مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
عمرو البسيوني

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة السابعة عشرة ⁝ العدد 853 ⁝ الإثنين 01 يناير 2024

أسيوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

نظرة على عروض الدورة السابعة لمهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي

الجسم والجسدية في المسرح من السيميوطيقا إلى علم الأعصاب

الإدارة المسرحية
دورها وأهميتها.. ونجاح العرض المسرحي

مهرجان إيزيس

يطلق استمارة المشاركة بدورته الثانية وشروط المشاركة

بدأ مهرجان إيزيس الدولي لمسرح المرأة باستقبال الفرق الراغبة في المشاركة بدورته الثانية التي ستقام من ١٦ حتى ٢٢ مايو ٢٠٢٤ بمحافظة القاهرة. وعلى أن يكون موعد تلقي الطلبات المشاركة من ٢٥ أكتوبر حتى ٣١ يناير، وسوف يعلن عن الفرق المشاركة بالمهرجان خلال الأسبوع الأول من شهر فبراير لعام ٢٠٢٤.

وصرحت المخرجة عبير لطفي رئيس المهرجان أنه تقرر مد فترة التقديم للمهرجان نظرا للظروف العصيبة التي يمر بها الوطن العربي في الوقت الحالي ومراعاة للأثر المؤلم للحروب الكارثية التي تعاني منها بعض البلدان العربية على نفوس كل أبناء الوطن العربي بما فيهم الفنانين والمسرحيين.

وأضافت أن معايير وشروط الاختيار في المهرجان تعتمد بشكل أساسي على طبيعة العرض حيث يجب أن يكون معنى على نحو إيجابي بقضايا المرأة أو أن تكون صانعته امرأة، ويقبل المهرجان مشاركة العروض الأجنبية من أنحاء العالم والعروض العربية أيضا بشرط الا يكون سبق عرضها داخل مصر قبل العرض في المهرجان.

أما عن شروط اختيار العروض المسرحية المشاركة بالمهرجان:

ألا تكون العروض العربية والأجنبية قد قدمت داخل مصر من قبل، وأن تكون العروض المسرحية معنية بقضايا المرأة على نحو إيجابي، أو يكون أحد صناع العرض من النساء، و تتراوح مدة العروض المشاركة بين ٣٠ دقيقة و٩٠ دقيقة لا تزيد أو تقل عن ذلك، كما يجب الالتزام باستيفاء الاستمارة بشكل كامل، وإرسال المادة المشاركة بجودة عالية خلال المواعيد المحددة وذلك من خلال لينك العرض المسرحي بجودة عالية بالإضافة إلى ملف النص المسرحي مادة صحفية عن العرض، وأسماء فريق العمل وصور العرض المسرحي وفيش تكنيك العرض، بجانب وسائل الاتصال مع مسئول الفريق من إيميل وتليفون وعنوان مراسلة، والسيرة الذاتية للمخرج والفرقة المسرحية.

في حالة اختيار لجنة المشاهدة للعروض المسرحية يتحمل المهرجان

تكلفة الإقامة وإعاشة الفرق المشاركة بالمهرجان من خارج مصر وأيضًا الانتقالات الداخلية بحد أقصى ٨ أفراد. والفرقة تتحمل تكلفة السفر وشحن الأزياء والديكور أو تكلفة إعادة تصنيعهم داخل مصر.

قد يحظر مشاركة الفرق المسرحية بدورات المهرجان القادمة في الحالات الآتية:

إذا امتنعت الفرقة عن تقديم العرض المسرحي بعد القدوم للمهرجان، إذا قامت الفرقة بعمل تغيير في شكل أو مضمون العرض عما قُدم أمام لجنة المشاهدة.

يهدي مهرجان ايزيس الدولي لمسرح المرأة دورته الثانية للفنانة الراحلة عايدة عبد العزيز، وتنظمه مؤسسة جارة القمر، وتتولى رئاسته المخرجة والممثلة عبير لطفي وتديره الكاتبة والمخرجة عبير علي والكاتبة والناقدة رشا عبد المنعم والمستشار الإعلامي للمهرجان الكاتبة الصحفية منى شديد، وتدعمه وزارة الثقافة ووزارات أخرى منها وزارة الشباب والرياضة، وكذلك عدد من المؤسسات والمراكز الثقافية.

بينما يضم مجلس أمناء المهرجان في عضويته الفنان فتحي عبد الوهاب، والسفيرة مشيرة خطاب، والإعلامية الكبيرة مشيرة موسى، والناقدة عبلة الرويني والمخرج سعيد قابيل، ود. أمل جمال وكيل وزارة الشباب سابقا واستشاري قطاع مناحي الحياة بمؤسسة مصر الخير والفنانة د. رانيا يحيى عميد المعهد العالي للنقد الفني بأكاديمية الفنون والمخرج المسرحي، د. محمود أبو دومة والروائية والنائبة البرلمانية ضحى عاصي، والناقد الفني محمد عبد الرحمن

آيه سيد.

سامح عثمان:

سمر الوزير أعطت لإدارة المسرح مسارا تدريبيا للمخرجين الهواة

كانت من أهم توصيات لجان التحكيم في المهرجانات المختلفة، وهي إعادة تنشيط إدارة الورش المسرحية، لمساعدة الجيل الجديد على اكتساب الخبرات، التي سوف تعطيهم الفرص لتقديم أعمال فنية جيدة تمتع الجمهور، لذا كانت الإدارة العامة للمسرح من أهم خطواتها تفعيل إدارة الورش.

قال الكاتب سامح عثمان مدير إدارة الورش بالإدارة العامة للمسرح: لم تكن فكرة تفعيل إدارة الورش في الإدارة العامة للمسرح وليدة اللحظة، بل كانت تقدم دورها في قيام ورش مسرحية للجيل الجديد لتأهيل المخرجين والممثلين لتقديم أعمال فنية كبرى، وآخر من تولاها الفنان «خالد رسلان»، ثم توسع نشاط تلك الإدارة مع إشراف مدير إدارة المسرح الأستاذة

«سمر الوزير»، حيث أخذت الفنانة سمر الوزير بتوصيات لجان التحكيم التي كانت تؤكد على ضرورة إنشاء إدارة خاصة تعمل على دارسة كل الأقاليم الثقافية في كافة أنحاء جمهورية مصر العربية، وترتيب الورشة التي تتناسب مع كل إقليم، عندما قدم هذا المشروع للمسؤولين لاقى ترحيبا ودعما من قبل السيد الأستاذ «عمرو البسيوني» رئيس الهيئة والسيد «تامر عبد المنعم» رئيس الإدارة المركزية للشؤن الفنية.

أضاف سامح عثمان: وقد بدأت أولى الورش التدريبية بجنوب الصعيد وهي ورشة (فك الشفرة) والتي يدرب بها د. أحمد عادل القضابي، والمخرج الكبير حمدي حسين، حيث استهدفت تلك الورشة المخرجين، وورشة (فك الشفرة٢) وتكون في إقليم وسط الصعيد، حيث تستهدف هذه الورشة الرحلة من النص إلى العرض، لتدرب المخرجين والكتاب على أدوات التأليف والإخراج المختلقة، كما ستقدم ورش نوعية في التخصصات الفردية في التأليف والإخراج والسينوغرافيا وتقنيات الإضاءة والصوت، كما سوف تقدم ورش نقدية في تحليل العروض المسرحية، تابع عثمان: أما عن فكرة اختيار المدربين فنحن نختار كل مدرب على نوعية كل ورشة عن غيرها، وما التى ستستهدفه كل ورشة عن غيرها.

شيماء سعيد

القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية يكرم

«رجل المسرح المصري» عمرو دوارة بالمسرح القومي

بحضور أحمد فؤاد سليم وعفاف شعيب وسميرة عبد العزيز وآمال رمزي وميرنا وليد..

أقام المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية برئاسة الفنان القدير إيهاب فهمي، احتفالية خاصة لتكريم المؤرخ المسرحي والناقد والمخرج الدكتور عمرو دوارة، وذلك مساء أمس الأربعاء ٢٧ ديسمبر ٢٠٢٣م، بالمسرح القومي، وذلك تحت رعاية الدكتورة نيفين الكيلاني، وزيرة الثقافة، وإشراف رئيس قطاع شئون الإنتاج الثقافي، المخرج خالد جلال.

وحضر الاحتفالية الأستاذ الدكتور هشام عزمي، الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة، والكاتب الكبير محمد عبد الحافظ ناصف، رئيس المركز القومي لثقافة الطفل، والفنان القدير أحمد الشافعي، رئيس الإدارة المركزية للبيت الفني للفنون الشعبية والاستعراضية، ومجموعة كبيرة من الفنانين المسرحيين منهم؛ الفنانات القديرات؛ سميرة عبد العزيز، مديحة حمدي، آمال رمزي، عفاف شعيب، ميرنا وليد، والفنان القدير أحمد فؤاد سليم، والمخرجان القديران عصام السيد، وعبد الغني زكي، والفنانون القديرون خالد الذهبي، وأحمد فؤاد سليم، وسيف عبد الرحمن، ومعتز السويفي، وعلي كمالو، وفاطمة حسين رياض ابنة الفنان الراحل حسين رياض، وماضي توفيق الدقن ابن الفنان الراحل توفيق الدقن، والكاتب الصحفي والشاعر محمد أحمد بهجت، والفنانة وفاء السيد، والفنانة نهلة خليل، وقدمت الحفل الفنانة د. هويدا الحسيني.

الكلاسيكيات العالمية

وبدأت الاحتفالية بعزف حي للفرقة الموسيقية للمركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية؛ حيث قدمت مختارات من أشهر مؤلفات الكلاسيكيات العالمية؛ ومثلت تريو آلات النفخ الخشبية والوترية بالمركز؛ وقام بالعزف على آلة الفلوت: كريم عافية، آلة الكلارينت: إيناس محمد، وعلى آلة التشيلو: نرمين نبيل.

وأعقب العزف، عرض فيلم تسجيلي بعنوان «رجل المسرح» من إنتاج المركز القومي للمسرح؛ إعداد وسيناريو علي داود، مونتاج أيمن محفوظ، وإخراج أحمد عادل، استعرض الفيلم؛ السيرة الذاتية والفنية للدكتور عمرو دوارة، ومحطات رحلته كناقد ومخرج ومؤرخ مسرحي منذ بداياته مع المسرح الجامعي، مرورًا بدوره كمسرحي محترف، وتأسيسه للجمعية المصرية لهواة المسرح، وحتى محطاته الأخيرة، كمؤرخ ومخرج.

وأعلن «دوارة» أن العرض المسرحي «قمر الغجر» من تأليفه وإخراجه سيُفتتح على مسرح البالون، للفرقة الغنائية الاستعراضية بقطاع الفنون الشعبية والاستعراضية، في الأسابيع المقبلة من العام الجديد ٢٠٢٤.

سميرة عبد العزيز.. يستحق أكثر

وتحدثت الفنانة القديرة سميرة عبد العزيز في شهادتها عن د. عمرو دوارة قائلة: «سعيدة بتكريم الدكتور عمرو دوارة

لأنه فنان يحب المسرح والفن بشكل عام، وقد عملت معه واستفدت من أفكاره، وسعيدة أن التكريم بالمسرح القومي لأنه «بيتنا الأول» والدكتور عمرو دوارة يستحق أكثر من هذا التكريم كثيراً لعطائه الكبير والممتد لعقود عديدة متتالية في رحلة وتاريخ المسرح المصري».

دائم الابتسامة ومحب لزملائه

وقالت الفنانة القديرة مديحة حمدي: «عندما أتحدث عن الدكتور عمرو دوارة لا أستطيع أن أغفل الجانب الإنساني، تعرفت عليه ككاتب وناقد ومخرج وأديب ولكنه خجول جدًا، دائم الابتسامة ومحب لزملائه، وكان لي شرف السفر معه في الداخل والخارج، ودائمًا يقال إن الإنسان يظهر معدنه في السفر، وأنا قد لمست ذلك في د. عمرو، فهو إنسان دمس الخلق، دؤوب لدرجة كبيرة في عمله ومخلص له، وهو نموذجًا فنيًا وثقافيًا، وخاصة بالمسرح مشرف لنا جميعًا».

ابن البلد

وقالت الفنانة القديرة عفاف شعيب؛ د. عمرو دوارة يستحق أكثر من الكلام الذي قيل عنه بكثير، فقد عملت معه مسرحية على خشبة المسرح القومي الذي نحترمه جميعا، وهي مسرحية «ابن البلد» عام ١٩٨٧، ونجحت نجاحًا غير عادي ومتفردًا كثيراً، واستمر عرضها لمدة ستة أشهر، وهو يحظى بذاكرة مسرحية قوية، ودقة فائقة لكافة تفاصيل الأعمال المسرحية على مدار التاريخ.

وأكدت «شعيب»: أنها تتابع برنامجه التلفزيوني الذي يسرد فيه تاريخ المسرح المصري ورحلته بتميز كبير عن غيره، ودعت الحضور لمتابعته للتعرف أكثر على هذا التاريخ من خلال المؤرخ المتميز عمرو دوارة.

كما تمنت عفاف شعيب ودعت إلى ضرورة تكريم كل فنان وقف على خشبة المسرح القومي، لأهميته الكبرى وقيمته في رحلة الفن والمسرح المصري، وتابعت: هذا أقل تقدير لكل فناني مصر ممن شاركوا في جميع عروض المسرح القومي.

مؤرخ المسرح المصري

وقدم الفنان القدير أحمد الشافعي، رئيس الإدارة المركزية للبيت الفني للفنون الشعبية والاستعراضية، الشكر للمركز القومي للمسرح برئاسة الفنان القدير إيهاب فهمي؛ على الجهد المبذول في تكريم الناقد والمؤرخ عمرو دوارة، وأضاف: د. عمرو دوارة مؤرخ المسرح المصري، وخاصة الثقافة الجماهيرية، وهو رجل مسرح من طراز رفيع يستحق كل التكريم، أعطى للمسرح الكثير والكثير.

وفي كلمته قال الفنان القدير إيهاب فهمي: «أرحب في البداية بالسادة قيادات وزارة الثقافة، جميعهم ، وزملائي الفنانين، وجميع الحضور، ثم أكد على أن هذا الاحتفاء لوزارة الثقافة من خلال قطاع شئون الإنتاج الثقافي ممثلًا في المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية؛ للتعظيم والتكريم، تعظيم لمثقفي الفن المصري بشكل عام، وتكريم لمثقف مسرحي بشكل خاص، تقديرًا وعرفانًا بإسهاماته وإبداعاته المتميزة على مدار عقود طويلة، صنع خلالها ريادته في بناء ذاكرة لحركة المسرح المصري، تحيي رموزها من كافة الأجيال بدءا من الأوائل، دون تجاوز من أغفلهم تاريخ الفن أو جرى تهميشهم أحياءً أو أمواتًا، خاصة أن الأجيال الجديدة تفتقر إلى وجود مراجع موثقة عن كثير من هؤلاء المنسيين».

رجل المسرح المصري

وقدم «فهمي» الشكر للدكتورة نيفين الكيلاني، وزيرة الثقافة، والمخرج خالد جلال، رئيس قطاع شئون الإنتاج الثقافي؛ لدعمهم وحرصهم على هذا التكريم من خلال المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية وكل من ساهم في تنظيم هذه الاحتفالية والاحتفاء برجل المسرح المصري د. عمرو دوارة.

المسرحي المثقف الموسوعي

وفي الختام توجه إيهاب فهمي بدعوة الأستاذ الدكتور هشام عزمي، الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة؛ للصعود على خشبة المسرح القومي، للمشاركة في تسليم درع تذكاري وشهادة تقدير للمثقف المسرحي الموسوعي رجل المسرح القدير الدكتور عمرو دوارة، وأهدى الأخير للمركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية ممثلاً في الفنان إيهاب فهمي آخر مؤلفاته في رحلة تأريخ المسرح المصري.

همت مصطفى

ندوة ومناقشة وحفل توقيع

كتاب «ضحايا حريق الفن»

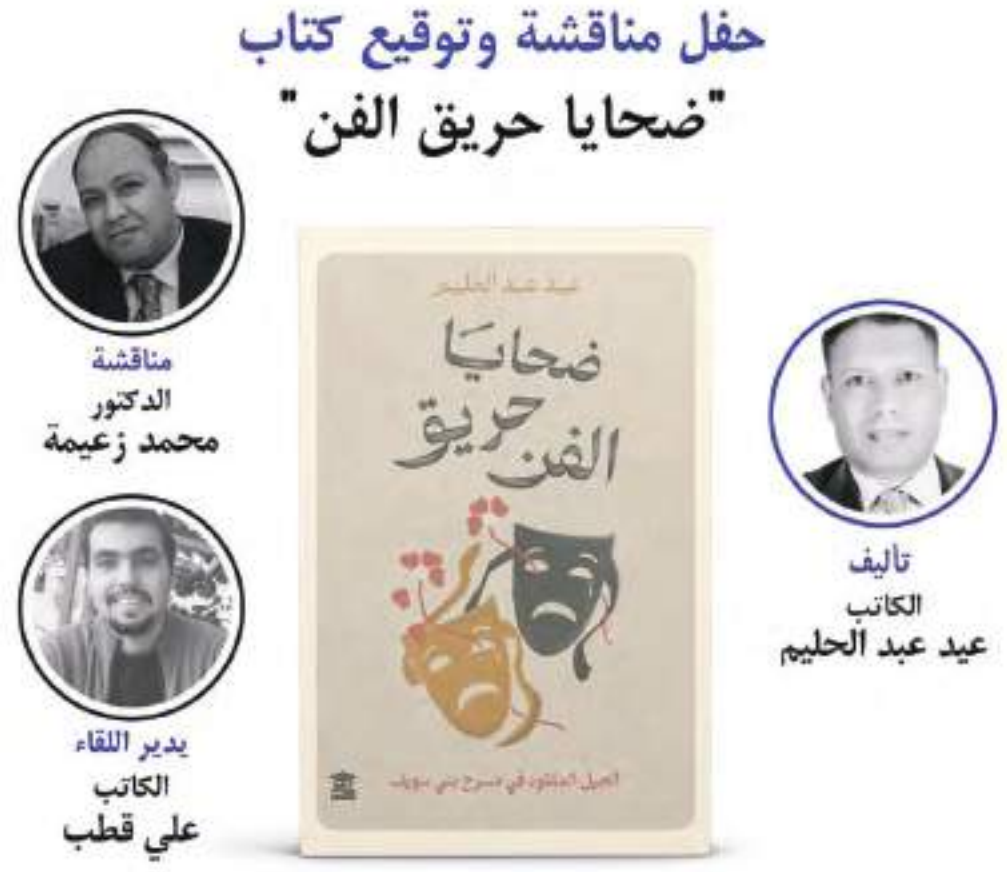
أقيمت مساء يوم السبت الموافق ٢٣ ديسمبر ندوة ومناقشة وحفل توقيع كتاب «ضحايا حريق الفن» تأليف الكاتب عيد عبد الحليم، بمناقشة الدكتور محمد زعيمة ويدير اللقاء الكاتب علي قطب.

افتتح الندوة الكاتب علي قطب بحديثه عن الأحداث الفلسطينية وأهمية المقاومة من خلال الاستمرارية ونشر الوعي الذي يحدث من خلال دور المثقف. وبحديثه عن الكتاب قال: نحن اليوم بصحبة كتاب ضحايا حريق الفن من تأليف الكاتب عيد عبد الحليم عن دار بيت الحكمة للثقافة، والذي يحمل شعورا جميلا وحزينا بنفس الوقت. وتابع: الكاتب عيد عبد الحليم شاعر وناقد من مواليد محافظة البحيرة، رئيس تحرير مجلة أدب ونقد الثقافية، ورئيس القسم الثقافي والفني بجريدة الأهالي، لديه العديد من الأعمال الشاعرية كظل العائلة وحديقة الثعالب وحبر أبيض وغيرها، كما لديه أعمال فكرية ونقدية منها الشعر النسائي والحرافيش، وجيل السبعينيات والانتقاضات الطلابية، كما حصل على عدة جوائز منها أفضل ديوان شعري للهيئة العامة لقصور الثقافة، وجائزة توفيق الحكيم في المسرح عن مسرحية الجرافة، وقد شارك في عدد من مهرجانات الشرق العربي كمهرجان صنعاء ومراكش.

وعن الكتاب تحدث قائلًا: إن كتاب ضحايا حريق الفن يتحدث عن نفسه بشكل مباشر، فهو يحتوي على مقدمة بعنوان شهداء الفن وتحمل صورا لهم، فالكتاب يتحدث عن مجموعة من المبدعين توفوا في حريق بلحظة تاريخية معينة، وتمثل هذه المجموعة نسبة كبيرة من خيرة مفكري المسرح ذات أداء فكري راقٍ، وعنوان الكتاب «ضحايا حريق الفن» وكأن كل من أصابه الفن يحترق به أي بمعنى احتراق الفنان بفنه، كذلك يحمل عنوانا آخر وهو «الجيل المفقود في مسرح بني سويف» فنحن نتحدث عن جيل مفقود في هذا الحريق، جيل أرسى قواعد التجديد بوعي في المسرح والشعر والرواية والقصة، جيل قام بعمل حداثة حقيقية في المسرح، جيل وُلد في مسرح بني سويف بوفاته. وعلى الرغم من ذلك إلا أن هذا الجيل مهمش من قبل المؤسسات النقدية الثقافية. وقد ختم حديثه قائلًا: ظل الكاتب عبد الحليم مخلصًا للحس النقدي خلال كتابته للكتاب وذلك بجانب التوثيق.

ومن بعده تحدث الدكتور محمد زعيمة وقد طرح تساؤلا وهو: من هم الضحايا؟ هل هم الضحايا الذين رحلوا؟ أم الضحايا الذين بقوا؟ الجيل المفقود في حريق بني سويف، من هو أيضًا الجيل المفقود؟ هل هم الذين فقدناهم؟ أم الذين فقدوا هؤلاء الأساتذة؟ وتابع: أن الكتاب يطرح جميع الضحايا لكنهم لا ينتمون إلى جيل واحد، فهم أجيال متعاقبة بالمسرح، بعضهم أساتذة

جميع الحقوق محفوظة



وبعضهم كانوا تلامذة لهؤلاء الأساتذة.

