مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
عمرو البسيوني

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة السابعة عشرة ⁝ العدد 868 ⁝ الإثنين 15 أبريل 2024

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

إدراك الزمن في المسرح

«الجلاد».. سطوة الجلاد وأزمة الوريث

العروض والأمسيات الرمضانية مالها وماعليها

وسط أجواء كرنفالية..

رئيس هيئة قصور الثقافة يشهد احتفالية عيد الفطر بالسامر

ضمن احتفالات وزارة الثقافة بعيد الفطر، وبرعاية الدكتورة نيفين الكيلاني وزير الثقافة، شهد عمرو البسيوني رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة، مساء الجمعة، الاحتفالية الفنية التي أقامتها الهيئة على مسرح السامر بالعجوزة، بحضور الفنان تامر عبد المنعم رئيس الإدارة المركزية للشئون الفنية، وعدد كبير من قيادات الهيئة والفنانين والإعلاميين، وامتلأ المسرح عن آخره بجمهور غفير تفاعل مع فقرات الاحتفالية.

بدأت الاحتفالية بالسلام الوطني، ثم الجزء الأول مع فقرة ستاند أب كوميدي للفنان شهاب العشري، أعقبها عرض فني لفرقة قصور الثقافة لأغاني الشباب، قدمت خلاله باقة متميزة من الأغاني منها «سهر الليالي، يونس، لو على قلبي، أكتر، حالة خاصة، شكرا، واحدة واحدة، وحشتني عيونك، كتير بنعشق، لينا رقصة، مغرم، ميدلي عمرو دياب».

وبباقة من أروع الأغاني تغنى الفنان سامح يسري خلال الجزء الثاني من الاحتفالية بعدة أغان تفاعل معها الحضور منها «حبيبي، أقول إن شاء الله، أعز من عيني، مال القمر ماله، بين شطين وميه، على شط بحر الهوى، امتى الزمان يسمح يا جميل، أمانة عليك يا ليل طول، الدنيا مبتديش، الحكاية، بنت السلطان، طاير طاير، أمانة يا دنيا أمانة، البطل، حبيبك أنا»، واختتم الفقرة بأغنية «هم دول الشعب المصري»، والفرقة بقيادة المايسترو مدحت حميدة.

ووجه عمرو البسيوني رئيس الهيئة تهنئته للحضور بعيد الفطر المبارك، معربا عن سعادته بالإقبال الغفير على فعاليات الهيئة التي تقدمها احتفالا بالعيد ومن قبله احتفالات ليالي رمضان بجميع المحافظات، وأشار رئيس الهيئة أن قصور الثقافة تسعى دائما لمشاركة الشعب المصري فرحته في جميع المناسبات المختلفة عبر برامج وفعاليات معدة بعناية وتلقى دعما كبيرا من الدكتورة نيفين الكيلاني وزير الثقافة.

واختتم كلمته بتوجيه الشكر للوزيرة للدعم المتواصل لأنشطة الهيئة، وللإدارة المركزية للشئون الفنية وإدارة مسرح السامر وإدارات الهيئة المعاونة على المجهود الكبير والمقدر الذي بذل مؤخرا في كثير من الفعاليات.

من جهته رحب الفنان تامر عبد المنعم رئيس الإدارة المركزية للشئون الفنية بالحضور، مقدما التهنئة بعيد الفطر، وموضحا أن الإدارة لا تدخر جهدا لتقديم الفعاليات الفنية المتنوعة وفق منظومة عمل الهيئة العامة لقصور الثقافة للاحتفال بكل المناسبات وإقامة الحفلات بالمجان للجمهور المصري، وقدم الشكر لرئيس الهيئة لحرصه على تقديم أوجه الدعم كافة للإدارة بأنشطتها المتعددة، والشكر للفنانين المشاركين والإدارات المنظمة.

كما قدم الفنان سامح يسري الشكر لوزيرة الثقافة، ورئيس الهيئة ورئيس الإدارة المركزية لحرصهم على تنظيم وإخراج الحفلات بهذا الشكل الرائع.

هذا وشهدت الاحتفالية فقرة تنورة مع الفنان محمد صلاح، بجانب عرض عرائس كرنفالية للفنان عمرو حمزة.

حضر الاحتفالية عماد فتحي رئيس إقليم جنوب الصعيد الثقافي، والمخرج عبد الغني زكي، ونفذ بإشراف الإدارة المركزية للشئون الفنية، والإدارة العامة للموسيقى، الديكور للمهندس محمد جابر مدير مسرح السامر، مصمم الاستعراضات د. عماد سعيد، مخرج منفذ مصرية بكر.

وأعدت هيئة قصور الثقافة برنامجا فنيا حافلا ومتنوعا بالقاهرة والمحافظات احتفالا بعيد الفطر تقدم خلاله أفلام موسم العيد بسينما الشعب في ١٦ محافظة بأسعار مخفضة، حيث تلقى مواقع قصور الثقافة المقدم بها الأفلام إقبالا كثيفا من الجمهور، كما تقدم ٧ عروض مسرحية مجانية بمحافظات الشرقية، وكفر الشيخ، والوادي الجديد، وسوهاج، إضافة إلى برنامج «فرحة العيد» بمناطق الإسكان المطور بديل العشوائيات، وعدد من اللقاءات التثقيفية والحفلات الفنية المتنوعة في مختلف المحافظات.

ضمن احتفالات عيد الفطر..

انطلاق العرض المسرحي «أيكادولي» على مسرح ثقافة فاقوس

شهد مسرح قصر ثقافة فاقوس بالشرقية، انطلاق أولى ليالي العرض المسرحي «أيكادولي»، ضمن فعاليات البرنامج الذي تنظمه الهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة عمرو البسيوني، احتفالا بعيد الفطر المبارك، في إطار برامج وزارة الثقافة.

العرض عن أسطورة «أسياد النهر» ويناقش عدة قضايا مجتمعية كانتشار الجهل والخرافات، وبعض العادات والتقاليد الرجعية كحرمان الفتيات من التعليم وغيرها.

وتدور الأحداث في إطار غنائي درامي بقرية من قرى صعيد مصر، حول انتشار وباء عجز الطب عن اكتشاف علاج له، الأمر الذي يدفع أهل القرية للانسياق وراء نصيحة «دجال» يعيش بقرية مجاورة، وبمرور الوقت يكتشف أهل القرية مؤامرة الدجال سبب انتشار الوباء، فهو من كان يلقي لهم السموم يوميا في ماء النهر الذي يشربون منه، فيقرروا الانتقام منه بإلقائه حيا في النهر!

«أيكادولي» بطولة فرقة فاقوس المسرحية، تأليف جمال عبد الناصر، ديكور وأزياء محمد حسن، دراماتورج وإخراج أحمد سعيد. العرض إنتاج الإدارة العامة للمسرح التابعة للإدارة المركزية للشئون الفنية برئاسة الفنان تامر عبد المنعم، وينفذ بالتعاون مع إقليم شرق الدلتا الثقافي برئاسة عمرو فرج، وفرع ثقافة الشرقية برئاسة أحمد سامي خاطر، ويستمر عرضه لمدة ٥ ليال بالمجان.

وتقدم هيئة قصور الثقافة ٧ عروض مسرحية مجانية للجمهور خلال عيد الفطر بمحافظات الشرقية، وكفر الشيخ، والوادي الجديد، وسوهاج، وذلك ضمن عروض الموسم المسرحي الحالي.

وتعرض ٣ أفلام جديدة من أفلام موسم عيد الفطر في ١٨ موقعا ثقافيا تابعا لها في ١٦ محافظة عبر مشروع سينما الشعب، بسعر موحد ومخفض ٤٠ جنيها للتذكرة.

كما تنظم الهيئة عددا من اللقاءات التثقيفية والحفلات الفنية لفرق الموسيقى العربية والفنون الشعبية، بالإضافة إلى الورش الفنية عن مظاهر الاحتفال بالعيد والمسابقات الثقافية والترفيهية المقدمة للأطفال في مختلف المحافظات، بجانب البرنامج المعد خصيصا لأبناء مناطق الإسكان البديل بالقاهرة تحت عنوان»فرحة العيد» ويتضمن أنشطة متنوعة في ٥ أحياء وهي المحروسة، أهالينا، الأسمرات، منطقة الخيالة، وروضة السيدة زينب.

«سفر الرؤيا» توثيق سيرة القاهرة القديمة

على طريقة الإنشاد الصوفي والموسيقى الفلكلورية

تستعد فرقة مودرن تياترو لتقديم مشروع صوفي جديد، تحت عنوان «سفر الرؤيا» من تأليف وإخراج طارق عزت.

ومن المقرر أن تنطلق أولى ليالي عرض مسرحية «سفر الرؤيا» خلال يومي ١٠ و١١ من شهر مايو المُقبل، على مسرح دار أرتس، بشارع عدلي.

«سفر الرؤيا» مشروع صوفي من الفكرة للعرض

صرح المخرج «طارق عزت» أن عرض «سفر الرؤيا» هو عرض صوفي ضمن مشاريع فرقة مودرن تياترو، وهو يوثق سيرة القاهرة القديمة من خلال تقديمها بشكل معاصر وهو عرض يوثق فكرة الصراع الآزلي ما بين الخرافات والعلم من خلال تقديم أسطورة إيزيس وأوزوريس بشكل معاصر.

يحتوي على دراما تمثيلية وحكي ورقص صوفي ورقص معاصر ومزج ما بين الانشاد الصوفي والموسيقى الفلكلورية والموسيقى الالكترونيك.. وهو مقدم بهدف توثيق سيرة

القاهرة القديمة وتنشيط حركة السياحة الداخلية، ويقديم العرض بالأماكن التاريخية بالقاهرة.

وتابع المخرج قائلا: أن العرض يتبنى رؤية صوفية لفلسفة العرض العدمية وهي رحلة الموتى بشكل معاصر كما هو مكتوب في كتاب الموتى من قيام الميت وسيره في النفق وصولا للإله ماعت، وإيجابته على ال ٢٢ سؤالا وتحديد مصيره إما للحياة الأبدية أو للجحيم، وهو السير في نفق مظلم لا نهاية له.

وعن حدوتة العرض.. قال المخرج طارق عزت أن قصة العرض تدور أحداثها في المستقبل البعيد، إذ خرجت شخصيات العرض لأداء صلاة الفجر، ليتفاجئ الجميع بأن كل شخص وحيد في المدينة إلى أن يبنى مجتمع من جديد في إحدى حواري القاهرة العتيقة وفي بداية العرض يقتل الشيخ معتصم على يد مساعده الشيخ وجيه الخازن وتبدأ مرحلة حسابه من ماعت إله الحساب، وتنقلب حياة أهل الحارة من بعد موت المعتصم وتحكم الشيخ وجيه الخازن، وكلما اشتدت الأوضاع في الحارة تحكي الخالة ماريا حكاية عن الإمام الجويلي وتبشر بقدومه، إلى أن يكشف يحيى كذب حكايات الخالة ماريا، وأنها كانت خدعة من المعتصم فتحدث فوضى كبرى في الحارة، فتموت الخالة ماريا ويستيقظ المعتصم على خبر ولادة زوجته لابنته زينب.

