مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
عمرو البسيوني

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الخامسة عشرة ⁞ العدد 845 ⁞ الإثنين 06 نوفمبر 2023

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

هنا غزة
هنا امرأة تصرخ:
يا رب غزة

مسرح ما بعد الدراما .. في ترجمة جديدة

الموسيقى في المسرح .. مشاكل ومعوقات

أوبريت «أرض مصر» بثقافة بورسعيد

في ختام أسبوع حافل لأطفال المحافظات الحدودية

اختتمت الخميس بقصر ثقافة بورسعيد، فعاليات الأسبوع الثقافي السابع والعشرين لمشروع «أهل مصر» الذي أقيم برعاية د. نيڤين الكيلاني وزير الثقافة، ونظمته الهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة عمرو البسيوني تحت شعار «يهمنا الإنسان»، بمشاركة ٢٠٠ طفل من أطفال المحافظات الحدودية: شمال وجنوب سيناء، أسوان، الوادي الجديد، البحر الأحمر (الشلاتين وحلايب وأبو رماد)، مطروح، القاهرة (الأسمرات).

بدأت الفعاليات بتفقد المعرض الختامي نتاج الورش الفنية والأدبية التي تم تنفيذها طوال الأسبوع، وذلك بحضور د. حنان موسى رئيس الإدارة المركزية للدراسات والبحوث، لاميس الشرنوبي وكيل وزارة الثقافة والمشرف التنفيذي لمشروع أهل مصر، المخرج أحمد السيد عضو اللجنة العليا للمشروع والمشرف العام، أمل عبد الله رئيس إقليم القناة وسيناء الثقافي، والشاعر محمد عبد القادر.

وفي كلمتها أثنت «الشرنوبي» على مجهود الأطفال خلال المشروع، متمنية لهم مستقبلا باهرا مليئا بالنجاح والتفوق. كما توجهت بالشكر لوزيرة الثقافة ورئيس الهيئة لدعمهما المستمر لجميع الأنشطة الثقافية، وفريق العمل الذي ساهم في تنظيم أسبوع ثقافي أثمر عن اكتشاف الكثير من الأطفال الموهوبين.

من جانبها عبّرت «موسى» عن سعادتها بالمشروع، وتفاعل الأطفال بالورش الفنية والأدبية، وإبداعاتهم المقدمة على خشبة المسرح، واختتمت كلمتها بنقل شكر وتقدير عمرو البسيوني رئيس الهيئة للأطفال، وتقديم الشكر لكل من ساهم في نجاح المشروع.

بدأت فقرات الحفل، بفيلم وثائقي عن فعاليات المشروع من ورش تدريبية، وجولات ميدانية، ولقاءات مع المدربين، تلاه فيلم قصير عن ورشة التصوير بالموبايل والفوتوشوب تدريب د. محمد إسماعيل، وأحمد فتحي.

«إحنا ندى الصباح» نتاج ورشة العرائس والأراجوز للفنان ناصر عبد التواب، أشعار محمود الحلواني، موسيقى وألحان سيد العطار، تلاه فقرة إلقاء شعر وقصص قصيرة، وفقرة فنون شعبية، ثم أوبريت «أهل مصر» الذي يستعرض المعالم السياحية التي تشتهر بها كل محافظة من محافظات المشروع، أشعار سامح الرازقي، ألحان الفنان أحمد العجمي، استعراضات كريم مصطفى، وإخراج محمد الدسوقي، كما تغنى كورال الأطفال بباقة متنوعة من الأغاني الوطنية والوطنية بقيادة الفنان ماهر كمال.

يعد مشروع «أهل مصر» أحد أهم مشروعات وزارة الثقافة المقدمة لأبناء المحافظات الحدودية ضمن خطط العدالة الثقافية، أطلقته هيئة قصور لثقافة عام ٢٠١٨، وتضم لجنته العليا المخرج هشام عطوة مستشار وزارة الثقافة لشئون الأنشطة الثقافية والفنية، ويهدف إلى الحفاظ على الهوية الثقافية، وتعزيز قيم الانتماء والولاء للوطن من خلال التوعية بتراثه، وتاريخه وثقافاته وفنونه، وكذلك دعم ورعاية مواهب أبناء المحافظات الحدودية.

ثم قدّم الأطفال عرض مسرح عرائس بعنوان

حفل توقيع كتاب

«سوسيولوجيا المسرح عند الناقد حسن عطية»

أقيم ضمن فاعليات ملتقى القاهرة الدولي للمسرح الجامعي، حفل توقيع كتاب «سوسيولوجيا المسرح عند الناقد حسن عطية» تأليف أ.د/ عامر صباح المرزوك، و د. رسل خلفة البكري، بحضور رئيس الملتقى عمرو قابيل، ود. عايدة علام أرملة الناقد الراحل حسن عطية، والفنانة عزة لبيب، والفنان أحمد أبو رحيمة، ود. محمد سمير الخطيب، والناقد أحمد خميس الحكيم، والفنان عادل حسان، والكاتب مجدي محفوظ، ود. داليا همام، وعدد كبير من النقاد والفنانين.

ومن الكتاب «وتكمن أهمية هذا الكتاب بدراسة المنهج النقدي السوسيولوجي عند الناقد حسن عطية، كونه ناقدا مسرحيا ملتزما بقضايا المسرح وهمومه، بل إنه الأستاذ الأكاديمي الذي تخرج على يديه جيل من النقاد هم الآن يشغلون الوسط المسرحي بكتاباتهم النقدية، من خلال تدريسه لمناهج النقد في المعهد العالي للفنون المسرحية بأكاديمية الفنون في القاهرة منذ ثمانينيات القرن المنصرم، إضافة إلى ممارسته التطبيقية للنقد المسرحي لأكثر من نصف قرن، وحضوره الفعال في المسرح العربي، ومشاركته الواسعة في المهرجانات الأجنبية والعربية والمحلية، حتى اُختير ليكون

الرئيس الأسبق لجمعية النقاد المسرحيين العرب، لهذا جاءت هذه الدراسة لتوثق تجربته النقدية، ودراسة أعماله النقدية السوسيولوجية التي اهتمت بالخطاب المسرحي في ضوء نقد النقد، ليبين للباحثين خصوصية منجزه النقدي.»

آيه سيد

«أنا وهي»

.. تاريخ النساء علي مسارح سوهاج

قدم فريق رحالة للفنون يوم الأربعاء الماضي العرض المسرحي "أنا وهي" ، علي مسرح مركز التعليم المدني بسوهاج، يأتي العرض ضمن مشروع الفن من أجل التغيير أحد مشروعات معهد جوتة الألماني، بدأ الحفل بالسلام الوطني ثم دقيقة حداد علي أرواح شهداء فلسطين .

أنا وهي عرض مسرحي مأخوذ عن كتاب "في أثر عنايات الزيات" للكاتبة إيمان مرسال، ورواية "الحب والصمت" للكاتبة عنايات الزيات ، ورواية "ليالي ايزيس كوبيا" للروائي واسيني الأعرج .

تناول العرض ملامح من قصص ثلاث شخصيات نسائية، هن"الملكة حتشبسوت" وهى إحدى النساء القلائل اللاتي اعتلين عرش مصر، أدارت مقاليد الحكم باقتدار مما جعل التاريخ يخلد ذكراها حتى الآن، ثم الكاتبة "مي زيادة" الشّاعرة والأديبة الفلسطينيّة واللّبنانيّة وإحدى الشّخصيّات التي برزت في تاريخ الأدب العربيّ النّسَويّ ، حتي زج

بها اقربائها في دهاليز الجنون بمستشفى العصفورية للأمراض العقلية، وأخيرا "عنايات الزيات" الكاتبة المصرية التى لم تنل في حياتها شيئا من الاحتفاء أو حتى الاعتراف، وتركت وراءها ميراثا ثقيلا من الحزن ظل مرهونا باسمها، بعد أن أقدمت على الانتحار وانهاء حياتها في العشرينات من عمرها في ملابسات غامضة وبعد أن تم رفض نشر روايتها الوحيدة "الحب والصمت».

العرض إخراج أبانوب جرجس مؤسس ومدير فرقة رحالة المسرحية، وتمت كتابته من خلال ورشة كتابة شارك فيها أبانوب جرجس، بسمة لطفي وروجينا سمير

شارك فى التمثيل كل من ريموندا بولس، مصطفي محمد ، محمد حمدى ، محمد هاشم ،محمد صبري ، أبو بكر مظهر ، مريم نزهي ، الاء عاصم ،الاء نبيل ، أنس البنا ، معتز رفاعي ، مارسلينو مجدي، فيرونيا اشرف ، بيشوى ايليا ، كيرمينا عماد ،يوسف محمد، مى البدرى ، ايمن نور ،انجي وليم ، توماس عزت ،كيرلس ميشيل ، محمد السيد ، رانيا مجدى ، وجيه اشرف، ستايلست ايمان سليمان، ماكياج كيرلس ميشيل ورانيا مجدى ، مساعد مخرج بيشوى ايليا ومارسلينو مجدي، سينوغرافيا أبو بكر مظهر، مخرج منفذ دياب كمال.

في ختام ملتقى القاهرة الدولي للمسرح الجامعي

عمرو قابيل: العروض الفائزة بالملتقى ستعرض قريبا في مواسم للجمهور بمسرح الطليعة

أسدل الستار على فعاليات الدورة الخامسة، لملتقى القاهرة الدولى للمسرح الجامعي، مساء السبت الماضي ٢٧ أكتوبر الماضي، واحتضن مسرح مكتبة الإسكندرية، حفل الختام، بحضور المشاركين بالملتقى من الوفود العربية والأجنبية، وفناني المسرح العربي منهم: الكاتب والممثل أحمد أبو رحيمة مدير إدارة المسرح بالشارقة، والدكتور. جبار چودي نقيب الفنانين العراقيين، وعبد الله الشحي مدير مسرح عجمان بالإمارات، والناقد عبد الرحمن الحارثي د. نايف البقمي من السعودية، والإعلامي العراقي ماجد لفتة العابد، والكاتب والمؤلف مجدي محفوظ، وغيرهم من المسرحيين، والصحفيين.

وبدأ الحفل بالسلام الجمهوري، وتلا ذلك تقديم العرض المسرحي الموسيقي «دراما الشحاذين» لطلاب قسم المسرح بكلية الآداب جامعة الاسكندرية بالتعاون مع «Creation Group» من تأليف: بدر محارب من تأليف بدر محارب، دراماتورجيا وإخراج د. جمال ياقوت.

الإرادة والإصرار

واستهل الحفل بكلمة رئيس ومؤسس الملتقى المخرج عمرو قابيل:«منذ الدورة الأولى، ونحن نحاول أن نحاكي حماس وشغف، وقوة إيقاع، شباب الجامعات، في مصر والدول العربية، فهم من يفكرون، دائمًا للتطوير خارج الصندوق، خلق الإبداع ويمتلكون الإرادة والإصرار لتحقيق أحلامهم، وحبًا كبيرًا للمسرح، ونحن نستلهم ذلك منهم لاستكمال دورات الملتقى، واحدة تلو الأخرى.

وأضاف«قابيل»:«سعيد جدًا بكل ما قدمناه وعشناه خلال هذا الأسبوع بالملتقى، بزحمه، وفعالياته المثمرة، وممتن وسعيد، أكثر بتنظيم الملتقى، خاصة هذا العام، مع معايشتنا جميعًا لصعوبات وأزمات اقتصادية تواجه كل العالم، وتقف في وجه تطور واستمرار الحراك الفني والثقافي.

الوعي والثقافة المصرية

وأكد: «إن إقامة الدورة الخامسة، لملتقى المسرح الجامعي، كان حتى لحظات حفل الختام، التي نعيشها الآن، بفضل جهد ومحبة كبيرين، من جميع المشاركين، والشباب المنظم، وكذلك المتطوعين وكل القائمين على الملتقى.

وأعرب «قابيل» عن سعادته، بتقديم العرض المسرحي «دراما الشحاذين»، بحفل الختام، وقدم التحية، لأسرة العرض في مقدمتهم المخرج د. جمال ياقوت، ولجميع فناني الإسكندرية بلد الثقافة والفنون، ووجه «قابيل» الشكر لجميع مؤسسات الدولة المصرية، لتقديم المساعدة لتنظيم الملتقى منذ انطلاقه برعاية السيد عبد الفتاح السيسي، رئيس الجمهورية، والذي يؤكد على اهتمامه، واهتمام الدولة بجميع مؤسساتها بالشباب، ونشر الوعي والثقافة المصرية».

وأكد: «نحن نلمس ونرى كل الجهود بالنتائج في كل أمر، ونشعر جميعًا باللجنة العليا في الملتقى بالفخر والامتنان لمصر، ومؤسساتها، لوعيها بأهمية الشباب، ودورهم في جميع الجامعات المصرية ونحن جميعًا معهم ووراءهم نحو غد أفضل».

مفاجأة خاصة

وفي مفاجأة حفل الختام كشف رئيس الملتقى عن مفاجأة خاصة للفائزين بالدورة الخامسة من المتلقى حيث قال: «بعد اجتماعات ولقاءات، وقع ملتقى القاهرة الدولي للمسرح الجامعي هذا العام برتوكولًا خاصًا للتعاون مع إدرارة مسرح الطليعة بالبيت الفني للمسرح برئاسة المخرج عادل حسان، والذي نتج عنه أن العروض الفائزة والتي ستحصد على أية جائزة سيتاح لها أن تعيد عروضها لمواسم كاملة للجمهور بمسرح الطليعة».

إشادة وتكريم

وأشاد عمرو قابيل بجهود جميع لجان الملتقى، وقام مع اللجنة العليا للملتقى بتكريم مدربي الورش الفنية، والمشاركين بالإطار الفكري، وأعضاء اللجان التنفيذية، واللجنة الإعلامية، وضيوف

الورش الفنية

وأقام الملتقى في دورته الخامسة، خمس ورش فنية، تنوعت بين التدريب على أنواع من الرقص العالمية، بمركز الإبداع، ومركز الهناجر للفنون، وسينما الهناجر، بإشراف وتنسيق الفنان المغربي د. إلياس بوشري.

وكرمت اللجنة العليا مدربين الورش وهم: الفنانة الاستعراضية والكوروجرافي الإسبانية «أنا ماريا رويز دمينجيز» عن ورشتها لرقص «الفلامنكو»، وكرمت الممثلة والمخرجة المسرحية والسينمائية الخنساء الشمحوطي من المغرب، عن ورشة «إعداد الممثل وفن الأداء»، والفنانة البلجيكية ميليس مايوكا عن ورشة «الرقص المعاصر» والفنان شامال أمين والمخرجة والفنانة د. نيگار حسيب، من النمسا عن تقديمهما لورشة «صوت الجسد» كما كرم الشاعر والمؤلف المسرحي د. طارق عمار عن ورشة «التأليف المسرحي».

مكرمو الإطار الفكري

وكرمت اللجنة العليا، بحفل الختام، في مقدمتهم المخرج عمرو قابيل د. سمر سعيد، والفنان حسام داغر، جميع المشاركين بـ «الإطار الفكري»، والذي نظمه الملتقى، تحت إشراف د. محمد سمير الخطيب، وتنسيق الناقدة مي الدماصي، بعنوان «المسرح الجامعي.. تظاهرات عالمية».

وأقام الملتقى، «الإطار الفكري» ماستر كلاس «Master Class» بعنوان «تطورات مهارات التمثيل والإخراج الصحفي في المسرح الجامعي» تقديم بروفيسور بيتر بارلو، مدير أكاديمية الشارقة للفنون الأدائية، د. رانيا فتح الله أستاذ التمثيل بكلية الآداب قسم المسرح جامعة حلوان، والتي تشكل كأنها مناظرة مسرحية، يدير المناظرة والحوار الفنان والمخرج المغربي إلياس بوشري.

وأقيمت ندوة بعنوان «مهرجانات الشارقة وتأثيرها على المسرح الجامعي.. آفاق إبداعية»، والتي تُقدم لقاءً خاصًا مع مكرم الدورة الخامسة الأستاذ أحمد أبو رحيمة، مدير إدارة الشارقة في دائرة الثقافة بحكومة الشارقة، وعضو مجلس أمناء أكاديمية الشارقة للفنون الأدائية وأدار الندوة الكاتب مجدي محفوظ.

وأقيم حفلًا لتوقيع كتاب دكتور. حسن عطية «سوسيولوجيا المسرح عند الناقد حسن عطية»، لكل من الناقد والباحث الأستاذ الدكتور. عامر صباح المرزوك، والناقد دكتور. رسل خلفة البكري من العراق، والكتاب إصدار دار المعارف المصرية.

تكريم خاص

وكرم الملتقى الكاتب مجدي محفوظ، الإعلامي العراقي ماجد لفتة العابد، عبد الله عمر باحطاب من السعودية، والإعلامية نجوى المهري من تونس، والفنان المغربي حمزة فكري المريد، والدكتور. جمال ياقوت مخرج عرض حفل الختام.

تكريم لجان الملتقى
اللجنة التنظيمية

كرمت اللجنة العليا بالملتقى، خلال حفل الختام، اللجنة التنظيمية، د. مي العجمي، مدير العلاقات العامة، والفنان حسام داغر المدير الفني، الفنان أندرو سمير، المدير التنفيذي، ود. محمد سمير الخطيب، مسئول الإطار الفكري، محمد الشعيرة المدير الإداري، ومن المغرب إلياس بوشري، مسئول الورش الدولية، وضرغام البياتي من العراق، مسئول بالتجهيزات الفنية، والفنان سليمان الرحبي منسق إعلامي، ومي الدماصي، ومحمد مانو، مسئول للشئون الإدارية، نورهان هاني مسئول الشئون المالية، والأساتذة وفاء قابيل، شهاب الدين مصطفى، رنا قابيل، بدر خالد، ملك ياسر، عبدالرحمن أبو الحمد، حسين سامي، محمد عيسى، بيشوي صليب، يوسف عبد الحكيم، دانيال إبراهيم، مي عبد الرازق.

المركز الإعلامي

وكرم الملتقى المركز الإعلامي د. طارق عمار(رئيسًا)، الصحفية والناقدة همت مصطفى، مدير المركز الصحفي، الصحفية رنا رأفت مدير تحرير النشرة اليومية، محمد فجل مدير منصات التواصل الاجتماعي، وفريق عمل نشرة الملتقى، وفريق عمل الميديا: المصور أحمد فرحات، محمد جمال، للتنسيق الإعلامي، وأميرة حبيب، فريق الدعاية والإعلان، أبانوب سلامة، يوستينا وجدي، بيتر رمسيس، والمصور مدحت صبري، وأحمد إسماعيل وكرم الملتقى مخرج حفل الختام، الفنان روماني خيري، والمخرجين المنفذين هاجر سلامة، ومايكل رفلة.

مكرمو الدورة الخامسة

في لافتة إنسانية، وامتنان لجهدها في الدورة الخامسة منذ بدء التجهيز لها، كرم ملتقى القاهرة الدولي للمسرح الجامعي في حفل الافتتاح ٢١ أكتوبر الماضي، الذي أقيم على خشبة مسرح الجامعة البريطانية بالقاهرة الناقدة رانا أبو العلا عروس المسرح المصري «المدير التنفيذي للملتقى».

وكرم الملتقى، أيضًا ٧ رموز فنية ومسرحية من مصر والوطن العربي والعالم، من مصر، الفنانة القديرة سهير المرشدي، والفنان والنجم سامي مغاوري، السيناريست والكاتب وليد يوسف، والنجم أحمد أمين.

ومن الإمارات كرم الملتقى الممثل والكاتب، أحمد أبورحيمة، مدير إدارة المسرح في دائرة الثقافة بحكومة الشارقة، الكاتب والباحث محمد راشد رشود الحمودي، من الإمارات، لدورهما وجهوده في المسرح الإماراتي والعربي، ومن إنجلترا كرم البروفيسور بيتر بارلو، زميل الجمعية الملكية للفنون بالمملكة المتحدة.

اللجنة العليا للملتقى

انطلقت فعاليات الدورة الخامسة مساء يوم ٢١ أكتوبر، بحفل الافتتاح بمسرح الجامعة البريطانية، في حضور نخبة من الفنانين المسرحيين المصرين والعرب والأجانب، وقدمت فرقة الفالوجا للفنون الشعبية الفلسطينية، عرضًا فنيًا بأغاني تراثية عن النضال الفلسطيني تضامنًا مع الأحداث الأخيرة، وخاصة بعد أحداث قصف مستشفى المعمداني بغزة.

نظمت الدورة الخامسة للملتقى، إهداءً لاسم الفنانة القديرة فريدة فهمي، وتقام تحت شعار «الحياة لنا»، ويترأسه، مؤسس الملتقى المخرج عمرو قابيل، ويرأس لجنته العليا الأستاذ الدكتور حسام بدراوي، وتضم اللجنة في عضويتها النجم الفنان طارق الدسوقي، والكاتبة والمؤلفة فاطمة ناعوت والكاتبة الدكتور. أمل صديق عفيفي، والأستاذ الدكتور. سمر سعيد، عميد المعهد العالي للفنون الشعبية، أمين عام الملتقى، والمدير الفني للملتقى النجم الفنان حسام داغر.

ونظم الملتقى دورته الخامسة، في الفترة من ٢١: ٢٧ أكتوبر ٢٠٢٣، ويستكمل الملتقى، دوراته بعد نجاح وصدى دولي كبير لأول تجمع دولي من نوعه في مصر للمسرح الجامعي، حيث انطلقت الدورة الأولى في أكتوبر ٢٠١٨، تحت رعاية السيد عبد الفتاح السيسي، رئيس جمهورية مصر العربية وينظم الملتقى دورته الخامسة، في الفترة من ٢١: ٢٧ أكتوبر ٢٠٢٣، تحت رعاية رسمية من الأستاذ الدكتور. مصطفى مدبولي، رئيس مجلس الوزراء، وذلك للدورة الثالثة على التوالي، ودعم ورعاية وزارة الثقافة برئاسة الأستاذ الدكتور. نيفين الكيلاني، ووزارة الشباب والرياضة برئاسة دكتور. أشرف صبحي، وهيئة تنشيط السياحة، ومؤسسة فنانين مصريين للثقافة والفنون

همت مصطفى

«دراما الشحاذين» بحفل ختام الملتقى بمكتبة الإسكندرية

تطوير مهارات التمثيل والإخراج المسرحي

على مائدة «الإطار الفكري» بملتقى القاهرة الدولي للمسرح الجامعي

أقيم ضمن فعاليات ملتقى القاهرة الدولي للمسرح الجامعي ماستر كلاس بعنوان «تطوير مهارات التمثيل والإخراج المسرحي» وتحدث فيها كلاً من البروفيسور دكتور. بيتر بارلو مدير أكاديمية الشارقة للفنون الأدائية بالإمارات، و د. رانيا فتح الله أستاذة التمثيل بكلية الآداب قسم مسرح جامعة الإسكندرية، وأدار الندوة المخرج المغربي د. إلياس بوشري، بحضور الفنانة اللبنانية رندا الأسمر، والفنانة القديرة عزة لبيب، والممثل والمخرج كريم رشيد (السويد)، والدكتورة. عايدة علام ومهندسة الديكور د. عايدة علام، أستاذ الديكور المتفرغ بالمعهد العالي للفنون المسرحية من مصر، أستاذ السينوغرافيا والتقنيات المسرحية، ورئيس قسم علوم المسرح الأسبق بكلية الآداب جامعة حلوان، ود. تهاني الغريبي من السعودية، والإعلامي العراقي ماجد لفتة العابد، وعدد كبير من الشباب المشارك في فعاليات الملتقى من المسرح الجامعي من مصر والدول العربية.

عروض وورش وندوات

واستهل المخرج عمرو قابيل، رئيس ومؤسس الملتقى، اللقاء بتقديم نبذة مختصرة عن رحلة ملتقى القاهرة الدولي للمسرح الجامعي ومشواره في الدورات السابقة قائلا: يعتبر الملتقى أول ملتقى في مصر، فريد من نوعه خاص بالمسرح الجامعي، وهذا الملتقى لا يشمل فقط عروض مسرحية، بل يقدم ندوات، وورش ومسابقات نوعية مختلفة، في كل ما يخص حركة وفن المسرح، بالإضافة إلى العروض المسرحية المصرية والعربية والأجنبية.

وأوضح « قابيل»: فكرنا أن نقدم هذه الندوة بشكل مختلف يبتعد تماما عن شكل المحاضرة التقليدية، وأن تتسم بالتشويق، فسنحاول أن تتناول عن كل ما يدور في ذهن طالب الجامعة، سواء من يهوى التمثيل أو الإخراج أو التأليف، أو من يكتفي بالمشاهدة للعروض فقط.

