مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
عمرو البسيوني

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الخامسة عشرة ⁞ العدد 844 ⁞ الإثنين 30 أكتوبر 2023

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

عرفت الهوى نفحات في العشق الإلهي

الجمهور واكتمال الفعل المسرحي.. في مسرح الثقافة الجماهيرية

مخرجو الدورة الـ٣٠ من مهرجان نوادي المسرح:

الورش والندوات من أبرز الإيجابيات

وسط إقبال جماهيرى كبير..

خالد جلال يفتتح مسرحية «يوم عاصم جدا»

افتتح المخرج خالد جلال رئيس قطاع شئون الإنتاج الثقافي، والقائم بأعمال رئيس البيت الفني للمسرح، العرض المسرحى الكوميدى الجديد «يوم عاصم جدا»، بحضور الفنان ياسر الطوبجي مدير فرقة المسرح الكوميدي، أمس الخميس، على مسرح السلام بشارع القصر العيني، وسط اقبال جماهيري كبير .

من جانبه أكد المخرج خالد جلال، إن العرض ضمن سلسلة العروض بخطة البيت الفني للمسرح التي أُعلن عنها خلال المؤتمر الصحفي، الذي عُقد مطلع يناير الماضي تحت شعار «٢٠٢٣ عام جديد ومسرح جديد» فى المسرح القومي بالعتبة .

العرض من إنتاج فرقة المسرح الكوميدي بالبيت الفني للمسرح، ويقدم يوميا عدا يوم الثلاثاء، وتدور أحداث المسرحية في منزل عاصم السرياقوسي الذي يعيش فيه أحفاده بعد أعوام من وفاته هو وزوجته، وتتوالى الأحداث بشكل كوميدي فانتازي .

مسرحية «يوم عاصم جدا» بطولة «مصطفي منصور، هايدي رفعت، مجدي البحيري، شريهان الشاذلي، سلوى عزب، ياسر الرفاعي، آيه خلف، مازن المونتي» بالاشتراك مع «مصطفى بهنسي، أحمد هيثم، مريم عبد المطلب، ياسين محمد»، موسيقى وألحان حازم الكفراوي، توزيع موسيقي محمد الكاشف، ديكور محمد فتحي، أزياء مها عبد الرحمن، إضاءة عز حلمي، مكياج أمل حسام، استعراضات حسن شحاتة، سوشيال ميديا محمد فاضل، كتابة وأشعار أيمن النمر، مخرج منفذ نور سمير، فكرة وإخراج عمرو حسان.

مسرحية «النص التاني من الطريق»

مشاعر تتأجج داخل المسرح على خشبة مسرح نهاد صليحة

على خشبة المسرح وبين جدران قاعة العرض، تنشأ قصة حب بين «وحيد وسهر» وتتأرجح علاقتهما ما بين الوفاق والهيام والفراق والحزن ثم اللقاء في «النص التاني من الطريق»، وهو النص الحائز على جائزة أفضل تأليف مسرحي -المركز الثاني- بالدورة السادسة عشر من المهرجان القومي للمسرح المصري لهذا العام.

اختار المخرج أن يستخدم واحدة من أهم التقنيات المسرحية التي بدأت من بيراندللو في القرن السادس عشر حيث تدور أحداث القصة بين ممثلين تجمعهم حياتهم المسرحية ببعضهما، فتجد نفسك تشاهد مشهدًا داخل مشهد، ولقطة داخل لقطة، وقصة تخرج من قصة وكأنها مسرحية داخل مسرحية، وهو ما يعمل على مضاعفة قوى العرض.

يلعب «وليد أشرف» دور وحيد أمام سهر «أميرة أمجد» إلى جانب عدد من أبطال فريق سودوكو المسرحي الذي يتألف من: "آية علي، وميدو العربي، وهشام راجح، وأحمد جمال، وماريا عادلي، وشادي رؤوف، وفدوى نافذ، ويسري محمد، ولوجين حسين، ومحمد تامر، وماريا وائل، وأحمد مروان، وهند راغب، وميرفت مروان"، والتي تشارك كمساعدة اخراج أيضًا.

العرض نتاج مشروع تخرج طلاب الدفعة السابعة من ورشة الفنون الشاملة التي مازالت تقدم من سودوكو للفنون على مدار سنوات بعد أن تم تأسيسها في عام ٢٠١٤، ويرأس ورشة التمثيل، المخرج "أحمد رجائي" صاحب عرض «ضلع مؤنث سالم» الذي ذاعت شهرته على مدار الأعوام الآخيرة وعرض على عدة مسارح كما شارك في عدد من المهرجانات المحلية والدولية.

كما تتضمن الورشة عددا من الفنون الأخرى مثل ورشة ارتجال لـ «أحمد رشاد «، وورشة رقص وحركة لـ «مينا ثابت»، وورشة غناء وصوتيات لـ «ليالي يحيي» وغيرها من الفنون المقدمة في تلك الفعالية المدعومة بالكامل ضمن خطة دعم ورفع كفاءة الفنانين المستقلين والتي تستمر تدريباتها على مدار ثلاثة أشهر.

شارك أيضًا في عرض النص التاني من الطريق «عز حلمي» مسؤول الإضاءة، و«هايدي مروان» بالأزياء، إلى جانب المخرجين المنفذين للعرض «بافلى وائل، ومحمد مجدي».

وبحسب تصريح المخرج أحمد رجائي لمسرحنا: "فالقصة تكاد تظهر وكأنها قصة حب مكررة، إلا أنها تعتبر أحجية مسرحية بداخل المسرح، ومع المسرحيات الداخلية للعرض تتغير أشخاص القصة وتتطور تأثرًا بالأدوار التي يلعبوها، كما أن العرض ملئ بالرمزيات المختلفة."

على جانب آخر يقول وليد أشرف: «دوري في العرض رغم كونه مرهق جدًا، إلا أنه كان بمثابة تحدي لملء الشخصية بالتفاصيل والتنوع في المشاعر، وأدائي لأكثر من شخصية داخل الشخصية الرئيسية هو ما كثف عندي الشعور بالمتعة والتحدي».

بينما ترى آية علي (إحدى أبطال العرض) أن: «أكثر ما يميز فرقة سودوكو هو كونهم محتضنين وداعمين لكل فرد في الفرقة، رغم صعوبة فترة البروفات وضغط الفترة المقررة للعرض».

قُدمت المسرحية على خشبة مسرح نهاد صليحة بأكاديمية الفنون بالثامن والعشرين من شهر أكتوبر الجاري في تمام الساعة السابعة مساء.

نور وائل

ندوة مهرجانات الشارقة

وتأثيرها على المسرح الجامعي

أقيم ضمن فاعليات ثاني أيام ملتقى القاهرة الدولي للمسرح الجامعي، ندوة «مهرجانات الشارقة وتأثيرها على المسرح الجامعي» المتحدث الرسمي بالندوة الفنان أحمد أبو رحيمة، ويدير الندوة الكاتب مجدي محفوظ.

أفتتح الندوة المخرج عمرو قابيل رئيس الملتقى قائلًا: نحتفي بالدورة الخامسة للملتقى بوجود دولة الإمارات كضيف شرف على توالي الدورات السابقة، كما نحتفي برمز من رموز المسرح الإماراتي وهو تكريم الفنان أحمد أبو رحيمة بهذه الدورة، حيث إن مهرجانات الشارقة لديها تأثير كبير على المسرح العربي لامتلاكها تربة خصبة بالأفكار والثقافات ومسرح متجدد على المستوى الوطن العربي.

استهل الكاتب مجدي محفوظ حديثه قائلًا: يعتبر الحراك المسرحي بالشارقة حراكً متميزًا على مستوى الوطن العربي، لذلك سنخوض دردشة مسرحية تناسب الشباب الجامعي، نتحدث عن مهرجانات الشارقة المسرحية ودورها في الحركة المسرحية الشبابية. وتابع: أحمد أبو رحيمة مدير إدارة المسرح بالشارقة وعضو مجلس أمناء أكاديمية الشارقة للفنون الأدائية، كما شارك في العديد من الأعمال المسرحية، ثم أهتم بالعمل الإداري المسرحي بوزارة التربية والتعليم بالإمارات وقدم برامج عديدة اهتمت بالمسرح المدرسي.

وبالحديث عن مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة قال أبو رحيمة: أن مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة يعتمد على البحث عن مشروع المخرج المسرحي، كما أنه يتميز بأنه مهرجان ليس لديه لائحة أو شروط محددة، فهو مهرجان موجه للأفراد وليس للفرق، وبالتالي يختلف عن غيره من المهرجانات الأخرى، فمن يملك مشروع مسرحي يريد تقديمه بمهرجان كلباء عليه التواصل مع إدارة المهرجان. وتابع: من خلال هذا المهرجان أصبح هناك أسماء لامعة ذات دور قوي في الحركة المسرحية بدولة الإمارات، وتشارك في مهرجانات الشارقة والمهرجانات العربية والدولية. ومن خلال مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة يتم تأهيل الشباب من خلال التركيز على المخرج فقط والاعتماد على نصوص مسرحية عالمية يتم إعدادها مرة أخرى بطرق مختلفة ترفض الاستنساخ وتبحث عن التمرد. وقد أضاف: خلال الدورة السابقة لمهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة تم الاعتماد على شباب ملتقى الشارقة، فكان المهرجان مبني على هؤلاء الشباب من حيث لجنة اختيار العروض المسرحية ولجنة التحكيم ولجنة البحث، وذلك لتقديم تجارب مختلفة تعتمد على الفكر العربي، وكانت أحد التجارب التي يفخر بها المهرجان.

وقد أشاد الفنان أبو رحيمة بفضل جهود صاحب السمو الشيخ سلطان بن محمد القاسمي في تجربة المسرح العربي، وذلك من خلال تنمية البحث وتربية ثقافة الاطلاع لدى الشباب، وقد تحدث أبو رحيمة عن وجوب تطوير الإطارات الفكرية وكيفية خلق حلقة اتصال بينها وبين الشباب، فيجب البحث عن أشكال جديدة لطرق تقديمها إلى الشباب وذلك لخلق أفق جديدة.

وأثناء الحديث عن المهرجانات التي تبتعد عن الإطار التقليدي للمسرح، تحدث أبو رحيمة عن مهرجان الشارقة للمسرح الكشفي قائلًا: أنه مهرجان يعتمد على الفضاءات المفتوحة ويبعد عن الشكل التقليدي للمسرح، حيث العمل مع معسكرات الكشافة من أجل تغيير طرق التعامل مع المسرح، بدءًا من اسكتشات صغيرة في إطار مسرحي مختلف، فقد تم تقديم مهرجان تفاعلي مميز في إطارات مفتوحة وأصبح للمهرجان صدى من الشباب والمسرح العربي. وقد أضاف: أغلب نجوم المسرح بالإمارات كانت معسكرات الكشافة النواة الأولى لهم. تابع: من مهرجان الشارقة للمسرح الكشفي تم الانطلاق إلى مهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي التجربة الفريدة بالوطن العربي، حيث إنه مهرجان يتميز بمسرح ذا خصوصية مختلفة، فهو يعتمد على الحكاية البدوية من الارث المسرحي والثقافة العربية، وأيضًا الثقافة المحلية لشعوب البادية بالوطن العربي، يقدم هذا المهرجان وسط الصحراء ولا يعتمد على الحكاية فقط، فهو يضمن شكل مختلف للمسرح عن طريق التأثر بطبيعة الصحراء من رياح وأمطار، وقد تجاوز جمهوره ٦٠٠٠ متفرج، والهدف من المهرجان الترويج لثقافة المسرح، لذلك يقدم للجمهور بهذا المهرجان خيم فندقية مجانية لمعرفة المجهود المبذول من قبل الفنانين والعاملين بالمهرجان.

تحدث أبو رحيمة عن مهرجان خورفكان المسرحي قائلًا: مهرجان خورفكان عبارة عن معرض للفن المسرحي بدولة الإمارات، فهو مهرجان أفضل الأفضل لما قدم على مدار العام المسرحي بالإمارات، يأخذ شكل مسرحي تقليدي يختلف عن الشكل التقليدي للمسرح، فهو يبدأ بحفلة كرنفالية تطوف مدينة خورفكان، ويقدم به كل الفنون الأدائية بالإضافة إلى العديد من الفقرات الفنية، وذلك من أجل لفت نظر الجمهور إلى المسرح، ويبدأ المهرجان من الساعة الثالثة بعد الظهر ويستمر حتى الثالثة صباحًا، فكرة هذا المهرجان مبنية على صالات مسارح تقدم بها كل العروض المقدمة من سباق الخيول وسباق السيارات ومسابقة القناع.

وقد تحدث أبو رحيمة عن مهرجان المسرح المدرسي، قائلًا: أن المسرح المدرسي يعد النواة الأولى بتاريخ المسرح في الإمارات، كما تم العمل على تدريس مادة دراسية عن المسرح والدراما بالمدارس في دولة الإمارات. وتابع: أن مهرجان المسرح المدرسي يقوم بتشجيع الطلاب من خلال الجوائز التحفيزية والتدريب الأكاديمي وتقديم الدعم اللازم، إلى جانب مهرجان الشارقة للمسرح الخليجي والذي يقام بتوجيهات من صاحب السمو الشيخ سلطان بن محمد القاسمي لإظهار الفنان الخليجي، بالمشاركة مع بعض الدول الخليجية لتقديم عروض مسرحية مختلفة، ويعد هذا المهرجان الوحيد الذي يقدم كل عامين. وقد ختم حديثه بالتحدث عن مهرجان أيام الشارقة المسرحي والذي يعد المهرجان الأهم والذي ولدت منه كل هذه التجارب المسرحية.

آيه سيد

في ندوة «مسافر ليل» وأحفاد دافنشي

الإشادة باختيار الممثلين والنصين

أقيم، ضمن فعاليات الدورة الثلاثين لمهرجان الختامي لنوادي المسرح، ندوة نقدية عقب عرضي «مسافر ليل وأحفاد دافنشي» في الليلة الحادية عشر من المهرجان، وتحدث فيها الناقد أحمد خميس، والناقد محمود حامد، أدارها الشاعر والمؤلف سامح عثمان.

في البداية طرح « عثمان» عدة تساؤلات حول عرض «مسافر ليل، والتي من خلالها تمت القراءة النقدية ومناقشة العرضين ومنها: كيف استطاع أحمد علاء، فك شفرات صلاح عبدالصبور ومحاولته في التعامل مع ما وراء السطور؟ و ماهي فلسفة نص صلاح عبدالصبور وكيف قدمها المخرج أحمد علاء؟.

الجملة الشعرية

وأضاف» عثمان»: لجأ أحمد علاء لجملة شعرية بالنص وهي «أنت قتلت الله وسرقت بطاقته الشخصية»، والسؤال هنا هل اختيار المخرج لهذه الجملة لتفسيرها خشيا من ماذا؟ هل خوفا من تلقي الجملة الشعرية الأيقونية في هذا النص أم من أجل تفسيرها للمتلقي البسيط؟

وتابع: تم أستخدام تقنية في بداية العرض كانت أن تقضي على الممثلين، وهي «مايكات الاف أم» التي استطاعت أن تحول أداء الممثلين من أداء جيد إلى أداء مبالغ فيه لولا السيطرة على الوضع.

وفي كلمته قال محمود حامد: استطاع مخرجي الليلة، محمد بهجت وأحمد علاء، ترسيخ مفهوم الحصار لدى الشباب، حيث قدم أحمد علاء ذلك المفهوم في عرضه بشكل فانتازي متقن، بالإضافة إلى أنه تمكن من الخروج من الإطار التقليدي للمسرحية وقدمها برؤية مختلفة وواقعية تناسب الشباب، كما أنه تمكن من تكوين صورة بصرية جديدة ومميزة.

التصاعد الدرامي

وأضاف»حامد»: لعبت الموسيقى دورا مهما في التصاعد الدرامي، حيث أنها كانت هادئة تسير مع أحداث المسرحية بشكل متقن، وفي بعض الأحيان كانت معبرة مثلما شاهدنا في مشهد عشّري السترة وهو يفصح عن نفسه، وتابع: سعيد جداً بمشاهدة هذا العرض الذي يستحق أن أعطيه أعلى درجة من ضمن العروض التي قُدمت في مهرجان نوادي المسرح على مدار ١٥ عامًا، ليس فقط من عروض الإسكندرية.

وقال الناقد أحمد خميس: استطاع المخرج أحمد علاء استيعاب صلاح عبدالصبور وفكرة اللعب الدرامي الذي بدأ عند «عبدالصبور» وانتهى عنده، وفي الحقيقة أود أن أشكر أحمد علاء على قدرته على استيعاب هذا النص الغير تقليدي بالرغم من أن الإطار العام للقصة تقليدية، مسافر في قطار ليلي يشغل وقته بالتفكير في أحلامه، ويبدأ الشكل غير تقليدي بالظهور، وهو تحول تلك الأحلام إلي أشخاص تحاور بعضها البعض، ومن خلال هذا اللعب الدرامي تمكن المخرج من السيطرة على هذه الأحداث وهي نقطة تحتسب للمخرج

وأضاف «خميس»: فوجئت باهتمام المخرج بعنصر مهم من عناصر التكوين، وهو المنظر المسرحي المأخوذ من جملة شعرية في النص أشار إليها الناقد محمود حامد، ولكن كنت أتمنى من المخرج اهتمامه أكثر بأداء الممثلين بقدر أهتمامه بالنص والمنظر المسرحي، فمثلا شعرت أن شخصية عبده المواطن المقهور لعب الشخصية من الخارج فقط دون التعمق فيها.

شخصية الراوي

وتابع: لاحظت من المخرج تحويل شخصية الراوي إلي سائق القطار، أنا لست ضد التغيير، ولكن كنت أنتظر من شخصية سائق القطار أن يفسر الجوانب النفسية والاجتماعية والسياسية كما فعل الراوي، حيث أن الثلاث شخصيات، الراوي أو السلطة أو المواطن المقهور يكمله بعضهم بعضا، ولكن على كل حال أتمنى من المخرج إذا أتيحت له الفرصة بتقديم ذلك العرض مرة أخرى أن يهتم أكثر من التفاصيل التي تم ذكرها سابقا، وبالطبع لابد أن أشكر فريق عرض «مسافر ليل» على جرأتهم في الخروج عن الشكل التقليدي لهذه المسرحية.

لوحات دافنشي

ومن هنا انتقل سامح عثمان إلى الجزء الثاني، من الندوة وهو مناقشة عرض «أحفاد دافنشي» للمخرج محمد بهجت وقال: العرض يقدم مزج ما بين رواية شفرة دافنشي لدان بروان، وبين مسرحية الخادمتان لجان جينيه، ومن هذا المنظور قال عثمان «: دار سؤال في ذهني وأنا أشاهد «أحفاد دافنشي» وهو «أين جان جينيه ودان براون؟»، في الحقيقة لم أجد إجابة على هذا السؤال أبدًا ولم أستطع أن أربط عرض أحفاد دافنشي وبين هؤلاء الأشخاص، كنت أنتظر من المخرج أن يقرأ ويدرس النصين جيدا بشكل أكثر دقة.

وأضاف»عثمان»: حاول المخرج أن يضع بعض لوحات دافنشي ولكن كان ينقصها شيء وهو ظهورها بشكل أوضح وأكبر، خاصة اللوحة الأخيرة والأهم لدافنشي وهي لوحة «العشاء الأخير».

وفي مداخلة قال أحمد خميس: كنت مبهور جدا بأداء الممثلتين مريم مصطفى وجنى أبو زيد على تمكنهم وقدرتهم من إتقان ودراسة كاملة لدور الخادمتين وتقديمه بشكل رائع، وأقدم الشكر للمخرج محمد بهجت على اختياره الجيد لمريم وجنى.

وتابع «خميس» لكنى أرى أن مهندسة الديكور، لم توفق في توظيف العرض في ملئ الفراغ المسرحي ليتماشى مع المسرحية، فالديكور له وظيفتين أولى جمالية والأخرى درامية وكان لابد من استغلال تلك الوظيفتين في العرض.

إيقاع العرض

وقال الناقد محمود حامد: أود أن أشكر المخرج لاهتمامه بالتطوير في العرض وقدرته على أن يقدم عرضًا جيدًا، كما أود أن أوجه له تحية على اختيار مريم مصطفى وجني أبو زيد، حيث أنهما استطاعا أن يسيرا بشكل موجي مع إيقاع العرض ووجّه «حامد» التحية للمخرج لحن اختياره للممثلتين، حيث أنهم استطاعا أن يسيرا بشكل موجي مع إيقاع العرض، ولكن كان يجب على المخرج قراءة دقيقة لمسرحية «الخادمتان» كما أشار الكاتب سامح عثمان.

