مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
عمرو البسيوني

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الخامسة عشرة ⁞ العدد 848 ⁞ الإثنين 27 نوفمبر 2023

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

مهرجان شرم الشيخ .. النضج على نار هادئة

أفاق مسرحية في عيون فائزيه

ابدأ حلمك في الوادي الجديد..

«صورة»..«حياة»

عودة «ليلة رقص معاصر»

بـ٧ عروض وأفلام رقص معاصر و٤ مشروعات لمصممي حركة مبتدئين

تعود من جديد «ليلة رقص معاصر» بعد توقف دام ٤ أعوام، لتقدم ٧ عروض وأفلام رقص معاصر بالقاهرة والإسكندرية لمصممي حركة مصريين ودوليين، و٤ مشروعات لمصممي حركة مبتدئين، وذلك ابتداء من ٤ ديسمبر وحتى ١٦ ديسمبر المقبل بـ ٣ مسارح بالقاهرة والإسكندرية.

يقول عزت إسماعيل المدير الفني للفعالية إن ليلة رقص معاصر هي مبادرة وحدث مستقل بدأ في القاهرة منذ ١٢ عامًا، هذه الليلة عبارة عن مزيج من عروض الرقص المعاصر وأفلام الرقص التي صممها مجموعة من مصممي الحركة من دول مختلفة من بينهم مصر، فرنسا، هولندا، بريطانيا، ألمانيا، أمريكا، ويؤديها راقصون مصريون، معظمها هو نتاج لإقامة فنية للفنانين بالقاهرة لمدة شهر ونصف، يتضمن البرنامج أيضا مشروعات عروض لمجموعة من مصممي الحركة المبتدئين كعمل أول، تقدم في ختام الفاعلية لمجموعة من الفنانين والفاعلين الثقافيين لتطوير هذه الأعمال.

يذكر أن «ليلة رقص معاصر» تقدم هذا العام على مسرح نهاد صليحة ومسرح المعهد الفرنسي بالقاهرة، ومسرح مكتبة الإسكندرية بالإسكندرية.

استمرار «اعترافات زوجية»

لثلاثة أيام إضافية بمسرح الطليعة

وافق المخرج خالد جلال رئيس قطاع الإنتاج الثقافي والقائم بأعمال البيت الفني للمسرح على استمرار تقديم عرض «اعترافات زوجية» لمدة ٣ أيام إضافية الأسبوع الجاري، ليقدم العرض أيام الثلاثاء والأربعاء والخميس المقبلين، وذلك نظرا للإقبال الجماهيري الكبير على العرض، حيث يقدم العرض ضمن مشروع «المعهد في الطليعة» والذي يستضيف ٥ عروض للدراسات العليا بقسم الإخراج بالمعهد العالي للفنون المسرحية، بالتعاون بين البيت الفني للمسرح والمعهد العالي للفنون المسرحية التابع لأكاديمية الفنون.

يقول المخرج عادل حسان مدير فرقة مسرح الطليعة إن العرض شهد إقبالا لافتا من الجمهور حيث قدم العرض ليلة إضافية الخميس الماضي نظرا للإقبال، وهو ما تشهده عروض المشروع عموما.

يذكر أن عرض «اعترافات زوجية»، تأليف إريك إيمانويل شميت، تمثيل وإخراج محمد الأباصيري، بطولة نغم صالح.

يقدم العرض بقاعة صلاح عبد الصبور بمسرح الطليعة في تمام السابعة مساء.

ينما يقدم عرض «الكأس الأخيرة» في قاعة زكي طليمات بالطليعة في الثامنة مساء ابتداء من اليوم الأحد وحتى الخميس ٢٣ نوفمبر الجاري، العرض تأليف أجاثا كريستي وإخراج تغريد عبد الرحمن.

بمناسبة تكريمه في مهرجان شرم الشيخ للمسرح الشبابي..

عبد الله عبد الرسول: سعيد بتكريمي في مصرنا الحبيبة التي تسكن قلب كل عربي

أعرب المخرج القدير عبد الله عبد الرسول من دولة الكويت، بمناسبة تكريمه بمهرجان شرم الشيخ الدولي للمسرح الشبابي، عن بالغ سعادته بهذا التكريم خاصة أنه يأتي من بلد عربي شقيق كبير بعطائه على مر العصور، ومنبع للحضارات والتاريخ والثقافة والتنوير، مصرنا الحبيبة التي تسكن قلب كل عربي.

وأشار المخرج عبد الله عبد الرسول إلى أن مهرجان شرم الشيخ الدولي للمسرح الشبابي، حدث مسرحي دولي كبير يحقق هوية واتجاهات المسرح الشبابي على مستوى العالم، ومساحة لتلاقي شباب المسرح في محفل كبير، حيث يتنافسون ويبدعون ويمارسون مختلف فنون المسرح ويعبرون عن ذواتهم وأفكارهم، وهذا بحد ذاته نجاح ومحطة مهمة مضيئة وأساسية في طريق شبابنا المسرحي.

وأضاف عبد الرسول أن المسرح والشباب هم اشتغالي وشغفي وحرفتي وحبي خلال حياة مسرحية ممتدة لأكثر من أربعة عقود، وارتباطي الوثيق بالشباب والمسرح، لذا أعتز بهذا التكريم وهذا الوفاء والتقدير من هذا المحفل المسرحي الدولي الذي خصص ليكون حاضنة للشباب المسرحي في العالم.

وأكد عبد الرسول أن المهرجان حدث مهم جدا على الخارطة المسرحية الدولية، ومتجدد الأفكار والرؤى وينمي الشغف عند المسرحيين الشباب، ويعتمد على الابتكار والإبهار والتنوع، ويعمل على تطوير الوعي والفكر المسرحي للشباب، وإكسابهم المزيد من الخبرات المعرفية والجمالية لخلق حالة تطور دائم، ويقود الشباب المسرحي للمستقبل.

مشيرا إلى أن اهتمام واحتواء المسرحيين الرواد الكبار وعلى رأسهم الفنانة القديرة سيدة المسرح العربي سميحة أيوب لهذا الحدث، يؤكد على حالة التواصل بين الأجيال المسرحية، وهذا يحقق قيمة فنية كبيرة للمهرجان أيضاً، ولمهرجان شرم الشيخ الدولي وقع خاص على قلب المسرحيين العرب، لأنه يقام على أرض سيناء، سيناء النصر والبطولات والأمجاد والتضحيات من أجل العزة والكرامة العربية، موجها شكره لمصر ولكل القائمين والداعمين لهذا الحدث المسرحي الكبير، وللفنان مازن الغرباوي رئيس المهرجان الذي يقود هذا الحراك المسرحي الشبابي الدولي، ويحقق كل هذه النجاحات في سبيل تطوير حركة مسرحية شبابية إبداعية نتطلع من خلالها إلى مستقبل المسرح.

يشار إلى أن المهرجان يقام تحت رعاية معالي وزيرة الثقافة الدكتورة نيفين الكيلاني، وسيادة اللواء أركان حرب خالد فودة محافظ جنوب سيناء، وتنطلق الدورة الثامنة من مهرجان شرم الشيخ الدولي للمسرح الشبابي برئاسة المخرج والفنان مازن الغرباوي، السبت المقبل وتستمر الفعاليات حتى ٣٠ نوفمبر الجاري، وتتضمن فعاليات خاصة للتضامن مع أهل غزة وفلسطين وتحمل هذه الدورة اسم الدكتورة سميرة محسن، وتترأس المهرجان شرفيا الفنانة القديرة سميحة أيوب، كما تتضمن الدورة تكريم نخبة من نجوم المسرح حول العالم.

ابدأ حلمك في الوادي الجديد..

«صورة»..«حياة»

عمرو البسيوني: ابدأ حلمك يحقق أهداف التنمية المستدامة وثروة الوطن الحقيقية في أبنائه

استمرارا لبرنامج احتفاء وزارة الثقافة بمحافظة الوادي الجديد عاصمة للثقافة المصرية لعام ٢٠٢٣، وتحت رعاية الدكتورة نيفين الكيلاني وزيرة الثقافة، واللواء محمد الزملوط محافظ الوادي الجديد، شهد عمرو البسيوني رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة، مساء الثلاثاء، تخرج دفعة مشروع "ابدأ حلمك"، لإعداد الممثل المسرحي الشامل من أبناء مدينة الداخلة، وذلك على مسرح قصر ثقافة موط، بحضور الفنان د. هاني كمال رئيس الإدارة المركزية لشئون مكتب رئيس الهيئة والمدير التنفيذي لمشروع ابدأ حلمك، والمخرج أحمد طه المدير الفني للمشروع، وابتسام عبد المريد مدير عام ثقافة الوادي الجديد.

قدم "البسيوني" تهنئته لمتدربي ابدأ حلمك بالداخلة، مشيدا بما قدموه من مستوى فني راق في العرض الختامي، وأعرب عن سعادته بتخرجهم بعد تخرج متدربي الخارجة أمس، وأكد أن المشروع وما نتج عنه يؤكد رسالة الثقافة ودورها الكبير في دعم الموهوبين واهتمامها بالوصول لأبناء مصر في المحافظات الحدودية والنائية، ووجه رئيس الهيئة الشكر لوزيرة الثقافة ومحافظ الوادي الجديد ونائب المحافظ، على دعمهم الكامل طوال فترة المشروع التي استغرقت ستة أشهر، كما وجه الشكر للجنة العليا لمشروع ابدأ حلمك ومديري المشروع والمدربين والمخرجين والتنفيذيين من فرع ثقافة الوادي الجديد.

بدأت الفعاليات بتفقد عدد من المعارض الفنية بالقصر، في الفنون التشكيلية التي عكست أهم معالم مدينة الداخلة وأشهر مناطقها الأثرية ومنها بلدة القصر وآثار بلاط ومعابدها، والحرف اليدوية نتاج تراث الوادي الجديد والتي تعبر عن ثراء البيئة المحلية.

وعلى مسرح القصر استهلت الفعاليات بالوقوف دقيقة حداد على أرواح شهداء فلسطين، وأكد المخرج أحمد طه أن العرض المسرحي الختامي هو نتاج ما وصل إليه مشروع "ابدأ حلمك" مع المتدربين على كيفية التمثيل والغناء والرقص، ويعد إضافة جديدة للمشروع، وقدم شكره لجميع المدربين والتنفيذين، واختتم كلمته بتهنئة المتدربين ومعربا عن أمنياته لهم بالتوفيق في القادم.

هذا وقدمت دفعة الداخلة عرض "حياة"، بمشاركة ٤٠ متدربا، وهو عبارة عن صياغة مسرحية لقصيدة "على اسم مصر" لصلاح جاهين، مع مزج مربعات ابن عروس ورباعيات الحياة والموت لعبد الرحيم منصور، تتخللها أغنيات من التراث المصري ورقصات من الفلكور المصري وهي صياغة للتدريبات التي تمت وصولا لتقديم ممثل شامل.

وفي الختام، سلمت شهادات التخرج لدفعة الداخلة وسط سعادة كبيرة للمتدربين وأسرهم، وتم تكريم مدربي المشروع والتنفيذيين من هيئة قصور الثقافة والمحافظة والتربية والتعليم ومدير فرع ثقافة الوادي الجديد ومدير قصر ثقافة موط والعاملين بالقصر.

حضر الفعاليات المهندس مجدي الطماوي رئيس مركز ومدينة الداخلة، وسلامة علي محمد رئيس الوحدة المحلية لمركز ومدينة بلاط، ومديري عموم الإدارات التعليمية بالداخلة، وخريجي دفعة المشروع بالخارجة الذين أشعلوا المسرح تفاعلا مع أداء زملائهم بالداخلة، وسط حضور جمهور كبير من أبناء المدينة.

جدير بالذكر أن المشروع انطلق في مارس الماضي وقام بتدريب دفعتي الخارجة والداخلة نخبة من المدربين المتخصصين، في التمثيل المخرج أحمد السيد، وفي

الاستعراضات والأداء الحركي الفنان مناضل عنتر، الموسيقى والغناء المايسترو حسام حسني، الدراما الكاتب سعيد حجاج، السينوغرافيا والديكور والأزياء والإضاءة الدكتور عمرو الأشرف، الحكي والارتجال المخرج ماهر الحجار، تصميم الرقصات الفنان محمد العشري، وبإشراف المخرج خالد أبو ضيف المدير الإقليمي للمشروع بوسط الصعيد، والمخرج محسن سعيد المشرف الإقليمي بالداخلة، والمخرج محمد سعد بالخارجة.

وفي السياق نفسه شهد عمرو البسيوني رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة، وحنان مجدي نائبة محافظ الوادي الجديد، مساء اليوم الاثنين، بسينما هيبس، حفل تخرج دفعة مشروع "ابدأ حلمك"، لتدريب شباب مدينة الخارجة على فنون المسرح وإعداد الممثل الشامل، والمقام برعاية الدكتورة نيفين الكيلاني وزير الثقافة، واللواء محمد الزملوط محافظ الوادي الجديد.

في كلمته أعرب "البسيوني" عن سعادته، بتخرج دفعة جديدة من مشروع "ابدأ حلمك" ومشاهدة حلم جديد يتحقق بمدينة الخارجة بمحافظة الوادي الجديد عاصمة الثقافة المصرية لعام ٢٠٢٣، والتي أكدت بحق أن ثروة الوطن الحقيقية هي في أبنائه.

ووجه رئيس الهيئة الشكر للدكتورة نيفين الكيلاني وزيرة الثقافة، على دعمها الكامل للمشروع وكافة مشروعات وبرامج الهيئة. مؤكدا أن المشروع يحقق أهداف التنمية المستدامة التي ننشدها ويؤكد أن الاهتمام ببرامج بناء الإنسان محور أساس التنمية في الجمهورية الجديدة، مشيرا أن برامج ومشروعات رعاية واكتشاف الموهوبين ووضعهم على أولى خطوات الطريق من أهم محاور استراتيجية عمل وزارة الثقافة والهيئة العامة لقصور الثقافة التي تسير بخطى ثابتة في هذا المشروع الكبير والمهم.

واختتم حديثه بتوجيه الشكر لمحافظ الوادي الجديد ونائب المحافظ وأعضاء اللجنة العليا للمشروع والمدير الفني للمشروع المخرج أحمد طه والفنان د. هاني كمال المدير التنفيذي للمشروع وكافة المدربين والمخرجين والعاملين والتنفيذيين المشاركين في فعاليات المشروع، مقدما تهنئتنه لأبطال دفعة مدينة الخارجة بمناسبة تخرجهم.

ووجهت حنان مجدي نائب المحافظ الشكر لوزارة الثقافة وقيادات الهيئة موضحة أن الفعاليات الثقافية لها آثار ممتدة، وتحدثت عن سينما هبيس إحدى المنشآت الثقافية التى لها دور مهم في بناء الإنسان المصرى بكافة فئاته العمرية والثقافية. وأثنت على الموهوبين المشاركين بدفعة الخارجة، وعلى فريق العمل والمدربين. وأكدت أن الخريجين هم أداة تنوير جديدة بالمحافظة، وسيتم دعمهم في مختلف المبادرات والفعاليات الثقافية والفنية بالمحافظة. وفي ختام كلمتها قدمت تهنئتها لأبناء الدفعة وأعلنت رصد مكافأة مالية لكل عضو خريج بالدفعة.

بدأت الفعاليات بالوقوف دقيقة حداد على أرواح شهداء فلسطين، ووجه المدير الفني للمشروع الشكر إلى وزارة الثقافة والهيئة وأشاد بقرارها تقسيم المحافظة على مرحلتين، الخارجة التي يتم تخريج دفعتها الليلة، وغدا تخريج دفعة الثانية بالداخلة. وعبر عن سعادته بالعرض الختامي للفرقة الذي يعد نموذجا فنيا.

أعقب ذلك قدمت دفعة الخارجة عرض "صورة"، نتاج المشروع الذى أقيم على مدار ستة شهور. بمشاركة ٤٠ متدربا من أبناء الخارجة. حيث قدم المتدربون لقطات فنية في العرض الغرض منها إظهار مهاراتهم وما وصلوا إليه من مستوى في ضوء البرنامج التدريبي المقرر. وكانت من بين اللقطات فقرة خصصت تضامنا مع فلسطين وأبناء غزة وصمودهم ولاقت تفاعلا كبيرا من الجمهور.

وفي الختام تم تبادل الدروع بين الهيئة والمحافظة، أعقبه تكريم التنفيذيين من الهيئة والمحافظة وفرع ثقافة الوادي الجديد وكافة الجهات المشاركة، وتكريم دفعة "ابدأ حلمك" من أبناء المدينة والتقاط الصور التذكارية وسط أجواء من البهجة.

يشار إلى أن العمل في المشروع بالخارجة بدأ في مارس الماضي، وقام بالتدريب على التمثيل المخرج أحمد السيد، والتدريب علي الاستعراضات والأداء الحركي الفنان مناضل عنتر، والتدريب على الموسيقى والغناء المايسترو حسام حسني، والدراما الكاتب سعيد حجاج، والسينوغرافيا والديكور والأزياء والإضاءة الدكتور عمرو الأشرف، والتدريب على الحكي والارتجال المخرج ماهر الحجار، وبإشراف المخرج خالد أبو ضيف المدير الإقليمي للمشروع بوسط الصعيد، وابتسام عبد المريد مدير عام ثقافة الوادي الجديد، والمخرج محسن سعيد المشرف الإقليمي بالداخلة، والمخرج محمد سعد بالخارجة.

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

وكانت المرحلة الأولى للمشروع، شهدت تخرج دفعات محافظات أسيوط والفيوم والشرقية، المرحلة الثانية محافظات بورسعيد وبني سويف والجيزة وكفر الشيخ، وتم اعتماد فرق هذه المحافظات فرقا مسرحية نوعية، وينفذ المشروع في مرحلته الثالثة حاليا بمحافظات شمال سيناء وقنا والمنوفية.

الهيئة العربية للمسرح

تعلن قائمة العشرين في مسابقة تأليف نصوص الكبار والأطفال ٢٠٢٣

15 نصا مصريا ضمن ثلاثة وعشرين كاتبا احتلت نصوصهم قائمة العشرين

في النسخة السادسة عشرة من مسابقة تأليف النص المسرحي الموجه للكبار تنافس مائتان وسبعة وتسعون كاتباً، واليوم تعلن الهيئة العربية للمسرح قائمة المراتب العشرين الأفضل، والتي احتلها ثلاثة وعشرون كاتباً بنصوص تنافست بشدة، وستعلن الهيئة قريباً النتائج النهائية لهذه المسابقة ومسابقاتها السنوية الأُخرى.

وقد أفرزت القائمة عن «ابنة إيروس» سعيد حامد عبد السلام شحاتة، «آخر أيام الأرض» محمد شحتة يوسف، «الأرض الأخيرة» أحمد مصطفى أحمد سراج، «التي في الرسم» سيد محمد عبد الرزاق عبد العال، «الفردوس الأحمر» محمود خميس سرور، «اليوم السابع» محمود محمد محمود القليني، «زمين وزمان» أحمد نبيل توفيق علي، «صراع بين الحق والواجب» المنعم العقبي، «نصف الثوب» سيد أحمد أحمد السيد محمد علي الصياد، «كما محمد عبد الطيب عبد القادر، «هجرة يفعلها الغجر» محمد أحمد كسبان أحمد، عشوائية» محمود خليل حسين السيد، «ياني «ملح الأرض» عبد المنعم محمد عبد هدية السماء» أسامة عبد الرؤوف محمد مصطفى، «يحدث غداً» أحمد سمير قرني، «يونس الذي عاد» أحمد ثابت حسين جاد الله.

بينما ترشحت نصوص عربية «الكوميديا الأرضية» ناصر بن محمد ناصر الكندي - عُمان، «إلى الأرض خطني» حسام عبد الله حنوف - سوريا، «إرث» أسمهان منور - الجزائر، «دوناتوس العظيم» عبد الكريم قادري - الجزائر، «كاليدونيا أرض المنفى والمبكى» عبد المنعم بن السايح - الجزائر، «فامشِ الهوينا» سجيع يوسف قرقماز - سوريا، «كارمن السعادة» عزيز ريان - المغرب، «قامرة بلفور» إياد هاني محمود سليمان - الأردن.

١١ نصا مصريا ضمن قائمة العشرين

في مسابقة تأليف النص الموجه للأطفال

أعلنت الهيئة العربية للمسرح قائمة العشرين في مسابقة تأليف النص المسرحي الموجه للأطفال من سن ٦ إلى ١٨ سنة، في العام ٢٠٢٣ (النسخة ١٦)، وقد وضعت الهيئة ناظماً لهذه النسخة (نصوص تحتفي بأطفال يعتزون بذواتهم وبمحيطهم الأسري والأصدقاء)، واحتل ثلاثة وعشرون كاتباً بنصوصهم المراتب العشرين الأفضل، هذا وقد شارك في التنافس مائتان وثمانية وخمسون كاتباً، ومن المتوقع إعلان النتائج النهائية قبيل نهاية شهر نوفمبر الحالي، وتؤكد الهيئة اعتزازها بكل المشاركين وتهنئ كتاب قائمة العشرين.

ومن مصر نصوص: «أبو الشرور وأصدقاء الحواديت» أحمد محمد طوسون عبد العزيز توفيق، «أحبك يا أبي» سامح كامل مصطفى الرازقي، «أحفاد علي بابا» هجرة محمود الصاوي أحمد، «الأسد الجائع» عبد المؤمن أحمد عبد العال أحمد، «بستان جدو مرجان» أيمن عبد المقصود رزق مصطفى، «جدتي وصندوق الأميرة شهرزاد» محمود عبد الله درويش عقاب، «رحلة إلى ممالك

جدي» أحمد سمير قرني محمد، «رسل القمر» عبد الهادي محمد عبد الهادي ابراهيم شعلان، «صانع الهدايا» رضا أحمد إمبابي سليمان، «متلازمة آدم» إبراهيم الحسيني علي محمد، «دين أبي» محمد عبد الفتاح محمود كسبر

ومن سوريا «أبو صير وأبو قير وجدتي» لمياء سليمان العبد الخميس، «أمي ساحرة» إباء مصطفى الخطيب، «زهرة الصوان» يامن علي سليمان، «العصفور الأزرق» ضرام رشاد الأحمد، «قنديل الجدة أم سالم» روعة أحمد سنبل، ومن المغرب «أجمل لقاء» عبد النبي المعقول، «حكاية جمال ابن الحمال» عبد الله زروال، «لن أرحل بعد اليوم» عبد السميع بن صابر، ومن الجزائر «الأميرة والشبيهة» محمد الأمين بن ربيع، «الجوهرة النفيسة» خديجة تلي، ومن اليمن «رؤيا والريشة السحرية» إبراهيم عيسى محمد علي، ومن الأردن «أحلام السكاكر» هالة محمد صالح النوباني.

الهيئة العربية للمسرح

تِعلن النتائج النهائية لمسابقات ٢٠٢٣

إسماعيل عبد الله: تميزت اللجان بالصرامة والموضوعية وتميز نوعي في نتاجات المبدعين المتنافسين لتصبح مسابقات الهيئة العربية علامة جودة

أصدرت الهيئة العربية للمسرح بيانا إعلاميا لنتائج مسابقاتها للعام ٢٠٢٣ (تأليف النص الموجه للكبار وتأليف النص الموجه للأطفال والبحث العلمي المسرحي)، وأشار البيان لتنافس شديد بالمسابقات الثلاث وتنوع الأجيال المشاركة "ففي مسابقات التأليف أجيال شابة من الكتاب تنافس أسماء لها وزنها في الساحة المسرحية العربية، وزيادة واضحة في نسبة المشاركة النسوية في المسابقات الثلاث، إضافة إلى العدد الرقمي للمتنافسين وهو مؤشر على عافية حركة التأليف والبحث العربيين."

الأمين العام للهيئة العربية للمسرح صرح بهذه المناسبة قائلاً: تهنئ الهيئة العربية للمسرح الفائزين في المسابقات الثلاث، وتؤكد في ذات الوقت أن هناك أعمالاً في التأليف والبحث تستحق الالتفات والانتباه، وقد كان التنافس بين الأعمال المشاركة شديداً ودقيقاً أيضاً، وتحيي الهيئة السيدات والسادة أعضاء لجان التحكيم الذين بذلوا جهوداً غير عادية للوصول إلى نتائج تسعى لعدالة ودقة في التحكيم، وتميزت اللجان بالصرامة والموضوعية، إن التميز النوعي في نتاجات المبدعين المتنافسين كان علامة مهمة نقف عندها، وتجعلنا نعتز بأن مسابقاتنا صارت علامة جودة يسعى المبدعون لنيلها، كما أن دلالة الأرقام حيث شارك ٢٥٨ في مسابقة تأليف النص المسرحي الموجه للأطفال، فيما شارك ٢٩٧ في مسابقة النص المسرحي الموجه للكبار، هي دلالة هامة على المكانة التي تحتلها هذه المسابقات في المشهد المسرحي العربي.

من الجدير بالذكر أن الهيئة ستكرم الفائزين في مسابقاتها لهذا العام والفائزين في أعوام الجائحة ضمن فعاليات الدورة ١٤ من مهرجان المسرح العربي التي ستنظم في بغداد من ١٠ إلى ١٨ يناير ٢٠٢٤، والذي سيشهد (الندوة العلمية المُحَكَمة) لتحديد تراتبية الفوز في مسابقة البحث العلمي المسرحي.

الفائزون في مسابقة تأليف النص المسرحي الموجه للكبار (١٦).

تكونت لجنة التحكيم لمسابقة تأليف النص المسرحي الموجه للكبار في نسختها الـ١٦ من :

• الأستاذ زيناتي قدسية – سوريا، الأستاذ مثال غازي – العراق، الأستاذ مفلح العدوان – الأردن.

وجاءت نتائج هذه المسابقة على النحو التالي:

• المركز الأول: محمد شحتة يوسف، من مصر، عن نصه "آخر أيام الأرض"

• المركز الثاني: حسام عبد الله حنوف، من سوريا، عن نصه "إلى الأرض خطني"

• المركز الثالث: مكرر

o أحمد مصطفى أحمد سراج، من مصر، عن نصه "الأرض الأخيرة".

o محمد خميس محمد سرور، من مصر، عن نصه "الفردوس الأحمر".

الفائزون في مسابقة تأليف النص المسرحي الموجه للأطفال (١٦).

تكونت لجنة تحكيم مسابقة تأليف النص المسرحي الموجه للطفل في العام ٢٠٢٣ من:

• الأستاذ المسكيني الصغير – المغرب، الدكتورة زينب عبد الأمير – العراق، الدكتور وليد دكروب – لبنان.

