن يوسف وهبي يرى أن الدنيا عبارة عن مسرح كبير فأعاد صياغة العالم الانساني الكبير "الماكروكوزمو "في عالم المسرح الصغير "الميكرو كوزمو"، واهتم مسرح رمسيس بالنص المسرحي وبالممثل ،وأخذ من المسرح الإيطالي حرارته ،والفرنسي جمال الإلقاء، وعن الانجليزي قلة الإشارة.

وأوضح أن فرقة رمسيس اهتمت بالنصوص المترجمة وبعض العربية أيضا، واستمرت فرقة رمسيس لمدة ٢١ عاما من ١٩٢٣ حتى ١٩٤٤ واعترتها العديد من العقبات وتم حلها أكثر من مرة، وأعيد تكوينها في أعوام ٤٧ و ٥٧ و ٦٠ و ٦٩ و ٧٠ ، وقدمت فرقة رمسيس ما يقرب من حوالي ٣٠٠ مسرحية ارتكزت في معظمها على الإعداد والاقتباس.

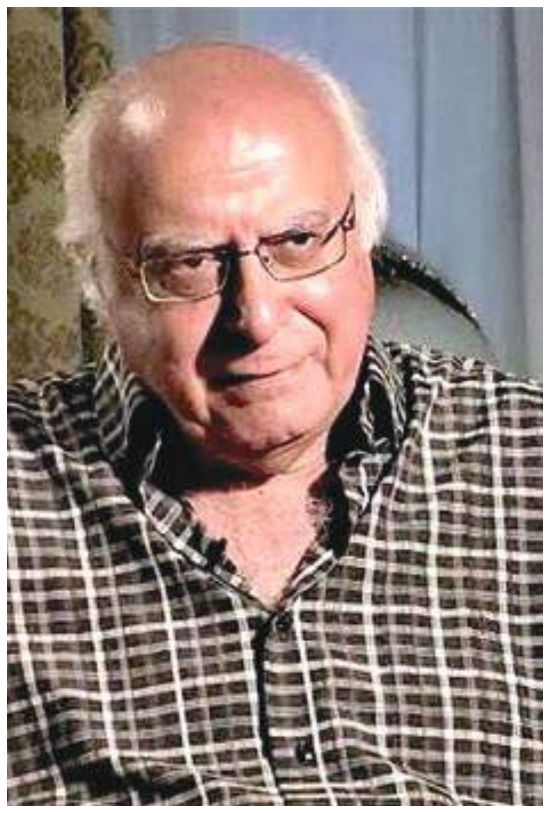
وأضاف طليمات أن فرقة رمسيس هي مسيرة غنية بالإنجازات و بالصعاب وبالأفكار المتناقضة، والتي صاغت في تاريخ المسرح العربي في مصر مرحلة تأسيسية لا يمكن انكار دورها التأثيري على مجمل الإبداع المسرحي بأكمله.

.....

وتحت عنوان "يوسف وهبي مؤلفا مسرحيا" ذكر الدكتور عمرو دوارة:

أن يوسف وهبي حصل على عدة ألقاب يستحقها عن جدارة عن ابداعاته الفنية في مختلف مفردات الفن المسرحي " الترجمة والاقتباس والتأليف والاخراج والتمثيل والغناء والتلحين"، ولتميزه بالعديد من الصفات النادرة وأهمها حب المغامرة والقدرة على الاحتمال والإرادة والتصميم.

وأشار دوارة في مقاله: أن لفرقة رمسيس ورائدها دور مهم في دفع حركة التأليف المسرحي وتشجيع المواهب الشابة وإلقاء الضوء على المؤلفين الجدد، وكانت البداية في تشكيل لجنة للترجمة بالفرقة اهتمت بتعريب النصوص واقتباسها بدلا من مجرد ترجمتها ، وأيضا تشجيع المؤلفات المصرية والبحث عن النصوص الجيدة الملائمة للعرض على خشبة المسرح، وفرقة رمسيس قدمت مؤلفات لكبار المؤلفين العالميين والمصريين أيضا، كما قدمت نسبة كبيرة من عروضها اعتمادا على المترجمات، وأن ليوسف وهبي نصيب كبير في المؤلفات التي قدمتها الفرقة حيث قدمت الفرقة في خلال مسيرتها ٢٧ نصا لمؤلف مصري، وقدم يوسف وهبي وحده ٦٠ نصا من تأليفه، وكان يقدم في الموسم الواحد عرضين من تأليفه في الموسم الأول ، وفي الموسم التالي قدم ثلاثة عروض، واستمر يقدم ثلاثة عروض في المتوسط تقريبا كل عام، وحول الفنان يوسف وهبي معظم مسرحياته إلى أفلام، كما قام بتوجيه هواة التأليف المسرحي وتعليمهم قواعد التأليف بطريق غير مباشر، وتناول في مؤلفاته المسرحية العديد من القضايا الاجتماعية والسياسية والوطنية ومن أهم مؤلفاته:" المجنون راسبوتين ، الاستعباد انتقام المهراجا ، الصحراء ، أولاد الذوات ، هكذا الدنيا ، أولاد الفقراء، الدم الملوث ، بنات الريف ، العدو الحبيب، أولاد الشوارع". وكانت من أهم السمات الرئيسية لمؤلفات يوسف وهبي أنه اختار لها لون «الميلودراما» ، كما سخر قلمه لمحاربة المستعمر والدفاع عن البسطاء ومحاربة الاقطاع والفساد، وتأثر في بدايته بمسرحيات



البوليفار والجرانجينول، كما أوضح دوارة أن جميع نصوص وهبي تعتمد على الشخصيات الدرامية الخارقة ، وتألفت وتنوعت مؤلفاته بين قمة الميلودراما والتراجيديا وبين الكوميديا أيضا، بالإضافة إلى تأثره بالنصوص العالمية ، وأكد دوارة على دور يوسف وهبي الرائد في سبيل إرساء تقاليد الفن المسرحي والنهوض به والتشجيع على تقديم المؤلفات المصرية واكتشاف مؤلفين جدد.

.....