نادين فتح الله

«المغامرة»

للمخرج الكبير مراد منير ينير مسرح السامر

يستمر العرض المسرحي المغامرة لفرقة السامر في تقديم عروضه على مسرح السامر بنجاح كبير، ومن الجدير ذكره أن المسرحية هي إعداد لمسرحية المغامرة رأس المملوك جابر للكاتب الراحل سعدالله ونوس، وعن حديث المخرج مراد منير عن مسرحيته المغامرة، وعن حديث المخرج مراد منير عن مسرحيته المغامرة أوضح: من الطف الجمل الذي أخبرنا بها سعدالله ونوس»بحسب ظروف بلدك قدم المسرحية» وهذا ماقمت بفعله، هو تقديم ماينا سب ظروف جمهوري في الوقت الحالي، فعند النظر لمسرحية المغامرة رأس المملوك جابر سنجد شخصية الحكواتي الشعبي، فقمت بتغيير شخصية الحكواتي بشكل يناسب الوقت الحالي، بالإضافة إلى تقديم المسرحية باللغة العامية، وأضاف : الأتفاق مابين أفكار سعدالله ونوس وأفكاري هو سبب إختياري لمسرحية المغامرة رأس المملوك جابر، كما ان النص مناسب جدا لفرقة السامر، بالإضافة إلي تقديم العرض بشكل السامر الذي قُدم من قبل على يد المخرج الراحل كرم مطاوع في مسرحية الفرافير، وبالطبع العرض فيه نوعاً من الحيوية والحركة وهذا مانجده في مسرح بيتر بروك، وفي حديثه عن فرقة السامر أوضح: حماسي الشديد لتبني المواهب الشابة وإبراز مواهبهم وإلقاء الضوء على نشاطهم هو ما جعلني اتحمس لفكرة إخراجي لهذا العمل مع العلم انني لأول مرة أقوم بالعمل لفرق الثقافة الجماهيرية ولذلك لايماني الشديد بموهبة هذه الفرقة الشابة ولايماني الشديد أيضا براعي الثقافة الجماهيرية الفنان هشام عطوة وعلمي بحرصه الشديد على الوقوف بجنب المواهب الفنية الشابة الصاعدة، كما وضح الاستاذ محمد النبوي مدير فرقة السامر تجربته من عرض المغامرة كمدير قائلاً: تلك هي أول تجربة لفرقة السامر على مسرح السامر بعد افتتاحه، وسعيد جدا بعودة هذه الفرقة على مسرحها بعد غياب واحد وثلاثين عاماً، وبالتأكيد نشكر كل من ساهم في عودة الفرقة من جديد على هذا المسرح بداياً من الاستاذ هشام عطوة، د إيناس عبدالدايم الذان وضعوا حجر الأساس عام ٢٠٢١، ونشكر أيضا د نيفين الكيلاني التي افتتحت المسرح في وجود الاستاذ عمرو البسيوني عام ٢٠٢٣، واضاف: أما عن دوري بالعرض فهو دور مختلف، حيث انني اقدم دور اخو الملك الضعيف الذي يستغل ضعفه ليسيطر على بغداد، واستمتعت جدا بتلك التجربة، وبالطبع لن ننسى المجهود الجبار الذي ابذله المخرج العبقري مراد منير مع فرقة السامر وكنا سعداء جدا بالعمل معه وكنا من المحظوظين بالعمل مع المخرج الكبير مراد منير، واتمنى أن يكون هناك فرصة أخرى للعمل معه من جديد، بينما أضاف الفنان يوسف مراد قائلاً: أقدم شخصية جابر بالعرض، وتلك

الشخصية بالنسبة لي تحدي قوي، حيث أن طبيعة الشخصية مختلفة تماماً عن طبيعة أي شخصية قدمتها من قبل،

وأوضح الفنان يوسف مراد: إن العمل مع المخرج الكبير مراد منير كان حلم كبير بالنسبة لي، وسعيد جداً لتحقيق هذا الحلم، كما ان العمل معه ممتع ومفيد لأقصى حد، واستمتعت بتلك التجربة واتمنى تكرار هذه التجربة، كما وضحت الفنانة مصرية بكر قائلة: أقدم دور الراوي وشخصية زمرد حبيبة الملك جابر من خلال عرض المغامرة، كما أنه عرض مختلف من حيث الجوانب الاخراجية والتنفيذية،

وأضافت: شعرت بالفخر بعودة الروح مرة أخرى للفرقة ببصمات الفنان المخرج الكبير مراد منير، ووضح المخرج المنفذ الاستاذ محمد صفوت أن تلك التجربة هي عودة قوية لفرقة السامر، بالإضافة أن تلك التجربة أفادت كل أفراد الفرقة، وأضاف: وبالتأكيد سنقدم عرضاً قوياً وذلك بفضل المخرج الكبير مراد منير الذي يمتلك مدرسة لها طبيعة خاصة، حيث انه يهتم بكل تفاصيل العرض من كل النواحي سواء تمثيل أو ديكور أو ملابس، أو اختياره للممثلين، بالإضافة إلي الفنان إيهاب عز العرب الذي وضح لنا طبيعة دوره قائلاً: أقدم شخصيتين بعرض المغامرة، أول شخصية هي الرجل اللامُبالي بأي وضع تمر به البلاد، ويهتم فقط برغباته، أما عن الشخصية الثانية فهي شخصية الزوج المقهور الذي تغير حاله نتيجة الازمة الاقتصادية التي تمر به بلاده، وأضاف: أنا قدمت تلك الشخصيتين من قبل خلال مشواري الفني، ولكن شعرت بالاختلاف من حيث شكل وطبيعة الشخصية وذلك بفضل المخرج مراد منير الذي استطاع أن يخرج من الفنان أفضل ماعنده، إلي جانب ذلك أضاف الملحن محمد عزت قائلاً: هذا العرض يعتبر من أكثر العروض المميزة، وبالرغم من أني قدمت أعمال مسرحية مع مخرجين كبار مثل سمير العصفوري، وهاني مطاوع، وأحمد إسماعيل الذي ثبت أقدامي في الفن المسرحي، إلا أن العمل مع مراد منير جعلني أكمل علاقتي بفن الفلكلور، حيث أن المخرج مراد منير أستطاع أن يقدم أشعار فيها نوعاً من الشعبية، وهذا ماعتدنا عليه من المخرج مراد منير، حيث أننا وجدنا نفس الأسلوب في مسرحية الملك هو الملك

يذكر أن المخرج الكبير مراد منير أفتتح أولى ليالي العرض المسرحي «المغامرة» بمسرح السامر يوم الخميس الموافق ٥ أكتوبر، بحضور رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة المحاسب عمرو البسيوني ورئيس الإدارة المركزية للشئون الفنية الفنان تامر عبد المنعم والمهندس أسامة الشيخ

من المعروف أن المخرج الكبير مراد منير أخرج أعمالاً لعمالقة المسرح المصري سواء الغنائي أو السياسي أو الاجتماعي مثل مسرحية ملك الشحاتين، منين أجيب ناس، الملك هو الملك، سي علي وتابعه قُفة

عرض المغامرة تأليف سعدالله ونوس، إعداد وإخراج منير مراد، مخرجين منفذين محمد صفوت، طارق حسن، مساعدين إخراج رنا طارق، أحمد حسين، نيرة خليل، ديكور إبراهيم المطيلي، إضاءة عز حلمي، أزياء ناجح أبو المجد، أشعار أحمد الشريف، ألحان محمد عزت، أستعراض محمد بيلا، تمثيل يوسف مراد، مصرية بكر، محمد النبوي، أشرف شكري، لمياء العبد، ليلى مراد، إيهاب عز العرب، فاطمة زكي، حامد سعيد، عبدالله مهنى

نادين فتح الله

مخرجو الدورة الـ٣٠ من مهرجان نوادي المسرح:

الورش والندوات من أبرز إيجابيات هذه الدورة وإدارة المسرح ذللت كل الصعوبات للفرق المشاركة

أسدل الستار على الدورة الثلاثين من مهرجان نوادي المسرح «دورة الكاتب الكبير أبو العلا السلاموني » والتي اقيمت تحت رعاية د. نيفين الكيلاني وزير الثقافة، ونظمتها الهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة عمرو بسيوني بإشراف الإدارة المركزية للشئون الفنية برئاسة الفنان تامر عبد المنعم، وشارك بها ٢٧ عرضاً مسرحياً لمختلف فرق قصور الثقافة من المحافظات والأقاليم الستة وتشكلت لجنة التحكيم من د. أحمد مجاهد رئيسا وعضوية كلاً من د. صبحي السيد، المخرج ناصر عبد المنعم، الموسيقار د. طارق مهران، المخرج عادل حسان والمخرج محمد الطايع مقرراً كذلك أقيمت مجموعة من الورش الهامة في عناصر العرض المسرحي وعقدت ندوات عقب العروض المسرحية كان قائماً عليها نخبة من كبار المسرحيين وذوى الخبرة خصصنا تلك المساحة لنتعرف على بعض آراء المخرجين المشاركين في هذه الدورة عن أبرز الإيجابيات والسلبيات وأمنياتهم للدورات المقبلة كذلك تعقيبات المسؤولين عن هذه الدورة عن أهم الاستحداثات الخاصة بالدورة ال٣٠ للمهرجان.

رنا رأفت

شعرت بالامتنان الشديد لفكرة الورش المسرحية

قالت المخرجة مادونا هاني مخرجة عرض «صندوق سوناتا» لنادي مسرح قصر ثقافة أسيوط: أرى أنها كانت دورة في غاية الأهمية، فقد استفدت منها علي المستوي الشخصي، ولا انكر أيضا مدي استفادة كل فريق العمل، فقد أضافت لنا الكثير فنيا واجتماعيا، تعرفنا من خلالها علي غيرنا من المبدعين من محافظات أخرى، وتشاركنا هذه التجربة الخلاقة سويا وتبادلنا الآراء حول العروض وأيضا المباركات علي وصولنا للمهرجان الختامي الذي هو نجاح في حد ذاته، غير الندوات المهمة، وما قُدِمَ فيها من وجهات نظر مختلفة تفتح مداركنا جميعا وتوسع افقنا، نتعلم مما نسمعه من كبار الأساتذة والنقاد والمخرجين لننفذه في التجارب القادمة، وأخيرا شَعُرت بالامتنان الشديد لفكرة الورش المسرحية التي قدمت لنا، فنحن دائما بحاجة لتعلم المزيد حتي يكتمل نضجنا الفني في المسرح .

وتابعت عن العرض قائلة: تدور أحداث عرض «صندوق سوناتا» حول فتاة «هي» وجدت نفسها داخل الصندوق مع

ضميرها متجسد معها، فتأكل الفتاة من التفاحة المتدلية من أعلى رغم اعتراض ضميرها على ذلك.

أتمني أن يكون هناك مواعيد ثابتة لكل مراحل المهرجان فى الدورات المقبلة

فيما أوضحت ساندرا سامح مخرجة عرض «سجن النسا» لنادي مسر قصر ثقافة شبين الكوم مهرجان نوادى المسرح من أهم المهرجانات التي تدعم المخرجين والمخرجات الشباب وتعطيهم فرصة التعبير عن فنهم بطريقتهم، وإنطباعاتي إيجابية عن هذه الدورة وتتمثل أبرز الإيجابيات في التعاون بين الإدارات وبعضها، لتسهيل مهمة كل الفرق فى العروض، وحسن الاستقبال من إدارة قصر ثقافة روض الفرج فقد قدموا لي كل الدعم المطلوب، ونجاح الدورة ال ٣٠ كان بالنسبة لي شيء متوقع، لأنه المعتاد بالنسبة لمهرجان نوادى المسرح، أتمنى فى الدورات المقبلة أن يكون هناك مواعيد ثابته لكل مراحل المهرجان سواء مشاهدات المهرجان الإقليمي أو المهرجان الختامى، كما أتمنى الدورات المقبلة أن يكون هناك استضافة للفرق وقتا اكبر لمشاهده فعاليات والعروض الأخري؛ ليتعرفوا على عروض بعضهم البعض أما عن العرض تدور فكرة عرض «سجن النسا « داخل عالم السجن بمجرد ذهاب الصحفية والناشطة السياسية سلوى عزمي مع صديقتها ليلى التي لم تكن على علم بعالم السياسية ولكن دخولها السجن كان صدفه

تعد أبرز الإيجابيات وجود قامات مسرحية مهمة في لجان المهرجان

فيما رأى المخرج أحمد الحرفة مخرج عرض باذنجان لفرقة نادي قصر ثقافة دمنهور قال: أبرز إيجابيات الدورة ال٣٠ لمهرجان نوادي المسرح تتمثل في الورشة المصاحبة لفعاليات المهرجان، وكذلك فرصة مشاهدة أكثر من عرض كذلك وجود قامات مسرحية كبيرة ومهمة في المسرح المصري سواء في لجان التحكيم أو لجان النقاد التي تعقد عقب العروض مباشرة، وتعد من أكثر الأشياء المفيدة والمهمة داخل المهرجان، ومن السلبيات تتمثل في الوقت المخصص لتجهيز العرض الثاني، والذي يعد وقتا قصير مقارنة بالعرض الأول مما يؤدي إلى وقوع ظلم على العرض الثاني، وقد يجعله غير مجهز بشكل كامل على المستوى التقني، وهو ما كان يمثل أبرز الصعوبات داخل المهرجان، وفي الدورات المقبلة أتمني تطوير المهرجان ليكون من أفضل المهرجانات وأضاف : تدور أحداث فكرة العرض حول تساؤل هام وهو هل يسوق الإنسان حلمه أم حلمه من يسوقه.

تعاون كبير من قبل القائمين على العمل فى الإدارة العامة للمسرح

أشادت المخرجة حنان بدوي بالدورة ال ٣٠ لمهرجان نوادي المسرح والتي قدمت عرض «حريم النار» لنادي مسرح قصر ثقافة السويس وقالت : هذه أولى تجاربي الإحراجية بمهرجان نوادي المسرح، وكنت دائما أتابع عروض المهرجان من خلال عملي كموظفة أو كممثلة وقد تابعت أربعة عروض، وكان المميز في هذه الدورة إقامة ندوات عقب العروض إذ يتعرف صناع العروض على أهم نقاط ضعف وقوة عروضهم، ويتعرفون على الآراء المختلفة وهناك مجهود كبير ومحمود مبذول من قبل القائمين على العمل في الإدارة العامة للمسرح فكان دائما يساعدنا مدير إدارة النوادي المخرج محمد طايع، ومدير التجهيزات الفنية المهندس محمد جابر ومدير إدارة المسرح الأستاذة سمر الوزير كذلك هناك تعاون كبير من قبل العاملين بقصر ثقافة روض الفرج فكان هناك تعاون كبير من الفنيين، ولم تواجهنا أي صعوبات وتعد هذه الدورة من أفضل الدورات، وأمنياتي أن يستمر المهرجان بهذا النجاح والتطور وأن يقام سنويا في موعده المحدد وأما عن العرض فقالت تدور أحداث عرض «حريم النار « عن العادات والتقاليد الصارمة ضد المرأة، وكبت رغباتها مما يؤدي إلى صراعات نفسية وغيره .

تعديل الميزانيات

اتفق المخرج أحمد علاء مخرج عرض «مسافر ليل» لنادي مسرح قصر ثقافة الأنفوشي مع المخرجة حنان بدوي في تعاون القائمين على العمل بإدارة المسرح مشيراً إلى ضرورة توفير وقت كافي لتجهيز العروض المسرحية «الفترة بين العرضين» ولكن رغم قصر مدة هذه الفترة ؛ إلا أن هناك

إنجاز في تجهيزات العروض وتابع قائلاً: أتمني في الدورات المقبلة تعديل الميزانيات الخاصة بالعروض، والمتابعة مع الفرق إن أمكن الأمر أم بالنسبة لعرض «مسافر ليل» فتدور أحداثه حول يسافر ليلاً متجهاً إلى مكان ما على متن قطار يشبه بطن الحوت الميت وخلال سفره يتلقى بعامل التذاكر الذي يمارس عليه كل أنواع الهيمنة والسلطة في إطار عبثي.

ضرورة مشاركة الشباب الفائزين في الدورات المقبلة للمهرجان

فيما أكد المخرج سيف الدين محمد مخرج عرض «المعرض» لنادي مسرح قصر ثقافة الجيزة إلى أهمية الورش في هذه الدورة، ودورها الكبير مع المخرجين مشيداً بالمجهود المبذول والذي صنع دورة مختلفة عن سابقتها من الدورات فكانت العروض أغلبها قوي ومميز كذلك توافد الجمهور على العروض كان أحد مميزات وسمات هذه الدورة، واقترح سيف الدين ضرورة مشاركة الشباب الفائزين في الدورات المقبلة للمهرجان كمنظمين أو كمقدمين لحفل الافتتاح أو الختام حتى يحدث تواصل للأجيال بين أجيال نوادي المسرح عبر دوراته المختلفة وعن العرض قال : تدور أحداث عرض "المعرض" داخل أول معرض في التاريخ يضم صور وأسماء الشخصيات التي تم إضافتها إلى التاريخ .

الكل يعمل مثل «خلية النحل»

المخرج وائل مجدي مخرج عرض «جسر أرتا « لنادي مسرح قصر ثقافة ملوي ذكر قائلاً عن الدورة ال ٣٠ لمهرجان نوادي المسرح : المهرجان في دورته ال ٣٠ يدار بشكل جيد وبشكل تنظيمي رائع فالكل يعمل مثل «خلية النحل»، وكما ذكرت المقولة الشهيرة في تحية عرض لجوته "ما قيمتي أن لم أساعد غيري" فكان دائما القائمين على العمل بالإدارة العامة للمسرح يعرضون مساعداتهم ولكن المأخذ الوحيد في هذه الدورة هو أن العرض الثاني لم يأخذ الوقت الكافي مقارنة بالعرض الأول الذي يأخذ وقت كافي للتجهيزات خاصة أن هناك درجات خاصة بالالتزام، وتطرق مجدي للحديث عن بعض الأمور الهامة التي تخص المسرح في ملوي ومنها عدم توافر مسارح مجهزة لتقديم العروض المسرحية فيتم إقامة العروض

والبروفات في قاعة للأنشطة وهذا بخلاف الفرق بالمحافظات التي يتوفر لها مسارح مجهزة بالإمكانيات كذلك افتقاد فرق المسرح بملوي للعنصر النسائي فهناك أزمة كبيرة في هذا العنصر لأن أغلب الفتيات يذهبن إلى كليات في المحافظة متمنياً في الدورات المقبلة تواجد كبار الفنانين في عروض نوادي المسرح وهو بدروه ما يعطي دفعه للشباب وأما عن عرض فتدور فكرة نص «جسر أرتا « حول أيهما أقسى على الإنسان إذا خسر نفسه أم أن خسر من يحب ؟

من الممكن أن يتم عرض تجارب النوادي على الجمهور لمدة ثلاث ليال

فيما قال المخرج محمد رأفت مخرج عرض «التوت والأبواق البرية « لنادي مسرح قصر ثقافة غزل المحلة تحتاج تجارب النوادي إلى المزيد من الدعم والاهتمام والتشجيع فمن الممكن أن تنظم الثقافة دورات تدريبية وورش في مجالات الإخراج والتمثيل والديكور وغيره وذلك مع بداية الموسم حتى تزيد من وعي فنانيها مَما ينعكس بالإيجاب على التجارب المقدمة استمرارية إقامة المهرجان الختامي لنوادي المسرح لتحفيز المشاركين وخلق روح التنافس كما أنه يسمح

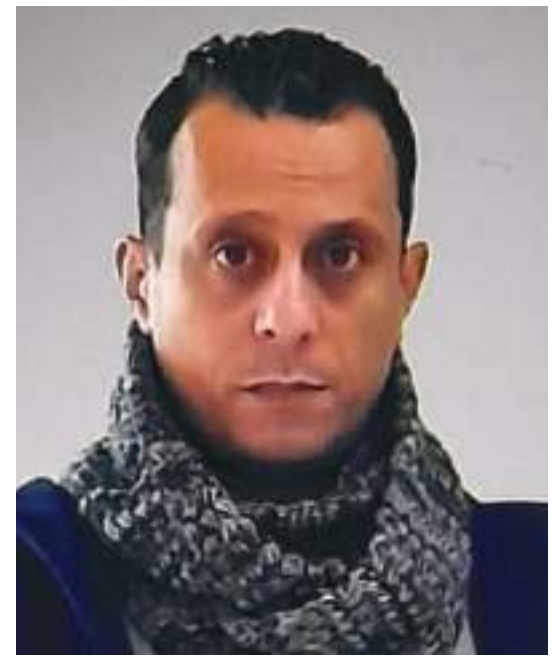
لهم بأن يروا عروض بعضهم البعض؛ مما يكسبهم خبرات وتبادل للثقافات.

ثم اقترح قائلاً : من الممكن أن يتم عرض تجارب النوادي على الجمهور لمدة ثلاث ليال على الأقل حتى يستطيع أكبر عدد ممكن من الجمهور ان يحظي برؤية العرض وأما عن عرض «التوت والأبواق البرية فتدور أحداثه حول عامل بسيط يدعى انطونيو يعمل في إحدى الشركات الكبرى للسيارات والتى يملكها أحد الرأسمالين ويدعي أجنيللى.

اخترنا عنوانا عاما يقود رأسا نحو الفلسفة الأصلية لعروض نوادي المسرح

مدير إدارة الورش والتدريب الكاتب المسرحي سامح عثمان تحدث عن ورش المهرجان قائلاً : بشكل عام فإن المشروع الموسمي الكامل للتدريب والورش سينطلق بعنفوانه خلال الموسم الحالي حاملا مجموعة من الورش النوعية في كافة المجالات الفردية في المسرح وسيتم في الأقاليم حسب الحاجة الفنية وفي القاهرة أيضا كمركز .

وبشكل خاص حول الورش المقامة علي هامش المهرجان فقد جري تنسيقها بمنطق (ورشة اليوم الواحد) وذلك من أجل



عدم تعارض مواعيدها مع مواعيد العروض، ولكي لا تعيق تركيز الفرق فتتحول عن غرضها وهو الإفادة العامة إلي حمل وعبء علي الفرق ...فنجحنا في توفير يوم تكون فيه الفرقة في حالة سكون .. لاهي قادمة توا من سفرها ولا هي علي وشك السفر ولا هي في ليلة عرض...ولقد اخترنا عنوانا عاما يقود رأسا نحو الفلسفة الأصلية لعروض نوادي المسرح وهو (البناء الدرامي المغاير في عروض نوادي المسرح نصا وصورة) وتحت هذا العنوان الرئيسي كان لكل مدرب عنوانه الخاص...وأنا أنتهز هذه الفرصة لتوجيه الشكر للسادة المدربين السينوجراف حازم شبل والمخرج حمدي حسين والكاتب سعيد حجاج والمخرج سعيد منسي والناقد والكاتب د / أحمد عادل القضابي ..وذلك علي استقطاعهم لوقتهم دون مقابل مادي دعما منهم لإعادة إحياء فكرة الورش والتدريب.

الإدارة العامة للمسرح حرصت على تشكيل لجان للندوات من المتخصصين

قال المخرج محمد العدل مسئول لجنة الندوات : دائما ما كانت الندوات فعالية أساسية وضرورية وهامة جدا في

مهرجانات الثقافة الجماهيرية، والمسرح بشكل عام وتحرص الإدارة العامة للمسرح على إقامة الندوات المصاحبة للعروض المسرحية، وخاصة عروض نوادي المسرح، وتأتي أهمية الندوات كونها قراءة متأنية للعرض للمسرحي خاصة أن الإدارة العامة للمسرح حرصت على تشكيل لجان للندوات من المتخصصين ذوي الخبرات، ومن الجيد إقامة ندوات مصاحبة للعروض للوقوف على إيجابيات وسلبيات العرض، ومناطق الضعف والقوة عند كل عرض، وذلك الأمر له أهمية عظيمة عند شباب النوادي خاصة أنها تجاربهم البكر وفي احتياج لتوجيه المختصين.

وتابع قائلاً : حرص شباب نوادي المسرح (المخرجين والممثلين وكافة صناع العروض) على حضور الندوات المصاحبة لعروضهم وأوضحوا استجابة لتوجيهات اللجان وكان هناك تفاعلات بين المنصة والصالة الأمر الذي أعطى ثراءا للندوات.

هناك تمثيل جيد لكل الأقاليم وطفرة كبيرة تشهدها الدورة ال ٣٠

قال الكاتب المسرحي شاذلي فرح وكيل الإدارة العامة للمسرح عن الدورة ال ٣٠ : تشهد الدورة ال٣٠ طفرة

كبيرة بعودة الندوات وعودة الورش على هامش المهرجان، وهناك تمثيل جيد لكل الأقاليم تتمثل في عودة نوادي مسرح السويس بعد غياب وأسوان وأسيوط، وكذلك وفر المهرجان إقامة ٣ أيام وفي الدورة القادمة ستصل إلى ٥ أيام وهناك نشرة دورية مصاحبة للفعاليات، وكل التحية لمعالى وزيرة الثقافة د. نيفين الكيلاني ورئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة الأستاذ عمرو بسيوني ورئيس الإدارة المركزية للشئون الفنية الفنان تامر عبد المنعم، ومدير عام إدارة المسرح الأستاذة سمر الوزير على جهودهم الكبيرة وجعل الصورة المسرحية أكثر رقياً.

