

مسرحنا

رئيس التحرير
محمد الروبي

رئيس مجلس الإدارة
عمرو البسيوني

السنة السابعة عشرة ❖ العدد 858 ❖ الإثنين 5 فبراير 2024

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

المركز القومي للمسرح
يكرم الفنان القدير
رشوان توفيق

«حكايات النصر»..
ومسرح انتصارات أكتوبر
على مائدة معرض القاهرة
الدولي للكتاب

تدوير خامات الديكور

بين مطرقة الأسعار وسندان اللوائح

حفل توقيع كتاب «المسرح التنموي.. النظرية والتطبيق»

أحدث إصدارات المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية

راندا رزق؛ خاصة في ضوء محتوى الإصدار المعبر بحق عن انعكاس المسرح والفن للواقع، مشيراً إلى أهمية تصديق القول بالفعل من أجل تنمية القدرات والوصول لمجتمع أفضل، وعلينا أن نفتخر جميعاً بهذا الإصدار للمركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية. وأشاد الحضور بالدكتورة راندا رزق إنسانياً، واصفين إياها بسيدة المجتمع المدني، مؤكدين على قدرتها في رصد الواقع بدقة والعمل الجاد لتغييره، والذي اتضح جيداً فيما تم إسناده لها من تكاليفات مجتمعية.

وفي النهاية توجهت الدكتورة راندا رزق بالشكر لجميع الحاضرين، وللغنان القدير إيهاب فهمي؛ على إصدار كتاب «المسرح التنموي.. النظرية والتطبيق» من المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية؛ معبرة عن امتنانها للطفرة التي حققها فهمي منذ توليه رئاسة المركز، من خلال حفلات تكريم رواد الفن المصري، والاحتفاء بذكرى المناسبات الوطنية وإحياء التراث الغنائي الوطني المصري، واهتمام المركز بالتوثيق لفنون (المسرح والموسيقى والفنون الشعبية).



الواقعية لتمكين المرأة. كما تحدث الفنان القدير إيهاب فهمي قائلاً: في إطار الدور الرئيسي للمركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية القائم على التوثيق وحفظ التراث في مجالات المركز الثلاثة، كان لا بد من إصدار المركز لهذا الكتاب، والذي يعتبر نتاجاً لمؤلفته التي تعمل في صمت بجهد حقيقي وفعال في ملفات متعددة لصالح هذا الوطن، لذلك كان إصراري على أن يكون أول إصدار للمركز بعد أن تشرفت بإدارته للأستاذة الدكتورة

أعقبها حديث الدكتور إبراهيم الكرداني الذي أشاد بإصدار «المسرح التنموي.. النظرية والتطبيق» والأستاذة الدكتورة راندا رزق؛ معبراً عن سعادته بحضوره هذا الحفل خلال فعاليات معرض القاهرة الدولي للكتاب بدورته الـ ٥٥، والذي استقطب هذا العدد الكبير والملفت للأنظار من كافة الأعمار والجنسيات والفئات.

وتحدثت د. راندا رزق؛ عن كيفية تأليف هذا الكتاب من خلال رحلة عملية متخصصة في مجال تنمية الفن والثقافة والمسرح والتجربة

تحت رعاية وزيرة الثقافة الأستاذة الدكتورة نيفين الكيلاني، وإشراف رئيس قطاع شئون الإنتاج الثقافي المخرج الكبير خالد جلال؛ أقام المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية برئاسة الفنان القدير إيهاب فهمي؛ حفل توقيع لأحدث إصدارات المركز «المسرح التنموي.. النظرية والتطبيق» تأليف: أ.د. راندا رزق، تقديم: أ.د. أحمد زايد، وذلك في تمام الساعة الثالثة عصر الأحد ٤ فبراير ٢٠٢٤م، بمعرض القاهرة الدولي للكتاب بدورته الـ ٥٥ مركز مصر للمؤتمرات والمعارض الدولية بالتجمع الخامس بقاعة (١) داخل بلازا (١).

بدأ الحفل بدعوة الفنان إيهاب فهمي؛ للوقوف دقيقة حداد على روح الأستاذ الدكتور علاء عبد العزيز- أستاذ الدراما والنقد بالمعهد العالي للفنون المسرحية بأكاديمية الفنون؛ الذي وافته المنية صباح أمس، ثم عزف الفنان محمد يحيى (أحد فناني الفرقة الموسيقية للمركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية) مقطوعة موسيقية على آلة العود.

«كيف تكون مبدعاً»

ورشة حكي ضمن فعاليات قصور الثقافة للأطفال بمعرض الكتاب

محمد، بجانب ورشة عمل أساور من الساتان تدريب شهد عيد.

تقام الورش بإشراف الإدارة المركزية للدراسات والبحوث برئاسة د. حنان موسى، وتنفذها الإدارة العامة لثقافة الطفل برئاسة د. جيهان حسن من خلال قصر ثقافة الطفل بجاردن سيتي، وأتوبيس الفن الجميل.

وتقدم هيئة قصور الثقافة مجموعة متميزة من أحدث إصدارات سلاسلها بجناحها بمعرض القاهرة الدولي للكتاب، (صالة ١ - جناح B٣) تتجاوز ١٢٠ عنواناً جديداً، تتناسب مع جميع الفئات العمرية، وبأسعار مخفضة للجمهور، بخلاف عروضها الفنية للجمهور المعرض وأنشطتها للأطفال وبرنامج الزيارات لأبناء المحافظات الحدودية والإسكان البديل.



من البيئة، بينما قامت نجوي إبراهيم بتدريب الأطفال على عمل تصميم «قاع البحر» بالفوم.

واختتمت الفعاليات بجناح «حياة كريمة» الذي شهد فقرة رسم على الوجه نفذتها سهام

عمل تصميمات فنية بخامات معاد تدويرها تدريب رانيا شلتوت، ومنى عبد النبي.

وتواصلت فعاليات الورش الفنية حيث قامت المدربة سارة علي بتصميم مجسم على شكل بلياتشو باستخدام الكانسون الملون وخامات

شهد معرض القاهرة الدولي للكتاب في دورته الـ ٥٥، السبت، مجموعة مكثفة من الورش الفنية واللقاءات التفاعلية للأطفال قدمتها الهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة عمرو البسيوني، ضمن برنامج وزارة الثقافة.

بدأت الفعاليات بورشة حكي بعنوان «كيف أكون مبدعاً» تحدثت خلالها كل من المدربتين شيرين عبد المولى، وإسراء حسان عن مهارة تطوير الذات، من خلال تقديم مجموعة من النصائح أهمها الثقة بالنفس، الصبر وعدم الاستسلام، القراءة والاطلاع في شتى المجالات، وتدوين الأفكار الجديدة بدفتر ملاحظات، تلي ذلك تصميم مطوية باستخدام الكانسون الملون والألوان الفلوماستر.

كما شهد الأطفال ورشة بعنوان «اكتب اسمك باللغة المصرية القديمة»، أعقبها ورشة



«حكايات النصر»..

ومسرح انتصارات أكتوبر على مائدة معرض القاهرة الدولي للكتاب



من الضروري أن يؤرخ لنصر أكتوبر من خلال سلسلة خاصة أن السوشيال ميديا أثرت تأثيراً سلبياً على جميع مناحي الحياة فيجب أن يكون هناك توثيق من الأفراد الذين حضروا ذلك الحدث، والأمر لا يتوقف عند الناحية العسكرية، ولكن يتطرق لكل المجالات الفنية والأدبية على سبيل المثال أغاني السمسامية في حرب الاستنزاف وكذلك تتطرق السلسلة للحالة الاجتماعية للمواطنين في تلك الفترة، وتهجير أهالي مدن القناة إلى المحافظات المختلفة فالسلسلة تغطي كل الأحداث الفنية والاجتماعية والثقافية والعسكرية وما كان يدور داخل الدولة.

فيما تحدث جبري المسرح الأستاذ الدكتور سيد علي إسماعيل علي عن كتابه الذي يحمل عنوان "مسرح انتصارات أكتوبر" وهو كتاب عن نشاط المسرح المصري عقب انتصارات حرب أكتوبر، وكيف جسد المسرح هذه الانتصارات في سيرة مسرحية بديعة وفي بداية حديثه وجه الدكتور سيد علي إسماعيل الشكر للواء سمير فرج والهيئة المصرية العامة للكتاب على اختيار كتابه ليكون ضمن هذا المشروع فكان هذا الأمر أحد أمانيه التي تحققت موضحاً أن الكتاب هو عبارة عن توثيق لكل صغيرة وكبيرة لأول عام من حرب أكتوبر من أكتوبر ١٩٧٣ وحتى أكتوبر ١٩٧٤م، وبالعودة ليوم السبت السادس من أكتوبر في الصحافة

كيف جسد المسرح انتصارات أكتوبر

خلال فعاليات الدورة الخامسة والخمسين لمعرض القاهرة الدولي للكتاب تم إطلاق مشروع «حكايات النصر» الذي يعتبر سلسلة من الحكايات التي أطلقها الدكتور اللواء سمير فرج، وتتناول قصصاً تتعلق بحرب أكتوبر وهي سلسلة باكورة إنتاجها ثلاثة كتب لثلاثة كتاب، وسيصدر لها اثنا عشر كتاباً في العام، وكان على منصة الحوار كل من اللواء سمير فرج، الأستاذ الدكتور سيد علي إسماعيل أستاذ اللغة العربية بكلية الآداب جامعة حلوان، الدكتورة سهى رجب، والكاتب الصحفي طارق الطاهر.

وفي البداية تحدث اللواء سمير فرج عن أسباب ودوافع إطلاق هذه السلسلة حيث أعرب عن سعادته بتواجده في هذا العرس الثقافي الذي تحضره مصر كل عام معرباً عن فخره بأعداد المواطنين من كل المحافظات المختلفة، والتي تتواجد بشكل يومي في معرض القاهرة الدولي للكتاب موضحاً أن الدافع وراء إصدار هذه السلسلة هو مرور خمسين عاماً على حرب أكتوبر حتى تتم المحافظة على هذا الإرث القيم، وذلك لأنه بعد عدة سنوات لن يكون هناك من حضروا تلك المرحلة الهامة والتاريخية من الكتاب والشيء الأكثر أهمية إصدار تلك السلسلة في المعرض لتتعرف عليها الأجيال الجديدة، ويقومون بصياغتها بطريقتهم فكان

هامية توضح تكاتف الفن والمسرح من خلال حرب أكتوبر. ومن جانبه أوضحت الدكتورة سهى رجب عدة نقاط هامة عن كتابتها "حرب أكتوبر والأدب العربي" فتناول الألام التي عانى منها الإسرائيليون، وكيف انعكست في الأدب الإسرائيلي، وقد تناولت مقولة للأديبة الإسرائيلية عانت كوهين، والتي قالت فيها إن حرب أكتوبر "زلزل حقيقي هز أركان المجتمع الإسرائيلي" فقد قالت «عانت» إن فرحة الشعب الإسرائيلي بالانتصار في عام ١٩٦٧م قد أعمى عيونهم، وكأنه سيناريو فيلم سينمائي مأخوذ من أفلام هوليوود ولم يكن سيناريو صادقاً أميناً فقد أعمى عيونهم وحواسهم، وأوضحت الدكتورة سهى رجب أنها عانت في فكرة الأدب العربي خاصة أنه لا يوجد أعمال مترجمة في مصر رغم وجود أقسام للغة العربية في كل الجامعات ولكن ليست لدينا ترجمة للغة العربية، وذلك خوفاً من الاتهام بالتطبيع، وجميع الروايات والقصص القصيرة والأدب العربي تحولت من الزهو والفخر بالبطل الذي لا يقهر ففكرة انتصارهم في حرب ٦٧ حولتهم إلى شخصية لا تعي وجود آخر وقد تأثر به الأدباء والشعراء فكانت هناك حالة من حالات الزهو بالمجندين الإسرائيليين، وقد تأثر الأدب العربي بذلك وكانوا يصفون المجند المصري بأنه شخصية ضعيفة ومهزوزة حتى جاء يوم السادس من أكتوبر عام ١٩٧٣م فأول رواية كتبت بعد عشرة أشهر من الحرب فتأثر الأدباء والكتاب في إسرائيل فشعروا أنهم وقعوا بخديعة وتحولوا لكتاب معارضة

فيما تحدث الكاتب الصحفي طارق الطاهر عن كتابه "النار من النكسة" فالكتاب يوضح أنه في سنوات المحنة ظهر ما يسمى «بالروح الثقافية» التي سعت لاستخدام كافة أدواتها من موسيقى وغناء وروايات حتى تغير الواقع كما تحدث عن الفعل الثقافي، وعن مشروعات ثقافية ظهرت للنور بعد أيام قليلة من النكسة، ومنها فعالية معرض القاهرة الدولي للكتاب الأول في عام ١٩٦٩م كان أول معرض عربي أصبح معرض عربي وذكر قائلاً: استوقفتني جملة هامة قالها اللواء سمير فرج عندما قال إن «نصر أكتوبر بدأ في اليوم الثاني من نكسة ٦٧» فمصر لم تستلم سوى لساعات قليلة، وبدأ الاستعداد لانتصار أكتوبر مبكراً ومن هذه الاستعدادات هو إحساس المثقفين والفنانين بأن عليهم دوراً كبيراً يجب القيام به، فليس فحسب المجهود الحربي الذي قامت به السيدة العظيمة أم كلثوم وجيل كبير من الفنانين والمطربين، وكانت هناك قرارات مؤسسية هامة جداً ودور وزير الثقافة ثروت عكاشة في ذلك الوقت واستجابته لفكرة الفنان عبد السلام الشريف في وجود الدكتورة سهى رجب القلماوي رئيس التأليف والنشر وإصرارهم على إقامة معرض القاهرة الدولي للكتاب ١٩٦٩م، والذي خرج من رحم تأسيس اتحاد الناشرين العرب في مصر وكان أحد الأفكار الهامة لمعرض القاهرة الدولي للكتاب.

رنا رأفت

نفسه موجود بنص مسرحية "شرارة" مكتوب بخط اليد فمعظم نصوص هذه الكتابات مخطوطة لم تنشر، وهذا النص قمت بإهدائه للمركز القومي للمسرح. وعن ما كتبه الكاتب والأديب توفيق الحكيم للكاتب يوسف السباعي وحوارهما معاً قال: يوم ١٧ أكتوبر وبعد سبعة عشر يوماً من الحرب كان هناك اجتماع لاتحاد الأدباء وكان يرأسه وزير الثقافة يوسف السباعي رحمة الله عليه وكان عضواً بارزاً فيه توفيق الحكيم فأرسل له خطاباً نشرته جريدة الأهرام يعتذر عن حضور الاجتماع لظروفه الصحية وكان يرغب في المشاركة في المعركة حتى وإن أصبح عاملاً في مصنع معلبات أو شيء يقوم به في موقف الجلوس حتى يسهم بشيء في المعركة فرد عليه يوسف السباعي ونشر الرد في جريدة الأهرام فيقول له يوسف السباعي "إذا كنا نقاوم الآن وندافع فأنت الباعث لنا من وجودك وكتاباتك التي أخذنا منها الروح المعنوية التي نعيش بها فوجودك ليس من الضروري أن يكون بالعمل فتكفي مكانتك ومشاعرك التي أعطتنا عودة الروح مرة أخرى» واستشهد بإحدى رواياته، وهذا كان أمراً مهماً للغاية فالكل يحارب في مجاله، ورداً على هذا الخطاب شكل يوسف السباعي لجاناً تحاول أن تساهم بشكل أو آخر بجمع تبرعات قدموا بعض العروض للجرحي والمستشفيات وجمع بعض الأموال وكتب في الصحافة آنذاك عنواناً هاماً "إلى ولدي المقاتل" يوقعه أحد كبار الفنانين فكل يوم يقول أحد كبار الفنانين مقولة تكتب للجنود وهي نقطة

سنجد إعلانات مسرحية وفي يوم ٨ تم تغيير هذه العناوين وكذلك يوم ٩ أكتوبر وكأنه لا توجد حرب في مصر فالصحافة لم تنقل ذلك بشكل واضح، وفي العاشر من أكتوبر قامت الهيئة الثقافية بإعادة بعض المسارح لتقديم الشعر، وبدأ المسرح في الوعي بوجود الحرب وضرورة تغطيتها فقدم مسرح القطاع الخاص عروضاً وطنية في نهاية المسرحيات ثم قدمت عروضاً يومية وخصصت عائدها للمجهود الحربي، ومن هنا بدأ دور المسرح في العاشر من أكتوبر، وليس في السادس من أكتوبر كما يعتقد البعض. وتحدث جبرتي المسرح عن أصل أغنية "مدد مدد شدي حيلك يا بلد" قائلاً إن هذه الأغنية ظهرت بعد أيام قليلة من الحرب عندما فتحت خشبات المسارح للجمهور، ومن هنا شارك الفنان القدير محمد نوح بهذه الأغنية على خشبة المسرح التي تولد منها عرض مسرحي موسيقي بهذا الاسم وكانت من أشعار ذكي عمر وكان شاعر تحدث كل دوواينه بحزن وبكاء من بعد النكسة، ومن هنا ظهرت القصائد الجميلة له بعد الانتصار، كان يكتفم الهزيمة والنكسة في قلبه حتى انتعشت الأمور في انتصار أكتوبر فنزل للمسرح وأخذ بعض القصائد من دوواينه وقام بتعديل والتبديل فأصبح هناك عرض مسرحي موسيقي يُلقى، وهذه الأغنية على وجه الخصوص أخذت زخماً تاريخياً في ذلك الوقت وأصبح الكل يردددها، ومنذ عامين أثرت مشكلة من هو كاتب هذه الأغنية هل محمد نوح كما يعتقد البعض أم ذكي عمر الشاعر، فالنص





معرض القاهرة الدولي للكتاب ٥٥..

عبد الزراع وحسام عطا يناقشون «يعقوب الشاروني كاتبا مسرحيا»

«الشاروني» وكتابه بصيغة شيقة، مشيراً إلى أنه من أبرز أعماله «أجمل الحكايات الشعبية» الذي مثل اعتناء بالتراث الثقافي الشعبي المصري.

قال «عطا» عن كواليس مسرحية «البئر العجيب»: «أذكر ذلك الاعتناء والهدوء والثقة وتوفير المناخ، والإنتاج الثقافي الداعم، حيث كل شيء كان منضبطاً، نعلم موعد الافتتاح على أعظم مسرح آنذاك وهو «مسرح الجمهورية»، وكانت الدعاية تقدم قبل العرض بشهر وكانت هناك متابعة دقيقة للتدريبات مشهد مشهد».

وأكد «عطا» أن من أهم سمات «الشاروني»، الانضباط المهني الصارم، والدعم، والمتابعة الدقيقة للتدريبات، فضلاً عن أنه كان يتمتع بإنسانية فريدة، وهو بالطبع مثقف مصري رفيع المستوى.

بابا نويل.. يوزع الهدايا

وفي بداية كلمته قال عبد الزراع «إن معرض القاهرة الدولي للكتاب هو أكبر عرس ثقافي في مصر.

وعن «الشاروني» قال «الزراع»: إنه كان معطاء بدرجة كبيرة ويملك شخصية ذات عطاء متدفق وله أياد بيضاء على كل الأجيال ويؤثر على نفسه ويقدم الشباب بإخلاص

التسعينيات في العمل المسرحي، وهو يقوم بنوع من أنواع الكتابة غير النهائية تبدأ منذ التفكير في الأمر كفكرة وتظل ممتدة إلى لحظة افتتاح العرض المسرحي.

أول تجربة إخراجية

وأضاف: «لا شك أنني استمتعت بهذه الطريقة في العمل المدعومة بثقافته رفيعة المستوى، ودعمه بمكتبته العامرة بتفاصيل ذات صلة بالعرض المسرحي، فعندما نتطرق إلى نقطة معينة للعمل كان يدعمني بدراسات في علم النفس والإدراك في قائمة الألفاظ، لكي نكون مفهومين في المرحلة العمرية التي نخاطبها، وحظيت بتدريب إبداعي رفيع المستوى من يعقوب الشاروني، وحظيت معه بتدريب إبداعي، وكان من حسن حظي أن قد شاهد على أول تجربة إخراجية لي وكانت لمسرحية «أسد وأرنب»، فكان في العام التالي رئيس المركز القومي للأطفال، واتصل بي وأسندني بتكليف أشرف به حتى الآن وهو إخراج عرض مسرحي من إنتاجه».

الإنتاج الثقافي الداعم

وأضاف «عطا»: تشبثت إبداعياً بطريقة تفكير

استضافت القاعة الرئيسية، ببلازا ١ في سادس أيام معرض القاهرة الدولي للكتاب، في دورته الخامسة والخمسين ٣٠ يناير الماضي، ندوة بعنوان «يعقوب الشاروني كاتباً مسرحياً»، بحضور كل من المخرج المسرحي الدكتور حسام عطا، أستاذ الدراما والنقد بالمعهد العالي للفنون المسرحية والدكتورة شيرين جلاب أستاذ المسرح بجامعة الإسكندرية، والشاعر وكاتب الأطفال الدكتور عبد الزراع، رئيس تحرير سلسلة سنابل بالهيئة المصرية العامة للكتاب وأدار اللقاء المؤلف والكاتب وليد كمال .

وأكد المشاركون في ندوة أن الرائد يعقوب الشاروني آمن بدور المسرح في حياة الطفل، وكانت ثقافته رفيعة المستوى وهو قامة كبيرة، وشخصية ذات عطاء متدفق، قدم نصوصاً في المسرح أثرت في الوجدان، كما أثرى كتاباته بالخيال لينمي قاموس الطفل المعرفي.

بالبداية قال الدكتور حسام عطا: «إن الرائد يعقوب الشاروني كانت ثقافته رفيعة المستوى، وكان يكتب الدراما ويحولها من سرد إلى تجسيد بمعنى معاصر جداً. وعلاقة «الشاروني» مسرح الطفل تعد حالة خاصة، هذه العلاقة هي قدرته على العمل كدراماتورج بالمعنى العلمي للمصطلح قبل أن يأخذ في الانكسار منذ



وكانت نصًا للكبار، وقدمه في إحدى المسابقات وكان مهتم بها رئيس الجمهورية جمال عبد الناصر وقد فاز بالمركز الأول، ولكنها كانت نقطة تحول في حياته، لأن من قدم له الجائزة كان عبد الناصر وهذه دفعة قوية لهذا الشاب الصغير وقتها .