كما قال: إنه كان يذهب بصحبة هؤلاء الأساتذة إلى اللجان المسرحية، ولكن بعد هذا الحادث أصبحت هناك مسئولية كبيرة تقع على كاهله في إدارة المسرح، وقد اتفق الدكتور زعيمة مع جيله في ضرورة الاستمرار. كما تحدث عن أن ذهاب هؤلاء الأساتذة في لجان مسرحية إلى محافظات بعيدة نابع من الإيمان بالدور الذي يقومون به وأهمية تجربة مسرح النوادي، ولا يلتفتون إلى المكافآت المادية.

وتابع: أن الكتاب قام بكسر توقعاته، فقد كان يعتقد أنه يتحدث عن مأساة الحريق والإهمال الذي تسبب بالحريق، لكن استطاع الكاتب عبد الحليم بإعادة إنتاج إبداع هؤلاء الفنانين بالتنوير عليهم وهذا لم يحدث منذ ٢٠٠٥، عدا المجهودات الخاصة ككتاب «عطر الأحباب» من تأليف محمد الشربيني والذي يحتوي على مقالات تتحدث عن هؤلاء المبدعين.

وأضاف زعيمة: أن الكتاب تحدث عن قمم ضحايا الحريق فقط، ولكن الحريق أضاع زهرة شباب مثل فرقة الفيوم وفرقة بورسعيد، كما كان هنالك بعض الضحايا الذين لا توجد أي صلة بينهم وبين المسرح، كما أنه لم يذهب إلى المشفى بعد وفاه صديقه مؤمن عبده أحد ضحايا الحريق، إلا عند وفاة المخرج حمدي طلبة الذي لم يذكره الكتاب على الرغم أنه كان يمتلك مشروعا مسرحيا حقيقيا وقد تسبب الحريق بآثار في جسده.

وقد تحدث زعيمة عن هؤلاء المبدعين قائلًا: الكتاب يبرز قيمة هؤلاء وطريقة تفكيرهم، حيث الفنان بهائي الميرغني الذي لم يكن موظفًا ولم يكن دارسًا للمسرح، إلا إنه كان يعشق المسرح وكان من ضمن أفكاره عمل المسرح المفتوح غير التقليدي لحل مشكلة عدم توافر مسارح، كما أن إحدى عروض حسني أبو جويلة كانت خلفيتها البحر والمراكب المتحركة، حيث أراد توصيل فكرة أن المسرح يحدث في كل مكان وذلك نابع من إحساس قومي ووطني. وقد كان نزار سمك أيضًا لم يدرس المسرح لكنه تعلمه من الأساتذة والقراءة، فهو صاحب رؤية ثاقبة في المجتمع وصاحب أسلوب ساخر في الكتابة.

أما عن صالح سعد صاحب الرؤية المختلفة، وحازم شحاتة الدراماتورجي، وحسن مصلحي، ومدحت أبو بكر الناقد المبدع، جميعهم يجمعون بين شقين هما النقد والإبداع وهذا ما طرحه الكتاب وأكد عليه، كما أن جميعهم يجمعون على حب المسرح والعمل به والإيمان بدورهم. أما عن الجيل الأخير الذي يتمثل في الناقد حسن عبده والناقد مؤمن عبده وحسني أبو جويلة، فكل واحد منهم لديه مشاريع مسرحية مهمة. وقد ختم حديثه: الكاتب عيد عبد الحليم قام بفتح المجال ليصبح هناك مرجع يمكن البحث من خلاله، حيث إن كل واحد من هؤلاء يستحق كتابا خاصا به، وما يطرحه الكتاب يؤكد أن هؤلاء قاموا بترك فراغ وأن ضحايا حريق الفن هو الجيل الذي فقد هؤلاء المبدعين، فقد فقدنا الجيل الذي راح في الحريق والجيل الذي كان من الممكن أن يستفيد من هؤلاء.

ومن خلفه الكاتب عيد عبد الحليم عن رحلته أثناء كتابة الكتاب، والذي استهل حديثه بشكر دار بيت الحكمة للثقافة لسرعة نشر الكتاب، ثم تحدث قائلًا: إنه يهدي هذا الكتاب إلى روح والدته، فهي السبب في مواصلته للكتابة منذ الطفولة. وقد تابع: أن فكرة الكتاب كانت لديه منذ ٥ سبتمبر ٢٠٠٥ حينما كان صحفيًا بإحدى الجرائد، كما كتب مجموعة بورتريهات عن هؤلاء المبدعين، ولكن مع مرور السنين وجد أن هناك حالة من التجاهل لهؤلاء رغم كونهم مؤسسين بالمسرح، لذلك رأى أن من الممكن كتابة الكتاب بشكل متطور يبتعد عن الكتب التوثيقية، فأراد عرض وتحليل أعمالهم ومعرفة دورهم في الحركة المسرحية. الأشخاص الذين تم ذكرهم بالكتاب لديهم تأثير فعلي على الحركة المسرحية المصرية منذ ثمانينيات القرن الماضي حتى اللحظة الحالية، كالعرض المسرحي آخر الشارع من تأليف مؤمن عبده والذي قدم بمهرجان نوادي المسرح بدورته الثلاثين.

أضاف عبد الحليم: كانت تجمعه صداقة مع بعض هؤلاء المبدعين، كما أنه سعيد لقربه من هؤلاء المبدعين فهم محفز إبداعي كبير كما أنها تجربة محفزة لخيال الكاتب، وأن وقت صدور الكتاب وقت مناسب وذلك لأن العام القادم سوف يتم عشرون عامًا على هذا الحادث الذي يعتبر أصعب حادث فني وثقافي قد مر في تاريخ الأمة العربية.

وقد ختم حديثه بأنه العرض المسرحي «من منا» عن حديقة الحيوان الذي حدث به هذا الحادث، من تمثيل فرقة الفيوم والتي راحت أثر الحريق، وقد حدث الحريق نتيجة سقوط شمعة التهمت في الستائر واندلعت النيران وراح ضحية الحادث خمسون شخصًا من أهم فناني المسرح في تلك الفترة، وكأن من يعشق المسرح، يقتله المسرح، فقد عاش هؤلاء وماتوا من أجل الفن، ويظل هناك تساؤل وهو: من منا الضحية؟ هل هذا الجيل؟ أم الجيل الذي أتى من بعده؟

آية سيد

١٩ عرضا و«استوديو تحليلي» ورسالة الأشقر

ضمن فعاليات المسرح العربي ببغداد

أعلنت الهيئة العربية للمسرح عن فعاليات الدورة ١٤ من مهرجان المسرح العربي، التي تشهدها العاصمة العراقية بغداد في الفترة من (١٠ إلى ١٨ يناير الحالي) والتي تقيمها الهيئة بالتعاون مع وزارة الثقافة والسياحة والآثار العراقية ونقابة الفنانين العراقيين ودائرة السينما والمسرح.

في بيانها، قدمت الهيئة العربية للمسرح، الدورة ١٤ بوصفها الأكبر والأضخم بالنسبة لدورات المهرجان السابقة منذ انطلاقه، حيث يشارك فيها ما يزيد عن ٦٠٠ مسرحي يمثلون ٢١ دولة عربية، من بينها جيبوتي والصومال وهي المرة الأولى لهما، بالإضافة إلى مشاركة عدد من المسرحيين الأجانب، وتستمر الدورة تسعة أيام حاشدة بالفعاليات المسرحية والفكرية والإعلامية.

أشارت الهيئة إلى أن حفل الافتتاح سيشهد تقديم رسالة اليوم العربي للمسرح، التي تكتبها و تلقيها، هذا العام، الفنانة اللبنانية نضال الأشقر، كما يشهد الحفل عملًا فنيًا بعنوان (مقامات الحب والسلام) أعدته الجهات العراقية المشاركة، ويشارك فيه ٨٦ فناناً عراقيا. ويتم تكريم ٢٣ مبدعة ومبدعاً من العراق.

13 عرضا تتنافس على جائزة القاسمي و«ميترو غزة» يفتتح العروض

وإلى جانب العروض المسرحية التي تضمها هذه الدورة، ينظم المهرجان مجالًا فكريًا على مدار ثمانية أيام، يشارك فيه ١٣٦ باحثا و فناناً، فضلا عن إقامة عدد من الندوات الخاصة منها «المسرح والمقاومة الثقافية في فلسطين» و ندوة عن المسرحيين العراقيين في المهجر تحت عنوان (التأثر والأثر) ويشارك فيها ١٣ فناناً عراقياً، كذلك ينظم المهرجان ندوة محكمة كمرحلة نهائية للمسابقة العربية للبحث العلمي المسرحي للعام ٢٠٢٣ ، ويكرم المهرجان في حفل الختام ٣٤ فائزا في مسابقات الهيئة العربية للمسرح في التأليف والبحث العلمي، في الفترة من (٢٠٢٠ - ٢٠٢٣) وبمناسبة انعقاد هذه الدورة من المهرجان في بغداد، فقد أصدرت الهيئة العربية للمسرح عشرين كتابًا لعدد من الباحثين والمبدعين العراقيين، يوفرها المهرجان لجمهوره من خلال حفلات التوقيع التي يقيمها لها ، وكذلك في منافذ بيع الهيئة التي تقيمها طوال أيام المهرجان.

وعلى المستوى الإعلامي تشهد دورة هذا العام من المهرجان نشاطا موسعا، وقد أعلنت الهيئة عن إقامة مركز إعلامي، مهمته تقديم المواد الإعلامية على مدار الساعة، مرئية ومسموعة ومكتوبة وإلكترونية، كما أعلنت عن بث كل ما يتصل بفعاليات المهرجات من مواد خبرية ومؤتمرات صحفية عبر منصات ومحطات محلية وعربية وغير عربية، كذلك استحدثت الهيئة هذا العام شكلًا جديدًا لإقامة الندوات النقدية، حيث أعلنت عن تنظيم «الاستوديو

إسماعيل عبدالله: حين يدلهم الظلام مسرحنا ينير لنا الطريق

التحليلي» الذي تبث وقائعه على الهواء مباشرة، وهو الذي يستفيد في التحليل من تقنية الفيديو ، وكذلك من كل تقنيات البث على الهواء، ويستضيف الاستوديو من أجل تحليل العروض نقادا متخصين، بالإضافة إلى صناع العمل.

١٩ عرضا مسرحيا

تأهل للعرض في المهرجان عشرون عرضاً مسرحياً، مقسمة على ثلاثة مسارات، منها ١٣ في المسار الأول؛ مسار التنافس على جائزة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، وهي:

(اكستازيا) من المغرب، لمؤسسة أرض الشاون للثقافات، تأليف وإخراج ياسين أحجام. (الجلاد) من الإمارات، لمسرح خورفكان للفنون، تأليف أحمد الماجد، إخراج إلهام محمد. (بيت أبو عبد الله) من العراق، للفرقة الوطنية للتمثيل، تأليف وإخراج أنس عبد الصمد. (تكنزا قصة تودة) من المغرب، لفرقة فوانيس المسرحية، تأليف طارق الربح وإسماعيل الوعرابي وأمين ناسور، إخراج أمين ناسور. (ثورة) من الجزائر، للمسرح الجهوي لسيدي بلعباس، عن الجثة المطوقة لكاتب ياسين، إعداد هشام بوسهلة ويوسف ميلة، إخراج عبد القادر جريو.(حلمت بيك البارح) من تونس، للمسرح الوطني التونسي تأليف لبنى مليكة، إخراج لبنى مليكة وابراهيم جمعة. (حياة سعيدة) من العراق، لنقابة الفنانين العراقيين – المركز العام، تأليف علي عبد النبي الزيدي، إخراج كاظم نصار.(زغنبوت) من الإمارات، لمسرح الشارقة الوطني، تأليف إسماعيل عبد الله، إخراج محمد العامري.(سدرة الشيخ) من عُمَان، لفرقة صلالة الأهلية للفنون المسرحية، عن رواية الشيخ الأبيض للشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، اقتباس وإخراج عماد محسن الشنفري. (صفصاف) من العراق، للفرقة الوطنية للتمثيل بالتعاون مع مشغل دنيا للإنتاج السينمائي والمسرحي، تأليف وإخراج علي عبد النبي الزيدي

(صمت) من الكويت، لمسرح سليمان البسام، تأليف وإخراج سليمان البسام. (غدا وهناك) من تونس، المسرح الوطني التونسي، تأليف نعمان حمدة ومريم الصوفي، إخراج نعمان حمدة. (فريمولوجيا) من الأردن، تأليف وإخراج د. الحاكم مسعود.

أما في المسارين الثاني والثالث فقد تأهلت سبعة عروض، وهي:

(البؤساء) من مصر، لفرقة الجراتسيه، عن بؤساء فيكتور هوجو، اقتباس وإخراج محمود حسن حجاج. (أنتيجوني) من الأردن، لمسرح الرحالة، عن أنتيجوتي لجان أنوي، إعداد وإخراج حكيم حرب. (ترنيمة الانتظار) من العراق، الفرقة الوطنية للتمثيل، عن «في انتظار فلاديمير» لمثال غازي إخراج علي حبيب. (كلام) من المغرب، لمسرح الشامات – المركز الثقافي المنوني، نص لمحمد برادة (كلام يمحوه كلام)، إخراج بوسلهام الضعيف. (جنون الحمائم) من العراق، المركز الثقافي الفرنسي ودائرة السينما والمسرح، لعواطف نعيم، عن سوء تفاهم ألبير كامو، إخراج د. عواطف نعيم. و(آيس دريم) في المسار الثالث عرض مستضاف من السودان، لمنطقة صناعة العرض المسرحي، تأليف وإخراج وليد عمر بابكر محمد الألفي، وهو العرض الذي لن يستطع المشاركة في المهرجان، نظرا للأحداث الماساوية الجارية في السودان. وضمن المسار الثالث أيضا يقدم المهرجان في افتتاح عروضه (ميترو غزة) وهو عرض مستضاف من فلسطين، لمسرح الحرية – مخيم جنين، عن نص لخولة إبراهيم، إعداد محمد أبو سل، إخراج الفرنسي هيرفي لويشيمول.

تكونت لجنة اختيار ومشاهدة العروض من: د. عبد المجيد الهواس من المغرب، د. محمد خير الرفاعي من الأردن. المعز حمزة من تونس، مهند هادي من العراق، د. يوسف عايدابي من السودان (رئيساً للجنة).

تقام العروض على مسارح (الرشيد والمنصور والوطني) إضافة إلى تسع قاعات أخرى تحتضن فعاليات المهرجان على مدار تسعة أيام.

ينير لنا الطريق حين يدلهم الظلام

الكاتب إسماعيل عبد الله الأمين العام للهيئة العربية للمسرح قال بمناسبة الإعلان عن فعاليات الدورة ١٤ للمهرجان: إنه المسرح، حين يدلهم الظلام ينير لنا الطريق، وهو موعدنا السنوي الذي أصبح مرتكزًا مهمًا لتحقيق شعارنا الدائم «نحومسرح عربي جديد ومتجدد» ولنصل إلى المسرح الذي دعا إليه صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي مدرسة للأخلاق والحرية، مهرجاننا ومسرحنا بمثابة الإعلان عن جدارة أمتنا بالحياة، وعن قدرة مبدعينا على قيادة التنوير واجتراح الجديد، مسرحنا مسرح ملتصق بقضايا أمته ويعمل على النهوض الحضاري لها، وفي كل عام يمضي المهرجان قاطعًا شوطًا جديدًا نحو أفق رحب، ودائما نحن في انتظار مواعيدنا الجديدة.

وختم عبد الله بقوله: نحن وبغداد على موعد مع مسرحنا العربي الجديد والمتجدد.

محمود الحلواني

أكثر من 600 مسرحي يشاركون في الدورة 14 من المهرجان

قومية المنيا

تستعد بـ"دون كيشوت"

تستعد الفرقة القومية المسرحية بقصر ثقافة المنيا لتقديم العرض المسرحي «دون كيشوت" تأليف إيف جامياك ترجمة د. فتحي العشري، دارما تورج وأشعار أشرف عتريس ألحان إيهاب حمدي، ديكور وملابس وائل درويش، استعراضات يحيى عبد العليم، مخرج منفذ ماهر بشرى، تصحيح لغوي أستاذ ناصر جمال الدين، بطولة نخبة من أبطال الفرقة مجدي أبو زيد، علي عبد الله، عثمان محمد، ياسر فؤاد، سيد حسني، نادي مختار، زينب محمد طه، ليلى محمد قطب، هبه موسى، محمد سمير، طارق السعدي، عبد الله مصطفى، هديل عيد، هالة محسن، منى محسن، نورا شعبان، ليلى محمد، فريدة كريم، محمد وحيد، محمد عماد، عماد المأمور، عبد الرحمن «أبو العربي»، أحمد «حكمشه»، عبد الرحمن ربيعة، عاصم محمد، بيشوي أكرم، إيساف أسامة، مصطفى أبو العلا، محمود شيكو، زينب محمد، محمود عبد العزيز، إخراج محمد حسن

طرحت رؤية جديدة لبطل طواحين الهواء

قال المخرج محمد حسن عن مسرحية «دون كيشوت»: النص من الأدب العالمي تأليف إيف جامياك وترجمة فتحي العشري لكنني استعنت بالدراماتورج؛ لصياغته حسب رؤيتي التي تتلخص في توضيح الوهم والحقيقة، وأن تكون حالما هذا حقك لكن دوما شعور بالغربة وتفضيل العزلة، هذا ما طرحته مع أشرف عتريس لصياغته دراميا

وعن الصعوبات تابع قائلاً: لم تكن هناك صعوبات لأنني ناقشت اللجنة في الإقليم عن رؤيتي الجديدة لبطل طواحين الهواء، بطل لا يعترف بالواقع، ويعيش الحلم بشكل مرضي ومعه رفيق لرحلة يبحث فيها عن الحلم، دولسينا، إسبانيا الجميلة وهكذا، وتابع: الألحان للفنان إيهاب حمدي والأشعار للشاعر أشرف عتريس الذى قام بكتابة وصياغة النص مرة أخرى حسب إمكانيات فرقتي ورؤيتي المسرحية، وغالبا تكون الأشعار نصا موازيا للنص المسرحي، وعنصرا مهما جدا في العرض وكيفية تقديمه لجمهور يفهم ماذا يعني المسرح في المنيا

سانشو رفيق البطل الموهوم «دون كيشوت»

فيما أوضح الممثل ياسر فؤاد عن أسباب انجدابه للنص وشخصية «سانشو»: اختارني المخرج لدور "سانشو" رفيق الرحلة مع البطل الموهوم "دون كيشوت" وسعدت جدا بالدور بعد قراءة الطاولة وأحاول أن أجتهد في الحركة بتوجيه المخرج محمد حسن

بطل العرض المريض بالحلم

فيما أشار الممثل عبد الله مصطفى الذي يلعب دور «دون كيشوت»: أنا بطل العرض المريض بالحلم الذى يصبح وهما وسيفا على رقبته، وعلى الجميع حيث يهذي طول العرض بأشياء لا نراها، ومن هنا جاء حبي للشخصية بعد قراءة واعية وجادة، المخرج يغامر بي لأنها المرة الأولى التي أقدم عملاً في قومية المنيا وهي فرقة كبيرة ومعروفة على خارطة الفرق الفنية بتاريخها الكبير.

المحبوبة الحلم الطيف

قالت ليلى قطب عن دور «دولسينا »: دولسينا دور ناعم جدا ورومانسي وبسيط، وهذا هو سبب اختياري له وقد وافق المخرج على ترشيحي لدور (دولسينا) فهي المحبوبة، الحلم، الطيف، إسبانيا الجميلة، كل هذا في شخصية دولسينا.

شبح الملكوت

فيما أشار الممثل محمد سمير الكردي عن دوره قائلاً: أجسد دور "الفلكي» صاحب علم الفلك والأبراج والنجوم وقراءة الطالع الذي يعني شبح الملكوت بالنسبة لدون كيشوت، وهو من ينهي رحلة بطلنا الحالم، فكان لا بد أن نتتهي رحلة دون بيد هذا الصارم الجاحد بكل قسوة بلا رحمة وتلك هي المأساة الحقيقية في النص.

نعتمد على ٥ مناظر مسرحية

مهندس الديكور وائل درويش قال عن رؤيته في تصميم ديكور العرض: حسب رحلة البطل يكون لدينا أكثر من منظر مسرحي تقريبا عدد ٥ لوكيشن بطول العرض، حيث الأماكن التي يزورها في رحلته، وسوف يكون التنفيذ من الخشب والفوم والسلك، ثم الإكسسوارات والأزياء أيضا بصبغة إسبانية.

رنا رأفت

أجمعوا على تراجع دورها واتفقوا على أهميتها:

الإدارة المسرحية أحد أهم أدوات نجاح العرض المسرحي.. ولكن

تعد الإدارة المسرحية العصب الرابط بين عناصر العرض المسرحي والمنظمة لها بما يسهم في نجاح العمل، وكل المؤسسات المنتجة للمسرح في حاجة إلى إدارة متخصصة. أفردنا هذه المساحة لعدد من المسرحيين لنتعرف من خلالهم على مفهوم الإدارة المسرحية، وهل تراجع دورها في العروض المسرحية.

رنا رأفت

عقل المخرج

الفنان القدير محمد الشافعي قال: الإدارة المسرحية من أهم عناصر العملية المسرحية، وهى الأذرع الرئيسية للعرض المسرحي، هي عقل المخرج على خشبة المسرح، تنفذ رؤيته الإخراجية، وهناك عناصر متعددة في الإدارة المسرحية: الملقن المسرحي، وإدارة كواليس وكبائن الصوت والإضاءة، وهى التي تم تحريفها وتغيير مسمياتها إلى مساعد في الإخراج، ومساعد المخرج، والمخرج المساعد والمخرج المنفذ.