وأعربت د. رانيا في بداية الندوة، عن سعادتها لمشاركتها في ملتقى القاهرة الدولي للمسرح الجامعي وقالت: أُقدم الشكر للفنان عمرو قابيل لإصراره على تنظيم ذلك الملتقى في موعده السنوي بكل فعالياته، لأن المسرح الجامعي له علاقة كبيرة بالوطن العربي من سنوات طويلة، كما أنني سعيدة جدا بمشاركتي في هذا الملتقى؛ فمن خلاله ألتقي بطلبة الجامعة الذين كانوا سببًا في استمراري بالجامعة حتى تم تعييني بها.

وتابعت: المسرح الجامعي يساهم في تفجير طاقة الطلبة وتعريفهم بذواتهم ومواهبهم، والقدرة على التفكير المنظم ومن خلاله يتعرف الطلاب على ثقافات أخرى، وهو نشاط مفيد لمن يمارس التمثيل أو الإخراج أو حتى المتفرج، حيث يجعل الممثل لديه القدرة على المناقشة الموضوعية، كما يُكسب المخرج مهارة القدرة على القيادة أو فريق أو مجموعة عمل كاملة لتجربة فنية، بالإضافة أنه يساعد المتفرج على التفكير المنطقي الصحيح، فالمسرح الجامعي مهم وتجربة مميزة لكافة الطلاب المشاركين أو المستقبلين من الجمهور.

وتحدث د. بيتر: في عام ٢٠١٨، تلقيت دعوة من الشيخ محمد القاسمي لتأسيس أكاديمية للفنون في الشارقة، وبداية كان الإقبال عليها قليل بسبب الدعاية غير الكافية، والآن يتقدم سنويا أكثر من ألف طالب.

وأوضح: من المؤكد أن فن المسرح، بصفة عامة يخرج فنانا محترفا ومثقف وواعي، يمتلك خيال واسع، وهذا ما نسعى إليه في أكاديمية الشارقة.

محاور الندوة
روافد المسرح

وأوضح إلياس بوشري أن الندوة ستتناول وتناقش عدة محاور تتمثل بعضها في تساؤلات هي: ما هو المسرح الجامعي وأهميته، والطالب

الفنان أم الفنان الطالب، كيف أحول فكرة إلى نص مسرحي، آفاق المسرح الجامعي، وكيف أحول فكرة إلى نص مسرحي؟

وقالت د. رانيا: المسرح الجامعي هو رافد من روافد المسرح العام، فهو لا يختلف عن المسرح التقليدي إلا في أنه يخاطب طلبة الجامعة، كما أن المسرح الجامعي يعتمد على طاقات الطلاب سواء التمثيل أو الإخراج أو التأليف أو كل ما يتعلق بسنواغرفيا المسرح، وكل هذا يتم تحت إشراف الإدارة المالية للجامعة واتحاد الطلاب

فيما أوضح «بيتر «: يعتمد المسرح الجامعي على دراسة النقاد أو الدراماتورجي أو الأشخاص الذين أثروا في المسرح، كما يتم تدريبهم على المهارات التي من خلالها يصبحوا فنانين محترفين، وأكد: المسرح الجامعي يكسب الطالب مهارات عديدة منها التعامل في عمل جماعي، التأقلم أكثر في الحياة الاحترافية، يساعده في فتح باب الخيال الذي من خلاله يفتح باب الإبداع

ممارسة النشاط المسرحي

وقال «إلياس»: إن محور «الطالب الفنان أم الفنان الطالب يحيلنا إلى سؤال آخر وهو: عند تقديم عرض مسرحي لطلاب الجامعة هل يشترط وجود شخص محترف للإشراف على الطلاب، كيف يستطيع الطالب التوفيق بين دراسته وممارسته للمسرح؟»

وأجابت د. رانيا فتح الله: بالتأكيد يلزم وجود مشرف محترف لعدة أسباب أولها مساعدة الفرقة في اختيار نصاً مناسباً، ثانياً وجود هذا الشخص المحترف في الفرقة سيساعدهم كثيراً، حيث أنه سيصبح همزة وصل بين مسرح الجامعة والمسرح خارجها، ومن الممكن الاستعانة بأستاذ بالجامعة للإشراف أو من معاهد أكاديمية للفنون، أما عن التوفيق بين الدراسة والمسرح فيستطيع الطالب التوفيق بينهما إذا كان محبا للمسرح، وإذا وجد مخرج محترف يستطيع مساعدة الطالب في ذلك.

الجانب الإدراكي

واستعان الدكتور بيتر بطلاب أكاديمية الشارقة للإجابة على ذلك السؤال، وأجابت إحداهن: تعلمنا في الأكاديمية كيف نحدد وننظم أولوياتنا كطلاب، وكيف نستطيع رسم خطط مناسبة من خلالها يمكن التركيز في دراستنا ويمكن ممارسة مواهبنا المفضلة، واعتقدت أن وجود نشاط مثل المسرح لطلاب بإمكانه أن يحسن الجانب الإدراكي لدى الطالب.

وسأل إلياس « ماذا عن طلبة الجامعات الذين لا يتوافر لديهم ممارسة النشاط المسرحي؟»

فأجابته د. رانيا: إن تلك المسألة تتعلق باتحاد الطلاب، ولابد من الاهتمام بالمسرح في الجامعة، خاصة في الإجازة الصيفية، فيقضي طلاب أوقات فراغه في ممارسة نشاط مفيد

وأشار «بيتر» إلى الدراسات العلمية التي أثبتت أهمية الأنشطة الثقافية والفنية للطلاب، وقال مؤكدا: إنها تساهم في تطوير عقل وفكر الطالب، ونصح « بيتر» بإنشاء مسرح في كل الجامعات بناءً على هذه الدراسة العلمية.

من الفكرة إلى النص المسرحي

وعرضت رانيا: مراحل تحول الفكرة إلي نص مسرحي قائلة: في البداية يجب على الطالب أن يكتب فكرته، كما هي، ومن ثم يبدأ في تطويرها عن طريق قراءة كتب عن فن كتابة المسرحية، ثم يشاهد عروض عربية أو عالمية، شيئا فشيئا ستبدأ الفكرة برسم مسار جديد سيحولها إلى فكرة على الورق إلى نص مسرحي.

تطوير الفكرة

وأضاف د. بيتر: أن الفكرة المسرحية تكتب لتقدم كعرض مسرحي، وليس لتقرأ على الورق فقط؛ فعلى المؤلف التطوير من فكرته والاستعانة بخبراء ومؤلفين محترفين لمساعدته في بناء مسرحية ترى على خشبة المسرح، ورشح د بيتر إحدى طالبات أكاديمية الشارقة لتوضح كيف استطاعت الأكاديمية مساعدة طلابها في تحويل أفكارها إلى عرض ينبض بالحياة والتي أوضحت: ساعدتنا أساتذة الأكاديمية في تطوير أفكارنا، من حيث سماعنا لآراء بعضنا بعضًا كطلاب حتى تخرج الفكرة إلى الجمهور بشكل واضح.

التفكير المنظم

وتحدث إلياس بوشري عن المحور الرابع «آفاق المسرح الجامعي»، وطرح عدة أسئلة أولها ماذا يحقق المسرح الجامعي للطالب، وماهي الخطوات القادمة لخريجي مسرح الجامعة؟

أكدت د رانيا: ليس من الضروري أن يحقق المسرح الجامعي شيء لطالب أو ينتظر منه أن يضعه في مكانة معينة، فالمسرح الجامعي هو وسيلة لممارسة الطالب شيئاً يهواه، فإذا أستطاع الطالب أن يخلص لموهبته يمكن أن يخرج من الجامعة فنان محترف، أما إذا كان متفرج فهو تعلم الانضباط والتفكير المنظم

وتابعت: إذا أراد الطالب الخريج من الجامعة الاستمرار في مجال المسرح بإمكانه الالتحاق بمعاهد الفنون مثل أكاديمية الشارقة أو من الممكن المشاركة بفرق قصور الثقافة التابعة لمحافظته، بالإضافة إلى التقديم بالورش المحترفة لتنمية المواهب.

وفي الختام قال د. بيتر: إذا أراد الطالب أو الخريج الاحتراف فعليه بممارسة موهبته مع شخص محترف أو بالدراسة في أكاديمية متخصصة، كما أن التطور التكنولوجي الموجود الآن ساهم في تطور مجالات الفن والمسرح، كما أختتم د بيتر حديثه مؤكدا: يجب على الخريج أو الطالب تخطيط مستقبله وموهبته بنفسه، بل وعليه بتطويرها أكثر حتى تصل للاحتراف.

ختام الورشة التدريبية الأولى

لمخرجي نوادي مسرح الطفل بقصور الثقافة

اختتمت الهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة عمرو البسيوني، فعاليات الورشة التدريبية الأولى لمخرجي نوادي مسرح الطفل بقصر السينما، والتي حاضر بها مجموعة من المتخصصين في فنون مسرح الطفل، في الفترة من ٢٢ إلى ٢٩ أكتوبر ٢٠٢٣.

وأعربت الدكتورة حنان موسى، رئيس الإدارة المركزية للدراسات والبحوث، عن سعادتها بنجاح الدورة التدريبية، وحثت المخرجين على تطبيق ما حصلوا عليه خلال مدة البرنامج التدريبي.

وتحدثت الدكتورة جيهان حسن، مدير عام ثقافة الطفل، عن أهمية الدورة التدريبية فى تطبيق محتواها في أعمال مسرحية للطفل تعكس مدى تأثير البرنامج التدريبي على موهبة وإبداع المخرجين.

وتضمنت الفعاليات عرض فيلم تسجيلي عن فعاليات البرنامج التدريبي وآراء المدربين والمتدربين، كما عقدت محاضرة بعنوان «الاستخدام الأمثل للإضاءة فى مسرح الطفل» للفنان إبراهيم الفرن الذي استهل حديثه بتوضيح الفرق بين الإضاءة والإنارة بجملة «الإنارة لكي ترى، بينما الإضاءة لترى ما يرغب المخرج أن تراه»، موضحا أن العرض المسرحي الموجه لطفل الأيباد والإنترنت، ذو طبيعة وخاصة، يتطلب إيقاعا سريعا وجذابا ومبهرا، وهنا يأتي دور الإضاءة وكيفية توظيفها في العرض المسرحي باستخدام الألوان والإضاءة الذاتية بدرجاتها،

وشرح «الفرن» كيفية استخدام أجهزة الإضاءة المختلفة وتوظيفها في العرض بشكل مناسب، وخاصة في اللحظات الدرامية، لتوضيح الدلالات وزمن أحداث العرض المسرحي، كما تحدث عن أجهزة استخدام الإضاءة وتقنية «الجوبو» التى يتم توظيفها كبديل لوحدة الديكور.

واختتم الفعاليات بفقرة فنية وتحريك عرائس أداء وتحريك المتدربين بالورشة التدريبية وبإشراف الفنان عمرو حمزة، إضافة إلى توزيع شهادات المشاركة على المتدربين وتكريم مدربي الورشة وهم الفنان أيمن حمدون، د. أسامة محمد علي، المخرج محمد حجاج، د. جمال ياقوت، الفنان إبراهيم الفرن، الكاتب المسرحي متولي حامد، المهندسة نهلة مرسي، المخرج عادل بركات، الفنان عمرو عجمي، وفريق عمل الإدارة العامة لثقافة الطفل.

طرق الإخراج في مسرح خيال الظل ودمج مشاهد خيال الظل في مسرح الطفل

وقدم المخرج أيمن حمدون، محاضرة بعنوان «طرق الإخراج في مسرح خيال الظل ودمج مشاهد خيال الظل في مسرح الطفل»، تحدث فيها عن أهم ما يميز مسرح الظل عن غيره من الفنون المسرحية وكيفية توظيف مشاهد خيال ظل في العمل المسرحي، وكذلك كيفية تصنيع عرائس خيال الظل والتي يعتمد تصنيعها على جلود الحيوانات مثل الحمار والجمل وهي أفضل الأنواع، وأخرى من الورق أو البلاستيك ولكنها أضعف في الاستخدام.

وأكد «حمدون»، أن الحياة المسرحية والحالة التي ينفذها فريق العمل بهدف إنتاج محتوى هادف يبث رؤية ما لعقل الطفل تؤثر على عاداته ومعتقداته وفقا لاحتياجاته ومهاراته، سواء باستخدام خيال الظل أو الأراجوز حيث يعتمد كلاهما على الراوي، الذي يقوم بشرح الرواية ومساعدة الممثلين على تغيير المشهد، ويعد مسرح خيال الظل نقطة محورية وهادفة جدا لمسرح الطفل.

وعن مفهوم الإضاءة، أشار «حمدون» إلى أن بؤرة الإضاءة ثابتة ولكن استخدامها يؤثر على خطة الإخراج، والمؤثرات التي يتم تنفيذها في خلفية شاشة خيال الظل هي ما تساعد على إنجاح العمل ببساطة.

وتخلل المحاضرة عرض مشاهد من أفلام منفذة بتقنية خيال الظل بهدف التغذية البصرية والعصف الذهنى للمتدربين وشرح ميكانيزم تحريك العرائس وكيفية تسليط الإضاءة لإبراز أحجام الشخصيات ومكانتهم وذلك لإثراء خيال المتدربين.

الخط بين الدراما والتشكيل

وتناولت مهندسة الديكور نهلة مرسي، خلال محاضرة بعنوان «الخط بين الدراما والتشكيل» شرح العلاقة بين المخرج ومهندس الديكور وكيفية الوصول لنقطة إبداعية تلبي رؤية المخرج، مشيرة لضرورة توافر عناصر الإبهار في مسرح الطفل

مع بعض العناصر التي يحب توافرها في العمل المسرحي ومنها ترشيد الإنفاق، تدوير الخامات، الحلول التشكيلية المبهرة، استخدام تقنيات ضوئية مغايرة لخدمة التشكيل في المنظر المسرحي.

وأكدت «مرسي»، أنه يجب على المخرج عرض رؤيته على مهندس الديكور وإعطائه الفرصة للتصميم وكذا مساحة إبداعية دون تحجيمها بفرض تصوره للنص، موضحة أن العلاقة بينهما تشاركية تهدف لإخراج عمل مسرحي مبهر يجذب انتباه الطفل ويلقى إعجابه و يؤثر على حواسه مما يساهم في تعديل سلوكه.

أساليب الإخراج في مسرح العرائس

وقام أسامة محمد خلال محاضرة بعنوان «أساليب الإخراج في مسرح العرائس» بالتعرف على مجالات دراسة المتدربين وأساليبهم في مجال الإخراج، وخبراتهم السابقة، موضحا أهم ركائز نجاح العمل المسرحي، التي لابد من تضافرها وتكاملها لإنجاح العرض، كما قام بتعريف المتدربين بخصائص بيئة العمل المسرحي، وكذلك الفرق بين دور الدراماتورج والمؤلف.

وعن الشخصية العرائسية، قال: تعتمد على ثلاثة عناصر وهي الشكل البصرى ويتوقف على صانع عرائس واعٍ، الأداء الصوتي ويتطلب شخصية تمتلك أدوات مناسبة، وأخيرا الحركة أو الأداء التعبيرى ويؤديه لاعب العرائس.

واختتم حديثه مؤكدا على ضرورة مراعاة اتساق وجمال شكل العرائس عند التصميم، واختيار النوع الذي يتناسب مع المرحلة العمرية المستهدفة لخلق الايهام البصري بين العرض المسرحي والطفل، والتغلب على مخاوفه من العرائس.

دور الموسيقى والأغاني والمؤثرات الصوتية في مسرح الطفل

وتحدث الملحن محمد مصطفى، خلال محاضرة بعنوان «دور الموسيقى والأغاني والمؤثرات الصوتية في مسرح الطفل» عن مفهوم السينوغرافيا وعناصرها و مدى أهميتها فى العمل المسرحى ومدى نجاحها واتساقها مع الأحداث المسرحية و رؤية المخرج.

كما تناول «مصطفى» تعريف الموسيقى ومكوناتها الرئيسة من الإيقاع والنغمات، والعناصر المكونة للإيقاع، موضحا كيفية استخدام تقنيات الأداء من الشدة، وتطرق لمدخل لعلوم الآلات وأنواعها ومحاولة استخدامها فى الموسيقى التصويرية بشكل جيد، وكذلك قدم مدخلا بسيطا عن كيفية تصنيف الأصوات البشرية.

أوضح الفرق بين الموسيقى بوجه عام والموسيقى الدرامية تحديدا، وكيفية توظيفها في العمل المسرحي، والإشكاليات التى تقابل صناعة أغنية للعمل الدرامي وكيفية التغلب عليها.

وتطرق «مصطفى» لدور الملحن الموسيقي في عروض الطفل، وتحديد الوحدة الموسيقية داخل العرض المسرحي الواحد بما يتناسب مع خطة الإخراج وسيناريو العمل المسرحي، واختيار مواضع جيدة ومناسبة للأغاني والموسيقى ووحداتها في العرض المسرحي.

واختتم حديثه بشرح دور وعلاقة الملحن الموسيقي بالمخرج في مسرح الطفل، والموسيقى المناسبة للطفل من حيث الآلات والجمل الموسيقية والسرعة والشكل العام بما يحقق الجذب والمتعة والتشويق بالعرض المسرحي.

التقنيات الحديثة في إخراج مسرح الطفل

وتضمنت محاضرة «التقنيات الحديثة في إخراج مسرح الطفل» للمخرج الدكتور جمال ياقوت، والذي استهل حديثه بتوضيح عناصر الكتابة المسرحية والتي تنقسم إلى الفكرة، الشخصيات، الحوار، اللغة، الحبكة، الصراع، البناء الدرامي.

وأوضح أن لكل عمل مسرحي خط درامي أو أكثر ينتج عنه الصراع، وأنه لابد أن تتلاقى الخطوط الدرامية، والمميزات الإيقاعية لكل خط درامي، مشيرا أن الصراع هو العلاقة بين الفعل ورد الفعل، وأن له أنواع عدة أفضلها الصراع ذو الحركة المتدرجة، وصراع الإرادات المعتدل.

وشرح «ياقوت» الخطوط الدرامية في العمل المسرحي بتطبيقها على نموذج لمسرحية البؤساء وخطوطها الدرامية وبيئة الأحداث وكيفية تلاقيها وحلها.

وعن الدراماتورج ذكر «ياقوت» أنها وظيفة ممتدة أكثر من مستوى العرض، وتختلف عن مفهوم الإعداد للرواية وتحويلها لمسرحية، بينما الاقتباس هو فكرة من مسرحية أو رواية لكتابة عمل مسرحي، كما تحدث عن vedio maping الذى يتم خلال إسقاط الإضاءة على مجسمات لانعكاس الصورة وخريطة الأحداث.

واختتم حديثه مؤكدا على ضرورة إجراء عدد من بروفات العمل المسرحي بأنواعها المختلفة وهي بروفة الترابيزة، بروفة الحركة، بروفة بدون نص، بروفة المشهد، البروفة السريعة، البروفة التقنية، والبروفة الفنيه النهائية.

ماهية النص المسرحي للطفل

وتحدث الكاتب متولي حامد، خلال محاضرة بعنوان «ماهية النص المسرحي للطفل» عن أهم العناصر الذى يجب أن

يحرص المخرج أن تتوافر في العرض المسرحى بدءا من النص وصولا للعرض، كما تناول مفهوم الداراماتورج والفرق بينها وبين الإعداد.

ولفت حامد، إلى أن السيكودراما فى العروض المسرحية تعد إحدى طرق العلاج بالفن الدرامي من خلال وضع المريض النفسي الذى يقوم بدوره الممثل فى حالة مشابهة لمشكلتة النفسية الذى مازال يعانى منها نتيجة لتعرضه لموقف ما ويقدمه العمل المسرحي في قالب درامي يلعب فيه المخرج دور المعالج من خلال أحداث العرض المسرحي والفنانين المشاركين فى العمل.

وعن ماهية النص المسرحى ذكر «متولى» أنه يتكون من ركائز أساسية هى الحبكة والذروة، والحل، والذى يتم تقديمه من خلال تحديد الرؤية الاخراجية التى يسعى المخرج لتوصيلها للجمهور من الأطفال فى قالب من اللعب والغناء.

كما تناول بالشرح نماذج لعدد من النصوص تم تقديمها بدراماتورج مختلفة، مؤكدا أن دور الدراماتورج هو صناعة عمل مسرحى من مسرحية ما سواء بترجمتها أو إعدادها بأسلوب يتناسب مع عصر عرضها، أو اختصار عدد من الأحداث.

الرؤية والتفسير في مسرح الطفل وكيفية قراءة النص المسرحي

وجاءت محاضرة المخرج المسرحي عادل بركات بعنوان «الرؤية والتفسير في مسرح الطفل وكيفية قراءة النص المسرحي»، الذي استهل حديثه بتوضيح دور المخرج فى الإرشاد والتفسير ورسم الحركة، ولعب دور تربوي لتوجيه الطفل وتعديل سلوكه قبل أن يكون مخرجًا، حيث أوضح أن هناك فروقًا بين عرض مسرحي للطفل أو بالطفل، فالأول هو عرض موجه للطفل يناقش قضاياه وأحلامه، وأما الآخر هو عرض يشارك الأطفال في تمثيله، لذا يتمركز دور المخرج فى الوصول بالأساليب والعناصر والخطوط العريضة للطفل.

وشرح «بركات» كيفية قراءة النص المسرحي وما هي علاقة المخرج بكل من النص، وعلاقته بالشخصية الدرامية، وعلاقتة بخشبة المسرح، مؤكدا أن المخرج هو المسؤول عن العلاقة التي تنشأ بين العرض المسرحي والطفل باعتبارها المفتاح السحري لنشأة طفل مبدع، واختتم حديثه مؤكدا أن الوصول لخيال الطفل من أدق الأمور التي تصل للكينونة العمرية.

الحركة وأهميتها في مسرح الطفل

وتحدث الفنان عمرو عجمي خلال محاضرة بعنوان «الحركة وأهميتها في مسرح الطفل» عن مفهوم الدراما الحركية والفرق بينها وبين الاستعراضات وأهميتها في العرض المسرحي الموجه للطفل، موضحا أن الدراما الحركية الهدف منها توصيل رسالة واختصار مشاهد من العرض المسرحي.

وأكد «عجمي» أنه لابد لمخرج مسرح الطفل أن يجيد توظيف الاستعراضات بشكل مبسط وانسيابي داخل العرض المسرحي، وقام بإجراء بعض التدريبات الاستعراضية للمتدربين ليوضح الفرق بين بعض الحركات مثل الشانية هو عدة لفات دورانية في أماكن مختلفة والبرويت هو الدوران في ذات المكان.

وأوضح أن إيقاع الحركات وكيفية توحيدها، وتصميم حركات لاستعراض مستوحى من مصر القديمة، وكذلك شرح مسميات كل حركة استعراضية والاعتماد على ميول الأطفال في اختيار نغمات الاستعراض لتشجيعهم على تنفيذ الاستعراض.

أساسيات ومناهج الإخراج في مسرح الطفل

وعقدت محاضرة بعنوان «أساسيات ومناهج الإخراج في مسرح الطفل» للمخرج المسرحي محمد حجاج مدير عام الفنون الشعبية، الذى أوضح مفهوم الديكور التجريدي المستخدم في بعض النصوص، مشيرا أن مسرح الطفل خيال بلا حدود.

وأكد «حجاج» أن هناك فروقا بين نصوص الطفل ونصوص الكبار، لاعتماد نصوص الطفل على عدة ركائز مهمة مثل توحيد القضية والهدف الذى يسعى العرض لتوصيله، حيث إنه لا يحتمل الزخم الذي تقدمه نصوص الكبار، بالإضافة للغة المستخدمة في العرض، وكذلك الممثلين والحوار ومدته والديكور.

وعن عناصر العرض المسرحي، ذكر «حجاج» النص، والممثل، الجمهور، المخرج، وأكد أن مسرح الطفل مهمته توصيل المعلومة من خلال الصورة بكافة عناصرها، والاعتماد على عناصر الإبهار لتوصيل رسالة تؤثر على سلوك الطفل وأفكاره.