وجاءت النتائج على هذا النحو:

• المركز الأول: روعة أحمد سنبل، من سوريا، عن نصها "قنديل الجدة أم سالم".

• المركز الثاني: محمود عبد الله درويش عقاب، من مصر، عن نصه "جدتي وصندوق الأميرة شهرزاد".

• المركز الثالث: إباء مصطفى الخطيب، من سوريا، عن نصها "أمي ساحرة".

المتأهلون للمراكز الثلاثة الأفضل في المسابقة العربية للبحث العلمي المسرحي – مخصصة للشباب حتى سن ٤٠ عاماً.

ستعلن الهيئة في وقت لاحق أسماء لجنة التحكيم والذين سيلتقون الباحثين المتأهلين في "الندوة المُحَكَمَة" لمناقشة الباحثين في بحوثهم، وتحديد ترتيب الفوز، أما المتأهلين لهذه المرحلة من المسابقة حسب الحروف الهجائية فهن:

• أمينة بنت أحمد دشراوي – تونس، عن بحثها "من شعرية الجسد إلى جمالية الصورة وتجاوز الحدود قراءة في مسار الكوريغراف نوال اسكندراني"

• د. فاطمة أكنفر – المغرب، عن بحثها " الدراماتورجيا النسوية نحو تأنيث الفرجة المسرحية الانفلات الجمالي والعمق الفكري في تجربة نعيمة زيطان"

• منى عرفة محمد أمين – مصر، عن بحثها "تمثيل الآخر من منظور مابعد النسوي مسرحية جنون عادي جدا نموذجا".

أحمد زيدان

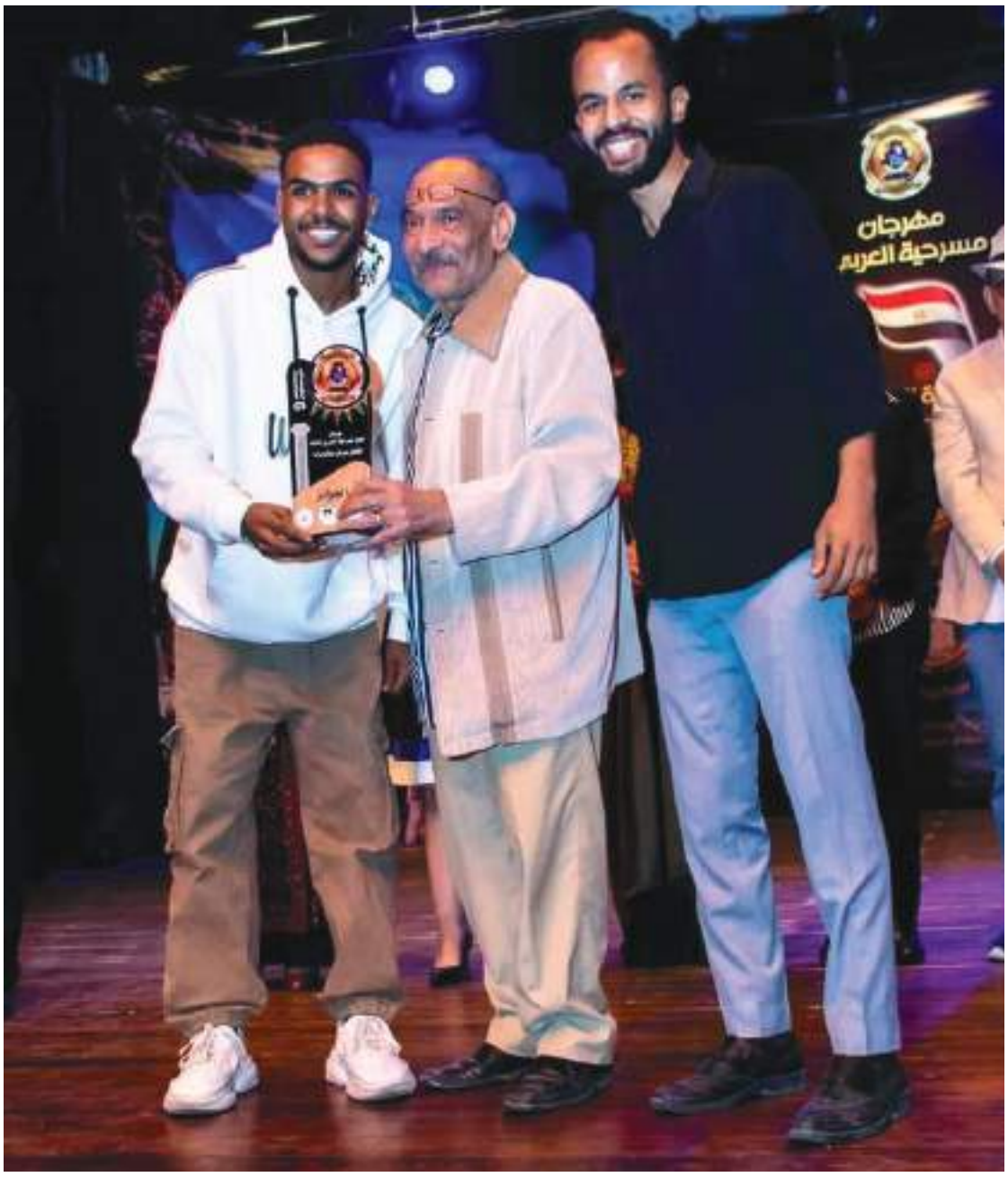
الفائزون في آفاق مسرحية:

دورة ناجحة ميزها تضامنها مع غزة

هشام السنباطي: راعينا الجودة والتنوع والالتزام بشروط كل مسابقة

مهرجان آفاق مسرحية هو «مهرجان المهرجانات» ذلك لأنه أول مهرجان مسرحي يضم عدة مسابقات في أنواع مختلفة من العروض المسرحية، استطاع مؤسسه المخرج هشام السنباطي أن يضعه في موقع متميز على خارطة المهرجانات المسرحية، ومنذ تأسيسه وهو يعتمد على إستراتجية محددة، هي أن يقدم المخرجون الشباب إبداعاتهم ويطورون من أنفسهم بتوجيهات كبار المسرحيين الذين يشاركون في لجان التحكيم والمشاهدة في مراحل التسابق المختلفة حتى التصعيد للنهائيات، وقد استطاع المهرجان على مدار ٨ دورات أن يثبت أنه مهرجان متفرد في جميع مسابقاته، وقد شارك في الدورة الثامنة من المهرجان عدة دول ومنها السعودية، المغرب، سلطنة عمان، سوريا، ليبيا، وكانت فلسطين هي الدولة ضيف شرف الدورة التاسعة للمهرجان التي حملت اسم الفنان القدير كرم مطاوع، وترأسها شرفيًا الفنانة القديرة سهير المرشدي. خصصنا هذه المساحة للحديث مع بعض الفائزين في الدورة التاسعة عن أبرز انطباعتهم وأهم ما يميز الدورة

رنا رأفت



ميز المهرجان منافسة عروض من شرائح مختلفة

قال المخرج مايكل مجدي مخرج عرض «ثلاثة مقاعد في القطار الأخير» الحاصل على جائزة أفضل عرض طويل وأفضل عرض متكامل: تعد أهمية الجائزة في كونها أول جائزة أحصل عليها في مهرجان جامعة القاهرة والمهرجان القومي للمسرح الذي كانت المنافسة به مع جميع الجهات، ما يقرب من ٤٠٪ من العروض من مسرح الدولة ومؤسسات مختلفة، والمميز في مهرجان آفاق مسرحية أنه للفرق المستقلة، بنفس الإمكانيات، وما يميز المهرجان هو منافسة عروض من شرائح مختلفة، من ذوي الهمم ومسرح الطفل والمونودراما والديودراما وغيرها، وكذلك إقامة المهرجان بمسرح الهناجر للفنون وكان أبرز ما يميزه أن ضيف الشرف كان دولة فلسطين.

الدورة مميزة لوجود فلسطين كضيف الشرف

بينما قال المخرج سيمون جورج مخرج عرض «سيب الباقي علينا» لفرقة رؤية الحاصل على جائزة أفضل عرض قصير بالمهرجان: الدورة مميزة للغاية لوجود دولة فلسطين كدولة ضيف الشرف، كما أن المهرجان يتميز بوجود أنواع مختلفة من المسابقات، وضمت لجنة التحكيم مجموعة من كبار القامات، وحملت الدورة اسم قامة فنية كبيرة وعريقة وهو الفنان القدير كرم مطاوع، وقد سعدنا بالجائزة كثيراً ولم تكن المنافسة هي الطموح الأول بالنسبة لنا كفريق، ولكننا أردنا أن يشاهدنا الجمهور، ويتعرفوا على قدراتنا كممثلين، خاصة أن فرقة رؤية تم تأسيسها منذ التسعينيات، وانفضت الفرقة عام ٢٠١٠ ثم عادت مرة أخرى عام ٢٠٢٢م بعرض "سيب الباقي علينا"

منافسة مسرح الطفل كانت مختلفة

فيما أوضحت إسراء مصطفى مخرجة عرض «عروض خشب في خشب» الحاصل على جائزة أفضل عرض للأطفال: سعدت كثيراً بالجائزة خاصة أن المنافسة كانت مختلفة، حيث تنافست خمسة عروض للأطفال في هذه الدورة وهذا يختلف عن الدورات السابقة التي كان يتنافس بها عرضان أو ثلاثة عروض للطفل، وهو ما مثل تحديا بالنسبة لنا، وقد قدمنا خلال العرض عدة جوانب مختلفة تثقيفية وتعليمية وترفيهية. تابعت: كانت دورة هذا العام مميزة للغاية حيث أتاحت فرصة للفرق أن تقدم عروضها بمركز الهناجر للفنون.

كرسي بجناحات أول عرض مونودراما لذوي الهمم

بينما أعرب عادل أمين مخرج عرض المونودراما «كرسي بجناحات» عن سعادته بحصول العرض على جائزة أفضل عرض لذوي الهمم، مشيراً إلى أن العرض يعد بصمة في حياته، ويعتبره عملا فريدا من نوعه والمرة الأولى التي يقدم بها مونودراما لذوي الهمم، وهي التجربة الأولى من نوعها لذوي الهمم، وتناول العرض جوانب اجتماعية هامة، موضحاً استمتاعه بالتجربة وتابع قائلاً: سعدت بالتجربة كثيراً خاصة أن المهرجان

ضم في عضويته نخبة من كبار الفنانين وقامات مسرحية متميزة بالمسرح العربي، وقد بذل المخرج هشام السنباطي رئيس المهرجان ومؤسسه والدكتورة سالي سليمان المدير التنفيذي قصارى جهدهم لخروج الدورة بهذا الشكل المشرف، من قبل القائمين على إدارة المهرجان، وقال: تميز الختام بروح مختلفة حيث دار حول فلسطين، فكان يوماً غير عادي، مختلفاً وصادقاً للغاية.

"تحديد مسار" خطوة هامة ومميزة

بينما أشار عمر لطفي مخرج أفضل عرض ديودراما "تحديد مسار" أنه يشارك منذ عام ٢٠١٤ بمهرجان آفاق مسرحية ممثلا، موضحاً أنه أراد المشاركة كمخرج بعرض صغير استعداداً للمشاركة بعروض كبيرة في الدورات المقبلة للمهرجان، وأعرب عن سعادته بتقديم تجربته خاصة أنه يتنافس مع صديقه إسلام تمام الذي شارك أيضاً بعرض ديودراما، كما أوضح أن مستوى العروض جيد، ولكنه في الدورات الماضية كانت هناك عروض أكثر تميزاً.

الدورة التاسعة هي الأصعب

فيما أوضح عزيز عادل مخرج أفضل عرض مونودراما «من ٣٠ سنة» أن الدورة التاسعة تعد من أصعب الدورات، خاصة أن هناك تطورات خاصة بالأحداث السياسية، أضاف: كذلك كانت هناك مجموعة كبيرة من الفرق المتميزة والقوية على المستوى الفني، مما كان يصعب عملية التنافس، فلم يكن أحد يعلم أو يستطيع أن يخمن النتائج لقوة المنافسة، ولكننا كفرقة سعدنا كثيراً بالمشاركة وبحصولنا على جائزة، وكذلك تطويرنا من أنفسنا.

التقدير الحقيقي لأي كاتب

وقال الكاتب مصطفى علي الحاصل على جائزة أفضل تأليف عن عرض «تحديد مسار»: الجائزة كانت تشجيعا كبيرا لي في الكتابة، والتقدير الحقيقي لأي كاتب هو أن يجد إبداعه ينفذ وتصل رسالته واضحة. أضاف: الجائزة التي حصلت عليها أكبر تأكيد أن رأي الشباب وأفكارهم واجتهادهم له الفرصة أن يظهر.

تابع: المميز في هذه الدورة هو التفاعل الذي كان واضحا، والتضامن مع قضية غزة، فقد كان هناك تأثير واضح بسب القضية، كذلك التكريم المميز الذي تم في الختام لفنانين وقادة في المجال.

تعاون إدارة المهرجان

وقال كيرلس ناجي مخرج عرض «غرفة مغلقة» الذي فاز بخمس جوائز في التمثيل والديكور والاستعراضات والإضاءة: سعدت كثيراً بحصول العرض على عدة جوائز، وكنت أرى أنه يستحق أن يحصل على جائزة أفضل عرض، وأفضل مخرج، ومشاركتي بعرض "غرفة مغلقة» تعد خطوة استعدادية للمشاركة بالمهرجان القومي

للمسرح المصري. تابع قائلاً: أتمنى إعادة النظر في اختيار العروض بالمهرجان وكذلك أهدافه من إقامة المهرجان، أما أبرز الإيجابيات في هذه الدورة فتعاون القائمين على إدارة المهرجان في كل ما يخص الفرق، وهو أمر يحسب لهم، فقد بذلوا قصارى جهدهم. كذلك تقديم الفرق عروضها بمسرح الهناجر وهو شيء مميز للغاية.

على قدر كبير من الموهبة

فيما أعرب فادي وهبة الحاصل على جائزة أفضل ممثل عن عرض «غرفة مغلقة» عن سعادته خاصة أن المرشحين لهذه الجائزة كانوا على قدر كبير من الموهبة، وكانت هناك تنافسية عالية، وقد أشار إلى أنها المرة الأولى التي يشارك بها في مهرجان آفاق مسرحية وأكد أهمية تسليط الضوء على هذه الفعالية التي تحتضن الشباب، كذلك أشاد بدور إدارة المهرجان، والمجهود الكبير الذي بذلوه لخروج الدورة بالشكل اللائق.

المهرجان يستوعب الطاقات الشبابية

أشاد الفنان ريمون سليمان الحاصل على جائزة أفضل ديكور عن عرض «غرفة مغلقة» بدور المهرجان في استيعاب الطاقات الشبابية، معرباً عن فخره بهذه الجائزة المميزة بالنسبة له، وأوضح أنه لم يتابع كافة العروض المسرحية بالمهرجان وأنه كانت هناك مجموعة متميزة من العروض قدمت بجودة فنية عالية.

قامات مسرحية كبيرة بلجنة التحكيم

فيما أوضحت الفنانة مي شاهين الحاصلة على جائزة أفضل مكياج عن عرض «كلمات بلا معنى» أن المميز في هذه الدورة هو وجود مجموعة كبيرة من القامات المسرحية الكبيرة بلجنة التحكيم التي ضمت خمسة عشر عضواً، كذلك إتاحة المهرجان الفرصة للشباب أن يقدموا إبداعاتهم على مسرح الهناجر للفنون، وهو أمر في غاية الأهمية، وأعربت عن سعادتها بحصولها على جائزة أفضل مكياج خاصة أنها لم تكن تتوقع هذه الجائزة.

٨٩ عرضا واختيار ٥٠

قال المخرج هشام السنباطي مؤسس وأمين عام المهرجان عن أبرز تحديات وصعوبات الدورة: نظراً لأننا واجهنا العديد من التحديات والصعوبات منذ تأسيس المهرجان فقد أصبح الأمر بالنسبة لنا عادياً ومألوفاً، فلم نواجه في هذه الدورة صعوبات، وكان هناك عديد من التسهيلات من لجنة المهرجانات وقطاع الإنتاج الثقافي ومركز الهناجر للفنون.

وعن اختيار العروض تابع: تقدم للمهرجان ٨٩ عرضاً مسرحياً، ثم قامت لجنة المشاهدة باختيار ٥٠ عرضاً للمشاركة في المرحلة الأولى. أضاف نعلم أنه من المنطقي تفاوت جودة العروض، فمهرجان آفاق مسرحية مشروع به عدة مراحل لتصعيد العروض، وكان هناك بعض العروض التي حصلت على مركز ثاني أو ثاني مكرر في إحدى مراحل المهرجان، ثم حصلت على أفضل العروض في النهائيات، وهو دليل على اجتهاد صناع هذه العروض وتطويرهم من أدواتهم وعناصرهم الفنية. وعن معايير اختيار العروض تابع: نعتمد على الجودة والتنوع كذلك، الالتزام بشروط كل مسابقة، وقد تميزت هذه الدورة بتميز وجودة مستوى العروض، فلم يكن أحد يعرف من سيحصل على المركز الأول، كذلك ظلت لجنة التحكيم على مدار يومين تناقش النتيجة النهائية، نظرا لقوة وجودة العروض والتنافسية العالية التي قدمتها الفرق، فعلى سبيل المثال: مسابقة العروض القصيرة ضمت مجموعة من العروض المتميزة بشكل كبير، وذلك مقارنة بالدورات الماضية، كذلك تميزت عروض مسابقة المنودراما والديودراما ومسرح الطفل، وعن معايير اختيار المكرمين أضاف: دائما نرتكز في اختياراتنا للمكرمين على من لهم تاريخ مشرف حتى يأخدهم الشباب قدوة، وأن يكونوا نماذج يحتذى بها.

تشكلت لجنة تحكيم المرحلة الأولى للمهرجان من د. أحمد مجدي، د. جمال الفيشاوي، الفنان مجدي عبيد، الفنان ياسر أبو العينين، الفنان أيمن غالي، د. محمد عبد المنعم، الناقد محمد عبد الوراث، الفنان محمد لبيب، د. وليد الزرقاني، أما أعضاء لجنة تحكيم النهائيات فقد تشكلت من النجمة خدوجة صبري، الكاتبة د. بديعة راضي من المغرب، د. هاني ناظر من السعودية، د. علي الجنفدي من اليمن، النجمة حنان شوقي، د. سيد الأمام، د. أحمد الدلة، د. محمد عبد العزيز. وتشكل فريق الدورة من المدير التنفيذي د. سالي سليمان، مسئول العلاقات الخارجية النجمة خدوجة صبري، المسئول الإعلامي شيماء ربيع، مدير الدعاية والإعلان محمد الكومي، مسئول العلاقات العامة أندرو فوزي، مسئول لجنة التجهيزات الفنية للعروض أسامة حربي، مسئول لجنة التجهيزات الفنية والميكانست إبراهيم الأسمر، مسئول لجنة التنظيم أحمد عادل ومروان شومان، مسئول التصوير والتوثيق خالد حمادة.

مخرج عرض «مغامرات جيمو»..

محمد عشري: ذوو الهمم قادرون على تقديم أي نص مسرحي

محمد عشري، مخرج مسرحي شاب، قدم مؤخرا تجربة جديدة ومختلفة بالتعاون مع فرقة مسرح الشمس، بعنوان مغامرات جيمو، بالتعاون مع عدد كبير من ذوي الهمم والطاقات الإبداعية المختلفة، حول هذه التجربة وطبيعة عروض مسرح الشمس كان لنا معه هذا الحوار.

حوار – صوفيا إسماعيل

حدثني عن العرض، وكيف بدأ التجهيز للمشروع؟

بدأت في التجهيز للمشروع من حوالي سنتين وحدث تغيرات كثيرة، سواء على مستوى النص أو طريقة تناوله أو الترشيحات، وعملت جلسات تحضيرية كبيرة، مع المبدعين المشاركين معي في العمل، فجلست مع الشاعر بلال إمام، والملحن أحمد الناصر، ومصممة الديكور غادة شلبي، ومصممة الأزياء سماح نبيل، ومصمم الدعاية خالد مهيب، والماكييرة نادين عبد الحميد، واتفقت معهم على أننا لن نتنازل عن مستوى طموحنا في العرض، مهما كانت الظروف ومهما واجهنا من عقبات، والحمد لله قد كان.

وجاءت بعد ذلك مرحلة اختيار الكاست، وكانت مرحلة متعبة لتنوع الشخصيات واختلاف الأشخاص والأنماط المشاركة، سواء من نجوم أو هواة، أو من ذوي الهمم، أو فناني مسرح الجامعة، وأنا دائما أفضل التنوع في الشخصيات والمواهب، هذا التنوع يحقق لي متعة خالصة، على الرغم من الصعوبة البالغة في التعامل مع هذا الكم المتنوع والمختلف في نفس الوقت، ولكن بتوفيق من الله حققنا ذلك التنوع في العرض.

ما الصعوبات التي واجهتك في تقديم هذه التجربة؟

الصعوبات تبدأ بداية من الإعداد للنص للمؤلف صلاح متولي، وتحويله ليلائم هذا العصر، وأيضًا محاولة الوصول

عدم التفريق بين عناصر العمل هو الدمج الحقيقي

لأقرب الترشيحات التي ستحقق الصورة الموجودة في خيالي لكل دور.

كان قراري منذ البداية أن أطبق فكرة دمج ذوي القدرات، حتى يصعب على المتفرج التفريق بين عناصر فريق التمثيل، فكان هدفي تسكين كل ممثل في مكانه دون إقحام، أو اختلاق، أو إظهار شيء مختلف، وأسعدني أنني استطعت تحقيقه، ولمست ذلك من خلال فرحة أولياء أمور الأولاد المشاركين من فرقة مسرح الشمس.

حدثني عن فكرة دمج ذوي الهمم في العروض المسرحية؟

فكرة الدمج أهم فكرة جذبتني لأن أقدم العرض وأصر على تقديم المشروع، فهي فكرة عظيمة للغاية، كانت تطبق كثيرا بشكل خاطئ، لذلك صممت على خوض هذه التجربة لتحقيق فكرة الدمج الحقيقية وهي ألا يشعر أحد من الجمهور أن هناك فرقا بين أحد وآخر .

هل عروض ذوي الهمم تتطلب نصوصا معينة، أم هم قادرون على تقديم أي نص مسرحي؟

من وجهة نظري أن ذوي القدرات يستطيعون تقديم أي نص، لأن لديهم قدرات تفوق قدرات الكثيرين.

هل لديك جمهور مستهدف من العرض، أم أن العرض يناسب كل الفئات والأعمار؟

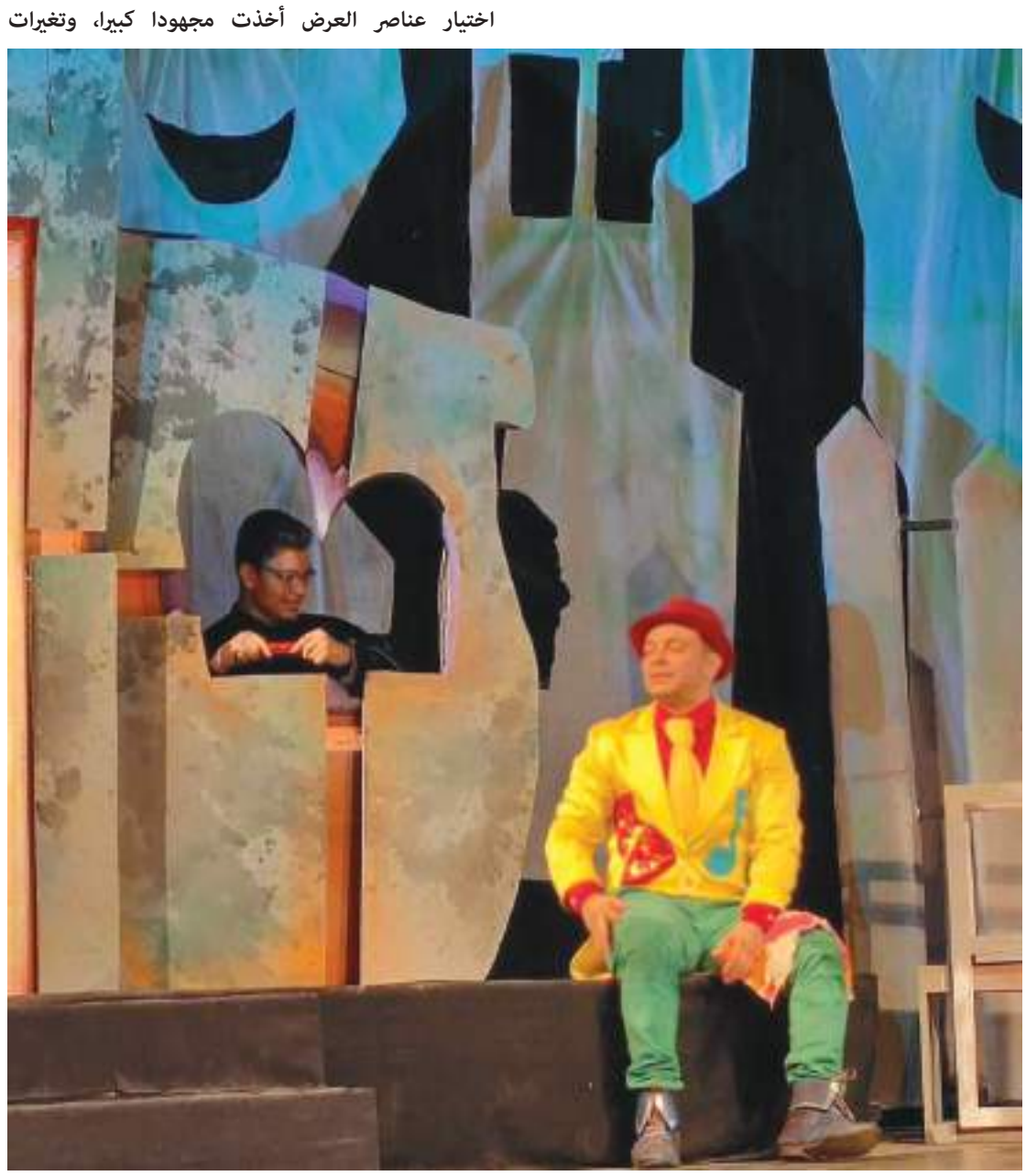
من اليوم الأول جمهوري المستهدف هو الأطفال والكبار.

