

مسرحنا

رئيس التحرير
محمد الروبي

رئيس مجلس الإدارة
عمرو البسيوني

السنة السابعة عشرة ❖ العدد 867 ❖ الإثنين 08 أبريل 2024

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

أثر المسرح الأفريقي على ممارسة المسرح العالمي

آخر البحر.. أطياف
يوريبيدس وثورة
الجعايبي

إدراك الزمن في المسرح

بعد ١٥ ليلة عرض ناجحة لـ«هل هلاك ٨»

خالد جلال: هل هلاك متنفس فنى للأسرة المصرية ونكرم كوكبة من أبطال النصر ونجوم الفن مرتين كل عام

تقديم المواهب الشابة المتميزة، وقدم ٤ حفلات لهم منهم من فازوا بمراكز في مسابقة أنا المصرى للأغنية الوطنية للشباب عبر دوراتها المختلفة وهم الفنانون « مؤمن خليل، آية عبدالله، على الألفى»، إلى جانب حفلة للفنانة الشابة فاطمة عادل .

وأشاد المخرج خالد جلال بما قدمته عدد من الفرق الفنية خلال مشاركتها بالبرنامج، مثل فرقة «المولوية وأعر الناس وهارموني عربى بجامعة عين شمس» إلى جانب فرقة رتيبة الحفنى لذوى الاحتياجات الخاصة، مؤكداً أن القطاع يحرص على تقديم الفن الذى يحافظ على التراث والهوية المصرية، ويدعم الموهوبين من أبنائنا من ذوى الهمم .

وأعرب المخرج خالد جلال عن سعادته بما حظى به عرض العرائس أوبريت «الليلة الكبيرة» من إقبال جماهيرى، والذى يعد أيقونة فن العرائس فى مصر، وقدم يومياً طوال فترة البرنامج ويشارك به البيت الفنى للمسرح كل عام، مؤكداً أنه كان وسيظل مصدر بهجة وفرحة لكل أفراد العائلة المصرية، وأن القطاع يهدى كل عام وطول فترة إقامة البرنامج أيضاً ورش فنية فى «ركن الطفل» لتنمية قدرات واكتشاف مواهب الأطفال .



تقليد يحرص القطاع على إقامته مرتين كل عام الأول فى السادس من أكتوبر والثاني فى العاشر من رمضان . وأوضح رئيس قطاع شئون الإنتاج الثقافى، أن البرنامج يتميز بتنوع فقراته كل ليلة على مسرح ساحة مركز الهناجر للفنون، وشاركت فيه أفرقة الفرق الفنية بالبيت الفنى للفنون الشعبية برئاسة الفنان أحمد الشافعى، مثل فرقة رضا للفنون الشعبية والفرقة القومية للفنون الشعبية والسيرك القومى، إلى جانب مشاركة المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية برئاسة الفنان إيهاب فهمي، بفرقة المركز الموسيقية فى حفلتين، شاركت معها فى إحداها فرقة الحضرة المصرية، وقد حازت فقراتهم على إعجاب الجمهور وتفاعل معها . وأكد المخرج خالد جلال، أن القطاع يحرص على

وجه المخرج خالد جلال رئيس قطاع شئون الإنتاج الثقافى، الشكر للدكتورة نيفين الكيلاني وزيرة الثقافة، لموافقتها على تقديم برنامج هل هلاك فى نسخته الثامنة، تحت رعايتها ومجاناً للجمهور، فى الفترة من ١٨ مارس الماضى حتى ١ أبريل الجارى، الموافق من ٨ حتى ٢٢ رمضان .

وأكد جلال أن البرنامج هذا العام شهد طوال فترة إقامته، إقبالا جماهيريا كبيرا، وحمل المسرح يوميا لافتة كامل العدد، بل فضل عدد من الجمهور مشاهدة فعاليات البرنامج واقفا على أن يغادر المسرح، هذا إلى جانب أن البرنامج حظى باهتمام كل وسائل الإعلام، سواء المقروءة أو المسموعة أو المرئية.

وأشار جلال إلى أن البرنامج شرف فى ليلته الثالثة بالاحتفال بذكرى نصر العاشر من رمضان، بحضور الدكتور هشام عزمى الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة نيابة عن الدكتورة نيفين الكيلاني وزيرة الثقافة، وتم تكريم ١٠ أبطال من رجال القوات المسلحة الذين شاركوا فى حرب النصر، بالإضافة إلى تكريم كوكبة من نجوم الفن «حسين فهمى وليلى علوى وعفاف راضى وفتحي عبد الوهاب»، وهو

حازم شبل رئيس المركز المصري بالهيئة العالمية للمسرح

يشترك فى اليوم العالمى للمسرح بالصين



متعمقة حول المواضيع المذكورة أعلاه. حرص حازم على بحث فرص التبادل الثقافى بين شباب المسرحيين المصريين ومراكز الفنون فى الصين .. كما حرص على تصوير تجهيزات المسارح المتنوعة التى زارها .. وسوف يعرضها ويناقشها مع طلبته فى مصر أو فى أى دورة تدريبية يدعوه لها أحد الجهات.

أقيمت الاحتفالية على مدار ثلاثة أيام .. تضمنت حفل استقبال ومؤتمر وورش عمل وزيارات لعدد من المسارح ومشاهدة عروض مسرحية فى مركز طريق التحرير للفنون الأدائية بمدينة لان فان .. وزيارة المركز الوطنى للفنون الأدائية فى بكين وهو المركز الذى يتضمن أوبرا بكين ومجموعة مسارح متنوعة أخرى.

مصمم الديكور المسرحي/ حازم شبل .. تلقي دعوة رسمية بصفتها رئيس المركز المصري بالهيئة العالمية للمسرح ITI .. لحضور الاحتفال الرسمي باليوم العالمي للمسرح لعام ٢٠٢٤ .. حيث نظم الاحتفال بالاشتراك بين ال ITI والمركز الصيني لـ ITI (جمعية المسرح الصيني)، بدعم من المنظم المحلي فى مدينة لان فان بالصين.

منذ إنشائه فى ٢٧ مارس ١٩٦٢، كان اليوم العالمى للمسرح حدثاً أساسياً للهيئة الدولية للمسرح، حيث كان بمثابة يوم خاص يتحد فيه عشاق المسرح العالمى للاحتفال بالقيمة الجوهرية للفنون. هذا العام، تتشرف الهيئة الدولية للمسرح باستضافة الكاتب المسرحي النرويجي الحائز على جائزة نوبل فى الأدب لعام ٢٠٢٣، يون فوسه، لكتابة رسالة يوم المسرح العالمى لعام ٢٠٢٤.



البيت الفني للمسرح في العيد



الفنان محمد متولي ينير من جديد بـ«كاندي كراش» العرض المبهج كما وصفه النقاد والصحفيين ونال إعجاب الجمهور «كاندي كراش» بطولة شيماء عبد الناصر، شريف صبحي، إبراهيم الصعيدي، كما يضم مجموعة من أبناء فرقة الشمس، ديكور حازم شبل، ازياء ريم هيبه، مكياج اسلام عباس، تألف سعيد حجاج، اخراج محمد متولي.

اما فرقة المواجيه والتجوال برئاسة المخرج محمد الشرفاوي تقدم العرض المسرحي الجديد «السمسمية» للمخرج سعيد سليمان الذي قال نحاول في هذا العرض تسليط الضوء علي الشخصيات الهامه التي اثرت في محيطنا الاجتماعي ليتناسب مع فكرة مبادرة «ولد هنا» في اطار فني من خلال السمسمية التي تروي وتحكي ما نسلط عليه الضوء منها اهمية المقاومة الشعبية في مدن القناة وسيناء واثناء الحروب كما يتم من خلالها ايضا التعرف علي بعض شخصيات المقاومة الشعبية مثل زينب الكفراوي وعبد المنعم قناوي وفتحية الاخرسوغريهم. اوضح سليمان ان من المقرر ان يتجوال العرض في عدد من المحافظات وعلي رأسها مدن القناة والعريش وحلايب وشلاتين وذلك بعد عرضه في القاهرة بداية من ثاني ايام العيد

«السمسمية» بطولة اسرعلي، ايمان مسامح، مريم سعيد، عبد الرحمن المرسي، وسام مصطفى، احمد جمال، سالي النمسي، روجينا، رؤية موسيقيه هيثم درويش، ديكور وملابس سماح نبيل، مخرجان منفذان عليا عبد الخالق، فاطمة عصمت، كتابة وإخراج سعيد سليمان

محمود عبد العزيز



مسرح السلام وهو من انتاج فرقة المسرح الكوميدي بطولة مصطفى منصور، هايدي رفعت، مجدي البحيري، شريهان الشاذلي، سلوى عزب، ايه خلف، مازن المونتي، ومجموعة اخري من الفنانين، موسيقي والحان حازم الكفراوي، توزيع موسيقي محمد الكاشف، ديكور محمد فتحي، ازياء مها عبد الرحمن، اضاءه عز حلمي، مكياج امل حسام، استعراضاتحسن شحاته، سوشال ميديا محمد فاضل، تأليف ايمن النمر، مخرج منفذ نور سمير، اخراج عمرو حسان.

وفي الاسكندرية يتم تقديم العرض المسرحي الجديد «حازم حاسم جدا» للمخرج محمد مرسي الذي قال ان المسرحية تدور احداثها حول الصراع بين الخير والشر في اطار كوميدي استعراضي مضييفا ان العرض بطولة عمرو عبد العزيز، علاء زينهم، علاء عوض، حسن عبد الفتاح، اسلام عبد الشفيق، ايهاب يونس، رضوي حسن، محمد فاروق، اثار وحيد، سارة المزيم، سلمي الجيادي، مسعد سالم، ممدوح حنفي، محمد هلاي، كما يضم مجموعة كبيرة من فئاني الاسكندرية تأليف وليد يوسف . موضحا انه يتم عرضه علي خشبة مسرح ليسيية الحرية.

وفي الحديقه الدولية مسرح الشمس برئاسة

مصطفى فكري، دعايا سوشال ميديا محمد فاضل، ساعد في الاخراج محمد خلف - نرمن عبد العزيز، مخرجان منفذان ياسر جمعة - احمد يونس، اخراج شادي الدالي . وفي مسرح القاهره للعرائس برئاسة الفنان اسامة محمد علي تعرض احد اهم روائع الفن في مصر وهي اوبريت «الليله الكبيرة» تأليف: صلاح جاهين، الحان سيد مكاوي، ديكور مصطفى كامل، عرائس ناجي شاكر، اخراج صلاح السقا.

اما مسرح الشباب برئاسة الفنان سامح بسيوني يستأنف العرض المسرحي «قبل الخروج» تأليف واشعار محمد زناقي، اخراج هاني السيد وذلك علي خشبة مسرح اوبرا ملك برميسيس

وفي المسرح الكوميدي برئاسة الفنان ياسر الطوبجي يعود من جديد العرض المسرحي الناجح «طيب وامير» العرض الذي حقق اعلي ايرادات خلال الفترة الماضية وهو بطولة النجم هشام اسماعيل، عمرو رمزي، تامر فرج، جلال الهجرسي، وكوكبه من نجوم المسرح الكوميدي .

تأليف احمد الملواني، اخراج محمد جبر . كما يعود ايضا من جديد العرض المسرحي «يوم عاصم جدا» مره اخري علي خشبة



بعد توقف بعض العروض المسرحية خلال شهر رمضان الكريم البيت الفني للمسرح برئاسة المخرج خالد جلال رئيس قطاع الانتاج الثقافي والقائم بأعمال رئيس البيت يستعد ب استقبال عيد الفطر المبارك بباقة من العروض المسرحية سواء قدمت من قبل او انتجت حديثا وتعرض للمره الاولي علي خشبات المسارح وذلك بداية من ثاني ايام عيد الفطر المبارك.

وفي هذا السياق قرر المسرح القومي برئاسة الفنان ايمن الشيوبي ان يستأنف العرض المسرحي رصاصه في القلب بعد ان حظي بنجاح كبير علي المستويين النقدي والجماهيري خلال عرضه في الموسم الاول العرض المسرحي رصاصه في القلب كتابة وبطولة واخراج مروان عزب بطولة ايه سليمان، احمد مجد الدين، احمد سعيد، ماجد مارك، اسامه مجدي، ديكور فادي فوكية، ازياء دنيا الهواري، استعراضات فاروق الشريف، موسيقي والحان مروان عزب، اشعار احمد الشريف و مروان عزب، دعاية وجرافيك ومادة فيلمية محمد فاضل.

الجدير بالذكر ان المسرح القومي قدم خلال شهر رمضان الكريم مجموعة من الامسيات التي تتناسب من الاجواء الرمضانية ومنها «نور النبوة» للمخرج محمد الخولي، و«عرفت الهوي» للمخرج خالد عبد السلام وفي هذا السياق استأنف ايضا المسرح القومي للاطفال برئاسة الفنان عادل الكومي العرض المسرحي «نور في عالم البحور» بطولة محمد عادل، سيد جبر، هدي هاني، ابراهيم حلمي، رندا ابراهيم، تأليف واشعار محمد زناقي، موسيقي والحان هاني شنودة، تصميم ديكور وضاءه عمرو الاشراف، تصميم ازياء مروه عوده، استعراضات مناضل عنتر، مكياج روبي مهاب، اقنعة حنا حبشي، اعمال نحت

أبرزهم «تل العقرب» و«ستاند أب كوميدي»...

خطة مسرح نهاد صليحة خلال شهر أبريل



كما تُعرض مسرحية «البروفة الأخيرة» يوم السبت الموافق ١٣ أبريل الجاري، في تمام الساعة الثامنة مساءً، والعرض من تأليف وإخراج هادي عزت.

– مسرحية «كذب أبيض وأسود» تُعرض مسرحية «كذب أبيض وأسود»، يوم السبت الموافق ٢٠ أبريل الحالي، في تمام الساعة الثامنة مساءً، على خشبة مسرح نهاد صليحة بأكاديمية الفنون.

– مسرحية «وكل دا كان ليه؟» بينما يطلق العرض المسرحي «وكل دا كان ليه؟» على مدار يومي الخميس والجمعة الموافق ٢٥ و٢٦ أبريل الجاري، في تمام الساعة الثامنة مساءً، والعرض من تأليف أحمد الأطروني، ديكور أنس الدماصي، تنفيذ ديكور علي سعد، ومن إخراج محمد حسن.

– مسرحية «فرحة» تقدم مسرحية «فرحة» يوم الاثنين الموافق ٢٩ أبريل الحالي، في تمام الساعة السابعة مساءً، على خشبة مسرح الدكتورة نهاد صليحة التابع لأكاديمية الفنون.

فعاليات فنية وثقافية أخرى – انطلاق الدورة الثالثة من مهرجان ستاند أب كوميدي، وذلك خلال الفترة من الأحد ١٤ أبريل وحتى الخميس ١٨ أبريل ٢٠٢٤، في تمام الساعة السابعة مساءً، على مسرح نهاد صليحة.

– تنظيم حفل غنائي بعنوان «أهيم شوقا» أغاني الشيخ إمام»، بأداء كلا من مريم صالح ونغم صالح، وذلك يوم الجمعة ١٩ أبريل الجاري، في تمام الساعة السابعة مساءً، بمسرح نهاد صليحة.

رانيا زينهم أبو بكر

عروض مسرحية

– مسرحية «تل العقرب»

يقدم مسرح نهاد صليحة العرض المسرحي «تل العقرب»، وذلك يوم الجمعة الموافق ١٢ أبريل الجاري، في تمام الساعة السابعة والنصف مساءً.

وعرض «تل العقرب» من تأليف محمد السوري، وإخراج خالد فتحي، وقد حصد العرض جائزة أفضل عرض مسرحي بمهرجان جامعة حلوان، وتدور أحداثه في حارة شعبية وفي يوم واحد (يوم المولد) ويطرح سؤالاً هل أهل حارتنا يُخاف عليهم أم يُخاف منهم؟

– مسرحية البروفة الأخيرة

يستعرض مسرح نهاد صليحة بقيادة الدكتور محمود فؤاد صدقي، وتحت رعاية الدكتورة «غادة جبارة» رئيسة أكاديمية الفنون، خطة الأنشطة والفعاليات الفنية والثقافية الخاصة بالمسرح، وذلك عبر صفحتهم الرسمية على موقع التواصل الاجتماعي «فيسبوك».

ومن جانبه أكد الدكتور محمود فؤاد صدقي، أن خطة شهر أبريل تشهد الكثير من الفعاليات والندوات والعروض المسرحية المتنوعة.

وفي هذا التقرير نستعرض معكم في مجلة مسرحنا، خطة وبرنامج مسرح نهاد صليحة بترتيبها الزمني، كما تم تداولها.





«مسرحية سلطان الحرافيش»..

جسر بين التاريخ والفن في قصر ثقافة الفشن بمحافظة بني سويف

فكان هناك خشية كبيرة من عدم معرفة تنفيذ الحركات، ولكن بعض مرور الوقت استطاعوا تنفيذ الدراما الحركية، فكل ممثل يمتلك العديد من المهارات غير المعروفة لهم، والجيد في الأمر إنهم يحاولون التعاون معي لإخراج أفضل ما لديهم)، وفقاً ذلك لما به صرح الكيرجورجاف تامر عبد المنعم لجريدة مسرحنا.

وتستكمل أميرة كمال مصممة الديكور والملابس لسلطان الحرافيش (استلهمت الديكور المسرحي من العمارة المصرية القديمة، وخاصة في عصر المماليك وحاولت إلمام كافة التفاصيل التي كانوا يعتنون بها في النحت والزخارف الخاصة بهم من قبب وربطهم بالفن الاسلامي، سعيت بأن يكون الديكور يخدم الرؤية المسرحية من خلال توظيف الصورة طبقاً للمدرسة، 'الواقعية الرمزية' وأيضاً العمل على المساحة المتاحة للمسرح بما يتناسب مع الديكور)

واختتمت كمال (قمت باستخدام عناصر الديكور لإيصال الرسالة من خلال عرض قطع وعناصر وأزياء معبرة عن أحداث العرض وعن الزمن الذي تدور فيه الأحداث وسيكولوجية اللون وربطها بالشخصيات، وقد ساعد الديكور المسرحي في فهم الشخصيات والتطورات في العرض المسرحي من خلال ربط الصورة بالحدث أو الصورة المتعارف عليها في أذهاننا وخبراتنا السابقة).

العرض المسرحي سلطان الحرافيش من تأليف د. طارق عمار، ديكور وملابس أميرة كمال، أشعار صلاح عتريس، موسيقي وألحان محمد ناجي، استعراض تامر عبد المنعم، إخراج محمود ابو الغيط.

جهاد طه

العرض المسرحي من خلاله مع إضفاء مسحه من السخرية المؤلمة، وجدير بالذكر بأن الخيال هو من الواقع يخبرنا أن هناك بشر أربياء يعيشون بأمان يتعرضون للاحتلال من قبل الدولة العثمانية ممثلهم سليم الأول، فالخط الدرامي واضح، بالإضافة إلى فلسفة العرض المسرحي ستكون واضحة في أكثر من موضع).

ويختتم (سلطان الحرافيش تمتاز بأنها خليط بين مدرستي التعبيرية والرمزية، وكبريختية أيضاً، حيث يتناول الأسلوب العام من أجل إيقاظ الوعي والتعلم من التاريخ السابق وهذا هو المعني الاصلي لكتابه التاريخ بشكل فني، هذا طبعاً بخلاف الصورة الشعرية والموسيقية التي ستتواكب مع هذا الطرح، والبنية المكانية التي ستساعد في إثبات هذا التخييل وختاماً العرض المسرحي سلطان الحرافيش ينتمي إلى المدرسة الواقعية الرمزية).

يستكمل الكيرجورجاف تامر عبد المنعم (بدأنا في الاستعداد الاستعراضي عن طريق معرفة الرؤية الخاصة والعامه للمخرج محمود أبو الغيط، وإدراك الجوانب الحسية بشكل كاف؛ كي أستطيع أن اجعل جسد الممثل يعبر عن الخط الدرامي للعرض المسرحي، وكان من بعض التحديات التي واجهتها هي تدريب الممثلين، أولاً لأنهم في أعمار مختلفة من صغار وكبار السن، بالإضافة إلى لأن بعضهم لم يكن لديهم الخبرة الكافية في فن الكيرجورجاف الحديث)

يضيف عبد المنعم (هناك بعض الخطوات التي أحاول اتباعها من أهمها الاستماع الجيد للموسيقى ومحاولة التخييل كيف يعبر الجسد عنها، وأسعى دوماً كل حركة يكون هدف واضح في الدرامي الحركية، وإن كان هناك بعض الممثلين المبتدئين

في إطار الموسم المسرحي الجديد لعام ٢٠٢٣/٢٠٢٤ تستعد فرقة قصر محافظة بني سويف لتقديم عرضها المسرحي (سلطان الحرافيش) من تأليف طارق عماد وإخراج محمود أبو الغيط، تأتي هذه المسرحية تحت إشراف الهيئة العامة للقصور الثقافية، برئاسة الفنان عمرو البسيوني، وتشارك فيها إقليم القاهرة الكبرى وشمال الصعيد برئاسة ميس الشرنوبي.

يقول المخرج محمود أبو الغيط (سلطان الحرافيش هي عبارة عن مزج الفن بالتاريخ أو التاريخ بالفن في محاولة للاقتراب من هذا العصر، باعتبار أن التاريخ ما هو الا صراع قوى ودائم والفن هو الآخر صراع درامي بين المشاعر الإنسانية والمصالح المختلفة، وتوجهت بالفعل بهذا النص لأنه يتصدى إلى صراع المحتل في الماضي الذي كان متمثلاً في سليم الأول، والمماليك الذي اعتبروا أنفسهم من الشعب المصري).