اعتمدنا على المعايير الفنية والتمثيل النسبي لكل أقاليم مصر

مدير إدارة نوادي المسرح المخرج محمد الطايع ارتكز على عدة نقاط مهمة في الدورة ال ٣٠ فقال : تتمثل صعوبات هذه الدورة في مشاركة ٢٧ عرضاً مسرحياً، وهو عدد كبير للغاية فوجهنا ضغطاً كبيراً في التنسيق بين إدارة المسرح، وكل الأفرع الثقافية والمخرجين وقد استطعنا التغلب على هذه الصعوبة، وتتمثل الصعوبة الثانية في إقامة المهرجان الختامي بعد المهرجان القومي للمسرح، ونحن كإدارة مسرح على أعقاب بداية موسم جديد فكنا نسير بالتوازي بين إقامة المهرجان والموسم الجديد مما سبب ضغط أيضاً على إدارة النوادي، ولكن إدارة النوادي استطاعت أن تواجه هذه الصعوبة بالتعاون مع إدارة المسرح.

وعن الجديد الذي تم استحداثه فسابقاً كانت الفرق تعرض وتعود لمحافظتها في نفس اليوم، ولكن هذا العام وفرنا إقامة لمدة أربعة أيام للفرق المشاركة، وهو ما مكن الفرق من مشاهدة عروض بعضها البعض على سبيل المثال يشاهد فريق عرض أسوان عرض الأسكندرية والعكس وعرض البحيرة تشاهده فرقة أسوان..... وهكذا خاصة أن ثقافة المشاهدة والتفاعل والمعرفة من أبرز مكتسبات أى مهرجان يقام فكان من المهم أن يتعرف المخرجون على بعضهم، وقد دعمنا رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة الأستاذ عمرو بسيوني، وكذلك الفنان تامر عبد المنعم رئيس الإدارة المركزية للشئون الفنية، ووافقوا على ذلك الأمر رغم انه يعد تكلفة كبيرة على الهيئة في الإقامة والإعاشة، ونأمل في الدورة القادمة إقامة الفرق طوال فترة المهرجان .

وتابع قائلاً : يومياً طوال فترة المهرجان تقام ورش في مكان إقامة الفرق، وهي ورش عن فنون المسرح بشكل عام وعن النوادي بشكل خاص يدرب بها كبار المسرحيين، وذوي الخبرة في الوسط المسرحي وعن المعايير التي تم الاستناد عليها في اختيار عروض المهرجان.

تابع : نعتمد على معايير فنية، وكذلك معيار التمثيل النسبي لكل أقاليم مصر ففي النهاية هدف الهيئة العامة لقصور الثقافة هو هدف تنموي؛ وبالتالي هناك تمثيل نسبة لكل أقاليم مصر في المهرجان الختامي وقد وقع اختيار لجان التحكيم في المهرجانات الإقليمية على العروض المتميزة .

بعد حصوله على أفضل ممثل بالتجريبي ..

خالد رأفت: دخلت للشخصية من باب الأبوة الذي يمثل جزءا كبيرا في حياتي

حصل الممثل خالد رأفت على جائزة أفضل ممثل بالدورة ال ٣٠ من مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي عن دوره في مسرحية « من أجل الجنة إيكاروس « خالد رافت عضو فرقة « جماعة المسرح البديل " وبدأ مشواره المسرحي منذ عام ١٩٨٧ م وهو مساعد إنتاج بالمؤسسة الدولية للابداع والتدريب في الإسكندرية وهي مؤسسة تنموية تستخدم المسرح كوسيط للتغير الأجتماعي ومن خلالها شارك في العديد من الملتقيات ومنها على سبيل المثال ملتقي «نوبة صحيان « بالتعاون مع المعهد السويدي بالاسكندرية والمركز الثقافي الفرنسي ومعهد جوته والمجلس السويدي ، ومهرجان الشوراع الخلفية، وكذلك مهرجان جوتنبرج للمسرح والرقص بالسويد بمسرحية «أحلام فاوست « ، وكذلك عرض «نوستالوجيا « بمتحف ثقافات العالم بمدينة جوتنبرج ، وشارك في برنامج « بروكنز هاوس « بمدينة لينز بالنمسا ، شارك بعرض « سطور من دفاتر مصر « في مهرجانات متنوعة بكل من لبنان وتونس والمملكة المتحدة ، شارك بعرض إكوينوكس «حد الأعتداء « كممثل وحكاء في بيت كوله للفنون ببرلين بالتعاون مع فرقة جروتيست مارو ، كما قدم عرض « حكاية دولت « بتياتر هاوس ببرلين ، شارك بالعديد من العروض المسرحية منها على سبيل المثال باب الشعرية قصر ثقافة الأنفوشي ، الخوف والصمت ، ما أجملنا ، العين السحرية بمركز الواي ، جاءوا إلينا غرقي بجمعية الكتاب والفنانين « أتيليته الإسكندرية « ، يهودى مالطا بقصر ثقافة الأنفوشي ، رقصة العقارب عن هاملت وليم شكسبير بدار الأوبرا المصرية ، ليالي الغضب بقصر ثقافة الأنفوشي ، مارا- صاد عن بيتر فايس بقصر ثقافة الشاطبي ، رقصة الموت عن « فلنمثل سترندبرج / فريدرش دورينمات بالمركز الثقافي الألماني ، مشعلو الحرائق «ماكس فريش « و مارا – صاد بيتر فايس بالمركز الثقافي الألماني « معهد جوتة جوته « ، قراءات في مسرح نجيب سرور ، رسالة من مدينة منسية ، أحلام فاوست عن « فاوست / كريستوفر مارلو « ، بردة البوصيري بمركز الجيزويت الثقافي ، أجرينا معه هذا الحوار لنتعرف على دوره في مسرحية « من أجل الجنة إيكاروس «

رنا رأفت

أنا من محبي منهج ستانسلافسكي

حدثني عن إحساسك بالجائزة ؟

جائزة أفضل ممثل في التجريبي بالنسبة لي حصاد السنوات، وأحمد لله لم أكن أسعى للجوائز فجائزة الفنان ردود أفعال الجمهور، ولكن في نفس الوقت أن أحصل عليها في وطني وفي واحد من أفضل مهرجاناتها و من أفضل المهرجانات على مستوى العالم فهذا شيء كبير.

كيف بدأت الاستعداد لشخصية الأب في العرض وما أكثر ما جذبك بالشخصية ؟

بدأت التحضير للشخصية منذ اللحظة التي بدأ فيها المخرج أحمد الألفي التحدث معي عن الدور وعن المسرحية ذاتها وتاريخها، ثم بدأت في البناء من الأساس ليكون قويا، ودخلت لها من باب الأبوة الذي يمثل جزءا هاما وكبير في حياتي أنا شخصيا، فتواصلت مع الشخصية بسرعة شديدة؛ لنكون واحدا في وقت قصير، وساعدني أحمد كثيرا فهو مخرج واع جدا ومثقف؛ ولأنه أيضا ممثل فهو يدرك أهمية الممثل وأيضا كانت توتا زوجته، المخرج المنفذ تعد أفضل مرايا نرى فيها أنفسنا بشكل جيد جدا، وأيضا ان يكون أمامي ممثل جميل ورائع مثل "نادر" الذي كان ابني بالفعل منذ بداية البروفات، ولكي أكون صادقا لم أعتمد على منهج معين، ولكني أؤمن أن الشخصية ومواقفها تجعل الممثل يتعامل مع أكثر من منهج، ولكني أعتبر نفسي من محبي منهج ستانسلافسكي والذاكرة الإنفعالية والتمثيل من الداخل للخارج.

كل التمثيل دار في مساحات محدودة فكيف ترى صعوبة هذا الأمر ؟

شكل المشهد والمتاهة تسبب في الرعب للممثل والمتلقي في ذات الوقت، ولكن كان علي ان أدمر الحاجز بيني وبين المتلقين ؛ لكي نلعب بحب وقد كان، ولله الحمد استطاع الممثلون والجمهور الوصول لحالة الحميمية المطلوبة .

ماذا عن تقديم العرض باللغة العامية وما صعوبات تقديم الأساطير؟

تم تقديم العرض بالعامية ولكنها عامية غنية "سهل ممتنع"، وكانت عاملا مساعدا قويا لتوصيل كل ما أردنا أن نبعثه من رسائل، وعن صعوبة تقديم الأساطير فأسباب نجاحها ترجع لكيفية التناول، ونقاط التقارب بينها وبين المتلقي والتعامل مع هذه النقاط بذكاء، وأيضا العامل المهم جدا هو الممثل الموصل لكل هذه الأمور.

حدثنا عن تعاونك مع المخرج أحمد عزت الألفي ؟

أحمد عزت كما سبق وذكرت ممثل بالأساس، وهو بالفعل ممثل متميز جداً وفريد وذو كاريزما عالية جداً، و مخرج ذو وجهة نظر قوية يعرف جيداً ما يمتلكه من أدوات يلعب بها بحرفية شديدة وهو محب لعمله، ومحب لمن معه لا يستخدمهم، ولكنه يصل لما يريد تقديمه من رؤية بأن يضعهم على الطريق الصحيح؛ ليخرجهم بالشكل الذي يرضيهم ويمتعهم .

الفن من أقوي وسائل التأثير على المجتمع انسانيا واجتماعيا

كيف ترى المهرجان التجريبي الذي اسس عام ١٩٨٨ وحتى الأن ؟

كان لي الحظ أن اتواجد في الدورة الثانية أو الثالثة من المهرجان التجريبي بعرض "يهودي مالطا" من إخراج د. أيمن الخشاب الذي حصلنا به على المركز الأول في مسابقة جامعة الأسكندرية ثم الأول جمهورية، المهرجان كان يتطور كل عام، هناك سنوات كان مستوى المهرجان أقل من المتعارف عليه ، ولكن هذا حال حتى أفضل المهرجانات في العالم ، كان لي الشرف أن اتواجد في العديد من المهرجانات المحلية والدولية في العديد من الدول العربية و الأوربية ، ولأنني أحب وطني وأتمنى أن يكون مهرجان بلدي قويا فعلينا أن نهتم ببعض نقاط التنظيم مثل دخول الجمهور، والتعامل معه والنشرات اليومية وما بها من معلومات .

من خلال عملك في المؤسسة الدولية للأبداع والتدريب التي تستخدم المسرح كوسيط إجتماعي كيف ترى أهمية المسرح اليوم كفعل إجتماعي قادر على التغيير ؟

الفن بوجه عام والمسرح بشكل خاص من أقوي وسائل التأثير على المجتمع انسانيا واجتماعيا وثقافيا وعلينا أن نستغل ذلك من أجل مستقبل أفضل بل وحاضر أفضل أيضا .

أنت عضو في جامعة المسرح البديل وهي أول فرقة مسرحية مستقلة بالإسكندرية.. كيف ترى اليوم واقع المسرح المستقل في مصر وهل هناك إنحصار لدور المسرح المستقل ؟

أنا عضو في جماعة المسرح البديل منذ إنشائها عام ٩٠ على يد أساتذتي محمود أبو دومة وعواطف ابراهيم وفضلهم باق، وهي أول فرقة مستقلة في اسكندرية بالتزامن مع فرقة الورشة لحسن الجريتلي في القاهرة، وهناك الآن الكثير من الفرق، وقد مررنا بأوقات كنا نعمل بحرية إلى حد ما، وقدمنا الكثير من الأعمال المسرحية ، وقمنا أيضا بعمل مهرجان اطلقنا عليه اسم "ملتقى الفرق المستقلة" وكان مهرجانا دوليا بالتعاون مع مكتبة الاسكندرية، ولمدة سبع سنوات متصلة حتى سنة الثورة، وفي تلك الفترة اجزم أن الملتقى قام بالفعل بالتغيير في خريطة الفن في اسكندرية بوجه خاص، واستطيع القول أن هذا أثر أيضا على مستوى الفن في مصر إلى حد ما، ولكننا في الحقيقة كفرق مستقلة نمر بفترة صعبة جداً تكاد تقتل بعض الفرق؛ حيث لم يبقى لديها القدرة على التحمل، فالفنان الحقيقي يعاني ، على مستوى العالم كله.

شاركت في العديد من المهرجانات الدولية فما تقييمك للمهرجانات المسرحية بمصر وفكرة التسابق ؟

كما ذكرت لدينا مهرجانات مهمة في الوطن العربي ، وعالميا ، تعاملت مع فرقة كبيرة كانت تتمنى التواجد في مهرجانات في مصر فعلينا أن ندرك قيمة أنفسنا، ونعطيها حقها في التواجد بشكل قوي وسط مهرجانات العالم .

عرفت الهوى

نفحات في العشق الإلهي

جمال الفيشاوي

بمناسبة الذكرى العطرة لمولد سيد الخلق رسول الإنسانية نبينا الكريم سيدنا محمد -عليه أفضل الصلاة وأتم السلام- قدم قطاع شئون الإنتاج الثقافي برئاسة المخرج الفنان خالد جلال القائم بأعمال رئيس البيت الفني للمسرح، على خشبة المسرح القومي، الأمسية الشعرية الغنائية «عَرَفتُ الهوى» فكرة وإعداد وإخراج الفنان خالد عبدالسلام، من إنتاج فرقة المسرح القومي بقيادة الفنان الدكتور أيمن الشيوي.

جاء اختيار خالد عبدالسلام لاسم الأمسية من عنوان قصيدة لسيدة العشق الإلهي رابعة العدوية، واتبع ترتيبا معينا في الأمسية، فقد اختار أبياتا من قصائد شعرية لشعراء من عصور مختلفة دون ترتيب زمني للقصائد أو الشعراء، بل بترتيب خاص وضعه لبناء عرض مسرحي، يعني به التطور والتصاعد في رحلة العشق التي اصطحبنا معه فيها بكل الحب والإحساس الصادق والمعايشة الحقيقية، فتمازجت أرواح الجمهور مع روح العرض، وحلق بنا إلى أسمى درجات العشق والحب. واختار نماذج من أقطاب الشعر الصوفي مثل رابعة العدوية، والحلاج، وابن الفارض، والسهروردي، وأبو مدين الغوث، وبجانبهم اختار نماذج من الشعر الصوفي المعاصر لأحمد بخيت، وعمرو فرج لطيف، هذا بالإضافة لقصيدة أمير الشعراء أحمد شوقي (نهج البردة) الذي وظفها توظيفا جيدا، بحيث جعلها تحتضن كل القصائد الصوفية بالعرض، فقد بدأ بالجزء الخاص بالإلقاء بقصيدة (نهج البردة) وأنهى بها الأمسية. واختيار أشعار للتقرب إلى حب الله ورسوله، والساعي وراء هذا الحب يتغير وينضج أثناء رحلته، من الداخل والخارج، حتى يصل إلى أن يعرف الهوى في العشق الإلهي، ويصبح من أهل التصوف، ثم يصل العاشق إلى مرحلة إخفاء هذا الهوى في العشق والاحتفاظ به داخل قلبه وفؤاده، ويناجي ربه بأن يزيده بفرط حبه، ويطمع في رؤيته، ويصبح في حيرة من أمره لأن يقينه بأنه لن يرى الله رؤية العين في الدنيا، لكنه يلح ويلح رغم أنه يعلم الجواب بأنه لن يرى، فهذه الأمسية تدعو إلى الحب والتسامح، وبهما يتطهر الإنسان وتصبح روحه صافية محبة لكل الكائنات، وقد قدمت الأمسية بوسائل مسرحية جمالية متسقة ومتناغمة.

بدأ العرض قبل فتح الستارة بداية جاذبة؛ إذ سمعنا صوتا لدفوف، ثم ينفرج الستار بسرعة بطيئة متناغمة مع إيقاع الموسيقى لنرى المنظر في جو إضاءة خافية ملائكية، ثم نستمع لقانون ثم بقية الآلات. وعندما فتحت الستارة كاملة مع بداية الغناء شاهدنا الفرقة الموسيقية المكونة من الملحن والمطرب المايسترو محمد عزت ومعه المطربة رحاب مطاوع والعازفون: «جيتار (محمد حزين)، عود (داليا حافظ)، أورج (سيف وائل)، كمان (لواء حمدي)، بيز (مصطفى معتز)، رق (مصطفى كرم)، طبلة (أحمد علي)، قانون (طاهر محمد)»، مع (فريدا أسامة، نورا حسني). والكورال: «(فاطمة سيد – مريم نبيل – أحمد نبيل – نبيل حامد – سعد عادل – حمزة نبيل)»، ورددوا «اللهم صلِ على سيدنا محمد». ونسمع أغنية من أبيات قصيدة (بردة الرسول) لأحمد بخيت، بدأت «هَذا مَقامٌ كريمٌ، لا يليقُ بهِ.. إلاّ فؤادٌ كريمٌ في مَحَبَتِه – لولا المَحبةُ لمْ تثبتْ بنا قدمٌ.. منْ خشيةِ الله، إجلالا لرَحْمته – الأولياءُ وقوفٌ خلفَ رايتِه.. والأنبياء صفوفٌ دونَ سُدَّتِه» غناء (رحاب مطاوع)، فكانت البداية بالتضرع والخشوع، ثم يبدأ (خالد) بإلقاء أبيات من قصيدة (نهج البردة) لأحمد شوقي.

يتصاعد الحب ويزداد السير في طريق النور الإلهي، ويقدم فاصل موسيقي بسيط، يسطر عليه صوت البيز مع همهمات الكورال، ثم يختار أبيات من قصيدة (عرفت الهوى) لسيدة العشق الإلهي رابعة العدوية، ويبطن الإلقاء بعزف على العود، ومنها «عرفْتُ الهَوى مُذ عَرَفْتُ هواك.. وأغْلَقْتُ قَلْبي عَلى مَنْ عَاداكْ، وقفْتُ أُناجِيكَ يا مَن تَرى خَفايا القُلُوبِ ولَسْنا نراك، أحبُكَ حُبَّيْنِ حُبَّ الهَوى.. وحُبًّا لأنَكَ أهْلٌ لذَاك، فأما الذي هو حُبُّ الهَوى.. فَشُغْلي بذِكْرِكَ عَمَنْ سِواكْ»، وتلك القصيدة تعتبر من أشهر قصائد العشق الصوفي، وتبين مدى حب رابعة العدوية لله -سبحانه وتعالى- التي عرفت معنى الهوى والحب، فهو الحب الحقيقي الذي ليس فيه أوجاع ولا أحزان، وهو الحب النابع من القلب والفؤاد الممزوج بالعشق والشوق، والشعور بالسكينة والطمأنينة، فلم يعد مكان لغير الله ، ويختار كما يختار المحب من كل بستان زهرة، فيلقي لأشهر الشعراء المتوفين، ابن الفارض، من قصيدة (أخفي الهوى ومدامعي تُبديه)، ومن قصيدة (زدني بفرط الحب فيك تحيرا)، وينهل من شعر الحلاج من قصيدة (لبيك لبيك يا سري ونجوائي) وقصيدة (والله ما طَلَعَت شمس ولا غربت)، ويفصل بين قصيدتي الحلاج قصيدة (أَبدا تَحنُّ إليكم الأرواح) للشاعر السهروردي.

وينتقل بنا إلى أشعار أبي مدين الغوث، ويختار بعض أبيات من قصيدته (تذللت في البلدانِ)، ومن قصيدة (نحن العرايا) للشاعر المعاصر عمرو فرج لطيف، كما

اختار بيتا واحدا من مجموعة «سبحانك ربي سبحانك» أشعار عبدالسلام أمين، ويقول: «سبحانك ربي سبحانك.. سبحانك ما أعظم شانك»، ثم يعود لينهل من أشعار عمرو فرج لطيف (مقام الصبر من ديوان قمر – تسابيح)، ويعود ليلقي من قصيدة نهج البردة، ويذكر رسولنا الكريم محمدٌ بتلوينات في الأداء مع استمرار الكورال والموسيقى، فقد اختار منها في مدح الرسول «مُحَمَّدٌ صَفوة ٱلباري وَرَحمتُه.. وَبُغية ٱلله من خَلقٍ ومن نَسم – وصاحبُ الحوضِ يَوم الرُسل سائلةٌ.. مَتى الوُرودُ وَجبريلُ الأَمينُ ظَمي»، ثم يعود الكورال في إصدار الهمهمات والآهات مع الموسيقى ويكمل من القصيدة نفسها «محمدٌ أسرى بك الله ليلا.. إذ ملائكة والرسلُ في المسجد الأقصى على قدم – لَمّا خَطرتَ بِهِ إلتَفوا بِسَيِّدهِم.. كالشُهبِ أو بالبَدرِ أَو كَالجُندِ بالعَلَم»، وتعود الهمهمات والموسيقى نفسها، ويقول: «صَلّى وَرَاءَكَ مِنهُم كَلُ ذي خَطَر.. ومَن يَفُز بِحَبيبِ اللَهِ يَأتَمِم»، وتبدأ الهمهمات والموسيقى ويتمازج بالغناء (محمد عزت ورحاب مطاوع مع الصوليست فريدة أسامة ونورا حسني)، ويعلق (خالد) ببعض من كلمات الأغنية، ويلقي بعض الأبيات من قصيدة نهج البردة، إلى أن تصل حالة الهرموني بين الجميع على المسرح، ويرتفع صوت الجميع متداخلا مع صوت الآلات بذكر الصلاة والسلام على سيدنا محمد، ليصفق الجمهور بشدة فهو الذي اندمج واستمتع بحالة العشق طوال العرض.

كان ديكور (مي كمال) تعبريا، فقد عبر عن التراث الإسلامي بلمسة حديثة، فكان يمثل بعض القطع الخشبية في بهو فسيح بأحد الأماكن محاط بستار من القماش الأبيض، وفي العمق وعلى ستارة سوداء من أعلى يظهر قرص القمر وحوله النجوم تضاء أحيانا كثيرة بإضاءة بيضاء، معبرا عن الحالة الروحية بموتيفات بسيطة دون تكلف أو تزيد.

أما أزياء (مي كمال) كانت عبارة عن ملابس عصرية، يرتدي الرجال فوقها عباءة بيضاء لخالد والكورال، وارتدى العازفون عباءة لونها بني لكسر رتابة اللون الأوحد لتعطي ثراء بصريا، وترتدي النساء فستانا أبيض وطرحة بيضاء.