إنشاء مسرح

واستكمل «جعلته يفكر في هذه اللحظة أن يتفرغ للكتابة للأطفال، وكان منصبه ما يعادل رئيس محكمة الآن، وعمل مديرا للثقافة ثم رئيس المركز القومي لثقافة الطفل، وكان العهد الذهبي للمركز لأنه أستطاع تحقيق العديد من الإنجازات أهمها السعي وراء إنشاء مسرح بالمركز لأنه يعلم أهمية تأثير المسرح في عقول الأطفال. وأشار «الزرع» إلى اهتمام «الشاروني» باستلهام نصوصه من التراث الشعبي العربي الثري الموجود في ألف ليلة وليلة وكليلا ودمنة وغيره، واستطاع أن يستخرج منها الدرر والعبر التي قدمها لنا في مسرحياته وقصصه. وفي الختام قالت د. شيرين الجلاب، إن يعقوب الشاروني كان مهمومًا بقضايا الطفل، واهتم بسمات كل مرحلة عمرية، وأثرى كتاباته بالخيال لينمي قاموس الطفل المعرفي.

وأضافت: أنه كان يؤمن بأن المسرح هو وسيلة قوية ومهمة في نقل المعلومة للطفل، وقد كان أسلوبه مسرحيا وهو يكتب أعماله، وقصصه عاشت في وجداننا، وحتى ذوي الهمم قد أثر في وجدانهم لأنهم يرون الشخصيات ذهنيا ويعيشون بالخيال، تزخر قصصه وأعماله بالقيم، ونجد دائما في أعماله تناغما بين الكلمة والصورة.

همت مصطفى

بقيمة الموروث الشعبي وكان يهتم بالتراث العربي الثري وجسده في أعماله الأدبية، وله ٢٤ مسرحية، وكلها أعمال أثرت في وجداننا». وكان «الشاروني ينقب في تراثنا الثري ليستخلص الجواهر، وهو عبقرى في كتابة نصوصه المسرحية، فقد عمد إلى كتابة التفاصيل الدقيقة ما يسهل الأمر على المخرجين، وتقنية الحوار كانت محورًا في كل أعماله، وكان متمكنا من الكتابة بالعامية، مشيرًا إلى أن العامية توصل الطفل إلى الكتابة بالفصحى. وروى: «عندما عرضت مسرحية «الأرنب المغرور» دعيت له حضور العرض وكان أول من دخل خشبة المسرح، وظل إلى أن انصرف الناس، وكان يعقب العرض ندوة وأشاد فيها بالنص».

أبطال بلدنا

وتابع: كانت بدايته كاتبًا للمسرح وقدم «أبطال بلدنا»

وحب، ولم يتوقف لحظة عن مساعدة الآخرين وعندما كان سكرتيرًا في قطر الندي كان يفتح لنا بابًا ثابتًا، وأول درس تعلمته منه كان الالتزام والانضباط، وهي من سماته وكذلك التواصل الجرم، فكان يقدم لنا ٤ حلقات مقدمًا لكي ننشرها في المجلة».

وأضاف: «كان كل ما يقابلني يسألني عن جديدي، وكان يحمل حقيبة زاخرة بالكتب دائما ويمنحني منها ما يشاء وكأنه بابا نويل الذي يوزع الهدايا»، و«كان لا يتخلف عن فاعلية تخص الأطفال، ومرة سألته على السر وراء هذا الحرص، أجابني أحضر كي أنعلم!». فالتواضع سمة الكبار، وهذه هي قيمة أخرى تعلمتها منه وهي التواصل.

الموروث الشعبي

وأوضح «الزرع»: «أن يعقوب الشاروني كان واعيًا بقدرته المسرح على التأثير في شخصية الأطفال، ولديه وعي كبير





بمشاركة نجوم الفن والمسرح..

المركز القومي للمسرح يكرم الفنان القدير رشوان توفيق



أقام المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية برئاسة الفنان القدير إيهاب فهمي؛ احتفالية كبرى لتكريم الفنان القدير رشوان توفيق، بالمسرح القومي وذلك تحت رعاية وزيرة الثقافة الأستاذة الدكتورة نيفين الكيلاني، وإشراف رئيس قطاع شئون الإنتاج الثقافي المخرج الكبير خالد جلال.

قدمت الاحتفالية الإعلامية آيات أباطة، بحضور مجموعة كبيرة من نجوم الفن والمجتمع منهم؛ سيدة المسرح العربي سميحة أيوب، والفنانة القديرة سميرة عبد العزيز، والفنان القدير محمود حميدة، والفنان القدير محمد رياض- رئيس المهرجان القومي للمسرح المصري، والدكتور هاني كمال، والقدير محسن منصور- مدير عام فرقة المسرح الحديث، والقديرة عزة لبيب، والفنانة دنيا عبد العزيز، والشاعر الكبير محمد بهجت، والدكتور عماد عبد الله- رئيس قطاع الإنتاج الأسبق بمدينة الإنتاج الإعلامي

بدأت الاحتفالية بعزف الفرقة الموسيقية للمركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية؛ مختارات من أشهر مؤلفات الكلاسيكيات العالمية؛ قدمها تريبو آلات النفخ الخشبية والوترية بالمركز؛ حيث قام بالعزف على آلة الفلوت: كريم عافية، آلة الكلارينيت: إيناس صدقي، وعلى آلة التشيلو: عمرو صبحي.

أعقبها عرض فيلم تسجيلي بعنوان "مشوار العمر" من إنتاج المركز القومي للمسرح؛ تعليق صوتي للفنان القدير أشرف طلبة، سيناريو وكتابة تعليق صوتي سمير حنفي، مونتاج أحمد فتحي، وإخراج د. محمد إسماعيل، استعرض الفيلم؛ السيرة الذاتية والفنية للفنان القدير رشوان توفيق، وتناول شهادات للفنانين؛ أحمد ماهر، محمد رياض، عمرو محمود ياسين، أيمن عزب، إيهاب فهمي، والمخرجة القديرة رباب حسين، والدكتور عماد عبد الله واستعرض الفيلم محطات هامة في حياة الفنان

القدير المبدع رشوان توفيق. منها الشرير والكوميدي والصعيدي والاجتماعي والديني حتى أنه احتكر الأدوار الدينية في مسلسلات رمضان، وتميز في أدوار الرجل الصعيدي.

ثم ألقى الشاعر الكبير محمد بهجت شعرا في حب الفنان رشوان توفيق، وتحدث الفنان القدير إيهاب فهمي قائلا: أرحب بالرموز العظيمة التي جاءت لتحتفي معنا بهذا الفنان العظيم، فهو رمز عظيم تعلمنا منه الأخلاق والالتزام، نحن نقف أمام صرح كبير، جسد كافة الشخصيات باقتدار، وأعرب إيهاب فهمي عن فخره بمشاركة الفنان القدير رشوان توفيق في بداية حياته الفنية، وأكد فهمي على أن مصر مليئة بالرموز الفنية العظيمة، ولها الريادة والحضور دائما، واختتم كلمته داعيا الله عز وجل أن يحفظ ويبارك وجود القدير رشوان توفيق، متمنيا رؤيته على المسرح، مؤكدا أهمية الاحتفال والتكريم للقدير رشوان توفيق في ذكرى ميلاده. فيما قدم الفنان القدير رشوان توفيق الشكر للفنان إيهاب فهمي وجميع الحاضرين، باكيا من كل هذا الحب وشعوره بفضل من الله عليه- حسب تعبيره- معربا عن سعادته بهذا الاحتفاء المميز والذي يحضره كوكبة مميزة من الفنانين والنجوم.

كما تحدثت سيدة المسرح العربي سميحة أيوب عن أخلاق رشوان توفيق العظيمة، وقيمه الفنية، وذكريات صداقة العمر بينهما. وفي نهاية الحفل أهدى الفنان القدير إيهاب فهمي رئيس المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية؛ درعا تذكارية وشهادة تقدير للفنان القدير رشوان توفيق..

رنا رأفت

القدير المبدع رشوان توفيق. حيث ولد الفنان القدير رشوان توفيق في حي السيدة زينب في مدينة القاهرة في عام ١٩٣٣، وحاز على درجة البكالوريوس في التمثيل والإخراج من المعهد العالي للفنون المسرحية، وعمل بعد التخرج في التلفزيون المصري، ثم انضم إلى فرق التلفزيون المسرحية مع بدايتها، وشارك خلال هذه الفترة في بطولة عدد كبير من المسرحيات، منها: (شيء في صدري، الشوارع الخلفية، ثورة قرية، بيت الفنانين)، كما عمل كذلك مع فرقة مسرح الحكيم وفرقة المسرح الحديث وفرقة المسرح القومي. بعد سنوات طويلة من العمل المسرحي، تفرغ رشوان توفيق للعمل في الدراما التلفزيونية منذ أواخر السبعينيات، ومن أشهر مسلسلاته: (أبنائي الأعداء شكراً، الأيام، محمد رسول الله، الشهد والدموع، الزيني بركات، لن أعيش في جلاباب أبي) قدم للتلفزيون جميع الأدوار



بعد حصوله على جائزة التأليف من الهيئة العربية للمسرح يوسف المنصور «الجائزة شهادة ميلاد حقيقية»



حصل المخرج والكاتب المصري محمد شحتة يوسف، وشهرته يوسف المنصور على المركز الأول في مسابقة التأليف المسرحي الموجه للكبار، التي تنظمها الهيئة العربية للمسرح عن نصه «آخر أيام الأرض» وتسلم الجائزة خلال مهرجان المسرح العربي الذي أقيم مؤخرا في بغداد، وسلمه الجائزة الأمين العام للهيئة العربية للمسرح الكاتب إسماعيل عبد الله، والدكتور جبار جودي نقيب الفنانين العراقيين. لجنة تحكيم المسابقة تكونت في نسختها الـ ١٦ من: زيناتي قدسية - سوريا، مثال غازي - العراق، مفلح العدوان - الأردن.

ويعد هذا هو أول تأليف مسرحي للمخرج يوسف المنصور الذي أخرج عددا من العروض منها طقوس الإشارات و التحولات التي فاز عنها بجائزة المهرجان القومي للمسرح المصري عام ٢٠٢٠، وأفراح القبة والحفيد.

تخرج في كلية الهندسة - جامعة القاهرة، التحق بعدها بالمعهد العالي للفنون المسرحية قسم التمثيل والإخراج، يوسف المنصور متعدد المواهب، عمل ممثلا ومخرجا ودراماتورج وكاتبا للسيناريو، ومؤخرا فاز بجائزة التأليف، على الرغم من أنه يتعامل مع الفن كهواية، ويستعد حاليا لإخراج أول أفلامه الروائية القصيرة. وبهذه المناسبة كان لمسرحنا هذا الحوار معه.

حوار / سامية سيد



لدي الكثير من الأحلام التي تقوم على فكرة الانطلاق

المخرج لما كتبه، فقد لا تصل رؤيتي في الكتابة إلى الآخر وهذه معضلة، أما المخرج صعوبته أنه طول الوقت يستخدم الأدوات البشرية أكثر، وبالتالي البشر لهم الحالة المزاجية والآراء، والذائقة التي منها ما يزيد ويضيف للرؤية ومنها ما يعرقل أحيانا، فالمخرج طول الوقت نجاحه مرتبط بالآخرين، لذلك لا أستطيع مقارنة كل منهما بالآخر. أما بالنسبة لي أجد نفسي أكثر خبرة في الإخراج، لأنني أحترفته فأصبحت ملما بمعطيات الإخراج والحلول والمشكلات وما زلت، واحتكاكي بالإخراج أكثر من الكتابة.

- هل للبيئة أو المحيط الذي تعيش فيه تأثير في شخصيتك على المسرح؟
أعتقد ذلك، وأعتقد أن أي فنان تؤثر البيئة المحيطة في شخصيته ومرجعياته الثقافية ك (الأسرة والأصحاب والطبقة الاجتماعية)، ساعدني كثيرا تغيير أماكن معيشتي والبيئة المحيطة بي خلال حياتي، فتغير تكويني الاجتماعي في كل مرحلة أنتقل فيها إلى مكان آخر، وكلها أمطاج اجتماعية بعيدة عن بعضها بشكل كبير، وقد يكون هذا أضفى شيئا من الوعي الاجتماعي لدي.

- هل التقاء الكاتب والمخرج والممثل في شخص واحد يخدم العمل المسرحي؟
عندما يكون المؤلف لديه وعي بالإخراج والتمثيل، عندما يكتب يكون مدركا أنه يسلم نصه للمخرج بشكل أكثر سلاسة، وعندما يكون المؤلف مخرجا يكون أكثر إدراكا، حيث يطوع خياله للتنفيذ، وعندما يكون المؤلف ممثلا يرى بعينه الشخصية وفيها الروح نصب عينيه، فعندما تقرأ النص تجده حيا متحركا أمامك، وتعتبر تلك إيجابية كبيرة. كذلك المخرج عندما يكون ممثلا يضح العرض المسرحي بالحياة؛ لأنه يدرك متطلبات كل شخصية ودوافعها واحتياجاتها، وكله يتضافر مع الرؤية العامة، لذلك أعتقد أن اجتماع المخرج والمؤلف والممثل في شخص واحد يكون ميزة، ولكن في بعض الأحيان يكون له ضرره، ويكون الضرر في ذاتية الموضوع، فقد يكون ذلك الشخص ملما أكثر بموضوع، ولم تكن لديه القدرة للاستماع

كنت صغيرا، كنت أدمن مشاهدة التلفزيون ومشاهدة أفلام أكبر من سني، كأفلام يوسف شاهين، بالإضافة إلى الجامعة وتعرفي على أساتذة كبار استفدت منهم كثيرا وساعدوني، وتعلمت على أيديهم بداية من الأستاذ حسين محمود في مسرح الجامعة وصولا إلى مخرجين وأساتذة كبار.

- يوسف المنصور كاتب، من وجهة نظرك ما هي طبيعة النصوص المسرحية التي يجب تقديمها للمجتمع؟ وماذا يمثل المسرح بالنسبة لك؟
كل النصوص يجب تقديمها، فالفن لا يُقسم ولا يتجزأ، وطوال الوقت نحتاج لمناخ صحي لإظهار كل أمطاج وأشكال النصوص المسرحية، من اجتماعي وكوميدي وسيكودراما... وغيرها. أنا خريج كلية هندسة - جامعة القاهرة، وبعدها دخلت المعهد العالي للفنون المسرحية، وتركت الهندسة حبا في الفن والمسرح فالمسرح بالنسبة لي هو كل شيء.

- هل لديك طموح لتقديم تجربة مسرحية تعتمد فيها على التكنولوجيا بديلا سينوغرافيا أو بديلا للممثل والرؤيا الإخراجية؟
التجربة هي التي تفرض متطلباتها، فمن المفترض أن أحلم لأقدم تجربة بعينها، ولكل تجربة متطلباتها، فقد يكون حلمي تقديم نص معين له قضية ورؤية معينة أريد تحقيقها، ولتحقيق التجربة - مثلا - أحتاج لسينوغرافيا ولا أحتاج للتكنولوجيا، أو العكس، والحقيقة ليس لدي طموح لشيء فرعي فطموحي طيلة الوقت أن أقدم قضايا بالفعل أؤمن بها، ورؤي وأفكارا جديدة، حيث لا أحصر نفسي في مكان معين، والرؤية والفكرة هي التي تفرض متطلباتها، فهناك ما يتطلب السينوغرافيا وأخرى تتطلب التكنولوجيا.

- أيهما أكثر صعوبة الكتابة أم الإخراج؟
لا أستطيع المقارنة بين الاثنين، فكل منهما أصعب من الآخر، ولكل منهما معضلاته ومشكلاته، التأليف مشاكله ذاتية أكثر، وتقع تحت طائلة التعبير والخيال والرؤية الذاتية، وبعد كتابة الورق قد يكون هناك احتمال عدم استيعاب أو فهم القارئ أو

- أعطنا نبذة عن النص الفائز وفكرته؟
يدور نص «آخر أيام الأرض» حول رغبة الإنسان في تطويع الأرض لصالح طموحاته ورغباته، من أجل السيطرة والتحكم، وعندما تزداد تلك الرغبة ليصبح المتحكم والقادر على كل شيء، تكشف الأرض عن أنيابها، وتكون آخر أيامه على الأرض، لتكشف مدى ضعف الإنسان وهشاشته. وتدور أحداثه حول مجموعة من العلماء العرب تختلف تركيباتهم النفسية، يعملون بهيئة البحث العلمي بالولايات المتحدة الأمريكية، ولكنهم يجدون أنفسهم أمام اكتشاف تاريخي مذهل، ويظن بعضهم أنه قادر أن يلعب بهذا الاكتشاف بشكل يمكنه من دخول التاريخ، أو أن يلعب مع الأرض اللعبة الأبدية، فتتغير مصائرهم بشكل كبير وتحدث صراعات كبيرة، وفي النهاية يصل الإنسان إلى النهاية المحتومة.

- هل توقعت الجائزة؟ وماذا تعني الجائزة بالنسبة لك عموما؟ وماذا عن جائزة الهيئة العربية للمسرح بشكل خاص؟
لم أتوقع الجائزة، وفكرة النص كانت عندي من فترة طويلة، ولم أفكر أن أظهره للنور، لأنني أرى أنني مخرج وممثل أكثر من كوني مؤلفا، وعلاقتي بالكتابة لم تتعدى الدراماتورج، التي يعد فيها المخرج رؤيته بروايات ونصوص المؤلفين الآخرين، حيث يستطيع تقديم النص المسرحي على خشبة المسرح، لكن أن أكون مؤلفا لم أفكر في ذلك، ولكن وجدت تيمة الهيئة العربية مناسبة للنص الذي كان لدي، ففكرت أن أرسله دون توقع جائزة، ولكنني سعيد جدا بها، فهي بالنسبة لي تعد شهادة ميلاد حقيقية، لكي أزيد في عنواني، فلم يعد مخرجا وممثلا فقط، فأنا الآن مؤلف.

وهذه المسابقة تسابق مهم، يتسابق فيها أيضا كبار المؤلفين، لم يكن يشترط سنا معين، ومن المحيط إلى الخليج كما يقال، فالنصابق مفتوح ويتعامل بطريقة عادلة جدا حيث يدخل النص إلى لجنة التحكيم دون وضع الاسم عليه، ولديهم عدد كبير من النصوص، فالجائزة مهمة جدا، خاصة أنها من الهيئة العربية للمسرح، فهي هيئة منوطة بازدهار المسرح في كل البلدان العربية، ولها فعاليات في كل البلاد، وكونها من الهيئة العربية، فهو شيء يدعو للفخر.

كيف ومتى جاءت فكرة التأليف؟ وهل هي المرة الأولى لك في الكتابة، أم لك كتابات لم تظهر بعد للنور؟
لم تكن تلك المرة الأولى في الكتابة، كتبت سابقا سيناريوهات لأعمال لم تظهر للنور بعد، ولكنها كانت في حيز التنفيذ، أنا أكتب لكن لم أر الكتابة بقوة الإخراج والتمثيل، أخذت جوائز كثيرة في الإخراج آخرها مرتان في المهرجان القومي للمسرح، وعلى مستوى التمثيل حصلت على أفضل ممثل في مهرجان معهد الفنون المسرحية حوالي خمس مرات، أما التأليف فكتبت أكتب، ولكن ليس على نطاق واسع ولم يكن كثيرا، ودايما كان المؤلف يختبئ في المخرج، وأول مرة كتبت كتأليف منذ ثلاثة عشر عاما وتم تقديمه في مسرح الجامعة أثناء النشاط الجامعي، وكنت فقط أعتبرها هواية لم تظهر لجزر الاحتراف، لأن دراستي وتخصصي في التمثيل والإخراج، ونلت فيهما العديد من الجوائز، كانت الكتابة تخدم على الإخراج ولكنها لم تظهر للنور.

- كيف بدأ يوسف المنصور رحلته المسرحية كمخرج؟ وما الذي ساعد على صقل المهوبة في المجال المسرحي؟
البداية الحقيقية لي كانت من الجامعة، وأخذت عدة جوائز أثناء دراستي بالجامعة، ثم أخرجت في مركز الإبداع الفني مع الأستاذ خالد جلال في مهرجان نجوم المواسم الجامعي، ثم في معهد الفنون المسرحية، ثم البيت الفني للمسرح. وما ساعد على نمو موهبتي وصلها حبي للفن عموما منذ



المخرجون للنصوص الأجنبية مهملين النصوص المحلية والعربية، في رأيك لماذا؟
أنا أتجه للنصوص المسرحية المصرية، لأنني أحاول أن أمس أشياء لها علاقة بتاريخ المجتمع المصري، - فكما سبق وتكلمت - أحب أن أكون في المنطقة الوسطى؛ أن أتحدث عن مجتمعي والمشاكل التي تعترضه، بصورة فنية فيها احترام للمتفرج واحترام للرؤية التي أريد تقديمها. أما بالنسبة لأزمة تأليف النصوص المسرحية، كنت أظن أن هناك أزمة بالفعل، ولكن عندما ذهبت إلى الهيئة العربية رأيت نصوصا مسرحية هائلة، ومنها عديد من النصوص المصرية، والدليل على ذلك الفترة السابقة كلها تميزت بجوائز أحسن مؤلف من المصريين، لذلك لا توجد أزمة في تأليف النصوص، ولكن الأزمة الحقيقية في ظهور هذه النصوص للنور، والأزمة أيضا في اختيار الجيد منها، فالتأليف موجود بكثرة، ولكن يلزمنا هنا اختيار الأفضل.