وتحت عنوان "يوسف وهبي سينمائيا" قدمت الدكتورة أسماء إبراهيم أبو طالب - مدرس الإخراج والسيناريو كلية الفنون التطبيقية جامعة حلوان - دراسة نظرية تحليلية نقدية بالتطبيق على فيلمي " برلنتي وجوهرة" تحت عنوان تقنية الكتابة والإخراج السينمائي عند يوسف وهبي ، وأشارت د. أسماء أن الفنان يوسف وهبي لقب بفنان الشعب لما قدمه من موضوعات تشغل جمهوره العريض خاصة هموم الطبقة الكادحة، ودفاعه عنها نتيجة تعرضها للظروف القاسية وكفاحها من أجل لقمة العيش ، وقالت: إن معظم أفلامه احتوت على المصادفات والحلول القدرية، رغم أنها كانت محل اعجاب جمهوره خاصة نهاية الفيلم التي كانت دائما سعيدة، وقدمت في بحثها توظيف المصادفات والحلول القدرية من خلال فيلمي برلنتي وجوهرة وهم من تأليف وإخراج يوسف وهبي، وأيضا للتعرف على أسلوب الإخراج السينمائي لدى الفنان يوسف وهبي والتعرف على كيف وصف وهبي الصدف والحلول القدرية خلال الدراما في فيلميه ، بالإضافة إلى التعرف على أسلوب الإخراج الذي اتبعه خلال الفيلمين.

.....

وتحت عنوان " يوسف وهبي ودوره في حركة الإنتاج السينمائي المصري" أشار الكاتب والناقد عبد الغني داوود إلى ذكاء يوسف وهبي الإنتاجي في تسويق أعماله وبراعته في إنتاجها، حيث استعان بالمهندس الايطالي « مجليزي « بتحويل هذه السينما إلى مسرح ، وتعاقد مع شركة فرنسية بالقاهرة لاستيراد معدات إضاءة وجهاز للتحكم في الكشافات، فكان مسرح رمسيس أول مسرح في مصر يستخدم وسائل الإضاءة الحديثة في الدعاية والزينة، وكان يستخدم فانوسا سحريا كوسيلة من وسائل الدعاية الحديثة أمام باب المسرح لعرض صور أبطال الفرقة، مما جذب الجمهور إلى المسرح، وفي عام ١٩٢٦ زود المسرح بقاعة تدخين حيث استأجر صالتين كبيرتين بالعمارة الملاصقة للمسرح وألحقهما بصالة المسرح.

وأشار داوود أن لهذه الفرقة تقاليد مسرحية بل وفنية في السينما وغيرها ، مثل ضبط موعد رفع الستار والتزام المتفرج بآداب الفرجة ، فحققت الفرقة نجاحا كبيرا في أعوامها الأولى بسبب الدعاية الضخمة للفرقة وصاحبها، وبسبب مسرحيات دراما التاريخية والاجتماعية واقتباس أعمال الفرنسيين، واتجه يوسف وهبي إلى مجال الإنتاج عام ١٩٢٨ حيث أسس مدينة رمسيس ووضع بها خطة مشروع ترفيهي ضخم لخدمة سكان القاهرة في فصل الصيف ، وحشد فيها ألوانا متعددة من وسائل الترفيه مثل " لونا بارك للملاهي وكازينو للرقص وسينما صيفية وصالة للغناء وحمام سباحة، كما كان بها مطاعم ومقاهي وحدائق وأكشاك للموسيقى ونافورات ومحطة إذاعة «...وغيرها.

وفي استوديو رمسيس تم إنتاج أول الأفلام المصرية المأخوذة عن رواية أدبية يتم إنتاجها للسينما المصرية من خلال شركة إنتاج رمسيس فيلم لصاحبها يوسف وهبي، وهو الفيلم الصامت "زينب"، وهو الفيلم التاسع في تاريخ الإنتاج السينمائي، بعدها تم إنتاج أول فيلم مصري ناطق " أولاد الذوات" في ١٤ مارس ١٩٣٢، ثم إنتاج فيلمه الثالث والأخير لشركة رمسيس " الدفاع" ١٩٣٥ ، بعدها توقف عن الإنتاج نظرا للظروف الصعبة حين إعلان المحكمة عن إفلاس يوسف وهبي، بعدها وفي نفس العام وبروح معنوية عالية أنشأ ستوديو أسماه" ستوديو وهبي" أنتج من خلاله فيلمه الرابع " المجد الخالد" عام ١٩٣٧، واستكمالا لمسيرته البناءة في طريق تطوير وتنمية فن وصناعة السينما في مصر، شارك في تأسيس شركة نحاس فيلم عام ١٩٤١ ، وقدم ستة أفلام مأخوذة عن أشهر مسرحياته منها أفلام" عريس في اسطنبول، أولاد الفقراء، بنت الذوات، جوهرة ، بنات الريف، سفير جهنم" ، كما شارك في تدعيم نشاط شركة نحاس فيلم بإنشاء استوديو نحاس الذي أنشأته هذه الشركة، وبالتالي فإن يوسف وهبي ليس مجرد فنان مسرحي وسينمائي، وإنما كان مؤسسة فنية كبرى أثرت في عالمنا الفني وقدمت أجيالا متعاقبة من الفنانين والفنيين المسرحيين والسينمائيين.

.....

وهنا ركز محمود قاسم على يوسف وهبي كممثل مضحك أو صانع الضحك ، حيث أثبت يوسف وهبي أنه قادر على أن يكون كوميديا مضحكا وظهر ذلك من خلال فيلمه الذي اقتبسه من فاوست ، فكتب له السيناريو والحوار بالإضافة إلى البطولة والإخراج، وهو فيلم «سفير جهنم « عام ١٩٤٥ ، هذا الفيلم الذي يبدو مأساويا ولكنه أعطاه الصبغة الكوميدية عكس الشكل الدرامي تماما، وكأن يوسف وهبي في هذا الفيلم يغير جلده الذي اعتاد عليه المشاهد كممثل مأساوي ، ويعتبر هذا الفيلم واحدا من أحسن أعماله في هذا المجال، فقدم المأساة في فيلم «غرام وانتقام وبنات الريف والفنان العظيم» ، وقدم بعدها "المهرج الكبير" الذي حاول فيه تقليد أداء شارلي شابلن، بعد ذلك تعددت أدواره الكوميدية ، و بدأت علاقته بالكوميديا بشكل مكثف مع بداية الستينات مثل دوره في" الناس اللي تحت" و"إشاعة حب" و" اعترافات زوج " و"ميرامار".. وغيرها.