جدير بالذكر أن العرض من تأليف وإخراج طارق عزت، ملابس ومكياج بسنت أحمد، سينوغرافيا أسماء سمير وهبة جمال، إضاءة أحمد أمين، موسيقى محمود مرعي، كوريوجرافيا أحمد برعي، إنشاد صوي هشام المنطاوي وربيع زين محمود، مساعد مخرج إسراء محمود، مخرج منفذ إسراء محمد.

رانيا زينهم أبو بكر

«غائب لا يعود»

عرض جديد لفرقة بيت ثقافة فيصل يناقش فكرة البطل المخلص

يستعد المخرج محمود عثمان لتقديم العرض المسرحي "غائب لايعود" تأليف محمود القليني لفرقة بيت ثقافة فيصل فرع ثقافة السويس إقليم القناة وسيناء العرض تمثيل هدي الهلالي، محمد الباز، عادل أمين، عبد الناصر جعفر، محمد أبو كارما، نسمة فرج فرج، يوسف طارق، سماح ممدوح، توتا رضوان، ذكي عبد الله، مؤمن محمود، روان رضا، أسماء محمد، حسام أبو كارما، بيتر، جورج، بلال، حسن، مهند، نور، إبراهيم، شروق، سندس، ديكور محمد أبو عمره، أشعار محمد التمساح، إلحان عصام سمير، استعراضات عمر حسين، مخرج منفذ أحمد رضوان.

دمجت زمن عنترة مع زمننا

قال المخرج محمود عثمان عن فكرة العرض ورؤيته: تدور فكرة العرض الرئيسية عن إزاحة أسطورة البطل المخلص من أزمات الشعوب والعرض فرجة مسرحية تبحر في متاهات الفعل الجماعي المليئة بالتناقض وانتظار الفعل لشعوب تنتظر من المخلص الأسطوري يأخذهم بقوته للخروج من أزماتهم ومن خلال رؤيتي دمجت زمن عنترة مع زمننا رغم أن المؤلف فصل بين الأزمنة ويرمز من خلال كتابته بإسقاط بسيط ولكنى عملت على النص كدراماتورج ودمج الأزمنة حتى تصل الفكرة فكرة سلبية في مجتمعنا اكتساب هويتنا وذلك بإجماع السادة الشيوخ في زمن عنترة الذي غاب بفعل الخيانة والاحتيال.

الشهباء الحقيقة الوحيدة بالعرض

تلعب دور الشهباء الممثلة هدى هلالي وعن الشخصية قالت: أقوم بأداء شخصية الشهباء وهي الشخصية الوحيدة التي تعلم أن عنترة لن يعود وتمثل الحقيقة الوحيدة في العرض والتي تصر على وجود عنترة إلا في خيال الشعوب وانتظار ما لن يحدث وتعي أن العيب بنا وفي زمننا نحن.

عمران يجسد التاريخ الذي يحكي عن ماضينا

بينما يجسد شخصية عمران الممثل محمد الباز وعن الشخصية صرح قائلاً: اقدم شخصية عمران وهو والد عنترة وجد سيف ذلك الشاب الذي يحلم أن يكون عنترة من خلال حكايات الجد عمران عنه وهو يمثل التاريخ الذي يحكي لنا عن ماضينا، وبطولتنا ولا أحد يعرف ماهو الحقيقي في التاريخ لأنه تم تشويهه وزعزعة الثوابت فيه؛ ولذلك أصبح الجيل الحالي لا يعرف ماهو الحقيقي .

عنترة بملامح جديدة

بينما يقدم الممثل محمد ميخه شخصية عنترة الذي عاد إلى مجتمعه بعد غياب سنوات وقد تغيرات ملامحه وأصبح لا يهمه إلا رؤية عبلة محبوبته ولم يعد مهموم بالوطن وذلك بفعل فاعل وفي محاولة من شيوخ القبائل؛ لتجعله يجن بعد وجود عبلة.

عبلة تتأكد بأنه ليس هناك مخلص

بينما تقدم دور عبلة الممثلة نسمة فرج وعن دورها قالت : أقدم شخصية عبلة التي تنتظر من يخلصها ويخلص شعبها من برثان الشيوخ الذين يسيطرون على مقاليد الأمور وفقدان عنتره الذي كان بمثابة الأمل ولكن عندما رأته بعد تلك السنين وجدت تغير في كل شيء وتأكدت أن الغائب لايعود وان ليس هناك مخلص سوى الناس أنفسهم فيجب أن يغيروا أنفسهم أولا؛ حتى ينصلح الحال.

المعلم صاحب القهوة يشيع الفساد

فيما يقدم الممثل عادل أمين شخصية المعلم صاحب المقهي الذي يجتمع فيه كل الناس ويعيشون الحياة فيه ولا يبالون بشيء سوى متعتهم الشخصية من مخدرات ولهو ولعب ويسعد المعلم بذلك؛ لأنه يتربح من ذلك بمساعدة شيوخ القبائل لفعل ذلك وربط العالم القديم بالحديث .

رنا رأفت

«في هذه الليلة»..

أحلام الشباب في مواجهة سلطة الآباء وتوحش الرأسمالية لفرقة مسرح البدرشين

قدمت فرقة قصر ثقافة البدرشين بفرع ثقافة الجيزة بإقليم القاهرة الكبرى الصعيد الثقافي مسرحية «في هذه الليلة» للمؤلف مؤمن عبده، والمخرج وليد شحاتة بمسرح قصر ثقافة البدرشين، ضمن فعاليات الموسم المسرحي ٢٠٢٣/ ٢٠٢٤، والتقت مسرحنا بفريق العرض لتتعرف على ملامح وسمات تجربتهم الجديدة.

فجوة كبيرة

قال المخرج وليد شحاتة: تتناول «في هذه الليلة» إحدى صور الصراع المحتدم والمباشر بين مجموعة من الشباب، يحلمون بمستقبل مغاير يعبر عنهم، وعن طموحاتهم وأحد رجال الطبقة الأرستقراطية من غير الأسوياء، ويخلق الصراع فجوة كبيرة بين الأجيال المتعاقبة، حيث يمثل هذا الرجل صورة للغرور والغطرسة للسلطة الأبوية يُظهر منها فقط سمات الناصح الأمين، ويوضح هذا الصِّدَام الدوافع الباطنية لسيطرة المال، ويعرفنا بالفوارق الكبيرة بين طبقات المجتمع في السمات والسلوكيات.

الخلق والإبداع

وأوضح «وليد»: ومسرحيتنا تمثل تجربة جديدة لطرح سلوكيات مجموعة من شباب المجتمع المصري، وهم في غمار الحياة اليومية، ومواجهتهم للمصاعب وحاولت من خلال الصور المطروحة بالدراما الربط بين الهدف الخفي من العرض المسرحي حيث الاستمتاع، والأهداف المعلنة، وحتى يجد المشاهدون حيزًا من الإسقاط النفسي عليهم كنوع من المعالجة الدرامية، واستخدمت بعضًا من الحيل والصور الفنية، كما حاولت أن أتجنب المباشرة قدر المستطاع في توصيل رسائل وأفكار العرض، حتى يشاركنا المشاهدون في البحث والتساؤل والتفكير والخلق والإبداع لأن العرض المسرحي في ذاته حالة متوهجة من الصدام بالواقع ومحاكاته، والشعور بالمتعة والبهجة أيضًا بين صناع ومبدعي العرض والجمهور.

السيطرة والتملك

وقال أحمد صلاح: أُقدم دور «الباشا» والد «سلمى»، صاحب الثروة الكبيرة، والتي حصل عليها بطرق عديدة غير مشروعة، فهو وصولي وانتهازي، سارق وقاتل، ويعيش حياته كما يحلو له، ولم يُفكر غير في السيطرة والتملك، وأن يتذوق ما يشاء من ملذات الحياة، ومن طقوس«الباشا» المعتادة أن يقيم حفلًا كبيرًا في عيد ميلاده كل عام، غير أنه يعتقد في هذه المرة أن ليلة عيد ميلاده الأخيرة قد حانت، فيقرر أن يُحقق أحلام

ضيوفه، محاولة منه للتكفير عن خطاياه وذنوبه، لكن ابنته وتحضر برفقة جميع أصدقائها للحفل فيكتشفون حقيقته.

وأضاف «صلاح»: سعدتُ كثيرًا برؤية المخرج المغايرة وفلسفته التي ارتكزت على تناول سبل التربية وإيضاح أهدافها على النشء وتأثيرها على سلوك الشباب، كما سعدتُ بآراء الجمهور وإعجابه بالعرض، وحديثه معنا عن إيجابياته وسلبياته.

«شادي»المحب العاشق

وقال يوسف محسن: أشارك بدور «شادي» الذي يحب ابنة خالته «سلمى» وهو ضعيف لا يستطيع أن يتخذ موقفا لحمياتها في بداية الأحداث بالعرض، وكل ما ينشده بالحياة؛ هو أن تهواه «سلمى» ويسعد بها في حياته، وكان يحاول ويبذل جهدًا كبيرًا للقرب منها، لكنه يجد نفسه في مواجهة «بسام» عامل الـ(G.D) الذي يوقع «سلمى» في أسره وشباكه.

توحش الرأسمالية

فيما قال حامد الزناتي: أقدم شخصية «رزق رمضان النوري» الذي درس بكلية التجارة لكنه لا يجد مستقبلًا أو مهنة تناسبه لكسب قوته وليحيا حياة آمنة، فلا يجد غير أن يعمل« طبالًا» مع فرقة للفنون الشعبية، ومن خلالها يتعرف على الراقصة فيخشى سلوكها ويفر منها، ليعمل بعد ذلك في صالة «ديسكو» ليتعرف على هذا العالم وشخصياته، وتدور بينهم صراعات بين الطبقات الاجتماعية، حتى يأتي يوم الحفل فيذهب هو وفريق الـ«D G» ومنهم «بسام» الطامع في ثروة «الباشا»، وحينذاك يعرف «رزق» أن «الباشا» والد «سلمى» هو قاتل أبيه فيحاول أن يثأر لنفسه، غير أن «بسام» يمنعه عن ذلك، ليُكمل سلسال الدم فيقوم الأخير بقتل «رزق» ليصير ضحيةً جديدةً نتاج توحش الرأسمالية بالمجتمع.