ما الرسالة التي تريد تقديمها خلال العرض؟

رسالتي مواجهة القبح بالجمال ومواجهة الجهل بالعلم والفن وتصحيح النظرة لمن يستحق التريند والشهرة، فهو من يقدم خيرا ينفع به أهله ووطنه، ومن يقدم علما وفنا يؤثر في المجتمع.

ما آليات اختيارك لعناصر العرض؟

اختيار عناصر العرض أخذت مجهودا كبيرا، وتغيرات عديدة لأنني كنت قد قررت من أول يوم أنني لن أتنازل عن مستوى طموحي في تفاصيل العرض مهما كانت صغيرة، ولذلك وصلت في النهاية إلى المجموعة المبدعة التي شاركت في العرض.



حدثني عن فرقة الشمس، وهل قدمت معهم عروضا مسرحية من قبل؟

فرقة الشمس فرقة ذات استراتيجية خاصة ومهمة جدا، وهي دمج ذوي القدرات في الحركة المسرحية ومن ثم في المجتمع، ما يجعل لها مكانة ووضعا خاصا بها، منذ أنشأتها الفنانة القديرة وفاء الحكيم، حتى تولى إدارتها المخرج القدير محمد متولي، وهذا أول عروضي معها وسعيد جداً بهذه التجربة، وأوجه الشكر لإدارة مسرح الشمس على المجهود العظيم الذي بذلوه لمساندة ودعم ونجاح العرض، وعلى رأسهم مدير عام المسرح المخرج محمد متولي على تذليله كل العقبات ومساندته الدائمة للعرض.

ما رأي الجمهور والنقاد في العرض؟

أحمد الله على كرمه في رأي واستقبال الجمهور والقيادات الثقافية والنقاد للعرض، وعلى رأسهم المخرج الكبير خالد جلال رئيس قطاع الإنتاج الثقافي والقائم بأعمال رئيس البيت الفني للمسرح الذي أثنى كثيرا على العرض، وأعلن في يوم افتتاحه أنه سيساند العرض ليصل إلى كل الجمهور المصري في كل محافظات مصر، أتوجه بكل الشكر له لمساندته الدائمة لكل فنان حقيقي.

هل لديك خطة للتجوال بالعرض داخل محافظات مصر؟

أعتقد أن إدارة البيت الفني للمسرح بقيادة المخرج الكبير خالد جلال ستضع خطة لتجوال العرض بعدما أشار سيادته بذلك في يوم الافتتاح.

ما خطتك المسرحية الجديدة؟

بعد مغامرات جيمو أستعد حاليًا لتقديم المسرحية الغنائية جبال الحب (عن قصة حب شيرين وفرهارد لناظم حكمت) إعداد ياسر عاشور. وأيضا أستعد لتقديم مسرحية (ملك الشيكولاتة) عن رواية تشارلي ومصنع الشيكولاتة لرولد دال، تأليف محمد خلف، وكلاهما إنتاج الهيئة العامة لقصور الثقافة، وأيضًا حاليا أتشرف بمشاركتي كمدرب للرقص المسرحي والدراما الحركية ضمن مشروع ابدأ حلمك بمحافظة العريش، وأستعد لمشروعي القادم في البيت الفني للمسرح بمسرحية (حواديت الشتا) تأليف إبراهيم الحسيني، وإنتاج مسرح الغد بقيادة المخرج الكبير سامح مجاهد.

تجليات الواقع

في مسرحية «جونو»

عبد السلام إبراهيم

يدخل الكاتب المسرحي الإماراتي محسن سليمان في عمق الواقعية بقوة بمسرحيته «جونو» التي صدرت عن دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة، جسّد من خلالها واقعًا صنعته قوى الطبيعة فدفع بشخصياته لتدخل صراعًا محمومًا معها، كاشفا التحولات النفسية لها، استطاع أن يقدم لنا مسرحية متكاملة البنى الفنية أدخل فيها كل التكنيكات التي ساهمت في خلق الجو الدرامي، وتمكن من صناعة بطل من الواقع الإماراتي يمكنه أن يقف في مواجهة القوى العاتية التي خلقت إعصارًا اسمه جونو الذي تسبب في دمار هائل لسواحل عمان والإمارات عام ٢٠٠٧. خلق محسن سليمان شخصياته من المجتمع الإماراتي التي تعيش على الساحل والتي تكون عرضة لاجتياح تلك الأعاصير، يفكك الواقع ويعيد بناءه. جاءت الحبكة لتصنع الحدث الذي يتصاعد تدريجيا، بينما استخدم اللهجة الإماراتية التي كانت بمثابة الثوب المناسب للحبكة والشخصيات وتليق بالواقعية وتدفع بها نحو الذروة.

تمثل الأشكال الأدبية هاجسًا للكاتب إذ يظل في بحث دائم عن شكل مناسب لفكرة تطرأ على ذهنه، قد تلبس الفكرة الشكل المناسب بطريقة سريعة وقد تمثل كابوسًا فظيعا له في نومه وفي استيقاظه، ولا يهدأ له بال حتى يقذفها في رحم أدبي ملائم. جاءت فكرة «جونو» لمحسن سليمان وظنها مناسبة لكتابة قصة قصيرة لكنه اكتشف أن ذلك الشكل غير ملائم لها، وظلت تؤرقه حتى جاءت في ثوب مسرحية؛ لنكتشف أن المسرح هو الوعاء المناسب للفكرة نظرا للحدث والحركة والتأثيرات واللغة والحوار الذي ما كان ليكون ممكنًا في قصة قصيرة.

جاء «إبسن» ليضيء شعلة الواقعية الإبسنية في الموضوع والأسلوب والتكنيك، فهجر الموضوعات القديمة التي كانت تناسب العصر الفيكتوري بقيمتها الزائفة ونهاياتها السعيدة، فجعل مسرحياته مرآة للعصر والمجتمع، تمتزج بالمشكلات الاجتماعية وصنع منها مرآة لمأساة الإنسان

الروحية وصراعه مع القوى الطبيعية والاجتماعية وأشباح الماضي والعادات والتقاليد السائدة. إن الدراما الحديثة ارتبطت بـ»هنريك إبسن»، فأصبحت الإبسنية علامة الثورة الدرامية في المادة والتكنيك، بمعنى أنها تناولت بالتحديد كلاً من الموضوع والأسلوب والتكنيك، لكن يجب أن نسلم بأن شهرة «إبسن» قد ارتبطت بإدخاله الواقعية في المسرح.

كذلك أفاد محسن سليمان من الواقعية وتجلت في مسرحية «جونو» ووضع شخصياته في صراع مع الطبيعة وأهوالها. يفتتح مسرحيته بتحديد عنصري الزمان والمكان؛ أثناء اجتياح إعصار جونو والمكان في منزل هادئ بمنطقة إماراتية ساحلية في إمارة «الفجيرة» أو «خور فكان» أو «كلباء»، ثم حدد المكان بغرفة نوم آمنة لتصوير الجو الهادئ الذي تعيش فيه تلك الأسرة. لكن حينما يفتح الستار نسمع صوت الرياح وتلاطم الأمواج للتمهيد للجو العام. نرى آمنة وهي تستيقظ من النوم إثر كابوس اقتحم نومها فتنادي على عبيد وتحاول الاتصال به لكن هاتفه مغلق.

تؤكد الأخبار في مسرحية «جونو» من خلال المذياع على شراسة الإعصار الذي ما زال يضرب المناطق الساحلية في عمان ويتجه نحو الإمارات، وبعد أن يتم الإظلام بانتهاء المشهد القصير يقوم سليمان بعمل استرجاع من خلال السلويت يبدو فيه عبيد وآمنة وهما يمضيان فترة شهر العسل في إندونيسيا باستمتاع، لكن أثناء الرحلة يعثر عبيد على محارة من مخلفات تسونامي الذي يرمز بشراسته إلى إعصار جونو، أو أن تلك المحارة تعتبر الهدوء الذي يسبق العاصفة. تستمر آمنة في النداء على عبيد وصوتها يتردد ثم ينتقل السلويت الذي ينقل الحدث من إندونيسيا إلى الإمارات فيتنامى الحدث بمركب تتلاطم في الأمواج وتصارع الرياح.

في بداية نشوء الحدث الدرامي يأتي عبد الله شقيق آمنة الذي يبدو أنه كان يبحث عنه، ليأخذها وتستشعر في كلامه بالخطر.

آمنة: شقايل تاخدني وعبيد..؟

عبد الله: (يقاطعها) عبيد ياي في الطريج.. اطمني روحج.

إن المسرح الواقعي مستمد من الواقع بعيد عن الخيال والتاريخ، وإن وجد في النص المسرحي الواقعي خيالًا أو أحداثًا تاريخية فهذا ضمن الإطار الخارجي للمسرحية، بمعنى أنه يصب في خدمة موضوع المسرحية التي تعبر عن واقع مؤلفها ومجتمعه. احتك الكاتب المسرحي محسن سليمان بالواقع الذي يعيش فيه وفهم آلياته فخلق من طينته مسرحًا يشبهه. مسرحا ذا بناء درامي لا ينسخ الواقع بل يفككه ويعيد بناءه بشكل فني متماسك.

البناء الدرامي في مسرحية «جونو» يعتمد على المشاهد القصيرة نسبيًا والتي كان يعول عليها نمو الحدث الدرامي من خلال الحبكة الرئيسية ولكن كانت تقطعها المشاهد المتخيلة والتي شيدها سليمان من خلال السلويت حتى لا يقطع تطور الحدث، جاء السلويت بشكل فني معبر يؤدي دوره بأن يساهم في البناء الدرامي وفي نفس الوقت يضفي عليه الشكل الجمالي، كما يساهم في بناء الشخصيات والتخفيف من حدة التوتر الناجم عن شدة الخط الرئيسي للأحداث، كما برع سليمان في وضع بورتريهات راقصة وأغنيات

لإكساب الحدث الواقعي قوة والمزيد من رسم الجو الدرامي.

في مسرحية «جونو» نجد أن الحدث بسيط «إعصار تسبب في اختفاء البطل» هو الذي تتجمع من خلاله خيوط درامية تؤدي إلى لحظة محددة من قبل ولم تحد عنه بل أنها كثفت من دراميته وجعلته يتوهج تماما. نكتشف أثناء نمو الحدث المسرحي أن آمنة كانت آخر من تم إخلاؤهم من منازلهم بسبب إعصار جونو الذي يضرب دون هوادة فيحاول عبد الله أن يأخذها وفي نفس الوقت يقوم بطمأنتها على عبيد الذي لا يزال مفقودا.

عبد الله: (في هدوء) كلنا ندور عليه.. هدي نفسج (يمد يده لها) يلا نروح.

لكن آمنة تظل تنادي عليه وهي في طريقها للخروج ويتردد صدى صوتها للتأكيد على حبها الذي لم يفارق قلبها. وفي المشهد التالي يؤكد محسن سليمان على وجود أغنية تحتوي كلماتها على مضمون غياب عبيد واشتياق آمنة له نظرا لغيابه الذي طال ويحدد زمنها بدقيقتين ودخلت الحكاية في التراث الغنائي، كما يؤكد على وجود استعراض فنون شعبية خاص بالبحر تؤديه فرقة ترتدي ملابس البحار لإضفاء الواقعية على الجو الدرامي ويحدد زمنه بخمس دقائق.

حينما ينتهي الاستعراض يتحول الراقصون في الاستعراض إلى بحارة يقومون بإنقاذ الأهالي المنكوبين إثر اجتياح الإعصار وتمتزج الموسيقى بصرخات والنداء والاستغاثة لتكوين الجو الملحمي الذي يصور الواقع الفادح.

صوت ١: الحقونا.

صوت ٣: (يبكي) بيتنا غرق بالكامل.

إن الواقعية لا تبشر بشيء ولا تدعو إلى سلوك خاص في الحياة وإنما كل همهما هو فهم واقع الحياة وتفسيره على النحو الذي تراه. جاءت الشخصيات في مسرحية «جونو» متسقة تماما مع الحدث وتساهم في البناء الدرامي إذ أنها دينامية وجاءت من نسيج المجتمع وعبرت عنه بشكل حقيقي. استطاع محسن سليمان أن يمنح شخصياته القدرة على الفعل الدرامي دون خطابية أو افتعال غير مبرر، كما منحها العمق من خلال اللهجة المحلية التي تنطق بها.

آمنة: متى راح عمان كان وياي الصبح وقالي ديري بالج على اللى في بطنج.

بحار ٣: لا لا كان في الفجيرة من بداية الإعصار.

بحار ٤: غرق هناك.

بحار ٥: شفته في كلباء.

بحار ٦: شفته على شارع الإمارات رايح بو ظبي.

جاءت اللغة في مسرحية «جونو» في ثوب العامية الإماراتية تناسب المكان والحدث وتكرس للواقعية، وتحمل في طياتها دلالات متعددة كما أنها تناسب كل شخصية من الشخصيات، وكان لها العامل الأهم في نمو الحدث المسرحي. بالإضافة إلى ذلك تمثل اللغة الضلع الأساسي في تطور الحدث الدرامي إذ أنها حققت هدفها في رسم الشخصيات وحشدتها لإضفاء حالة من الواقعية على الحدث المسرحي. تلك اللغة التي على الرغم من بساطتها تمثل السهل الممتنع لأنها جاءت بصورة تناسب كل لسان ينطق بها دون زيادة أو نقصان وكأنها وُضعت بقطارة. صاغ محسن سليمان الحوار بطريقة تجعله ينسجم مع الموقف وتكثيف العبارة.

تصل الأحداث في مسرحية «جونو» إلى الذروة إذ تتداخل الأصوات فيما بينها فيؤكد كل منها أنه رآه؛ فمنهم من يقول إنه غرق وآخر يقول إنه نجا هو وامرأته بعد أن غرق بيته، وآخر يقول إنه مات، وغيره يقول إنه لم يمت. تصاب آمنة بالذهول إثر كل ما قيل عن زوجها والذين رأوه في نفس الوقت في عدة أماكن فتقول:

آمنة: خذوك مني وغرقوك.. خلوك بطل ومن بعدها موتوك. أنا ما أبغيك بطل أنا أبغيك تكون وياي.

يبتكر سليمان مشهدًا خياليًا باستخدام السلويت يتجسد فيه عبد الله وآمنة وهما يتحدثان ويطمئنها على نفسه، ويطلب منها أن تنتبه لجنينها لكنها تأتيه بجاكيت ليدفئه في فصل الصيف كنوع من الحماية التي توفرها له. في المشهد التالي نجد مركبا في طريقها للإبحار ويقف شقيقها وحمدان ابن عم عبد الله ويؤكدون له أن اسمه قد سجل في سجل المفقودين فتفجر قضية اجتماعية بين عبد الله وابن عمه.

آمنة: حمدان يفاول على عبيد بالموت عشان الورث عشان سالفة الأرض اللي بتخلص.

حمدان: انتي شو تقولين يا آمنة عبيد ولد عمي.

نحن أمام بطل إماراتي جاء من نسيج المجتمع يصارع في مجتمع ساحلي يواجه إعصارًا لا يلين، ويحاول أن يصارع هذه القوى التي تسبب شقاءه وشقاء الآخرين، وإذا مات البطل فإن موته يعني خلاصًا له، حتى لا يعيش وهو لم يحقق رغبته، بينما ساهم اختفاؤه في نمو الحدث بشكل بسيط. هذه البطولة بالقياس إلى القدماء هي تأكيد لقدرته وفرديته.

تقوم الفرقة الاستعراضية بأداء لوحة لمدة خمس دقائق، بعدها تسلط الإضاءة على آمنة بعد يوم من الإعصار، والمذياع يؤكد على الدمار الذي خلفه الإعصار في عمان. يدخل عبد الله بعد أن استبد به اليأس من العثور على عبيد، ويبدو في ثنايا كلام عبد الله موت عبيد، وحينما يدخل البحارة تسألهم آمنة عنه وكل واحد يجيب بمكان يختلف عن الآخر. تتجلى بطولته أيضا بتواجده في كل الأماكن.

رجل: لا في دبي.

رجل: لا في الشارجه.

رجل: في الفجيرة.

وحينما يدق الباب تهرع آمنة ويتحول صوتها إلى صدى ويتردد صوت ينادي باسم آمنة وعبيد وكأن الحكاية تتحول إلى أسطورة إذ لم يظهر عبيد عند إسدال الستار، لتظل حكاية عبيد البطل الذي تناقلت سيرته كل الألسنة وحددت مكانه في كل مكان. خرج عبيد من صميم الواقع في ظل إعصار جونو الذي لا يرحم ليتحول بعدها إلى بطل أسطوري تتناقل سيرته لكنه يترك زوجته تعاني مرارة الفقد في ظل واقع معاش لا يمكن أن يتغير إذ أنه ملتصق بمكان جغرافي يمكن أن يجود ببطل إماراتي آخر ربما يكتب عنه الكاتب المسرحي محسن سليمان مسرحية أخرى.

هل ينجح البطل «الملك لير» فى تجسيد الشخصية المعقدة؟

هشام عبد الرءوف

يرى عدد كبير من النقاد أن شخصية الملك لير من اشهر الشخصيات وأكثرها تعقيدا فى أدب شاعر الانجليزية الأول وليم شكسبير. ويرجع ذلك إلى المشاعر المتعددة المضطربة التى تسيطر عليها خلال مسار المسرحية مما يجعل من الصعب تجسيدها .

اجاد عدد من الممثلين الإنجليز والأمريكيين تجسيد تلك الشخصية على المسرح منذ عصر شكسبير نفسه (١٥٦٤- ١٦١٦). وفى العصر الحديث جسدها عدد كبير من الممثلين منهم "بوب سكوفيلد" و"ايان ماكلين". واحيانا بسبب التعقيد البالغ للشخصية كان يجسدها العنصر النسائى مثلما هو الحال مع "جليندا جاكسون" التى رحلت إلى العالم الأخر فى يونيو الماضى عن ٨٧ عاما وجسدت الشخصية وهى فى الثمانين وكانت عضوا سابقا فى مجلس العموم البريطانى. ونجح هؤلاء الثلاثة وغيرهم فى تجسيد الحاكم الذى لا يمكن التنبؤ به على حد تعبير ناقد الجارديان البريطانية.

من هنا يتساءل نقاد المسرح فى بريطانيا عن العرض القادم لمسرحية الملك لير الذى يجسد شخصيته فيه "كينيث برانا" (٦٢ سنة) وسيكون هو أيضا مخرج العرض. هل سيكون برانا على قدر التحدى فى تجسيد تلك الشخصية وهو أمر يشبه صعود قمة افرست المسرحية على حد تعبير الناقد.

اعتقاد خاطئ

يرد برانا بنفسه على هذا السؤال فيرى انه لااساس لهذا الاعتقاد الذى يراه خاطئا . ذلك أن الملك لير شخصية بسيطة تعبر عن شخصية الإنسان العادى. ويستشهد بمقولة اطلقها فى القرن التاسع عشر الممثل الأمريكي ادوين فورست (١٨٠٦- ١٨٧٢) وهو واحد من اشهر من جسدوا تلك الشخصية.

يقول فورست ..لقد جسدت شخصيات شكسبير كلها ...هاملت وعطيل وماكبث وشيلوك (تاجر البندقية) فلم أجد أسهل من شخصية الملك لير لأنه شخصية توجد داخل كل واحد منا.

واكد على نفس المعنى السير لورنس اوليفيه (١٩٠٧ -١٩٨٩) عميد المسرح البريطانى الذى تم اطلاق اسمه على اهم جوائز المسرح البريطانى ..أنا الملك لير ...فهو مجرد شخص غبى.

ويقول أيضا أنه سأل توم كورتنى (٨٦ سنة) عن الطريقة التى استطاع التعايش بها مع شخصية الملك لير فقال أن التعايش معها كان أسهل وأكثر مرحا من التعايش مع شخصية هاملت.

أكثر من ٤٠ عرضا

ويمضى قائلا انه اقدم على تجسيد تلك الشخصية بعد أن شاهد اكثر من ٤٠ عرضا لمسرحية الملك لير وتعرف على نواحى الضعف والقوة فى كل منها ليستفيد منها فى إخراج المسرحية. وكانت منها عروض بلغات غير الانجليزية . وكان بعضها معالجات بأشكال مختلفة كما سنرى فيما بعد. وكان بعضها على المسرح والبعض شاهده فى تسجيلات لأنها عروض قدمت قبل مولده أو عندما كان طفلا .وعموما كانت كلها عروض على قدر كبير أو مناسب من الجودة باستثناء عرضين فقط.

كان الأول هو العرض الذى قدمه "تشارلز ليوتون" عام قبل مولده بعامين ١٩٥٨. اجتمعت لهذا العرض عدد من عوامل الجودة لكنها ضاعت جميعا بسبب ضعف اصوات بعض الممثلين عكس ما هو مطلوب لطبيعة العرض كما هو الحال مع شخصية أحد معاونى الملك لير.

وهناك عرض عام ١٩٩٩ فى اليابان حيث جسد شخصية الملك لير الممثل اليابانى" يوكيو نيناجاوا" وكان صوته ضعيفا لا يناسب موجات الغضب التى كانت تنتاب الملك لير.

عروض ناجحة

وعلى العكس كان هناك بعض الممثلين حققوا درجة عالية من النجاح ساهمت فى زيادة فهمه للنص مثل "بول سكوفيلد" الذى جسد الشخصية عام ١٩٦٢ . كان أداء سكوفيلد يتميز بالبعد عن محاولة استدرار عطف المشاهد رغم انه حصل عليه فى نهاية العرض رغم قوة صوته ونجح فى اقناع المشاهد بأن من حقه معاقبة بناته اللاتى أسأن إليه.

ومن العروض التى استفاد منها عرض جون وودز فى ١٩٩٠ فإذا كان سكوفيلد قد أبرز الجانب العاطفي من الشخصية ، فإن أداء جون وودز، كان رائدًا بنفس القدر. ما تعلمناه هو أنه لم يكن هناك تقدم خطي بسيط في لير تؤدي فيه الحماقة إلى الجنون ومن ثم إلى التجديد الأخلاقي: كان جوهر وود لير هو أنه عاش في حالة دائمة من الفصام الروحي. صرخ في وجه كورديليا: "من

الأفضل ألا تكوني قد ولدتِ"، لكنه اختنق بعد ذلك، ولم يتمكن من إكمال الجملة. و سارع فجأة ليمنحها عناقًا أبويًا حميما. ولكن قبل كل شيء، ذكّرنا وود بأن دور الملك لير، والمسرحية نفسها، عبارة عن تناقض لا نهاية له..

عمق إنساني

عندما لعب إيان ماكيلين الدور في إنتاج تريفور نان عام ٢٠٠٧، أظهر لنا، تمامًا كما فعل في أول نجاح كبير له في ريتشارد الثاني، أن لير ينتقل إلى شخصية ذات عمق انسانى بدلا من كونه مجرد ملك وأب .

ولم يسلط سيمون راسل بيل، فى العرض الذى أخرجه سام مينديز فى عام ٢٠١٤، الضوء على تناقضات الشخصية فحسب بل سلط الضوء أيضًا على الكوميديا الجامحة مثلما حدث فى مشهد الكوخ وهو يتجول في ملابسه الداخلية،

و بعد مرور عام، أظهر "باري روتر"، في إنتاج جوناثان ميلر الذي لا يُنسى أن الملك لير شخصية متجذرة في صراع داخلي يتوسع تدريجيًا فقط إلى استعارة لأزمة عالمية: كان لير روتر قبل كل شيء أبًا ضالًا، حتى أنه كان تقسيم المملكة شأنًا عائليًا حميمًا.

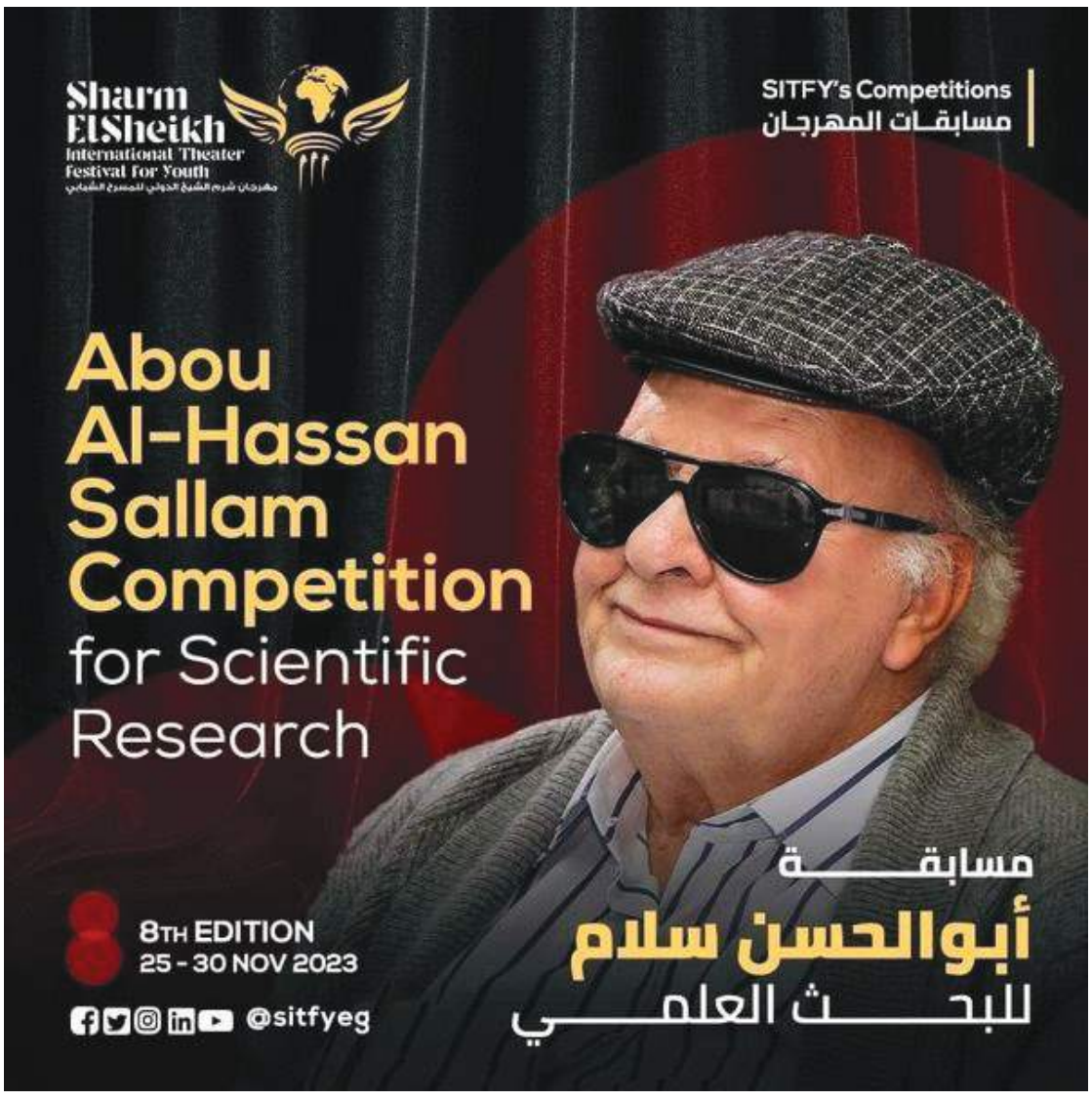
الملكة لير

وكان دور لير يتجاوز الجنس. لعبت كاترين هانتر الدور مرتين بعد أن تحول الملك لير إلى ملكة وليس ملكا. رأيت أول مسرحية في ليستر هايماركت عام ١٩٩٧ حيث أصبحت المسرحية خيالًا لامرأة تحتضر تعبر عن كل أفكارها حول جحود الأبناء والقسوة الكونية: أعطتنا هانتر جوهر لير.