وتضمن الكتاب في نهايته وثائق الفنان يوسف وهبي منها الأعمال المسرحية الكاملة له من إعداد د. عمرو دوارة وعددها ٢٢٥ مسرحية، كما سجل المركز القومي للمسرح بكتابه التذكاري "مسرح حديقة الأزبكية « بعض المسرحيات وعددهم ثلاث مسرحيات في الموسم ٥١/ ٥٢ كما سجل بالكتيب التذكاري الخاص بتكريمه في مهرجان قرطاج الدولي بتونس بعض المسرحيات التي قدمتها فرقه رمسيس في الفترة من ١٩٢٥ إلى ١٩٣٠ ، ولم يأتي ذكرها بمذكرات الفنان القدير وهي المسرحيات ال ١٦ ، كما تضمن الكتاب قائمة أفلام يوسف وهبي ممثلا ومخرجا ومنتجا وكاتب سيناريو وحوار من إعداد محمود قاسم وعددها ٧٣ فيلما، كما اختتم الكتاب بمقال فنان الشعب في سطور لعصام عبد الله.

خشبة المسرح كمساحة متجسدة:

يمشي الممثل في مكان، فيتغير المكان(٢-٢)

تأليف: ليزا ماري بوللر
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

ولتوضيح منهجي من الجدير بالملاحظة أن كل الأمثلة التي لدي معرفة مباشرة بها – وهي مسارح عملت فيها، وفنانين قابلتهم وتحدثت معهم . والانطباعات والتجارب التي أصفها هي بالتالي ليست ظواهر فردية أو عرضية، ولكنها منتقاة تحديدا لأنها تقول شيئا عن المبنى أو الأداء وتقدم نقاط ارتباط بتجارب الآخرين . ومن المهم أن نؤكد علي الطبيعة مفتوحة النهاية لهذا النوع من البحث : هذه الأمثلة بأي حال من الأحوال ليست شاملة أو تصنيف كامل لمسرح وأنواع المباني . والمنهج الذي أطوره في الجزء النظري من هذه الدراسة قد تم تصميمه لدراسات الحالة، ولكن يمكن تعديله لكي يطبق على أمثلة أخرى . فأمثلتي هي بالضرورة أمثلة شخصية، بسبب الحاجة الى الكتابة والتحليل من منظور متجسد، ولكن ذلك لا يعني أنها وصف ساذج بضمير المتكلم . فالفينومينولوجيا كمنهج قد تم نقدها غالبا لهذا السبب، وأحيانا بشكل مبرر كذلك . ولكني أريد أن أوضح فيما يلي أنه قد تم القيام بذلك بالشكل الصحيح، فهي منهج صارم ومطلوب .

المنهج الفينومينولوجي

الفينومينولوجيا منهج شائع و مثمر في تحليل التجربة منذ الثمانينيات، ولكنه أحيانا يواجه بالشك، عموما لأنه يعد منهجا لكل شيء، يقنع بوصف التجارب الشخصية بشكل بسيط وغير نقدي . ومحرري المجلد الأخير حول « الأداء والفينومينولوجيا Performance and Phenomenology" يلاحظون على سبيل المثال في مقدمتهم أن الحماس المبدئي للتطبيقات المسرحية للفينومينولوجيا قد أثار العديد من اعتبارات الوصف الذاتي لحضور الأداء أو صناعته، ولكنهم يحذرون بأن « مجرد تقديم تجربة المؤلف ليس فينومينولوجيا في حد ذاته، على الرغم من مدى شعبية هذا . ولذلك، ما هي الفينومينولوجيا في ذاتها ؟ تقول ماكسين شيتس جونستون أحد أبطال هذا المنهج « منهجية أي تحليل فينومينولوجي ليست الجدل، بل التوضيح، أي عدم الجدال لدعم منظور معين أو حالة معينة، ولكن الكشف عن طبيعة الظاهرة أو سماتها الأساسية من خلال منهجية صارمة.

وبتأسيسها كمدرسة في التحليل الفلسفي في مطلع القرن العشرين بواسطة ادموند هوسرل، فان الفينومينولوجيا هي دراسة التجارب كما تظهر للوعي مباشرة. وقد عرف هوسرل منهجه في كتابه « الأفكار Ideas" عام ١٩١٣، ومن الواضح أنه تصور أنها سوف تصبح مدرسة بالمعنى الملائم لتناولها وتطبيقها بواسطة التلاميذ والأتباع . ورغم ذلك، فقد تنوعت الحركة على الفور، نظرا لأن تلاميذه ومن تأثروا به (ومن بينهم مارتن هيدجر وجان بول سارتر و ماكس شيلر وموريس ميرلوبوني) قد طوروا فروعا للنظرية وانتقلوا الى مجموعة متنوعة من الاتجاهات . وبالتالي لم تصبح الفينومينولوجيا مدرسة موحدة، وبدلا من تقديم رؤية عامة لتطورها ككل هنا، أفضل أن أوضح نوع أو فرع الفينومينولوجيا المهم في هذه الأطروحة .

أبرز فرق بين مشروع هوسرل والفينومينولوجيا كما تُمارس في مجالات مثل علم المسرح اليوم هو ببساطة أن هوسرل حاول أن يختزل التجربة إلى جوهرها الأساسي، بينما الاستخدامات المعاصرة للمنهج تسعى إلى وصف التجربة في نطاق تمايزها الواسع . وقد ركز النقد الموجه للفينومينولوجيا كمنهج واستمر في التركيز على هذا الميل للتفكير في الجوهر، وأن افتراض عمومية التجربة المباشرة هو الآن نقطة ضعف الفينومينولوجيا عموما . ورغم ذلك، فهناك الآن فهما عاما بأنه لا يوجد تعارض أساسي بين سعي الفينومينولوجيا للامساك بالتجربة نفسها والمشروع بعد البنيوي في نقد الافتراضات الجوهرية فيما يتعلق بالعرق أو نوع الجنس أو الإعاقة أو التوجه الجنسي . في الواقع، لقد استخدم الوصف الفينومينولوجي لفترة طويلة لجعل تجارب الآخرين مرئية ومتاحة . ومع اتخاذ تدابير تحذيرية لمنع الحفاظ على « عمومية غير منطقية « يمكن أن تكون الفينومينولوجيا طريقة إجبارية لإجراء البحث، لأنها تعترف بالتوتر ثنائي الاتجاه : فمن ناحية نوع تجربة الفرد متعددة الى ما لا نهاية، ولكن من الناحية الأخرى هناك وسيلة لفهم كيف أن هذا التعدد في الخبرات لا يزال قابلا للتواصل بشكل بين شخصي . تسعى بعض خيوط البحث الفينومينولوجي – غالبا الاقتران مع علم الإدراك أو بالتداخل معه – إلى الكشف عن الآليات الإدراكية الأساسية التي تتيح مشاركة الخبرة ونقلها الى الآخرين . وتلك الخيوط هي التي تستفسر عن دور الجسم في إبداع وصنع المعنى في العالم : دراسة الوعي والفعل للإدراك المتجسد الوعي . ويشرح ستيفان كاوفر وأنتوني شيمرو في كتابها الحديث « الفينومينولوجيا