وتابع: إن الذي يمارس العمل المسرحي يلاحظ أن هناك فهما قاصرا لمفهوم الإدارة المسرحية، فغالبا ما يعمل المخرج على إعطاء هذه المهمة لشخص ما، وبالأخص لأفراد لا علاقة لهم بمهمة الإدارة، الأمر الذي شكل عنصرا سلبيا في إنتاج العرض المسرحي، فالإدارة المسرحية هي العصب الرابط بين عناصر العرض المسرحي كافة، والمنظمة لها. الإدارة كلمة ليس لها معنى واحد إذ يمكن تعريفها بعبارات مختلفة ولكن المفهوم الشامل للإدارة يمكن صياغته في أنه: مجموعة من الأنشطة المتميزة الموجهة نحو الاستخدام الأمثل والفعال للموارد، وذلك بغرض تحقيق هدف ما أو مجموعة من الأهداف، وهذا المفهوم الشامل للعمل الإداري يتضمن مجموعة من الأنشطة المتميزة التي يمكن تصنيفها إلى أربعة تصنيفات هي: التخطيط، التنظيم، التقييم، المتابعة.

وأضاف: العمل الإداري الفني يتضمن الاستخدام الأمثل والفعال للموارد التي يتعامل معها وهي موارد بشرية مادية، مالية، معلوماتية.. وهو عمل هادف يسعى

لتحقيق هدفٍ محدد أو مجموعة من الأهداف.. اختلف الكتاب والممارسون في الإدارة حول كونها علمًا خالصًا أم فنًا خالصاً أم مزيجا من العلم والفن؟ الإدارة فن خالص، ويرى أصحاب هذا الرأي أن الإدارة تتطلب مهارات ومواهب إنسانية خاصة يتم تنميتها بالممارسة والخبرة المكتسبة لأن الإدارة تتعامل مع البشر الذين يختلفون في مكوناتهم وسلوكهم، وهذا التعامل يحتاج مهارة وموهبة.. وإذا اعتبرنا الإدارة فنًا، فإن هذا لا يعني إنكار وجود العلم فيها لأن أي فن لا بد أن يعتمد على علم مساند وأي فن لا بد له من علم ودراسة تصقله، كما أن العمل العلمي البحت عند تطبيقه عمليًا يصبح لا بد من وجود مهارات ومواهب معينة حتى يمكن تطبيقه بنجاح، وهذه المواهب والمهارات هي التي تمثل الجانب الخلاق لدى الممارس وخصوصا في المسرح، وهناك وظائف مماثلة لها في السينما والفيديو، مثل مدير الاستوديو، أو موقع التصوير.

هناك خلط كبير في مفهومها ولا بد من ضبط المفاهيم

تفاصيل المهنة

وفي هذا الصدد قال الدكتور حسام عطا: الإدارة المسرحية تتمثل في ذلك الشخص الذي يكون فريقا من المساعدين لإدارة خشبة المسرح، ومنها حركة المناظر ودخول وخروج الممثلين وتغيير الملابس وتحقيق الانضباط والهدوء خلف الكواليس، وتتضمن أهداف الإدارة المسرحية ضبط عملية تنفيذ العرض المسرحي، ويوكل إلى مساعدي خشبة المسرح المهام كلٌ في تخصصه؛ لإنجازها في تناسق وهدوء ودقة وسرعة وأمان، لأن عوامل الأمان في تنفيذ العروض هي أيضا مسئولية مدير خشبة المسرح.

أضاف: عملنا مع خبراء سنوات طويلة وراكم المسرح المصري خبرات احترافية، ولكن مع تمدد تيار الهواة وخروجه بشكل كامل للصدارة، وتراجع تيار الاحتراف بالتدريج ذهبت تفاصيل المهنة وعناصرها إلى الإهمال بالتدريج. مدير خشبة المسرح ومساعدو الإخراج والتقنيون كانوا يقدمون دوراً مهنياً رفيع المستوى، وهو دور شديد الأهمية وعلينا استعادته.

تابع: هذه المهنة تحتاج إلى قدر كاف من التقدير المادي؛ وهناك شعبة بنقابة المهن التمثيلية تسمى «شعبة الإدارة المسرحية» وهي شعبة متخصصة؛ المخرج صاحب القدرات الإبداعية لا يملك تلك القدرات التي يملكها مدير خشبة المسرح؛ ويحقق بها رؤية المخرج، لأن التنفيذ وتفاصيله تجربة اختصاصية تحتاج إلى مهارات منها ما هو تراكمي واحترافي طويل؛ ولذلك علينا استعادة هؤلاء عبر التدريب والاعتناء بهم وعبر إبراز دورهم، فلا يوجد مسرح بلا إدارة والمهن الاختصاصية الدقيقة ضرورة حتي يعود المسرح المصري إلى تألقه وانضباطه وازدهاره.

ليست المخرج المنفذ أو المساعد

ورأى الناقد د. محمود سعيد رؤية مختلفة إذ قال: فن الإدارة وعلم الإدارة من أهم مفردات النجاح لأي عمل، فني أو غير فني، وفي الحالة الفنية وخاصة المسرحية نحن في أمس الحاجة للإدارة المسرحية الحقيقية، وليس مجرد كتابة إدارة مسرحية «فلان الفلاني» وفلان هذا بلا دور في ظل أدوار المخرج المتنوعة والمتشعبة والمتداخلة لدرجه أنها تأخذ من رصيده الإخراجي ذاته. ولعل الراحل د. عبد الوهاب شكري صاحب كتب الإضاءة المسرحية والمكان المسرحي والإدارة المسرحية، يعد خير دليل علي تفنيد المصطلح، والتأكيد علي ضرورته، وقد لعب هذا الرجل تلك الأدوار بعناية منذ السبعينيات حتى رحيله، وكان مدرسة حقيقية للإدارة والإخراج.

فليست الإدارة المسرحية هي من عمل المخرج المنفذ أو المساعد، هي عمل إداري يختص بكل المفردات على خشبة المسرح وخارجها؛ عملها تنظيمي من الدرجة الأولى، حيث تسير أداء وحركة العمال والفنيين، فمن مهام الإدارة المسرحية أيضا الإلمام بكل مفردات الليلة المسرحية، منذ بدء التفكير فيها والبروفات، وتركيب المعدات وإحضار المهمات.

وأضاف: رجل الإدارة المسرحية بحق هو «رمانة الميزان» والداعم الأول والأهم للجميع حتى فريق التمثيل والإخراج والسينوغرافيا؛ إلا أنه للأسف تقلص هذا الدور وتقزم ووصل لأدنى مراحله الآن، مجرد اسم يكتب على لوحه الأسماء؛ لاستكمال الشكل فقط.

الإدارة المسرحية تعاني التهميش

فيما أشار المخرج والناقد محمد النجار إلى أن: نجاح أي عرض مسرحي يرجع في الأساس الي انضباط الكواليس، التي تحتاج دائما وأبدا إلى إدارة مسرحية واعية، هم هؤلاء الفنانون المجتهدون الذين ارتضوا أن يمكثوا في الظل بعيدا عن الأضواء وتحملوا عبء تقديم الحلول العاجلة للمشكلات الطارئة أثناء العرض المسرحي، وتلبية متطلبات خشبة المسرح بما يدعم العرض.

وتابع: تعاني الإدارة المسرحية هذه الأيام من التهميش، وعدم تطوير ملكاتها الإبداعية وعدم الاعتراف بجدواها في الأساس، ولكن تجدر الإشارة إلى أن غالبية المسرحيين يعولون على الإدارة المسرحية في نجاح عروضهم. وبعيدا عن الارتباك في التوصيف والتصنيف أرى أن الإدارة المسرحية يرأسها المخرج المنفذ الذي يعد هو العقل المدبر للتجربة المسرحية، والساعد الأيمن للمخرج الذي يقسم أدوار الإدارة المسرحية كاملة، ويكون مسئولا مسؤولية كاملة عن تنفيذ الرؤى الإبداعية. وتهميش دور الإدارة المسرحية قد يرجع إلى الارتباك البادي على المشهد المسرحي في إطلاق المصطلحات البراقة، والتي تحتمل التأويل سلباً وإيجابا؛ مما أثر على خصوصية هذه الوظيفة حتي أنني أرى صعوبة إقامة عرض مسرحي من الأساس دون وجود إدارة مسرحية.

وأضاف: يتجه العالم إلى التخصص وتقسيم وتوزيع المهام مما يؤدي إلى التركيز وتحقيق أقصى استفادة من الفريق. ذلك التخصيص أو التقسيم والتركيز أضاف رونقاً خاصًا للإدارة المسرحية وكان قادراً علي إحداث الفارق، أما اختزال

الإدارة المسرحية هي «رمانة الميزان» والداعم الأول لكل عناصر العرض

وضوح مهام ووظيفة الإدارة المسرحية يفض الكثير من الاشتباك

الإدارة المسرحية في شخص المخرج المنفذ أو المخرج المساعد بسبب تحفظات وظيفية إدارية فلا بد من الاعتراف بأن هذا يؤثر على المنتج النهائي. إن مصطلح «الإدارة المسرحية» اشتبك وتقاطع مع الوظائف الإدارية في كل قصر ثقافة، حيث نرى بعض موظفي المواقع يساهمون في إجراءات الإنتاج، وذاك بعيد كل البعد عن منظومة الإدارة المسرحية. إن وضوح مهام ووظيفة الإدارة المسرحية يفض هذا الاشتباك.

العمود الفقري للعمل المسرحي

فيما أوضح المخرج عادل الكومي أن المشكلة الأساسية تكمن في خلط المفاهيم، والمهام أثناء التجربة العملية، فهناك «مخرج مساعد ومنفذ وإدارة مسرحية» وجميعهم يقوم بنفس الوظائف، فطبيعة مهام الإدارة المسرحية تبدأ من بداية تحضير العرض المسرحي، تجهيز البروفة، الاتصال بفريق العمل، طباعة نسخ النص، التواصل مع الإنتاج في المسرح «عام أو خاص» في حالة حدوث أي مشكلة.

وأضاف: كانت الإدارة المسرحية تعتمد على ذوي الخبرة، ويأتي دورها بعد المخرج والمخرج المنفذ، وبدأ هذا الدور يقل ويتراجع بالتدريج حتى أصبحنا نعاني ندرة في الإدارة المسرحية في الأعمال، ولا ننسي «الملقن» الذي تندرج مهامه ضمن مهام الإدارة المسرحية وهو من يقوم بتجهيز النسخ الورقية للنص، وتهيئة الممثلين، وقد اختفت أيضا مهنة الملقن.

خبرة بالعمالة وكل ما يتعلق بعناصر العمل

المخرج سامح مجاهد مدير مسرح الغد قال: هناك شعبة في نقابة المهن التمثيلية للإدارة المسرحية ولكنا أصبحنا نستعيض عنها بالمخرج المنفذ والمساعدين، وأصبح ضمن مهام عملهم الإدارة المسرحية. كان هناك تخصص في هذه المهنة؛ فمسئول الإدارة المسرحية لديه خبرة بالعمالة وكل ما يتعلق بعناصر العمل المسرحي وخشبة المسرح، وقد قلت هذه العناصر بالبيت الفني للمسرح نظراً لخروجهم إلى المعاش، وعدم وجود كوادر جديدة، ولكن هناك محاولات جيدة للغاية تبذل لتدريب عناصر جديدة في هذا الفرع المهم، ومنها الورشة التي يقيمها مسرح الطليعة بقيادة المخرج عادل حسان والتي تعد من أهم الورش في الإدارة المسرحية.

بعد تسلم ميزانية الإنتاج

وقال د. محمد الشافعي: داخل عملية الإنتاج المسرحي هناك هيئة تسمى «هيئة الإخراج»: المخرج المنفذ ومساعد المخرج، ومفهوم الإدارة المسرحية يختلف في مصر عنه في أمريكا أوروبا، وبنفس المسمى تتواجد هذه المهنة في التلفزيون والسينما، ومن المتعارف عليه أن الإدارة المسرحية تمارس بالمعرفة وليس بالدراسة الأكاديمية، ومؤخراً خصصت أكاديمية الفنون قسما للإدارة المسرحية، التي يبدأ دورها بعد صرف ميزانيات الإنتاج، ومن خلال الإدارة تبدأ المتابعة للعملية.

وتابع: عندما يبدأ العرض يبدأ دور مسئولو الإدارة المسرحية في حصر الإكسسوارات، وتجهيزها وتقسيم الكواليس بما تشمله من إكسسوارت ومجاميع وتجهيز الممثلين أثناء العرض، فكل فرد من الإدارة المسرحية يكون مسئولا عن مهام في الجانب الأيمن والأيسر من المسرح، وهو دور مشابه لما يقوم به مساعدو الإخراج في السينما، حيث يكونون مسئولين عن الإكسسوارات الخاصة بالممثلين، كما أن الإدارة المسرحية من مهامها أيضاً متابعة التقنيات الخاصة بالعرض: صوت وإضاءة، غرفة التحكم «الكنترول روم»؛ لذلك نجد أن عدد أفراد الإدارة المسرحية أكبر من المساعدين والمنفذين. في المسرح الأوربي والعروض ذات الإنتاج الضخم كل فرد في الإدارة المسرحية مسئول عن جزء من عناصر العرض، وغيابه يؤثر بشكل كبير على سير العرض لذلك دور الإدارة هام للغاية لخروج العمل المسرحي بشكل منضبط.

هناك محاولات مهمة تبذل لتدريب عناصر جديدة في مسرح الطليعة

دعاء سلام: «شفيقة المصرية» أول تحدٍ لي في مجال التمثيل

الفنانة دعاء سلام، الراقصة الأولى بـ «فرقة رضا»، ومدربة حاليا للأجانب بالفرقة، والتي تشارك تجربتها الفنية الأولى في التمثيل من خلال العرض المسرحي الغنائي الاستعراضي «شفيقة المصرية»، وتقدم من خلاله شخصية «شفيقة» بطلة العرض، والمسرحية تعرض في إطار رومانسي كوميدي، يشمل بعض التابلوهات الاستعراضية الغنائية، من تصميمها.

دعاء سلام أحبت التحدي وخوض المغامرات وأجادت في التنوع والاختلاف في أعمالها، واستطاعت أن تنجح في التحدي الأول لها في التمثيل والاستعراض، من خلال العرض المسرحي «شفيقة المصرية»، والذي تدور أحداثه حول سيرة «شفيقة المصرية» أشهر الراقصات المصريات التي استطاعت أن تصنع لنفسها اسما في عالم الرقص الشرقي الذي تميزت في تقديمه.

مسرحية «شفيقة المصرية» بطولة الفنانة علا رامي، سامح يسري، دعاء سلام، منة جلال، أسماء الباجوري، وائل علاء، محمد دياب، شيرين موسى، سعيد البارودي، تامر سعيد، أحمد محمد راضي، ريهام رمضان، محمد شفيق، تأليف الراحل الدكتور مصطفى سليم، أشعار جمال بخيت، ألحان صلاح الشرنوبي، ديكور حازم شبل، استعراضات دعاء سلام، تصميم ملابس كوثر محمد، مادة فيلمية ضياء داوود، إضاءة إبراهيم الفرن، إخراج محمد صابر. وكان لمسرحنا هذا الحوار:

حوار- سامية سيد

هذه هي التجربة الأولى لك في مجال التمثيل، كيف تم ترشيحكم؟ وكيف تلقيتم خبر ترشيحكم؟

هذا العمل كان يُعد مشروعا في البداية وكنت أحلم بعمل شخصية شفيقة المصرية منذ زمن، وأنا أعمل مدربة للأجانب، ودائما ما يسألونني عن أول راقصة فكنت أعرف أنها الراقصة شوق، وجاءت بعدها شفيقة القبطية، ولكن شفيقة تميزت لأنها طورت وابتكرت الجديد في الرقص، فهي من ابتكرت الرقص بالشمعدان، فكانت مثيرة للجدل، كما كانت أول راقصة تمسك الصاجات، فكانت شخصية شفيقة حلما لي، وأنا عاشقة لتقديم الشخصيات القديمة فالرقص القديم عشقي، لأنه يقدم فنا راقيا غير مبتذل.

كانت الفكرة مشروعي، وعندما عرض علي المخرج محمد صابر فكرة عرض ما، عرضت عليه فكرة شفيقة، ورحب بالفعل بالفكرة، ولم تكن بعد فكرة النص قد اختمرت أو كتبت ولكنها كانت تقارب للأفكار، ومن هنا بدأت الرحلة، فكتب القصة الدكتور مصطفى سليم وكتب الأشعار الشاعر الكبير جمال بخيت ولحنها الملحن المتميز صلاح الشرنوبي.

هل واجهتك صعوبات في أداء هذا الدور وخاصة أن الفنانة هند رستم قدمته في فيلم شفيقة القبطية بنجاح كبير؟ وهل فكرتِ في المقارنة؟

عندما دخلت فرقة رضا سنة ١٩٩٥، كان الأستاذ محمود رضا يريد شبابا وبناتٍ للعمل بحفلات ليالي التلفزيون، فاخترنا وتعلمنا معه ومع فريدة فهمي شخصيا، فكل من ينصحنا كان ينصحنا بأن نعمل بشخصياتنا وألا نشاهد أعمال فريدة ولا نقارن أنفسنا بغيرنا حتى لا نصاب بالإحباط، فلا يجب وضع أنفسنا في مقارنات، فمن نجح نجح بطبيعته وشخصيته لا بتقليده لمن سبقوه، لذلك أفضل عدم مشاهدة أعمال من سبقونا ليكون لكل منا شخصيته التي تميزه، ففريدة فهمي كالهرم لن تتكرر، وأنا لدي إصرار أنه سيأتي اليوم الذي يكون فيه لدعاء سلام أيضاً شخصيتها المميزة، وسوف يذكر اسمي بشخصية دعاء سلام، كما كان مع من سبقونا من النجوم والنجمات، فوضع مقارنات لن يكون مفيدا بل سيؤدي إلى الفشل، لذلك لا أضع نفسي في مقارنات قد تؤدي إلى فشلي فأنا أقوم بدراسة الشخصية وأؤديها بشخصيتي.

كيف كان دعم كل من الشاعر جمال بخيت والملحن صلاح الشرنوبي وهي المرة الأولى لتعاملهم معك كممثلة؟

عندما عرف الشاعر جمال بخيت أنني سأقوم بالدور، وقبل كتابة أشعار العرض، طلب حضور عرض لي في فرقة رضا وطلب مقابلتي، لأنه كان دقيقا في عمله ومعرفة ما حول العمل والبطلة والقصة، فجمال بخيت لم يكن فقط ليكتب عن شيء، إلا بعد أن يكون ملما بكل تفاصيله، وبعد مشاهدتي قال لي كان أملي أن أجد من يعمل استعراضات وكل ما يخص القديم بطريقتك، مما أسعدني رأيه حقا، وشجعني لأداء العمل وثقته بنجاحي في الأداء، أما صلاح الشرنوبي فشجعني وقال لي إنه سعيد لتقديمي هذا العمل، وثقته بأني سأقدم شيئا جميلا ومختلفا.

ما هي طموحاتك للأعمال القادمة وهل ستكررين التجربة؟ وهل لديك مشروعات أخرى قادمة؟

أنا سعيدة من آراء الناس ويهمني حقا رأي الجمهور، فهو الحافز لاستكمال الأعمال والطريق الذي يبدأه أي فنان في بداية عمله، وهو يعد أهم عوامل النجاح والاستمرار، أما عن هذه التجربة، فبالطبع أحب أن أكررها وأستمر في تقديم أنواع مختلفة من التجارب الأخرى، وأن أقدم الأعمال التي افتقدناها.

أتمنى أن أكرر الحالة في مشاريع أخرى، ولدي مشروعات بالفعل، ولدي مشروع قادم إن شاء الله سيكون مفاجأة، ولكنه حالة مرتبطة بالسيرك لأنني لاعبة سيرك وتعلمت فيه عامين ولأنني دؤوبة ودائمة التطلع والمغامرات.

كيف دخلت في مجال السيرك؟

كنت أعمل في مسرحية "رقص الديوك" لنجاح الموجي وعايدة رياض، وكان عندي وقتها ١٩ سنة، وبالصدفة قال النجم إيهاب وصفي إن البنت الروسية في السيرك قد غادرت ونحتاج لمن يقوم بدورها، فرشحت نفسي له، وكان الدور أن أقوم بالتعامل والرقص مع ثعبان كبير وطويل، وفي نفس اليوم عندما رأيت الثعبان أغمي عليّ، وبعدها بدأت التعامل معه فكان ذلك تحديا جديدا لي، لأني أحب التحدي في حياتي.

كيف كانت بدايتك في فرقة رضا؟

كنت في فرقة الجيزة "فرقة المحافظات" وأنا عندي ١٣ سنة، وعندما حكم مدير فرقة رضا في تحكيم المحافظات، أخذت مركز أول وضمني بعدها إلى فرقة رضا، وقدمت فيها، فكنت في نفس التوقيت أعمل في فرقة رضا وفرقة مصر للطيران والسيرك، وكلها مغامرات وتحديات بالفعل أنجزت فيها.

هل التمثيل مرهق بجانب الغناء والاستعراضات وخاصة أنك مصممة الاستعراضات والملابس؟

كانت تلك التجربة تجربة مثيرة بالنسبة لي، على الرغم من الجمع بين تلك الأعمال في عمل واحد كممثلة ومصممة الاستعراضات والملابس، إلا أنه كان يمثل تحديا كبيرا لي، فأنا وُضعت منذصغري في مواقف مختلفة جعلتني أستطيع التعامل في كل المواقف والمغامرات والتحديات، وأنا أترك كل شيء لله فهو أعلم بقدرات كل فرد منا.

تعملين ما تحبين أم تحبين ما تعملين؟

أعمل ما أحب، وأحب ما يجب أن أعمله حتى الصعب والسيء يجب أن أحبه، لا أحب التعامل مع الأشياء والأعمال على أنها عدوة؛ حتى لا تنتصر علي، فأنا أحب ما أعمل حتى أنتصر فيه، وحتى أشعر بالمتعة.