الورش نظمتها الادارة العامة لثقافة الطفل برئاسة د. جيهان حسن، وضمن برامج للإدارة المركزية للدراسات والبحوث برئاسة د. حنان موسى، وأقيمت الفعاليات على فترتين الأولى من ١٠ صباحا إلى ٢ مساء، والثانية من ٦ إلى ٨ مساء. واستهدفت تدريب ٢٤ مخرجا مسرحيا للطفل من مختلف أقاليم الهيئة، بهدف صقل خبرات مخرجي نوادى مسرح الطفل الذين تم اعتمادهم من قبل، سعيا لإعداد كوادر إخراجية ذات رؤية فنية ودراسة علمية يسهل تطبيقها لإنتاج أعمال فنية مميزة.

ياسمين عباس

التأليف والإعداد الموسيقي في العرض المسرحي

موسيقيون ومتخصصون: ضعف الميزانيات يؤثر على عنصر الموسيقى بالعروض المسرحية

يربط الفن عادة بين كافة الأشياء والإبداع الإنساني، وهذا بين المتنافرات، فما بالنا بالأشياء المتجانسة المتعمقة في علاقتها ببعضها البعض كالموسيقى والمسرح، فكلاهما لغة إبداعية تسعى لرقي الإنسان وتحضره، ولكالما صاحبت الموسيقى الأنشطة اليومية للإنسان بدءا من طقوسه وصولا لإبداعه، ومن هنا تتجلى تأثيراتها الحسية، والموسيقي في المسرح أحد مفرداته الهامة التي يتجلى تأثيرها بشكل كبير على الدراما المقدمة بالعرض المسرحي؛ ولذلك كان علينا أن نفتح باب التساؤلات حول مجموعة من المحاور الهامة وهي ماهو الفرق بين التأليف والإعداد الموسيقي، وماذا ينقص الملحنين والمؤلفين الموسيقيين في المسرح وهل الموسيقى في المسرح عنصر مهم للمخرجين كما هو الحال في موسيقى الدراما والسينما أم يتعامل مخرجي المسرح مع الموسيقى كعنصر مكمل ولا يلزم تأليفه خصيصا للعرض كل هذه التساؤلات أجاب عليها المتخصصون والموسيقيون من خلال السطور القادمة.

رنا رأفت

التأليف الموسيقي عنصر مشارك ومتفاعل مع عناصر العرض لإبراز رؤية المخرج

الموسيقار د. وليد الشهاوي قال في هذا الصدد : كلاً من التلحين والتأليف الموسيقي يؤديان نفس الدور مع الاختلاف أن الأعداد الموسيقي قائم على مجموعة من المقطوعات الموسيقية مختارة لمجموعة من المؤلفين الموسيقيين، وتقترب هذه المؤلفات والمقطوعات من العرض المسرحي ويضعها المعد الموسيقي في أماكن يحتاجها العرض المسرحي .

وتابع : الفرق بينه وبين التأليف الموسيقي أن المؤلف الموسيقي يؤلف وفقاً لعناصر مختلفة مشاركة ومتضامنة مع عناصر العرض المختلفة فربما نجد المؤلف الموسيقي يطلب شرحاً وافياً للعرض إسكتشات الديكور لأن الألوان لها تأثير كبير، وكذلك الممثلين ورؤية المسرحية كاملاً على الموسيقي؛ وبالتالي التأليف الموسيقي عنصر مشارك ومتفاعل مع عناصر العرض لإبراز رؤية المخرج، وهذا يختلف عن الأعداد الموسيقي الذي لا يخرج بهذه الرؤية، ويقلل من جودة العرض في كثير من الأحيان وخاصة اننا ليس لدينا معدين محترفين .

وأكمل قائلاً : هناك إشكالية وخلط في بعض المفاهيم والمسميات بين الملحن والمؤلف الموسيقي وبين مصمم الموسيقى التصويرية للعرض، ومن قام بعمل الرؤية الموسيقية للعرض ولا يوجد مصطلح يسمي "الموسيقى التصويرية للعرض"، ولكنها تسمى موسيقي مسرحية فالموسيقى التصويرية تنتمي للأعمال الدرامية، كما أن من يقدم موسيقي لعمل مسرحي يعي بشكل كبير الدراما، وكيف يضع موسيقى العمل، ومتطلبات العمل المسرحي واحتياجات المخرج؛ إذن فالموسيقى في العمل المسرحي تخدم الدراما، وفي أحيان كثيرة نجد تدني في الموسيقي المسرحية وذلك بسبب ضعف الميزانيات الذي يؤدي

بدوره لاعتماد المخرجين على غير المتخصصين في الموسيقى المسرحية؛ وهو ما يؤدي لتدني الأعمال المسرحية ويبرز قلة وعي المخرج بأهمية دور الموسيقى في العرض المسرحي، وخاصة أن المتخصصون يحجمون عن التعامل مع بعض العروض نظراً لضعف الميزانية لأنه من الصعب أن يضحي بخبراته ورؤيته الفنية؛ وبالتالي في المهرجان القومي تجد لجان التحكيم صعوبة في إيجاد عناصر التأليف الموسيقي رغم زخم العروض وتواجد عنصر الموسيقى بها ولكننا نجد أغلبه دون المستوى لأن الغالبية العظمى من المخرجين يعتمدون على مؤلفين موسيقين لا ينتموا للعمل المسرحي وليس لديهم خبرات بالتأليف الموسيقي في العرض .

كلما عظمت قيمة المخرج المسرحي وفهمه وثقافته عظمت قيمة الموسيقى في العمل المسرحي

المؤلف الموسيقي والملحن الفنان عبد رجال أشار قائلاً عن التأليف والأعداد الموسيقي للعمل المسرحي: المؤلف الموسيقى هو المبدع الذي يصنع الفكرة الموسيقية في اي شكل موسيقى من خياله وإبداعه مستخدما أدوات التأليف الموسيقى والموسيقى او الملحن.

وهو أهم عنصر في التأليف الموسيقى والمؤلف الموسيقى يفترض إلمامه بالعلم الموسيقى ممارسة ووعيا اما الملحن فهو الموسيقي المؤهل بقدرته الموسيقية وموهبته على تلحين الكلمة الموزونة وأن يكون على علم ومعرفه بالموسيقى والأصوات البشرية، وكيفية توظيفها لغناء الألحان أما الإعداد الموسيقى فهو الترتيب والتنسيق الموسيقي لعمل تم تأليفه مسبقاً، ومن ثم توظيفه واستغلاله في عمل آخر وعرض قد يكون مخالفا عن العمل والمؤلف الأصلي ولاعلاقة له به.

وتابع قائلاً: ملحن المسرح يجب معرفته الواعية بالموسيقى والمسرح في نفس الوقت وماذا يحتاج المسرح من أفكار وإبداع موسيقى يخدم العمل المسرحي أنواعه وأشكاله الموسيقى واستخداماتها للتأثير بالمشهد المسرحي سواء تلحينا لاغنية أو موقف مسرحي أو حتي تلحين لعمل مسرحي بالكامل أو تنفيذ اوبريتات مسرحية بمفهومها العربي أو صناعة أوبرا ، يحتاج لمعرفة الموسيقى علما وممارسة وكيفية تلحين وإبداع موسيقى تتناسب وتتناغم مع هدف العمل المسرحي وفي شكل سيقدم به هذا المسرح وفي أي شكل سيقدم به هذا المسرح.

وإستكمل قائلاً : التأليف الموسيقى والتلحين وتوظيفهما أمرا لا استغناء عنه في المسرح المسرح ذلك الأثر الإنساني بليغ القيمة والجمال والأثر يحتاج بشكل دائم وضروري ومتنوع لكافة عناصر وادوات التعبير الموسيقى سواء كان تأليف ام تلحين او توزيع موسيقى او مؤثرات موسيقية وصوتية فالموسيقى توازي حاسة السمع لدي الإنسان بالنسبة للمسرح فالموسيقي هي اذن العرض وكيفية توظيفها واستخدامها بشكل مؤثر وممتع يعظم من قيمتها وضرورة الاحتياج لها في المسرح ولا فرق في استخدامها في السينما او اي مجال آخر بل لايمكن الاستغناء عن قيمة هذا التأثير البديع الساحر للموسيقى، كلما عظمت قيمة المخرج المسرحي وفهمه وثقافته وإبداعه؛ عظمت قيمة الموسيقى في العمل المسرحي وفهم توظيفها للمتعة والتأثير فالتوظيف الموسيقى والغنائي بالمشهد المسرحي أمر بالغ القيمة والأهمية والاستفادة منه يعني كمال ورشد ووعي المخرج وقيمته بفهم الاحتياج وأثر الموسيقى ووجودها وتوظيفهما بشكل يتناسب ويخدم العمل المسرحي.

وإستطرد قائلاً : اما واللجوء للاعداد الموسيقى فهو ليس سوي عدم معرفه واستسهال في استخدام موسيقى مؤلفه لعمل سابق ومغاير في عمل آخر مختلف وببساطه شديدة لو اجبنا على سؤال ما الفرق بين موسيقى تم تأليفها خصيصا لعمل مسرحي ما وبين اعداد او تجميع موسيقى قص ولزق لعمل مسرحي آخر ، لأمكننا ادراك قيمة صناعة وخصوصية الموسيقى للعمل المسرحي ، الموسيقى للمسرح كحبيب لا يرضي بغير حبيبه بديلا ولا يستغني عنه فكلاهما خلقا ليجتمعا ولايتفرقا.

ضعف الميزانيات يؤثر عل عنصر الموسيقى ويعرض الأعمال الفنية الى الانحدار

فيما أوضح الموسيقي والملحن محمد عزت قائلاً: الموسيقى التصويرية فى العمل الفنى الدرامى أو مسرح أو سينما أو اذاعة أو دراما تلفزيونية او اعلامية جزئية من اختراع بشرى خالص الهدف منه تغليف المواقف بخلفية موسيقية إبداعية تعبر عن الحالات المختلفة فى المشهد المرئى او المسموع كانت عاطفية رومانسية او مواقف درامية حزينة او ترقب او مفاجىء ....إلخ.

وتابع قائلاً اما الفرق بين التأليف الموسيقى والأعداد الموسيقى فالتأليف الموسيقي يحتاج من المبدع الموسيقى قراءة النص المستهدف لاستيعاب محتواه الدرامى وعمل الموسيقى كمعادل موضوعى لإحداثه.

اما الإعداد فيتطلب خبير استماع موسيقى للتعامل مع المقاطع الموسيقية لاختيارها كخلفية ملائمة للمواقف المختلفة فى العمل الفنى فالاعداد الموسيقي الخاص بالأعمال الإبداعية التى ذكرت لم تكن مخلقة لهذة الاعمال بل قد تكون صنعت قبله بعدة سنوات أى انها سابقة التجهيز، وعلى معد الموسيقى تركيبها على المشهد الدرامى حسب حاجته او تنفيذا لرؤية المخرج.

وأضاف :يحتاج المؤلف الموسيقى المسرحي إلى اموال كبيرة قد لا تكون متوفرة فى حالة الاحتياج لموسيقيين للعرض اليومى فهى مكلفة جدا، ولذلك يلجأ المؤلف الى تسجيل الموسيقى فى الأستديو تستخدم فى اى وقت يتطلب فيه ذلك او يلجأ المخرج الى معد موسيقي يوفر له ما يتطلب لتنفيد رؤيته اما فى حالة الاعمال الدرامية الاخرى فهى تعتمد على الموسيقات المسجلة بالفعل .

وأضاف :وهنا لنا رأى يخص العملية الابداعية التى تحتاج ولا تجد الممول الذى يوفر العنصر المطلوب مما يلجأ المخرج او المؤسسة التى تنتج العمل الى اختصاره أو البحث عن بديل أقل كفاءة او تكلفة لإنتاج العمل؛ مما يؤثر على باقى العناصر فتخرج الصورة كما لا يجب ان تكون، وهذا ما يعرض الأعمال الفنية الى الانحدار بسبب منتجين لا يهمهم غير المكسب فلذا يجب تدخل الدولة فى العملية الانتاجية حيث أنني ارى أن الفن لا يجب ان يكون تحت ايدى المتاجرين به.

الاستسهال بسبب ضعف الإمكانيات المادية يتسبب في اللجوء للأعداد الموسيقي

الملحن والمؤلف الموسيقي زياد هجرس اتفق مع أراء الفنانين في مفهوم التأليف والإعداد الموسيقي فقال: التأليف الموسيقي هي عمل موسيقي خاصة للعرض أو للنص لهه روح خاصة وطابع خاص بالنص مؤلفة من روح النص وللنص؛ وبالتالي ستكون مشاركة في الأحداث والدراما والقصة وهي موسيقى متسقة مع الشخصيات بكل جوانبهم؛ لأنها مصنوعة خصيصا لهذا العمل و لهذا النص، وحتي أكون منصفاً اللجوء للأعداد الموسيقي له شقين الشق الأول عدم توافر الإمكانيات المادية للاستعانة بمؤلف موسيقي، وهنا يكون للمخرجين عذرا كبير بعض الشئ ، والثاني هو الاستسهال والتعامل مع الموسيقي كعنصر ثانوي ومكمل.

وعن عيوب الإعداد الموسيقي تابع قائلاً : أولاً الموسيقي التي تقدم في العمل المسرحي عن إعداد هي بالفعل

كانت مؤلفه لعمل أخر له خصوصيته، و مرتبطة به و لكن الاستسهال بسبب ضعف الإمكانيات المادية في بعض الحالات يضطر المخرجين للجوء للأعداد الموسيقي .

ثانياً : وهو أمر مهم للغاية وهي أن تكون الموسيقي بالعرض المسرحي مأخوذة عن إعداد مشهور أو مرتبطة بعمل مشهور فعند سماعها من المتفرج يقوم بربطها تلقائياً بالحدث الأصلي الخاص بها أو العمل الأصلي اللي صنعت من اجلة؛ وبالتالي يحدث فجوة بين المتفرج و بين العرض المسرحي؛ لأنه يشاهد عرض جديد بموسيقي لها ذكرى لديه أو مرتبطه بعمل آخر.

وأضاف قائلاً: التأليف الموسيقي هو مهم جدا بالنسبة للمسرح، لأنه اولاً يشجع شباب كثير من الموسيقيين علي التأليف الموسيقي و التلحين ،ولكن كثرة العروض المسرحية في مصر سواء عروض مهرجانات الجامعة أو الثقافة أو مسرح الدولة أو الفرق إذا استعانو بمؤلفين موسيقين؛ ستظهر مواهب كثيرة جدا في التأليف و التلحين و والتأليف الموسيقي من أحد أدوراه انه يجعلك تدخل عالم العرض المسرحي بموسيقي خاصة بالعرض تكون كمشاهد هى المرة الأولى لك في سماعها ترتبط في ذاكرتك بالعرض المسرحي .

واستطرد قائلاً : بالنسبة لرؤي المخرجين بالنسبة للموسيقى المقدمة بالعرض المسرحي سأضرب مثالاً علي ذلك من خلال نص عالمي مثل «هاملت» يقدمه عشرة مخرجين بالتأكيد سيكون لكل مخرج منهم رؤية ووجه نظر و مع كل رؤية يجب أن تكون الموسيقي المؤلفة تخدم رؤية ووجهة نظر المخرج .

فيجب أن يكون الملحن لديه فهم عميق للنص ودور الأغنية العرض المسرحي

فيما أرتكز المؤلف الموسيقي والملحن هشام جبر على عدة نقاط هامة في التلحين والتأليف الموسيقي فقال : هناك

فرق بين «التلحين» و»التأليف الموسيقي» فالملحن هو من يضع لحناً للكلام دون إخراج موسيقي سواء بالتوزيع الموسيقي أو دونه بينما المؤلف الموسيقي هو الذي يكتب اللحن مصحوباً برؤية إخراجية له وتوزيع إخراجي ويكتب موسيقى خالصة أو موسيقي مصاحبة للكلام.

وتابع قائلاً عن الملحنين للأغاني المسرحية: أهم ما ينقص الملحنين للأغاني المسرحية أن بعضهم لا يعرفون الفرق بين الغناء والغناء الدرامي وهو فرق محسوس للغاية ، فالغناء المطلق للأغاني التى نسمعها ليست درامية والتلحين للدراما هو شيء مختلف تماماً فيجب أن يكون الملحن لديه فهم عميق للنص ودور الأغنية وموقعها في العرض المسرحي أو الجو النفسي الذي تعبر عنه؛ وإلا لن نعتبر هذا اللحن لحناً مسرحياً . وعن أهمية الموسيقي في العمل المسرحي.

واستكمل قائلاً : الموسيقي مهمة للعمل المسرحي مثلما هي مهمة للسينما والدراما وهو أمر يحدده بالأساس الموضوع المقدم والشكل الذي يتناول به المخرج هذا الموضوع فهناك مسرحيات تعتمد بشكل كبير على الموسيقى والغناء ظن وهناك مسرحيات مكتملة ولا تحتاج لموسيقى بها والأمر مثال للسينما كذلك والأمر في النهاية يعتمد على الموضوع وعلى كيفية تصور المخرج وتناوله له.

الإعداد الموسيقي به عدة عيوب جسيمة

فيما أوضح المؤلف الموسيقي والملحن الفنان حازم الكفراوي عن الأعداد الموسيقي قائلاً : الأعداد الموسيقي هو عبارة عن مقطوعات موسيقية سبق تقديمها لمؤلفين موسيقين، ويتم جمعها لتناسب العرض المسرحي لايشترط فيها الدراسة لكنها تعتمد على الموهبة والحس فالمعد الموسيقي يجمع مقطوعات موسيقية، ويقوم بعمل معادل سمعي سواء من موسيقي عربية أو عالمية، ونظراً لظروف الإنتاج يجدها على الأنترنت واليوتيوب وأى مخرج يتمنى

أن تؤلف له مقطوعات موسيقية خاصة بعمله المسرحي خاصة أن الأعداد الموسيقي به عدة عيوب جسيمة منها على سبيل المثال أن الموسيقى المعدة «الموسيقى التصويرية « ليست بنفس درجة الجودة وروح الموسيقى وكذلك ليس هناك حالة معينة للمقطوعات التي يقدمها المعد الموسيقى ، أما التأليف الموسيقي في المسرح فهو يتكون من تلحين أغنية مسرحية أو تأليف موسيقي والتأليف الموسيقي في المسرح ينقسم إلى شقين رؤية بصرية ورؤية سمعية فهو المعادل السمعي لما يقدم على خشبة المسرح من رؤية بصرية، ويشمل كل ما نسمعه من موسيقى تصويرية ومسرحية وألحان مسرحية ومؤثرات سمعية .

وأضاف : كل مخرج يتمنى أن تقدم له الموسيقى الخاصة بعرضه ولكن ما يمنع ذلك تكلفة الإنتاج فالتأليف الموسيقي يتطلب إنتاج كبير ومهما بلغ حجم ميزانيات الجهات المنتجة فمن الصعب تغطية تكاليف الأوركسترا الموسيقية، ومع التطور التكنولوجي المتلاحق بدأ الاعتماد على الموسيقي الألكترونية فأصبحت الموسيقى تعزف عن طريق الكيبورد ومخزن الأصوات، ولكن مهما بلغت درجة الاتقان الخاصة بهذه التقنية فلن تكون مثل الموسيقى الحية.

وعن أهمية التأليف الموسيقي استطرد قائلاً :أهمية التأليف الموسيقي تنقسم إلى جزئين جزء مصاحب وجزء رئيسي ويتمثل الجزء الموسيقي المصاحب عندما يلقي الممثل منولوجاً معين تكون هناك موسيقى تصاحبة تغلف المونولوج وتوصل الرسالة للمتلقي أما المقطوعة الموسيقية الرئيسية فيطلبها المخرج من المؤلف الموسيقي وتستخدم لمشاهد الدراما الحركية أو مشهد صامت ، والموسيقي المسرحية في بعض الأحيان تكون بطل في بعض المشاهد وليست مساعدة فقط .

وأضاف قائلاً : يحاول المؤلف الموسيقي الاقتراب من وجهة

نظر المخرج ،كما انه ليس شرطاً أن تكون الأغنية المسرحية لها وزن وقافية وأبيات من الممكن ان تكون منولوج يرغب المخرج في تقديمة بطريقة غنائية فيبدأ المؤلف الموسيقي في سماع أصوات الممثلين على سبيل المثال إذا رغب المخرج في عمل حوار غنائي بين أربعة ممثلين يجب أن يقدم لكل ممثل خط لحني خاص به على سبيل المثال مشهد به ملك وتابع فهما شخصيتان تختلف طريقة بناء كلا منهما في الجمل اللحنية .

الأعداد الموسيقي يعد شكل من اشكال السطو المسلح على إبداعات الأخرين

د. أحمد الحناوي المؤلف الموسيقي والأستاذ بأكاديمية الفنون ذكر قائلاً عن التأليف الموسيقي: التأليف الموسيقي في المسرح الغنائي ينقسم إلى ثلاثة فصائل التصنيف الأولى الأوبرا وهي عبارة عن عمل درامي مغني بأكلمه من الألف للياء ، والتصنيف الثاني الأوبريت وهي مسرحية غنائية يتخللها بعض المشاهد الدرامية ولكن الغالبية به للغناء والموسيقى، والتصنيف الثالث المسرحية الغنائية هي عمل درامي يتخلله بعض الأماكن الغنائية، وبالنسبة للأعداد الموسيقى فليس لدينا إعداد موسيقي في مصر وهو يعد شكل من أشكال السطو المسلح على إبداعات الأخرين ومجرم وليس مسموح به.

وتابع قائلاً : المجال مفتوح للمؤلف الموسيقي للإبداع من خلال الفصائل الثلاثة التي تم ذكرها وعن ما ينقص الملحنين في المسرح تابع قائلاً : الملحنين في المسرح لابد أن يكونوا مؤهلين للتعامل الدرامي بتفسير الكلمات عن طريق وضع موسيقى تفسر الموقف باستخدام موسيقاه، ومن يستطيع أن يفعل ذلك هو قادر على تقديم مسرح، ومن لا يستطيع فعل تلك الأشياء فهو ملحن فقط، والمسرح ليس مجاله بمعني أن المشاهد الدرامية التي تتخللها المسرحية يمكن استبدالها بأغنية أو استعراض تسير في سياق الدراما، وتقدم دراما موازية ومن يتمكن من تقديم هذا الشكل يطلق عليه «المؤلف الموسيقي» وهو ليس متواجد بكثرة في مصر .

والتأليف الموسيقي والموسيقى التصويرية عنصر هام بالنسبة لمخرجي المسرح كما هو الحال في موسيقى السينما والدراما والحقيقة أنه لايكون مهم في كثير من الأحيان بالنسبة للمسرح مثل الدراما والسينما فنجد المخرج يهتم بحركة الممثل والديكور والملابس، وكل عناصر العمل ولكن في الموسيقى نجد المخرج ينقصه الكثير من المعرفة عن هذا العنصر الهام، ويجب على المخرج أن يكون على دراية كبيرة بماهية الموسيقى ومكوناتها حتي يستطيع مناقشة المؤلف الموسيقى في تخصصه .

وإستطرد قائلاً : الموسيقى في المسرح يستخدمها أغلب المخرجين للحشو والتبطين، وهي ليست وظائف فنية وليست وظيفة المبدع .

غناء الدراما يختلف عن الغناء العادي

ورأى الملحن والمؤلف الموسيقي الفنان إيهاب حمدي أن الملحنين في المسرح ينقصهم إنتاج جيد فالإنتاج الفقير يقتل الإبداع، وهناك بعض المسميات مثل المسرح المجاني والمسرح الفقير وغيرها، وهى جميعها أشكال لاتنتج عروضاً أو مؤلفات موسيقية جيدة فالملحن المسرحي يحتاج إلى إمكانيات إنتاجية جيدة يستطيع من خلالها توفير موسيقين وعازفين ويستأجر استديوهات جيدة، وكذلك يستجلب مطربين جيدين متفهمين للدراما لأن غناء الدراما يختلف عن الغناء العادي، والشىء الثاني أن الاجور الزهيدة لاتتساوي مطلقا مع المجهود المضني الذي يبذله المبدع في التأليف والتجهيز والعمل على قدم وساق مع المخرج وبالتوازي معه وتابع قائلاً : الموسيقى التصويرية في المسرح لاتقل أهمية عن الموسيقى التصويرية في السينما والدراما فعلى سبيل المثال سأتخيل أننا نشاهد عرض مسرحي مدته ساعة ونصف بلا موسيقى أو غناء فكيف سنستمتع بهذه الدراما الجوفاء فهي مجرد حوار بين ممثلين وهو أمر في غاية الصعوبة؛ إذن الموسيقى في المسرح لها أهمية قصوى مثل موسيقى الدراما والسينما كما أن المسرح يمتاز بالحميمية فالمتلقى يكون داخل الحدث ووجود الأغاني والاستعراضات بالعمل المسرحي يحدث نقلة كبيرة للعمل، وخاصة إذا كانت الأغاني والموسيقى متوائمة مع فكرة العرض والنص المسرحي، وفكرة تعامل بعض المخرجين مع الموسيقى كعنصر مكمل هذا الأمر يرجع لثقافة المخرج ووعيه بأهمية هذا العنصر فالمخرج المثقف لديه استيعاب كبير لأدواته من سينوغرافيا وموسيقى كيروجراف وهذه العناصر تختلف من مخرج لأخر بحسب درجة وعية وثقافته .

