مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
عمرو البسيوني

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة السابعة عشرة ⁝ العدد 855 ⁝ الإثنين 15 يناير 2024

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

التراث المسرحي الأفريقي.. إذابة الحواجز بين خشبة المسرح وقاعة الجمهور

«النقطة العميا» لعبة وقلبت جد

مسرح الثقافة الجماهيرية

مشكلات ..أمنيات ..مقترحات

المسرحية الشعرية «في محطة مصر»

على خشبة تياترو آفاق في أول فبراير

تستضيف خشبة مسرح تياترو آفاق بوسط البلد، المسرحية الشعرية «في محطة مصر» عن مسرحية «ثنائية الليل والسكين« لفريق صوت الجنوب، من تأليف: محمد المساعيدي، وإخراج عريان سيدهم، في أول الشهر المقبل يومي ١، ٢ فبراير ٢٠٢٤.

المسرح الشعري

وقال المخرج عريان سيدهم: «المسرح الشعري فن مهم من فنون الأدب.. يعود إلى القرون القديمة، والمسرحية الشعرية نص يتم إعداده وفقًا لضوابط الشعر، أساسه القصيدة المقفاه.. ومع الوقت طغى عليه المسرح النثري حتى أن الشاعر وليم شكسبير استخدم النثر في بعض مسرحياته، وفي مصر كان أمير الشعراء أحمد شوقي رائدًا لهذا اللون في مسرحياته منها: «مجنون ليلى» و«عنترة» و«كليوباترا».. كما برز شعراء آخرون في ستينيات القرن الماضي منهم :«عزيز أباظة، عبد الرحمن الشرقاوي، نجيب سرور وصلاح عبد الصبور»، ولأننا نمتلك هذا التاريخ في المسرح الشعري، فيثار التساؤل الآن: لماذا توارى ولم يعد ظاهرًا في واقعنا الأدبي كما كان ؟!.».

مسرحية «في محطة مصر» بطولة وتمثيل: أحمد عبد الصبور، مجدي عبد الحليم، حمادة شوشة، دينا عادل، عماد أبو العنين، مريم موسى، ميشيل نبيل، موني فرج، ماري محفوظ، سميح ولسن، علاء رمضان، سامي سلوم، سلوى ميلاد، بيشاي ميلاد، بيتر سمير غناء وعزف عود: رامي حشمت.

المخرجان المنفذان: كرم بولس، بيشوي حليم، ومصمم الاستعراضات سامي ثابت، وموسيقى وألحان ناصر الشباوي، وإشراف فني سلوى ذكري، ومن تأليف: محمد المساعيدي، وإخراج عريان سيدهم.

همت مصطفى

أوبريت «أهلا بالموهوبين»

في معرض القاهرة الدولي للكتاب ٣ فبراير

يستضيف مسرح الطفل، بمعرض القاهرة الدولي للكتاب في دورته المقبلة الـ ٥٥ لعام ٢٠٢٤، والذي يقام في الفترة من ٢٤ يناير حتى ٦ فبراير المقبل، فريق المسرح بمدرسة طلائع الكمال التابعة لإدارة شرق مدينة نصر التعليمية حيث يقدم أوبريت «أهلا بالموهوبين»، وذلك في يوم السبت الموافق ٣ فبراير المقبل.

ويشارك في أوبريت «أهلا بالموهوبين» ٣٨ طالبًا وطالبة من الموهوبين في الغناء والرسم والموسيقى والإلقاء والقراءة والرياضات المختلفة والتمثيل والقيادة والإذاعة المدرسية، والذي فاز بالمركز الأول على مستوى الإدارة في مسابقة الطفولة الشهر الماضي.

ويدور الأوبريت حول مواهب الطلاب المختلفة حيث يتيح الأوبريت من خلال حوار غنائي لكل موهوب تقديم موهبته مباشرة أمام الجمهور فيستمتع الجمهور بفقرات موسيقية وغنائية وإذاعية وشعرية واستعراضية وتشكيلية للموهوبين من الطلاب المشاركين وهم: مصطفى محمد زغلول، وليليا محمود حسن، كرمة كريم، لوجين محمود، يحيى محمود، والحسين علي، وفريدة شادي، وناهد أحمد، رانسي هاني، خديجة وليد، أرسل أحمد، مصطفى صلاح، مليكة، مصطفى، دارين محمد، ردينا أحمد، محمد محمود، رمضان ومليكة صلاح، وآدم علي، سارة محمد، محمد حسام، نادين وائل، عمر حازم، عادل أسامة، سارة وليد، عبير أحمد، هنا أنور، مازن راجي، وجنا إيهاب، جنا محمد زغلول، فريدة باسم، مريم مصطفى، رؤى أحمد، لارا محمد، خديجة ياسر، دارين هاني، خديجة عمر، دارين محمود.

«أهلا بالموهوبين» يقدم تحت رعاية اللواء محمد الغمراوي رئيس مجلس إدارة مدرسة طلائع الكمال التابعة لإدارة شرق مدينة نصر التعليمية، ومن تأليف وإخراج الشاعر أشرف أبوجليل وكيل وزارة الثقافة.

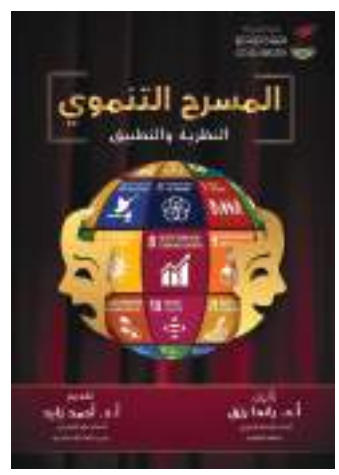
همت مصطفى

«المسرح التنموي النظرية والتطبيق»..

أحدث إصدارات المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية

يستكمل المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية برئاسة الفنان القدير إيهاب فهمي؛ إنجاز مشروعاته الهادفة نحو نشر الثقافة المسرحية مع الحفاظ على التراث المسرحي والموسيقي والفن الشعبي.

وحرصا على استمرارية مشروع النشر المتخصص بالمركز، تم طباعة كتاب «المسرح التنموي.. النظرية والتطبيق» تأليف الأستاذة الدكتورة راندا رزق، تقديم الأستاذ الدكتور أحمد زايد، وذلك ضمن سلسلة «دراسات في المسرح المعاصر» التي يصدرها المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية.



يُقدم الكاتب هذا الإصدار؛ لتقرير حقيقة المسرح التنموي في الحياة، إذ يجسد القيم الحياتية والإنسانية ويرسخها في نفوس المجتمعات والشعوب في العالم.

ويعد كتاب «المسرح التنموي.. النظرية والتطبيق» بيان لإطار تنموي يقرر أن الانتقال من عالم الخيال إلى عالم الواقع، ومن الغيب غير المرئي إلى معايشة الواقع المرئي هو الهدف الأعلى للقيم التربوية في المسرح ومخاطبة الجمهور، وحينما يصل المتحدث والمواجه للجمهور والمتلقي إلى هذه الحالة يكون قد استطاع تخطي حاجز الخوف والقلق إلى قمة الطمأنينة والحقيقة والصدق، ويعيش المتلقون مع القضية كما لو كانوا داخل أحداثها.

ويقدم ذلك تحت رعاية الأستاذة الدكتورة نيفين الكيلاني، وزيرة الثقافة، وإشراف رئيس قطاع شئون الإنتاج الثقافي المخرج الكبير خالد جلال.

همت مصطفى

إطلاق جائزة علاء الجابر

لمسابقتي النص المسرحي للكبار والموجه للطفل

أعلنت جائزة علاء الجابر للإبداع المسرحي، في الأيام الأخيرة الماضية، عن إطلاق الدورة الرابعة ٢٠٢٤، ودعت الجائزة المبدعين المسرحيين جميعهم للمشاركة في فروعها الثلاثة

فرع النقد المسرحي «مسابقة المقال النقدي»، باسم الناقدة المصرية الراحلة رانا أبو العلا (١٩٩٤: ٢٠٢٣).

فرع «مسابقة النص المسرحي الموجه للكبار» وتحمل هذا العام اسم المؤلف البحريني فريد رمضان (١٩٦١ : ٢٠٢٠).

فرع «مسابقة النص المسرحي الموجه للأطفال» باسم المؤلف المسرحي الجزائري حسين طايلب (١٩٦٦: ٢٠٢١).

وعن شروط مسابقتي التأليف المسرحي لـ «النصوص الموجهة للكبار، والنص الموجه للأطفال» تتمثل فيما يلي:

شروط المسابقة

المسابقة متاحة للمبدعين العرب، من سن ١٨ – ٥٠ عامًا.

أن يكون النص جديدًا، لم يسبق نشره بأية وسيلة ورقية أو إلكترونية، ولم يسبق تقديمه في عرض مسرحي من قبل.

ألّا يكون النص قد فاز بأية جائزة من قبل، أو تم تقديمه لأية مسابقة أخرى في التوقيت نفسه.

لا تقبل النصوص التي يشترك في كتابتها أكثر من مؤلف.

لا تقبل نصوص الممثل الواحد (المونودراما)

تُقبل النصوص المكتوبة باللغة العربية الفصحى أو اللهجة المحلية.

أن يراعي الكاتب شروط الكتابة المسرحية المتعارف عليها.

أن يراعي الكاتب الأسس التربوية للكتابة الموجهة للأطفال لمسابقة النص الموجه للأطفال

ألا يقل عدد كلمات النص عن ٢٠٠٠ كلمة، ولا يزيد عن ٥٠٠٠ كلمة.

في حال النصوص المكتوبة شعرًا، لا يحق للمؤلف الاستعانة بأكثر من قصيدتين لشاعر آخر.

يحق للمتقدمين للدورات السابقة التقدم بنفس النصوص طالما لم تصل إلى القوائم الطويلة أو القصيرة ولم تفز بالجائزة أو أيّ جائزة أخرى.

آلية المشاركة

يُرشح المتسابق عمله بنفسه للمسابقة، ولا تقبل الترشيحات المقدمة من قبل جهات أو أطراف أخرى.

يرسل النص مطبوعًا بصيغة (word)، ونسخة أخرى بصيغة (PDF)، على أن يكون حجم الخط ١٦، نوع (Sakkal Majalla.)

لا تتم كتابة البيانات الشخصية على النص إطلاقًا، ويكتب على صفحته الأولى عنوان النص فقط.

ترسل البيانات عبر صفحة منفصلة، تتضمن: الاسم، وعنوان النص.

يرسل الكاتب صورة عن أي مستند يثبت هويته الشخصية، مثل: جواز السفر، البطاقة القومية، إضافة لسيرته الذاتية وصورة شخصية واضحة له ورقم هاتفه الخاص بـ «الواتساب».

يكتب المتسابق تعهدًا خطيًا، يؤكد فيه أن النص من تأليفه وحده، وملك خالص له.

يكتب المتسابق تفويضًا للجائزة بطباعة عمله في حال فوزه بإحدى الجوائز.

ترسل الأعمال المرشحة، وجميع المرفقات إلى الإيميل التالي aljaber.award@gmail.com

وتم استقبال المشاركات بدءًا من يوم الاثنين الموافق ٢٠٢٣/١٢/١٢، علمًا بأن آخر موعد لتلقي المساهمات هو يوم الأربعاء الموافق ٢٠٢٤/٤/١٢ ولا يعتد بأية مشاركات تصل بعد هذا التاريخ.

لا تتكفل الجائزة بحضور المتأهلين للقائمة القصيرة أو الفائزين بالجائزة، لحفل توزيع الجوائز، سواء من داخل مصر أو خارجها، وبإمكان المتأهل أو الفائز الحضور على نفقته الخاصة، أو اقتراح من ينوب عنه في ذلك.

لا يحق للمشارك الانسحاب من الجائزة بعد إعلان نتائج القائمة الطويلة، وتعد مشاركته في الجائزة قبول بقرارات لجنة التحكيم، ولا يحق له الاعتراض عليها لاحقًا.

النتائج

يتم تشكيل لجنة تحكيم سرية عربية لتحكيم الأعمال من الأسماء المرموقة في هذا المجال.

يتم الإعلان عن الفائزين وتوزيع الجوائز وأسماء أعضاء لجان التحكيم في حفل توزيع الجائزة، في موعد يتم تحديده بعد نشر القائمة القصيرة.

الجوائز

المركز الأول: ٥٠٠٠ جنيه، والمركز الثاني: ٣٠٠٠ جنيه، والمركز الثالث: ٢٠٠٠ جنيه، و جائزة لجنة التحكيم الخاصة: مبلغ ١٠٠٠جنيه

وتقدم قيمة الجائزة لكل الفائزين الثلاثة والفائز بلجنة التحكيم مع درع الجائزة و شهادة تقدير.

مكافأة تشجيعية بقيمة ٥٠٠ جنيه لجميع الأسماء الواردة في القائمة القصيرة، ولم تحقق الفوز بأية جائزة.

طباعة جميع الأعمال الفائزة في كتاب يصدر في الدورة التالية.

جائزة علاء الجابر للإبداع المسرحي

تأسست الجائزة عام ٢٠١٧ برعاية الكاتب والناقد المسرحي علاء الجابر، إسهامًا منه في رفد الساحة المسرحية العربية بكتاب وكاتبات عرب يسهمون في إثرائها، ودفعها للأمام بأقلام نقدية ونصوص تتفاعل مع الواقع وتعبر عن متغيرات الحياة، وحملت الدورة الأولى اسم الكاتب والناقد المصري الراحل د. محسن مصيلحي، حيث كانت في مجال واحد فقط.

أما الدورة الثانية فجاءت مسابقة المقال النقدي باسم الناقد المصري الراحل د. حازم عزمي، وأطلق اسم الكاتب والمخرج الكويتي الراحل صقر الرشود على مسابقة النص الموجه للكبار، أما مسابقة النص الموجه للأطفال كانت باسم المخرج التونسي الراحل مكرم نصيب.

وفي الدورة الثالثة لعام ٢٠٢٣، كان فرع «مسابقة المقال النقدي»، باسم الناقد المصري الراحل دكتور مصطفى سليم (١٩٧٠- ٢٠٢٢)، وأطلقت الجائزة اسم المؤلف الإماراتي الراحل سالم الحتاوي (١٩٦١ – ٢٠١٢) على «مسابقة النص المسرحي الموجه للأطفال»، وعن فرع «مسابقة النص المسرحي الموجه للكبار» فكانت باسم المؤلف العراقي الراحل: هادي المهدي (١٩٦٥ – ٢٠١١) .

وفي كل دورة يتم اختيار أسماء المسرحيين الثلاثة، لتهديهم اسم الجائزة، تقديرًا لمسيرتهم المسرحية التي لم تكتمل بأمر من المولى عز وجل، كما هي سياسة الجائزة التي تهدف إلى تكريم الأسماء المسرحية التي رحلت عنا باكرًا، حيث لم يمهلها القدر فرصة استكمال مسيرتها الإبداعية.

همت مصطفى

مهرجان المسرح العربي ببغداد

يكرم ٢٣ مسرحيا عراقيا

ضمن فعاليات الدورة ١٤ لمهرجان المسرح العربي الذي تقيمه الهيئة العربية للمسرح، بالتعاون مع وزارة الثقافة والسياحة والآثار، ونقابة الفنانين العراقيين، في العاصمة العراقية بغداد، تم تكريم ٢٣ مبدعا مسرحيا عراقيا لما قدموه من إسهامات كبيرة في الحركة المسرحية العربية عامة، وفي النهوض بالمسرح العراقي خاصة، وقد نظم المهرجان ضمن فعالياته مؤتمرا صحفيا للإعلان عن أسماء المكرمين، والاحتفاء بهم، في قاعة بغداد بمقر دائرة السينما والمسرح ببغداد، أدارهُ د. بشار عليوي مسؤول مركز المؤتمرات الصحفية، وألقى فيه د. جبار جودي العُبودي نقيب الفنانين العراقيين ومدير عام دائرة السينما والمسرح مُنسق عام المهرجان كلمةً تحدث فيها عن سرورهِ كمسرحي أولاً وكنقابي ثانياً وكإداري ثالثاً بهذا التكريم الذي شمل ٢٣ فنانا وفنانة مسرحية من نجوم المسرح العراقي، وهو ما عده إنصافا لهم ولمسيرتهم الفنية المتميزة على صعيد التمثيل والإخراج والبحث المسرحي، وأشار إلى أن المكرمين قد نحتوا في الصخر من أجل تفعيل المسرح في محافظاتهم.

تكريم لكل لمسرحيين العراقيين

المُكرمون أعربوا عن سعادتهم بتقدير المهرجان لما قدموه من إنجازات مسرحية، والتفاته لما بذلوه من جهود في خدمة المسرح، واعتبروا التكريم في مهرجان كبير، كمهرجان المسرح العربي، مكافأة كبيرة ومقدرة لهم، تشجعهم على الاستمرار وتؤكد أنهم ساروا على الطريق الصحيح، وأنهم قدموا شيئا للمسرح يستحق أن ينالوا عليه التقدير، كما اعتبروا تكريمهم في المهرجان هوَ تكريم لكل المسرحيين العراقيين، في كل مكان، كما تحدث عدد من المكرمين عن مسيرتهم المسرحية، ورؤاهم الخاصة للمسرح. وهم: الفنانة أحلام عرب، الفنان جواد الساعدي، الفنان حاتم عودة، د. حكيم جاسم، د. حيدر منعثر، الفنان طلال هادي، الفنان عكاب حمدي، الفنان كاظم النصار، الفنان كريم رشيد، الفنان كريم محسن، د. مثال غازي، د. محمد حسين حبيب. وقد شمل التكريم أيضا من المسرحيين العراقيين: آسيا كمال، د. إقبال نعيم، آلاء حسين، بيات مرعي، د. حليم هاتف، رائد محسن، د. سهى سالم، د. كريم عبود، مازن محمد مصطفى، د. مناضل داوود، د. ياسر البراك.

خصوصية المسرح العراقي

د. يوسف عايدابي مُستشار الهيئة العربية للمسرح تحدث عن الدور الكبير للمسرحيين العراقيين في تفعيل المسرح العربي ممن زاملهم وعاصرهم ومنم إبراهيم جلال وقاسم محمد وسامي عبد الحميد، وأشار إلى أن تكريم هذه الكوكبة من مبدعي المسرح العراقي يحمل دلالات عديدة، واعتبره تكريما مُستحقا وأكد على أهمية ترسيخ هذا التقليد في عموم بلداننا العربية، حيث يثمن جهود المسرحيين، وأكد أن تكريم المهرجان لمبدعي المسرح العراقيين ينبع من خصوصية المسرح العراقي الذي يمتاز بالثراء المعرفي والإبداعي، وقال إن التكريم أبرزَ وجوهاً مسرحية تستحق أن تذكر وأن تكرم لما قدمتهُ من نتاج مسرحي فاعل.

من أجل مسرح عربي متجدد ١٦٦باحثا يشتبكون مع راهن المسرح في مهرجان المسرح العربي

تحت عنوان «من أجل مسرح عربي جديد ومتجدد» يقيم مهرجان المسرح العربي، مجاله الفكري، هذا العام، ويتضمن عدة ندوات وفعاليات، يشارك فيها ١٦٦ باحثا مسرحيا، ويبدأ من ١١ حتى ١٨ يناير الجاري. وقد صرح رئيس المجال الفكري د. يوسف عايدابي، في المؤتمر الصحفي الذي سبق تقديم البرنامج بأن المجال الفكري الخاص بالدورة ١٤ من المهرجان، والتي تقام في بغداد هذا العام، في الفترة من (١٠-١٨) الجاري، يشمل خمس ندوات فكرية تقام تحت عنوان «المؤتمر الفكري» بالإضافة إلى عدة ندوات وفعاليات خصصت لمناقشة عدد من الموضوعات الأخرى، وتتضمن ندوة مخصصة للمسرح الفلسطيني بمشاركة باحثين من فلسطين دعماً لأهلنا في غزة، وندوة بعنوان «يوم المسرح العراقي.. مسارات المستقبل (كتب وكتاب) فضلا عن مائدة مستديرة للمسرحيين العراقيين في المهجر، وندوة علمية محكمة للمسابقة العربية للبحث العلمي، وكذلك ندوة ختام المؤتمر الفكري، إلى جانب معرض إصدارات الهيئة العربية للمسرح. وشدد د. عايدابي في كلمته بالمؤتمر الصحفي الذي أداره د. بشار عليوي مسؤول مركز المؤتمرات الصحفية، على ضرورة أن يكون لنا مسرحنا العربي الذي يشبهنا، وينطلق من ثقافتنا، وألا نكون تابعين لأحد في الغرب أو في الشرق، واستشهد عايدابي بعدة تجارب عربية استطاعت أن تشكل خصوصية، ونوه إلى أنه لا يعني الانحياز إلى شكل واحد للمسرح، مؤكدا أن المسرح متعدد، وأن المهم هو أن يمثلنا، وأن نقول من خلاله من «نحن» وألا نلعب دور التابع. وأكد عايدابي أن ذلك المسعى هو ما شكل الهاجس الأساس عند التفكير في اختيار موضوعات ومحاور المجال الفكري، وأشار إلى أن الباحثين المشاركين في البرنامج يشكلون أجيالا مختلفة، ومع ذلك فإنهم يتسمون بالكفاءة المعرفية، والتخصص، وأكد على أن فعاليات وندوات المجال الفكري تشكل إضافة مهمة للمهرجان وتعمل على دعم العروض المشاركة فيه، كذلك أشار رئيس المجال الفكري إلى اهتمام البرنامج الفكري بحضور المرأة، وأشار إلى مشاركة ٢٦ باحثة، وأكد على أن المهرجان يطمح باستمرار إلى أن يرتفع عدد مشاركات المرأة مستقبلا.

د. عامر صباح المرزوك، نائب رئيس المجال الفكري، الذي حضر المؤتمر، تحدث بدوره بتفصيل أكثر عن كيفية إدارة المؤتمر الفكري وفعالياته، مشيرا إلى أن لكل يوم من أيام المؤتمر الفكري رئيسا، ومقررا، ومديرا، وباحثا تم تكليفه بتقديم تمهيد نظري حول المحور العام الذي يدور حوله اليوم، وهو الذي يتناول في تمهيده النظري المفاهيم الفلسفية الخاصة بالمحور، وهو ما يتم النقاش حوله خلال جلستين متتاليتين من قبل عدد من المتحدثين.

وقال إن أيام المؤتمرالفكري، ضمن المجال الفكري الأوسع، يستغرق خمسة أيام، وإن كل يوم يحمل اسما يميزه، تدور حوله المحاور والتمهيد النظري، حيث يحمل اليوم أول عنوان يوم النص، فيما يحمل اليوم الثاني عنوان يوم الحساسيات الجديدة، ويحمل اليوم الثالث اسم يوم التفاعلية والعضوية، ويحمل اليوم الرابع عنوان يوم الصورة، أما اليوم الخامس والأخير فهو يحمل عنوان يوم المستقبل.

محمود الحلواني

إيهاب زكريا يواجه الطغيان

برائعة نجيب سرور «آه يا ليل يا قمر»..فأيهما سينتصر؟

تستعد فرقة أسوان القومية المسرحية لتقديم العرض المسرحي «آه يا ليل يا قمر»، والذي يأتي ضمن عروض الشرائح في فرع ثقافة أسوان بإقليم جنوب الصعيد الثقافي.

إذ يقدم المخرج إيهاب زكريا عرضه المسرحي «آه يا ليل يا قمر» وهو نص شهير للكاتب والأديب نجيب سرور، يقدمه المخرج بالتعاون مع فرقة أسوان القومية المسرحية، تحت إشراف الإدارة العامة للمسرح، وبرعاية الهيئة العامة لقصور الثقافة.