لم تكن "جليندا جاكسون" أقل إثارة للدهشة في إنتاج ديبورا وارنر لعام ٢٠١٦ على مسرح . بصفتها سياسيَّة سابقة أكدت جاكسون بشكل مفهوم على غضب لير من الظلم الدنيوي، لكنه أبرز أيضًا ببراعة تقلب الشخصية وضلالها وتآكل الانقسام بين العقل والجنون. وكانت في الثمانين من عمرها عندما لعبت الدور، كانت قدرتها على التحمل رائعة. لكن أداء جاكسون أكد شيئًا اكتشفته من حياة لير: أنه عندما يتخلص الممثلون من كل الأفكار الأسطورية والضخمة ويستخدمون تجربتهم الحياتية ليقدموا إنسانًا يمكن التعرف عليه، فإن دور لير يصبح دورا قابلا للتجسد الرائع وبسهولة تبعث على الدهشة.

إشكالية الزمن الخيالي في فنون الغناء بين الأغنية الطربية والأغنية المسرحية

البحث الفائز بجائزة مهرجان شرم الشيخ الدولي لمسابقة أ.د أبو الحسن سلام للبحث المسرحي(١)



مقدمة البحث

أن الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يشعر شعورا واعيا ومكثفا بالزمن سواء في سريانه وفقدانه؛ خاصة في ملاحظة العلاقة في تعاقب دوران الزمن ما بين النهار والليل، وتعاقب فصول السنة، وحالة عند شعوره بمرور الزمن عند فقدانه لشيء مع شعوره بالحزن أو الألم. ولأهمية الزمن في حياة الإنسان؛ اجتهد بعض العلماء بدراسة الظواهر الدورية للزمن وإيجاد علاقات بينها، فمنذ القدم اهتم العلماء والفلاسفة..

«اختراع أساليب وأجهزة أكثر دقة لقياس الزمن» ويضيف روبرت همفري١ إلى ما سبق فيقول: «كذلك اجتهد علماء اللغة في قواميسهم تحديد معني الزمن لغة واصطلاحا، كما كانت لبعض المفكرين آراء في تعريف الزمن وفي تعدد أقسامه ومفهومه في الدين وفي لِغَد التعبير الكلامي وغير الكلامي وفي الأدب وفي الفن خاصة في الشعر وفي الموسيقي والفنون الأدائية. يعرف (روبرت همفري) ٢ الزمن؛ يقول:

«أن الزمن ظاهرة حقيقية أدركها الإنسان منذ القدم؛ اتسمت بسمة الديمومة التي أعطته وجودا حقيقيا»

هكذا ارتبط الإنسان وارتبطت حياته باستمرارية الارتباط المتبادل مع الزمن يقول د. أحمد علي مرسي: «أصبح الزمن جزءا أساسيا من الخبرة الإنسانية، كما أن المتغيرات التي تحدث في الواقع الإنساني تحدث في الزمن، لذا حاول الإنسان السيطرة عليه وإخضاعه لإرادته».٣

ويرجع بعض الفلاسفة سبب إصابة الإنسان بالعوائق والحوادث إلى الزمن بسبب تلك العلاقات المتبادلة بينهما «فالزمن يفضي إلى شقاء الإنسان نتيجة لنقصان تحقق الفعل فيه» ٤

كما أن حركة الزمن هي مصدر وجود الإنسان ومصدر فنائه «لأن الزمن هو الذي ينبئ الإنسان بموته وآلامه واضعاف مجهوداته واستهلاكها»، «انه الكيان الموجود الفاني»٥.

الزمن إذا هو امتداد للنفس البشرية منذ لحظة ولادتها وإيثارها النور لغاية الممات لكونه في حركته يندرج عالم المتغيرات» ٦

والزمن في الإبداع الأدبي والإبداع الفني غير الزمن الحقيقي المعيش في الحياة هو الزمن الخيالي؛ الذي يستغرقه كل عمل أدبي أو فني، ومع أنه زمن مغاير للزمن الواقعي المعيش؛ إلاّ أنه محل تصديق في مجالا لتلقي؛ لأن مصداقيته نابعة من ثنائية ميثاق افتراضي بين المنتج الإبداعي في الأدب وفي الفن والأديب أو الفنان والمتلقي. ولأنه زمن خيالي افتراضي؛ لذا يقوم آداؤه على المبالغة في امتدادات زمنية أو اختزالات زمنية لها طابع مدموغ ببصمة مبدعه وبيئته وعصره هو زمن الزمن الخيالي الذي يستغرقه كل عمل أدبي أو فني، وهو زمن مغاير للزمن الواقعي المعيش وفي فنون الغناء تختلف مساحات الزمن الافتراضي ما بين توظيف الزمن في الأغنية الدرامية والمسرحية عنها في زمن الأغنية الطربية، وهو ما يدعو إلى البحث.. باعتبار اختلاف التوظيف الزمني الافتراضي بين الفنين مع انتمائها جنسا موسيقيا واحدا مختلفا؛ يعدّ إشكالية جمالية بين الزمن باعتباره الحياة في المطلق والزمن باعتباره فرضية خيالية... لذلك شدتني هذه الإشكالية البحثية المركبة إلى تناولها في بحثي هذا. بحثا عن إجابات عن عدد من الأسئلة وبتناول تلك الإشكالية يتخذ مسير البحث وجهتين،إطاريتين(إطارنظري، إطار منهجي).

أولا: الإطار النظري للبحث: -

يتناول البحث في إطاره النظري.. أهمية البحث، وإشكاليته ومنهجه وحدوده ومصطلحاته وكلمته المفتاحية: (نقطة البحث)

أهمية البحث:-

يفرض الاختلاف اللحني والأدائي بين الغناء الطربي والغناء الدرامي علي الملحن الإلمام المعرفي في فهم الفرق بين هدف التطريب الغنائي وهدف الأداء بالتشخيص أو التجسيد الدرامي غناء، بمعني أن يؤسس لحنه باعتبار الأغنية تعبيرا عن جوهر شعور الشخصية الدرامية وجوهر إرادتها بديلا لفقرة من حواره الدرامي، بِنَا يعبر عن فعل درامي أو رد فعل علي فعل شخصية مضادة لها في الحدث الدرامي نفسه؛ وهو ما لا نري له تمثيلا في ما قدم ويقدم من ألحان لأغان في عروض مسرحية معاصرة، إذ تبتعد كثيرا عن أصول التعبير الدرامي بغناء حاملة لمظاهر الصراع، إذ هي أقرب إلي روح التطريب أكثر من انتمائها إلي تجسيد روح الصراع الدرامي بما بتوافق مع إيقاع الشخصية الدرامية وإيقاع زمن الحدث الدرامي وجمالياتها الدرامية، الأمر الذي يحتاج إلى تدارك هذا الخلط والاستسهال ودغدغة عاطفة التطريب لدي عادة جمهور الميلودراما السينمائية .

إشكالية البحث: -

أولا: توجد إشكالية بين ألحان الغناء الطربي وألحان الغناء

المسرحي حيث تحتاج الأغنية الطربية إلى مساحة زمنية أطول من المساحة الزمنية؛ التي تجسد للتعبير الغنائي تجسيدا دراميا؛ وهي إشكالية تواجه الملحن الموسيقار المبدع المتمرس ميدانيا واحترافيا في تخصص الألحان الطربي؛كما تكون مشكلة أمام المطرب الذي أسند إليه تمثيل دور يتشارك فيه الغناء مع التمثيل؛ نظرا لتمرسه الاحترافي بالغناء الطربي وجماليات (العرب اللحنية) التي تعطل مسير إيقاع الغناء الدرامي المطور للصراع.

ثانيا: تواجه مؤلف الغناء المسرحي إشكالية الصياغة الشعرية بأخيلتها الرومانسية عند التحول إلى كتابة الأغنية الدرامية، ومن ثم تختلف الصياغة الشعرية؛ لتصب في المعني الدرامي المناسب للأبعاد الدرامية الخاصة بالشخصية من ثم تختلف المساحية ذاتها زمنيا تبعا للشخصية أو الشخصيات الأخري في الحدث الدرامي وتنوعهما بين الطبيعية أو الواقعيةً أو الرومنتيكية أو الملحمية التغريبية.

وهي أشكالية يحتاج من كاتب الأغنية المسرحية تمرسا ومعرفة بالمدارس المسرحية المختلفة أو الاستعانة بخبرات مخرج العرض المسرحي الموسيقي ليشرح لمؤلف الأغاني طبيعة الموقف الدرامي وعلاقة الشخصيات، ودوافعها، وما يلزم لزمن التعبير الدرامي الغنائي المغاير عن زمن التعبير الطربي.

ثالثا: على الرغم مما بين الغناء- عامة - من تقنيات مشتركة منها: (المراوغة، والمبالغة، وامتداد الزمن الايقاعي والطابع الصوتي)

والتعدد الصوتي واختزال الزمن وتقيده أو تكراره؛ الا أن هناك اختلاف في زمن الغناء وهدفه خاصة ضروراته في الغناء الخاص بالعرض الدرامي ما بين تقنيات التورية وصور التخييل واللوعبة الأدائية عنها في تنويع أزمنة الغناء الطربي وايقاعاته؛ وهو ما يشكل اختلافا حرفيا عند مبدع النص الغنائي الطربي وعند ملحنه وعند مؤديه في المسرح والأمر نفسه عند كاتب الدراما الذي يكتب أغاني نص أغنية طربية تحتاج إلي طاقة التعبير اللحني أو الآدائي تتيح أمام المطرب مساحة زمنية متكررة في المقطع (الكوبليه) الواحد؛ وهي سعة زمنية غير مطلوبه في الغناء الدرامي لتقيد آداء المغني الممثل بزمن الحدث.

رابعا: اختلاف حالة الحضور الدرامي المرتبط بزمن الفعل ورد الفعل الدرامي المنمي للصراع والمطور للشخصية المسرحية والحدث، لما يختلف عن حالة الحضور الاتي المباشر بهدف المشاركة المتفاعلة مع جمهور حفلات الغناء والطرب؛ ذلك الذي يكشف عن إشكالية اختلاف الزمن الموسيقي بين لوني الغناء(الطربي - الدرامي).

* أسئلة البحث: -

ما مدي اتساع المسافة بين الزمن الافتراضي الخيالي عنه في الزمن الحقيقي المعيش؟

هل يختلف الزمن الافتراضي في المنتج الإبداعي الأدبي والفني في تلقيه عن زمنه في النص المؤلف، وماهي حدود الاختلاف، وما هو معياره؟

إلي أي مدي تتباين في الزمن الخيالي للغناء الدرامي والمسرحي عنه في الغناء الطربي؟

منهج البحث: -

وصفي تحليلي – حيث يشكل مفهوم الزمن الافتراضي عاملا جوهريا في الفنون والآداب عامة، وفنون الموسيقي خاصة.

مصطلحات البحث:

الوقوف على المصطلحات وعلى مفاهيم بعض المصطلحات ضرورة ودليل عمل في الدراسات والبحوث الأكاديمية، لذلك

د. نانسي محمد علي

وجدت أن البحث لا يستطيع أن يمضي في سبيله دون الرجوع إليها واستخدامها، وهي – غالبا – مفاهيم أو مصطلحات موسيقية،مثل:(الإيقاع – اللحن – الهارمونية أو التوافقات الصوتية المتعددة – الطابع الصوتي – الزمن الموسيقي – النسيج الموسيقي – المونولوج – الديالوج – الدور – الطقطوقة – الهنك – الكونشرتو الغنائي – السيرنادة – المونوفونية - الهموفونية - البلوفونية – الارتجال)

مفتاحية البحث: الزمن الافتراضي في الغناء الطربي وفي الغناء الدرامي والمسرحي.

* ثانيا: الإطار المنهجي البحث.

إجراءات البحث (تحليل عينة البحث)

تتكون عينة البحث من نماذج وأمثلة مختارة من الغناء الطربي والغناء الدرامي والمسرحي التي سيجري تحليلها بقصد استنتاجات أثر الزمن الافتراضي الإيقاعي والنغمي وأثرهما في تأكيد الطابع الصوتي وجماليات الامتدادات الزمنية في اللحن طربيا أو دراميا أوجماليا. وهي إجراءات موزعة علي ستة محاور رئيسية، كالآتي:-

المحور الأول: مفهوم الزمن الافتراضي

المحور الثاني: مصطلحات الموسيقي – إشكالية المفاهيم.

المحور الثالث:-دور الزمن الموسيقي الافتراضي في إنتاج المعني -سيد درويش نموذجا.

المحور الرابع: الزمن الافتراضي في دراما الصورة الغنائية الإذاعية.

المحور الخامس: طابع الاستلهام الغنائي الشعبي/ الدرامي في ألحان (الليلة الكبيرة، رباعيات صلاح جاهين).

المحور السادس: الزمن الافتراضي لآداء الغنائي في العرض المسرحي.

منهجية التحليل

عينة البحث: -

استدعت بينية الدراسة في هذا البحث رسم إجراءات منهجية توزع جهد حلول إشكاليته علي ستة محاور فرعية، لكل منها إشكالية فرعية من منظومة إشكالية البحث الرئيسية

وذلك على النحو الآتي: -

المحور الأول: مفهوم الزمن الافتراضي: -

إن الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يشعر شعورا واعيا ومكثفا بالزمن سواء في سريانه وفقدانه؛ خاصة في ملاحظة العلاقة فيتعاقب دوران الزمن ما بين النهار والليل، وتعاقب فصول السنة، وحالة عد شعوره بمرور الزمن عند فقدانه لشيء؛ مع شعوره بالحزن أو الألم.

ولأهمية الزمن في حياة الإنسان؛ يجتهد بعض العلماء في محاولات اختراع أساليب وأجهزة لقياس الزمن «منذ القدم اهتم العلماء والفلاسفة» بدراسة الظواهر الدورية للزمن وإيجاد علاقة بينها. وفي مرحلة تالية، تحديد لطبيعة اختلاف الزمن في المنتج الأدبي والمنتج الإبداعي الفني عن الزمن الواقعي؛ من حيث هو زمن الزمن الخيالي، الذي يستغرقه كل عمل أدبي أو فني، وهو زمن مغاير بالطبع للزمن الواقعي المعيش.

الزمن الافتراضي: هو الزمن الخيالي الذي يستغرقه أداء كل عمل أدبي أو فني، وهو زمن مغاير للزمن الواقعي المعيش، وهو متغير ما بين زمن أدائه وعرضه عن النص عن نص المؤلف. كما أنه يختلف في فنون الإبداع الموسيقي ما بين الغناء الطربي والغناء الدرامي والمسرحي.

- الزمن الواقعي والزمن الموسيقي: يتكون الزمن المعروف في حساباتنا الزمنية من وحدات خاصة لقياسه، وهي: (الثانية، الدقيقة، الساعة، اليوم وهو مكون من قسمين زمنيين هما الليل والنهار، الأسبوع، الشهر، الفصل، السنة، العقد، القرن، الألفية).

يتقسم زمن الكون من بدايته إلى نهايته إلى كل هذه الوحدات، فهو ينقسم إلى ثوان ودقائق وساعات إلى آخرها.

وهذا بخلاف الزمن الموسيقي، فهو لا يقسم إلى أكثر من ثوان معدودات، لا تزيد في أقصى الحالات الخمسين او الستين ثانية، لان الصمت، وهو من حركات النص الموسيقي، لا يجوز أن يتعدى هذا المقدار، وهذا لا علاقة له ببعض المؤلفات الموسيقية التي ألفت خصيصا للصمت.٧

ومثال الزمن الافتراضي(الموسيقي) في مقاطع وكوبليهات الأغنية العاطفية وفي الغناء الطربي القديم في(أدوار سيد درويش العشرة الطيبة؛ منها علي سبيل المثال: دور (الحبيب للهجر مايل - ضيعت مستقبل حياتي في هواك - أنا هويت)؛ يتمايز الزمن الموسيقي في كل دور عنه في الأغنية الوصفية الخبرية أو السياسية النقدية مثل ففي حالة الأغنية العاطفية الطربية(ضيعت مستقبل حياتي، أو

(الحبيب للهجر مايل – من أدوار سيد درويش العشرة الخالدة – الزمن يطول ففي ألوان البوح العاطفي، يكون التطريب ضرورة تأكيد مدي معاناة المغني من إحساسه الداخلي الاستباقي،استشفافا لمرارة الهجر المتوقع. اللحن يجسد أفق توقعات العاشق؛ وهو أفق لا حساب فيه للزمن في سيكلوجية العاشق؛ إذ لم تعد هناك قيمة للزمن عنده حالة هجر الحبيبة؛ لذلك تضاعف زمن أداء اللحن تحقيقا لحاجة تعبير العاشق عن مدي معاناتهما هو قادم وتكثيفا لطول لزمن معاناة قادمة افتراضية؛ اللحن تجسيد سايكولوجي باقتدار لحالة عاشق ولهان. وهو متزامن مع عصر الغناء الطربي تاريخيا، حيث التناغم مع منظومة إيقاع العصر.

المحور الثاني: إشكالية خلط المفاهيم الموسيقية في عروضنا المسرحية

مع كثرة من نري الآن من إعلانات عروض مسرحنا المصري الآن من خلط في مفاهيم موسيقية تزدحم بها عناوين العروض المسرحية ما بين (أوبريت- كوميديا موسيقية - مسرحية غنائية - مسرحية غنائية استعراضية) أصبحنا لا نعرف إذا ما كانت- مسرحية بديعة مثل: (سيدتي الجميلة) هل هي كوميديا موسيقية -أم هي مسرحية كوميدية وضعت بها عدد من الأغنيات، بعدما اختلط الحابل بالنابل في عروض مسرحنا.. مسرحية تدعي إنها أوبريت وأخري تدعي إنها كوميديا موسيقية، وثالثة تدعي أنها كوميديا غنائية استعراضية، لذلك توجهت إلي الموسيقار (حلمي بكر) ملحن هذه المسرحية البديعة في لقاء مباشر٨ وطرحت عليه عددا من الأسئلة حول بعض الالتباسات الحادثة الآن في ما يعرض من مسرحيات تحت فوضي المفاهيم، حيث تصدم معرفتنا عناوين عروض مسرحية، منها (أوبريت)، ومنها كوميديا موسيقية ومنها مسرحية غنائية، حتي اختلط الأمر علينا، فصرنا بذلك الخلط في المصطلحات لا نعرف ماهو معيار الحكم علي تلك العناوين، سألته بداية، حول تنغيم الكلمات في الأداء التمثيلي فعبد الوهاب يطلق عليه (قواله)، فهل قواله تعني ريستاتيف ؟

أستاذ حلمي بكر ... ما الذي يفرض الإلقاء المنغم (ريسيتاتيف)؟

ريستاتيفو.. يبقي البطل هنا ممثل، ومش كفاية إن الكتابة نفسها إلقائية أقرب إلى الإلقاء الدرامي الحواري، ولكن يتخللها زمن إيقاعي بيعمل توقيت للدراما علشان إيقاع العمل، قلبي في هنا الممثل أقرب إلى الدراما في التعبير؛ بيبقي ريستاتيفو وأحيانا ينتقل من ريستتيفو إلى الغناء المنغم، وأحيانا يغني في حدود المسموح لقدرات أذنه ولقدرات.. أو تواجده داخل الدراما.

● ما الذي يفرض أداء بعض المقاطع إلقاء تمثيليا في غناء الممثل أو الممثلة سواء على المستوي الفردي أو المستوي الثنائي (ديالوج) أو (الجماعي) (تريالوج) أوجوقة كورالية في عرض مسرحي؟

دا بيبقي أقرب لما يبقي داخل فئة زي ما أحنا ذكرنا المونو أو الدويتو أو التريو أو الكواترو أو العمل الكورالي أو المجاميع، بيبقي هنا كتابة درامية غنائية بحتة، لا بيبقي كتابة درامية يتخللها أداء درامي غنائي، فعلي، حسب تواجد الممثل، وحجمه في الإلقاء.. وحسب إذا كان هناك مطرب في العمل في بقي الإلقاء الغنائية بالتالي يليها الغناء الطربيي أو الغناء التعبيري للدراما.

ما الفرق بين التأليف اللحني في الأوبرا وفي الأوبريت وفي المسرحية الغنائية؟

في الأوبرا بتبقي موظفة لأصوات علمية سواء كانت سوبرانو، ميتزو سوبرانو ألطو، باريتون. في الأوبريت بيبقي الأبطال كلهم بيغنوا وممكن يتواجد وسطيهم ممثل يقول بعض المقاطع الإلقائية ولكن بيبقي العمل هنا سواء كان شعرا أو نثرا، بيبقي البطل مطرب فيبقي أكثره لحن ميلودي غنائي.. ليه المطرب هنا بيحاول إنه يلعب دور، زي مثلا عبد الوهاب بيغني مع راقية إبراهيم، رصاصة في القلب نبص نلاقي ديالوج في الحوار، ثم يغني مقطع ثم ترد عليه ثم يغنوا الإثنين، ثم... ثم يقفل العمل بغناء، فيبقي العمل هنا، سواء إذا كان شعرا أو نثرا، دا يتوقف علي حجم المطرب واستقبال الجمهور له من الدراما لأنهم حابين يسمعوه بيغني لأنه مطربهم؛ أو حابين إنه يمثل ويؤدي بإلقاء، لأنه ممثلهم اللي بيحبوه .. والأمثلة على ذلك(سيدتي الجميلة) إليكس هاريسون في الخارج و(سيدتي الجميلة) عندنا في (فؤاد المهندس وشويكار).

● لماذا لا يستحب الميل للطرب والتطريب في اللحن المسرحي، في الغناء الأوبرالي وفي الأوبريت أو المسرحية مع أن توفيق الحكيم يقول: إن الطر موجود في الغناء الأوبرالي الأوروبي؟

الغناء الأوبرالي يتوقف على ميلودي بتكتب يحصره أو يحدده علم الموسيقي وعلم الأداء والصوت ومساحته، زي ما قلت قبل كده ... الغناء، التالي له، يبقي أوبريت، يتكتب من الألف للياء بالغناء، وإذا كان هناك بعض الغناء من بعض الممثلين؛ فلا مانع من الإلقاء ريستاتيفو، في وسط الجمل، فهنا إدارة المخرج للعمل الدرامي ... يديني حجم الرؤية والخيال و(الإميجينيشن) بأني أنا أغني هنا، وأقول هنا حوار.. ودا يتوقف على إنه لازم يستلم الغناء من الحوار، لازم يعلي.. يبقي فيه (كلايمكس) يعلي الدراما، ودا موجود زي في (سيدتي الجميلة) في الفنالة، شفت أنا لطشت بخفتي إيه؟ ده فنال غنائي، رغم إن اللي بتقوله ممثلة!

لكن ارتفعت الموسيقي التصعيدية؛حتى تؤيد الدراما اللي كانت في الغناء.

هل هناك اختلاف في تلحين الصور الدرامية الغنائية في الإذاعة عنها في فنون الشاشة.

مظبوط في الإذاعة يكون العمل الميوزيكال over يعني يزيد عن الشكل اللي حنشوفه، لأن الإذاعة الخيال والأذن. في المسرح بيبقي العين والأذن؛ فلما بيبقي الخيال لازم الإميجنيشن، اللي هو يزود لك حجم الناحية في التركيز في إنك تركزي في السمع؛ فتشوف في الصورة ... تتخيلي الصورة، أما على المسرح فالصورة قدامك.. فمطلوب إن الميلودي يواكب الدراما، ما يبقاش over ... ولكن في بعض الأعمال الشعرية، أو بالغة العربية،زي (مجنون ليلي) تحتاج شكل توضيحي، رغم إنك أنت شايفه بعنيكي، ولكن الرؤية هنا، يجب أن تكون هي والأذن ادي خيال أكثر، ادي أبعادا أكثر.»

عناصر الموسيقي: يعتمد البناء الموسيقي على أربعة عناصر(الإيقاع- الميلودية - البولوفونية - الطابع الصوتي) وما من نوع من أنواع الموسيقي إلا وهي وتدخل مكونات بنائه، كما أن معيار الحكم علي عمل موسيقي بتحدد معياره بقياسها.. وحول أهمية تحديد معايير الحكم المنهجي في مجال ما من مجالات التخصص..يقول د. أبو الحسن سلام: «إن قيمة كل شيء في الوجود تدرك بقياس جملة الروابط التي يتقيد بها مع غيره من الأشياء المتوافقة والمتعارضة معه أيضاً. فالفكر تدرك قيمته - في حالة القراءة - بما ترمز إليه من دلالات؛ بارتباطها بالمعنى،وبالموقف الذي دفع كاتبه إلى صياغته وحالته النفسية والمزاجية والاجتماعية، وكذلك بارتباط الكلمات بعضها ببعض والطابع المعين والمؤثر الذي تتركه في متلقيها. وهذا المعنى يتقيد ويتحرر في آن واحد معاً - فهو مقيد بفهم المتلقي. وهو متحرر لعدم ثبات هذا المفهوم أو المعنى عند غيره» ٩ ويقول د. محمود فهمي حجازي «اللغة لا تعيش في فراغ، وإنما تتفاعل مع الجوانب السياسية والاجتماعية في المجتمع» ١٠ وبذلك تتضح أهمية ارتباط التناول المنهجي لإشكالية بحثية بالمصطلحات والمفاهيم، باعتبارها المرجعية التي يستند إليها البحث العلمي في تصويب مسبر تحليلاته ومقارباته المعرفية للموضوعات المتصلة بالقضية أو الموضوع الإشكالي الذي يتعرض له البحث.