– مقدمة Phenomenology – Introduction أنهما يعتبران خيط الفينومينولوجيا هذا أكثر ملائمة وإنتاجية لمجموعة واسعة من الاهتمامات المعاصرة: «أحد الاهتمامات البارزة للفينومينولوجيا هو تقديم وصف للبنيات التي تجعل العالم الموضوعي المشرك مفهوما . وهذا الوصف يدرك أن الأجسام والمهارات أساسية للفهم . وبمتابعة خط الفكر هذا، فان المنظرين الذين سوف يظهرون مرة أخرى في هذه الأطروحة هم أولئك الذين يعملون في منطقة التداخل بين الفينومينولوجيا والإدراك وعلم النفس : موريس ميرلوبونتي وكيرت ليفين وجيمس جيبسون وماكسين شيتس جونستون، بدرجة أقل أعضاء مدرسة علم النفس الجشطالتي.

وبعد أن ذكرنا هوسرل بإيجاز هنا، فلن تلعب نظرياته دورا بارزا في باقي الدراسة . والسبب في هذا هو النزعة الإدراكية الكامنة في أفكاره . فقد طور هوسرل نظرياته بالقياس الى الفكر الواعي، والذين جاءوا من بعده سعوا الى تأسيس بنيات لتجارب بين الذاتية في أنواع أخرى من الوعي . إذ مال هيدجر نحو أشكال الوجود العاطفية المؤثرة، وأكد ميرلوبونتي في النهاية على الأهمية الأساسية للجسم كأساس يمكننا من تجربة عالم موضوعي مشترك . ووضح كاوفر وشيميرو أن تقدم آراء هيدجر ادعاءات ضمنية حول الطبيعة الجسدية للمهارات والكفاءة من خلال فهمنا للعالم . ونادرا ما يذكر هيدجر الجسم، في حين أن ميرلو بونتي يجعل الجسم هو المتحكم في نظريته .

إذ يجادل بأن الطريقة التي نواجه بها العالم، وهو قصدنا، هو في قصد حركي يرتكز على قدرتنا الجسدية .

وخلال هذه الأطروحة وبالرجوع الى ميرلو بونتي، أؤكد أهمية الجسم كأساس للتجربة والفكر والوعي – ووجودنا في العالم ومعرفتنا له – والمسرح بلا شك هو جزء من العالم، ويجب أن يتبع ذلك أنه يمكننا أن نكتسب رؤى مهمة حول كيفية توظيف المسرح من خلال الاهتمام بالآليات الجسدية لأدائه وممارسته .

بمصطلحات فينومينولوجية، فان ما أخطط للقيام به في هذه الدراسة هو القيام باختزال فينومينولوجي أو ابستمولوجي لعمارة المسرح وهذا يعني استبعاد جميع أشكال كل المعرفة غير الإدراكية التي نمتلكها عن الشيء الذي نواجهه، بما في ذلك افتراضات الفطرة السليمة الأساسية . ويسميها ميرلو بونتي « الطموح لجعل التفكير يحاكي الحياة غير العاكسة للوعي « . فمثلا، عبارة مثل « مبنى المسرح يضمني « ربما تبدو مستحيلة في إطار الفطرة السليمة، ولكنها تبدو وصفا فينومينولوجي للتجربة المباشرة لفراغ مسرح بعينه في لحظة معينه . وسوف تستكشف هذه الدراسة مجموعة متنوعة من هذه الأوصاف .

يجب أن أوضح عند هذه النقطة أنني لا أفترض أن أقوم باختزال استدلالي لعمارة المسرح بالمعنى الهوسرلي الكلاسيكي . فهذا يتعلق بمحاولة إيجاد جوهر لماهية مبنى المسرح، من خلال محاولة الكشف عن طبيعته الأولية . فعلى الرغم من أن هناك محاولات سابقة بواسطة علماء المسرح لتوضيح ماهية المسرح والاستفسار عن ماهية العناصر الخارجية التي يجب استبعدها للكشف عن جوهره، فاني لا أعتقد أن هذا تناول مفيد في هذا السياق . والأكثر من ذلك، قد يبدو من الجرأة المطالبة بالحق في الحدس بالطبيعة العامة الأساسية للمسرح، لاسيما وأن الاتجاه اليوم هو العكس من ذلك : « اننا نعيش في عصر التعددية والآنية حيث تظهر باستمرار أشكال للمسرح

والأداء المتغيرة والمتعددة . وتنظر هذه الأطروحة الى فراغ المسرح في الأداء وتفهم هذا الفراغ بأنه يبتكر من جديد في كل مرة في جهد إدراكي مشترك من خلال المؤدين والمتفرجين . والمقاربة الأساسية لهذه الدراسة لا تتوافق فعلا مع فكرة غير قابلة للنقاش وغير قابلة للتغيير لماهية عمارة المسرح وما يمكن أن تكون عليه . وبالدخول الى الجزء الرئيسي في هذه الدراسة، يمكنني أن أعتمد على فكرة التعدد، التي يتصادف أن تكون أكثر المفاهيم المثمرة في الفهم الحالي للفراغ . فمثلا تصف عالمة الجغرافيا دورين ماسي الفراغ بأنه «مجال احتمال وجود التعدد بمعني الكلية المتزامنة ؛ مثل المجال الذي تتعايش فيه المسارات المتعددة» وتقترح بأنه «ربما يمكننا تخيل الفراغ كتزامن للقصص حتى الآن» .

الأمية المكانية

حقيقة أن العلماء المعاصرين مثل ماسي مازالوا يقدمون تعريفات لماهية الفراغ, أو كيف يمكن وصفه، تشير إلى أحد التحديات في هذا المشروع : الأدوات المتاحة للتعامل مع الخبرة المكانية نادرة وغير متطورة . وعلى الرغم من أن الفراغ والعمارة جزء مهم من الخطاب الاجتماعي والتاريخي، وقد تعريفهما لغويا على هذا النحو، فان التحليل المكاني الاستطرادي يميل إلى معالجة الفراغ المعماري كتجلي للممارسات الاجتماعية أو السياسية . وفي نفس الوقت، فان التجربة المكانية المباشرة هي مفاهيم غير لغوية يصعب صياغتها في كلمات، أو ربما لا مكن صياغتها في كلمات على الإطلاق . فالإدراك المكاني، بعكس الممارسات الاجتماعية المكانية، لا يمكن اختزلها في إلى لغة . وباقترانها مع الفهم المتخلف بنفس القدر لكيفية عمل الإدراك نفسه، فان هذا يعني، عموما، أن هناك وعيا قليلا حو مدى مرونة وتغير تصور الفراغ في الواقع .