حياة خاصة

وأوضحت شهد مهران قائلة: أقوم بدور«سلمى»، ابنة الباشا؛ التي تتمرد على حياة الثراء والترف، وترغب بحياة خاصة بعيدًا عن ثروة وسلطة أبيها لتعيش في هدوء وتعمل وتكد وتحقق أحلامها الخاصة، وتترك القصر

لتعيش في بيت صغير، وتقرر أن تدرس بمعهد الموسيقى، بدلًا من الطب كرغبة والدها، ومع تصاعد الأحداث تحب زميلها بالمعهد، ويعمل معها في فرقة بـ«الديسكو» والذي يكمن بداخله أهدافه الخاصة فهو لا يريد غير ما سيجنيه من ثروة أبيها قدر ما يستطيع، فيحيك شباكه حولها بكلامه المعسول فتنخدع بقلبها الطيب وتحبه، وفي الوقت نفسه يحبها ابن خالتها الذي لا يمكنه حمايتها ولا تمنحه أي فرصة للقرب منها.

حقيقة غائبة

وتابعت «شهد»: وتعرف «سلمى» أن أبيها يبحث عن فرقة موسيقية لإحياء حفل عيد ميلاده فتقرر أن تذهب مع الفرقة التي تعمل بها، مدعين أنهم فرقة للتخت الشرقي، وتتفاجأ «سلمى» بالحقيقة الغائبة التي لا تعرفها عن أبيها وأنه كان يقوم بقتل الكثير من الأبرياء في كل ليلة من حفلات أعياد ميلاده السابقة، وبالنهاية، يتغير مصيرها عندما تتأكد من حب ابن خالتها ومساندته لها فتتزوجه بعد أن تتكشف لها الحقائق وتتأكد أنه كان دومًا بجانبها ودعمًا لها في كل وقت.

فريق العرض

مسرحية «في هذه الليلة» من تمثيل: أحمد صلاح، حامد الزناتي، روان لبنه، يوسف محسن، حمدي حبيب، شهد مهران، علي شعبان، علا محمد، نورا محسن، محمد الدالي، عبد الرؤوف، على شعبان، نورا محسن، محمد الدالي، مساعد إخراج شيماء أبو غزالة، خالد عمر، يحيى أبو النجا، ديكور شيماء عبد العزيز، مخرج منفذ محمد نوير، والعرض من أشعار أيمن حافظ، تأليف مؤمن عبده، إخراج وليد شحاتة.

همت مصطفى

تأثير العبث على مسرح سعد الله ونوس..

رسالة دكتوراه للباحثة أماني الدهشان

في رحاب كلية التربية النوعية جامعة المنوفية تمت مناقشة رسالة دكتوراه للباحثة الدكتورة أماني الدهشان (المدرس المساعد بقسم الإعلام بكلية التربية النوعية جامعة المنوفية) ، وقد أشرف على الرسالة ا.م.د. فرج عمر فرج (أستاذ النقد والدراما المساعد ورئيس قسم المسرح والدراما كلية الآداب جامعة بني سويف) ، و الأستاذة الدكتورة مروة عبد العليم (الأستاذ المساعد بقسم الإعلام بكلية التربية النوعية جامعة المنوفية) ، وناقش الرسالة كل من الأستاذ الدكتور سيد علي إسماعيل (أستاذ الأدب العربي الحديث بكلية الآداب جامعة حلوان) ، والأستاذة الدكتورة منى عبد المقصود (أستاذ الفنون المسرحية بكلية التربية النوعية جامعة المنوفية) ، وقد حصلت الباحثة على درجة الدكتوراه بتقدير ممتاز مع التوصية بتداول الرسالة بين الجامعات.

وترجع أهمية الدراسة إلى التعرف على المرحلة الأولى من أعمال سعد الله ونوس؛ فهي مسرحيات عبثية، وإلقاء الضوء على تأثر ونوس بالمذهب العبثي في أعماله عينة الدراسة، والتعرف على السمات العبثية التي توفرت في أعمال الكاتب عينة الدراسة.

وتهدف الدراسة إلى معرفة تأثير العبث على مسرح سعد الله ونوس، والتعرف على الأسباب التي جعلت (ونوس) يلجأ لاستخدام العبث في بعض من أعماله، والكشف عن البناء الدرامي العبثي في النصوص عينة الدراسة، بجانب التعرف على القضايا التي تناولها الكاتب في النصوص المسرحية عينة الدراسة، والتعرف إلى أي مدى استطاع ونوس التعبير عن الواقع الاجتماعي في النصوص عينة الدراسة، والتعرف على تجسيد ونوس للوضع السياسي/الاجتماعي معا في بعض من نصوصه عينة الدراسة، بالإضافة إلى الكشف عن التقنيات التي استخدمها ونوس؛ للتعبير عن تأثره بالعبث في نصوصه عينة الدراسة.

واستخدمت الباحثة المنهج الوصفي؛ لمعرفة تأثير العبث على مسرح سعد الله ونوس، وذلك من خلال تحليل مضمون أعمال الكاتب الخاصة بالمرحلة الأولى من مؤلفاته المسرحية، حيث تُعَدُّ من الدراسات التحليلية، ذات الطابع الوصفي التحليلي، وتحددت العينة في تسعة نصوص مسرحية تناولت تأثير العبث على مسرح ونوس، في المرحلة الأولى من حياته الأدبية، والتي قسمتها الباحثة إلى نصوص ذات طابع اجتماعي تمثلت في: (لعبة الدبابيس، المقهى الزجاجي، عندما يلعب الرجال، الجراد/حلم)، ونصوص ذات طابع سياسي/اجتماعي، تمثلت في: (ميدوزا تحدق في الحياة، مأساة بائع الدبس الفقير، الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا، جثة على الرصيف، فصد الدم).

وفي مقدمة البحث قدمت الباحثة تعريفا للعبث على أنه النشاز، وانعدام التناسق، والخلو من المعنى والهدف، بل الانفصال الذي يجعل التصرف غير مبرر، إنه عالم اختفت فيه كل المعايير، وانعكس تيار العبث على المسرح بعد أن أدرك الكثير من الكتاب أن هذا التيار هو خير ما يمثلهم، ويعبر عن نظرتهم تجاه المجتمع بعد أن أدركوا عبثية الحياة، وغياب المنطق، وكذلك شعور الإنسان بالعزلة، والاغتراب، ونوهت إلى أن الكاتب سعد الله ونوس يعد من الكتاب الذين تناولوا تأثير تيار العبث على المسرح، وبدا ذلك في كتاباته المسرحية الأولى، بل اكتفوا بالتلميح لها، كما لم ينظر أحد من الدارسين -على حد علم الباحثة - بالنقد والبحث للكاتب سعد الله ونوس من تلك النظرة العبثية لبعض من مؤلفاته المسرحية، وهذا ما ركزت الباحثة دراستها عليه.

وحددت الباحثة مشكلة الدراسة وتساؤلاتها:

حيث وجدت أن معظم الدارسات تناولت المرحلة الأولى للكاتب سعد الله ونوس بشكل عابر -على حد علم الباحثة - كما وجدت دراسة واحدة بعنوان " أثر مسرح العبث في الأعمال المسرحية الأولى للكاتب المسرحي السوري سعد الله ونوس) ، وقد تناولت الدراسة تحليل نصي (مأساة بائع الدبس الفقير، جثة على الرصيف) فقط من تلك المرحلة التي كتب فيها ونوس تسع مسرحيات عبثية.

وحاولت الباحثة في دراستها "تأثير العبث على مسرح سعد الله ونوس" أن تقدم تحليلا لمضمون جميع نصوص المرحلة الأولى، وقامت بتقسيم نصوص تلك المرحلة إلى نصوص ذات طابع اجتماعي، ونصوص ذات طابع سياسي/اجتماعي، من خلال ذلك ارتأت الباحثة ضرورة دراسة تأثير العبث على مسرح سعد الله ونوس، خاصة في المرحلة الأولى من كتاباته المسرحية، ومن خلال ذلك التساؤل الرئيس، وهو:

ما تأثير العبث على مسرح سعد الله ونوس؟

ومنه تساءلت: ما الأسباب التي أدت إلى استلهام الكاتب سعد الله ونوس العبث في المرحلة الأولى من أعماله المسرحية ؟، وهل التزم الكاتب بعناصر البناء الدرامي العبثي في النصوص المختارة ؟، وهل كان حجم النصوص عينة الدراسة متوافقا مع حجم النصوص العبثية ؟ ، وكيف وظف الكاتب العبث في نصوصه؟، وما السمات العبثية المتوفرة في النصوص؟ ، وما القضايا التي ناقشها ونوس في النصوص عينة الدراسة؟، وهل استطاع ونوس التعبير عن الوضع السياسي/الاجتماعي في نصوصه؟ ، وما التقنيات التي استخدمها ونوس لخلق العبث في النصوص عينة الدراسة ؟، و كيف و ظف الكاتب التقنيات السائدة/المشتركة والمتفردة/المختلفة في النصوص عينة الدراسة؟.

وفي نهاية بحثها توصلت الباحثة إلى النتائج التالية:

- قدم ونوس بناءً دراميًّا عبثيًّا خالصًا، فلم يلتزم بالبناء الدرامي التقليدي؛ فالنصوص التي قدمها تختلف في طريقة بنائها بداية من (الفكرة، الشخصيات، الصراع، الحوار، الحل/النهاية)، ملتزمًا بقواعد العبثيِّين من خلال حجم النصوص عينة الدراسة؛ فجميعها عبارة عن فصل واحد فقط، مما ساعد على تكثيف الفكرة، بالإضافة إلى أن عدد الشخصيات في النصوص الونوسية العبثية تتراوح ما بين اثنين لأربع شخصيات.

- دمج الكاتب في النصوص ذات الطابع الاجتماعي بين قضيتين شائكتين في نصي (عندما يلعب الرجال، والمقهى الزجاجي) في عصرنا هذا، وهما (العزلة الاجتماعية، وتربية الأبناء)، ولمح بهما في نص (لعبة الدبابيس)، وعبر عنهما بطريقة غير مباشرة في نص (الجراد/حلم)؛ فالحلم الذي عاشه بطل النص كان نوعًا من العزلة عن واقعه، ورفضًا لعالمه.

- جاء نص الجراد/حلم بالنصيب الأكبر من الاختلاف والتفرد؛ فقد حمل اسمين دون غيره من النصوص، وجاء التفرد أيضا من خلال التوظيف الدلالي التقني للنهاية المغلقة للنص نفسه.