بعد صدور الطبعة الورقية لترجمة (مسرح ما بعد الدراما) ..

مروة مهدي: رحلتي مع الترجمة وسيلتي لرد بعض من الجميل لمصر خصوصا والثقافة العربية عموما»

صدرت الطبعة الورقية لترجمة "مسرح ما بعد الدراما " للمنظر والباحث الألماني «هانس ليمان»، وقامت بترجمته الأستاذة الدكتورة مروة مهدي عبيدو، والذي حصلت من خلاله على جائزة الترجمة الإبداعية من الحكومة الألمانية عام ٢٠٢١.

أ.د. د. مروة مهدي عبيدو خريجة المعهد العالي للفنون المسرحية، قسم الدراما والنقد بأكاديمية الفنون بالقاهرة، بدأت عملها الأكاديمي في قسم المسرح بجامعة حلوان فور تخرجها، ثم حصلت على درجة الماجستير من جامعة حلوان، وبعدها سافرت لألمانيا لإكمال مسيرتها الأكاديمية، و حصلت على درجتي دكتوراه في المسرح والدراما وفنون الأداء، من جامعتي كولن وجامعة برلين الحرة بألمانيا. تعمل دكتورة مروة مهدي كباحثة مسرحية منذ وصولها لألمانيا، ونشر لها عددا من الكتب والأبحاث العلمية باللغتين العربية والألمانية، كما تقوم بتقديم دورات تعليمية عن المسرح المصري في الجامعات الألمانية، لطلاب المراحل الجامعية المختلفة، وتقدم ورش عملية في مجال الكتابة للمسرح ومسرحة الحكي.

أما في مجال الترجمة المتخصصة، قامت د. مروة مهدي بترجمة كتاب "جماليات الأداء"، للمنظرة الألمانية إيريكا فيشر ليشته، وعدد من الدراسات العلمية المتخصصة في المسرح.

كما تشارك أ.د. عبيدو منذ ٢٠٢٢ في مشروع الاتحاد الأوروبي "Crossroads"،كمدربة للمسرحيين، بهدف دمج قضايا الهجرة في المشهد المسرحي الأوروبي.

عن الكتاب والترجمة والتخصص والاحتراف والمسرح، كان لمسرحنا هذا الحوار مع الأستاذة الدكتورة مروة مهدي

حوار: سامية سيد

– صدرت الطبعة الورقية لترجمة «مسرح ما بعد الدراما»، نظرة مختصرة عن الكتاب.

كتاب مسرح ما بعد الدراما، للمنظر والباحث الألماني العظيم هانس تيس ليمان، هو أحد أهم المراجع التنظيرية في مجال الدراما والمسرح، ونشر لأول مرة عام ١٩٩٩ بالألمانية، وترجم بعدها لعدد كبير من اللغات. وطالما احتلت ترجمته موقع خاص كحدث ثقافي هام، مثلما هو الحال حين ترجم للفرنسية او الانجليزية، ومنذ اطلعت على الكتاب وأنا أرغب في ترجمته، نظرا لأهميته للباحثين والنقاد في المنطقة العربية. وتواصلت مع ليمان (الله يرحمه/ توفي في يوليو ٢٠٢٢)، ورحب بفكرة الترجمة للعربية، وكتب مقدمة خاصة للطبعة العربية، منشورة في النسخة الورقية المتاحة الآن.

الكتاب هام جدا في حقل المسرح والنقد التنظيري، لأنه يرصد منعطفا هاما في تاريخ المسرح، حيث يقف على نقطة التحول الجذري في علاقة المتفرج باللاعب، أي بالتغير الذي لحق العقد الضمني الذي يربط بين الخشبة والصالة، كما أنه يرصد خطوات تغيير طبيعة العلاقة التي تربط بين المسرح والواقع.

– حصلتم على جائزة الحكومة الألمانية للترجمة عن ترجمة كتاب «مسرح ما بعد الدراما» للمنظر الألماني هانز تيس ليمان إلى اللغة العربية، ما المعايير التي يتم من خلالها اعتماد الفائزين بهذه الجائزة؟

تمنح الحكومة الألمانية جائزة الترجمة الابداعية للمترجمين المحترفين، ممن قدموا ترجمات أصيلة وهامة، من اللغة الألمانية إلى اللغات الأخرى والعكس. وتعتمد معايير التحكيم فيها على دقة الترجمة، وحرفية المترجم وخبرته في المجال، كما تركز لجنة التحكيم على الأسلوب الأدبي للمترجم، و طريقته المتفردة في نقل العمل المترجم لثقافة أخرى، وتقوم لجنة التحكيم بتقييم أهمية ترجمة العنوان المختار في مجاله الاختصاصي، ودوره الفعال في نقل المعرفة بين الثقافات.

- ما الصعوبات التي يواجهها المترجم في النقل من لغة لأخرى خاصة مع اختلاف المصطلحات والثقافات؟

يحتوي كتاب مسرح ما بعد الدراما على شبكة ضخمة من

المصطلحات المرتبطة والمستقلة في نفس الوقت. تزيد صفحات الكتاب عن ٤٠٠ صفحة في الأصل الألماني، ويعتمد أسلوب ليمان على التكثيف، أي على (السهل الممتنع)، حيث يعطى أبعاد فلسفية وتاريخية عميقة للجمل، التي تبدو بسيطة. لذلك قمت بقراءة أعمال ليمان المتاحة، للتعرف على أسلوبه النقدي، واحتجت الكثير من الوقت، لعمل فهرس بالمصطلحات والمفاهيم الجديدة على اللغة العربية في أعماله النقدية، كما قمت بالتواصل مع البروفيسور ليمان شخصيا، والتقيته أكثر من مرة، للتأكد من استيعابي لما بين سطور كتابه.

ونظرا لجدة نظرية ليمان على الثقافة العربية، احتجت أكثر من ثلاث سنوات لفك طلاسم شبكة مصطلحات الكتاب بدقة، بداية من اختيار المفردات الملائمة، لسحب المصطلحات من اللغة الألمانية للعربية، وصولا إلى محاولتي وضع حدود واضحة لكل مصطلح، كما هو الحال لدى ليمان، الذي وضع عدد كبير من المصطلحات الجديدة، بهدف تحليل وفك طلاسم شكل المسرح الجديد، والإمساك بجوانبه التنظيرية والأدائية، التي لم تعد المصطلحات والمفردات النقدية الكلاسيكية تنطبق عليها.

– ما هي أهم معايير اختيارك لمؤلفين بعينهم لترجمة أعمالهم؟

تحتاج الترجمة لجهد ووقت طويل، ونظرا لانشغالي في المجال العلمي والمسرحي، أدقق جدا في اختيار العناوين التي أترجمها. ونظرا لأنني على دراية كافية بالحركة النقدية والتنظيرية الفعالة والثرية في ألمانيا، ونظرا لندرة الترجمات العربية في هذا المجال، أحاول أن أختار أمهات الكتب، التي يحتاجها الباحث في هذا المجال، والتي لا غنى عن ترجمتها عن لغتها الأصلية.

وهناك فجوة كبيرة بين الاصدارات المتوالية في مجال التنظير المسرحي باللغة الألمانية، وبين الترجمات العربية، وأنا أحاول بقدر استطاعتي سد هذه الفجوة باختيار العناوين المهمة، التي تفتح المجال للتواصل المعرفي في مجال تخصصي الدقيق وهو النقد المسرحي.

– كيف يمكن للمترجم تحقيق ترجمة محترفة وقريبة للنص الأصلي؟

عملية الترجمة هي عملية مركبة ومعقدة، ذات أبعاد متعددة، منها ما هو لغوي، ومنها ما يخرج عن إطار اللغة ويتجاوزها إلى ما وراء الكلام، أي إلى الشفرة الثقافية المخبأة وراء السطور، والتي ترتبط بالسياق الثقافي والحضاري الذي خرج منه النص الأصلي من جهة، و بالسياق الثقافي والحضاري الجديد، الذي يحوي النص الجديد المترجم، ليتحرك النص الأصلي إلى حيز الحياة في هيئة جديدة - من جهة أخرى-. وبناء عليه تعظم إشكالية النقل من لغة إلى أخرى، في حال نقل المفاهيم الفلسفية والاصطلاحية، خاصة المرتبطة بسياقات فكرية وتخصصات معينة.

وأنا أرى، أن الترجمة حالة إبداعية خاصة، رحلة متفردة يعيشها كل مترجم بطريقته الخاصة، فعلى الرغم من وجود النظريات والمنهجيات الخاصة بعلم الترجمة، إلا أن كل رحلة ترجمة تفرض خصوصيتها، على المترجم نفسه، لتتفاعل مع وعيه وطرق فهمه ومنطلقاته في الحياة.

بالنسبة لي، احتراف الترجمة يحتاج شغفا كبيرا بها، وهو الشرط الأساسي للاستمرارية في رحلات الترجمة الشاقة والمرهقة جسديا وعقليا، وتبقى الاستمرارية في الترجمة أكبر تحدي للمترجمين.

– حدثينا عن رحلتك الخاصة في الترجمة المتخصصة في مجال المسرح وفنون الأداء؟

«رحلتي الخاصة في الترجمة» تثير هذه الجملة، الكثير من الذكريات والمشاعر بداخلي، وتكشف لي أن الرحلة ليست بقصيرة، وكأنها تتوازى مع سنوات غربتي. أول ترجمة نشرت لي من الألمانية إلى العربية كان كتاب "جماليات الأداء" للمنظرة الألمانية وأستاذتي إيريكا فيشر ليشته في المركز القومي للترجمة في عام ٢٠١٢. وهذا العام نشرت ترجمتي العربية لكتابها "الأدائية" ضمن منشورات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، وآخر ما تم نشره ورقيا هو كتاب "مسرح ما بعد الدراما" لـ ليمان. ثلاثة كتب شديدة التخصص، يجمعها التنظير للمسرح وفنون الأداء، وأنها من أهم المراجع البحثية في الحقل النقدي والأكاديمي في أوروبا، في العقود الأخيرة، وتعتبر هذه الكتب محطات مركزية في تاريخ النقد، رغم اختلافها في طرق التناول والمنهجيات البحثية المستخدمة.

وبالتأكيد، بدأت رحلة الترجمة قبل ذلك بسنوات، كنتيجة للحياة بين عالمين/ ثقافتين/ لغتين/ مسرحين...الخ، حيث يدفع التأرجح العقلي الإنساني، إلى محاولة التقريب بين العالمين، ليبني جسرا بينيا (بين - بين) يستطيع أن يعيش فوقه، ودعم ذلك عشقي للغة الألمانية، وهي لغة الفلسفة - من وجهة نظري- حيث تحمل كل جملة مستويات متعددة للمعنى، وربما يبرر ذلك ظهور الفلسفة الحديثة في ألمانيا.

غير تلك الرغبة التي ترافق المهاجر/ة، أقصد أن تظل جسور التواصل باقية وممتدة، مع وطنك ولغتك الأم، مما يستدعي القيام بدور ما، كرد لجميل الوطن علينا.

وبناء عليه، كانت رحلتي مع الترجمة وسيلتي لرد بعض من الجميل لمصر خصوصا والثقافة العربية عموما، من داخل تخصصي في حقل المسرح وفنون الأداء.

– في ظل الأحداث الأخيرة ، في رأيك هل استطاع المسرح أن يعبر عن قضايا الشعوب ومآسيها؟ وهل النضال من أجل الإنسانية وحاجات الشعوب يعد أحد مسؤوليات المسرح والمسرحيين؟

يدفعنا هذا السؤال للعودة إلى سؤال مغزى الفن عموما، ودوره في الحياة الإنسانية، خاصة في ظل الأزمات والأوقات الصعبة. لدي إيمان ويقين، بدور الفن في الحياة البشرية، وفي تطوير الوعي الإنساني ولكن دوره دور تراكمي، أي لا يمكن محاسبة الفن في لحظة بعينها، بل تتبع دوره عبر السنوات والعقود. وأذكر هنا قول أوسكار وايلد: «الفن هو الأداة التي نستخدمها لاستكشاف أنفسنا والعالم، خاصة في الأوقات الصعبة». وقال فيكتور هوجو، بما معناه، أن الفن ينتصر حين تفشل الأسلحة، بل أن الفنون هي التحدي الصارخ للظلم واليأس.

فتاريخيا، كان المسرح أداة فعالة في مقاومة الشعوب للظلم، وفي نشر الوعي السياسي والإنساني، وأذكر هنا برتولت بريشت ومسرحه الذي روج لأفكار معادية للديكتاتورية، وتم نفيه من ألمانيا، وغيره الكثير من الفنانين والأدباء المنفيين، لأنهم سعوا لتغيير العالم بواسطة الفن.

– هل يستطيع المسرح أن يغير العالم وتوجهاته؟ وكيف؟

بالطبع، يستطيع المسرح تغيير العالم، والأدلة التاريخية متعددة. أذكر برتولد بريشت وأوغست بوال وهارولد بنتر لورين هانسبري التي كتبت مسرحية «الشمس المشرقة في السماء»، لمعالجة قضايا العنصرية والتمييز ضد السود في الولايات المتحدة، والقائمة تطول.

فالمسرح جزء لا يتجزأ من الحياة الإنسانية، وهو يؤثر ويتأثر بالمجتمع في جدلية يصعب الإمساك بها، ولكن أثر المسرح هو أثر تراكمي، وبالتالي لا يمكن محاكمته في لحظة تاريخية بعينها. من ناحية أخرى، قد يصمت الفنان في اللحظات الصعبة، ويشعر بالعجز أمام الوحشية والقسوة التي تسود في الأوقات الصعبة، لأنه لا يستطع أن يحمل سلاحا ويذهب إلى أرض المعركة، لكنه يراقب ويتابع، ليخرج للعالم بسلاح الفن، ليوثق ويناقش ويتشابك مع الأحداث الاجتماعية والتاريخية، ومن ثم يعيد للحياة بريقها.

– هل للترجمة دور في تناسج الثقافات؟

الترجمة هي أساس التواصل بين الثقافات، ولولاها لما عرفنا الكثير عن بعضنا البعض.

وتلعب الترجمة دور الجسر الذي يربط بين الثقافات، ومن خلال هذا الجسر نتعرف على بعضنا البعض، ونكتشف أنواع مختلفة من الأدب والأفكار والمفاهيم الفلسفية والاجتماعية، و نتبادل تجاربنا الإنسانية والفنية والفلسفية. لدينا اليوم، العديد من المؤلفات العلمية والأدبية والفلسفية التي نقرأها، والمتاحة لنا بفضل الترجمة.

كما تُمكِّن الترجمة العلماء والباحثين والقراء من الاستفادة من

المعرفة التي تم إنتاجها في لغات وثقافات أخرى. فالترجمة هي الوسيلة الحيوية الأولى لتبادل المعرفة بين الثقافات المختلفة، وهي عنصر نشط وفعال في بناء عالم واحد مترابط ومتفاهم، فهل يمكن تخيل العالم بلا ترجمة؟

– ما المسؤولية التي تقع على عاتق المترجم أثناء ترجمته من لغة لأخرى ؟

المترجم هو حامل النص من ضفة نهر إلى ضفة أخرى، لأن لديه قناعة أن هذا النص، مهم لقارئ ما في الضفة الأخرى ولابد أن يكون متاحا له بلغته. وتتم عملية الترجمة من خلال نقل النص وتحويله على يد المترجم ليكون مفهوما في لغة أخرى، ومن ثم فهو يخلق نصا جديدا، لابد أن يتوافق مع النص الأصلي، بطريقة تجعله مفهوماً باللغة الأخرى. ويكتسب النص بالضرورة، ومن داخل عملية النقل المركبة والمعقدة، عناصر جمالية جديدة، ربما لم تكن متاحة في الأصل. وبالتالي، فالمترجم يحمل مسؤولية كبيرة للعبور بالنص من ضفة إلى أخرى دون أن يحيد عن الأصل. وفي الغالب، يعمل المترجم تحت ظروف صعبة، مليئة بالتحديات الاقتصادية والزمنية، ويلي ذلك تحديات النشر والخروج بالترجمة إلى النور.

– حدثينا عن مشروع الترجمة الخاص بك، وما الهدف منه؟

نظرا لتخصصي كأستاذة في المسرح، درست الدراما والنقد المسرحي، وحصلت على درجتي للدكتوراه في هذا المجال. يتمحور مشروع الترجمة لدى، حول ترجمة الكتب المتخصصة في مجال النقد والتنظير المسرحي، كما أتعمد في اختياراتي النقل عن اللغة الأصلية للمؤلفين، وليس عن لغة ثانية، كما يحدث أحيانا، نظرا لقلة المترجمين المحترفين عن الألمانية إلى العربية.

تحوي المكتبة الألمانية العديد من الكتب التنظيرية في هذا المجال، وأحاول قدر استطاعتي أن أنقل الكتب الهامة منها إلى المكتبة العربية، وأنا أعرف مدى احتياج الباحثين والطلاب لها. يتمحور مشروع الترجمة لدي ببساطة، حول نقل المعارف التنظيرية في مجال المسرح وفنون الأداء، من الألمانية إلى العربية، ولدى قائمة طويلة من الكتب التي أود ترجمتها. وهدفي الأساسي هو خلق جسر للتواصل بين حركة النقد العربي والغربي، في مجال النقد المسرحي -على وجه الخصوص-.

- ما الذي تحتاجه الترجمة المتخصصة -بشكل عام – وترجمات المسرح بشكل خاص؟

تتعقد عملية الترجمة/ النقل من لغة إلى أخرى، في حال نقل المفاهيم الفلسفية والاصطلاحية، خاصة المرتبطة بسياقات فكرية وتخصصات معينة؛ لأن المصطلح هو تكثيف لأفكار مركبة ومشاهدات خاصة داخل حقل معرفي ما، وبالتالي تتطلب ترجمته، معرفة كاملة وإلمام بتداعياته و تاريخه ومراحل تطوره ونماذجه التطبيقية، والتي تعيش حالة حراك مستمر، ولا تقف عند حدود جامدة، بل تتعامل دائما مع أطر وتفسيرات وتداعيات جديدة، تتطور من داخلها وبها، حيث تستلهم المصطلحات مع تكرار استخدامها معاني وأفاق ثقافية وتخصصية جديدة، حتى لدى مطلقها نفسه، ليكون نقل المصطلح إلى لغة أخرى، أكثر تعقيدا من نقل الكلمة أو المعاني السياقية، وبسبب البنية الاصطلاحية المعقدة والمركبة في النظريات المتخصصة، يواجه المترجم/ة عددا من الصعوبات، لنقل المصطلح بتداعياته الثقافية من لغة إلى أخرى. ويزداد الأمر تركيبا وتعقيدا في ترجمة المسرح، نظرا للخصوصية الثقافية والمعرفية، ونظرا لكونه نشاط ثقافي له تفرده كفن مركب متداخل مع الكثير من الفنون والنواحي الاجتماعية والتاريخية والانسانية.

- ما رأيك في الحركة المسرحية في مصر؟ وهل من نصائح تساعد في تطورها واللحاق بركب الدول المتقدمة في المسرح؟

للأسف متابعتي للحركة المسرحية في مصر ليست دقيقة، وتقتصر على بعض العروض التي أشاهدها أثناء المهرجانات الدولية، وبشكل عام أرى تطورا ملفتا من عام إلى عام. وأذكر أن العرض المصري «من أجل الجنة» حاز على جائزة أفضل عرض في الدورة الأخيرة من مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وهذا علامة على ما يتم على خشبات المسرح في مصر في السنوات الأخيرة.

من ناحية أخرى، المسرح هو جزء لا يتجزأ من المجتمع، لذا تبدو المقارنة بين مسارح الدول المختلفة غير عادلة، لأن العروض المسرحية هي نتاج التشابك مع الحراك الاجتماعي والإنساني في مجتمع ما، وبالتالي لا يمكن مقارنة مجتمع بغيره أو مسرح بغيره، لأن المقارنة سوف تتخطى العديد من عناصر الخصوصية والتفرد تبعا للسياق.

– حدثينا عن الحركة المسرحية في أوروبا عموما وألمانيا بشكل خاص؟

اعتقد ان اجابة هذا السؤال تحتاج إلى كتب، ولكن وبشكل عام المسرح هو جزء من الممارسة اليومية للناس هنا، أي أنه طقس اجتماعي أساسي في حياة أغلب أعضاء المجتمع. وفي السنوات الأخيرة، ظهر المسرح متعدد اللغات، كنتيجة لحركة الهجرة واللجوء من مهاجرين من ثقافات مغايرة، وهذا يؤكد، على التفاعل الجدلي بين فن المسرح والحراك الاجتماعي.

ويتميز المسرح في ألمانيا- من وجهة نظري الخاصة- بالتنوع الشديد في العروض المتاحة للمشاهدة، بين العروض الكلاسيكية التي تقدمها المسارح سنويا، والتجارب المسرحية الجديدة، مسرح الشارع، والعروض الأدائية، الفرق الحكومية والخاصة والمستقلة بجانب الاستضافات المسرحية من دول أخرى، وهكذا ، تحتوى الساحة المسرحية الألمانية على تنوع ثري، مما يعطي للمتفرج فرصة الاختيار، بين متابعة الجديد والاستمتاع بـ الكلاسيكي.

– في رأيك ما الذي يجعل المخرجين يلجأون للنصوص الأجنبية في أعمالهم؟ هل لقلة او ضعف المؤلفات المصرية؟ أم ماذا ؟

أعتقد أن العالم قد تحول إلى قرية صغيرة فعلا، والهموم الإنسانية

التي يسعى المخرجين لمعالجتها أصبحت هموما مشتركة. والسؤال عن مصدر النص تحول بعد التفاعل الثقافي الحادث في عالمنا إلى سؤال زائد عن الحاجة.

يبحث المخرج عن نص يروي ظمأه، ليكون وسيلة للتعبير عن رؤيته، أيا كان مصدر النص، وهنا علينا أن ننوه لدور الترجمة، في فتح الأفق المسرحي، وعبور الحدود الجغرافية.

– حدثينا عن مشاريع التبادل الثقافي المسرحي في مركز المسرح العربي، وكيف يتم تطويرها؟

في السنوات الأخيرة، ركز مركز المسرح العربي نشاطه على التعاون الأوروبي، نظرا لصعوبة التنقل في السنوات الأخيرة، وتمت أغلب أنشطتنا أونلاين. وفي خطة ٢٠٢٤ - ٢٠٢٥ تم فتح التعاون مع الجهات المسرحية العربية، ونخطط لاستضافة مسرحية عربية في ألمانيا، كما نخطط لتنظيم ورش تدريبية في المنطقة العربية، على يد مدربين من أوروبا في مجال المسرح وفنون الأداء، ومن ثم تفعيل تبادل الخبرات، بين أوروبا والمنطقة العربية، ليس فقط على مستوى استضافة العروض المسرحية، بل على مستوى التدريب المحترف.

– ماذا تعني تقنية « الميتامورفوسيس " وكيف يتعامل كتّاب المسرح مع هذه التقنية؟

كتاب «الميتامورفوسيس» هو أول بحث تنظيري نشر لي، وله محبة خاصة لدى. كلمة ميتامورفوسيس تعني التحول من شكل إلى شكل من منظور بيولوجي، أي تحول الكائن الحي من صورة إلى أخرى، مثل تحول اليرقة إلى فراشة. ويسحب الكتاب هذا المصطلح إلى عالم المسرح، ويتناول التقنيات الدرامية والمسرحية للتحول الشكلي على خشبة المسرح، المحدودة مكانيا، من خلال التطبيق على نصوص تعتمد دراميا على تقنية التحول، مثل نص «الخرتيت» ليوجين يونسكو وغيره من النصوص التي اعتمدت الدراما على تحول أبطالها من صورة إلى صورة أمام المتفرجين.