هل تفضلين التمثيل إلى جانب الرقص في العروض الاستعراضية إذا قدمت إليك عروض التمثيل؟

ليس شرطا أن أقوم بأعمال استعراضية فقط، وإذا عرض علي التمثيل فقط سأقبل بما يتناسب معي، ففي البداية كنت أتخوف من هذا، ولكن الآن لا يوجد لدي هذا الخوف من التمثيل.

الفنانة دعاء سلام هي الراقصة الأولى بفرقة رضا حاليا؟ هل فكرتم أن فكرة التمثيل قد تؤثر بالسلب على مكانتك في الفرقة؟

أحب التنقل في اتجاهات مختلفة، وأحب التنوع في أعمالي، ولم يشغلني هذا التنوع أو يؤثر أي منهم على الآخر، وأنا

أحب تقديم أنواع مختلفة من التجارب والأعمال التى افتقدناها

لا أضع نفسي في مقارنات حتى لا أفشل

في فرقة رضا الراقصة الأولى وأعمل كمدربة، فلا ضرر من التمثيل أو التنوع في الأعمال بجانب هذا.

ما رأيك في الحركة المسرحية في مصر؟

أتابع الحركة المسرحية في مصر عن كثب، وبالتالي فأنا أرى في الفترة الأخيرة عددا من المسرحيات الجيدة، فأجد انتعاشا كبيرا في مسارح الدولة كلها، وأنها تتم بخطة مسبقة ومتفق عليها، والآن توجد لجان لاختيار النصوص والعروض، وهو ما يعد نقطة التحول في المسرح المصري حيث الالتزام والجدية والاختيار الجيد من خلال لجان متخصصة، ويرجع الفضل في ذلك للأستاذ الفنان خالد جلال، حينما أعلن عن الخطة السنوية للعمل بالمسارح، فهي خطوة جادة وهامة تنقلنا إلى مرحلة جديدة لها طبيعة خاصة ومميزة.

ما الفرق بين الرقص الشعبي والفولكلور؟

الرقص الشعبي نوع شعبي وهو ما يعرض في الأسواق والشوارع كالأغاني الشعبية، أو ما يقال الشعبي القديم مثل أغاني عدوية، أما رقص فرقة رضا فهو فولكلور مصري أو تراث فلكلوري، أي تقديم حالة المكان الفلاحي أوالصعيدي أوالإسكندراني وغيرها بكل ما فيه من ملابس وإكسسوارات وطريقة الأداء، بالإضافة إلى الرقصات والموسيقى، فنحن نقدم الفولكلور المتواجد في التراث في اماكن تواجده "التراث المصري".

هل تعددت أنواع الرقص؟ وهل ترقصين عن موهبة أم دراسة؟

توجد أنواع متعددة للرقص كالفولكلور والباليه والرقص الحديث والمودرن والرقص التعبيري، فالرقص له أنواع عدة ومختلفة.

ونحن كراقصين يختلف الوضع لأننا نعبر عن الفكرة والموضوع بالجسم أكثر من اللسان، فالتمثيل لمن يحبه يكون أسهل ، لكن التعبير بالجسم أصعب كثيرا من التعبير بالصوت فالرقص لغة جسد، وما نقدمه يختلف عن ما يقدمه الراقص الشرقي، فما أقدمه أقدمه عن وعي وعن دراسة، وأخذت كورسات متعددة في لغة الجسد وتشريح الجسم ورموز الحركات والنظرات والتعبير، وهو شيء مهم جدا.

حدثينا عن علاقتك بالفنانة فريدة فهمي؟ وهل أنتم على تواصل؟

أعرف أخبار الفنانة فريدة فهمي من خلال زميل لنا، وأشعر بالسعادة الغامرة عندما يذكر اسمها في المحافل ويتم تكريمها، ولكن لا توجد الفرصة للاتصال المباشر بها.

ماذا عن مشاركة ذوي الاحتياجات الخاصة في هذا العرض؟

وجود ذوي الاحتياجات الخاصة في العروض المسرحية له مذاق خاص، ولم نجد صعوبة في مشاركتهم معنا، ولكن الصعوبة تكمن في التعامل معهم، فهم طاقة كبيرة،

ووجودهم يجعلك تشعرين بطاقة غريبة تحدث في المكان.

ما رأيك في غياب أو قلة الأعمال في المسرح الاستعراضي؟ وهل التكلفة المرتفعة للمسرح الاستعراضي السبب في ذلك؟ وما الأسباب من واقع خبرتك؟

كل ما يخص الاستعراض هو غائب ويدخل من ضمنها المسرح الاستعراضي، فنحن نفتقر له ولوجوده، قد يرجع ذلك لأن المخرجين عندما يحتاجون لحالة استعراضية لم يهتموا بالرقص أو الاستعراض ولكن الاهتمام الأكبر بما هو تجميلي.

وعلى حد علمي المسرح الاستعراضي ليس أكثر تكلفة كما يقال فالاستعراضات توجد في العديد من العروض المسرحية التي تشتمل على تابلوهات استعراضية، فما الفرق بين تابلوهات استعراضية تخدم على العرض وتابلوهات استعراضية كحالة استعراضية، لا يوجد فرق لذلك لم تكن التكلفة هي الفارق، وانما المشكلة الحقيقية في طبيعة ما نقدمه، فهم لا يفرق معهم نوع المنتج الذي يقدمونه على قدر اسم الممثل الذي سيقدم العرض، وفكرة النجم والاسم تسيطر على الأجواء، فهي الفكرة الغالبة، ولذلك افتقدوا أشياء كثيرة بسبب البحث عن الاسم والنجم، فكل النجوم بدأوا في البدايات بالتفصيل "تفصيل المخرج لهم"، فالمخرجون هم من قدموهم ليذكر اسمهم في هذه الاكتشافات؛ فسعاد حسني مثلا ومعظم الفنانين لم يكونوا أكاديميين فكانت اللعبة في الاكتشاف، واللعب هنا في وضعه كنجم.

ولكن الآن الفنان خالد جلال هو صانع النجوم وهو صانع لكل ما هو جديد، والعروض ناجحة لأن الناس جديدة والمواهب جديدة، فهو كالجواهرجي بالنسبة لي أو كدكتور التجميل أو كالجراح، جواهرجي لأنه يُلمع الجوهرة ويبلورها، أما دكتور تجميل لأنه يعمل عمليات تجميل لكل من يقدمه ليجعل منه شخصية جديدة مميزة، وهو أيضاً جراح يثق بنجاحه في عملياته، فمن يملك تلك الثقة في النفس؟.

ما رأيك في العروض المسرحية التي تقدم حاليا والتي تدخل بها عروض استعراضية؟

في المسرحيات حاليا تجد الاستعراض في جانب والنص في جانب آخر، وأنا الآن معروض علي تصميم استعراضات لأحد العروض المسرحية، فأول ما أطلبه هو النص، فيجب أن أعيش الحالة أولا، وبعدها يتم المناقشة مع المخرج في الرواية والتابلوهات التي يحتاجها، فعلى مصمم الاستعراضات التعايش مع حالة النص أولا؛ ليستطيع خلق حالة تتوافق معها من خلال الاستعراضات.

ما أمنياتك للرقص والفولكلور في فرقة رضا وفي مصر عموما؟

أتمنى أن نلقي الضوء أكثر على هذا النوع من الرقص الذي نفتقده كثيرا، لأننا بدأنا حاليا في تقليد كل ما هو خارجي، وابتعدنا عن تراثنا، فأنا أدرب الأجانب وهم لديهم شغف كبير لمعرفة تراثنا، والأجواء المصرية للرقص، ويريدون أن يتعلموا الفولكلور المصري، ولكننا هنا في مصر ننظر إلى كل ما هو حديث وليس له معنى، فنبتعد عن تراثنا الأصيل.

الرقص القديم عشقي، لأنه يقدم فنا راقيا غير مبتذل

عائد إلى حيفا..

عبر الدراما

سامية حبيب

تمثل فكرة العودة ركنا أساسيا في الأدب الفلسطيني، من تلك الفكرة التي تقترب من العقيدة جاء عنوان تلك الرواية للأديب الفلسطيني الشهير غسان كنفاني (عائد إلى حيفا)، نشرت في عام ١٩٦٩، قبل أن يغتال في عام ١٩٧٢ في بيروت. فالعودة أمل كل فلسطيني يشتاق إلى وطنه وبيته الذي بناه وسكنه قبل أن يهجره غصبا عنه على يد قوات الاحتلال الإنجليزي لتمهيد الطريق لاحتلال الصهاينة للبيت والوطن في عام ١٩٤٨، ورمز العودة مفتاح الدار الذي يحفظه كل فلسطيني وتتزين به صدور سيدات فلسطين.

يقرر بطلا الرواية سعيد وصفية عام ١٩٦٨ العودة إلى بلدتهما حيفا التي هجرا منها مثل كل أهلها بقسوة وعنف، فنسيا ابنهما الوليد «خلدون" في المنزل أثناء هول التهجير مثلهما مثل أهل غيرهما من المدن الفلسطينية، يداعب قلب الأم صفية أمل العثور على طفلها عند جارة أو أحد من أهل المدينة، ويركب الأب سعيد والأم سيارتهما في طريقهما إلى حيفا وتحديدا منزلهما، في أثناء الرحلة يستدعي الزوجان من الذاكرة مأساة التهجير عن بلدتهما بعنف قوات الاحتلال ويتذكران البيت بكل تفاصيله؛ عدد الغرف والمقاعد، وعدد ريشات المزهرية، وغيرها من تفاصيل صغيرة لكنها ما بقي من بيتهما وبلدهما حيفا. ويسير السرد بين الزمنين الماضي ما بين عام النكبة ١٩٤٨ وعام الرحلة إلى حيفا ١٩٦٨ أي عشرين عاما، تارة وصف الطبيعة الخضراء لفلسطين بين أرض الزيتون والبرتقال وبين ساحل البحر المتوسط الساحر، يتذكران الأهل والجيران والأصدقاء بمشاعر الحنين والألم، لكن يحدوهما الأمل في العثور على ابنهما خلدون وقد أضحى شابا يافعا في العشرين من عمره.

حين يصل سعيد وصفية لمنزلهما يجدان أسرة من القادمين من يهود أوروبا قد سكنت منزلهما القديم فأصبح ملكا لها، حيث أعطتهم إياه قوات الاحتلال كمنزل لهم، ليكون ذلك تطبيقا حرفيا للوصف الذي يوصف به وعد بلفور الشهير (أعطى من لا يملك لمن لا يستحق).

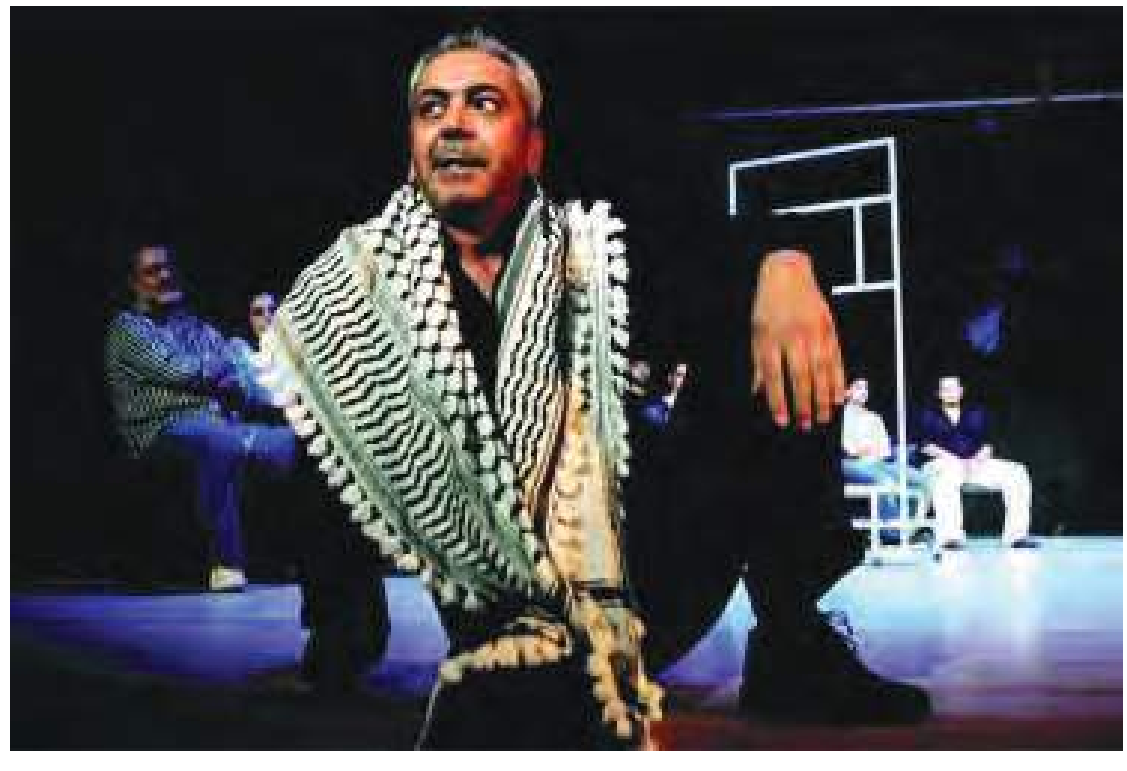
فقد احتلت أسرة أوروبية منزل سعيد وصفية، بل وأخذت ابنهما «خلدون" ونسبته إليها وأطلقا عليه اسم (دوف) وهو اسم أجنبي، وانتهى اسم خلدون سعيد مع احتلال البيت والوطن حين يحضر (دوف) للمنزل ويقابل سعيد وصفية يستنكر وجودهما ويرفضهما ويؤكد أن أمه وأباه هما اليهود من ربياه وكبر بينهما وتكتمل المأساة أمام أعين سعيد وصفية حين يجدان دوف يرتدي الزي العسكري كمحارب في الجيش يدافع عن وجود إسرائيل في فلسطين.

في هذا الجزء من الرواية يتحول الحوار إلى حوار درامي أقرب إلى الحوار المسرحي بين الأب سعيد والابن دوف، لكل منهما منطقه في الدفاع عما يعتقده، مع تثبيت المكان محل الصراع أي بيت سعيد أو أرض فلسطين كلها، بين الألم من الماضي والأمل في المستقبل تنتهي الرواية لكن الأمل راسخ عند الأب والأم في ابنهما الثاني الشاب خالد الذي سينضم للمقاومة مع غيره من الشباب للدفاع عن الوطن واستعادته من المحتل.

جسد مروان كنفاني مأساة فلسطين عبر حدث بسيط لكنه عميق الدلالات، لقد اغتصب المحتل كل شيء الحجر والبشر، لكن الأمل باق في المقاومة. لذا لم يكن من المستغرب أن تتحول الرواية إلى مسرحيتين، الأولى مونودراما من إعداد وتمثيل غنام غنام ابن فلسطين الحرة، وإخراج د. يحي البشتاوي، عرضت في عمان عام ٢٠٠٩، المسرحية الثانية مثل دور (سعيد) أيضا غنام غنام من إعداد وإخراج د. لينا الأبيض، وعرضت في بيروت عام ٢٠١٠، ومن الجميل الاحتفاظ بنفس

عنوان الرواية (عائد إلى حيفا) الذي يؤصل لعقيدة كل فلسطيني في العودة.

اكتفى غنام غنام في المونودراما أي مسرحية الممثل الواحد؛ بتجسيد شخصية الأب سعيد المواطن الفلسطيني الفاقد لبيته وابنه، إلى جانب أداء بعض الشخصيات الأخرى مثل الأم صفية والشاب دوف (الابن خلدون سابقا). احتفظ إعداد المونودراما نفس زمن الرواية أي نهاية الستينيات حيث يحكي سعيد رحلته لإيجاد خلدون. تشكل مكان العرض في المسرح الدائري بقاعة (محمود أبوغريب) بالمركز الثقافي الملكي، فأحاط المخرج يحيي البشتاوي الدائرة بالأسلاك الشائكة مثل السجن ووظف الحركة المسرحية (الميزانسين) في القاعة الدائرية كدلالة على حيرة المواطن الفلسطيني وعدم استقراره، بل وعدم وجود ما يرتكن إليه أو يعتمد عليه. فالدائرة كتكوين هندسي بلا أركان أو زوايا، بلا بداية أو نهاية، فقط مركز في وسطها يدور أو يتيه حوله من يدخلها فلو كان مركز الدائرة هو الوطن فإن من يبحث عنه أو يحاول استعادته، يتيه في فضاء الدائرة لا سند له ولا معين خارجي بل إرادته وإيمانه فقط، لذا يؤكد النص على فكرة أن حل القضية يحتاج لحرب. اعتمد غنام على بعض الاكسسسوار مثل نظارة سوداء وكاب لأداء شخصية دوف كعسكري في جيش الاحتلال وركز على صلفه وغروره تجاه المواطن الفلسطيني حتى لو كان أباه، أيضا وظف الشال الفلسطيني الحاضر دوما في مسرح غنام، تارة يتلفح به كما كل فلسطيني وأخرى يستخدمه ككفن يحمل فيه ابنه الميت، وتارة ثالثة غطاء للرأس حين يجسد صفية الأم الحزينة ككل أم فلسطينية.



ولأن المسرحية قدمت بعد نشر الرواية بحوالي أربعين عاما فكان لا بد للمعد من تحديث قراءته الدرامية على النص الروائي، تبدأ المسرحية بعد نهاية الرواية بحزن الأب على موت خالد الابن الثاني الذي رزق به بعد فقد الأول خلدون في حيفا، إذن فقد انضم خالد للمقاومة ضد المحتل مثله مثل شباب فلسطين الحر، ثم قبض عليه ثم استشهد في السجن ليأخذه الأب ويعيده للأرض بذرة تنبت بطلا آخر، في مشهد حزين مؤلم غلفه صوت غنام المشروخ بالحزن والبكاء، فيعيد الأب المكلوم حكايته من لحظة الآن وهنا إلى لحظة اغتصاب البيت والوطن.

المسرحية الثانية (عائد إلى حيفا) التي قدمت في بيروت عام ٢٠١٠ من إنتاج مؤسسة (غسان كنفاني) قدمت على خشبة مسرح العلبة الإيطالي وجسدت كل الشخصيات، أسرة سعيد وصفية والأسرة اليهودية الأم والأب ودوف. جاء المنظر المسرحي منقسما بنسبة الثلث حيث وقفت سيارة سعيد خارج المنزل في الشارع، في حين سكن الأغراب – اليهود - المنزل، في تجسيد مرئي دال على الحدث المسرحي، أصحاب البيت في الشارع والمحتل داخله. ومن جماليات المنظر أيضا فقر البيت جماليا، ألوان باهتة، أثاث غيرمنظم، إضاءة خافتة، وكأنه بيت بلا روح تسكنه أشباح، خربوا الدار وألحقوا به الدمار. من جماليات العرض الثاني تحدث شخصيات المحتل باللغة الإنجليزية والعبرية لتأكيد هوية المحتل وغرابة وجوده بين أصحاب الدار ممن يتحدثون اللهجة الفلسطينية.

ومن الجدير بالذكر أن تم تقديم «عائد إلى حيفا" في كل الوسائط المرئية إلى جانب المسرح حيث قدمت فى فيلمين للسينما، الأول بنفس العنوان من إخراج العراقي قاسم حول عام ١٩٨١، والثاني حمل عنوان (المتبقي) عام ١٩٩٤، إخراج الإيراني سيف الدين داد، وبالفيلمين كثير من المشاهد القاسية من عنف وقتل وتهجير تشابه ما نراه الآن في غزة.

كما تحولت الرواية إلى مسلسل تليفزيوني بديع قدمه التليفزيون السوري عام ٢٠٠٤ من إخراج باسل الخطيب، وكتابة سيناريو وحوار غسان نزال بمقدرة على صياغة الحوار بتحويل السرد البديع في الرواية إلى صورة مرئية جسدت مأساة الشعب الفلسطيني.

دائما حظيت روايات الراحل غسان كنفاني باهتمام نقدي وجماهيري على مدى أكثر من خمسين عاما مثل (رجال تحت الشمس – أرض البرتقال الحزين – ما تبقى لكم – أطفال فلسطين) كما دام الاهتمام في المجالات الفنية مثل السينما والتلفزيون والمسرح.

ليالي مهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي

نظرة على عروض الدورة السابعة

جمال الفيشاوي

تحت رعاية كريمة من صاحب السمو/ الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى وحاكم الشارقة الذي يهتم اهتماما لا محدود بالمسرح؛ إيماناً منه بالدور الفعال الذي يلعبه المسرح، وفي إطار دعم سموه الدائم لكافة الأنشطة على الصعيد المسرحي أقيمت الدورة السابعة من مهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي والذي تنظمه دائرة الثقافة خلال الفترة من ٨ / ١٢ / ٢٠٢٣م ولغاية ١٢ / ١٢ / ٢٠٢٣م بمنطقة الكهيف.

شارك في عروض المهرجان خمس دول عربية، وسميت ليالي العروض باسم الدول المشاركة، وهي الإمارات، موريتانيا، الأردن، سوريا، مصر.

نبذة عن ليالي العروض المسرحية:

الليلة الإماراتية: الناموس

قدمت فرقة مسرح الشارقة الوطني العرض المسرحي الناموس تأليف وأشعار سلطان النيادي، وإخراج محمد العامري، تمثيل أحمد الجسمي، سميرة أحمد، إبراهيم سالم، عبد الله مسعود، سارة السعدي، ساعد الجنيبي، بدرية آل علي، علي مانع الأحبابي، محمد الكعبي.

كلمة الناموس تنسب لأهل البادية قديماً، وهي في قاموس اللهجة المحلية تعني الشرف والمكانة الرفيعة التي ينالها الشخص الذي يقوم بعمل استثنائي، يحقق فيه لنفسه وللمجتمع العزة والكرامة والمجد والفخر.

تدور فكرة العرض عن القيم والمضامين البدوية النابعة من البيئة الإماراتية والعربية، والتي يتميز فيها الفرد بالحكمة ويغلب مصلحة الجميع على مصلحته الشخصية، وكيف يتمسك بالدفاع عن الأرض والعرض، والتأكيد على قيم الشجاعة ورباطة الجأش، فهي دعوة للاتحاد، وأن في الاتحاد قوة وفي التفرقة ضعف.