قدم (محمد عزت) موسيقاه بشكل مدروس بالاتفاق مع المخرج باختيار الآلات الموسيقية التي تعزف صولو مع كل قصيدة، فعندما يقوم (خالد) بإلقاء مطلع من قصيدة ما، ترد عليه الآلة بجملة موسيقية، وعندما يكرر هذا البيت بأداء آخر أو يعيد تكراره مع إضافة بيت آخر تدخل آلة أخرى، وتُترك الفرصة للعزف المنفرد لتحدث حالة من الانسجام مع إلقاء الشعر؛ ليوكد بالموسيقى على موضوع القصيدة والمعنى المراد، فنجد مثلا في قصيدة (نهج البردة) لأحمد شوقي التي اختار الأبيات من الجزء الأخير منها «يا رب صلِ وسلم ما أردت على.. نزيل عَرشك خيرِ الرسلِ كُلهم – محيي الليالي صلاة لا يقطعها إلا بدمعٍ من الإشفاقِ منسجم»، يدخل الدف في البداية، ثمّ الكمان والقانون، ثم همهمات من الكورال ويبطن الأداء بالموسيقى، فقد بدأ المحب السير في طريق محبة الله بالابتهال، ويخطو خطوة للشعور بهذا الحب بالدعاء وإحياء الليالي بالصلاة ولا يقطعها إلا الدمع والحزن على ما فات، وتمنى الأفضل، وينمو هذا الحب ويتصاعد بالانتقال بطريقة الإلقاء والموسيقى نفسها، إلى أن تعلوا الموسيقى ويُكون المطرب (محمد عزت) والمطربة (رحاب مطاوع) دويتو غنائيا يخفت عند إلقاء بعض الأبيات الشعرية، ويرتفع في فترات الصمت، ليصل إلى حالة الذروة في الأمسية، فنسمع صوت الدف فقط عند إلقاء قصيدة (لبيك لبيك يا سري ونجوائي) للحلاج، ومنها «لبَّيكَ لبَّيكَ يا سِرّي وَنَجوائي.. لبَّيكَ لبَّيك يا قَصدي وَمَعنائي – أَدعوكَ بَل أنت تَدعوني إِلَيكَ فَهَل.. نادَيتُ إِيّاكَ أَم نادَيتَ إِيّائي»، ويختار من هذه القصيدة كثيرا من الأبيات التي أنهاها بإلقاء «ذاكَ العَليمُ بِما لاقَيتُ من دَنفٍ.. وفي مشيئتِهِ مَوتي وَإِحيائي»، والخالق -سبحانه وتعالى- رب العالمين يعلم مدى حب وعشق عبده المخلوق له وحده، فدنف العاشق جعله يتهالك في حبه فمرض، فثقل مرضه ودنا من الموت، وفي مشيئة الله موته وإحيائه.

كانت إضاءة (أبو بكر الشريف) بطلا من أبطال العرض أضفت على الأمسية المتعة البصرية، فقد تفنن في تجسيد الحالة الدرامية بتعدد للدرجات اللونية، والتركيز على الحدث، فيركز بشدة الإضاءة مستخدما اللون الأصفر أو البرتقالي على (خالد عبدالسلام) عند إلقائه حسب الكلمات والحالة الوجدانية، وتخفت الإضاءة على الجميع، أو تشتد قليلا لتسلط على العازفين والمطربين والكورال موزعة بشكل جمالي بتداخل اللون الأزرق والأخضر والروز والبرتقالي والأصفر، وتخفض الإضاءة على (خالد) في حالات الصمت.

«عَرَفتُ الهوى» نفحات في رحاب العشق الإلهي، وقلما نشاهد مثل هذه الأمسيات، التي قدمت من خلال فنان متمكن من أدواته، فقد نجح (خالد عبدالسلام) في إعداد وإخراج فكرته عندما حول أبيات تراثية وحديثة من الشعر إلى دراما تمثيلية، الذي كان صادقا في عمل معايشة كاملة لحالة الشعر بالانتقال من حالة إلى أخرى، فهو متخصص في تدريس فن الإلقاء بالمعاهد والأكاديميات المتخصصة، ومتمكن من قواعد اللغة العربية ونطقها نطقا سليما يشعرك بأنه يتحدث العامية من عذوبة أدائه، فهو من المتفردين في فن الإلقاء والتلوين في الأداء الصوتي الذي صاحبه بالتعبير الجسدي، فكان ينظر أعلى المسرح كأنه ينظر إلى السماء لمناجاة ربه، أو النظر للجمهور ليحسه إلى مشاركته الحالة الروحية والعودة إلى الله، وبالفعل شاركه الجمهور هذه الحالة من العشق الإلهي، وردد كثيرا كلمة الله مستحسنا الحالة الشعورية، وكان يكمل بعض كلمات القصيدة قبل أن ينطق بها (خالد) الذي كان يعلق بعضا من هذه الكلمات في إلقائه، فعلى سبيل المثال علق كلمة أبيه ليرددها قبله الجمهور؛ عندما اختار من شعر ابن الفارض قصيدة (أخفي الهوى ومدامعي تُبديه) ومنها «أُخفِي الهَوَى ومَدامعي تُبديه.. وَأُميتُهُ وَصَبَابَتي تُحييه – وَمُعَذّبِي حُلْوُ الشَّمَائِلِ أَهْيَفٌ.. قَدْ جمعتْ كُلَّ المَحَاسِنِ فيه – فكأنهُ في الحُسْنِ صُورَة يُوسفٍ – وكأنني في الحزنِ مِثْلُ أبيه»، فمن صدق المشاعر وحسن أداء (خالد عبدالسلام) ذابت روحه واختلطت جوارحه بالعشق الإلهي، وأبهر الجمهور وحلق بهم إلى عالم سماء الحب الذي دعت له جميع الأديان.

التحية واجبة للفنان (خالد عبدالسلام) ومساعديه: (هالة صلاح – إيمان صلاح – سامي الوكيل – محمد ممدوح – فاطمة الزهراء)، ولمدير المسرح القومي الفنان الدكتور (أيمن الشيوي)، وأتمنى استمرار عرض هذه الأمسية مرات ومرات على خشبة المسرح القومي، أو تعرضه فرقة المواجهة في الأقاليم المتعطشة لهذه العروض التي تدعو إلى الحب والتسامح، كما تحبب الجمهور في نطق اللغة العربية السليمة.

تابو

صرخة في وجه التابو

سارة أشرف

«السكوت لا يعني الموافقة.. كل منا يهوى الضجر..
عندما يصبح الاكتئاب
والجنس تجارة
أما الألم فهو الدليل على بقائنا أصحاء.. فاحذر إذا لم تشعر بالألم
أرضى بجسد عاجز..»

تلك العبارات باللغة العربية هي جزء من العبارات التي تسللت إلى آذاننا مع موسيقى تدق بلا هوادة، وظلام دامس، هذه الأوفرتيرة الخاطفة كانت بداية عرض (تابو)، وهو إنتاج مشترك بين سوريا وألمانيا، وإخراج محمد ديبان، وتم عرضه ضمن العروض المتنافسة بمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي بدورته الثلاثين.

قبل تحليل العرض، الذي كان رقصا معاصرا، سنتحدث ولو قليلا عن مدخل العرض، وهو اسم العرض (تابو)، تلك الكلمة المنتشرة، بل أصبحنا نطلقها على كل الثوابت، بل وحتى محاولة هدمها، وأصبحنا ندرك أن هناك ثلاثة تابوهات أساسية، وهي (سياسة، دين، جنس)، ولكن ما أصل الحكاية أو أصل كلمة تابو؟

بالعودة لعام ١٩٨٣ حين صدر كتاب «الطوطم والتابو» من تأليف سيجموند فرويد، ستجد بالفصل الثاني تعريفه الآتي للتابو: «يتشعب معنى التابو لاتجاهين معاكسين، يعني لنا من جهة مقدسا مباركا، ومن جهة أخرى رهيب خطير محظور مدنس»، وإذا كان التضاد يبرز المعنى ويوضحه، فالتضاد هو كلمة نوا ومعناها اعتيادي، أي متاح للجميع، وكلا المصطلحين يأتيان من البولينزية قديما، هذا ببساطة هو تعريف سيجموند فرويد الطبيب النمساوي الشهير مؤسس علم التحليل النفسي الذي إذا فهمناه فهمنا أشياء كثيرة عن أنفسنا وعن الآخرين، صحيح أن مدرسة فرويد في التحليل ليست الأصح في كل شيء ولكنها مرجع أساسي.

هي تبدو غير مفهومة أحيانا كثيرة يقابلنا من لا يفهم عروض الرقص المعاصر ولا يستعذبه كفن، لأنه يريد شيئا مفهوما، يريد حوارا بين شخصيات وحبكة تتعقد، وأيضا حلّ العقدة ليس فقط التي بالعرض، بل التي بحياته، ولكن في حقيقة الأمر الرقص المعاصر هو نوع من الفنون التي يجب أن تترك فيها لروحك وقلبك العنان كي تشعر بالموضوع المطروح، وحينها إذا كان بالفعل عرضا جيدا ستجد نفسك تحت التأثير دون صعوبة وبذل مجهود للفهم، ويتفق الرقص المعاصر والتابو في التعريف والعبارة التي قالها فرويد «المحظورات التابوية تفتقر إلى أي تعليل، ولا يُعرف لها مصدر، هي غير مفهومة بالنسبة لنا في حين تبدو بديهية لمن يقع تحت سلطانها»، فإذا أردت أن ترضي الفضول وتبحث عن أصول الرقص المعاصر، بالتأكيد ستجد أبحاثا وكتبا محللة ليس فقط للرقص المعاصر، ولكن للأداء الجسدي للمؤدين؛ مما يفترض أنه يُسهل عليك عملية الفهم، ولكن صدقني إذا لم تقع تحت تأثير الرقص في العموم لن تفهم حركات مؤدين يتحدثون دون عبارات، يخاطبون وجدانك قبل أفكارك، وتخيل إذا كان موضوع العرض هو (التابو)؛ أي كل ما يضعه الإنسان نصب عينيه سواء بالتقديس أو بالتحريم، ولا يقف التابو عند بلد أو بيئة بعينها، فهو موجود على نطاق عالمي، حتى وإن لم يكن المصطلح والكلمة موجودين، فالمعنى موجود، لذا تجد العرض يضم أكثر من لغة، فالبداية كانت للغة العربية كما سلف وأوضحت في بداية المقال، وبعدها نسمع عبارات بالإنجليزية، وبعدها لغة تركية أو ما يشبهها، وعلى مدار العرض موجود في الخلفية للسماع ثلاثة أشياء: موسيقى، وأحيانا موسيقى مع عبارات منطوقة على طريقة (الفويس أوفر)، والصمت، بل حتى بعض المشاهد بها رقص يتخلله صمت داعين حاسة النظر للاستماع، ولا يدهشك تكرار أن بعد انتهاء الرقصة التي كانوا يؤدونها مع موسيقى بعد توقف الموسيقى، يستمر الرقص، إذا كانت الموسيقى روح

والرقص حياة دعني أخبرك أن بعرض «تابو» كانت الحياة مستمرة بعد توقف الروح عن البث.

خلال العرض حاولت أن أتبين وأتحسس كل تابو من الثلاثة الأشهر على حِدا، ولكن بعد أن وجدت التابو الخاص بالدين موجودا بمشهد رقص يشبه الرقص الصوفي، والراقصين مرتدين تنورة بيضاء وكنزة بيضاء، وفي الخلفية أغنية (الملك لك)، بعد هذا المشهد لم أجد أثرا لبقية التابوهات من خلال العرض، وكان التركيز الأكبر على أن الإنسان يخلق التابو لنفسه، بالضبط نفس فكرة عبادة الأصنام، يصنعون التمثال ثم يعبدونه وينتظرون منه المعجزات، نفس التعامل مع التابو، فقد خلق الإنسان لنفسه صراعا داخليا عبر وضع التابو نصب عينيه، أو العكس، إذا نساه أو كسره عن عمد، حتى إن حركة من حركات الرقص في العرض كانت عبارة عن أن الراقصين يدقون بأيديهم عند رأسهم بعنف نابع من أن داخل الرأس تدور معركة، ثم يضعون أيديهم عند القلب بهدوء، ويكررون هذه الحركة أكثر من مرة. وفي هذا الشأن يقول فرويد في كتابه «الطوطم والتابو»: «إن من يتصدى لمسألة التابو انطلاقا من التحليل النفسي؛ أي من دراسة الجزء اللاشعوري من الحياة النفسية للفرد، سوف يقول لنفسه بعد قليل من التفكير، إن هذه الظواهر ليست غريبة عليه، فهو يعرف أشخاصا خلقوا لأنفسهم مثل تلك المحظورات التابوية ويتقيدون بها بتشدد».

وعلى سيرة القيد والتشدد لم يفوتني تفصيلة أن جميع الراقصين بلا استثناء، وحتى الرجال، كان شعرهم معقودا، لكل منهم ضفيرة، وللضفيرة في المسرح دلالة قيد وتشبث.

ليست الضفائر هي الشيء الوحيد الذي كان له دلالة وإسقاط على موضوع التابو، وإنما حتى الخط الأحمر المائل الذي رسمته إحدى الراقصات على خشبة المسرح بطريقة السير على الحبال، ولكن هنا الرقص على حبل مائل تخطه بيديها على الأرض، ليأتي بقية الراقصين في المشهد الذي يليه يجلسون على الخط نفسه بميل، وهنا يأتي دور الفلسفة والتأويل، فإذا كان التابو معنيا بالاستقامة دون اعوجاج أو ميل، فالكسر أتى عبر خط مائل، وإذا كان اللون الأحمر له دلالات كثيرة نتبينها حسب السياق، فهو هنا معني بالصراخ والتمرد على كل ما هو تابو وليس مجرد إنذار.

ظلت مشاهد العرض في تتابع مشهد به جميع الراقصين، ثم يليه مشهد لراقص بمفرده أو -كما في إحدى المشاهد- راقصتان، وذلك التسلسل تظنه لخدمة عنصر الملابس في العرض، وهي جميعها ملابس بسيطة لا تحتاج وقتا كبيرا لارتدائها، وألوان الملابس لم تخرج عن الأبيض والأسود مرتبط ارتباطا وثيقا بموضوع العرض (التابو)، فهما لونان حادان يمثلان كل شيء، حتى إنهما يُرمزان لقوى الخير والشر باللونين الأبيض والأسود، ولكن في حدة اللونين نرى التابو حادا مقدسا كأبيض ملائكي، ومدنسا كأسود شرير. ولكن تتابع المشاهد تارة برقصة جماعية وتارة برقصة منفردة، نستطيع تأويله بسلاسة وربطه بالتابو، فهناك التابو كأعراف مجتمعية، يتواجد بصفة عامة على مستوى قبيلة قديما أو مجتمع حديثا، وهناك التابو بشكل فردي ممثلا صراع الإنسان مع تابوه الفردي الخاص الذي ليس بالضرورة أن يكون موجودا لدى بقية الأفراد، حتى وإن كانوا من المجتمع نفسه، بل حتى إن كانوا من نفس الأسرة.

كان العرض من إخراج محمد ديبان وراقصيه الستة هم: محمد أمين، وفادي واكد، وكارلا أنطونيا وير، جنبا إلى جنب مع أوكسانا تشوبرينيوك، ومحمد علي ديب، وإينا جوشار.

«الروبة»

عرض تونسي جرئ جدًا

نور الهدى عبد المنعم

من العروض التي شاهدتها خلال فعاليات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في دورته الأخيرة (٣٠) العرض التونسي «الروبة»، نص وسينوغرافيا وإخراج حمادي الوهايبي، بطولة حسام الغريبي، عواطف العبيدي، نور الدين همامي، محمد شوقي خوجة، سامية بوقرة، خلود بديدة.

بدا اسم العرض غريبًا بالنسبة لي «الروبة» فهذه المفردة تعني باللغة العربي «الخمير»، ولا شك أن الخمير قد يصل لدرجة التعفن، خاصة أن كلمة روبة باللهجة التونسية تعني «فستان»، فراح عقلي يرجح المعني الأول، لكن بعد بدء العرض اكتشفت أنها تشير إلى ملبس القضاء والعدل «روب»، وبمرور الأحداث تأكدت أن المعنى هنا له علاقة وثيقة بتعريف اللغة العربية مع الربط أيضًا بروب العدالة، فماذا لو أصيب هذا الروب بالعفن وانتشرت رائحته لدرجة أنها تزكم الأنوف نتيجة الفساد الذي انتشر وطال بعض ممن يرتدون هذا الروب؟

وعلى الرغم من الإسقاطات التي يحتويها العنوان وتعدد التأويلات إلا أن العرض جاء صريحًا وجريئًا وبه مغامرة كبرى، حيث يتناول الفساد في أكثر المواقع حساسية «القضاء والمحاماة»

يبدأ العرض بحالة من الصخب حيث أصوات السيارات والشارع مع حركة دائمة سريعة وبخطوات قوية حيث مجموعة الشخصيات تتحرك في كل زوايا ومواقع خشبة المسرح، ومن دون تفكير نستطيع أن نعرف بسهولة أن هذا المكان يمثل محكمة، فمعظم الشخصيات ترتدي «روب المحاماة» وفجأة ينهار جزء من المحكمة ونسمع أصوات الانهيار وكسر الزجاج، والصراخ والخوف والفزع، فينحسر الجميع في ممر ضيق من المحكمة أُغلق عليهم من جميع الجهات، ومن هنا يبدأ الحدث الدرامي، فانهيار المبنى هنا لا يمثل الجدران فحسب لكنه مجرد سبب للكشف عن انهيارات أخرى تتمثل في القيم والأخلاق والدين، حيث يتبين من الحوارات طبيعة الشخصيات الموجودة في هذا المكان: أربعة محامين، قاضية هي رئيسة المحكمة ومتهم، وتؤدي حالة الانهيار النفسي الذي تسبب فيها الخوف من انهيار باقي المبنى فوقهم أو عدم تمكنهم من الخروج إلى تبادل الاتهامات والكشف عن الفساد الذي يمارسونه من رشوة وتزوير وتلاعب بالقانون وقلب الحقائق حتى أن القاضي نفسه متورط في هذا الفساد، في النهاية نكتشف أن المتهم الموجود معهم هو أقل جُرم من الجميع.

تتضافر جميع عناصر العملية المسرحية لإخراج هذا العرض فلا يوجد عنصر زائد أو ناقص، فالإضاءة التي صممها طه الجباري وشعيب بشر تلعب دورًا مهمًا في تشكيل الفراغ ورسم المكان حيث الشباك المنبعث منه الضوء والخطوط المتوازية التي تشبه القضبان وتظهر من خلالها جميع الشخصيات وكأنهم في قفص الاتهام، كذلك حركة الممثلين التي انتقلت من القوة في بداية العرض إلى الضعف بشكل تدريجي، والأداء وهو العنصر الأهم حيث الهدوء والانفعال وحركة الجسد والإيماءات كلها جاءت موظفة مع طبيعة كل شخصية والموقف.

حتى طرق القاضي بالمطرقة بعد أن كان يهدف إلى ضبط وتنظيم العمل داخل قاعة المحكمة تحول إلى وسيلة للتعبير عن الخوف والتوتر، موسيقى قيس بن مبروك وكذلك المؤثرات الصوتية نجحت في التعبير عن المكان والحالة النفسية والعصبية للممثلين.

بالطبع لفت انتباهي كما لفت انتباه معظم الحضور أن عدد السيدات أكبر من عدد الرجال في السلك القضائي، كما أن رئيس المحكمة سيدة، وهو ما عبر بالفعل عن نسبة عمالة المرأة في تونس، كذلك أن المرأة قد تولت القضاء ورأست محكمة بالفعل في تونس.

أما ما يؤخذ على العرض هو طول الحوارات به وقد أدت بالطبع إلى طول الزمن، خاصة وأن الحوار باللهجة الدارجة.

«كنز أدم»

في مسرحية لأطفال كفر الشيخ

محمود كحيلة

قدم علي مسرح قصر ثقافة كفر الشيخ العرض المسرحي "كنز أدم" من إنتاج الإدارة العامة لمسرح الطفل بالهيئة العامة لقصور الثقافة وهي مسرحية موجهة للأطفال تنطوي علي محتوي هام وجيد ومعلومة مصيرية تتعلق بالحفاظ علي البيئة من التعديات البشرية التي علي رأسها الإسراف في استخدام مياه الشرب واستهلاك هذه الثروة الطبيعية فيما لا يفيد وفيما يمكن الاستغناء عنه وهو علي حد تعبير العرض رش مياه الشرب في الشوارع بلا داعي أو سبب وبكميات مبالغ فيها كأحد الممارسات القديمة الراسخة في أذهان أصحاب المحلات والدكاكين وهو أمر يحيه في العرض صاحب ماركت متواضع بقرية من القري المصرية ومن الطريف الذين يبين أن المعالجة تجنح إلي خفة الظل والكوميديا أنه يسمي متجره الصغير (كارفور) تيمنا بهذا المتجر العملاق والمنتشر في كثير من مدن وعواصم العالم، وعلي الجانب الأخر من «كارفور القرية» نشاهد عامل النظافة المسئول عن جمع القمامة وخلفات البيوت والمحلات يهمل في أداء عمله ويترك المخلفات تنتشر في أرجاء المكان ممن يجعلها معقل للذباب والناموس وغيره من الديدان والحشرات وهو بذلك مصدر للتلوث ونقل العدوي والأمراض ولا يكتفي بذلك وإنما يحرق ما يجمع من مخلفات فيسبب في أذخنة مفسدة للهواء ومضرة للبيئة ومسببة للأمراض في أجهزة التنفس وما يترتب عليها من أمراض خطيرة يسببها استنشاق مثل هذه الملوثات.

من أطريف وألطف مواقف العرض ما كان بين هذا الاثنان التاجر والمنظف دائماً علي خلاف حيث نري كلا منهما ينتقد الخر من دون أن ينتبه لما يتركب هو نفسه من حماقات لا تقل خطورة علي منظومة البيئة، وحقيقة الأمر أن خفة ظل الشاب (أحمد أشرف) الذي قام بدور عصام التاجر لا تقل أهمية عن خفة ظل (حسام أحمد) الذي قام بدور (صبري) عامل النظافة وكانا كلاهما من أهم عناصر نجاح هذا العرض بما قدموه من مرح وبهجة تنسجم مع باقي عناصر التمثيل المسرحي والعرض الذي قدمه أطفال كفر الشيخ الذي قاموا بباقي الأدوار لاسيما (كريمة محمد) التي قامت بدور "فرح" بثقة كبيرة ومهارة عالية وكان الالتزام الكبير من قبل الأطفال والانضباط سيد الموقف في هذا العرض الذي شارك في بطولته من أطفال كفر الشيخ الموهوبين الطفلة (تيا إيهاب) في دور حبيبة المتحيزة دوماً للحق والفاعلة في المواقف التي تتطلب إيجابية لتكون بالإضافة الي رفيقتها (محمد عبداللطيف) صوت الوعي والتنبيه إلي الممارسات الضارة بالبيئة وفي العرض قامت (ريتال محمد) التي قامت بدور "بندقة" والتي تقدمت مع أقرانها في كتلة واحدة فاعلة وإيجابية كانت تتقدم بقوة في سبيل النهوض بأحوال القرية أو الشارع أو الحارة أو المكان الذي يتبين في لحظة الكشف الحقيقية بالمسرحية عندما يخرج الجدار أيقونة الكنز الذي لفت إليه الرجل الدرويش أو المجذوب الذي قام بدوره في هذه الفرجة المسرحية الصغير (مصطفي محمد) في دور "سمسم" وهو فرعون صغير حبس بالجدار منذ زمن قديم لأنه أرتكب خطيئة تتعلق بالبيئة أسرف ربما في استعمال مياه النهر وكان الطفل المختار لأداء هذا الدور هو (مصطفي محمد) الذي كان رغم حداثه عمره والأحساس الذي انتابني شخصيا بأنه من فرط البراءة قد يغادر خشبة المسرح في أي لحظة ويولي ظهره خوفاً من الجمهور وباحثاً عن والده أو أمه إلا أن ذلك كان محض خيال والحقيقة أنه صمد إلي النهاية وقام بأداء الدور الصعب المنوط به كأيقونة لمكان العرض بشكل مرضي.