– هل من نصائح لشباب المترجمين حتى يصلوا إلى مرحلة الاحتراف؟

إذا لم يكن لديك شغف بالترجمة، فاتركها. الشغف هو مفتاح الاحترافية في أي مجال، ويأتي معه كل ما تحتاجه لتكون مترجما محترفا، أقصد الصبر والمثابرة والتعلم المستمر.

– ما الجديد لديكم في الفترة القادمة؟

بما أننا نتحدث عن النقد والترجمة، فأنا أعمل الآن التنظير لمشروع مسرح اللاجئين الذي بدأته في ٢٠١٦ في برلين، الذي يعني بالتعامل مع المسرح كوسيط للتواصل الثقافي العابر للغات، عبر ورش الحكي. وبناء عليه، تم تطوير منهجية لتحويل الحكي/ السرد الشخصي إلى عرض مسرحي متعدد اللغات، من خلال تقنيات دراماتورجية ومسرحية متنوعة، واعمل الآن على رصد ذلك وتسجيله في كتاب باللغة العربية، تحت عنوان «مسرحة الحكي».

بالإضافة أني بدأت في ترجمة كتاب «المنشآت المسرحية - الفضاء الأدائي» عن المنظرة الألمانية باربرا جروناو، رئيس أكاديمية الفنون في برلين، ويتناول الكتاب الفضاء المسرحي الأدائي، وتقنيات تحويل الخشبة المسرحية التقليدية إلى فضاء أدائي، مع التطبيق على عروض عدد من فناني الأداء الألمان.

هذا غير البودكاست الأسبوعي الذي أطلقته في مايو هذا العام، تحت عنوان «عن الغربة مع مروة مهدي»، وأتحدث فيه عن مشاعر الغربة وأقرأ نصوص قصيرة كتبتها من تجربتي الشخصية في ألمانيا، وهو عبارة عن حلقات مسجلة صوتيا، بجهود شخصية، ومتاح مجانا على منصات البودكاست وسبوتيفاي وساوند كلاود.

سطوة زيوس وسقوط كريون

في مسرحية أنتيجون

وفاء كمالو

يأتي العرض المسرحي أنتيجون، الذي قدمته " ليتوانيا " في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي -، يأتي كحالة إبداعية تخترق الصيغ المغلقة، لتبحث عن حرية البوح والمعرفة، تكشف عن وعي ثائر بأبعاد المأزق المخيف، وعن محاولات لطرح حس جمالي جديد يقبل التساؤلات ويحرر الفكر، ويعيد ترتيب العلاقات، يخرج عن السائد والمألوف، ويعلن عن ميلاد قيم جمالية تشتبك مع وقائع وجود إنساني مشحون بالعذابات والهزائم والانكسارات .

أثار العرض موجات الجدل والتساؤلات عبر لغته المتفردة وجمالياته الثائرة وبصماته المتميزة، فهو يشاغب الحياة والوجود والعدم، الحب والحرية والدم، وجنون التسلط وعبثية الحرب والموت، جاء مسكونا بالسحر والقسوة والعنف والبراءة، منسوجا من الدهشة والشوق والحرارة، أعلن العصيان على القهر والاستبداد، وهز عرش التسلط والاستلاب، واستطاعت أنتيجون أن تبعث برسالتها الأخطر، لينتصر قانونها الإنساني العظيم، ويسقط قانون كريون الذي تجاوز كل المعنى والحضور وأحلام امتلاك الذات والكيان .

هذه التجربة من إنتاج Solo Theatre - مسرح الأداء الفردي - ليتوانيا، شمال أوروبا، السيناريو منسوج من التراجيديا الإغريقية «أنتيجون» لمؤلفها سوفوكليس، الكتابة والإخراج والأداء للفنان «بيروتي مار»، والحالة الجمالية تنطلق عبر شخصيات أنتيجون ابنة أوديب ملك طيبة السابق، أختها أسمين، كريون الحاكم الجديد، هيمون ابن كريون وخطيب أنتيجون، ثم تريسياس صاحب النبوءات، وفي هذا السياق تبعث المسرحية تيارات عارمة من تساؤلات السياسة والسلطة والديمقراطية وقداسة الإنسان، الصراع الأساسي يدور حول إصرار أنتيجونى على دفن أخيها بولينيس، الذي قرر كريون الحاكم أن يتركه في العراء، لتنطلق المواجهات الساخنة بينه وبين الشابة الثائرة .

يأخذنا التصاعد الثائر بين الحركة ولغة الجسد، الموسيقى العبقرية وشاشة السينما، الضوء وجمل الحوار، صور الكورس الضخمة مع الشخصيات في المقدمة -، يأخذنا إلى حل عصري تجريبي مدهش للجماليات اللاهثة التي امتلكت أقصى درجات الحرية في البوح والرفض وحتمية امتلاك الذات، الحلول التجريبية تسيطر على الزمن، وتبعث مفارقات الوجود والعدم، تستدعي الماضي إلى قلب الحاضر، لتنزع الأقنعة وتكشف بشاعة الحقيقة المفزعة، وتظل تقنيات التصاعد والتوتر تخترق الزمن وتثير دلالات امتداد سطوة السلطة والأقدار .

عندما عرف أوديب سر مأساته، أدرك أن عقاب الآلهة سريع الخطى إلى المذنبين، ففقأ عينية واعتزل الحياة، وأصدر قرارا ملكيا بأن يتناوب ابنيه اثيو كليس، وبولينيس، الحكم سنة بعد سنة، وكانت تلك سقطته الكبرى وخطيئته، التي حولت الأخوين إلى طاغيتين، فكرسي العرش لا يتسع لاثنين، وفي هذا السياق يندفع كريون إلى المشهد مسكونا بالرغبة النارية في امتلاك السلطة المطلقة، نسج تفاصيل مؤامرته الدامية ونجح في وضع النهاية لأبناء أوديب الملك، وتحقق حلم كريون، وأصبح هو صاحب العرش، أمر بدفن اثيوكليس، بينما قرر ألا يدفن بولينيس، الذي عارضه وواجهه، فكان جزاؤه القتل والرفض القاطع لدفنه، ليبقى جسده في العراء.

كانت مواجهات أنتيجون مع خالها، هي قطعة من الجمال الخلاب، لم ترضخ لأوامره ودفنت جثة أخيها بولينيس، أختها أسمين ظلت مرتعدة خائفة، غاب صوتها تماما عن المشهد وقررت عدم المواجهة، كريون الحاكم يصاب بالجنون الوحشي، ويأمر بإخراج الجثة، الشابة الجميلة تعود لدفن أخيها مرة أخرى، لتعلن بذلك على المستوى الدلالي انتصار قانون أنتيجون الإنساني، في مواجهة الظلم والتسلط والاستبداد، وهكذا أعلنت أنتيجون العصيان وأكدت أن الأمر لم يصدر عن زيوس، وأن قوانين الآلهة يجب طاعتها، وليس قوانين البشر، لذلك يقرر كريون قتلها - -، ويصمت شعب طيبة تماما، لكن حبيبها هيمون يعترض، أخبر أباه أنه يعشقها وسوف تكون زوجته، فيقرر كريون حبسها في النفق المظلم حتى تموت .

اتجه منظور الإخراج إلى تجسيد ذلك الصراع الناري بين هيمون وكريون الملك، الذي وضع قوانين الآلهة تحت قدميه مؤكدا أن سحر العرش أقوى من سحر الأبوة، وفي هذا السياق يندفع العاشق إلى حبيبته في النفق المظلم، المونولوج العبقري يبعث تيارات الحب والجمال، فقد قرر الحبيبان أن يموتا معا، لعلهما يجدان شرائع العدل ومعنى وجود الإنسان، أما كريون فهو يموت أيضا - - يقتل نفسه بعد أن أدرك حجم سقوطه الإنساني المخيف .

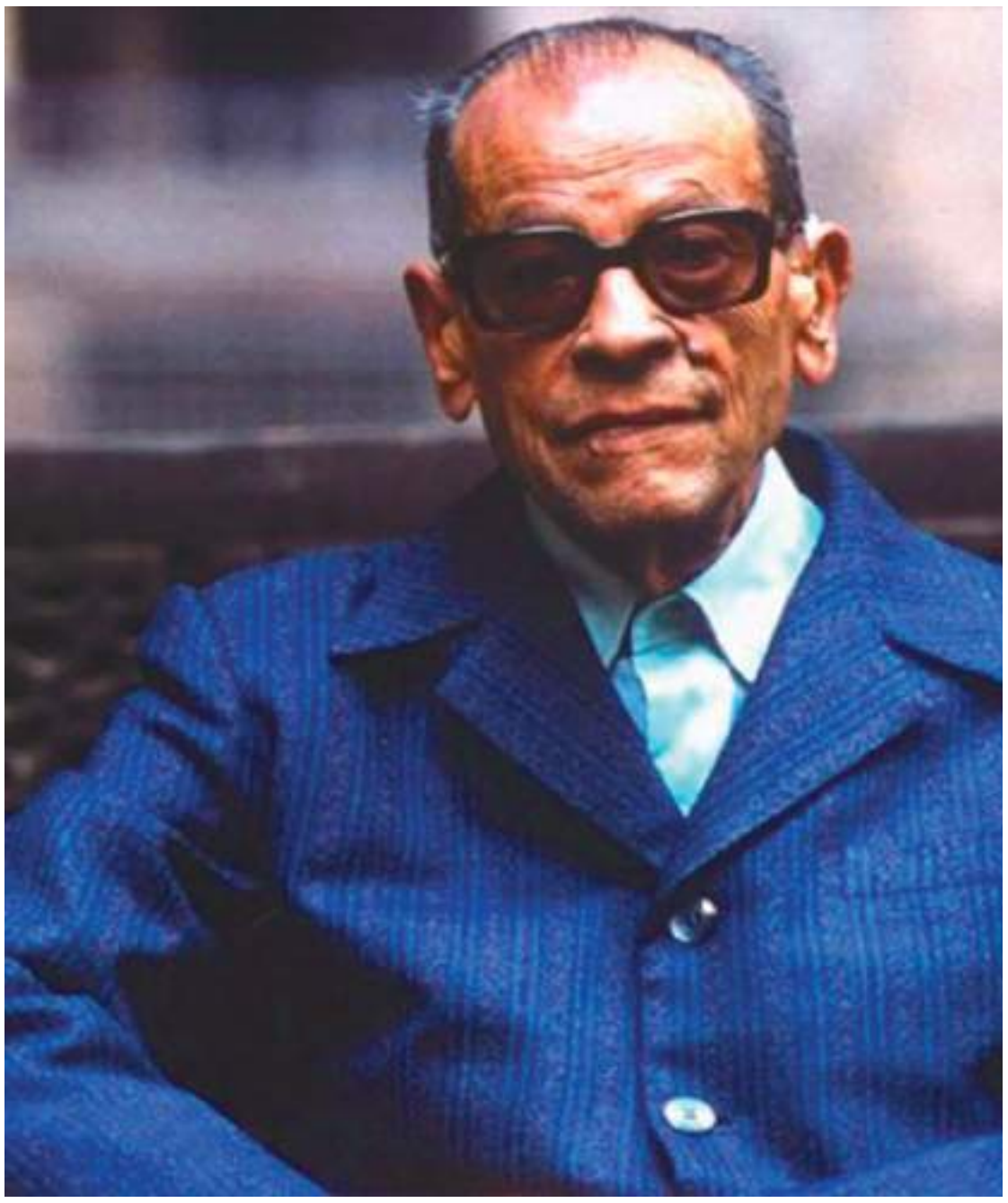
تنتهي مسرحية أنتيجون، التي تمثل أحد أجمل الأعمال المشاركة في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ورغم رشاقة ملامحها، وثورة رسائلها، ورؤاها الجديدة المغايرة على مستوى النص، وأسلوب الأداء وتوظيف الموسيقى والفيديو، إلا أن المسرحية ستظل مجرد حالة مدهشة لن يتوقف أمامها تاريخ المسرح .

قام الفنان المتميز" بيروتي مار "، بأداء كل شخصيات المسرحية فكان مدهشا لامعا شديد الثراء، الوجود الافتراضي على الشاشة يسيطر على الحالة الفنية، والإسقاطات الفكرية تتضافر مع الموسيقى العبقرية، ومع النصوص القصيرة جدا التي غيرت المسارات وانتصرت للإنسان .

كان التشكيل السينوغرافي والأزياء لجولانتا ريمكوتي، والإضاءة لريكارديس فوميناس .

«فتوات بولاق»..

حرافيش نجيب محفوظ بين الأدب والسينما والمسرح



محمد عبد الرحمن

«أكون أو لا أكون تلك هي المسألة» تلك العبارة الشكسبيرية التي نطق بها الأمير «هاملت» في المسرحية الشهيرة التي تحمل نفس الاسم، ربما كانت هي لسان حال شخصية «زيان» أحد شخصيات المجموعة القصصية «حكايات حارتنا» للأديب العالمي نجيب محفوظ، فعندما قال هاملت تلك المقولة، فكّر في ماهية وجوده في هذه الحياة، وحال كونه موجودًا مقابل عدم وجوده، أي أن تكون فاعلًا ومحققًا لهدفك أو فلتمت، وهكذا كان «زيان» الذي عاش صراعًا وجوديًا بين التمرد على وضعه الاجتماعي من أجل الوصول لحبيبته أو أن يظل في العدم، ومن ثم عاش صراعًا أكثر شراسة ما بين الخنوع لـ«الفتوة» الذي يطلب منه قتل حبيبته كي ينول رضاه أو الهروب مرغمًا، هربًا من فتك الأخير.

الكثير من أعمال الأديب العالمي نجيب محفوظ، دارت حول تلك المعارضة بين إرادة الإنسان ومصيره الذي لا فكاك له منه، حول الإنسان الذي ينخرط مدفوعًا بالأمل والرغبة في وجود لا يفهمه، ولا يستطيع أن يمتلك المعاني فيه امتلاكًا كاملًا أبدًا، ومن هذه المدخل يمكن قراءة القصة رقم (٥٢) من المجموعة القصصية «حكايات حارتنا» وصداها في الأعمال السينمائية والمسرحية، ومن تلك المعالجات التي قدمت على خشبة المسرح مؤخرًا، عرض «فتوات بولاق»، إنتاج فرقة نادي مسرح قصر ثقافة كفر الشيخ، دراماتورج وإخراج أحمد عمارة، والمأخوذ عن معالجة سينمائية تحمل نفس الاسم إنتاج عام ١٩٨١ وضعها السيناريست الراحل وحيد حامد ومن إخراج يحيى العلمي، وتدور في إطار فلسفي حول صراع «البطل» الداخلي بين العودة لحارته التي هرب منها من قبل، ليتخلص من ظلم الفتوة أو البقاء وحيدًا بعيدًا عن الحارة.

النص الروائي

في البداية نود أن نذكر أن المجموعة القصصية «حكايات حارتنا» للأديب العالمي نجيب محفوظ صدرت عام ١٩٧٥، وتضمنت ٧٨ حكاية، كل حكاية تمثل وحدة سردية مكتملة؛ وكلها حكايات تدور من داخل الحارة المصرية وأحوال المصريين بداخلها في عصر الفتوات، حيث البطل الحارة والتكية بأساطيرهما وغموضهما، واعتمد فيها صاحب نوبل في الأدب لعام ١٩٨٨ على تقنية الذات الساردة على غرار أعمال مثل «رأيت فيما يرى النائم» (١٩٨٢) و«أصداء السيرة الذاتية» (١٩٩٤) و«أحلام فترة النقاهة» (٢٠٠٤)، وهي تقنية تقلص المتخيل لصالح الواقع ويتحول فيها المحكي والشخصية الحاكية وكأنها شخصية واقعية.

وتدور أحداث القصة رقم (٥٢) في «حكايات حارتنا» حول «زيان» ذلك الشاب المغمور الذي يعمل صبي مبيض نحاس ويكدح من أجل كسب لقمة عيشه، لكنه ينقم على مهنته ويريد الانضمام إلى رجال عصابة السناوي لتحقيق المركز والثراء السريع، كي يفوز بقلب المرأة التي أحبها «أم علي»، فيطلب من صديق أبيه «ميمون الأعور»، أحد المقربين لفتوة الحارة أن يتوسط إليه كي يكون أحد رجاله، وحين يضع نفسه أمام الفتوة «السناوي»، يطلب منه الأخير أن ينفذ له طلبًا كي ينال رضاه ويقبله ضمن حرافيشه، وهنا يتفاجأ زيان بأن الطلب هو قتل «أم علي» تلك المرأة التي تمرد على حاله من أجلها، فكيف يتحول الآن لقاتلها!، فيعود مجددًا إلى «ميمون» كي يتشفع له مرة أخرى عند الفتوة ولكن هذه المرة من أجل إثنائه عن قتل حبيبته، وهنا ينهره ميمون ويؤكد له أن الأوان قد فات وأن «السناوي» لن يرحمه وعليه تحمل نتيجة خطئه، وحين يعود إلى أمه ليشكي إليها همه، تطلب منه مغادرة الحارة على الفور، هاجرًا بيته وحارته وعمله، دون عودة، مستقبلًا العناء والمجهول.

وفي هذا النص سالف الذكر يستكمل «محفوظ» ما صاغه من مفاهيم حول ظاهرة الفتوة في الحارة، والتي أسس لعوالمها الفنية في رواية «أولاد حارتنا» (١٩٥٩)، و«الحرافيش» (١٩٧٧)، وسبقهما سيناريو فيلم «فتوات الحسنية» (١٩٥٤) من إخراج نيازي مصطفى، والذي اشترك معه في كتابة القصة والسيناريو والحوار، مستلهما فيهما أسطورة البطل الشعبي المتجذرة في الوعي الجمعي المصري منذ سنوات بعيدة، والتي تطورت مع الزمن إلى أشكال وألقاب عدة، مثل «العيارين والشطار» الذين كانوا يسرقون الأغنياء لكي يعطوا الفقراء في العصور الوسطى، وصولًا إلى «الفتوة» في القرن التاسع عشر الميلادي، بعدما قسمت القاهرة القديمة إلى مناطق نفوذ تحت إمرة رجال يخترونهم الناس بإرادتهم

ليكونوا حراسًا عليهم، ويكونون ملاجئهم من الآخرين الأكثر قوة وشرًا، ويكونوا معادلين للحاكم الشعبي الرسمي وميزان الأمن والأمان في المجتمع، إلا أن الظاهرة تحولت مع الوقت من حماية الناس لقمعهم، فمع شعور هذا الحارس -الفتوة- بأنه مسؤول عن الحارة وعن أهلها، وأن الجميع يخشونه، ففرض نفسه فتوّة عليهم، ليتحول مع الوقت جبارًا ظالمًا، وفارضًا للإتاوات على أبناء منطقته، أو على كل من يطلب الحماية منه.

وربما السؤال الذي حاول «محفوظ» أن يصل إلى إجابة واضحة عنه من خلال تناوله الفلسفي للعمل: أن الأفعال التي نقوم بها في حياتنا ككل، يمكن ألا تتوافق مع النتيجة النهائية للفعل نفسه، إذ يمكن لموقف واحد، أن يُدمر حياتك، سواء كانت جيدة، أو غير ذلك، وهو ما حدث مع بطل الحكاية «زيان» الذي يقرر أن يترك عمله كمبيض نحاس ويذهب لعالم الفتوات كي يصل لقلب حبيبته، لكن حلمه ينقلب عليه، ويصبح نقمته ويدمر حياته، ويكون سببًا في أن يترك أمه وأرضه - الحارة- متجهًا نحو المجهول، ومحاولة البدء من الجديد.

المعالجة السينمائية

في عام ١٩٨١، قام المخرج يحيى العلمي بتحويل النص المحفوظي السالف إلى فيلم سينمائي بطولة فريد شوقي ونور الشريف وبوسي وسعيد صالح، وقام بكتابة المعالجة الدرامية السيناريست وحيد حامد، ويعتبر النقاد هذا العمل أول الخيط لأفلام الفتوات والحرافيش، قبل أن تتحول إلى ظاهرة سينمائية مكتملة الملامح في الثمانينات من القرن المنقضي على غرار أعمال مثل «الشيطان يعظ» (١٩٨١)، و«المطارد» (١٩٨٥)، و«الحرافيش) (١٩٨٦)، و«الجوع» (١٩٨٦)، و«التوت والنبوت» (١٩٨٦)، قبل أن تختفي رويدًا رويدًا لصالح سينما «البلطجة» والتي أخذت مكان الفتوات في الدراما المصرية على غرار أعمال مثل «إبراهيم الأبيض» (٢٠٠٩)، و«الألماني» (٢٠١٢)، و«ريجاتا» (٢٠١٥)، ومؤخرا مسلسل «جعفر العمدة» (٢٠٢٣).

ودارت أحداث الفيلم على خلفية العنف الناجم عن صراع الفتوات للسيطرة على الحارة، فتبدأ بانسحاب مهين للفتوة القديم ميمون (فريد شوقي) الذي يزول عهده بعد إصابته في إحدى المعارك ضد الفتوة عطوة (الطوخي توفيق)، فيستسلم لجرحه وللبوظة التي يتجرعها ليل نهار، ويحل محله في الفتونة صبيه عباس (حسن حامد)، فيما يسعى محروس مبيض النحاس (نور الشريف) لأن يصبح فتوة كنوع من التقرب لحبيبته حليمة بسارية (بوسي)، فيطلب وساطة ميمون لدي عباس كي يكون أحد حرافيشه، لكنه حين يدخل إلى عالم الفتوة يطلب منه الأخير قتل الفتاة الجميلة حليمة والتي أخذت مكان «أم علي» في نص محفوظ، كي يتأكد من صدقه، فينصحه ميمون بالهرب من الحارة وإلا تعرض لبطش عباس، وبعد سنوات قضاها هاربًا يقرر العودة إلى الحارة، لكنه حين يعود مجددًا لينتقهم من عباس، يكتشف خيانة حبيبته حليمة مع صديقه بيومي (سعيد صالح) فيقتلها ويهرب، بينما تجد انشراح (نبيلة السيد) ابنتها مقتولة وبجانبها بيومي الذي تفاجأ بها ملقاة على الأرض مقتولة، فتتهمه بقتلها، ويتم إعدام الأخير، بينما يصاب «محروس» في النهاية بلوثة عقلية لفقده حبيبته وصديقه.

والتزم العمل بعض الشيء بالحبكة الدرامية التي وضعها «محفوظ» في قصته، إلا أن وحيد حامد أضفى أبعادًا أخرى تخدم فكرته الدرامية مما وضع نهاية مختلفة عن نهاية نص محفوظ التي لم يشر فيه إلى عودة البطل للحارة أو مصيره بعد الخروج منها، إلا أن حامد أيضًا استفاد من بعض نصوص نجيب محفوظ الأخرى في معالجته مثل قصة «الخلاء» المنشورة في المجموعة القصصية «خمارة القط الأسود» (١٩٦٩)، وكذلك قصة «الرجل الثاني» المنشورة بالمجموعة القصصية «الشيطان يعظ» (١٩٧٩)، والتي تحولت فيما بعد هي الأخرى إلى فيلم سينمائي أخرجه أشرف فهمي عام ١٩٨١، وأضاف بعض الشخصيات مما أضفى بالتأكيد أبعادًا درامية أخرى عن التي جاءت في القصة، واحتفظ العمل بالشخصيات الأساسية والثانوية التي وضعها محفوظ، إلا أنه غير أسماء الكثير منها، وأعطى مساحة أكبر لبعضها مثل شخصية «ميمون» الذي جعله فتوة تنازل عن سلطته بعد إصابته بعجز في ذراعه الأيسر.

وعلى الرغم من أن الفيلم قدم المرأة ظاهريًا وكأنها فاعلة ومحركة للأحداث مثلما الحال مع «حليمة بسارية» لكنه في الوقت نفسه قدمها وفقًا لمفهوم اللعنة الشائع في الوعي الشعبي الجمعي، تلك اللعنة التي أصابت الجنس البشري كله منذ خطيئة «أدم وحواء» بالأكل من الشجرة المحرمة، والتي تُحمل المرأة مسؤولية أي مصيبة وكارثة تحدث، وهو ما يتكرر بشكل لافت مع أفلام الفتوات التي لم تخرج عن تلك الصورة المكرّسة، كما في فيلم «الشيطان يعظ» للمخرج أشرف فهمي.

وربما كان الطرح الذي حاول الفيلم تقديمه، من خلال بعض الإشارات والدلالات الفلسفية والاجتماعية، هي فكرة التحرر من السلطة العليا ممثلة في «الفتوات» وتصوير كفاح الشعب - الحارة- ضد سلطة القهر والظلم، ليذهب إلى تأكيد المقولة التي تقول إن «كل سلطة مفسدة وكل سلطة مطلقة فساد مطلق».