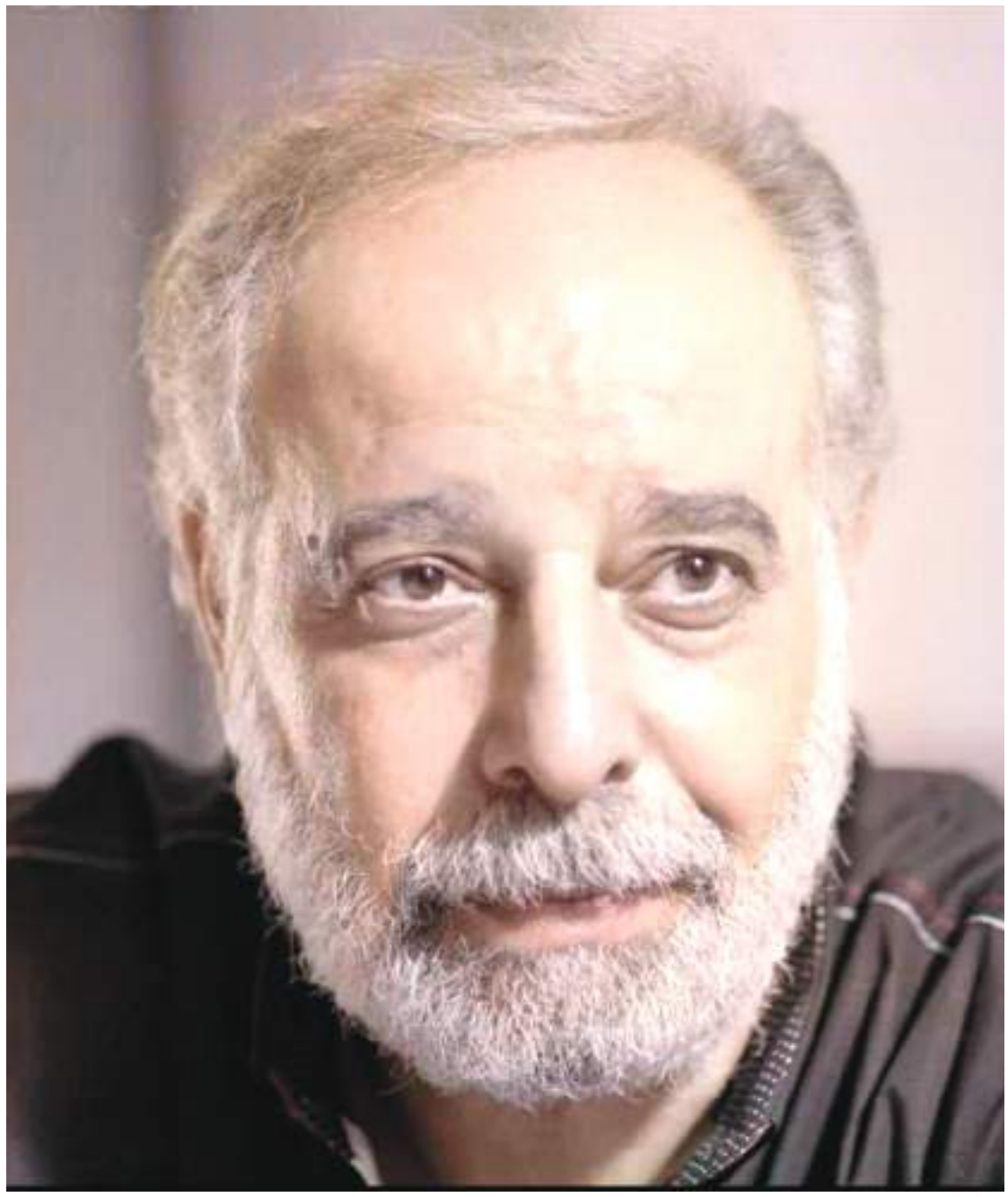
- وُفِّق ونوس في اختياره المنظر/الديكور للنصوص التسع عينة الدراسة؛ لكَوْن أحداثها في أماكن عامة، تمثلت في المقهى في نصوص (المقهى الزجاجي، لعبة الدبابيس) حديقة عامة في (عندما يلعب الرجال)، الصحراء والمقابر (الجراد/حلم)، والميدان/الشارع في نصوص (مأساة بائع الدبس الفقير، الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا، فصد الدم، جثة على الرصيف).

أعاد ونوس للغة العربية قيمتها بتقديمه لثمانية من نصوصه باللغة العربية الفصحى، فكأنه يمجِّدها، ويُعلِي من شأنها؛ خوفًا من أن يصيبها من عبثية الواقع.

سامية سيد

بعد تقديمه «الدر المكنون» في رمضان

ياسر صادق: غيرت الفكرة وقدمت الليالي المحمدية في شكل درامي



ضمن برنامج هيئة قصور الثقافة «ليالي رمضان الثقافية والفنية»، وتحت إشراف الإدارة المركزية للشئون الفنية برئاسة الفنان تامر عبد المنعم، قدم مسرح السامر عرض «الدر المكنون» لفرقة السامر المسرحية، فكرة وإخراج إهداء الفنان القدير ياسر صادق، تأليف وأشعار سراج الدين عبد القادر، وألحان محمد عزت، بطولة هاني كمال، ياسر الزنكلوني، جلال عثمان، محمد النبوي، خالد محروس، إيهاب عز العرب، أحمد شعراوي، عبدالله مهنا، عبد الغني السعيد، جنا خليل، محمد عاشور، نجلاء عامر، لمياء العبد، هبة سليمان، همام تمام، إسماعيل شعراوي، خالد عبد الموجود

" الدر المكنون " عرض مسرحي استعراضي غنائي في حب رسول الله، والصحابة الكرام. والعرض يقدم ثلاث شخصيات من الصحابة الكرام السابقين في الإسلام، والذين عُذبوا ليتركوا الإسلام ولكنهم صبروا فكان لهم عظيم الأثر وهم: بلال بن رباح (صاحب مقولة "أحد أحد")، و صهيب الرومي و سلمان الفارسي.

الفنان القدير ياسر صادق صاحب رسالة سامية تهدف إلى تقديم صحيح الاسلام من خلال عروض دينية مسرحية تقدم بشكل درامي، وهو ممثل ومخرج ووكيل وزارة الثقافة سابقا، ورئيس المركز القومي للموسيقى والفنون الشعبية سابقا، مدير المهرجان القومي للمسرح المصري ، قدم العديد من العروض على مسرح الدولة والقطاع الخاص والثقافة الجماهيرية والجامعة، كانت بدايته المسرحية في المدرسة تمثيلا، وإخراجا في الجامعة ومسرح الدولة والثقافة الجماهيرية وقطاع الفنون الشعبية، له العديد من الأعمال المسرحية وأخرج أوبريتات الليالي المحمدية في قطاع الإنتاج منذ عام ٢٠٠٨

عن الدر المكنون والليالي المحمدية كان لمسرحنا معه هذا اللقاء

حوار / سامية سيد

- حدثنا عن الدر المكنون ؟ وفكرته وكواليس العمل؟

جاءت الفكرة عندما كنت أشاهد عرضا في افتتاح مسرح السامر، وكان معي تامر عبد المنعم وعمرو البسيوني، وأعجبني المسرح بتجهيزاته وسعته وطلبت أن أقدم عملا مسرحيا عن النبي (ص) ولأني أعلم أن الدخول مجانا في الثقافة الجماهيرية ، فأردت أن يحضر أكبر نسبة من المشاهدين، ووقتها لم أكن جاهزا بشيء لأقدمه، وعندما كنت أقرأ في الأحاديث لفت نظري حديث يرد على المسيئين للنبي، حيث اتهموا رسول الله المنزه (ص) أنه منحاز للعرب، فوجدت الواقعة التاريخية والحديث الذي يرد على هذا الاتهام لتبرئة ساحة سيدنا النبي(ص)، حيث عاتب أبو بكر وهو القرشي العربي قائلا : « يا أبا بَكرٍ لعلَّكَ أغضبتَهم لئن كنتَ أغضبتَهم لقد أغضبتَ ربَّك « ، والثلاثة الذين قال النبي عنهم ذلك هم صهيب الرومي وبلال بن رباح وسلمان الفارسي، وهم ليسوا عربا، وخاصة أن السيرة

لم تذكرهم بالقدر الكافي، فيما عدا بلال لأنه مؤذن الرسول، وطرحنا السيرة على مسرح السامر، واستعنا بممثلين محترفين من الخارج لتقديم العمل على أعلى مستوى مثل الفنانين (هاني كمال وجلال عثمان وياسر الزنكلوني)، بمشاركة من فناني فرقة السامر.

- هل تعد الأعمال الدينية التي تقدم على خشبة المسرح رافدا دينيا لا يعتد به كثيرا في مسرحنا؟

الأعمال الدينية في المسرح المصري لم تكن موجودة بالقدر الكاف، كانت عبارة عن أمسيات وقصائد ومدائح لسيدنا النبي وآل البيت، كبردة البوصيري، وقد غيرت الفكرة وقدمت شكلا دراميا لليالي المحمدية، وقد كنت المخرج الأكثر تقديما لليالي المحمدية، ومعظمها تم تصويرها واذاعتها في التلفزيون والقنوات المصرية والفضائية، نحن لن نوفي الرسول الشريف قدره وقد مدحه الله بقوله: « وإنك لعلى خلق عظيم «، فلم يبق لي إلا أن أقدم القدوة والانسان الكامل سيدنا محمد، فهو عين الوجود والنموذج الذي نحاول ونسعى جاهدين لاتباعه حتى ننال رضا الله عز وجل، حيث قال: «إن كنتم تحبون الله فاتبعوني يحببكم الله « ، وهو الأسوة الحسنة التي نتأسى بها، كان هذا شاغلي الشاغل وهمي، وقد وجدت أن الصورة المحمدية للأسف شوهت من خلال بعض المسلمين قبل الأعداء والديانات الأخرى، فأحببت أن أقدم الصورة المحمدية الصحيحة، والإسلام الوسطي الحنيف كما أنزل على الحبيب المصطفى صلى الله عليه وسلم، كان من المهم أن نقدم هذه الصورة خاصة وأن لدينا قصورا في الثقافة الدينية. لذا حاولنا أن نقدم الصورة السمحة للدين، وكله من كتاب الله ولا خروج عنه، لنصحح المفاهيم على قدر استطاعتنا، والحمد لله كل العروض التي قدمتها نالت رضا واستحسان الجمهور.

- في رأيك لماذا لم يعد الإنتاج التلفزيوني يهتم بتقديم الأعمال الدينية الكبرى مثل مسلسل محمد رسول الله على الرغم من شعبيته؟

بالطبع هناك قصور في إنتاج الدراما التلفزيونية نظرا لتكلفتها الباهظة، وللأسف الجمهور لم يكن يتابعها بالقدر الكافي، وبالتالي لم تستقطب الاعلانات بالقدر الكافي، فالعرض الناجح والغير ناجح يعرف بكثرة الاعلانات وكثافتها، كان الاعتماد على الإنتاج والبيع والتوزيع الخارجي، ولم يكن يحقق مردودا ماليا جيدا، فكانت معظم الأعمال التي يقدمها التلفزيون المصري أو قطاع الإنتاج، لا تحقق رواجا، والدولة تتحمل ذلك على أساس أنه نوع من أنواع الدعم التثقيفي للبلد، و بعد انهيار قطاع الإنتاج والتلفزيون بدأ الانتاج يتحول للقطاع الخاص بشكل كامل، وتحول إلى (بيزنس) ولم يستطيعوا ان يقدموا الأعمال الدينية بالشكل الذي نتمناه، وإن بدأوا هذه الأيام بشكل قليل.