وفي هذا السياق تحدثنا في مجلة مسرحنا، مع المخرج إيهاب زكريا، ومجموعة من ممثلي الفرقة، بخصوص المسرحية، وقال "زكريا" إنه اختار هذا النص للكاتب الكبير نجيب سرور لأنه ملائم للبيئة الجنوبية، ومناسب للإمكانيات التمثيلية للأفراد داخل الفرقة، فضلا عن أنه من القراء الجيدين والمحبين للكاتب نجيب سرور.

قصة الصراع الأبدي

تحدث المخرج عن قصة وفكر العرض وقال إن العرض يدور عن قصة كفاح ضد الظلم والطغيان والدفاع عن الأرض والعرض ضد أي مغتصب وإن المجتمع مهما بلغ من فقر وتردٍ في جميع الأحوال الحياتية.. فهو مجتمع أبيّ يهب ويرفض التفريط في كرامته وأرضه وشرفه، ويتضح ذلك من خلال الصراع بين الباشا وأهالي البلد، فمهما كانت هيمنة الباشا وطمعه، فإن أهالي البلد يهبون ويثورون ضده بعد مقتل ياسين وخطفه لبهية واغتصابه الأراضي، فمهما امتد الظلم لا بد له من نهاية، وهذه هي الأطروحة التي يطرحها المؤلف في كتاباته.

بينما تحدث ممثلو عرض "آه يا ليل يا قمر"، عن العرض في سطور قليلة، موضحين مدى حبهم للنص والعرض والمخرج، الذي يعملون معه للعام الثاني على التوالي، إذ شارك بعضهم من قبل في العرض المسرحي "طوق" للمخرج إيهاب زكريا.

تحدث الممثل هيثم محمد إسماعيل وهو بطل العرض، فقال: "أنا هيثم محمد إسماعيل، عضو فرقة أسوان القومية المسرحية، أقوم بتجسيد دور "ياسين" الشاب الفقير الذي يعمل أجيراً، ويراعي أرض أبيه وأرض عمه ويحب "بهية".

وعن طباع البطل، قال: إنه شاب يتسم بالقوة والجرأة والكرامة وعزة النفس، تحدى الباشا والسرايا، ووقف في وجه الظلم.. ولكن يغدر به أثناء مواجهته للباشا والسرايا لتتصاعد الأحداث، كما سنرى في العرض.

وعن تحضيره للشخصية، فقال إنه بطل لقومية أسوان أكثر من ١٠ سنوات تقريبا، الأمر الذي جعله صاحب خبرة في تحضير الشخصية المطلوب منه تجسيدها، فضلا عن جلوسه مع المخرج إيهاب زكريا، ليعرف وجهة نظره ومتطلباته في الشخصية، حتى يؤديها بشكل جيد، مشيرا إلى أن زكريا يتميز بأنه دائما يهتم بالممثل والتفاصيل وبأنه يساعد الممثل ليخرج أفضل ما عنده.

وعن أدوار مشابهة لدوره في عرض "آه يا ليل يا قمر" قال: بالفعل قدمت دور الحداد في مسرحية طوق، وكان شبيها لشخصية ياسين، مع وجود اختلافات بسيطة.

وتحدثنا للفنان "مصطفى بوفة"، وهو خريج قسم التمثيل والإخراج بالمعهد العالي للفنون المسرحية، والذي شارك في عدد من الأعمال الدرامية، منها: مسلسل دهشة مع النجم الكبير يحيى الفخراني، ومسلسل ونوس أيضا مع الدكتور يحيى، ومسلسل المغني مع النجم محمد منير، ومسلسل العهد مع النجم آسر ياسين.

وقد تحدث عن دوره في العرض المسرحي «آه يا ليل يا قمر"، قائلا: أقوم بشخصية الضبع في العرض المسرحي "آه يا ليل يا قمر" للمخرج الرائع إيهاب زكريا.

وشخصية الضبع هو الذراع اليمنى للباشا المسيطر على حياة الفلاحين في القرية، من فرض ضرائب وإتاوات وإغراقهم في الديون، لاقتلاع أرضهم وتحويل ملكيتها للباشا، ويدخل في مواجهة مع ياسين بعد أن يثور ياسين ضد الباشا وأعوانه، ولكن كعادة هذه الفترة الزمنية من فرض السطوة على البسطاء، ينتصر الضبع على ياسين وينجح في أخذ بهية لقصر الباشا ولم يراعِ عادات وتقاليد هذا البلد.

بينما كشف الممثل "رائف شكري" عن دوره في العرض، قائلا: أقدم دور باشا متغطرس ويستحل كل ما هو للأهالي الغلابة من مال وعرض وغيره، وأسهل حل عنده هو قتل كل من يقف في طريقه دون أن يهتز له جفن، ويبتهج بتعذيب الغلابة.

في حين صرح الممثل "إسماعيل عمارة"، أنه يؤدي شخصية تحمل طابع الكوميديا السوداء، قائلا: أقدم شخصية ضرغام، وهي عبارة عن شخصية مأخوذة من سياق العرض الدرامي في قالب كوميدي، وهي نوع من أنواع الكوميديا السوداء، إذ أنه كان رجلا بسيطا يعمل في أرض الباشا ثم أصبح من رجاله المقربين، يكافح لخدمته وأرض السرايا ولكن ينبض بداخله الضمير، فيترك الباشا والسرايا ويصطف إلى أهل البلد الطيبين للدفاع معهم عن الأرض والعرض حيث كان يوماً ما واحداً منهم.

يذكر أن عرض "آه يا ليل يا قمر" من تأليف نجيب سرور، وإخراج إيهاب زكريا، إعداد وليد مصطفى، ديكور وائل بكري، أشعار محمد المصري، ألحان رأفت موريس، ومخرج منفذ إسماعيل عمارة.

رانيا زينهم أبو بكر

«الإيتوس في النص المسرحي العراقي»

رسالة الدكتوراه للباحثة هدى عبد العباس عبد الأمير

تمت مناقشة رسالة الدكتوراه بعنوان «الإيتوس في النص المسرحي العراقي» مقدمة من الباحثة هدى عبد العباس عبد الأمير، بكلية الفنون الجميلة جامعة بابل، وتضم لجنة المناقشة الدكتور معتمد مجيد حميد، أستاذ فنون مسرحية أدب ونقد، كلية الفنون الجميلة جامعة بابل (رئيسًا)، الدكتور عامر صباح نوري المرزوك، أستاذ دراما ونقد مسرحي، كلية الفنون الجميلة جامعة بابل (عضوًا)، الدكتور عامر حامد محمد، أستاذ مساعد تربية مسرحية، كلية الفنون الجميلة جامعة بابل (عضوًا)، الدكتورة فاتن حسين ناجي، أستاذ مساعد تربية مسرحية، كلية الفنون الجميلة جامعة بابل (عضوًا)، والدكتور أنس راهي علي، أستاذ مساعد فنون مسرحية أدب ونقد، كلية الفنون الجميلة جامعة القادسية، أستاذ زيد ثامر عبد الكاظم، أستاذ تربية مسرحية، كلية الفنون الجميلة جامعة بابل (مشرفًا). والتي منحت الباحثة درجة الدكتوراه من بعد حوارات نقاشية انتظمت وفق شروط ومعايير أكاديمية.

كون المسرح مثله مثل أي خطاب أدبي يتأثر بمفردات الواقع والسياق الذي يؤسسه، إذ هو أكثر تأثيراً واستجابة لكل المنجزات الفنية لهذا الواقع، فالخطاب يتأسس على رؤية عامة، يتطور من خلالها لأن له طبيعة فنيه كلية الرؤية، حث يتطور النص المسرحي تبعا لذلك التطور فلا بد من رؤية بلاغية للنص المكتوب الذي يعتمد على نوع من الإدراك الكلي لهذه البلاغة، لذلك فإن خطاب الإيتوس يتشكل وفق هذا الإدراك ليجعل الذات المتكلمة فاعلة من خلال البعد الدرامي لتعدد الأصوات في الخطاب.

وقد تألف البحث من أربعة فصول، حيث تضمن الفصل الأول (الاطار المنهجي): مشكلة البحث التي تمركزت حول السؤال الآتي (ما الإيتوس في النص المسرحي العراقي) وأهمية البحث التي انطلقت من كونه يلقي الضوء على خطاب الإيتوس وأنواع الإيتوس (الإيتوس ما قبل الخطابي والإيتوس الخطابي والإيتوس المضمر) والحاجه إليه إذ أنه يفيد الباحثين والدارسين في معاهد وكليات الفنون الجميلة في تحليل النص المسرحي، وهدف البحث تعرف الإيتوس في النص المسرحي العراقي.

وحدود البحث الزمانية (٢٠١١-٢٠٢٣) والمكانية العراق (بغداد:بابل)، والموضوعية: دراسة الإيتوس في النص المسرحي العراقي علاوة على التعريفات الإجرائية للمصطلحات التي وردت في عنوان البحث.

أما الفصل الثالث (الإطار النظري) فقد اشتمل على أربعة مباحث، فضلا عن ذكر الدراسات السابقة والمؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري، حيث تناول المبحث الأول (الإيتوس مفاهيميا)، أما المبحث الثاني فقد تصدى إلى دراسة (الإيتوس في البلاغة الغربية والبلاغة العربية)، وعن المبحث الثالث بدراسة (خطاب الإيتوس والنظريات الأدبية).

وخصصت الباحثة الفصل الثالث لإجراءات البحث، إذ تم فيه تحديد مجتمع البحث الذي تكون من خمسة وعشرين عرضاً مسرحياً عراقياً، واستخلصت منه عينه البحث التي تم اختيارها بالطريقه القصدية، وقد تمثلت بخمس مسرحيات (جمهورية الجواهري) عقيل مهدي يوسف، (عزلة في الكرستال) خزعل الماجدي، (الكون كله شجرة) أحمد العبيدي، (انسالات) فاتن حسين ناجي، (تسعه أجزاء من الرغبة) هذررفو.

واعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينة تبعًا لما تمليه عليها طبيعة المبحث الحالي، وارتكز التحليل على ما تمت الإشارة إليه في الإطار النظري من مؤشرات لتحليل العينة المختارة.

وقد خلصت الباحثة في نهايه بحثها هذا إلى ذكر النتائج التي ترشحت من تحليل عينة البحث، وكان منها:

١- تجسد الإيتوس في البلاغة القديمة بوصفه أحد الحجج البلاغية (إيتوس – بانوس – لوغوس).

٢- ظهر الإيتوس في لسانيات التلفظ أو ما يسمى بنظرية تعدد الأصوات ليس بالأساس وسيلة من وسائل الحجاج ولا أداة من أدواته.

وقد أفردت الباحثة على وفق النتائج المذكورة هذه جملة من الاستنتاجات كان منها:

١- ظهر الإيتوس بشكل واضح ضمن بنية النص المسرحي من خلال استراتيجية الإقناع والإمتاع.

٢- ظهر الإيتوس في النص المسرحي محركاً للباتوس وموضفاً للوغوس.

وقدمت الباحثة بعض المقترحات والتوصيات التي وجدتها متممة لمادة البحث، وكان ذلك في الفصل الرابع الذي خصص للمحتويات المذكورة أعلاه فضلاً عن ذكر قائمة المصادر التي اعتمدت عليها في هذه الدراسة والتي تضمنت: المعاجم، والقواميس، والموسوعات، والكتب، والدوريات، والنصوص المسرحية، كذلك أوردت الباحثة ملحقا بينت فيه مجتمع بحثها.

ياسمين عباس

«الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصية الدرامية في مسرح نجيب سرور»

رسالة الدكتوراة للباحث محروس حسن

تمت مؤخرًا مناقشة رسالة الدكتوراة للباحث المسرحي محروس حسن عبد المقصود محمد بعنوان «الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصية الدرامية.. دراسة تحليلية في مسرح نجيب سرور» بالمعهد العالي للنقد الفني بأكاديمية الفنون، في قاعة ثروت عكاشة.

وتشكلت لجنة المناقشة من الدكتور أحمد بدوي مشرفًا ومناقشًا ومقررًا، أ.م .د الدكتور شوكت المصري مشرفًا ومشاركًا ومناقشًا، والدكتور محمد زعيمة مناقشا من الأكاديمية، والأستاذ الدكتور. أماني فهيم مناقشًا من الخارج، أستاذة الدراما والنقد بكلية الآداب جامعة حلوان، ومنحت اللجنة الباحث بعد حوارات نقاشية انتظمت وفق شروط ومعايير أكاديمية درجة الدكتوراة.

الشخصية الدرامية

وفي البداية تحدث الباحث قائلًا: إن أية شخصية درامية مُجسدة تصل إلى المتلقي، هي في الأساس محصلة لثلاث ثقافات وثلاثة إبداعات: ثقافة وإبداع المؤلف الدرامي، وثقافة وإبداع المخرج، وثقافة وإبداع الممثل ووعيه بآليات الوسيط الدرامي الذي يقدم من خلاله الشخصية الدرامية، والفن ظاهرة اجتماعية، نشأت وتطورت في ارتباط وثيق، بتطور قوى الإنسان في مواجهة الطبيعة من ناحية، وبقدرة الإنسان على تفسير الطبيعة والسيطرة عليها من ناحية أخرى، والفنان ابن مجتمعه، الذي وُلدَ فيه وتربى وتعلم وآمن بالمعتقدات والعادات والتقاليد، والموروث التاريخي والحضاري، واعتنق أيدولوجية مجتمعه، حتى يستطيع فيما بعد، أن يكتب ما تمَّ اختزانه في اللاشعور الفردي له والجمعي لمجتمعه، ويحوله إلى إبداع يعبر عن هذا المجتمع.

أهمية البحث

وأوضح الباحث: تنطلق دراسة «الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصية الدرامية» لدراسة وتحليل الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصية الدرامية، ودراسة دور العقل الباطن الفردي للمبدع والجمعي للمتلقي في بناء الشخصية الدرامية تأليفًا وإخراجًا وتمثيلًا، حيث أن الإبداع الدرامي رسالة من اللاوعي إلى اللاوعي مرورًا بالوعي عند المبدع والمتلقي وسوف ترتكز الدراسة على تحليل الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصية الدرامية في مسرح نجيب سرور.

نصوص الدراسة

وتابع الباحث: إن دراسة وتحليل الأبعاد النفسية والاجتماعية في مسرح نجيب سرور تمثل في الدراسة في نصوص مسرحيات أربعة وهي: «الحكم قبل المداولة»، الذباب الأزرق»، «أوبريت ملك الشحاتين»، «منين أجيب ناس».

والسبب الرئيس وراء اختيار هذه المسرحيات أنها سياسية، وأراد نجيب سرور أن يطرح موقفه الفكري حول القضايا التي تتعرض لها المسرحيات الأربعة، ولم يتم تناولها بالدراسة والتحليل الأكاديمي بالشكل الكافي في حدود علم الباحث، ولأن «نجيب» رأى في نفسه نائبًا عن الشعب المصري والعربي بل الضمير الجمعي المصري والعربي، وحاول أن يكون سدًا منيعًا عنيدًا يقوم بالتصدي لأعداء مصر والأمة العربية والإسلامية، فتحمل تبعات قراراته منفردًا وحيدًا، وذلك نتيجةً لثباته على مبادئه ولطرحه لأفكاره الثورية المناهضة لكل أنواع السلطة في الوجود الإنساني.

وأوضح الباحث أن تساؤلاته البحثية تتمثل في:

ما الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصية الدرامية؟ ما دور العقل الباطن في العملية الإبداعية تأليفًا؟ هل حياة المبدع الخاصة وتجاربه الشخصية لهما دور مهمٌ في تحقيق الصدق الفني في إبداعه؟ ما الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصية الدرامية في مسرح نجيب سرور وسماتها الخاصة؟

المنهج التحليلي

واستخدم الباحث المنهج التحليلي بأدواته الثلاثة «النقد ـ التفسير ـ الاستنباط» للوصول إلى الإجابة عن التساؤت السابقة، واستفاد الباحث من الدراسات السابقة على سبيل المثال لا الحصر منها: دراسة: رشا محمد محمود الفوال (٢٠٢١) بعنوان «عملية الإبداع فى شِعر العامية «دراسة سيكولوجية»، رسالة دكتوراه، جامعة المنصورة، كلية الآداب، قسم علم النفس، ودراسة: توفيق موسى اللوح (٢٠٠٥)، بعنوان: «المسرح السياسي المعاصر ودوره في تشكيل منظومة القيم الدرامية في الفترة من ١٩٦٧-١٩٨١م»، رسالة دكتوراه، جامعة القاهرة، معهد البحوث والدراسات العربية، ودراسة: د. أحمد محمد حسن صقر (١٩٨٧) بعنوان: «التناول المسرحي للحكاية الشعبية عند نجيب سرور» دراسة في النقد المسرحي، رسالة ماجستير،

جامعة الإسكندرية، كلية الآداب، قسم المسرح.

وأوضح الباحث أن بحثه العلمي ينقسم إلى مقدمة وثلاثة فصول:-

أبعاد الشخصية

الفصل الأول: يتناول الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصية الدرامية، وفيه تمَّ تعريف البعد والشخصية لغة واصطلاحًا، وتم التعرف على أجزاء الجهاز النفسي، ومناطق الشعور في النفس الإنسانية، والشخصية في نظر علماء النفس، كما تمَّ تعريف التطهير والتحول والتعرف وصفات البطل التراجيدي عند أرسطو، والمحاكاة الأرسطية في نظر نجيب سرور، وتمَّ التعرف على الأبعاد الكاملة للشخصية الدرامية، وهي تسعة أبعاد: الفسيولوجي، والسسيولوجي، والسيكولوجي، والهووي، والأناوي، والأناوي الأعلى، و المكاني، والزماني، والوسيطي الدرامي.

طرق بناء الشخصية

ثم تمَّ التعرف على طرق بناء الشخصية الدرامية في الشعر وفي المسرحية، وأنواع الفنان المبدع من حيث طريقة الإبداع، كما تعرفنا على طريقة الخلق والتعبير عند المؤلف الدرامي، ودور الحلم واللاشعور في بناء الشخصية الدرامية، ودور العقل الواعي واللاواعي في الإبداع الفني، وطريقة السياق وتجاوز السياق، وطريقة قراءة النص مرتكزة على النقد النفسي، والمصادر الدرامية والحقيقة والتجربة النفسية عند نجيب سرور وفي مسرحه.

الأبعاد النفسية والاجتماعية

والفصل الثاني: يتناول الواقع الحياتي لنجيب سرور وأثره على النص المسرحي لديه، وفيه نتعرف على «نجيب»، ومؤلفاته وحياته والأزمات النفسية والاجتماعية الكبرى في حياته، والمجتمع الذي عاش فيه نجيب سرور وعلاقته بوالده محمد أفندي سرو، كما تمَّ التعرف على رؤية زوجته الروسية له ورؤية «ثروت» أخوه ورؤيته لنفسه، والرؤية النفسية والاجتماعية عند نجيب، وما هو سبب التفجيرات الأدبية في حياة الأديب، ووظيفة الشعر المسرحي عند نجيب سرور، وأهم سماته الإبداعية، كما تمَّ التعرف على الأبنية الاجتماعية في مسرح نجيب سرور.

والفصل الثالث: يعرض دراسة وتحليل الأبعاد النفسية والاجتماعية في مسرح نجيب سرور، والطريقة التى تمَّ بها تحليل المسرحيات الأربعة هي كالآتي:

تحليل المسرحية

وطريقة تحليل المسرحية.. تتمثل في موضوع المسرحية والفكرة وطبيعة الحدث البناء الدرامي والصراع في المسرحية واللغة والحوار، والزمان والمكان والإيقاع العام في المسرحية وتحليل الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات الدرامية، والأبعاد النفسية من حيث: الشعور واللاشعور وعلاقة الشعور باللاشعور وردود الأفعال والازدواجية العاطفية عند الشخصيات الدرامية، والأبعاد الاجتماعية من حيث: نوع الطبقة ونوع العمل أو الوظيفة والمستوى التعليمي والديانة والحياة المنزلية والموطن الأصلي والمكانة في المجتمع والمشاركة في الحياة السياسية والهوايات والأنشطة التى تمارسها الشخصيات الدرامية.

عينة الدراسة

مسرحية «الحكم قبل المداولة» ويعرض فيها نجيب سرور وجهة نظره في هزيمة ٥ يونيه ١٩٦٧، واعتراضه على تقديم قائد الجيش المشير عبد الحكيم عامر كبش فداء للهزيمة، وإلقاء المسؤلية كاملة عليه دون غيره، رغم أن المسؤلية مشتركة من قبل الجميع.

و«الذباب الأزرق»، ويعرض فيها «نجيب» وجهة نظره في قضية فلسطين والصراع العربي الإسرائيلي من خلال جثة شاب فلسطين، لا يوجد مكان لها كي تدفن فيه، ويرى أن دفن جثة المواطن الفلسطيني في تراب أرضه الحرة المحررة مسؤلية كل عربي وكل مسلم.

و«أوبريت ملك الشحاتين»، وفيها يعرض «نجيب» وجهة نظره في حكم الرئيس محمد أنور السادات لمصر والصراع على حكم مصر من مراكز القوى وأنصار الرئيس جمال عبد الناصر وأنصار الملكية، ويرى أن «السادات» لا يحكم مصر منفردًا.

و«منين أجيب ناس»، ويتناول فيها الظلم والقهر الذي تعرض له من قبل جهاز المخابرات ودخوله إلى مستشفى الأمراض العقلية وفصل رأسه عن جسده، ويرى أنه هو الشاطر حسن المغني الشعبي الذي عشق نعيمة أو مصر جميلة الجميلات الذي ضحى بنفسه من أجلها.

الخاتمة والنتائج

توصل الباحث. محروس سعد في بحثه إلى النتائج التالية:

الإبداع الدرامي رسالة من اللاوعي إلى اللاوعي مرورًا بالوعي عند المبدع والمتلقي، ولقد ارتكزت الدراسة على تحليل الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصية الدرامية في مسرح نجيب سرور.

واستطاع قسطنطين ستانسلافسكي (١٨٦٣: ١٩٣٨) أن يصل إلى الواقعية النفسية كمنهج إبداعي، بعد أن استفاد من الواقعية التاريخية عند دوق ساكس مينيجن (جورج الثاني ١٨٢٦م:١٩١٤م)، الذي اهتم بالدقة التاريخية من حيث دراسة المكان والزمان والديكورات والملابس، وكذلك استفاد من الواقعية الاجتماعية عند هنريك إبسن (١٨٢٨: ١٩٠٦) مثل مسرحية «بيت الدمية»، ثم درس بعمق أبحاث سيجموند فرويد (١٨٥٦:١٩٣٩) في التحليل النفسي للشخصية الدرامية، الذي قرأ مسرحية أوديب ملكا لسوفكليس، ومسرحية هاملت لوليام شكسبير قراءة نفسية.

وأكد على العلاقة الوطيدة بين علم النفس والدراما، وبدأ ستانسلافسكي في البحث عن الدوافع النفسية لسلوك الشخصيات الدرامية تحت سطوة العقل الباطن، وقراءة النص الدرامي قراءة نفسية، اجتماعية، كما استفاد أيضا من أنطون تشيخوف (١٨٦٠: ١٩٠٤)، وقام بإخراج مسرحيات (الخال فانيا ـ الشقيقات الثلاثة ـ بستان الكرز) وفق المنهج الواقعي النفسي.

إن البنية التي تحكم اللاوعي هي بنية لغوية في صُلبها تعتمد على التداعي وعلى غير ذلك من قوانين اللغة،

وإذا كانت بنية اللاوعي بنية لغوية فإن الأدب يعتبر أقرب التجليات اللغوية إلى تمثيل اللاوعي، ويصبح تحليل الأدب من منظور نفسي مرورا بالتوازي بين الوعي وبنية اللغة هو المدخل الصحيح لمنهج النقد النفسي.