ويكمل أبو الغيط (قد تناول المؤلف هذا الموضوع محاولاً إثبات سريان الروح الوطنية لدى الشعب المصري مع المماليك، حيث وقف المصريين أمام كل محتل أو مغتصب لهذا الوطن الحر، وإظهار ما كان يتمتع به طومان باي من وطنيه وبطولة في وقوفه ضد الاحتلال العثماني، ومن طبيعة هذه الفترة تم الاستعانة بألعاب مسرحية مثل خيال الظل وغيره من الأحداث التي يروج بها النص).

ويوضح المخرج محمود أبو الغيط (تكمن الرؤية الاخراجية للنص في التفكير المبدئي للنص في الصراع القائم بين قوتين مختلفين، وخاصة إننا نمتلك مخزوناً من الثقافة المسرحية، حيث تم عرض الأحداث المسرحية في بعض المشاهد باستخدام خيال الظل والألعاب المسرحية، تكمن في نقطة البداية ومن جهة نظري الخاصة فالخيال هو المعول عليه الذي سنتناول

«إنسوا هيروسترات» أسطورة الخلود...

فرقة قصر ثقافة فوه المسرحية بقيادة أحمد المغربي



ضمن عروض الشرائح التي تنظمها الإدارة العامة للمسرح، تقدم فرقة قصر ثقافة فوه المسرحية العرض المسرحي «إنسوا هيروسترات» من تأليف غريغوري إسرائيليفش غورين وإخراج أحمد إبراهيم المغربي، وذلك على قصر ثقافة فوه برئاسة محمد الغرباوي، يأتي العرض تحت إشراف الهيئة العامة لقصور الثقافة، والتي يشارك بها إقليم شرق الدلتا برئاسة عمرو فرج، وفرع ثقافة كفر الشيخ برئاسة أحمد الشهاوي.

المخرج أحمد إبراهيم المغربي

يقول المخرج أحمد المغربي: في زماننا هذا اختلط فيه الحابل بالنابل والفساد بالمصلح والظالم بالمظلوم والحق بالباطل، ولم يعد هناك معايير ولا اعتبار للإنسانية حيث يلتفت كل إنسان لكيف يصبح تريندا يحصل علي إعجاب البشر ويخلد اسمه وهكذا الحال هنا في مسرحيتنا هذه، هيروسترات هو نموذج لكل فساد هذا العصر يرتكب الجرم ويتفاخر به بل ويعد نفسه بطلا ويصدق الناس بل ويطلبون الحرية له لأنه قام بعمل بطولي لم يخطر بعقل انسان، وهو الحال بالفعل أنه شيطان وليس إنسان أحرق المعبد وتأمير مع من يتولى الأمر بدهاء ومكر شديد وها نحن نعيش تلك الأيام ونشاهد بأعيننا هذه المسرحية علي أرض الواقع من فساد في الأرض.

تابع المغربي: لم أجد في ذاكرة التاريخ قصة تحكي كل ذلك الظلم وإراقة الدماء وحرق وتدمير وتفجير وخراب يبشرنا بنهاية العالم، مثل هذا النص المسرحي «إنسوا هيروسترات» ولكن هل يجب علينا حقاً أن ننسي حارق أعظم معبدا في العالم؟

قصة «إنسوا هيروسترات»

تدور أحداث العرض بداخل مدينة أيفيس الإغريقية في القرن الرابع قبل الميلاد، حيث هناك تاجر يدعى هيروسترات يقوم بإحراق المعبد من أجل الشهرة وحفر اسمه بالتاريخ، وبالتالي يحكم عليه بالإعدام ولكن الفساد والقوة والمال يقفان أمام العدل، حيث يعقد هيروسترات العديد من المؤامرات من داخل السجن مع باقي الشخصيات المسرحية بداية من الأمير حاكم المدينة وزوجته حتى السجنان.

وفي سياق متصل يتحدث طارق حسين أحد أبطال العرض: أقدم دور هيروسترات والذي يعد من أصعب الأدوار المسرحية التي قدمتها خلال سنواتي المسرحية، تعتبر شخصية هيروسترات شخصية صعبة وذكية وبنفس الوقت يعد هيروسترات شخص سياسي يستطيع السيطرة على جميع من حوله من خلال أسلوبه وطريقته، كما تعد شخصية مركبة تجمع بين الجنون والذكاء والثقة، يوجد الكثير من التفاصيل لهذه الشخصية.

ويكمل: بعد ترشيحي لأداء الدور من المخرج أحمد المغربي والذي رأى أنني الأنسب لهذه الشخصية، وقد بذل معي الكثير من الجهد خلال العمل على الشخصية وقد أضفنا سويا العديد

ويتفاعل معها ويقوم بالمقارنة مع أحداث الواقع، كما أنه يحاول التدخل في الأحداث بنهاية العرض لمنع انتصار الشر. ويوضح الشامي: يعد عرض «إنسوا هيروسترات» من أفضل التجارب التي شاركت بها مع المخرج أحمد المغربي أحد الشخصيات الفنية المحترمة، فقد استفدت وتعلمت منه الكثير سواء في التمثيل أو الإخراج خاصة أنني مساعد مخرج لأول مرة.

ويختتم محمد علاء أحد أبطال العرض: أقدم شخصية القاضي فهو شخصية سوية صريحة لا يرى إلا القانون والعدل، ويعد عرض «إنسوا هيروسترات» من أفضل العروض التي تحدثت عن سياسة اليهود بالعالم، كما يمكن تقديم العرض بأكثر من شكل حيث إنه يحتوي على كوميدي راقية تسمى كوميدي الموقف.

«إنسوا هيروسترات» من تأليف: غريغوري إسرائيليفتش غورين، إخراج: أحمد إبراهيم المغربي، ديكور: محمود إسحاق، كوريجراف: محمد رحومه، أشعار: عماد عامر، موسيقي تصويرية وتوزيع: إبراهيم الخماري، تسجيل وتنفيذ موسيقي: محمد ناصر، تدقيق لغوي: محمد مبروك، ألحان: نور النوام، ملابس: محمود تمام، ميك أب: آيه الصماد، إكسسوارات: حسين حسين، مساعد مخرج: محمد الشامي.

تمثيل: مها النعناعي - محمد علاء - طارق حسين - حسين حسين - محمد معاتيق - آيه حسن - سماح منصور - نور القصاص - كرم خليفة - درويش عبدالكريم.

آيه سيد

من التفاصيل الأخرى عليها لتظهر الشخصية بهذا المنظور، وبالتعاون مع المخرج أحمد المغربي وأبطال فرقة قصر ثقافة فوه سوف يتم العمل على الشخصية بجهد أكبر لتحقيق النجاح.

بينما نتحدث مها النعناعي أحد أبطال العرض: أقدم دور الأميرة كلمنتينا المتزوجة من الأمير العجوز، وتعد كلمنتينا امرأة لعوب متسلطة تحلم بالمجد والشهرة، وقعت في غرام هيروسترات لتستمر العلاقة معه وتعتقد معه العديد من المؤامرات، لم يكن هذا التعاون الأول مع المخرج أحمد المغربي، حيث إنه يعد المخرج المفضل لي على المستوى الفني والإنساني وقد تعلمت منه الكثير.

فيما يتحدث محمد الشامي أحد أبطال العرض ومساعد المخرج: أقدم دور رجل المسرح الذي يعد بمثابة همزة الوصل بين الماضي والحاضر، حيث إنه يشاهد قصة هيروسترات





«أبواب تونس»..

تفتح طرقاً للقوى الباطنة نحو الخراب باستلهاام السيرة الهلالية لفرقة بهتيم بشبرا الخيمة



وقالت يوستيناغزت: أقدم شخصية «سعدى الزناتي»، من الشخصيات الرئيسية بالعرض مع «دياب»، في سيرة بني هلال، لكننا نشارك برؤية جديدة للمخرجة منال عامر، وكان أول وأكثر ما جذبني للمشاركة بالعرض، هو اختيار تقديم السير الشعبية لأنها المرة الأولى لي للتجربة في هذا الاتجاه، وسعدت كثيراً بإعجاب الجمهور بجميع ليالي العرض.

أبو زيد الهلالي.. «البطل الشعبي»

وقال أحمد أبو الغيط: ممتن لتقديم شخصية البطل الشعبي «أبو زيد الهلالي سلامة» بالسيرة الهلالية، بالعرض والذي يرفض التغريب، والسفر والترحال والهجرة إلى تونس، ولكنه مع تصاعد الأحداث يرضخ لرغبة الهلايل، ومن أقوى فرسان «بني هلال» هو يحمل الكثير من الصفات الحميدة، وكانت قوته تكمن في رجاحة عقله، وفي رحلته يواجه حقد «دياب» الدفين، والذي يخطط لقتل «أبو زيد الهلالي» مع نهاية العرض فقد كان دائماً يحاول الاستيلاء على السلطة في غياب «أي زيد» الذي يردعه، وهو كان ما يفعله في تونس مع

حقه ومكانته واستعادة سيرته الأولى. وتابعت: وتقدم الأحداث في إطار الحكاية من خلال الهلالية والزناتة، الذين يعودوا للحياة مرة أخرى في محاولة منهم لتغيير ما حدث بالماضي، وبالنهاية ندرك أنهم ليسوا موق هم أناس لا يسمعون ولا يرون تحاول أن تستجمع قواها للانتصار، ويستوا عليها الغربان، والنبؤات الخرافية ليس لها أساس بالواقع وهذا إسقاط على الحياة اليومية نؤكد أن الكثير منا يسير خلف ما لا يعلمونه جيداً وهم في ذاك الطريق لا يبحثون عن الحقيقة.

لوحات تعبيرية

وأضافت «منال»: يتشكل ديكور العرض في لوحات تعبيرية باستخدام الفلاش باك لأحداث السيرة، وتشكيل لوحة ما بعد الحرب والتي نؤكد من خلالها أننا من نهاية الأحداث من بعد موت الزناتي خليفة وخيانة سعدى لأبيها وقتل أبو زيد الهلالي بيد «دياب بن غانم».

السير الشعبية

تشارك فرقة قصر ثقافة بهتيم بفرع ثقافة القليوبية بإقليم القاهرة الكبرى الصعيد الثقافي بتقديم عرض «أبواب تونس» بالموسم المسرحي ٢٠٢٣-٢٠٢٤ بقصر قصر ثقافة شبرا الخيمة، والتقت مسرحنا بفريق العرض لتتعرف على ملامح وسمات تجربتهم الجديدة.

وقالت مخرجة العرض منال عامر: نقدم عرض «أبواب تونس» برؤية جديدة تركز على استلهاام السيرة الهلالية، والتي تمثل إحدى أشهر السير الشعبية العربية، تلك الملحمة الطويلة التي تنقل هجرة «بني هلال»، وتتناول تغريبهم، وخروجهم من ديارهم من نجد إلى تونس، وهي السيرة الأقرب إلى ذاكرة الناس.

وأوضحت «منال»: لقد حاولت أن أتناول جانب آخر بالسيرة الهلالية وهو «خيانة الزناتي» ومرعي، لنوضح خطة خداع سعدى لقبيلتها بني هلال، وفي الأحداث نتكأ على تقديم صورة لـ «غراب البين» وهو الأساس للنزاع الكبير الذي يحدث خراباً لينتصر بالنهاية من خلال خداع وخطط «دياب بن غانم» و مروراً بالأحداث نحاول أن نوضح أننا جميعاً قد نقع تحت وطأة إنسان كاره للخير يحرك الأحداث في الباطن من أجل الانتقام بحجة استرداد



«الزناتي».

يحاول دائماً الوصول إلى السلطة، بإعداد مختلف ورؤية مختلفة عن سيرة بني هلال، للمخرجة، حيث حاول العرض تسليط المزيد من الضوء على شخصية «دياب»، فهو الفارس الرئيس، الذي قام بفتح تونس وقام بقتل «الزناتي» ومع ظهور «أبو زيد الهلالي»، يصير مهمماً، وتأتي نفسه ذلك؛ فيشعر بالظلم الكبير الواقع عليه فتمتلاً نفسه بالغيرة والثأر والانتقام ويسعى جاهداً لاستعادة مكانته وقيادته ويقوم بخطط يملؤها الحقد من أجل وأضاف «بيومي»: قدمت دوراً متشعباً بالسمات النفسية والاجتماعية له علاقة بكل شخصيات العرض الأخرى، وكان يثبت لهم أنه قائد كل ما يريد أن يشعر بهم، وهو يمتلاً فقط بالانتقام لاستعادة وإظهار مكانته. مرعي.. من فرسان الهلايل وقال محمد أحمد السيد: أشارك بتقديم بدور «مرعي» أحد فرسان الهلايل وحفيد كبيرهم، وهو محور رئيس للأحداث في العرض هو وقيلته يسعون لتحقيق أهداف خاصة، ويحب ابنة قائد كبير وفي الوقت نفسه يتنهد الفرص تحقيقاً لأهدافه مع دفاعه وتمسكه بحبه، ورغم أن العرض وبعض الشخصيات الدرامية به تنقل مظاهر وأساليب العدوان على البلاد واستغلال الحب والحيل والدهاء والمكر من أجل الوصول للحكم، لكننا نهدف إلى كشف وتأكيد أن غير الشرفاء دائماً هم من يسعون إلى الخراب من الباطن.

فريق العرض

«أبواب تونس» من تمثيل: شادي شديد، هالة محمد، حسام التوني، حسن يونس، محمد أبو علي، إبراهيم علام، يوستينا عزت، محمد النويهي، أحمد أبو الغيط، محمود بيومي، إسلام أحمد، محمد سيد، إلهام هيثم، فاطمة محمد.

خلف الستار

والعرض موسيقى وألحان وغناء عاشور الكيلاني، استعراضات وتصميم معارك محمود بحبح، ديكور وملابس فينوس علاء، أشعار هشام إبراهيم، إضاءة أحمد أمين، تصوير عبد الرحمن بودي، مساعد مخرج أحمد جمال، مخرج منفذ محمد علاء، من تأليف بكري عبد الحميد، وإخراج منال عامر.

همت مصطفى





الفنان البحريني خالد الرويعي: الجوائز حالة تسويقية للمهرجانات، ولا يعتد بها في العمل الإبداعي وليست دليلاً على جودة العمل من عدمه



مخرج وكاتب وممثل مسرحي وتلفزيوني وإذاعي بحريني له العديد من المشاركات الفنية وخاصة المسرحية على مدار ثلاثون عاماً منها..

(تلك الصغيرة ١٩٩٣ - محاكمة جان دارك ١٩٩٤ - الرسائل ٢٠٠٠ - حب بطعم الشوكولاته ٢٠٠٣ - أخبار المجنون ٢٠٠٥ - درب المحل ٢٠٠٨) وغيرها...

حاز على العديد من الجوائز منها.. جائزة السينوغرافيا عن مسرحية ايفا في مهرجان المسرح الخليجي قطر ٢٠٠١.

جائزة لجنة التحكيم الخاصة عن مسرحية حب بطعم الشوكولاته في البحرين ٢٠٠٤.

فاز بالمركز الثالث في مسابقة التأليف المسرحي عن مسرحية قرة العين ٢٠٠٧.

فاز بالمركز الأول في السينوغرافيا عن العرض المسرحي ضوء في مهرجان الرياض المسرحي ٢٠٢٣.

... تاريخ من الجهد والإبداع يعود لبداية التسعينيات حاولت أن أعرض لهذه التجربة من خلال هذا الحوار مع الفنان البحريني خالد الرويعي.

د. محمود سعيد

المسرحي الذي بداخلي. أعتقد أن هذا الخيط هو الذي يفتح على كافة النوافذ وبالتالي ينحى منحى الفلسفة والتأويل. وتفجير المعاني هي ما يلفت النظر إن جاز لي التعبير. لذلك يجب أن يكون هناك فصل كبير بين المؤلف والقارئ، أنا أكتب معزولاً عن القارئ، ولكن في نفس الوقت أترك القناديل لتدل القارئ على الكتابة، فتتحول القناديل إلى دليل للمتلقي أثناء القراءة.

- أنت مولع بالعناوين.. هل تعدها أم تخرج بشكل تلقائي؟

المسرح تأخذنا إلى مناخات عظيمة، أنا أعيش مع الشخصيات وأحاول أن أكتب شخصية بخلاف المعتاد، ربما لأنني مخرج وممثل، فما يجده القارئ في نصوصي نابع من تكويني بين الأدب والمسرح بشكل عام.

- أعمالك المسرحية دوماً مفتوحة النوافذ مما اتاح لها استيعاب كافة التيارات الفلسفية والفنية وتأخذ عنها مكر ما ينسجم مع تجربتك

أنا أجد أن في الكتابات المفتوحة الخيط الرفيع بيني وبين

- فعل الكتابة لديك هو فعل تجريبي فأنت لا تتبع الأسلوب التقليدي للكتابة المنمقة إذ تظل الجملة لديك مفتوحة على العديد من المعاني

تهمة لا أنفيها وشرف لا أدعيه، أنا مهووس بالكتابة التجريبية، أما القارئ أو الناقد فهذا حقه أن يصنّفني كما يرى فعل الكتابة لدي، بدأت الكتابة عندي من النص الأدبي، حتى في نصوصي الأدبية المنشورة لا أزعجني أنني أكتب شعراً أو قصة.. لا أحب تصنيفه. ولما جاء المسرح فتحت لي عوالم أكثر وأكثر، ربما هذا الخليط وهبني فضاء الجمال والمتعة، كتابة

أخرى.

- تجربة المخرج المؤلف هل هي في صالح العمل؟
المخرج المؤلف.. ليست وصفة طبية، فالمخرج يكتب نصه على الخشبة، فمن المهم أن ينفصل المخرج عن نصه الذي كتبه، فالإخلاص للنص يمكن أن يكون مجحفاً لتجربة الإخراج. فالنص عندما يصل إلى الخشبة تجوز خيانتها بكل تأكيد. فالمخرج الواعي يجب ان يخون نصه.

- تجارب المسرح البحريني المعروفة قليلة.
مر المسرح البحريني بمنعطفات كثيرة، هي تجارب ليست قليلة، ولكنها حقها مهضوم، فكثير من التجارب تولد وتموت في نفس اللحظة وفي نفس المكان.
ربما حالة المهرجان التي تضطر الدولة للمشاركة ليست هي المعيار. خاصة إنه ليس لدينا مهرجان دولي عربي يستوعب المشاركين والضيوف حيث (اكتشاف الجديد والتنوع في المسرح البحريني) لكن هناك نقطة شديدة الأهمية، وهي أن المسرح البحريني يفتقد إلى البروجاندا، لذا فهو أكثر التجارب المسرحية ظلماً. هو لا يجيد التسويق ولا يوجد أية أضواء تسلط على المسرح البحريني، وتلك أهم مسببات عدم اتساع رقعة المسرح البحريني رغم أن تجارب المسرح التجريبي الطليعي البحريني قديمة بدأت في الثمانينات لكن للأسف لم يسلط عليها الضوء لإعتبرات ثقافية سياسية اجتماعية تسويقية.

- انتشرت لعبة الورش المسرحية في المهرجانات مؤخراً. إلى أي مدى تنتج الورش نصاً مسرحياً؟
الورش المسرحية لا تصنع كاتباً. ربما تصنع له بعض الأفق.. ورش المهرجانات في الغالب مادة تسويقية، السؤال لماذا يتم تنظيم هذه الورشة؟ أين مخرجاتها؟ هذا هو السؤال، النصوص كثيرة لكن إذا عملنا نسبة مئوية كم عدد النصوص التي يتم تبنيها من مخرجات هذه الورش للظهور إلى النور، لتعرفنا مدى أهمية هذه الورش. الورش لا تصنع كاتباً، خاصة أنه لدينا أزمة في الإدارة الثقافية لدراسة الإحتياجات، لماذا أنظم مهرجان؟ لماذا أقيم ورشة؟ نحن بحاجة لإعادة إنتاج الأسئلة.

الجوائز في المسرح هل هي مقياس للإبداع
الجوائز حالة تسويقية للمهرجانات، ولا يعتد بها في العمل الإبداعي وليست دليلاً على جودة العمل من عدمه. هي مذاق لخمسة أشخاص. تلجأ المهرجانات للجوائز لاستقطاب مشاركات أكثر.. في واقعنا العربي تكون ناجحة لوضعها أمام المسئول الذي تغريه الانجازات ليبرر دعمه لهذه الفرقة أمام مسئوله الأكبر.. نحن مجتمعات تعيش في وهم الانجازات فقط.. الثقافة والفنون فعل انساني يترك أثره في المجتمعات عندما تنمو.. فهي ليست حالة استهلاكية تذوب بتغير المؤسة.. ولذلك تربط المجتمعات المسرحية الخائفة مصيرها بمصير الجوائز لأنها تطمح في دعم يحقق لها الاستقرار.. قد تكون هذه لعبة جيدة.. ولكنها لعبة تؤصل لمجتمع مسرحي يقول على فهم لجان التحكيم وليس فهم ما يتطلبه العمل المسرحي. يقوم على خلق صراعات زائفة من أجل هو



في البداية نصحنى الكثير بأن أركز على شئ واحد، لكن هذه النصيحة كانت وهماً بالنسبة لي حتى وان صدرت من مشاعر محبة.. الحمد لله أنني لم أهتم بهذه النصيحة. لأن كل ذلك أفادني في المسرح.. الكتابة الأدبية ساعدتني في كتابة الشخصية، التصميم أفادني في السينوغرافيا، الفن التشكيلي أفادني في الصورة البصرية كل هذا يغذى هذا، أنا سعيد بهذا التداخل، وهو جزء أصيل لعدم اهتمامي بالتصنيف. هذا التداخل مهم في التجربة الخاصة بي وتنوع الأدوار.
أمارس العمل الإداري، وما وجدته من صعوبات وأنا ممثل أدركتها، لذلك أحاول أن أذلها. فكل جزئية أحاول أن أعالجها عبر الخبرة المتصلة ببعضها. العمل الإداري هو إدراك الشيء، وهو عمل من أجل الآخرين. لذلك يجب أن تبذل وتبذل حياً في هذه المسألة.