- ثنائية التقليد والتجديد معادلات يومية في الإخراج المسرحي، أين تقف من هذا المسار؟

أنا دائما ما أعمل بسجيتي، ولم أسأل نفسي ولم أحاول السؤال في هذه النقطة، هل أنا على الشكل الكلاسيكي أم أنا أحاول التجديد؟ كل ما يهمني هو تحقيق رؤيتي أيا كانت الطريقة في تقديمها، ولكن من جهة أخرى أجد أن التقليد الجيد (المحاكاة) ليس عيبا، والتجديد أيضا كذلك، فالأساس في الإخراج الخروج خارج الصندوق وفتح آفاق جديدة للأجيال القادمة ولنا، ولكن غالبا ما يعترينا الخوف من فكرة التجديد، بالنسبة لي أشعر في التجديد أن هناك وصاية علي، وأني ملزم بما يريد الناس، كلنا نحتاج للتغيير بحيث ندعم التجديد بالطبقة، ويكون الرأي وجهة نظر وليس هو الحق المطلق وفرضه، خاصة إذا كان سلبيا، تلك الصيغة في إظهار وجهات النظر هي من تقتل أي فنان، يجب أن نفتح الأفق لتقبل التجارب الجديدة، وبالتالي فليس لدي مشكلة في المسارين وإن كنت أميل للتجديد.

- هل تعتمد تقنية معينة في الإخراج وما الرسالة التي تريد إيصالها؟

لا توجد تقنية بعينها، وإن كنت أتمنى أن يكون لي بصمة خاصة، وهي ليست تقنية وإنما بصمة، وحتى ذلك أتمنى ألا تكون هذه البصمة واضحة جدا، وأتمنى أن تكون متغيرة من عمل لآخر، ومن تجربة لأخرى. أما الرسالة فكل عمل وله رسالته وهو الأهم في أي عمل، فالرؤية تظهر من الهدف أو الرسالة التي أريد إيصالها.

- كيف ترى المسرح المصري على خريطة المسرح بالوطن العربي؟ ما زالت مصر لها المكانة في خريطة الوطن العربي، ولا زالت قبلة المسرحيين وتحتفظ بمكانتها ومكانتنا بشكل قوي، وإن كان مطلوب منا المبادرة لما هو أفضل، فمصر دائما هي الحاضنة وصاحبة سقف المبادرات، وهو ما يتطلب دائما منا العمل على التطور والاستمرار.

- ما طموحك الفني الذي تريد تحقيقه؟
طموحي أن يظل الفن هواية أستمتع بها، ولا يكون حملا فوق كاهلي، وأتمنى أن أقدم ما أريده وأتمناه، وأن أظل سعيدا بتلك الهواية، ولدي الكثير من الأحلام التي تقوم على فكرة الانطلاق وعدم التقيد بشيء واحد، أريد التعبير عن الكثير من القضايا السياسية والاجتماعية والإنسانية والفنية، وأتمنى أن أقدم كل هذا وأصل مرحلة أشعر فيها بالفخر.

- هل لديك مشروعات مسرحية جديدة هذا العام؟ وماذا عن جديدكم عامة؟

هناك شيء جديد قريبا إن شاء الله، فأنا - عامة - أحب أن أقرب من السيناريست (أن أكتب سيناريوهات سينمائية)، ومن المحتمل أن أخوض تجربة الإخراج السينمائي في تجربة روائية قصيرة كبدائية.



والرؤية الأساسية للمؤلف، هنا وصل لمرحلة الخلاف الأدبي. أما الدراماتورج فهو وسيلة المخرج لتعامله مع النص المسرحي، فهو الوسيط بين المخرج والمؤلف، حيث يطبق رؤية المخرج بما لا يخالف البنية الأساسية للمؤلف، فإذا كان المؤلف يدعم الاشتراكية في نصه - مثلا - فلا يجب على المخرج أن يخرج عن هذا الإطار ويدعم الرأسمالية على سبيل المثال.

- هل يقدم المسرح المصري الواقع؟ هل يعبر عن الإنسان وصرعاته مع الحياة ومع ذاته؟

يؤسفني أن أقول لك!! المسرح في اعتقادي لا يتعامل مع الواقع بشكل fair أو عادل، فنحن نقع بين منطقتين إحداهما فيها عقدة الخوافة "الصورة الغربية"، والأخرى استكشاث كوميدية ولكنها لا تعبر عن مشاكل المجتمع وأزماته الحقيقية، وللأسف المسرح المصري بعيد عن الواقع؛ فهو بين هذا أو ذاك، ولم يكن في المنطقة الوسطى التي تتناول الهم الإنساني والفني الحقيقي، وحتى من يتجه لتلك المنطقة الوسطى فاتجاهه لا يرضي أي الجوانب الأخرى.

- هل المشهد النقدي قادر على مواكبة الأعمال الفنية عموما، والمشهد المسرحي بشكل خاص؟

المشهد النقدي مثله مثل المشهد الفني، كلنا كفتانين في مركب واحدة، يحتاج الفنان لوقفة لكي تكون هناك نهضة وتطور إلى الأمام، أيضا يحتاج النقاد لتلك الوقفة، فالجميع في نفس البوتقة، والمشهد النقدي جيد، هو يحاول أن يدافع عن نفسه، وهو ما يجعله (يصعب عليا)، فالبعض يجد النقد السلبي هجوما شخصيا وكأنه تصفية حسابات، هم يطلبون النقد بشكله الجيد والجميل والخالي من السلبيات، وعلى الجانب الآخر نجد بعض النقاد يتجهون للنقد الهادم، الذي لم يكن مبنيا على مرجعية حقيقية أو ثقافة، فالمشهد النقدي يحتاج أيضا لنفس التطور الذي يحتاجه الفنانون حتى نهض جميعا بالحركة المسرحية.

- يحسب لك كمخرج اتجاهك للنصوص المصرية، فغالبا ما يتجه

للاقتراحات أو وجهات النظر الأخرى، قد تكون ميزة في بعض الأوقات، وعيب في أوقات أخرى.

- هل تفكر بهذا الالتقاء قريبا؟
الالتقاء حدث بالفعل في إحدى التجارب، ولكن لا أعتقد أنني سأكررها؛ لأنها كانت تجربة مرهقة للغاية، والجمع بين ثلاثة عناصر مهمة رائعة، وعلى الرغم من نجاح تلك التجربة، إلا أنها كانت مرهقة جدا على المستوى النفسي والاجتماعي والعصبي والجسدي، لذلك لا أحبذ تكرارها.

- في رأيك هل يحتاج المخرجون والمؤلفون في العالم العربي عموما ومصر بصفة خاصة لتطوير مهاراتهم؟

بالتأكيد، لأن الفنان بصفة عامة يحتاج لهذا التطوير الدائم والمستمر، فعندما يشعر الفنان أنه وصل لسقف مهاراته والرضا الكامل لامتلاك أدواته سيكون هذا يوم نهايته (من وجهة نظري)، فالفنان أيا كان مخرجا أو مؤلفا أو ممثلا أو غيره يجب أن يطور مهاراته باستمرار، وأن ينفذ أكثر على الخارج والتجارب الجديدة، وتطويع الأدوات بشكل أكبر، وفي نفس الوقت علينا نحن أن نغير من طريقة تفكيرنا بحيث لا نحجر على الفنان، وعلينا أن نتبع كل ما هو جديد.

- عملت كدراماتورج، ما هي طرق تعامل المخرج مع النص؟ وما مفهوم الدراماتورج من وجهة نظرك؟

هذا الموضوع كبير ويصعب اختزاله في سؤال، هناك تعبير أكاديمي يقول: إن «المخرج هو مؤلف العرض المسرحي»، فقد يتناول عدد كبير من المخرجين نفس النص لشكسبير مثلا، وكل منهم يتناوله برؤيته الخاصة، وفي النهاية فالنص هو لشكسبير، لذلك أتعجب من بعض المؤلفين الذين يقولون لا مساس بالنص، لأن ذلك يعد بمثابة الحجر على النص، فإذا قدم مخرج النص بنفس الشكل الذي قدمه به مخرج آخر، سيحرق، على المؤلف أن يكون لديه من الأفق أن يترك المخرج ليضفي رؤيته على النص، فقد يظهر حسب رؤيته أشياء يريد إظهارها في النص قد لا يراها المؤلف، أما إذا تدخل المخرج في البنية الأساسية للنص

نحتاج لمناخ صحي لإظهار كل أشكال

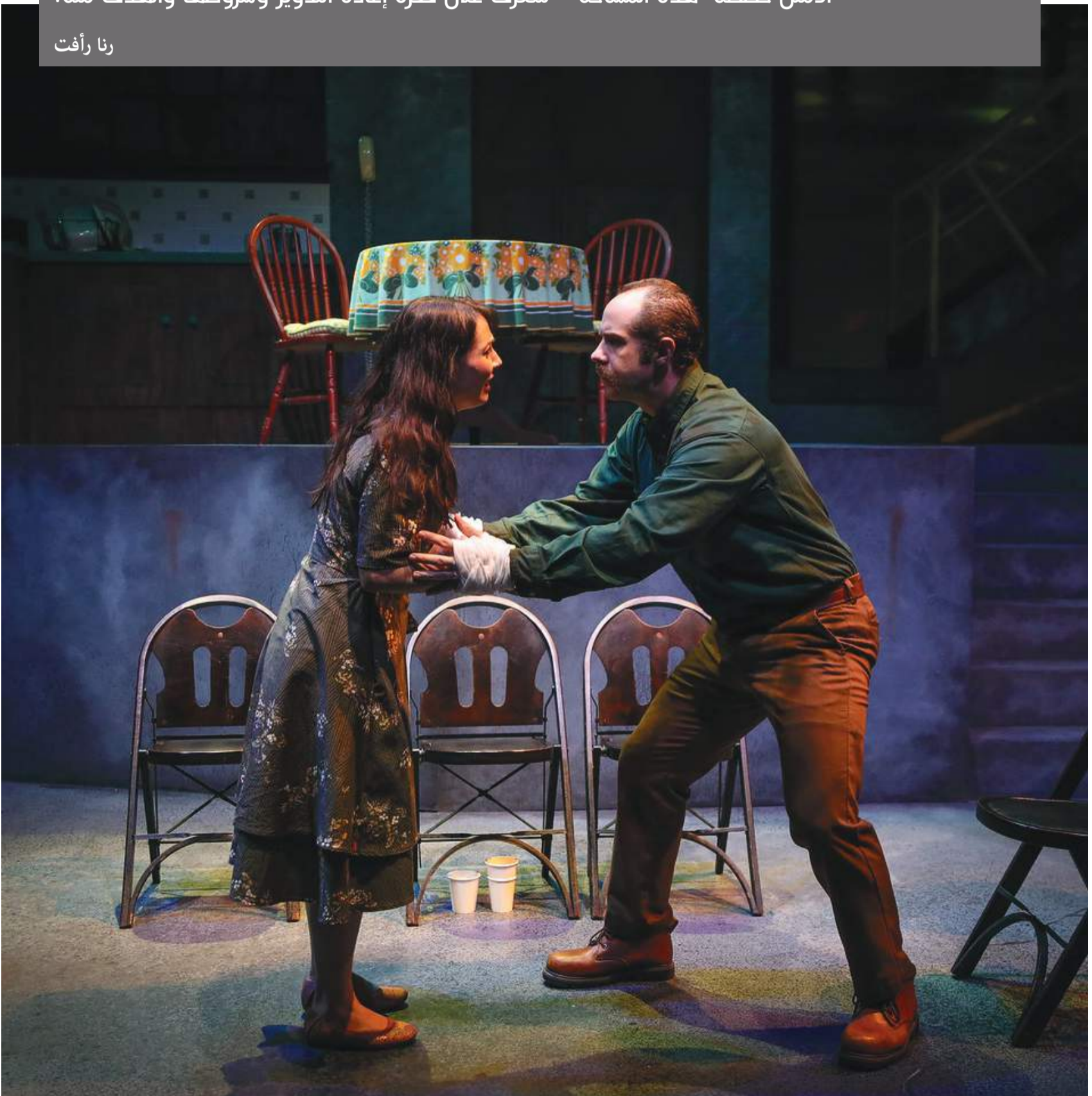
النصوص المسرحية



تدوير خامات الديكور بين مطرقة الأسعار وسندان اللوائح هل نحن بحاجة إلى إعادة التدوير؟

في ظل غلاء الأسعار المتعلقة بخامات الديكور، يفرض التساؤل نفسه حول إعادة تدويرها، ومدى قانونية ذلك، وشروط استخدامها، في محاولة لمساعدة جهات الإنتاج المختلفة و الحفاظ على مواردها واستثمارها بالشكل الأمثل خصصنا هذه المساحة للتعرف على فكرة إعادة التدوير وشروطها والهدف منه.

رنا رأفت



وتابع عن أهمية إعادة التدوير : ما أحوجنا هذه الأيام وبالأخص فيما يمر به العالم من أزمات إقتصادية لإعادة التدوير، وسأضرب مثلاً بعرضي الذي سأقدمه بالقومي "رصاصة في القلب" بالعرض سلام من الحديد قمت بالحصول عليها من مخازن ٦ أكتوبر التي تتبع الهيئة، فالسلام ليست تصميماً لأحد ولكن في حالة إذا كان على هذا السلم شكل خيالي أو إبتكاري وتم إستخدامه كما هو فسيكون ذلك "سطو على الإبداع"، وهنا نستخلص معنى كلمة تدوير، وما يكون صالحاً للتدوير. وعن تدوير الديكورات المسرحية بعد مرور خمسة سنوات على تكهينها، وصعوبة الأمر تابع : خمس سنوات ليست طويلة، خاصة أن هناك ديكورات مر عليها أكثر من خمس سنوات، فلن يتم الإنتظار لمدة خمسة سنوات في حالة تكهينها وإعادة تدويرها مرة أخرى، وقد شكلت لجنة من التسعة مسارح عندما كنت مديراً عاماً للإنتاج، وقمت بمخاطبتهم ليرسلوا ثلاثة عمال من كل مسرح ليذهبوا لمخازن أكتوبر، وقمت بترتيب ديكورات كل مسرح من المسارح في المخازن وجمعنا كل ديكورات المسارح التي مر عليها خمسة سنوات وقمنا بتفكيكها وتخزينها دفعة واحدة، وقد استعنت بهذه الديكورات لمدة عامين، وهناك إشكالية في المخازن، وهي تكسب ديكورات عروض مسرحية مر عليها أكثر من سبعة سنوات، وتعد عبء كبيراً، مما يؤدي إلى تلفها. إذن فإعادة التدوير هي حل لمشكلة التخزين الخاص بالديكور.

إعادة تصنيع وليس تدوير

وقال الدكتور نبيل الحلوجي عن مفهوم إعادة التدوير : هناك إلتباس ما بين مفهوم التدوير بوصفه عملية تحويل (المخلفات) المتبقية من (التصنيع) إلى منتج جديد له قيمته. ولو كان الهدف هو إعادة إستخدام ماتم تصنيعه ربما يصلح في مجال آخر ؛ وليس تنفيذ رؤية إبداعية ؛ فلنكن أكثر دقة ليكون الهدف هو (إعادة تصنيع) لمواد خام قابلة لذلك. وفي مجال التنفيذ للمناظر المسرحية ؛ خاصة وأن الشائع المتاح هي خامات تقليدية أساسها الأخشاب وروافدها ؛ وهي مسألة تحتاج إلى جهد كبير جداً وفيها مجموعة من السلبات على غير مايعتقده البعض ؛ على سبيل المثال لو أردنا الحصول على مرايين أخشاب من شاسيه تم تصنيعه ؛ فإن ذلك يخضع لمقاسات سابقة ؛ وكذلك طريقة التعامل من قطع وتجميع ومقاسات وجودة تنفيذ ؛ يضاف إلى ذلك تعدد الأبعاد من حيث البوصة والطول وعدم حرفية التنفيذ السابق ؛ يتبع ذلك المسطحات المصنعة من الأخشاب مثل الأبلكاج والإم دي إف والكونتر وماشابه ؛ ربما يصلح بعضها بعد أن



مما يصعب إعادة تدويرها ما يشكل عبء كبيراً على العمالة في فك وتركيب هذه الخامات وهو أمر أصعب بكثير من أن تقوم العمالة على العمل بخامات جديدة، إذن الأمر من إختصاص المدير التقني، والنقطة الأبرز هي إنتقاء مخازن جيدة وعمل كل متخصص في وظيفته كما هو متعارف عليه عالمياً فمهمة "المدير التقني" وظيفة متعارف عليها عالمياً، بتفصيلها نوفر كثير من الوقت والجهد ونعلو بالجودة ونكون أكثر احترافاً، ذلك من واقع تجربتي كمدير تقني لمدة اثني عشر عاماً في مسارح الجامعة الأمريكية، وكذلك على مستوى عملي كمصمم للديكور، كان معي مدير تقني.

إعادة تدوير الخامات الأساسية متاح

فيما قال مهندس الديكور فادي فوكيه : كنت أول مهندس ديكور يقوم بعمل إعادة تدوير للديكورات على مستوى مسارح مصر، من خلال تواجدي في الهيئة، مديراً عاماً للإنتاج، وعن شروط عملية التدوير قال : قطعة الديكور لها ملامح ثابتة وملامح متغيرة، على سبيل المثال نجد «بانوه» بمقاس ثلاثة أمتار في متر ونصف هذا «البانوه» الإطار الخارجي الأساسي له واحد ولكن ما فوق هذا البانوه هو التصميم الخارجي، وهو حق أداء علني، ولكن إذا تم تجريد «البانوه» وإزالة الفكرة أو التصميم أو الخامة منه يصبح «بانوه خشب» يستطيع الجميع تصنيعه، إذن إعادة التدوير تكون في الخامات الأساسية «الثوابت» وهو الجزء الأسهل في إعادة التدوير، أما الجزء الأصعب هو فك الديكورات وتحويلها لقطع خشب «مرايين خشب»، وقد قمت بهذا الأمر عندما كنت مدير عام للإنتاج بالهيئة، قمت بتفكيك كل ديكورات مسارح مصر إلى قطع أخشاب، التدوير ليس فكرة جديدة ولكنها متواجدة في العالم كل هـ.



تفعيل وظيفة المدير التقني

قال مهندس الديكور حازم شبل «عملية التدوير» عملية مشروعة جداً، ولكن ماذا تعني عملية التدوير ؟ تعني أن لدينا خامات نصنع منها ديكورات ثم ينتهي عرضها فتعود للمخزن، ويعاد تشكيلها أو يعاد إستخدام الخامات و التعديل عليها سواء بالدهان أو الفتحات أو بالملمس وغيرها، وهو أمر مشروع، ويحدث في كل أنحاء العالم، ولكن ماهي شروطها؟ غير صحيح أن نحصل على قطع ديكور من أحد العروض، ونستخدمها بنفس شكلها في عرض جديد، يجب أن نضيف إليها إضافه جديدة خاصة إذا كانت قطعة ديكور لها «صفة تصميمية»؛ فلا يصح إستخدامها كما هي قبل التشاور مع جهة إنتاجها ومصممها.

وتابع : المشكلة تكمن في أن لها مسمى لدينا، ولكنه غير مفعّل، فالشرط الأول يجب أن يكون لدينا مخازن تحوي البانوهات وقطع الإكسسوار وتكون مقاساتها محددة ومعروفة سلفاً مواصفاتها ولها كتالوج ديجيتل، ومحفوظة بشكل جيد، الشيء الثاني أن يكون لدينا مخازن للخامات خشب وحديد وغيره، الوظيفة غير المفعلة بشكل حقيقي هي «المدير التقني» أو الذي يسمى في مسارحنا مدير التجهيزات الفنية، الأساس في المهنة أن مصمم الديكور يقوم بعمل رسوماته والتصميمات التي تنتقل بعد ذلك للمدير التقني أو «مدير التجهيزات الفنية» يحولها إلى الخامات ؛ بالتالي المدير التقني يعرف ماذا يحوي مخزنه من خامات وإكسسوارت وبرتكبلات وبانوهات وغيرها، ويقوم بالتعديل عليها وهذا الأمر ليس من إختصاص مصمم الديكور، وبعدم تفعيل دور «المدير التقني» كمهنة تقع المسؤولية على مصمم الديكور الذي لا يكون على علم بالخامات الموجودة؛ بالتالي يقوم بشراء خامات جديدة أو يذهب إلى أحد المخازن ليجد كل الخامات غير مرتبة؛



مواد قابلة للإستخدام مجدداً، ويُمكن أن يشمل مفهوم إعادة التدوير أي شيء قديم يُمكن الإستفادة منه وإستخدامه مرةً أخرى، ومن خلال تلك العملية يتم الإستفادة من المواد الغير صالحة والتي تُعدّ نفايات وإدخالها في عمليات الإنتاج والتصنيع واستخدامها من جديد

وإعادة التدوير، أو الرسكلة آلية موجودة منذ القدم في الطبيعة، ففضلات بعض الكائنات الحية تعتبر غذاء لكائنات حية أخرى، وقد مارس الإنسان عملية إسترجاع النفايات منذ العصر البرونزي، حيث كان يذيب مواد معدنية لتحويلها إلى أدوات جديدة.

ويمكن أن تكون ذات طابع مميز إذا استخدمت في تصنيع اكسسوارات أو فرش الديكور سواءً كان للتصميم الداخلي أو إستخدامة على خشبة المسرح فممنذ أن تنبّهت المجتمعات إلى المشكلات البيئية إتخذت العديد من البلدان إجراءات لإعادة تدوير النفايات، ولإعادة تدوير النفايات العديد من الفوائد فهي.

توجد فرص عمل جديدة، إستخدام الموارد الطبيعية أو المصنعة من أن تصبح مجرد نفايات ، إستيعاب مساحة للفكر والإبداع خارج الصندوق، فقد تختلف طبيعة الفكر من شخص لآخر رغم إختلاف المواد المستخدمة وهنا يتحقق أول شروط عملية التدوير وهي إعادة صياغة المادة الخام وليس إستخدامها كما هي على حالتها ، تحقيق المراد من إستخدام النفايات لتجعل شكل المكان أكثر جمالاً وإستخداماً منفرداً، وفي ظل تقلص الميزانيات والترشيد في الدولة من ناحية، وزيادة أسعار الخامات والمواد الخام من ناحية أخرى يجعلنا بحاجة لإعادة التدوير ، كما أنّ الزيادة الشديدة والمستمرة في كمية المخلفات والنفايات، ساهمت في زيادة الحاجة لإعادة التدوير، وتعزي كمية



رأى من خلال الميديا ما يمكن أن يدهشه ؛ وعليه يجب أن ندعم عروض قصور الثقافة بأكثر مما هو قائم مع تنوع الخامات الجديدة ؛ ودعم التنفيذ بشكل لائق.