في لحظة الإبداع تكون كل الذكريات والمعلومات المتعلقة بالموضوع الذي يكتبه المؤلف مستدعاة وفق قانون التداعي الحر للاوعي، تلك هي الآلية التى يعمل بها عقل المبدع في شتى مجالات الإبداع، إن الصراع النفسي لدى الفنان المبدع مستمر لا ينتهي، وسلة المكبوتات عامرة ممتلئة، ما إن يعمل التداعي الحر للأفكار والذكريات المرتبطة بالموضوع الخاص بالعمل الإبداعي، فتنطلق المكبوتات في شكل إبداعي متجانس مختلط بالمشاعر الصادقة والآلام التي عاناها الفنان أثناء ولادة العمل الفني، إن الإبداع الأدبي والفني يجعلنا نرى أنفسنا من الداخل وكأننا أناس من زجاج أبيض شفاف يُظهر كل أسرارنا، ونجاح العمل الأدبي يتوقف على الصدق في نقل المشاعر والأحاسيس أوالصدق الفني.

بعد الشخصية

إن مفهوم «بُعد الشخصية» مفهوم مجرد بطبيعة الحال، فلم ير أحد بُعد الشخصية بشكل عياني، وهو تخطيط رمزي يساعدنا على فهم الشخصية، والشخصية عنصر مُخترع ككل عناصر الحكاية، فهي تتكون من مجموع الكلام الذي يصفها، ويصور أفعالها وينقل أفكارها وأقوالها، وليست الشخصية شخصًا، ولا وجود لها خارج عالم العمل الفني، وأن الشخصية هي نتاج اللغة، ولا وجود لها خارج الكلمات الدالة عليها في النص، وأن عالم الشخصية النفسى ليس فيها ولا في ما يُنسب إليها من صفات وأفعال، بل هو نتاج شكل من أشكال العلاقة بين الجمل اللغوية، وقد تمثل الشخصية الكاتب بصورة مباشرة (نجيب سرور، في منين أجيب ناس، هو حسن مقطوع الرأس) أو غير مباشرة؛ والشخصيات التي يُبدعها الكاتب هي عدة أوجه لذات الكاتب أو نفسه، وثيمة الموت واضحة في كل نصوص نجيب سرور فنجد أن جميع أبطاله يموتون، فها هو ياسين وأمين وعطية وحسن، قد ماتوا في تراجيديات سرور التي كتبها.

الشخصية الدرامية لا بد أن تُبنى على أبعادها الثلاثة البعد الفسيولوجي والبعد السسيولوجي والبعد السيكولوجي، ويرى سيجموند فرويد أن الشخصية الدرامية من الداخل لها ثلاثة أبعاد أيضًا هي البعد الهووي والبعد الأناوي والبعد الأناوي الأعلى، بينما توجد ثلاثة أبعاد أخرى بالإضافة إلى الأبعاد الستة، هي: البعد المكاني والزماني والبعد الوسيطي الذي تظهر فيه الشخصية الدرامية للمتلقي، وعلى هذا تكون أبعاد الشخصية الدرامية هي تسعة أبعاد «فسيولوجي، سوسيولوجي، سيكولوجي، هووي، أناوي، أناوي أعلى، مكاني، زماني، وسيطي».

نجيب سرور عبقري لا يملك سوى قلمه البتّار

تؤكد كل الشواهد أن نجيب سرور لم يكن يومًا مجنونًا ولكنه كان عبقريًا لا يملك سوى قلمه البتّار، واعتقد أن قلمه سوف يجعل الشعب يخرج إلى الشوارع ليخلعَ الحاكم، أو يثور ويهدم الفساد، فلقد آمن نجيب سرور أن القلم يمكنه أن يكونَ ندًا للسيف، والموهبة الطاغية تكون بديلا للحاكم، واتخذ نجيب من اللاوعي الإنساني الجمعي مخزونا انطلق منه في معظم إبداعه الأدبي والفني.

نتائج الدراسة

الشخصية الدرامية كائن ورقي متخيل يخضع في تكوين أبعاده الكاملة لرؤية المؤلف الدرامي الذي كتب الشخصية مرتكزاً على اللاوعي الفردي للمؤلف واللاوعي الجمعي للمجتمع الذي يعيش فيه، وتكون الشخصية الدرامية انعكاسا للمخزون المتراكم عند المؤلف الدرامي، فأوفيليا شكسبير، هي أوفيليا كما تخيلها أو كما يراها من وجهة نظره هو فقط.

إن الظروف الاجتماعية التى أحاطت بنشأة وتكوين نجيب سرور أسهمت فى بلورة فكره ورؤيته النفسية والاجتماعية للحياة، فضياع حلم والده محمد أفندي سرور الذي استقر في الأنا الأعلى لدى «نجيب»؛ شكلَّ دافعًا مباشرًا وقويًا نحو تحقيق الحلم الذي فشل فيه والده، فظل منذُ الطفولة وحتى وفاته حاملا لشعلة الإبداع، ولم يستسلم، رغم وضعه في مستشفى الأمراض العقلية، وهو ليس مريضًا، وحاول نجيب سرور أن يجعل إبداعه الأدبي والفنى تعبيرًا عن المجتمع الذي يعيش فيه ولم تكن القضية الفردية تشغل باله، ورأى من نفسه فارسًا نبيلًا وجب عليه الدفاع المستميت عن أحلام وطموحات المصريين والعرب، ولم يرض نجيب سرور بالظلم والاستبداد.

في مسرحية «الحكم قبل المداولة» صدر الحكم بأوامر عليا بإعدام المواطن س البريء حتى تهدأ الجماهير بعد هزيمة ١٩٦٧، وتصب جام غضبها على الضحية التي قدمتها المحكمة قربانًا للحقيقة المُرة، ولقد اتحدّ أصحاب الأوامر العُليا ضد المواطن «س» الذي يمثل الضمير الجمعي المصري والعربي والإسلامي حتى يحصلوا على حياتهم ويحتفظوا بمناصبهم وكراسيهم وامتيازاتهم في المجتمع فمات بالسّم ليحيا الجميع، وشخصية المؤلف نجيب سرور موجودة بأبعادها الكاملة في كل أحداث المسرحية من البداية حتى النهاية.

في مسرحية «الذباب الأزرق» فشل الكورس في إيجاد مكان لدفن جثة الشاب الفلسطيني، فاقتحم الكورس والمؤلف المُختفي خلف الكورس صالة الجماهير العربية والمسلمة، لكي يقولوا:« هذه هي الجثة ودفنها في أرضها المحررة مسؤوليتكم جميعًا، والرسام البوهيمي والكورس الذين لم يتركوا خشبة المسرح لحظة واحدة هم نواب عن المؤلف داخل النص.

في «أوبريت ملك الشحاتين» لجأ نجيب سرور إلى عالم الشحاتين وتخيلٍ صراعا بين أبودراع وأنصاره أو الرئيس جمال عبد الناصر وبين أبو مطوة وأنصاره أو الرئيس السادات على حكم ألماظ أو مملكة الشحاتين، وطلب من الجماهير رأيهم في الصراع على لسان ألماظ حتى تنجو من مكر المحتل الأجنبي، والمؤلف وموجود بين صفحات النص هو الشاعر الذي خانته زوجته.

في «منين أجيب ناس»، ضفرّ نجيب سرور حكاية حسن ونعيمة وأسطورة إيزيس وأوزوريس وحياته الشخصية في جديلة واحدة، وحصول نعيمة على رأس حسن جعل العدالة تأخذ مجراها، وتم القصاص من قتلة حسن المغني، كما أن أعمال نجيب سرور الإبداعية من أشعار ومسرح ودراسات نقدية احتفظت بها مصر فهي ميراث يستقر في اللاشعور الجمعي للمجتمع الإنساني.

المؤلف نجيب سرور لم يترك شخصياته الدرامية في المسرحيات الأربع سالفة الذكر تلقى مصيرها بمفردها أمام القارئ أو المتفرج؛ بل كان ملازما لها كشخصية درامية مؤثرة في الحدث، كونه مؤلفًا عاشقًا للتمثيل والإخراج، وهذه ظاهرة المؤلف المسئول عن العملية المسرحية برمتها والتي قام عليها فن المسرح منذ بدايته حتى الآن.

همت مصطفى

«تمظهرات الحداثة السائلة في النص المسرحي المضاد»

في رسالة دكتوراه

تمت مناقشة رسالة الدكتوراه بعنوان «تمظهرات الحداثة السائلة في النص المسرحي المضاد» مقدمة من الباحث سنان علي حسين، بكلية الفنون الجميلة جامعة بابل، وتضم لجنة المناقشة الدكتور عامر صباح نوري المرزوك (رئيسًا)، والدكتور أمير هشام عبد العباس (عضوًا)، والدكتور حسن عبد المنعم الخاقاني (عضوًا)، والدكتور حميد عبد الله قدح (عضوًا)، والدكتور وسن عبد الأمير حسين (عضوًا)، والدكتور عامر حامد محمد (مشرفًا). والتي منحت الباحث درجة الدكتوراه بعد حوارات نقاشية انتظمت وفق شروط ومعايير أكاديمية.

وجاءت رسالة الدكتوراه الخاصة بالباحث سنان علي حسين: الحداثة السائلة مفهوم سكة عالم الاجتماع البولندي زيجمونت باومان، وكان لظهور المفهوم الأثر في إنهاء الجدل القائم في أروقة النقد الأدبي حول تسمية العصر الذي جرت فيه تحولات كبيرة على كافة المستويات سياسياً، اقتصادياً، اجتماعياً، ثقافياً، لتصبح الحداثة السائلة الخيار الأمثل حسب اعتقاد «باومان» من خيارات النُقاد الآخرين الذين أطلقوا على تلك المرحلة تسمية ما بعد الحداثة، وبعد ما بعد الحداثة.. الخ من التسميات.

كما يرى «باومان» أن الحداثة السائلة هي مرحلة إذابة وتمييع لدور وتاريخ الحداثة الصلبة وليس القطيعة، وبما أن المسرح هو جزء لا يتجزأ من متغيرات العصر فكان التغير لا بد منه في ظل تلك التحولات الفكرية والمعرفية، وهذا ما حدث بالفعل في خمسينيات القرن المنصرم عندما ظهر المسرح المُضاد على يد أشهر كُتاب المسرح العالمي يوجين يونسكو وصمؤيل بيكت، ولن يبقى المضاد راكزاً في تلك المرحلة بل أخذ باتجاه ابتكار أنواع جديدة من الصيغ المغايرة في كتابة النص المسرحي وهذا ما تواءم مع مرحلة السيولة التي تعشقت كلياً في جميع الأبنية الثقافية ولا شك أن بنية النص المسرحي هي إحدى تلك الأبنية التي سالت وتراخت في ظل تمظهرات الحداثة السائلة التي أذابت ميراث الحداثة الصلبة حين كان النص المسرحي قائما على قوانين ثابتة صلبة وضعها المعلم الأول أرسطو في كتابه فن الشعر.

تضمن البحث الحالي (تمظهرات الحداثة السائلة في نصوص المسرح المُضاد) أربعة فصول رئيسية، حيث جاء الفصل الأول (الإطار المنهجي) ضَم مشكلة البحث التي من خلالها استعرض الباحث ماهية الحداثة الصلبة وطريقة تعابراتها أو انتقالها إلى الحداثة السائلة نتيجة تحولات العصر العولمية. والتي أدت به إلى صياغة مشكلة البحث بحيث اختتمها بالتساؤل الآتي (إلى أي مدى تمثلت الحداثة السائلة في نصوص المسرح المُضاد) وكان هذا التساؤل باباً أساسياً انفتح عليه البحث الحالي، ثم جاءت أهمية البحث والحاجة إليه من خلال استعراض الطروحات التي عُنيت بها الدراسة.

في حين جاء هدف البحث للتعرف على بنية النص الدرامي كنتاج مغاير في فضاءات الحداثة السائلة والكشف عن تمظهرات الأسلوب المضاد فيها.

وتضمن الفصل حدود البحث فكان الحد المكاني يقع في العالم، في حين اشتمل الحد الزماني على المدة الزمنية الواقعة في عام (٢٠٠٤- ٢٠٢٢)، كمدة زمنية جديدة تُعنى بأهم الأفعال الحديثة، كما جاء في ما بعد التسمية الموضوعية للعنوان الرئيس، أما تحديد المصطلحات فتناول أهم المصطلحات التي تخص البحث وعلى أساسها استطاع الباحث الخروج فيما بعد بالتعريف الإجرائي.

أما الفصل الثاني المعنون (الإطار النظري) فقد انقسم إلى أربعة مباحث رئيسة جاء المبحث الأول الموسوم (الحداثة الصلبة من الضبط إلى العبور) وتناول الباحث فيه مفهوم الحداثة الصلبة حسب تسمية باومان وآلية انتقالها أو تعابيرها إلى فضاء السيولة وهذا الانتقال أتاح للباحث فرصة للمقارنة، وتضمن المبحث الثاني الموسوم (أركيولوجيا الحداثة السائلة) وفيه تناول الباحث حفريات القبلية التي ساهمت في تكوين أسس الحداثة السائلة منها الطروحات الفلسفية والنفسية والاجتماعية، والنقدية فيما كان المبحث الثالث الموسوم (مولد الحداثة السائلة) وفيه تناول الباحث مفهوم الحداثة السائلة والبيئة الحاضنة الممهدة له كذلك فكك الباحث تعابرات المفهوم الإجناسي.

فيما كان المبحث الرابع الموسوم بـ(اشتغالات التفكير السائل في المسرح العالمي) وفيه تناول الباحث أهم التمظهرات التي وجدها في نصوص المسرح المُضاد والتي كانت إسقاطات ابتكارية يعمدها الكاتب في إيجاد بنية نص جديد مغاير، ومن ثم أخرج الباحث المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري والدراسات السابقة.

وتوصل البحث إلى جملة من النتائج من أبرزها:

١- تجسدت افكار الحداثة السائلة عبر فضح الايديولوجية وأثرها المضاد على المجتمع كما في مسرحية (تسعة أجزاء من الرغبة، مسرحية عندما يكتب الروبوت مسرحية).

٢- اللانمطية التي وفرت ظروفها الحداثة السائلة خلقت حالة من التواصل والتبادل الجمعي في الخطاب المضاد كما في مسرحية (المزبلة الفاضلة، ومسرحية موعد مع الإله)

٣- الاعتماد على حالة الوعي أكد مفهوم النص المضاد بعده الرؤية السائلة للتقلبات التي تحدث للشخصية كما في مسرحية (٢٥ سم)

٤- أغلب نصوص المُضاد تهمش الحبكة وتذيبها لصالح حبكات متعددة كما في مسرحية (٢٥سم، مسرحية موعد مع الإله)

٥- الرؤية الكونية للنص السائل تعطي مساحة لجذب القارئ بعدهُ نموذجاً للاستهلاك كما في مسرحية (عندما يكتب الروبوت مسرحية).

٦- تتجاوز الرؤية التضادية للنصوص أفكار الزمان والمكان وتعمد التفكيك كحل معرفي كما في مسرحية (موعد مع الإله، عندما يكتب الروبوت مسرحية، تسعة أجزاء من الرغبة).

٧- التشتت فعلُ النص المُضاد كونه خارج يافطة السلطة بكل أشكالها كما في مسرحية (٢٥سم، موعد مع الإله).

أما الاستنتاجات فجاءت كالآتي:

١- اللابطولة فعل استراتيجي يسعى دائماً إلى إذابة الرؤية الأحادية، بذلك يجعل الجميع بطلا في وقت ضياع الأبطال.

٢- كسر نمطية اللغة وخلخلة معناها سمة رئيسة من سمات المسرح المضاد.

٣- الحداثة السائلة هي عصر تفكيك وإذابة الروابط الاجتماعية وقيمها الصلبة.

٤- خَلقَ النصُ المُضاد بِنية سائلة لصالح اللعب الحر وتعددية الدوال.

٥- الحداثة السائلة هو العصر الذي سالت وتراخت فيه الحدود بين الأجناس لصالح تدوين بِنية نص مسرحي مرن يهدم أي تفسيرٌ أو معنى صلب.

ثم تأتي فيما بعد التوصيات والمقترحات التي عُثر عليها داخل المتن ويراها مهمة لاستكمال جوانب دراسة نصوص المسرح المُضاد الذي تمظهرت فيه الحداثة السائلة، ويختتم الباحث بحثه بالمصادر والمراجع وملخص البحث باللغة الإنجليزية.

ياسمين عباس

مخرج عرض النقطة العميا

أحمد فؤاد: من أحلامي أن تكون لدينا فرقة ميوزيكال مثل برودواي

النقطة العميا، لكل منا نقطته العمياء داخل رأسه، يحيل إليها الناس أخطاءهم وجرائمهم وكل ما يريدون التنصل منه، وأحيانا يبررون لأنفسهم جميع الجرائم والأخطاء، حاول المخرج أحمد فؤاد وضعنا أمام مرآة أنفسنا لمواجهتنا بحقيقتنا ومشاعرنا وانفعالاتنا من خلال عرضه المسرحي النقطة العميا، فحاورناه للتعرف أكثر على تفاصيل العرض المسرحي.

حوار: صوفيا إسماعيل

– حدثنا عن العرض، وما الذي جذبك للرواية وتحويلها لنص مسرحي؟

هي رواية لفريدريتش دورينمات، وهي رواية قصيرة في الأساس، وقدمت بأكثر من شكل، ولكنني أرى أنها رواية مسرحية تماما، فهي تركيبة مسرحية بامتياز لأنها لوكيشن واحد، والأحداث مليئة بالساسبنس والتشويق، وفي نفس الوقت بها فكرة فلسفية عميقة، فدائما النصوص الفلسفية تكون جافة جدا، وأنا من خلال دراستي الأساسية للفلسفة، حاولت الوصول لتقديم فكرة فلسفية عميقة وبشكل يستسيغه الجمهور العادي، فوضعناها في إطار له علاقة بالساسبنس والتشويق فهو عرض يناسب شكل الجمهور الحالي، ففي عرض كيوبيد، قابلنا جمهورا لأول مرة يعتاد على المسارح، وهذا هو الجمهور المستهدف بالنسبة لي، لأنه لا بد أن يتم كسر دائرة أن المسرحيين فقط هم من يشاهدون العروض المسرحية، فنحن نحتاج إلى الوصول للجمهور بأفكار مختلفة.

– ما الرسالة التي تريد تقديمها من خلال العرض؟

نعمل على أكثر من مستوى للعرض، فمستويات العرض مختلفة ما بين أن المشاهد يدخل للعرض ويستمتع فقط، فهذه رسالة، وبين أن يشاهد ويستمتع ويأخذ فكرة جديدة فهذه رسالة أيضا، أو أن تدخل المسرح وتستمتع وتأخذ فكرة وتغير ما بداخلك للأفضل، فهذا هو هدفي، إن الشخص الذي دخل العرض يخرج شخصا مختلفا، فعرض ديجافو، وعرض كيوبيد أولى التجارب التي اعتمدت فيها على هذه الفكرة، فنحن في هذا العرض نعمل على فكرة الضمير، فأنا أرى أن عقل الإنسان أذكى من جسمه وباقي أعضائه، فالعقل آلة عملية جدا والضمير هو الذي يوجهها، ولكننا دائما نترك

القوى الناعمة هي المسؤولة عن تحديد هوية المجتمع

الكنترول للعقل، ولا نواجه ضمائرنا بأي شكل، فطوال الوقت العقل يخاطبنا بأننا لدينا صورة مثالية عن أنفسنا وعند الخطأ نحيل دائما أخطاءنا إلى الغير، وهذا نتاج أننا لم نواجه ضمائرنا بشكل كاف، فمرآة الضمير غائبة طوال الوقت ونرى أنفسنا فقط من خلال مرآة العقل.

–ما أسباب تسمية العرض بالنقطة العميا؟

النقطة العميا هي نظرية موجودة بالفعل، وهي النقطة التي يحيل فيها العقل أي شيء خطأ ارتكبه الشخص، ولا يكتشفها إلا الضمير

ما آليات اختيارك لعناصر العمل المسرحي؟

المسرح لعبة تحديات واختيار الفنان نور محمود كان تحديا كبيرا، فأنا لا أحب اللعب في المضمون، ودائما الجمهور يبحث عن الجديد ولذلك نحن الآن في عصر الترينذ، فلذلك كان لدي تحد، ما الجديد الذي أقدمه في رواية مكتوبة منذ وقت طويل، والجديد أن تكون عناصر العمل جديدة والتركيبة نفسها مختلفة، ودائما أحب أن أجرب مع الممثل شيئا مختلفا عما قدمه من قبل، لأنني أرى أن الممثل هو ممثل فقط، ولا يمكن تصنيفه كوميدي أو تراجيدي، أو غيره، والتصنيف يخرجه من دائرة التمثيل، فالممثل قادر على تقديم أي شكل من أشكال الدراما.

فالفنان نور محمود ممثل كما قال الكتاب، فنحن على اتفاق على تقديم هذه التجربة المسرحية منذ عام ٢٠٢٠، فكان لدينا الوقت الكافي لتقديم التجربة بالشكل اللائق، وكان التحدي كبيرا، لأن الدراما بها مساحة للتصحيح كبيرة، ولكن المسرح استحسان وقتي،

نور محمود فنان دؤوب ويسعى للتمثيل وليس للشهرة

إما عجبت الناس أو لا، فلا توجد نتيجة أخرى، فنور شخص دؤوب جدا ويسعى للتمثيل وليس للشهرة، أما بالنسبة لفريق العمل الخاص بي هو تقريبا نفس الفريق الذي تعاملنا من قبل في أكثر من عرض، فالديكور لأحمد أمين، والإضاءة أبو بكر الشريف، وفريق التنفيذ أيضا، وعلى مستوى التمثيل فالفنان أحمد السلكاوي، هذا العمل يعتبر هو التعاون الخامس بيننا، وهو ممثلي المفضل ولديه إمكانيات جبارة لم تظهر حتى الآن، ويعتبر التعاون الأول بيني وبين أحمد عثمان وحسام فياض وهايدي بركات وعمر، ولكنهم من نفس المدرسة.

فأكثر مرحلة تأخذ مني الوقت الكبير هي مرحلة الكاستينج، للبحث عن ممثلين تكون بينهم كيميا، لأن المسرح يشبه جهاز الكشف عن الأشياء، فمن أول لحظة يظهر كل شيء للجمهور سواء الحب أو التفاهم أو غيرهما، فالمسرح لعبة جماعية فلا بد من اختيار عناصر وتركيبة متميزة.

-كيف ساهمت السينوغرافيا في تحقيق رؤيتك على خشبة المسرح؟

دائما أتعاون مع المهندس أحمد أمين، ونعقد جلسات عمل كثيرة لكي نتوصل إلى ماذا نريد من هذا العرض، وأنا طوال الوقت لدي تطلعات معينة ولا يمكنني التنازل عنها، فلا يجوز أن الديكور لا يتحدث عن العرض أو أن يكشفه، فبعد رؤية الديكور بعد مشاهدة العرض في صورة مجردة تستكشف أن العرض موجود في جملة، وخصوصا أننا نقدم العرض داخل قاعة، ولكننا لدينا إمكانيات فنية على المستوى البشري والتقني داخل مسرح الغد تحت قيادة سامح مجاهد، فهو استطاع بناء فريق عمل داخل المسرح يشعرنا بالفخر، على قدر احترافهم وفهمهم لتنفيذ رؤية المخرج، وأحيانا يكون لهم بعض الحلول لبعض الصعوبات الموجودة في الخامات والتفاصيل، فكون أننا استطعنا بناء ديكور مختلف ومتميز داخل القاعة فهذا مجهود كبير من مهندس الديكور والفنيين، بالإضافة إلى كيفية إضاءته، فالحمد لله أننا وفقنا في هذا العمل، وشارك بداية من مدير المسرح لأصغر فني في تذليل العقبات وتحدي الصعوبات.