وعلى مدار هذه الأطروحة سوف أجادل بأن مرونة أو عد ثبات الإدراك يتضخم في المسرح، لأن جانبا كبيرا مما يفعله ممارسو المسرح (بما في ذلك المؤدين ومصممي الديكور والصوت)، هو التلاعب بفراغ المسرح بطرق فنية وخفية . فربما كان فراغ المسرح نفسه قابل للتعديل أو مقاوم لممارسات التلاعب، وكما يفسر مستشار المسرح جوش داشيز :

أول وأهم شيء – السؤال الرئيسي في عمارة المسرح في رأيي – هو صنع أماكن جيدة للأداء ونشاهد فيها تلك العروض (...) فهناك بالتأكيد أمثلة سيئة كثرة في العالم وهناك بالتأكيد مئات المشروعات بها أحدث المعدات التكنولوجية، حيث يتم تنفيذ كل شيء بسلاسة في خلفية المسرح، ولكنها أماكن مروعة لمشاهدة العروض وأدائها لعشرات الأسباب .

المشكلة، في رأيه، هب أنه لا توجد كلمة لوصف خاصية جودة المكان للأداء . ويمكننا أن نتكلم عن جودة أو رداءة الصوتيات في المكان، ولكن سؤال القابلبية للأداء تمضي إلى أبعد من هذا . واقتراح داشيز هو أن روح المكان هي الكلمة الملائمة، ولكنه يستنتج أن البحث عن الكلمة الصحيحة لم ينته حتى الآن، وأن مهمة معماري المسرح ما تزال تعمل لابتكار الأماكن القابلة للأداء فضلا عن إيجاد الكلمات الصحيحة لوصف خصائصه : « نحتاج كلمة لهذه الخاصية نقدرها جميعا لمكان يجعلها مكان أداء رائع، وبالنسبة لي إنها أساس مهنة الاستشارات المسرحية, لمعرفة كيفية جعل هذه الأماكن بالخصائص الصحيحة .

في التسعينيات، تضرر المعماري ليان ماكنتوش بأن العمارة كانت من أقل الجوانب المفهومة في المسرح على الرغم من أنها أحد المكونات الحيوية في التجربة المسرحية . ومن قبله في الخمسينيات تحدت المعماري والمنظر برونو زافي عن الأمية فيما يتعلق بالأماكن بشكل أكثر عمومية . واليوم قد تغيرت الأشياء – تحول مكاني في وقت لاحق وفي منتصف ما يمكن تسميته في المستقبل «التحول المعماري « . والخطاب المكاني في مجالات تتراوح بين الجغرافيا وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا الى العمارة ثم في دراسات المسرح والأداء هو خطاب دينامي وشامل بشكل حيوي . وتسعى هذه الدراسة إلى المشاركة في هذا التطور، وتسير على خطى أولئك الذين يحاولون تأكيد أن الفراغ والعمارة لا يتم قراءتها فحسب، بل تمارس بشروطهم الخاصة .

ليزا ماري بوللر تعمل استاذا بقسم دراسات المسرح في جامعة ميونيخ

هذا المقال هو الفصل الأول من كتاب « عمارة المسرح كمساحة متجسدة»

تاريخ مسرح نجيب الريحاني وتفاصيله المجهولة(١١)

حسانين وعيوشة برنسيس وبرنسيسة

استمر الريحاني في عروضه الناجحة المعتمدة على قصص «ألف ليلة وليلة»، والتي تخلى فيها عن شخصية «كشكش بك»، ومنها مسرحيته الجديدة «أيام العز» الذي بدأ عرضها في الإجبسيانة أواخر يوليو ١٩٢٣، بطولة الريحاني وبديعة مصابني، وكتب النص الريحاني مع بديع خيري. وعلى الرغم من وجود الريحاني في العرض بشخصية أخرى غير شخصية كشكش بك، وبهيئة أخرى غير هيئة كشكش بك، إلا أن بعض الإعلانات الصحفية كانت تذكر أن العرض بطولة كشكش بك جذباً للجمهور، وهذا مثال من إعلانات مجلة «الكشكول المصور» عندما قالت تحت عنوان «تياترو الإجبسيانة .. جوق نجيب الريحاني»: «يمثل ابتداء من اليوم و الأيام التالية رواية «أيام العز» الجديدة، ويقوم بالدور المهم كشكش بك الذي فاز على أقرانه بالبراعة في هذا الفن، والممثلة الذائعة الصيت بديعة مصابني .. كل يوم خميس وجمعة وأحد حفلة نهارية الساعة ٦ كل يوم ثلاث حفلة نهارية خصوصية للسيدات فقط».