هل نحن بحاجة إلى فكرة إعادة التدوير؟

فيما قال مهندس الديكور مصطفى التهامي مدرس مساعد بإكاديمية الفنون: حينما نتحدث عن اشتراطات عملية التدوير وتنسأل، هل نحن بحاجة إلى فكرة إعادة التدوير؟ لابد وأن نُعرف ماهو المقصود بعملية إعادة التدوير أولاً التعريف باللغة الإنجليزية هو Recycling))

وهو جمع المواد المُستخدمة، ثمّ إعادة تحويلها إلى مواد خام، أو كما هي بشرط إعادة تشكيلها من جديد والمزج بين هذه الخامة وخامات أخرى، ومن ثمّ تصبح مميزة عن غيرها وإعادة إنتاجها لتُصبح



كان مستخدما في تنفيذ مسطح أو كتلة ما ؛ وعليه فإن الأقمشة كذلك مستهلك ولا تصلح للترميم .

وتابع : إنها (إعادة تصنيع) وليست تدوير . وعليه يجب تفكيك جميع الكتل المصنعة من الأخشاب وتنظيفها تماما ؛ ثم ترتيبها من حيث الأبعاد (البوصة والطول) وتلك عملية تحتاج إلى جهد . غير ذلك فإنها عملية إستخدام جهد سابق له ماله ؛ وعليه ماعليه وتصيح المساعدة إستخدام جهد سابق لتوظيفه وتغيير هيئته ؛ وندخل هنا في متاهات أجور التنفيذ التي أرى أنها لاتليق في الأساس ؛ حتى في إستخدام خامات لأول مرة . وفي ضوء أن التنفيذ المسرحي مازال محدودا في مجموعة خامات تقليدية جدا ؛ غير أن النظرة لتنفيذ الرؤية يتم التعامل معها مبدأ تنفيذ النجارة . فأين أجور النحت والرسم والزخرفة ؟ وليس النجارة والنقاشه ؟ إذا أردنا أن نحصل على (ما يمكن أن يساعد في دعم الخامات) هو الجرد أولا وتصفيه ما يصلح من خلال متخصصين مشهود لهم ؛ ثم إعادة التفكيك وتصنيف النوع ؛ يتبع ذلك توصيف دقيق جدا مع عمل إجراء إعادة تصنيع موثق يتم التكعيب فيه للأخشاب الصالحة ؛ وتوصيف المسطحات الصلبة منها ؛ كذلك الحديد إن وجد . أما العجلات فلها مالها فبعضها من الأنواع الضعيفة ؛ غير أن الجيد لابد من مراجعته وتوثيقه ؛ وكذلك الأقمشة قد تخضع لتوصيف آخر في إعادة التصنيع ؛ وإن كان ذلك ليس سهلا . الموضوع برمته ليس بتلك السهولة لأنه يتعامل مع خامات بالكاد تفي لعرض واحد ؛ ولو حصلنا على بعض الخامات بنسبة ٢٠ في المائة فإن ذلك يعد إنجازا كبيرا جدا شرط تهيئته من تنظيف وتقطيع مناسب .

وأضاف : كانت دراستي في الماجستير تتعلق بما يشبه إعادة التدوير؛ وأعتقد أن لي تجارب من ضمن ال١٥٤ عرضا إحترافيا ؛ الحمد لله هم مجهود رحلتى في مجال التخصص ؛ عروض داخل مصر وخارجها منها ما لا يقل عن ٢٠ عرضا مع قصور الثقافة ؛ وبالفعل فإن الخامات تمثل تحديا خاصة وأنها المتاح من أخشاب وأقمشة ودهانات وغير ذلك ؛ مع عدم وجود خامات أخرى ليست قليلة في أسعارها ؛ وأتمن تماما هدف الثقافة الجماهيرية ودورها الجوهرى في التنوير من خلال المتاح ؛ وقد أثمر دورها المتفرد جدا قياسا على الكثير من الدول ؛ فمصر تعي دور الثقافة والإبداع وتقدم ذلك بالمجان من خلال هيئة قصور الثقافة مما يتطلب زيادة الدعم في ضوء معطيات العصر ؛ وإن كنا نبحث عن إعادة التصنيع ؛ فيجب أن ندعم معه الإنتاج أكثر من ذلك أيضا .فالحاجات الملحة للتنفيذ لم تعد الخامات التقليدية كافية لتحقيقها . فالعالم متغير كل لحظة ؛ والمستجدات متسارعة . والجمهور

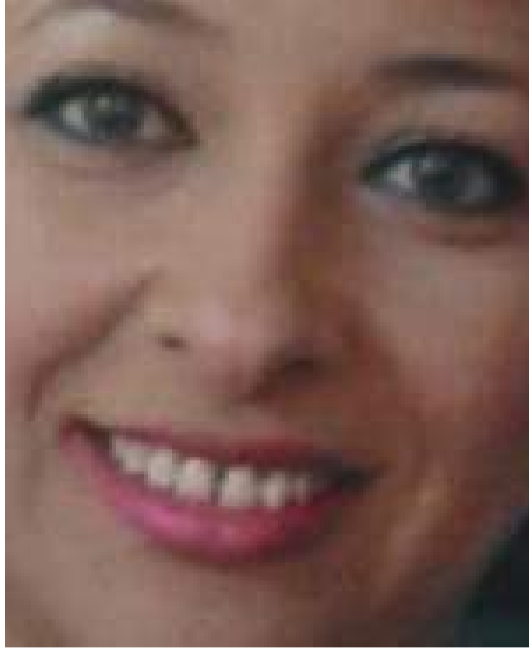
الديكور للإستعانة بإعادة التدوير بسبب تقلص الميزانيات وإرتفاع أسعار الخامات .

وتابع : يجب على مصمم الديكور عندما يلجأ لإعادة التدوير أن يكون التدوير ملائماً للنص والعرض، و لا تكون هناك إشكالية في إستخدام بعض قطع الديكور من عروض سابقة تكون مناسبة للعرض، وهذا لا يعد نقلاً ولكنه إستخدام لقطع ديكور متوفرة وإعادة توظيفها في العرض الجديد بشكل مختلف، ولكن يجب أن يقوم مصمم الديكور بالتغيير في الألوان والخامة حتى لا يصبح نقلاً صريحاً وواضحاً للديكور وأضاف : تقوم عملية التدوير باستخدام الأشياء المستعملة وهو أمر شائع جداً، ففي بعض الأحيان تكون الأسعار متفاوتة في بعض الخامات فيبدأ مصمم الديكور بالإستعانة بالخامات المناسبة في السعر التي يستطيع إستخدامها .

تجربة عرض قمر الغجر

وتحدث مهندس الديكور د. محمد سعد عن تجربته في عرض «قمر الغجر» فقال : تعرضت لفكرة إعادة التدوير في عرض «قمر الغجر» فقد خصصت ميزانية الديكور منذ ثلاثة سنوات وعندما حدث التعويم أصبح المبلغ المخصص لميزانية الديكور غير كافي لشراء الخامات، وبالفعل قمنا بعمل تدوير بالإستعانة بالخامات وإستعنا بديكورات قديمة والخشب الخاص بهذه الديكورات وقمنا بتفكيك البانوهات القديمة ثم بدأنا في عمل ديكورات جديدة وهذه الخامات وفرت لنا مبلغاً مالياً كبيراً

وتابع : هناك واقعة سطو لأحد ديكورات العروض التي قمت بتصميمها، فقد قام بإستخدامها أحد المخرجين في أحد قصور الثقافة ولم يقوم بالتغيير فيها وحصل عرضه على جائزة، وهناك فرق بين إستخدام قطع الديكور كما هي أو تغيير لونها ووضعها بتصميمها على خشبة المسرح وبين إعادة تدويرها وإستخدامها بتصميم جديد يوائم العرض .



ففي ظل زيادة الميزانيات تظهر زيادة جديدة في أسعار الخامات في السوق فلا تستطيع الميزانية تغطية أسعار هذه الخامات، الشيء الثاني الطلب على بعض الخامات قد لا يكون متوفراً نتيجة إرتفاع أسعارها ؛ ما يؤدي إلى ندرة في إستخدامها ولذلك عندما يتم إعادة تدوير من المخازن الخاصة بالديكورات المسرحية أو إعادة تدوير لمقتنيات ذلك يوفر كثيراً دون المساس بالتصميم الحديث، فالخامة تتطوع للتصميم، الشرط الآخر أن يتم الإستعانة بالتدوير عقب استنفاد الخامات وقيمة المقايضة، قبل البدء في تطويع العمل يجب عمل حصر كامل للمخازن والأسواق والإحتياجات وحصر كامل لإحتياجي؛ وبالتالي ماهي الإحتياجات المتوفرة في حدود الإمكانيات، وماهي الديكورات المناسبة في المخازن التي من الممكن إعادة تدويرها.. يجب أن يكون مر عدد سنوات كافية على العمل، وليس من المحتمل إعادة العمل المخزون في فترة قريبة.

تابعت : من المهم أن يراعي مهندس الديكور الذي يتصدي لإعادة التدوير عدة نقاط أهمها أن مهندس الديكور الذي سبقه لا يحتاج لديكور نفس العمل مرة أخرى، وأن المخرج ليس لديه في الخطة استخدام لنفس جهة الإنتاج هذا العمل مرة أخرى ، ولا ينقل أو يحتفظ بتصميم العمل السابق يجب أن يكون لديه تصميم جديد، ويجب أن يكون التغيير شاملاً وإستخدام الخامة فقط مع تغيير أبعادها .

إعادة التدوير بسبب تقلص الميزانيات

أما مهندس الديكور يحي صبيح فقال : إشتراطات علمية التدوير يجب أن تكون مناسبة للعرض، ومناسبة لسياق الإستخدام الحركي واللفظي، فالممثل يقوم بالتلميح عليها بالكلام أو يقوم بإستخدامها، ثالثاً يجب أن تكون الخامات آمنة للإستخدام، ويلجأ مصمم



النفائات المنتجة باستمرار إلى عدة أسباب، منها : زيادة استهلاك الأفراد الذي يؤدي إلى زيادة شراء الأفراد للمنتجات والمواد الخام، وبالتالي زيادة كمية النفائات ، زيادة أعداد السكان، أي زيادة أعداد المسبب الأساسي في إيجاد النفائات.

وأخيراً وليس آخراً لابد وأن نفرق بين مفهومين (إعادة التدوير، وإعادة الإستخدام) فإعادة التدوير تحدثنا عنها بإيجاز وهي إعادة إستخدام النفائات بعد هيكلتها وصياغتها بشكل جديد حسب طبيعة كل مادة وخامة للإستفادة منها مرة أخرى، أما إعادة الإستخدام هي عملية أخذ الأشياء القديمة التي نفكر في التخلص منها وإيجاد إستخدام جديد لها على شاكلتها.

فيما قالت مهندسة الديكور نهلة مرسي :إشتراطات تدوير الخامات لعمل ديكور مسرحي أن لا يأخذ مصمم الديكور التصميم كما كان، وبشكل مبدئي يكون لمهندس الديكور رؤية قبل أن يرى محتوى المخزن من الديكورات الخاصة بالأعمال السابقة، ولذلك يجب أن تتوافق أبعاد مواصفات الخامة المتوفرة، وأبعاد مواصفات تفاصيل التصميم المنوط تنفيذه، والشرط الثاني تفرغ جميع الخامات المستلزمة للعمل الفني ثم مضاهاة هذا التفرغ بمحتوى المخزن ؛ بالتالي يسهل إختيار القطع المناسبة للتدوير، وذلك مع مختلف الخامات بدون تحديد خامة معينة، وكذلك يتم تفكيكها تماماً، وحصر مواصفاتها قبل إستخدامها حتى لا يحدث خلط في عناصر التصميم الجديد مع عناصر التصميم القديم. وعن فكرة إعادة التدوير وأهميتها

تابعت: هي فكرة هامة وإقتصادية، حتى وإن لم تكن من مخازن ولكن من خامات ومقتنيات لتطويعها بعد الإستغناء عنها لعمل ديكور مسرحي يوفر مادياً كثيراً من إستهلاك المقايضة أو الميزانية، وهو أمر في غاية الأهمية في ظل إرتفاع الأسعار ومحدودية الميزانية

قمر الغجر

تكامل فني للعناصر ووفاء نادر من المخرج



لبرنالد شو، و"بجماليون" لتوفيق الحكيم، وحين قام الكاتب الكبير محمد أبو العلا السلاموني بتأليف نص "الساحرات" عن نص "ساحرات سام" للكاتب الأمريكي الكبير آرثر ميلر، وكذلك مؤخرًا حينما كتب د. سامح مهران مسرحية "هاملت بالمقلوب" عن النص الشهير "هاملت" للكاتب العالمي وليام شكسبير.

تدور أحداث المسرحية في إحدى القرى السياحية في ثلاث خطوط درامية متوازية ومتقاطعة في ذات الوقت حيث فئة الصيادين، فئة الغجر، طلبة كلية الفنون الذين حضروا مع أستاذهم لإنجاز مشاريع التخرج من رسم ونحت، وخلال الأحداث يقع أحد الطلاب الفنان التشكيلي أمير السنهوري ابن الوزير الذي يجسد شخصيته علاء حسني، في حب "قمر الغجرية"، ويقع زميله فادي في حب الغجرية نورة صديقة قمر، وهي قصص الحب التي واجهت كثيرا من الصعاب نظراً لاختلاف المستوى الاجتماعي، كذلك رفض الغجر- طبقاً لعاداتهم - زواج بناتهم من أغراب، فهم يعيشون في عزلة ومجتمع مغلق ويتمسكون جداً بعاداتهم وتقاليدهم المتوارثة، ولكن الخطاب الدرامي بالعرض ينتصر للحب الذي ينجح في إلغاء جميع القيود وتكسير جميع الحواجز، بفضل ثقافة د. رؤوف عبد المجيد، ومؤازرة وتشجيع جماعة

ولا بد هنا من وقفة مهمة لتوضيح مفهوم (كتابة د. عمرو دوار) فقد قرأت نص "قمر الغجر" المنشور بسلسلة نصوص مسرحية (العدد ١٢٧ عام ٢٠١٣) تأليف محمود مكي، ثم شاهدت العرض الذي قدمه د. عمرو دوار ككاتب ومخرج، فكان من السهل علي أن أرصد على الفور الاختلافات الكبيرة والجذرية بين النسختين، حيث يجمع بينهما الإطار الخارجي وبعض الشخصيات الرئيسة فقط، في حين اختلفت تماما المعالجة الدرامية بكل منهما، كما تم حذف وإضافة بعض الشخصيات الدرامية الرئيسة، وكذلك تم حذف بعض الأحداث الدرامية وإضافة أخرى مما استدعى إعادة كتابة الحوار بما يتناسب مع كل شخصية، وبالتالي يمكن وصف هذا النص الجديد بأنه إعادة كتابة، أو كتابة فوق الكتابة (Re-writing)، وهو ما يمكن إدراجه تحت مسمى "التأليف"، وذلك قد سبق تحقيقه كثيراً بكل من المسرح العالمي أو العربي والأمثلة كثيرة منها: حينما اعتمد راسين في كتابة عدد كبير من نصوصه على الإغريقيات، وكذلك حينما أعاد الكاتب الفرنسي يوجين يونسكو كتابة المسرحية الشهيرة "ماكبت" لوليم شكسبير بالعنوان نفسه "ماكبت". كذلك تيسي وويليامز حين كتب مسرحية سقوط أورفيوس المأخوذة عن أسطورة أورفيوس الشهيرة، كذلك "بجماليون"



❖ نور الهدى عبد المنعم

لا أنكر أنني كنت قلقة جداً حين بدأ د. عمرو دوار البروفات بعد توقفه عشر سنوات كاملة عن الإخراج المسرحي والتفرغ للتأريخ والنقد، وكذلك الانتهاء من موسوعة المسرح المصري وهي إنجازات ضخمة، فخشيت أن يكون هذا العرض أقل نجاحاً من عروضه السابقة التي شاهدت منها: "ملك الأمراء"، "السلطان يلهو"، "الخداع البصري"، "عصفور خايف يطير"، "يوم من هذا الزمان" وكلها عروض قوية حققت نجاحاً كبيراً خاصة "يوم من هذا الزمان"، لكنه أبهرني بهذا الأوبريت الضخم في كل تفاصيله وعناصره، من حيث العدد الكبير للفنانين المشاركين به وتنوع الفنون التي يحتويها: غناء، أشعار، موسيقى، استعراضات ومادة فيلمية.

عرض "قمر الغجر" فكرة محمود مكي، كتابة وإخراج د. عمرو دوار الذي يقدم حالياً على مسرح البالون التابع للبيت الفني للفنون الشعبية والاستعراضية بقيادة الفنان أحمد الشافعي،

مختلف عن كل تجاربها السابقة تتكلم بلهجة الغجر وتغني وترقص، كذلك كل الممثلين أعتقد أنها التجربة الأولى لهذه الشخصيات وبأداء مختلف تماماً عن تجاربهم السابقة: علاء حسني الفنان التشكيلي ابن الوزير الذي وقع في حب العجورية التي كان قد رسم صورتها من خياله بنفس ملامحها وفضلها عن ابنة السفير زميلته سهام التي أشعلت الفتنة للتفريق بينهما، وجسدت الدور بحرفية عالية بوسي الهواري على الرغم من كونها التجربة الأولى لها كممثلة محترفة، نجوم الزمن الجميل وأدائهم المميز آمال رمزي في دور د. وطفاء، سيف عبد الرحمن في دور د. رؤف عبد المجيد، فتحي سعد في دور الشيخ شعلان والد قمر العجوري قارئ الكف، وفاء السيد نورة العجورية بخفة دم وأداء مميز جداً، حسان العربي الذي جسد الكوميديا والمرح من خلال شخصية كابوريا القهوجي خفيف الظل، عصام عبد الله مهران شاعر القبيلة الذي اختزل تجربته الطويلة في التمثيل في تجسيد هذه الشخصية بهذا الأداء المختلف، خاصة الدويتو الذي كونه مع الفنانة هالة خليل التي جسدت شخصية نجمة بائعة اللب حيث الصوت الغنائي الجميل مع أداء تمثيلي مميز، باختصار كل الممثلين والراقصين الذين يصعب ذكر أسمائهم جميعاً نجحوا في تقديم فرجة مسرحية مكتملة العناصر، بشكل يليق بالمسرح المصري والأسر التي تشاهده، بقيادة فنان كبير د. عمرو دودة.

وأخيراً فإن العرض به بعض النقاط التي ربما لم يلمحها الكثير والتي تبين مدى إنسانية ووفاء د. عمرو دودة منها: استخدام اسم الكاتبة والناقدة المسرحية اللبنانية التي رحلت عن عالمنا منذ فترة وجيزة د. وطفاء حمادي، وهي شخصية حقيقية ولها دور مؤثر ومهم بالمسرح العربي، واسم د. رؤف عبد المجيد وهو فنان تشكيلي معروف وله إنجازات عظيمة وقد رحل عن عالمنا عام ١٩٨٩، كذلك ولاؤه لأستاذه كرم مطاوع الذي يسير على نهجه ومدرسته التي تعلم فيها حتى الآن بتوظيف أحداث حالية ومهمة في العرض كما فعل حين قدم أول عرض يتناول أحداث نكسة ١٩٦٧، بعنوان "كوابيس في الكواليس"، وكذلك أول عرض يتناول نصر أكتوبر المجيد بعنوان "حدث في أكتوبر" بالإضافة إلى عروض أخرى تناولت الصراع العربي الصهيوني كعرض "عودة الأرض"، "وطني عكا"، "النسر الأحمر"، وهنا لا بد من الإشارة إلى أن هذا العرض هو الرابع لمخرجه الذي يتناول فيه قضية الصراع العربي الصهيوني حيث سبق له إخراج عرض خاص بعنوان "الضرب والقسم" لفرقة مسرح الارتجال عن أحداث صبرا وشاتيلا، وكذلك عرض "النار والزيتون والدم" لألفريد فرج، وعرض "اغتصاب" لفرقة فرسان المسرح تأليف سعد الله ونوس.

ليس هذا فحسب بل إنه أعاد نجوم الزمن الجميل سيف عبد الرحمن وآمال رمزي إلى خشبة المسرح بعد غياب طويل، بل جعل سيف عبد الرحمن يذكرنا بأفلامه مع يوسف شاهين فجعله يغني ويرقص.

والألوان وتناسقها مع الديكور، والإضاءة الموحية للفنان أبو بكر الشريف، والمكياج للفنانة روبي، وأيضا بلقطات الشاشة الخلفية التي أبدع في إخراجها الفنان ضياء الدين داود، حيث نجحت في تشكيل ملامح كل منطقة عن الأخرى على الرغم من أن البحر واحد، لكن مكان الصيد بكل تفاصيله يختلف عن شاطئ الفندق، كذلك منطقة الصخور والبحر ليلاً، ثم إضفاء الملامح المميزة لحي الغجر، أحداث غزة الأخيرة -والتي كانت تحدث أثناء بروفات العرض- وأخيراً عرض كليب مصر الذي شارك فيه جميع الفنانين.

ثم توجت تلك المتعة البصرية بمجموعة الاستعراضات الجميلة والمتنوعة والمبتكرة للفنان القدير محمد زينهم الذي وفق في تصميمها بصورة مبهجة ومبتكرة بعيداً عن التصميمات التقليدية المكررة، وهما يتناسب مع الأجواء الثلاث التي يتضمنها العرض (الصيد الغجر، الطلبة المعاصرين)، فشارك فيها كل أبطال العرض ولم تكن لأعضاء الفرقة فقط، خاصة وقد جاءت جميعها متناغمة ومتضافرة مع نسيج العمل والأحداث الدرامية بحيث لا يمكن فصلها عن المشاهد الدرامية، مما يؤكد على أهمية التناغم بين جميع المبدعين وليس مجموعة الممثلين فقط، فالصورة تلعب دوراً كبيراً في تحقيق المتعة.