هل لديك جمهور مستهدف، أم هو عرض يناسب جميع الأعمار؟

العرض لا يناسب الأطفال فقط، ولكنه عرض عام يناسب الجميع ما عدا فئة الأطفال، لأن الفكرة ستكون بعيدة عنهم إلى جانب الظلام والأصوات الخاصة بالعاصمة الموجودة ضمن أحداث العرض.

لماذا لا تتم المطالبة بتصوير العروض وعرضها على شاشات التلفزيون والمنصات الإلكترونية الخاصة؟

في وقت عرض كيوبيد كانت هناك بوادر بروتوكول بين البيت الفني للمسرح، والشركة المتحدة للإعلام، يتضمن تصوير العروض ولكن أعتقد أن الاتفاق لم يتم حتى الآن، ولكن في الوقت الحالي المركز القومي للمسرح، هو المسؤول عن التوثيق، ولكن إذا تم عرض المسرحيات على الشاشات ستكون فكرة جيدة، لأن العروض المقدمة عروض جيدة جدا، تنقصنا دائما فكرة التسويق، والإعلان عن هذه العروض الجيدة لأنني مؤمن بنظرية أن الجمهور يأكل ما يقدم له، فإذا قدمت له فنا جيدا وراقيا سيأكل منه، وإذا قدمت فنا هابطا سيأكله وسينعكس علينا وعلى المجتمع، فهذه هي قضيتنا كقوى ناعمة ماذا نقدم للجمهور، لأننا نحدد شكل سلوك الأشخاص في الشوارع من خلال ما نقدمه لهم من فنون، فنحن مسؤولون عن هوية المجتمع ككل، ولذلك لا بد أن يشاهد الجمهور العادي المسرح أو على شاشات التلفزيون لأنها في الآخر وسيلة لتعريف الجمهور العادي بالعروض المقدمة.

ما رأيك في الحركة المسرحية في الفترة الحالية؟

أرى دائما أن الحركة المسرحية في خط ثابت بشكل ما، ولكنني أرى أن الجيل الجديد من الشباب لهم تجارب جيدة جدا ومختلفة ولكن يبقي السؤال، أين التوجه الذي نريده، فهناك عروض كثيرة جدا ولكنها منفصلة عن الواقع، فالمنتج الثقافي لا بد أن يعبر عن صانعه في البداية ولا ينفصل عن الجمهور في النهاية، بالإضافة إلى إضافة عناصر جديدة في العروض المسرحية لاستقطاب نوع آخر من الجمهور للمسرح.

ما رأيك في المهرجانات المسرحية التي تقدم في الأيام الأخيرة، هل كثرتها تفيد الحركة المسرحية أم العكس؟

أي شيء يخص المسرح فهو مفيد جدا للمسرح، ولكن الفكرة تكمن في أن مصر دولة عظمى ودولة كبيرة فلا يصح أن تكون لدينا مهرجانات قليلة وأظن أننا نحتاج أن نتحرك في هذا المجال بشكل أكبر بحيث نصل لأن يكون لكل مدينة في مصر مهرجان مسرحي خاص بها، لأن هذا يخلق مساحة للمسرح، لأننا نمتلك في كل مدينة قصر ثقافة وداخل كل قصر من قصور الثقافة مسرح مجهز، فهذا البعد يخلق مساحة كبيرة بين شكل المسرح المقدم وبين التطور الذي حدث في المسرح في أوروبا، ففي أوروبا تخطوا فكرة الحداثة وما بعد الحداثة والمعاصرة، ولديهم مدارس جديدة، وفي شمال أفريقيا على الرغم من أن لديهم في كل مدينة ومحافظة مهرجانا مسرحيا دوليا خاصا بالمدينة إلا أنهم تأثروا بهذه المدارس ولكنهم محصورون في مسرح الصورة، وهذا هو توجههم حاليا، ولكننا في مصر مرتبطون أكثر بمسرح الكلمة، وعلى الرغم من أن مسرح الكلمة به إمكانيات توازي برودواي، ولكننا غير متطورين به بالشكل الكافي الذي يليق بحجم مصر.

ما رأيك بفكرة التسابق هل هي مفيدة أم العكس؟

برأيي وخاصة لأنني أشارك كعضو لجنة تحكيم، إن في النهاية هذا رأي أشخاص محددين أيا كان عددهم، في هذا العرض وفي هذا الوقت فالتقييم دائما منقوص، فالتقييم قائم على اللحظة ذاتها بالإضافة إلى ذوق اللجنة الموضوعة، لأننا ليس لدينا معادلات حسابية في التقييم، فالتسابق غير مفيد تماما ولا يوجد وجهة نظر تطرح الأفضل، فأنا أقترح أن يكون المهرجان كرنفاليا فقط، حيث يقدم حصاد السنة ومجانا لجميع الناس، فأنا ضد التسابق، ولكنني أؤيد فكرة أن تكون هناك لجنة تختار أفضل العناصر لتقويمها وتطويرها وخصوصا فيما يخص الشباب، ويكون لهم نتاج عرض، فتكون هذه هي الاستفادة الحقيقية.

ما احتياجات الشباب لتقديم عروض مسرحية جيدة؟

كلنا نحتاج إلى مساحة لنخرج إبداعتنا بالشكل الذي يتناسب مع الإبداع الموجود داخل كل شاب، المشكلة أنه لا توجد مساحة للجميع هذا يرجع لظروف إنتاجية، فأنا أثمن جدا فكرة مركز الإبداع ومواسم نجوم المسرح، فهذه المبادرة أعطت للشباب مساحة للإبداع، فكان على أيامنا المهرجان الفرنسي يعطي للشباب هذه المساحة لتقديم تجربة جديدة ومختلفة وليس مهما أن تنجح أو تفشل ولكن الأهم هو التجربة في حد ذاتها، فكل من يعمل بالمسرح بمختلف تنوعاتهم على مستوى السن أو الاحتراف يحتاجون إلى المساحة والدعم المادي الذي يغطي احتياجاتهم العادية لكي يبدعوا.

ما النص أو الرواية التي تتمنى تقديمها على خشبة المسرح؟

أقدم دائما ما يشغلني، سأقدم في الفترة القادمة وبدأت في أولى الخطوات، عرض ميوزيكال كوميدي، وهذا هو التوجه الأصلي الخاص بي، وكان من أحلامي أن تكون لدينا فرقة ميوزيكال مثل برودواي، في بدايات القرن كانت مصر من أهم المسارح التي تقدم المسرحيات الميوزيكال، فالفنان سيد درويش قدم ٣٠ مسرحية ميوزيكال في وقت قليل جدا، ولم يكن هو فقط الموجود على الساحة في هذا الوقت، وهذا يعني أنه كان هناك إقبال شديد جدا من المسارح والناس على هذا النوع من الفن، فهذا حلمي ومشروعي الشخصي الذي أتمنى تقديمه هو تكوين فرقة قادرة على إعادة إنتاج وتقديم القديم برؤى إخراجية جديدة تواكب العصر وفي نفس الوقت يكون توجها، لأنه عندما تعرض مثل هذه العروض في مصر يكون عليها إقبال شديد ولنا في مسرحية ليلة من ألف ليلة وليلة بطولة النجم يحيى الفخراني أسوة حسنة.

مخرجو مسرح الثقافة الجماهيرية

مشكلات ..أمنيات ..مقترحات

ما زالت الثقافة الجماهيرية هي المتنفس الأكبر الذي يضخ هواء الإبداع في رئات الفرق القومية المسرحية للهواة، ما بين النوادي والشرائح وغيره تقف الفرق في محاولة لإثبات الذات بأقل الإمكانيات المتاحة، طموح في وجه الواقع دفعنا دفعا إلى التحري حول آمال الفرق، وطموحاتها، والمعوقات التي قد تقف في طريقها، ونتيجة هذا التدافع، وكيف يصب كل ذلك في قالب الإبداع، ومدى تأثيره على الفن الذي تقدمه الفرق المسرحية خصصنا تلك المساحة للاستماع إلى أبرز مقترحات مخرجي مسرح الثقافة الجماهيرية للموسم الجديد وأبرز أمنياتهم وكذلك المشكلات التي يواجهونها في تقديم عروضهم المسرحية

رنا رأفت

ضوابط هذا العام جيدة

قال المخرج أشرف النوبي من إقليم وسط الصعيد الذي يقدم تجربته هذا العام العرض المسرحي «مراكب الشمس» للكاتب إبراهيم الحسيني : عام مسرحي جديد ينطلق من خلال الإدارة العامة للمسرح التابعة للهيئة العامة لقصور الثقافة، وبدأت فعالياته بالفعل حيث تم مناقشه المشاريع المسرحية المقدمة لفرق المواقع الثقافية بالأقاليم كما تم إرسال المقايسات الخاصة بالإنتاج، وبالفعل أنهت الإدارة العامة للمسرح اعتماد بعض هذه المقايسات وإرسالها للفروع الثقافية، وجدير بالذكر أن أشيد بما تم إنجازه خلال هذه الفترة، وأيضا اثمن الضوابط الخاصة بالعمل هذا الموسم علي أن يتم الالتزام بما جاء فيها من حيث مواعيد المهرجان الإقليمي والختامي، ولكي يتم الالتزام بهذه المواعيد أطالب بضرورة التنبيه علي الفروع الثقافية والأقاليم بضرورة الإسراع في إنهاء الإجراءات المالية علي أن تكون هناك فتره زمنيه محدده من تاريخ استلام المقايسة الخاصة بالإنتاج من قبل الفرع، وحتي صدور أمر الدفع الخاص بالإنتاج، وانوه أن ما جاء بالضوابط يؤكد علي إقامة مهرجان إقليمي وأخر ختامي، وهو حق أصيل لفرق الهيئة المسرحية نأمل في أن لا يتوقف ثانيا لأي سبب من الأسباب .

وتابع قائلاً: أطالب أيضا الإدارة العامة للمسرح بأن تأخذ بعين الاعتبار أن تكون لجنه التحكيم موحده ولا يحدث ما تم في أعوام سابقه يتم تشكيل لجنه موحده وتأتي اعتذارات من قبل بعض الأعضاء بعد ذلك ويتم استبدال عضو لجنه التحكيم بأخر.... وهكذا، وإمكانية معالجه ذلك اعتقد تتحقق؛ إذا تم الالتزام بإقامة

المهرجان الإقليمي والتحكيم من خلاله.. ذكرت سالفا أن ضوابط هذا العام جيدة، وحريص علي الالتزام بها إلا أنه في بعض المواقع الثقافية، واخص منها الحدودية والمناطق النائية من الممكن أن تستثني من بعض هذه الضوابط نظراً لطبيعة المكان واختلافه وأمل أيضا أن يتم تحريك العروض الجيدة داخل الأقاليم ، أو إتاحة الفرصة لها بتقديم عروضها بالقاهرة أسوة بما تم تفعليه من خلال إدارة نوادي المسرح للعروض المتميزة كل ذلك من شأنه أن يحقق حراكا ثقافيا وفنيا نحن في أشد الحاجة إليه واثق في أن الأستاذة سمر الوزير مدير عام الإدارة العامة للمسرح قادره بدابها واجتهادها المعروف هي، وكتيبة العمل بالإدارة علي تحقيق مطالب وآمال وطموح المسرحيين بكل الأقاليم كل التحية والتقدير لكل من يجتهد، ويعمل علي نشر الوعي الثقافي والفني ولا يسعنا إلا أن نأمل في تقديم

موسم مسرحي قوي بإبداع القائمين عليه

هل الشغف والحب بمسرح الثقافة الجماهيرية ما زال قائماٍ أم اندثر؟

فيما أشار المخرج شريف النوبي الذي يقدم تجربته هذا العام بإقليم وسط الصعيد عن مسرح الثقافة الجماهيرية قائلاً :مسرح الثقافة الجماهيرية وروح الهواية، والحب الذي يجمعنا وشغفنا بهذه اللعبة التي شكلت وساهمت في وضع حجر الأساس لشكل المسرح المصري بتنوعاته المختلفة.

ومن هذا المنطلق ابدأ بسؤال ربما يشكل تفكير الكثير من المسرحيين المهمومين بهذا الفن الراقي المحترم الذي لا ننتظر منه مالا أو شهرة مكتفين بالاستمتاع بالسحر الذي يصنعه المبدعين علي خشبة المسرح هل الشغف والحب بمسرح الثقافة الجماهيرية ما زال قائم أم اندثر .....؟ يمكنني الإجابة من وجهة نظري الشخصية ...نظراً لتجاربي السابقة في بعض المواقع ...لا أجد الشغف والحب كما كان في السابق، وهنا يمكننا السؤال عن السبب .....؟ لذلك أتمنى أن نحيي هذا المسرح ونعيد الروح والشغف والحب للهواة، وذلك من خلال تسهيل الإجراءات الروتينية الإدارية التي تشوش علي الحركة المسرحية، وإبراز التسابق المعنوي الذي يزيد من حماسة المشاركين في اللعبة من خلال إقامة مهرجان يجمع المسرحيين يعتبر بمثابة (عُرس) لانتهاء الموسم وإقامة جميع الفرق المشاركة طوال فترة المهرجان وتحريك، وتجوال العروض الفائزة داخل مصر وخارجها واختيار لجان التحكيم بعناية شديدة خاصة بمسرح الثقافة الجماهيرية.

الممثل فى الثقافة الجماهيرية انقرض

فيما قال المخرج مصطفى الشطوى الذي يقدم تجربته هذا العام بقصر ثقافة حسن فتحي بالبر الغربي بالأقصر إقليم جنوب الصعيد: ابدأ بأمنياتى للكيان الذي تربيت فيه منذ الصغر الأمنيات كثيرة، وإمكانيات تحقيقها أقل من المتوقع بكثير أولها مثلا أن يصبح لنا كيان يُحترم فى أى مكان وأى موقع ...كيف ؟ لا اعلم ..رغم كم المشاكل والعوائق التى تعترض معظمنا، ولها حلولها من بيدهم الأمر، ولن أفيض فى كم المشاكل والعوائق لأن بداخلى الكثير لن أذكرها الآن، ولكنى سأذكر أهمها على سبيل المثال لا الحصر.

أولها مفردات العملية الفنية وأهمها الممثل والمكان

وجاهزيته والموظف الذي يفترض أنه يسهل لك كل شئ بالإضافة إلى الفنيين أولا: سأفيض فى شيئين أهم من بعضهما واعتبريهما إحدى أمنياتي أولهما : الممثلين فى الثقافة الجماهيرية انقرضوا وإعدادهم قلت كثيرا جدا فى الفرق إلا فى المدن الكبرى، ومنذ فترة وجدت معظم زملائى فى معظم المواقع تناشد وترجو وتتوسل إلى الشباب والفتيات للانضمام إلى فرقهم ناهيك عن تلاعب وألاعيب من يسيطرون على الفرق والمواقع المختلفة إذا تغير المخرج؛ تغيرت الفرقة الخلاصة كل سنة أصبحت الفرق تقريبا وتأكيدا بهيكل وشكل مختلف مما يكلفنى أنا كمخرج مجهودا مضاعفا وإرهافا بدنيا وماليا، وهذه نقطة سنأتى إليها فيما بعد، وأنا كمثال أمام حضراتكم أعانى الأمرين فى تجميع فرقة لأخرج بعرض أرضى أنا عنه مما يستنزفني بدنيا ونفسيا وماديا، ولن أفيض فى هذه النقطة كثيرا .. أمنيتي أن يُستقطب الممثل بحوافز أكثر .. بمكافآت أكبر أن تثبت الفرق بممثليها، وليس الممثل الذي يعمل فى أكثر من عرض وفى أكثر من مكان وبالتأكيد هناك حلول فزمن الهواة انتهى فى هذا الوقت فالسيوشيال ميديا سيطرت على عقول الشباب والفتيات وناداهة القاهرة والشهرة سحبتهم من فرق الثقافة .

وتابع قائلاً :هناك ضرورة لإيجاد حل لتجهيزات أماكن العرض خاصة أنه ليس هناك مساعدة من قبل الفروع أو الموظف أو الفنى لتجهيز المكان دون مقابل مادي كذلك هناك ضرورة لإعادة النظر في مسألة الأجور والمكافآت فى ظل الغلاء الذى نعيشه.

أتمنى من إدارة المسرح أن تحقق كل ما وعدته من إقامة المهرجانات

قال المخرج محمود عثمان من إقليم القناة وسيناء والذي يقدم عرض "غائب لا يعود» تأليف محمود القليني بيت ثقافة فيصل عن أبرز أمنياته ومقترحاته لهذا الموسم : أتمنى أن يكون هناك تعاون ما بين مديري الفروع والأقاليم فى تخليص وتسهيل مهام المخرج فى النواحى الإدارية وتذليل كل العقبات وعدم التعامل بالبيروقراطية، وأن ويكون هناك روح القانون وذلك بعدم التعامل بصفتهم موظفون فقط، كما أتمنى أن يكون مديرى الفروع والمؤسسات الثقافية من المهتمين بالفنون جميعا أو أن يكونوا فنانين وهذا افضل.

وتابع قائلاً : أتمنى من إدارة المسرح أن تحقق كل ما وعدته من إقامة المهرجانات هذا الموسم سواء

المهرجان الإقليمي والختامى والقومى فى المواعيد التى تم تحديدها، وأمنيتى الأخير وهي تعد سؤال فى نفس الوقت لماذا لم يتم تفعيل الموسم المسرحى فى فصل الصيف بعيدا عن أيام الدراسة والامتحانات والدروس وليكن بداية من شهر مايو وتنتهى فى شهر سبتمبر.

اختيار لجان تحكيم محايده معروف عنها النزاهة

فيما ذكر المخرج محمد العشري من إقليم القناة وسيناء الذي يقدم تجربة «بجماليون» لقصر ثقافة السويس عن أبرز أمنياته لهذا الموسم فقال :هناك ضرورة أن يكون موسم منتظم بدون أى معوقات، وأعتقد أن بداية هذا العام تبشر بالخير في ظل بداية الموسم بروفات وإنتاج من مبكرا جدا وهذا شيء رائع أتمنى يكتمل على بشكل جيد، وأمنيتي الأهم والأكبر هي الاهتمام باختيار لجان تحكيم محايده معروف عنها النزاهة والبعد عن الأهواء ولدينا الكثير من القامات التى تمتلك الكثير من الخبرة والإطلاع ومعروف عنهم النزاهة والحيادية كي لا نقع في إشكاليات كل موسم بعد إعلان النتائج وكذلك الاهتمام بالعروض المتميزة والتي حققت نجاحًا جماهيريًا ونقديًا وتسويقها إعلاميًا بشكل كبير وعن أبرز مقترحاته أكمل قائلاً: ضع خطه ثابته بالتواريخ لمواعيد المهرجانات الإقليمية والختامية يتم الإعلان عنها من البداية كي يعمل المخرجين وفق خريطة موحده أيضا وضع مواصفات ثابتة لاختيار أعضاء لجان التحكيم واستبعاد من لا ينطبق عليهم هذه المواصفات وكذلك وضع معايير موحده للتقييم و بالدرجات كي لا يحدث المعتاد من اختلاف أهواء لجان التحكيم واختلاف سقف درجاتهم من لجنه لأخرى .

وأضاف: تسويق العروض المتميزة عن طريق القنوات التلفزيونية ومواقع السوشيال ميديا وإعادة عرضها في مسارح مهمة في القاهرة كذلك عمل شبه بروتوكول تعاون بين إدارة المسرح والقنوات الفضائية وأشهر المواقع والصفحات الفنية المهتمة بالمسرح لعرض مقاطع من العروض المسرحية المتميزة عليها وأخيراً وعمل بروتوكول تعاون مع إدارة البيت الفني للمسرح لعرض العروض المتميزة على اهم مسارح البيت الفني لمدة خمس أيام على سبيل المثال.

وضع خطة ثابتة لإقامة العروض والمهرجانين الإقليمي والختامي

فيما أشار المخرج عمر لطفي من إقليم القاهرة الكبرى وشمال الصعيد أن أبرز أمنياته أن يكون هناك مهرجان ختامي لتقييم الفئات الفردية مثل الممثل والإضاءة والموسيقى وباقي مفردات العرض المسرحي وكذلك تسهيل إجراءات صرف الميزانيات وإيجاد حل للضرائب التي الكثيرة التي يتم خصمها وعن أبرز مقترحاته تابع: وضع خطة ثابتة لإقامة العروض والمهرجانين الإقليمي والختامي في مواعيد ثابتة .

ضرورة وضع موعد ثابت لانتهاء كل المخرجين من نصاب عروضهم

المخرج أحمد عصام من إقليم وسط وغرب الدلتا يقدم تجربته هذا العام لفرقة المركز الثقافي بطنطا وهو عرض «يا عزيز عينى» تأليف دكتور طارق عمار، والذي ارتكز على عدة إيجابيات هامة لهذا الموسم وكان في مقدمتها

ضوابط هذا العام جيدة ويجب إعادة النظر في الحوافز التى يحصل عليها الممثل

الإيقاع السريع الذي تسير به الخطة التي وضعها القائمون في الإدارة العامة للمسرح، وهذا الأمر يرجع فيه الفضل الأول للمخرج سعيد منسي مدير الفرق والأستاذة سمر الوزير مدير عام إدارة المسرح وتابع أتمنى أن تكلل الخطة بالنجاح ولن يتسنى ذلك؛ إلا إذا التزم المخرجين بمواعيد تقديم عروضهم فهناك ضرورة لوضع موعد ثابت أقصاه ١٥ مارس المقبل وذلك حتى ينتهى كل المخرجين من نصاب عروضهم ، وإقامة المهرجان الإقليمي فهدف المهرجان أن يحتك المخرجين ببعضهم البعض ويستفيدوا من خبراتهم.

واقترح عصام اختيار عشرة عروض والاهتمام بهم وتوجيه مخرجين هذه العروض؛ حتى يصلوا بهذا العروض لمستوى أفضل على أن يقدم كل عرض في موقعه لمدة ليلة واحدة، وتتابع هذه العروض لجنة متخصصة لتقوم باختيار خمسة عروض لتشارك في المهرجان القومي، وذلك لأن الهيئة العامة لقصور الثقافة من أكثر الجهات إنتاجاً للعروض المسرحية.

وأضاف : من أبرز سلبيات هذا الموسم هو وجود شركة للتوريدات التي تقوم بتوريد خامات الإنتاج للمخرجين خاصة أنه تم خصم نسبة ٢٥ ٪ من المقايسة الخاصة بعرضي كما أن شركة التوريدات ستقوم بخصم نسبة ما يقرب من ٢٠٪ أيضا وبهذا سيخصم من الميزانية مبلغ كبير وهو ما سيؤثر على العملية الإبداعية، ويجعلنا كمخرجين نقتصد في تكلفة العناصر المختلفة في العرض مما سيؤثر على العملية الابداعية بالسلب؛ ولذلك فأنا ضد فكرة شركة التوريدات وأرى أنه قرار غير صائب بالمرة فموظف المسرح أو مسئول الصرف المتواجد بالموقع هذا عمله المختص به ومن المفترض أن يتولى هذه المسئولية.