مفاهيم البحث الموسيقي(مع نماذج تحليلية): -

* الإيقاع **rhythm**: يعرفه د. أبو الحسن سلام بأنه: «تقسيم جمالي للفراغ في الزمن، وهو تقسيم جمالي للفراغ في الكتلة والحيز، تقسيماً مسافياً. قد يكون بين كتلتين أو حركتين أو أكثر. وهو أيضاً تقسيم للمسافة الزمنية لصوت أو أكثر في حالة تزامن أو تعارض أو تضاد بمقادير ونسب متتابعة ومتجانسة رغماً عن اختلافها، وبشكل منتظم؛ سواء أكان وفق خطة مسبقة أم كان دون سابق تخطيط (مرتجلاً)١١ فالارتجال لا يخلو من الإيقاع لأنه يعني حرية التنقل الأدائي اللحظي المتخلص عبر الإيقاعات والقيم البنائية الجمالية المعبرة وفق خيال المؤدي وثقافته العريضة التي تتيح له تغطية موضوع أو موقف أو حالة تغطية مناسبة ومقبولة، دون التزامه بخطة إيقاعية أو بنائية سابقة على الأداء وفي حالة من الحضور المتدفق.١٢

لأن الفكر مقيد بإيقاع هدف المفكر، وتتقيد أدوات هذا الفكر اللغوية والتعبيرية أو التصويرية بإيقاع هذا الفكر عينه» يقول الفيلسوف الفرنسي هنري برجسون: «لا غرض لإيقاع الكلام إلاّ أن يمثل إيقاع

الفكر)١٣ ويضيف «معنى هذا أن الإيقاع: هو نظام تشكيل المرئي في المكان وتشكيل المسموع في الزمان بحيث يؤثر إمتاعاً وإقناعاً في المتلقي، وهو نظام تشكيل فترات الصمت والظلام بالتوافق مع المسموع والمرئي. وهو ما يعرفه أفلاطون بأنه (تحقيق الحركة فيما يشاهد وفيما يسمع)حيثيقول:

« إنك تستطيع أن تلمس الإيقاع في خفقان أجنحة الطيور في السماء، وتسمعه في تتالي سماع أصوات الأمواج في البحر» ١٤

الإيقاع إذن: « هو تنسيق النسب بشكل منظم في الحيز سواء في الزمن أو في المكان وينطبق هذا على الفنون والعلوم.. هندسة رياضيات وفنون.. تمثيل، سينما تصوير غناء، موسيقى ونحت، ما تلمسه العين في المنظور وتلمسه الأذن في المسموع ١٥ومعنى هذا أن الإيقاع هو النبض الزمني المنتظم الذي يقاس به زمن الموسيقى وهو عنصر طبيعي، ليس في الموسيقى فحسب وفي الفنون الأخرى، بل في حياة الإنسان وفي حركة الكون وفي مظاهر سكونه ومظاهر ثباته.

إيقاع الصورة في التعبير الصوتي والتعبير الحركي: يقسم د. أبو الحسن سلام إيقاع الصوت وإيقاع الحركة في (الصورة) المسرحية إلى العناصر الآتية:

التوافق الإيقاعي: - طبيعة الأصوات وعناصرها - التعبير الصوتى ومراحله-

- تحويل الأداء الصوتي في عبارة واحدة: - عناصر الصورة وعناصر التعبير المرئي - الإيقاع فى الصورة الشعرية - تعريفات الفلاسفة للإيقاع - مفهوم الإيقاع عند علماء الجمال- البعد الجمالى للأداء الصوتى المسرحى- الإيقاع والبعد الحركى فى النص وفى العرض المسرحى» ١٦

الإيقاع الموسيقى: « هو التقسيم الزمني الذي يكتب رمزه في بداية أول سطر من أي عمل موسيقي على شكل بسط ومقام: ٢/٤ أو ٣/٤ أو ٥/٨ إلخ حيث يمثل المقام الوحدة الزمنية الكبرى ويساوى أربعة أزمنة أي أربع خبطات قدم على الأرض، أو تقسيمات تلم الأزمنة أو مضاعفتها. أما البسط فيمثل عدد الجزئيات الزمنية من هذه الوحدة الكبرى التي تتكرر في إطار كل (مازوره) أي كل تقسيم زمني يحتوي على وحدات متساوية في مجموعها مع ما يوجد مثيلتها من نبض إيقاعي متكرر» ١٧

الهارموني (الموسيقى التوافقية): «الهارموني عنصر مهم، بل هو أكثر عناصر الموسيقى صنعة، ومن المبتكرات الحديثة الفذة، إذا ما قورنت بالعنصرين السابقين فالإيقاع واللحن وصلا إلى الإنسان عن طريق طبيعي، أما الهارمونية فقد نشأت تدريجيا، وليدة للفكر، وهي بذلك من أكثر ما أنجبه العقل البشري، ابتكاراً وطرافة. والهارمونية أشبه بظلال اللوحة التي تعمق فكرة المصور (الرسام) وتوضح بعض ثنايا خلقه الفني ومدلوله، ومدار علم الهارموني، هو الغناء أو العزف أو كلاهما معا من طبقات مختلفة في وقت واحد، مع أن الهارمونية لم تكن معروفة قبل القرن التاسع عشر- تقريبا- إلا أن لها جذورا من عهد الرئيس ابن سينا العلامة والمفكر العربي» ١٨ وكذلك تحدث الفارابي عن توافق الأصوات وأنواع الأنغام في كتابه (الموسيقا الكبير). وفي الغرب يعد (هوكبالد) أبو الهارمونية، حيث تنبه إلى ظاهرة التعدد الصوتي، قياسا على التعدد اللوني في ظاهرة (قوس قزح) حيث امتزاج الألوان بالطيف عند الغروب.١٩

وإذا كان اللحن المنفرد منتشرا بيننا نحن أهل الشرق، إلا أن ألحاننا المنفردة غالبا ما يصاحبها إطار إيقاعي من الطبول من أوزان مركبة تضفي جمالا على اللحن.

الطابع الصوتي: «هو بالنسبة للموسيقي كاللون في التصوير، وهو عنصر جذاب في الموسيقى، بالنسبة إلى الإمكانات التي لا حصر لها من الوسطاء؛ كأصوات بشرية، وأصوات تصدر عن الآلات الموسيقية المختلفة، وترية أو خشبية أو نحاسية أو آلات نقر بصرف النظر عن المادة التي تصنع منها.»٢٠

النسيج الموسيقي:(ميلودي منفرد /مونوفونية – ميلودي مزدوج /هموفونية- ميلودي متعدد التصويت / بولفونية)٢١

الموشح: الموشحات هي مؤلفات غنائية عرفت في الأندلس، ونسبت لها، وهي من فنون الشعر العربي الذي لا يتقيد بالوزن، وهي باللغة الفصحى أو العامية وكانت منتشرة في مصر مع بداية القرن العشرين وأشهر من أداها الشيخ المسلوب ثم محمد عثمان وكامل الخلعي وأما أشهر من كتبها فهم محمد الدرويش ومحمود صبيح وفؤاد عبد المجيد.٢٢

الدور: تعتمد الأدوار على المؤدي بمفرده وترديد البطانة عليه، وهي تكتب على هيئة مذهب وغصن أو أكثر وأشهر من أداه (محمد عثمان وعبده الحامولي وسيد درويش وأشهر من كتبه يونس القاضي)٢٣

الطقطوقة: الأغنية الخفيفة التي يعاون المغني فيها المرددون.

الهنك: معناها تبادل الغناء بين مغني الدور والمعاونة أو الرديدة أو المذهبجية كما كانوا يسمونه بلغة الغناء.. وقد ابتكر هذه التقنية الغنائية الفنان محمد عثمان (١٨٥٥-١٩٠٠) صاحب الأدوار الشهيرة وملحن أغاني عبده الحامولى، وقد اضطر إلى ذلك بعد أن تعب صوته وأصبح في حاجة إلى من يدعمه صوتيا بترديد مطلع الأغنية:(المذهب) بعد كل كوبليه، ولذلك أطلق عليهم المذهبجية.٢٤

الكونشرتو الغنائي: «الكونشرتو معناه حوار موسيقي بين عازف ماهر جدا في العزف على آلة ما، والأوركسترا» كذلك هو «حوار صغير بين مطرب ممتاز ومجموعة غنائية بمصاحبة أوركسترا صغير وعلى سبيل المثال أغنية (أنشودة الحياة) التي سجلها عبد الحليم حافظ للإذاعة في حوار لمجموعة متميزة من الكورال من كلمات مرسي جميل عزيز وموسيقى عبد الحميد توفيق زكي»٢٥

المتتابعة /المتتالية / سويت Suite: هي إحدى صيغ الآلات وربما تعتبر أيضا من صيغ الموسيقى الغنائية. وفي موسيقانا المصرية ألف (ع.ت. زكي) متتابعات غنائية منها المتتالية الثلاثية الغنائية (رقصات متتالية في الصحراء تحت ضوء القمر) من ديوان الشاعر إبراهيم محمد نجا (ليلة في الصحراء) وسجلها للإذاعة المطرب كارم محمود تحت عنوان (في موكب النور) بمصاحبة أوركسترا القاهرة السيمفوني بقيادة الملحن وتذاع في لندن بصوتي المغنية العراقية حسيبه رشدي وعبد الحليم حافظ.»٢٦

المارش: قالب موسيقي آلي أصلا وربما يكون غنائيا، إذا أريد به شعارا لهيئة ما، أو كتيبة عسكرية، ومثاله في أوبريت (على بابا) للمؤلف الموسيقي عبد الحليم علي، ومارش النصر في أوبرا عايدة للإيطالي جوزيبي فيردي، وفي أوبريت (شهرزاد) لسيد درويش لحن (تحيا الأميرة شهرزاد) ولحن (دقت طبول الحرب يا خياله) ولحن « إحنا الجنود زي الأسود / نموت ولا نبعشي الوطن / بالروح نجود بالسيف نسود/ على العدا طول الزمن) وهو مارش لسيد درويش أيضا في مسرحية (الهلال) التي لحنها لفرقة على الكسار. فضلا عن النشيد الحماسي « قوم يا مصري مصر دايما بتناديك/ خد بناصري نصري دين واجب عليك/ يوم ما سعدي راح هدر قدام عنيك/ عد لي مجدك اللي ضيعته بإيديك / شوف جدودك في قبورهم ليل نهار/ من جمودك كل عظمة بتستجار)٢٧ ٢٨

الأوبرا: «لفظ إيطالي معناه (دراما مسرحية مغناه) لها كل مقومات المسرحية العادية، ولكنها تغنى من أولها إلى آخرها في مزيج رائع متناسق من الشعر والتمثيل والغناء والموسيقى والرقص، فالحوار شعر يغنى والمغني ممثل يلتزم اللحن وتصحبه الموسيقى، علاوة على عناصر المسرح الفنية وحرفياتها من مناظر وملابس وإضاءة وما إلى ذلك من حرفيات مسرحية»٢٩

الأوبريت: لفظا ولغة تعني تصغير كلمة أوبرا، ولكن في الواقع ليست أوبرا صغيرة، بل إنها مسرحية غنائية لها جميع الحرفيات والخصائص الفنية للأوبرا إلا أنها يؤدى نصفها غناء والجزء الآخر يؤدى تمثيلا بحتا بدون غناء. وموضوعات الأوبريت تميل إلى الاجتماعيات أوالكوميديات وتؤدى بأي ملابس حسب العصر الذي تؤدى فيه» ٣٠

وفي قول آخر،الأوبريت: اللفظ الفرنسي OPERETTA إيطالي والمعنى الحرفي أوبرا صغيرة، عادة ما تكون ذات طابع خفيف مسل، وتحتوي على حوار كلامي وأغان متألقة مرحة " ٣١وهو حوار نثري يعبر عن لغة الحياة اليومية. كما أن ألحانها تكون أبسط من ألحان الأوبرا. والألحان مصحوبة عادة بالرقصات إلى جانب التمثيل والغناء الفردي والثنائي والجماعي (الكورس) مع مصاحبة الأوركسترا. ويعد الغناء المتضافر مع التمثيل أساسا في فن الأوبريت ويعتبر الغناء أصلا في فن الأوبريت، وتتميز الأوبريت بالجوانب الهزلية٣٢ وبينما يرى د. أحمد حمدي محمود ٣٣أن من خصائص فن الأوبريت "استهداف الترفيه" يرى (تيمور أبا شيدزي) أن الأوبريت يهتم "بموضوع الساعة وقت إبداعها"٣٤

الكورس: تأليف غنائي تؤديه جماعة، وقد بدأ هذا القالب بأناشيد دينية كنسية ثم تطور في العصر الحديث، ومع مرور الأيام أطلق لفظ الكورس أو كورال على المجموعة الغنائية التي يؤدى هذا القالب. ومن أمثلة هذا اللون من الغناء في المسرح المصري ما وجد في (عائدة) تأليف سليم النقاش وبطولة سلامة حجازي، في غناء جوقة الكهنة الفراعنة في الهيكل:

«يا أيها الفتاح هبنا نعمتك ورحيم أنت اظهر عـــــظتك

انزل الوحي علينا يا كريم وأنقذ الأوطان من خطب جسيم «٣٥

التلاوة (ريستاتيف /إلقاء منغم (: فهو لا تمثيل بحت ولا غناء بحت، وإنما في صيغة تتوسط الإثنين، وقد يكون الأداء حرا تماما في إيقاعه أو قد يحاول المؤلف تحديد أطول وقت يستغرقه كل مقطع على حده، والحوار في الأوبرا أو في الأوبريت يؤدى.. بالضرورة بالتلاوة الريستاتيفية، طبقا للعرف السائد، وعادة يكون على لسان شخص ما، يسرد قصة أو موقفا في الأوبرات القديمة.»٣٦ وقريب من ذلك موقف سلامة حجازي في دور هاملت « حيث أنشد في موقف نقده لأمه جرترود:

«عم يخون وأم لا وفاء لها أم ولكن بلا قلب ولا كبد»٣٧

وفي عائدة: «مالي أراك بحيرة وهيام يا أيها البطل الفريد السامي»

السريناته (السريندة): معناها بالإيطالية موسيقى المساء والأصل فيها أن تكون تأليفا غنائيا أو آليا

(غزليا) يؤدى في الخلاء ليلا. « كما « يؤدى بدون إيقاعات وبه فترات سكون: والغرض من ذلك (أي الغناء جملة ثم يسكت العاشق قليلا.. ثم يستأنف الغناء.. وهكذا دواليك) فإن الغرض من ذلك، أن لا يفطن أهل المحبوبة إلى أن هناك عاشقا، أو محبا، تحت نافذة قصرهم أو منزلهم وجاء يبث ابنتهم لواعج الحب « ٣٨ وفي المسرح المصري « استعملت السرناتة بمصر منذ سلامة حجازي حتى عصرنا هذا، سواء كان التلحين بسبب موقف مسرحي أو عن طريق تأليف وتلحين قالب غنائي، له طابع السرناتة.»٣٩ ومن ألحان قالب السريناته في المسرح المصري، « لحن عميد المسرح الغنائي المصري سلامة حجازي، من كلمات الصحافي الكبير جورج طنوس ألحانا مسرحية يمكن أن تنسب حسب موقفها من المسرحية كمشهد (الشرفة) في شهداء الغرام أو(روميو وجوليت) قصيدة: «عليك سلام الله يا شبه من أهوي « (يقصد القمر) وكذلك (أتيت فألفيتها ساهرة) التي كان ينشدها عبد الوهاب في شبابه.»٤٠

الافتتاحية: الافتتاحية كلفظ يوحي بالاستهلال، أو الافتتاح، فهناك الافتتاحية التي ألفت خصيصا لكي تعزف في بدايات الحفلات الموسيقية البحتة» « أما النوع الآخر من الافتتاحيات، فهو تلك الموسيقى التي تعزف قبل رفع الستار في المسرحيات الغنائية (الأوبرا والأوبريت والأوبريتا)، وغالبا ما تكون هذه الموسيقى ملخصا أو تمهيدا لما سيأتي بعد ذلك من حوار موسيقي في سياق هذه المسرحيات الغنائية، وبخاصة افتتاحية الفصل الأول التي تعزف وحدها في بعض الحفلات الموسيقية» ٤١ وفي المسرح المصري كمثال ألف محمد حسن الشجاعي افتتاحية صلاح الدين، وألف بليغ حمدي افتتاحية الكوميديا القائمة (ريا وسكينة) لفرقة الفنانين المتحدين٤٢

المسرح الغنائي: الاتجاه الغنائي الاستعراضي الذي يعلي من الرقص والتعبير الحركي والموسيقي. ويعد هذا الاتجاه مغايرا للاتجاه السائد الذي يعلى من شأن الكلمة والنص ويركز على الحوار وإثارة الكثير من القضايا، بينما في المسرح الاستعراضي الغنائي تجد الحدث بسيطا للغاية ويحمل رسالة متفائلة والتركيز الأساسي يكون على الممثلين والمجاميع والرقصات التعبيرية والطقس الاحتفالي الموسيقي المبهر.٤٣

المسرح الشعبي: « هناك أكثر من مفهوم لمصطلح المسرح

الشعبي، فقد يعني الفرقة التي تقدم عروضها كخدمة عامة لجمهور عريض من دون مقابل، وبهذا المعنى كل الفرق القائمة الآن هي شعبية، لأنها تقدم عروضها مجانا. أما المفهوم الذي نعنيه هنا فهو تقديم العروض من منطلق رؤية شعبية تراثية أو محلية، سواء في طريقة معالجة النص أو الديكور أو أزياء الممثلين أو بيئة الأحداث، فثمة عروض تميزت بهذا الطابع الشعبي مثل (بنت عيسى)٤٤ و(يا دانه دانا الليل)٤٥ و(سمية تخرج من البحر) ٤٦ و(حلم السمك العربي) و(خارج نطاق الخدمة) و(عنتر يا حاميها)٤٧

التحرير: «لون من ألوان الغناء الخليجي، وهو غناء مسترسل يشبه في أسلوب أدائه المدائح النبوية، حيث يكثر خلاله ألفاظ المديح والغزل ويؤدى هذا اللون بوساطة العديد من المطربين من الوصلة الواحدة حيث يتناوبون وصلات الغناء. فإذا ما أتى دور أحدهم أخذ غناء (التحرير) ليجذب الانتباه والاستماع إليه. ولا يتخلله فترة من فترات الصمت.»

الاستماع: « هو نوع من الغناء المسترسل، يراعى خلال الصوت الجميل واللحن الجذاب بمصاحبة الآلة الموسيقية دون التقيد بميزان خاص أو عزف آلية إيقاعية معينة. والاستماع عبارة عن فاصل من الغناء الاستهلالي المستقل لا يرتبط إطلاقا بغناء الصوت الرئيسي، فهو يختلف اختلافا واضحا عن الغناء المعروف بالتحرير.»٤٨

كونترابيونت: البولوفوني: تجمع الألحان في خطوط أفقية متقابلة ومتآلفة ٤٩

الدراماتورج: وظيفة ظهرت في نهايات القرن السابع عشر ونهايات القرن الثامن عشر، وبالتحديد منذ تم تعيين الناقد والمفكر المسرحي (لسنج) في مسرح هامبورج في وظيفة الدراماتورج، وكانت المهمة المكلف بها هي القيام بعملية التغطية الفنية لشتى جوانب العمل المعاد طرحه وتقديمه على الجمهور بهدف عمل نوع من المواءمة والملاءمة بين أجواء (وظروف)النص وظروفه التي يتم فيها تقديم العمل وقتها، وهو ما أصبح في مراحل لاحقة مهنة ووظيفة لها معالمها الواضحة ودورها الفعال في خلق ملامح جديدة لعملية النقل الفني والإعداد الدرامي وإعادة الصياغة وكلها تدخل تحت عباءة الدراماتورج الذي أصبح بالضرورة بمثابة المستشار الفني والثقافي للمشاركة في إنتاج العمل المعالج.» ٦٩

الارتجال Improvisation المصدر المعجمي للكلمة٥٠: (ارْتَجَلَ معناها: قَامَ بِارْتِجَالِ خُطْبَة: تَحَدَّثَ شَفَوِيّاً منَ الذَّاكِرَة دُونَ تَحْضِير - الارْتِجَالُ: الفَوْضَى في العَمَلِ بلاَ اسْتِعْدَاد وَلاَ تَحْضِير. ارْتَجَلَ برأْيه: انفرد به ولم يَشاور أَحَدًا فيه ابتدعه بلا رويّة ارتجل المُتكلِّمُ الحديثَ: أتى به دون إعداد سابق، ابتدعه بلا رويّة. ارْتَجَل. (قَامَ بِارْتِجَالِ خُطْبَة: تَحَدَّثَ شَفَوِيّاً منَ الذَّاكِرَة دُونَ تَحْضِير. إرتجل الكلام: تكلّم به من غير استعداد وتهيئة - ارتجل: سار على رجليه - إرتجل برأيه: انفرد به ولم يشاور فيه أحدا ارتجال قرارات / إجراءات مواقف ارتجاليّة. ارتجال: حالة من التلقائيّة أو العشوائيّة أو العفويَّة يصدر عنها العمل أو القول: - لعب الفريق مباراته بارتجاليّة لعدم وجود خطّة، عليها أن تتحمَّل مسئولية. ارتجال: بدون دراسة أو إعداد: - مشروع ارتجاليّ، -كلام ارتجاليّ: إرتجل ارتجالا - إرتجل الكلام: تكلم به من غير استعداد)٥١

مفهوم الارتجال – تداوليا: الارتجال هو إبداع نص مسرحي بدون الرجوع إلى النص برمته أو التقيد بكل مدوناته، أي يتحول خيال الممثل إلى منبع للوجدان الطبيعي، ومصدر للأفكار التي تقدم على الخشبة الركحية بطريقة تلقائية عفوية. فيسمح الممثل آنذاك لخياله بأن يجنح في الآفاق. وبالتالي، يطلق عنان ذاكرته ومخيلته الإبداعية في الأجواء التخييلية والميتافيزيقية لكي تنساب الأفكار المضمرة في الشعور واللاشعور، وتنصهر التجارب الذاتية والموضوعية في قالب فني درامي إبداعي عفوي وفوري. والمقصود بالارتجال في المعاجم والقواميس الأدبية والمسرحية بأنه تقنية تتعلق باللعب الدرامي، حيث يؤدي الممثل أشياء مرتجلة، أي لم تكن مهيأة بشكل مسبق، وتبتكر داخل الفعل المسرحي. وهناك عدة درجات في الارتجال: ابتكار نص انطلاقا من شبكة معروفة بدقة (كما هو الشأن بالنسبة للكوميديا دي لارتي)، واللعب الدرامي انطلاقا من موضوعة أو أمر، وابتكار حركي ولفظي دون الاستناد إلى نموذج، ومخالفة كل التقاليد أو القواعد (جروتوفسكي، المسرح الحي)، والتحطيم اللفظي والبحث عن لغة جسدية جديدة (أرنو). كل المساحات الخاصة بالإبداع تنضاف بطريقة تناقضية إلى موضوعة الارتجال. شهرة هذا التطبيق تفسر بالرفض الحالي للنص، ورفض التقليد السلبي، والاعتقاد بإمكانية تحرير الجسد والاقتناع بإبداعية عفوية. إن تأثير تمارين جروتوفسكي، واشتغال مسرح الشمس على الشخصيات، وتطبيقات أخرى وحشية(بمعنى غير أكاديمية) أدت، وبقوة، إلى اصطناع أسطورة الارتجال، باعتبارها صيغة للإبداع المسرحي، صيغة اشتكى منها ميشيل برنار M.Bernard لكونها منبثقة عن التعبيرية الخاصة بالجسد والفن ومن هنا، فالارتجال يعني في حقيقته التمرد، والرفض، والثورة، والانزياح،والتجاوز والانتفاض على ما هو تقليدي وسلبي. ومن ثم، فعملية الارتجال تقوم عمليا على التأليف الفوري، بل تمتد إلى الإضافة، والتعديل، والتغيير، والتشطيب، والحذف، وإعادة كتابة النص، والخروج عن النص، والاسترسال، والاستطراد... وإن كان الارتجال في البداية يتعلق بالتأليف الفوري (كتابة النص) كما في الكوميديا المرتجلة الإيطالية والفرنسية، الارتجال: يرتكز في جوهره على إبداعية تستمد فرضيتها من تلقائية حدسية أو خيالية. ومن ثم، فإنه ينشأ في الوقت معا كقطيعة ورجوع، وكتخريب وحنين، وهذا شيء حقيقي إلى درجة أنه لا يمكن أن يوصف، أو يحلل إلا عبر مجموعة من أزواج الكلمات المتعارضة أو – إذا شئنا- عبر مجموعة من المفارقات التي تحدد، وتصف كل مرة فعل الارتجال المسرحي في علاقته مع مرجعين متضادين الارتجال في أساسه، رجوع إلى طبيعة السلوك اليومي، نظام إشارات، وانفعال تلقائي مباشر مستمد من مخزون ثقافة الممثل. لذا بأن يستطيع التخمين من الغاية المتوخاة هي أقل ما تنحصر في المراسلة أو التواصل مع الغير بقدر ما توحي إلى التعبير عن الذات والمعيشي والشعوري الارتجال ففي الحقيقة هو الاستكشاف والإتيان بالجديد، والبحث عن شيء لم يوجد من قبل، شيء لم يشاهد ولم يدرك بعد بطريقة أو بأخرى، وإنجاز حدث أو مشهد غير متصور وغير معقول وغير مألوف. وبالتالي، يحدث قطيعة فنية وجمالية مع باقي المشاهد العادية التي تعود عليها بشكل روتيني وتكراري المشاهد الراصد، كما أن هذا الحدث المنجز يجب أن يكون حدثا غير إرادي وغير مقصود ٥٢

المحور الثالث: دور الزمن الموسيقي الافتراضي في إنتاج المعني

_ سيد درويش-نموذجا: -

للزمن الافتراضي في موسيقي الألحان الغنائية في عشرينيات القرن الماضي وثلاثينات خاصية مبصومة بطابع ذلك العصر الطربي لكبار الملحنين بعد عبد يوسف المنيلاوي والحامولي ومحمد عثمان ومن تلاهم في أداء سلامة حجازي؛ قفزا إلي سيد درويش مرورا بكامل الخلعي وداود حسني وملحني الصور الدرامية الإذاعية في فترة الركود الاقتصادي والحرب العالمية. تباينت ألحان سيد درويش ما بين الغناء الطربي المتدرج ما بين المونولوج العاطفي والطقطوقة والدور ، وانتقالها إلى مرحلة الأداء اللحني المسرحي؛ ومع ذلك ظلت محافظة علي خاصية زمن افتراضي غير متكرر عند غيره من ملحني تلك الفترة ؛ فللزمن الافتراضي في ألحانه طابع موسيقي وهوية درويشيةً؛ تمنح بعض كلمات الأغنية زمنا متضاعفا؛ سواء بالضغط أو النبر علي حرف من الكلمة أو امتدادا في زمن إخراجه أو تكرارا منوعا لكلمة أو لجملة لحنية؛ وهذا متكرر من لحن في دور وفي طقطوقة ؛ مع التخفف من تلك الخاصية في الغناء الوصفي ; مما يعرف بأغاني الحرفيين والصناع ، ومن أمثلة ذلك في فنائه ما كتبه بديع خيري :

مقولتلكش ان الكترهلابد يوم تغلب الشجاعة
واديك رأيت كلام الأمر اطلع تمام ولا فيهش لواعة
الحق كله على الاغنيا احم يا فرحتنا بلمتهم
ملهيين في روزا وسنية والسف نازل على أمتهم
امتي بقا نشوف قرش المصري يقعد في بلده ولا يطلعشي
انتو بمالكم واحنا بايد نادي ايد لوحدها ما يقفي

يتخذ اللحن طابع النصح الاجتماعي؛ في مودة أخوية لا تخرج عن وتيرة أسلوب الأداء البسيط بين صديقين - وهو أسلوب متبع في قصائد شعراء الجاهلية قديما حيث تبدأ قصيدة المعلقات بتقليد كلمات افتتاحية بوجهها الشاعر لرفيق رحلة سفره:

(قفا نبكي - عوجا فحييو) استهلال شعري تبدأ به القصيدة القديمة، وبالمثل نجد لبديع خيري يتنتص مع تلك الخاصية الأسلوبية ففي مطلع أغنيو « ما قلتلكش..»