لم يخل العرض من دروس مستفادة منها معرفة تاريخ الغجر وعاداتهم وتقاليدهم وكل شيء عنهم وهي المتعة الفكرية التي ذكرتها فيما سبق، بالإضافة للشعر والغناء الذي جاء بأصوات الممثلين، بكلمات الشاعر سعيد شحاتة الذي اختاره د. عمرو بعناية فكل شيء موظف بدقة شديدة، هكذا عرفت د. عمرو منذ أكثر من ٢٥ عاماً. طبعاً اختيار الشاعر، فبالإضافة لكونه شاعراً متميزاً فهو ابن بار لبيئة الصيادين التي نشأ بها نظراً لانتمائه لإحدى قرى محافظة كفر الشيخ، ولديه كل المفردات والمعلومات التي تخص هذه الفئة، مع موسيقى وألحان أحمد الناصر.

بجانب كل العناصر السابقة يأتي العنصر الأهم الأداء التمثيلي، فالمسرح ممثل على الرغم من أن العرض ينتمي لفرقة الفنون الشعبية والاستعراضية ويعتمد بالدرجة الأولى على الاستعراضات، إلا أن الأداء التمثيلي يلعب دوراً كبيراً جداً في الأحداث، فأعاد اكتشاف ميرنا كممثلة بأداء

الصيدان، حيث يرفض العرض تلك التقاليد والعادات القديمة المتوارثة ويدعو إلى نبذ الطائفية ومواجهة جميع مظاهر التعصب والتزمت، ويدعو لتعايش الجميع في أمان وسلام مع إعلاء القيم النبيلة والمساواة، وتجدر الإشارة إلى أنه برغم أن جميع الأحداث الدرامية تجري بمصر، فالعرض يؤكد أيضاً على عمق البعد العربي لمصر وعلاقتها الوطيدة مع كافة الأشقاء العرب، وذلك من خلال شخصية الأديبة اللبنانية والأستاذة الأكاديمية د. وطفاء حمادي التي تجسد شخصيتها آمال رمزي، حيث جاءت إلى مصر للاستجمام وإنهاء بعض الأمور، فأقامت بنفس القرية السياحية حيث نشأت بينها وبين "قمر العجورية علاقة صداقة، وبينها وبين طلبة كلية الفنون الجميلة والمشرف على رحلتهم ومشروعات التخرج لهم د. رؤوف عبد المجيد الذي يجسد شخصيته سيف عبد الرحمن، فتتلاقى وتتوحد توجهاتهم تجاه الصراع العربي الصهيوني ومواقفهم برفض التطبيع وتضامنهم مع ثوار غزة وشجبهم لصمت العالم أمام المذابح والمآسي والانتهاكات للإنسانية التي يقوم بها العدو، وهنا لا بد من الإشارة إلى نقطة مهمة وهي أن قمر العجوري هي أول مسرحية بمصر والوطن العربي تتناول وتستعرض الأحداث والمذابح الوحشية والانتهاكات للإنسانية التي تحدث بقطاع غزة، حيث تفضح بالبيانات والصور مدى قسوة وبشاعة ما يتعرض له حالياً الشعب الفلسطيني بالأراضي المحتلة من حرب إبادة وتطهير عرقي على يد العصابات الصهيونية بمساندة أمريكا وبعض الدول الغربية، وهي بذلك تستكمل دور المسرح العربي في شحذ الهمم ورفع الروح المعنوية ومؤازرة المناضلين كما حدث مسبقاً بمسرحيات "النار والزيتون"، "وطني عكا"، و"العمر لحظة"، و"رأس العرش" و"أغنية على الممر"، و"مدد مدد شدي حيلك يا بلد"، وجميعها مسرحيات كشفت مدى صلابة المناضل الفلسطيني وإصراره على استعادة أرضه.

يحسب للعرض تكامل عناصره الفنية وتضافرها حيث جمعت بين الفكر والمتعة السمعية والبصرية، حيث تحقيق المتعة البصرية بالديكورات المعبرة حيث المقهى، والفندق، حي الغجر للفنان د. محمد سعد، والملابس التي صممتها د. مروة عودة، فقد ساهمت بشكل أساسي في تصنيف كل فئة بجانب، قدرتها على الإبهار من خلال التشكيلات في التصميم



صمت..

سؤال المسرح خارج المسرح



نزار السعيد

تصدير

أن يكتب مخرج عن عمل مخرج آخر تعدّ مسألة من قبيل خلط الأدوار أو اقتحام لمساحات غير ممكنة. لكن حينما يثير فيك عرضاً ما فيضاً من الأسئلة حول الشكل والمضمون فتدفع إلى الكتابة حوله متجاوزاً للتقسيمات والمهام. هذا ما حصل بعد مشاهدة مسرحية صمت للمخرج سليمان البسام بقاعة الفن الرابع بتونس العاصمة، فما سأكتبه هو مشاركة في توليد الحوار حول تلك الأسئلة المثارة في العرض وخلق مدار محاييد للتفكير في المسرح خارج عناصر التلقّي المعلومة. إنها عملية محفوفة بالمخاطر تتطلب منا قبل كل شيء تجاوز عتبة التفكير الإخراجي لدينا حتى لا يكون مقالنا إخراجاً على الإخراج والاستعاضة بالتفكير الجدلي الذي ينطلق من المقترح المنجز كبذرة تكوّن كرة السؤال المتحرّجة.

١- في البدء كان السؤال

بداية الحوار حول مسرحية صمت نستله من افتتاحية مخرج العرض ذات البعد التجريبي، فبعد ترحيبه بالجمهور وخلفه دندنة الممثلة حلا عمران يقول: في ظل تصاعد للعنف المنطقة والتضليل الإعلامي غير المسبوق يتساءل أو إحنا (نحن) نتساءل ما ممكن (ما يمكن أن) يكون معنى الفن الملتزم؟ ما ممكن (ما يمكن أن) يكون فعل المقاومة عبر الفن؟ هل في شيء اسمه مقاومة عبر الفن؟ في صمت هناك مخاطب. هذا المخاطب ليس ذكراً، ليس أنثى، ليس نحن، ليس هم الصمت هو الصمت. نتبين بعد مشاهدة العرض أن ما ورد فيه هو محاولة لتبني هذه الأسئلة وهو ما يجعلنا أمام مسرحية متشكّلة كأثر مفتوح أو هي مشروع في طور الإنجاز دوماً و«بعدها دائماً بشيء آخر نراه» على حدّ تعبير ميرلو بونتي. يمكن أن نعتبر استهلال المخرج - باعتباره المسؤول الأول عن صياغة المعنى - المنطقة النظرية التي يتموقع فيها مشروع مسرحية صمت، حاملة للكلمات مفاتيح وهي العنف - المقاومة الفنية - الصمت. ندرك من خلال هذه الثلاثية أن العرض قد بني على التجريب في فرضية أن يكون الصمت نوعاً من المقاومة الفنية أمام التغيرات الجذرية وتزايد العنف في منطقة الشرق الأوسط من خلال تحديد مكان الفاجعة القادح للنص وهي انفجار مرفأ بيروت - لبنان.

طرح لأسئلة حول الآليات والانتقبات الفنية الموظفة لتشكيل فكرة الصمت أمام سقوط السرديات السياسية الكبرى

جديدة كما يزعم الصوفيون عند جورج باتاي. في هذا السياق تأتي مغريات مسرحية الصمت وإخراجه عن إنزوائه ووحدته وجعله مكشوفاً وسط الفضاء الجمعي. صمت تجاه مآزق إعادة السؤال حول المسرح في راهنته كشكل المقاومة. المقاومة الخارجية على اعتبار أن للمسرح موقفاً ورأياً حول محيطه السياسي والاجتماعي وكذلك المقاومة الداخلية للمسرح كفن أركاييكي مطالب بالتجدد للصدوم أمام الأشكال الفرجوية التي تظهر كل مرة. لنعيد السؤال عن كيف سنكتب؟ كيف سنمثل؟ كيف سنعيد إنتاج الدراما روح المسرح؟

أسئلة الما قبل والممتدّة في الما بعد والتي وجدت منذ سنوات غطاء الأدائية أو البرفورمونس كمفهوم للتجديد وصناعة طريق حديث للمآزق الجمالي في المسرح ومقولة أنه فن باند مهّد بالاندثار أمام تسارع تكنولوجيات الفرجة وما توفّره من حلول بديلة عند المتلقّي.

كل أطراف «مسرحية» صمت تتحرك داخل مآزق سؤال كيف نعيد تشكيل القطعة الدرامية بآليات أخرى؟ مآزق يعلن منذ بداية العرض ودخول أول متلقٍ ليجد ثلاث مصطبات مختلفة الارتفاع، العلويتان في الجهتين عليها آلات موسيقية والوسطى منخفضة أشبه بجسر عليها مجموعة من المصاح ومختصرة بكراسي المتفرجين، وساعة ذات عقارب معلقة في السقف تشير إلى الساعة 05:05. يجلس عازفان خلف الآلات الموسيقية فوق المصطبتين العاليتين في نقاش مع الممثلة (حالا عمران) يوحي بأنه زمن بروفة على أغنية كلماتها أقرب إلى اللهجة الخليجية. اللحظة الأولى للعلاقة القاعدية

وتصاعد وتيرة العنف وما يعيشه العالم العربي في دائرة صراع المحاور والحرب الباردة للسيطرة على المنطقة. ماذا سينتج التجريب في فرضية فنية تحمل في داخلها أيديولوجياً؟ وهي مسألة مجربة سلفاً في المدونة المسرحية العالمية وعرفت نضجها في المقاربة الملحمية البريشيتية تتمدّد إلى ما بعدها وأنتجت العقلية الدراماتورية كما يسميها برنار دورت مقارنة تربط بين الرؤية الأيديولوجية والشكل الفني عبر توظيف الاجتماعي والسياسي والفلسفي الأيديولوجي، وتهدف إلى خلق وعي قائم عند المتفرّج يقطع مع الرؤية الإيهامية.

إن السؤال عن التظاهرات الممكنة للفن المقاوم للمتغير السياسي يجعلنا نتعامل مع المنجز الفني داخل سياق الفن كظاهرة تاريخية اجتماعية استناساً بما طرحه الناقد جورج لوكاش، حيث يقرّ هذا الأخير بأن الآثار الأدبية والفنية هي انعكاس للواقع في بعده الاجتماعي والاقتصادي وتجسد في شكلها نقداً للأيديولوجيات السائدة. فكيف سيتجلّى الصمت عند صنّاع صمت كتعبير عن شكل مقاومة فنية ممكنة أمام المتغيّرات الجيوسياسية؟

٢- لحظة الصمت الأولى

تتجلّى لحظة الصمت الأولى كلحظة تفكير تتحول برقياً إلى ردّ فعل عن مآزق ما، حيث ينهمر في تلك البرهة الزمنية القصيرة سيل من التساؤلات. هي لحظة البحث عن تشكل الرأي أو الموقف أو ترتيب لخطاب آخر. الصمت قد يحمل تلميحات للانتهاك وإعلان نهايات الأشياء للإيدان بدييات

السلطة والسياسة.»

حركة البداية تطرح مباشرة سؤال الالتزام في المسرح وتظهراته الخارجية والداخلية. هذا الالتزام الذي قد يكون مربيا ينتج شكلا فنيا مملا وقائلا لا يتحمل وزر إنتاجه الممثل أو المخرج لوحده فقد يساعده الناقد الغريب في ذلك لصناعة صورة فخمة ذات مرجعيات غريبة عن الجمهور. صورة لفنان برجوازي صديق لدود للسلطة التي ينقدها وتستهمله بالجوائز والأوسمة، وهو ما يذكرنا بسؤال إدوارد سعيد عن علاقة المثقف بالسلطان والسلطة: كيف يُخاطب المثقف السلطة: هل يُخاطبها باعتباره محترفاً ضارعاً إليها، أم باعتباره ضميرها الهاوي الذي لا يتلقى مكافأة عما يفعل؟».

تحضر بشكل مكثف في نص بداية العرض إشكال دور المسرحي كجزء من الانتليجنسيا تجاه جمهوره ومع السلطة، ويضعه في مأزق البحث عن الاستقلالية وما يعيشه في ذلك من ضغوط اجتماعية تحول دون التزامه المحض الذي يصنف كهراء مجنون مدنس. تفسير شاعري لمدارات التفكير في الاشتغال على مفهوم الالتزام والمقاومة الفنية داخل مجتمع فصامي يهيب المختلف ويرفضه في ذات اللحظة.

تنفتح الحركة الثانية في وصف دقيق لبلدة يحتل من كثيف الإشارات والتلميحات أنها بيروت، بلدة خارجة من حرب تقع على حوض بحر أشبه بواد الرور، لم يشملها التطور كما حال محيطها الجغرافي، يسكنها الفساد السياسي والمالي. في هذا إحالة رمزية على مناخ فضاء الفاجعة من خلال استحضار سجل قول أنقليزي مطبوع مع النطق العربي يشي بحالة نظام التفاهة الممنهج والتغييرات الجذرية على مستوى المجتمع لإعادة السؤال عن أهمية الالتزام وأن يكون الفنان ناقوس تنبيه في هذه المجتمعات المفككة. أي حدود للمقاومة الفنية عند فقدان الجمهور وتغير عقليته وانزياحها نحو المحافظة الدينية والأخلاقية المفبركة.

تتوغل ماكينة السؤال في الحركة الثالثة وهو أكثر الحركات طولا زمنيا لتلج فكرة إحساس اغتراب الفنان في وطنه وما للجوء إلا حل وهمي لفك الرابطة العضوي مع مشاكل الوطن وأوجاعه، فحتى لو كان جسد الفنان بعيدا فإن وطنه الذي قسى عليه حاضر في تفكيره إنها المازوشية بيعينها في ثنانيا الالتزام والمقاومة. يقع توظيف في هذه الحركة أغنية سياسية أيقونية لصراع الشمال والجنوب ونواة بداية تشكل الوعي التحرري في المنطقة. أغنية للجبهة الشعبية لتحرير عمان تخلد أحداث ثورة ظفار جنوب عمان في السبعينيات، حيث حاولت هذه الجبهة التحررية وقتها بناء خط شعبي للمحافظة على الترابط العربي والمقاومة ضد التبعية كما عبرت عنه وقتها. هي إعادة تذكير بأحد صراعات المنطقة العربية فيما سمي بالحرب الباردة العربية.

إن استعارة كلمات الأغنية نعتبه شهادة توثيقية عن أشكال حضور الفن في دوائر الصراعات السياسية الكبرى واستدعاء لتاريخية الدور الذي لعبته الفنون ومنها الموسيقى في أدبيات الحركات اليسارية في المنطقة. هذه الأغنية التي لعبت نقطة الربط بين الزمن الماضي والزمن الحاضر، حيث كان للفن دور تاريخي، أما وقد «استقلت» هذه المنطقة وتغيرت هوياتها السياسية وأعلنت سلطاتها الحاكمة شعار الوطنية في الحكم، تعمل على نشر طفرتها الاقتصادية بفضل خيراتها الباطنية، فأى فن ملتزم يمكن أن يقدم بعد

في أوروبا، سقوط جدار برلين، الأزمات المالية والمناخية ويضع حروب الشرق الأوسط في قلب هذه الأزمات المساعدة حتى نفهم التظاهرات المعاصرة للعرض المسرحية.

نرى أن مسرحية صمت تنتمي إلى هذا الحراك الجمالي المنفلت، فكل مكوناتها تنقلب على قواعد الصنف. إذ أنها ليست بالمسرح التقليدي لغياب جزء من المكونات القاعدية ولا هي بالعرض الموسيقي المكتمل، هي حالة بديلة مبنية على التشظي والتجزئة يتحرك فيها الأداء الجسدي والصوتي مرافقا للتصوير الموسيقي من أجل صياغة حس جمالي للمسرح الجديد والذي يقول فيه ليمان إنه مسرح لا يسعى إلى تحقيق شمولية التركيب الجمالي، وإنما يسعى بالأحرى إلى إضفاء طابع تشذري لهذا التركيب: الشيء الذي يخول له اكتشاف عالم جديد للفرجة، وحضوراً متجدداً للفنانين، وأفقاً واسعاً لتطوير مكونات مسرح ارتكز دوماً على الدراما. كيف جاء النفس ما بعد درامي في صمت؟

٤- انفجار الذاكرة الصامتة

يقدم الناقد الألماني بيتر زوندي بأن المسرح الجديد يعمل على إنهاء العمل على الاستهلال والجوقفة والخاتمة، هو ضرب لقواعد بنى النص المسرحي الدرامي. وقد عمق المسرح بعد الدرامي عمليات هدم النص الدرامي والشخصية واللغة أو استبعادهم تماما والاستعانة بالرموز. إذ نجد هذه الأفكار حاضرة بقوة في نص صمت والذي يقدمه كاتبه/ مخرجه كقصيدة حب لبيروت. بيروت فضاء الحادثة الفاجعة والمتمثلة في انفجار مرفأها في أوت / أغسطس ٢٠٢٠. هذه الفاجعة التي حرّكت السؤال في فراغ الصمت المولد لشكل لغوي مختلف. إذ جاء النص في اتصال صوتي بين محبين متحدث وصامتة، مقسم إلى أربع حركات تكفلت المؤدية بإلقائها على جمهورها المتعدد والذي يقاسمها فضاء الركح دون حواجز. نص يكسر قاعدة الفعل والقصة والحوار في تقليدها الأرسطي ويعرض حالة فنية أيديولوجية من خلال تراكيب لغوية رمزية مبتورة لا يكمل نطقها لكنها تؤدي المعنى. ينصهر في ذلك الشكل مع المضمون انصهارا مكثفا لصياغة دراما حديثة. هذا البتر الذي يصفه مقول النص كنوع من الاحتجاج والرفض داخل عملية جلد للذات المسرحية المعرفة ب« كنت عبقرية حين اشتغلت بالمسرح، تخلقين مشاهد مبدعة بخيال واستقاعات لا تنضب، تشرحن

للتلقي مبنية على الحضور الواقعي لمكونات العرض الممكنة من ممثلين وديكور وإضاءة وموسيقى في الآن والهناء. وتطلع المتلقي على كواليس التمرين والتحضير.

هل هذه اللحظة هي لحظة بداية العرض شاررتها دخول أول متفرج؟ أم هي تسبق ذلك؟ هي مفردات تحيل إلى مأزق إعادة السؤال عن زمن التلقي وولادة الرابط الفرغوي. إن اشتغال ماكينة العلامات من منطلق التحليل السيميولوجي للعرض يستهل بعد جلوس آخر متفرج على مقعده وإعلان البداية في مختلف الطرق للمتعارف عليها وأشهرها حديثا تركيز الإضاءة على الركح. هل نسلّم هنا أن زمن دخول الجمهور هو زمن هامشي خارج حاجة المنجز المسرحي؟ أو يمكن أن يكون مجالا آخر لكسر البنية الزمكانية الدراما وتحقق حالة جديدة كعنصر أساسي لهدم الاتفاقيات المتعارف عليها كما ضبطها هانس ثيس ليمان في مؤشرات مسرح ما بعد الدراما.

إعلان المسرحية أن لحظة التلقي تبدأ بدخول المتفرج الناظر إلى القاعة (الصالة) والممثل المنظور إليه في انتظاره. في هذا ضرب من الانقلاب على قاعدة تحقق المسرحية المتداولة. إذا نحن إزاء حركة هدم وإعادة بناء اتفاق مختلف يبنى بأن المنجز هو تجربة مشتركة وأن ما يقدم هو متأسس عضويا على تفاعلات صارت وتصبّر على الركح لا جاهزية، تامة مسبقة فيه.

٣- إرباك التصنيف

خضعت جميع الممارسات الفنية إلى تسميات وتصنيفات نظرية، يتكفل النشاط النقدي بتأصيلها وحفر دعائم بنيانها. هي عملية صنعت من الفن أرخبيل يعيش تحت موجات التأثير والتأثير بين مختلف أمثاله ومذاهبه. ليخترق هذا الجهد التنظيري الصنف الواحد ويجزئه هو الآخر إلى مدارس وتوجهات صغرى داخل التصنيف الأكبر. هذه الفكرة التي شكك فيها وأصبحت محل السؤال في سياق الفرجة التي تستثمر فعل المناقفة ووصفته بالقبولية القاتلة، وعليه تسعى فنون ما بعد الحدائية إلى كسر الحدود الفاصلة وخلق تقاطعات متعددة التخصصات مركزها فن الأداء عباةته مسرح ما بعد درامي. وإن لم يصل هذا المفهوم إلى أن يصبح مذهبا أو نظرية، يعرفه ليمان بأنه شكل جمالي محدث نتاج للأزمات العالمية المتواترة من صعود القادة السياسيين اليمينيين





في حين اشتغل الاثنان على الصياغة الآلاتية الإلكترونية تقطع مع التبعية التصويرية وتتخذ مكانها الناجع داخل دراماتورجيا العرض.

إن الكتابة الركحية هي مسؤولية كما يحددها بريشت، فهي مسؤولة عن كل ما يلتزم به الإخراج لينضبط إلى أسلوبية موحدة، وهو ما نراه ونسمعه في مسرحية صمت، فكل ردهات العرض تقف على ناصية الجدل وتوليد السؤال من السؤال. سؤال الجدوى حتى يقوم المسرح بدوره التثويري وإعادة صياغة الوعي تجاه القضايا الكبرى.

الإحالات المرجعية

- Hans-Thies Lehmann, Le Théâtre postdramatique (1999), Philippe- Henri Ledru, L'Arche 2002.
- Peter Szondi, Théorie du drame moderne 1980-1950, Lausanne, L'âge d'homme, 1983.
- إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، ترجمة محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006.
- جورج لوكاتش، تاريخ تطور الدراما الحديثة، ج 1، ترجمة كمال الدين عياد، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2016.
- تأملات في مسرح ما بعد الدراما، باتريس بافيس، ترجمة المبارك غروسي، دراسات الفرجة، 2020.
- ما هو المسرح الملحمي؟ والتر بنيامين، ترجمة عبد الحليم المسعودي، الحياة الثقافية، العدد 155، 2004.
- مسرح ما بعد الدراما، وشعراء الخشبة، محمد سيف، (نسخة خاصة)
- هل المسرح بعد الدرامي بعد بريختي؟ مايكل فيرناندو، ترجمة أحمد عبد الفتاح، مسرحنا، العدد 808، 2023.