يجب أن يرصد للمشروع ما يستحقه من ميزانية دون وضع الحد الأقصى

ورأى المخرج محمد الزيني الذي يقدم تجربته بقصر ثقافة الشاطبي إقليم غرب ووسط الدلتا أن أبرز أمنياته لهذا الموسم أن يخرج بشكل متميز وذلك تعوضيا عن المواسم السابقة، وهناك ضرورة لإعادة النظر في اللجان خاصة أن للجان وجهات نظر وذائقة مختلفة فقلما نجد من يحكم بشكل موضوعي وحقيقي فمن الضروري أن تضم لجان تحكيم أسماء مسرحية لها باع طويل وخبرة، وذلك على مستوى جميع عناصر العمل المسرحي وأشاد الزينى بالنظام الذي تطبقه الإدارة العامة للمسرح في سير الخطة تحت قيادة مدير عام المسرح الأستاذة سمر الوزير وقدم الزينى عدة مقترحات وهي كالآتى: يجب أن تتمتع لجان المناقشة بصدر رحب ويجب التعميم لكل الفرق وذلك فيما يتعلق بعدم تجاوز الميزانيات المحددة فهناك عروض جيدة وتحتاج لميزانية قليلة، وكذلك عروض جيدة وتحتاج لميزانيات كبيرة ولذلك يجب أن يرصد للمشروع ما يستحقه من ميزانية دون وضع الحد الأقصى فهو أمر غير فني ويعد روتيني للغاية.

وتابع : أتمنى أن أقدم أفضل عرض وأن يكون هناك موسم جيد وأرى أن هناك مجموعة كبيرة من المخرجين المتميزين الذين سيقدمون أفضل ما لديهم وهناك روح تنافسية، ومن الجيد أن المهرجان الختامي سيقام هذا الموسم؛ مما يتيح للمخرجين مشاهدة عروض بعضهم البعض والتعرف على الرؤى الإخراجية المتنوعة ومن الهام الالتفات لفكرة الإقامة خلال فترة الختامي فمن غير المعقول أن تأتي الفرق لتعرض ثم تعود مرة أخرى إلى محافظاتها في نفس اليوم، وذلك حتى يشاهد المخرجين عروض بعضهم البعض ويحتكون ببعضهم .

نرجو الالتزام بمواعيد المهرجان الإقليمي والختامي

توسيع دائرة الورش المقدمة لثقل المواهب في الأقاليم

فيما أعرب المخرج كرم نبيه من إقليم جنوب الصعيد عن أمنياته لنجاح هذا الموسم فقال: موسم موفق بمشيئة الله أتمنى التوفيق لجميع الفنانين ولإدارة المسرح كما أتمنى أن يتحقق فعل مسرحي في الأقاليم التي لا تعرف سوى مسرح الثقافة الجماهيرية الذي يعد هو المتنفس الوحيد والنافذة الوحيدة (وخاصة في الصعيد) التي يطل منها المبدع المسرحي (مخرج-ممثل -...إلخ) في مواجهة الجمهور لإشباع موهبة فنية يحقق من خلالها ذاته مقدما قيمة فنية وثقافية وتابع : وأتمنى إقامة المهرجانات الإقليمية والختامية وتوسيع دائرة الورش المقدمة لثقل المواهب في الأقاليم كما أتمنى أن تنتشر مساحات أوسع للعروض فكل فرقة تقدم عرضا واحدا في العام لا يستمر إلا أياما قليلة لا تتجاوز العشر عروض في أفضل الحالات، وهي عروض الفرق القومية، ونتمنى هيكلة بعض الفرق حيث ظهرت في الفترة الأخيرة فرق ليس لها قوام، وهو ما كانت له نتائج سلبية بلغت مرحلة كارثية في العام الماضي، والذي قبله وبعض هذه الفرق مازال موجودا حتى الآن كما نتمنى أيضا تسهيل بعض الإجراءات الروتينية لتسهيل العملية الفنية .

«النقطة العميا»

لعبة وقلبت جد

نور الهدى عبد المنعم

هي المرة الأولى التي ينتابني فيها شعوران متناقضان في اللحظة نفسها بينما أشاهد عرضًا مسرحيًا، فالعروض التي تقدم في القاعات عادة ما تجعلني أشعر بالتورط في الأحداث وكأنني أحد الأبطال، خاصةً حين أرى عيون الممثلين متجهة إلي وتخاطبني، لكن هذا العرض جعلني أشعر أنني أشاهده من خلال شاشة فالممثلون على غير العادة جعلوني أشعر وكأن حاجزًا زجاجيًا يجعلني أراهم بينما هم لا يرون غير أنفسهم، فهم مستغرقون تمامًا بكامل حواسهم في اللعبة المسرحية التي يلعبونها، فالأداء حقيقي ورصين متسق مع الحالة، حتى الكوميديا فهي موقف يراه المتلقي بينما لا يشعر به من يقدمه، هنا أجد منهج «ستانسلافسكي» متجسدًا عمليًا أمامي، حيث الخضوع التام من قبل جميع الممثلين للشخصيات التي يؤدونها واعتمادهم على الصدق الداخلي الذي يظهر بوضوح في مدى معايشتهم للواقع الذي تعيشه تلك الشخصيات، مع انفصالهم التام عن الواقع الفعلي.

فواقعهم عبارة عن قضية عناصرها: متهم، جلاد، قاضٍ، ممثل ادعاء ومحام، جميعهم يمارسون أدوارهم باحترافية شديدة، لم يكن الحوار مباراة فنية كما اعتدنا أن نطلق عليه، لكنه لعبة بازل تتجمع القطعة تلو الأخرى لتكتمل اللوحة «القضية» في ذات الوقت، فباكتمال القضية يكتمل العرض المسرحي الذي يضم عددا من العناصر سوف أتناولها فيما بعد.

«النقطة العميا» عرض مسرحي مُعد عن قصة قصيرة بعنوان «العُطل» للكاتب السويسري فريدريش دورينمات (١٩٢١-١٩٩٠)، والتي نشرت في كتاب بعنوان «العُطل» يضم ثلاث قصص هي «النفق»، «العُطل»، «أبو حنيفة وأنان بن داود»، الذي صدر عن دار الكتب خان بالقاهرة عام ٢٠٢٠، ترجمة سمير جريس.

وتدور الأحداث حول تعطل سيارة آدم السمري الذي يجسد شخصيته «نور محمود»، بينما هو عائد إلى منزله بعد إتمامه إحدى صفقاته التي اعتاد عليها، فهو رجل أعمال ناجح على الرغم من صغر سنه، في ليلة شتاء عاصفة، مما يضطره إلى اللجوء لأقرب بيت ليجد بداخله ثلاثة أساتذة في القانون هم: د. عادل أستاذ علم النفس الجنائي ويجسد شخصيته «أحمد عثمان»، د. كمال أستاذ في القانون الجنائي ويجسد شخصيته «أحمد السلكاوي»، د. حكيم قاضٍ متقاعد ويجسد شخصيته «حسام فياض»، ومعهم الخادمة داليا والتي تجسد شخصيتها «هايدي بركات»، يلعبون لعبة غريبة تدعى المحكمة وتكتمل عناصر اللعبة بحضوره، ليجد نفسه متورطًا في لعبة يراها مسلية في البداية حتى يجد نفسه في قبضة المحكمة ويحاول الهرب من هذه اللعبة من دون جدوى.

أعد القصة وأخرجها مسرحيًا بحرفية الفنان أحمد فؤاد، فجعلها مصرية تمامًا بلغة عامية بسيطة بمفردات عصرية بخفة دم وروح وفي ذات الوقت برصانة تليق بطبيعة النص وبالمسرح، فجمع بين المتعة والإثارة والاحترام ولغة المسرح كما يجب أن تكون، كما أنه لم يخرج عن محور القصة الأساسي والبعد الفلسفي الاجتماعي الذي تدور فيه الأحداث، وقد اختار له هذا العنوان «النقطة العميا» حيث يراها كما قدم لها في «بانفليت العرض» النقطة التي يمسح فيها عقلك تلقائيًا أي غلطة يحاول ضميرك أن يسجلها،

النقطة التي يخفي فيها العقل كل الأفعال مهما كانت شريرة من الضمير، هذه النقطة التي حين تكتشفها سيتغير سير الأحداث (١٨٠) درجة.

الحقيقة أنني توقفت كثيراً أمام هذه العبارة والتي تعمد المخرج أن يكتبها بالعامية أيضًا كما كتب النص، كما توقفت أمام العرض الذي يفتح نوافذ عديدة بداخلنا للكشف عن هذه النقطة، فمن منا بريء تمامًا لم يرتكب ذنوبًا حتى ولو من دون قصد؟ الحقيقة لا أحد وهو ما أكده هذا العرض الثري بفكرته وتناوله سواء بالكتابة أو بكل طرق الأداء التي طرحته، فالأداء لم يكن تمثيليًا فحسب فكل مفردات العرض وظفت بحرفية لتؤكد على عمق القضية التي يطرحها، من ديكور الفيلا الذي صممه أحمد أمين والذي جاء بمستويين، أعلى يتدلى منه حبل المشنقة ويحوي لوحات مرعبة قامت برسمها الخادمة والجلاد في ذات الوقت وهي الشخصية التي تجسدها «هايدي بركات»، وجزء سفلي هو حجرة الصالون أو الاستقبال التي تضم أبطال اللعبة، والجزء الخفي في الداخل الذي انبعث منه صوت السجين الذي حُكم عليه بخمس سنوات والذي يدل على أنها ليست مجرد لعبة بل أنها (لعبة وقلبت جد).

السلم الذي يضم نوافذ تم توظيفها كشاشات عرض نرى من خلالها تفاصيل الجريمة التي ارتكبها البطل.

إضاءة أبو بكر الشريف التي تعمل في حركة دائرية بين سخونة وبرودة وإثارة وغموض، موسيقى محمود أبو زيد الصاخبة في البداية والتي تضاءلت مع الأحداث لنشعر ببكائها مع النهاية. ملابس نور سمير عبرت بدقة عن كل شخصية فالكوفية الحمراء الطويلة التي تحيط برقبة البطل تدل على طبيعته الشبابية المنطلقة والمندفعة، الروب الذي يرتديه القاضي حتى وإن كان منزليا فهو شديد الوقار، ثم البدلة الأنيقة من بعده والتي تؤكد على تفرده وانتمائه لطبقة رفيعة، تقترب طبيعة ملابس ممثل الادعاء من ملابس القاضي، أما المحامي فملابسه بها عشوائية بعض الشيء، أما داليا فعلى الرغم من عصرية ملابسها وما تتسم به من شياكة إلا أن مكياجها والمشابك التي تقبض على الشعر وتحد من حرية الحركة تبرز طبيعتها العنيفة، كذلك الميكانيكي بملابسه ومكياجه الذي يدل على طبيعة عمله.

وبالطبع فإن الأداء التمثيلي هو البطل الأول في العرض فنجد نور محمود، في أول تجربة مسرحية له، وعلى الرغم من ذلك فقد قدم الشخصية ببراعة شديدة حيث الشاب المغرور والذي يتعامل مع كل الأمور بسخرية ولامبالاة، بل وعنجهية وكبر أيضًا، فهو الشاب الذي على الرغم من حداثة سنه نجح في تحقيق ثروة مالية ويمتلك سيارة فارهة ورب لأسرة، لكنه في سبيل ذلك يدوس على القيم والأخلاق التي جعلته يرتكب جريمة قتل من دون إسالة نقطة دم واحدة، ولكنه لم يعبأ بذلك ولم يشعر بالذنب مطلقًا إلا حين واجه حقيقته داخل هذه اللعبة التي جعلته يرى حقيقته لأول مرة.

رجال القانون الذين يحاولون تحقيق العدالة التي لم يتمكنوا من تحقيقها على أرض الواقع فلجأوا إلى هذه اللعبة بعد تقاعدهم جميعًا هم: أحمد السلكاوي الذي جسد شخصية المحامي المخضرم الذي يستطيع قلب الحقائق وإيجاد الثغرات لصالح موكله، لكنه يفشل بسبب عنجهية موكله وغروره الذي جعله يتعامل مع الموقف بسطحية إلى أن يجد نفسه متورطًا أمام نفسه أولاً، ثم أمام قانون هذه اللعبة.

أحمد عثمان الذي جسد شخصية ممثل الادعاء بذكاء شديد من قبل الشخصية التي يجسدها والممثل معًا.

حسام فياض جسد شخصية القاضي برصانته وهدوئه ووقاره وتوحد معها على الرغم من كونها لعبة، لكنه مارس دور القاضي داخل اللعبة وخارجها لكونه قاضيا متقاعدا.

هايدي بركات جسدت دور شخصية ملغزة على الرغم من قلة المساحة عن باقي الأبطال إلا أنها الشخصية الوحيدة التي لم نتعرف على تاريخها أو عملها قبل أن تلتحق بهذا العمل، فهي ليست مجرد خادمة بل مشارك أساسي في اللعبة ولديها مبررات تجعلها تقبل المشاركة في هذه اللعبة على الرغم من عدم الإفصاح عنها إلا أن ذلك يصل للمتلقي من خلال أدائها لشخصية تقوم بالأعمال المطلوبة منها بمنتهى الدقة والانضباط والجدية.

عمر صلاح الدين جسد شخصية الميكانيكي في بداية العرض وهي شخصية خفيفة الظل مرحة، جاءت بمثابة الترحاب بجمهور العرض قبل الدخول في تفاصيل الحدث، كما جسد من خلال النافذة شخصية الضحية التي صعد على جثتها البطل.

الأداء التمثيلي لكل أبطال العرض جاء معتمدًا على كل وسائل التعبير من الحركة الموظفة بذكاء شديد من دون أية أخطاء وكأنها حركات تليفزيونية أو سينمائية، كذلك الإيماءات سواء كانت بالوجه أو بحركات الأيدي، أو بالجسد كله. العرض يقدم على مسرح الغد بقيادة الفنان سامح مجاهد.

«منيفة»

صراع بين الحب والشر

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 وفي إطار ليالي مهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي - الدورة السابعة - وفي الليلة الأردنية قدمت فرقة المسرح الحر العرض المسرحي منيفة تأليف أحمد الطراونة وإخراج فراس المصري، ومنيفة هو اسم علم مؤنث تعني الشريفة، أو رفيعة المقام، أو تامة الطول، أو ممشوقة القوام، أو حسنة الوجه، ومنيفة من الأنفة والشموخ وأطلق اسم منيفة على هذا العرض فهو حكاية بدوية أردنية سمي العرض على اسم بطلته منيفة، وهي فتاة بدوية من البيئة الأردنية، والمملكة الأردنية بها بادية كثيرة وقبائل عربية أصيلة، ولذلك لديها موروث ثقافي كبير عن البادية، وفكرة العرض تدور 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، والتي استلهم منها العرض ويزخر التراث العربي بالعديد من قصص الحب التي توارثها الأجيال، وتميز هذه القصص بالجمال والبساطة، وقد تنوعت قصص الحب بين الحقيقة والأسطورة، وبعض من هذه القصص انتهت نهاية سعيدة وبعضها انتهى نهاية مأساوية، وقد رويت أشهر قصص الحب على لسان الشعراء العرب، وقد سميت الحكايات باسم الشاعر والفتاة التي أحبها من أشهر هذه الحكايات: عنتر وعبلة، وجميل وبثينة، وكثير وعزة، وقيس وليلى وهو الشاعر قيس بن الملوح والذي لقب بمجنون ليلى، وقيس ولبنى وهو الشاعر قيس بن ذريح الليثي الكناني ولقب بمجنون لبنى، وغيرها من قصص الحب، وتدور حكاية منيفة حول فتاة خرجت مع والدها في رحلة لزيارة المدينة، وأثناء العودة إلى مقر إقامتهما في قرية ما؛ يخرج عليهما اللصوص قطاع الطرق وينهبوا كل ما لديهم من أموال ومتاع ويتركوهم في الصحراء، ينجد الشيخ وابنته أحد المارة في الصحراء ويصل به إلى قبيلة الشيخ ناصر (إياد شطناوي)، ومن المعرف عن العرب إكرام الضيف، فيضيف الشيخ ناصر أبو فهد أحد شيوخ قبائل العرب هذا الضيف وابنته منيفة (رناد ثلجي) ويأمر بأن تدق له خيمة مثل خيمته، لكن والد منيفة لا يفصح عن اسمه الحقيقي، ويطلق على نفسه اسم شبيب (طارق الشوابكة) ويطلب من الشيخ ناصر أن يعمل لديه راعيا للغنم فيوافق الشيخ ناصر.

يقع فهد (منذر خليل مصطفى) بن الشيخ ناصر في حب منيفة ابنة راعي الغنم، وتعلم شوفة (أريج دبابنة) بنت عمه بذلك فتحاول أن تعترف لأم فهد (غادة عباسي) زوجة عمها الشيخ ناصر بحبها لفهد وتلفت نظرها إلى أنها ابنة عمه في محاولة منها للتفرق بين فهد ومنيفة، فمن عادات العرب أن ابن العم أولى بالزواج من بنت عمه عن أي شخص آخر.

يصارح فهد أمه بحبة لمنيفة، وعندما تبلغ أبيه الشيخ ناصر بأن فهد يريد الزواج من منيفة؛ يتفجر الصراع، والصراع هنا هو صراع التقاليد، فيثور الشيخ ناصر ويرفض أن يتزوج ابنه فهد من منيفة، فوالد منيفة راعي غنم، وسوف يعايره العرب إذا تزوج فهد منيفة التي ليس لديها الحسب والنسب ويترك ابنة أخيه ذات الحسب والنسب، يهدأ أخو الشيخ ناصر ووالد شوفة (معتصم فحماوي) من روع أخيه ويقترح عليه بأن يرسل فهد مع بعض أبناء القبيلة في مأمورية خاصة بالقبيلة وعند عودته يكون تم طرد شبيب وابنته، وبهذه الحيلة يرضخ فهد للأمر الواقع ويتزوج ابنة عمه شوفة.

يبلغ الشيخ ناصر شبيب وابنته بالرحيل عن القبيلة دون أي سبب، وأنه سيعطيه ربع ممتلكاته نظير خدمته له، ولكن في غياب فهد فارس القبيلة ومعه بعض من الرجال تغير قبيلة أخرى على قبيلة الشيخ ناصر فيتصدى لهم شبيب والد منيفة ويهزمهم فيفروا خارج الديار إلى حيث جاءوا، فيطلب الشيخ ناصر من شبيب البقاء معهم لكنه يرفض ويرحل مع ابنته إلى دياره.

عند عودة فهد لم يجد منيفة ووالدها، ويزوجه والده من ابنة عمه، لكنه يعلم بالمؤامرة التي حكيت ضدة وحبيبه منيفة، فيتصاعد الصراع ويضع حد السيف بينه وبين شوفة ويطلقها ويهيم على وجهه في الصحراء، فيخرج علية قاطع طريق يدعى بريثع (محمد أبو دية) يهدده بترك أمواله ومتاعه نظير حياته فيتركها له فهد ويطلب منه أن يقتله، يتعجب بريثع من هذا التصرف، فيخبره فهد بأنه الفارس فهد بن الشيخ ناصر وأنه قادر على قتله، فيرتعد بريثع ويطلب من فهد أن يحكي له قصته، فيحكي فهد حكايته حتى يساعده بريثع على معرفة مكان منيفة، وبالفعل يعثر فهد على منيفة، ويبدأ الحل عندما يعلم أن والد منيفة هو شيخ من مشايخ العرب ويدعي الشيخ نواف، فيفخر به الشيخ ناصر ويبارك هذه الزيجة، ويحقق فهد حلمه ويتزوج محبوبته منيفة.

نجح المخرج في تقديم عرض بشكل مبسط اتفق فيه الشكل مع المضمون، حيث جعله عرض فرجة في إطار درامي استعراضي حتى يتناسب مع الذائقة العامة للمتلقي، فقدم موضوع يتناسب مع كل العصور معتمداً على الموروث الشعبي الأردني الخاص بالبادية سواء شفهياً أو مكتوباً، فاستثمر الشعر البدوي والموسيقى معتمداً على الآلات الموسيقية البدوية والغناء، والتي اشتهرت بها صحراء البلاد، واستخدم في العرض الجمل والحصان وهي من الحيوانات

التي تشتهر بها البيئة الصحراوية، واعتمد على الراوي (كرم الزواهرة) ليحكي لنا موضوع العرض ويدخلنا في الأحداث وينقلنا من فترة زمنية إلى أخرى، ومن حدث إلى آخر على الرغم من أنه من وجهة نظري كان من الممكن عدم الاعتماد عليه، أو حذف جزء من تعليقه، أو إلغاء دوره والتعبير بالإضاءة على مرور الفترة الزمنية، كما أن الراوي كان يؤدي بطريقة أداء واحدة؛ ولم يتفاعل مع الحالة الدرامية ويلون في الأداء؛ وهذا من وجهة نظر مخرج العرض، ولكن من وجهة نظري كان لابد من أن يلون في الأداء، فقد كان أداؤه نقطة ضعف العرض.

نجح المخرج في رسم حركة مسرحية منضبطة واتكأ على مهارات الممثلين الذين تفوقوا في أداء الحركة مع الصوت المسجل بعناية فائقة، كما اتكأ على مهارات خاصة لدى الممثلين، فنرى منذر خليل مصطفى فارس في ركوب الخيل، وغادة العباسي وطارق الشوابكة يشجيان بالغناء.

كان الديكور عبارة عن ثلاث خيام دقت في الوسط واليسار واليمين على أبعاد مختلفة فرش بداخلها سجاد، والخيم تعبر عن أماكن إعاشة قبيلة الشيخ ناصر والد فهد، ومثلت الخيمة التي في الوسط مكان إعاشة الشيخ ناصر، وثبت على الجانب الأيسر في الخارج أمام الخيمة ثلاثة أعمدة من الخشب على شكل مثلث معلق عليهما قربة للماء، وعبر هذا المكان عن مكان لقاء العمة زوجة الشيخ ناصر وشوفة ابنة عم فهد التي كانت تريد الزواج منه، ووضع على الجانب الأيمن في الخارج أمام الخيمة مستطيلا مصنوعا من الصاج مثبتا به أربعة أقدام من الصاج أيضاً ووضع فوقة أواني من النحاس ويخرج منه دخان ليدل على عمل القهوة والاحتفاء بالضيوف، كما توجد بعض الأواني المتناثرة بجوار المكان، وكذلك يوجد المهباش وهو أداة لطحن حبوب البن استعدا لطبخها وتحضير القهوة، وقد عبرت الخيمة التي وضعت في أقصى اليسار أيضاً عن خيمة يعيش فيها الشيخ نواف والد منيفة بعد عودته لقبيلته.

عبرت الملابس عن البيئة البدوية العربية الأصيلة وكانت مناسبة لكل الشخصيات، فارتدت أم فهد الملابس السوداء مطرزة بكنار أحمر في فضي وعصابة سوداء على الرأس، وارتدت منيفة ملابس سوداء مشغولة من الصدر إلى الذيل باللون الأصفر وعصابة سوداء، وارتدت شوفة ملابس زرقاء تتخللها خطوط سوداء وعصابة رأس سوداء يتدلى منها ما يشبه الدوائر اللامعة بلون الذهب، وارتدى الرجال الجلباب بألوان مختلفة وعصابة رأس بيضاء أو من اللون الأبيض المنقرش باللون الأحمر (غطاء الرأس الذي يعبر عن هذه سكان المنطقة المختلف عن غطاء الرأس الأبيض لسكان منطقة الخليج) أما شيخ القبيلة ارتدى جلبابا أبيض وفوقه عباية سوداء وغطاء الرأس المنقرش باللون الأحمر وفوقه العقال، كما ارتدى أخوه نفس الزي مع اختلاف لون الجلباب.