العرض المسرحي

أما العرض المسرحي الذي أخرجه أحمد عمارة، فجاء في قالب درامي حركي، ومعالجة تدور حول تطلعات الإنسان وأمانيه في عالم يحيطه الشر والظلم، مجسدًا تلك المعارضة بين إرادة الإنسان ومصيره، حول إنسان ينخرط مدفوعًا بالأمل والرغبة في وجود لا يفهمه، ليبقى في صراع دائم، هل يخوض المغامرة من أجل الوصول إلى غايته، أم يكتفي بوضعه الحالي بعيدًا عن عوالم هو لا يعلم مدى خطورتها؟، ومن ثم يعيش صراعًا آخر أكثر مرارة، هل ما يقع فيه الإنسان من أزمات تكون نتيجة أخطائه أم أنه وقع ضحية تصرفات وتعامل الآخرين؟ ثم نرى في النهاية أن الواقع أحيانًا يكون أكثر دهشة من الخيال.

والتزم العرض إلى حد كبير بالمعالجة السينمائية التي وضعها وحيد حامد، أو مسرحها إن دق التعبير، إذ أنه التزم بنفس الشخصيات والأحداث الواردة في الفيلم تقريبًا، مع تركيزه أكثر على دوافع «محروس» الذي أخذ مكان «زيان» في نص محفوظ، وعشقه لأجمل فتيات الحارة حليمة بسارية، مجسدًا دوافعه طوال الوقت من أجل الوصول إليها، لكنه في النهاية يكتشف خيانتها مع صديقه «بيومي» الذي دفعته رغبته لخيانة صديقه مع حبيبته ومراودتها عن نفسها، فيقتلها محروس ويهرب مرة أخرى لكن هذه المرة مصابًا بالهوس والجنون، في شكل يقترب بعض الشيء من معالجة الفيلم السينمائي «المطارد»، المأخوذ من إحدى حكايات ملحمة الحرافيش.

بشكل عام جاءت شخصيات العرض جميعها «مركبة»، وكل شخصية منهم لها دواخلها وحكاويها الخاصة وإن كانت كلها تدور حول صراع داخل كل شخصية لا ينتهي، فـ عباس يراوده صراع داخلي من أجل التخلص من «عطوة» فتوة العطوف من أجل فرض سيطرته على المنطقة وتأكيد قوته، وفي الوقت نفسه التخلص من ذنب ميمون الذي يطالبه بأن يأخذ حقه من عطوة التي تسبب في عجزه وكان سببًا في تنازله عن الفتونة له، وميمون نفسه بداخله صراع بين عجزه بعد إصابة ذراعه في إحدى المعارك مع فتوة العطوف وبين ملكه الضائع والذي تنازل عنه طواعية بعدما أصبح لا يستطيع مواجهة الفتوات في المعارك، فضلًا عن الصراع الأساسي بداخل محروس والذي كان المحرك الرئيسي للأحداث.

إشكالية هل الإنسان «مسير أم مخير» أيضًا كانت لها دورًا في تطور وتيرة الأحداث، فمحروس اختار التمرد على وضعه كصبي مبيض نحاس وأراد أن يصبح فتوة من أجل أن يليق بحبيبته الجميلة حليمة، لكن الحياة لا تسير دائمًا كما نبتغي منها وتأخذنا إلى مصائر مختلفة، ليعيش في صراع يبدو صراعًا وجوديًا أراد العرض الإجابة عنه، وبشكل يتناص مع مقولة شكسبير الشهيرة «أكون أو لا أكون»، فقد قصد العرض ربما صراعًا نفسيًا إما أن يكون محروس سيد قراراته أو يجعل الغير يقرر حياته بدلًا منه.. كذلك يبرز العرض العلاقة بين صورة المرأة ومنظومة القيم الأخلاقية والاجتماعية السائدة في المجتمع، إذ جعلها وحدة التحكم في مسارات ومصائر الأحداث، وسبب شقاء بطل العرض.

مسرحيًا، جاء إيقاع العرض متسارع بما يتناسب مع روح المسرح الحديث، فطوال ساعة هي مدة العرض تقريبًا، لا تشعر كمتفرج بالملل، واستخدم المخرج تقنية الصورة البصرية التي تعتمد على الممثل أكثر ربما من اعتمادها على عناصر السينوغرافيا الأخرى، لكن عابه حالة الزحام الشديدة التي ظهرت على خشبة المسرح في كثير من المشاهد، وفشل المخرج في توزيع حركة الكتل الكبيرة بشكل مناسب، مما جعل المشاهد يشعر بتزاحم في الرؤية.

الديكورات في مجملها كانت بسيطة، ومعبرة في نقل البُعد النفسي للعمل وتحقيق الإحالات المقصودة زمنيًا واجتماعيًا، مراعية دلالات العرض خصوصًا في ديكور البيت القديم. وفي محاكاة لأعمال محفوظ مثلما تم في المعالجة النصية، استلهم العرض أفكار ديكوراته من أعمال محفوظ ذاتها مثل الخمارة التي أطلق عليها اسم «خمارة القط الأسود» نسبة إلى المجموعة القصصية التي تحمل الاسم ذاته، فيما جاءت الإضاءة لتكمل جماليات الإطارات الدرامية المشبعة، واتسمت الإضاءة والملابس بالتماشي مع روح الفترة التي تدور فيها الأحداث ومعبرة عن شكل الفتوات في تلك الحقبة، كذلك جاءت الموسيقى المصاحبة للعرض جيدة والتي أضفت بُعدًا صوفيًا للحكاية، وإن أخرجتها عن سياقها في بعض الأوقات.

في النهاية جاءت المعالجتين السينمائية والمسرحية أكثر تعبيرًا عن عنف الحياة وأكثر صدقًا في تعبيرهما عن «صراع الوجود»، محاولين الوصول إلى إجابة بأنه رغم عنف وصعوبة الحياة لكنه علينا أن نواجهها بشجاعة ونتحمل نتيجة ما اقترفناه واخترناه بإرادتنا، وأن تعيش لتكون فاعلًا ومحققًا لهدفك أو فلتمت، وذلك عبر رؤية فنية وفلسفية حافظت على ملامح وروح نص «نجيب محفوظ» وإن اختلفت معها في التطبيق والرؤى.

المسرح المدرسى

بين الواقع والمأمول

مجدى مرعى

• ومن خلال معايشتنا للمسرح المدرسي بصورته الحالية ، نجد أنه إطار كبير وكيان ضعيف وذلك نظرا للتعارض بين النظرية والتطبيق

• ويطلق البعض على سبيل التصور الخاطئ على أي تجربة مسرحية متدنية بأنها مسرح مدرسي، وكأن هذا المسرح اتخذ معنى التدني والهبوط ، فيصير سبه عندما يوصم بأي عمل آخر ظناً منهم أنه مسرح تشاع فيه الأخطاء معللين ذلك لأنه مجال للمبتدئين، ومن هنا تكمن خطورة هذا التصور، وشيوعه

• وهناك أيضا ثمة اتجاه خاطئ يطغى على كل من المدرسة، والبيت ، حيث نجد أن الإهتمام الأول في المدرسة بالمادة العلمية ، وفي البيت نجد أن أولياء الأمور بالتبعية ،لا يهتمون فيحذرون أولادهم من ممارسة الأنشطة ظنا منهم ،إنها مضيعة للوقت، فيمنعوهم من ممارستها بحجة أن المواد الدراسية الأخرى هي الأهم ،وهذا هو الخطأ الذي أدى في النهاية إلى نفور التلاميذ من المادة العلمية ذاتها فالعملية التعليمية لا تتم بنجاح إلا إذا لازمتها الأنشطة المختلفة ، والمظلوم في النهاية هو الطفل الذي يحرم من حقه في حقه في ممارسة أنشطته التي من بينها المسرح

• علينا أن نحاول أن نتدارس معوقات المسرح المدرسى لمحاولة انتشاله من براثن الضعف ليكون عضوا فعالا في الحركة المسرحية العامة وهذه العوائق هى :

ـــ افتقار المسرح المدرسي إلى القيادات الفنية المتخصصة إلى حد يصل إلى الندرة ، واكتفت الوزارة بأن تولى قيادة إدارة التربية المسرحية في بعض عهود لها لقيادات فنية متخصصة مسرحياً، حيث تولى إدارتها منذ عهود بعيدة الفنانون: صلاح منصور ،وعدلي كاسب ،ثم سيد الملاح ، وغيرهم .

ـــ والمسرح المدرسي في هبوط دائم لا يستوقفه ولا يستقر بعض الشئ إلا بتلك العهود التي كان يقوم عليها القيادات الفنية المتخصصة أو أصحاب الخبرات العالية ، وهى الأولى بالذات لتولى دفة جهاز التربية المسرحية، وإنه بانقراض حملة هذه المؤهلات أو بقاء تعدادها على إصبع اليد،فإن هذا مهد الطريق للمسرح المدرسي للهاوية ، وهذه العناصر القيادية الفنية المتخصصة هى وحدها التي كانت لها القدرة على توظيف هذا النشاط ، ليحقق لأهداف التي يتصور أن يخدمها المسرح في المجال التعليمي والتربوي .

ـــ أصبح المسرح المدرسي يعتمد على عناصر استعارها من مجالات التعليم، بعضها ارتبط به كموقع وظيفي دون فهم لرسالته أى أن الغالبية العظمى من قيادات العاملة فى مجال المسرح المدرسى غير متخصصة.

ـــ النقص الفادح في خريجي كليات التربية النوعية- شعبة المسرح وخريجي كليات الآداب قسم مسرح أو خريجي المعهد العالى للفنون المسرحية للعمل كأخصائي تربية مسرحية بالمدارس .

ـــ كل جهاز في موقع تعليمي يعمل بطريقة منعزلة، حيث لا يوجد المنهج الواحد ، والهدف الموحد علاوة علي وجود عدد كبير من الطلاب المتعطشين لهذا النشاط.

ـــ تقوم المديريات باختيار القائمين على كل جهاز دون الرجوع لإدارة التربية المسرحية ، وهذا الاختيار قائم على أسس وظيفية ليست لها علاقة بالأسس الفنية والخبرات في هذا المجال.

ـــ هروب البعض لتوجيهات المسرح ظناً منهم أنها الملاذ والملجأ، حيث يلجئون إليها طلباً للراحة أو باعتبارها المرفأ الأخير، ليقضوا فيها بقية سنوات حياتهم في الخدمة بعيداً عن مشاكل ومعاناة العمل .

ـــ قصور الفهم المسرحي للقائمين عليه بالمدارس ، حتى أن بعض القيادات ينظرون للمسرح المدرسي بأنه مجرد ترف، أو مجرد حفلة تقيمها المدرسة آخر العام ، فمسرحة الدروس المقررة مثلا وسيلة تعليمية فعالة تجعل المعلومة المأخوذة من الدرس باقية الأثر ،لأنها تستحوذ على أكثر من حاسة من حواس المتعلم،وتغير من صورة المعلم الملقى أو الملقن إلى صورة المعلم الإيجابي، ومن شأنها أيضا أن تعمل على محاربة الدروس الخصوصية .

ـــ مشكلة غياب النص المسرحي المناسب، وغياب الكتاب الذين يكتبون لمسرح المدرسة، وإنه قلما يوجد المعد أو المؤلف الذى يعد أو يكتب النص المسرحي إعداداً فنياً مناسباً للمراحل السنية وفق الخطة ، والمنهج الذى يتبع الإطار السليم والمتجدد.

ـــ عدم صلاحية المسارح التي تقيمها الأبنية التعليمية بالمدارس لوجود أعمدة خرسانية تتوسطها ،ولكونها غير خاضعة للمواصفات المسرحية المتفق عليها أكاديمياً، والتي يمكن اعتبارها مجرد قاعات،و بعض المسارح في بعض المدارس لا تستغل إلا للإجتماعات ،أو لورش التدريب المهنية،أو عقد حفلات لتكريم العاملين، أوالمتفوقين ، او أماكن تعقد فيها الإمتحانات، أو تستغل كمخازن كتب، بالرغم من تحذيرات الوزارة.

ـــ مسرحة المناهج خطة لم يتحقق منها سوى ٢٥٪ في صورة بعض التجارب المتفرقة في بعض المدارس والمدرس هو الذى يقوم

بالإعداد على قدر ثقافته وحسه الفنى .

ـــ إحجام بعض الطلاب عن ممارسة النشاط الصيفي في مراكز تنمية القدرات المسرحية ، وذلك لعدم وجود الحوافز القوية للمشاركة سواء أكانت مادية ، أو معنوية

ـــ النشرات المالية المعمول بها الآن والتي يتم العمل بها منذ تسعينات القرن الماضى ، فلا يعقل أن يتم صرف بدل انتقال للطالب بجنيه واحد، في وقت أصبح الانتقال في أقصر المسافات لا يقل عن عشرة جنيهات للمركبة الخاصة، كذلك صرف بدل تغذية محدد باثنين من الجنيهات عن اليوم الواحد

ـــ خلو كتب القراءة من الدروس المصاغة بأسلوب المسرح، وإذا وضعت فإنها تكون ساذجة ، علما بأن المسرح المصري غنى بمواد فنية لقمم ترجمت أعمالهم للغات كثيرة كتوفيق الحكيم وأحمد شوقي وغيرهما

ـ المسرح المدرسي ما هو إلا نشاط ترك لمن يرغب ولمن لا يرغب فلا لوم عليه .

ـــ المسرح المدرسي افتقد المنهج العلمي الأكاديمي، وافتقد الشرعية الكاملة الملزمة له ،وللخروج من ذلك

لا بد من وضع خطة ،ومنهج يؤمن بها الجميع خاصة القيادات التعليمية .

ـــ تعذر أو قلة وجود الأخصائي المسرحي الجيد المدرك لمفردات عمله ، وخطورة دوره ،والمعد إعداداً سليماً من الناحية الفنية والتربوية .

ـــ سحب الأرصدة المالية الموجودة بالمدارس وتوجيهها إلى مكاتب البريد والبنوك ، مما يحرم النشاط المسرحي من موارد الصرف عليه ، ويعرضه لإجراءات معقدة لإتاحة الإنفاق عليه .

أنه ولرسم المسلك الصحيح لمسار المسرح المدرسي ينبغي :

• أن يتولى دفه توجيهات التربية المسرحية في كل المديريات التعليمية العناصر الفنية المتخصصة

أو أصحاب الخبرات الفنية المقننة بواسطة لجان متخصصة من قبل إدارة التربية المسرحية بالوزارة .

• الاستفادة من الكوادر التعليمية التي تتسم برغبتها، وصدق ميلها، وهوايتها، وإيمانها برسالة المسرح بإعدادها في دورات تدريبية خاصة بها ،وضمها لتوجيهات التربية المسرحية، كذلك الاستفادة من أصحاب المواهب الفنية العاملة بالتربية والتعليم ،والذين يمارسون فنهم في قطاعات أخرى غير تعليمية وقد يعترض دخولهم التوجيهات وظائفهم الغير مناسبة .

• وانه نظراً للنقص الفادح في أعداد أخصائي التربية المسرحية خريجي الكليات والمعاهد المتخصصة ككليات الآداب، والتربية النوعية، والمعهد العالى للفنون المسرحية نقترح :

١ـــ أن تتكفل وزارة التربية والتعليم ووزارة التعليم العالى بإنشاء معهد متخصص لتخريج أخصائي التربية المسرحية بالتنسيق مع أكاديمية الفنون ،على أن يستوعب هذا المعهد في الوقت نفسه العاملين بالتربية والتعليم الذين لديهم الاستعداد لهذه الدراسة .

٢ـ إتاحة الفرصة للعاملين بالتربية والتعليم (موجهي أو مشرفي التربية المسرحية) بالتعليم المنتظم لكليات الآداب شعبة المسرح ،أو المعهد العالى للفنون المسرحية .

٣ـــ زيادة عدد المقبولين في الكليات والمعاهد السابقة لتخريج أكبر عدد ممكن من أخصائى التربية المسرحية

٤ـ قبول أصحاب المؤهلات الأخرى الغير عاملين بالتربية والتعليم،و الذين لديهم خبرة في مجال المسرح

للعمل بالأجر كأخصائي مسرح ،أو تعيينهم بعد مرورهم أيضاً على نفس اللجان المتخصصة إما بالوزارة

أو بالمديريات أن وجدت .

٥ ـــ الاستفادة من أصحاب الخبرات المسرحية ممن أحيلوا للتقاعد

• أن ترجع المديريات لوزارة التربية المسرحية بالوزارة فيما يخص شئون توجيهات التربية المسرحية ،ولا يتم النقل من أو إلى هذه التوجيهات إلا بعد الرجوع إلى إدارة التربية المسرحية بالوزارة

• الترقي الوظيفي لوظيفة موجه، أو موجه أول ،أو موجه عام تربية مسرحية يتم من قبل إدارة التربية المسرحية بالوزارة باعتبارها الجهة التخصصية الوحيدة ،وليست إدارات التنسيق بالمديريات ، حيث لا علم لها بالأمور الفنية ، ولأنها تطبق معايير الوظائف العادية .

• أن يتفرغ الأخصائي المسرحي بالمدرسة بكل الأنشطة المسرحية المنوطة له، وعدم إسناد أى عمل آخر له

• أن ترسل الأكاديمية من خلالها بعثات دراسية للتخصص في مسرح الطفل ، على أن يكون المسرح المدرسي جزءاً من هذه الدراسة ، شريطة أن يكون من أعضاء هذه البعثات المتخصصين العاملين بالمسرح المدرسي.

• أن يسمح للطلاب والعاملين فى حقول التربية المسرحية لدخول عروض مسرح الطفل بأسعار مخفضة وأن تستوعب الأفواج الطلابية ، وأن يشارك المسرح المدرسى بأعماله المتميزة فى المهرجانات التى تقام لمسرح الطفل ، والتى تتماشى مع طبيعتها

• رفع كفاءة العاملين بالحقل المسرحي المدرسي بالتدريبات الخاصة لهم ، والعمل على توفير الميزانيات الكافية لها ، حيث لا يوجد بند مالى لتدريب العاملين بالمسرح من خلال أقسام التدريب في المديريات التعليمية ، على أن تقوم إدارة التربية المسرحية بتوفير المحاضرين وإعداد برامج المحاضرات .

• إعطاء المخرجين من قبل التربية والتعليم سواء كانوا موجهين أو أخصائيين أو مشرفين مكافآت إخراج

كدافع لهم للإبداع والاستمرار .

• منح الطلاب الموهوبين والفائزين مسرحياً درجات تضاف إلى إجمالي درجات الشهادات العامة

كالثانوية العامة ،والدبلومات الفنية أسوة بالنشاط الرياضى ، عندما يمنح درجات إضافية للفائزين

ببطولات رياضية، مع تسليط الضوء الإعلامي عليهم والاهتمام بهم .

• أن ينال الطفل المعاق نفس النصيب من الاهتمام بالطفل السوى في مجالات الأنشطة المسرحية وتقديره مادياً ومعنوياً، وذلك من كافة الجهات المعنية بنشاط المسرح .

• التنوير الإعلامي وتسليط الاهتمام على كافة نشاطات المسح المدرسى (صحافة - إذاعة - تليفزيون)

• زيادة قيمة المكافآت المالية ،ومنح شهادات تقدير من قبل إدارة التربية المسرحية للمتميزين في الإلقاء والتمثيل من خلال المسابقات الرسمية .

• عدم ربط ميزانية التربية المسرحية بالمصروفات المدرسية ودعمها من مصادر مالية أخرى لأن نسبة كبيرة من الطلاب لا يسددون هذه المصروفات بسبب الظروف المادية

• تعديل النشرات المالية حتى تواكب المكافآت والبدلات وغيرهما حسب ما آلت إليه الأسعار الآن.

• زيادة ميزانية التربية المسرحية لأن النشاط المسرحي مكلف للغاية بل هو أكثر الأنشطة الفنية تكلفة لما يحتاجه العرض المسرحي من ديكورات ،وإكسسوارات، وملابس ،وغيرها،وكذلك أجور المخرج، والفنيين وحوافز للطلاب ،وحيث أن هناك أنشطة أخرى تفوق ميزانيتها أضعاف ميزانية النشاط المسرحي .

• أن يكون للتربية المسرحية في كل مديرية حساب بنكى خاص بها حسب النظام الذي كان معمولا به قبل ضمها للحساب الموحد لكل مديريةوأن ترحل الأرصدة المتبقية لحصة التربية المسرحية في هذا الحساب

• أن تدعم وزارة التربية والتعليم توجيهات التربية المسرحية بكافة الأجهزة (صوت ،وضوء ،وتصوير فوتوغرافي، وتصوير فيلمى) وذلك لإنتاج عروض قوية، و لحفظ الأعمال المسرحية وتوثيقها وإعادة عرضها.

• أن تبنى مسارح التربية والتعليم طبقا للمواصفات الفنية والمقاييس السليمة المتعارف عليها لتكون صالحة للعروض المسرحية، وتكون مجهزة أيضاً بأحدث أجهزة الإضاءة والصوت ، وكافة التقنيات المسرحية

• الاهتمام بتنشيط المسرح المدرسى داخل جدران المدرسة لما له من تنمية مهارات

• تحريك العروض المتميزة بين المحافظات لتحقيق الاستفادة منها وتبادل CDS للعروض المسرحية الجيدة بين المديريات .

• بث النماذج المثلى لمسرحة المنهج والإلقاء وغيرهما من النتاج الفنى إلى المدارس عن طريق شبكة الأنترنت والمواقع التعليمية .

• أن يتم عقد مؤتمرات علمية لمناقشة قضايا وآفاق المسرح المدرسى .

• عمل مهرجان قومى للمسرح المدرسى مشتملاًعلى عروض لمسرحة الدروس

• العمل على انتشار أسلوب الدراما المبتكرة فى المدارس ، لتنمية أدوات الطلاب التعبيرية .

• عمل مهرجان قومى للإلقاء

• أن يستمر مسرح الدولة بشكل عام ، والمسرح القومى للطفل بتقديم الدروس المقررة بشكل مسرحى لإنها تعد من التجارب الكبيرة التي تقدم بصورة مدروسة وواعية على إيد من المحترفين فنياً .

• تحقيق بروتوكولات تعاون فعالة ولا اسمية بين جميع الأجهزة المعنية بالنشاط المسرحي

• لا بد من استخدام المسرح البشرى ، والعرائسى بشكل جاد ،ومكثف لإضفاء البهجة على العلمية التعليمية .

• إعادة مسابقات الثقافة المسرحية بما تطرحه من قراءات نقدية ، ودراسات بحثية عن موضوعات مسرحية، ومسابقات إعداد الدروس للمسرح بإعتبارها ،وسيلة فعالة لإمداد المديريات بالنصوص الجيدة .

• أن تدرج مسرحة الدروس المقررة ضمن خطة جميع المواد الدراسية لأنها وسيلة تعليمية جيدة تتم في أى وقت وأى مكان وغير مكلفة بالطبع .

• إمداد المديريات بنصوص جيدة للأطفال، وتشجيع المبدعين من العاملين بالتربية والتعليم بإصدار كتب لهم في مجال الإعداد ،ومسرحة الدروس المقررة ، والتأليف المسرحي .

• عقد ورش مسرحية للتمثيل والإخراج وللكتابة المسرحية والإعداد المسرحي عن دروس مقررة .

• تحويل التربية المسرحية من نشاط إلى مادة، ووضع كتب منهجية لها لكل المراحل التعليمية ، وتخصيص حصص دراسية لها بين الجدول المدرسي ،وتخصيص وقت محدد لممارسة البروفات المسرحية كنشاط مصاحب للتربية المسرحية ، ووضع برنامج تدريبي للموجهين والمشرفين وما يستتبعه من رصد ميزانيات خاصة لهذا التدريب عند وضع الكتب المنهجية للمسرح الذى هو نافذة على كل الثقافات والعلوم وبوتقة تنصهر فيها كافة الفنون .

• إيجاد صلة تفاعل بين المسرح المدرسى ،والمسرح العام حيث تذهب المدرسة إلى المسرح العام، ويذهب المسرح العام إلى المدرسة، وذلك من خلال التفاعل بين وزارة التربية والتعليم ،ووزارة الثقافة.