مشاريعي القادمة أكثرها في التمثيل

- قدمت العديد من أوبريتات الليالي المحمدية، متى بدأتم تلك المرحلة؟

بدأت تقديمي الليالي المحمدية والمسرحيات الدينية منذ أن توقف الانتاج في التلفزيون، أحببت أن أسد هذه الفجوة في المسرح، فقدمنا العديد من الأعمال في السيرة والصالحين والصحابة ونجحت نجاحا كبيرا والحمد لله.

هناك شباب قادم يحمل راية المسرح وينهض بها

- وهل نجاحكم في تقديمها في البدايات هو سبب استمراركم في تقديمها؟

بالطبع نجاحي في الأعمال السابقة هو سبب استمراري في تقديمها، ونجاح هذه النوعية بالتحديد دليل على رضا المولى ورضا الرسول صلى الله عليه وسلم، فلولا رضاهم ما تقبلها الجمهور بهذا الشكل وهذا الاستحسان، وما نالت هذا الصدى، فالنجاح يكون دافعا للعمل الذي يليه، وهذا العمل قدمته بلا أجر وأجري عند الحبيب المصطفى صلى الله عليه وسلم.

- وهل تعد هذا النوع من العروض تنفيسا للنفس الإنسانية من ضعفها وهمومها ومآزقها؟

هذه العروض نوع من أنواع التطهير للمُلقي والمتلقي، فعندما نقضي ساعة ونصف في حضرة ذكر كاملة سواء مديحا أو إنشادا أو تمثيلا، وصلاة على رسول الله بصفه مستمرة طوال العرض؛ فهو ما يشكل حالة من حالات الصفاء والسمو الروحي للملقي والمتلقي، فهذا الوقت نخرج به من الدنيا ونحلق به في السماء بأرواحنا، بالطبع مهم جدا للتطهير، وأنا أعتبر هذه العروض

بالنسبة لي زكاة فني، اقدمها طوعا وبكل الحب في سبيل الله ورسوله.

- بمناسبة اليوم العالمي للمسرح، كيف ترى المسرح العربي عامة والمصري خاصة؟

بمناسبة اليوم العالمي للمسرح أدعو للمسرح في كل العالم بالازدهار والتقدم، وأخص بدعائي مسرح بلدي مصر أن يتقدم ويزدهر، وإن شاء الله الأيام القادمة تشهد حركة مسرحية ونهضة كبيرة، حتى وإن غابت عنا الامكانيات التي تحقق التقنية العالية، إلا أننا نتمتع بميزة لم تكن موجودة في أي دولة من دول العالم وهي الموهبة البشرية، فنحن بلد (ولادة)، وكل فترة تظهر مواهب غير عادية، وهو ما يعطينا القدرة على المنافسة والاستمرار، وإن شاء الله هناك شباب قادم يحملون راية المسرح وينهضون به بالقدر الكافي.

- يرى البعض أنَّ الدراما التلفزيونية طغت على السينما والمسرح، ما رأيك ؟

الدراما التلفزيونية طغت على المسرح، حتى على مستوى الفنانين، فالفنانين يأخذون أجورا عالية سواء في السينما او التلفزيون، وأجورا متدنية جدا في المسرح، خاصة لو كان موظفا، فالأجور لا تغني ولا تسمن من جوع، وهؤلاء الذين يعملون في المسرح يحتاجون أن تشفق عليهم، فهم يقدمون أعمالهم بحماس وجهد بحب؛ فلا يوجد دافع اخر.

- كيف ترى العلاقة بين المسرح والحرية ؟

المسرح قرين الحرية، كلما اتسعت مساحه الحرية كلما ازداد المسرح قوة وازدهر وأصبح منبرا فنيا عظيما، ومتنفسا كبيرا للفنانين والمتفرجين، فالمسرح يرتبط ارتباطا وثيقا بالحرية.

- ما ردكم على من يقولون أن هناك مسرحا جادا وآخر غير جاد؟

لا يوجد ما يسمى بالمسرح الجاد وغير الجاد، فالفن فن والمسرح مسرح، المسرح قائم بذاته بكل انواعه، والجاد وغير الجاد ينطبق على المبدع نفسه فهو من يحدد ما يقدمه، الفن مطلق، والفنان مقيد بظروفه وبيئته ودرجة تعليمه ووعيه وثقافته، وهو ما يحدد جديته من عدمه.

- المسرح أسلوب حياة، ما التقنية التي تنتهجها في الاخراج؟

أنا أحب البساطة، ولا أحب أسلوب فرد العضلات إلا فيما يستدعي، فالنص والعمل هما ما يحددان المنهج الذي ينتهجه المخرج، أما في (الدر المكنون) فالمنهج الإخراجي كان على طريقة السامر والملحمة الشعبية التي عملت عليها.

- هل المسرح المصري يعكس هموم وآمال المجتمع ؟ أي هل يؤدي دوره المطلوب ؟

لا اعتقد ذلك، فالرقابة يجب أن تكف ايديها عن المنع والحذف لمجرد اشتباهات، كما قلنا (المسرح قرين الحرية) ، وكلما كان المسرح حرا كلما علت قيمته وعظم تأثيره على الناس.

ودوره المطلوب يتم في حدود المتاح، خاصة أننا دولة فقيرة تفتقر للإمكانيات، ولكن مواهبنا كبيرة، وبقدر الإمكان نقدم ما في استطاعتنا، فهو بالنسبة لدول أخرى شيئا عظيما، أما بالنسبة لمصر أقل بكثير من إمكانياتنا.

- أتؤمن بالتخصص؟ خاصة مع انتشار ظاهرة تداخل التخصصات الفنية في العمل المسرحي ؟

تداخل التخصصات في المسرح مفيد جدا، أما في الفيديو والمجالات الأخرى قد تكون صعبة، إنما في المسرح المخرج يجب أن يكون فاهما في الدراما حتى يستطيع اختيار نص جيد، ويجب أن يكون على قدر من الوعي والالمام بالسينوغرافيا والإضاءة والديكور وغيرهم، فالمخرج تحديدا يجب أن تتوفر لديه الثقافة والرؤية، وأن يكون لديه وجهة نظر أيديولوجية معينة، مهموم بها يريد أن يقدمها، بالإضافة إلى الموهبة، فيجب أن يكون لديه الالمام والثقافة بحيث يكون دارسا لكل التخصصات بالقدر الكافي؛ المثقف ينهل من كل شيء شيئا، بينما العالم يأخذ كل شيء عن شيء واحد، المخرج شرط أساسي أن يكون مثقفا، وكلما ازدادت ثقافته وعلمه كلما ازدادت قيمته، أما الممثل إذا كان لديه الإلمام بفن التمثيل وكان ممثلا، فهذا أفضل ، وإنما ليس شرطا ان يكون المخرج الجيد ممثلا جيدا، ولكن من الممكن أن يكون الممثل الجيد على قدر عال من الثقافة والالمام بالتخصصات الأخرى في المسرح فيستطيع أن يكون مخرجا جيدا.

- ما مشاريعك الفنية في المستقبل؟

مشاريعي القادمة في التمثيل، لأنه الموهبة الأساسية لدي وأنا عاشق له، التمثيل هو الأساس بالنسبة لي، وهو ما قصرت فيه سابقا بسبب الإخراج والإدارة، والآن أحاول استعادته، وادعو الله ان يوفقنا ويكرمنا بأدوار جيدة نستطيع تقديمها، بينما في الإخراج فأنا أحاول جاهدا ان يكون بقدر الامكان في خدمة الله ورسوله، وندعو إلى الله زيادة في الاعمال القادمة برغم صعوبة ذلك؛ لأن الانتاج لا يقدم على تلك العروض إلا في أضيق الحدود واقل الميزانيات وفي المناسبات الدينية فقط، وأدعو الله ان يتم تقدير ذلك ونستعيد الإنتاج بشكل محترم، مع توافر ميزانيات لائقة، حتى نستطيع تقديم صورة جيدة للمسرح، وللتثقيف الديني بشكل جيد، فنحن في أحوج ما نكون لذلك، نظرا للأفكار المتطرفة والسلبية التي نجدها حاليا.

بدأت تقديم الليالي المحمدية منذ توقف الإنتاج التلفزيوني

العروض والأمسيات الرمضانية مالها وماعليها

اختتمت وزارة الثقافة تحت رعاية الدكتورة نيفين الكيلاني فعاليات برنامجها الفني والثقافي خلال شهر رمضان المعظم، والذي ضم العديد من الأمسيات الفنية شملت عروضا موسيقية وغنائية وأمسيات شعرية وفرق للإنشاد الديني وأيضا العروض ذات الطابع الروحاني والديني، بجميع المحافظات والتي انطلقت موجهة إلى مختلف الشرائح العمرية والمجتمعية.
ومنها الأمسيات التي قدمت على خشبة المسرح القومي (نور النبوة ، عرفت الهوى)، وما قدم على مسرح السامر (الدر المكنون ، واحتفال ليلة القدر) بالإضافة إلى ما قدمته القطاعات الاخرى لوزارة الثقافة احتفاء بالشهر الكريم...
عن الأمسيات الشعرية والعروض الدينية وحصاد شهر رمضان المعظم ، التقت مسرحنا مع بعض الفنانين والنقاد والمسرحيين للحديث عن آرائهم في العروض والأمسيات الدينية التي تم تقديمها في الشهر الكريم، وكان السؤال : لماذا لا يتم تقديمها إلا في المناسبات الدينية فقط.
ووجهت لهم بعض الأسئلة ومنها : لماذا لم يتم الاستعانة بنصوص المسرح التي عالجت قضايا وموضوعات دينية، كأعمال صلاح عبد الصبور ويسري الجندي و أبو العلا السلاموني و علي أحمد باكثير...وغيرهم ممن لهم نصوصا تصلح للعرض في هذه الاحتفالية . وتساءلنا : هل عروض المناسبات تعد مسرحا؟ مع العلم أن بعضها يستند إلى بعض عناصر المسرح؟
وهل يعد الاحتفاء بكل ما هو ديني فقط ليقدم تحت لافتة المسرح ؟ وهل من الممكن الاستعانة بنصوص لها طبيعة تاريخية أو شعبية أو دينية يمكن تقديمها في رمضان وتستمر إلى ما بعده ؟...
وتنوعت الآراء على النحو التالي :

تحقيق : سامية سيد

عصام السيد: الأمسيات متكررة ومعظمها يقدم مجانا.