أما الإضاءة (محمد المراشدة) وحيث أن الموضوع يقدم في الصحراء التي يوجد فيها الجبال والهضاب والتلال والسهول وكان لا بد عليه أن ينير هذه الأماكن بما يناسب الحالة الدرامية؛ فلذلك اهتم في خطة الإضاءة على وحدة الشكل واللون الذي انحصر بين الألوان الساخنة والألوان الباردة حتي يحقق الرؤية الدرامية، فنجدة في افتتاحية العرض في مشهد يعبر عن الحلم يضع إضاءة خافتة ذات لون بارد (أزرق) كمصدر ضوء مخفي خلف التل والذي نعتبره عمق المسرح لتسقط الإضاءة على الممثلة مع استخدامه دخانا من الجانبين ليمثل سحابة عالية تحيط بها، وذلك حتي لا تتضح الرؤية والتفاصيل الكاملة بشكل واضح ويؤدي إلى الشعور بالضبابية في المكان، وعندما اجتمعت بعض من أفراد القبيلة داخل الخيمة سلط الضوء ذا اللون البرتقالي داخل الخيمة لإنارة الشخصيات الجالسة، وهو أيضا يعبر عن لون الإضاءة التي تستخدم ليلاً من ضوء السراج (مصباح إنارة مثل القنديل أو الفانوس)، كما استخدم اللون الأصفر لإضاءة المكان بشكل عام خارج الخيمة في بعض المشاهد، واستخدم الإضاءة الخافتة في مشهدي قطاع الطرق ولم يسلط الضوء بوضوح وذلك ليصدر حالة الخوف والرعب دون إظهار التفاصيل، وفي المشهد الأخير في العرض بعد لم الشمل بين فهد ومنيفة وانتصار حالة الحب على الشر ويفرح الجميع نجد اللون الروز يسقط على النخلة بوضوح وهو لون يعبر عن البيئة الشرقية أقرب من اللون الأحمر الذي يعتبر لونا غربيا، فاللون الروز يعبر عن حالة الحب المناسبة للموضوع الذي يقدم في مجتمع بادية صحراوي، كما ظهر انعكاس اللون الأخضر بجانب اللون الروز بظهوره على الأرض المنبسطة، فاللون الأخضر لون يعبر عن الخصوبة والحياة والنماء، وبذلك دمج الحب مع الحياة، فالحب هو ما يصنع الحياة، فالحب يجعل الإنسان يشعر بأنه يعيش في الجنة، حتي لو كان هذا الإنسان يعيش في صحراء جرداء لا زرع فيها ولا ماء إلا نادراً، والكره يولد الشر، والشر يشعر الإنسان أنه يعيش في النار مهما كانت متع الحياة.

أما الموسيقي والألحان (مراد ديمرجيان) والتي كانت إضافة للعرض واستخدام فيها الأغاني التراثية وسيطرت الآلات الشعبية مثل الربابة والمهباش (وهو أداة لطحن حبوب البن لتحضير القهوة وعزف الألحان في تراث أهل البادية) ويحمل صوت دقة المهباش في التراث البدوي دلالات ومعاني كثيرة ارتبطت بالأصالة وكرم الضيافة في المجالس، كما أنها طقس موسيقي يصدر عنه أعذب الألحان، وترافقه الأهازيج المعبرة والجمل الصوتية العربية والأشعار.

وقد شارك في العرض في إدارة الإنتاج وفني الصوت زاهي حمامرة، ومساعد المخرج وإدارة المسرح والخدع علاء ربابعة.

التحية واجبة لسمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى وحاكم الشارقة، وسعادة عبد الله بن محمد العويس رئيس دائرة الثقافة بالشارقة ورئيس المهرجان، والفنان أحمد أبو رحيمة مدير إدارة المسرح بالشارقة ومدير المهرجان، والناقد عصام أبو القاسم عضو اللجنة العليا للمهرجان وكل أعضاء اللجنة العليا للمهرجان وكل من شارك في خروج هذا العرض إلى النور.

مسرح ملحة عبد الله..

خيال الأسطورة وفضاء الموروث الشعبي

عيد عبد الحليم

تمثل الكاتبة المسرحية السعودية ملحة عبد الله حالة خاصة في الكتابة المسرحية العربية، فهي أول كاتبة سعودية تبرز في هذا المجال، كما يتميز خطابها المسرحي بسمات فنية تمنحه مزيدا من الخصوصية، فهو مسرح كاشف وراصد للعلاقات الاجتماعية، في منطقة الجزيرة العربية، وكاشف لكثير من سمات تلك المنطقة من خلال مناقشة العادات والتقاليد، ومزج فضاء الكتابة بفضاء المقول الشفاهي، مع التأكيد على خصوصية المكان، والزمان والإنسان.

ومن خلال أعمالها المختلفة مثل "شبة النار" و"مواطن رغم أنفه" و"التميمة "و"السور "و"عالم يفط يفط"، نجد محاورة للواقع، بطريقة تعتمد على التشفير النصي، واستخدام بنية العلامات للوصول إلى فضاءات أرحب للتلقي.

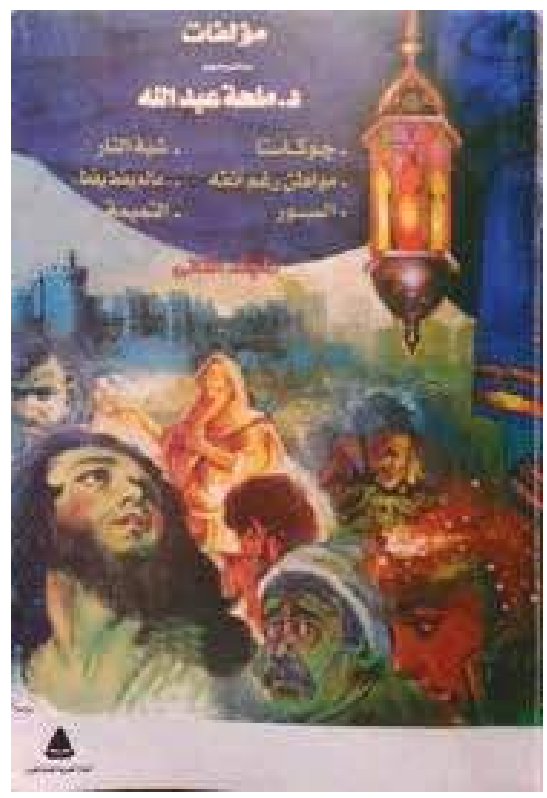
في مسرحيتها" شبة النار "تلعب" ملحة عبد الله" على عنصري الزمان والمكان، وتحملهما بكثير من الدلالات، فالزمن المسرحي في هذا النص، هو العصر العثماني، حين كانت المنطقة تابعة للخلافة العثمانية، وكان لكل بلد والٍ يحكمها ومعين من قبل السلطان العثماني، ما كان يطلق عليه)الباب العالي.(

تؤكد المسرحية على خصوصية الطابع القبلي للمنطقة، بما لها من أعراف وتقاليد من الصعب تغييرها، كما تؤكد على خصوصية فنون الجزيرة العربية الفلكلورية.

ولو تصفحنا وتأملنا ما ذكره المؤرخون في الكتب الفنية القديمة التي تحكي عن سير الفن والفنون ورواده وأساطينه في العالم العربي لوجدنا الكثير عن فنون وألعاب ورقصات العرب في شبه الجزيرة العربية، أي سكان المملكة العربية السعودية، وما كانوا يمارسونه ويؤدونه من غناء وأهازيج فردية وجماعية، حيث يتضح أن عرب شبه الجزيرة العربية آنذاك كانوا سباقين إلى ابتكار الرقصات والألعاب والحركات مع الغناء والنشيد والأهازيج المختلفة.(١)

وإذا كانت بداية الغناء العربي بدأت بالحداء والنصب والهزج والرجز بمصاحبة الطبول والطيران والدفوف والمزامير والرقص والتصفيق ثم تطورت بتطور الآلات الموسيقية المستخدمة من المعازف التطريبية المختلفة كآلات النفخ والمزمار والنفير والناي والقصاب والبوق والقرون والصنوج والمزاهر والرباب والأعواد وغيرها، وكانت تؤدي بشكل جماعي على هيئة فرق ومجموعات متحدة كالجوقات متكاملة ومتكاتفة فيما بينها للتعبير عن بواعث الفرح والسرور في المناسبات والحفلات والأعياد يصاحبها الرقص والألعاب والاستعراض الحركي والجسماني يشترك فيه الكبير والصغير بالهتاف والتصفيق والغناء الجماعي الذي يعتبر في حد ذاته هو الأصل والنواة والأساس للفن الشعبي.(٢)

وقد أوردت "ملحة عبد الله" عددا من الطقوس الشعبية التي تعتمد على مفردات وفنون فلكلورية مثل "طقس شبة النار"،



وهو تجمع كل القبائل على النار ليلة رأس السنة الهجرية، وترقص أجمل البنات على النار وتكون عروس شبة النار هي خيرة بنات القبائل في كل شيء، ترقص هي داخل حلقة النار، وتراقص خيرة شباب القبائل، وتضربهم بسوطها ليخرجوا من الحلقة حتى يبقى خيرة شباب القبيلة تحملا وشرفا.

ومن خلال هذا الطقس تردد مجموعة من الأهازيخ والأغاني الشعبية والتي تغنى مع إيقاعات الطبول، وقد أوردت "ملحة عبد الله" عددا من هذه الأهازيج ووظفتها في بنية العمل الدرامي، ومنها هذه الأهزوجة:

"يا الله إني بطلبك شمس وصحو/ بين طيات السحاب الملتهب/ يوم يرجف رعد ويحمحم برد/ نحو غيمات يزاحمهم مطر".

وقد تم استخدام هذا الطقس كخدعة من أجل تأكيد فكرة الحرية والاستقلالية، والوقوف ضد أطماع قبيلة في السيطرة على باقي القبائل، وضد أطماع الوالي العثماني في نشر الفرقة بين القبائل، حتى تتحقق له السيطرة من خلال تطبيق النظرية الاستعمارية "فرق تسد".

تؤدي "مهرة" رقصة شبة النار، لتفدي القبائل من الصراع والدمار والحرب الأهلية المستعرة، وفي النهاية تلقي بخاتم الزعامة الذي ورثته عن أبيها "الشيخ سالم" وكان طامعا فيه عمها "الشيخ يوسف" وآذاها كثيرا بسببه، وقتلها في النهاية بسيفه لأنها رمت الخاتم في النار ليحترق، من أجل أن ينتهي الصراع.

تنتقد المسرحية وبشدة، فكرة الصراع القبلي، وفكرة اللجوء

للمستعمر، والمعروف بأطماعه، ويريد التفرقة بين أهل المكان الواحد.

هذا النص يحمل رسالة مهمة وهي أن الوحدة هي السبيل الناجح لمواجهة أي خطر، لأن المستعمر لا يريد هذه الوحدة، وهذا ما تؤكده الكاتبة على لسان "الوالي" حين يقول:

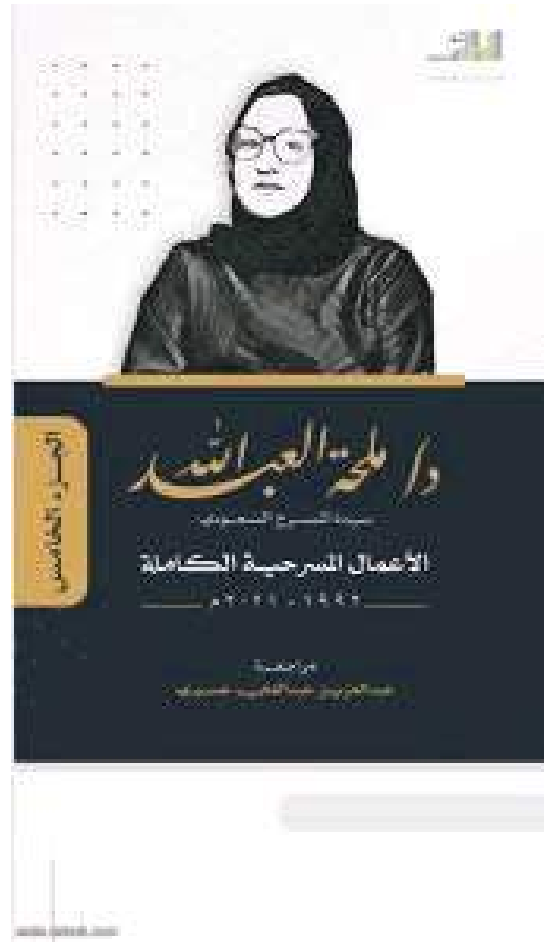
"هذه القبائل حين تعلم بوجود خاتم السيادة في قبائل العوسج ستتحد جميعها وهذا الاتحاد يشكل خطرا يهددنا نحن.. كما أننا سنستفيد من قوة شوكة العوسج.. فهم عونا لنا على قبائلهم وإن كان سرا"(٢)

وهذا الخيط الدرامي المهم المتصل بضرورة تطبيق القيم الإنسانية والتكامل الإنساني هو جزء أصيل من الخطاب المسرحي عند "ملحة عبد الله"، حتى في مسرحيتها "جوكاستا" والتي استلهمت فيها أسطورة" أويب" تلك الأسطورة التي شغلت كتاب المسرح منذ" سوفوكليس"، وفي العصر الحديث وجدنا استلهامات متعددة لها مثل" الملك أوديب "لتوفيق الحكيم، و"عودة الغائب" لفوزي فهمي، و"أوديب والقربان المقدس" لعصام عبد العزيز، وجاءت" جوكستا" لملحة عبد الله لتفتح قوسا جديدا برؤية مختلفة لهذه الأسطورة، التي دارت في"طيبة" أشهر الممالك اليونانية القديمة، تلك الأسطورة التي تربط عالم الإنسان بالكون كله بخيوط تشبه خيوط العنكبوت، رغم قوتها إلا أنها في منتهى القوة والمتانة والتشابك أيضا.

في مسرحية" ملحة عبد الله "نرى أن شخصية أوديب لم تكن وحدها التي عانت من المصير التعس، وإنما البلدة جميعها، وهناك قلب لبعض أحداث الأسطورة داخل نصها المسرحي، فأوديب في المسرحية ليس ابنا للملك "لايوس "بل هو ابن خطيئة مارستها" جوكوستا" مع العراف" ترزياس"، كما أنها لم تعط مجالا للكورس، كأحد أبطال مسرحية" أوديب ملكا" لسوفوكليس، بل جعلت من الحوار العنصر الأساسي لبنية النص المسرحي.

كما أن" ملحة عبدالله "لعبت على بنية السؤال، من أجل تفجير الأحداث، وضخ دماء جديدة في البنية الدرامية، كما أنها أعطت مساحة كبيرة لما يمكن أن أسميه "حوار الهامش"، فجعلت عددا من أفراد الشعب مؤثرين في تطور الأحداث، مثل" تميرا" خادمة" جوكاستا"، و"الخادمان مندرين وإكتافيوس"

وإذا كان" أوديب" في مسرحية "توفيق الحكيم" يظهر عاريا



من البطولة، ومنغمسا في الأكاذيب، فهو عند" ملحة عبد الله" يبدو شخصا عاديا، حيث تجعل من الحدث هو البطل، وليس "أوديب"، كما أنها تترك النهاية مفتوحة، فلا يفقأ" أوديب" عينيه تكفيرا عن خطيئته، ولا تقتل "جوكوستا" نفسها، فالمشهد الأخير عندها، يخرج أوديب من غرفة الاعتراف، ويسمع كلام جوكوستا، وهو يصرخ قائلا: "آماه يالقسوة الحياة"(٣).

....

وتهتم" ملحة عبد الله" كذلك بالتجريب المسرحي، وما بين الحين والآخر تقدم لنا نصا، تجريبيا كما في مسرحية "التميمة"، فهي نص ينتمي إلى "مسرح العبث"، حيث يعتمد على كثافة اللغة، لتوليد دلالة وفضاءات مسرحية موازية لهذه اللغة شديدة التقطير، شديدة الغموض، لكنها تحمل شفراتها الجمالية، لتفعيل ما يسمى "الدوال الغائبة" والتي تنتمي إلى النموذج المعرفي الإبدالي، والذي يحمل في ثناياه "شفرات تميل إلى الاحتفاء بالتضمين، والإيحاء، وتنوع التفسيرات".

كما تستخدم ما يسميه "دريدا" "الإحالة إلى معنى خارج النص"، فالمسرحية تدور في مكان غرائبي وفي إطار ميتافيزيقي، خارج الزمن، فالحدث الدرامي -الذي يكتنفه الغموض والتشظي- يدور حول شخصية الأب الغائب والمفتقد، منذ سنين طويلة، تاركا الأم وابنتها في غرفة مغلقة، قد صدأ بابها، بينما العقارب والثعابين تنتظر في الخارج من يفتح هذا الباب، الذي يقف عليه "حارس القطار" والذي يتضح بعد انهيار جدران الغرفة أنه الأب المنتظر.

هذه البنية العجائبية/ العبثية، لا تبوح بسرها للوهلة الأولى بل تحتاج إلى قارئ مختلف، وبالتالي - حين تحويلها إلى عرض مسرحي - تحتاج إلى مشاهد من نوع مختلف، مدرك لطبيعة مثل هذه النصوص المركبة.

وينتمي هذا النص المسرحي إلى ما يطلق عليه "النصوص المعرفية"، والتي تحمل في طياتها تمثيلات معرفية، على نحو لا مناص منه، وكل من هذه التمثيلات المعرفية يكون له دافعه المحرك له الذي يستند إليه، كما أنه يكون متماسا تاريخيا مع تمثيلات أخرى.

وهذه الفكرة التي استخدمتها" ملحة عبد الله" في هذا النص، هي فكرة حداثية، حيث نجد النص المسرحي يستنهض خيال القارئ، بل ويلمس أعماق اللاوعي التي لا تصل إليها الكلمات.

وذلك من أجل توصيل رسالة معينة وفكرة أصيلة مفادها، أن التعلق بالماضي قد لا يفيد في معظم الأحيان، وأن الخوف من المجهول قد يؤدي إلى النهاية الحتمية، وأن التوجس والحذر قد يقتل المعاني الجميلة في النفس الإنسانية، وأن البحث عن دور في الحياة ينبع من تأكيد الذات لا من التعلق بأذيال الآخرين.

كل هذه المعاني يمكن استخلاصها من هذا النص المكثف متعدد الدلالات، والقابل لتأويلات كثيرة.

الهوامش:

-١طارق عبد الحكيم، إساعيل عيسى حسناوي :موسوعة الفلكلورات والأهازيج الشعبية وإيقاعاتها المختلفة في المملكة العربية السعودية - جدة- ١٤٣٤هـ- ص ٢٩

-٢ طارق عبد الحكيم، إساعيل عيسى حسناوي: موسوعة الفلكلورات والأهازيج الشعبية وإيقاعاتها المختلفة في المملكة العربية السعودية - جدة- ١٤٣٤هـ - ص٢٩

-٣د. ملحة عبد الله: مؤلفات سيدة المسرح السعودي ملحة عبد الله - المجلد الثاني - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ٢٠٠٢م- مسرحية شبة النار - ص٢٥٩.

-٤مؤلفات ملحة عبد الله :مصدر سابق- ص٩٢.

مشاركة الجمهور في الأداء في التراث المسرحي الأفريقي

إذابة الحواجز بين خشبة المسرح وقاعة الجمهور(٢)

ورقة بحثية بقلم:
AJUMEZE HENRY OBI
ترجمة: أحمد محمد الشريف

((حامل الجسم الغريب: يقول شعبنا أيضًا... عندما يصنع الشعب إلهًا، فإنهم أيضًا يجعلون الإنسان روح الإله. وكلما تم استدعاء الإله تظهر الروح في أعقاب الإله. أليس كذلك؟

جوقة: إنه كذلك!

حامل الجسم الغريب: نووكيدي Nwokedi Nwa

Nwokedi: أنت روح. لقد جعلناك روحا. لكن في هذه الساعة، عندما تعبر إراقة الدماء تلك، سوف تصبح إلهًا. ومثل الإله سوف تمشي على الأرض. بأقدامك العارية ستطأ الأرض القاحلة حتى تزدهر بخضرة حياة جديدة. أليس كذلك؟

الكورس: إنه كذلك!))

إن الكثير من الدراما الأفريقية في فترة ما بعد الاستعمار تدور حول هذه الحدود بين الوجود واللاوجود، وتتكون بشكل أساسي من الجمهور والمشاركة المجتمعية كعمل من أعمال إعادة البناء الاجتماعي والديني والسياسي.

إن الأعمال الدرامية التي قام بها جي بي كلارك، وول سوينكا، وزولو سوفولا، وإيفوا ساذرلاند، وفيمي أوسوفيسان، وتوندي فاتوندي، وغيرهم من الكتاب البارزين في القارة، تُشرك المجتمعات في طقوس دينية وسياسية في آن واحد.

بالنسبة لهؤلاء المسرحيين، يعتبر الأداء الطقسي مؤشرًا للمفهوم الأفريقي للطائفية والاستمرارية الثقافية. على الرغم من أن العلاقة بين المؤدي والجمهور في المسرح الأفريقي هي علاقة دافع وجودي، إلا أنها غالبًا ما تتم مقارنتها بوصفة بريخت الأخلاقية للجمهور الأوروبي كما هي مغلفة في المسرح الملحمي.

وكما لاحظ بريان كرو Brian Crow "يبدو أن مشاهدي المسرح في أفريقيا يحققون بشكل غريزي بعض تطلعات بريخت نحو نوع جديد من الجمهور". ومع ذلك، فمن الجدير بالملاحظة أن استمرار مشاركة الجمهور في مرحلة ما بعد الاستعمار الأفريقية يشير إلى تأثير ثقافة الأداء الأفريقية الأصلية، والتي تسبق بالطبع نظرية برتولد بريخت Bertolt Brecht . سيكون من المناسب أكثر أن نفترض أن بريخت يطمح إلى تكوين جمهور تشاركي يقارب تقاليد المسرح الصيني الذي ألهمه. ومن الواضح أن الأداء الأفريقي يشكل مركزاً موحداً للقوى المتباينة في الكون الديني والاجتماعي والسياسي الطائفي.

يصف جون مبيتي John Mbiti هذا الوضع الفلسفي الثقافي من حيث أوبونتو، "أنا موجود، لأننا موجودون، وبما أننا موجودون؛ لذلك أنا موجود." حجة كوامي

جيكويKwame Gyekwe بأن الشعور الأفريقي بالمجتمع والمعتقدات في الطائفية أحاط بالإطار الأيديولوجي للمفكرين الاشتراكيين في مرحلة ما بعد الاستعمار الأوائل، وهو ما حدده على أنه "القلق من إيجاد مرسى لاختيارهم الأيديولوجي في التقاليد والأفكار الأفريقية حول المجتمع"، فيمزج المسرح والأداء الأفريقيين ضمن نفس النسيج الطائفي مثل القادة السياسيين. ومسرح الحفلات التنكرية هو رمز قابل للحياة لتلك الضرورة المجتمعية.

كيف يتفاعل الجمهور مع القصص والأساطير في أنانسيسم/أنانسيجورو

يدور التراث المسرحي الأكثر في انتشارا في المجتمع الغاني الأصلي، وهو "أنانسيسم Anansesem "، حول نسق سردي غير منطقي يشترك فيه معًا الأداء ومساحة الأداء مع الراوي والجمهور على حد سواء. أنانسيسم Anansesemهو تراث لحكي القصص غالبًا ما يرتبط بشعب غانا الناطق باللغة الآكانية، وهو يعتمد على مخزون من الحكايات الشعبية العنكبوتية المخادعة. وفي لغة أكان Akan، تُترجم كلمة "ananse" إلى "العنكبوت" و""asem" إلى قصة. ولذلك فهي ثقافة أداء تعتمد بشكل صارم على قصص العنكبوت المخادع - وهي شخصية فولكلورية ذات دلالة رمزية ونموذجية هائلة.