إبريز إستاتي

سيد علي إسماعيل

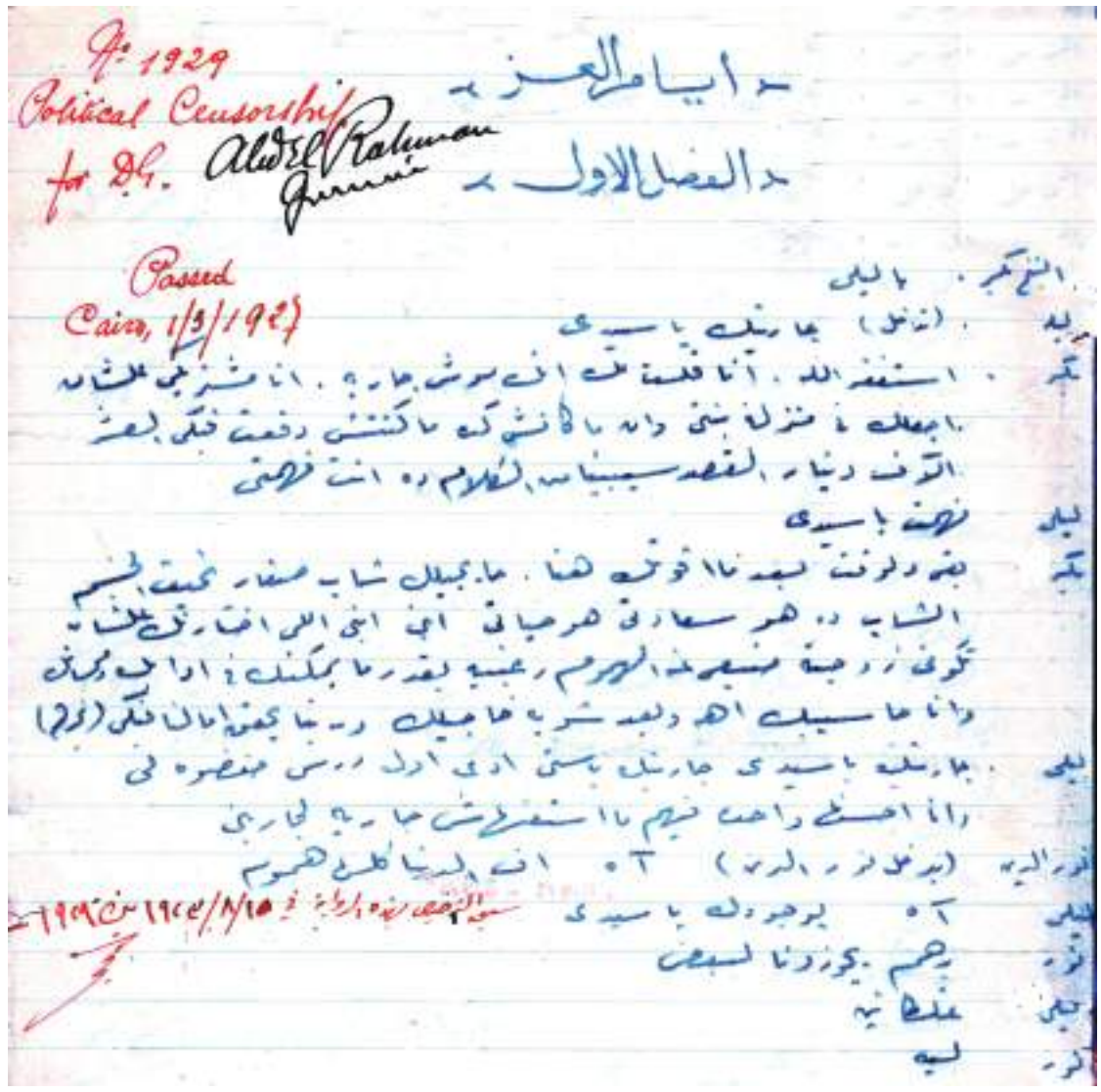
ومسرحية «أيام العز» تدور أحداثها في منزل الشيخ بكر الذي اشترى الجارية «ليلى» من أجل تزويجها لابنه «نور الدين»، إلا أن الشرطة تأتي إلى منزل الشيخ وتطالبه بإرسال الجارية إلى قصر السلطان، لأنه كان يريدها قبل أن يشتريها الشيخ! وبالفعل ذهب الشيخ إلى السلطان وأعطاه الجارية، فقام السلطان بإعطاء الجارية مع صندوق من الجواهر إلى قاضي القضاة! وكان «نور الدين» مولعاً بحب «حورية» ابنة القاضي. وفي يوم كان نور يحلق ذقنه وكان الحلاق «خميس» في عجلة من أمره، فلما سأله نور عن سبب استعجاله، أخبره بأنه ذاهب إلى القاضي كي يحلق له. فرأى نور أن تلك فرصة ذهبية لكي يرى حبيبته – ابنة القاضي - فاتفق مع خميس الحلاق بأن يكون صبيه في هذه الزيارة مقابل مائة دينار. وذهب الاثنان إلى منزل القاضي، الذي كان غير موجود، فقابل نور حبيبته «حورية» ابنة القاضي، وقابل الحلاق حبيبته «ليلى» الجارية، فيحضر القاضي فجأة ويتم القبض على نور وخميس بتهمة وجودهما في «الحرملك» وسرقة صندوق المجوهرات .. وهذه السرقة تمت بالفعل على يد لصوص آخرين، ولم يقم بها نور وخميس!! وبعد مواقف كوميدية كثيرة، ينجح نور وخميس في الهرب إلى الجبل حيث يختبئ اللصوص والمطارد، ويُصادف أن لصوص صندوق المجوهرات كانوا ضمن سكان الجبل، وينجح نور وخميس في الحصول على صندوق المجوهرات والعودة به إلى القاضي والسلطان، لتنتهي المسرحية بزواج نور من حورية، وخميس من ليلى.

هذه المسرحية نجحت – كما نجحت سابقتها – فعرضها الريحاني في موسم الصيف في تياترو الهمبرا بالإسكندرية بجانب مسرحيتي «الليالي الملاح والشاطر حسن»، كما أعلنت ذلك جريدة «الأهرام» في منتصف أغسطس ١٩٢٣. وفي أكتوبر عرضها الريحاني في المنيا والفيوم. وظلت مسرحية «أيام العز» ناجحة كلما أعاد الريحاني تمثيلها بوصفها إحدى عروضه الناجحة ضمن ريبرتوار الفرقة.

مسرحية البرنسيس

ظل الريحاني يُمثل في مسرح الإجبسيانة غير المسقوف فترة قصيرة بعد ذلك، وأمام نجاحه اتفق مع أشهر مُلاك المسارح في هذه الفترة، وهو الحاج «مصطفى حفني» على تجديد مسرح الإجبسيانة، الذي هدمه وأعاد بناءه بصورة لائقة ومسقوفة، وأطلق عليه اسم مسرح «برنتانيا الجديد» - وهو الإجبسيانة سابقاً – وتم افتتاحه في ديسمبر ١٩٢٣ بمسرحية «البرنسيس»، وأعلنت الصحف عن هذا الحدث، وبالأخص مجلة «الكشكول» التي قالت:

«ابتداء موسم التمثيل العربي يوم الأربعاء ٥ ديسمبر سنة ١٩٢٣ – والأيام التالية على مرسح «تياترو برنتانيا الجديد» بشارع عماد الدين إدارة الحاج مصطفى حفني تليفون ٤٥٦١ الكائن في محل «تياترو الإجبسيانة سابقاً» بعد هدمه جميعه وبنائه على الطراز الحديث، حتى أصبح يليق بتشريف



الصفحة الأولى من مخطوطة مسرحية إيام العز

العائلات الكريمة .. افتتاح جديد بنوع جديد .. يفتتح التمثيل جوق نجيب الريحاني بتمثيل رواية «البرنسيس» من نوع - الفرنكوآراب – المحبوب وهي من نوع جديد لم يظهر على المراسح العربية. وسيكون لظهورها شأن يذكر في عالم التمثيل الأدبي الفكاهي، تأليف حضرة بديع أفندي خيري ونجيب أفندي الريحاني .. يمثل أهم أدوارها حضرات: الأستاذ نجيب الريحاني، بديعة مصابني، أمين عطا الله، أبريز استاتي .. مناظر وملابس جديدة وأوركستر .. نظام جديد لتشريف العائلات المصرية». ومن خلال بقية الإعلانات علمنا أن المسرحية من ثلاثة فصول، ومُلحن أغانيها «داود حسني»، وأن بديعة مصابني ستلقي وصلة غناء وطرب على تخت مؤلف من أشهر الموسيقيين في الفصل الثاني، والتذاكر تُباع يومياً من محل خالد أفندي محمد بالصاغة الصغرى، ومن مطبعة السلام بشارع فرنسا ومن شباك التياترو.