• يجب أن تكون الموضوعات المطروحة فى المسرح بشكل عام ،وفى مسرح الطفل بشكل خاص مواكباً للتغيرات الثقافية ، والعلمية التى نعيشها الآن ـــ استنساخ ، فمتوثانية ، أقمار صناعية ، إنترنت ... حتى يتفهم الطلاب عالمهم ، ولكى يتعاملوا معهم .

• التوسع فى الجانب التكنولوجى فى المدارس سواء على مستوى البنية الأساسية للأجهزة، أو تطوير المعلم .

• توثيق النشاط المسرحى المكتوب ،والمسموع،والمرئى لمسرح الطفل بشكل عام ،والمسرح المدرسى بشكل خاص .

حسن عبده..

طائر المسرح المحلق

عيد عبد الحليم

تمثل تجربة المخرج المسرحي حسن عبده (١٩٦١-٢٠٠٥)-أحد ضحايا محرقة بني سويف- واحدة من التجارب المسرحية اللافتة، نظرا لتنوع هذه التجربة، ما بين المسرح الرسمي التابع لوزارة الثقافة والعمل مع الفرق المسرحية المستقلة لسنوات، وكذلك الإدارة المسرحية حيث كان يشغل الراحل رئاسة قسم نوادي المسرح بالإدارة العامة للمسرح بالهيئة العامة لقصور الثقافة.

تخرج"عبده" من كلية الفنون الجميلة، وعمل في بداية حياته الوظيفية كمصمم نحت بقطاع الإنتاج بالتليفزيون المصري في الفترة مابين أعوام ١٩٨٧ وحتى ١٩٩٤، لكنه اتجه إلى الإخراج المسرحي فأخرج أكثر من عشرين عملا مسرحيا، ربما كانت البداية في الجامعة عام ١٩٨٣ حيث أخرج لجامعة حلوان مسرحية "ملك القطن" تأليف يوسف إدريس، تبعها بعدة أعمال منها "هاملت يستيقظ متأخرا" تأليف ممدوح عدوان عام ١٩٨٨، و"ثورة الموتى" تأليف أورين أوشو عام ١٩٨٩، و"جحا باع حماره" تأليف نبيل بدران عام ١٩٩٠، و"حفلة المجانين" تأليف خالد الصاوي عام ١٩٩٣، و"الزيسر سالم" تأليف ألفريد فرج عام ١٩٩٥، والبؤساء" تأليف فيكتور هوجو وعرضت على مسرح الهناجر عام١٩٩.

وكانت معظم أعمال "حسن عبده" للمسرح الجامعي، ويكاد يكون هو أكثر مخرجي جيله عملا في المسرح الجامعي خاصة مع فرقة المسرح بجامعة حلوان.

وتعد تجربة عمله مع فرقة "أتيليه المسرح" تجربة ثرية للغاية تلك الفرقة التي ترجع الجذور الأولية لتأسيسها إلى مواسم كلية الفنون الجميلة منذ ما يقرب من خمسين عاما، ففي عام ١٩٧٢ تأسست كمجموعة مسرحية داخل كلية الفنون الجميلة بالزمالك مقدمة أول عروضها "إدارة عموم الزير" للمخرج سمير العصفوري. وقد تواصل عمل هذه المجموعة المسرحية من خلال طلبة الكلية طوال هذه السنوات معتمدة على تقديم ما يمكن أن يسمى بالبعد التشكيلي البصري وتوظيفه داخل إطار العرض المسرحي على اعتبار أن أعضاء الفرقة هم بالأساس فنانون تشكيليون.

وأثناء هذه الفترة كانت الفرقة أكثر فرق الجامعة المصرية ـ حصولا على درع جامعتها وكذلك كانت أكثر فرق الجامعات ـ على الإطلاق ـ فوزا ببطولتها السنوية، فقد احتفظت الفرقة بكأس المسرح بجامعة حلوان بعد فوزها لثلاث مرات متعاقبة بالدرع، وقد تكرر هذا الإنجاز ثلاث مرات بالإضافة إلى فوزها ٢٠ مرة بلقب بطل الجامعات المصرية.

وقد أنشأت الفرقة في مرحلها الأولى بدعم من الفنان الراحل د. صلاح عبد الكريم مسرحا خاصا بها تقدم من خلالها عروضها طوال العام، وبحضور جماهيري كان هو

المصدر الحقيقي لتمويل تلك العروض، رغم كونها داخل إطار الجامعة وهو ما منحها استقلالية كبيرة سواء في طريقة اختيار النصوص أو إنتاجها.

وقد عملت الفرقة كذلك على مساندة مجموعات مختلفة من طلبة كليات جامعة "حلوان" على تأسيس فرقة مسرحية داخل إطار كلياتهم.

ويعد تخرج مجموعة الفرقة من الجامعة ظل يراودهم هاجس تكوين فرقة مستقلة تواصل ما بدأته أثناء فترة الدراسة وبالفعل تم تجميع الفرقة عام ١٩٩٠ وتم تكوين مجلس إدارة لها مكون من كل من محمد عبدالخالق وحسن عبده وبيومي فؤاد.

وفي تلك الأثناء كان قد بدأ يظهر مفهوم الفرق الحرة فكانت من المجموعة الأولى وواحدة من الفرق المؤسسة لأول تجمع مسرحي لها، كما شارك أعضاؤها في تنظيم وإدارة فعاليات مهرجانات المسرح الحر وفي تكوين اتحاده، فقد قام محمد عبد الخالق ـ أول مدير لفرقة اتيليه المسرح الحرة منذ تأسيسها وحتى ١٩٩٣ بمسئولية إدارة لجنة المهرجانات في الاتحاد إلى أن أعيد تأسيس هيكله عام ١٩٩٤، وكذلك كان أحد مسئولي إدارة المهرجان الرابع، ومسئول المكتب التنفيذي للمهرجان الحر الخامس ومسئول المكتب الفني للمهرجان الكوميدي.

وقد حصلت الفرقة على جائزة لجنة التحكيم في المهرجان الثالث عن عرض "حفلة للمجانين" تأليف خالد الصاوي وإخراج حسن عبده، وهو نص يدور من خلال مصحة عقلية في إطار درامي يتم من خلاله مناقشة أشخاص تسبب الفساد الاجتماعي ـ إما من بعضهم أو مورس ضد البعض الآخر ـ في وصولهم إلى هذا المكان.

كما يطرح فكرة الصراع والصدام داخل عنبر المجانين في إطار من الفانتازيا التي تحمل قدرا كبيرا من المفارقة.

ثم جاء عرض "الماريونيت" إخراج تامر حسن وهو نص جماعي يطرح هموم مجموعة من الشباب في إطار واقعي يعتمد على رصد الحالة وتوصيفها بأبعادها المختلفة حيث الربط بين الخاص والعام في شكل فني أشبه بالميلودراما، وإن جاء في صورة حكي فردي يعطي في النهاية دلالة عامة على سياق جماعي.

كما قدم "حسن عبده مجموعة من العروض التي لاقت صدى نقديا منها "مرعى الغزلان" عام ١٩٩٢، و"اللعب في الممنوع" ٢٠٠٢، و"أهرام أخبار جمهورية" ٢٠٠٥.

يقول الشاعر الفلسطيني الراحل أحمد دحبور في مقال نشر في جريدة الوطن الكويتية في ٢ نوفمبر ١٩٨٩ عن عرض "الموتى يرفضون الموتى" التي أخرجها "حسن عبده": "عرضت المسرحية في إطار شبه ملحمي تتفاعل فيه عناصر الأداء المسرحي ثم التمثيل والغناء والموسيقى... وعنصر التجريب في هذه المسرحية يتركز أساسا في النص الذي يقدم معالجة جديدة تماما لفكرة الموت والحياة. وساعد على توصيل المعنى إلى الجمهور والمزج بين اللغتين العامية والفصحى في الحوار والاستخدام المناسب للإضاءة والصوت والتوظيف الجيد للموسيقى والأغاني التي عبرت كلماتها جيدا عن مواقف مسرحية".

ويقول الناقد المسرحي د. مصطفى سلطان- العميد الأسبق لمعهد الفنون المسرحية- عن مسرحية "حفلة المجانين" نشر في مجلة المسرح العدد ٥٣ إبريل ١٩٩٣: "إن ما قدمته فرقة أتيليه المسرح يعد معزوفة مسرحية لعبت فيها دور مهما المادة الدرامية.. وذلك الأداء الجماعي المتقن تحت قيادة المخرج الشاب حسن عبده.. فقد استطاع هذا العرض أن يخلق إيقاعا مسرحيا وحالة مسرحية لها خصوصيتها التي قلما نجدها في عروض المحترفين، بنفس القدر من الصدق في التعبير وإيصال الرسالة الفكرية واضحة".

ويقول الشاعر محمد بغدادي عن عرض "الدرافيل" والذي قدم في الاحتفال بمرور خمس سنوات على افتتاح مركز الهناجر للفنون:"كل كلمة في العرض المسرحي تمس أوتار القلب المشدودة.. العرض يشتبك مع الواقع بحساسية جديدة ويقدم رؤية مسرحية رائعة".

كان حسن عبده يتميز بسمات المخرج المسرحي المتمكن من أدواته، فكانت لديه القدرة على تحريك الممثلين و التحكم سرعة إيقاع المشاهد المتنوعة، والانتقال من مشهد إلى آخر مع توظيف الديكور بحكمة وبراعة.

كان حسن عبده صانع مسرح ذكي، ذلك الصانع هو القادر على تجسير الهوة مابين الخشبة والمشاهدين، وهذا لن يتم إلا بوجود دراسة معمقة حول هوية هذا الجمهور، تقول "هيلين فريشواتر": "من المهم أن نتذكر أن كل جمهور مكون من الأفراد الذين يحضرون نقاطهم المرجعية الثقافية، ومعتقداتهم السياسية، وميولهم الجنسية، وتاريخهم الشخصي، وانشغالاتهم الفورية عند تفسيرهم للعرض".(هيلين فريشواتر: المسرح والجمهور- ترجمة أريج إبراهيم- المركز القومي للترجمة- الطبعة الأولى ٢٠١٥م- ص٢٢.)

وقد كتب "حسن عبده" في بانفلت عرض "عواطلية وعوانس" عبارة دالة يقول فيها: "عصفور نونو كان حلمه جناح وفؤاد يرقص.. وليلة حلمه غموا عيونه.. طلقوه في براح.. طار جوه قفص شلة عميان ماشيين في الحلم.. والسكة ظلام وحفر بتلم.. أعماهم قال: راح أوريكم.ز والحلم أهو طار مع مجنونه.. وإزاي في توهة هايشوفوا؟ في إيد العميان مافيش غير الأمل والانتظا.. جايز الأعمى يلاقي عيونه".

حقا يا حسن أيها العصفور المحترق.. لم يعد لدينا إلا الانتظار..!!.

هنا غزة

هنا امرأة تصرخ: يا رب غزة

فاروق صبري

سيناريو عرض مسرحي

أمام بوابة ضخمة يظهر جمهور كبير جداً ، الجميع ينتظر ، ملامح وجوههم مُغيبة ، تتعالى ، تخفت ، تتعالى ، تتداخل أصوات الجمهور بكلمات متقطعة ، غير واضحة .

تنفتح البوابة الضخمة بصمت ، يتحرك الجمهور صوبها ، يدخل إلى صالة كبيرة الإضاء فيها خافتة ومزحمة بالكراسي ،على ظهر كل كرسي تلتصق جثة صغيرة ملفوفة بقماش أبيض ، يُهرول الجمهور للجلوس ليجد كل واحد منهم أمامه الجثة الصغيرة الملفوفة بالقماش الأبيض ، الجالس على كرسيه يحاول كشف ما موجود أمامه ، يتلمس البياض الصامت وهو في حالة هادئة ، ولا إنفعال يبدو جلياً من اليد التي تلمس الجثة الصغيرة والعيون تُحدّق نحوها بياضها بنظرات خشبيّة .

يعمُّ الصمت ، الظلام في الصالة ، يُضاء فضاء العرض لتظهر عليه الجثث الصغيرة الملفوفة بالبياض ، فضاء العرض مُزدحم بجثث صغيرة بيضاء ، لا فراغ في فضاء العرض ، أجساد من البياض تتكوم ، تتمدد ، تتزاحم ، تتداخل صامتة أفقياً ، وعرضياً ، فضاء الجثث الصغيرة الملفوفة ببياض الموت.

أضواء خفيفة مُسلّطة على عيون الجمهور المتوجهة صوب فضاء العرض ، العيون الخشبية ، الباردة ، الخرساء ، من بين الجثث الصغيرة المتلاصقة والممتدة في فضاء العرض تظهر إمراة نحيفة كالسنابل ومنتصبة كشجرة الزيتون ، تتقدم وعيونها تصرخ : يا ربٌ ، يا ررب ، يا رررررررررررب

حتى السماء لا تردّ عليها ، وعيون الصالة " الميدوزية " لا ترد ، لغة بياض الجثث الصغيرة تصرخ : يا رررررررررررب

ومع بدء التعتيم في فضاء العرض ، وفي مُقدمة فضاء

الجثث الصغيرة البيضاء تشع عيون المرأة وتصطخب نظراتها بالوجع لكن لا يدركها الصمت : ياغزّة ، يا غززّة ، يا غززززززززززززززززززززززّة

عيون الجمهور الخشبية تستعرض الجثث الصغيرة الملفوفة ببياض الموت والملتصقة على ظهور الكراسي والمزحمة في فضاء العرض ، تتنقل بينها كما كاميرات الفضائيات وهي تعدٌّ ، واحدة ، إثنتان ، عشرة ، عشرات ، المائة ، ٥٠٠ ، ٢٠٠٠، ٨٠٠٠ ، ووومازالت الجثث الصغيرة الساكنة كبياض ثيابها الأخير تمتلئ بها الأرض وتستقبلها السماء .

ويُسلّط عليه ضوء سبوت لايت يدخل رجل كهل إلى صالة العرض وعلى كتفه الأيمن مسحاة وعلى كتفه الأيسر جُثّة صغيرة مُكفنة بالبياض ، يقف عند وسط الجمهورفي فسحة ما ، ملابسه مثقلة بالطين والتراب ، في وجهه غبار مُتطاير وحزن صارم ، ترتجف عيناه مبللة بالدموع : كافي يا جماعة ، كافي موت وجثث ، المقابر إمتلأت وأعلنت أنها خرجت عن الخدمة ، يرمي الرجل الكهل مسحاته جانباً ويُنزل الجُثّة من على كتفه ومن ثم ينزع كفنها وإذا بفتى صغير أسمر اللون ينظر بحزن نحو الرجل الكهل الذي يتحول إلى مراسل تلفزيوني يحمل مايكاً وكاميرة يسأل الفتى مبتسماً : مالذي تحلم أن تحققه في المستقبل حينما تكبر ؟

الفتى الأسمر : المستقبل ، ماذا أحلم !!؟؟

المُراسل مُوسعاً إبتسامته : نعم

الفتى الأسمر بصوت مُتوجع : لا أملك أي حُلم ولا مُستقبل لأنني أقتل وأنا صغير .....

بياض يزحف صوبه سواد العُتمة ، عُتمة العيون الخشبية الباردة كبرودة صالة العرض التي تتدفق من سقفها مياه حمراء اللون ، طوفان المياه يندفع كالدماء ، دماء ، دماء ، دماء تتساقط على الجمهور والكراسي والصمت وعلى جسد الرجل الكهل المُتكور على ألة الحفر وهو يبكي وعلى الفتى الأسمر المُضاء وجهه والمبلل بقطرات المياه الحمراء ، تضيق بقعة ضوء يُظهر فقط وجه الفتى الأسمر والذي يتوجه إلى جميع جهات الصالة لتستقر صوب فضاء العرض المزدحم بالجثث الصغيرة المُعلقة ، المتناثرة ، المتمددة ، عينا الفتى تشعان بالمرارة والتساؤلات والإبتسامة الساخرة وسط ظلام دامس .

فينومينولوجيا

المكان المسرحي (٤)

تأليف: ليزا ماري بوللر
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

هذا النوع من المسرح له سوابق تاريخية مهمة : كانت المسارح الاليزابيثية مثلا مسارح مرجل، وكذلك دور الأوبرا الايطالية ودور العرض في القرن الثامن عشر . ويجب أن نلاحظ أن مسارح المرجل لا يجب أن تكون دائرية بالضرورة ؛ فمسرح فورشين مثلا، وهو أحد مسارح الجلوب الشكسبيرية المعاصرة، بُني على أرض ذات سطح مربع . ومبدأ مساحة مشتركة واحدة، والمشاهدون يجلسون على طول الحوائط على عدة مستويات، يتطابق بشكل متساو مع المساحات البيضاوية أو المستطيلة .

عندما اكتُشف مبدأ مساحة داخلية واحدة مشتركة في القرن العشرين كبديل لفضاءات المسرح المنظمة بشكل أمامي بمساحة واحدة للمشاهدين ومساحة منفصلة حيث يحدث الأداء، فقد كانت أحد الاكتشافات التي قام المعماريون هي التأثير الإيجابي المتمثل في أن تجهيز الجدران مع أناس ليس لهم خبرة مسرحية، من خلال إحاطة الجدران بظلال شرفات حتى السقف ينشئ إحساسا بالوحدة يضخم الوظيفة المركزية للفراغ كمنطقة تركيز مشتركة .

ونقيض مسرح المرجل هو أسلوب مسرح السينما الأمامية، حيث عادة ما يتم تحريك المقاعد بزاوية أقل من ٤٥ درجة بحيث تكون الصفوف مستقيمة أو منحنية قليلا . اذ لا يتم أي انشاء احساس بالالتفاف . وخشبة المسرح في الأمام، وغالبا ما يفصل بينهما قوس مقدمة خشبة المسرح، وبالتالي يتم اختياره كمساحة منفصلة يمكن أن ننظر اليها كمساحة منفصلة بصفتنا من المشاهدين، ولكنها مع ذلك تظل منفصلة . وبينما تزعم مثل هذه المسارح الأمامية **frontal theaters** تقاليدها الملائمة وسوابقها التاريخية (مسرح فاجنر فيستسبيلهاوس في بايروث هو أول مثال، وقد صممه ليضعه في تقاليد مسارح المدرجات اليونانية)، وعادة ما يكون الدافع وراء تصميمهم في المقام الأول هو الرغبة في رؤية جيدة ومثالية وديمقراطية لجميع المقاعد التي تتمتع باطلالة جيدة على خشبة المسرح .

وهناك تنويعات داخل هذا النوع من المسارح، ولاسيما في التقاليد الأنجلوأمريكية للمسرح التجاري، التي تضع طبقتين أو ثلاثة طبقات من المتفرجين الجالسين فوق بعضهم البعض، مما ينتج عنه رفوف للأشخاص الذين يواجهون المسرح . وهذا النوع من العمارة، مع شخص جالس على أحد هذه الرفوف، تحت كل منهم الآخر، لا يؤدي إلى نوع التأثير الذي استدعته جرترود شتاين . وينتج عن البروز تأثير نفقي لرؤية خشبة المسرح ويمنع أي احساس بالمساحة الكاملة أو الارتفاع في الهواء المحسوس . والسمة الأخرى لهذه المسارح الموجهة بشكل أمامي هي الآخرين في القاعة مرئيين من الخلف فقط، مرئيين كمؤخرات رؤوس أو ليس كذلك، كما هو الحال في المسارح الحديثة المصممة للراحة، والمقاعد مجهزة بظهور عالية .

... الحركة العامة ... التي يحظى بها كل مسرح ....

يمكن أن يأتي الاحساس الحركة في القاعة فقط من أولئك الجالسين (أو الواقفين) داخلها, حفيفهم وتغيير مواضعهم وضبط زوايا الرؤية لمتابعة الحدث على خشبة المسرح وما إلى ذلك . واذا اعاقتهم مقاعدهم، أو تتم رؤيتهم الخلف، فان هذا يقلل بشكل بارز الاحساس بالحركة في أي مساحة مسرحية . ويمكن أن

نجادل بأن التطور التاريخي الطويل الذي أدى بمباني المسرح أن توفر راحة أكبر لزوارها هو أيضا تطور في اتجاه حركة عامة أقل : في حين أن أماكن الوقوف الواسعة في أكشاك مسارح القرن الثامن عشر أو في التجاويف الاليزبيثية واليعقوبية كانت شائعة، فانه ينظر إلى اجراءات مطالبة الجمهور بالوقوف أو التجول خلال عروض اليوم على أنها جديدة، ويجب أن تكون مدفوعة باعداد معماري (مسرح الجلوب الجديد مثلا بساحته الدائمة) أو عن طريق التنزه أو أساليب الأداء الغامرة.

ورغم ذلك، اذا جربنا فراغ المسرح كمساحة مشتركة، فمن المهم أن نتمكن من رؤية الآخرين وهم يشاركون في التجربة . اذ تؤكد فراغات المسرح الموجهة بشكل أمامي، مثل دور عرض السينما، على التجربة الفردية والخاصة لكل مشاهد فضلا عن ابتكار تجربة مشتركة عن طريق تمكين المتفرجين من رؤية ردود الأفعال الأخرى، وأن يراهم الآخرون أيضا . يؤدي التفاعل مع ما يحدث، والرؤية والظهور، إلى الحركة في الفراغ . وويرتبط المبدأ المعماري المذكور آنفا والذي يتعلق بتجهيز الجدران بالناس يرتبط بالتالي : المشاهدين المرتبين رأسيا والملتفين حول خشبة المسرح في منحنيات ضيقة لديهم الفرصة لأن يروا أنفسهم يتفاعلون، علاوة على رؤية ما يحدث على خشبة المسرح . وهذا الشكل من ترتيب المتفرجين يؤثر بالضرورة في خطوط الرؤية من المقاعد بعيدا عن المحور المركزي لخشبة المسرح، ولكن النتيجة الطبيعية لتوزيع المقاعد لتحسين خطوط الرؤية يعني فقدان القرب والحميمية والحركة بشكل حاسم، لأن التغير الطفيف في التفات المشاهدين تجاه وضعهم تجاه خشبة المسرح أو تعديله يصبح مفقودا .

كان تايرون جوتري من أوائل المطورين وأكثرهم صخبا من أجل العودة إلى خشبة المسرح المرفوعة the thrust stage، لدرجة أن خشبة مسرح جوتري المرفوعة أصبحت مصطلحا تقنيا معترفا به . فقد كان مؤيدا كبيرا لايقاعهم، اذ جادل بأن البديل – خطوط الرؤية المريحة، ولاسيما عندما تقترن بانحدار ضحل – يمكن أن يقود إلى فضاءات القاعة مع مساحات شاسعة من الفراغات من شأنها أن تتداخل مع ديناميات الأداء : انه أمر بديهي في فلسفتي في المسرح التي يجب أن تحشد الجمهور في المكان . فالعلاقة بين خشبة المسرح والجمهور مشروطة بشكل كبير بحجم المساحة المكعبة الخالية . وتعكس ماكولي هذا الرأي عندما قالت "المزيد من الهواء" لا يستتبع بالضرورة المزيد من الفراغ .

ولا يجب أن تختلط أحجام المساحة الخالية التي تحد عنها جوتري وماكولي مع الكثير من الارتفاع في الهواء الذي وصفته جرترود شتاين والمرتبطة في الجزء السابق بارتفاع مسارح المرجل . المساحة الخالية في وسط هذه المساحة المركزة والمحاطة هي مساحة أقل فراغا، أن جاز التعبير، لأنها تتيح الاتصال بين الجمهور وتخلق حركة في الهواء من خلال الشعور بوجود الآخرين . يضمن مبدأ الالتفاف المعماري ألا يفقد المتفرجين منطقة الأداء، كما يؤكد مايكل هولدن : "يدرك مصممو المسرح فائدة التفاف صفوف المقاعد لأننا من خلال الرؤية المحيطية نرى الآخرين من الجمهور يشاركون في نفس الحدث . فنحن كائنات اجتماعية ونعتمد على الراحة في المشاركة مع الآخرين في نفس المكان .

... الكثير من البريق في الاضاءة ...

بعد أن عالجنا الارتفاع والحركة، يثير البريق سؤال الزخرفة في مباني المسرح : هل يجب أن يشعر مبنى المسرح بالاحتفال لكي يشعر أنه مسرح وهل تشارك الزخرفة في تجربة المسرح ؟ هناك اجابتان للجزء الأول من السؤال، ويتمثل في نوعين مختلفين من المباني . النوع الأول في الأغلب من مباني المسرح التاريخية الفخمة التي لا تزال قيد الاستخدام، ويمكنني أن أؤكد، نعم المسرح الفخم شرطا أساسيا للتجربة المسرحية . والنوع الثاني مباني المسارح المعاصرة التي تفهم وفقا للحديث والجمالي الوظيفي، يمكن أن ينافس هذا .