أهم عناصر الأنانسيسم Anansesem هو الإمبوجو the mbogou - وهو نوع من المداخلة من قبل الجمهور في سلسلة الأداء الذي يتجلى في شكل قصة داخل قصة أو أغانٍ.

في عالم ثقافة Akan "آكان"، يُستدعى العنكبوت حيث أنه صاحب جميع القصص، وفيها يشير mbogou إلى حرية الجمهور في المشاركة في الأداء الجماعي.

ويرى ديفيد دونكور David Donkor أن mbogou هو عملية انتهاك لحرية التأليف التي يتبعها الراوي. حيث يصنف دونكور Donkor الجمهور أثناء مداخلة الإمبوجو mbogou كمؤلف مشارك، ويوضح كذلك أن استيلاء الجمهور على المساحة ولحظة الأداء يشكل إزاحة لحظية لسرد الراوي حيث إنهم يحلون محل فعل الراوي بفعلهم، وبالتالي يفسدون تأليفه وسلطته على الأداء. ومع ذلك، فإن هذا الاعتداء هو اعتداء وظيفي ويشكل جزءًا لا يتجزأ من هيكل الأداء التراثي الواضح لأفريقيا. كما أنه يسلط الضوء على الروح الجماعية لأسلوب حياة الآكان Akan، وهي السمة التي تجعله يتوافق مع مطالبة أفريقيا بالمسرح الشامل.

وفقًا لإيفوا ساذرلاند Efua Sutherland (سيدة المسرح الغاني)، التي طورت نوع الأنانسيسم Anansesem إلى مسرح أدبي ما بعد الاستعمار الذي أطلقت عليه اسم أنانسيجورو anansegoro، فإن إمبوجو mbogou يسمح للجمهور "بإيقاف سرد القصة لتقديم مثل هذه المساهمات، ودائمًا ما تكون خياراتهم هي مدفوعة ببعض الإيحاءات في الموقف الدرامي. وعلى الرغم من اكتشاف أن الحيوية في الفعل المسرحي قد أثارت مساهمة معظم الجمهور ومشاركته، إلا أن إموبوجو mbogou تعد ضرورة ثقافية في التراث السردي لشعب أكان Akan.

تفكيك المسرح والقاعة

يسلط يبوا دانكوا Yeboa Dankwa الضوء على وظيفة الإمبوجو mboquo باعتبارها أساسا للمنفعة المتبادلة بين الجمهور والأداء، وتحافظ على الروح المعنوية للجمهور. كما أنها تساعدهم على المشاركة بشكل كامل في الحكاية، وهذه علامة جيدة على التفاعل بين الراوي وجمهوره. وتساعد الراوي على الحصول على قسط من الراحة لأن رواية القصص بين شعب أكان وغوان هي قصة درامية حقًا. فالراوي قد يكون متعبًا أو انقطع نفسه أو قد فقد صوته. ففي خلال فترة الراحة، يمكنه أن ينضم إلى الجمهور، ويتذكر الأحداث التي تأتي بعد ذلك أو حتى تلك التي تتملص منه.

قد تكون هذه الانسيابية في مساحة الأداء والمشاركة التفاعلية بين المؤدي والجمهور قد ألهمت إيفوا ساذرلاند Efua Sutherland في تطوير جماليات أدبية من تراث الأنانسيسيم anansesem. حيث طور أسلوب أداء ساذرلاند Sutherland (والتي أطلقت عليها اسم أنانسيجورو anansegoro، وهي في الأساس إعادة صياغة أدبية لأنانسيسم anansesem) أسلوبًا مسرحيًا يقارب نوع الأداء الأصلي في سياق ما بعد الاستعمار الغاني.

في أنانسيجورو، وهو نوع من التلاحم بين الأنانسيسم التقليدي والتجربة المسرحية الغربية، والذي جاء مع المواجهة الاستعمارية، سعت ساذرلاند إلى جعل الجمهور محورًا لدراماتورجيا انتقائية محددة الهدف. وفي تفصيل تجربتها في استئناف التجربة المسرحية الجماعية في إبداع أفريقيا الهجين في مرحلة ما بعد الاستعمار، كتبت ساذرلاند ما يلي:

من بين المشاكل العديدة التي واجهتُها في تأليف أنانسيجورو، كانت المشكلة الأكثر صعوبة هي كيفية توظيفها بكفاءة عالية عند استدعاء عنصر المشاركة المجتمعية هذا. لقد استخدمت وسيلة الانتقال إلى المسرح لمجموعة من اللاعبين الذين يمثلون كلا من الفنانين المتخصصين والجمهور المشارك في Anansesem. إن مسئولية جعل الجمهور العام يشعر بالانسجام مع الجمهور المشارك على خشبة المسرح يقع بالطبع على عاتق مخرج المسرحية من خلال دمج الجمهور في آليات الدراما التجريبية.

حقًا، لقد حققت ساذرلاند ريادة بارعة في مجال المسرح. مما لا شك فيه أن هذا النجاح ينبع من الدعم الرائع للروح الجماعية والمشاركة للشعب حتى في مواجهة النظام العالمي الإمبريالي. في الواقع، زعمت فيمي أوسوفيزان Femi Osofisan أن "هدفها الرئيس لم يكن محو نظرة الآخر الاستعماري، بقدر ما كان المساعدة في اكتشاف شكل مسرحي أفريقي حديث سيكون ذا معنى ومتاحا للأفارقة المعاصرين". إن الحفاظ على التواصل التراثي بين فناني الأداء والجمهور من خلال إحياء نموذج الأنانسيسيم هو المحور المركزي للتكوين المسرحي لساذرلاند.

لقد استخدمت ساذرلاند مصطلح "مجموعة من اللاعبين" لوصف الطريقة التي ستكون بها مجموعة الجمهور الرمزي التي جمعتها على خشبة المسرح وهي بمثابة مصدر لمشاركة mbogou غير المباشرة في الحدث السردي. في المثال الأساسي لهذا النوع، "زواج أنانسيوا"، يتدرب على هذا "الجمهور" الموازي على خشبة المسرح بغرض مد جسور المشاركة في تشكيل الأداء. ويتم تطوير هذا التفاعل والمداخلة بشكل جيد جدًا في العلاقة بين راوي القصص وقائد الأغاني اللذين يحرران نفسيهما من مجموعة الجمهور لقطع أو "تغيير" الرواية في تطبيق نموذجي لتقنية الإمبوجو mbogue.

- المثال:

- ((قائد الأغنية: أيها الراوي، احتفظ بقصتك لبعض الوقت

- الراوي: إنها محفوظة لك يا أخي.

- [يبدأ قائد الأغنية الترنيمة "قال كويكو أنانسي kweku Ananse إنه سيفعل"]

- كويكو أنانسي قال إنه سيفعل ذلك

- وقد فعل ذلك

- أيها الإنسان!

- الراوي: وبعد أن ماتت هذه الترنيمة، اسمحوا لي أن أعترف بأنني أشعر بأنانسي Ananse)).

منذ ذلك الحين صار أنانسيجورو Anansegoro مصدرا للإلهام لقصص تراثية سردية أخرى أقل اعتمادا على الفولكور بكثير، لكنها حافظت على التفاعل بين المؤدي والجمهور.

وتحمل مسرحيات أوسوفيسان Osofisan الاحتجاجية ذات الدوافع السياسية في نيجيريا تقاربًا وثيقًا مع تراث رواية القصص لساذرلاند، والذي يستكشف المسرحية كعنصر ثابت في الأداء الأفريقي.

ويوصف بأنه "واحد من أكثر المسرحيين البريختيين الأصيلين بين المسرحيين الأفارقة"، وقد سعى مسرح أوسوفيسان إلى إثارة وتنشيط الجمهور للتمرد ضد القيادة الفاسدة في الدول الأفريقية. وقد أوضح

أوسوفيسان في اعترافاته أنه "إذا تمت تهيئة الجمهور بشكل صحيح، فإنه سيصبح الجمهور الذي يمكنه أن يمد الحركة الطليعية لجيش التحرير في المستقبل."

أما داخل غانا، فإن توجهات محمد بن عبد الله، حول أبيبيجورو abibigoro (مصطلح يشير إلى المسرحية السوداء)، التي تقترح مسرحًا قائمًا على تاريخ أفريقيا السوداء، تنسق دراماتورجيا مماثلة لمسرح أنانسيجورو بآلياتها البنيوية التي تمكن الجمهور من التدخل.

إن مسرحيات مثل "محاكمة مالان إيليا"، و"العبد"، و"ساحرة موبتي"، و"الملك الفضائي"، و"أرض المليون ساحر"، وسقوط كومبي"، و"أغنية فرعون"، تمت كتابتها وإنتاجها ضمن مبادئ جماليات أبيبيجورو التي فيها يتم بشكل أساسي أن تنسحب العروض إلى الجمهور والقاعة، وغالبًا ما تبدأ منهما، حيث يتم وضع الممثلين بشكل استراتيجي بين الجمهور.

في شرحه لإنتاج عرض "في ذات مرة أربعة لصوص"، يصف أوسوفيسان Osofisan، الذي أشاع هذا الاتجاه الإحيائي لدى الجمهور الأفريقي على المسرح الحديث، بأنه مثير وجذاب بشكل ممتع، قائلا:

يشق الراوي طريقه بين المتفرجين الغنائيين، فيرى بعضهم ينهض من مقاعدهم ويتحرك معه. وقد انضم إليهم الكثير. تبدأ الأضواء أيضًا في الخفوت في القاعة، وتصل إلى المنصة التي يتجه نحوها الراوي وجمهوره. والآن هم مجتمعون على خشبة المسرح، والراوي محاط بمن تبعوه. وأخيرا، يطلب متطوعين للعب أدوار في القصة التي هو على وشك تمثيلها، ويرسل شخصًا ما لشراء الأزياء والعناصر الأخرى. ترتفع عدة أيدي. يختار الراوي من يريد، ويحدد لهم أجزاء، ويعطيهم الأزياء والعناصر. ويشكر بقية الجمهور، ويعيدهم إلى مقاعدهم. هناك ضحكة كبيرة في الداخل لأن من يسمون بـ "المتطوعين" هم في الواقع ممثلون مزروعون بينهم.

بالنظر إلى الآثار التاريخية لأبيبيجورو، وطقوسها، واتساع نطاق الجمهور الذي يوحي بالمشاركة، فإن ذلك يشير إلى التعامل مع الواقع والهوية التاريخية الأفريقية، من خلال أبيبيجورو المجتمع الأفريقي، أي أن الجمهور يواجه إحساسًا بالماضي الأفريقي ورؤى أبطاله وإمبراطورياته النبيلة. هذا هو في الأساس المشروع الدرامي لمحمد بن عبد الله. وهذا هو المعنى الدقيق الذي تستمد به مسرحياته، المستوحاة من الفكر الأفريقي، من "ذعر من الشخصيات والموضوعات من التاريخ الأفريقي ومن أجزاء مختلفة من القارة الأفريقية".

في عرض "أغنية الفرعون"، أحدث عرض أبيبيجورو لعبد الله عن قصة التحليل النفسي الأوديبية لأخناتون، الفرعون العاشر من الأسرة الثامنة عشرة لمملكة كيميت المصرية القديمة، فإن التفكيك المتقطع الذي يقوم به رواة القصص الثلاثة لمساحة الأداء يناقش مطالبة إفريقيا بمصر باعتبارها أصل الحضارة الإنسانية. ينقل العرض التاريخ المصري القديم من خلال مداخلات الرواة، المشابهة لمداخلات أنانسيجورو، والتي يشارك فيها قارعو الطبول والراقصون الذين يندمجون مع الجمهور. وبالتالي، فإن الجمهور وقارعي الطبول هم الذين يخاطبهم رواة القصص في المداخلة التالية:

- ((أدواهيما: قطع قطع قطع!
- سيكو با: توقف...توقف...توقف!...
- أموزو: تجميد!...تجميد كل شيء!
- أدواهيما: من أعطى الأمر ببدء أبيبيغورو!
- أموزو: نحن لسنا مستعدين بعد! من قال إنك تستطيع
- أدواهيما: هذا ليس أبيبيغورو العادي. ومن المهم أن نبدأ بشكل صحيح)).

تميل أعمال المسرحيين الغانيين الآخرين في فترة ما بعد الاستعمار، ولا سيما مارتن أوسوMartin Owusu ، وإفو كودجو موجبي Efo Kodjo Mawugb، وياو أساريYaw Asare، إلى دمج جماليات أنانسيجورو وأبيبيجورو، والتي تتكون في الأساس من التلقيح المتبادل لمخزون العنكبوت (أنانسي Ananse) والتفاعل بين التراث التاريخي الأفريقي والأساطير والإمبراطوريات. وهكذا فإن الدراما الغانية المعاصرة لا تستهدف فقط مزج السياقات الثقافية، ولكن أيضًا جماليات الدراما التفاعلية.

ومن المثير للاهتمام، أن كلا من الموروثين قد منح الدراما الغانية آليات المسرح والبنية الأساسية التي تميز الجمهور باعتباره الهوية الأساسية في الأداء. ومن الجدير بالذكر أن هوية الأداء الغانية تتبلور في المسرح الشامل، ومن الأمثلة البارزة على ذلكEfua Sutherland Drama Studio استوديو الدراما إيفوا ساذرلاند، أكرا، غانا، في هذا يشكل الجمهور دائرة حول مساحة الأداء. حيث أن فكرة الفراغ مهمة في أداء التراث الغاني والأفريقي في الاقتراب من تقدير مفهوم الهوية الثقافية والاستمرارية.

وقد تم إنشاء استوديو Efua Sutherland Drama Studio لاستعادة التراث الشفهي في ذروة مشروع الرئيس كوامي نكروم Kwame Nkrumahالمناهض للاستعمار الجديد، ويهدف إلى زيادة تجهيز مساحة الجمهور الذي ميز العروض القوية والمخصبة لغانا ما قبل الاستعمار.

مشاركة الجمهور في الأداء

اعتبارات معرفية

في حين أن مسرح الإيغبو التنكري يتكهن بتداعيات دينية في تطور المسرح في أفريقيا، فإن مثال أنانسيسم/أنانسيغورو يوحي بمشروع علماني ويؤكد على جمالية الأداء حتى في فترة ما قبل الاستعمار. ومع ذلك، هناك علامة جماعية مشتركة وسمات تفاعلية تربط كلا الشكلين الدراميين. يرى ديفيد كير David Kerr أن المسرح الشعبي الأفريقي هو اقتران ثقافي بالنظريات السياسية لـ "الاشتراكية الأفريقية" التي تتضح في أيديولوجيات المفكرين البارزين مثل ليوبولد سنجور Leopold Senghor، وكوامي نكروما Kwame Nkrumah، وسيكو توري Sekou Toure، وجوليوس نيريري Julius Nyerere، وغيرهم من الآباء المؤسسين للقومية الأفريقية الذين تعكس لأفريقيا مجتمعًا "شيوعيًا" نهضويًا. في الواقع، فإن فلسفات معظم أنصار الوحدة الأفريقية التي تم بناؤها كأدوات لمقاومة الإمبريالية الغربية استندت إلى وجود الطائفية. وهذا واضح جدًا في كتابات فرانز فانون Franz Fanon، وتشينوا أتشيبي Chinua Achebe، وكوامي نكروما Kwame Nkrumah، وأميلكار كابرالAmilcar Cabral ، وول سوينكا Wole Soyinka.

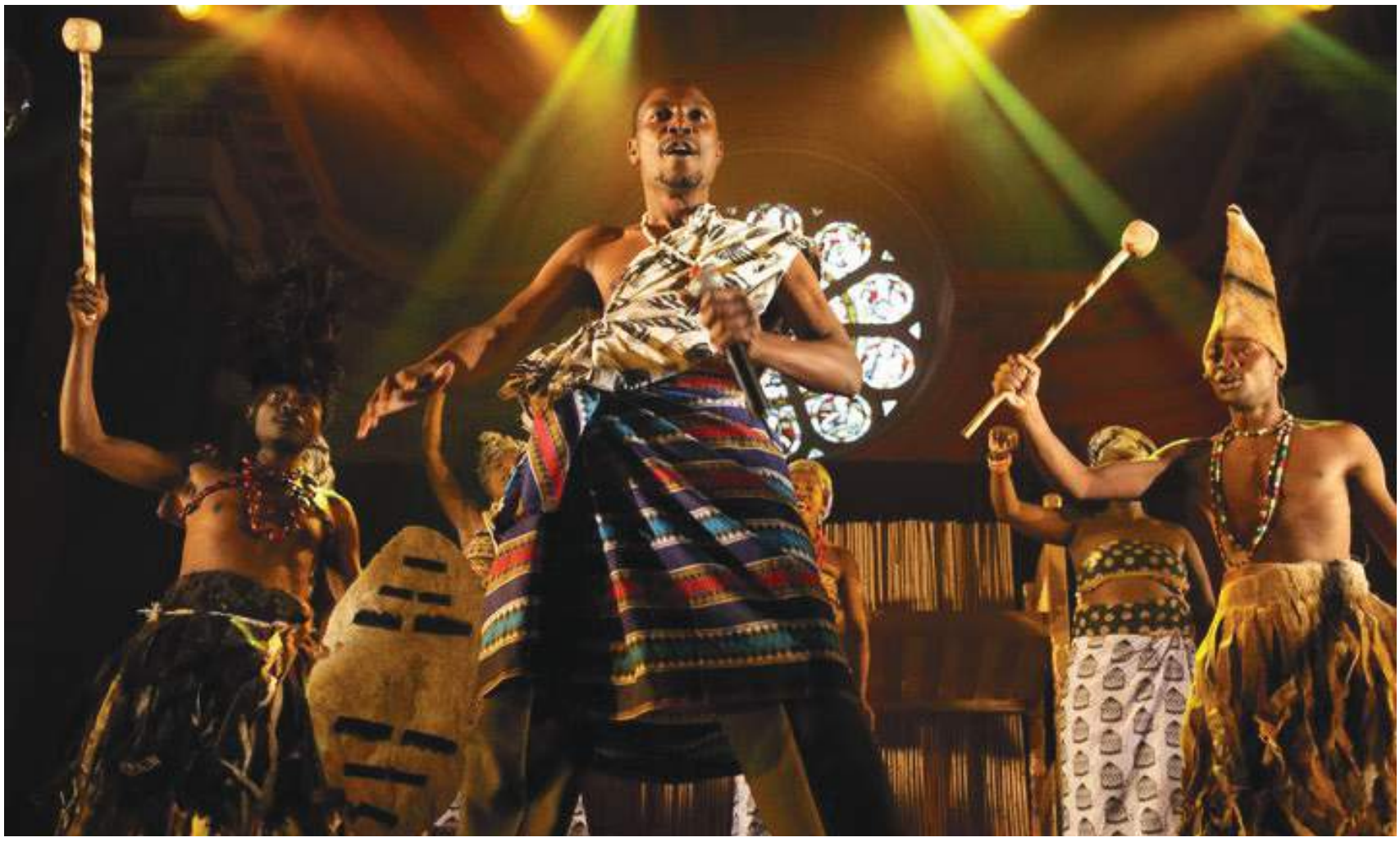
هذه، في الأساس، هي النظرة العالمية التي تدعم الأداء المسرحي والسياسة للشعوب الأفريقية مثل أكان، وإيوي، وإجبو، ويوروبا، ودوغون، والهاوسا، وأنيوما، وإيتسيكيري، وإيجاو، والعديد من القوميات العرقية الأخرى. من الواضح أن هناك صلة لا تنفصم بين الفلسفة والسياسة والأداء. وهذا هو المعنى الذي تصور به تيرنر Turner فكرة أن الثقافات تعمل على تفكيك الدولة والقاعة، حيث يتم التعبير عنها بشكل كامل وجعلها واعية بنفسها من خلال طقوسها وعروضها المسرحية.

يلاحظ كير أن: إحدى سمات مسرح ما قبل الاستعمار والتي تبدو متجانسة مع نظرية الاشتراكية الشيوعية الأفريقية هي التركيز الجمالي على خصائص المسرح المشتركة والمجهولة.

حتى الدراسات الأنثروبولوجية عن الحقبة الاستعمارية أشارت إلى نوعية مشاركة السكان الأصليين في المسرح الأفريقي. ومن ثم فإن مشاركة الجمهور في التجربة المسرحية الأفريقية ليست عملاً دينيًا فحسب، بل هي أيضًا التزام علماني وسياسي. إنه مشروع مجتمعي يهدف إلى التجديد الاجتماعي والسياسي للمجتمع.

وقد استخدم سام أوكالا Sam Ukala مصطلح "قانون الأداء المشترك" للإشارة إلى التأثير الجمالي لمشاركة الجمهور في العروض الأفريقية الأصلية.

من وجهة نظر أوكالا: بعد الموافقة على الراوي، يتعاون الجمهور الأفريقي التقليدي معه من خلال الغناء معه،



وطرح الأسئلة أو إبداء تعليقات لإزالة الغموض، ولعب الأدوار في تمثيل أجزاء من القصة، وتسلم الحكاية من الراوي الفاشل.

وهكذا، فإن الأداء الجمعي الذي يتجلى في انخراط الجمهور ومشاركته هو تعبير عن المظهر الخارجي الأفريقي، وعلم الوجود، والفلسفة، ونظرية المعرفة الجماعية. إنه يدل على الإكراه الميتافيزيقي والالتزام بالتجديد الروحي والاجتماعي والاقتصادي. إن الجمهور في أفريقيا يؤدي عروضه حتى يعيش. فهي ممارسة لا تنفصل عن الحياة من خلال الترفيه والفن والطقوس.

يسلط كاكي جوتيك Kacke Gotick، الذي يكتب عن مسرح أبيدان، الضوء على مركزية الفعالية في هذا النمط المسرحي بينما يدعو إلى تعريف جديد للمسرح يعتمد على "الأنماط التي يتم عرضها وتمثيلها، وتكون مؤثرة في نفس الوقت، والتي يتم وصفها على أنها ثنائية من قبل المشاهدين المختارين، مما يعمل على التماس بين الواقع والخيال في نفس الوقت".

من خلال الأداء، يشارك الجمهور الأفريقي في سرد تاريخهم وإقامة طقوس تجديد الحياة.

في مذكرة إنتاجية حول أداء مسرحية "رقصة الغابة A Dance of the Forest "لـ وول سوينكا Wole Soyinka، يؤكد توندي أوسانمي Tunde Awosanmi وجهة النظر هذه بينما يعترض على الفضاء المسرحي للأداء باعتباره قوة طاردة لفكرة المشاركة والاستكشاف المسرحي للمجتمع. عند النظر إلى موضوع المسرحية "تجمع القبائل" بشكل مجازي، يفترض أوسانمي Awosanmi أن "المجتمع بأكمله يشارك في هذه الطقوس - البشر والأموات والأحياء والذين لم يولدوا بعد؛ الأرواح والآلهة والحيوانات والنباتات. هذا هو اكتمال الفكرة الأفريقية للمجتمع. مساحة كشف حقائق الوجود والاحتفال. على عكس وجهات النظر التي عبر عنها علماء المسرح الأفريقي حول فعالية الأداء والتي يرتكز الكثير منها على الإطار النقدي والنموذج لمطلب بريخت الملحمي الجدلي من أجل التغيير، إنها مساحة الأداء التي تحتضن ظواهر الوجود الأفريقي والاحتفال. وتعتبر الفعالية متضمنة في الاحتفال المشترك بتشريع المجتمع لتاريخه ووجوده.