وبظهور هذه الشخصية القديمة حدث التلاقي الجيد بين الماضي والحاضر حيث التاريخ الفرعوني العريق لمصر القديمة يجسده هذا الفرعون الصغير في حارة أو قرية مصرية عصرية يضطر أهلها إلي تعليم هذا الجد الصغير لغتنا العربية وكذلك الاتجاهات الشمالية منها والشرقية والغربية والجنوبية حتي يتفهم لغتهم ويستطيع أن يستمر في التواصل معهم وأن يدلهم علي مكان الكنز المخبوء "كنز أدم" الذي نحن بأمس الحاجة إليه الآن وهو الحفاظ علي أرضنا الكريمة وحمايتها من التعديات والملوثات التي أفسدت بيئتنا وأخلت بتوازن طبيعة عالمنا وهو الأمر الذي يشكل خطراً شديداً علي مستقبلنا ولأجل هذه الموعظة العظمي التي انطوي عليها هذا النص الذي كتبه لمسرح الطفل (صلاح عتريس) وهو اسم جديد بالنسبة لي في مجال الكتابة المسرحية للأطفال ولكني أظن أنه بهذا المستوي الجيد والمعالجة الطيبة لموضوع هام فإنه لن سيصبح في المستقبل القريب من أفضل كتاب الأطفال، وبالطبع يحسب اختيار هذا النص الصعب في الواقع لمن أقدم علي تبسيط هذه القيمة العظيمة بهذه الجودة وهو المخرج (محمد مصطفي العافي) الذي يتقدم في مجال الإخراج المسرحي للأطفال بخطي منتظمة، وثابتة بقي أن نقول أنه من الواجب أن نذكر كتيبة الأولاد والبنات التي حملت علي عاتقها أمانة توصيل هذه الرسالة الهامة بكل انضباط والتزام وجديته وهم (كريمة أحمد - أميمة أحمد - ساندي وليد - مايا خالد - مرام كساب - جني أحمد - ريماس عطية - صبا إيهاب- تقي مسلم - مليكة أحمد - ريناد إبراهيم - رغد ابراهيم - يحيي محمد عبد الرحمن - محمد عطية - حلمي محمد - سما ابراهيم - خالد ابراهيم - نوارا ابراهيم - فريدة هشام - رقية محمد - ساندي أحمد - ملك محمد - روئ مسلم- عبد الرحمن محمود) شارك بالألحان والغناء في هذا العرض "د. أسامة رشاد" وقام بتصميم الاستعرضات "محمود مصطفي" أما ديكور "علياء محمد" فقد كان من أضعف عناصر هذه المسرحية وذلك لأنه تجاهل تماماً أن العرض موجه أساسا للأطفال وقدم صورة شبه ثابتة تعكس الحالة السلبية وعدم النظافة المسيطرة علي المكان متناسياً أن الفن هو عملية إظهار الجمال حتي من القبح لذلك وحتي أقبح المخلفات ما كان ينبغي لها أن تقدم بهذا الصدق وليس علي علتها علي هذا النحو بالإضافة إلي حقيقة أن عروض الأطفال وفنون الطفل تتطلب إسلوب خاص ولغة مختلفة تناسب توجههم وتليق بهم.

الجمهور واكتمال الفعل المسرحي..

في مسرح الثقافة الجماهيرية

عبد الغني داود

تساؤل ضروري يفرض نفسه حول : هل المسرح الإقليمي هو مسرح المستقبل حقا؟ منذ عام ١٩٥٦ في ظل النظام الناصري في مصر أي منذ اكثر من حوالي سبعة وستين عاما. وقبل أن نخوض في قضية هذا المسرح العريض والمتسع لأنه يضم كل الأنشطة المسرحية التي تنتشر في كل أنحاء مصر سواء في الجامعات أو مراكز الشباب أو فرق الهواة أو فرق هيئة قصور الثقافة التي تمثل المنبع الرئيس لكل هذه الأنشطة والتي يزيد عدد فرقها علي المائة والعشرين فرقة موزعة ما بين القري والمراكز وعواصم محافظات مصر جميعا، من الغردقة وشمال وجنوب سيناء إلي الوادي الجديد، من أسوان حتي أبعد من مرسي مطروح ..الإضافة إلي أكثر من هذا العدد لفرق نوادي المسرح التي تنتشر أيضا في كل أنحاء مصر، وكذا الفرقة المركزية التي تقدم عروضها في القاهرة والأقاليم، ورغم أن مقياس الكم ليس هو المعيار الحقيقي للنهضة المسرحية : إلا أننا - من خلال تجارب السنوات السابقة - نستطيع أن نؤكد أنه من بين هذه الفرق العديدة والتابعة لهيئة قصور الثقافة وتتحمل مسئوليتها.. يتبقى لدينا حوالي ثلاثين في المئة(٣٠٪) من العروض المتميزة، وأفضل بكثير من عروض المحترفين في القاهرة.. رغم إنهم جميعا فرق من الهواة .

ونتساءل مرة أخري : هل يمكن لهذا المسرح أن يحافظ علي الاستمرارية والبقاء والتطور والنضوج في ظل ظروف معادية أبرزها: انتشار منهج مسرح القطاع الخاص أي المسرح التجاري، والغزو التليفزيوني الكاسح بمسرحيات (الريبرتوار) التي يملكها هذا الجهاز.. بالإضافة إلي مسلسلاته وسهراته ؟والتعتيم الإعلامي المُتعمد لبعده عن أجهزة الأعلام المؤثرة والتي تنظر إليه علي أنه مسرح من الدرجة الثانية، وخلوه من النجوم المشاهير وذوي الحظوة وذوي المال ؟ ومن ناحية أخري فإن هذا المسرح يحاربه بعض من لهم علاقة به من إداريين، فهو بالنسبة لبعض الموظفين فرصة للانتفاع والاستنفاع، وللبعض الآخر هو مصدر إزعاج وصداع بسبب التجمع الكبير لا الذي يحدثه، وهو تجمع يختلف عن ذلك التجمع الأخر الذي يتوجه إلي شباك التذاكر ويحجز تذكرته.. فمتفرج هذا المسرح يتفرج بالمجان، وبعضهم متفرجين عابرين أقرب إلي متفرجي (مسرح الشارع)الذي يصبح علي فنانه أن يشد انتباه هذا المتفرج ويشركه معه في اللعبة المسرحية .. لأنه إذا لم يكن هناك عرض مشوق سينصرف ويولي منه الأدبار .. فهم لا يبيعون تذاكر دخول، ولا يملكون شباك تذاكر .. فهو مسرح يقام ويؤدي غالبا خارج المسارح التقليدية .. لذا يقع العبء كله علي ممثليه ..هؤلاء الذين يستطيعون بمهاراتهم الاحتفاظ بهؤلاء المتفرجين شبه العابرين وشد انتباههم.. إذ أنه من المؤكد أن

هذا المتفرج الذي ليس لديه عادة الذهاب إلي المسرح، ويميل للهروب من الفرجة، ولن يكون بالتأكيد ذلك المتفرج الذي جاء إلي المسرح واشتري تذكرة دخول إلي دار عرض مزودة بوسائل الراحة والرفاهية، ومعدة إعدادا متطور بالتقنيات الحديثة ... من هنا كان علي من يعملون في هذا المسرح أن يهتموا بالممثل وفن الممثل ورعايته، واستنبات واستزراع كوادر جديدة من الممثلين، وأن يحرصوا علي احتضان فناني هذا المسرح ليواصل المسيرة نحو المستقبل...

ونلاحظ أن غالبية مخرجي هذا المسرح من الشبان الهواة الطموحين وإن كانت تنقص بعضهم الثقافة والتمرس والخبرة . حيث يتم اعتمادهم وإعدادهم - عادة - كمخرجين علي أساس الحد الأدنى من الخبرة والمعرفة بتقنيات المسرح وتوظيف أدواته والإلمام بعناصره، من هنا تظهر بعض نتاجات عروضهم غير مكتملة وغير ناضجة، وتبدوا أحيانا متعثرة ومضطربة .. نتيجة سوء اختيار النصوص أو عدم فهمها والإساءة إليها، أو الدخول إليها من منظور خاطئ ..كما يعاني هذا لمسرح - في كثير من الأحايين - نقص الإمكانيات المادية في الميزانيات الإنتاجية وضعفها ... إما بسبب سوء التصرف في بنود هذه الميزانية أو بسبب عدم توفر بنودها المالية التي تستطيع أن تلبي احتياجات العرض المادية من ديكور وموسيقي واستعراضات وأكسسوار، وأجهزة إضاءة وصوت، فغالبية المواقع التي تقدم فيها عروض هيئة قصور الثقافة تعاني من نقص حاد في أجهزة الإضاءة وأجهزة الصوت الجيدة أو حتي غير الجيدة، ورغم دعم الميزانيات إلا أنها لم تستطع أن تفي بمتطلبات العروض نظرا لتسرب بعض بنودها في أيد تتلاعب بها .. أو التعثر في صرفها بسبب تعقيدات مكاتب البيروقراطية القبيحة التي تعطل صرف أي بنود مالية بحجة الدقة والأمانة والحفاظ علي المال العام ... بالإضافة إلي عدم فهم هؤلاء البيروقراطيين لوظيفة المسرح، وعدم استيعابهم لمتطلبات هذا الفن وظروفه ...

ورغم كل هذا ففي تصوري أن المسرح سينجو من أمراض المسرح المحترف والمسرح التجاري ... فالفنان فيه متحرر من مساندة أي سلطة، وليس مطلوبا منه أن يكون متربعا علي كرسي البيروقراطية، أو منتميا لمؤسسة، أو منضما لجماعة تربطها المصالح المشتركة ولعبة تبادل المنافع .. كما لا تحاصره بشكل حاد ممنوعات الرفض أو الأبواب المغلقة ودهاليز المسارح التقليدية، ومؤامرات المرتزقة، وتواطأت الباحثين عن الصفقات، ولا تؤثر فيه حجج المنع والرقابة ولا يتسلط عليه مخرجون او ممثلون نجوم أو أصحاب فرق أو مديرو مسارح .. فهو ليس مضطرا لأن يكون من حاشية السلاطين مديري المسارح أو رؤساء الهيئات الذين يتباكون ليل نهار علي أزمة النص المسرحي مثلا أو عدم قدرتهم علي تجميع فريق ممثلين من النجوم ليقدم عرضا من العروض تتوفر فيه الشروط التجارية لجذب الجمهور، وحرصهم علي الأسماء اللامعة في (الأفيش) كمطلب أساسي وضروري لا يمكن تقديم العرض المسرحي إلا به، والجميع هنا في هذا المسرح الإقليمي متساوون ... الكاتب والمخرج والممثل ومصمم الديكور والإضاءة والفنيون .. كل يحسب حسابه، وله دوره الفعال في العرض، وليس كممثل (المسرح الآخر) الذي يصبح - مثلا - دور الكاتب فيه هزيلا إلي جوار النجم الممثل أو المخرج الذي يعد بعضهم التأليف جزءا من عمله، وأن المؤلف يعد عاله علي العرض ... فالمؤلف هنا ليس مضطرا لأن يصبح (ترزيا) يفصل الأدوار علي مقاس النجوم، وليس مهما الموضوع والبناء الدرامي وما إلي ذلك من العناصر الدرامية التي لا تعني الكثير في مسرح القطاع الخاص .. ففي هذا المسرح الأبواب مفتوحة أمام الفنانين الشبان، وليس موقوفا علي ذوي المناصب والواصلين والمسنودين من أصحاب المصالح ومن السير في ركابهم ... وصانعوا هذا المسرح ليسوا مضطرين لعقد الصفقات أو إقامة السهرات أو تبادل المنافع، وليسوا مضطرين للتعامل مع مخرجين لا يريدون كاتبا يقاسمهم الأضواء ومقالات المديح والإطراء، أو مخرجين لديهم (عقدة الخواجة)، وعقدة البحث عن نص أجنبي أو موضوع أجنبي لاقتباسه وتجاهل اسم مؤلفه الأصلي، أو مخرج يبحث عن مؤلف راحل قرر أن يقيم له (مولد) ليصبح هو خليفة هذا المولد (وحده) وقد توهم أنه يمتلك الساحة وطرد الجميع وعلي رأسهم الكاتب الراحل صاحب الضريح .. كما أن صانعي هذا المسرح متحررون تماما من حصار النجاح التجاري الرخيص بكل مقاييسه ومعاييره، وبكل أدواته وأساليبه، وليسوا مضطرين للتعامل مع مخرج أو مدير مسرح يضرب عرض الحائط بلجان القراءة , يتجاهل الرقابة، ويُخضع كل شيء لأهوائه الخاصة كهواية التأليف للمؤلفين، أو اللهو والارتجال النرجسي لدي بعض الممثلين النجوم الذين يؤلفون لأنفسهم أدوارهم الخاصة، أو يؤجرون آخرين ليعملوا ذلك .فيصبح هؤلاء من رجال المسرح - بالصدفة - أو بوضع اليد أو يحكم وظائفهم .. وهؤلاء يطلق عليهم مسرحيون، وهم من جميع الألوان ويسير خلفهم بعض المسرحين الشباب الذين يتشربون منهم سلوكياتهم وأساليبهم في الوصولية والتأمر حيث يكتشفون الحياة المسرحية.. هذه الحياة المسرحية التي لا تنمو ولا تتطور دون فنانين جادين وموهوبين تتضافر جهودهم لإقامة حركة مسرحية حقيقية كفريق عمل جماعي ... يفكرون معا، ويتخيلون معا، ويكمل بعضهم الآخر...وهم في المسرح الإقليمي فنانون متحررون من النقاد المأجورين لأن هؤلاء النقاد يتجاهلونهم أصلا والحمد لله .. لذا فهم متحررون من سطوة أصحاب الصفحات والأبواب الثابتة في الصحف والمجلات، وهم بعيدون عن أباطرة الهيمنة الإعلامية وسيطرتها ... فهم ليسوا مضطرين لخطب ودهم وكسب رضاهم . لأنه يعلم أن هؤلاء يستطيعون أن يصنعوا من الأكاذيب نجوما، ومن الجهلاء - مثلهم - فلاسفة وعباقرة، ومن عديمي الموهبة نوابغ وشوامخ وجهابذة .. إما بدافع الجهل أو التأمر وسوء النية أو التواطؤ .. حيث يمجدون كل رخيص، ويشيدون بكل تافه....

وفنانو مسرح الأقاليم متحررون من أمراض بعض النقاد الذين لا يحبون الكتابة إلا عن المشاهير اللامعين علهم يكتسبون بعض بريقهم وشهرتهم لأنفسهم، وهم أيضا متحررون من الجمهور الذي جاء ليدفع ثمن التسلية التي يبحث عنها، ومن الجمهور الغائب الوعي الباحث عن الضحكة الرخيصة أو المتصيد لإيحاء مبتذل، ومن البحث عن الأعمال المسرحية السطحية والتافهة، ومطالبون في نفس الوقت بأن يبحثوا عن كل ما هو جاد، وممتع للعقل والقلب، ويدعوا للجدل والتأمل ... فالفنان المسرحي هنا ليس مطالبا بأن يقدم الأسهل والعادي والتقليدي والمأمون العواقب، والذي يدعوا إلي الاسترخاء والتسلية والترفيه فقط والذي قد يرضي بعض الأذواق السقيمة . فهم ليسوا مضطرين لمخاطبة غرائز الجمهور أو استرضاءه أو مغازلة رغباته الدنيا، أو التعامل مع جمهور لا يدرك الفرق بين المسرح والكبارية، وبين الغث والثمين...

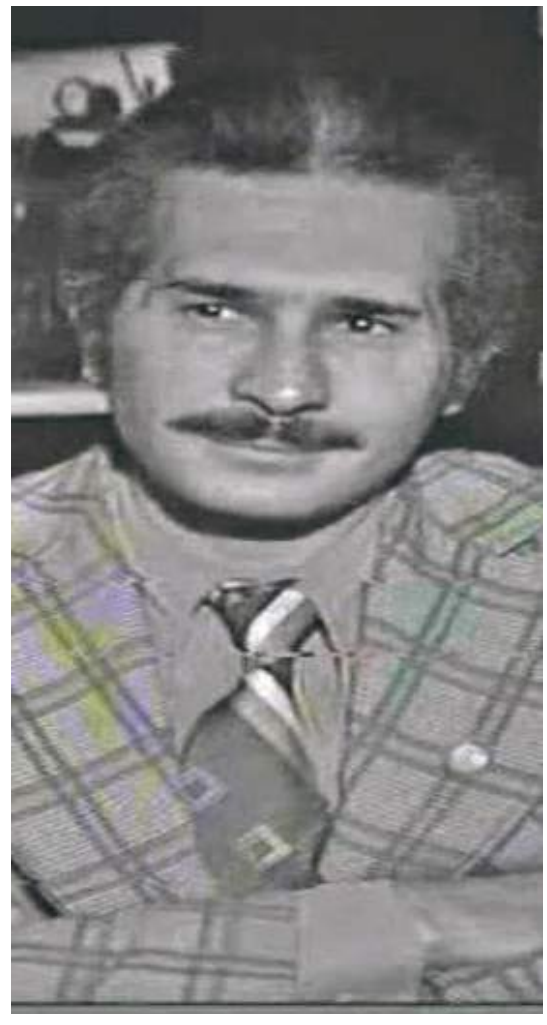
إذن ففنانو المسرح الإقليمي وعلي رأسهم فنانو فرق هيئة قصور الثقافة ليسوا مضطرين للتعامل مع مسئولين يجمعون حولهم شلل المنتفعين من أبناء مهنة الصحافة والأعلام، وغيرها من ذوي السلطات البيروقراطية والفساد والتفنن في إهدار المال العام .. ممن لا يرون ولا يسمعون ولكن - دائما يتكلمون، ودائما يكذبون، ويمنحون الجمهور أرقاما وأوهاما، ويتفننون في المراوغة والخداع والتمثيل البارع في كل مكان - ماعدا خشبة المسرح - رغم أن خشباتهم عديدة ومديدة، وضائعة أيضا ومبددة.. ورغم أن أصغر موقع يملكه هذا البيت المسرحي المنكوب أو ذاك يساوي الملايين والملايين ..لكن هؤلاء يمسخون هذه المواقع ويحولونها إلي أماكن مهجورة ومعتمة أو مقابر لدفن العروض، وتكون مرتعا للشجار والصراع من أجل عظمة . وفنانو المسرح في قصور الثقافة ليسوا مضطرين للتعامل مع مسئولين يقدمون العروض لأغراض شخصية .. ليس من بينها سبب فني واحد، ولأغراض نفعية بحته تدخل فيها كل أنواع المساومة والشللية (والبرتيته)

والتعاملات المربية في جلسات الشراب والكيف وأحيانا القوادة المقنعة، والتسهيلات وحمل الحقائب، ودهاليز أخري ومنحنيات والتواءات وثالثة الإثافي - أن تقدم العروض بسبب الغباء والحماقة وإعجاب كل ذي هوي بهواه في زمن الهرج والابتذال والسقوط والبراعة في تبريز الزيف والغش، وسيدة (الحداقة والفهلوة) وتوهم كل منهم أنه أتي بما لم يأت به الأوائل، ورضاه وسعادته الغامرة بكل ما يقدمه من غثاء وضحالة وقبح أو ذلك الذي يقدم كل الذي ما يأمرونه به أن يقدم للناس، أو زين له هواه أن يحتضنه ويتحفنا به .. المسرح الإقليمي إذن هو مسرح المستقبل لأنه بعيد عن ذلك البناء الفاسد المنهار الذي ينخر فيه السوس .. ورغم كل ذلك .. لا يعيش فنانو المسرح الإقليمي في يوتوبيا منعزلة عن الواقع وعن واقع حركتنا المسرحية المتداعية، ولا يستطيعون اكتساب المناعة ضد هذه الأمراض والأوبئة والتي تحيط بهم من كل جانب.. فهم يعانون بالتأكيد، وأبسط أنواع المعاناة أنهم لا يستطيعون أن يصلوا إلي أكبر عدد من جماهير الشعب بسبب المال والعمل والإدارة وهو مضطرون أحيانا إلي اللجوء إلي عنصر الفرجة بما تتضمنه من غناء ورقصات حتي ولو كان الأمر لا يحتاج إلي ذلك لتغطيه عجز التمثيل الفردي .. مما يجعلهم يختارون النصوص التي تتيح لهم توظيف أدوات الفرجة.. فتكون دائرة أختيارهم ضيقة حيث تستهويهم نصوص الكبارية الخفيفة والسطحية أحيانا ونصوص التاريخ والتراث الشعبي التي تضم أكبر عدد ممكن من الشخصيات حتي تستوعب أعضاء الفرقة جميعها علي حساب الدراما والفكر .

كما أن هذه الفرق مهددة دائما بعدم الاستقرار وعدم الثبات ونشاطها موسمي، وأحيانا تتحول إلي مجرد مولد يقام ثم ينفض .. إذ أن الهواة سرعان ما ينصرفون عن لعبة المسرح عندما لا يجدون من يحتضنهم خاصة العنصر النسائي .. وهو العملة النادرة في هذا المسرح نتيجة التطرف وضيق الأفق والمجتمعات المغلقة وعدم الوعي بأهمية رسالة المسرح ... ناهيك عن قلة الاعتمادات وانخفاض المستوي التقني وضعف مستوي الممثلين وندرة الجيد منهم، وهذا النوع يختار بشكل ذكى نصوصا تخضع لمتطلباتهم وتتوافق مع طبيعة التكوين البسيط لهذه الفرق .. غير منتبهين إلي أن المسرح هو المسرح .. سواءاً في العاصمة أو في القري والنجوع وأن ليس لهم أن يشكوا من أن هناك أزمة نصوص - كما يدعي بعض رجال المسرح غير الإقليمي - أو أي أزمات من نوع آخر إذا تكاتفت جهودهم وتضافرت، وفكروا معا في كافة مفردات العرض .. وحيث يولد علي أيديهم جميعاً .. منطلقاً من وجداناتهم .. باذلين له الجهد والعرق والأعصاب، وفوق كل ذلك الحب والتعاون والتفاهم المتبادل وحسن النية والإخلاص، وأساسا عشق المسرح .. للوصول إلي العرض الذين يصبون إليه .. من هنا فإن المسئولية خطيرة والعبء ثقيل علي من يتصدي للعمل في مسرح فرق هيئة قصور الثقافة كي ينجو بمركبه في هذا البحر المتلاطم الأمواج .. ولهذا أتصور أن المسرح الإقليمي هو مسرح المستقبل حقا وصدقا..