والحكاية في العرض تحكي عن قبيلة ما (ليست حقيقية) كل من فيها متكاسل ومتراخ، تغير عليها قبيلة أخرى مراراً وتكراراً، هذه القبيلة المتكاسلة لا يتحرك لأفرادها ساكن، إلا أن يكونوا صاغرين لتنفيذ أوامر ورغبات القبيلة المعتدية، والخضوع للصلح بشروط المعتدي، وتعود الكَرة مرات ومرات، يظهر في هذه القبيلة المتخاذلة شاب يقرر أن يواجه العدو الذي يغزو ديارهم حتى لو كلفه الأمر حياته، فذلك خير له عن حياة الذل والهوان، وسيصبح مثالاً على التضحية بالنفس في سبيل العزة والكرامة، ويساعد عمله على خلق جيل جديد يملك النخوة والشجاعة والبطولة والفداء، ويدافع عن الأرض والعرض، ولا يقبل الاستكانة والذل والهوان، ويغرس فيهم قيم التمسك بالأرض والدفاع عن النفس بالترابط والتآخي، والتكاتف معاً ولم الشمل والبعد عن التشظي والانشقاق، ويصبح الجميع على قلب رجل واحد في مواجهة أي غزو ودحر العدو.

ينتهي العرض بظهور مجاميع من الشبان يرتدون حلة جديدة في إشارة أنهم تخلصوا من ثوب الذل والمهانة، وارتدوا ثوب الشجاعة والفداء ليعيشوا وهاماتهم مرفوعة شامخة في عزة وكرامة.

جسد المخرج صراعات ومعارك لا تكاد تنطفئ نيرانها حتى تعود وتشتعل من جديد، كما اعتمد في عرضه على الحوارات السردية والقصائد الشعرية التراثية، واستخدم عددا من أحصنة البيئة البدوية والمشاعل والنيران، بجانب التقنيات المسرحية لخلق عنصر التشويق لدي المتلقي

شارك في العرض:

ألحان وأداء الشلات: محمد البادي، أداء الشلات: الدماني، التأليف الموسيقي والمؤثرات الصوتية: إبراهيم الأميري، الإشراف على الملابس والاكسسوارات: فيروز فوزي نسطاس، التسجيل الصوتي: مؤسسة جرناس للإنتاج الفني- م- عمر صلاح، تنفيذ الإضاءة: ماجد المعيني، حميد العسيري، تصميم المطبوعات: م – ماجد الجويعد، الفريق التقني: محمد عادل، مجيد حميد، تنفيذ الإنتاج: أحمد الدلالي، المسئول الإداري: يحيى البدري، المسئول المالي: محمود هاشم، الإشراف العام: أحمد الجسمي، مدير الإنتاج: علي طالب، الإشراف الإداري: د. محمد يوسف.

الليلة الموريتانية: أولاد العالية

قدمت فرقة جمعية إيحاء للفنون الركحية العرض المسرحي أولاد العالية تأليف وإخراج سلي عبد الفتاح، إشراف حافظ خليفة، تمثيل عالي سالم، محمد عزيز سويلم، مراد آبه، أم المؤمنين عثمان، محمد فال، سلي عبد الفتاح، حمود عثمان، النبوي محمد، فريد ماجد.

أولاد العالية قبيلة انقسمت إلى مجموعة قبائل كانوا جميعاً يعيشون على الرعي مثل كل سكان الصحراء، ومن باطن قبيلة أولاد العالية ظهرت قبيلتان دبت بينهما الفرقة وأصبحتا خصمين متحاربين.

تدور فكرة العرض عن خصال وشيم العرب مثل النبل والشهامة والكرم والعفو عند المقدرة ونشر السلام.

والحكاية تدور حول فرسة يطلق عليها المزوزة، والمزوزة أسم من أسماء الفرسة العربية حليقة الشعر، وكان أمير أحد القبائل يمتطي صهوة فرسة المزوزة ويتبعه كل الفرسان والأحصنة عندما تشتعل الحرب بينهما وبين قبيلة أخرى، وتكون الغلبة دائما للقبيلة التي تملك المزوزة، وينسحب فرسان القبيلة الأخرى من المعركة ويجتمع الرأي على سرقة المزوزة معتقدين أنها هي سبب انتصار القبيلة المنتصرة.

يتطوع أحد أبناء القبيلة المنسحبة يدعى عمر البيلي بالذهاب إلى القبيلة المنتصرة وسرقة المزوزة في خلال سنة منذ تاريخه، وبالفعل يذهب إلى القبيلة الأخرى ويعيش وسطهم بعد أن يحتال عليهم بأنه معلم للصغار، وبعد فترة يسرق المزوزة، فيقبض عليه ويوضع في السجن حتى يبت في أمره، وعندما يعلم الأمير

بالحكاية يعطيه المزوزة هدية ويطلق سراحه، وعندما يذهب لقبيلته ويروي ما حدث؛ ترفض المزوزة وتردها، وتمد يدها بالسلام، فتقبل القبيلة الأخرى السلام وينتهي العرض.

كان للحوار وموسيقى العرض دور كبير في إضفاء نكهة البيئة الموريتانية على العرض، وقدم المخرج رؤية بصرية متميزة استخدم حركة الممثلين بشكل جيد بجانب التقنية المسرحية، وكذلك الخيول، ولكن كان يجب أن يهتم بالتسجيل الصوتي جيداً.

شارك في العرض:

صوت: عبد القادر كان، ديكور: حمادي عبد الله، موسيقى: سيدي كان الشيخ آبه، جا سكتو الشيخ آبه.

الليلة الأردنية: منيفة

قدمت فرقة المسرح الحر العرض المسرحي منيفة تأليف أحمد الطراونة، وإخراج فراس المصري، تمثيل كرم الزواهرة، معتصم فحماوي، غادة عباسي، أريج دبابنة، محمد أبوديه، رناد ثلجي، طارق الشوابكة، إياد شطناوي، منذر خليل.

منيفة هو اسم علم مؤنث تعني الشريفة، أو رفيعة المقام، أو تامة الطول، أو ممشوقة القوام، أو حسنة الوجه، ومنيفة من الأنفة والشموخ، والعرض هو حكاية بدوية أردنية سمى على اسم بطلته منيفة.

تدور فكرة العرض حول ملحمة درامية بين الحب والشر، ويقدم العرض مجموعة من المضامين التي لها علاقة بحياة البادية الأردنية بشكل خاص والعربية بشكل عام، ومن هذه المضامين الحب والشجاعة والبطولة والمروءة والكرم، وهذه العادات والتقاليد العربية الأصيلة يشتهر بها العرب رغم الحياة القاسية الموجودة في الصحراء.

وحكاية منيفة عن فتاة خرجت مع والدها في رحلة لزيارة المدينة، وأثناء العودة إلى مقر إقامتهما في قرية ما؛ يخرج عليهما اللصوص قطاع الطرق وينهبوا كل ما يملكون ويتركوهما في الصحراء، وينجد أحد المارة في الصحراء الشيخ وابنته ويصل به إلى قبيلة الشيخ ناصر، فيضيف الشيخ ناصر أبو فهد أحد شيوخ قبائل العرب هذا الضيف وابنته منيفة، لا يفصح والد منيفة عن اسمه الحقيقي، ويدعي أن اسمه شبيب ويعمل راعي للغنم عند الشيخ ناصر.

يقع فهد في حب منيفة، وتعلم شوفة بنت عمه بذلك فتحاول أن تلمح لزوجة عمها الشيخ ناصر أم فهد بحبها لفهد في محاولة منها للتفرق بين فهد ومنيفة، يصارح فهد أمه بحبه لمنيفة، فتنقل الخبر لزوجها الشيخ ناصر، فيثور ويتفجر الصراع، والصراع هنا هو صراع التقاليد، ويرفض أن يتزوج ابنه من ابنة راعي الغنم، فسوف يعايره العرب بهذه الزيجة وترك ابنة أخيه ذات الحسب والنسب، يهدئ أخو الشيخ ناصر ووالد شوفة من روع أخيه ويقترح إبعاد فهد عن القبيلة بإرسال بعض أبناء القبيلة في مأمورية خاصة بالقبيلة، وأثناء غيابه يطرد شبيب وابنته، وعند ما يعود يرضخ للأمر الواقع ويتزوج ابنة عمه شوفة.

يأمر الشيخ ناصر شبيب وابنته بالرحيل دون أي سبب وسيعطيه ربع ممتلكاته نظير خدمته، وفي غياب فهد فارس القبيلة وبعض الرجال تغير قبيلة أخرى على قبيلته فيتصدى لهم شبيب ويهزمهم، يطلب الشيخ ناصر من شبيب البقاء معهم لكنه يرفض ويرحل مع ابنته إلى دياره.

يتزوج فهد من ابنة عمه، لكنه يعلم بالمؤامرة التي حكيت ضده وحبيبه منيفة، فيتصاعد الصراع ويضع حد السيف بينه وبين شوفة ويطلقها ويهيم على وجهه في الصحراء، يخرج عليه قاطع طريق يدعى بريثع يهدده بترك أمواله ومتاعه نظير حياته فيتركها له فهد ويطلب منه أن يقتله، يتعجب بريثع من هذا التصرف، ويعلم أنه

الفارس فهد، فيرتعد بريثع، ويحكي فهد حكايته حتى يساعده بريثع على معرفة مكان منيفة، وبالفعل يعثر عليها، ويبدأ الحل عندما يعلم أن والد منيفة هو شيخ من مشايخ العرب ويدعى الشيخ نواف، فيفخر به الشيخ ناصر ويبارك هذه الزيجة، ويحقق فهد حلمه ويتزوج محبوبته منيفة.

أجاد المخرج في استخدام أدواته وخلق رؤية بصرية متميزة باهتمام كل المشاركين في العرض خاصة الممثلين.

شارك في العرض:

إدارة الإنتاج وفني صوت: زاهي حمامرة، تصميم وتنفيذ إضاءة: محمد المراشدة، مساعد مخرج ومدير خشبة وخدع مسرحية: علاء ربابعة.

الليلة السورية: الذيب

قدمت فرقة تجمع أشجار للمسرح الحر العرض المسرحي الذيب تأليف وإخراج سامر محمد إسماعيل، تمثيل يوسف المقبل، رئيسة مصطفي عبد الله، علد الله الأحمد.

فكرة العرض مستوحاة من حكاية بدوية من بلاد الشام وتدور فكرتها حول الأعراف والتقاليد.

تدور حكاية عرض الذيب حول قبيلتين شبت بينهم الحرب ويوجد شخص يدعى نواف دخلت قبيلته في حرب ضد قبيلة زوجته عنود، وكما جرت أعراف العرب يكون لزاما على الأخ أن تغادر أخته قبيلة الخصم وتترك زوجها، ولذلك ذهب هزاع شقيق عنود وطلب منها مغادرة منزل زوجها، تلبي عنود طلب أخيها صاغرة على الرغم من حبها لزوجها لتمتثل لأعراف القبيلة، ويتركها نواف ترحل على الرغم من حبه الشديد لها، ومرت الأيام والشهور واشتاق نواف إلى زوجته عنود فأرسل إليها خبراً أن تنتظره ليلاً بعيدا عن أعين قبيلتها، وسيلقاها عند عواء الذئب ثلاث مرات، وبالفعل يذهب إليها في ديارهم ويقيم معها علاقة كزوجين متحابين، تمر الأيام ويظهر على عنود الإعياء نتيجة الحمل؛ فتثار ثائرة أخيها هزاع، لكنه عندما يتيقن أن الجنين من زوجها نواف يلم شملهم، وتلد عنود طفلا يطلق عليه اسم الذيب، ويكمل الراوي باقي الحكاية، بأن الذيب عندما يكبر سيجمع شتات القبائل وتصبح قبيلة واحدة يطلق عليها اسمه الذيب.

قدم المخرج عرضا كلاسيكيا وظف فيه الشعر ليكون من نسيج

البناء الدرامي واستخدم الغناء واعتمد على آلة العود في عزف موسيقى متنوعة الإيقاعات، ولكن لم يهتم المخرج بأداء الممثلين في الشريط الصوتي، كما اعتمد على أداء الراوي لاستكمال الحكاية مما كان له تأثير سلبي على الرؤية البصرية، فكان يجب أن نشاهد ما يأتي على لسان الراوي من أحداث مهمة تجعل البناء الدرامي بناءً تصاعديا يخلق حالة التشويق للمتلقي.

شارك في العرض:

تأليف موسيقى: طارق مصطفى، مدير منصة: يوسف النوري، أزياء: هبة إسماعيل، إعلام: لينا حمود

الليلة المصرية: الخروج إلى النهار ترنيمة الصحراء

قدمت فرقة المسرح الصوتي العرض المسرحي الخروج إلى النهار ترنيمة الصحراء، رؤية وإخراج انتصار عبد الفتاح، وكتابة الحوار متولي حامد، تمثيل عايدة فهمي، سعيد صديق، هاني عبد الحي، نهى مندور، نسمة عادل، فيروز عبد الفتاح، آية أحمد، آن توماس، بالاشتراك مع الراحل الدكتور هناء عبد الفتاح (صوت مسجل)

تعتمد فلسفة عروض انتصار عبد الفتاح على مفهوم المسرح الصوتي (البوليفوني)، والذي سعى لتأسيسه، والتعامل مع الصوت بجميع أشكاله وأنواعه، كظاهرة أساسية وحيوية لتفسير المعاني وإعادة صياغتها من جديد.

تدور فكرة العرض حول الانتظار، انتظار شيء ما، هل سيأتي أو لن يأتي؟

يبدأ العرض بصوت الرياح كمقدمة للعرض ثم يدخل في الأحداث والتساؤلات والدراما غير النمطية، ثم يعود مرة أخرى لصوت الرياح، وصوت الراوي وتسلم أصوات الرياح الأداء للخال والخالة وهما لا يزالان يرددان نفس السؤال (الخالة: سيأتي، الخال: لن يأتي، الخالة: سيأتي) وهي جملة تقريرية للخالة، فالرجل دائما يفكر بعقله؛ أما الأنثى تفكر بالعاطفة، فالانتظار والأمل لديها أقوى من الخال، ولذلك نجد أثناء العرض لا يلمس الخال الشاب، ولكنه يشعر بقربه فقط، لكن الخالة تشعر بقربه وتضع يدها على كتفه، وذكر في العرض على لسان الممثلين بعض الكلمات مثل نبتة والنيل، وكذلك بعض اللمحات من رقصات تنتمي للحضارة المصرية القديمة فهي محطات يؤكد فيها المخرج على التراث المصري بجميع أشكاله.

استعان المخرج بعدد من الشخصيات منهم الخال الجالس في الصحراء، ويستمد منها حكمة ومفهوم الصحراء، والخالة التي تعيش في الصحراء وتقوم بتصنيع الفخار، والشاب الذي ينتظره الخال والخالة الذي لم يأتِ، لكن الخال والخالة شعرا به فأتى الشاب أملاً وطموحاً في تغيير الواقع، والخروج إلى النهار، بمعنى استمرارية الحياة الدنيا للأفضل، وأضاف إليهم سيدة الصحراء التي تؤكد على عالم الصحراء وتجيء في لحظات لتربط الحكاية وما في عمق الصحراء من أسرار، وحاول المخرج من خلال الأربعة شخوص اكتشاف لغز الصحراء وهل من الممكن أن تبوح لنا بأسرارها، كما استعان بأربع فتيات يمثلن الرياح الأربعة شمال، جنوب، شرق، غرب، ومن خلال العرض تشعر أن إحداهن الزوجة، والثانية تحمل الماء المقدس، والثالثة تحمل الرداء المقدس، والرابعة هي التي ترى بعيون الصحراء فتقوم بتكحيل الشاب، ويقفن جميعا في ممر نطلق عليه الممر المقدس، ويظهر مجموعة من الأشخاص رجال ونساء قادمين من بعيد، من فوق الجبل، نطلق عليهم حراس الصحراء، يحملون أسرجه مضاءة أو فوانيس إضاءة، فهم كالجوقة في المسرح الإغريقي، وأعتبرهم شهوداً على الحدث، وهم أحد المكونات الأساسية للعرض، وقد ظهروا بهذه الصورة لأن العرض مس شيئاً ما بداخلهم، وخرجوا من الظلام إلى النور، ومشوا جميعاً في الممر المقدس.

حقق المخرج رؤيته الخاصة بالمسرح البوليفوني بعرض ينتمي إلى عروض ما بعد الحداثة محققا بعضاً من مقولات ما بعد الحداثة ومنها التناص، والهدم والبناء، والتشظي، ومسرح الصورة.

شارك في العرض:

تصميم ملابس: محمد الغرباوي، تصميم إضاءة: ياسر شعلان، هندسة صوتية: مينا العريان، المخرج المنفذ: محمد بكر، مساعدو الإخراج: عماد حسن، أسامة جميل، أحمد راضي، إدارة مسرحية: قيثارة عبد الفتاح، المديرة الإدارية: سهام إسماعيل.

نهاد صليحة..

سيدة النقد المسرحي

عيد عبد الحليم

ربما كان اسم الناقدة الراحلة نهاد صليحة هو أبرز الأسماء النقدية المسرحية النسائية خلال الأربعين عاما الماضية، نظرا لما قدمته من جهود واضحة في هذا المجال، على مستوى النقد المتابع للتجارب المسرحية الجديدة، وعلى مستوى ترجمة الكتب التي تنتمي إلى" المسرح التجريبي" في العالم، مما جعل الأجيال الجديدة تتعرف على رؤى مختلفة من فضاءات المسرح المغايرة، فتكتشف طرائق متعددة لتطوير الحركة المسرحية.

وُلدت نهاد صليحة عام ١٩٤٥، ونالت درجة الدكتوراه في مجال الدراما من جامعة إكستر بالمملكة المتحدة، وتدرجت بعد ذلك في مناصب التدريس المختلفة في أماكن متعددة، حيث درست كورسات في الدراما بأقسام اللغة الإنجليزية بكلية الآداب جامعة القاهرة، وكذلك قامت بتدريس مادة المسرح بكلية الآداب جامعة الإسكندرية، ثم التحقت بأكاديمية الفنون لتعمل أستاذًا مساعدًا للنقد والدراما بالمعهد العالي للنقد الفني عام ١٩٧٧، إلى أن عملت قبل رحيلها أستاذًا للدراما والنقد بأكاديمية الفنون المصرية، وصولًا إلى منصب عميد المعهد العالي للنقد الفني.

في كل مؤلفاتها النقدية ومنها: "المسرح بين الفن والفكر"، "أضواء على المسرح الإنجليزي"، التيارات المسرحية المعاصرة"، "التفكيك والأيديولوجيا"، "أمسيات مسرحية"، "الحرية والمسرح"، "المسرح بين الفن والحياة"، و"المسرح بين النص والعرض"، نجد ذلك الخيط الواصل ما بين المسرح والتجريب، من خلال بحثها الدائم عن معنى التجريب وتجلياته في المسرح العربي خاصة أنها كانت ترى أن التجريب لفظة جديدة تعبر عن ممارسة جدلية قديمة تتحقق بصورة دورية في لحظات ثورة العقل الإنساني وتنوير الوعي في مجال المسرح العربي.

كما كانت تؤكد على أن التجريب في الفن مرتبط بالأساس بطبيعة المكان والزمان، حيث تقول في كتابها "عن التجريب سألوني": "إن البعض ينسون وهم يتحدثون عن التجريب في المسرح أن العالم ينقسم إلى دول متقدمة ودول نامية لكل منها احتياجاتها الثقافية التي يفرضها واقعها التاريخي، والتي تعزز أشكال تمردها بما فيها تمردها الفني، وينسون أيضا أن الثورة التجريبية في الفنون الغربية جاءت وليدة ثورة ثقافية جذرية لم نمر بها نحن، ثورة غيرت صورة العالم الموروثة وتجلت في رفض مؤسساته الفكرية والاجتماعية والفنية، بل والدينية والأخلاقية، كما تجلت في تبني النظرة النسبية والتاريخية، وفي ذلك الموقف المنقسم بين الرفض والترحيب بالثورة العلمية والتكنولوجية"(١)

انطلقت الرؤية النقدية لنهاد صليحة من ضرورة وجود مسرح له خصوصية، ينتمي إلى الواقع المعاصر على مستوى الشكل والمضمون، مسرح يغاير -تماما- المسرح التقليدي ويثور عليه، بل يحاول من خلال طرق فنية متعددة هدم هذا المسرح بفضاءاته الخطابية الكلاسيكية، وبناء تجارب تقوم على التجاوز والتماهي - في الوقت نفسه- مع قضايا الإنسان المعاصر.

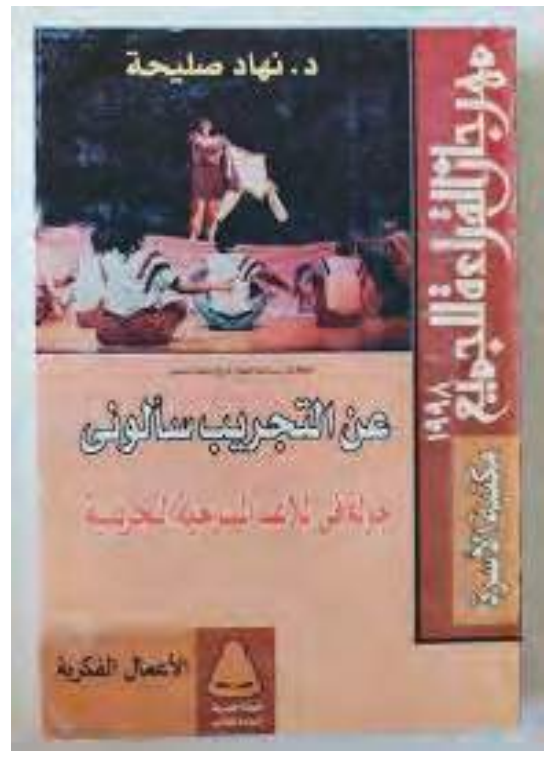
لذا وقفت د. نهاد بجوار تجربة المسرح المستقل في مصر ودعمتها نقديا ومعنويا، وعملت على اكتشاف الطاقات الكامنة في أبناء هذا الجيل، فنراها تكتب عن تجاربهم مساندة لهم، بل وتبحث عن آليات لدعم هذه التجارب لوجستيا، مثل التوسط لهم لتقديم عروضهم على خشبة مسرح "الهناجر" كما حدث مع تجارب فرقة المسحراتي، وفرقة القافلة وفرقة أتيليه المسرح، وفرقة الحركة وغيرها.