- ما هو مفهومك للنقد؟
عندما بدأت الكتابة الصحافية كنت مولعاً بالنقد المسرحي.. كانت كتابات انطباعية في تلك الفترة، حالياً أكتب في النقد الثقافي والفني.. النقد بوصفه تشریحاً وقراءة موازية للواقع، النقد متعة. وتعجبنى أن تكون القراءة النقدية موازية للعرض المسرحي وليست تابعاً له. أن نكتب القراءة الخاصة وليس التفسير الخاص، عملية التأويل والدلالات هي من تذهب بتلك القراءة إلى مناحي مختلفة، فهي عملية إنتاج معرفي تراكمي تزيد وتلهم التجربة. فهذا الجميل في النقد أن يذهب بك إلى مناخات جديدة قد لا تخطر على بالك.
هي كتابة فوق الكتابة. الإضاءة كتبت لغتها البصرية على الخشبة والممثل كتب بجسده والحركة أيضاً. هنا يأتي النقد ليكتب الكتابة فوق الكتابة بشكل موازي، فالحكاية اللفظية ليست كل شئ في المسرح. للأسف كان ذلك هو الوهم السائد سابقاً، بأن التركيز على القصة وهذا وهم مارسته العقلية العربية النقدية، ووضعتنا لنا كمييار لكتابة النقد وهذا غير صحيح.

لكن الأهم. ما هو الجديد عندما تقرأ عرضاً مسرحياً هذا هو المهم، وليس المهم هو الإشارة إلى السلبيات أو الإيجابيات وإنما الأهم هو قراءة الدلالات التي يحملها العرض وما تؤدي إليه الدلالة من تفجير المعنى، بل أن الدلالات تحمل دلالات

أنا مولع بالعناوين. هذا صحيح. فالعنوان باب كل شئ، هو فن قائم بذاته، لذلك تجد بعض الكتاب يلجأون إلى أحد المختصين لوضع العنوان فالعنوان يختصر مسافات ويفتح الطريق، هو أيقونة النص. هو جزء من شخصية النص وليس معزولاً عنه، القراءات النقدية الحديثة تعتبر العنوان جزء مهم، (من أين أتى هذا العنوان؟) هذا هو السؤال.. أنا ضد الاستسهال في كتابة العناوين، كأن يسمى النص باسم الشخصية فقط من دون دلالات واضحة، ما دلالة هذا الاسم؟ ما هو العمق المتصل بالشخصية داخل النص؟ موضوع الكاتب ليس هو الشخصية. الشخصية سبب لفتح دهاليز النص. قد يفرض العنوان نفسه تلقائياً.. لناخذ مثلاً مسرحية (قرة العين) كان مهماً لدي أن أعنون المسرحية باسم الشخصية أو كنيته، فله ميزته ودلالته. لأن الشخصية هي عمود النص.

أما مسرحية (أبيض داكن) فهو عنوان مخاتل، ماكر، يومي بأشياء ولا يفضي بأشياء. فالسؤال كيف يكون هناك أبيض داكن؟ هو يحمل معاني مختلفة.

- الإنسان مركز نصوصك كلها.. ككيان وليس كشخصية؟
بالفعل.. هو مركز نصوصي كلها. الإنسان كائن عظيم، خلقه الله بصورة معقدة لا يشبه شيئاً آخر. المسرح علمنا أن نضع أنفسنا في الشخصية. فالمسرحي الواعي يدرك عظمة هذا الإنسان وضآلته في نفس الوقت. فالممارس لفن المسرح تتكون لديه حالة من التماس الأعذار لجميع البشر واختلاق المبررات لجميع البشر، أنت عندما تمثل تدخل في تقلبات مزاجية متعددة. لذا فالإنسان هو محور كتاباتي المسرحية كلها.

- مارست في المسرح كل الأدوار.. من الكتابة وحتى الإخراج.
هل هذه اللعبة أفادت تجربتك؟

أميل دوماً في الحديث عن هذا الجانب باعترافي بذلك. أمارس كل الادوار لأنها تغذي بعضها البعض. أكتب النص الأدبي وأمارس التمثيل والإخراج. مصمم فني ذو نزعة تشكيلية.. اكتب السيناريو واخرج الافلام.. أمارس كل ذلك بمتعة.. كل ذلك يجعلنا أحب الحياة أكثر لأنني أكون بهذه الاشياء.



الأصولية، فهي ليست صاحبة فكرة فقط. بل كيان مستقل بذاته له جوانبه السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية المتأصلة. وهي بالغالب تيارات دينية مختلفة اعتادت على التمسك بالماضي ورفض كل جديد حتى أصبحت هذه التيارات مجتمعات قائمة بذاتها لا تستطيع تكيف عقيدتها مع تغير الحياة بحيث ملكوا الحق الفكري في مصادرة كل جديد مما جعلهم مجتمعات نافذة في بيئاتهم. والأصولي هو المتمسك بالقواعد النصية فهماً واستنباطاً ولذلك فهو يدور في حلقة مفرغة لأن الأصل يشده إليه.

والمجتمعات الأصولية عادة وإخفاها في فهم ومحاكاة الحاضر تنتصر للماضي كعقيدة تعويضية باعتبار أن في الأصول نجاة وهي محاولة إيمانية غيبية لسد العجز عن قراءة وفهم المستقبل. وهي بالتالي عقيدة ماضوية عاجزة عن فهم الانسان المعاصر ومتطلباته وتطور رغباته وافكاره الجديدة.

لكن ما علاقة هذا كله بالمسرح؟

عريباً.. وفي نزاع مستمر حول الريادة.. يتجاوز المسرح العربي المئة عام. ولانعدام البحث الاستقصائي لدينا فإننا لا نملك وثيقة بحثية تقرأ لنا ملامح التطور والتأثر في المسرح العربي. لا نملك خارطة عمرية تصنف لنا أجيال المسرح ومدى تأثيرهم في محيطهم العربي. لا نملك قراءة للمجتمع المسرحي ومدى اسهامه في حركة الجيل المسرحي. لا نملك تبياناً لمواطن الكلاسيكية في المسرح العربي أو تمردها لاحقاً على من سبقها. لا نملك مواطن المسرح الحديث أو الطليعي وكيف أثرت هذه الحركة أو تلك في مسار المسرح في البلد الفلاني. هذه القراءة نفتقدها حقيقة.

لكن.. طوال فترة عملي بالمسرح وحتى الآن ومشاركاتي الكثيرة في المهرجانات والملتقيات الفنية والعلمية وتلميذي على يد الكثيرين من خيرة أهل المسرح كنت أحاول دائماً قراءة المجتمع المسرحي. وهل هو حقاً يشكل مجتمعاً؟ كنت أحاول قراءته باعتباره تياراً مجتمعياً كحركة فكرية مؤثرة داخل المجتمعات الاعتبارية. وهل هو حقاً كذلك؟ أم هو جماعة معزولة عن المجتمع تمارس دورها داخل خشبة المسرح بعيداً عن (المآسي الكبرى) في المجتمع. كيف يفكر المسرحيون؟ كيف ينظرون إلى مجتمعاتهم وهل تعكس تجاربهم واقع هذه المجتمعات؟ هل بإمكانهم أن يقودوا مجتمعاتهم أم وظيفة المبدع بخلاف ذلك؟

واعترف أنه كان من الصعب علي أن أشهد ذلك لأن النظرة المجتمعية العربية للفنون بشكل عام يشوبها الكثير من اللغظ خصوصاً في المجتمعات (الطاهرة) أو الافلاطونية التي طرد منها المبدعون. انها حقيقة راسخة في مجتمعاتنا العربية المتناقضة التي تخاف من الثقافة والفنون.

إن السؤال العميق لماهية وجود المسرح هو فهمنا لطبيعة الحياة الآن ومغادرة الانسان انسانيته وتبدل مشاعره ورفقته للوحش الذي بداخله. فالعالم الافتراضي بات يسلب حسنا بالاشياء من حولنا.

والمسرح كذلك.. فعندما نفتقر الانسان يصبح المسرح غير مجدي. ولذلك فإن وظيفة المسرح الآن هو إعادة الاعتبار إلى انسانيته عبر تواصلنا الحر والمؤثر في آن. علينا الآن أن نعيد للمسة الدافئة والقبلة الحانية بعيداً عن مغريات الاتصال.



للعرض المسرحي وإعادة إنتاج أعيننا التي نرى بها الأشياء، إعادة تدمير التراكيب الجاهزة التي تقمصناها غضبا نتيجة الحجر المعرفي - اللا إرادي - من جميع الجوانب، والبحث في ماهية هندسة الفضاء التي تمارسها دون أن نطرح أسئلتنا عليه.

- على المستوى الشخصي تجربتك مع فهد الحارثي أنا أراقبها منذ زمن بعيد هل هذه الصداقة تركت أثراً على التجربة المسرحية

فهد الحارثي، بيني وبينه تواصل روحي إن جاز لي التعبير، ربما لا نتكلم كثيراً، نمشي كثيراً دون كلام، وربما نتكلم كثيراً، نتكلم في كل شئ، الطبيعة، الأزياء والناس. نغنى ولا نعرف لماذا نغنى لكننا نغنى، فهد الحارثي كاتب مسرحي مميز، صاحب تجربة مميزة فهو يكتب من مناطق غير مطروقة. أنا أميل لطريقته في الكتابة، ربما لأنها تشبهني. لا أحب الخطية وتساعد الاحداث والشروط النمطية في الكتابة.. النص المسرحي يفرض شكله الجديد بنسقه وجنسه وروحه. لكن أؤكد لك أن هذا التلازم والإنجذاب بيننا لا أحب أن أفسره، ربما نقطع ثلاث شهور أو ست شهور لا نلتقي، وبمجرد أن نلتقى وكأننا كنا مع بعضنا البعض البارحة. هذا سر علاقتي مع فهد.

هذا التلاقي العجيب وتلك الصداقة، من الطبيعي لها أن تخلق تجربة إنسانية تجد صداها بين ثنايا الكتابة والحديث والتجربة المسرحية.. أنا ممتن لهذا العمر الذي قضيته مع فهد.

- كثيراً ما تكسر القواعد الجاهزة والمضمونة متحرراً من لعبة المدرسة الواحدة في نوع من التمرد المسرحي.

المجتمعات الخائفة تنتج الأصولية. فالاعتماد على الأصول والتقليد والالتزام بالأعراف المتفق عليها أبرز الملامح للتيارات

الجواز.

- تكتب بعين المخرج إلا أن السينوغرافي يطغى لديك دوماً في لحظات الكتابة؟

اكتب بعين المخرج هذا صحيح.. السينوغرافيا حاضرة في كل أعمالي. لذلك تجد في نصوص كثيراً من التفاصيل، أنا أحاول أن أكتب الصورة بطريقة مختلفة، النص لا يقوم على الحوار بل على الصورة والموقع.. هناك مسرحية (قداس) كتبها بناء على ثلاث طوابق.. فإذا لم تتحقق هذه الطوابق ينهار العمل. و(أبيض داكن) في غرف، لابد منها أيضاً، تلك المفردات مهمة في الأعمال المسرحية في تجربتي.

من خلال تجربتي وعبر القراءات المستفيضة حول النص، استجمع ما يمكن قراءته أدبيا وما يضمن تعميق رؤيتي للتصور(السينو/إخراجي)، وعندها تبدأ ملامح الخيوط الاولى للشخصية في الظهور، وما إن تبدأ التدريبات حتى يلازمي الخيال إلى أبعد درجاته. أمام التجربة.. أجد أنه من الضروري الالتفات إلى مسألة بسيطة لكنها في غاية التعقيد، وهي أن الفن يهتم بإعادة صياغة الجمال التي تنشأ بين الإنسان والمحيط الذي يعيش والتي لابد أن يعادلها تطورا من ناحية الجهد البشري والذي يوازي بذلك حركة التفكير مجتمعياً، فعبء أساليب التفكير في النظرة الجمالية للعرض سيحتاج المجتمع إلى مشاريع تنموية يكون المسرح رائداً من روادها لاستنهاض حواس أفراد المجتمع عبر وسائل عدة لكيفية التعامل مع هذه التحول الجديد.

في التجربة.. نعيد إنتاج أسئلتنا، نعيد صياغة رؤيتنا إلى العالم، تجربة الخروج من أسر الخشبة والانطلاق لفضاءات أخرى ورؤيتنا للجمال وتأثير الفضاء من جديد، محاور حق لنا أن نتحاور معها، فالمسرحي في لحظات تجليه باستطاعته أن يملك الكون بأسره ولا حياة للمسرحي خارج ذلك كله، أنه يستنطق العالم تجاه ما يحدث في هذا العالم.. وفوق ذلك كله كانت ثمة أسئلة استدرجها وتستدرجني تجاه إعادة قراءتنا



بعد تقديم (العادلون) في الطبيعة المخرج محمد فاضل: النص ممتلئ بالأفكار الفلسفية التي تناقش الحرية والعدالة

قدم المخرج الشاب محمد فاضل على خشبة مسرح الطبيعة العرض المسرحي (العادلون) لأليير كامو، من إعداد محمد عبد الرحمن، بمعالجة مصرية تطرح القضية الفلسطينية والمجازر اللا إنسانية التي يقوم بها العدو الإسرائيلي تجاه الشعب الفلسطيني، حيث قدم صورة الفدائي الفلسطيني ومحاولاته الدفاع عن أرضه، التقينا بالمخرج للتعرف أكثر على تفاصيل التجربة والحديث عن مؤسسة اتجاهات الفنية.

حوار: صوفيا إسماعيل





تمنيت تقديم النص خاصة بعد اندلاع

طوفان الأقصى

بين الشرق والغرب على القدس، لذا كان التحدي هو تحويل نص غربي يناقش قضية بلد أوروبي في مطلع القرن العشرين وتحويله للحديث عن الصراع في الأراضي المحتلة تلك القضية التي لم تغلق أبدا منذ أكثر من سبعة عقود.

كيف حفزت الممثلين لتقديم أداء يعكس القيم الإنسانية والتحديات السياسية في القصة؟ الميزة الأكبر التي ربما أراها أن من أبطال العرض فنانيين كبارا وأصحاب خبرات مثل خالد رأفت والسعيد قابيل ورامي نادر، كما أن لبعضهم خبرته في التعامل مع النص الأصلي من قبل، وهو ما ساعدني كثيرا حين بدأنا بروفات العمل.

هل ترى أن هناك دورا للمسرح في نقل القضايا الاجتماعية والسياسية وتشجيع التفكير النقدي؟ المسرح طول الوقت ومنذ ظهوره مرآة المجتمع، والعديد من الأفكار والأحداث الكبرى بدأت على خشبة المسرح، المسرح لم ينفصل عن المجتمع أبدا حتى وإن رأى البعض ذلك، الكثير من العروض ما زالت قادرة على التعبير عن قضايا المواطن اليومية في بيته وعمله، هذا لا يتحقق في مسرح الدولة فقط بل في عروض المسرح المستقل والهواة أيضا.

كيف يمكن أن يسهم المسرح في إبراز قضايا الحرية

ونضال الفدائيين هناك بصورة مسرحية وفي وقت لا يستغرق إلا ساعة فقط، لذلك اعتمدت على تضافر كل العناصر المسرحية من تمثيل وسينوغرافيا وموسيقى تصويرية ومادة فيلمية من أجل الوصول بالحالة كاملة للمتلقى، ومن أجل أن يتعايش المشاهد مع ما يدور ويتأثر به دون افتعال في أي من تلك العناصر.

ما الرسالة التي تأمل في نقلها من خلال هذه المعالجة المصرية للمسرحية؟

ربما الرسالة الأهم التي حاولت إيصالها من خلال المعالجة المصرية لنص "العادلون" هي تقديم صورة للفدائي الفلسطيني، وكيف أنه رغم كل تلك المعاناة لا يزال يملك من الرحمة التي تجعله يفرق بين القتل من أجل القتل وما بين القتل من أجل المقاومة، وأن قتل الأطفال لا يؤثر إيجابيا لصالح تحرير وطن، بل لا تجذب أي نوع من أنواع التعاطف العالمي مع القضية، وهو حدث في الأحداث الأخيرة.

هل كانت هناك تحديات خاصة أمام تسليط الضوء على الصراع الفلسطيني وتوظيفه في سياق درامي؟ التحدي هنا كان ندرة أو ربما عدم وجود كثير من المعالجات أو النصوص التي تقدم دور المقاومة أو الفدائيين في فلسطين، وأغلب النصوص العربية سلطت الضوء على وقوع النكبة أو مناقشة القضية من خلال العودة إلى الماضي وتناول قضية بيت المقدس والصراع

- كيف جاءت فكرة تحويل "العادلون" إلى تجربة تستعرض القضية الفلسطينية؟

كانت الرغبة في تقديم "العادلون" للأديب الفرنسي ألبير كامو نابعة من تجربة شخصية، إذ قدمتها في بداية مشواري كمثل، ورغبت في تقديمها مرة أخرى نظرا لكونه نصا مليئا بالقضايا الفكرية والفلسفية الخاصة بالحرية والعدالة، لكنني وجدت أن الأحداث الواردة في النص لا تناسب طبيعة المتلقي الآن وأصبحت أفكر في قضية وأحداث مناسبة للوقت الراهن وتتماس مع اهتمامات المتلقي المصري، ومن هنا فكرت في تحويل مسار الأحداث من روسيا القيصرية إلى فلسطين المحتلة، واستعنت بصديقي الناقد المسرحي محمد عبد الرحمن لوضع معالجة للنص تقوم على هذا التصور الذي وضعته من قبل.

ما العناصر التي تم تعديلها لتناسب السياق المصري والواقع الفلسطيني؟

كانت رغبتني الأولى هي الحفاظ على جوهر أفكار وفلسفة ألبير كامو، لذا حرصت على خروج المعالجة بصورة لا تؤثر على روح النص الأصلي، فقط قمت بنقل الأحداث، وتغيير أسماء الشخصيات لتناسب طبيعة كونهم فدائيين فلسطينيين، هذا نتج عنه تغيير في الحوار، وكذلك نتجت عنه أفكار أخرى يمكن التعامل معها مثل قضايا المقاومة والاستقلال وتحقيق الحرية.

كيف أثرت المعاناة الإنسانية على التغييرات التي أحدثتها في النص الأصلي؟

معاناة الشعب الفلسطيني ونضاله الدائم من أجل تحقيق الحرية والعدالة والاستقلال أمر محفز لأي مبدع، أتأمل دائما الفدائيين بشيء من التقدير، وأطرح على نفسي تساؤلات حول طبيعة هذا الشخص الذي ضحى بأي فرصة لحياة بعيدة عن الصراعات، وقرر أن يواجه الموت من أجل تحقيق هدفه، هل تقود معاناة هذا الشخص إلى القتل بدون تفكير أم هناك فلسفة أخرى، هناك قيود أخلاقية ربما تقوده حتى لو كان الهدف تحرير وطنه، ومن هنا جاءت فكرة تحويل النص، خاصة أنه مناسب لطبيعة ما أفكر فيه وأتأمله، وزاد تصميمي على تنفيذ الفكرة بعد اندلاع طوفان الأقصى.

كيف تعاملت مع التحديات التي فرضها تغيير مكان الأحداث من روسيا إلى الأراضي الفلسطينية؟ التحدي الأكبر كان هو كيفية نقل الحالة الفلسطينية

لدينا ندرة شديدة في الأعمال التي

تكشف عن صورة المناضل الفلسطيني

اختيار العروض يكون وفقاً لنوعية الجمهور المستهدف، ذلك من خلال قراءة واعية لاهتمامات الجمهور، ومن خلالها نقدم أحدث خطط وبرامج الحملات الإعلانية، ووفقاً لأحدث الأساليب الترويجية، من أجل ضمان الوصول إلى أكبر فئة من الجمهور والتفاعل معه.

ما شكل التعاون بينك وبين الهيئات الحكومية والمؤسسات الثقافية؟

على مدار سنوات كان هناك تعاون مثمر مع البيت الفني للمسرح وقطاع الإنتاج الثقافي برئاسة المخرج القدير خالد جلال، وكذلك المهرجانات المسرحية الكبرى مثل مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي والمهرجان القومي للمسرح المصري، واستطعنا خلال تلك السنوات تدشين المواقع الرسمية والصفحات الخاصة بتلك المهرجانات على مواقع التواصل الاجتماعي، ومن خلالها نجحنا في عمل أرشيف لتلك الفعاليات، وبوابة لمعرفة أخبارها.

ما النصائح التي تقدمها للشباب الطموح الراغب في دخول مجال تسويق الفعاليات الثقافية؟

المجال مفتوح ويرحب بكل المبدعين وأصحاب الابتكارات التسويقية، المهم أن يبدأ، وفي الفترة الأخيرة دخل إلى سوق العمل عدد كبير من شركات الدعاية، والسوق مفتوح أمام أي مبدع يستطيع أن يقدم أفكاراً ورؤى جديدة في مجال التسويق الفني، والمهم أن يكون المروج قادراً على ابتكار أفكار جديدة ويكون على دراية بالمحتوى المسرحي والجمهور المستهدف منه.

ما رأيك في الأعمال المسرحية خلال السنوات الماضية؟ الأعمال المسرحية التي قدمت في السنوات الأخيرة جيدة، وهناك عروض رائعة استطاعت أن تترك بصمة كبيرة في المسرح العربي، لكن ينقصها الدعم الإعلاني والتسويقي، ورغم أن هناك خطة جيدة يقوم عليها البيت الفني للمسرح، لكنها تحتاج إلى استراتيجية ثابتة بمواعيد معينة للعروض المسرحية، حتى نستطيع عمل خطة ترويجية واضحة وثابتة ويكون هناك متسع أكبر لخروج أفكار للترويج لهذه الأعمال.

ما أعمالك القادمة كمثل ومخرج؟

أدرس حالياً بعض النصوص لتقديمها وفي القريب سوف أنتهي من إعداد عمل جديد، وكذلك أدرس فكرة تحويل بعض النصوص العالمية إلى أفكار على المنصات في محتوى رقمي.