لكن كيف تأتي نهضة هذا المسرح ؟

يصاب الباحث في موضوع (الجمهور في المسرح الاقليمي) بالحيرة والدهشة وعدم الفهم - حين يصطدم - مرة - باكتظاظ العرض - سواء كان مسرحا أو ساحة أو فضاءا واسعا - بالجمهور العابر من سكان الموقع، وأن نسبة كبيرة من الجمهور من الأطفال والصبية الذين يصحبون أهاليهم، وأن هؤلاء الصبية والأطفال يلتزمون (الصمت) إلي حد ما - أحيانا - أثناء مشاهدة العروض - التي بدا أن أغلبهم لا يتذوقها - فبعضها بالفصحي أو من الأدب العالمي، والبعض الأخر لون محلي خالص، وتتناول قضايا أصعب وأعقد من أن تتذوقها هذه المراحل العمرية .. بالإضافة إلي الكبار من سكان المنطقة من ذوي الثقافة المتواضعة أو المتدنية - بل بعضهم يبقي في مقاعده ليحضر الندوة التي تقام بعد كل عرض، وقد يرجع ذلك إلي أن (السهرة)

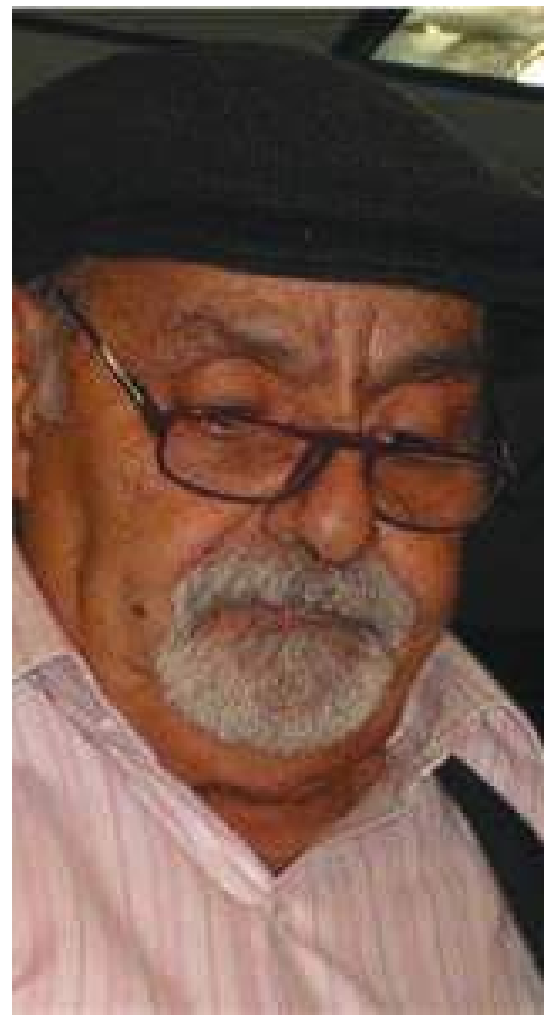


التي دخلوا من أجلها لمشاهدة هذا العرض المجاني - لم تستوف حقها بعد، وقد يرجع - بنسبة ضئيلة جدا- إلي اهتمام حقيقي !!، وقد لوحظ - أيضا - ظاهرة أخري هي : إصرار المتفرجين العابرين علي الدخول - رغم عدم جودة المكان - حتي للوقوف، وفي أي وقت أثناء تقديم العرض .. وكانه عرض من عروض (مسرح الشارع)، وعندما يدخلون سرعان ما يخرجون في كثير من الأحيان وهكذا!! ونتساءل : هل هذا هو التلقي ،، وهل يمكن أن نسمي هؤلاء متفرجين أو (جمهور)؟؟ يفسر البعض أن هؤلاء المتفرجين المفترضين - قد جاءوا إلي مكان به مقاعد في الهواء الطلق أو في مكان مغلق - للترفيه عن أنفسهم بدلا من التجمع في حديقة أو في مقهي أو علي إحدي النواصي - لذا فهم يتابعون العرض من باب تضييع الوقت، والتلهي بشيء جيد لا يحدث كل يوم، والتسلي بأضواء ملونة، وربما لسماع بعض الموسيقي والغناء لممارسة إيقاعات (التصفيق)التي يعشقها الجمهور اللاهي، ولا يهم أن يكون فاهما .. فهل هذا هو (الجمهور)؟ أما في المهرجانات فالجمهور قد يكون أكثر جلبة وفي حالة خروج ودخول مستمرة، وأذكر أن لجنة المتابعة - أثناء مشاهدة عرض مسرحي في مدينة (ببا) التابعة لبني سويف لم تستطع أن تتابع أو تسمع كلمة من عرض فرقة هذه المدينة الصغيرة بسبب ضجيج وضوضاء جمهور الحاضرين الذين اكتظت بهم دار العرض السينمائي المغلقة التي يقام بها العرض، وتكرر ذلك في بعض المواقع الأخري - فكيف إذن نقيم علاقة سوية بين الجمهور والمسرح الإقليمي ؟ لأنك في النهاية تكتشف أن هذا الزحام – لا أحد !! هناك شكل أخر من(الجمهور) نجده في عروض يتم استحضار جمهورها خصيصا من أهل وأقارب وأصدقاء الممثلين والعاملين في هذه العروض - ويتم التصفيق والحماس و(الصغير) المشجع - عمال علي بطال- بسبب وبدون بسبب، ولأتفه حركة، كان الجمهور قد جاء ليشارك في حفلة خطوبة وحفل زفاف (لتحية العرسان) ...

لذا- علينا - بادئ ذي بدء - ان نحدد نوعية هذا الجمهور .. عندها سنجد أنه جمهور عابر - ليس لديه عادة التردد علي المسرح .. يدخل المسرح مجانا - فيه نسبة كبيرة من الصبية والأطفال (والرضع!) بعضه متشيع ومتعصب لفرقته حتي لو قدمت شيئا سخيفا ورديئا ... والبعض الآخر جاء مجاملا، أو انتصارا للعشيرة والأهل والأقارب - أو الانتماء للموقع.. إذن - فالعلاقة بين الجمهور والمسرح الإقليمي علاقة مركبة فالهواة يعانون من عدم إقبال الجمهور لعدة أسباب ... ربما كان أبرزها أنه مسرح بلا نجوم ...وجمهور هذا العصر يقدسون الأله المعبود الجديد .. النجم، وكثير منهم يعاني من عقدة الاضطهاد ويشعرون أنهم أكثر موهبة

وقدرات من نجوم القاهرة - لكنهم لا ينالون حقهم من الانتشار والشهرة، ولا يعترفون بأن كثيرين منهم لا يجيدون صنع فن المسرح، ويتحججون بسبب ضعف الإمكانيات التقنية والبشرية أو عدم وجودها - ولولا ذلك لأقبل الجمهور علي مسرحهم - الذي يشكو عادة من قلة الجمهور . ونلاحظ أن جل اهتمامهم منصب علي وسائل جذب هذا الجمهور النافر الذي يشيح بوجهه عن سلعه تقدم له بالمجان ..

أذكر تجربة هامة قدمتها فرقة السامر المسرحية بهيئة قصور الثقافة وهي أبرز فرق هذه الهيئة - في رمضان عام ١٩٨٩ - توفرت لها كل عناصر النجاح الجماهيري -فقد قام ببطولتها النجم (عبد الرحمن أبو زهرة) والنجم (رشدي المهدي) نجما المسرح القومي، وممثلة مسرح الطليعة الجادة والمتميزة (ولاء فريد)، وممثل المسرح الحديث المتألق في كل أدواره الصغيرة الراحل (سمير وحيد) - إلي جانب نجوم فرقة السامر وعلي رأسهم المحترف (فؤاد فرغلي) (وهي تجربة مسرحية (السندباد) أو "سهرة ضاحكة لقتل السندباد الحمال" وهو نص لشاعر مرموق هو (سمير عبد الباقي)، والنص حائز علي جائزة علي مستوي الدول العربية، ومن إخراج (محمد سمير حسني) المشهود له بالتميز وصاحب الرصيد الكبير من العروض الممتازة، وقد قدم العرض علي مسرح كبير هو مسرح محمد فريد في وسط مدينة القاهرة - ورغم كل هذا لم يحظ العرض بإقبال الجماهير!! رغم أن العرض كان بالمجان، ورغم ذلك فلم يحضر إلي الصالة سوي عدد قليل من العابرين في شارع عماد الدين أو من المتسكعين في شوارع وسط المدينة، ولقي نفس مصير عروض الثقافة الجماهيرية وفرق الهواة الحرة والمستقلة - من تعتيم وإنزاء في الظل .. تري ما الذي يعرض مثل هذا العرض الذي أتيحت له كل إمكانيات النجاح الجماهيري لهذا المصير المحزن؟ فموسيقاه للراحل (عدلي فخري)والديكور للراحل (أشرف نعيم) والاستعراضات (لمجدي الزقازيقي) وكلها أسماء كبيرة في مجالاتها . ونتساءل : هل العيب في الجمهور ؟ ذلك الجمهور المنصرف عن المسرح - أو اللاهث وراء احتياجات الحياة اليومية، والذي يرمي في نهاية النهار أمام ذلك الديناصور الهائل الذي سلب المسرح والسينما والكتاب والموسيقي والطرب، وعادات التأمل، والقراءة - كل إمكانياتهم وكل فعالياتهم، وأفقدهم وظيفتهم الجمالية الراقية، وبلع في أحشاءه كل قيمة ومعني لهم، واستولي علي كل وظائفهم، وتركهم دون تأثير وبلا حول ولا قوة .. ألا وهو (التليفزيون) ذلك الديناصور - الذي يجعل من مباراة كرة قدم احتفالية شعبية جماهيرية أهم بكثير جدا من أعظم المسرحيات وأعظم أشكال الفنون الرفيعة المستوي - ولربما كان هناك احتمال



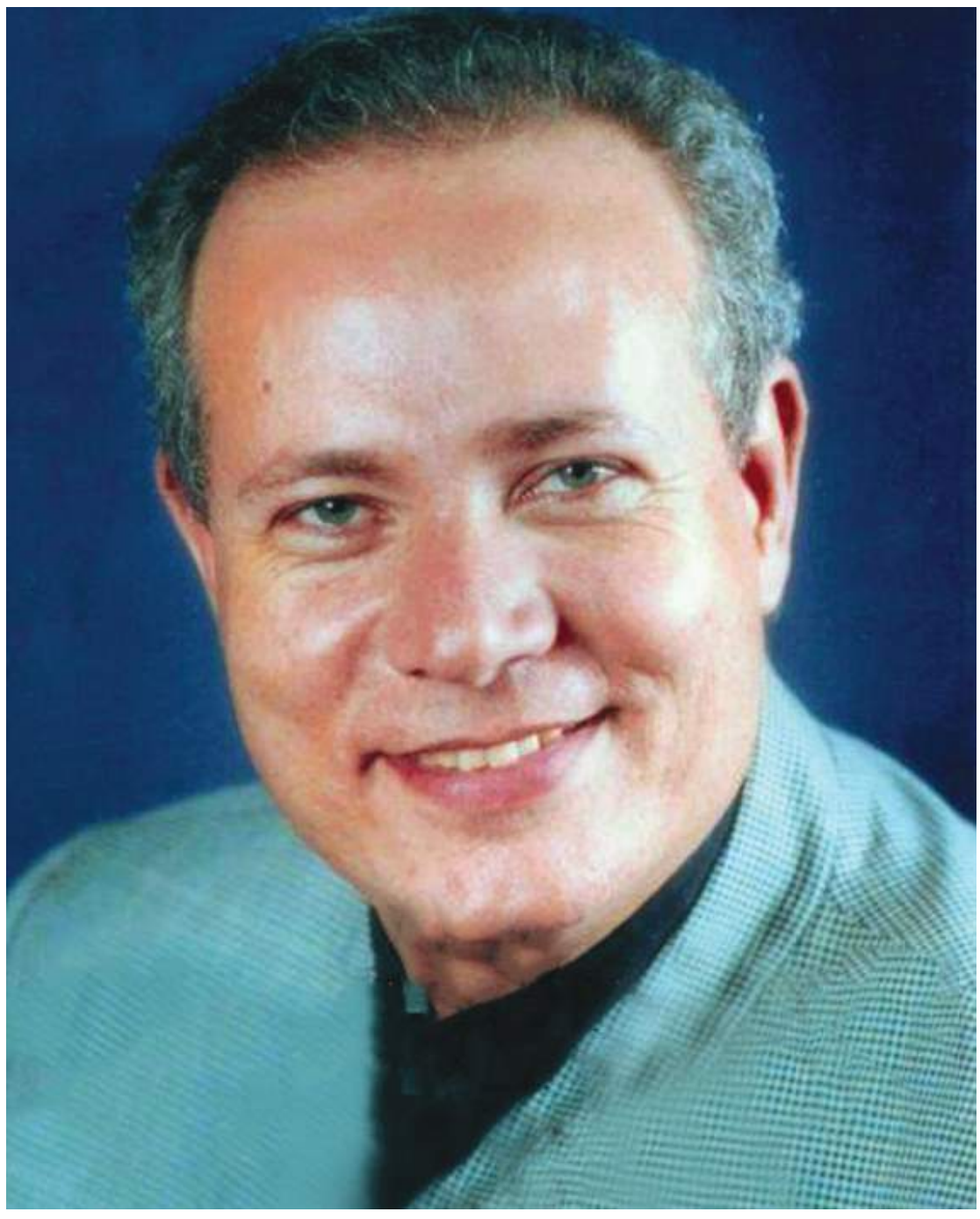
أخر وهو أن هذا المتفرج أصبح غير قادر علي أن يكون مستهلكا لأية سلعة ثقافية أو فنية - حتي ولو كانت الأراجوز!- وذلك لعدم قدرته الشرائية وعجزه أمام أسعار شباك التذاكر حتي في مسارح القطاع العام !

ونعود إلي جمهور – المسرح الإقليمي - ذلك الجمهور الذي تقدم إليه السلعة المسرحية الثقافية بالمجان ودون أي مقابل .. أم أن المسألة أصبحت مسألة تهيؤ واستعداد ومزاج - لا تتوفر لدي هذا الجمهور للإقبال علي المسرح - حتي ولو كان بالمجان ودون مقابل ؟ فمسرح الهواة هو المكان الذي يقدم مثل هذه السلعة الثقافية - التي صارت السلعة الوحيدة التي لا تثقل كاهل المواطن المصري المطحون بغلاء الأسعار وصعوبة المعيشة في عصرنا الاستهلاكي بحثاً عن الرغيف الذي أصبح الحصول عليه أمرا عسيرا ومريرا - وها هي - سلعة متوفرة - ليست رخيصة أو مدعومة فقط - بل بالمجان ودون مقابل !.. ورغم هذا لا يقبل عليها، ويتابعها - عابرا - أو لمجرد تزحية الفراغ !!تري هل لأنه يشك في جدواها ؟ أو ربما لأنه ليس في حاجة إلي مثل هذا النوع من السلع الثقافية ؟ أو ربما لأن التليفزيون يقدم له - يوميا وفي كل ساعة - سلعة النجوم المنتشرين - فأدمن علي هذه السلعة، أو ربما لأن هذا المسرح ليس له بريق التليفزيون ولا قوة تاثيره السلطوي المستبد ؟ أو ربما لأن هذا المسرح أي مسرح الهواة - في بعض الأحيان - بدعوي التجريب والحداثة وما بعد الحداثة – يطرح قضايا غير قضايا هذا الجمهور، أو يقدم قضاياه بمعالجة رديئة، أو بطريقة لا يفهمها، أو بأسلوب غير جذاب، أو ربما يتصور أنها سلعة رديئة مزيفة - و ربما - أو ربما ؟ وتتعدد الأسباب .. ويظل السؤال : أين جمهور المسرح الإقليمي ؟ ولماذا يغيب الجمهور عن هذا المرح ؟ وأين (الضلع الثالث) – الجمهور - للعرض المسرحي والذي لا يكتمل أي عرض مسرحي بدونه ؟! وتتوالي التساؤلات : هل لو كان هناك شباك تذاكر للمسرح الإقليمي - لكان قد شعر الجمهور بأهمية العرض وأقبل عليه ؟ فلربما كان قد أدي ذلك إلي عدم دخول تلك النوعية العابرة من الجمهور، ودخلت مكانها نوعية أخري (ملتزمة) غير هؤلاء العابرين ممن لديهم - ولو بعض الاهتمام بفن المسرح.. ربما !؟ وأخيرا - ربما كان العيب في ذلك العرض المسرحي الجيد الذي سبق أن أشرت إليه " السندباد" ١٩٨٩ قد يكون بسبب الناحية الفنية - من ناحية النص والإخراج والتمثيل وعناصر الديكور والموسيقي والاستعراضات .. والنتيجة في النهاية هي : غياب الضلع الثالث في مثلث اكتمال العملية المسرحية - أي الجمهور- فيوأد العرض المسرحي في مهده !! إننا في حاجة إلي إعادة النظر في المسرح الإقليمي - فهذا المسرح يجب أن يؤخذ بجدية من الجمهور، ومن المسئولين عنه ومن العاملين فيه بشكل أساسي .. فلا يقدم إيه تنازلات من أي نوع - وحتي لا يصبح - كما يصورونه الأن - مسرحا من الدرجة الثالثة - أو أية درجة يتصورونها، وأن يدرك هؤلاء أن مسرحهم لا يجب أن يقدم إلا بشرط قيام مسرح حقيقي - فيكون له جمهور - كما في أي بلد في الدنيا، وهي شروط لا أظنها تغيب عن أذهان رجال المسرح الإقليمي الواعين، وأبرزها : مكان العرض الذي نتوفر فيه إمكانيات قيام العرض والتدريبات والتجهيزات، وخلق المناخ الملائم لنمو ما يسمي بالعادة المسرحية أي عادة الذهاب إلي المسرح، واحترام تقاليده، وإبرام تعاقد مبدئي بين المسرح والجمهور يتجسد في شكل تذكرة دخول بأسعار شعبية... ليخلق جمهورا في الصالة - مسئولا - جاء خصيصا ليتذوق ويستمتع بالمسرح - وقبل كل شيء : فهم ووعي كافة الأجهزة الشعبية التي تمثل قطاعات هذا الشعب وكذا أجهزة المؤسسات الرسمية - لوظيفة هذا المسرح وأهميته، وذلك عن طريق المعاهد والورش والمعامل المسرحية التي تعمل علي توفير الكفاءات ذات المستوي العلمي والفني الرفيع لمن يعملون في هذا المسرح، وتنمية وتطوير إمكانيات وقدرات الشباب الذين يمثلون أغلبية الهواة - والكشف عن مواهبهم الكامنة الباحثة عن فرصة للانطلاق كي يصبح المسرح شيئاً ضرورياً في حياة هذا الجمهور ..

مدحت أبوبكر ..

دقات على باب المسرح

عيد عبد الحليم



مثل كل أبناء جيله، تميز مدحت أبوبكر (والذي ولد في المنيا عام ١٩٥٤) ، وتوفي في حريق مسرح بني سويف، بالثقافة الموسوعية ذات الروافد المتعددة، فهو رجل مسرح، وشاعر، وباحث اجتماعي أيضا ومحرر صحفي عمل في عدة صحف منها جريدة الأحرار» والتي ترأس القسم الثقافي بها لعدة سنوات، كذلك عمله في إعداد البرامج للتليفزيون المصري والتليفزيون الكويتي في الفترة التي قضاها في العمل هناك، كل ذلك منحه فرصا متعددة لأن تتسع لديه رقعة الرؤية ومساحة الكتابة فقدم في كل مجال دخله إسهامات ملحوظة. وترك في كل مجال أثرا واضحا يدل على إرادة ثقافية من نوع خاص.

بدأ «أبوبكر» حياته العلمية باحثا اجتماعيا حيث تخرج من المعهد العالي للخدمة الاجتماعية بجامعة حلوان عام ١٩٧٨م، ثم حصل على الماجستير عام ١٩٩٣ برسالة عن «الإنسان المصري ومحاولة تهويده»، ثم حصل على الدكتوراه بدراسة عنوانها «انتكاسة المدمنين وكيفية معالجتهم بالأعمال الدرامية» عام ١٩٩.

وفي مجال النقد المسرحي صدر له «التجريب المسرحي.. آراء وتطبيقات» ١٩٩٢، و»ملامح التجريب المسرحي» ١٩٩٤، و»الخطايا العشر لمسرح الهواة» ١٩٩٧.

كما قدم عروضا مسرحية من تأليفه وإعداده تنم عن مقدرة متميزة وتنوع فني اتسمت به تجربته المسرحية، من هذه العروض مسرحية «طائر الحب الجميل» من «إخراج مجدي الزقازيقي، وبطولة محمد محيي وحنان ماضي، وينتمي العرض للمسرح الغنائي، و»الحب والنار» من إخراج السيد راضي، وبطولة محمد الحلو وتيسير فهمي ومحيي الدين عبد المحسن، وقدم العرض على خشبة المسرح القومي، و»أهل الهوى» من إخراج فهمي الخولي، بطولة حنان ترك وسامي العدل وسامح يسري، و»تفاحة يوسف» بطولة عبد المنعم مدبولي ورياض الخولي وسحر رامي وإخراج فؤاد عبد الحي، وقدمت على خشبة المسرح الحديث، و»ليلة فل» من إخراج محمود الألفي وقدمتها فرقة مسرح الشباب من بطولة علا رامي ومحمد فريد وعماد رشاد، و»ألف ليلة وليلتين» من إخراج عبد الستار الخضري وقدمتها فرقة السامر. وقدم للمسرح الخاص عدة أعمال منها «شقاوة» بطولة سيد زيان وروجينا وسمية الخشاب ووفاء عامر وسامح يسري وإخراج عادل عبده.

وتدور هذه المسرحية في إطار كوميدي خفيف، عبر كتابة واقعية تعتمد على كوميديا المفارقة.

كما صدرت له عدة دواوين شعرية منها «دقات على أبواب الصمت» ١٩٨١، و»لسان عصفور» ٢٠٠٣، ومسرحيتان هما «طعم الورد وليلة العمر» ٢٠٠٤.

في كتابه «الخطايا العشر في مسرح الهواة» يتناول أبوبكر مفردات العمل المسرحي بداية من التأليف، حيث يقدم نبذة موجزة عن تطور فن التأليف المسرحي بداية من العصر اليوناني والمسرح في مصر القديمة، مقدما مقارنة ما بين التأليف والإعداد المسرحي والمعالجة والرؤية، ثم يقدم رؤية مشهدية لتطور فن الإخراج المسرحي منتقلا إلى فن «السنوغرافيا» وضرورة التناسق ما بين مساحة المنصة المسرحية ووحدات الديكور، ثم يتحدث عن الإضاءة وتجاهل «مسرح الهواة» للاحتياجات الضوئية للعرض المسرحي، والتعامل غير الواعي مع تكنولوجيا الإضاءة.

ويطالب أبوبكر بضرورة الاعتماد على المختصين في مجالات الديكور والإضاءة والإدارة المسرحية للخشبة حتى يتخلص مسرح الهواة من كثير من الأخطاء التي

تقع فيها عروضه.