ومبني المسرح الجمالى الحديث أكثر هيمنة اليوم

ويمكن ارجاع أصول هذا الجمالي إلى أول جمل بيتر بروك في كتابه " المساحة الخالية، وربما كانت هي الجملة الأكثر تأثيرا التي قيلت عن العمارة المسرحية في القرن العشرين : " يمكنني استخدام أي مساحة خالية واسميها خشبة مسرح عارية "، وقد ألهمت الكثير من المخرجين والمصممين وغيرت طريقة تفكيرنا في عمارة المسرح . ما يهمني هو هو تأثير بروك على تحديد نوع المساحة الممكن استخدامها لاقامة العرض . فغالبا ما كان يعمل هو الممثلين في مساحات ليست معدة كمسارح . وتتضمن الأمثلة مباني المصانع، وساحات الأسواق القديمة، والفراغات الصناعية – باختصار أي مساحات خالية . ورغم ذلك، في تطور مثير، فقد خضعت هذه المساحات الخالية, التي كانت يستخدمها بروك وفرقته، إلى تحول بحيث أصبحت تنشأ كمسارح في حد ذاتها. وكانت تُدهب باللون الأسود، وتمتلئ بمنصات اضاءة، وأحيانا يتم تزويدها بقوس بروسينيوم . وأصبحت ما نسميه الآن مسارح الصندوق الأسود . وبالتالي أدت دعوة بروك لمساحة خالية مرنة إلى جمالية مختزلة وزخرفة أقل، وهي جمالية الصندوق الأسود . فهل هذا اساءة فهم لما كان يقصده بالمساحة الخالية؟ وهل خالية يجب أن تعني سوداء ؟ لأن هذه الجمالية أصبحت موضع تساؤل بعد بضع سنوات، وظهر بحث درس تأثير الزخرفة على التجربة المسرحية. اذ قاس عدد من علماء الادراك استجابات المتفرجين لمختلف أنواع مساحات المسرح ومستويات انتباههم الناتجة تجاه الأداء. ووصلوا إلى نتيجة أن البيئة الجميلة المزخرفة التي توفر تحفيز حسي، تزيد من مشاركة الجمهور في حدث المسرح . علاوة على ذلك وجدوا أن البيئة ذات الدرجة العالية من الوحدة، مثل المسارح الوظيفية أو فضاءات الصندوق الأسود، تميل إلى تبلد الانتباه، الناتج عن مهلة أطول للتفاعل مع العرض المسرحي . ويشرح ريكارد كولر، الذي قاد البحث، استنتاجات المجموعة : " في العمارة اليوم هناك ميل للتقليل من التعقيد من أجل الوحدة . وغالبا ما يكون معدل المعلومات منخفض جدا – والنتيجة هي قله التقدير . وربما يكون هناك مفهوم خاطئ أن معدل المعلومات المنخفض عما يحيط بنا سوف يكون مفيدا للعرض المسرحي .

السؤال الأساسي هنا هو وظيفة الزخرفة، وبمعنى أوسع، التعقيد، في فراغ المسارح وكيف يؤثر فينا مباشرة، أي على نحو فينومينولوجي . هل يفترض أن يكون فراغ المسرح موجودا ويجعل حضوره محسوسا، أم هل يفترض أن يجعل نفسه خفيا بقدر الامكان، لكي لا يصيب العرض المسرحي بالاضطراب ؟ المسرح الشديد الزخرفة يفعل الأمر الأول، بينما يفعل الصندوق الأسود الأمر الثاني . ومن خلال قراءة جملة بروك الشهيرة عن " استخدام أي مساحة خالية وتسميتها خشبة مسرح " في سياقها الملائم هو أمر حتمي تقريبا ويقودنا إلى التساؤل والشك في فرضية أنه يقصد أن تعني كلمة " خالية " مساحة محايدة أو غير مرئية . فمساحات المسرح التي أصبح بروك مرتبطا بها بشدة، مثل بوفيه دي نور في باريس مسرح بروكلين ماجيستيك في نيويورك، ليست الا مساحات صندوق أسود حتى لو كانت مزخرفة بالمعنى التقليدي . ومع ذلك يوفرون بيئة محفزة ومركبة . وسوف نعيد النظر في علاقة بيتر بروك بهذه المسارح واحساسهم القوي بالوجود والهوية فيما بعد في هذه الأطروحة، في فصل عن الأنسنة المعمارية .

ومن الناحية التاريخية، فان الفكرة القائلة بأن فراغات المسرح يجب أن تتراجع في مواجهة الأداء هي فكرة جديدة، فلم تكن المسارح التاريخية مصممة لكي تكون محايدة أو وغير مزعجة . ومن بين المسارح المبنية حديثا أو تم تجديدها, هناك اتجاه نحو التعقيد مرة أخرى، وهو تطور يمكن القول انه بلغ ذروته في اعادة بناء مسرح الجلوب على الضفة الجنوبية واعادة تصميم مسرح شكبير الملكي في ستراتفورد أبون أفون . ويتميز كلا المسرحان بأن لهما هوية مستقلة وقوية . ويقول المعماري المسرحي مايكل ريردون، مثلا، : لقد لاحظت أن المصممين قد تخلوا عن الاختفاء المثالي وأنهم يحيون المسارح التاريخية، والتي لم يكن مقصودا أن تكون خفية (٦٥) . وسوف أعود إلى فكرة اختفاء فراغات المسرح هذه خلال هذه الأطروحة . وسؤال مثل هل يمكن أن يكون للمسرح شخصية وهوية أيضا سوف نعالجه في الفصل الرابع تحت عنوان " أنسنة مسرح الجلوب Globe Anthropomorphism " . وسوف نكتشف تأثير المسارح المحايدة المختفية على المؤدين والجمهور في الفصل السادس باستخدام تصميمات سادلر كدراسة حالة .

- ليزا ماري بوللر تعمل أستاذا للمسرح بجامعة ميونخ

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

تاريخ مسرح نجيب الريحاني وتفاصيله المجهولة(١٨)

الريحاني بلا مسرح وبلا زوجة!!

بديعة مصابني

لم يستمر الريحاني في فرقة أمين صدقي أكثر من ذلك، وفضل الخروج من الفرقة مع زوجته بديعة، وذلك لسببين الأول – من وجهة نظري – أن الريحاني لم يقبل – نفسياً - أن يكون ممثلاً في فرقة كوميدية، وهو في الأصل كان صاحب أشهر فرقة كوميدية تحمل اسمه! والسبب الآخر هو قرب انتهاء عقد منيرة المهدية مع الحاج مصطفى حفني مدير مسرح برنتانيا، مما يعني أن المسرح سيكون جاهزاً لاستقبال الريحاني ابتداء من أول أبريل ١٩٢٦، بناء على عقد إيجار رسمي تم بينه وبينه الحاج مصطفى، ولم يبق من الوقت إلا شهر تقريباً، لذلك استغل الريحاني هذا الشهر في تقديم بعض عروضه القديمة مع بواقي فرقته المسرحية في الإسكندرية.

سيد علي اسماعيل

هذه العروض أعلنت عنها جريدة «كوكب الشرق» قائلة: "في تياترو محمد على، بشارع رشيد بالإسكندرية، يمثل جوق كشكش بك، نجيب الريحاني شخصياً يوم السبت ١٣، والأحد ١٤ مارس روايتي «حلاق بغداد»، و«الأمير»، تمثيل نجيب الريحاني، بديعة مصابني. اطلبوا تذاكركم من السيد السبع بشارع المنقعي نمرة ١ ومن شباك التياترو تليفون نمرة ٥١٠٦ ومن السيد منسي الساعاتي بالمنشية تليفون نمرة ٤١٦٠". ولعل القارئ يظن أن الريحاني قدم مسرحيتين جديتين، وهما «حلاق بغداد والأمير»!! والحقيقة أنهما قديمتان فالأولى هي «أيام العز»، والأخرى هي «البرنسيس»، وتغيير الأسماء عادة قديمة في تاريخ الفرق المسرحية المصرية بوصفها طريقة دعائية لإيهام الجمهور بأنه سيشاهد عروضاً مسرحية جديدة!!

انتهت العروض في الإسكندرية، وعاد الريحاني إلى القاهرة استعداداً لتجهيز مسرح برنتانيا تنفيذاً للعقد بينه وبين الحاج مصطفى حفني في أول أبريل حيث إنه موعد نهاية عروض فرقة منيرة المهدية على المسرح، وتسليمه إلى الريحاني .. ولكن منيرة لم تترك المسرح، وأصبح الريحاني بلا مسرح وتعاطف معه الجميع، فاضطر الحاج مصطفى حفني توضيح الأمر علناً عندما نشر الموضوع في مجلة «المسرح» قائلاً:

"كان بيني وبين السيدة منيرة المهدية اتفاق على أن تعرض حفلات تمثيلية على مرسح برنتاينا لمدة سنة تنتهى في ٣١ مارس الماضي باتفاق عشرين في المائة للتياترو ستة شهور، وخمسة وعشرين في المائة للستة شهور الأخرى بعد خصم جميع مصاريف الإعلانات والجرائد وجميع الوسائل المتعلقة بالنشر. وكان عليّ أن أقدم لها التياترو بأنواره ومستخدميه مستوفياً من كل شيء. وربما كان هذا الاتفاق لا يوافق مصلحتي بالنسبة لكثرة مصاريف التياترو، فأنذرتها قبل مضي العقد بشهرين بعدم تجديده لمدة أخرى. وبعد ذلك سعى نجيب أفندي الريحاني واتفق معي على التياترو وبمقابل ثلاثين في المائة من الإيراد وعليه وحده مصاريف الإعلانات والجرائد، وإن لم تصل المائة ثلاثين إلى مايتين وخمسين جنيه في الشهر يدفع لي العجز حالاً ويدفع أيضاً كل شهر خمسة عشر جنيهاً نظير أجرة عمال المرسح. فلما وجدت أن هذا الاتفاق في مصلحة العمل اتفقت معه على أن أحجز له حفلات في التياترو لمدة سنة، وأخذت منه مبلغ مائتين جنيه بصفة تأمين واتفقنا في العقد أن من يخالف أي شرط من شروطه يدفع غرامة قدرها مايتين وخمسين جنيهاً. ووضعنا في العقد شرطاً بأنه إذا استمرت السيدة منيرة تعرض حفلاتها في التياترو فلا أكون مسئولاً أمام نجيب أفندي الريحاني بشيء ما. ومضت على المدة التي تعاقدنا فيها أنا ونجيب أفندي وهي من يوم ٣ فبراير سنة ١٩٢٦ لغاية يوم ١٥ مارس سنة ١٩٢٦، شهر

ونصف وحضرة نجيب أفندي لم يستعد بأي شيء لأجل افتتاح التياترو في أول أبريل. فلغاية هذا اليوم لم يؤلف رواية جديدة ليوم الافتتاح، ولم ينشر في الجرائد ولا كلمة واحدة تدل على رجوعه لمرسح برنتانيا. اللهم إلا بضع إعلانات لصقت على الجدران تنبئ فيها بعودته إلى التياترو، نشرها حضرات الذين استأجروا منه الحفلات ابتداء من أول أبريل لغاية انتهاء العيد، وإحيائه حفلات لروايات قديمة في الإسكندرية بجوقة ومعدات لا تصلح لافتتاح عمل كبير دائم لمدة سنة على الأقل. وبما أن حضرة السيدة منيرة المهدية قد مضى عليها في التياترو مدة سنة لم يحصل منها بيننا ولله الحمد أي شيء يكدر الخاطر. وبعد اجتماعات عديدة بيننا تداخل فيها بعض الأصدقاء والإخوان حصل الاتفاق بيني وبين حضرتها لمدة سنة أخرى، ولكنها بواقع «خمسة وعشرين في المايّة» بعد خصم ثمن الإعلانات فقط. وقد اتفقنا أنا وحضرة السيدة منيرة المهدية على أن ندفع لحضرة نجيب أفندي الريحاني الغرامة المتفق عليها في العقد المحرر بيننا من الإيراد كل بحسب حصته التي تخصه في المايّة. بعد ذلك أنذرت حضرة نجيب أفندي الريحاني يوم ١٨ مارس الماضي - أي قبل تنفيذ عقد الاتفاق بأربعة عشر يوماً - بفسخ العقد الذي بيننا، وبعدها اتفقت مع حضرته على أن ندفع له الغرامة المشترط عليها فيما بيننا، وهي مايتين وخمسين جنيهاً، لأنه لا يصح أن نتركه يلجأ للقضاء لأجل مسألة يمكننا تسويتها فيما بيننا خصوصاً وأن مسؤوليتها محدودة لأنه إذا لم ينفذ عقد الاتفاق الذي بيننا وامتنع عن إعطاء حفلاته في الميعاد المحدد بيننا كان لا يمكني أن أعمل معه شيئاً سوى الاستيلاء على التأمين المدفوع. وذلك حسب نص العقد الذي بيننا وقد قبل حضرته ذلك وقبض المبلغ وانتهت المسألة على سلام .. [توقيع] المخلص الحاج مصطفى حفني مدير تياترو برنتاينا".

وبناءً على ذلك ضاعت آمال الريحاني في إيجاد مسرح يعمل عليه، ولم يكن أمامه سوى العمل بالقطعة تبعاً لفراغ أي مسرح!! ففي أواخر مارس ١٩٢٦ سافرت فرقة أولاد عكاشة إلى بور سعيد للعرض هناك، فاستغل الريحاني ذلك وأعلن عن قيامه بعرض ثلاثة عروض لمسرحيتين قديمتين هما «أيام العز والبرنسيس» على مسرح حديقة الأزبكية خلال ثلاثة أيام في ٢٩ و٣٠ و٣١ مارس. وأغلب الصحف أعلنت عن هذه العروض كونها بطولة الريحاني وبديعة مصابني، مثل جريدة «البلاغ» وجريدة «الأهرام» التي اختتمت إعلانها عن العروض الثلاثة قائلة: ".. تجعل المتفرج ينسى نفسه أمام هذه المدهشات الجميلة، ولا تجد الوقت الكافي للراحة من كثرة الضحك والسرور. يقوم بالدور المهم ملك المضحكين نجيب الريحاني «كشكش بك» والكوميديا الرشيقة الحسناء بديعة مصابني".

انتهت العروض الثلاثة والريحاني بلا مسرح، وموسم العيد بعد أيام، لذلك سارع الريحاني بإيجار «دار التمثيل العربي» لعرض مسرحياته القديمة أيام العيد، ونشرت الصحف الإعلانات ومنها جريدة «الأهرام» التي قالت في منتصف أبريل ١٩٢٦: الجوق الكوميدي المدهش .. ثلاثة أيام فقط .. يظهر نابغة التمثيل ملك الكوميديا والفودفيل أستاذ المضحكين الفنان العجيب على مسرح تياترو دار التمثيل العربي، ويقدم لأول مرة باستعداد عظيم ثلاث روايات من خيرة رواياته، تجمع بين الفكاهة والضحك والطرب والرقص الشرقي البديع في ست حفلات أيام عيد الفطر المبارك، أعاده الله على الشعب الإسلامي والأمة المصرية بالسعادة والهناء. يمثل جوق الأستاذ نجيب الريحاني كشكش بك ونجمة الكوميديا بديعة مصابني ست حفلات نهارية وليلية في ثلاثة أيام العيد «ماتينيه وسواريه» ابتداء من يوم الأربعاء ١٤ أبريل، والخميس ١٥ أبريل، والجمعة ١٦ أبريل: روايات «الشاطر حسن، والليالي الملاح، وأيام العز» .. كل يوم من الأيام الثلاثة يبتدئ الماتينه من الساعة ٦ مساء، ويبتدئ السواريه من الساعة ٩ والنصف مساء. ويتخلل الروايات رقص شرقي بديع يقمن به أشهر الراقصات التركيات، ومغنى وطرب وموسيقى.

نجيب الريحاني

خال يعرض عليه عروضه القديمة، فوجد مسرح «الكورسال» فعرض عليه خلال ثلاثة أيام فقط – في أواخر أبريل ١٩٢٦ - مسرحيات «الليالي الملاح، الشاطر حسن، البرنسيس»! ولأن هذه المسرحيات هي نفسها المسرحيات التي يعرضها الريحاني منذ انفصاله عن أمين صدقي، والتي يعرضها في كل مسرح خال، حاولت الصحف – مثل الأهرام، والسياسة - أن تضفي إغراءً وتشويقاً للجمهور كي يحضر بنشرها – وسط الإعلانات - عبارات من عناوين ومضامين فصول المسرحيات تجذب بها القُراء، مثل: ليالي شهرزاد، حمام بنات الملك، المغارة المسحورة، زواج بدر البدور، جزائر واق الواق، بس بس نو، الشاطر حسن الصرماتي، مملكة السمندل، زواج الشاطر حسن، حسنين وعيوشة، البرنسيسة عيوشة، لقمة البصارة.

وهكذا ظل الريحاني ينتقل من مسرح إلى مسرح ليقدم مسرحياته القديمة في أيام معدودة، دون أن يقدم جديداً أو يقوم بأية محاولة لتطوير فرقته أو أسلوبه أو يجد مسرحاً خاصاً به، مما اضطره إلى قبول بعض العروض في الأقاليم وفي الصعيد لصالح بعض المتعهدين، كما أخبرتنا بذلك جريدة «كوكب الشرق» التي أعلنت أن حفلات الريحاني في المنيا تأجلت لأسباب طارئة، بناء على أقوال المتعهد المنياوي عبد المجيد عبد العزيز!! وهكذا أصبحت فرقة الريحاني مثلها مثل الفرق الجوالة، وكأن الريحاني عاد بتاريخه إلى الوراء عشرين سنة!!

وسط هذه الظروف ساءت العلاقة الزوجية بين نجيب وبديعة، وانتشرت الأقاويل والشائعات بقُرب انفصالهما، وقد قرأنا تفاصيل هذا الأمر في مذكرات الريحاني الحقيقية والمجهولة – التي نشرناها في السلسلة السابقة بجريدة مسرحنا – ولكنها تفاصيل من وجهة نظر الريحاني نفسه، ولكن ماذا قالت الصحف في توثيق هذا

صورة منيرة المهدية على غلاف مجلة الحسان

مسرح الكورسال

الأمر؟! الحقيقة أن أغلب الصحف تحدثت ولكن مجلة «روز الوسف» نشرت تفاصيل جديدة في نهاية سبتمبر ١٩٢٦ تحت عنوان «السيدة بديعة مصابني لماذا انفصلت عن زوجها الأستاذ نجيب الريحاني؟»، قائلة:

للسيدة بديعة مصابني أهل وأصدقاء ومعارف في بيروت وغيرها من بلدان سوريا. والسيدة بديعة تحب دائماً أن تحافظ على صداقة الأصدقاء! كتب إليها بعض أصدقائها في بيروت يسألونها أن تسمح لهم بمكاتبتها من وقت لآخر للاستفسار عن حالها وعن صحتها ... إلخ ولم تر السيدة مانعاً من قبول هذا الرجاء. ولكن بديعة متزوجة الآن، ولا تريد أن تغضب أصدقاءها فما العمل؟ لبديعة صديقة قديمة اسمها «كلير» أتخذتها من دون الناس صاحبة ملازمة لها، تأكل عندها وتنام عندها وتصحبها في غدواتها وروحاتها، وتأتمنها على مالها وسرها وكل أمورها .. فكرت بديعة طويلاً في أمر أصدقائها في بيروت ثم انتهت إلى رأي: كتبت إليهم تقول إنها الآن متزوجة، وأنها تخشى إذا سمحت لهم بمكاتبتها علناً أن تثير غيرة زوجها وشكوكه، ولهذا فهي ترجوهم أن يبعثوا برسائلهم إليها عن طريق صديقتها «كلير» وكانت هذه أول غلطة ارتكبتها بديعة مصابني! وهكذا كانت تصل الرسائل إلى كلير فتسلم بعضها إلى بديعة، وتخفي بعضها عندها - لوقت الحاجة - لأن كلير، فيما يظهر، كانت تحيك خيوط مؤامرة واسعة النطاق! وكانت بديعة تقرأ الرسائل التي تصلها وتعيدها إلى كلير لكي تحفظها هذه عندها! ثم جاءت دعوة إلى بديعة من بعض أصدقائها يدعونها لزيارة بيروت. وترددت بديعة في قبول الدعوة ولكن كلير أخذت تغريها بالسفر وتزين لها «الطفشان» من غطرسة زوجها واستبداده وغيرته و ... و ... مما لا نستطيع أن ننشره الآن حتى أقنعتها. وهكذا صممت بديعة على السفر دون أن تطلع زوجها على حقيقة الأمر، وكانت هذه ثاني غلطة ارتكبتها بديعة. وسافرت بديعة إلى بيروت. وفي نفس اليوم ذهبت كلير وقابلت نجيب وقصت عليه الحكاية من الألف إلى الياء وأطلعته على الخطابات التي أودعتها بديعة عندها، وما زالت به تذكي نار غيرته وغضبه حتى فقد الرجل صوابه وأطلق لسانه وسمح لكل تلك الإشاعات والأراجيف أن تروج وتنتشر وذهب إلى البطركخانة يقص عليهم الأمر ويعرض الخطابات التي أتته بها كلير ويطلب الطلاق، وأحست بديعة وهي في بيروت أن هناك حركة، وأن زوجها علم أكثر مما كان يعلم وأكثر مما ينبغي أن يعلم. ولكنها لتلك اللحظة لم ترد أن تسيئ الظن بصديقتها الحميمة كلير. وكانت بديعة تشكو مرضاً وتريد السفر إلى فرنسا للاستشفاء. فقامت من بيروت ومرت بالقاهرة وقابلت كلير وأخبرتها أنها تريد مقابلة زوجها ولكن كلير أقنعتها بأن الأفضل عدم مقابلته الآن، وإخفاء حضورها إلى القاهرة عنه. وهكذا باتت بديعة ليلة واحدة في القاهرة وسافرت بعدها إلى فرنسا. وفي يوم سفرها ذهبت كلير إلى نجيب وأخبرته أن بديعة جاءت إلى مصر وأنها سافرت إلى باريس! ولكنها لم تخبره بأنها سافرت لتعالج نفسها بل اختلقت سبباً آخر من عندها! وعادت بديعة من باريس ورأت الجو المكفهر وسمعت الإشاعات التي راجت عنها وعرفت الدور الذي لعبته كلير. فأمسكت بها، وكانت في مسكنها، وضربتها ضرباً موجعاً. ولولا وجود شخص ثالث حال بين بديعة وبين ما تريد، لألقت بديعة بكلير من نافذة مسكنها في الدور الرابع من عمارة الخديوي في شارع عماد الدين!! وعرفت بديعة أنها أخطأت وأنها أذنبت في حق زوجها وأنها أسلمت سرها إلى من لا ترعى العهد. وأراد بعض أصدقائها وأصدقاء الأستاذ نجيب أن يسعوا بالصلح بينها وبينه، ولكن نجيب أعرض ورفض رفضاً باتاً وذهبت بديعة إلى البطركخانة تسأل هل الخطابات التي وقعت في يدي نجيب تعطيه حق طلب الطلاق؟ فأجابوها بالنفي لأن هذه الخطابات كتبت إليها ولم تكتبها هي، والفرق واضح بين الحالتين.

وفي أوائل أكتوبر ١٩٢٦ نشرت أغلب الصحف خبر انفصال الزوجين!! فقالت مجلة «روز اليوسف»: في يوم الأربعاء الماضي حرر أحد محامي القاهرة «مخالصة» بين الأستاذ نجيب الريحاني والسيدة بديعة مصابني، نال بها الأول ما كان له من حقوق مالية من قبل زوجته، واعترف الطرفان بأن ليس لأحدهما حق قبل الآخر. واتفقا كذلك على الانفصال، علماً أن شريعتهما لا تبيح الطلاق وإنما تبيح الانفصال سبع سنوات متوالية، يصبح لكل منهما بعد انفصالهما الحرية في أن يتزوج ممن يشاء! أما مجلة «الفنون» فقالت: علمنا أن السيدة بديعة مصابني قد انفصلت عن زوجها نجيب الريحاني وأنه قد تنازل عن حقوقه زوجيته مقابل ٢٥٠ جنيهاً دفعتها السيدة بديعة له وبذلك أصبحت حرة طليقة، وأنها ستؤلف فرقة تغني فيها طقاطيق ومنولوجات.