التواصل الاجتماعي، لأن ذلك يساهم في زيادة الانتشار

ويتابع الجمهور العمل بسبب هذه المنصات.

ما التحديات التي تواجهك عند تسويق الفعاليات الثقافية والمسرحية؟

التحدي الأهم خاص بالميزانية المتاحة لبند التسويق والدعاية، فهو ضعيف جداً، إذا لم تكن لديك ميزانية تسويق كبيرة بما يكفي، فقد تفوتك فرص الوصول إلى جمهورك المستهدف، والوصول إلى شريحة أوسع من الجمهور، وبالتالي لا يعرف الكثير من الجمهور الأعمال التي تقدم على خشبة المسرح، ويقتصر حضورها على المسرحيين أنفسهم فقط.

هل لديك أفكار جديدة ومختلفة تستخدمها في تسويق العروض للجمهور؟

كل عمل نحاول معرفة جمهوره المستهدف ونرى ما المناسب لتسويقه، سواء من خلال الفيديوهات أو المنشورات التفاعلية أو غيرها من الوسائل الترويجية، التي قدمنا فيها الكثير خلال إدارتنا لملف الدعاية للعروض المسرحية في السنوات الأخيرة.

كيف يتم اختيار العروض لتسويقها؟ وما المعايير التي تؤخذ بعين الاعتبار في هذا الاختيار؟



قدمنا صورة الفدائي الفلسطيني الرحيم

رغم المعاناة

والعدالة بطرق تتجاوز السياسات الاستعراضية؟

المسرح دائماً ما يحاول تكوين صورة شاملة عن الأوضاع الاجتماعية والسياسية السائدة في عصره، وأعتقد أن المشاهد دائماً يحتاج للنصوص التي تتعرض لواقعه الاجتماعي والسياسي والثقافي والاقتصادي، ومحاولة بلورة ذلك في مسرحنا، حيث تعرض المجتمع المصري إلى العديد من التغيرات الاجتماعية والتحويلات السياسية والاقتصادية والثقافية، التي ترتبت عليها تغيرات اجتماعية وثقافية واسعة في القيم والأفكار، واتجاهات السلوك السائد في المجتمع.

ما الإشكاليات التي تتمنى أن تثيرها مسرحيتك في أذهان الجمهور تشجعهم بها على التفكير في الأمر؟

الجمهور لا يحتاج إثارة لعواطفه تجاه القضية الفلسطينية، لأنها مستقرة في الوجدان المصري من بداية الصراع العربي الإسرائيلي، لكن ربما أردت من وراء (العادلون) إعادة مثل تلك الأعمال التي تناولت القضية وبطولات الفدائيين المصريين إلى الواجهة بعدما توارت بعض الشيء.

كيف بدأت فكرة إنشاء مؤسسة (اتجاهات) وما هو هدفها الرئيسي؟

المؤسسة بدأت عام ٢٠١٤، وكان هدفنا الأساسي عند تأسيسها إدارة حملات تسويقية على مستوى احترافي للترويج للمنتجات والعمل على زيادة شعبية المؤسسات والأعمال التجارية في السوق المحلي والإقليمي، وكذلك توفير حلول متكاملة ومبتكرة وفعالة لتسويق علامتك التجارية، وجميع المواد الإعلانية.

ما الاستراتيجيات التي تعتمد عليها لجذب الجمهور للعروض المسرحية التي تروج لها المؤسسة؟

بشكل كبير نعتمد لجذب الشباب على منصات التواصل الاجتماعي، وداًماً نحاول البحث عن أفكار ترويجية تتوافق مع سياق العمل وتلاءم أيضاً مع جمهور

آخر البحر..

أطياف يوربيدس وثورة الجعابي



وليد الدغسني

ماذا تبقى فعلا من تلك الأسطورة اليونانية ما يمكنه أن يغذي مسرحنا اليوم؟ وهل نحتاج فعلا إلى العودة إلى تلك الأصول الغابرة ونبش أسرارها؟ وهل تحتل تنزيلها اليوم في سياقات واقعا المتحوّل؟ قد لا يكون «فاضل الجعابي» خلال مساره الإبداعي الطويل مولعا بالأساطير اليونانية أو مهتما بالاشتغال عليها، ولا هو بالقارئ النهم لما كتب حولها من نصوص مسرحية وشعرية وتاريخية وفلسفية وعلمية ونقدية، لكنه وللحظة ما فارقة، لا يعرف سرّها الا هو، قد قرّر أن يستعين بتلك الأعمال التي ظلت بعيدة عن مدار احتياجاته في ما سبق ومركونة في رفوف الذاكرة، عكس الكثير من المخرجين المسرحيين في العالم كبرتول بريشت، وانطوان فيتاز، وجون فيلار، وروجيه بلانشون و بيتر بروك و روبرت ويلسون وغيرهم كثر، ممن تعاملوا مبكرا مع تلك الآثار، فعثروا مثلا في أعمال لسوفوكل واسخيلوس ويوربيدس، ظالمهم التي لطالما بحثوا عنها وربما وجدوها في تلك الفئاس التي تنضح بالميتافيزيقا وسحر القرون الآفلة والشخصيات الملحمية والأحداث الصادمة.

١. عود على بدء

في سنة ٢٠١٠ حينما دُعي «فاضل الجعابي» إلى مسرح Schauspielhaus بمدينة بوخوم في ألمانيا من أجل إقامة فنية مطولة تنتهي بإنجاز عمل مسرحي في تلك المؤسسة العريقة، وهي ليست المرة الأولى التي يتعاون فيها «فاضل الجعابي» مع مسارح عالمية خارج تونس بل سبقتها تجربة مسرحية سميت «عرب برلين» سنة ٢٠٠٢، كما تم الاشتغال أيضا على رواية المحاكمة «Le procès» لرائد الكتابة الغرائبية والكابوسية التشيكي «فرانز كافكا»، وذلك في نفس المسرح ببوخوم بعد سنتين من مسرحية «ميديا» اي عام ٢٠١٢، كما تعاون «فاضل الجعابي» أيضا مع مسارح عالمية أخرى في فرنسا وكذلك في إيطاليا وأشهرها البيكولو في ميلانو Piccolo teatro Di Milano ، فهي إذن تجربة ثرية ومهمة لواحد من رواد المسرح العربي الحديث، ولا غرابة أن يجد هذه الخطوة والتقدير معية الفنانة «جليلة بكار» التي كلفت حينها بصياغة نص العرض الذي اقترحه مدير مسرح

يعيشها ويتحمّل تبعاتها المواطن التونسي والعربي عموما، في ظلّ احتدام الصراعات الاثنية وتصاعد أجاج الكراهية والعنصرية والحروب الدينية والانتقام واستفحال الجريمة والاستغلال وامتهان الجسد وانهبان منظومات حقوق الإنسان، واستفحال ظاهرة العنف ضد النساء والأقليات. كلها عناصر تضافرت لتتيح لفاضل الجعابي فرصة نموذجية لقول ما يجب أن يقال دون مواربة أو تزيين ووفق تقييمه للأوضاع التي يعيشها سواء بشكل مباشر أو تلك التي يتقبلها عبر وسائل الإعلام والمواقع الإلكترونية.

٢. أطياف يوربيدس:

يبدو أن العرض في ملامحه النهائية ينحدر من سلاسة الملاحم العظيمة كالإلياذة والوديسة في القرن الثامن قبل الميلاد في اليونان القديمة وأثرت بعدها في انتاجات العصر الهليني زمن الاسكندر الأكبر واسهمت في انتشار الفكر اليوناني في العالم قبل الحروب مع الرومان ، تلك الملاحم التي جعلت من الوجود مثلا حيا للغموض والحيرة، بعد أن اكنزت في باطنها الصراعات الكبرى للآلهة والاقدار والإنسان في سياقات مأساوية وضارية، جعلت من تلك الأحداث أزلية وخالدة في المخيلة السردية للإنسانية، فهي ليست حكرًا على مجال جغرافي بعينه وإنما هي ملك للبشر، حيث يمكن اعتبارها التمثلات الأولى للانطولوجيا وبداية تبلور التعبيرات الفنية التي تكشف عن رؤى مختلفة وجديدة للعالم، وتعززت تلك المدونة في عهد بيزنستراتوس الذي رافق الكتاب التراجيديين وشجعهم على المعارف والإبداع والاستلها من الحكايات والأساطير وتثمينها في آثار أدبية خالدة مثل «أوديب ملكا» و«انتيجون» لسوفوكل، «الفرس» لاسخيلوس و«ميديا» ليوربيدس،

بوخوم، وتم الإتفاق على أسطورة «ميديا» ليوربيدس كمنطلق للمشروع، ويمكن اعتبار تلك التجربة هي لحظة المواجهة الأولى بين «الجعابي» وشخصية «ميديا»، مواجهة يبدو أنها لم تنتهي إلى اليوم، على الرغم من أن العمل حينها، قد دخل في الريبيرتوار الرسمي والدائم لذلك المسرح المهيب وقمّعت بثلاث سنوات من التوزيع، بعد أن أحدث أثرا مهما في ألمانيا بالنظر إلى أبعاده بين ثقافية - intercultural- وسياقاته الفكرية والاجتماعية المتنوعة توجت بنجاح تجربة التعاون مع مخرج تونسي(فاضل الجعابي) ومؤلف تونسي (جليلة بكار) ودراماتورج ألماني ونص مرجعي يوناني، مع جمهور مختلط من جاليات أوروبية وآسيوية وعربية.

ولعل هذه التجربة المتنوعة ل«فاضل الجعابي» والتي حُفرت أسسها في المسرح الجديد(١٩٧٥) مع «محمد إدريس» و«الحبيب المسرقي» و«فاضل الجزيري» وتواصلت في فرقة «فاميليا»(١٩٩٢) مع «جليلة بكار» و«فاطمة بن سعيدان» و«حبيب بلهادي»، وصولا إلى إدارة المسرح الوطني التونسي(٢٠١٤-٢٠٢٠)، تتيح له إنتاج «مسرح نخبوي للجميع» كما يصف مساره، مسرح يصنع الدهشة ويتسلل إلى نفسية المتفرج ومزاجه وينفذ إلى ذاكرته ويخاطب حاضره ومستقبله بكل قسوة ليعيده إلى رهان التحرر وضرورات الثورة على كل ما هو قيد اجتماعي أو لاهوتي أو سياسي، ومن زاوية أخرى، هو أيضا مسرح قادر على تطويع النصوص المرجعية لأدواته الجمالية وطرحه الفني، بالشكل الذي يجعل منها محاملا فكرية لما يرغب في قوله اليوم، داخل الحاضنة الاجتماعية والسياسية ووفق رؤى فلسفية تنهل من الموروث الحدائي والميثولوجيا اليومية، وتساؤل المسارات والارتدادات والتصدعات التي

تضع الممثل محورا للفرجة وتتيح له كل عناصر العرض الأخرى وتطوع له الفضاء ليبدو في أقصى لحظاته التعبيرية جسدا وصوتا وحركة وتفاعلا حسيا، فهي مقارنة جمالية تبدو ما بعد حداثية في مستواها السينوغرافي التقشفي خاصة، لكنها تخدم في كل الأحوال رؤية العرض في وحدته وتكامله ولا تشوش على المتفرج متعة التواصل النفسي مع شخصيات الأحداث والتي تتحرك وفق مسارين يكشفها خطابها المسترسل حيناً، أو المشفوع بالاستدراك حيناً آخر. ويمكن أن نصف المسار الأول بأنه مباشر، أي يمكن تقبله في صيغته الطبيعية والمثالية، أما المسار الثاني فيمكن وصفه بالمخاتل، أي ذلك الذي نستشف منه رمزية ما، يرغب الدراماتورج في توجيه انتباهنا له. فالعرض إذن يقوم على ثنائيات متعددة، منها الظاهر والمكشوف ومنها المستتر، وليس من الهين جمع كل تلك المتضادات في سياق واحد، ولكن يمكن أن نلخصها في مفارقة عجيبة أتقن الدراماتورج حياكتها وصدرها للمتفرج وبشكل صادم ودون تغليف وتتمثل في مواجهة الأم المجرمة قاتلة أطفالها، والقاضية التي لم تسعفها الأقدار بالإنجاب رغم محاولاتها المتكررة، كلها شخصيات مرتبكة وفاقدة للقرار، بل أن «عائقة» قد تبدو بينها أكثر اتزاناً وحكمة.

يبدو أن العرض في تلك اللحظات التراجيدية قد كشف عن عمقه الفلسفي دفعة واحدة وهو ما أدى إلى تجاوز الحكاية الأصلية ليوربيدس ومن ثمة التورط في أسئلة «فاضل» المفزعة، حيث يبدو الكل قاصراً عن كشف الحقيقة المطلقة، فالقاضي مثلاً قد يرتبك ويسهو وتخرج أحكامه غير عادلة، والطبيب النفسي قد يهاجمه الاكتئاب أو تغلبه ميوله الجنسية، والمحامية البارعة يخونها ضميرها المهني فتتحول من نبل المهمة ورقبها إلى دنس التجارة بمصائر البشر، وكل هذه المؤسسات المذكورة، تعالج قضية «عائقة» المتلبسة بالجرم بعد اغراقها لولديها في البحر، فهي مؤسسات روتينية ومتخلفة بشكلها الحالي، وليست قادرة على تجاوز دوائرها المفزعة من أي اجتهاد أو التمرد على أحكام المجتمع شبه القروسي والرافض للانزياح عن ثوابته القديمة.

إنها محاكمة شاملة لسنوات طويلة من الاستكانة للماضي والاطمئنان لما حققته دولة الاستقلال في تونس من مكتسبات حداثية غير مكتملة، ولم تشهد تطوراً ولا انفتاحاً بل بقيت حبيسة مقولات عقيمة وجمل جوفاء ترددها المحامية دون اقتناع، هي قيم أصابها الترهل وشارفت على أن تصبح مجرد فلكلور يثير السخرية.

لم تنجو «عائقة» بفعلتها، لكنها أتمت انتقامها على أكمل وجه وواجهت الخيانة بأشد منها دون أن تحسب العواقب، بل تركت المجال لجموحها وجنونها، لتعطي درساً قاسياً لمجتمع الفضيلة المصطنعة، فهي ليست حكاية عابرة تروى في أقسام المحاكم وإنما هي ملحمة أسطورية خاضتها امرأة وحيدة في مواجهة الجميع.

والأخطار وهي تقطع المحيطات في سبيل التحرر من أسر العائلة والتقاليد والتنعم بقوانين الدولة التونسية التي تكفل في الظاهر حقوق المرأة بشكل كامل ضمن ما تحتويه مجلة الأحوال الشخصية من تشريعات ثورية مقارنة بدول أخرى شبيهة، غير أن «عائقة» القادمة من ثقافة بعيدة تكتشف وبعد فوات الأوان أنها هربت من جحيم لتلج جحيماً آخر، وتستمر مأساتها بعد قتلها لشقيقها الذي حاول مطاردتها وثنيتها عن صنيع مشين ستدفع ثمنه العائلة عارا وإثماً.

٣. مؤسسات معطوبة:

ما الذي دفع فاضل الجعايبي إلى استحضار ميديا اليوم؟ إن متابعة العرض في أدق تفاصيله يكشف لنا أن الأسطورة تعيد نفسها بأشكال ومسميات مغايرة، لكنها تحافظ على هيكلها المقدس الذي أنتجت من أجله، الا وهو السؤال العظيم حول المصير في مواجهة القدر، فإذا كانت «ميديا» ارتكبت إثماً فظيلاً تستحق بعده العقاب، فلماذا لا نتساءل عن السبب؟ ثمة إشكالية كبرى يحاول «فاضل الجعايبي» تبيينها اليها، وهي أن الجريمة يجب أن لا تقتصر على فاعلها بل تسحب كل من تسبب في وقوعها وتجره إلى ضوء الأحداث، فوجود الفاعل لوحده وحتى بعد اعترافه لا يكفي لإصدار الحكم وغلغ القضية وحفظ الملف، لقد بدأت خيوط اللعبة الدراماتورية التي حبكها العرض في التشكل، لنجد أنفسنا أمام قطبي الرحي: كتابة درامية كلاسيكية بنيت وفق ثوابت وأهمها وحدة الحدث والمكاشفة وتحول البطلة من السعادة إلى الشقاوة، لكن وفي الآن ذاته تراوغنا هذه الكتابة وتبدي في ثوب معاصر فتنهل من التقطيع السينمائي وتتوسل السرد كوسيلة تغريب، كما تنحو نحو التشظي والاستطرابات أحياناً... وكتابة ركحية



ولا غرابة في أن تكون تلك الأعمال الطلائعية، مصادرنا لاقتباسات كتاب عظام أثروا المدونة المسرحية، كالروماني لوكيوس سينيكا الذي عاش في القرن الأول ميلادي وقدم رؤيته لمسرحية «ميديا» وفق فلسفته الروائية التي تنبني أساساً على شخصيات تخوض صراعات درامية حادة بين قوتين، العقل والحكمة من جهة، والعاطفة الجامحة والغريزة من جهة أخرى، بالإضافة إلى جان أنوي الذي شرح من خلال نصه المسرحي «ميديا» فلسفته القائمة على أن الانتقام غريزة في البشر وأن الإنسان ميال إلى الشرور ولن يفتكّه من تلك الآفات التي تنكّل به، سوى الموت.

لقد واصلت أطياف يوربيدس الطواف بيننا بعد مرور كل هذه القرون المتتالية، نظراً لطرزها التراجيدي النادر، وصنعتها الفنية التي جعلت منها مصدراً للإبداع وإعادة التفكير في النفس بوصفها كيان معقد يصعب فهمه وتحتمل أكثر من تأويل يمتزج فيه الميتافيزيقي بالواقعي، وقد لا نبالغ إذا ما قلنا إن «آخر البحر» التي اقتبسها «فاضل الجعايبي» من فاجعة يوربيدس قد مثلت حدثاً ثقافياً مهماً في تونس بداية هذا العام ٢٠٢٤، فهي استعادة جديدة للأسطورة اليونانية بثوب آخر ومقترح فكري لا يتوقف عن مهاجمة التابوهات ودكّ الثوابت وإعادة طرح السؤال مجدداً، من هو المذنب الحقيقي؟

يبدأ العرض من حيث انتهت خرافة «ميديا» الأصلية، أي بعد هروبها على عربة مجتحة تقودها الثعابين في رحلتها نحو الشمس بعد اقترافها لفعل القتل (ذبح ولديها)، فهي تغادر حياة زوجها «جاسون» بعد أن اذاقته مر الانتقام جزاء خيانتها وغدره لها مع ابنة «كريون» ملك كورنث، فهي تفر من عدالة الأرض وتنتج نحو الأعلى بحثاً عن عدالة سماوية أكثر إنصافاً.

وهنا يلتقي مصير «ميديا» يوربيدس، بـ«عائقة» الفتاة اليمينية المثقفة التي ابتدعها خيال «فاضل الجعايبي» في محاولة ذكية منه لمحاورة الحكاية الأصلية ومعارضتها حسب ما يقتضيه واقع الحال في تونس، فتاة مبنية ضحت بأهلها وعشيرتها من أجل أن تدافع عن حبها للشاب التونسي «حمادي»، الذي استطاع إقناعها بالهروب من اليمن والتوجه إلى قرطاج ومقاسمته حياة جديدة، في ظاهرها اعتناق، وفي باطنها آلام وقسوة لا يحتملها إنسان، وتمت حادثة الهروب بعد سرقة «عائقة» لوثيقة تاريخية هامة من مكتبة والدها بناء على طلب الحبيب، وثيقة بمثابة كنز لا يقدر بثمن، ولم تكن تدرك ساعتها، أن بفعلتها تلك ستلاحقها لعنة أجدادها، إذ أن جرمها هو خيانة للدم وللعائلة وللوطن، فتتقلب حياتها رأساً على عقب بعد إنجابها لتوأم، في زواج مستعجل من شخص غريب جمعتها به الأقدار ووقعت في حبه، ولهذا لم يدم ذلك الزواج فترة طويلة خاصة بعد اكتشاف «عائقة»، نية زوجها «حمادي» التخلي عنها والارتباط بشابة أخرى تجمعها بالوالدها معاملات تجارية مربحة ومصيرية، مما يدفعه إلى التضحية بزوجته الأولى، رغم تنازلها العظيمة من أجله وتحملها للأهوال

أثر المسرح الأفريقي

على ممارسة المسرح العالمي (١)



ورقة بحثية بقلم:

Emmanuel Dickson-Bonney

Abdulai Zakaria Oliver

ترجمة: أحمد محمد الشريف



تمهيد

كان للمسرح الأفريقي، بماضيه الغني والمتنوع، تأثير كبير على ممارسة المسرح العالمي. وفي هذا المقال تتم مناقشة الأهمية الثقافية للمسرح الأفريقي ودوره في تعزيز التغيير الاجتماعي. ونحن هنا نتحقق من كيفية تأثير المسرح الأفريقي على الجماليات والسياسة وأشكال المسرح العالمية باستخدام الإطار النظري لدراسات الأداء. لقد تحدى المسرح الأفريقي الأعراف والتقاليد الغربية التقليدية من خلال تقديم أساليب أداء جديدة واستراتيجيات لسرد القصص. نحن نكتسب نظرة ثاقبة للتأثير التحويلي للمسرح الأفريقي من خلال استكشاف الديناميكيات المعقدة للاتصال بين المؤدي والجمهور ضمن سياقات اجتماعية وثقافية وسياسية أوسع. ويستمر تأثيره الدائم في تشكيل وإثراء البيئة المسرحية في جميع أنحاء العالم، وتحفيز المشاركة بين الثقافات وتجاوز حدودها الفنية. المسرح الأفريقي هو شهادة على قوة الأداء كمحفز للمناقشة الثقافية والإصلاح الاجتماعي، من الحفاظ على التقاليد والتاريخ إلى إلهام الممارسات المسرحية الحديثة.