استعراض مباشر لعملية مونتاج لشذرات الحكاية، لتساعد التأثيرات التكنولوجية المتوفرة في أجهزة التحكم في الصوت المستعملة من نجاعة المنحى التجريبي من خلال التفخيم والصدى الاصطناعي وغيرها. هذا المصداح الذي استعمله المخرج في افتتاحيته والإعلان بشكل مكشوف عن مكونات عرضه من سؤال الأطروحة وصولاً إلى أسماء المؤدين الحقيقيين. فهو عرض يتناول فكرة بعينها ويقدمها لشخص الفنانين علي حوت وعبد القيسي وحلا عمران، لا يتلبسون شخصيات درامية وهمية وحمل كل ما سيقع بعد ذلك على السردية الملحمية.

تربط عملية المونتاج المشتغل عليها بين الجانب الأدائي الحي وقريته الوثائقي من خلال شهادات مسجلة للعقيد اللباني المتقاعد لباس فرحات وخبير المتفجرات الأمريكي اللذين تكفلا بمهمة السرد حول وقائع انفجار مرفأ بيروت والتحليل العلمية المحيطة بالموضوع. وثائق مثلت قوة دفع لحركات النص والخيط الناظم للدراماتورجيا البريشتية. كما حضرت كمسار زمني تاريخي للحكاية -مرتبطة كرونولوجيا بدوران عقارب الساعة المعلقة فوق الركح- يصطدم بالزمن الحقيقي الذي يعيشه المتلقي مع المؤدين وكأن للحكاية الموثقة زمنها الخاص المتشظي يقابله زمن حقيقي متصل.

بالعودة إلى مقترح الأدائية (البرفورمونس) الموظف في مسرحية صمت نراه هو الآخر ينهل من الملحمية البريشتية، حيث تحضر الموسيقى بصفة أساسية عبر الجمل اللحنية أو التجريد الصوتي وتستحوذ على الجسم الأكبر داخل العرض. إذ جاءت الموسيقى كآلة حرب دمرت كل ما هو سوي ومكتمل هي النص المعارض المتستر الذي طبع هوية العرض وتحكم في كل مفاصله.

ثنائية النغمية والتجريد هي مركز الرحلة الأدائية التي خاضتها حلا عمران صحبة علي حوت وعبد القيسي، تكفلت الأولى بتمزيق كلام النص وإعادة بناء إيقاعية إنشائية تلملم شظايا الدراما عبر توظيف إمكانياتها الصوتية الطبيعية،

سقوط المقولات السياسية يسارها ويمينها؟ كيف يكون للفن دور تاريخي ليس من الجانب الكرونولوجي بل كحافظ للذاكرة الحية للشعوب في تغيراتها الاجتماعية والفكرية؟ هل يمكن اعتبار أن كل موقف خارج سياقات التزيين والتطويل لشعارات التطور والتقدم العربي المستقل هو خيانة وزرع للفتنة يصل عقابها حد الموت انتحارا أو اغتيالاً؟ وعليه هل يكون الصمت مقاومة أو استسلاماً أو هو عنف ضد العنف؟ تنتهي الحركة الرابعة بشهادة توثيقية ثانية من خلال استدعاء أبيات من شعر نساء البشتون الأفغانيات مترجمة إلى العربية، والتي يحفظنها ويقلنها سراً. فهو استحضار للتمرد من خلال الشعر. إذ عبر شعر نساء البشتون عن أزمة المرأة في المجتمع الذكوري، والخاضع للتقاليد والأعراف المحرمة للحب والحرية. فنساء البشتون، شاعرات متمردات بكل ما تحمله الكلمة من معنى، وأشعارهن تعبير صادق عن الحب والشغف الذي حُرمن منه، فكان الشعر سبباً في التمرد على قانون الرجال للإفصاح عن الحب.

الحركة الرابعة هي لحظة الذروة والتقاء مساري حركات النص انفجار المرفأ وانفجار الصامتة تمرداً وكشفاً للمسكوت.

5- ثمة نافذة مطلة على البريشتية

إن ادعاءنا السابق بانتماء مسرحية صمت إلى سياق مسرح ما بعد الدراما المستند شكلاً ومضموناً إلى الأدائية كمنهج جمالي، فإننا لا ننفي حضور الرؤية البريشتية في جميع مفاصل العرض. فالتظاهرات ما بعد درامية تستمد جذورها من الملحمية البريشتية حتى أن ليمان في حديثه عن المسألة يطرحها كمحلة ما بعد بريشتية ليس بمنطق القطع الزمني ونسيان الماضي التقليدي كما فسرتة الناقدة المقدمة للترجمة الإنكليزية لكتاب ليمان كارين يوريس-موني.

نجد في عرض صمت تسرب آليات المسرحية البريشتية، إذ يتخذ البسام المسرح كأداة لتفسير البنيات الفكرية للبيئة الاجتماعية وفضح الوعي الزائف فيها من خلال منهج جدي قائم على الأطروحة ونقيضها ثم الاستنتاج، ملخص في جملة الأسئلة الواردة في حركات النص. فماهي الآليات الإخراجية البريشتية المعتمدة لهيكل البناء العام؟

كما أسلفنا الذكر ينطلق العرض بدخول الجمهور على فضاء بروفة ندرتها من خلال السينوغرافيا المقترحة في الآلات الموسيقية الموضوعية وترسنة من المصداح (ميكروفونات) تبث السؤال عن دواعي وكيفية استعمالها. تؤكد فكرة البروفة حوارات التعديل بين الممثلة والعازفين، في ذلك نفي لدلالات فضاء درامي متوقع. كما يحيط بالمصطبات في جهتي الركح كراسي لجلوس الجمهور. وهي آلية بريشتية لكسر الحاجز الوهمي وحضور المتلقي كمراقب لتكبيبية أحداث المسرحية. هي مواجهة مباشرة بين المؤدين ومشاهديهم لخلق حالة الوعي واليقظة إحدى أهم مقولات المسرح الملحمي التي يذكرها والتر بنيامين بقوله «المسرح الملحمي يضع في اعتباره حالة تم إهمالها كثيراً وتمثلت في ملء خندق الأوركسترا. هذه الهوة التي تفرق بين الممثلين والجمهور.»

يستعمل الإخراج إلى أداة المصداح (الميكروفون) في جميع مفاصل فضائه السمعي وهو أداة مجربة سابقاً (اروين بيسكاتور، بيتر فايس) تسند الروح التجريبية للعرض لتنبه المتفرج بأن ما يشاهده ليس دراما بالمعنى التقليدي هو

أسس ومبادئ فن الإدارة المسرحية

العمل على تنظيم وتصميم كواليس المسرح (٢)



أحمد محمد الشريف

** ثم تأتي مرحلة بروفات الحركة، ويتم فيها:

- تسجيل ملاحظات المخرج لخطوط الحركة والديكور والإضاءة وألوانها والإكسسوار والأثاث حسب المشهد: من المهارات الأساسية لمساعد الإدارة المسرحية تسجيل كل ملاحظات المخرج أثناء عمل بروفة الحركة، وتتضمن: خطوط حركة الممثلين، أوضاع قطع الديكور والأثاث على خشبة المسرح الثابتة والمتحركة، ملاحظات الإكسسوار (العام- والخاص بالممثلين)، ملاحظات الإضاءة (أمانها وتوزيعها، وإضاءات الخاصة لمشاهد خاصة)، والصوت (مؤثرات صوتية- موسيقى- أغاني)، الرقصات أو التعبير الحر، أو أي ملاحظات أخرى ينطقها المخرج أثناء العمل.

- حركة الممثلين: يتطلب تسجيل حركة الممثلين التي يقوم المخرج برسمها اتباع قواعد خاصة لتسهيل تسجيلها والرجوع إليها، ولضمان كتابتها بدقة دون عشوائية. ويتلخص ذلك في خطوتين: الأولى: كيفية تخطيط نسخة العمل والكتابة عليها، الثانية: المعرفة التامة بتقسيم خشبة المسرح وخطوط حركة الممثل.

- تخطيط نسخة العمل: يجب أن تكون نسخة العمل ذات جانب أبيض غير مكتوب عليه، ويفضل البعض أن تكون النسخة مكونة من ورقة بيضاء فاصلة بين ورقتين للحوار.

- يتم عمل جدول في جانب الورقة البيضاء يتضمن عدة خانات، هي: التقييم، الحركة، الإضاءة، الصوت، ملاحظات أخرى وتتضمن ما يتعلق بالديكور والملابس والإكسسوار أو أي ملاحظات أخرى.

- التقييم يشير إلى رقم الحركة في الصفحة المقابلة في الحوار، ثم تكتب خطوط الحركة في خانة الحركة، وفي باقي الخانات تكتب أي ملاحظات خاصة بها للمخرج يقولها أثناء البروفة. مع التأكيد على التدوين الدقيق لها.

- قبل بدء البروفة يحصل أعضاء فريق الإخراج من المخرج على نسخة مبدئية (كروبي) من أوضاع الديكور والأثاث على خشبة المسرح. ليقوم المساعد بتثبيتها في نسخة النص للرجوع إليها والعمل منها. وعليه أن يقوم بتسمية وترقيم كل قطعة موجودة على الخشبة باسمها

والذي يقوله المخرج، ويقوم بالتقييم بشكل تسلسلي من اليمين لليسر أو من اليسار لليمين، بحيث يكون ذلك بأسلوب موحد بين جميع أعضاء هيئة الإخراج.

- يفضل عادة أن يستعمل القلم الرصاص في التدوين الأولي مع استعمال המחاة، نظرا لأن معظم المخرجين يقومون بتغيير تصميم الحركة أكثر من مرة.

- يجب أن يكون مساعد الإدارة المسرحية حاضر الذهن، نشيطا، سريع البديهة، على درجة عالية من التركيز والانتباه مع كل ما يقوله المخرج.

- أمام الجملة الحوارية التي يقوم المخرج بتصميم الحركة لها، يتم كتابة التقييم الخاص بها مثلا: ١، والجملة التالية ٢، التالية ٣، وهكذا دواليك أثناء العمل أولا بأول. بمجرد كتابة التقييم يتم الانتقال للجدول في

الصفحة المقابلة وكتابة الحركة في الخانة المخصصة لها. يعمل البعض هنا على سبيل سرعة الإنجاز بكتابة الحركة بجوار الجمل الحوارية بالقلم الرصاص مع استخدام رموز وإشارات وأسهم توضح اتجاه الحركة أو شكلها، على أن يقوم بعد البروفة بتنظيم ذلك كله في الخانات المخصصة بالجدول.

- يجب أن يستعمل كل أعضاء هيئة الإخراج نفس المصطلحات والرموز معا، ويتم يوميا اجتماعهم بالمخرج المنفذ سواء قبل البروفة أو بعدها لمراجعة وتوحيد نسخ العمل. حيث أن نسخة العمل ليست ملكا لشخصيا، إنما هي ملك العمل نفسه، بحيث إذا غاب أي فرد لأي سبب، يستطيع غيره القيام بمهامه من نفس النسخة التي استخدمها دون عناء.



مستلزمات الديكور أو الإكسسوار أو الملابس فهناك خامات معينة يتم تحديدها وألوان خاصة سواء للقماش أو الأخشاب أو المعادن، فإذا تم شراؤها بنسبة خطأ ولو بسيطة دون وجود الفنان المصمم لها أو مساعد هيئة الإخراج الدارس والخبير بها، أثناء عملية الشراء، فذلك قد يتسبب في أخطاء في التصنيع أو تشويه أو إفساد للخامة المصنعة وفي المنتج النهائي لها سواء أكان قطعة ديكور أو ملابس أو إكسسوار.

وعلى هذا فإن مساعد هيئة الإخراج لابد أن يكون دارساً وملماً بالكثير من الخامات وأصنافها وتأثيراتها وكيفية استخدامها مع الإلمام ببعض طرق التصنيع.

- اتقان مبادئ التلقين المسرحي: وتعد من أهم الواجبات التي لابد من إتقانها لدى كل مساعدي هيئة الإخراج، لأن ظروف العمل بالبروفات قد يضطر أي منهم في أي لحظة للقيام بتلك المهمة، رغم تخصيص مساعد معين لأدائها أو وجود ملقن محترف.

- يجب أن يكون مع الملقن نسخة كاملة من النص محذوف منها كل الجمل المستبعدة، ومدون بها كل الجمل المضافة أو المعدلة، وأي ملاحظات سبق للمخرج أن ذكرها وتم تدوينها حول الحوار.

- على الملقن أن يكون سريع البديهة وعلى علم بكل الوقفات والقطعات بين الجمل، خصوصاً تلك المرتبطة

إعادة ما فاتته، ولا يقاطع المخرج إطلاقاً لأي سبب، ولا يهمل ولا يتحرج بعدها في السؤال عما فاتته.

- حصر عدد قطع الديكور والإكسسوار وأصنافها: يقوم مساعدي الإدارة المسرحية بحصر جميع قطع الديكور والأثاث في قائمة خاصة بها وكذلك كل الإكسسوار المستخدم في العرض في قائمة خاصة به. على أن يتم في القائمة تحديد القطعة وتصنيفها، وأوجه استخدامها والمشاهد التي تستخدم فيها، ومكان وضعها، وبالنسبة للإكسسوار يتم تحديد الإكسسوار العام والإكسسوار الشخصي وتحديد الشخصية التي تستخدمه والمشاهد التي يتم استخدامه فيها. وهنا يتم وضع قائمتين قائمة خاصة بعضو هيئة الإخراج لاستخدامها في البروفة، وقائمة أخرى مجردة يتم من خلالها متابعة تنفيذ الانتهاء من تصنيع أو شراء قطع الإكسسوار أو الديكور مع الفني أو الفنان المختص بالتنفيذ.

- متابعة شراء الخامات للديكور والملابس والإكسسوار: من المهام الواجبة لمساعد هيئة الإخراج متابعة العملية الإنتاجية في التصنيع من بدايتها وفي كل خطواتها لضمان دقة التنفيذ من قبل فنان مدرك وواعي لكل تفاصيل العملية الفنية، حيث أن أي خطأ غير مقصود أو عن غير فهم من موظف مشتريات أو موظف إنتاج فإنه يضر بتنفيذ العمل، فمثلاً عند شراء

ملاحظات:

- عند كتابة الحركة يجب تدوين وضع جسم الممثل كما طلبه منه المخرج، وأحياناً كثيرة لا يتلفظ المخرج بالوضع المطلوب لأن الممثل ذا الخبرة البسيطة غالباً يتخذ الوضع المطلوب مباشرة دون توجيه من المخرج، وعلى هذا يجب معرفة كاتب الحركة باسم وضع الجسم وتدوينه من تلقاء نفسه بملاحظة الممثل.

- الحركة المسرحية للممثل إما خط مستقيم للأمام أو بالميل للداخل أو للخارج في اتجاه ممثل آخر أو قطعة ديكور أو أثاث، أو خط منحنى (نصف دائرة) سواء للداخل أو للخارج. وعند تدوين الحركة في النسخة يجب ذكر شكل الحركة بالتفصيل.

- على مدون الحركة أن يتخذ مكاناً مناسباً لوقوفه أمام خشبة التمثيل بحيث يسمح له بكشف منطقة التمثيل كاملة أمام عينيه، وبحيث لا يكون عائقاً أمام المخرج في مشاهدة منطقة التمثيل أو الممثلين، وبحيث لا يقف بين الممثلين فيعيق حركتهم، وبحيث يكون قريباً بمسافة مناسبة تتيح له سماع صوت المخرج والممثلين جيداً.

- في حالة عدم لحاق مدون الحركة بكتابة أحد الحركات أو ملحوظة نتيجة تلاحق المخرج في تصميم الحركة، عليه أن ينتظر حتى توقف المخرج من نفسه ثم يطلب منه

بالكتابة بألوان مختلفة لحظات الدخول ومفاتيحها، وكذلك تحديد جمل حوارية سابقة بوقت كاف يتم فيها استدعاء الفنان إلى الكالوس والانتظار. وينطبق ذلك على دخول وخروج قطع الديكور والأثاث و الكالوسسوار بحيث يكون كل منهم في موعده المحدد وبسرعة دون تباطؤ.

- تسهيل الحركة في الكواليس للممثلين والديكور والأثاث: يتطلب العمل في العرض المسرحي من الممثلين والعمال والفنيين التنقل والحركة في الكواليس أثناء سير العرض، فالممثل يحتاج إلى التحرك للتوجه إلى الكالوس الذي سيدخل منه على خشبة، العامل يحتاج الحركة لتحريك الديكور والأثاث، الفني لضبط ومتابعة العمل الخاص به سواء للإضاءة أو الصوت أو الكهرباء أو غيره. وهكذا فهذا التنقل خلف الكواليس كما ذكرنا من قبل مشوب بالمخاطر للشخص المتحرك، وأيضا للخدمات والقطع الموجودة بالكواليس التي قد يسبب الارتطام بها خطرا على الشخص يؤدي للإصابة أو الوفاة لا قدر الله، نظرا لوجود أخشاب وحدائد، إضافة لأسلاك كهربائية وغيرها قد لا يراها من يسير في ظلام الكالوس، لذا فعلى مساعدي هيئة الإخراج متابعة تسهيل تلك الحركة لكل العاملين في العرض، فيكون مساعد الإخراج مدركا بشكل كامل كل تفاصيل الكالوس، ويكون معه كشاف إضاءة صغير للإنارة لمن يريد الحركة، ومتابعته حتى يعبر الكالوس بسلام، مع التنبيه على الجميع بعدم التحرك في الكالوس إلا للضرورة فقط مع متابعة تنفيذ ذلك.

** تجهيز المسرح للعرض المسرحي، وتشمل:

- مراجعة أجهزة الإضاءة والصوت: يجب حضور كل أعضاء هيئة الإخراج قبل بدء العرض بساعتين أو ثلاثا وضرورة وجود الفني المختص سواء بالإضاءة أو الصوت وعامل الكهرباء، وتتم مراجعة جميع الأجهزة للتأكد من سلامتها وجودة تشغيلها، وتصليح التالف منا إن وجد، ويلاحظ أنه لا يتم إطلاقا الاعتماد على أن الأجهزة أثناء العرض في اليوم السابق كانت سليمة، فمثلا قد يفاجأ الكهربائي بأن لمبة بروجيكتر قد احتترقت ويحتاج إلى تغييرها، كما يقوم منفذ خطة الإضاءة بمراجعة كل مفاتيح الخطة والتأكد من سلامة الأجهزة ووضعها السليم في أماكنها، والتأكد من صحة سير الخطة المسجلة على الجهاز، وذلك بشكل يومي طوال فترة العرض، دون إهمال أو تكاسل إطلاقا. وكذلك الأمر بالنسبة لأجهزة الصوت وخطة الصوت المسجلة على الأجهزة، والتأكد من سلامة وجودة السماعات والأسلاك والميكات وجودة توصيلها وشحن البطاريات الخاصة بها.

- مراجعة الديكور والإكسسوار في الكواليس، والتأكد من سلامتها: يجب على مساعدي الإدارة المسرحية مراجعة قطع الديكور المشونة بالكواليس، وأدوات الإكسسوار المخزونة في غرفة خاصة بها، من حيث سلامتها والتأكد

الغرف الأكثر اتساعا مخصصة للراقصين والراقصات ولأعداد الممثلين أو المجاميع، كما يتم تخصيص غرفة للماكياج، وغرفة للملابس وغرفة لتشوين الإكسسوار يوميا، وهكذا..

وعلى مساعد الإدارة المسرحية هنا تنفيذ ذلك بدقة، حيث يتسلم من المخرج المنفذ قائمة أو جدولا بالتوزيع، وقبل أن يسلم الممثلين مفاتيح الغرف عليه أن يشرف ويتابع مدى نظافة الغرف ومدى جاهزيتها لاستعمال الممثلين من حيث وجود مقاعد للجلوس، دولاب للملابس، مرآة سليمة، إضاءة كافية، تهوية مناسبة، وفي حالة وجود مروحة أو تكييف عليه التأكد من تشغيله، والتأكد من سلامة مفاتيح وأبواب الغرف. وفي حالة أي عطل عليه متابعة الإصلاح مع الفني المختص. ثم يقوم بعد ذلك بتسليم الغرف للممثلين.

- ترتيب الديكور حسب المشهد: على مساعد الإدارة المسرحية تخطيط قائمة لمشاهد العرض خاصة يتم فيها تحديد ديكور كل مشهد ووصفه بالتفصيل وتحديد كل قطعة ومكانها، ويكون هذا بترتيب مشاهد العرض. ومراجعة ذلك مع مصمم الديكور.

- تخزين وتشوين الديكور بشكل صحيح بعد انتهاء العرض المسرحي: يعد تشوين الديكور بعد نهاية العرض من أهم المهام في كواليس المسرح، وتلك المهمة يقوم بها عمال المسرح، لكن لا بد أن يكون بإشراف ومتابعة مساعدي الإدارة المسرحية، حيث أن ذلك يتطلب وجود مكان متسع وكاف لكل قطع الديكور، ويجب مراعاة تنسيق وتنظيم القطع عند التشوين، بحيث يتم في سهولة دون تزامم أو تعقيد، يراعى حمايته من أي حوادث تسبب له أي كسر أو إفساد له، وبحيث يراعى سهولة خروجه في اليوم التالي قبل العرض، ويراعى تشوين كل قطعة في أقرب مكان للكالوس الذي تدخل منه إلى الخشبة، ويراعى الحفاظ على أمان وصحة العاملين والفنانين الذين يتحركون في الكواليس في تحديد أماكن وأساليب التشوين، حيث أن الحركة في الكواليس مشوبة بالمخاطر لأنها غالبا ذات إضاءة ضعيفة جدا إن لم تكن مظلمة مما يعرض السائر لخطر الاصطدام بالديكور والإصابة لا قدر الله.