ونادت نهاد بضرورة أن يكون التجريب في المسرح العربي نابعا من طبيعة المكان وليس بمجرد الانبهار بالتجربة الغربية – في هذا الصدد -، ولذا كان تحبذ أن يبدأ التجريب في المسرح العربي من فكرة" الاحتفالية" حيث تقول:

"تنبع خصوصية هذه الصيغة العربية الجديدة- التي ربما اتفقنا على تسميتها بالاحتفالية المكانية- من اتكائها بالدرجة الأولى على محور المكان وتهميشها لمحور الزمن، فإذا كانت الواقعة المسرحية هي تشكيل جمالي جدلي مؤقت في الزمان والمكان، يتحقق من خلال حضور العنصر البشري، فإن الواقعة الاحتفالية تنشط تشكيليا وجدليا على محور المكان، وتسعى إلى تثبيت عنصر الزمن في حاضر مستمر مفترض- هو حاضر اللعبة المسرحية أو زمن العرض"(٢)

وترى نهاد أن التجريب العربي ينطلق من التراث كموضوع للبحث عن الهوية، ثم ينتهي إلى الحاضر كفعل جمالي جماعي، وهذه الصيغة الفنية ترتبط -بشكل تكاملي- مع المكان وطبيعته، لتأكيد قيمة الانتماء في الزمان والمكان.

ولعلها كانت تشير دائما إلى بعض التجارب المهمة في هذا المجال مثل تجربة المسرح الاحتفالي في المغرب، وتجربة روجيه عساف في لبنان وقد كتبت كثيرا من المقالات



والدراسات حول هذه التجارب.

ومن ثم راحت" صليحة" تتحدث في بعض مؤلفاتها عن أهمية الارتجال في المسرح التجريبي العربي، مستشهدة بعروض المسرح الجوال، في القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر، من خلال عروض الأراجوز والمحبظين ودور هذه العروض التراثية في إثراء المسرح الجديد شرط الاستلهام الإيجابي لهذا التراث.

ولهذا تؤكد صليحة على أن "الارتجال فن عظيم لكنه يتطلب موهبة ومرانا وخبرة ودراية بأصول اللعبة حتى لا يختل إيقاع العرض"

وتميزت الرؤية النقدية لدى نهاد صليحة بالاتساع نظرا لتعدد روافد ثقافتها وكذلك اطلاعها على أحدث المناهج النقدية في العالم، بالإضافة إلى متابعتها الدائمة للعروض

المسرحية في العالم وفي المنطقة العربية كذلك، وبالمثل صداقاتها المتعددة مع رموز المسرح العالمي الحديث مثل بيتر بروك، ومارفن كارلسون وميكا كولك ومارجيت ليتفن وجينكا هينلي، وكانت تدعو معظم هؤلاء لحضور عروض مسرحية يقدمها شباب المصري والعربي، حتى تساعد هؤلاء الشباب لأن يقدموا تجاربهم في نطاق من المتابعة النقدية العالمية.

وكانت د. نهاد تقوم بالترجمة الفورية للعروض حتى يتمكن الضيوف من فهم فحوى المسرحيات المعروضة.

كما كانت د. نهاد أكاديمية بارزة دأبت على مزج ثقافتها النظرية الرصينة المتبحرة بالممارسة العملية على كل مستوياتها، حيث تولت تدريس النقد والدراما بالمعهد العالي للنقد الفني في أكاديمية الفنون وقد تولت عمادة هذا المعهد حتى عام ٢٠٠٤ م، وقد تم تكريمها في كثير من المحافل الفنية الدولية.

كانت البداية النقدية الحقيقية لنهاد صليحة في فترة الثمانينيات من القرن الماضي، حيث انطلقت موهبتها النقدية مؤكدة على خصوصية صوتها النقدي الذي تميز منذ اللحظة الأولى بعدة سمات منها:

أولا: المزج ما بين النظريات الغربية والتحليل النقدي وفق ما تمليه الظاهرة المسرحية، مع مراعاة البيئة المكانية والزمانية للعرض المسرحي.

ثانيا : الإحاطة الشاملة بكل عناصر العرض المسرحي، فتقدم رؤيتها عن النص المسرحي وعن الإخراج وعن الأداء التمثيلي، وعن فنون السنوغرافيا وغيرها من العوامل المساعدة في تنفيذ العرض.

ثالثا: التواصل الدائم مع كل الأجيال المسرحية المتواجدة على الساحة الفنية، وكذلك المتابعة الدائمة لكل العروض على اختلاف مستوياتها الإنتاجية، سواء كانت عروضا تابعة للبيت الفني للمسرح أو لمسرح القطاع الخاص، أو للفرق المستقلة.

رابعا : انحيازها للهامش المسرحي، وقد ظهر ذلك جليا لتبنيها لكثير من تجارب الفرق المسرحية المستقلة، وقد سعت د. نهاد صليحة لتطوير منظومة المسرح المستقل، من خلال مشاركتها الفعالة في تأسيس أول مهرجان لفرق المسرح المستقل عام ١٩٩٠.

خامسا: كانت نهاد صليحة من المتحمسين لإقامة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وراحت بحماس شديد تتابع عروضه وتشارك في ندواته، نظرا لأنها كانت أحد أكثر الداعين لوجود مسرح تجريبي في العالم العربي.

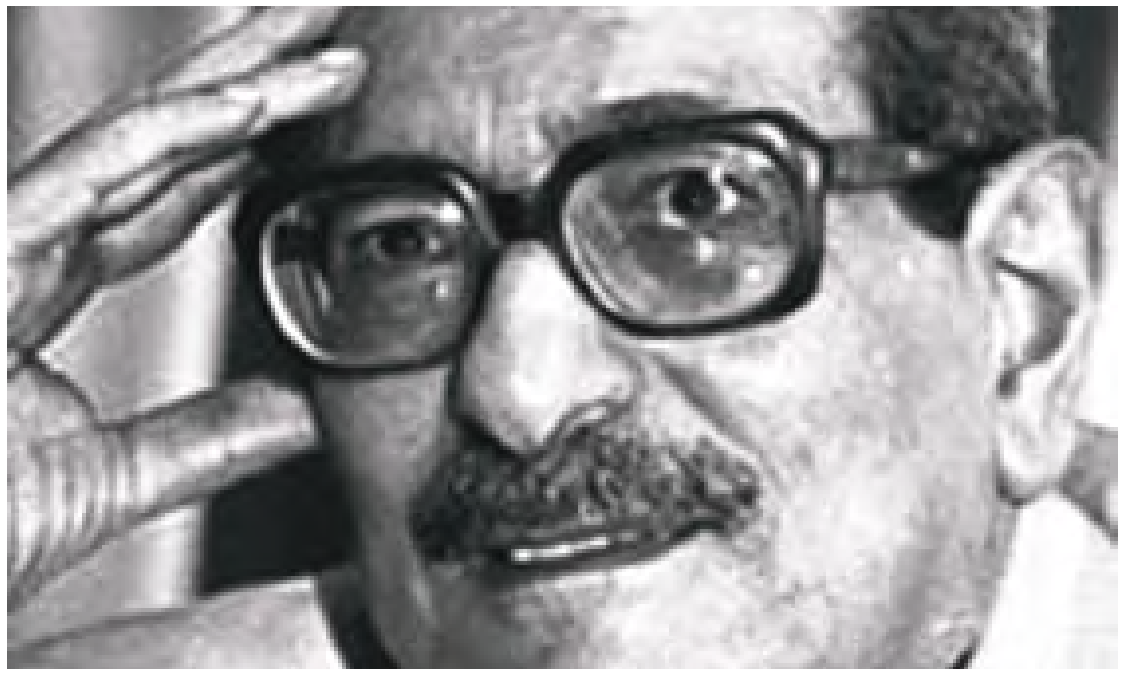
الهوامش:

نهاد صليحة: عن التجريب سألوني- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة- ٢٠١٥- ص١٧.

عن التجريب سألوني: مصدر سابق- ص٣٤.

بمناسبة ذكرى وفاته

«لغة المسرح عند ألفريد فرج - دراسات أدبية»



سامية سيد

بمناسبة ذكرى وفاة المؤلف المسرحي ألفريد فرج في ٤ ديسمبر عام ٢٠٠٥ في لندن، أقدم عرضا لكتاب «لغة المسرح عند ألفريد فرج - دراسات أدبية -» للكاتب والروائي الدكتور نبيل راغب، الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٦.

يعد هذا الكتاب أول دراسة تحليلية لمسرح ألفريد فرج بصفته من الملامح المميزة للمسرح المصري خاصة والمسرح العربي عامة، وهذه الملامح تتمثل في العناصر البارزة التي يتشكل منها مسرح ألفريد فرج وهي مفهوم البطولة الدرامية، ودور الغلالة الشعرية والتاريخ كمضمون درامي، ثم لغة المسرح التي تمزج كل هذه العناصر وتصهرها في كيان درامي متميز بشخصيته المتفردة، وقد حرص المؤلف على أن يزيل أية حواجز نقدية قد تبرز بين القارئ ومسرح ألفريد فرج من خلال التركيز على الدراسة التحليلية التي تنير النصوص الدرامية من الداخل، ثم تترك القارئ ليكون رأيه الخاص من خلال توغله في العالم المسرحي عند ألفريد فرج واستمتاعه بتجربته الدرامية المثيرة.

ويتكون الكتاب من مقدمة وأربعة فصول وخاتمة:

فيقدم الفصلان الأول والثاني «مفهوم البطولة والغلالة الشعرية» معالجة لمفهوم المسرح عند ألفريد فرج كلغة فنية درامية تمثلت في معالجته لشخصيات أبطاله وفي توظيفه للغلالة الشعرية.

ونظرا لارتباط الغلالة الشعرية الوثيق بقضية اللغة الدرامية وخصائصها، قدم راغب الفصل الثالث عن " لغة المسرح عند ألفريد فرج" ، وفي الفصل الرابع تناول فيه "علاقة التاريخ بالدراما" والمدى الذي نجح فيه المؤلف وهو ينتقل بالتاريخ من مرحلة السرد التقريري المباشر إلى الدراما حيث اللغة تكتسب آفاقا وأبعادا جديدة متسائلا: هل استطاع ألفريد فرج أن يوفق بين المضمون التاريخي والشكل الدرامي في مسرحياته التي استمد مضمونها من التاريخ ؟.

هذه الدراسة قامت بتحليل مراحل التطور التي مرت بها لغة المسرح عند ألفريد فرج، والإضافات التي أضافها إلى المسرح المصري المعاصر بصفته لغة فنية لها مواصفاتها الدرامية الخاصة بها.

وأكد المؤلف أن هذه الدراسة ليست إلا سوى عامل مساعد يسهل للقارئ مهمة إدراك العلاقات الحية ومواطن الجمال وثغرات الضعف في لغة المسرح كما استخدمها ألفريد فرج، سواء في بناء مسرحياته وتجسيد أبطاله وشخصياته، أو في التعبير الفني من خلال الحوار الذي يشكل العمود الفقري للمسرح بصفة عامة.

وفي مقدمته للكتاب أضاف الدكتور نبيل راغب قائلا:

« لعل الريادة الحقيقية التي أضافها ألفريد فرج إلى المسرح المصري المعاصر تكمن في مجال اللغة الدرامية أو الدراما كلغة فنية، فمسرحياته تمتلك لغة درامية مبتكرة ومتنوعة طبقا لنوعية الشكل والمضمون، لغة جعلت لمسرحه مذاقا خاصا به سواء أكان يعالج مضمونا تاريخيا أو أسطوريا أو معاصرا، وهذا المذاق الخاص دليل على اللغة الدرامية الناضجة التي لا تأتي للكاتب إلا بعد استيعابه وهضمه لتقاليد المسرحية العالمية، ومحاولة استنبات أنواع جديدة منها تلائم التربة المصرية، ومسرحنا المحلي لا يزال يفتقر كثيرا إلى هذا النوع من اللغة الدرامية.

واستعرض المؤلف لبعض مواقف الأدباء والنقاد الذين تعرضوا للغة المسرح أو للمسرح كلغة فنية، و عن المراحل التي تبلورت من خلالها لغة المسرح ومنهم: أرسطو، هوراس، لوب دي فيجا، جان راسين، بومارشيه ، جورج بوشنر ، موريس ميترلنك، الفريد دي موسيه ، أوجست سترندبرج، برنارد شو ، والاسباني فريديريكو .... وغيرهم»

(مفهوم البطولة)

خلق العديد من الأبطال الدراميين :

يعد ألفريد فرج من الكتاب المسرحيين الذين يهتمون اهتماما خاصا بخلق شخصية البطل، وإلقاء الأضواء عليها من الداخل والخارج من خلال الأحداث والمواقف والشخصيات الأخرى سواء كانت ثانوية أو غير ذلك، ولكن اهتمامه هذا لا يطغى على كل عناصر المسرحية حتى لا تبدو المواقف مصطنعة والشخصيات باهتة، وحتى تتركز وظيفتها في بلورة شخصية البطل فقط ، وبالتالي فلا يمكن أن ننظر إلى البطل في مسرح ألفريد فرج على أساس أنه شخصية محورية يمكن دراستها في حد ذاتها، ولكن لابد من دراستها من خلال علاقاتها داخل المواقف المختلفة وتأثير هذه العلاقات والسلوك على تطورها النفسي من الداخل، وعلى سير خطوط المسرحية الأساسية من الخارج، وبذلك نجد أن البطل لابد أن يؤثر ويتأثر في نفس الوقت، حتى يملك عناصر الحياة الدرامية التي يحتمها منطق الفن الذي يختلف عن منطق الحياة العادية، لأن منطق الفن يتيح للفنان الاختيار الواعي لخدمة النص، أما منطق الحياة فليس فيه هذا الاختيار، لأنه يقوم على الجبر النابع من التسلسل الميكانيكي لعنصر الزمن، وهذا ما حاوله ألفريد فرج ونجح في تحقيقه الى حد كبير، وهنا حاول نبيل راغب ان يقدم في هذا الفصل تتبع لمفهوم البطولة الدرامية من خلال التسلسل التاريخي لمسرحيات ألفريد فرج وهي: مسرحيات (سقوط فرعون التي كتبها عام ١٩٥٥ ، صوت مصر ١٩٥٦ ، حلاق بغداد ، سليمان الحلبي ١٩٦٤ ، الفخ ١٩٦٥ ، بقبق الكسلان ١٩٦٥ ، بالإجماع زائد واحد ١٩٦٥ ، عسكر وحرامية ١٩٦٥).....ومسرحيات أخرى.

ونجد هنا أن ألفريد فرج وفق في خلق العديد من الأبطال الدراميين من أمثال « اخناتون وأبو الهول وسليمان الحلبي والزير سالم وعلى جناح التبريزي وتابعه قفة»، ورغم أننا نحس بكيانهم الخاص وشخصياتهم المستقلة، فإننا لا نستطيع دراستهم منفصلين عن النص المسرحي لارتباطهم العضوي به، حيث أنهم يستمدون حياتهم منهم، وهذه من أهم الإضافات التي أضافها ألفريد فرج إلى المسرح العربي المعاصر، لأن كثيرا من الكتاب الذين اعتنوا بالأبطال الدراميين عناية خاصة، نسوا في غمرة حماسهم الشكل الفني للمسرحية، فاستحالت أعمالهم في كثير من الأحيان إلى مجرد ترجمة تاريخية أو سيرة درامية - إذا صح استعمال هذا التعبير للبطل الدرامي -.

(الغلالة الشعرية)

روح الشعر تسري بفاعلية في معظم أعماله المسرحية :

إن المتتبع لمسرح ألفريد فرج يتضح له أن هناك مسحة من روح الشعر تكمن في ثنايا الحوار، وتسري في شرايين المسرحية في المواقف التي يحتاج فيها الحدث إلى نوع من الكثافة الشعرية التي لا يمكن للنثر التقريري أو السرد المسرحي أن يقوم بها، فالخصوبة اللغوية والثقل الجمالي والتركيز الفعال عوامل تساعد في بعض الأحيان على منح الحدث الدرامي دوافع درامية تثري من الجمال العام للمسرحية، وتخفف من حدة الانفعال التراجيدي في نفس القارئ، لكي يتوازن انفعال الخوف مع عاطفة الشفقة عنده، في مزيج يطهر نفسه من انفعالاتها المضطربة، ويمكنه من نظرة إنسانية أشمل، وإحساس جمالي أكثر رحابة.

ولذلك نجح ألفريد فرج عندما استغلها في (سقوط فرعون وصوت مصر وسليمان الحلبي والزير سالم)، ولكنه فشل في إدماجها في كوميدياته فظلت خارجة عن المضمون ومفروضة على الشكل، وخاصة في (عسكر وحرامية) لأن روح هذه الغلالة الشعرية ترتبط ارتباطا وثيقا بالتأثر العاطفي الذي يسري في التراجيديا، أما في الكوميديا فلابد أن نتجاوب عقليا فقط، ولذلك فقدت هذه الغلالة الشعرية أثرها في الكوميديا عند ألفريد فرج، وأصبحت خارجة عن نطاقها وهذا هو نفس منهج ألفريد فرج الذي أورده في كتابه (دليل المتفرج الذكي الى المسرح) في فصل فن الضحك صفحة ٤٩ "العاطفة ألد أعداء الضحك، فلكي يحدث تأثير الضحك يجب أن يتوقف القلب عن الشعور برهة؛ لأن ما هو مضحك إنما يتوجه إلى

العقل المحض، إن كشف عيوب الناس أو مكامن المفارقة في موقف ما على نحو يثير الجزع أو الشفقة أو الرحمة، كفيل بأن ينسخ الضحك ويطرده...“

وتساءل المؤلف هل تتنافى الغلالة الشعرية كلية مع روح الكوميديا؟، في حالة ألفريد فرج يبدو أنها تتنافى فقط مع روح الكوميديا العصرية التي تعالج مشكلات العصر المعقدة، وقضايا المجتمع المعاصر؛ لأن القضية تكون بالحيوية والخطورة بحيث تحتاج إلى تركيز أدوات الكوميديا، من إبراز للمفارقات، وتأكيد لروح الكاريكاتير، ونقل للعناصر الإنسانية، إلى ظروف غير إنسانية أو العكس، وغير ذلك من أساليب الاضحاك، ولكن لكي يتحقق النجاح الفني للكوميديا المعاصرة، فلابد أن تفي بأغراض اجتماعية عامة تمتاز بالحيوية والخطورة، ومن هنا تتضاءل فاعلية الغلالة الشعرية التي ربما أفسدت من تأثير الكوميديا في نفس المتفرج، ولكن الغلالة الشعرية تلك لا تتنافى مع الكوميديا القائمة على الحكايات والأساطير التي تدور حول مضامين لا نرى معالمها بوضوح الآن بحكم حقب التاريخ الطويلة التي مرت عليها، وهنا يتضاءل الدور العقلي البحث في استيعاب الكوميديا ، فنحن نلقي نظرة إلى هذه القصص القديمة، فتنبض قلوبنا بالتصديق وعدم التصديق في أن واحد، فلا نميز بين ما تغرينا به عقولنا، وما تغرينا به قلوبنا من نظرة عقلية إلى الحقيقة، ونظرة عاطفية مأخوذة بجمال الخرافة.

وبذلك نجحت الغلالة الشعرية في أداء دورها في كوميديا ”حلاق بغداد“ و” بقبق الكسلان“ و” على جناح التبريزي“ المستوحاة من قصص ألف ليلة وليلة ومنسوجة على منوالها وإحدى قصص الجاحظ في كتابه ”المحاسن والأضداد“.

ولكن تلك الغلالة الشعرية فشلت في القيام بوظيفتها في ”عسكر وحرامية « حيث أنها كوميديا تعالج مشكلات عصرنا الحاضر، ولذلك طغت القضية المطروحة على كل ما عداها من عناصر أخرى لإحساس المتفرج العميق بها، لأنه يعيشها فعلا.

وبتتبع الدور الذي لعبته تلك الغلالة الشعرية في مسرحيات ألفريد فرج، وإلى أي حد نجحت في أداء وظيفتها، وإلى أي حد فشلت في القيام بدورها المرسوم لها.

نجد أنه من خلال تلك المسرحيات أثبت الدكتور نبيل راغب أن روح الشعر تسري بفاعلية في شرايين معظم الأعمال المسرحية التي كتبها ألفريد فرج، ولعل مصدر هذه الظاهرة أنه يؤمن بأن الدراما والشعر هما شيء واحد، ولو فقدت المسرحية روح الشعر المتمثلة في ”الاقتصاد اللفظي والكثافة اللغوية والايحاء المتعدد والومضات الحادة واللمسات السريعة واللمحات المؤثرة والمعاني الخصبة والتطور الدرامي“، لتحولت إلى تحليل إخباري تقوم به شخصيات عن نفسها أو عن المواقف التي تقفها أو عن الأحداث التي تمر بها، مما يهدد المسرحية بالتسطيح والمباشرة، ولكن ألفريد فرج لم يترك قياده سلسا وراء بريق الغلالة الشعرية، حتى لا تفسد الروح الدرامية للنص وتصيبه بنتوءات وأورام قد تضعف من حيويته الجمالية، بل أخضعها لحتميات الدراما ومقتضيات الشكل الفني، ونظرا لارتباط الغلالة الشعرية الوثيق بقضية اللغة الدرامية وخصائصها.