مقدمة

إن المسرح الأفريقي هو شكل فني غني ومتنوع وقد ظل جزءًا لا يتجزأ من الثقافة الأفريقية لعدة قرون. حيث كان بمثابة وسيلة للتواصل والتعليم والترفيه للمجتمعات في جميع أنحاء القارة، والحفاظ على التاريخ والعادات والتقاليد من خلال رواية القصص والموسيقى والرقص والأداء. وعلى مر السنين، ساهم المسرح الأفريقي أيضًا بشكل كبير في ممارسة المسرح العالمي، حيث ألهم فناني وممارسي المسرح في جميع أنحاء العالم وأثر عليهم. في هذا المقال، سوف ندرس تأثير المسرح الأفريقي على ممارسة المسرح العالمي ونستكشف الأهمية الثقافية لهذا الشكل الفني، فضلًا عن دوره في تعزيز التغيير الاجتماعي من خلال الخوض في تطور المسرح الأفريقي، من خلال التحقيق في التعبيرات الجمالية المميزة، وأساليب السرد القصصي، وأساليب الأداء التي تميز تقاليد المسرح الأفريقي. سوف تسلط هذه الورقة الضوء على تأثير المسرح الأفريقي على

المشهد الأوسع لممارسة المسرح العالمي.

ثانياً، تطور المسرح الأفريقي.

يتمتع المسرح الأفريقي بتاريخ غني، وله جذور يمكن إرجاعها إلى عصور ما قبل الاستعمار. لقد أدت الثقافات المتنوعة في القارة إلى ظهور عدد كبير من التقاليد المسرحية، ولكل منها أساليبها وموضوعاتها وتقنيات أدائها الفريدة. وفقاً لأوكيهو Okpewho (١٩٩٣)، يمكن إرجاع أصول المسرح الأفريقي إلى طقوس وعروض المجتمعات الأفريقية. كانت هذه العروض بمثابة وسيلة للاحتفال بالأحداث المهمة، وتحديد المعالم المهمة، وإيصال القيم والمعتقدات الثقافية المهمة. تعود جذور المسرح الأفريقي إلى العروض الطقسية التي كانت جزءًا لا يتجزأ من المجتمعات الأفريقية التقليدية. وهكذا، وفقاً لأكينواندي Akinwande (٢٠١٠)، طورت العديد من المجتمعات الأفريقية ممارسات طقسية شملت الرقص والموسيقى والمسرح. تم تنفيذ هذه الطقوس لإرضاء الآلهة، والاحتفال بالأحداث المهمة، وجمع المجتمع معاً. وبالنظر إلى الزخم الذي قدمه أكينواندي Akinwande (٢٠١٠)، يشير أوسوفيسان Osofisan (٢٠٠١) إلى أن المجتمعات الأفريقية لديها تاريخ طويل من الأداء، حيث كان الرقص والموسيقى والمسرح جزءًا لا يتجزأ من العديد من الأحداث الثقافية. غالبًا ما كانت هذه العروض مصحوبة بأزياء ودعائم وآلات متقنة، وكانت وسيلة للاحتفال بالتراث الثقافي الغني للمجتمع. مرور الوقت، تطورت هذه العروض إلى أشكال مسرحية أكثر تفصيلاً وتنظيمًا، مع إدخال الأزياء والموسيقى والرقص وعناصر الدراما الأخرى. ويرى أوكومي Okome (٢٠١٣) أن أشكال المسرح

الأوروبي مثل الأوبرا والميلودراما والمسرحيات الشكسبيرية قد تم إدخالها إلى أفريقيا خلال الفترة الاستعمارية. قام العديد من ممارسي المسرح الأفارقة، وخاصة أولئك الذين تعرضوا للتعليم الغربي، بدمج عناصر المسرح الغربي في أعمالهم. لقد كان المسرح الأفريقي جزءًا أساسيًا من الثقافة الأفريقية لسنوات عديدة وساهم بشكل كبير في الحفاظ على التاريخ والعادات والتقاليد الأفريقية. بالإضافة إلى ذلك، فقد كان بمثابة أداة حيوية للتغيير الاجتماعي لأنه يناقش بشكل متكرر المشكلات الحالية التي تتعامل معها القارة الأفريقية. وبحسب أديجبايت Adegbite (٢٠١٧)، كان المسرح الأفريقي وسيلة تواصل للمجتمعات الأفريقية لسنوات عديدة. تم استخدام هذا الشكل الفني لتمير العادات والمعتقدات والقيم التقليدية من جيل إلى آخر. ساعد المسرح الأفريقي أيضًا في تعزيز الوحدة الثقافية من خلال جمع المجتمعات معًا للمشاركة في تجربة سرد القصص والأداء. بالإضافة إلى أهميته الثقافية، كان المسرح الأفريقي حافزًا للتغيير الاجتماعي. استخدم العديد من الكتاب المسرحيين الأفارقة أعمالهم لمعالجة القضايا الاجتماعية المعاصرة، مثل الفساد السياسي، وعدم المساواة بين الجنسين، وانتهاكات حقوق الإنسان. على سبيل المثال، يستكشف كتاب «سأتزوج عندما أريد I Will Marry When I Want» للكاتب المسرحي الكيني نغوجي واينونجو Ngugi waThiong'o قضايا ملكية الأراضي والاستغلال الاقتصادي في كينيا (جيكاندي Gikandi ، ٢٠١٥). لعب المسرح الأفريقي دورًا مهمًا في الحفاظ على التاريخ والعادات والتقاليد الأفريقية مع تعزيز التغيير الاجتماعي أيضًا. تم استخدام هذا الشكل الفني لتمير

المسرح الأفريقي العديد من التحديات التي أعاقته تمثيله وظهوره على المسرح العالمي. وتشمل هذه التحديات التمويل المحدود، والاستعمار، والحواجز اللغوية، وعدم كفاية البنية التحتية. إن معالجة هذه التحديات أمر ضروري لضمان استمرار المسرح الأفريقي في التأثير على ممارسة المسرح العالمي. وبصرف النظر عن التحدي المذكور أعلاه الذي يعمل ضد تأثير المسرح الأفريقي في ممارسة المسرح العالمي، توجد تحديات أخرى مثل نقص التمويل ومحدودية الوصول إلى التدريب والموارد. وبالتالي، فإن العديد من شركات المسرح الأفريقية تكافح من أجل تأمين التمويل لإنتاجاتها، مما يؤدي إلى محدودية الموارد وانخفاض فرص التدريب والتطوير. وبحسب نوافور (نوافور، ٢٠١٥) يواجه المسرح الأفريقي قيوداً مالية كبيرة تحد من قدرته على إنتاج إنتاجات عالية الجودة. تمتلك معظم الدول الإفريقية موارد محدودة، ولا يشكل المسرح أولوية في الميزانيات الوطنية. يؤثر نقص التمويل على جودة الإنتاج ويعوق نمو المسرح الأفريقي. بسبب نقص التمويل، فإن العديد من ممارسي المسرح الأفارقة لديهم قدرة محدودة على الوصول إلى التدريب والموارد، مما يجعل من الصعب تطوير مهاراتهم وإنشاء إنتاجات عالية الجودة. يذكر أكبوروبارو Akporobaro (٢٠١٣) أن البنية التحتية غير الكافية تمثل تحدياً كبيراً يواجه المسرح الأفريقي. إن الافتقار إلى مساحات التدريب وقاعات الأداء والمرافق الأخرى يعيق نمو المسرح في أفريقيا. وفقاً لأوساديببي Osadebe (٢٠١٧)، أعاقته حواجز اللغة نمو المسرح الأفريقي، مما جعل من الصعب على ممارسي المسرح إنشاء عروض تنال إعجاب الجميع. التحدي الآخر الذي يواجه المسرح الأفريقي هو الحواجز اللغوية. أفريقيا قارة متنوعة لغوياً، وقد أعاقته الحواجز اللغوية نمو المسرح. تمتلك معظم البلدان الأفريقية أكثر من لغة رسمية واحدة، مما يجعل من الصعب إنشاء منتجات تجذب الجميع. كما يحد حاجز اللغة من اتساع جمهور المسرح الأفريقي. إن معالجة التحديات التي يواجهها المسرح الأفريقي أمر ضروري لضمان استمراره في التأثير على ممارسة المسرح العالمي. المسرح الأفريقي غني بالثقافة والتنوع، ولا يمكن الاستهانة بتأثيره على ممارسة المسرح العالمي. نظراً للتحديات التي أربكت المسرح الأفريقي، يذكر نوافور (٢٠١٥) أن معالجة التحديات التي يواجهها المسرح الأفريقي أمر بالغ الأهمية لضمان استمرار المسرح الأفريقي في التأثير على ممارسة المسرح العالمي. وسيوفر الفرص لممارسي المسرح لعرض أعمالهم على المسرح العالمي. وبالتالي، فإن التصدي للتحديات التي يواجهها المسرح الأفريقي سيوفر الفرص لممارسي المسرح لعرض أعمالهم على المسرح العالمي. كما أنه سيعزز التبادل الثقافي ويعزز التنوع في المسرح.

على الطائفة والمجتمع فعلاً في تطوير المسرح من أجل التنمية. من خلال إشراك المجتمع في العملية الإبداعية، يمكن للمسرح من أجل التنمية معالجة القضايا التي تؤثر عليهم بشكل مباشر، والنتيجة غالباً ما تكون تجربة قوية وتحوييلية لكل من فنانى الأداء والجمهور. وفقاً لبانهام Banham (٢٠٠٤)، فإن المسرح الأفريقي متجذر في الأشكال التقليدية لسرد القصص والرقص والطقوس التي تم استخدامها لعدة قرون لنقل التقاليد والمعارف الثقافية. لطالما كانت هذه الأشكال من المسرح قائمة على المجتمع، حيث يجتمع الفنانون والجمهور معاً للمشاركة في التجربة. لا يمكن المبالغة في تقدير تأثير المسرح الأفريقي على تطور (TFD THEATRE FOR DEVELOPMENT) المسرح من أجل التنمية. وفقاً لكابوروكو Kairu (٢٠١٤)، يعتمد TFD بشكل كبير على مبادئ المسرح الأفريقي، مثل المشاركة المجتمعية، والإبداع الجماعي، واستخدام رواية القصص لمعالجة القضايا الاجتماعية. يعكس TFD أيضاً الروح الجماعية للمسرح الأفريقي، والتي تؤكد على أهمية العمل معاً لتحقيق الأهداف المشتركة. يرى أيمبولا (٢٠١٤) أن المسرح التقليدي الأفريقي كان له تأثيراً كبيراً على المسرح العالمي من خلال توفير مصدر إلهام للإنتاج المسرحي المعاصر. في حجة أيمبولا Abimbola (٢٠١٤)، ألهمت الأشكال التقليدية للمسرح الأفريقي مثل رواية القصص والموسيقى والأقنعة والرقص الكتاب المسرحيين والمخرجين والممثلين المعاصرين لدمج الجماليات والموضوعات وأساطير الأداء الأفريقية في عملهم. على سبيل المثال، يعد سرد القصص عنصراً حيوياً في مسرحيات أوغست ويلسون August Wilson، ويستخدمها بعدة طرق لإشراك جمهوره ونقل موضوعاته وتطوير شخصياته. تعد مسرحية ويلسون «الأسوار Fences» مثالاً قوياً على كيفية دمج تقنيات السرد القصصي الأفريقية في مسرحياته. تحكي المسرحية قصة تروي ماكسون Troy Maxson، لاعب البيسبول السابق الذي يكافح من أجل إعالة أسرته ويتغلب على إخفاقاته وخيبات أمه. يتم في المسرحية استخدام تقنية الاتصال والاستجابة. في رواية القصص الأفريقية، يعد الاتصال والاستجابة أسلوباً يشرك فيه الراوي الجمهور من خلال طرح الأسئلة أو الإدلاء ببيانات، ويستجيب الجمهور بجوقة أو عبارة متكررة. يستخدم ويلسون هذه التقنية في فيلم «الأسوار» من خلال شخصية غابرييل Gabriel، شقيق تروي Troy، وهو من قدامى المحاربين المعاقين عقلياً. لدى غابرييل سطر متكرر طوال المسرحية، «لقد حصلت على قوة الملاك، حصلت على قوة الله»، وهو ما يكرره كنداء، وتستجيب الشخصيات الأخرى في الجوقة، «لقد حصلت على قوة الله».

على الرغم من المساهمات العديدة للمسرح الأفريقي في المسرح العالمي، إلا أن المسرح الأفريقي وممارسيه ما زالوا يكافحون من أجل الحصول على الاعتراف والاحترام في مجتمع المسرح العالمي (يانكا Yankah، ٢٠٠٤). واجه

العادات والمعتقدات والقيم التقليدية من جيل إلى آخر وكان بمثابة وسيلة اتصال للمجتمعات الأفريقية. ثالثاً: عرض الأدب:

كان للمسرح الأفريقي تأثير عميق على ممارسة المسرح العالمي، حيث أثر وألهم فنانى وممارسي المسرح في جميع أنحاء العالم. يرى بانهام Banham (١٩٩٩) أن عوامة المسرح الأفريقي قد سهلت تبادل الأفكار والممارسات الثقافية، مما أدى إلى تطوير المسرح بين الثقافات. ويشير كذلك إلى أن تركيز المسرح الأفريقي على الطائفة والروحانية وسرد القصص ساهم في ظهور أشكال مسرحية بديلة، مثل المسرح المادي ومسرح الشارع ومسرح التنمية. ومن خلال النظر من خلال عدسة بانهام Banham (١٩٩٩)، يمكن للمرء أن يستنتج أن الثقافات المختلفة أصبحت الآن قادرة على مشاركة وتبادل أفكارها، مما أدى إلى خلق أشكال مسرحية جديدة. أحد الأمثلة على عوامة المسرح الأفريقي هو مسرح الشارع. مسرح الشارع هو نوع من الأداء الذي يتناول في كثير من الأحيان المواضيع الاجتماعية والسياسية. كان للتركيز على رواية القصص في المسرح الأفريقي تأثير كبير على مسرح الشارع، حيث يستخدم العديد من فنانى الشوارع رواية القصص لتوصيل وجهة نظرهم إلى الجمهور. يعتبر سرد القصص عنصراً أساسياً في المسرح الأفريقي، لأنه يوفر وسيلة للتواصل مع الجمهور عاطفياً وفكرياً. يؤكد المسرح الأفريقي أيضاً على استخدام الموسيقى والرقص والحركة الجسدية لتعزيز تجربة سرد القصص (نواتشوكو أغبادالو Nwachukwu Agbada، ٢٠١٩). وفقاً لتولوماكوس Touloumakos (٢٠١٦)، يعد سرد القصص أسلوباً شائعاً يستخدم في مسرح الشارع، لأنه يسمح لفنانى الأداء بالتواصل مع الجمهور على المستوى الشخصي. غالباً ما يستخدم فنانو الشوارع رواية القصص لنقل رسائل حول الظلم الاجتماعي والفقير وغيرها من القضايا التي تؤثر على مجتمعاتهم. يرى أوجو Ojo (٢٠١٨) أن استخدام سرد القصص في مسرح الشارع هو وسيلة لإنشاء اتصال بين المؤدي والجمهور، مما يسمح للجمهور بفهم الرسالة بطريقة أكثر شخصية. كان لتركيز المسرح الأفريقي على رواية القصص تأثير كبير على مسرح الشارع، حيث يستخدم العديد من فنانى الشوارع رواية القصص كوسيلة للتواصل مع جمهورهم ونقل رسائل مهمة. إن استخدام رواية القصص في مسرح الشارع يسمح لفنانى الأداء بإنشاء اتصال شخصي مع جمهورهم، مما يسمح لهم بفهم الرسالة بطريقة ذات معنى أكبر. يسلط تأثير المسرح الأفريقي على مسرح الشارع الضوء على أهمية رواية القصص في المسرح وقدرتها على ربط فنانى الأداء والجمهور على المستوى الشخصي. وبصرف النظر عن الأنواع الفرعية للمسرح المذكورة أعلاه والتي تطورت نتيجة لعوامة المسرح الأفريقي، هناك نوع فرعي آخر يستحق الذكر: المسرح من أجل التنمية. وهو نوع من المسرح يهدف إلى معالجة القضايا الاجتماعية والسياسية من خلال إشراك المجتمع في العملية الإبداعية. لقد كان تركيز المسرح الأفريقي



هشام عبد الرؤوف

أزمة المسرح الأمريكي مستمرة بعد كورونا



لا يزال المسرح الأمريكي يعاني عددا كبيرا من المشاكل من جراء وباء كورونا رغم انتهاء حالة الطوارئ واجراءات التباعد الاجتماعى التى تم تطبيقها فى الولايات المتحدة لمدة اقترنت من العام بين عامى ٢٠٢٠ و ٢٠٢١ .

لم يعد الجمهور بعد الى المسارح وهناك فرق مسرحية فى طول البلاد وعرضها بما فيها برودواى نفسها اغلقت ابوابها سواء بشكل نهائى او بشكل مؤقت بسبب عدم كفاية الايرادات التى تعوض التكلفة المرتفعة للعروض المسرحية. وهذا ما ادى ايضا الى تسريح اعداد كبيرة من العاملين فى المسرح .

وعلى العكس فى كلورادو احدى ولايات الوسط الأمريكى المعروفة باسم ولاية جبال روكى وجدنا صناعة المسرح متماسكة...بل انها حققت نموا كبيرا فى الحركة المسرحية بها جعل البعض يتوقع لها ان تصبح من عواصم المسرح الأمريكى الرئيسة مثل لوس انجلوس وشيكاغو بل وبرودواى نفسها. وكلورادو كما يصفها البعض ولاية مسرحية حيث يوجد بها اكثر من مائة فرقة مسرحية من مختلف الاحجام او بمعدل فرقة لكل ستين الفا من سكانها. كما توجد بها مجلة الكترونية مخصصة لمسارح الولاية فقط ON STAGE CLORAO .

عناصر

ويحاول العديد من نقاد المسرح فى الصحف الامريكى التعرف على هذه التجربة. وبدوره يشرح الناقد المسرحى لجريدة دنفر بوست التى تصدر فى عاصمة الولاية على امل ان يستفيد الاخرون منها.

يقول الناقد ان المسرح فى كلورادو التى يعنى اسمها احمر بالاسبانية مر بالفعل بأزمة مع بداية اجراءات التباعد. وقالت مجلة "المسرح الأمريكى" وقتها ان المسرح الأمريكى على وشك الانفجار امام اعيننا ولا بد من انقاذه.

واهتم المسئولون فى الولاية بهذه المشكلة وقرروا الايتروا صناعة المسرح التى لاتقل تعقيدا عن صناعات اخرى تحت رحمة المشكلة او اعانات وتبرعات قد تأتى وقد لاتأتى، ولا بد ان يكون الانقاذ بشكل مخطط وليس عشوائيا.

كانت البداية هنا مع "مركز دنفر للفنون الاستعراضية" وهو المؤسسة المكلفة برعاية الفنون فى الولاية. وقررت حكومة الولاية تقديم الدعم الى هذا المركز ليتولى تقديمه بالتالى الى الفرق المسرحية وللمسارح نفسها على اساس استحقاقها وعلى اساس جودة اعمالها وفقا لما يرى خبراءه. فهذا الدعم سوف يدفع من اموال دافع الضرائب فى الولاية ولا بد ان ينفق كل دولار فى مكانه على الاقل من اجل تخفيض اسعار التذاكر لجذب الجماهير. وتم فتح الباب للفرق المسرحية وادارات المسارح لتقديم طلباتها.

النتائج

ويعترف الناقد هنا بأن الخطة لم تكن ناجحة بنسبة ١٠٠



% . لكن على الاقل كانت الفرق التى تم رفض طلباتها من الفرق الصغيرة. هذا بينما لم تفلس الفرق الكبيرة الجادة التى تقدمت بعروض جادة وبات الحجز لشهر او شهرين فى عروضها. وكان الدعم يشمل ايضا الفرق غير الربحية. وكما يشمل ايضا عناصر غير مالية مثل تخصيص المسارح المملوكة لحكومة الولاية فى دنفر وخارجها بدون مقابل. تتحمل الفرقة فقط النفقات الجارية مثل استهلاك الكهرباء.

وكانت هناك عدة عوامل ساعدت على ذلك مثل انتاج عروض تجذب الشباب مع اختيار اسماء غامضة تثير حب الاستطلاع مثل مسرحية "الدقائق" التى التى تصنف ضمن دراما الرعب واعتمدت على حيل عديدة. وهناك مسرحية اخرى للكاتب المسرحى الاسكتلندى الأمريكى ديفيد بيرن وهو ايضا موسيقار ومؤلف اغانى والتى كان عنوانها "مسرح العقل".

واعتمد الامر ايضا على عرض بعض المسرحيات التى عرضت فى برودواى وحققت نجاحا كبيرا لكن بطاقم ممثلين وفنيين من كلورادو نفسها مثل مسرحية المحفوظ التى تعرضنا لها فى عدد سابق. وكان من المفارقات ان هذه المسرحية سبق عرضها على احد مسارح كلورادو قبل عرضها فى برودواى عام ٢٠١٧ بطاقم اخر من كلورادو. وكان ذلك بمثابة خروج مسارح الولاية من بيئات شتوى كاد ان يقضى عليها كما يقول المدير الفنى لمسرح "جيلد" احد اكبر المسارح بالولاية.

تكاليف

ووصلت تكاليف خطة دعم المسرح فى عامها الاول (٢٠٢١) ٧٥ مليون دولار بينما وصلت ايرادات المسرحيات

التي تلقت الدعم خلال نفس الفترة الى ٦٨ مليون مما يعد نجاحا كبيرا. وادى هذا النجاح الى تشجيع المؤسسات والافراد على التبرعات التى كانت تصب فى مركز الفنون الاستعراضية مباشرة وليس الفرق وحدها.