وباطلاعنا على مخطوطة المسرحية وجدنا العرض يبدأ بمقدمة تُمهد الموضوع للجمهور، حيث تُفتح الستارة على منظر قصر هائل وفي حديقته نافورة تتلألأ أنوارها وفجأة تُطفأ ويتصاعد منها دخان أحمر تظهر من خلاله «جِنيّة» تغني قائلة: مسكين يا بني آدم، لا الغنى بيريحك ولا الفقر بيعجبك. فقير يحسد الغني على ماله، وغني بيحسد الفقير على حاله .. في الحياة نتمنى الموت .. وفي الموت نتمنى الحياة .. ليلك نهارك تبكي .. تبقى السعادة في إيديك، وطمع الدنيا يخفيها عن عنيك .. وتجلب لنفسك التعاسة، وتسب الزمان اللي جار عليك .. اتنين من الإنس، راجل ومراته عايشين في دنيتهم أسعد من الملوك .. الضحك ما يفارقش شفايفهم .. عيوشة وحسانين .. عيوشة بتحب حسانين .. وحسانين بيحب عيوشة .. وربنا بيحب الاتنين .. مقتنعين برزقهم .. كتير كويس قليل كويس .. عيوشة جميلة وبنت حلال .. وحسانين طيب وعلى نياته، وعُمر الاتنين لا كشروا ولا زعلوا .. يا خسارة انتهت السعادة وابتدأت التعاسة .. مسكينة يا عيوشة .. غلبان يا حسانين .. ح تدخلوا القصر ده .. وانتوا بتضحكوا .. وتخرجوا منه وأنتوا بتعيطوا .. عزّ من قنع وذلّ من طمع .. مكتوب على بني آدم: يَزوّل هَنَاك .. ويزيد شقاك .. ولا ترتاح في دنياك».

وبعد هذه المقدمة تبدأ أحداث المسرحية، فنتعرف على الأسطى «حسانين» المُغني وزوجته «عيوشة» بنت المعلم أحمد الدُكش الطرشجي، عندما تسوقهما الأقدار إلى قصر البرنسيس فتُبهر عيوشة به وتقارن بين عيشتها وعيشة أصحاب القصر، فيدور هذا الحوار بينها وبين زوجها حسانين: «عيوشة»: اللي زي دول، عندهم غزلان وطواويس وبلابل ونسانيس. «حسانين»: وإحنا عندنا فيران وعِرسْ وعقارب وتعابين. «عيوشة»: ما بنربيش إحنا فيهم ديوك رومي وفراخ ووز وبط. «حسانين»: لأ .. بنربي ناموس وأكلان وبق وبراغيت. «عيوشة»: بقى يعني ما بيتميزوش عنّا بحاجة أبداً؟ «حسانين»: أبداً .. الفرق الوحيد بينا وبينهم إنهم هم ما بيرضهمش الكثير. وإحنا

إعلان مسرحية البرنسيس

بيرضينا القليل. بياكلوا وز وبط وبيشتكوا من عُسر الهضم. وإحنا ناكل مِشْ وفسيخ وبنشتكي من يُسر الهضم. هم بيصيفوا في أوروبا، وإحنا بنصيف ع السطح.

ورغم ذلك تتمرد عيوشة على عيشتها، خصوصاً بعد أن يُعجب بها البرنسيس صاحب القصر، كما أعجبت البرنسيسة «لوليت» بحسانين. وأمام أُبهة عيشة الأمراء، تحدث مواقف كوميدية كثيرة بسبب تصادم الطبقتين الشعبية والأرستقراطية، وأمام ذلك يقدم البرنسيس عيوشة بوصفها برنسيسة من دولة منقوليا تزور مصر في سياحة، وكذلك قالت الأميرة لوليت إن حسانين برنسيس أيضاً، وهذا ما جعل المواقف الكوميدية تزداد بصورة ملحوظة. وفي نهاية العرض يقتنع حسانين وعيوشة بأن حياتهما الأولى كانت الأفضل وهي الأبقى فيتخليا عن الأكاذيب وعن عيشة الأمراء الخالية من الصدق والحياة الطبيعية، ويعودان إلى حياتهما الأولى.

وهناك أغانٍ كثيرة موجودة في مخطوطة المسرحية، منها هذه الأغنية بين حسانين وعيوشة، وتقول كلماتها: «يا واش يا واش يا مرجيحة .. ما تخضهاش يا مرجيحة .. هيلا هيلا هُوبا .. هيلا هيلا هُبا .. هزّي حِبالك لبسلامتها .. بس أوعَك تقطمي رقبتها .. دي رقبتها ألماظية .. وشِفّتها مشمشيّة .. والسِنان حلاوة حُمُصيّة .. والوِدان حلاوة سِمْسِميّة .. والجنان حلاوة عَبّاسيّة .. جسمك نُصّه مهلبية .. ونصه التاني حلاوة طحينية .. عيوشة الله على بطتها .. وعلى هبالتها وعلى عبطتها» .. إلخ.