وبالتالي فإن الغلالة الشعرية التي ميزت معظم مسرحيات ألفريد فرج مكنته من استغلال الخصوبة اللغوية والثقل الجمالي والتركيز الفعال في تشكيل أعماله ، وهي العوامل التي تمنح الحدث الدرامي دفعات متتالية تضاعف من حيوية المسرحية، وتجنبها ثغرات السرد التقريري والاطناب النثرين، ولم تغري الغلالة الشعرية ألفريد فرج بالجري وراء الغنائية التطريبية التي تفسد من هارمونية الشكل لاهتمامها بالزخارف اللفظية والمحسنات البديعية واللفظية والايقاعات المتكررة والرتيبة، بصرف النظر عن تطور الحدث وبلورة الشخصية وتلقائية الموقف، فالغلالة الشعرية لم تخرج عن القيام بدور تلك الموسيقى الخلفية التي تدق بإيقاعها في خلفية قصائد الشعر، ورغم أن مسرحيات ألفريد فرج قد كتبت كلها بالنثر، فإنها استغلت روح الشعر في إشاعة الحيوية والخصوبة والكثافة بين أرجائها، إيمانا من المؤلف بأن الدراما والشعر هما شيء واحد.

(لغة المسرح)

ألفريد فرج سلح مسرحه بلغة درامية مبتكرة ومتنوعة.

أما عن قضية لغة المسرح فاستحضر الكاتب ما قاله ألفريد فرج: أن المسألة لم تعد مجرد تأييد للفصحى أو العامية أو الدارجة، بل هناك ثمة لغة للحوار المسرحي بلا شك، فالمسرحيات تكتب بالإنجليزية والفرنسية والألمانية وبالفصحى العربية والعامية، ومع ذلك فمن بينها مسرحيات مكتوبة بلغة مسرحية جيدة، وأخرى لغتها ضعيفة ركيكة هامدة.

ولا شك أن الممثل والمتفرج شديد الحساسية للغة المسرح والنص المسرحي ليس في النهاية سوى كلمات يخاطب بها الممثل مشاعر الجمهور فوق المنصة، وهذه الكلمات سواء كانت فصحى أو عامية لها شروط جمالية وتعبيرية، ولغة المسرح - عندما توظف هذه الكلمات - لها غير هذه الشروط الأدبية العامة، شروط خاصة أخرى كلغة لفن من نوع خاص.

إن المسرح يقتضي لغة ذات طابع مركز ومعبر تعبيرا مباشرا بلا تعقيد أو لف أو دوران، بلا استطراد أو تطويل، لغة تنأى عن التراكيب المتداخلة المعقدة حتى يسمع المتفرج، فيفهم على الفور ما يقال، ويحدث له الأثر المطلوب، ولذلك يفضل أن تكون الجمل المسرحية قصيرة، فذلك أدعى لراحة الممثل وعدم ارهاقه، فالمتفرج لا يملك الفرصة ليلاحق المعاني في مثل هذا اللون من التعبير.

كذلك فإن للغة المسرح موسيقاها الذاتية الخاصة، فالمسرحية تحكمها نبرة وجرس ومقام موسيقي معين، ف « التراجيديا» تحكمها نبرة آسية جادة مهمومة ، ويلتزم ممثلوها الاقتصاد الشديد في التفجع والتوجع ، بما ينسجم مع موضوعها الجاد الرصين، بينما تتميز « الكوميديا « بنبرة لينة لطيفة، مرحة في غير مجون، ذكية تشيع السرور، أما « الفارس « فيغلب عليها الصخب والمفارقات الصارخة المدوية، ويعلو فيها الزعيق مع سرعة الإيقاع .

ثم يؤكد ألفريد فرج على أن أهم خاصية تميز لغة المسرح هي أنها لغة يتكلمها الممثلون، لا لغة يطالعها مطالعون أو يخطبها خطباء، ولذلك لابد أن تتميز بصفات لغة التخاطب .

وهذا الوعي الحاد بلغة المسرح عند ألفريد فرج سلح مسرحه بلغة درامية مبتكرة ومتنوعة، طبقا لنوعية الشكل والمضمون، ومنحه مذاقا خاصا به سواء كان يعالج مضمونا تاريخيا أو أسطوريا أو معاصرا، وهذا المذاق الخاص دليل على اللغة الدرامية الناضجة التي لا تتأتى للكاتب إلا بعد استيعاب وهضم التقاليد المسرحية العالمية، ومحاولة استنبات أنواع جديدة منها تلائم التربة المصرية ، ولكي تتبع هذه الدراسة مراحل توظيف لغة المسرح عند ألفريد

فرج سواء كانت اللغة التي يستخدمها المسرح للتعبير الدرامي، أو المسرح كلغة فنية لها مواصفاتها الخاصة، رأت استخلاص الملامح الأساسية التي تطبع المسرحيات بطابعها، ودراسة المدى الذي استفادت فيه من هذا الطابع، وهل أصابها بالتكرار والرتابة، أم أن المؤلف استطاع تجنب هذا عن طريق تمكنه من لغته المسرحية.

لذلك فإن فرج ارتضى لنفسه هذا المنهج في لغة المسرح فلنرى إلى أي حد نجح في تطبيقه، أو إلى أي مدى لم يتمكن منه ولماذا؟! والحدود التي أثبت فيها نجاح المنهج نفسه او عكس ذلك.

وهو ما طبقه على مسرحيات ”سقوط فرعون“ و”صوت مصر“ و”حلاق بغداد“ و”بقبق الكسلان“ و”على جناح التبريزي وتابعه قفة“.

وفي أعماله أثبت ألفريد فرج أن هناك لغة خاصة بالمسرح لابد للكاتب المسرحي أن يتمثلها ويطوعها ويشكلها بدافع من كيانه الذاتي، وباستيعاب تقاليد المسرح العالمي على مر العصور من عصر سوفوكليس واريستوفانس حتى عهد بيكيت واونيسكو ...

لأنه يتحتم عليه أن يوجد لنفسه معيارا خاصا للتعبير عن الموقف الذي يعالجه، وذلك عن طريق تطويع أداة اللغة في سبيل خدمة عمله، لأن القضية تتركز في أنها لغة فن أو لا فن، وليست قضية فصحى أو عامية أو دارجة إلى آخره ، والمضمون هو الذي يقوم بتشكيل اللغة وتطويعها، فإذا تنافر معها في حالة فرض الكاتب على مضمونه لغة معينة لا تتمشى مع طبيعته فلابد أن يحدث انفصام بين الشكل والمضمون، والضحية الوحيدة لهذا الانفصام هو العمل الفني نفسه.

التاريخ والدراما

التوفيق بين المضمون التاريخي والشكل الدرامي

استطاع ألفريد فرج في مسرحياته التي استمد مضمونها من التاريخ، أن يوفق بين المضمون التاريخي والشكل الدرامي، ولم يترك التاريخ يسيطر على الدراما بحيث يحيل مسرحياته إلى مجرد عرض تاريخي لأحداث وقعت في حقبة معينة، لأن المؤلف وفق في تفادي منحنيات التاريخ، وتجنب متاهات السيرة الشعبية ، عن طريق ارتباطه بالعمود الفقري واللغة الدرامية لمسرحياته ، وهو موفر عليه الكثير من التجاعيد والنتوءات والأورام التي تصيب المسرحيات التاريخية التقليدية.

هذه هي الإنجازات التي أضافها ألفريد فرج إلى لغة المسرح المعاصر، وساهم بها في إرساء الدعائم الفنية والتقاليد الدرامية التي تمنح مسرحنا شخصيته المميزة، ولقد استطاع هضم التقاليد العالمية للمسرح، واستفاد منها في خلق أعماله، ولكنه وفق في إبراز المضمون النابع من وجداننا وضمير أمتنا العربية؛ لأنه لم يحاول تقليد النماذج العالمية ومحاكاتها بسذاجة، بل شد قلمه إلى جذور أرضنا وأخذ منها مادته الفنية، ثم قام بصهرها وتطويعها من واقع خبرته ودراساته وتمكنه من لغة المسرح.

وفي النهاية أكد مؤلف الكتاب الدكتور نبيل راغب أن تلك الدراسة للغة المسرح عند ألفريد فرج أكدت أن الخطوط العريضة التي تمثلت في ”مفهوم البطولة والغلالة الشعرية ولغة المسرح والتاريخ والدراما “ قد منحت مسرحه الشخصية المميزة له، ولا نقصد أن مسرحياته كانت مجرد تأكيد متكرر وممل لهذه الخطوط، ولكنها كانت بمثابة التنويعات والتفريعات التي توضح أبعاد الخط الأساسي ، ونحن نؤمن أن المسرحيات تختلف اختلاف بصمات الأصابع ،حتى لو كانت من خلق كاتب واحد، ولكن مع هذا نعتقد أن كل كاتب قد ترعرع في ظروف معينة أوحت إليه بأفكار خاصة ونظرة معينة، تختلف عن بقية كتاب المسرح، هذه الأفكار والنظرة الخاصة غالبا ما تتردد لضوئها في أعماله المختلفة، ولا عيب في هذا طالما أنه لا يقع في خطأ الرتابة والتكرار، ويعود هذا إلى سيطرة الكاتب عليها أثناء عملية الخلق الدرامي، ولو أنه ترك لها العنان لجعلت مسرحيته نسخا شائهة من بعضها البعض.

الجسم والجسدية في المسرح

من السيميوطيقا إلى علم الأعصاب

قائمة مصطلحات متعددة التخصصات (١)

تأليف: ماركو دو مارينيس
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

أود أن أبدأ من النتائج التي قدمها جان ماري برادير في المقال الذي نشره أخيرا:

(١) لا يمكن قبول أي نظرية عامة للمسرح اليوم، كما أنه لا يمكن أي تؤدي أي معلومة علمية إلى أي تعميم.

(٢) لا بد أن نقبل فكرة أننا يجب أن نتعامل مع الحاجة إلى إعادة تعريف وتوضيح مستويات التنظيم بشكل مستمر والنظر في العلاقات بينها.

(٣) نحن محكوم علينا بالتعاون، بمعنى أنه، بتواضع وطموح، يجب على كل فرد أن يعتبر نفسه نسقا مفتوحا بشكل واع.

هذه هي المقولات التي أتفق معها بالكامل تتضمن التالي:

(أ) تؤكد حتمية أن تتبع دراسات المسرح هذا الدمج في النظرية والممارسة والتاريخ الذي أسميه منذ أكثر من عشرين عاما «علم المسرح الجديدNew Theatrology“

(ب) ورغم ذلك لا يستبعدون الحاجة إلى تطوير نماذج نظرية جديدة – جزئية ومؤقتة – أو الأفضل من ذلك تطوير نماذج جديدة لدراسة التجربة المسرحية من كلا الجانبين (فيما يتعلق بكل من الممثل والمتفرج).

(ج) هذه النماذج الجديدة من الواضح أنها يجب أن تكون متعددة المجالات أو عابرة للمجالات، وربما أيضا غير منضبطة قليلا (كما تريد دراسات الأداء الأمريكية الشمالية أن تبالغ أحيانا قليلا في رأيي). وبالتأكيد يمكن أن تولد هذه النماذج من "التحيز الجديد" بين ما نطلق عليه اليوم العلوم الإنسانية والعلوم الطبيعية أو علوم الحياة، وهو تمييز عفا عليه الزمن إلى حد ما.

(د) في نفس الوقت يمكن أن نحتاج، ما دام هذا ممكنا، أن نتجنب توليد وحوش تأديبية جديدة، مثل علم الأحياء العصبية للمسرح.

وبهذا المعنى أود أن أقترح قائمة مصطلحات متعددة المجالات أو عابرة للمجالات، والتي ربما تؤكد فائدتها في تطوير نماذج جديدة في التجربة المسرحية.

ويضع معجم المفردات المختصر هذا علامة تحت كلمة «الجسم Body“ و"الجسدية Corporeity“، ولكن الموضوع المعقد الذي يحاول أن يشمله أو يحدده هو تجربة المتفرج التي عرفها جابريل صوفيا، على نحو مناسب، بأنها «تجربة أدائية Performative Experience“

وبالتالي دعوني أبدأ من «العلاقة المسرحية the theatrical relationship“ (أي علاقة الممثل – المتفرج)، وهي الموضوع المركزي، وإن لم يكن بشكل حصري، لعلم المسرح. والتأكيد في الوقت الحاضر على أن العلاقة المسرحية التي تشرك الجسم علاوة على العقل والعضلات، والفكر والحواس والأعصاب، بقدر التأكيد على الخيال والعاطفة – لكل من المتفرج والممثل أو المؤدي – ربما تبدو بالفعل علاقة مبتذلة. ويعلم هذا كل صناع المسرح تماما، ولكن الفكرة هي أن نظرية المسرح العلماء لا يعرفون ذلك.

الحقيقة هي أنه خلال القرن العشرين بدأ قبول البعد الجسدي في التجربة المسرحية من الجانبين (جانب الممثل وجانب المتلقي)، بشكل كامل ضمن نظرية المسرح. وبالتالي بدأت الدراسات المسرحية تتجاوز النماذج غير التجسيدية والتمركز حول العقل والدراسات الثقافية التي ظلت حبيسة منذ أرسطو.

في نهاية المطاف، فإن التأخير الذي تعرضت له الدراسات المسرحية في قبول الجسم والجسدية في خطابها النظري يجب أن يكون مرتبطا بالتأخير والصعوبات التي عانت منها العلوم الإنسانية لفترة طويلة، ومن ضمنها، السيميوطيقا واللسانيات والأنثروبولوجيا.

وبالكلام عن التأخير والصعوبات لا أشير حقا إلى الجسم كموضوع للدراسة، ولكنني أفكر في الجسم أولا باعتباره «مريضا فاعلا» (كما يقول جريماس) والأفضل من ذلك أنه «البعد التأسيسي" لكل ظاهرة ثقافية واجتماعية، ولاسيما في كل تجربة جمالية على حدة.

وقد تغير الموقف اليوم بشكل عميق؛ لدرجة أن لدينا انطباعا بأنه يتم التركيز بشكل مفرط على قضايا الجسم بدءا من السياسة الحيوية إلى الجماليات العصبية. وعلى أي حال، فإن مفاهيم مثل «المعرفة المتجسدة»، و»المجتمعات الجسدية» وما إليها، توضح كيف أصبح الجسم بطلا حقيقيا (إن لم يكن البطل) في الخطاب النظري للعلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية.

وهناك شيء واحد مهم بشكل خاص: أن ندرك حقيقة أن المتفرج، مثل الممثل، مزود بجسم وعقل وكفاءة موسوعية تناصية. فالمتفرج بجسمه وفي جسمه يمارس المتفرج الأداء، وهذه هي الكيفية التي يفهم بها الأداء ويعيشه ويفهمه ويستجيب له. (وربما يمكننا التحدث عن تقنيات الجسم كما يفهمها مارسيل ماوس، في ضوء العمل الذي يقوم به المتفرج فعلا في المسرح).

وبالرغم من ذلك، فإننا نتعامل مع حقيقة كانت معروفة دائما لصناع المسرح، ولكن العلم تأخر في إدراك ذلك. وقد جاء الإدراك في المقام الأول من تجارب المسرح الجديد (المسرح الحي، وجروتوفسكي، وبيتر بروك، ومسرح أودين، والمسرح المفتوح.. الخ)، وأيضا من استحواذ كل من العلوم الإنسانية (ومن بينها السيميوطيقا) وعلم الحياة.

وتطور اللقاء بين المسرح وعلوم الحياة أثناء العقود الثلاثة الأخيرة بفضل سلسلة من المبادرات الدولية المهمة والتي غالبا ما كان يدفعها صناع المسرح. وقد ساهمت هذه المبادرات في نمو النقاش والبحث المرتبط بالأسس البيولوجية لفنون الأداء، خارج الأكليشهات ونسبية المعتقدات الثقافية. وسوف أقتبس ثلاثة أمثلة: المدرسة الدولية للمسرح والأنثروبولوجيا التي أسسها يوجينو باربا ١٩٧٩، وفرقة التشكيك في الإبداع البشري مثل التمثيل Questioning Human Creativity as Acting، والتي تطورت في مالطة عام ١٩٩٥ التي أسسها المخرج المسرجي والعالم والتربوي جون شوارنز، بالتعاون مع انجمار ليند (الذي وافته المنية عام ١٩٩٧) وعلماء الإدراك من ريتشارد موسكات من جامعة مالطة وجلين جودال من جامعة بوردو، وفرقة السينولوجيا العرقية Ethnoscenology، والتي انطلقت في باريس عام ١٩٩٥ بمبادرة من جان ماري برادير.

ومرة أخرى، هدفي في هذا المقال هو صياغة قائمة لمفاهيم جديدة فيما يتعلق بالجسم والجسدية في العلاقة المسرحية كما تم اقتراحهم في مختلف المجالات بين العلوم الإنسانية وعلوم الحياة أثناء القرن العشرين.

الجسم / البدن

لقد أثر التمييز الذي اقترحته الفينومينولوجيا على الممارسات الفنية للجسم وكل محاولة تالية لوضع نظرية حول نفس الفكرة. وقد جاء أولا تمييز إدموند هوسرل بين «البدن Korper" باعتباره امتدادا، وشيء، وجسم، والجسم كما هو معاش ومتجسد، ووحدة الإدراك والحركة المعاشين. وقد تناول هذا التمييز وتطوره ميرلوبونتي، الذي فصل مفهوم الجسم عن مفهوم البدن، وهو أول من ينسب قيمة فلسفية لهذا المفهوم. وهو مفهوم ينظر إلى الجسم الذي يشكل مفهوما مشتركا بين الجميع وخط الاتصال مع الخارج.

وفي فن الأداء ولاسيما فن الجسم، نشاهد محاولات الفنانين لإعادة اكتشاف أجسامهم باعتباره جسدا leib أو بدنا chair. بمعنى آخر، يسعى فنان الجسم جاهدا من خلال أفعال متطرفة وعنيفة إلى إعادة ضبط جسده وحقيقته الأصيلة خلف كل اغتراب – تشيّؤ بما يتجاوز أي اختزال للجسم إلى موضوع استهلاكي، وإلى مجرد سلعة.

المثير فيما يتعلق بفن الجسم والتجارب المتطرفة حول خشبة المسرح المعاصرة (مثل مسرح القسوة عند أرتو) هي أن المرور من الجسم إلى البدن (أي من الجسم كموضوع خاص بنا، وجسد معاش) وغالبا يتم تمثيله كأنه لحم مذبوح (أي قطعة لحم). بمعنى آخر، من أجل تأقلم الذات مع جسدها من جديد، وتخليصها من الاغتراب، يبدو أنه لا غنى عن التحفيز إلى أقصى الحدود، وما وراء ذلك، لإخضاع الجسم لاختبارات شديدة، وحتى لانتهاكه، وبالطبع الحط من قيمته إلى مجرد قطعة من اللحم. وفي هذا الصدد تؤسس لوحات فرانسيس بيكون المثال الأبرز في الفنون البصرية.

الجسدية

ربما من المفيد أن نربط فكرة الجسم الظاهري والمعاش بمفهوم الجسدية أو نمزجها به. وطبقا لإنريكو بتوسي، فإن هذا يشير إلى التعبير الفردي والخاص عن الجسم الظاهري، مثل الجسم الذي يمكن أن يوجد على خشبة المسرح في عروض جان فابر، وروميو كاستيلتوتشي، وجان لوارز، وفيورا ديل بوس، ولكنه ينعكس أيضا في كل من فن الجسم (بداية من جينا بان إلى مارينا أبراموفيتش) والرقص الحديث (بينا بوش، ووليام

فورسيث، وسابورو تيشيجاوارا).

وفيما يتعلق بالمسرح المعاصر، يعتقد بتوسي أنه من المفيد أن نميز بين الجسم كتصنيف عام وجسدية التجربة المنفردة. بمعنى آخر، تكمن ميزة تبني مفهوم الجسدية في ذلك، بفضل التناول الفينومينولوجي تجاه الجسم، إذ من شأنه أن يتيح إعادة صياغة أفضل للحداثة الحقيقية الموجودة في أبحاث الأساتذة القرن العشرين، وهم الآباء المؤسسون للمسرح الحديث. وليس من قبيل المصادفة، أن أربط قبل سنوات هذه الحداثة بإعادة اكتشاف الجسم. لقد كان بالفعل اكتشافا للجسم الحساس (أي الجسم الملموس، الذي لم يعد يُنظر إليه من الخارج، ولكن عن طريق بحث عميق لدينامياته الداخلية). جسد تحرر، من ناحية، من مجال الرموز، ومن جهة أخرى، من مجال الأشكال، وإعادته إلى ماديته. ومن وجهة النظر هذه، فإن المسألة فعلا ليست دراسة الجسم في الحركة بل الحركة في الجسم.

الحركية

فيما يتعلق بالعلاقات بين الخارجي والداخلي، وبين الحركة والشعور، والتعبير والعاطفة في الإنسان، فمن المثير أن نلاحظ نموذج «التحريض البدني للعاطفة physical induction of emotion" أو "الحركية kinaesthesia"، التي أكدت نفسها في أعمال أساتذة المسرح في القرن العشرين والمخرجين التربويين. وقد منح مثل هذا النموذج الموجود بشكل جنيني عند ليسينج في القرن الثامن عشر، وطوره فرانسوا ديلسارت في القرن التاسع عشر، حلا لمشكلة تجاوز التطابق Identification في مقابل عدم التطابق non-identification، فيما يتعلق بعلاقة الممثل – الشخصية. ووضحت ممارسة المخرجين التربويين أن الممثل الذي يسعى إلى شعور مرضي على خشبة المسرح، بالنسبة لهدف الدور/السجل، أو أدائه، لا يجب أن يبدأ من المشاعر، بل من الجسم، أي من الحركة والإيماءة والفعل البدني. ويمكن أن تحفز هذه الحركات والإيماءات والأفعال البدنية عندئذ الموقف. إن ما يشترك فيه ستانسلافسكي (منهج الأفعال الجسدية) ومايرهولد (الآلية الحيوية) وأرتو (النزعة الرياضية العاطفية) – على سبيل المثال وليس الحصر لأنهم أبرز ثلاثة – هو تبني هذا النموذج.