كما بدا تطبيق نظام الاشتراكات التى كان الشخص يدفع مقابلها مبلغا من المال نظير السماح له بالحصول على تخفيض فى ثمن التذكرة لأى عدد من المرات مع بعض مرافقيه احيانا. وفى عام واحد تجاوز عدد المشتركين حاجز الـ ٢٦ الفا اشتروا نحو مليون ونصف المليون تذكرة لأنهم اقتنعوا بأنهم سوف يحققون متعة مسرحية تزيد عن ثمن التذكرة. وكان هذا النظام مأخوذا عن تجارب فى ولايات اخرى بدرجات مختلفة من النجاح.

وبعبارة اخرى كما يقول الناقد المسرحى للجريدة كانت



الموضوعات الاساسية . وكانت حجتهم ان حضور الجلسة ليس له بدلات تشجعهم على المناقشة الجديدة. واستعرض المسرحية بشكل فكاهي بعض الشخصيات مثل رئيس مجلس المدينة المنتخب وهو اصلا طبيب اسنان لايفهم في اعمال مجالس المدن وتقف خلفه زوجته التي تنبهه الى اخطائه بطريقة فكاهية بعد انصراف نائبه الذي يعتمد عليه بسبب وفاة امه. ولم يفهم نصائحها فتحول الاجتماع الى مناقشة تراجع نتائج فريق المدينة في البيسبول.

وفي نهاية الاجتماع يثور الجدل حول كتابة محضر الاجتماع الذي لم ناقش اى شئ مهم ويقدم اعضاء المجلس اقتراحاتهم المضحكة.

اما المسرحية الثانية فتقدمها فرقة بولدر التي اشتهرت بفضل اختيارها اماكن غير تقليدية لتقديم عروضها مثل هذه المسرحية التي قدمتها في مزرعة بالولاية .

وتدور المسرحية التي كتبها الكاتب المسرحي ابن كولورادو جيفري نيومان، - وهو ايضا مخرج ومنتج مسرحى حول جون ميتزجر، المدعي العام لفترة واحدة في كولورادو في اواخر الأربعينيات من القرن الماضي، والذي بدأ حياته يتيما مفلسا وشق طريقه إلى قمة الدوائر القانونية في الولاية بفضل العمل الجاد ومعاونة الاخرين بعد وفاة ابويه.

كما تقول القصة، مات والدا ميتزجر عندما كان هو وإخوته صغارا جدًا وأصبحوا تحت وصاية الدولة. في سن الثانية عشرة، تم إرساله للعمل في مزرعة في ستيرلنج، لكنه لم يستمر إلا لمدة عام قبل أن يهرب إلى دنفر حيث التقى بالمحامي هيو نيفيل أثناء محاولته بيع آلة كتابة له. أخذ نيفيل ميتزجر تحت جناحه، وشجعه على إنهاء دراسته الثانوية والذهاب إلى كلية الحقوق. اشترى ميتزجر لاحقًا المزرعة في وستمنستر كمكان لتربية أسرته إلى جانب زوجته بيتي.

وتم اختيار المزرعة لتقديم العرض باعتبار انه عاش لفترة في مزرعة أسرته قبل ان يتجه للتخصص في المحاماة بعد ان التقى بمحام تولى رعايته حتى حقق النجاح. كما تعرض المسرحية الحياة في الريف الامريكى وما تنطوى عليه من مشاكل.

ورأى بعض النقاد ان تقديم العرض في مزرعة لم يفد كثيرا في عدم وجود قصة واضحة يجب متابعتها أو حتى شخصيات مقنعة للتعرف عليها. وكان من الغريب ان العرض كان بلانهاية واضحة وكان الفراد الجمهور يتساءلون هلى انتهى العرض ام لا. وغادر بعضهم المسرح قبل نهاية العرض معتقدين انه انتهى.



الشعب الامريكى ولمختلف الاتجاهات الفكرية. وتحفل كلورادو بتنوع عرقى لانجد له نظيرا في معظم الولايات.

الدقائق والمزرعة

ونقدم اليوم عرضا سريعا لاثنين من الاعمال المسرحية التي حققت نجاحا كبيرا.

اما الاولى فهى "الدقائق" وهى مسرحية كوميدية تغوص في دهاليز عالم السياسة الامريكية وسلبياته. وهى من تأليف تريسي ليتس وهو كاتب وممثل مسرحى جسد دور البطولة في عرضها الرئيسى في برودواى فقط.

تدور المسرحية حول اجتماع مجلس المدينة لمناقشة موضوعات مهمة. لكن ماحدث فعلا ان المجتمعين ناقشوا امورا شكلية وتبادلوا النكات والضحكات وتجاهلوا

الخطة متكاملة بين الاهتمام بالفن والاهتمام بالاعتبارات المالية دون ان يطغى اى جانب منهما على الاخر.

وكانت برامج دعم المسرح في الولاية فرصة لتشجيع اندماج اصحاب الهمم في الحياة المسرحية. وهذا ماظهر بوضوح في مسرحية "نفقات المعيشة" لفرقة "فامالى" المسرحية التي اعتادت اشراك هذه الفئة في مسرحياتها.

وهناك العروض المخصصة لفئة الشباب بوجه خاص لجذبهم الى المسارح مثل المسرحية الغنائية.

واحيانا ما كانت بعض الفرق تلجأ الى اساليب مبتكرة مثل مسرحية "فخر المزرعة" التي قدمتها فرقة مسرحية في مزرعة بالفعل وليس على خشبة المسرح.

وحرصت الفرق نفسها على تنوع اعمالها فكانت تعرض اعمالا لكتاب من مختلف العرقيات التي يتكون منها



محمد الروبي يكتب:

خواطر عامة

حول فن التمثيل (٣)

أنت والأخر

إعلم صديقي الممثل أن (أنت والأخر) هو عنوان جامع لمعنى التمثيل، بل هو لب فن التمثيل، فلا تمثيل من دون آخر. أعرف أن هناك من سيقفز الآن معترضاً قائلاً: (وماذا عن المونودراما؟) .. وحتى المونودراما صديقي بها آخر (وربما آخرين). فأنت تمثل وحدهم نعم، لكنك تمثل شخصية في مواجهة آخرين تقوم أنت بتشخيصهم. ومن ثم أنت تواجه آخرين وهم يواجهونك.

فلا تسقط في أي من الفخين.

حديث الصمت

تقول الحكمة القديمة «إذا كان الكلام من فضة فإن السكوت من ذهب».

وهي الحكمة التي تنطبق تماماً على عالم فن التمثيل. فعلى عكس ما يعتقد البعض فإن الصمت لغة، إن أجدت استخدامها (أين ومتى) فأنت تقترب كثيراً من الشخصية التي تؤديها. فالحوار بين الشخصيات ليس كلاماً يروح ويجيء لكنه عالم من التفاصيل والمشاعر يكون الصمت في وسطه كلاماً. أنت تتكلم بعينيك بإهتزاز يديك، بإرتجاج رموشك، بإغماض عينيك. كل هذه التفاصيل هي كلام ولكن بلغة أخرى.

بعض الممثلين للأسف لا يقدرين قيمة الصمت، هم يتكلمون ويتكلمون ويتكلمون وكأنهم يريدون التخلص مما يحفظون. بل إن بعضهم يظن خطأ أن الكلام بسرعة هو تأجيل للإيقاع. وهنا لابد من تذكر القانون الذهبي (كل شيء بقدر). فلا البطء وقار ولا الإسراع حيوية. كلاهما مطلوب لكن متى وأين؟ ذلك هو السؤال.

واعلم يا صديقي أن آفة بعض الممثلين تكمن في طريقتهم في تقطيع الجملة الحوارية. فمنهم من يقسم جملته أجزاء متساوية ينطق كل جزء منها بالإيقاع نفسه فيخرج حديثه منغماً رتيباً أو ما يسمى بال (مونو تون) وهو الطريق السهل إلى حيث الملل. بل إن بعض الممثلين يضبط إيقاع حديثه بحركة من يده أو رأسه ليعمق حدة ثبات تقطيع الجمل.

هذه الأخطاء وغيرها (مما سيأتي) تعيدنا مرة أخرى إلى دعوة (إعرف نفسك). فرمما كنت أنت تتحدث في الحياة بهذه الطريقة، ربما كنت تشير بهذه الطريقة أثناء الكلام، ربما كنت حين تغضب تغيم الحروف بين شفطيك ولا تبين .. وربما وربما

والآن نعود للعلاقة (أنت - الآخر) ولنر لماذا سميناها بـ (لب التمثيل) لنعرف على وجه الدقة ما الذي علينا أن نفعله مع هذا الآخر (الآخرين).

بداية عليك أن تعلم بل تؤمن بأنك (كممثل) تؤثر فيمن حولك وتتأثر بهم وبها حولك. فأنت تحفز أو تخذل الممثل الذي أمامك الذي سينعكس شعوره هذا عليك فتهدأ بإيقاع العمل أو ترفعانه إلى حيث المكانة التي يجب. أنت وهو في مباراة بنج بونج تأخذ منه وتعطيه. وحين نقول (تأخذ وتعطي) لا نعني فقط أن تتلقى منه الكلام وتلقي إليه بالرد. لا بل تأخذ الكلام ورد الفعل سواء على الوجه أو في الحركة (إنكساراً أو هجوماً أو هرباً... إلخ) وتردهم إليه بأحسن منها. وفي لعبة الـ(بنج بونج) هذه أعلم يا صديقي أن الصمت أحياناً يكون أبلى من الكلام، فقط حين يأتي في حينه وبقدر يليق بالموقف.

وإذا كانت لعبة (أنا والآخر) هي لب التمثيل فإن مفتاح الجودة يكمن في القانون القائل: (كل شيء بقدر) أو (لا أكثر لا أقل) فأنت تقبس إحساسك ومن ثم ضحكك وغضبك ودموعك بميزان دقيق. فالإفراط آفة التمثيل وقاتله.

”كل شيء بقدر“ .. قانون صعب التنفيذ. وكي تحققه عليك أن تعي بأن لكل شخصية إغرائاتها التي يجب أن تتجنبها. هناك شخصيات تغريك بإعلاء الصوت، أو باتساع العينين، أو رفع الحاجب، أو الصراخ غضباً، أو البكاء إلى حد النهيئة. كل تلك المشاعر هي فخاخ تنصبها لك الشخصية لتقع فيها ظناً منك أنك غصت فيها وأنت ملكتها تماماً. بينما النتيجة أنك صرت شخصية مفرغة باهتة لا يصدقها أحد. في المقابل لا تبالغ في كبح جماح عواطفك، فتبدو بارداً. وهو فخ آخر يقع فيه البعض رغبة منهم في الهروب من الفخاخ الأولى. وتصبح النتيجة وجوه جامدة، وأصوات أقرب للفحيح، وحروف لا تبين. لذلك كان الوسط خير ملجأ. وهو ما لن يتأتى لك إلا بمعرفة القانون (كل شيء بقدر) وترديده بينك وبينك لتذكر به نفسك

الإنفعال (في الحياة) فهذا ما لا يمكنك التحكم فيه هو يخرج هكذا . يمكن أن يستفزك شخص ما فتكظم غيظك فيستفزك فتكظم فيستفزك فتكظم حتى تنفجر فيه . وهو الإنفجار الذي يخرج على شكل لم تكن نفسك تتوقعه وقد يصل إلى القتل . هذا هو الإنفعال الذي عليك أن تمثله (تقلده إن أردت) لا أن تكون عليه . وفي تقلده بإتقان لابد من التدريب عليه مرة ومرة ومرة حتى ترضى عنك نفسك ويرضى عنك الآخرون .

ففي التمثيل يا صديقي لا يوجد (غضب) بل يوجد إهداء الغضب . وكذلك الفرح والحزن والضحك والحب ... وكل انفعال . ولذلك قلنا ونقول أن التمثيل كذب . وأن كلما كنت بارعاً في كذبتك كنت ممثلاً قديراً .

و مازال السؤال قائماً وكيف تمثل الإنفعال ؟ كيف نستدعيه ؟ كيف نكذب ؟

ستقول لك بعض الـ(مناهج) أن تستدعي من ذاكرتك موقفاً شبيهاً مررت به ؟ لكن هذا المنهج لن يجيبك عن (وماذا أفعل إذ لم أكن قد مررت بموقف شبيه؟) هنا تأتي أهمية البروفة والتدريب . فأنت تجرب وتجرب وتجرب حتى تصرخ ويصرخ معك المخرج (هذا هو) .. (إثبت على ذلك) .

التحكم في النفس

كيف أتحكم في نفسي وأجبرها على فعل ما ليست عليه؟ هنا تأتي مرة أخرى أهمية التدريب . ولفهم تلك الأهمية تخيل معي لعبة البلياردو . أنت مطالب بإدخال هذه الكرة تحديداً إلى الـ (جيب) .. ربما تدخل معك من أول ضربة بفعل الحظ، لكن جرب مرة أخرى، لن تستطيع فعلها ثانية. وإذا أردت أن تتمكن من ذلك لابد أن تتدرب عليها. تتدرب على كيف تقف، أين تضع مقدمة العصا في الكرة وبأية زاوية، وأخيراً ما قدر الضربة التي ستخرج من ذراعك إلى العصا إلى الكرة؟ .. وهكذا ستظل تتدرب مرة ومرة ومرة حتى تصل إلى التوافق التام بين الحركات (طريقة الوقوف والانحناء، مكان وضع مقدمة العصا على الكرة، حجم الضربة) فتخرج الكرة إلى مكانها الذي تريد .. وفي كل مرة ستخرج كما تريد .

هكذا أيضاً مشاعر الإنسان. إذا أردت أن يخرج منك إنفعالا ما بالقدر الذي تريد (لا أقل ولا أكثر). عليك أولاً أن تطوع نفسك لإرادتك. أن تجعلها تفعل في كل مرة ما تريده أنت. تطلب منها دموماً فتأتيك طوعاً، تطلب منها ضحكة فتهديك إياها... وهكذا. وهو ما يسميه البعض بـ (السيطرة على النفس). عليك كشخص قرر أن يمتحن مهنة التمثيل أن يكبح جماح نفسه. يجعلها طوع بنانه. إذا وجهها مينة تتوجه وإذا وجهها يسرة تتوجه.

وهو وللحق أمر صعب.. ويحتاج من التدريب اليومي ما هو شاق في بداياته سهل ومعتاد بعد ذلك. أول خطوة في تدريب النفس هي أن تعاندها . هي لا تحب كذا، افعله مرة ومرة ومرة. هي تكره هذا الطعام تناوله. هي تحب السهر، اجبرها على النوم (ستعاني في البدايات؟ لا بأس)، هي تفرح من النوم في الظلام، عاقبها بالنوم فيه وتحمل رعبك، مع التكرار ستعتاد.... وهكذا.

إذا حصلت على نفس طبيعة تتحكم أنت فيها لا تتحكم هي فيك تكون بذلك وقفت على قمة جبل الإجابة في فن التمثيل . فأنت الآن وبسهولة يمكنك أن تستدعي الإحساس الذي ترغبه. لكن هذه القمة لا يصل إليها إلا من يأخذون أنفسهم بالشدة ويحرصون على التدريب اليومي.

ما. وإلا كيف ستتذكر حوار الشخصية؟ كيف ستتذكر الحركة التي رسمها لك المخرج؟ كيف ستأمل فيما تسمعه من زميلك الذي يؤدي شخصية أخرى فتجيبه بما يلائم ما سمعت؟ كيف ستسيطر على يدك وأنت تخنق زميلتك؟ إن الإنفعال هو فخ يقع فيه بعض الممثلين طناً منهم أن ذلك هو الغوص في الشخصية. تماماً كما وهم (التقمص).

اعلم يا صديقي أن الفارق بين ممثل وممثل هو المقدره على الكذب . نعم الكذب ولا تتعجب. كلما كنت كذوباً كلما كنت ممثلاً قديراً. مرة أخرى لا تتعجب، وأسأل نفسك : ما الكذب ؟. الكذب هو إخبار الأخر بغير الحقيقة ؟ وما فن التمثيل ؟ إنه إخبار الأخر (المخرج) بغير الحقيقة بل وإقناعه بها. أنت تخبره بأنك هاملت أو ماكبث أو رجل شرطة أو لص أو محب ولهان أو... أو ..أنت هنا وبكل بساطة تكذب عليه. فإذا لم تكن قادراً على حبك كذبتك وإتقانها فأنت - وببساطة أيضاً - ممثل فاشل.

إذن كيف ستكذب وأنت منفعل؟ كيف ستقتن كذبتك وأنت تارك نفسك لإنفعال تظنه صدق فني. الممثل الجيد هو الذي يعرف متى يبكي (مثلاً) .. فيجهز نفسه لهذه اللحظة من قبلها. ومعنى أن تجهز نفسك يعني أنك وإع تماماً ومتصد تماماً لهذه اللحظة ومستعد لها. أو كما قال الفيلسوف الفرنسي «دنيس ديدرو»: (إن دموع الممثل تنزل من عقله، أما دموع الرجل العادي فتصعد من قلبه).

كيف تمثل الإنفعال

تذكر دوماً هذه النصيحة (لا تنفعل، ولكن مثل الإنفعال) وكيف تمثل الإنفعال؟ هنا الأمر الأصعب . لكن وكما سبق وأن قلنا لا شيء يصعب مع التدريب . والتدريب الذي نقصده هنا يبدأ بمعرفتك الجيدة للشخصية التي تريد أن تكونها. أنت الآن يفترض أنك تعرف نفسك، تعرف كيف يكون رد فعلك في المواقف المختلفة. ومن ثم أنت تستطيع تجنب هذا الإنفعال وتبحث عن إنفعال يليق بالشخصية التي بت تعرفها . تعرف تاريخها ومكوناتها النفسي ومكوناتها الاجتماعي والشكلي. ومن ثم ستبحث عن ردود فعل تليق بهذه المكونات. وهي بالتأكيد تختلف عن ردود فعلك أنت. وربما تتشابه بعض الردود مع بعض ردودك. لكن لا تركز إلى هذا الاعتقاد. إبحث فقط عن ما يليق بها واجتهد في ذلك ولا تستسهل.

وفي بحثك عن هذه الأفعال وردودها، لا تلجأ إلى السهل السريع . حاول مرة ومرة ومرة. حتى تصبح كما أرشيميدس «وجدتها». إن استسهال رد الفعل هو فخ آخر يقع فيه أغلب الممثلين. لكنك لست منهم، أنت ترغب في أن تكون الأفضل.

وفي رحلة بحثك عن الإنفعالات - التي هي ردود أفعال - يجب أن يكون لديك مخزون منها في ما سبق وأن أطلقنا عليها (حصالتك) أو (خزانتك) أو (هارد ديسك) الذي يفترض أنك ملأته سابقاً بتدريبات المشاهدة اليومية والتأمل والذاكرة. ومن هنا تأتي أهمية النصيحة الأولى (التدريب اليومي).

لا تقنع بما في خزانتك، ضف إليها جديداً كل يوم.

إن تمثيل الإنفعال هو ما يجعلك تجرب انفعالات ودرجات من الإنفعالات قد يوافق عليها المخرج أو لا يوافق. أما

وربما. لذلك عليك قبل أن تبدأ التمثيل أن تعرف من أنت، ما رد فعلك في المواقف المختلفة فتتجنبه.

ولنعد الآن إلى قيمة الصمت. وهي القيمة المشروطة بسؤالين: (متى و كيف ؟). فالصمت في حد ذاته ليس ميزة، لكنه يكون كذلك إذا ما عرفت متى وكيف وبأي قدر. فالشخصية الدرامية يا عزيزي لا تتحدث بالكلمات فقط. لكنها تتحدث أيضاً بنظرات العين، وإيراتجاف الجفن وبلفته العنق و .. و.. وهو ما ستحدده معرفتك الدقيقة لما تكون عليه هذه الشخصية.

لا تنفعل أرجوك

ربما يثير هذا الرجاء دهشة البعض ويسأل كيف يُطلب من ممثل عدم الإنفعال.. أوليس التمثيل إنفعالاً؟. هذا السؤال يا عزيزي هو تعبير عن وهم آخر من الأوهام المنتشرة عن فن التمثيل. لا يا صديقي التمثيل ليس إنفعالا بل هو تمثيل الإنفعال. الإنفعال يا صديقي قد يجعلك تبرع في لحظة من لحظات الدور فيصق لك الجمهور منبهراً . لكنك لن تستطيع الحفاظ على هذا الإنفعال طوال أدائك للدور، فيتعجب الجمهور كيف برع هذا الممثل في تلك اللحظة ثم تراجع أدائه في بقية اللحظات؟

تذكر دوماً أنك تمثل دورك كل يوم، وأن تخييب عقلك وفتح الباب لسيطرة الإنفعال لن يجعلك تحافظ على ثباتك فتصبح كمن يتأرجح بين صعود وهبوط وتضع منك مفاتيح الشخصية بوهم أنك كنت (مندمجاً).

التمثيل يا عزيزي هو فعل عقلائي تماماً. فأنت بعقلك ووعيك تمثل الإنفعال لا تنفعل. أنت تقلد إحساساً ما في لحظة



إدراك الزمن

في المسرح (٢)

وقبل الإدراكي - بل أيضا في الشخص الذي يراقب، مساحة مشتركة من الفعل، نفس حالة التغير الحركي والبدني والعاطفي.