وبالبساطة نفسها يبدأ سيد درويش هذه الأغنية الوطنية بطابع لحني يأنس فيه سمع السامع بصوت المغني. لحن يشعرنا بما بين المؤدب والسامع ود قديم (نوع من العشرة)

غير أننا نلحظ زهو الزمن الافتراض في تكرار اللحني في الجملة الموسيقية الواحدة كما في التعبير الجماعي لجمع من المنافقين أصحاب المنافع الضيقة من الانتهازيين من دون أفراد الشعب البسطاء في أوبريت (العشرة الطيبة) واللحن الشهير لجماعة المنافقين:

عشان مانعلا ونعلا ونعلا لازم نطاطئ نطاطي نطاطي

فهذا الزمن اللحني المتكرر بتكرار الجملة صعودا؛ ثم هبوطا في منظومة زمن ايقاعي واحد وطابع موسيقي متكرر؛ يجسد معني النفاق وطابع التلون من أجل النفع الذاتي. وفي (أناهويت) نجد زمن الأداء مبالغ فيه.. لماذا وماذا أفادمعنويا؟!

نلحظ في لحن (أناهويت) مثالا من أمثلة التضعيف الزمني في صناعة روعة الاستهلال لتوكيد تمكن العشق من المغني ماثلةفي تضاعيف زمن أداء جملة (أناهويت) تضاعيف النبر في إخراج

(أأ أ أ أ انا) لتأكيد غرابة وقوعه. (الأنوي) في العشق. ثم نلحظ تضاعيف مخرج (هويت) وطابع التضعيف والضغط على الحرف الصوتي بما يشف عن صعوبة تصديقه هو وربما من يعرف عنه تمنعه على الوقوع في مزلق الهوى. لموسيقي ألحان سيد درويش فردية لا يتمتع بها غيره، يقول الباحث أحمد الجندي:٥٣.

« في تاريخ الأمم، شخصيات تترك آثارها في هذه الأمم، وكأنها أحداث مهمة طبيعية، أو اجتماعية كالزلازل،

والحروب والفتوحات والانقلابات الفكرية، والسياسية، وعند من هذه الشخصيات عدد لا يتجاوز أصابع اليد الواحدة، فإذا ذكرت هذه الأمة، في التاريخ، ذكرت بهذه الشخصيات، التي تمثّل حضارتها، ونضالها، وأثرها في الأرض من هذه الشخصيات بالنسبة لأمة العربية، سيد درويش المغني والملحن والمؤلف الذي عاش سنوات قليلة، خلّف في نهايتها أثرا لا يمحي في تاريخ الموسيقي العربية٥٤ وتظهر طاقة إبداع سيد درويش في توظيف الزمن الافتراض في فن تلحين وأداء الدور في الغناء الطربي تقنية مهارية شديدة التعبير في (دور الحبيب للهجر مايل) تعبيرا يصور حالة الدهشة والتخوف من حدوث فعل وشيك الوقوع من الحبيبة .. فعل يأمل ألا تكون صحيحا عن نوايا الحبيبة على الهجر؛ لذلك يؤدي اللحن بطابع صوتي بوحي بعدم تصديق خبر هجر حبيبته له - غير متصور أن حبيبته ستهجره -

لذاك نجد أداءه يصور حالة شك بأداء تعمد التلكؤ في إخراج كلمة الهجر؛ بعد امتداد وتضعيف زمن أدائه للفظة (الحب ي ي ي - يييب)

لتأكيد عدم تصديق ما تنتوي الحبيبةً فعله، لذا تتضاعف لفظة:

(لل.. للهجر مااايل) فيكرر حرفي (لل.. للهجر) مع الضغط الأدائي الصوتي على حروف الكلمة للتعبير عن حالة الدهشة من مجرد تفكير حبيبته في ذلك الفعل الذي وصله واقدام الحبيبة عليه!

وتماهيا مع تلك الحالة النفسبة المندهشة يؤدي المعني المقابل للهجر؛ وهو (الميل) مع مضاعفة زمن الأداء ((والفؤا.. اا.. اااد... مييال إلى اي اي ايه)

كان تضعيف الزمن الافتراضي بامتداداته وتكرار بعض حروف كلماته أو تكرار كلمات بعبنها تأكيد لشعور المؤدي بحالة إندهاش من حدوث فعل وشيك الوقوع؛ فعل بتمني الهوى عدم وقوعه

ويشكل توظيف الزمن الافتراض في فن تلحين وأداء الدور في الغناء الطربي تقنية مهارية شديدة التعبير في (دور الحبيب للهجر مايل) تعبيرا يصور حالة الدهشة والتخوف من حدوث فعل وشيك الوقوع من الحبيبة.. فعل يأمل ألا بكون صحيحا عن نوايا الحبيبة على الهجر؛ لذلك يؤدي اللحن بطابع صوتي بوحي بعدم التصدبق - غير متصور أن حبيبته ستهجره -

لذاك نجد أداءه يصور حالة شك بأداء تعمد التلكؤ في إخراج كلمة الهجر؛ بعد تضعيف زمن أدائه للفظة (الحب ي ي ي - يييب)

لتأكيد عدم تصديق ما تنتوي الحبيبةً فعله، لذا تتضاعف لفظة:

(لل.. للهجر مااايل) فيكرر حرفي (لل.. للهجر) مع الضغط الأدائي الصوتي على حروف الكلمة للتعبير عن حالة الدهشة من مجرد تفكير حبيبته في ذلك الفعل الذي وصله واقدام الحبيبة عليه!

وتماهيا مع تلك الحالة النفسبة المندهشة يؤدي المعني المقابل للهجر؛ وهو (الميل) مع مضاعفة زمن الأداء ((والفؤا.. اا.. اااد... مييال إلى اي اي ايه)

كان تضعيف الزمن الافتراضي بامتداداته وتكرار بعض حروف كلماته أو تكرار كلمات بعبنها تأكيد لشعور المؤدي بحالة إندهاش من حدوث فعل وشيك الوقوع؛ فعل بتمني الهوى عدم وقوعه في مزالق الهوى.

هكذا يتجسد الطابع التركيبي النغمي في سيكلوجية تلحين سيد درويش لهذا الدور (الحبيب للهجر مايل والفؤاد مشغول عليه)

الطابع الصوتي الفردي في هذا الدور وتضاعيف النبر الصوتي وتلوينه في جملة لحنية واحده ، وهذا ما يدهشنا في دور من الأدوار العشرة الطيبة:

(الحبيب لللهجر مايل) نسيج اللحن ميلودي فردي وهو حالة بوح ذاتي، في نسيجه الموسيقي. لكن طابع الصوتي والفردي مراوغ في تراكيبه الفردية حيث تتداخل مخارج كلمات بداية تتداخل مخارج بداية كلمات اللحن بلفظ الحبيب مع تعليق حرفي بداية للهجر وتكرارها بما يجسد مرارة هجر الحبيب وهذا عجيب، وفي مثله يقول الباحث السوري/ أحمد الجندي [٥٤] « في تاريخ الأمم شخصيات تترك آثارها في هذه الأمم وكأنها أحداث هامة طبيعية أو اجتماعية كالزلزال والفحوصات والانقلابات الفكرية في السياسة وعند كل أمة من هذه الشخصيات عدد لا يتجاوز أصابع اليد الواحدة ، فإذا ذكرت هذه الأمم في التاريخ ذكرت هذه الشخصيات التي تمثل حضارتها التي تمثل حضارتها بإتصالها وأثرها في الأرض سيد درويش المغني والملحن والمؤلف الذي عاش سنوات خلف في نهايتها أثر لا يمحي في تاريخ الأمة العربية دلائل النبوغ عند هذا الرجل كثيرة لا تخفي فكل شئ صنعه غير عادي قصر عمره،قلة إنتاجه سرعة توليده آلوان الموسيقي عنده، قلة ثقافته، إلتفاته إلي التجديد والإفادة من الغرب والشرق، محاولة تطعيم الموسيقي العربية بالنغم والأصول والألحان الغربية ... وبذلك كان عجيبا في حياته عجيبا في حياته حتي لقد استولي علي الغناء كله فلم يترك لأحد شيئا من بعده ومثل هذا من غريب لحنه نجده في تضاعيف النسيج اللحني لدور (الحبيب للهجر مايل) ففي مخرج نبر كلمة «للهجر» يشعرك الأداء بأنه يؤديها مرتين.

وهو متشكك الهجر في خفوت سريع الكلمة نفسها تتكرر في تمبو مضغوط ممتد زمنيا ليشعر السامع بأن (هجر) شيء صعب فضلا عن تأكيد عدم تصديقه بأن الحبيب سيهجره.

غبر أننا لا نلحظ مثل هذا العقيد الأدائي للزمن الافتراضي في الطقاطيق محمولة على قصدية خبرية، ولكن نلحظ الاختزال الزمني في الأغنية الخبرية الوصفية:

(يا حلاوة أم إسماعيل في وسط عيالها زي النجفة عما تلعلط بجمالها تحلب جموستها حلاوة طلعتها عالملوخية ياختي عليها وعلى طشتها ولاد البندر دول آه بتوع الآن دي ترواه»

هنا اختزال زمن موسيقي لتلاؤم الطابع الواقعي العملي المباشر لحياة أهل الريف وبالكيفية نفسها نلحظ الطابع العملي النفعي المباشر في أداء الفقها من عوام المشايخ المقابر المآتم المعروفين في رذلة أداء لحن الفقها (اقرأ يا شيخ قفاعة) - معمم: اقرأ يا شيخ قفاعة تلغراف آخر ساعة اللي في جنرال البرص

ونا أبقي أحلق ذقني إن ما قمتش ترقص

مجموعة: ترقص ترقص ترقص

معمم: الحالة خلاص ألسطه والعيشه حتبقي قشطه يا قساتذه قولوا هش

يا قساتذه قولوا براوه الحرب خلاص فينش

مجموعة: فينشون فبنيشون فينيشوون

معمم: مادام الضاني غالي وكذلك العجالي مش لازم ندقق

نرقع لنا أقتين ثلاثة من لحم الخيل

مجموعة: نرقع نرقع نرقع

معمم: يا سلام علي حطتي بطتي حطتي بطتهن

مجموعة :يا سلام علي بطتي حطتي بطتي حطتهن

معمم:هرشت مرشت فرشت هرشت برشت وقالت أقعد»

- ويتغير المقام في المقطع المكرر الأخير ليتحول إلى مايشبه هتاف تجرش جنسي - ربما بقصد الفضيحة وتجريسهن - وتلك عادة في سلوك المتفقه مظهري التدين.

(معمم: برشت هرشت مرشت برشت ياحلاوتها فري جود

مجموعة: فري جود فري جود فري جود فري جود فري جود فري جود فريجود فيري جود فيري جود، فري جود) (يتكرر)

هذا التكرار الزمني الذي يؤكد لحاجة الفقها وميلهم الطبيعي للثرثرة الساخرة والخفة التعويضية عن حالة فقد نعمة البصر، لحن يغوص سيكولوجيافي نفوس ذوي الحاجات.

وفي أغاني النقد السياسي المعارض في بث شكوى ما جري ويجري على حال البلاد نجد (آهو ده اللي صار)أهو دا اللي صار وادي اللي كان ملكش حق

ملكش حق تلوم على تلوم على ازاي يا سيدنا

وخير بلادنا ما هوش في ايدنا قوللي عن أشياء تفيدنا

وبعدها أبقي تلوم علي

وفي استظهار الحس الوطني عن أهمية تشجيع الصناعة الوطنية، متزامنا مع صيحة الرأسمالية الوطنية في بدء انطلاقها حلف طلعت حرب والدعوة للصناعة المصرية الوطنية تنعكس الدعوي علي أفراح الزفاف وجهاز العرس في أغنية (هادي ياهادي)

(هادي ياهادي أجلى مزاجك يابو زقزوق الليله دي

يابن حارتنا يانوارتنا حتى بناتك جه بخت ازواجهم نادي

دوِّروا ما تخلوش مزيكا الا ماتجيبوهالنا تدقلنا

عشره بلدي دقي ياويكا الليلة الحظ يحقلنا

ليله صبّاحي وسهره زلابيا بالآلاتية وولاد رابيه

المجموعة: بكره الموبيليا تيجي من مرسيليا

المغني: ليه؟!

لا هو نجار مصر ايدو قصيره ولا صنعتو ينقصها تمدن

والنبي لو ترسي علي حصيرة ولا حوجه لمرسيليا ولندن - يا هادي " ٥٥

هذه عبقرية ألحان سيد درويش في التلاعب بالزمن الافتراضي في ألحانه، لذا ليس غريبا ما قاله عباس محمود العقاد في ذكري وفاة سيد درويش: إذا قلت سيد درويش فقد قلت إمام الملحنين ونابغة الموسيقي المفرد في هذا الزمان»٥٦

هذه بكل تأكيد ألحان درامية مسرحية الطابع الصوتي والنسيج الموسيقي الدرامي

يقول المخرج العراقي المجدد فاضل خليل "رغم أن الموسيقى دائما تدخل في صلب الدراما، إلا أنها أحيانا تأتي غير منسجمة معها. وفي أحيان اخرى تكون منسجمة مع بقية عناصر العرض المسرحي، وتتفق مع روح العرض شكلا ومضمونا إذا صادف وان كانت مصنوعة لأجله. أما عندما لا تتفق الموسيقى مع العرض فأنها تقترب من الاعتيادية، خصوصا إذا كان الهم من استخدامها مرافقة الممثل لأسباب الوضوح وتلافي التقصير. عندها سوف لن تكون مؤدية لأغراضها كواحدة من أهم عناصر العرض. حين يكون اختيارها لملء الفراغ وفقا للإحساس الانطباعي الخاص بالقائم على اختيارها، فأنها سوف تجانب أغراضها» ٥٧

* المحور الرابع: الزمن الخيالي في دراما الصورة الغنائية الإذاعية/ راوية نموذجا: -

شهرت في الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين دراما غنائية عرفت باسم الصورة الإذاعية التمثيلية الغنائية،

منها (راوية - عوف الأصيل – الدندرمة وعيد أبو الفصاد وغيرها)، تناغم الغناء مع التمثيل في تلك الصور التمثيلية الغنائية، بجهود الكتابة الدرامية الإذاعية متضافرة مع الغناء بألحان ملحنين وموسيقيين مصر الكبار في ذلك العصر، ومن بينهم الملحن أحمد صدقي الذي لحن أوبريت (ليلة من ألف ليلة) للشاعر بيرم التونسي، ولحن للإذاعة عددا من التمثيليات الغنائية، ومنها (راويه) وهي فتاة بدوية تبادل ابن خالها عاطفة الحب. وفي هذه التمثيلية الدرامية يتناغم الأداء تمثيلا وغناء بين راوية وحمدان، تعبيرا عن التواصل والتقاطع بينهما وعزول من شباب القبيلة ومن ثمّ يتنوع الأداء في النسيج الموسيقي ما بين الغناء الفردي على هيئة مونولوج بوح ذاتي،وديالوج بين الحبيبين،وغناءجماعيا.

ولأن الدراما تمثيلا أو غناء ليست مقصورة علي فني الأداء فحسب، بل يتشارك النسيج الموسيقي في هيئة مصاحبة تأثيرية موسيقية تهيئ دو الحدث الدرامي وتعد جزءا مهما في نسيج الدراما، يقول / د. هاني أبو الحسن « ٥٨ في مونولوج حمدان بطل التمثيلية الغنائية (راوية) حيث يجسد المؤثر الصوتي حالة من حالات التظليل الدرامي والجمالي لبوحه الذاتي في خلوته مع راوية إبنة خاله؛ استشعارا استباقيا بغياب حبيبته وخطيبته؛ (حمدان) في هذا المونولوج الإرشادي، إذ يحذر خطيبته (راويه) لا بوصفها حبيبته وخطيبته وابنة خاله فحسب، ولكن تحذيره تأكيدا لنيابته عن قيم القبيلة وعاداتها في التعامل مع الغرباء، فهو في التوصيف الدرامي للشخصيات – هنا – شخصية قناع – يتوارى مجتمعه خلفه ويحمله بقيمه وموروثاته في التنبيه إلى طريقة تعامل الفتاة البدوية بحذر مع الغرباء؛ لذا نراه يواصل التنبيه بأشكال مختلفة ما بين (كوبليه وآخر) لذلك كانت أهمية ترديد الجوقة للمطلع خلف كل كوبليه لأي ديالوج :

((حمدان: يا راوية الهوى غـدار والعاشق ما لوش صحـاب
لا تخطّي قصاد الجـار يا راويـه بغـــــــير حـجاب
تحميكي سيوف ورجال يا راويه يا بنت الخـــال))

هذا الموقف التحذيري من حمدان لراويه، تأكيدا لعادات القبائل في ثقافة البدو.

وللترديد الجماعي في خلفية المؤدي للحن انفرادي دور درامي، لذا تقوم الجوقة بهذا الدور، مرددة خلف أداء حمدان « فترديد الجوقة وراء حمدان، هو مجرد تعبير درامي عن صدى مؤازرة القبيلة لفتاها في معاناته – في تهيؤاته هو نفسه – على أساس أن المونولوج ينتمي فنيا إلى النزعة التعبيرية، التي تهتم بإسقاط الشخصية لما تعانيه في وحدتها أو في عزلتها أو في تهيؤاتها أو هذيانها»٥٩

((حمدان: وين الحبايب وين والقلب غايب وين
الجوقة: ويـــن ويـــن وين ويـــــن ويـــــن ويـن))

وفي نسيج البناء الموسيقي في التمثيلية أو الصورة الغنائية « يمكن القول إنه لا مزية في صياغة البناء الدرامي للحدث بين التعبير الغنائي والتعبير التمثيلي، إنما المزية في وفاء كل تعبير منهما بمقتضيات الأثر الدرامي والجمالي المعبر عن جوهر ما تريده كل شخصية من الشخصيات الدرامية وجوهر ما تشعر به من واقع فكرها وثقافتها ومعتقدها ولغتها الخاصة، التي قد تتواصل مع لغة بيئتها وواقعها أو تتمرد عليها؛ بما يمنح التعبير الدرامي في مجمله قدرة على تطوير الحدث وتنمية الصراع والشخصيات ، سواء في الدراما الإذاعية أو المسرحية. «٦٠ ويمكن القول أيضا إنه ليس هناك وجه للاختلاف الجوهري بين الكتابة الدرامية للتمثيلية الإذاعية والكتابة المسرحية إلاّ في توكيد صوتيات المسمع الدرامي للمنظر الغائب، ولحركة الشخصيات والحيوانات والآلات، بحيث يهيئ للسامع أن يرى بعين ذهنه ما غاب عن عينيه، بمعنى أن تحل الأذن عنده محل العين في رؤية الصورة ذهنيا.

الهوامش

١. روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تَر: محمول الربيعي، ط٢،القاهرة، دار المعارف ١٩٧٥، ص٥
٢. المريد،راجع: كمال صفوت، مفهوم الزمن بين الأساطير والمأثورات الشعبية، مجلة عالم الفكر، ع الثاني، يوليو / سبتمبر عام ١٩٧٧، ص ٢١١
٣. د. أحمد علي مرسي، الزمان والإنسان في الأدب الشعبي، مجلد الفنون الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ج، ع٢٨، يناير ١٩٨٧، ص ٦٨،ص ٦٩
٤. د. عبد الرحمن بدوي، الزمن والوجود،القاهرة، توزيع مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٥، ص٢٥٣.
٥. د. يمني طريف الخولي،إشكالية الزمن في الفلسفة والعلم، مجلة البلاغة المقارنة،القاهرة، الجامعة الأمريكية ع٩، يناير ١٩٨٩، ص ١٦
٦. مجلة البلاغة المقارنة نفسها صص ١٤-١٧
٧. حسين الرواني، الزمن الموسيقي وكيفية تطبيق التمارين عليه،الحوار المتمدن،الادب والفن٢٠١٣ / ١٠ / ٧
٨. د. نانسي محمد علي، لقاء مسجل مع الموسيقار حلمي بكر، تم اللقاء المباشر في منزله،بالقاهرة، المهندسين ٢٠١٦
٩. د. أبو الحسن سلام، الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج،الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،٢٠٠٥، ص ٣
١٠. د. محمود فهمي حجازي،اللغة، المكتبة الثقافية، دار المعارف بمصر
١١. د. أبو الحسن سلام،نفسه، ص٤
١٢. نفسه، ص ٤
١٣. هنري برجسون ـ فلسفة الضحك،ترجمة، د. سامي الدروبي،دمشق،
١٤. أفلاطون، محاورات الجمهورية،ترجمة، د. فؤاد زكريا.
١٥. راجع: د. أبو الحسن سلام، الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج، ط٢ الإسكندرية دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ٢٠٠٥
١٦. د. أبو الحسن سلام، الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج،الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،٢٠٠٥ ص ٣
١٧. - عزيز الشوان، الموسيقى للجميع، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،٢٠٠٥، ص ١١٠
١٨. عبد الحميد تويق زكي، التذوق الموسيقي وتاريخ الموسيقى المصرية، مرجع سابق نفسه، ص ٣١
١٩. - عبد الحميد تويق زكي، التذوق الموسيقي وتاريخ الموسيقى المصرية،نفسه.
٢٠. نفسه، ص ٣٨
٢١. راجع: عبد الحميد توفيق زكي،نفسه، ص ٣٩-٤٠
٢٢. إيمان مهران، قراءة في ذاكرة الأمة – الأغنية المصرية ومؤلفوها في مائة عام – القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٧
٢٣. إيمان مهران، المرجع السابق ص ١٥
٢٤. راجع: أحمد الجندي، المرجع السابق نفسه، ص ٢٥
٢٥. عبد الحميد توفيق زكي، التذوق الموسيقي وتاريخ الموسيقى المصرية، سلسلة تاريخ المصريين (٨٨) القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥
٢٦. ص ٥٣–ص٥٤
٢٧. المرجع،نفسه، ص ٥٤، ص ٥٥
٢٨. راجع: محمود أحمد الحفني، سيد درويش، حياته وآثار عبقريته ط٢ القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤ ص ٢٣١
٢٩. راجع: محمد على حماد، سيد درويش،القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠ ص ١٨٨
٣٠. نفسه، ص ٥٨
٣١. نفسه، ص ٦٠
٣٢. - حسام الدين زكريا، المعجم الشامل للموسيقى العالمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤، ص ٣٦٣
٣٣. - انظر: د. كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات الموسيقى الغربية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية ٢٠٠٦،مادة:أوبريت، ص ١٤١
٣٤. - د. أحمد حمدي محمود، الأوبرا والأوبريت، المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة،١٩٩٧، ص ١٣٧
٣٥. - تيمور أباشيدزي، المسرح الموسيقي،ترجمة: د. سامية توفيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩، ص ١٢٤
٣٦. راجع: علاء الدين وحيد، مسرحية قديمة، قراءة جديدة، سليم النقاش ومسرحية عائدة « (الفنون) القاهرة، اتحاد النقابات الفنية السنة الأولى العدد الثالث، ديسمبر ١٩٧٩ ص ١١
٣٧. نفسه، ص ٦٢
٣٨. انظر: محمود كامل « سلامة حجازي رائد المسرح الغنائي المصري في ذكراه» (الفنون) نفسه، ص ١١٧
٣٩. نفسه، ص ٤٧
٤٠. نفسه، ص ١٧
٤١. نفسه، ص ٤٨
٤٢. نفسه، ص ٤٠
٤٣. ريا وسكينة من تأليف: بهجت قمر، وإخراج حسين كمال،، وألحان بليغ حمدي ، وبطولة : شادية ، سهير البابلي ، عبد المنعم مدبولي وأحمد بدير ، وهي من إنتاج فرقة الفنانين المتحدين ١٩٨٤
٤٤. راجع شريف صالح، « ملامح واتجاهات الحركة المسرحية الكويتية الحديثة» (صحيفة الفنون) السنة الثامنة، شهرية فنية،الكويت المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، أبريل/ نيسان ٢٠٠٨ ص ٤٢
٤٥. - للمخرج مساعد الزامل قدمتا بمهرجان الخرافي المسرحي.
٤٦. - قدمتها فرقة المسرح الشعبي بإخراج على العلي بمهرجان الخرافي المسرحي.
٤٧. - عن قصة الروائية الكويتية: ليلي العثمان،أخرجها: نصار النصار لفرقة المسرح الكويتي بمهرجان الشباب
٤٨. - قدمتا ضمن مهرجان الخرافي المسرحي أيضا.
٤٩. - د. محمد سامي حافظ « الغناء والموسيقى في دول الخليج» (الفنون)، السنة الثامنة، نفسه ص ٢٦
٥٠. - محمد كمال إسماعيل، الموسيقى البولوفونية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،٢٠٠٣، ص ٦
٥١. قاموسالمعاني. قاموسعربي،المعجمالمغني، المعجم: اللغةالعربيةالمعاصر_ المعجم: اللغةالعربيةالمعاصر
٥٢. د. حسنالمنيعي: المسرحوالارتجال،عيونالمقالات،الدارالبيضاء،الطبع ةالأولىسنة ١٩٩٢م،ص:٢٥
٥٣. أحمد الجندي، رواد النغم، ط. الإنشاء، طلاس للدراسات والمعرفة والنشر سوريا،دمشق شباط١٩٨٤، ص – ص ٧-٨
٥٤. أجمد الجندي، رواد النغم العربي، دار طلاس للدراسات والمترجمة والنشر،سوريا،دمشق، شباط ١٩٨٤، ص ١٠٧
٥٥. فنان الشعب، - في الذكري الستين لوفاة سيد درويش، الثقافة الجماهيرية مديرية الثقافة بالإسكندرية ١٩٨٥
٥٦. محمود عباس العقاد، فنان الشعب،نفسه، ص ١٧
٥٧. فاضل خليل،الموسيقى المسرح بين التأليف والاختيار ـ محور أدب وفن، الحوار المتمدن
٥٨. د. هاني أبو الحسن، المؤثر الإذاعي، الحوار المتمدن، الموقع الفرعي هاني أبو الحسن
٥٩. د. هاني أبو الحسن، المؤثر الإذاعي، موقعه الفرعي في موقع الحوار المتمدن
٦٠.