والجدير بالذكر أن عنوان المسرحية – كما جاء على غلاف المخطوطة – هو «البرنسيسة» وليس «البرنسيس» - وهذه المسرحية أصبحت من المسرحيات الناجحة جماهيراً، فجعلها الريحاني ضمن ريبرتواره يعرضها كل فترة .. وهذا ما حدث في مارس ١٩٢٤ وأعلنت عنه جريدة «المحروسة»، قائلة: «جوق نجيب الريحاني بتياترو برنتانيا، ابتداء من اليوم والأيام التالية .. يمثل الجوق باستعداد عظيم رواية «البرنسيس» .. كل يوم أحد وجمعة حفلة ماتينيه الساعة ٦، وكل يوم ثلاثاء حفلة نهارية للسيدات». وفي أبريل قالت الجريدة في إعلان آخر:

غلاف مخطوطة مسرحية البرنسيس

«جوق الريحاني في شهر رمضان يوالي التمثيل يومياً ابتداء من يوم الثلاثاء ٨ أبريل والأيام التالية بتمثيل رواية «البرنسيس» وهي الرواية المحبوبة التي حازت الاستحسان العام. يمثل أهم أدوارها حضرة الأستاذ نجيب الريحاني والست بديعة مصابني في تياترو برنتانيا». ونشرت الجريدة طوال عشرة أيام إعلاناً، قالت فيه: «نجيب الريحاني يمثل ثلاث حفلات بتياترو الكونكورديا ابتداء من الجمعة ٤ أبريل لغاية الأحد ٦ منه الساعة ٩ مساءً. الليلة الأولى «الليالي الملاح»، والثانية «الفلوس»، والثالثة «البرنسيس». التذاكر بمطبعة السلام وخالد أفندي بالصاغة».

ومسرحية «الفلوس» المذكورة في الإعلان السابق، مثلها الريحاني في أواخر فبراير ١٩٢٤، وللأسف لم أجد شيئاً منشوراً عنها أعلم منه موضوعها أو فكرتها - وفقاً لما بين يدي من وثائق ومقالات معاصرة لفترة عرضها - ومن المحتمل أنها من نوعية العروض السابقة. والإعلانات المنشورة تقول إنها بطولة الريحاني وبديعة مصابني، وتم تمثيلها في تياترو برنتانيا.

مسرحية مجلس الأنس

هذه المسرحية تحديداً كانت مرحلة فاصلة في تاريخ مسرح الريحاني، كونها بداية ظهور النقد الفني - أو التطبيقي - المصاحب لعروض الريحاني. فحتى الآن لم نجد نقداً فنياً أو أدبياً لعروض فرقة نجيب الريحاني، أو لنصوصها المكتوبة بالاشتراك بين بديع خيري والريحاني، إذا استثنينا المقالات الثلاث المنشورة عن مسرحية «الليالي الملاح» في جريدة «المقطم» بقلم ناقدها الفني، وهو زكي طليمات كما أوضحنا من قبل.

ومسرحية «مجلس الأنس» عرضها الريحاني في منتصف أبريل ١٩٢٤ وقام ببطولتها مع بديعة مصابني، وفي بعض الحفلات كان يشترك بالعزف بين فصولها أمير الكمنجة «سامي الشوا». وموضوع المسرحية أن أستاذاً في الموسيقى كان يستخدم مهنته لتصيد قلوب فتيات العائلات الغنية من خلال دروس الموسيقى الخصوصية. وعندما اكتشفت ذلك زوجته، أرادت أن تلقنه درساً من أجل الثأر لكرامتها، فعاملته بالمثل، حيث أوهمته بأن

سامي الشوا

لها علاقات كثيرة مع عُشاق لها، كانت تُحيي لهم مجالس أنس في بيتها انتقاماً من زوجها وأفعاله. وبعد مواقف كوميدية كثيرة ومتنوعة، يعرف الزوج خطأه كما تعرف الزوجة واجباتها نحو زوجها، ويقرر الزوجان التخلص من هذا الماضي البغيض من أجل بداية جديدة كلها سعادة وهناء.

شاء القدر أن تُمثل هذه المسرحية وقت ظهور المجلات الفنية وانتشارها بكثرة في مصر، ومنها مجلة «التمثيل»، حيث كتب فيها «عدلي جرجس» مقالة - في أواخر أبريل ١٩٢٤ - عنوانها «مجلس الأنس على مسرح برنتانيا»، انتقد فيها المؤلف بديع خيري قائلاً: الفكرة جميلة وكان في استطاعة المؤلف لو أنه كان كاتباً بالمعنى الصحيح أن يستخرج منها كوميدية مصرية محلية أخلاقية مضحكة للغاية. ولكنه ويا للأسف اعتمد كما يعتمد دوماً في جميع رواياته على مجرد المفاجآت والتنكيت والمفارقات .. فليس في الرواية أية شخصية قريبة من الحياة اليومية. وأنك لتشعر وأنت تشهد التمثيل أن المؤلف أو المقتبس بديع خيري لا يحاول مطلقاً رسم أية شخصية ولا إعطاء أية صبغة حقيقية أو شبه حقيقية من أخلاقنا وعاداتنا. وأنه لا يتوخى إلا إضحاك الناس فقط بأية وسيلة كانت!

ويضرب الناقد أمثلة منها: عدم معقولية وجود أستاذ موسيقى كبطل المسرحية، ولو وجد لا يمكن لأي باشا السماح له بدخول بيته. وإذا افترضنا وكانت هذه الشخصية وسواها من الشخصيات صادقة حقيقية لامتنع الضحك بالمرة لأن بديع خيري من المؤلفين الذين يطلبون إضحاك الناس بكل الوسائل والضروب والطرق المخالفة للحياة تماماً والمناقضة لها كل المناقضة .. إذ هم ليسوا من البراعة والتفوق والقدرة على التأليف بحيث يمكنهم إضحاك الجمهور برسم أخلاق وعادات واقعية حقيقية فتراهم يعمدون إلى المغالاة التي لا بد يقهقه الناس لها لأنها مجرد مغالاة.

ثم اتجه الناقد إلى التمثيل فمدح الريحاني وبديعة بصورة متوقعة، ولكن الجديد والذي يحدث لأول مرة أننا قرأنا رأياً نقدياً لممثلي العرض الآخرين، قائلاً: «ولقد أعجبنا أيضاً على وجه خاص بطريقة «فريد صبري» في تمثيله دور الباشا إلقاءً وشكلاً، وكذلك «أحمد نجيب» في دور شوكت بك، فإنه لم يشعرنا مطلقاً بوطأة جسمه لما كان عليه من الخفة والظرف هو وبقية «الشلة». ولقد أجاد «محمد كمال المصري» تمثيل دور النایاتي؟».

واختتم الناقد كلمته بملحوظة قال فيها: «يا عزيزي نجيب «كلام في سرك»: إن ألحان الرواية في منتهى السخافة، ولقد مِلتُ نحو صديقي «إبراهيم المصري» لأقول له هذه الملاحظة، فوجدته نائماً، وقد وقع طربوشه على نظارته. وسُمع له - أي إبراهيم - نوعٌ من الشِخير كان يَتبعُ الوحدة تماماً .. وأصارحك بأنه أطربني أكثر مما أطربتني ألحان دواد حسني في روايتكم».