- ضبط إيقاع العرض المسرحي: ليس المقصود بذلك ضبط إيقاع الممثلين على خشبة أثناء التمثيل فتلك مسئولية الممثل، ولكن ضبط وتنظيم الدخول والخروج من وإلى الخشبة للممثلين والراقصين والمجاميع، بحيث لا يحدث أي تأخير في لحظة دخول أحدهم، ولا يحدث العكس أيضا، أي التبكير في الدخول عن اللحظة المحددة، ويكون ذلك بالتجهيز المبكر لكل فنان باستدعائه للتواجد في الكالوس المخصص لدخوله قبل الموعد بوقت كاف كي يتهيأ ويستعد للدخول في الدور على مستوى الأداء، وللدخول على خشبة في اللحظة المناسبة المحددة، وهذا يتطلب أن يكون مساعد الإدارة المسرحية المكلف بذلك معه نسخة مخصصة محدد فيها

بأداء الممثل، فعليه أن يلتقط أسلوب عمله من الممثل وطريقة أداءه، سواء بالملاحقة أو التوقف أو الإسراع وهكذا.

- عليه أن يكون مرتفع الصوت للممثل، تخرج منه الجمل واضحة بنطق سليم، ومنخفض الصوت للصالة أو المشاهدين. وألا يثير صوته جلبه أو إزعاج يؤثر على تركيز الممثل أو أداءه وألا يزعج المخرج أيضا.

- الملقن المحنك هو الذي يكون سريعا في إعطاء التلميح بالجمل، وغالبا ما يدرك بإحساسه الخاص مواقف التردد والارتجاج حتى قبل أن يبدأ الممثل بالفعل في أداء دوره. ويختلف الممثلون فيما بينهم أثناء البروفات فيما إذا كان يرغب الممثل في إعطائه التلميح بالجملة أم لا، خصوصا في البروفات النهائية التي يشعر فيها الممثل أنه قد حفظ دوره بشكل كبير فمنهم من يرغب في التلميح ومنهم من يرفضها من باب الإحساس بتمام الحفظ. فعلى الملقن أن يكون حساسا لرغبة هذا أو ذاك.

- لا ينبغي على الملقن أن يترك النص جانبا أثناء قيام الممثلين بالبروفات.

- يفضل أن يكون مكان الملقن في البروفات الأولى أمام مقدمة خشبة المسرح. وفي البروفات النهائية ينتقل إلى الكالوس الأول أو في فتحة مقدمة المسرح الجانبية (الكاونتا)، متجها بوجهه إلى أعلى داخل الخشبة، حتى يكون النصب الأكبر لصوته موجها للخشبة والممثلين عكس اتجاه الجمهور.

- بعد عدة أيام يكون كل ممثل قد حفظ دوره، لكن يفضل وجود الملقن دائما ومتابعته للحوار كاملا أثناء العرض واستعداده لأي طارئ قد يطرأ أثناء التمثيل، حتى آخر ليلة عرض. كما أنه أحيانا يكون أحد الممثلين كبيرا في السن غير واثق من الحفظ أو عادة تخونه الذاكرة ويظل بحاجة للتلقين طوال فترة العرض.

- نسخة النص المخصصة للملقن يجب أن تكون خالية من أي إضافات أو ملاحظات قد تشتت انتباه الملقن، فهي مخصصة لتلقين الحوار الصحيح والمنضبط المتفق عليه فقط.

** تنفيذ تعليمات مدير خشبة المسرح: مع اقتراب موعد العرض ومع بدء البروفات النهائية، ينتقل فنانو (مساعدي) الإدارة المسرحية إلى مرحلة أخرى جديدة تتضمن عددا جديدا من المهام يتم من خلالها تنفيذ تعليمات مدير خشبة المسرح، من أهمها:

- توزيع الغرف على الممثلين: أثناء البروفات النهائية وقبل بداية العرض الأول بأيام قليلة يقوم مدير المسرح بالتعاون مع المخرج المنفذ بتوزيع الغرف على الممثلين طبقا لقواعد معينة، حيث يضع في الاعتبار مدى نجومية الممثل بطل أو بطلة العرض ليكون له الأولوية في الغرفة الأفضل تجهيزا واتسعا وقربا من خشبة المسرح ويتحقق فيها الخصوصية تقديرا لمكانته. بعد ذلك تكون الغرف القريبة من الخشبة لمن هم أكثر تغييرا للملابس لتحقيق سرعة التغيير والعودة للخشبة سريعا، ويفضل أن تكون



من عدم حدوث أي كسور أو خدوش أو قطع أو نقص فيها والتأكد من تعداد كامل قطع الإكسسوار دون نقصان أو إفساد. ويتم ذلك قبل بداية العرض بفترة كافية لا تقل عن ساعة أو ساعتين، كي يتم إصلاح أو صيانة أي عطب أصابها قبل العرض بوقت كاف. كما تتم تلك المراجعة أيضا بعد نهاية العرض.

- التأكد من حضور جميع المشاركين في العرض (ممثلين، فنيين، عمال، مجاميع...الخ): لا بد من التنبيه على جميع العاملين بالعرض من ممثلين وراقصين وفنيين وعمال وهيئة الإخراج والموسيقيين والمطربين في حالة وجود الموسيقى الحية، بالحضور قبل العرض بوقت كاف لا يقل عن الساعة ويصل إلى ساعتين أو ثلاث، فتختلف من فنان لآخر حسب احتياج ذلك، حتى يتسنى لكل فنان الاستعداد بشكل كاف والتجهيز لدخول الخشبة، فالممثل يحتاج وقتا مناسباً لعمل الماكياج وتصفيف الشعر وارتداء الملابس وتجهيز الإكسسوار الشخصي. إضافة لمراجعة دوره والتركيز الذهني والاستعداد النفسي والبدني للاندماج في الشخصية، وكل هذا يحتاج إلى وقت كبير، وكذلك باقي الفنانين والعاملين في العرض مع اختلاف أعمالهم واحتياجاتهم.

فنجند أنه على أعضاء هيئة الإخراج متابعة ذلك ومراجعة تواجد الجميع في المسرح. وبدء استعداد كل منهم لبداية العرض، ويتم ذلك من خلال قائمة مكتوبة مدون بها أسماء جميع الفنانين العاملين بالعرض، مع تصنيفهم كل مهنة منفصلة عن الأخرى (تمثيل - رقص - موسيقى - مجاميع.. وهكذا). وتتم متابعة كل منهم ومتابعة استعداداته سواء بالماكياج أو الكوافير أو الملابس أو استلام مايك الصوت، فردا فردا دون إهمال لأصغر دور لضمان عدم حدوث أي خلل أثناء سير العرض المسرحي. ويقوم مساعد الإدارة المسرحية قبل العرض بنصف ساعة بالتنبيه على الجميع بالتوقيت، ويكرر هذا قبل ربع ساعة، ثم كل خمس دقائق، حتى صدور الدقات الثلاث من مدير الخشبة. ويجب التأكد من استعداد كل المشتركين بالمشهد الأول في الكواليس الخاصة بهم قبل البدء بربع ساعة أو عشر دقائق على أقل تقدير. وبعد ذلك أثناء سير العرض يجب متابعة توقيت دخول وخروج كل فنان واستدعاؤه والتأكد من وجوده واستعداده في الكالوس قبل دخوله بخمس دقائق، وذلك حتى نهاية العرض.

- معرفة مفاتيح دخول وخروج الممثلين والديكور والإضاءة والموسيقى... الخ: يتم تجهيز جدول خاص بمفاتيح الدخول والخروج الخاصة بالممثلين والديكور والإضاءة والراقصين والصوت والإكسسوار وهكذا. وتحديد أماكن الدخول والخروج. ويستتبع ذلك إعداد جدول خاص بكل كالوس (ممثلين - يسار) لكل مفاتيح وحركات الدخول والخروج منه. يحتفظ بنسخة منه مع مساعد الإدارة المسرحية المسئول

عن الكالوس، كما يتم نشر أو تعليق نسخة منه في مكان ظاهر يمدخل الكالوس ليسهل مراجعته على الجميع.

كما يتم إعداد جدول خاص بمفاتيح الإضاءة لمسئول تنفيذ خطة الإضاءة، وكذلك يتم إعداد جدول خاص بمفاتيح الصوت لمسئول تنفيذ خطة الصوت.

- معرفة أماكن وضع الديكور والإكسسوار والأثاث: يقوم مساعد الإدارة المسرحية بمعرفة أماكن وضع الديكور والأثاث والإكسسوار العام على خشبة المسرح، وضعا دقيقا من خلال منفذ الديكور، مع تحديد علامات على الأرضية تدل على مكان كل قطعة بدقة، باستخدام لاصق فسفوري مختلف الألوان لتحديد لون مختلف لكل قطعة، وذلك متلازم مع جدول تفصيلي معه بتوقيت دخول وخروج كل قطعة أثناء العرض، وعليه أن يراقب ويشرف على العمال أثناء وضع الديكور أو تغييره والتأكد من وضعه الصحيح.

في النهاية نوضح أن مهارة وإجادة فنان الإدارة المسرحية في تخصصه لا بد أن تكتمل بتنمية قدراته الذاتية التي تركز في الأساس على ثقافته، فهو (وأؤكد بشدة على ذلك) فنان أولا وأخيرا وليس حرفيا أو موظفا إداريا أو مجرد صانع ماهر، وعليه فإنه يجب أن يكون على ثقافة عامة واسعة وعلى الأخص ثقافة فنية متخصصة لحاجة العمل ومن ضمنه أن يكون:

- دارسا لفن المسرح.
- عالما بكل خطوات العملية الفنية المسرحية منذ بدايتها حتى نهاية العرض المسرحي.
- عالما بكل تفاصيل خشبة المسرح.
- على علم تام بمهام عمله وواجباته ومسئوليته.
- على دراية بشبكة العلاقات في العرض المسرحي بين كافة العاملين فيه لتحديد أسلوب التعامل مع كل فرد

فيها.

- أن يكون ملما بتاريخ المسرح العالمي والمصري

والعربي.

- أن يكون ملما بأنواع المسارح والاختلافات بينها.

- أن يكون ملما بأشكال المذاهب المسرحية.

- أن يكون عالما بالمصطلحات المسرحية المستخدمة في

العرض المسرحي والكواليس.

- أن يكون عالما بالحركة المسرحية وخطواتها وكيفية

كتابتها.

- أن يكون عالما بمبادئ التلقين.

- أن يكون ملما بالأعمال الفنية اللازمة في العملية

الفنية مثل الكهرباء والإضاءة والصوت والماكياج

والملابس والديكور.

- أن يكون متقنا لقواعد اللغة العربية ومتقنا لنطقها

السليم، حتى يتمكن من التلقين الصحيح في العروض

المكتوبة بالفصحى.

وأخيرا فإضافة لكل ما سبق من وظائف ومهام

ومسئوليات فإنه يتسم بالمرونة والانسائية في التنفيذ

والتحقيق من عمل مسرحي لآخر ومن مكان أو مسرح

لآخر وأيضا من بلد لآخر طبقا لتغير المفاهيم والثقافات

والإحداثيات بتغير الأوضاع المكانية والزمانية والفنية.

أحمد محمد الشريف

المسرح والعلاج

العلاج والرعاية أم الوهم (٢)



والمكبوت والمصاب بالإمساك. لقد ذكر التطهير عدة مرات في الكتابات المنسوبة إلى إيبوقراط عدة مرات، بمعنى القيء والحقنة الشرجية والنزيف. وفي الطب المنسوب إلى إيبوقراط، يتكون الفعل التطهيري من تفريع كل شيء يرهق الجسم، بعد تسهيل المواد وتحرير الفتحات - مع الحرص على مراعاة البلد والموسم والعمر والمرض الذي يصح فيه الاستنفاد من عدمه.

وبعكس نظرية الفكاهة، استمر لتطهير عبر القرون، وأظهر أنه يتمتع بقدرات رائعة على التكيف. وبالنسبة للمسيحيين، فإنه يعني التشديد، وبالنسبة لروسو فإنه سطحي، وتحويلي في نظر ديرو و ليسينج، ومفيد للممثلين وفقا لجوته، علق عليه شيلر و نيتشه، وإنه مندمج في السياسة في رأي البريختين، وعلاوة على كل ذلك، فإنه فرحة علماء النفس والمعالجين. وقد بدأ إصدار كتاب جيكوب بيرناي عام ١٨٨٠ حول المفهوم

ومصطلح "التطهير catharsis" - الذي وظفه أرسطو - لأنه قد نسج أيضا روابط معقدة مع طقوس التطهير وطرده الأرواح الشريرة منذ العصور القديمة. وقد استأنف فن الطب الذي نشأ على أساس نظرية الفكاهة المعنى الأصيل للكلمة. وبالنسبة للطبيب، يشير التطهير إلى عملية الإبراء والحقن الشرجية والنزيف وتقنيات الاستئصال الجراحي. إذ يجب إزالة كل ما يرهق الجسد ويلوثة (الروح أو الشوارع أو المدينة أو العالم). وفي الطب، ولاسيما الطب المتخصص في التغذية والنظم الغذائية والهضم وطرده المخلفات العضوية، فإن التطهير معني إلى حد كبير في ماديته النفسية. والمفهوم يستدعي علم تغذية العواطف. إذ يشير إلى المواد العاطفية التي تقاوم الاستيعاب، المناظرة لرواسب المواد الغذائية غير المهضومة التي يتم تناولها والإفرازات المعوية التي تتحد معها لتكوين كتلة البراز. وبعد كل ذلك، نصف الشخص المتصلب نفسيا، المقيد والمتوتر



تأليف: جان-ماري برادير
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

التطهير وتأثير العلم

ربما كان التطهير هو أول مفهوم يستدعي حدوث تأثير العلم في الخطاب عن المسرح. وكلمة التطهير catharsis المأخوذة من حرف الجر "Catha" في اللغة اليونانية (الذي يعني «ضد») والفعل airo بمعنى يرفع ويبعد؛ وكلمة cathairo بمعنى ينظف ويطهر. وفي العصور الكلاسيكية كانت كلمة Zeus catharsios تعني تطهير جوبيتر. وكلمة catharsion udor تعني الماء اللامع. واليوم في أثينا فإن كلمة عاملة النظافة تعني catharistria.



الأرسطي للتطهير عصر انتصاره في الممارسة الإكلينيكية. وجاءت هذه الدراسة التي أجراها عم زوجة فرويد المستقبلية في الوقت الذي تولى فيه بروير مسئولية مريضة محبة للمسرح دخلت التاريخ تحت اسم مستعار هو "ماري". وحالة هذه المريضة، التي أصبحت خطيرة وغير قابلة للشفاء من إدمان المورفين، وكانت تعد لفترة طويلة النموذج الأولي للشفاء التطهيري. في الواقع ألهمت فكرة التطهير عقول الناس أكثر مما صقلت روح الملاحظة. وفي بعض الأحيان، يلاحظ الينبرجر أن التطهير كان أحد أكثر الموضوعات التي نوقشت بين المتعلمين، وكانت أحد موضوعات النقاش في صالونات فيينا. وقد اشتكى فيلهم فيتس مؤرخ الأدب من أنه بعد كتاب بيرنيز كان هناك حماس كبير لفكرة التطهير لدرجة أن القليل من الناس ظلوا مهتمين بتاريخ الدراما. ووصلت كلمة "التطهير" إلى فرنسا في المعاجم الطبية عام ١٨٦٥، تحت نموذج "التطهير يعني كل عمليات الإخلاء الطبيعية والاصطناعية، بأي طريقة".

يتضمن كل تأثير للعلم نصيباً من الوهم: وما ناقشناه يعد موضوعاً للحقيقي وليس موضوعاً للتاريخ والثقافة. وهذا الحماس للتطهير أدى بالناس أن تنسى أن تضع في اعتبارها كلية الأساس النظري للنظرية الطبية التي أسسته. والاقترح الثاني من أقوال إيبقرات المأثورة لا لبس فيه: "الأمراض التي تنشأ من التخمة تُعالج بإفراغ التخمة؛ والأمراض التي تنشأ من التخمة تُعالج بالتخمة، وعموماً، الأمراض تُعالج بمضادتها.

تعالج أم تملأ؟

لقد أدى تفسير كلمة التطهير عند بروير وفرويد - واستئنافها في فكرة التحرر وتعميمها في كلمة التفرغ النفسي defoulement إلى التركيز على التفرغ بدلاً من الإشباع. وسواء كان التطهير عفويًا أو مستحثًا، فإنه يشير في الممارسة الإكلينيكية إلى رد فعل عاطفي تتحرر من خلاله الذات، إما بالكلمات أو بالإيماءات، أو من ميول مكبوتة في فيما دون الوعي أو هوس ناتج عن صدمة عاطفية قديمة.

وذلك لكي ننسى أن الخيالي والعاطفة وعلم الجمال لا غنى عنهم لتغذية التحفيز والإبداع. ومسرحنا البرجوازي المتمدين والمتحضر والمثقف والمتطهر بعيد جداً عن موقف الجمهور في اليونان القديمة. فالتراجيديا التي نتخيلها متحضرة. وننسى الصارخون والمضيقون الذين يقاطعون الممثلين والأشخاص العاديين الذين يصفقون بصوت عالٍ لممثلهم المفضلين ويطردون الممثلين الذين لا يحبونهم، والأشقياء المتذمرون الذين يُسمح لهم بالمشاركة في أكثر الكوميديات فحشاً، والسواعد القوية العدوانية التي تطرد أي شخص يحل محلها. ولا بد أن نسمعهم وهم يصفرون ويضحكون ويدقون بأقدامهم.

الذي لا يمكن السيطرة عليه، والطعام والشراب الذي يجلبونه معهم، والأداء، ومدته، والإضاءة، والنجوم، والروح الحزبية، والمنافسة، وأشياء يمكن استخدامها كمقذوفات. ويشير أحد النصوص إلى أن شاعراً محرضاً في أواخر القرن الخامس، يدعى هيجيمون Hegemon، وصل إلى المنافسة بمعطفه المليء بالحجارة فقال: «من يريد أن يرميني بها فليفعل». لقد كان هذا المسرح أكثر شبهاً بشارع الجريمة في باريس والجولات الشعبية التي رواها كاميه بوف في مذكراته، أكثر من كونه يشبه

ومع أن أي عنف أثناء مهرجان ديونيسيوس يعد تدنيساً للمقدسات. فقد كان العنف موجوداً بالطبع، ولاسيما في الأحداث الهامشية، للإشارة إلى أنه كان يجب عقد اجتماع في المسرح بعد المهرجان للفصل في المخالفات. وفي نواح معينة يذكرنا العنف في المسارح اليونانية بالعنف في ملاعبنا اليوم. فالناس ذهبت للمسرح للحصول على جرعة من العاطفة - مثلما يخرج الناس اليوم في المظاهرات، لكي يشاركوا بلا شك في أعمال معينة خطيرة. ويمكن أن توجد مكونات مماثلة: الحشد

كانوا أكثر أنواع الحيوانات عاطفية. وبالنسبة لدونالد هيب فإن تنظيم العواطف هو أساس التنظيم الاجتماعي. وقد تبنى هذه الفكرة بشكل خاص عالم الاجتماع الألماني ن. إلياس الذي أكد لنا أن تاريخ الحضارة الإنسانية يمكن أن يُفهم باعتباره تاريخاً للسيطرة على العواطف. ولهذه الأسباب ابتكرت المجتمعات الإنسانية مجموعة متنوعة من الممارسات التي تؤكد:

(أ) إنتاج العواطف والاستمتاع بها.

(ب) السيطرة على تلك العواطف.

(ج) دمجها.

لقد كان اليونانيون على دراية باضطرابات المزاج التي يتم التعبير عنها بالإحباط والقلق واللامبالاة العاطفية وفقدان الحافز. وقد تحدث زينون عن الاكتئاب *thumos*، وهي كلمة مأخوذة من كلمة *Athumia* بمعنى الغضب، وتعني القوة الحيوية، عندما تكون مسبوقة بالحرف *a* الذي يعطينا كلمة *athymia* (بمعنى الاكتئاب). ويُلاحظ التثبيط العاطفي أحياناً في حالات عصاب ما بعد الصدمة عند ضحايا العنف والإرهاب والاعتصاب والحرب والحوادث وما إلى ذلك. ومن المثير أن نلاحظ أن الطريقة التي اقترحتها عالمة النفس الفيسيولوجي سوزانا بلوخ لتدريب الممثلين، بطريقة ألبا إيموتنج *Alba Emoting*، إذ اكتشف أنه مؤثر في إعادة تأهيل النشاط العاطفي عند الذين يعانون الاكتئاب. وبخلاف التدريبات التي تأسست على الذاكرة العاطفية، استخدمت بلوخ نماذج النغمة العضلية والوضعية التنفسية للعواطف الأساسية (نماذج المستجيب العاطفي *Emotional Effector Patterns*).

إذ يشجع أداء العواطف - بدون قصد مسبق - يشجع على ظهور الحالة الذاتية. ويولد الفعل البدني العاطفة، وليس العكس. ولعل كتاب عالم الأعصاب أنطونيو داماسيو "خطأ ديكارت: العواطف والمنطق والعقل البشري *Descartes Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*" قد نشر نظرية العواطف التي لم تعد تجعلها اضطراباً في الوعي. في الواقع، أظهرت البحوث منذ عدة سنوات الدور الرئيسي في كل من الفرد والحياة الجماعية. ومن جانبهم، تم إثراء علم النفس العرقي وأثنوبولوجيا العواطف من خلال الأبحاث المتعلقة بمرونة المخ ودينامية الشبكات بين المتشابكة: إذا جدد المفهوم المعاصر فكرة القوة الحيوية القديمة والطاقة النفسية، فإن الأقل وضوحاً هو أن يُفهم نشاط الدماغ كنظام معقد يركز على طبيعة كثافة خبرات التعلم. فالمجتمعات تنغمس بطريقة ما في الثقافات العاطفية بالمعنى النفسي والبيولوجي للمصطلح، والتي تتميز بالتقلب بين قطبين متعارضين،



العواطف الجماعية. وطقوس ليلة كناوة في المغرب لها نفس القوة لنقل الناس عاطفياً الذين يستدعون الموسيقيين للحضور طوال الليل. وبينما يستمر الأداء، والمضيفون الذين يشعرون بالحاجة إلى الدخول في الدائرة يقعون في نشوة مقننة تماماً. وفي هذه الحالة لن يكون الأداء هو سبب العرض العاطفي. بل إنه مجرد ذريعة.