الآلية الوظيفية الموجودة في أساس نط التفعيل المزدوج هذا في الخلايا العصبية المرآتية هي محاكاة مجسدة تنتج بدورها قصدا بين شخصي متناغم. إنه ليس سلوكا تلقائيا، ولا نسخة ولا محاكاة مكروهة جدا. إنها ليست أجساما مقروءة، بل أجسام متجسدة تجذب المتفرج، وتسمح لنا بالتغلغل لاشعوريا في عالم الآخرين وأن ينشئ صلة مباشرة مع الممثل، بسبب الحتمية البيولوجية وليس التلقائية. وبإنشاء صدى مع فعل المؤدي، لا يشارك المتفرج على الفور في عملية الفعل فقط، بل ينشط كفاءته الدراماتورية في اتصال كامل من جسم إلى جسم مع الممثل. علاوة على ذلك، تكمن هذه الآلية في أساس فهم القصدي في أفعال

تمثيلي: بدلا من أن يقتصر المتفرجون على الملاحظة، فإنهم ينتجون تصوراتهم الخاصة. فلا أحد مدعو إلى المسرح، بل يستضيف كل منا المسرح بداخله. ونعرف أن جسم المتفرج الحي المجرب الذي يضع نفسه حركيا في العالم المسرحي الذي يسكنه، أي أنه قادر على حمايتهم من الضرر، وبالتالي يولد الذكريات، القصدي باستمرار، والمتحركة دلاليا. في النهاية يمكننا أن نقول إن الإدراك ليس مسألة بصريات بل مسألة روابط، ووجود مع.

لقد سمح لنا تقديم الدعم العلمي للمعرفة الجوهرية المكتسبة في ممارسة المسرح، واكتشاف مرآة الأعصاب، أن نتقدم بضعة خطوات إلى الأمام. وكما يعرف الجميع، أن الآلية هي التي تنظم العلاقات بين الشخصية عن طريق عملية المحاكاة، التي لا تولد فقط في الشخص الذي يتصرف - المستوى قبل الانعكاسي،

تأليف: لوشيانو ماريتي
ترجمة: أحمد عبد الفتاح



لقد انهارت منذ فترة طويلة عقيدة الإدراك الطاهر (أي الجسم كموضوع، وليس الجسم المُستكشف والذي يتم استكشافه). وهذه العقيدة ليست نفسية أو إدراكية فحسب، بل إنها اجتماعية أيضا، وعلى هذا الأساس دنسه بالفعل نموذجين مهمين: المسرح الحي الذي يدرك جيدا نضالهم ضد المسرح المنهار، المحروم من العلاقة العاطفية بين الممثلين والمتفرجين، وجروتوفسكي الذي أكد على أن «هذا يجب أن يكون واضحا من البداية، فنحن لسنا معنيين بأي جمهور، إلا الجمهور الخاص».

ونحن اليوم مقتنعين أن الإدراك بناء، وليس مجرد إدراك



الآخرين. ويتم تحفيز إسناد النية من خلال النشاط الإيجابي لآلية المحاكاة هذه وهي ذات طبيعة استباقية وتنبؤية، لأن المراقب والوسيط يملكان نفس المرجع الحركي ويتشاركان فيه. فنحن قادرون على التنبؤ، أو ربما مبرمجون عليه.

وبالتالي يكمن فن الممثل في تحفيز النوايا وفي تعديل مسار البوصلة من خلال عملية الحسية الحركية. ومن خلال تشييط هذه العملية - لأن النوايا أفعال محتملة - أو تحويلها، يثير الممثلون قلقاً مضاعفاً في المتفرجين، ويتكونهم في حالة من عدم الاستقرار والارتباك. إنها مقامرة بالمعنى، واستغلال للتنبؤ لإفساح المجال لغير المنتبأ به وبالتالي رؤية جديدة.

والآن - وهذا هو جوهر الأمر - وفقاً لدراسات الأعصاب العلمية التي يعود تاريخها إلى عقود من الزمن في أعمال ليبيت Libet، فإن الفاصل بين تشييط الخلايا العصبية للبرنامج الحركي وتنفيذ الفعل هو أجزاء من الثانية.

ودعونا نركز على الزمن المنقضي. تفتتح وقفة على المستوى قبل الإدراكي في العلاقة بين الممثل والمتلقي: فعل يتم ضبطه تلقائياً في اتجاه واحد، وما يظهر هو تعليق مرتبط بتكوين الوعي. توقع يتوافق مع الزمن المنقضي بين الفعل ووصوله إلى الوعي. فاصل فارغ يلقي بظلاله الزمن المستقبل.

ومن المفترض أن ما يحدث على المستوى قبل المعرفي هو أصل ما يُعرف، على المستوى المعرفي، بالخاصية الزمنية للمدة (والتي مع الأخذ في الاعتبار التغير في الدوام هو التصنيف الحقيقي الوحيد للزمن). وأن المدة أساسية للبعد الإدراكي الفعال في علاقة الممثل-المتفرج. وتأمل عمليات التعليق التي تملي الإيقاع. وهي سوف تولد كما سنرى جميعاً، علاقة متميزة إلى حد ما مثل التشويق (أي نوع من الزمنية المجسدة حقاً). وهذا يأسر المتفرج بشكل لا مثيل له، وهنا يتجلى الزمن كحالة وعي قوية وكأنها الوعي نفسه.

يبدو أن مثل هذا الزمن اللحظي الذي يُولد أشكال الانقطاع، ينتج جدلية أساسية للظواهر الزمنية، أو الشكل الإيقاعي والموسيقى. جدلية الانقطاع التي تقوم على الوحدة الإيقاعية الأولية، أي الوحدة المكونة من نغمات مبهجة (arasis) ونغمات متشائمة (thesis)، ومن إيقاع ضعيف وقوي، ونغمة قصيرة ونغمة طويلة، ومن نطق ووقفة... أي وحدة مكونة من إيقاع يتميز بالوعي ونبض غير واع. ولنتأمل الظاهرة التي تحفز الإدراك، لمدة ثلاثة ثوان على الأقل، في دقائق الساعة (أو الصنوبر الذي يقطر) تك تك تك تاك تك. يبدو





وبالتالي يثير انتباهنا. باختصار، المعنى الموسيقي الشامل هو نتاج توقعات كما هو الحال في المسرح، ولا سيما عندما يتقارب المسرح من الرقص. بالطبع تغذى التوقعات على التجربة السابقة أو على النماذج التي تنظم محفزنا. ولكن بدون التعليق الذي يولد التوقع، أي، بدون البواعث المؤجلة، فإن فن أدائي مثل الموسيقي يموت، بدون الدينامية. وذلك ما يحفزني للتركيز على التعليق.

لذلك دعونا نرجع إلى الأداء لكي نحلل التعليق وذلك الشكل المتطرف من الفعل المعلق والتشويق. وهذا شكل مثير للاهتمام ولا سيما فيما يتعلق بإدراك الزمن، لأنه يسمح لنا برؤية الزمن والشعور به بكل قوته. وهذا هو الجانب الكيفي وليس الجانب الكمي لزمن

الكلبي الذي يبدأ على وجه التحديد مع تعطيل الحياة اليومية مما يؤسس للتوقع. ونفس السمة الزمنية التي عرفها بيتر سوندي بأنها «الآن الدائم everlasting now»، أي التتابع المطلق للحظات الحاضر، هي أيضا توقع، لأن الأداء يتقدم بالفرضيات وبالتالي فهو مفتوح على المستقبل في كل لحظة في اندماج مع الحاضر الذي يتعايش مع الماضي. وطبقا لستانسلافسكي، نفس تلك الوقفات، لحظات التوقف هي اللحظات التي ينتظرها انتباهنا، والسبب في أنها تراقب مسار الطاقة بالكامل، والتي تسمح لنا نفهم الدينامية حتى في السكون.

والمخرج الذي يريد أن تكون المدة والدينامية محسوستين يعمل بشكل متقطع: تقطيع مرئي، وتوقفات، وإظلام. إن الإستراتيجية التي يقوم عليها تماسك القصة (الحبكة) تكسر بالفعل التجانس الذي يشكله المنطق والتسلسل الزمني للحكاية. على أي حال، التأجيل هو الوسيلة الأكثر فاعلية لأنه يمكن النفي المحتمل للفعل وبالتالي يجعله غير متوقع. وفي مقولة لا لبس فيها يؤكد يوجينو باربا أن: «كل فعل يصبح قصة عندما يمنعه شيء ما من الاندفاع إلى نهايته».

اسمحو لي الآن أن أطرح بعض الأفكار حول الموسيقى. من الواضح أن الزمن في الموسيقى له أهمية أساسية. ومع ذلك، فإن المادية الأساسية في الموسيقي توجد على حدود ذوبانها الكامل؛ في حين أن قوة المسرح تكمن بالتحديد في حقيقة أنه يتم الإمساك بالوقت في علاقته المادية غير القابلة للذوبان مع الحقيقة الذاتية والموضوعية. ورغم ذلك، فإن الأمر المثير، هو أن أساتذة المسرح يميلون باستمرار لتأمل الأداء أو التمثيل في أمير أمثلتهما على غرار الموسيقي: بداية من ج.ج. انجل وستانسلافسكي وميريهولد وبيتيوف، ودانانسيو وباربا (الذي قارنهما بالرقص)، وصولا إلى أوسون ويلز الذي رأى الموسيقى في سينما فيدريكو فيليني. من الواضح أنهم يشيرون إلى عملية الأداء الزمني. أو يشيرون بالأحرى إلى الأداء الذي يشعرون أنه لا يكمن في الشكل بل في قوة الحدث، الذي يجبر على التغيير عند حدوده - إلى جانب أنه أيضا وسيلة لتعريف نوع الأداء الذي يميز نفسه باعتباره الأحياء، حيث تهيمن المحاكاة على التمثيل.

الموسيقى، تحديدا، لها معنى شامل. ولا يشير المؤثر الموسيقي أو مجموعة المؤثرات الموسيقية إلى مفاهيم أو موضوعات خارج الموسيقى، ولكن تشير أحداث موسيقية أخرى على وشك الحدوث. والحدث الموسيقي (سواء كان نغمة أو فكرة موسيقية أو مقطع موسيقي كامل) له معنى بقدر ما يعلن عن حدث موسيقي آخر،

وكان العقل في محاولة للتغلب على الرتابة المملة ولكنها حقيقية، كان بحاجة إلى التباين للإلهاء، أي إلى تنشيط الإيقاع.

كما رأينا، الفعل في حد ذاته إرشادي، في أن أشكاله تحدد أمطا معينة من الملاحظة والتفسير مقدما. إننا في الواقع، نكتشف قدرا كبيرا من العفوية والطبيعية في الحركات المفتوحة على التنبؤ بالمواقف أو الحركات المستقبلية (جماليات التناغم في البالية الكلاسيكي، أو مقاطع اللحن التي يمكن عزفها بسهولة أكبر من الأجزاء النشاز). على العكس، إن الحركة التي يمكن التنبؤ بها أكثر من اللازم لا فائدة منها ولا ترضي إلا نفسها، لأنها لا تبشر بتوقع يمكن تحقيقه. وفي نفس الوقت، صحيح أن الوجود يثار عندما لا يطبع السلوك التلقائية والعادات (التي لا تحتاج أن تصبح واعية بذاتها على هذا النحو)، عندما ينحرف المسار، ولا يتشبع الإحساس، ولا ينغلق على نفسه. وليس من قبيل المصادفة أن الأداء عرف، منذ قرون، تقنية غير كفاء تتكون من تكرار السطر أو الإيماء مرتين، متبوعا بانحراف معهود في التكرار الثالث. العقل هو العضو الذي يسعى إلى المخططات المتكررة والمتوقعة، ولكن مع متعة التغيير غير المتوقع، وبذلك فهي تميز الفن عن مجرد الآلية.

ويمكن أيضا تتبع جدلية الانقطاع في أمطا أخرى من الإيقاع، كما هو الحال في أي إيماء تشتمل على الانكماش والانطلاق، في أي فعل يتكون من التوتر والاسترخاء، أو في حركة تشمل اندفاع وراحة. وبالمثل، فإن الفرق بين مجرد النبض وأشكال التنظيمات العقلية المترية والإيقاعية يكمن في أن الأخيرة تحتوي على تمييز بين النبضات القوية والضعيفة، وحتى لو لم نأخذ في اعتبارنا المحفزات الفكرية المستمدة من الدراسات الإدراكية والعصبية العلمية، فإننا ندرك جميعا أنه في مرة يتضمن الفعل أو المشهد تعليقا زمنيا، تنشأ حاجة في وعي المتفرج لتوليد عملية من شأنها أن تملأ الفجوة. وبالتالي، فإن الانقطاع المبني على التأجيل هو الإستراتيجية الوحيدة نحو ضبط التوقع، أو الوعد بالتجديد، أو إشباع الرغبة، أو كما نقول اجتماعيا، إشباع الحاجة. إنها الطريقة الوحيدة التي تسمح لنا أن نفهم الزمن باعتباره عملية، وأن نحول المتفرج إلى ذات راغبة مستعدة للتوقع، وتكتشف الرغبة للرغبة، وتحول أسهم الزمن إلى أسهم الفعل. وعلى العكس من ذلك، أي مسار موحد يجعل الزمن الخيالي متجانس مع زمن المتفرج يضعف الوعي بهذه العملية ويقضي عليه - درجة الصفر في الزمن. ففي التعليق، يبقى الزمن الذي لا يرجع مفتوحا، لأن التعليق يهبط توقعا جديدا، سواء في جزء التمثيل أو في زمن الأداء



الدرامي، فإن التعبير عن حدود هذا الزمن هو أمر أساسي بوضوح، لأنه فضلا عن إغلاق الفعل يعاد إطلاقه وفتحه من جديد في اتجاه المستقبل.

وتتجلى هذه الآلية بوضوح أكثر في أحد أكثر النماذج الدرامية (والأدبية) المتكررة. ودعونا نستدعيها للاستشهاد بمثال واحد من بين عدة أمثلة، قصة دون جيوفاني المجدف والتي تم التقاطها بالكامل في السؤال اللاهوتي «متى يجب أن يتوب الإنسان؟». ولكن دعونا نفكر أيضا في الاستعجال المؤجل المطلوب من هاملت في إتمام مهمته، والمهلة الزمنية التي حددها شايلوك لذلك القرص الشهير، أو التقلبات النموذجية في مسرحية «كل إنسان Everyman»، وفكر في هوفمانستال في مسرحية «لعبة موت الرجل الغني The Play of The

هناك أي تشويق في حكاية سندريلا إن لم يتم تحذيرها بأن تترك الحفل عند منتصف الليل. إن تطور الأداء بمعناه العضوي، هي سلسلة متتالية من الزرع والحصاد والإعلان عن البذر والأفعال المرتقبة التي ربما تحقق أو لا تحقق. ويعلم كتاب المسرح وكتاب السيناريو أنه من أجل استعادة مشهد ضعيف كل المطلوب هو بدء دقائق الساعة وتحديد حد زمني على خشبة المسرح: وهي صيغة يعالجها يونسكو بسخرية غن طريق تغيير وظيفة البندول في مسرحية «المغنية الصلحاء».

ينتج هذا الحد الزمني توقعًا يتضمن تطور التوتر الزمني الذي ينشأ غالبا من شعور قوي (بالقلق أو الخوف أو الجاذبية أو السرور الذي ينشأ من توقع السرور)، لأن الحد يشبه نهاية شيء. وفي تتابع التطور

الأداء الذي ربما يمثل أعلى درجات الشعور في الأداء؛ إنه بالتأكيد مغناطيس قوي يربطنا، ويربط كل عقل الجسم بالأداء. وفي مثل هذه اللحظة، يكافح المتفرج، عن طريق المحاكاة المتجسدة، في محاولة لوقف أو تسريع مسار الزمن.

في الأداء، عمليات التعليق عموما سببها التأجيل في إشباع شيء ما مرغوب أو يجب أن يحدث. ورغم ذلك، لكي يتأجل شيء مرغوب، فلا بد أن يكون معلن عنه مسبقا. وهيتشكوك، وهو الشخص الذي لا يسعنا إلا أن نستشهد به في هذا السياق، «تأثير التشويق من خلال تمييزه عن المفاجأة أو الغموض، ولا يستند هذا التمييز إلى الإعلانات والمعانيات التي تنتقل إلى الجمهور: يجب علينا أن نبلغ الجمهور في كل مرة». بمعنى آخر، لن يكون



فاوست، أو على ناثن، الذي يؤجل الوقت لبناء فخ لصالح الدين، في مسرحية ليسينج المتجانسة.

تستند عمليات التعليق، في الجزء الأكبر منها، على الإجراء الذي ينشأ من توليد باعث أو رغبة في المتفرج لإبعاده فقط عن إشباعها. وبالطبع، هناك طرق مختلفة لإثارة شوق المتفرج: مثل معاملة الأداء وكأنه موع من التعري (وهي مقارنة مثيرة للذكريات استخدمها رولان بارث). توجد الإثارة هنا في الأمل في مشاهدة الجنس (في حلم طالب جامعي مثلا) أو أن نعرف كيف سوف تنتهي القصة. ويكمن الشكل الآخر من التعليق في رغبة المتفرج لمشاهدة أحداث معينة، أو عرض أجزاء من الرؤية أو المعرفة التي يتم تأجيلها. إنه التعليق الذي يولد الشك وهذا ما اختمر في عقل عطيل.

باختصار، تحدث ظواهر التعليق التي نشير إليها هنا عندما يتم تأجيل إشباع الرغبة، أو إعاقتها. ويحدث التعليق الزمني عموما من خلال زرع أشياء مجهولة في الأحداث الماضية، كما هو موضح في دراماتورجيا تشيكوف وابسن وآخرين - وهب صياغة يتم توسيطها من خلال ذكريات الماضي (الFLASH باك). ولكن أيضا من خلال توزيع المجهول في الحاضر، عن طريق قطع الربط في سلسلة الزمن. بينما فيما يتعلق بالمستقبل، فإن صعوبة التنبؤ تجعل علامات التعليق أكثر وضوحا. ومن الجدير بالذكر، أن تطبيق تزامن الفعل ينتج حتما أشياء مجهولة مما يؤدي بالضرورة إلى تعليق الجزء الأساسي من الفعل الدرامي إلى درجة تقسيم الأداء إلى أجزاء؛ وهذا غالبا ما يكون هو الحال في الطليعة أو في بحوث المسرح.

بمعنى آخر، يقدم لنا التعليق المفارقة: يجب أن يتطور الأداء، ولكنه في الواقع يفعل كل ما بوسعه حتى لا يتقدم، ويعلق هذا الالتزام. أو لكي يصبح مثيرا، فإنه يتحرك عبر مسارات زائفة. وبدلا من ذلك، يعلق الأداء التسلسل ومعانيه بمجرد أن تظهر إشارات الفعل. وهذا ما يحدث مثلا في التتابع غير المتوقع في عروض مسرح أودين (حتى عندما تسمى هذه العرض «هاملت» أو «دون جيوفاني»)، بالتالي تثير الصدمات الإدراكية والعاطفية. في النهاية، إنه يحدث تحديدا عندما يتم تعليق ميل أو عادة أو تثبيطهما، إذ يتم تجسيد المعنى ويصبح مركز الاهتمام. إنه المعنى الذي يضخم أبسط الأفعال ويحولها إلى قصة.

والمرور من التعليق إلى التشويق هو مرور إلى أقصى الحدود الزمنية للدراما. ففي التعليق يقدم الزمن نفسه بما هو كذلك، ويجعل نفسه مرثيا ومحسوسا. وليس من

ويمكن أن تكون مدة التعليق الزمني قصيرة (مثل الباعث المعلق) بينما لا يزال يتضمن كثافة شديدة، كما يحدث في الثواني القليلة التي تفصل شوق عاشقين للعناق عن تنفيذ العناق.

• لوشيانو ماريتي يعمل أستاذا للمسرح في جامعة سبانزا - روما - إيطاليا
• هذه المقالة هي الفصل التاسع من كتاب «المسرح وعلم الأعصاب الإدراكي» الصفحات ١٣٩-١٥٣ - الصادر عن دار نشر بلومسبري ٢٠١٦.

قبيل المصادفة أن أول سمات التشويق، بسبب ذلك الاستهلاك المحسوس للزمن، هو أنه يظهر أنه مفروض على المتفرج. فالمتفرج يشعر أنه حبيس، مثل جيفريس بطل فيلم هيتشكوك «النافذة الخلفية» الذي يشاهد الخطر القادم من نافذته، ولكنه - في موقف مقارن مع موقف المتفرج - لا يستطيع أن يتحرك لأن ساقه في الجبس. وبالمثل، يجرب المتفرج في التشويق زمانيته الخاصة، غير الملحوظة، وغير المرنة ماديا، والدمج الذي لا يمكن تجزئته، إذ أنه لا يمكنه الخروج من التدفق الزمني الذي يجد نفسه منغمسا فيه.



نجيب الريحاني

تاريخ مسرح نجيب الريحاني وتفصيله المجهولة (٤٠)

مصر .. باريس .. نيويورك!!

في أوائل أبريل ١٩٣٠ بدأت فرقة الريحاني عرض مسرحيتها الجديدة «مصر باريس نيويورك»، وكتب «أبو المعالي» - الناقد الفني لمجلة «مصر الحديثة المصورة» - مقالة نقدية تحليلية عنها! والحق يُقال إنها مقالة نموذجية تختلف عن أغلب المقالات التي كُتبت عن عروض فرقة الريحاني السابقة! ففيها مقدمة تبن أهمية الفرقة بالنسبة للفرق الأخرى، وبها رؤية حالية ومستقبلية، وفيها تحليلات لم نقرأها من قبل عن عروض الريحاني!!