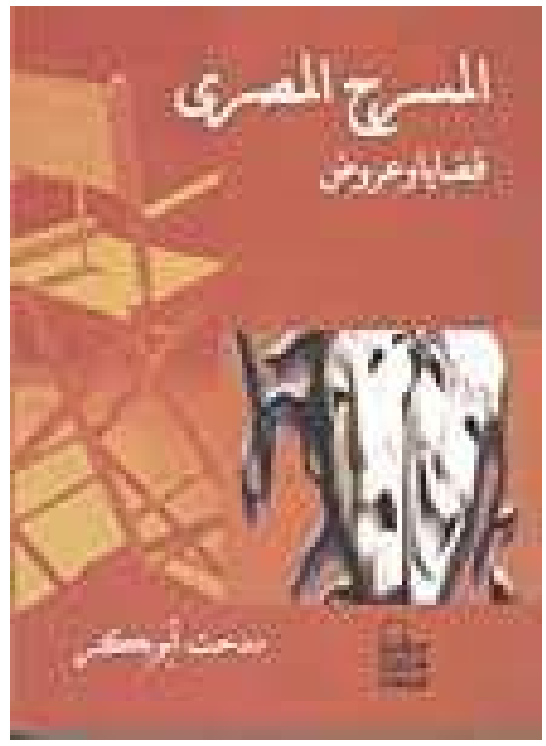
وفي كتابه عن «التجريب المسرحي» نجده يقدم قراءة «سيكودرامية للتجريب المسرحي»، حيث يؤكد على أن «المتابع لتاريخ المسرح لن يجد صعوبة في اكتشاف العلاقة بين الحاجة النفسية والتجريب المسرحي على كل المستويات، وفي مختلف العناصر» يقول مدحت أبوبكر: «تأملوا الأشكال المتطورة للمعمار المسرحي وعلاقته بالدراما المسرحية، فعندما أراد الكهنة الفراعنة التواصل مع جماهير الناس دينيا عبر شكل مختلف، كانت المعابد هي المعمار المسرحي حتى يضمن الكهنة الجذب النفسي للناس المرتبطة بالدين، وعلى مدى مئات السنين يبذل المهتمون بالمسرح جهودا تجريبية لتطوير المعمار المسرحي مرتبطين بالحاجات النفسية لجمهور المتلقين».

مؤكدا على أن علاقة المسرح بالجمهور علاقة قديمة قدم هذا الفن العريق، فالمسرح هو فن المشاهدة الأول، منذ نشأته في الحضارة اليونانية، وقد حاول صناع المسرح على مر العصور البحث عن صيغ متنوعة للتقريب ما بين العرض المسرحي والجمهور، وما محاولات التجريب المتنوعة إلا محاولات للتقريب ما بين الطرفين.

ولذلك نراه يشير إلى أن «خشبة المسرح التقليدية- في إطار المسرح التجريبي- لم تعد هي المكان الوحيد لعرض مسرحية، وكشفت عروض التجريبيين في كل العالم منذ الستينيات أن رحبة المسرح أو منطقة العرض لا تقتضي أن تكون مجرد خشبة مسرح محددة، فهذا مخزن إيواء السيارات(الجراج) الذي اتخذه للعرض المخرج الأمريكي المعاصر ريتشارد شكنر ليس فيه افتراضا خشبة مسرح محددة.. والكثير من المسارح البيئية تذهب إلى حد أن الحدث يقع في أي مكان في البناء وعلى الأرض ومع انتشار الممثلين في أرجاء المسرح عبر صفوف المشاهدين وجلوسهم في المقاعد الخالية – إن وجدت - .. وكل هذا بالطبع لم يكن جديدا ولكنه أوجد سلوكا مسرحيا كهربيا في مثل هذا الإنتاج المسرحي..»

وظل مدحت أبوبكر مشغولا بسؤال التجريب في معظم كتاباته النقدية، وتعددت أسئلته في ذلك حيث يقول: «لماذا أقدم مسرحيتي من خلال منصة يشاهدها الجمهور الذي يجلس في الصالة ولماذا لا أقدم المسرحية بين المشاهدين؟، ولماذا لا يتحدث الممثلون مع الجمهور؟، ولماذا لا أبتكر في مصادر الإضاءة؟».

هذه الأسئلة تعد أحد المحفزات الفنية لصانع المسرح التجريبي، ومن هنا تتولد التجارب المهمة في إطار المسرح ما بعد الحداثي، والمسرح ـ عبر تاريخه الطويل ـ اعتمد على عنصرين فنيين في التجديد هما تنوع طرق الأداء التعبيري وعملية التلقي المتصاعد من قبل الجمهور مما نتج عنه سقوط الحواجز في علاقة



تبادلية أنتجت أنساقا جديدة تعتمد على مسرحة فضاءات جامدة مهملة لم تكن مستخدمة من قبل في العرض المسرحي من أجل تثوير الوعي الغائب وإعطائه إمكانيات للحضور لم يأخذها في فترات سابقة.

والتفكير في مثل هذا النوع من «المسرح المفتوح» جاء كبديل عن روتينية المسرح التقليدي «مسرح العلبة الإيطالي» الذي مل الجمهور منه وأعرض عن حضور عروضه نظرا لإفلاسه عن تقديم الجديد لأنه من المعروف أن المسرح الحقيقي يقوم على الإدهاش والمفارقة، وهذا ما يفتقده المسرح التقليدي ذو المعمار الكلاسيكي.

لذا كان من الضروري البحث عن أطر فنية يكون من مهمتها إيجاد نوع من التوازن في الوعي –الذي للأسف – تتعدد المحاولات لتغييبه، لذا تكون مهمة الفعل الثقافي صعبة، لكنها بكل تأكيد ضرورية.

يقول المخرج الراحل السيد راضي عن مدحت أبوبكر: «إن مدحت كان متميزا في صياغة كتابته المسرحية التي كثيرا ما تميل إلى اللغة الشعرية وأنا تنبأت له بمستقبل في هذا المجال، وطبعت له سلسلة كتب التجريب المسرحي في مصر».

كان مدحت أبو بكر –إذن- كاتبا مسرحيا وناقد تميز نقده بأنه قائم على أسس علمية صحيحة، كما اتسم بصفة مهمة وهي الحرص الدائم على متابعة كل جديد في تطور التقنيات المسرحية، بالإضافة إلى ربطه بين التحليل النفسي والمسرح وتقديم قراءات متعددة في هذا الاتجاه.

كما كانت سلسلة التجريب في المسرح المصري والتي صدر منها عدة أعداد في نهاية الثمانينيات وبداية التسعينيات من القرن الماضي، دافعة لكثير من النقاد – فيما بعد- للكتابة عن الأطر التجريبية في المسرح.

فينومينولوجيا

المكان المسرحي (٣)

تأليف: ليزا ماري بوللر
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

لأن التحليل الفينومينولوجي لا يعالج قراءة العلامات كعملية ترجمة بسيطة، فمن المرجح أن نسمح لحقيقة أن المعنى يوجد في حضور الأجسام والعناصر الدرامية في ذاتها . انه يسعى إلى جذب الانتباه إلى هذا الحضور من خلال وصف تأثير هذا الحضور على المتلقي بشكل مثير للذكريات قدر الإمكان . فمثلا يكتب بانيل كامب عن الفينومينولوجيا عند برت أوستاتس : " يوجد معيار الكتابة الفينومينولوجية، علاوة على دليل جدارتها في الكتابات التي تعطل التوقعات، كتابة بأسلوب شاعري .فالكتابة الفينومينولوجية الشاعرية مثل كتابة ستاتس يمكنها أن تمر بدون المشاركة بعمق في النظرية الفينومينولوجية بالمعنى الفلسفي الصارم . فكتابه " توقعات كبيرة في غرف صغيرة " (١٩٨٥) هو مثال لهذا . وهو كتاب فينومينولوجي في أنه وصفي بشكل تعبيري ومختص بموضوع المسرح نفسه, ولكن ليس بمعنى الانغماس في نظريات الإدراك والمعرفة المتجسدين، كما تفعل الكتابات الفينومينولوجيا اللاحقة . ورغم ذلك، يمكن وصف تناول ستاتس بأنه رد فعل لهيمنة التحليل السيميوطيقي، وعدم دمويته، وتأكيد ملائم على صفة التجربة المسرحية الزائلة . ويمكن أن نجادل أيضا بأن صيغ التحليل المستخدمة في علم المسرح في حاجة إلى أن تعكس إيهامية التجربة المسرحية لكي تكون قابلة للتصديق .

ورغم ذلك، تستطيع الفينومينولوجيا أن تصنع المزيد لعلم المسرح . فبدلا من محاولة اعادة ابتكار التجربة، يمكنها أن تدرس بنيات التجربة، أي، كيف تُصنع التجربة أو كيف تظهر . وكتاب ستانتون جارنر " المساحات الجسدية Bodied Spaces " يفعل ذلك بنجاح كبير، وينغمس بعمق في الفينومينولوجيا الفلسفية، ولاسيما فينومينولوجيا ادموند هوسرل وموريس ميرلوبونتي . ويركز جارنر وجينز روزيت أيضا، وهو مؤلف كتاب "فينومينولوجيا المسارح Phenomenologie des Theaters" على العمليات الجسدية للإدراك وبالتالي يهدف إلى اجابة أسئلة أساسية عن كيفية فهم الأشياء التي تحدث على خشبة المسرح, ولماذا تمارس عملية الفهم هذه كفعالية ممتعة أو ذات مغزى . وسوف نراجع العديد من أفكارهما فيما بعد في هذه الأطروحة .

ورغم ذلك، لم يناقش ستاتس ولا جارنر الفراغات المادية لمباني المسارح بتفصيل كبير . فقد استبعد ذلك منهج جارنر الأساسي، الذي اتخذ من النص الدرامي للمسرحية نقطة انطلاق له، بحيث أنه عندما يقدم تحليلا فينومينولوجي للبنية المكانية، فانها تكوّن بنية العالم الأوسع لنص بعينه . وهذا يعني وهذا يعني أن الوصف الوحيد والموسع والفينومينولوجي بحق هو ما جاء في نص ماكس هيرمان " التجربة المسرحية للفراغ «The Theatrical Experience of Space عام ١٩٣١ . ورغم أنه لم يصفه بأنه فينومينولوجيا، فانه يظل أحد أبرز التحليلات الفينومينولوجية في الفراغ المسرحي .

فينومينولوجيا فراغ المسرح عند ماكس هيرمان

الملخص الأكثر ايجازا لنص هيرمان وتقويمه لأهميته الدائمة هو ملخص كريستوفر بالم، الذي كتب يقول :

قدم هيرمان ثلاث ملاحظات وفروق مترابطة أصبحت حاسمة لفهمنا لديناميات المسرح المكانية . الأولى هي أن الفـراغ المسرحي يأتي إلى الوجود من خلال فعل الحركة الانسانية.

الثانية هي أن الفراغ المسرحي هو نتيجة تحول جمالي :

الفـراغ المادي لخشبـة المسـرح لن يتطابق مع الفـراغ الـذي يؤدي عليـه الممثلون . والثالثة هي أن التحـول من مجالنـا (المجال المادي والفعلي) إلى المجال الجمالى أو الاصطناعي يمكن وصفه في إطار تجريبي فقط .

التناول الموصوف هنا هو بالممارسة تناول فينومينولوجي وان لم يسمى كذلك، لأن هيرمان يركز على البنيات الإدراكية الكامنة التي تجعل التحولات المكانية لخشبة المسرح ممكنة، بدلا من تفسير نتائج مثل هذه التحولات . فالفراغات التي تصفها ليست جزءا من فراغ موضوعي مطلق ؛ أي أنه لا يمكن تفسيرها دون أن نأخذ في اعتبارنا التجارب المنفصلة المعاشة للمؤدين والمتفرجين بشكل منفصل . ويفعل هيرمان ذلك في نصه، علاوة على إعادة تتبع التخيل المكاني للكاتب المسرحي باعتباره مصمم التحول المكاني الذي سوف يتم تنفيذه .

ومع ذلك، فان أهم شيء والأكثر جذرية في رؤية هيرمان هو أن أساس أو أصل التحول الجمالى لخشبة المسرح لا يكمن في فراغ المسرح نفسه ولا في النص الدرامي ولكن في المساحة المشتركة لخشبة المسرح والقاعة، أو على التحديد ما يحدث في خشبة المسرح المشتركة هذه . وبالتالي يميز قابلية تحول فراغ خشبة المسرح لكي يصبح موضوعا لعلم النفس : أنه شيء يحدث بين المؤدين والمشاهدين, مع الكاتب المسرحي (أو المخرج) كنوع من المساعد أو الساحر . وبتحليل كيفية مساعدة الحضور والجهد الإدراكي للمتفرجين فضلا عن أنه يزعج عملية تحول الفراغ المادي إلى فراغ خيالي، ومجازي، يصل هيرمان إلى نتيجة مفادها، كما توضح فيشر ليشت، أنه أدائي بشكل مؤثر : يأتي الإيهام إلى الوجود من خلال الناس الذين يعيشونه ويصدقونه " .

يفضي إلى التجربة المكانية للمؤدي وكل مساعيه هي المشاهد أيضا، على الرغم من أننا نفترض وجود الحائط الرابع المفقود في المساحة الداخلية، ويجب أن استبداله بحضور العديد مـن الأشخاص إنشاء الإيهام المحتمل : فالممثل لا

يكاد يرى هؤلاء الناس بل يشعر بهم فقط، وهذا الشعور هو مصدر حيوي للطاقة من أجل فنه بقدر ما هو مصدر حيوي للتحول المكاني الذي يؤثر عليه .

يتعلق الجزء الثاني المهم في نص هيرمان بموقف الشخصية الدرامية داخل العالم المكاني للمسرحية كما يتم تمثيله على خشبة المسرح . مبدئيا، يتحول وصف كيفية ارتباط الشخصيات بالظرف الاجتماعية الاقتصادية وتأثرها بهما (التي تؤثر بطريقة حقيقية على بيئتهم المكانية المحيطة) إلى تقويم فلسفي لتأثير مختلف أنواع الفراغ على الناس عموما وعلى الممثلين خصوصا :

يعتمد كل أنسان، في عالمه الداخلي، على المساحة التي يجد نفسه فيها : تختلف طريقتنا في المشي والإيماء والكلام في الأماكن الخارجية العامة عما هي عليه في الأماكن المغلقة، وتعتمد أيضا بشكل أكبر على الخصائص المحددة لهذه الأماكن المفتوحة أو المغلقة . ويترتب على ذلك في فن الممثل أنه يجب أن تكون المساحة التي تجد فيها الشخصية نفسها في لحظة معينة متضمنة بالفعل في حركات وطريقة كلام الممثل .

عمارة المسرح والممارسة الاجتماعية التاريخية

ما يفعله هيرمان في هذا الجزء هو أن يبدأ أولا بتنظير العلاقة بين الفضاء والفعالية الاجتماعية . فكل من الشخصية الدرامية والممثل المؤدي يعملان داخل مساحة اجتماعية معينة . وتنتج أفعالهما وتتشكل في نفس الوقت من خلال هذا الفراغ . الفراغ في هذا التصور، يتم تأمله باعتباره مجال القوى التي يوضع فيها الفرد، والتي تملي عليه حركاته واختياراته أو على الأقل تؤثر فيهما . وكما يتضح من كتابات هيرمان، فانه يعتبر الممثلين قادرين على احياء الآثار المكانية لمواقف معينة – مثل طريقة الكلام المعينة أو المشي في المناظر الطبيعية المفتوحة مثلما يفعلون ذلك في غرف مغلقة في المقابل - والقدرة على إعادة ابتكار هذه المواقف على خشبة المسرح . وبالتالي يطلب منهم أن يكونوا مستقلين عن الفراغ، أو مسيطرين عليه، بطريقة تختلف عن غير الممثلين . اذ يبدو وكأنهم يعتمدون على الفراغ طوال حياتهم .

وقد تطور مفهوم الفراغ كمجال القوى الناتجة اجتماعيا، الذي صاغه هنري لوفيفر في كتابه "إنتاج الفراغ The Production of space "، لكي يصبح أحد أهم الخطابات المكانية المؤثرة والسائدة اليوم . وفهم لوفيفر للفراغ هو أنه يستخدم أولا بطرق معينة وأنه من خلال هذا الاستخدام يكتسب هوية كفراغ معين . ويسمي استخدام الفراغ " الممارسة المكانية spatial practice"، التي تتيح لنا أن نقول أن تلك الممارسة المكانية تنتج الفراغ . فالنوم في غرفة، مثلا، هو ممارسة مكانية تنتج فراغ غرفة النوم . ويقول لوفيفر :

تخفي الممارسة الاجتماعية المكانية فضاء ذلك المجتمع ؛ وتطرحه وتفترضه مسبقا في تفاعل ديالكتيكي، وتنتجه ببطء وفي ثبات, لأنها تسيطر عليه وتستولي عليه، ومن وجهة النظر التحليلية، يتم الكشف عن الممارسة المكانية للمجتمع من خلال حل رموز فضائه .

ولأغراض التحليل المعماري، فان هذا يعني أن تُفهم المباني على أنها قادرة على توضيح تفاصيل الممارسات المكانية

للمجتمع الذي بناها، علاوة على أن المجتمع هو الذي يستمر في استخدامها . ولذلك لا يتم بناؤها فقط بواسطة المعماريين الأفراد, ولكن يتم انتاجها من خلال المجتمع بأكمله، أو المجتمع الذي يشكل المعماري جزءا منه .

بسبب هذا التأكيد المتزايد على النشاط الجماعي والممارسة المجتمعية، يصبح الموقف النفسي للفرد – وهو بؤرة التركيز في نص هيرمان – مستوعب في تحليل الأنماط الاجتماعية الأوسع . ورغم ذلك، فان ميزة مفهوم الفراغ الناتج اجتماعيا هي أنه يمكن المنظرين من توضيح العوامل الاجتماعية والثقافية والاقتصادية المشاركة في تكوين مباني المسرح وفضاءات الأداء واستخدامها المستمر . ويستخدم ديفيد ويلز مثلا اطار لوفيفر لتحليل أشكال وهندسة خشبات المسرح التاريخية وفضاء القاعات ويكتشف آثار الأداء الماضي والحالي وممارسات المشاهدة . والمثال على كيف تعكس الفضاءات المعمارية البنيات الاجتماعية والتسلسلات خلال تخطيطها وتصميمها هو كيفية تنظيم تدفق وسلوك الناس . فمثلا بعض مسارح الحي الغربي من العصر الفيكتوري لا يزال بها مداخل منفصلة للأروقة العليا، والتي كانت وظيفتها الأصلية لأبعاد أولئك الذين يمكنهم شراء المقاعد الرخيصة عن البهو الرئيسي وبعيدا عن الطبقات العليا وتأنقهم . فالشعور بالمرور خلال هذه الممرات المتعرجة للوصول إلى أطراف المسرح، وقدرة المعماري على توجيه وفرض الأعراف الاجتماعية مسألة واضحة اليوم رغم ذلك .

وفي تصنيف ماكولي للوظيفة المكانية يتضمن التصنيف الرئيسي " الواقع الاجتماعي The social Reality" الأماكن المادية للأداء كما توجد في الفضاء الأوسع للمجتمع . وهذا أيضا ليس أيضا سوى كيفية تعريفه اجتماعيا . ولكي نفهم كيف تظهر الفضاءات في الإدراك الفردي، فمن الحيوي أن نأخذ في اعتبارنا المفهوم الاجتماعي الثقافي وممارساته التي تنتج هذه الفضاءات .

دوائر ضيقة صاخبة مقابل خطوط الرؤية المثالية : الدراسات العملية لعمارة المسرح

يغطي الجزء الأخير الأدبيات التي سوف تناقش مساحات مباني المسارح المدية كما يصفها أولئك الذين يعملون فيها أو مسئولين عن تصميمها بشكل ما : المعماريين والمستشارين والفنانين الذين يعملون فيها . وبشكل أسلوبي، فان هذه رحلة داخل طريقة مختلفة في الكتابة والتفكير: أقل أكاديمية، وأكثر عملية، وبشكل عاطفي أن لم تكن مقنعة دائما، وذات نتائج ملموسة . تشكل مشهد المسرح بطريقة حقيقية فعلا . لقد جاءت مباني المسرح فعلا إلى الوجود نتيجة كثير من هذه النصوص، والتي هي غالبا توثيق لعملية تصميم مبنى بعينه وعندئذ تؤثر في المزيد من المشروعات . ووصف هؤلاء الممارسين مفيد لأن لديهم غالبا فهما عمليا للكيفية التي تؤثر من خلالها البنيات والعناصر المعمارية في المشاهدين والمؤدين في تجربة مباشرو ومعاشة . ولأنهم يريدون بناء مسارح جيدة، فانهم يهتمون بكيفية تأثير مختلف أجزاء المبنى على التجربة المسرحية، بطريقة يمكن ألا يفهمها علماء المسرح .

انهم يشاركون، عموما، في مباني المسرح بمعنى مادي وتقني، ويسألون كيف تؤدي المسارح تقنيا، وما هي وظيفتها التاريخية وسمعتها وكيف يؤثر هذا في علاقتهم بالمشاهدين اليوم، وكيف يمكن إصلاحها، وما هي السوابق التاريخية الموجودة في المسارح المثالية من حيث النسب المعمارية ومواد وعناصر التصميم. ويبدو أن السؤال الأساسي هو : كيف يجب أن تُبنى المسارح على أفضل وجه لتلبية احتياجات المتخصصين والمشاهدين ؟ وأضم الخط الأدبي هذا بسبب قربه من تجربة المتخصصين والمشاهدين لمباني مسارحهم، وقدرتها على التقاط الكيفية التي يتحدث بها الممثلون والمخرجون عن الفضاءات والمباني التي يعملون فيها . ولأن مناقشاتهم تركز على الأشكال المكانية الأخرى التي يشغلها المسرح، وعن مزايا ومشكلات هذه الأشكال المختلفة أو الأنواع المختلفة من المسارح، وهو عرض جانبي في هذا الجزء، فانها تجميع للملخص الأساسي لمختلف أنواع أشكال خشبة المسرح، وتغطي مساحات قوس خشبة المسرح (مقدمة خشبة المسرح) من مختلف الأشكال، علاوة على مجموعة متنوعة من أنواع تداخل خشبات المسرح مع القاعة .

فمن هؤلاء الناس، هؤلاء المعماريين والمستشارين؟ . وكانت نقطة البداية المهمة في هذه الدراسة هي كتاب ايان ماكنتوش "العمارة والممثل والجمهور Architecture, Actor, and Audience "، الذي يدافع فيه عن المنهج الذي يتمحور حول الإنسان في عمارة المسرح . والكتاب، المكتوب من منظور معماري ممارس ومستشار لديه خلفية في الانتاج المسرحي، يؤكد على أهمية بعض الخصائص المعمارية مثل الهندسة والمقاييس والأبعاد العمودية والحجم والكثافة لخلق تجارب مسرحية حميمية . ويوضح

كيف صارع المعماريون بداية من فيتروفيوس Vitruvius وصولا إلى اروين بسكاتور مع مهمة بناء المسارح التي تساعد في عملية مشاركة المشاهدين وتقدم تجربة جاعية وحميمية وذات معنى . ويوجد هنا ارتباط بالتجسيد (رغم عدم اقراره)، وبالعمارة التي يتم تفعيلها من خلال الجسم . ويقترح ماكنتوش أنه يجب أن يتعلم المعماريون من سوابقهم التاريخية، وينظرون إلى المسارح لعاملة ونمذجة تصميماتهم الجديدة عليها . وكمعماري مسرحي، فقد طور أسلوبا شخصيا قويا، يرقى تقريبا إلى " مدرسة للقيم " في المجال . وهذه المدرسة غير الرسمية، التي اعتمدت على تراث تايرون جوتري على سبيل المثال وتضم أيضا فرانسيس ريد ومايكل هولدن، قدسيطرت على العمارة المسرحية في بريطانيا خلال النصف الثاني من العشرين والآن يقوم بتنفيذها جيل جديد من مؤسسات الاستشارات المسرحية مثل ثياتر بروجيكتس وشاركول بلو .