وفي وقت مبكر جداً في الأدبيات العلمية الحديثة سلط علماء النفس الضوء على حقيقة أن البشر ربما

مسابقة على شرف التراجيديا التي صاغها جيداً لويس بوليتي الفائز بجائزة روما لبلاط قصر شايبو.

وفي إيران، فإن الحشد الذي يندفع إلى أداء التعازي الشيعية يأتي لكي ينغذى على عواطف قوية، إحياء لذكرى استشهاد الإمام الحسين، ويتم أداء الدراما الموسيقية أثناء شهر المحرم في يوم عاشوراء. واسمه له أصل عربي يعني التعبير عن التعاطف، والحداد والمواساة. والتعاطف يعني المعاناة مع الآخر. فالجمهور يبكي وينتحب ويعاني مع متعة مذهلة تمنحها سعادة



تتضمن الحزن والرغبة التراجيدية إذا تأثروا بابتهاج طفولي لأنه من الصواب أن نصح خاصة الانعزال بصدده، لكي تشفي حالة الروح الحالة الصحية. ولا تُستمد فعالية المشهد من حركة الطرد المركزي العاطفية التي تولدها. بل إنها تنبعث من تركيز الطاقة البدنية والنفسية في الفعل الدرامي. وبالتالي الخطر الذي تمثله للفضيلة. والمسرح كمكان للتحريض الجنسي من خلال الإثارة الحسية والشبقية كان موضوعا لعدة قرون، ووصل إلى عصرنا في أطروحات النظريات الأخلاقية والتربوية والطبية. والشاعر اللاتيني أوفيد استدعى القوة الشبقية للمسرح في قصيدته "معالجات الحب Remedies of Love":

ولكن هناك أسباب لماذا تمنعك من التردد على المسرح حتى يتركه فارغا تماما الحب المطرود من قلبك. فالقلب يرقق بالتطهير، والمزمار والقيثارة والغناء والذراعين بحركتهما المتناغمة.

• جان مارين برادير كاتب وباحث فرنسي في مجال المسرح
• هذه المقالة هي الفصل الثاني عشر من كتاب «المسرح وعلم الإدراك والأعصاب» إعداد كليا فاليتي - جابريل صوفيا - فيكتور يا كونو

بالكايا كالابا، والاسترخاء والتأمل).
(ب) تقنيات التنشيط، التي تعمل على حالات الوعي بإثارة بنيات ما تحت القشرة المخية، وتثبط تحكّم القشرة المخية (النشوة وتجربة التنفس القلوي أو إعادة الولادة)
(ج) أسلوب التبرير والتشويؤ والتفصيل، الذي يهدف، على عكس ما سبق، إلى تحويل الأحداث العاطفية إلى أشياء مفهومة (التعبير اللفظي أو الكتابي والممارسات الفنية والاعترافات الخاصة والعامة والمجلات الخاصة والحوار).

وتقدم النصوص من العصور القديمة المتأخرة الانطباع بوجود نظرية طبية للتحفيز، حيث تولد العواطف التي تشكل جو المسرحية حالات عاطفية مماثلة عند الجمهور عن طريق التعاطف. وتبرز العاطفة المدركة أو تخفف حماس العواطف، وتؤدي إما إلى النشوة أو الاكتئاب. ويدافع الطبيب الفيلسوف كاليوس أورليانوس (متفق عليه بين علماء فقه اللغة أن تاريخه يرجع إلى القرن الخامس الميلادي) عن هذه الفكرة:

وبالتالي، بعد القراءة يجب أن تكون هناك مسرحية أو تمثيل
إذا كان الحمقى يعانون من الحزن، أو على العكس مسرحية

هما الإفراط والافتقار. وفي ثقافتنا ذات الطابع الفكري، ومع تقسيم الفعاليات إلى عناصر، مع خيالات ضيقة، تم فصل الاستمتاع بجماليات الفن ولعب الخيال إلى أمثلة اجتماعية جادة للحياة اليومية. ففي الماضي، وفرت الممارسة الدينية إجمالا - في السراء والضراء - ما يعاش الآن كحدث متميز، منفصل عن المسار العادي للحياة. فنحن نذهب إلى الحفل الموسيقي لكي نسمع أنشودة الكانتاتا لباخ التي كانت في الأصل مخصصة لخدمة الكنيسة.

المهارة العاطفية في الحياة - ما يمكن أن نسميه بشكل تافه التمكن العاطفي، أو في تعبير همجي "الإدارة العاطفية - إن السيطرة على العواطف ضرورة بقدر ما هي ضرورة للحياة الفردية والحياة الجماعية. ومن التنوع الشديد للتقنيات الثقافية التي تهدف إلى تحقيق ذلك سأذكر ثلاث مجموعات رئيسية. وأصر على أن التقنيات الرمزية والمادية والعلمية والتقنية والأدائية التي تتعلق بها لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يتم فرضها في مصفوفة واحدة. وتتطابق هذه المجموعات الثلاثة مع الطرق المختلفة التي يعمل بها الجهاز العصبي، والتي هي موضوع الخبرات التعليمية المنتشرة أو المحددة. وسوف أميز:

(أ) تقنيات التكامل، التي تميل إلى الحصول على استرخاء نفسي جسمي مسيطر عليه (الهاتا يوجا، ونظام العلاج



مدموازيل رنيه

تاريخ مسرح نجيب الريحاني وتفصيله المجهولة (٣١)

كشكش بك في البرلمان!!

استمر الريحاني في عروض الفرانكو آراب، وعرض مسرحيته «جنان في جنان» على خشبة مسرحه بشارع عماد الدين في يناير ١٩٢٨. والمسرحية كالمعتاد من تأليفه بالاشتراك مع بديع خيرين، وقام فيها الريحاني بدور «كشكش بك» عمدة كفر البلاص مع مجموعة من الممثلين والممثلات، منهم: جبران نعوم في دور المجنون، ومحمد كمال المصري «شرفنطح» في دور العسكري، وألفريد حداد في دور الشامي، وعبد الفتاح القصري في دور الممثل، ومحمد التوني في دور الشاب، ومحمد مصطفى في دور رئيس الحرامية، وحسين إبراهيم في دور المرأة أم أحمد. ومحمد عبد النبي في دور خادم الفندق، وبطلة العرض الراقصة كيكي، والمدموازيل رنيه.



سعيد علي السيد

ليأكلهما. وتنتهي الرواية بحضور وكيل النيابة الذي تظهر له براءة كشكش بك من تهمة رئاسته لعصابة اللصوص لأنه ضبط في مغارتهم فيطلقون سراحه ويسجنون الباقين. المسرحية التالية لم يقدمها الريحاني على مسرحه بشارع عماد الدين كالعادة، ولم يقدمها أمام جمهوره.. بل قدمها في أحد قصور الأمراء وأمام ضيوف الأمير في حفلة خاصة!! والجميل في الأمر أن المسرحية جديدة ولم يسبق عرضها، وأيضاً لم تُعرض بعد ذلك، كونها قصيرة ولا تصلح لجمهور المسرح، وتُعد فصلاً مضحكاً!! هذه المسرحية عنوانها «كشكش بك عضو في البرلمان»، وأشارت إليها مجلة «الناقد» في منتصف فبراير ١٩٢٨ قائلة: «أقام سمو البرنس «محمد علي» حفلة خاصة في سرايته بالمنيل، أحيائها الأستاذ نجيب الريحاني وقد تلقاه سمو البرنس بكل لطف وكرم، وما كاد ينتهي حتى هنأه وهنا أفراد فرقته واحداً واحداً فخرجوا داعين شاكرين». وقد أشار إلى هذه الحفلة الناقد «جمال الدين حافظ عوض»

وبعد قليل يسطو اللصوص على المكان فيسرقون الساعة ويدخلها كشكش ويحملونه إلى مغارتهم، ويخرج كشكش من الساعة بعد انصراف اللصوص ليجد نفسه أمام رجل مجنون هائج لا يفهم أقواله ويضطر إلى مداراته في الوقت نفسه كيلا يفتك به، فتحدث مواقف مضحكة كثيرة. ثم تأتي امرأة عجوز كانت تنتظر «عريساً» فتري في كشكش الزوج المنتظر، وهنا أيضاً تحدث مواقف غاية في الفكاهة والإبداع. وتنتهي المسألة بأن يقتحم البوليس المغارة ويقود الجميع إلى القسم، وهناك نرى شخصية «الأومباشي الشهيرة» وهو ذلك الرجل الذي يرى الحكومة ممثلة في شخصه، فإذا هو يصول ويجول إذ كان بحضرة أحد من الجنس الخشن! أما إذا كان بحضرة جميلة من الجنس اللطيف فهو يتضاءل ويتضاءل فإذا بك تراه يرم شباته!! وهذا الأومباشي متعجرف متغترس أحقق غبي لا يفهم شيئاً وهو مع كبريائه هذه لا يعف عن أن يأخذ من الباعة حزمة من الفجل ورغيفاً

نشرت مجلة «الجديد» موضوع المسرحية قائلة: كشكش بك عمدة قادم من الأرياف لا يزال على فطرته الساذجة، ولكنه ككل إنسان يحب النساء ويميل إلى حديثهن. فلما نزل بالفندق أغروه بأن يتخلص من ثياب العمدية ويستعيز عنها بثياب السهرات كي يحضر حفلة تقام في الفندق فيها نساء. فإذا انطلق لهذا الغرض أقبل شامي يتوجع لأم في ضرسه وينتظر قدوم الطبيب الذي تأخر، فيقوم المريض بضرب الجرسون الذي وعده بإحضار الطبيب سريعاً. في هذه اللحظة يدخل كشكش بك في ملابس السهرة فيزعم الجرسون أن هذا هو الطبيب لينقذ نفسه! ويضطر كشكش إلى تمثيل دور طبيب الأسنان كون الطبيب يجذب النساء، ولكنه تورط في تمثيل دوره فاضطر إلى قيامه بخلع ضرر الشامي، فيستعمل في ذلك الكمامة والقدم والمسامير والحبال! فيغمى على المريض الشامي من فرط الألم فيحسبونه مات، فيختبئ كشكش في صندوق ساعة كبيرة.



شرفنطح في المسرحية

بشخصك كشكش: ديهدي آمال بشخص مين بقى .. إياك انتخبوا حد تاني؟
قاسم: ما جتتش هنا أحتفل بشخصك بصفتك عمدة كفر البلاص.
كشكش: آمال بقى عمدة كفر إيه؟ كفر أبو شحير؟
قاسم: أنا جاي أحتفل بكشكش بك النائب المحترم .. كشكش بك اللي حاكون ماسك في إيديه زمام دايرة بزيتها يا ينفعها بأفكاره النيرة ويسعدها .. يا يضرها بلخمته ويخليها خل!
كشكش: خل؟ خل إزاي بقى .. ربنا يستر يا قاسم ويجيب العواقب سليمة .. أنا أقول لك الحق .. أنا حاسب ألف حساب للشغلانة الخطرة دي .. أيوة .. أنا ما أخبيش عليك هليلهي وتفاريحي وبجوح .. وزى ما أنت عاوز .. لكن إمتى؟ موش في مسائل تعوز الجد زي دي. لهه أنا موش عارف إن الحمل اللي حاشيله ده حمل يقطع الوسط .. وإن البلد اللي خيرها علي من رجلي لحد أكتافي تنتظر مني في

العظيمة الناس دول مهمتهم خدمة البلد في كل شيء يعود عليها بالخير والسعادة من زراعة من تجارة من سياسة من صناعة.
أحدهم: يا سلام سلم يا ولاد .. دي زحمة قوي .. دي بقى على كده عمدتنا قدامه مطاحنة جامدة .. إلهي وأنت جاهي ربنا يكون بعونه. ده عمره لا فتح تجارة ولا راح صنعة .. ربنا معاه والسلام.
زعر: وسع يا جدع أنت وهو .. جناب البية العمدة شرف.
الكل: يا مرحبا يا دي النهار الأخضر .. يا دي النهار الحراقي الحلو.
كشكش: سلام عليكم.
الكل: يا تلتمية .. وعليكم السلام
كشكش: ديهدي .. سي قاسم بك هنا بجلالة قدره .. أنت مكلف خاطر في السقعة دي وملطوع وياهم هنا .. لا والله فيك الخير يا قاسم بك.
قاسم: أنا في الحقيقة يا جناب العمدة ما جتتش أحتفل

في مجلته «الستار» قائلاً: «إذا علمت أن سمو الأمير محمد علي، دعا إلى منزله فريقياً من نواب مصر وشيوخها وأعيانها إلى حفلة ساهرة في سرايته وأنه انتخب الأستاذ نجيب الريحاني من بين جميع ممثلي مصر، لتفككه زائريه، وإدخال السرور على قلوبهم لفهمت لماذا ألقبه دائماً بملك الفودفيل، وسيد التمثيل الكوميدي في مصر».

وبالرغم من أن الخير لم يذكر اسم المسرحية، إلا أن المجلة ذكرته في عددها التالي مع نشر النص كاملاً - كونه قصيراً - في صفتين، قائلة: «كشكش بك عضو في البرلمان»، رواية تمثيلية ذات فصل واحد، وضع نجيب الريحاني وبديع خيري. مثلت لأول مرة في قصر الأمير «محمد علي»، تقع حوادث هذه الرواية في قرية كفر البلاص أمام دار العمدة». وهذا هو نص المسرحية:

دنقل: وه .. قدم يا شيخ دكروري، قرب يا حاج غانم، خُش يا عم عويس خش زمانه جاي العمدة بتاعنا البطل الكلمنجي.

عويس: موش أبو الكشاكش .. وإحنا حدانا كام أبو الكشاكش في كفر البلاص .. يا سلام سلم على فلاحته وفصاحته ونصاحته .. النبي أحسن يا رجالة النبي أحسن .. والله صحيح عرفنا نستنخب بني آدم يطول رقبتنا في البرلمان.

دنقل: ماهية البلد رُخرة من محبتها فيه صوتت له كلها. أحدهم: كفى الله الشر .. تفها من بلك يا شيخ .. صوتت له .. صوتت للعدو اللي يكرهه .. يقولها وأنت الصادق إدته أصواتها.

قاسم بك: سلام عليكم يا أهل الله.

الكل: وعليكم مزيد السلام يا أفندم.

قاسم بك: كل انتخاب إن شاء الله وأنتم بخير.

الكل: عقبال عندك وعند الأنجال.

قاسم بك: هو لسة ما شرفش العمدة ولا إيه؟!

أحدهم: من إمتى! ما هو مشرف بس على بال ما يللمم حاجاته ومحتاجاته ويروح على مصر مصحوب بألف سلامة.

أحدهم: إلا قولي يا سي قاسم بك.

قاسم: نعم

أحدهم: نعم الله عليك، هو لا مؤاخذاة البتاع البرلمان ده اللي حايتوظف فيه جناب البية العمدة يبقى تبع أنهني مصلحة؟

قاسم: أنهني مصلحة؟ طبعاً تبع مصلحة الأمة.

أحدهم: عجائب .. بقى فيه مصلحة حدانا في القطر المصري اسمها مصلحة الأمة؟

أحدهم: أيوه يا شيخ عوف آمال إيه مصلحة الأمة ومصلحة الصحة العمومية ومصلحة التنظيم ومصلحة المجاري.

قاسم: تنظيم إيه وتعظيم إيه .. مصلحة الأمة يعني منفعة الأمة.

أحدهم: هيه فهمت يعني من ضمن المنافع العمومية.

قاسم: لا وأنت الصادق مصلحة الأمة يعني إن البرلمان ده عبارة عن هيئة شعبية مكونة من أشخاص مطلعين متنورين هم في الحقيقة خلاصة البلد. انتخبهم الأهالي علشان يتكلموا بلسانها ويعبروا عن طلباتها ويبحثوا في قضيتها



أحدهم: عظيم .. من هنا ورايح موش عايزين جهادية ..
خليها في بالك .. جهادية موش عايزين .. قلت إيه في كده؟
كشكش: أيوه ونلم الققط والفيران بتوع البلد نسلحهم هيه
.. وأنت راخر قلت إيه في كده؟

أحدهم: ققط .. سلامة عقلك. ققط إيه يا جناب العمدة
كشكش: أمال حقولك إيه بس يا أبو عقل زنج .. جهادية ..
ما انتش عايز يعني جيش طبعاً بلاش. ومادام مفيش جيش
إبقى حضرتك تعالي بقى حوش الجبل الأسود لما يخش هنا
ياكلنا .. جتك السم.

أحدهم: طب الله يسامحك طريق السلامة روح
قاسم بك: ما تحطش في بالك يا بيه طوح .. أنت المهم ترضي
ضميرك وبس .. بالاختصار كلمة واحدة عايز أقولها لك ..
تحطها حلقة في ودنك .. مصلحتك الخصوصية تدوسها قدام
مصلحة البلد

كشكش: ودي فيها بحث
قاسم بك: ثم الكسوف .. أوعى تتورط وتستعمل الحيا
والخشى في الشيء اللي يجني على مصالح الناس.

كشكش: خشى؟ ده أنت قلبك أبيض .. في حاجة اسمها
خشى!! في خصوصياتي أنا أصدقك يمكن أختشي يمكن أتورط
ما يضرش .. دي اسمها حقوقي أنا لوحدي .. لكن في حقوق
البلد الخشى اسمه بالعربي خيانة .. النائب اللي يشوف قدامه
حاجة بطالة ويصهين عنها ويقبل علشان خشى حضرته .. إن
البلد تتمرط وتتكعبل .. أهه ده اللي يبقى زي قتلته وقلته
كمان أفيد.

أحدهم: طب واللي زي حالاتك ما يعرفش يتكلم بالنحوي؟
كشكش: بالهليوجريفي .. يتكلم بالسورياني .. يتكلم
باللوندي .. أهه ما يسكتش والسلام .. بالك يا وله إن كان
أخرس يدبذب برجيله ولا يسكتش.

أحدهم: لكن فيه مثل يقولوه يا جناب العمدة «إذا كان
الكلام من فضة يكون السكوت من ذهب.
كشكش: معلش ده بره البرلمان يا واد لكن جوه البرلمان ..
إذا كان الكلام من أظاظ يبقى السكوت من نحاس .. سلام
عليكم لحسن القطر هل أهه.

الجميع: مع السلامة .. يحيا كشكش بك .. يحيا نائب كفر
البلاص.



جبران نعوم في مسرحية جنان

كلها على الله الشفا .. لكن بلدي وطني وولد جنسي أهل
دايرتي رقبتي فداهم وأنا بعد كده على الله الشفا.
الكل: يا صلاة الزين يا صلاة الزين .. يسلم نفسك يا أبو
الكشاكش
أحدهم: على فكرة يا جناب العمدة أمنتك والأمانة صعبة لم
تنسه تطلب لنا البحبحة في الري .. تخليهم يسيبوا لنا الترع
لحد ما تبشيشنا خالص
كشكش: ما تخافش يا جبروني واخذ بالي إن ما وحلتها لكم
وزلقتها وخليت ميتها للركب ما أكونش آني!
أحدهم: إلهي يعمر بيتك
أحدهم: والسكة الحديد يا جناب العمدة عايزين لنا
إكسبرسات ومفتخرات
كشكش: وماترو كمان ما يهمكش يا وله
أحدهم: والولية شلبية مراقي
كشكش: مالها
أحدهم: مطالباني بنفقة وأنا زي ما أنت عارف باطي
والنجمة .. كلمهم لي في البرلمان يشيلوا النفقة
كشكش: يا خي جتك الوبي .. نفقة إيه يا واد أنت .. لهو
قالوا لك علي رايح برلمان خط؟
أحدهم: سعادتك قل لي هنا .. أنت في حفلة الاستنخاب
موش قلت لنا إن كل من له طلب حضرتك تنهيه وتقضيه له
كشكش: أقضيه له زي الوابور .. بس أنهو طلب! الطلب اللي
ينفع البلد موش الطلبات الموريستاني دي

ساعة زي دي إني أشمر وأتجدعن وأرد لها ولو جزء بسيط
من الدين إلهي علي.
قاسم: ما شاء الله يا كشكش بك .. غريبة من راجل خصاص
زي سعادتك ولا مؤاخذا أنه يقدر مسئوليته الهائلة في
موقف زي ده .. أقولك الحق ما كنتش بأفتكر أن دوار
العمدة يحتوي على بني آدم بالشكل ده.
كشكش: سبحان الله أمال يا قاسم بيه كنت بتفتكر يا ترى
يحتوي على إيه؟ على معزة؟ على شرابة خُرج؟ على طرطور؟
على شخشيخة؟
قاسم: العفو العفو يا بيه ماهوش غرضي إما كده بصراحة أنا
كنت متخوف لتكون يالله السلامة من الجماعة إياهم اللي
على الله الشفا.
كشكش: على الله الشفا .. يا عيب الشوم يا رعية كفر البلاص
.. قال على الله الشفا .. طب ده أنا يعلم ربنا يا أولاد من
ساعة ما سقفتولي وهتفتولي واستنخبوني .. لا غفلت عيني
لحظة ولا دقت ريحة النوم. أيوه معلوم لهو دي حاجة قليلة
.. على الله الشفا؟ بقى ناس يسلموني دقنهم وأضيعها وعلى
الله الشفا! بلد بزيتها يوضع ثقنتها في العبد لله وتشيعوا
يجاهد ويدافع عن مصالحها ويرجع لها آخر المتمة مدلدل
ودانه وعلى الله الشفا! طب قسماً بالله العظيم وعلي الطلاق
بالثلاثة ما يمكن أبداً كوني أضيع دقيقة واحدة في جنس شيء
ما يُعدش على البلد بالنفع اللي أنا طالبه لها. على الله الشفا
.. صحتي على الله الشفا .. أموالي على الله الشفا .. حياتي