طرح المخرج الكبير عصام السيد رأيه قائلا: إن موضوع الأمسيات لم يكن مطروحا منذ زمن، فكانت البداية سرادق تقيمه الثقافة الجماهيرية في رمضان، يضم فنون الغناء الشعبي، واعتقد أن صاحب الفكرة كان زكريا الحجاوي . ثم تطورت بعد هذا وأصبح تقديم مسرحيات جزء أساسي في هذا السرادق، وأنا شخصيا قدمت عرضا كان اسمه (شرم برم) في سرادق الثقافة الجماهيرية في رمضان، وكان يقام في منطقة الحسين، وكان العرض من تأليف سيد خميس وبطولةالفنان الكبير سعيد صالح، وكان العرض عن بيرم التونسي ونجح نجاحا باهرا . وبعدها قدمت (اللي بنى مصر) من تأليف محسن مصيلحي وبطولة على الحجار ومحمود الجندي وسامى مغاوري وحنان يوسف في وكالة الغوري في رمضان، و بعدها قدمت (حي بن يقظان) في قصر ثقافة الغوري في رمضان أيضا، من تأليف سعيد الفرماوي، و بطولة صفاء الطوخي و خالد الذهبي مع فرقة الغوري المسرحية. إذن كان المسرح أساسيا في رمضان.

لكن مع انتشار الفضائيات و تعدد المسلسلات في رمضان التي وصلت في أحد السنين إلى سبعين مسلسلا . أحجم الناس عن المسرح، و عاد على استحياء في شكل الأمسيات التي أصبح شكلها متكررا.

وحتى المسرح في رمضان لم يكن بالضرورة مسرحا يتناول موضوعات دينية . صحيح في أحد السنوات قدم عبد الغفار عودة (رجال الله) لكن لم يكن ضرورة.

حاليا الأمسيات شكلها جاء متكررا و معظمها يقدم مجانا لأنه لا يوجد إقبالا على المسرح في رمضان.

أحمد عبد الرازق أبو العلا: المسرح الحقيقي لا ينبغي أن يكون دعويا

وأضاف الناقد والكاتب الكبير أحمد عبد الرازق أبو العلا قائلا :

أولا: أود التأكيد على أن المسرح هو المسرح، سواء قدم موضوعات دينية (مثل بعض أعمال على أحمد باكثير - يسري الجندي - أبو العلا السلاموني - صلاح عبد الصبور - محمد الشربيني وغيرهم)، أو موضوعات اجتماعية أو سياسية أو إنسانية أو شعبية أو تاريخية وغيرها من الموضوعات، لكنه من الخطأ أن نطلق على الأعمال التي تقدم موضوعا دينيا عبارة المسرح الإسلامي، أو المسرح الكنسي - كما يحلو للبعض - فهذا المسمى يُكرس لنوع من المسرح، له هدف دعوي، والمسرح الحقيقي لا ينبغي أن يكون دعويا، لأن المسرح الديني - في واقع الأمر - كان موجودا في العصور الوسطي، تلك التي سيطرت فيها الكنيسة على نوعية الفنون التي كانت تقدم وقتها، تطرفا منها وانحيازا، وأضرب مثلا لذلك (مسرحية : كل إنسان) تلك التي تم إعدادها وأخرجها المخرج (هاني مطاوع) وقدمها المسرح القومي عام ١٩٩٨ بطولة " نور الشريف" وتلك المسرحية الدينية – بمفهوم العصور الوسطى- حين قُدمت على خشبة المسرح، لم تقدم تحت عنوان (المسرح الديني) على الرغم من أن موضوعها هو رحلة الإنسان بعد الموت، في مواجهة الجنة والجحيم ، كما فعل " دانتي " - مثلا - في الكوميديا الإلهية ، وذلك لأن صناع المسرحية، يعلمون أن الانحياز لمفهوم المسرح الديني ليس دقيقا، وليس حقيقيا، في زمن اتسعت فيه رقعة معالجة القضايا أيا كان نوعها – كما ذكرت – . وثانيا: أوكد على أن الأمسيات الشعرية بكل موضوعاتها، حتى الديني منها، لا علاقة لها بالمسرح بمفهومه الفني المُتعارف عليه، وإن قدمت فوق خشبات المسرح؛ لأن المسرح هنا مجرد مكان تعرض على خشبته تلك الأمسيات، ومن الخطأ أن نسميها مسرحا - كما ظن البعض- حتى وإن تضمنت بعض المشاهد التمثيلية، التي تقربها من المسرح وهي ليست كذلك .

وبناء على هذا الطرح، فإن الأمسيات الشعرية ذات الطابع الديني التي قدمت خلال رمضان الماضي، هي نشاطات فنية، موسمية تدخل في إطار (أعمال المناسبات) على الرغم من أنه من الممكن تقديمها في أي وقت من العام بوصفها أعمالا فنية، فيها الشعر، والغناء، والموسيقي، ومقاطع التمثيل ، فقط ينبغي ألا نعتبرها مسرحا، لأنه على الجانب الآخر توجد بالفعل لدينا أعمالا مسرحية مؤلفة،

وتتضمن موضوعات تطرح قضايا سياسية واجتماعية وإنسانية ، وإن ذهبت إلى التاريخ الإسلامي، وتحدثت عن أعمال الصحابة والتابعين ، وبعض المتصوفة مثل (مأساة الحلاج) لصلاح عبد الصبور و(رابعة العدوية) ليسري الجندي، و(على عبد الرازق) وحكايات صوفية لمحمد الشربيني ، و(خالد بن الوليد) لأبي العلا السلاموني وغيرها من الأعمال، ولمن يهتم بذلك ويبحث سيجد مراده.

وتساءل أبو العلا قائلاً : لماذا في رمضان لم نعد نستعين بعروض مسرحية، تحقق هدف الفرجة لجمهور، يبحث عنها في هذا الشهر، لأنها أصبحت عادة من عادتنا، احتفالا به ؟ السبب في اعتقادي يرجع إلى أننا - كجهات إنتاج - لم نعد نذهب إلى المؤلف المسرحي لنكلفه بكتابة عمل يصلح للتقديم في هذا الشهر، ويكون ملتزما بمواصفات العمل المسرحي الحقيقي، حتى لا يدخل في إطار عروض المناسبات، وإذا كان ضروريا تقديم تلك العروض المرتبطة بمناسبة، فلتكن هذه هي مهمة مسرح التجوال - على سبيل المثال - لأن ما يقدمه في إطار المسرح الدعوي ، ملائم لأهدافه ودوره، وهو يذهب إلى الناس، وهدفه مُعلن صراحة بدون لف أو دوران، وهو هدف (الدعوية) و(التوعية) بأدوات الفن.

وأضاف: هنا تنقصنا الرؤية التي تحدد ماذا نريد، وما هو الهدف من تقديم فنوننا، وفي أي إطار ينبغي أن نضع ما نريد توصيله إلى المتلقي .. الموضوع كبير من هذه الزاوية، ويحتاج إلى نقاش أكثر من رأي شخصي داخل تحقيق صحفي، ومع ذلك أثمن تلك المناقشة التي جاءت على عجل، ولعلها تكون مقدمة لمناقشة موضوع هام، فيما بعد.

ا.د. محمد عبدالله حسين: ما يقدم من أنشطة احتفالية في شهر رمضان هي أنشطة محمودة تتناسب مع الحالة الروحية.

فيما ذكر الأستاذ الدكتور محمد عبدالله حسين: أن المسرح هو المسرح سواء في رمضان أو غير رمضان ، أما الأعمال المسرحية ذات المرجعية الدينية فيمكن تقديمها في رمضان أو غيره من شهور السنة ، فمسرحيات باكثير والشرقاوي والسلاموني والجندي... وغيرهم مسرحيات متكاملة الرؤية والبناء.

وواصل: هناك مسرحية لباكثير اسمها (السلسلة والغفران) تعد أنموذجاً للتراجيديا الإسلامية وللبطل التراجيدي المسلم، إذا وضعناها جنباً إلى جنب مع (الحسين ثائرًا وشهيدًا) للشرقاوي تكتمل الرؤية للتراجيديا الإسلامية، أما ما يقدم من أنشطة احتفالية في شهر رمضان فهو نشاط محمود وشيء جميل يتناسب مع الحالة الروحية التي يعيشها الناس في شهر رمضان، فهي عروض احتفالية وحالة روحية وليست مسرحاً بالمعنى الكامل للمسرح، فلا مانع منها في رمضان، مع إمكانية تقديم مسرحيات متكاملة ذات مرجعية أخلاقية ودينية وشعبية تعرض في رمضان وتستمر بعد رمضان وتعرض في أي وقت من السنة.

د. وفاء كمالو: الاستعانة بالنصوص الكبرى للمؤلفين الكبار تضيف للمسرح وللجمهور أبعادا غزيرة الثراء.

فيما عقبت دكتورة وفاء كمالو قائلة: شاهدت أكثر من تجربة مسرحية في رمضان، جاءت كحالة جمالية إبداعية متميزة، تشاغب الوعي والفكر والثقافة ، وتستدعي سحر المفردات الشعبية وجماليات التراث ، كان الزمان يعانق المكان وأجواء الحارة تروى عن الصدق والأحلام، الشخصيات شديدة الثراء، والصياغة الواضحة تحترم عقل ومشاعر المتلقي، والغناء الشعبي وإيقاعات الطبول والمديح ينطلقون إلى قلب الحياة.

وقالت مستشهدة: قدمت الفرقة القومية للموسيقى الشعبية مسرحية (السيرة سيرتنا) للمؤلف محمد الشاعر والمخرج أشرف عزب، وهي تتناول سيرة بنى هلال ، التي تمثل قطعة من التراث العربي الشرس الأخاذ، التجربة جاءت كانطلاق إلى قلب الحاضر، واشتباك مثير مع أحداث واقعنا العربي، كما أنها نزعت أقنعة الزيف، وكشفت وقائع التشوه ومسارات العجز والانكسار، وفي هذا السياق امتلكت التجربة مقومات وجودها الفني، حيث الأحداث المتوترة المتصاعدة، الشخصيات مكتملة الملامح والابعاد، والقضية المطروحة هي قضية كل عالمنا العربي الآن ، ويذكر أن لغة المفارقة كانت حاضرة بقوة في العرض، حيث استطاع المؤلف والمخرج أن يستدعيا الأزمنة ببراعة مدهشة ليتقاطع الماضي مع الحاضر ، وتظل الاشتباكات الساخنة مع السياسة والاقتصاد والمجتمع، باعثة لتقاطعات وتوازيات دالة .