ويمكن تلخيص المبادئ أو القيم الأساسية لهذه المدرسة كالتالي : يجب أن يقدم المسرح تجربة مشاركة في مساحة واحدة بين المؤدين والمشاهدين، ويجب أن تتميز هذه المساحة الواحدة بالحميمية والمنحنيات والعمودية والزخرفة . ووفقا لماكنتوش فان الآلهة الزائفة للتوظيف هي الحجم (أي المسارح الكبيرة جدا) وخطوط الرؤية المثالية والقدرة على التكيف والمرونة والتأكيد على قطع الديكور الكبيرة . وهم في رأيه الآلهة الزائفة للعمارة في المسرح التجاري على وجه خاص، وقضى أغلب مشواره المهني يجادل بأن المسارح التجارية الواسعة مصممة لتقديم خطوط رؤية للغالبية العظمى من الناس الذين يجب أن يفشلوا في النهاية في تحقيق ما يشرعون في فعله، أي تقديم تجربة مسرحية مكثفة . ويعتقد أن تأثير الحميمية المبتكرة من خلال مساحة مركزة تم انشائها على أساس المبادئ المذكورة أعلاه – مساحة واحدة وحميمية ومنحنيات وعمودية وزخرفة – تفوق بكثير عيب أن جميع المقاعد ليست متساوية في رؤية خشبة المسرح .

أن ما يفعله ماكنتوش وزملاؤه، في كتبهم وفي مؤتمرات الصناعة مثل المؤتمر الدولي لهندسة المسرح والعمارة (الذي يعقد كل أربع سنوات)، هو معالجة الأسئلة التي تطرقنا اليها في مقدمة هذه الأطروحة : كيف يمكننا أن نفهم قابلية فضاء المسرح للأداء والتعبير عنها ؟ وما الذي يجعل المسرح جيدا لمشاهدة الأداء والاستماع اليه ؟ وكيف يمكن أن يعزز الفراغ تجربة وجودنا في المسرح ؟ وأود أن أضيف سؤالا آخر لهذه القائمة : ما الذي يجعل المسرح يبدو كمسرح ؟ وهذا السؤال مقتبس من العبارات المقتبسة في افتتاحية هذا الفصل – المفهوم الفينومينولوجي المصغر للفضاء المسرحي الذي قدمته جرترود شتاين . فما قالته عما جعلها تشعر وكأنها كانت في مسرح يحمل تشابها ملفتا للنظر مع قائمة ماكنتوش : اذ تحدث عن المساحة واحدة والعمودية والمنحنيات والزخرفة – وتحدثت هي عن الارتفاع والبريق والاضاءة والحركة . وكما ستوضح المقاطع التالية، فان المساحة الواحدة والمنحنيات يؤديان إلى الحركة، والعمودية تؤدي إلى الارتفاع، والزخارف تؤدي إلى الضوء والبريق . وسوف أستخدم عناصر شتاين لبناء هذه النظرة العامة للدراسات العملية لعمارة المسرح . وبذلك سوف أسأل، أولا كيف يمكن ابتكار هذه الانطباعات كما وصفتها من خلال الوسائل المعمارية، ثانيا، لماذا يكون جيدا، أو حتى مهما للارتفاع، وجود الضوء والبريق والحركة في مباني المسرح .

... « مثل السيرك ... الكثير من الارتفاع في الهواء» ....

تتحدث شتاين عن فضاء المسرح كما تتذكره بأنه مثل السيرك، بارتفاع كبير في الهواء . الشكل المكاني المرتبط بشكل السيرك هو المدرج الدائري مثل شكل الطبلة . ولعل أحد سمات هذا شكل المسرح الدائري الشبيه بالطبلة هو أن له مساحة داخلية موحدة يشارك فيها المؤدون والمشاهدون على حد سواء . ولكن يرى كل مشاهد، فيجب وضع المشاهدين خارج الدائرة، بينما يشغل المؤدون الفراغ في المنتصف أو في أحد أطراف الدائرة . أن ما تصفه شتاين بشكل أساسي، هو أساس ما يسمى " مسرح المرجل cauldron theater"، وهو الشكل الذي يؤيده ايان ماكنتوش ومستشاري المسرح الآخرين . فمثلا يقول مايكل هولدن " ما أسميه مسرح المرجل هو ثلاث طبقات شديدة الانحدار ومرتبة رأسيا في دائرة كاملة تقريبا، مما يخلق احساسا بالالتفاف الكامل " .

.....

- ليزا ماري بوللر تعمل أستاذا للمسرح بجامعة ميونخ

- هذه المقالة هي الفصل الأول من كتابها «theater architecture as embodied space» 2015.

حامد مرسي

تاريخ مسرح نجيب الريحاني وتفاصيله المجهولة(١٧)

رأي الناقد محمد عبد المجيد حلمي

نستكمل مقالة الناقد «محمد عبد المجيد حلمي» في جريدة «كوكب الشرق» حول مسرحية «مراتي في الجهادية» لفرقة أمين صدقي بطولة الريحاني، ومقارنتها بمسرحية «٢٨ يوم» لفرقة علي الكسار، لأن المسرحيتين مقتبستان من أصل واحد، وتم عرضهما في توقيت واحد من باب المنافسة!! ومن هنا بدأ الناقد المقارنة بين العرضين من خلال فصولهما، قائلاً:

سيد علي اسماعيل

منظر الفصل الأول عند الكسار كان بديعاً وكاملاً من كل الوجوه لولا نقص بسيط، هو أنك حين تدخل مخزن القبعات لا تكاد تشعر بأن هنالك حركة مستديمة، فالعاملات في جانب واحد والمحل ليس فيه «تربيزات» ولا صناديق من الكرتون تدل على وجود حركة بيع وشراء. أما في دار التمثيل العربي [يقصد عرض «مراتي في الجهادية» لفرقة أمين صدقي] فالمنظر من أوله إلى آخره خطأ، فأنت تشعر بأنك لست في دكان وإنما في صالة منظمة في منزل أنيق. فالمنظر عند الماجستيك – رغم عدم استكماله شروط «المخزن» – أكثر ملاءمة ودلالة على القصد من منظر دار التمثيل العربي. وكانت الإنارة في هذا الفصل غاية في الرداءة عند دار التمثيل العربي، لأن طبيعة تركيب المنظر ووضع المصابيح الكهربائية جعلت الظلال تتراوح وتختلط فتفسد بهجة الفصل ويضيع تبعاً لذلك التأثير المطلوب. وهذا الفصل بكيفية اقتباسه وتنسيقه أقرب إلى الأصل عند الماجستيك، لذلك كان في مجموعه أقوى وأبدع من فصل «مراتي في الجهادية». على أن للفصل الأول في دار التمثيل العربي مزية هي اللحن الختامي، فقد كان أكثر قوة وتأثيراً، لكلامه وتلحينه ونظام إلقائه. ولن أترك هذا الفصل قبل أن آخذ على أمين صدقي بعض جمل قذره ما كان يصح أن يحشرها في الرواية مثل الجملة التي يقولها ميشونيه للعاملات: «إحنا ولاد كار واحد وشغالين في بعض»!! ثم جملة ميشونيه لفيفريل: «أنا باشجاويش وأنت أمباشي تحت مني» وهكذا. ثم طريقة وضع الأزجال، في الفصل الأول من الروايتين، فبينما نجد الحسان العاملات في الماجستيك نظيفة وكلها تدل على الشكوى من سوء الحال، وآلام العاملات، وما يكابدن من شقاء وتعاسة، تجد عند أمين صدقي فائضة بالغمز واللمز والدردحة والحركات وسبل الإغواء!!

أما الفصل الثاني، فالحق أقول إنه عند دار التمثيل العربي أبدع وأكثر ملاءمة للموقف من منظر الماجستيك. ولست أكتم إعجابي بموقف نجيب وبديع في أول الفصل، وهو موقف في رأيي أنقذ الفصل كله تقريباً وخصوصاً لحن البكاء على سلم الموسيقى، على أن النظرة الناقدة تستطيع أن تعطي الأفضلية في هذا الفصل لرواية ٢٨ يوم إذ أن النظام كان شاملاً، وقد تجلت في الفصل عيشة الجهادية ونظام العسكرية، وكان له من روعة المناظر وفخامتها ما يجعله أكثر أفضلية. ثم أن ألحان الفصل الثاني في رواية ٢٨ يوم أكثر حلاوة وإبداعاً خصوصاً لحن المبارزة «الدويتو» فقد أعطى اللحن للموقف قوة ورهبة زادت في رونقه وروعته.

ثم ينتقل الناقد إلى مقارنة الأزياء بين العرضين، فيقول: إن الملابس في الماجستيك أفخر وأكبر أبهة من ملابس دار التمثيل العربي. فإذا أضفنا إلى ما تقدم آلات القتال من سيوف وبنادق لأكثر من خمسة وعشرين جندياً وضابطاً

يظهرون جميعاً في ملابسهم وآلاتهم الحربية، استطعنا أن نحكم بأفضلية الماجستيك من هذه الناحية.

وينتقل الناقد إلى أهم مقارنة، وهي مقارنة الممثلين، فيقول: لم يبق إلا أن نقدم للقراء الممثلين الذين مثلوا أدوار الروايتين: مثل علي أفندي الكسار دور الفيكونت، وقام به عبد اللطيف جمجوم عند فرقة دار التمثيل العربي. ومثل نجيب أفندي الريحاني دور ميشونيه وجيبار مختلطين، ومثل محمد أفندي سعيد دور ميشونيه والشيخ حامد مرسي دور جيبار. ومثل عبد الحميد أفندي زكي دور القومندان وقام به في الماجستيك زكي أفندي إبراهيم. ومثل جبران أفندي نعوم دور بتوا ومثله في دار التمثيل العربي فؤاد أفندي شفيق. ومثلت السيدة بديعة مصابني دور «كليريت» ومثلته السيدة رتيبة رشدي في الماجستيك. ومثلت السيدة فكتوريا كوهين «بيرنيس» وقامت بالدور فتحية أحمد في الرواية الأخرى. هؤلاء هم أبطال الروايتين وهم كما ترى مجموعة صالحة من فطاحل التمثيل الهزلي في مصر، وكل منهم له مواقف أعجب بها الجمهور وذكرها له، لذلك كانت المنافسة شديدة بين الممثلين أنفسهم فكنت ترى كل ممثل في كل فرقة يسأل: «من الذي سيقوم بدوري في الفرقة الأخرى؟». اجتهد كل ممثل، وارهقت كل ممثلة نفسها لتفوز على مناظرتها في الفرقة الأخرى وكان من هذا التنافس الشديد أن ظهرت الروايتان في أبدع صور التمثيل الهزلي وهي حالة لم تكن لتظهر على المسرح لولا شيء من التنافس دفع إليه ظهور الروايتين بمظهر واحد تقريباً في مسرحين مختلفين! فهل في وسعنا أن نحكم على مقدرة ممثل أو ممثلة بمجرد ظهور غيره عليه في دور واحد؟! أظن هذا لا يمكن، وأظن أنه من الصعب جداً أن يعمد المرء إلى الحكم أو النقد في هذه الناحية. على هذا سنبذل جهداً لنستطيع بأي الطرق أن نفصل بين الجميع.

وبدأ الناقد عمله في حل هذه الإشكالية، قائلاً: هل يمكن المقارنة بين علي أفندي الكسار وبين عبد اللطيف أفندي جمجوم؟! الدوران مختلفان تماماً في الروح والنظرية المسرحية، وإن كانا شخصية واحدة في الواقع. ليس هنالك وجه للشبه، وعلى هذا نستطيع أن نقول أمامنا دوران منفصلان لا تجمعهما صلة إلا بعض المواقف المسرحية. فإذا وصلنا إلى هذه النتيجة فقد سهل الحكم! أما علي أفندي الكسار فليس في حاجة إلى نقد أو تقريظ فهو دائماً روح الرواية وهو دائماً ناجح في دوره. الرجل يحفظ تماماً نفسية الجمهور، ويعرف – من عمله الطويل على المسرح – ما يسره وما لا يرضيه. وقد يأتي بحركة، أو يحشر جملة لا نرى نحن لها قيمة، فيكون لها أكبر تأثير عند الجمهور. أما عبد اللطيف جمجوم فلم يكن موفقاً تماماً في دوره. ولعل من سوء حظه أن يقف هو وعلي الكسار موقفاً واحداً يرفع أحدهما ويخفض الآخر.

بقي عندنا نجيب أفندي الريحاني في ناحية ومحمد أفندي سعيد والشيخ حامد مرسي والشيخ محمد العراقي في ناحية أخرى، وقد قلت من قبل إن «الانحصار» أو تجمع الشخصيات المتعددة في شخصية واحدة، يكسب الشخصية المفردة قوة وظهوراً. «نجيب الريحاني» ثلاث شخصيات في شخصية واحدة فهو بهذه الصفة أكثر قوة من الثلاثة مفترقين، وهو أيضاً – في ذاته – من الشخصيات الممتازة التي يحبها الجمهور حباً مفرطاً. فإذا نظرنا إلى محمد أفندي سعيد في دور «ميشونيه» بدون مقارنة فقد نستطيع الحكم أنه كان موفقاً إلى حد كبير، أي أنه بذل مجهوداً يستوي به مع أبطال الرواية، فنجح مجهوده وكان بروزه كبيراً. أما الشيخ حامد مرسي فإن دور الضابط «جيبار» كان في جوهره كوميدي، ويظهر لي أن حامد مرسي لا يميل بطبعه إلى الكوميدي المستهتر الوثاب، ويفضل عليه الدرام لذلك تراه يميل دائماً إلى بث الغرام، ومواقف الشكوى حيث تظهر اللوعة ودفائن الفؤاد. ولعل هذا أول دور أراد أن يطلق فيه نفسه من ألم إلى طرب فوقف حائراً بين النفسيتين لذلك تسمع «نكتته» أو كلمته الطروبة المازحة فتكاد تسمع فيها شيئاً من رنين الألم وتقطر الدموع. أما في إنشاده فقد أظهرت إعجابي به مراراً ولا أزال أكرر ذلك الإعجاب بحامد. بقيت شخصية الشيخ العراقي، وليسمح لي في هذه المرة أن أقول له إن الجندي أو الضابط الفرنسي يحتاج المرء في تمثيله إلى كثير من القوة في الصوت، والحماسة في الاندفاع الأهوج، والتلهب الناري في النفس المتوثبة المهتاجة دائماً.

أخرج عبد الحميد أفندي زكي دور «القومندان» في رواية «مراتي في الجهادية» ومثل هذا الدور زكي أفندي إبراهيم في رواية «٢٨ يوم». ولا وجه للمقارنة أيضاً بين الممثلين فكل منهما له طريقته الخاصة في الظهور أمام الجمهور. عبد الحميد طريقته العنف المتناهي الذي يتحول عند نقطة إلى حنين مطرب، ونغم مضحك، وزكي إبراهيم طريقته النعومة المسترسلة، والعبث النفساني المتصل الذي يبدأ بالضحك وينتهي بالسكون. هما إذن مفترقان عند الابتداء، مفترقان أيضاً عند الانتهاء، ولكن العوامل واحدة إذا عكسنا الطرفين فتلاقيا في نقطة واحدة! كل منهما نجح في دوره نجاحاً متساوياً لدى المقارنة ولكن كلاً منهما سلك طريقاً يختلف عن صاحبه من كل الوجوه.

مثل جبران أفندي نعوم دور «بتوا» في الماجستيك، ومثل هذا الدور في الفرقة الأخرى فؤاد أفندي شفيق. كل منهما يختلف عن الآخر أيضاً! سلك جبران طريق الإضحاك باستثارة الحاسة الضاحكة في الأعصاب، فهز العاطفة هزاً عنيفاً، وهو في سلوكه هذه الطريقة خرج عن الشخصية الفنية للدور خروجاً وإن لم يكن كلياً فهو جزئ على الأقل، ومع ذلك فقد نجح. أما فؤاد شفيق، فقد سلك طريق «الفنية» فسار في الدور على طبيعته المرسومة وهذه الشخصية فيها كثير من الإبداع، ولكن العمل الفني دائماً شاق يتعثر فيه صاحبه الى حد كبير .. وعلى سبيل المقارنة، نستطيع أن نقول إن نجاح جبران كان أعظم من نجاح فؤاد شفيق.

والآن نترك الأبطال لنتحدث عن «البطلات»: «كليريت» بطلة الرواية، تلقفتها ممثلتان لكل منهما مكانة خاصة عند الجمهور، ولكل منهما طريقة خاصة في التمثيل. السيدة بديعة مصابني ممثلة رشيقة حتى تكاد تكون أرشق ممثلة على المسرح العربي، وهي خفيفة الروح خفة غير عادية. جلست بالأمس أنظر إليها في رواية «مراتي في الجهادية»، وكان بجانبي توفيق أفندي المردينلي ولست أذكر في أي موقف همس في أذني جملة أضحكتني إذ قال: «دي من خفتها بِتْشُر دَم»! ولعل هذا أبدع وصف لها أكتفي به، وقد يحسن أن أقول إن السيدة بديعة لم تدع مجالاً لغيرها تظهر معها فيه!! وطريقتها على المسرح السرعة والحركة المستديمة. أما السيدة رتيبة رشدي فقد خصصت نفسها للكوميدي حتى وصلت إلى درجة كبيرة في الفن وفي نفوس الجمهور. هي الأخرى خفيفة الروح، بسامة على المسرح لا تدخر وسعاً في سبيل الظهور بكل المظاهر الفنانة الجذابة. كان نجاحها في دور «كليريت» كبيراً وطريقتها على المسرح التثني والاعتدال! فإذا قارنا بين بديعة ورتيبة، فمن العدل أن نقول إن رتيبة كانت موفقة كثيراً ولكن

زكي إبراهيم

محمد عبد المجيد حلمي

علي الكسار ورتيبة رشدي

بديعة كانت أكثر توفيقاً. ولا وجه للمقارنة بين علي الكسار ونجيب الريحاني. فعلي استكمل شروط الطبيعة وفتئتها، ونجيب استكمل شروط الصناعة الفنية وجمالها.

بقيت السيدة فكتوريا كوهين والسيدة فتحية أحمد في دور «بيرنيس» .. وفي اعتقادي لا تصلح السيدة فتحية بأية حالة من الأحوال أن تكون ممثلة، ولا يهمني أن تكون جميلة أو غير جميلة، خفيفة أو ثقيلة، وإنما أنا أبحث عن الموقف الفني، والاستعداد المسرحي. تدخل السيدة فتحية المسرح في استحياء مصطنع، وفي مشية «بلدية» تطوح إلى جانبها يديها المتدلتين، فإذا توسطت المسرح اعتدلت واتجهت ناحية الجمهور، ورفعت عينيها إلى اليمين وإلى اليسار. ثم ابتسمت في فم عريض ينفرج وينطبق باستمرار ميكانيكي. نغمتها منكسرة فيها شيء من الخشونة المبحوحة الفاترة. نظراتها ثابتة لا تدل على اتجاه ولا تعبر عن عاطفة. ووجهها كوجه أبي الهول الأغر، تكاد تلمس جموده، ثابت الصفحة لا ترتسم فوقه حتى تجعدات حزن، ولا انبساطة سرور. مشيتها متباعدة الخطوات في غير اتزان ولا اعتدال، فإذا أرادت أن تتثنى فقد تمايلت، وإذا اعتدلت فقد «تخشبت»!! هذه هي أهم مظاهرها الخارجية. أما نفسيتها فليست بنفسية الممثلة، وإنما هي نفسية ربة الدار، كلتاهما لا تصلح في مكان الأخرى، فإذا أجبرت أن تحل محلها فهناك الثقل والبرود. هذا كل ما لدي عن فتحية أحمد كممثلة. أما كمغنية، فاعتقادي أن تقدير الصوت والحكم على المغني من أصعب الأمور، لأن المسألة مزاج شخصي. فإذا حاول الناقد أن يتجرد من مزاجه ليجمع إليه ولو بعضاً من أمزجة الآخرين، فقد يستطيع في هدوء أن يحكم حكماً إن لم يكن صواباً فهو قريب من الصواب. ورأيي في السيدة فتحية أحمد أنها مغنية من الدرجة الثانية على الأكثر. صوتها فيه قبضة عن الاسترسال الطبيعي لا تعطيه مجالاً، ولا ترتفع به إلى السمو والاكتمال في أوتار حنجرته. هي مطربة فرقة دار التميل العربي، وعلى ذلك فقد كان يصح أن تكون المقارنة بينها وبين الشيخ حامد مرسي لأنه هو مطرب فرقة الماجستيك على أنه ليس من عادتي أن أقارن بين الرجولة والأنوثة، فإذا اضطررت إلى المقارنة بينهما فأنا أفضل حامد مرسي. ولست أنكر أن حامد ضخم الصوت، وأنه ليس فيه رقة الأنوثة، ولكن مع ذلك فيه الحلاوة الطبيعية، والجاذبية النفسانية، وفيه دقة اصطناع خفيف، أما فتحية أحمد فهذه المميزات معدومة في صوتها تماماً. ثم انتقل الناقد إلى التلحين والملحنين، فقال: رواية «٢٨ يوم» لحنها زكريا أحمد. ورواية «مراتي في الجهادية» لحنها عدة أشخاص هم محمد عبد الوهاب، إبراهيم فوزي، حسن كامل، دواد حسني، أمين صدقي. لست أدري كيف استطاع كل هؤلاء أن يجتمعوا في رواية واحدة ألحانها لا تتجاوز العشرة على ما أذكر. وأسهب الناقد في حديثه عن كل ملحن بما يصعب علينا نقل هذا الإسهاب .. ونختتم كلام الناقد بكلمته الختامية، وقال فيها: لم يبق شيء أستطيع أن أتحدث عنه .. فقد بذلت مجهوداً كبيراً في أن أكون عادلاً، وأظنني أرضيت ضميري الآن .. سيغضب قوم ولكنني أزدري الغضاب وخير لهم أن يكونوا هادئين سواء في الماجستيك أو في دار التمثيل العربي. لقد حكمت على الروايتين إجمالاً والآن أريد أن أفصل باختصار: رأيي أن رواية «٢٨ يوم» نالت نجاحاً أكبر من رواية «مراتي في الجهادية»، المناظر والملابس عند الماجستيك أفخر من ملابس دار التمثيل العربي، التمثيل بمجموعه في الماجستيك أكثر اتقاناً من دار التمثيل العربي، الألحان في دار التمثيل العربي أقل روعة وتأثيراً وتمشياً مع الرواية بعكس الماجستيك فقد كانت الألحان أقوى وأوفق. كانت هناك منافسة بين أمين صدقي وعلي الكسار، فانتصر علي الكسار انتصاراً مزدوجاً على منافسه .. وفي الختام نهنئ علي أفندي الكسار بنجاحه ونرجو لأمين أفندي صدقي توفيقاً في عمله الآتي