دكتور عادل السيد

دخول الناقد في الموضوع، برر الناقد - بصورة تشويقية - هذه الإطالة قائلاً: نسوق هذه الكلمة بمناسبة إخراج مسرح الريحاني لروايته الجديدة الأخيرة «مصر باريس نيويورك» وليعرف الجمهور إلى أي حد بلغت هذه الفرقة من النهوض والتقدم بفضل إخراج أمثال هذه الرواية المحلية حتى أصبح اليوم مسرح الريحاني هو المسرح المصري الوحيد الذي يحلل فيه تحليلاً صادقاً كل ما يعوق بيئتنا المصرية عن التقدم. ونوع الريفيو من الوجهة الأخلاقية هو من أحسن الأنواع وأفيدها للشعب المصري لأنه عبارة عن روايات استعراضية بحتة تصور للمتفرج الحياة العامة بأفضل معانيها، وتنقل إليه ما يحس به في المجتمع من نقائص وعيوب فتبدأ الرواية وتنتهي وهي تحمل طائفة من الآراء الطيبة في سبيل الإصلاح بعد أن تكون قد حلت كثيراً من المشاكل الاجتماعية، وكل هذا بالمظهر الوديع الذي يحبه الجمهور ويقبل عليه بشغف وشوق. ورواية اليوم من هذا النوع تماماً تسير في طريقها إلى

التقليد لا أكثر ولا أقل!
ويستمر الناقد في كشف المستور ويقول ما لم يجرؤ على قوله أحد - في هذه الفترة - ومن أقواله: الرواية المصرية ضعيفة .. الرواية المصرية لا يمكن أن تظهر على المسرح إلا مبتورة ومشوهة .. الرواية المصرية سخيقة لأنه لا يوجد في مصر مؤلف واحد بمعنى الكلمة!! يمثل هذه الأساليب ومختلف هذه النغمات الغربية تسمع اعتذارات بعض مديري الفرق بمناسبة وغير مناسبة، كأنهم تعمدوا قتل الروح القومية في المسرح الناشئ بأيديهم!! ولو قلت لهم: ها هي «الذبايح» وها هي «عاصفة في بيت» وها هي «البركان» وها هي «الكوكابين» .. وكلها روايات مصرية أنتجت قرائح مصرية، وكلها نجحت وكان الإقبال عليها عظيماً لرأيت ابتسامة غريبة فكأنهم أصيبوا ببعض الشيء بالصمم فلا جواب هناك ولا حديث بعد ذلك!!
وقبل أن يشعر القارئ بالملل من إطالة هذه المقدمة دون

بدأ الناقد مقالته بمقدمة، قال فيها: تمتاز فرقة الريحاني عن بقية فرقنا المسرحية باختيار مشاكل الحياة المصرية موضوعاً لرواياتها، ومحوراً تدور عليه حوادثها فتراها تبحث علة أو تظهر خطأ أو توضح فضيلة، وتمثل في ذلك الحياة المصرية بأجل معانيها وأوضح صورها، ولطالما قلنا قبل اليوم لرجال النهضة الفنية في مصر وغيرهم ممن يتصلون بالمسرح صلة مباشرة أو غير مباشرة أن الواجب يدعوننا أن نحصر على القومية المصرية بكل ما نستطيع من وسائل، فيكون من مسرحنا جبهة محلية نستطيع المفارقة بها يوماً ما - إذا قدر لنا هذا - ولا نجني على المسرح المصري بتلك الروايات الأجنبية التي تمثل أخلاق قوم ليست لأخلاقنا ولا لعاداتنا صلة بها، وأوضحنا لهم أنهم ليسوا إلا ناقلين فقط لا فضل لهم، ومثلهم مثل القرد الذي رأى رجلاً يسير على قدمين اثنين بينما هو يسير على أربع فلما قلده وسار مثله انكشفت عورته أكثر من ذي قبل، ولم يكن يدفعه إلى هذا العمل سوى حب



فندق شيريد



ترويسة مجلة مصر الحديثة المصورة

من ذي قبل إليها، عندما يعلم بأنها متزوجة فيوفق الترجمان إلى صديقه كشكش الذي يقبل بعد إلحاح القيام بهذه المهمة، وبينما كان كشكش وزوجته المزعومة جالسين في بهو الفندق يتحدثان، نجد الرجل العجوز وخليته يجلسان بجوارهما فيحصل بينهما تعارف ويقدم كل منهما زوجته إلى الآخر، وتعد كل واحدة منهما زوج الأخرى إلى مقابلتها على انفراد في ساعة معينة!! وفي الموعد المحدد يتقابل الرجل العجوز بزوجة كشكش المزعومة وبينما هما كذلك يقبل كشكش فتخفي زوجته عشيقها الجديد تحت المائدة وتنصرف فيبصره كشكش ولكنه لا يتكلم ويقسم على الانتقام منه. وبعد برهة تقبل خليته ذلك الرجل فتعرض قلبها على كشكش بك وتوجه أن يقبلها عشيقه له ذاكرة له كثرة أموالها قائلة بأنها تطوف معه بلدان العالم لتنعمه بلذة الحياة فتنتقل به من مصر إلى باريس فينيويورك وغيرها.. وفي هذا الوقت تأتي زوجته المزعومة فيضطر إلى إخفاء خليلته تحت مائدة أخرى وعندما تسأله زوجته عن السر في وجوده يحاول أن يخفي الأمر ولكنها تذهب فترفع غطاء المائدة فتظهر تحتها المرأة السورية

العريس الذي لم يكن سوى «كشكش بك» فقد خدعه صديقه الترجمان وقدم إليه فتاة من الطبقة الدنيا على زعم أنها ابنة أحد الأعيان، وفي الوقت الذي يتضح لكشكش حقيقة المسألة ويحاول أن يتنحى عن هذا الزواج بعد أن أتفق مع أهل الفتاة على ذلك يأتي إليه صهره وينهال عليه ضرباً ليرغمه على الذهاب إلى الزفة فيضطر هذا مرغماً، وما تكاد الزفة تظهر على المسرح وأمامها الطبول والمزامير البلدية حتى تنشب معركة حامية بين الفريقين فتنهال العصي على ظهر كشكش ولكنه لا يستطيع الاستغاثة ويداري ألمه بالرقص، لأن صهره كان قد أفهمه بأنه إذا استغاث يجلب العار على عائلة زوجته، وهدده بالقتل لو هو فعل ذلك!

ويرتفع الستار عن الفصل الثالث فإذا نحن في «أوتيل شيرد» وقد ظهرت غانية أجنبية تنصب مع حمودة الترجمان الشباك لرجل عجوز غني تنفق عليه خليلته السورية العجوز بسعة وتملكه مالها. فنفهم من صيغة الحديث بينهما أنها ترجوه أن يوافق للحصول على رجل تتخذه زوجاً مستعاراً لها أو خليلاً لتظهر معه أمام ذلك الرجل العجوز حتى تستميل قلبه أكثر

النجاح بقوة هائلة بعد أن تستعرض مشاكل جمة في صور قصيرة لا ترتبط إلا في المناسبات فقط فتظهر الرواية على المسرح وتنساب حوادثها تبعاً وكأن المتفرج يتصفح كتاباً اجتماعياً جليلاً يجمع بين دفتيه كثيراً من الصور والأبحاث الخلقية والنفسية والعادات والتقاليد، ولكنه يقف عند كل بحث منها وقد راقه نقد المؤلف لعيوبه وسار بأسلوب متميز فيه الفكاهة بالجد، ولكنه إذا ما جرد من «الرتوش» وخرج من ثوب الفكاهة الفضفاض فهو أشد إيلاماً وأقسى نقداً من ذلك الجهد العميق الذي يأخذ الشدة بالشدّة، وقد جرى عقل المؤلف ذكاء الطبيب الذي يضع دواءه داخل برشامة خلاصة المظهر حلوة المذاق!

بعد ذلك لخص الناقد موضوع المسرحية قائلاً: اعتاد عمدة كفر البلاص كشكش بك أن يتزك مقر عمديته دائماً ليلهو ويعبث في مصر، فيرتاد أماكن اللهو ويغشى مجامع الأناضيل والطرب بجرأة وإقدام مادام يعرف أن المال هو الذي يسخر كل شيء في الحياة! ولم يكن عبثه هذا قاصراً على التمتع بالنظريات وحدها بل شاء أن يكون في لهوه عملياً بكل ما في هذه الكلمة من معنى!! فكل همه من الحياة امرأة جميلة ولبلة طرب وسرور ينسى فيها نفسه وكيانه، لأنه كان يدرك أن مصير الإنسان بعد الحياة الموت، لذلك يود أن يدخل السرور على نفسه ويمتعتها بجميع مشتبهياتها قبل أن يدركه داعي الموت ونذير الفناء. وقد شاء عبث هذا العمدة أن يقذف به إلى جمر الإسكندرية حيث كان يعرف أحد التراجمة ويدعى «حميدة». ولمناسبة ما، تعرّف بزوجة رجل أرناؤطي وسلبها منه، فجدّ هذا في سبيل القبض عليه لقتله ولكنه حينما يعثر عليه في الجمر يريه منظره الغريب فقد خلع جنته وقفطانه وعمامته وارتنى بدلة أفرنكية وقبعة جميلة متخذاً لنفسه لقباً جديداً هو المستر «جونسون» أحد السياح الأمريكان، وكلما غالط الرجل نفسه وهمّ بالقبض عليه شاهراً سلاحه بيده منعه الترجمان محتجاً بأنه سائح أجنبي! وظل الرجل متردداً في شخصية هذا الأجنبي إلى أن خدع نفسه أخيراً بالبراهين القوية.. فقد أتت فتاة أجنبية تحمل طفلاً صغيراً - وهي إحدى أفراد عصابة أجنبية لتتهريب المخدرات - فرأى الترجمان صديق كشكش أن هذه فرصة سانحة لينقذ صديقه من الموت فعمل على تقديم هذه الفتاة للرجل الأرناؤطي زاعماً أنها زوجة المستر جونسون، وهنا لا يجد كشكش بداً من التسليم والموافقة، وفي الوقت الذي يتم فيه التعارف بين هذه الفتاة وزوجها المزعوم تقدم إليه ابنته الصغيرة راجية منه مداعبتها وتنصرف، وبعد وقت قصير يتضح له أن الطفلة التي يحملها ما هي إلا دمية لا حراك بها، وقد ملئت من الداخل بالحشيش - الذي كانوا يأملون تهريبه ولم يستطيعوا - فيهرع مستغيثاً وقد ألقى بحمله إلى البحر وفرّ هارباً.

فإذا ما كنا في الفصل الثاني فنحن الآن في «خان الخليلي» وقد ظهرت تلك الحوانيت الأثرية بمجموعة تجارتها العظيمة ومبانيها العجيبة، وفي قهوة بلدية صغيرة ظهر جماعة «الفتوات» يدخلون التماكب ويلعبون الورق وقد جلسوا يتآمرون على تحطيم «زفة» عرس فتاة كانت فيما مضى زوجة واحد منهم، وأخذوا يعدون العدة للانقضاض على

في صورة فكهة تتقبلها النفوس، فأنت حين تشهدها تتلقى الموعظة لينة لا تصدمك خشونتها وتنفر منها لفظاتها. فقد تناول العرض التعريفية الجمركية بنقد لاذع فهمنا منه أن ثمن السلعة يتضاعف عدة مرات بالرسوم التي تؤخذ عليها. ويلوح لنا أن المؤلف كان يتكلم في ذلك بلسان المستوردين ونخشي أن يكون في الأمر دعابة خاصة لغرض خاص! ومهما يكن الأمر فقد كنا نحب من الأستاذ الريحاني ألا يعطي نقده صبغة الحملة البحتة، بل يذكر ولو تلميحاً بعض فضائل هذه التعريفية! وفي الرواية مشهد ظريف صور به المؤلف ما عليه بعض الموظفين من جمود العقل وعدم التصرف وحرصهم على تنفيذ التعليمات حرفياً كما هي دون تقدير للظروف والبيئات.. فهذا شاويش الجمرك المكلف بتفتيش المسافرين منعاً لحوادث التهريب، دخل عليه المسافر فمزق بطاقة جاكنته ليرى إن كان يخفي فيها شيئاً من المهربات، وشق نعل حذاءه الجديد! وهذا مثنى الجمارك أمامه طرد من سيارات لعب الأطفال، فينظر في جدول التعريفية فيقدر لها ثمن السيارات الحقيقية، لأن التعريفية الجمركية حددت الرسم على السيارة دون تحديد إنها سيارة حقيقية أم لعبة!! نحن لا نقول إن هذا يحدث أو ذاك وإنما نقول إن ما صوره الريحاني في روايته بأسلوبه الفكاهي الذي ينزع إلى المبالغة إنما هو تعريض صريح ببعض ما يجري في مصالحنا الحكومية من تصرفات جامدة كأنها هي تصدر عن آلة صماء لا قدرة لها على وزن الأمور أو تقديرها. والنقطة الثالثة التي أشار إليها الريحاني هي أنه على الرغم من جمود البوليس والتزامه تنفيذ التعليمات بدقة تحمله حتى على تمزيق الثياب فإن المهربات تفوت بين سمعه وبصره فيؤخذ بحيل بسيطة أو يتساهل في التفتيش تأثراً بعظمة المسافر «المهرب» أو جمالها إن كانت فتاة. وقد أحسن الريحاني كثيراً حين جعل الأشخاص الذين يرتكز عليهم التهريب في الرواية من الأجانب فقد آن لهؤلاء الأوغاد أن يذكروا أنهم بعملهم الدنيء إنما يقتلون أبناء مصر التي تؤويهم وتهيء لهم مائدة شهية زاخرة بألوان الطعام الفاخر. وثمة مشهد آخر يحلل فيه الريحاني نفسية أولاد البلد المعروفين باسم الفتوات. فرأينا كيف يتعاركون ويسيلون الدماء دون سبب على الإطلاق إلا أنهم فتوات ولا بد للفتوة كل يوم من مشاجرة تلين لها أعصابه! وراقني في الريحاني المشهد الظريف الذي عرض به لفكرة البوليس النسائي. أما الراقصة ذات المروحة التي ظهرت في الفصل الأخير هي الوحيدة التي ذكرتها بأن الرواية استعراضية نظراً لفخامة ملابسها وابتداء رقصها! ومع ذلك فراقصة «واحدة» مفردة لا يمكن أن تصنع مشهداً استعراضياً لا بد فيه من عدة راقصات مجتمعات! وثمة ملحوظة أخرى هي أن الرقصات كلها تقريباً بدون استثناء قديمة سبق أن شهدناها مراراً وتكراراً على مسرح الريحاني، وقد كنا ننتظر أن نلمس آثار الابتكار والتجديد.

المسرح المصري

رواية مصر. باريس. نيويورك على مسرح الريحاني

— لمكاتينا الفنى —

ورواية اليوم من هذا النوع تماماً تسير في طريقها إلى النجاح بقوة مائة بعد أن تستعرض مشاكل جملة في صور تصويرية لا ترتبط بها إلا في المناسبات العرضية فقط فظهرت الرواية على المسرح وتتساق حوادثها تياماً وكان المنفرد يتصفح كتاباً اجتماعياً جليلاً يجمع بين دفة ثيراً من الصور والأحداث الخلقية والقصية والعادات والتقاليد ولكنه يخف عند كل بحث منها وقد زانه نقد المؤلف للعبه وسار بأحلوب يخرج فيه الفكاهة بالجد، ولكنه إذا ما جرد من «الروتش» وخرج من ثوب الفكاهة الفصفاض فهو أشد إيلاماً وأقسى نقداً من ذلك الجند العميق الذي يأخذ الشدة بالحمدة، وقد جرى عقل المؤلف ذكاً. الطيب الذي يمنع دواء المر داخل رشامة بخلاصة المظهر حفره المذاق! ولا أجد بأساً من أن ألخص لك هنا حوادث هذه القصة بقدر المستطاع - لأن هذا النوع أهدما يكون استمراراً للحوادث أو ارتباطاً بها - لعرف إلى أي غاية ترمى وليس علينا بعد ذلك نقدها كما يجب احتادعدة كفر البلاس كشيء يك أن يترك مقر عمدته دائماً ليلهو ويمسح في مصر، غير تاد أما كن اللهو ويمسح معجج الانس والطرب جمر أقدام مادام يعرف أن المال هو الذي يسخر كل شيء في الحياة ولم يكن عبثاً هذا صراخ على الفتح بالظلمات وحدها بل شا، أن يكون قد طرد عملياً بكل ما في هذه الكلمة من معنى، فكل من

مدبرى الفرق بمناسبة وغير مناسبة كأنهم أهدوا قتل الروح القومية في المسرح الناشئ، بأيديهم، ولولت لم هامي الأديب وهاهي عاصفة في بيت وهاهي البركان وهاهي الكوكابين، وكلها روايات مصرية أنتجتها قرائح مصرية وكلها نجحت وكان الأقبال عليها عظيماً رأيت ابتسامه غريبة فكأنهم أصيبوا ببعض الشيء بالصمم فلا جواب هناك ولا حديث بعد ذلك!!

لسوق هذه الكلمة بمناسبة اخراج مسرح الريحاني لروايته الجديدة الأخيرة مصر. باريس. نيويورك، وليرف الجمهور إلى أي حد بلغت هذه الفرق من التهور والتقدم بفضل اخراج أمثال هذه الرواية المحلية حتى أصبح اليوم مسرح الريحاني هو المسرح المصري الوحيد الذي يحفل فيه تحليلاً صادقاً كل ما يموق بقنا المصرية عن التقدم ونوع الرضي من الوجهة الاخلاقية هو من أحسن الأنواع وأيدها للشعب المصري لأنه عبارة عن روايات استعراضية تحت تصور للفرح الحياة العامة بأجلى معانيها وتنقل اليد ما يحس به في المجتمع من نقائص وعيوب فتبدأ الرواية وتنتهي وهي تحمل طائفة من الآراء الطيبة في سبيل الإصلاح بعد أن تكون قد سلطت كثيراً من المشاكل الاجتماعية وغير الاجتماعية، وكل هذا بالمظهر الهادى. الوديع الذي يحبه الجمهور ويقبل عليه بشغف وشوق

تتاز فرقة الريحاني عن بقية فرقنا المسرحية باختيارها لمشا كل الحياة المصرية موضوعاً لرواياتها وهوراً تدور عليه حوادثها فتراها تبحث علة أو تظهر عطلاً لوتجوع قضية وتتمثل في ذلك الحياة المصرية بأجلى معانيها وأوضح صورها... ولطالما قلنا قبل اليوم لرجال النهضة لينة في مصر وغيرهم من يتصلون بالمسرح من مباشرة أو غير مباشرة أن الواجب يدعونا أن نحرص على القومية المصرية بكل ما نستطيع من وسائل فيكون من مسرحنا جهة محلية لتستطيع المفاخرة بها وبأما - إذا قدر لنا هنا - ولا نحن على المسرح المصري تلك الروايات الأجنبية التي تمل أخلاق قوم ليست لأخلاقنا ولا لتدائسها بها وأرضنا لم أنهم ليسوا إلا ناطقون فقط لا فضل لهم ومثلهم مثل الفرد الذي رأى رجلاً يسير على قدمين اثنين - بينما هو يسير على أربع - فلما قلده وسار منه انكشفت عورته أكثر من ذي قبل، ولم يكن دفعه إلى هذا العمل سوى حب التقليد لا أكثر ولا أقل!

الرواية المصرية ضعيفة. الرواية المصرية لا يمكن أن تظهر على المسرح إلا شهرة ومشرفة. الرواية المصرية ضعيفة لأنه لا يوجد في مصر مؤلف واحد من الكلفة 111

مثل هذه الأساليب وبمختلف هذه اللغات الغربية. نسمع اصطادات بعض

مقالة أبو المعالي

وفي الوقت الذي توجه إليه نظرها لتسأله عنها يذهب هو الآخر بدوره فيرفع الغطاء عن المائدة الأخرى فيظهر الرجل العجوز جالساً القرفصاء تحتها!! وهنا يعتذر كل منهما لزميله بأن ينسى ما حدث!! ثم يقوم الناقد بتبرير بعض الأحداث مادحاً العرض من وجهة نظره، قائلاً: الرواية قوية بموضوعها سامية به، وهي فوق ذلك تستعرض أنظمة الجمارك وحيل المهربين - ويشكر مؤلفها جهود حكمدار العاصمة على التضييق على تجار المخدرات - وحب النساء للمال حينما يتخذن من جمالهن تجارة يغزون بها قلوب الرجال، وكيف أن التقاليد البلدية الغربية تحط من قيمة الكرامة المصرية في نظر الأجانب، وتنتهي الرواية بحكمة جلية وهي أن المرء كما يدين يدان! وقد يلاحظ البعض أن حوادث الرواية لا تسير على وتيرة واحدة وأن كل فصل منها يكاد يكون قائماً بذاته لولا تلك الصلة الطفيفة بين بعض شخصياتها في معرض الحوادث، ولكن هكذا يقضي نوع الروايات الاستعراضية وهو نوع حديث في مصر. وأما عن التمثيل وقوته فحدث ولا حرج ويكفي أن نعلم أن فرقة الريحاني في مجموعها هي أقدر الفرق المصرية على إخراج مثل هذه الأنواع بمهارة غريبة واختصاص نادر، ولكن لي ملاحظة

جديرة بالاهتمام في الفصل الثاني وهي إننا نشاهد حوانيت في خان الخليلي ولكننا لا نجد لها أصحاباً كأنها هو مكان مقفر لا يوجد به أحد مع أن هذا الحي أكثر حركة ونشاطاً من أي حي آخر فقد كان من الواجب أن نرى به بعض السياح والباعة وغيرهم يهرون أمامنا على الأقل، كما لاحظنا مثل هذا في بهو فندق شبرد وهذا خطأ واضح لأن الواجب أن تسير الحوادث في كل قصة حقيقية واقعية الحياة على المسرح. وقد كانت المناظر [أي الديكور] آية من آيات فن الرسم اليدوي تجلت فيها مقدرة الصانع. ولا أود أن أختتم حديثي عن هذه الرواية دون أن أهنئ صديقي الأستاذ الريحاني بنجاحه الباهر في دوره، كما أهنئ المدموازيل «كيكي» في دورها - الذي أرجو أن لا تعتمد السرعة في نطق كلماتها فيه - والقصري وسيد إبراهيم وعبد النبي وجبران وكمال المصري وشفيقة جبران وغيرهم من أفراد تلك المجموعة الفذة، والراقصات لهن كل إعجابي وثنائي!!

أما «ح.م.د» المندوب المسرحي لجريدة «المنبه»، فقد كتب كلمة موجزة مباشرة عن العرض بها تجديد في رؤية الجمهور لعروض الريحاني، قال فيها: هذه الرواية تتناول بالنقد بعض العلل التي يشكو منها مجتمعنا، فتصوغ هذا النقد