ورغم ذلك، كان الرقص الحديث في نهاية المطاف (وهو مجال أكثر حرية عموما من الانقباضات النفسية ومن مطالب التمثيل فيما يتعلق بالمسرح) هو الذي طور العمل في مشاعر النزعة الحركية – أو الشعور الذي يحسه الراقص في الحركة – التي يمكن أن يعمل عليها الراقص بشكل واع في مرحلة تالية.

ومن المثير أنه، على مدار القرن العشرين، يمكن أن يعمل نفس النموذج على ما يبدو أيضا في علاقة الممثل – المتفرج المسرحية. وفي هذه الحالة تنظر الحركية إلى الأحاسيس/ المشاعر التي تستحثها/ تثيرها في المتفرج. (أتحدث عن الحركات، ولكن اتضح أن نفس الظاهرة تحدث مع الصوت من الإلقاء إلى الأغنية).

وقد كان أول من نظّر لآلية الحث/ التحفيز في حدود علمي سيرجي إيزنشتاين في تصريحه عام ١٩٢٣ الذي حمل عنوان «الحركة التعبيرية Expressive Movement". ورغم ذلك، كانت هذه الفكرة حاضرة في نفس الوقت في عمل مايرهولد حول «الآلية الحركية»، ومن الممكن أنها أسست موضوع نظريات أرتو المثيرة في الثلاثينيات.

وعند هذه النقطة ينشأ السؤال التالي: كيف نشرح هذه الآلية؟ بمعنى آخر، أين تكمن قوة الإيماءة في حث/ تحفيز الإحساس/ الشعور عند من يحملها، وربما نفس الأحاسيس/ المشاعر لمن ينفذ تلك الإيماءة؟

من الواضح، كما أشار أرسطو فعلا، أن كل هذا يرتبط فعلا بالاستعداد الفطري للإنسان تجاه المحاكاة والتطابق. ورغم ذلك، على مدار القرن العشرين، تمثل التقدم الذي حققته مختلف المجالات في المحاكاة والتطابق اللذين لم يعودا يشملان العقل وعلم النفس والعواطف فحسب، بل تعلق الأمر أيضا بالجسم في المقام الأول (أي المخ والجهاز العصبي، وأعضاء الحواس، والعضلات، والجلد). ونسمع على سبيل المثال عن «التعاطف العضلي muscular empathy ، وهو شيء مارسناه جميعا لا أكثر ولا أقل كمتفرجين عاديين. وبهذا المعنى، رغم ذلك، يمكن أن نحتاج أن نذكر كل منظري «التعاطف Einfuhlung"، ومن ضمنهم فيشر، وليبز، وفولكيت، فورينجر. واليوم، يبدو أن مرايا الأعصاب Mirror neurons تؤكد أن الإيماءات البسيطة ليست كافية لتحفيز استجابة لمن ينظر، ولكننا نحتاج حركات قصدية، وامتلاك هدف، وباعث. بمعنى آخر، نحتاج أفعالا، طبقا للمصطلحات التي تبناها أساتذة المسرح المعاصر، بداية من ستانسلافسكي حتى جروتوفسكي.

وبهذا المعنى، فإن مفاهيم التشابه وتكرار التنفيذ طورها اليسوعي مارسيل جوسيه في دراساته الأصلية الشاذة حول أنثروبولوجيا الايماءة والكلمة، وهي لا تزال مفيدة وكاشفة.

ماركو دو مارينيس يعمل أستاذا للمسرح في جامعة بولونا في إيطاليا. هذه المقالة هي الفصل الرابع من كتاب «المسرح وعلم الأعصاب الإدراكي» (من ص ٦٢-٧٤).. تحرير ساليتا فليتي - جابريل سوفيا – فيكتور ياكونو - صادر عن دار نشر Methuen ٢٠١٦.

تاريخ مسرح نجيب الريحاني وتفاصيله المجهولة(٢٦)

أسباب فشل عروض الريحاني!!

محمد التابعي

حاول الريحاني النجاح بفرقته الجديدة، كما حاول إقناع جمهوره بأنه ممثل درامي يستطيع أن ينجح في أدواره التراجيدية مثلما نجح في أدواره الكوميدية وخصوصاً أدواره في شخصية «كشكش بك».. ولكنه للأسف فشل في ذلك فحلّ فرقته - التي كوّنها بعد انفصاله عن أمين صدقي – وقرأنا آراء أصحاب الفرق الأخرى في حلّ فرقة الريحاني ونهايتها!! ولكننا لم نقرأ آراء النُقاد وهي آراء لها وجه آخر.. فهناك من كان موضوعياً فعرض الموضوع وحلل أسباب فشل الفرقة، وهناك من حاول أن يقف بجانب الريحاني، وهناك من حاول استغلال الفرصة للنيل منه، وهناك من هاجمه هجوما خسيسا كان أقرب إلى «الشماتة» منه إلى الكتابة النقدية أو الصحافية!!

السيد علي إسماعيل

نبدأ تاريخياً بناقد مجلة «المسرح»، الذي كتب قائلاً: لامني الكثيرون على إهمالي نقد الروايات بمسرح الريحاني، وما علموا أنني أبغض الناس إلى التورط وارتياد مواضع الشبهات. أما اليوم فعلى رسلكم أيها اللائمون.. تعلمون ويعلم الكل أن طريقة النقد في مصر تسودها فكرة سيئة من جمهور القراء ورواد المسارح، لأن النقاد عودوا الجمهور على ألا ينظروا للنقد كنقد بريء صادق بل كمقياس لغضب الناقد أو رضائه على من ينقده من الفرق والممثلين.. فإذا ألجأني النقد النزيه مرة إلى التقريظ قالوا لحاجة في نفسه!! أو إلى ذكر السيئات قالوا أيضاً لحاجة في نفسه!! إذن كانت حكمة أن نترك النقد حتى تتبدد ظلمات الريبة التي تتكاثف سحبها فوق رؤوس الملأ أجمعين. وها أنا اليوم أتكلم وأقول: افتتح الريحاني مسرحه برواية «المتمردة» ونجحت بعض النجاح، ورأى الجميع أن الأستاذ نجيب له في الدرام كما له في الفودفيل. لم يكن جديداً على الجمهور أن يرى الأستاذ نجيب يمثل ولكن الجديد هو أنه يراه يمثل نوع الدرام أيضاً. كان جديداً على الجمهور أن يرى السيدة روز اليوسف تعتلي خشبة المسرح بعد أن هجرته عامين إلا قليلاً. وروزا ممثلة محبوبة جداً عند الجمهور ولها في النفوس مكانة وجلال. إذن كان مسرح الريحاني في بدء افتتاحه جديداً على الجمهور بنوعه وبممثليه ولكل جديد فرحة، وقد كانت فرحة مزدوجة اشترك فيها الممثلون والمتفرجون. انتهى الأسبوع الأول وكلنا مستبشر خيراً بمصير ذلك المسرح. ودخل المسرح في أسبوعه الثاني وكانت رواية «مونا فانا». لم يكن لنجيب دور فيها.. إذن هناك جديد فقده الجمهور في تلك الرواية، وكان للسيدة روزا الدور الأول ولعلام الدور الثاني في الرواية. أقبل الجمهور في بادئ الأمر لأن السيدة روزا تمثل وهذا يكفي، ولكن للأسف علم الجمهور أخيراً أن السيدة روزا مهما أوتيت من نبوغ وقوة، ومهما أوحي إليها من سحر لا تستطيع أبداً أن تقوم وحدها بإنجاح رواية غامضة كهذه كلها أخلاق وكلها نعومة. وللأسف لم يكن هناك من يستطيع أن يعاونها ولو بالقليل من المجهود. كان مآل الرواية إلى السقوط الفاحش وخسرت السيدة روز اليوسف من قلوب الجمهور بعضاً من مكانتها لأن الجمهور يقنع بما يرى، ولا يفكر أبداً في سر فشل هذا أو نجاح ذلك. ولو علموا أن روزا قامت بما تستطيع أن تقوم به، ولكنها لم تجد من يتضامن معها على إنجاح الرواية لتلمسوا لها الأعذار ولحفظوا لها في نفوسهم مكانتها وجلالها. وبعد انتهاء الأسبوع الثاني بدأت ثقة الجمهور تتقلص إزاء مسرح الريحاني وإني لا أحل الأستاذ نجيب من كل ذلك، فلقد أخطأ بتركه الرواية الثانية لغيره.. في البلد أزمة وفيها كساد والأستاذ نجيب ابتدأ عمله بكثير من الإسراف والسخاء، فأخذ يكيل للممثلين والممثلات مرتبات لا يستطيع بعضهم تخيلها. كان له أمل في أن ينصره ممثلوه ويشجعه الجمهور حيث لا أزمة ولا كساد، ولكن الممثلين - إلا قليلاً منهم – خذلوه.. والجمهور ليس ماجناً ولا مستهتراً إلى حد أن يقذف بنقوده في الهواء،

نجيب الريحاني في مسرحية الشرك

ويجهد جسده ساهراً لا لشيء!! أدرك الأستاذ نجيب ذلك فماذا يفعل؟! أسرع بتمثيل رواية هو بطلها وكانت الثالثة، وخصم من مرتبات الممثلين ٢٠٪ وهنا ابتدأ الزلزال يتحرك والنزاع يحتدم. لم تقبل السيدة روزا وعلمنا أن لها الحق فيما فعلت وأنها تستطيع أن تقبل بخصم ٥٠٪ إذا وثقت من كذا وكذا، أو بالأحرى من دفع أقساطها في أوقاتها كاملة. أما أحمد علام فقد خنع في الحال لأنه يعلم ما ينويه الأستاذ نجيب له إذا رفض، وتبع علام كل الممثلين. وشاع ذلك بين الناس وما أقسى حكمهم إذ حكموا أن الأستاذ نجيب لم يوفق للنجاح فأعرضوا عنه. ارتبك العمل لأن روزا لا تريد أن تعمل في جو كهذا، وكانت رواية «الشرك» ولروزا الدور المهم فيها، إذن فمن يقوم بدورها؟.. لا أحد!! استمر الريحاني في تمثيل رواية «الجنة» ثلاثة أيام أخرى ليعد العدة لرواية فودفيلية يستطيع عندها أن يستغني عن روزا، وقد فعل. وفي خلال تلك الفترة أغلق مسرحه ليلة لقلة الإيراد.. إذن على من تقع التبعة إذا لم يستمر الأستاذ نجيب في عمله!! أعلى الجمهور؟ أم على الممثلين؟ أم على الريحاني؟ أما أنا فألقي التبعة على نجيب لأنه أسرف ولم يوفق في اختياره الكفء من الممثلين إلا في روزا وحدها!!

وكتب «محمد التابعي» - الناقد الفني لمجلة «روز اليوسف» - مقالة عنوانها «انحلال فرقة الريحاني»، قال فيها: تحقق ما خفنا أن يكون وامتنعنا عن ذكره رحمة بالفرقة الناشئة التي كنا عقدنا عليها آمالاً كباراً. وحلّ نجيب الريحاني فرقته في مساء الثلاثاء السابق، وهي لم تكمل من العمر شهراً واحداً. ولو شئنا أن نعدد الأسباب التي أدت إلى هذه النتيجة التي يؤسف لها لملأنا صفحات عديدة، ولكنا نلخصها فيما يلي:

افتتح نجيب مسرحه وخزانته خاوية وعليه ديون عديدة وأقساطها مستحقة فلما صدمه الكساد الحالي لم يقو على الثبات، ووقف ببابه الممثلون يطلبون مرتباتهم وأصحاب المطابع يلحون في قبض ثمن إعلاناتهم، والمترجمون يهددون

إعلان مسرحية الشرك

بسحب رواياتهم إذا لم تدفع أثمانها إليهم.. وكانت الفرقة ضعيفة من مبدأ الأمر ورغم نصيحة الناصحين فقد رفض نجيب أن يقويها أو يسعى إلى ضم عناصر تشد من أزرها، وحجته في ذلك أن ميزانيته تعجز عن تحمل أية زيادة في المرتبات.. وأما سوء الإدارة فكان موضع شكوى الجميع! هذا يصدر أمراً وآخر ينقضه! وهذا مكلف بمراقبة كذا فيهمله ويتدخل في أمر آخر من اختصاص سواه! ونجيب تارك الحبل على الغارب للجميع.. وشاعت سمعة غير طيبة فيما يتعلق بالمعاملات المالية مع الفرقة. فكانت الجرائد والمطابع وغيرها تأبى أن تعمل أي عمل للفرقة إلا إذا دفعت لها الأثمان مقدماً. ولم يمض على افتتاح المسرح أسبوع واحد حتى أدرك الجميع أن الفرقة في حالة شبه إفلاس ولم يحاول نجيب أن يخفي الواقع أو يعمل على تخفيف أثره في أذهان الجمهور، والجمهور يتأثر دائماً من مثل هذه الإشاعات.

وكان الاضطراب وعدم النظام والفوضى مستحكماً في المسرح وإدارة الفرقة الفنية.. يقررون إخراج رواية وبعد أن يعملوا بروفات عنها يومين أو ثلاثة يقرر نجيب العدول عنها والاستعاضة بغيرها فيتركون الأولى ويمسكون الثانية، ولكن وفي آخر لحظة يعود نجيب عن قراره ويعلنون عن الرواية الأولى.. وهكذا.. وقبل هذا وذاك يجب أن نعلن هنا سوء نية نجيب نفسه، فهو لم يعتزم لحظة واحدة المضي في مشروعه الجديد بل كان يعتبر المسألة كلها تجربة لا أقل ولا أكثر .. وبروح التردد والضعف سار في عمله والدليل على ذلك أنه كان ينتهز فرصة كل خلاف يقوم بينه وبين أحد أفراد الفرقة ويهدد بحل الفرقة ويلوح أمام أعينهم بمشروعه القديم «الكشكشاوي» أو الاتفاق مع مدام مارسيل! ونجيب الريحاني ضعيف الإرادة

روز اليوسف

جداً وكسول لا طاقة له على الكفاح ولا جلد له على العمل الشاق. صدمة واحدة تكفي لأن ترده عن أي طريق يعتزم المشي فيه. ولقد نالته صدمات فخارت قواه وأعرض. كذلك يجب أن نعلن هنا أن نجيب الريحاني لم يخسر شيئاً يذكر في هذا المشروع الجديد. فهو قد بدأ العمل ورأس ماله كما عرفنا بعد ألف جنيه ثم أخذ ٢٥٠ جنيهاً من زوجته السيدة بديعة مصابني في ظروف لا حاجة إلى ذكرها الآن ثم اقترض ٤٠٠ جنيه وبعضهم يقول ٦٠٠ من مدموازيل كلير. فالجملة إذن على أكبر تقديري ١٨٥٠ جنيه أصلح منها التياترو وفرشه وأثثه. فمن المضحك إذن أن يحاول البعض أن يصف الريحاني بالضحية أو الشهيد!

ويستكمل الناقد موضوعه قائلاً: وقبل انحلال الفرقة بأسبوعين أو أكثر راجت إشاعة مفادها أن روز اليوسف قد انقطعت عن العمل في فرقة الريحاني، وإلى جانب هذه الإشاعة كثرت الأقاويل وأمسكنا نحن عن الخوض في الموضوع لعلمنا أن الريحاني كان في دور الاحتضار.. ولكن الآن وقد بانت الحقيقة فلا بأس من كلمة موجزة نكشف بها عن سر المسألة: عادت روز اليوسف من باريس فوجدت أن الريحاني لم يحقق ذرة واحدة من كتلة الوعود الفخمة الضخمة التي كان وعدها بها قبل سفرها إلى باريس. وجدت فرقة ضعيفة جداً فقيرة جداً في كل شيء، معتلة الإدارة مختلة النظام، بروفاتها فوضى، ورواياتها غير موجودة .. أين الملابس والمناظر؟ أين مخازن الفرقة؟ أين الروايات المنوي إخراجها؟ أسئلة كانت تنال عنها أجوبة مبهمة. وشعرت السيدة أن المال وهو قوام كل فرقة تريد الكفاح في هذا الميدان الذي كثر فيه المتنافسون. شعرت أن المال معدوم وأن خزانة الفرقة خاوية. وبدا هذا الضعف على أشده في إعلانات الافتتاح وفي طريقة دفع الأقساط إلى أصحابها. وأرادت الانسحاب من العمل فجاءها الريحاني يتوسل ويتوسط في الأمر الأستاذ أنطون يزبك وقبلت السيدة العمل. وفي ثاني أسبوع بعد الافتتاح أرادت الانسحاب ولكن الريحاني أرسل وراءها مدير إدارته علي يوسف وفؤاد النعماني وما زالوا بها حتى أقنعوها بأن الحال سوف يتحسن وأن المروءة تقتضي عليها بالمضي مع الريحاني حتى النهاية. وبعد ذلك بأربعة أيام خالف الريحاني أحد شروط عقده معها. فأرادت هي أن تنتهز الفرصة وتفسخ عقدها وتنجو بنفسها من هذه المهزلة ولكن محاميها بعد أن قرأ العقد أفهمها أن ليس في العقد شرط يبيح لها فسخه في حالة ما إذا خالف الريحاني أحد نصوصه. وإنما في العقد فقط ما يبيح لها طلب التعويض وعلى هذا ظلت في الفرقة رغم أنفها. ثم أوقعت مطبعة البشلاوي بروتستوا [أي تفليسة] ضد مسرح الريحاني مطالبة إياه بثمن الإعلانات. وفي الأسبوع نفسه عجز نجيب عن دفع مرتبات الفرقة، وعندها شعرت السيدة روز أن الموقف أصبح خطراً وأن هذه الفرقة محال أن يرجى منها الثبات أو النجاح مع هذه الفوضى وهذا الإفلاس. وجاء نجيب يطلب تخفيض المرتبات فرفضت السيدة وكانت الفرقة تستعد إذ ذاك لإخراج رواية «الشرك» وللسيدة روز اليوسف الدور المهم، وفي ثاني يوم أخبر مخرج الفرقة الفني السيدة روز أن الريحاني عدل عن إخراج الشرك واستعاض عنها برواية «اللصوص» فحمدت روز الله وأقامت في دارها، ولكن بعد ثلاثة أيام جاءها خطاب من نجيب الريحاني يقول فيه إن امتناعها عن العمل قد أربك العمل وتسبب في عدم إخراج رواية «الشرك» ويطالبها بالتعويض المادي والأدبي! جرأة عجيبة لم يكن حيالها للسيدة إلا أنها ذهبت إلى محاميها وردت على خطابه بخطاب آخر أعقبته بإنذار على يد محضر وبدأت برفع الدعوى المدنية ضد نجيب. ولما أحسّ نجيب أن تهويشه لم يأت بالفائدة المطلوبة أراد التقرب والصلح فأرسل يده اليمنى في الإدارة حضرة علي يوسف ليسترضي السيدة روز وكان رد السيدة على هذه المساعي أنها تحترم عقدها مع نجيب ولكنها في الوقت نفسه لا تتنازل عن دعواها. وتكرر الرجاء وتكرر الرفض ثم حضر بعد ذلك أحمد علام والسيدة ماري منصور وميشيل زيادة يرجون روز أن تعود إلى العمل لكي يتمكنوا من إخراج رواية الشرك، وعرضوا عليها أن يأتي نجيب إلى دارها ليعتذر إليها بنفسه ولكنها رفضت أن تخطو خطوة واحدة إلا بعد أن تستشير المحامي. كان ذلك في صباح الثلاثاء وفي الظهر أعلن نجيب الريحاني انحلال الفرقة.. هذه هي حقيقة ما جرى.

أما جريدة «الكشكول» فنشرت الخبر على هيئة نعي عنوانه «البقاء لله»، قالت فيه: ننعي إلى قرائنا بمزيد الأسف وفاة المرحومة المبرورة «مضحكة» الذكر السيدة «فرقة الريحاني»! كريمة المرحوم كشكش بك، وقرينة الأستاذ نجيب الريحاني، ووالدة كل من «الأستاذة» روز اليوسف، والأستاذ أحمد علام، وشقيقة صاحبة الصون الآنسة «فرقة الحديقة» [أي فرقة أولاد عكاشة] وبنت خالة علي أفندي الكسار، وأمين أفندي صدقي، وقريبة الأستاذ يوسف وهبي والسيدة منيرة المهدية! اختارها الله في مساء الثلاثاء ٣٠ نوفمبر الماضي بعد نوبة محزنة من سوء الإدارة وسوء الاختيار!! توفيت الفقيدة عن ثلاثين «يوم» قضتها كلها في «النخع» وطبع الإعلانات، وتوزيعها في الشوارع، وإلصاقها على الجدران!! وقد شيعت جنازتها «الحارة» من منزل العائلة بشارع عماد الدين في موكب حافل تقدمته صاحبة «المجد» مونافانا، وأصحاب العزة والسعادة «اللصوص»! وجمهور كبير من الممثلين والممثلات والنقاد وموزعي الإعلانات، وكل من هب ودب في شارع عماد الدين. وسار الموكب إلى مسرح الماجستيك حيث صلى على الفقيدة الكريمة، ثم عادت إلى مدفن العائلة في «كازينو دي باري» حيث ووريت جثتها التراب بين الحسرات والدموع. وفي وسط الجلال المرفرف وقف الأستاذ أنطون يزبك، فرثى الفقيدة بكلمة بليغة بكى فيها واستبكى واستمطر «الدم» من العيون! وأقيمت ليالي المأتم الثلاث في بوفيه رمسيس فوزعت على المعزين جميعاً، وعلى سبيل الذكري الأليمة، وبدلاً من لفائف التبع، «حبوب عنتر» التي كان في نية الفقيدة لو طال أجلها أن «تتحف» بها عالم التمثيل!! ونحن نتقدم لأهل الفقيدة وذويها وجمهور المعجبين بها بالتعزية من كل قلوبنا ونسأل الله أن لا يريهم مكروها في عزيز لديهم بعد الآن، وأن يمطر على جدث [قبر] الفقيدة شآبيب الرحمة والرضوان!!