مسرح حسني أبوجويلة..

رحلة صمود

عيد عبد الحليم

تمثل تجربة المخرج المسرحي «حسني أبوجويلة» حالة خاصة في مسرح الأقاليم في مصر، فهو مؤسس أحد أهم المهرجانات المسرحية المستقلة في الأقاليم وهو"مهرجان زفتى المسرحي" والذي استمر نشاطه لأكثر من خمسة عشر عاما وبجهود ذاتية، وربما كان وجوده أسبق من وجود "مهرجان المسرح الحر" والذي بدأ نشاطه في بداية التسعينيات من القرن الماضي.

ويرجع إصرار أبوجويلة على تنظيم هذا المهرجان لعشقه للمسرح منذ نعومة أظافره، حيث بدأ نشاطه في المسرح المدرسي في المرحلة الابتدائية، وبدأ عشقه يزداد لهذا الفن بعد أن أخذه والده إلى المسرح القومي فشاهد عرض "يرما" للشاعر الإسباني الرائد جارسيا لوركا، وكان العرض من إخراج كرم مطاوع.

من لحظتها صار المسرح يسري في نفسه كسريان الدم في العروق، وهذا ما جعله يؤسس في المرحلة الثانوية فرقة مسرحية أطلق عليها اسم "فرقة شباب ناصر للفنون المسرحية والشعبية" والتي شارك فيها مائة فنان من أصدقائه.

وعندما وزعه مكتب التنسيق على كلية الهندسة بحكم مجموعه المتميز في الثانوية العامة قرر تحويل أوراقه منها عندما علم أنه لا يوجد بها فريق للتمثيل وحول أوراقه لكلية التجارة التي يوجد بها فريق للتمثيل.

ومن خلال إصراره على وجود نشاط ثقافي في مدينته" زفتى" طلب من سعد الدين وهبة إقامة قصر ثقافة بها وبالفعل تم بناء هذا القصر في خلال أربعة أشهر وتم افتتاحه ليكون مركزا للنشاط الثقافي والمسرحي في المدينة، ومن هنا انفتح الباب أمام" أبوجويلة" لتنظيم مهرجان مسرحي يخدم فرق الأقاليم المختلفة.

وقدم" أبوجويلة" عشرات الأعمال كمخرج منها" التعري قطعة قطعة" تأليف سلافومير مروجيك، و"طقوس الإشارات والتحولات "لسعد الله ونوس، وهذه المسرحية قامت فيها اللغة بدور رئيسي للغاية، وإن كثر في متنها النصي عملية الوصف والمناجاة، مما جعلها تكاد تقارب تخوم اللغة الشعرية للتعبير عن خفايا الذات الإنسانية، وأراد" ونوس" من أبطال نصه أن يكونوا ذوات فردية تعصف بهم الأهواء والنوازع وترهقهم الخيارات، كما وجد بها جرأة في توصيف الملذات الجسدية .وقد قام" أبوجويلة" بإخراجها بما يتناسب مع طبيعة النص، كما قام بإخراج مسرحية" اليهودي التائه" ليسري الجندي، وتعد مسرحية" اليهودي التائه "أحد أهم الأعمال المسرحية التي اعتمد فيها يسري الجندي على لغة الكشف والبحث الدقيق عن أسباب الهزيمة، كما أعطى من خلال مجموعة من المشاهد المتلاحقة الأمل للشعب الفلسطيني، بعودة الأرض المحتلة وإن طال الزمن، بفعل المقاومة المستمرة وتضحيات الشهداء، واعتمدت اللغة المسرحية ورؤيتها على فكرة" المخلص "الذي ينتظره الملايين، كما تم الاستفادة من تيمات المسرح الغنائي وتوظيف الكورس، ويؤكد" الجندي "في أحد المقاطع الدالة على فكرة الانتظار قائلاً" :دائماً كانت هذه الأرض

تنتظر المخلص
ودائماً كان المخلص يأتي
ودائماً كان المخلص يأتي
في أحلك الساعات كان يأتي "

كما أخرج "أبوجويلة" لفرقة زفتى عرض" يا طالع الشجرة" لتوفيق الحكيم "وهو من العروض التي تجمع بين الواقعية والفانتازيا .وغيرها.

وجاء تأسيسه لفرقة زفتى المسرحية لتكون من أوائل الفرق في المحافظات حيث تم اعتمادها كفرقة في الثقافة الجماهيرية عام ١٩٧٩، وتم تنظيم "مهرجان زفتى المسرحي" في دورته الأولى عام .١٩٨٦

وقد عمل" أبوجويلة" على تدريب ممثلي الفرقة وإعدادهم بشكل جيد من خلال ورش تدريبية متعددة ومتنوعة مستخدما كل أساليب المسرح التي بإمكانها إفادة المشاركين في الفرقة مثل استخدام منهج ستنا نسلافسكي ومنهج جرتوفسكي ومنهج بريخت ومنهج بيتر بروك ومنهج أرتو وغيرهم من أجل تطوير الأداء المسرحي للفرقة.

وكان أبوجويلة يرى أن المسرح هو فن المغامرة والبحث عن صيغ تجريبية دائما، لذا نراه عبر تاريخه الطويل قد تعددت أشكاله من خلال تنوع طرق الأداء في التمثيل والتأليف والإخراج ويكاد يكون هو أكثر الفنون كسرا للنمط، فما أكثر المحاولات الجادة للخروج عن الشكل التقليدي للمسرح من أجل الوصول بذائقة الجماهير إلى حالات من المغايرة والدهشة، وهذا التجريب لا يتأتى إلا من خلال مبادرات فنية فردية كانت أو جماعية ترتبط بالواقع السياسي والاجتماعي، وتهتم هذه المحاولات - في الأساس- بتنمية المهارات الفنية والأدائية لدى الممثل، من خلال التدريب الشاق والمستمر على فنون الأداء المختلفة.

كما عمل" أبوجويلة" على إنشاء نادي التذوق المسرحي في مدينة زفتى، بهدف تنمية الذوق المسرحي وتشجيع ارتياد المسرح، وتربية النشء على حب الفنون.

وقد أثمرت التجربة بشكل نسبي من خلال مهرجان زفتى المسرحي والذي كان يشهد إقبالا جماهيريا مميزا ولافتا خلال دوراته المختلفة.

وقد حاول" أبوجويلة" مع ظهور فكرة" نوادي المسرح "بالهيئة العامة لقصور الثقافة أن يعمل على تنشيط" نادي المسرح" بزفتى ووضع له أهدافا منها:

تكوين مكتبة مسرحية مستقلة، ودراسة تاريخ المسرح دراسة علمية بداية من المسرح اليوناني وحتى المسرح المعاصر، التعرف على أساليب ومناهج المسرح المختلفة، الاهتمام بالتقنيات الحديثة في تدريب الممثل، وإصدار مجلة مسرحية دورية باسم كواليس تكون عنوانا لأنشطة النادي، وغيرها من الأهداف التي كانت ترمي إلى تحويل المكان إلى شعلة نشاط فنية يستمر نشاطها طوال العام.

السينولوجيا العرقية

الجسم هو الروح (١)

تأليف: جان ماري برادير
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

نبذة مختصرة

هذه المقالة تقدم وصفا لعلم أعراق جديد يقوم على الحاجة لتجنب أي شكل من التمركز العرقي في دراسة فنون الأداء والممارسات في سياق ثقافي وتاريخي واجتماعي. وتوضع السينولوجيا العرقية Ethnoscenology في علاقة مع علم الموسيقى العرقية ودراسات الأداء وأنثروبولوجيا المسرح. ونقترح تعريفا استكشافيا تليه مناقشة لمفهوم الممارسة الأدائية المستمدة من المصطلح الجديد الذي اقترحه جروتوفسكي كأداة مفاهيمية مفيدة لوضع علم عام للسينولوجيا scenology (علم إعداد المشاهد). علاوة على ذلك أجادل بأنه من الضروري أن نتخلى عن الاستراتيجيات أحادية البعد في البحث ونتبنى منظورا عابرا للمجالات العلمية التي تتضمن علوم الأعصاب والعلوم الإدراكية وتعزز الحوار بين العلماء والمؤدين.

السينولوجيا العرقية مصطلح جديد مبني على النموذج الشائع المستخدم في المصطلحات العلمية لتمييز مجال جديد. وقد حدث التأسيس الرسمي في المركز الرئيسي لمنظمة اليونسكو في باريس يوم ٣ مايو ١٩٩٥، وبعد ذلك ظهر في دار ثقافات العالم Maison des Cultures du Monde من خلال الندوة الدولية التي عقدت في مساء اليوم التالي. وفي غضون ثلاث سنوات أنشئت شبكة من الباحثين الذين نظموا الندوة في كوريناڤاكا (في المكسيك) في يونيه عام ١٩٩٦، وفي سالفادور في البرازيل عام ١٩٩٧، وفي باريس في عام ١٩٩٨. وقد دافع عدد من أطروحات لنيل درجة الدكتوراه عن المصطلح، بينما لا يزال البعض الآخر منها قيد الإعداد. وتم اقتراح دورات دراسية متخصصة في جامعات مثل سالفادور في البرازيل وفي باريس ٨ في فرنسا.

ولا يمكن الخلط بين إطلاق المجال الجديد والسفينة المبنية حديثا. فالطبيعة التطورية لعمليته تعني أنه في بيئة مواتية، اجتمع الحدس القديم والتجارب العلمية والبيانات الأصلية والحساسية معا في تشابك دينامي كاف لإسقاط النماذج السائدة وطرح فرضيات جديدة ووجهات نظر أخرى. إذ لم يتم ولادة السينولوجيا العرقية تلقائيا، بل إنها بالأحرى نتاج تلاقي أحداث وفعاليات أدت إلى اقتراح مجال بكل ما يستتبعه من أنساق نظرية جديدة ومناهج إرشادية. وكما هو الحال في كل العلوم، فإن السينوغرافيا العرقية ليست كيانا من المعرفة العقائدية والموجودة ومسبقا ولكنها إشارة إلى اتجاه، ودفعة باتجاه مكان للبحث الدائم.

تعريف استكشافي

تدرس السينولوجيا العرقية Ethnoscenology ممارسات الأداء الإنساني المنظمة لمختلف الجماعات العرقية والجماعات الثقافية حول العالم، ومن ضمنها الغرب. وهي تضم:

١- المجالات العلمية الموجهة إلى تفسير وتحليل السلوك الانساني، ولاسيما علم الأخلاق وعلم النفس وعلم الأعصاب وعلوم الإدراك والأنثروبولوجيا.

٢- العلوم الإنسانية.

٣- معلومات المؤدين العملية.

٤- النماذج المحلية الضمنية والعلنية. في محاولة لمراعاة بين العموميات الخاصة بالجنس البشري بأكمله وجميع السمات الثقافية والشخصية المميزة التي تدعمها القدرة الإنسانية على التكيف والإبداع، وتشارك السينولوجيا العرقية في التطوير التدريجي لعلم السينولوجيا العامة.

لا يجب أن تُفهم كلمة ممارسات بمعنى سلوكي أو وظيفي. فهذه الكلمة تؤكد البعد الجسدي للظاهرة

موضوع البحث. تتناول السينولوجيا العرقية، كموضوع لدراستها، الحدث المركب الذي يشمل فردا أو أكثر الذين ينظر إليهم في مجملهم بشكل بيولوجي ونفسي وروحاني واجتماعي. يتناقض المنظور الشمولي للسينوغرافيا العرقية مع النهج الثنائي الذي يرى من خلاله الفعاليات الرمزية غير الجسدية، والأنشطة الجسدية الخالية من الدلالات الإدراكية والنفسية. وعلى نفس المنوال، فان هدف السينولوجيا العرقية لا تعني ببساطة اقتراح حصر شامل للأشكال ووصفها، ولكن أيضا لتحديد ما يحدث عندما يحدث الأداء. والفرضية الأحادية للسينولوجيا العرقية يتعلق بنموذج "الجسم/العقل": فلا يوجد جسم بدون عقل ولا يوجد عقل بدون جسم. فالجسم هو العقل، والأداء كما يحدث في الطقوس وفنون الأداء هو أداء جسدي وإدراكي وعاطفي وروحاني علاوة على ذلك.

وكلمة مشهدي **spectacular** لا توجد بالنسبة لنا إلا باعتبارها صفة، في حين أن كلمة مشهد **spectacle** أو أداء **performance** تشير إلى شيء مكتمل. فرؤيتنا للعالم تحددها لغتنا. وترسم لغة كل إنسان حدود تفسيره للعالم. والإشارة إلى الفن باعتباره عرضا، أي مسرح الأداء، كما يشير جروتوفسكي بشكل صحيح، لا يركز على ما يظهر على خشبة المسرح، بل يركز على ما يفهمه الجمهور. تحدد صفة "مشهدي" الوسيط المتغير الذي يشير إلى طريقة محددة في معالجة المعلومات الحسية عندما تتناقض كثافة الشيء المدرك البيئة. فالكلمة توضح أن أحد أبعاد موضوع الدراسة هو العلاقة القائمة بين الأفراد. وبالتالي فإن المصطلح اليوناني "مشهد **skenos**" في السينولوجيا العرقية **ethno-skeno(sceno)logy** يشمل جسم الفنان (إذ يتحدث جروتوفسكي عن الفاعل) وأيضا جسم المتفرج.

وتصف كلمة "مشهدي" بحدة كل ما يتناقض بشكل حاد مع تفاهة الحياة اليومية، وتسطيح الوجود من خلال حدث مبني ينفذه مؤدٍ أو مجموعة من المؤدين.

ولا يجب أن يجعلنا ظهور هذه العناصر القابلة للمراقبة، وقوتها في الاستيلاء علي انتباه المتفرج، ننسى أنه الحدث في جملته هو الذي ينتج المعنى، وليس هذا المكون أو ذاك. والإشارة إلى المرئي بكلمات لاتينية أو يونانية الأصل, والتي تحدد في ثقافتنا الفن والممارسات المرتبطة به، هي إشارة مضللة. فكلمة «المشاهدة **spectare**" اللاتينية تعني أيضا "التأمل". وكلمة "مسرح" مشتقة من الفعل اليوناني "**theomai**" بمعنى "يرى" وهي تؤكد أهمية الرؤية في الثقافة اليونانية، مع كلمة "**theatron**" والتي تشير إلى التغير العميق للنموذج من الثقافة السمعية إلى الثقافة البصرية. ولا يزال يتعين كتابة تاريخ النظر، ولكن يمكنه أن يوضح بالتأكيد أن المكانة الحواسية للنظر ليست عامة بين المجتمعات الإنسانية. فبعض اللغات ليست بها ترجمة معجمية لمفهوم "مشهدي **spectacular**"، أو كلمة "مشهد **spectacle**". ففي اللغة اللينجالية مثلا وهي إحدى اللغات في الكونغو وزائير، فإن كلمة "مشهدي» تنتمي معجميا إلى مجال الألعاب (**Ilsano, Kosakana**). أو في اللغة الصينية، يرتبط الجذران الرئيسيان للصورتين الفكريتين المستخدمتين في تسمية فنون الأداء "الألعاب والأعمال العنيفة".

يسمح لنا ذكر الطبيعة المنظمة لهذه الممارسات لتمييزها عن التجليات التعبيرية التلقائية. وتؤكد على أدوار النشاط الإدراكي والتدريب الشكلي الذي ينطوي على إشباعها بصمتها الخاصة في حياة الجماعة. والتنظيم ليس موجودا فقط في الشفرات الشكلية التي تكون بنية الحدث – وهو ما يسميه البعض العرض – ولكنه موجود أيضا في التدريب التمهيدي للمؤدين والمشاركين، والمحتوى الدلالي لمضمون العلامات اللفظية والبدنية، والنزعة الرمزية عموما. وتميز القدرة على تنظيم وبناء مختلف أنواع الأشياء والعلامات والرموز والارتباط بها والتعبير عنها والتناغم معها نوع جنسنا. وتوجد السمة المؤسسة للغة في كل مستويات النشاط الإنساني.

الجاذبية الذاتية:

يتعهد مشروع تطوير السينولوجيا العامة – الذي تساهم فيه السينولوجيا العرقية بتجنب إغراءات التمركز العرقي. ويتكون الأول من تصنيف خبرات الآخرين من خلال فكرتنا المفاهيمية المرجعية. ويكمن الثاني في الميل استيعاب مجالات العلم ونبذ العلوم التي توجد خارج الحدود الأكاديمية. والثالث ولكنه ليس الأخير، يحاول حرمان الممارسين من موضوعهم: مثلما يعتبر اليوم عدد قليل فقط من العلماء أن الراقصين قادرين فكريا على التعليق على فنهم، فإن الفنانين الذين يكتبون عن النظرية (ستانسلافسكي وجروتوفسكي وباربا) غالبا ما يتعرضون للانتقاد بسبب تعبيرهم عن رؤاهم وخبراتهم الأصلية بطريقتهم الأيديولوجية الخاصة.

وتوضح هذه الأمثلة أننا يجب أن نكون حذرين مع اختيار المصطلحات. وبالتالي، بالنسبة لتعريفنا للسينولوجيا، فليس من المرغوب فيه الاحتفاظ بالتعريف الذي اقترحه جيلبرت روجيه: "إنها الخطاب العلمي حول ميزانسين ممارسات الجماعات العرقية". فمثلما أن مفهوم الموسيقى ليس مقصورا على التأليف, فكذلك الحال فإن المفهوم الذي يجب أن يظهر باعتباره لب السينولوجيا

العرقية لا يمكن أن يحصر نفسه في أحد العناصر فقط. ففكرة الميزانسين كما نعرف اليوم فكرة حديثة. ففي فرنسا في القرن السابع عشر كان يمكننا أن نتحدث فقط عن "الإعداد La mise" لوضع الممثلين وآليات دخولهم. وقد مُنح اللقب السابق لشخص مسئول عن تنظيم الاحتفال له ميزة إبراز المفهوم الرئيسي للتنظيم الذي يشكل أساس لعرض المسرحي.

ويمكن تطبيق تعليقات مماثلة على مفهوم "الدراما العرقية ethnodrama" الذي اقترحه في الخمسينيات لويس مارس نتيجة لعمله في طقوس المس في هايتي. وقد أراد مارس، وهو طبيب وعالم في الأعراق، أن يصف ما اعتبر أنه ظاهرة دينية ومسرحية بطبيعتها. وهذا المفهوم بالتأكيد مفيد ويجب الاحتفاظ به: على الرغم من أنها ذات صلة بالمجموعة الفرعية المحددة جيدا للمؤلف، إلا أن هذه الفكرة تفتقر إلى النطاق الدلالي المطلوب للمفهوم الذي من شأنه أن يشمل المجموعة العامة من الأشكال والممارسات التي تكون السينولوجيا العامة. مثلما تشارك السينولوجيا العرقية في البناء التدريجي للسينولوجيا العامة.

ويتماشى مفهوم تقنية الجسم body technique كما صاغه مارسيل ماوس مع الحدس الأساسي للسينولوجيا العرقية. وقد فهم ماوس المصطلح بمعنى «الطريقة التي يعرف من خلالها الناس، داخل كل مجتمع، من خلال التقاليد، كيفية استخدام أجسامهم. «ويوضح هذا التعبير أهمية التعلم الثقافي لأغلب السلوكيات الأولية، وهذا يعني السلوكيات التي يعتقد أن البرمجة الجينية تحددها بالكامل بسبب خصائصها العامة: المشي والسباحة والجماع والحركات العنيفة والأكل والشرب والنوم. يبرز مفهوم تقنية الجسم حقيقة أنه لا شيء بيولوجي كلية في السلوك البشري، وأن البيولوجيا الإنسانية من المرجح أن يتم توجيهها وتشكيلها وفقا للعمليات البيولوجية العصبية للانتخاب الترميز. ومع ذلك، بمدح هذا المفهوم، والدعوة لإنشاء أرشيف دولي لتقنيات الجسم، ركز كلود ليفي شتراوس على طرق استخدام الجسم البشري، فحصرها في النشاط البدني، وفشل في النظر إلى فرضية أن النشاط الإدراكي يمكن أن يكون مثار قلق. وفي الآونة الأخيرة فقط، اعتبر علماء البيولوجيا، والأنثروبولوجيا، وعلماء النفس أن الإدراك والدلالة ليس لهما إلا علاقة ثنائية متعارضة.

ومن العناصر الثلاثة التي تكون كلمة السينولوجيا العرقية ethnoscenology، يبدو أن الإلمام بالمحدد الرئيس لكلمة "مشهد sceno" مفيد، ولكنه يؤكد أنه خادع. إنه مفيد بسبب المعاني المتعددة المرتبطة بأصوله وقابليته الصوتية، ومخادع بسبب الاستخدام واسع النطاق للمفردة في المسرح الغربي وبشكل مؤثر، تستحضر القراءة أو الاستماع الأول لكلمة "مشهد sceno" كلمة خشبة المسرح stage بمعناها المسرحي ومشتقاتها "السينوغرافيا" و"تغيير المشاهد" و"المناظر" و"المشهدي" و"إعداد المشاهد". وقد زاد سوء الفهم اليوم من خلال تأثير الاستعارات الدرامية التي استغلت بشكل مفرط في العلوم الانسانية

– الاثنولوجيا وعلم النفس وعلم النفس الاجتماعي وعلم النفس الإكلينيكي. ويوجد أصل الاستعارة المسرحية المعاصرة في الحياة الاجتماعية في الأدبيات حول التفاعلية الرمزية التقليدية – ميد وتوماس وتيرنر وماكول – وفي أعمال مورينو وبالز وساربين وهار وسكند وفيكتور تيرنر. وهناك تأثيران إضافيان هما بارسون ولويس. وبسبب الافتقار إلى نظرية مرضية للأسس البيولوجية والثقافية لسلوكيات الأداء الإنساني المنظم والممارسات الاجتماعية ، استمد هؤلاء المنظرون نماذج ومفاهيم مختلفة عن فنون الأداء. فبالنسبة لبعضهم, المسرح هو استعارة للحياة الاجتماعية، وهي مفيدة في فهم الكيفية التي يتفاعل بها الأفراد والجماعات . وبالنسبة لآخرين، فإن هذه الحياة توصف بحق بأنها العامية المسرحية، لأن المسرح هو الحياة. فالأدوار المتاحة في مسرحيات الحياة تتضمن مخرجا وبطلا وبطلا مضادا وجمهورا مساندا وكاتبا مسرحيا وجوقة. وهذه الأدوار تُؤدى في الوقت المناسب على خشبة المسرح، وخارج خشبة المسرح أو وراء الكواليس. وقد أدى الإفراط في استخدام هذه الاستعارة إلى موت الدلالات والمكانة المتميزة لنموذج المسرح الغربي.

وبالتالي، يجب علينا أن نتذكر أهمية مفهوم الأداء، الذي يقدمه في الولايات المتحدة الأمريكية في نهاية الستينيات ريتشارد شيكنر، استكمالا لكتابات علماء أنثروبولوجيا مثل فيكتور تيرنر. ودعونا أيضا لا ننسى المقاومة ضد مؤسسي دراسات الأداء، الذين كانوا حريصين على توسيع مجال الدراسات المسرحية. وقد رفض بعض المنظرين للدراما والمسرح حاليا أن يتناولوا بجدية ما سموه «الأدائية performancism "التي رأوا فيها الانتقال من علم الجمال باتجاه العلوم الاجتماعية. وبالنسبة لهؤلاء المنتقدين، كان من الخطأ إعادة النظر في المسرح بمقياس العلوم الناعمة: "لم يوفر شيكنر ملاذا آمنا للنص في تدرجه الواسع للأشياء. وشئنا أم أبينا، فان الهدف الأساسي للمسرح يرتكز على عرض النصوص، كما أن الهدف الأساسي للموسيقى العالمية هو الاعتراف بعزف وغناء النصوص. ودعونا نلاحظ أن الجزء الأخير من الجملة لا يعكس توجها يقل عن ضيق الأفق والتمركز العرقي الغريب، نظرا لأنه يفشل في إدراك مغزى الموسيقى غير المكتوبة!. وفي الواقع، مفهوم الأداء في الإنجليزية الأمريكية يخدم إزاحة ملائمة للاستعارة المسرحية في العلوم الاجتماعية والأنثروبولوجيا. ورغم ذلك، لا يستبعد الحاجة إلى إنشاء نظرية عامة للأداء الإنساني، إذا لم نختزله إلى وصف متمركز عرقيا لكثير من الأشكال التي يجسدها.

ومفهوم "المشهد skeno" كما نفهمه يقع في مرمى النيران. فمن ناحية، هناك المجالات التي تنطلق لتحليل الطقوس التفاعلية اليومية بالاشتراك مع أعمال حول الاتصال غير الشفهي، ومن الناحية الأخرى، يقف نموذج المسرح الغربي كما تطور منذ القرن الثامن عشر بثبات. ه١ا التمركز غير المريح للسينولوجيا العرقية يرجع إلى الفجوة المفاهيمية التي تؤثر على فهم الإنساني ويؤدي إلى مجاز التمركز العرقي.

جان ماري برادير كاتب وباحث فرنس في مجال المسرح، وأهم كتبه
تدريب الممثل عام ٢٠٠٠
علم المسرح عام ٢٠٠٣
الأثنوجرافيا عام ٢٠١٢

تاريخ مسرح نجيب الريحاني وتفاصيله المجهولة(٢١)

المتمردة روز اليوسف!!