وأضافت كمالو: من المؤكد ان شهر رمضان يفتح المسارات أمام العروض والأمسيات الدينية، ولكن هذه التجارب يمكن تقديمها في الشهور الأخرى بشرط امتلاكها للمقومات الفنية ، التي تمنحها شرعية الانتماء للمسرح، وفي سياق متصل نجد أن المسرح المصري يضم العديد من النصوص الكبرى الشاهقة للمؤلفين الأساتذة الكبار مثل صلاح عبد الصبور، يسرى الجندي ، محمد أبو العلا السلاموني ، على أحمد باكثير ، ومن المؤكد ان الاستعانة بأعمالهم يمثل فكرة ذهبية خلاقة، تضيف للمسرح وللجمهور أبعادا غزيرة الثراء.

هناك العديد من عروض المناسبات تأتى كتجارب مكتملة الأبعاد والمفردات ، لذلك تكون قادرة على التحقق والامتداد والتفاعل الحيوي الخلاق مع الجمهور، بينما التجارب المسطحة الهزيلة سرعان ما تمضي ويطويها النسيان، أما التساؤل المطروح حول التزام العروض والأمسيات بالقيم الأخلاقية ، فإن هذا المنظور ينطبق على المسرح والفن بصفة عامة، وأي عمل يأتي متباعدا عن القيم والاخلاقيات يصبح شيئا آخر غير الفن، وقد تحدث كبار الكتاب والمؤلفين والفلاسفة والمفكرين، وتوافقوا على حتمية الارتباط الجذري بين الفن والأخلاق.

من المؤكد أن مسرحية (السيرة سيرتنا) التي تعرضنا لها ، تكشف أن رمضان يتوافق مع وجود أعمال مسرحية ذات طبيعة تاريخية ، أو شعبية او دينية ، أعمال مكتملة تشاغب العقل والادراك، وتمتلك وهج الحضور وتمتد زمنيا إلى ما بعد رمضان .

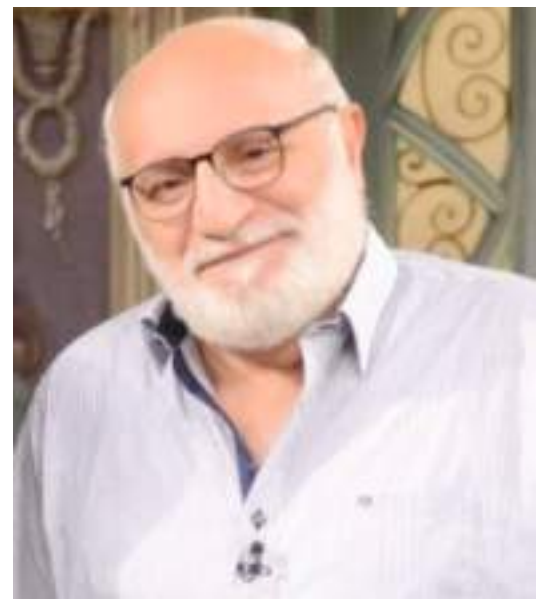
عزت زين: ارتباط الأمسيات الدينية بمناسبات دينية أمر طبيعي يناسب الحالة العامة.

وقال الفنان القدير عزت زين: حضرت هذا العام أمسية المسرح القومي من إعداد و إخراج الفنان الكبير ا. خالد عبد السلام ضمت مجموعة من الأشعار لكبار المتصوفين .

ورمضان الأسبق حضرت أمسية (حي علي بلادنا) إعداد و إخراج المخرج الكبير أحمد إسماعيل عن أشعار فؤاد حداد.

وواصل: من منا لا يتذكر (نهج البردة) من إخراج المخرج الرائد كرم مطاوع و إلقاء مجموعة من المسرحيين العظام حمدي غيث و عبد الرحيم الزرقاني و عبد الوارث عسر و محمد السبع و آخرين .. كان العمل من ألحان بليغ حمدي و غناء علي الحجار في أول أعماله علي الاطلاق . ارتباط الأمسيات الدينية بمناسبات دينية أمر طبيعي فالحالة العامة تساعد على تقبل العمل والإقبال عليه والحماس له.

أما نصوص كرابعة العدوية أو مأساة الحلاج و غيرهما من



النصوص، فهي لا تطرح قضايا إيمانية بقدر طرحها قضايا حياتية تصطدم بالدين، و لا يخفى على أحد أن تقديم هذه النصوص حاليا مع وجود تيارات تتسم بالتطرف سوف يسبب من المشكلات ما نحن كوطن في غنى عنه في الفترة الحالية، و ربما ما شاهدناه في العشر سنوات الأخيرة من أحداث كبيرة تتطلب أن ينتبه كتاب المسرح إلى المأزق الذي يعيشه الإنسان مع المفاهيم المغلوطة للدين حاليا.

د. السيد فهيم: الأمسيات الخفيفة ذات الطابع الروحي هي الأنسب لإحياء ليالي رمضان.

فيما رأى الدكتور السيد فهيم أن: شهر رمضان من المواسم الدينية والشعبية ذات الطابع الخاص جدا، خصوصا في مصر المحروسة. فهو مزيج بين الروحانيات والعودة إلى جو الأسرة ووصل ما انقطع من ترابط مجتمعي وشعبي على جميع الأصعدة. ولنا في ظاهرة موائد الرحمن والإفطار الجماعي خير مثال للرغبة الحقيقية في تغذية هذه الروح المجتمعية.

والمسرح له باع طويل في دعم هذه الظواهر الممتدة عبر أجيال وأجيال، فقد كانت الأمسيات الرمضانية من أهم الظواهر المرتبطة بالشهر الكريم، وبمستويات مختلفة حسب المكان والبيئة والثقافة، بدءا من ليالي القرية وسامرها التقليدي، وحتى على المستوى الرسمي وما يقدم من أمسيات شعرية وليال رمضانية تتسم بالصبغة الدينية.

وتابع: لا أعتقد أن تناول نصوص مسرحية دينية أو تاريخية سيكون مناسبا لمثل هذه الأجواء، فالمسرح بمفهومه الشامل يمكن أن يقدم طوال العام دون التقيد بموسم ذي طبيعة خاصة ربما نالت من نصيب المسرح وظلمت ما يقدم لمشاركة أفعال كثيرة في وقت واحد، كالعبادة والسمر والتزاور بين العائلات والتنزه والشراء، وكلها عوامل قد تؤثر على المشاهدة الجادة لمثل هذه العروض التي تستغرق جهدا وانتاجا كي تخرج على الوجه الأكمل.

وأرى أن الأنسب لإحياء ليالي رمضان هو الأمسيات الخفيفة ذات الطابع الروحي اللطيف، أو البرامج المتنوعة بين المسابقات والفقرات الخفيفة من المنوعات، التي لا تخلو من

معلومة أو نصيحة تربوية ولكن بشكل غير مباشر، فالحالة النفسية للمشاهد تكون مهيأة لتقبل مثل هذه الأعمال التي قد لا تجد إقبالا في غيرها من المواسم، وهذا ما افتقدناه كثيرا في السنوات الأخيرة سواء في العروض المباشرة في الساحات والفضاءات المفتوحة أو من خلال التلفزيون.

ناصر سيف: لابد للمسرح أن يستعيد أمجاده كما في سابق عهده.

وعقب الفنان ناصر سيف قائلاً: افتقدنا حقاً الأعمال ذات الطابع الروحاني والديني ومسلسلات مثل ألف ليلة وليلة والفوازير، وخلافه من أعمال غير مسفة في مواضيعها، وتهدف في تقديمها إلى رفع الذوق والأخلاق ، وترسيخ المعاني الجميلة التي تفيد المجتمع المصري والعربي، ولا تقتصر هذه الأعمال على الشهر الفضيل فقط، ولكن لابد وأن تقدم على مدار العام.

وإذا كنا نتمنى أن نقدم مثل هذه الأعمال على المسرح، فلابد أولاً أن يستعيد المسرح أمجاده كما في سابق عهده، وأن يهتم القائمون عليه بالدعاية اللازمة والإبهار والتجديد، حتى يتماشى مع العصر الحالي، وألا تتعارض السياسة الحالية في طرح الأعمال التي تحمل في داخلها طابعاً دينياً

وشخصيات دينية وتاريخية شهيرة كما يتمني المجتمع، وألا يغلب علينا الأعمال التى تسعي للكسب المادي فقط وكلها متشابهة ومليئة بالشغب والقتل والأشياء التي لا تمس مجتمعنا بصلة.

وتابع سيف: كل ما يقدم على المسرح من كلمة تقال في مكان ما وزمن ما وجمهور يشاهدها فهي مسرح بالقطع، وأي مناسبة سواء دينية أو اجتماعية أو تاريخية مكانها الطبيعي ان تقدم علي خشبة المسرح.

هناك شخصيات إسلامية وتاريخية في العصور السابقة الكثيرة، والتي تعتبر مثل أعلى لكل الأجيال، نتمنى ان تقدم في شهر رمضان، وغير الشهر الكريم خلال العام كله. وبما أننا تعودنا قديماً على تقديم الأعمال الدينية والتاريخية والاجتماعية أيضاً والكوميدية والبرامج المتنوعة الكثيرة في شهر رمضان، فالمجتمع كله يتمنى أن تقدم على مدار العام أيضاً.

د. نجوى عانوس: مسرح المناسبات فكرة مرفوضة ولكن..!!

وعقبت دكتورة نجوى عانوس قائلة: يعد مسرح المناسبات فكرة مرفوضة، ولكن أتمنى أن كل المسرحيات سواء تنتمي إلى التاريخية أو الدينية أو المسرحيات بوجه عام سواء كانت لأبو العلا السلاموني وصلاح عبد الصبور أو غيرهم أتمنى أن يتم عرضها .

ولكن شهر رمضان بوجه عام له خصوصية، والجمهور في شهر رمضان يشعر بروحانيات وأهمية شهر رمضان والتقرب إلى الله وليلة القدر وغيرهم.

فعندما تقدم عروضا دينية عن حياة الرسول (صلى الله عليه وسلم) في رمضان، فهذا يعد شيئا جميلا وخاصة أنه سيجد إقبالا من الجمهور.

فنجد مثلا عرض (الدر المكنون) للفنان ياسر صادق، هو عرض مجاني، فهذا العرض لم يكن دينيا ١٠٠٪ فهو أشار إلى قضية غزة والصهاينة لكي يسأل سؤالا مهما: هل يرضيكم كمسلمين - ونحن نذكر سيرة الرسول عليه الصلاة والسلام والسيرة العطرة - هل يصح أن نقتل الأبرياء .

وهنا يجب أن نقول أنه لا توجد مسرحية دينية ١٠٠٪ ، ولا سياسية ١٠٠٪ ، فالمسرح يشتمل على كل هذا وذاك، وأنا أتفق تماما مع ما قدمه الأستاذ ياسر صادق على مسرح السامر في رمضان، فهو قدم عرضا جميلا عن سيرة الرسول عليه الصلاة والسلام، وأنا أفضل المسرحيات الدينية في شهر رمضان.