في الختام، فإن الأداء الأفريقي هو في الأساس مجتمعي ويشكل مشاركة مهمة للجمهور كجزء من ممارساته الهيكلية والسياقية. وكأمثلة على مسرح تنكر الإيجبو ورواية القصص الغانية فتشير تقاليد أنانسيسم/أنانسيجورو anansesem/anansegoro، كما وضح أعلاه، إلى أن الأداء الأفريقي جزء لا يتجزأ من علم الوجود والفلسفة ونظرية المعرفة الجماعية التي تتجلى في المشاركة المجتمعية للجمهور.

في هذه الموروثات، يتم تشكيل الأداء على أساس تفكيك تكوينات المسرح والقاعة. في حين أن حفلة تنكرية الإيجبو، من خلال تجسيد الروح، تؤدي خارج حدود المسرح؛ حيث يجسد anansesem/anansegoro شرطًا هيكليًا يسمى mbogou، والذي يمكّن الجمهور من ممارسة السلطة التقديرية ويحل محل الراوي. يعتبر كلا أسلوبي الأداء منتشرين للطبيعة الثابتة للمسرح في أفريقيا والتي تميز الجمهور كممثلين. على الرغم من عدم نشر خطاب جوهري حول هوية الأداء الأفريقي، إلا أن هذه الورقة تعترف إلى حد كبير بما يصفه تشوكوما أوكوي Chukwuma Okoye بأنه "خصائص متجانسة بشكل حر" والتي تميز ثقافة الأداء في معظم المناطق في أفريقيا جنوب الصحراء الكبرى.

إن محاولة هذه الورقة في "تأريخ أوجه التشابه" للأنماط الجماعية في الأداء الأفريقي، رغم أنها توحي باتجاهات جماعية زائفة، إلا أنها تعترف بالخصائص التاريخية والميتافيزيقية والاختلافات في هذه العروض.

-ملحوظة: (نشر هذا المقال في academia.edu, وهو ورقة بحثية بعنوان (جدلية الجمهور كمؤدٍ في الأداء الأفريقي الأصلي والحدي)- كتبها: AJUMEZE HENRY OBI - كلية الفنون المسرحية، جامعة غانا، ليجون - حاصل على درجة الدكتوراه من مركز الدراسات الأفريقية بجامعة كيب تاون)

تاريخ مسرح نجيب الريحاني وتفاصيله المجهولة(٢٨)

ليلة جنان.. عودة لكشكش بك!!

حاول الريحاني أن يزيل فشله السابق بنجاح جديد يعود به إلى التألق المسرحي مرة أخرى، حيث أعلن عن عودته بمسرح جديد وعرض جديد، وكتب ناقد مجلة «ألف صنف وصنف» الفني الأستاذ «محمود طاهر العربي» كلمة تشويقية تشجيعية قال فيها: «الآن وقد آذنت ساعة العمل واقترب يوم ٣ فبراير حيث يفتتح الريحاني مسرحه أو يستأنف جهاده، معتمداً على «مدام مارسيل»! وإنها لكبيرة بعزيمتها وقوة إرادتها، وكبيرة بمالها الوافر وحنكتها وتجاربها في هذا الميدان. الآن وقد تحطمت آماله وتهشم حسامه وتضعضعت حواسه على أثر الصدمة الأولى، فقام ينفض عن كاهله غبار الهزيمة ويستعد لوثبة جبارة قد تصعد به إلى مجده الفني. وننظر ماذا يكون منه فإن نجح - وهذا ما نؤمله - فسيكون له فوق اغتباطه بالنجاح فخر درس للخافقين اليائسين أمثال الأستاذ أمين صدقي ولكل مجتهد نصيب».

سيد علي إسماعيل

نجيب الريحاني في دور كشكش بك

أما مجلة «الرقيب» فنشرت إعلاناً تفصيلياً ضخماً يوم الافتتاح، علمنا منه أن مسرح الريحاني بشارع عماد الدين - أمام الكوزموجراف وتليفونه رقم ٥٠٧٤ – سيتم افتتاحه يوم الخميس ٣ فبراير سنة ١٩٢٧ بالمسرحية الاستعراضية «ليلة جنان»، وهي فرانكو آراب ذات ثلاثة فصول، تأليف بديع خيري ونجيب الريحاني. أما مناظر المسرحية الفخمة [أي الديكور] فهي من صنع الرسام «لومباردي»، والملابس من محلات «كلاري» من باريس. والعرض به ٢٥ راقصة على رأسهم المدموازيل «روكج» ملكة الراقصات، مع ٤٠ ممثلاً وممثلة فرانكو آراب، حيث يوجد: بهجة، رقص، مناظر فخيمة، ضحك متواصل!

وكما سبق وعلمنا من بعض الإعلانات، أن الصحف تضع في إعلانات المسرحيات عبارات وجُملا تشويقية، تعكس موضوعات ومضامين العرض المسرحي، ومن هذه الجمل والعبارات: مصر القديمة ومصر الجديدة، الأمير أبو الطور، سائحات الشارلستون، كش كش أمير، مقابر الفراعنة، النهر المسحور، يقظة فرعون، النساء المسترجلات. والعرض بطبيعة الحال سيكون بطولة «نجيب الريحاني» في دور «كش كش بك» مما يعني عودة الريحاني إلى الشخصية الكوميدية الأثيرة لديه، والتي تضمن نجاحه كلما فشل وابتعد عنها! وحدد الإعلان مواعيد الحفلات النهارية وأثمانها، هكذا: كل يوم ثلاثاء حفلة نهارية الساعة ٦ ونصف للسيدات فقط، وكل يوم خميس وجمعة وسبت وأحد حفلة نهارية للعائلات، وترفع الستارة ليلياً الساعة ٩ ونصف. أما أسعار الدخول: بنوار ٢٠٠ و١٥٠ و١٠٠ – وفوتيل ٢٥ و١٥ و١٠ قروش.

وتم افتتاح العرض، وكتب الناقد «محمود طاهر العربي» في مجلة «ألف صنف وصنف» كلمة ناقدة سريعة تحت عنوان «ليلة جنان على مسرح الريحاني»، قال فيها: لا أشك مطلقاً أو يشك من يشاهد تمثيل هذه الرواية في مسرح الريحاني أنها بحق جنان في جنان. وكلمة الجنان هنا فوق أنها جمع جنة، فهي أيضاً صفة لمنتهى ما يكون من السرور الذي ينصب في أعماق النفس، فيسمو بها إلى عالم آخر، أو يخرجها عن نطاق العقل والمعقولات، لتنطلق في الجنان المطلق والخيال الموهوم المحقق، أنها ليلة أو بضع ساعات في أنس وحظ وانبساط، نفس لا تشعر معها إلا بأنك انتقلت من شارع عماد الدين بل من مصر بل من أفريقيا كلها وأصبحت في باريس في شارع مونمارتر، أو في لندن في معرض ومبلي الذي جمع من غرائب الدنيا وتحف الأمم وخلاصة جمال العالم، إنها ليلة جنان. أجل وقد يكون للجنان مظاهر أوضح من تمام الجمال والفن والطرب. جمال تلك الأناس من خلق الله اللائي أبدعهن! ثم جمال المناظر التي صورها الرجل الفنان العظيم لومباردي فأبدع تصويرها، ثم الفن الوافر الزاخر بكل معاني الإحساس في التمثيل أو في الرقص. ثم في الطرب. ليت شعري كيف يجتمع كل هذا ولا تكون ليلة جنان. ولكن لا يكاد ينتهي الفصل الثالث وقد غنوا «فالانسيا» ثم رقص رقصتها وتنزل الستار حتى توقن أنها رواية تُمثل! إنها رواية من نوع الريفيو ولست في حاجة إلى التحدث عن مغزاها أو موضوعها لأن هذا النوع من الروايات لا يعتمد على موضوع أو مغزى، ورغم ذلك

إعلان مسرحية ليلة جنان

رقصة الشارلستون

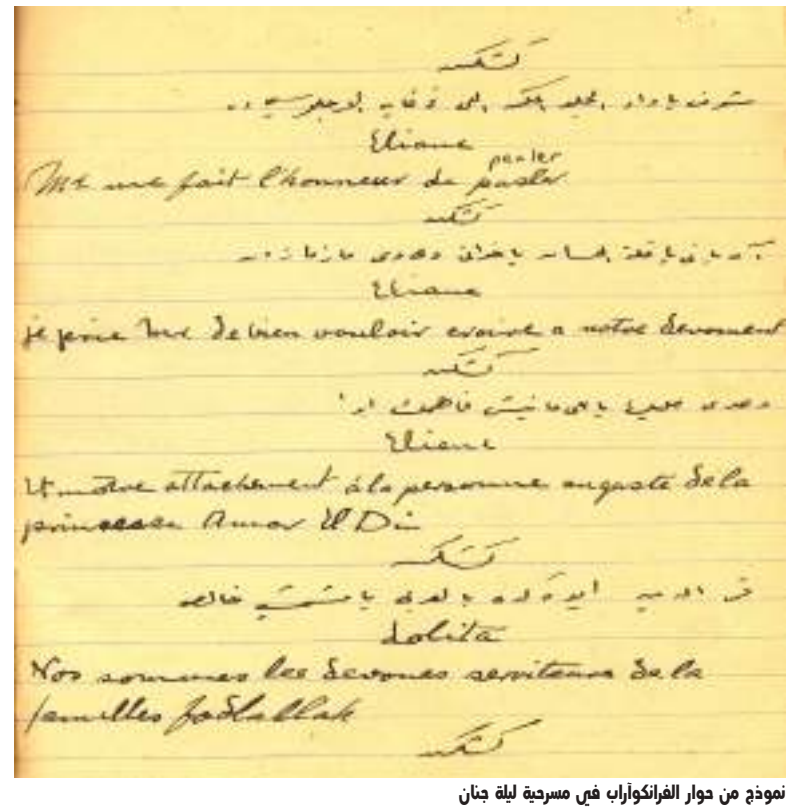
كانت رواية في غاية الإبداع!

ويفسر الناقد هذا التناقض - كون المسرحية لا موضوع لها ولا مغزى، وفي الوقت نفسه كانت في غاية الإبداع! - بأن هناك فرقة من الممثلين المصريين هي من خيرة شبان التمثيل الكوميدي وهم: محمد كمال المصري المشهور بشرفنطح سابقاً وزعرب الآن، ثم عبد اللطيف جمجوم، والفريد حداد، والتوني، وجبران نعوم أنبغ رجل في عمل الماكياج في مصر الذي أدهشنا هذه المرة «ببروكة» من الشعر يلبسها على رأسه فيقف شعرها متى أراد. وحسين إبراهيم، وسيد سليمان، والقصري، وعلى رأسهم الأستاذ الريحاني الذي أراني غنياً عن الكلام عنه أو تعريفه للجمهور، فأصبح كشكشاً وكل الناس يعرفون كشكش ويقدرون له نبوغه وعبقريته في هذا النوع. وهناك أيضاً فرقة من الراقصات عرفت منهن مدموازيل «إيرين روكينج» وهي رئيستهن، تكاد تحكم وأنت تشاهد رشاقة رقصها وسرعة حركاتها، أنها تسحر الأنظار أو أنها خُلقت من مرونة بغير عظام! ثم مدام «لوسي بوداي»، ومودموازيل «بولاندا» الجميلة، وهناك طفلة صغيرة إنجليزية في السادسة من عمرها بلغت في حذقها فن الرقص ما لم يبلغه سواها من الكبيرات.

أما مجلة «الصباح» فقد نشرت مقالة مهمة بتوقيع «هو»، تحت عنوان «نجيب الريحاني في ثوبه القديم كش كش بك مرة أخرى»! والحقيقة أن كاتبها لمس أموراً مهمة في مسيرة الريحاني وموقفه من عودته إلى نوع مسرحي هجره منذ وقت طويل، ناهيك عن ظهور الفتيات الحسان!! ومن الواضح أن الكاتب - المتخفي تحت اسم «هو» - يعلم تاريخ الريحاني جيداً، حيث بدأ كلامه بصورة منطقية، قائلاً: لم يكن من بُدّ أمام نجيب أن يفكر جدياً في إنقاذ نفسه من الورطة التي وقع فيها. ولسنا في مقام لومه أو تعنيفه لأنه أراد أمراً لم يكن في قدرته القيام عليه، وإنما نحن اليوم نسائله ثم نسائل أنفسنا: هل أصاب بعودته إلى لباسه الأول؟ وقد تكون الإجابة السريعة التي يلقيها إلينا الريحاني هي أنه كيف لا يكون مصيباً وهو يعود إلى النوع الذي برز فيه غيره وفاق عليهم جميعاً. وقد يكون في هذا الجواب شيء من الصحة - لا الصحة كلها - لأن «علي الكسار» في عهده الأول أيام إن كان يعمل مع «مدام مارسيل» كان يشتغل في هذا النوع «ريفيو فرانكو آراب»، وكان موفقاً فيه هو أيضاً وناجحاً حتى بدل الريحاني من هذا النوع حينما رأى الجمهور قد مله وما عاد يقبل عليه.

ويفسر الكاتب هذه النقطة قائلاً: علي الكسار كان أيضاً ناجحاً في هذا النوع وفي استطاعته أن يعود إليه بأسرع ما يمكن، ولو قيل من أين يحصل الكسار على راقصات ومدام مارسيل ليست يده اليمنى كما هي مع الريحاني، لكان الجواب أن الحصول على أمثال هؤلاء الراقصات سهل وبسيط ولا يكلف ما يتكلفه وجود ممثلة أولى ومغنٍ وملحن قوي. على أننا لا نقول هذا لندل على قوة الكسار في منافسة الريحاني، فهذا خطأ محض، لأن هذا النوع لا يحتاج لقوة ولا لممثل بارع أو مؤلف أبرع بل يحتاج لأكبر عدد من الفتيات الجميلات والراقصات البارعات، يعرضن جمالهن وفنهن ويتخلل ذلك عدة محاورات بلغة أجنبية واللغة العربية يربط كل ذلك موضوع مفكك لا معنى له ولا مغزى ولا طعم! وقد يقول الريحاني إن الإقبال الهائل على مسرحه الآن دليل على نجاح متواصل، أو بعبارة أوضح دليل على حب الجمهور لهذا النوع من التمثيل. وهذا ظن خاطئ وحسبان في غير محله لأن هذا النوع لاقى إقبالاً حقاً في مبدأ الأمر ولكن الجمهور زهد فيه سريعاً حتى خسر الريحاني كثيراً أيام إن كان في مسرح الإجبسيانة، والسر في ملل الجمهور السريع وهو مقبل على المسرح الذي يخرج الاستعراضات إنه يهمه ما على المسرح من فتيات جميلات رشيقات! فإن تكررت رؤيته لهن فقد رغب عنهن إلى غيرهن وليس في إمكان الريحاني ولا غيره أن يتكلف كل شهرين أو ثلاثة استحضار فتيات رشيقات جميلات من أوروبا!

ويخفف الكاتب من هذه الحقيقية، قائلاً: لا نقول هذا لنثبط من همة الريحاني، كلا بل نقوله لندله على حقيقة موقفه، وليعلم من بداية الأمر ما ينتظره فلا يتورط في آمال حلوة لذيذة قد يقض مضجعه بعد ذلك عدم تحقيقها! ونصيحتنا إليه التي ننصحه إياها ألا يستمر في «الريفيو» طويلاً بل يخرج روايات قيمة ذات موضوع ظريف ويتخللها بمناسبات عرض ما عنده من فتيات ونمر!! بهذا وحده يستطيع الريحاني أن يضمن جمهوراً يعضده ويقبل عليه لا أن يضمن بضعة عشر نفرا من رواد الحانات ومحبي الرقص والفرفشة.



نموذج من حوار الفرانكوآراب في مسرحية ليلة جنان

صفحة من مخطوطة المسرحية

ويختتم الكاتب مقالته، قائلاً: بقي أن نقول كلمة عن الرواية التي افتتح بها الريحاني عمله والتي أسماها «ليلة جنان»! ولا ألخص لك موضوعها فليس لها موضوع بالمرة، وإنما هي عبارة عن تحايل ليكون «كش كش بك» عمدة كفر البلاص موضع هزؤ وسخرية من القادمات من بلاد الغرب بلاد التمدن والخلاعة!! باختصار هي خفيفة الروح مسلية حقاً، على أنها صغيرة جداً بحيث لا يأخذ تمثيلها أكثر من ساعة ونصف. ولعل السبب أن مدام مارسيل تريد فتياتها ليعملن عندها من الساعة الثانية عشرة على الأقل فلا بد للريحاني أن لا يطيل ليسمح لهن بمغادرة المسرح في مثل هذه الساعة على أننا ننصح الريحاني مرة أخرى أن ينتبه إلى مثل هذه الأشياء التي تجعله مقيداً في عمله. ومرة أخرى لا بد للريحاني أن يقدم روايات ذات قيمة فلا يعمد إلى «الريفيو» في كل مرة. ولا بد له من ممثلة أولى طبعاً لتجعل لرواياته الروح التي ألفها الجمهور. وفي الواقع أن «بديعة» هي خير من يقوم بالمهمة فهل من سبيل إليها؟!

مما سبق نجد أن أغلب النقاد أجمعوا على أن المسرحية لا موضوع لها ولا معنى أو مغزى .. إلخ، ولكن مجلة «ألف صنف» نشرت مقالة كبيرة – في منتصف فبراير ١٩٢٧ - خالف كاتبها ما جاء في المقالات السابقة، قائلاً: قد يحسب بعض الذين لم يشاهدوا تمثيل هذه الرواية أن هذا النوع «الفرانكو آراب» ليس إلا رقص واستعراض جمال وخلاعة وسماع موسيقى فقط، وأنه يخلو من حوادث مسرحية متماسكة الأجزاء وفي الواقع أنه وإن يكن كذلك ولكنه ليس إلى مدى بعيد، فهناك فكرة مسرحية يود الناظر أن يتمشى مع سياقها ليأتي على آخرها! فالفصل الأول ينكشف عن لوكاندة في حديقة الأمير «أبو الطور» حيث يفتتح آنسات وسيدات من السائحات في مقدمتهن الآنستان لوليته وليليان بلحن فرنسي، تقول كلماته: «شارلستون يا أختي أموت في الشارلستون، كَمون كَمون نرقص رقصة تري بون، تعالي نخلع يا أختي ملايتنا ونهز جتتنا ودراعتنا، أشمعنى يعني أجواز بناتنا الخسرانين التلفانين متنزهين، وإحنا إللي نفضل بجمون». فيرد عليهما بعض الرجال: «ما هذه الفرمة الحراتي.. الركش الهلس النيلاتي.. يا ألف نخ عالعيناتي، الخردة الكهنة». فترد عليهم النساء: «جوز بنتك القفا يقبل مماته.. ولا أنه يشتهي خلقة حماته، آه يا كركوبة يا أبرد من ميّة طوبة.. يا مرضعة توت عنخ آمون»!

ثم بعد هذا يدخل التوني أفندي في ثياب مرقعة وشكل مضحك جداً ويسأل خادم الفندق «جمجوم أفندي» عن الأمير أبو الطور الذي أعلن في الجرائد عن عزمه على تزويج ابنته لمن يهدي إليه أعظم هدية أثرية. ويدخل بعده «القصري أفندي» باسم المعلم دسوقي صاحب فابريكة القباقيب الأرابيسك، ويدخل على أثره «جبران أفندي» في زي رجل عجمي وكلهم يريد الحظوة بخطوبة العجمية ابنة الأمير العجمي «أصلان أفندي» ويحدث بينهم وبين خادم اللوكاندة من حلاوة الحديث وقوة المفاجآت ما يضحك الثكالى وما لا يستطيع القلم تصويره. وأخيراً يدخل كشكش ومعه خادمه زعرب «كمال المصري أفندي» فيحسبونه الأمير ولكن خادم اللوكاندة يبدو عليه ما يجعلنا نفهم أن الحكاية مكيدة مدبرة لمجرد الضحك والسخرية بكشكش وأن هناك أميراً آخر حقيقيا من نزلاء اللوكاندة – يدخل هذا الأمير ومعه ابنته قمر الدين «مدموازيل بولاندا» فتتجلى الحقيقة ويظهر أن كشكش ليس أميراً فينهالون عليه ضرباً ولكن السائحات يمنعن عنه آذاهم.

وهنا يغنون:

«الليلة دي هي ليلة الزمبليطة.. والحظوظ البسطليجة الشكنيطة، اسندوه واستقبلوه بزعيق وزيطة.. آه يا حطة آه يا بطة يا دقن القطة». فيرد عليهن كشكش: «وعدي عليكي يا أمورة.. كرت بلانش بشمبانيا.. معلوم دي الدنيا فانية.. كسرت قبلي ألمانية.. وإيش يكون العبد لله يا غشيمة.. دي الفلوس الليلة عالصرمة القديمة.. مجنون مين اللي يحوّش.. ويسيب الحظ ده كله.. تتحرق الأطيان وتتهد العمارة.. الأبعدية في جزمتك ماهيش خسارة». وهنا ترقص المدموازيل بولانده الجميلة بعد أن تغني بالعربية التي لا تعرف منها حرفاً قائلة: «أنا حلوة وزرزورة من غمزة صغيورة ناس بيجوا كاسورة»

وفي الفصل الثاني ترقص «لوسي بوادي» رقصاً عجيباً مدهشاً، ويظهر منظر مغارة فرعونية قد كمل جمال تصويرها ثم يظهر نهر مسحور والماء ينساب منه انسياب الأفعى بما يدهش ويحير العقل في تعليله ثم تبرق الدنيا وترعد بتأثير سحر عصا صغيرة مقدسة وينصرف كشكش في هذه المقابر الأثرية وقد بهرته فيها جوهرة ما كادت تصل إليها يده حتى تحرك تمثال وقبض عليه ثم يقف تمثال آخر للساحر «بحصاخور ناتون» وهو الفريد حداد، ويسخط الأول حماراً. وفي الفصل الثالث يكون زفاف كشكش إلى «قمر الدين» التي لا يكاد يكشف عن نقابها حتى يراها حماته «أم شولح»، ثم يستقبل الأمير الحقيقي وابنته قمر الدين وتظهر الهوانم في زي مصري ويغنين راقصات على أنغام الموسيقى.

ويختتم الكاتب مقالته قائلاً: وهنا وبعد أن يتمشى فكر المتفرج مع حوادث الرواية ومفاجآتها المدهشة ومواقفها البديعة تتجلى الحقيقة عن أنها كانت كلها «ليلة جنان» ولم يكن القصد منها إلا الضحك والتسلية، ولكن بعد أن لا يستطيع الإنسان أن يتمالك نفسه من شدة الضحك حتى تدمع عيناه من السرور. ومن أبدع وأعجب ما يلاحظ في هذه الرواية هو رقص تلك الآنسة المجرية مدموازيل «إيرن روكنج» التي تظهر في ملابس رجل فترقص برشاقة ساحرة وقدرة عجيبة. وهناك الملابس الفخمة التي كانت موضع حديث النظارة وإعجابهم والتي يحق لمحلات «كلاري باريزيان» أن تفخر بأنها من صنعها. ولا يفوتني أن أنوه بجمال ورشاقة الطفلة الصغيرة «لورنا» تلك الراقصة المبدعة التي لم تتجاوز السادسة من عمرها. وأخيراً فإني أهنئ الأستاذ الريحاني على نجاحه الفني العظيم وأهنئ مدام مارسيل معه على نجاح مشروعهما الذي أراني كبير الثقة عظيم الأمل في تقدمه وثباته مادام يشرف على إدارته رجل حازم الرأي خبير مثل «أصلان عفيف» مدير إدارة هذا المسرح وإلى الملتقى قريباً في روايتكم التالية أسأل لكم التوفيق.