أخيراً افتتح نجيب الريحاني مسرحه بعرض «المتمردة»، الذي تناولته الصحف الفنية بالنقد والتحليل من جهة، وبالهجوم والسخرية من جهة أخرى، وبالموضوعية أحياناً في بعض الحالات. ولأن هذا العرض تخلى فيه الريحاني عن شخصية «كشكش بك»، وكانت بطلته «روز اليوسف» - بعد عروض بديعة مصابني الناجحة.. إلخ - كل هذا جعلني أتتبع أغلب ما نشر عن هذا العرض الفارق في تاريخ مسرح الريحاني، لما له من أثر في عروضه التالية.

سيد علي إسماعيل

روز اليوسف

قال ناقد جريدة «الاتحاد» في نوفمبر ١٩٢٦ – وبعد العرض بيوم واحد - تحت عنوان «المتمردة على مسرح الريحاني»: بالأمس سطع نجم جديد في سماء الفن؛ فلنشجعه ولنحييه باسمين .. تغلَّب الأستاذ الريحاني أخيراً على الصعاب التي غالبته فترة غير قصيرة وخرج من المعركة رافعاً لواء الظفر فافتتح مسرحه الجديد وتقدَّم إلى الجماهير بقدم ثابتة فاشتد التصفيق وعلا الهتاف.. افتتح الأستاذ مسرحه «بالمتمردة» لبيير فروندیه، وهي قطعة ضعيفة لم يفلح المؤلف حبك حوادثها أو إبراز فكرته التي عثرنا عليها مبتورة مقطَّعة الأوصال راضخة لحكم العاطفة الذميم، راغبةً في النيل من الشرقي المسكين!! وهذا ملخصها قبل مناقشتها: نشأ «فاضل الورجلي» أحد أمراء مراكش منذ حداثته في فرنسا وتزوَّج من فتاة فرنسيَّة تدعى «فابيين» التي فضلته على كثيرين من المتقربين منها مثل «جان دي بيوبيه» الذي كان متغيِّباً في أمريكا عندما تم الزواج، وعندما عاد جان من أمريكا وعَلِمَ بما حدث، ذهب لزيارة فابيين، وعندما كان يُقبِّل يدها قبل انصرافه جاء فاضل الذي آلمه هذا المنظر؛ فلم يخرج مع زوجته وصديقهما «جاك وزوجه هيلين» للذهاب إلى حفلة ما وأخبرهم بأنه راحل إلى بلاده مفارق زوجته إلى الأبد. عاد فاضل إلى مراكش وعاش في قصره فلم تقوَ فابيين على فراقه؛ فذهبت إليه مع جاك وهيلين وأرادت أن تعيش معه هناك فصمم فاضل على إخضاعها للتقاليد الشرقيَّة. ملّت فابيين هذه الحياة؛ فطلبت الطلاق من زوجها الذي أبى عليها ذلك، وبعد قليل عادت هيلين وزوجها وجان يطلبون إخلاء سبيلها فرفض أيضاً فكمنوا له في ناحية من القصر، وقتلوا رئيس الحرس وضربوا فاضل ضربةً شديدةً وفروا بفابيين. عادت فابيين إلى فرنسا وعاشت مع «جان دي بيوبيه» ولكنها لم تنس فاضل. وذات يوم عاد إليها فاضل الذي حنق عليها لخيانتها فقتلها بخاتمه المسموم وانصرف.

ويكمل ناقد الجريدة كلامه قائلاً: من خلال هذا الملخص نعلم أن المؤلف أراد أن يثبت أن زواج الأجنبيَّة بالشرقي زواج منكود قصير الأجل ونحن نقره على رأيه. لكن نزوة قامت بنفسه لتصوير الشرقي بالمتعصب الأحمق وبالوحش المستبد، جعلت استدلالاته ركيكة وحججه واهية، فتقوَّض بنيان الرواية وسقطت أنقاضها فوق رأسه التي تضمر للشرق سوءًا بغيضاً!! أيعقل أن «فاضل» الذي نشأ في فرنسا وعاش بين أهل فرنسا يغضب من زوجه لأن صديقها يُقبِّل يدها وهذا من أوجب الأمور للدلالة على احترام هذا الصديق للسيدة؟ ولنُسلِّم جدلاً أنه معقول أن يغضب لكن أهو معتوه

أبله فلا يجد وسيلة لإظهار غضبه إلا أن يرحل إلى بلاده ويفارق زوجته إلى الأبد؟! ثم ألم يعرف فاضل من قبل أن للزوجة أصدقاء وأن هؤلاء الأصدقاء سيقبلون يدها؟ ألم تؤثِّر عليه الأخلاق والتقاليد الفرنسيِّة وقد عاش في فرنسا زمنًا غير قليل؟ لكن هي الغيرة والتعصُّب وعدم التبصُّر في الأمور التي يريد المؤلف أن يصف بها الشرقيين! المراكشي شرقي والشرقي متصف بالتسامح وإكرام الضيف فهل يعقل أنه يطرد صديقيه اللذين جاءا ليصلحا بينه وبين زوجته ويسيء معاملة زوجته التي لم تقوَ على فراقه وسعت إليه بنفسها وفي مجيئها أكبر دليل على نبلها وكرم خلقها مع أنها لم ترتكب جُرماً؟! أي شاب ممن نشأوا في فرنسا بل أي شرقي الآن يحبس زوجته في بيته ويعاملها معاملة العبيد؟! لكن هو تعصُّب الغربي الذي يريد أن يضلل العقول ويشوِّه الحقيقة فيصف الشرقي بما هو بريءٌ منه ليبيح لنفسه استعمار الشرق وليبرهن للجميع أن الغربي هو ابن النور وإله الحضارة وسيِّد العالم!! القصر قصر أمير يرأس عشرين قبيلة وله حرس خاص؛ فأين كان رجال الحرس عندما اختفى جان وجاك وهيلين في القصر؟ وأين كان رجال الحرس عندما قُتِل في القصر رئيس الحرس؟ وأين كان رجال الحرس عندما خرج هؤلاء ومعهم فابيين وقد أعطى فاضل أوامره بعدم السماح لها بالخروج من القصر؟

ويسأل الناقد سؤالاً للريحاني: كيف تفتتح الموسم يا أستاذ نجيب بك مسرحك الجديد بهذه الرواية؟! أموافق أنت على ما جاء بها؟! أم تريد أن سيداتنا يعاملن أزواجهن كما تعامل هيلين زوجها؟ أظن أنه لم يفتنك إلا العبارات الرنَّانة التي أوردها المؤلِّف رغماً منه على لسان فاضل والحاج إسماعيل لكن هذه الحسنة تتضاءل بجانب الأخطاء الأولى، وإني أؤكد لك أنك لو كنت أخرجت أي رواية أخرى لكان نجاحك مضاعفاً فأرجو أن تنتبه لأمثال هذه الروايات وتلفت نظر المعرب «فؤاد أفندي سليم»، أليس كذلك؟ المناظر جميلة ويكون منظر الفصل الأول أجمل لو غُيِّر بُساطُه، هل يُزيِّن أمراء مراكش غُرَف استقبالهم بمشاتل كما رأينا في الفصلين الثاني والثالث؟ وهل يستعمل الأمير غرفة الاستقبال للنوم أيضاً؟ والإضاءة يجب أن يشملها كثير من العناية.

ولنتحدَّث الآن عن التمثيل: الأستاذ «نجيب» قام بدور فاضل وإني أُهَنِّئه بهذا المجهود الكبير؛ فإلى الأمام وما كُنَّا نظُنَّك يا أستاذ تنجح في مواقف الغرام كما نجحت ولولا صوتك الأجش لنجحت في المواقف العنيفة فنصيحتي لك أن تلعق مقداراً كبيراً من الطحينة. السيدة «روز اليوسف» قامت بدور فابيين ولا أنسى أنك قضيت فترة كسل طويلة إلا أني أُهنِّئك؛ فقد انتشلت دورك في كثير من المواقف لكن لِمَ هذا الإسراع في الإلقاء حتى تتلعثمين؟ كان يُحسَن بك عندما أدهشك مجيء فاضل

فؤاد سليم

فؤاد شفيق

وعندما ضربك بخاتمه المسموم ألا تتقهقري حتى ترتمي على المقعد! فهل تخافين أن تقعي على الأرض فيتسخ ثوبك؟ «فؤاد شفيق» قام بدور جاك دي بوروز وقد كان موفقًا جدًا. «موريس وجيه» قام بدور جان دي بيوبيه، أهذه هي المرَّة الأولى التي تظهر فيها على خشبة المسرح يا حبوب؟ وهل أنت غاوِ أم أرتست؟ ومالك كدة مكسوف قوي وخايف؟ اسمع يا شاطر، الأدوار اللي مانتش قدها ما تقربلهاش، كادت الرواية أن تسقط بسببك؛ فالأحسن تدوَّر لك على دور فاضي.

أما مجلة «روز اليوسف» فنشرت مقالتها حول العرض مؤكدة ما جاء في مقالة جريدة الاتحاد السابقة، مع ذكر تفاصيل جديدة ومختلفة بعض الشيء، وكان غرضها الرئيسي هو إثبات نجاح الريحاني في التمثيل الدرامي الجدي كما كان ناجحاً في أدواره الكوميدية عندما كان يمثل شخصية «كشكش بك»! وفي ذلك قالت: أخيراً تحقق الحلم وتمت المعجزة وفتح مسرح الريحاني أبوابه ورفع الستار على نجيب الريحاني وقد رمى عنه لحيته وعمامته ومثلت الفرقة رواية «المتمردة» للكاتب الفرنسي بيير فروندیه.. مثل نجيب دور بطل الرواية فاضل الورجلي المراكشي فدهش الجمهور إذ رأى نجيب الريحاني الذي ظل يقفز ويقهقه على المسرح عشر سنوات كاملة يحب ويغار ويتألم ثم يثور فيقتل. عواطف عنيفة متباينة ترتسم على وجهه.. حركات طبيعية ليس فيها شيء من التكلف! كانت هذه صدمة نالت من كبرياء المتفرج!! فنجيب الريحاني الذي أضحكه طويلاً في شخصية كشكش قد استطاع أن يؤثر عليه وأن يبعث في نفسه شيئاً من الوجوم والحزن الهادئ، وأن يرغمه على النظر إليه وإلى تمثيله كما ينظر إلى أي ممثل من ممثلي الطبقة الأولى راسخي القدم في تمثيل الدرام! تأثر الجمهور بالرغم عنه لأنه لم يكن يريد أن يتأثر ولست أفشي سراً إذا قلت إن معظم الذين ازدحموا لمشاهدة تمثيل المتمردة مساء الاثنين إنما ذهبوا لأن يستعدوا لأن يمسكوا جنبيهم من شدة الضحك من نجيب ممثل الدرام الجديد، ولكنهم لم يضحكوا.. وشيء من هذا لم يحدث! وخرج نجيب من المعركة الفاصلة مرفوع الرأس مرفوع الكرامة.. وبين لحظة وأخرى، في مواقف عنيفة أفلت من نجيب قياد أعصابه فبدرت منه حركتان أو ثلاثة ذكرتنا بعهده القديم ولكنها لم تزد عن أنها جلبت ابتسامة بريئة إلى شفاه بعض المتفرجين، واستطاع نجيب بعد الفصل الثاني أن يكسب عطف المتفرجين وأن يخلق في صدورهم الرغبة في نجاحه وأن يجعل منهم أصدقاء يعدون له الحسنة ويغمضون عن السيئة.

بيير فروندیه مغرم بالشرق والشرقيين ومعظم رواياته التي اشتهرت والمتمردة في مقدمتها تقع حوادثها في أوساط وبيئات شرقية، ولكن نظرته إلينا ليست خالصة

من الغرض. ومن قرأ أو شاهد رواياته «الدر المحصورة، والرجل الذي قتل، والمتمردة» يمكنه أن يستنتج ذلك، ولكن أي كاتب فرنسي أو غربي على الإطلاق استطاع أن يفهم الشرق وأن يكتب عن الشرق دون أن يميل به الهوى؟ فاضل الورجلي شاب من أعرق وأشرف أسرات مراكش تربى وتلقى العلم في إنجلترا وفرنسا وعاش في الأوساط الإنجليزية والفرنسية أكثر مما عاش في ربوع مراكش وتحت قبابها. وعرفته منتديات لندن وباريس أكثر مما عرفته رمال مراكش وخيامها ونخيلها و«حريمها». كان يجب إذن أن يكون فاضل الورجلي فرنسياً إنجليزياً أكثر منه مراكشياً شرقياً. ولكن فاضل ظل شرقياً في الصميم أميناً لدينه وعاداته وتقاليد الشرق وميراثه القديم. أحب فاضل فتاة فرنسية اسمها فابيين، فيها ما في الفرنسيات من دم حار وأنوثة عذبة وميل جامح إلى الحرية. فابيين تحب فاضل تحبه حقا وتخلص له ولكنها تحبه كما تريد الفرنسية أن تحب! هو معبودها ولكنها تتمرد إذا أراد هذا «الإله» أن يلزمها طاعته وأن يملي عليها أوامره ونواهيه. ولكن فاضل ظل كما قلنا مراكشياً شرقياً في عقليته ونفسيته وغيرته العمياء. هو يحب فابيين حقاً ويخلص لها ولكنه يريد أن يحبها كما يحب الشرقي هي زهرته النضرة يريد عطرها لنفسه ويخشى عليها من لمس الأنامل هي جوهرته الغالية يريد أن يخبئها بين طيات الحرير بعيداً في مأمن من أيدي اللصوص والعابثين. وأخيراً هي زوجته يريدها لنفسه ولنفسه فقط، ويغلي دمه الشرقي الحار إذا تناول يدها أجنبي أو ابتسم لها.. الشرق شرق، والغرب غرب، ومحال أن يلتقي الاثنان! هذا ما يريد أن يقوله المؤلف. ونحن أيضاً نقول ذلك في كل ما له مساس بالعواطف وعلاقات الزوجية، ومهما اشتدت رغبتنا في تقليد الغربيين والأخذ بأسباب مدنيتهم وفي تغيير وتبديل مظاهر الشرق الرثة البالية فلن يتناول هذا التغيير يوماً ما قلوبنا ودمنا لأن ذلك في حكم المستحيل. كلنا إذن فاضل الورجلي ومخادع منافق خائن لدمه ولتقاليده من يلوم فاضل! من المحتمل أن يكون المؤلف قد أراد السخرية من فاضل ومن الشرقيين. ومن المحتمل أن يجد في الغرب من يسخر معه ويهزأ من بطل قصته ولكن فاضل الورجلي على أي مسرح شرقي أمام أي جمهور شرقي لن يكون سوى البطل الأمين على دمه ودينه وآداب قومه وتقاليد آبائه وأجداده! بين هاتين الشخصيتين: شخصية فابيين الفرنسية والزوجة المحبة الحريصة في الوقت نفسه على حريتها وحرية دمها الفرنسي وحرية تفكيرها.. وبين شخصية فاضل الرشيق المؤدب المهذب غربي المظهر شرقي التفكير والإحساس يقع التصادم ويقوم النزاع الذي تدور حوله حوادث القصة والذي ينتهي بأن يقتل فاضل زوجته فابيين فتموت بين ذراعيه وهي تقول له أحبك!!

نجيب الريحاني

قتلها فاضل لأنها نكثت بعهود الزوجية وعاشت مع رجل سواه! هي كما قدمنا تحبه وظلت تحبه إلى النفس الأخير ولكن المرأة في الغرب تستطيع أن تحب زوجها وتخونه في الوقت نفسه مع رجل آخر لا تحبه! والرجل في الغرب في وسعه أن يحب زوجته وأن يصفح عن خيانتها له وأن يأخذها من دار عشيقها إلى داره ليضمها بين ذراعيه ويهمس في أذنيها: «لقد عفوت عنك! ولكن لا تعودي إلى مثلها»!! أما في الشرق فلن تجد واحداً في الألف يرضى لنفسه أن يكون «متمدناً» إلى هذا الحد! من أجل هذا نقول: الشرق شرق والغرب غرب ومحال أن يلتقي الاثنان.. لقد ترجم القصة الأستاذ الأديب فؤاد أفندي سليم والترجمة متينة أمينة والأسلوب فخم ولكنه سهل سلس إلا في مواضع قليلة غلب فيها التعقيد اللفظي.. وكانت المناظر والملابس آية في البهاء، ولكن الإنارة وخصوصاً هبوط الظلام في الفصل الثالث ليست متقنة تماماً. أما التمثيل في مجموعة فأحسن بكثير مما كنا ننتظر ولكنه دون الكمال، ولعل ذلك يرجع إلى ضعف بعض الأفراد الذين اشتركوا في تمثيل الرواية.

وجدت كلمة من الناقد «محمد علي رزق» منشورة في مجلة «الممثل» تحدث فيها عن روز اليوسف قائلاً: من العدل والإنصاف أن نقول عن روز اليوسف كل شيء إذا ما تكلمنا عن هذه الرواية، فقد كانت هي الكل في الكل وكان دورها مليئاً بالنجاح، فيه تصوير للعواطف في أدق صور الكلام ومواقف قوية وبديعة، وتمثيل الموت يروع الناس فيبكون من أجلها ويصفقون لها فتعود إلى الحياة لتقابل هتافهم بالشكر، ويخرجون فلا يتحدثون إلا عن موتها ولا يزال عالقاً بنفوسهم تلك التصورات المفزعة التي كانت تمر بخيالهم، وفابيين تعالج سكرات الموت. ظهرت روز على المسرح فقالوا ها هي «فابيين» المتمردة التي تعطيك صورة صادقة من بني جلدتها أبناء الغرب فتنازع فاضل الشرقي سلطته عليها وتتلاعب الألفاظ فتؤثر على مشاعره وتؤثر على مشاعرنا نحن النظارة فنكون معها إلى حين أن يبدو منها ما يخرجها عن الحد المعقول فنعود إلى أنفسنا قليلاً ولا نكاد نفعل ذلك حتى تملك علينا مشاعرنا من جديد إذ نبكي فاضل الذي تركها هارباً من قسوتها، ونعود إليها مرة ثانية ونتهم فاضل بالقسوة!! وتسعى إليه وتلقاه فنظل مأخوذين بحلو حديثها وتحايلها المدهش على إخراج الكلمات بحيث يكون لكل كلمة نغمة تساعدها على الظهور وتأثير يبلغ مداه وتيأس من فاضل بعد إذ تعبت من إرجاعه عن عزمه على الزواج من أخرى فتهرب مع أصدقائها منذرة إياه بأنها ستكون لغيره ويهاجمها فيطعنه صديقها فتعود بفزع إليه تنعيه وتنعي على صديقها ما فعل ونكاد نحن النظارة نقطع أيدينا من التصفيق لعظم الموقف وحسن أدائها له، وتظهر حزينة بعد ذلك فتدخل في نفوسنا الكآبة وتفاجأ بعودة فاضل إلى الحياة فترغمنا أن نشاركها دهشتها وفرحها، ويرسي السم في جسمها فننظر إليها واجمين نحبس أنفاسنا مخافة أن نكدر عليها صفو الدقائق المعدودة التي تريد أن تتودع فيها من حبيبها ولتأخذ منه عهداً أن لا يكون هناك واحدة بعدها!

مسرحنا الأخيرة
العدد 848 27 نوفمبر 2023

مشهد

مهرجان شرم الشيخ الدولي للمسرح الشبابي

النضج على نار هادئة

محمد الروبي

لم أجد خيراً من هذا الوصف لأصف به مهرجان شرم الشيخ الدولي للمسرح الشبابي، وصف (النضج على نار هادئة)، نعم فهو ككل الأشياء الحقيقية بدأ بحلم ثم مغامرة، ثم تـأنٍ في خطوات التنفيذ الأولى، ومعها التعلم من أخطاء على الطريق، هكذا بدأ المهرجان وهكذا يستمر، وها نحن نودع دورتـه الثامنة فرحين بما أتاه من جديد وتطور.

في البدء كـان الحلم، شابان (مـازن الغرباوي وإنجي البستاوي) درسا المسرح وخبراه، فكرا في تأسيس مهرجان يختص بأعمال ينتمي أصحابها إلى شريحتهم العمرية وجنونهم المبشر، الخطوة مغامرة كبيرة وخاصة إن كانت ستتم على جزء من أرض الفيروز، شرم الشيخ، مدينة تفتقد المسرح ويفتقدها، وينظر لها كل عابر باعتبارها خلقت فقط للاستجمام والراحة والترويح، الخطوة وكأي حلم إنساني مغامر قوبلت من البعض (عجائز الأفـراح) باستهجان كبير وسخرية، بل راهـن البعض منهم على أنها ستكون دورة أولى وأخـيرة، لكن السنوات مرت واستمر المهرجان، بل وفوجئ الجميع (المرحبون والمستهجنون) أنه يقدم جديداً في كل دورة. فانحسرت وضاقت دائرة الاستهجان، وربما تحول الباقي منها من يقين بالفشل إلى غيرة وشعور بالحنق على شابين، استطاعا بعد أقل من خمس دورات أن يضعا المهرجان في مصاف المهرجانات العربية الكبرى.

مع الدورة الأولى للمهرجان كانت لنا ملاحظات كثيرة عليه، لكنها ملاحظات تنطلق من أرضية حب ورغبة في استمرار مهرجان نوعي، لا يؤكد فقط على ما نؤمن به دوما وهو شعار (نعم.. نحن نستطيع)، ولكن أيضا بل والأهم يؤكد عـلى أن حـب المـسرح هـو مـا يجمعنا كمسرحيين (حقيقيين) نسعى - كلٌ بطريقته ومـن خـلال دوره - إلى أن يكتمل أي حلم مسرحي كمثال وقدوة على إمكانية استكمال أحلام وطموحات الحياة.

ملاحظاتنا على الدورات الأولى حرصنا أن نقول أغلبها همساً، وأخرى سجلناها علناً في كتابات نشرت (هنا في مسرحنا أو في مطبوعات أخرى، بل وفي كتابات قصيرة على الفيس بوك)، وكان الطرف الآخر يسمع ويقرأ ويناقش، فيستفيد من هذه الملاحظات التي رأى فيها - وحتى في تلك التي اختلف معها - أنها ملاحظات صادقة، تنطلق كما قلنا من أرضية حب لا أرضية تيئيس ورغبة في الهدم.

بـدأ الشابان ومنذ اللحظة الأولى لتنفيذ حلمهما في الاستعانة بخبرة ودعـم كبار المسرحيين، وعـلى رأسهم كبيرة الكبيرات الفنانة القامة والقيمة سيدة المـسرح العربي سميحة أيـوب، التي قرأت - بخبرتها الطويلة في المسرح وفي الحياة وفي فرز البشر - أن هذين الشابين صادقان وأن مشروعهما يستحق الدعم، فقبلت بروح المقاتلة المعروفة بها طوال تاريخها أن تعطي اسمها للشابين يرصعان بهما مهرجانهما، ليكون هذا الاسم هو الدعامة الأولى والأشد في بناء المهرجان الوليد، ولم تكتفِ سميحة أيوب باسمها الذي يكفي وحده للحكم على المهرجان، بل سعت بخفة ونشاط شابة في العشرينات في تعزيز فكرة المهرجان عند مسئولين كبار، وعند أصحاب مؤسسات مختلفة، تطلب منهم - ومعها الشابان ودون خجل - دعم هذا المهرجان بأشكال مختلفة، معنوية ومـاديـة، ومساهمة منهم في التفكير في كيف يكون المهرجان لائـقـا بشباب المـسرح المـصري، ومن بعدهم شباب المسرح العربي.

وفوجئ الكثيرون بأن الشابين ومعهما المقاتلة سميحة أيوب قد نجحا في تدشين مؤسسة عمل (بالمعنى العلمي لكلمة مؤسسة)، والتي من أهم شروطها وضع أسئلة أصيلة، تتمحور حول أولاً: ماذا نريد؟ كيف يتحقق؟ ثم كيف يستمر؟ لتتوسع المؤسسة بعد قليل من الدورات، لتضم إليها خبرات مختلفة ومن ثم دعم متنوع.

وهكذا وبعد ثلاث دورات بات مشروع المـهـرجـان (المـؤسـسـة) يتضح، وبـات المراقبون عن بعد يشعرون بأن هناك شيئا حقيقيا يتشكل على أرض الواقع، فتقدم بعضهم ليعرض على المؤسسين رغبته الحقيقية في المساهمة لاستكمال الحلم وتطويره، وكان على رأس هؤلاء المخرج القدير صاحب العلامات المسرحية عصام السيد، الذي اقترح جائزة تحمل اسمه، ويتحمل وحده تكلفتها المادية، تخص اختيار عـرض مـسرحـي مصري كل عام من إنتاج العام لمخرج شاب، يُختار من بين عـروض كثيرة، تحكمها لجنة مشكلة في كل مرة من مسرحيين، وحـرص عصام السيد ومعه المؤسسون ولجنتهم العليا أن تتنوع فيها الأجيال، فكانت لهذه الجائزة كبير الأثر على همة شباب المسرحيين المـصريـين، وسعيهم للفوز بجائزة عصام السيد الممنوحة من مهرجان بات صيته الطيب ينتشر، للدرجة التي تجعل كـل شـاب يفوز بالجائزة يتباهى بين أقـرانـه بـ (لقد حصلت على جائزة عصام السيد من مهرجان شرم الشيخ الدولي).

من بعد عصام السيد جـاء الأستاذ القدير والمسرحي المخضرم ومعلم الأجيال الدكتور أبو الحسن سلام، ليطرح على المهرجان جائزة مضافة تحمل اسمه، ويتحمل وحده تكلفتها المادية، تخص البحث العلمي، لتكون هي الأخرى حافزا لشباب الباحثين المصريين، وليكتمل بها التنافس على مجالات المسرح المختلفة.

لم يكتف مؤسسا المهرجان ولجنتهما العليا - وأظنهم لن يكتفوا - بالدرجات التي وضعوها في سلم المهرجان، فهناك دومـا وفي كل دورة مفاجأة جديدة، وكـانـت مـسـابـقـة (مـسـرح الـشـارع والفضاءات المختلفة) أحد أهم ما يميز هذا المهرجان، بالطبع إلى جانب مسابقة العروض الطويلة، ومسابقة المونودراما، لكن يبقى أن من بين إنجازات مهمة حققها هذا المهرجان، أنه ربط بين المسرح الشبابي المصري وبين أفراد ومهرجانات ومؤسسات مسرحية عربية وعالمية.

الآن ومع انتهاء الدورة الثامنة يمكننا أن نفهم معنى الوصف (النضج على نار هادئة)، فهنيئا لكل من أسس وشارك وتذوق وجبة هذه الدورة التي سبقتها دورات سبعة، وستلحقها دورات لن تنتهي.