جلال عثمان: لدينا فقرا في تقديم هذه النوعية من النصوص الدينية

وعن رأيه قال الفنان جلال عثمان : المسرح اليوم مثله مثل العديد من الميديا التي نعيش فيها مثل الدراما التلفزيونية والسينمائية، فالمسرح حدث له فجوة كبيرة فيما يخص الأعمال الدينية، فكانت الدراما قديما تقدم مسلسلات دينية عديدة على مدار العام، حيث كانت تقدم أكثر من عمل،

والذي كان يقدم قطاع الانتاج وصوت القاهرة ومدينة الإنتاج وحتى إنتاج الدراما الخليجية، وفي نفس الوقت كان المسرح متوهجا بالأعمال الدينية على مدار مناسبات كثيرة في رمضان والمولد النبوي وبعض الفعاليات التي كانت تقدم مسرحا، أما الآن بعدنا كثيرا عن ذلك، حيث نذهب إلى الدراما الاجتماعية سواء تخص المجتمع المصري أو لا ، وسواء هذا يمثل سلوك المجتمع أم لا ، فالمسرح حدث له نفس المشكلة، فنحن منذ سنوات نقدم أنشطة فنية في رمضان مثل الانشاد الديني والغناء والرقص، بينما العروض المسرحية بعدت كثيرا عنها، وحدث تصور أن الجمهور لن يرتاد هذه النوعية من العروض أو النصوص المسرحية التي تحاكي قيم دينية وأخلاق وتعريف عن شخصيات أثرت في حياتنا الإسلامية.

و (الدر المكنون) أثبت العكس، أنه ليس مجرد ليلة مسرحية أو ثقافية أو ترفيهية، وإنما هو عرض مسرحي متكامل العناصر (نص مكتوب بالأشعار والغناء والموسيقى والديكور والممثلين والمخرج)، عرض ديني فيه رسالة يستفيد منه الناس، والذي تعرضنا فيه لثلاثة من الصحابة غير العرب، بسبب اتهام الرسول بانحيازه للعرب.

بالإضافة إلى أن إنتاج اليوم قل كثيرا فيما يخص هذه النوعية من النصوص أو العروض، بينما إذا قدمت هذه النوعية في أي وقت من العام سواء في مناسبة دينية أو لا، سيستقبلها الجمهور بشكل جيد مع حب الروحانيات والنفحات التي تخص سيرة الرسول والصحابة وآل البيت.

و اعتقد لو نظرنا إلى تجربة (الدر المكنون) بشكل إيجابي، ستكون تصحيح مسار ودور المسرح اليوم، وليس فقط أن يقدم المسرح تجارب مسرحية تجريبية بأشكال حديثة «معاصر حديث»، ولكن في المقابل أن تقدم عروضا مسرحية تخاطب وجدان المسلم قبل أن تخاطب الفئات الأخرى، لأننا معنيين بوجدان وشعور المسلم، ولو تم عرض عروضا مسرحية تتحدث عن شخصيات تاريخية حتى تعيدنا إلى أمجاد عظيمة مررنا بها في تاريخنا الإسلامي سيكون شيئا عظيما جدا.

وأضاف عثمان: الآن نحن بعيدين جدا عن ذلك لأن الاستراتيجية الآن لا تتطلب ذلك، وهذا خطأ كبير، لأننا نقدم مسرح للطفل وللأسرة ومسرح للشباب وتجريبي للتجارب الحديثة والمدارس الحديثة، فعلينا أن نقدم مسرحا أقرب إلى الدين « طقسي ديني إسلامي « يجب أن يكون لهم مساحة موجودة على خريطة المسرح، وأتمنى من القائمين على العملية الثقافية والمسرحية أن ينتبهوا لأن هذه النوعية من العروض علينا أن نقترب منها أكثر ، لأن البحث عن الحياة والمادة بعدنا كثيرا عن رحلة التعمق في ديننا الإسلامي.

أضيف أيضا أننا فقدنا الكاتب والمؤلف المسرحي الذي يكتب في هذه النوعية، فالكاتب سراج الدين يسير في هذا المسار ويتعرض لشخصيات مهمة، وليس عندنا كتاب من الجيل الحديث قارئ ومطلع حتى يكتب في هذه النوعية وهو ما أحدث لدينا فقرا، فلم يتبقى لدينا إلا النصوص

القديمة التي كتبت منذ أيام عبد الرحمن الشرقاوي وغيره من الكتاب العظام، بينما الآن ليس لدينا نصوص حديثة اليوم، فنحن في أحوج الحاجة إليها، على الأقل تظهر قيمة وقوة ديننا الإسلامي وسماحته.

وفاء الحكيم: المسرح عموما يجب أن يقدم قضايا

وقالت الفنانة وفاء الحكيم :

العروض التي تقدم في رمضان تقدم بشكل سريع كما لو أننا نفاجأ برمضان، أي لم تكن متقنة لتقبل أن تعرض في غير رمضان.

وتمنت الحكيم أن يقدم خلال الموسم المسرحي بعض الأعمال التي تحتفي بالقيم الدينية أو الأعمال التاريخية موضحة: أن المسرح عموما يجب أن يقدم قضايا، وتساءلت: لماذا لا نقدم الأعمال التاريخية من ضمن القضايا على خشبة المسرح؟، فلدينا كتاب جيدين جدا.

وعن دورها قالت: شاركت في أعمال تاريخية مثل (هارون الرشيد وعنترة)، وكان هناك جمهور، فكلما كان هناك مسرحا جيدا في الصنع كلما كان جاذبا للجمهور، وخاصة الأعمال التي تحمل قضايا.

وأضافت: ما يقدم على المسرح هو نوع من أنواع المسرح، وعلى حسب إن كانت أمسية أو سيرة ذاتية عن شخصية من الشخصيات التاريخية، أو ما إلى ذلك، فهو شكل من أشكال المسرح في رمضان أو غيره، كلما كان الموضوع ثري ويعالج قضية أو يقدمها ويناقشها، كلما كان الموضوع يمس الناس، ويقدم لهم قيمة وفكر مختلف ينقلهم (من - إلى) كل ما تحتاجه في رمضان وغير رمضان.

ياسر الزنكلوني: يجب التنويع للعروض والاستمرار طوال العام وليس المناسبات الدينية فقط.

وعلق الفنان ياسر الزنكلوني قائلاً: بالطبع شهر رمضان شهر مبارك مليء بالنفحات الروحية العطرة ولا يناسبها سوى العروض المسرحية التي تتعرض لسيرة سيدنا محمد عليه أفضل الصلاة والسلام وقصص الصحابة المؤثرين في انتشار الإسلام. وبالنسبة للعروض والأمسيات الدينية هذا العام كانت متنوعة ما بين المديح والإنشاد الديني والعروض المسرحية المتكاملة كعرض مسرحي قائم بذاته.

وتابع: يجب أن يتم التنويع والعرض الدائم لمثل هذه العروض لزيادة ثراء المحتوى المسرحي طوال العام وليس المناسبات الدينية فقط.

بالإضافة إلى التطرق لأعمال الكتاب الكبار فهي منهل للجميع يجب التطرق إليها بالإضافة للكتاب الحاليين والمعاصرين بتجاربهم المستمرة.

واستشهد الزنكلوني بمسرحية (الدر المكنون) قائلاً : نرى تجربة مسرحية متكاملة من حيث البناء الدرامي والرؤية الإخراجية البديعة والمحملة بكل الحب والإخلاص من كل عناصر العمل، بدايةً من المؤلف والشاعر الكبير أستاذ سراج الدين عبد القادر والمخرج الكبير صاحب فكرة المشروع المسرحي والرؤية الإخراجية المتميزة الفنان الكبير ياسر صادق، ومرورا بكل عناصر العمل المسرحي من حيث التمثيل بنجومه الكبار ومواهبه الشابة والغناء الشجي والاستعراضات والديكور والأزياء والإضاءة والصوت .

الطاحونة الحمراء ..

مولان روج

أيمن غالي

إنه لَتَحَدٍ كبير أن يُقدم مخرج مسرحي على مسرحة عمل سينمائي بالغ النجاح والشهرة والجودة الفنية بحجم فيلم مـولان روج ـMoulin Rouge ـ وخصوصا أنه فيلم موسيقي استعراضي ضخم شديد الإبهار وشديد الخصوصية بأجواء الكباريهات الباريسية الشهيرة ومن أشهرها على الإطلاق "كباريه الطاحونة الحمراء"، وفي فترة زمنية شديدة الخصوصية أيضا في مواكبة أحداثه للثورة البوهيمية الفرنسية في أواخر القرن التاسع عشر، ومما يزيد من صعوبة التحدي أن يتم إنتاج عمل كهذا بكل ما يتطلبه من إبهار في ظروف إنتاجية شبه محدودة للهيئة العامة لقصور الثقافة، فمبدئيا مجرد خوض هذه المجازفة وسط هذه التحديات هو أمر يُحسَب فنياً للمخرج (حسام التوني).

عالم العرض المسرحي هو الصخب وحياة الليل واللذة والشهوة والسلطة والـثروة في مواجهة الحب والفن والحرية والـثـورة. حيث ينتقل كريستيان الشاعر الإنجليزي إلى باريس لمواكبة الثورة الفنية البوهيمية باحثًا عن مكان لأشعاره في سياقها، فيقابل مجموعة من الفنانين المغمورين البوهيميين بحكم ظروف حياتهم حيث يبحثون عن موضع قدم فنية في كباريه الطاحونة الحمراء الذي يرتاده علية القوم الأثريات،ويساعدونه في توصيل أحد مؤلفاته إلى "ساتين" نجمة الاستعراض في الكباريه، يقع كريستيان في حب الراقصة ساتين ويحاول تغيير نظرتها عن الحب، مما يثير غيرة الـدوق الذي يسيطر على المكان وعلى مديره ويعتبر ساتين إحدى ممتلكاته فيبدأ في استخدام كل الأساليب للتفريق بينهما ، لكن الجميع يكتشفون مرض ساتين وأن حياتها أوشكت على الانتهاء خلال أيام او ساعات، وهي قصة تتماس بشكل ما مع قصة غادة الكاميليا.

يواجه العرض المسرحي مـأزقـاً كبيرا بالمقارنة مع امكانيات الإبهار الضخمة للفيلم في كل عناصره البصرية والذي ترشح لثمانِ جوائز أوسكار فاز باثنتين منها ونال جائزة جولدن جلوب وجوائز أخرى عديدة، وبالتالي اتجهت الرؤية الإخراجة للعرض المسرحي إلى خلق نقاط ارتكاز فنية أخرى موازية للإبهار البصري، فارتكز العرض المسرحي "الطاحونة الحمراء" والذي قُدِّم على مسرح

قصر ثقافة روض الفرج على تقدم الدراما في مسارين متوازين مندمجين في تداخل فني بديع وممتع مابين النص المكتوب (الدراماتورج) وبين الأداء الغنائي للممثلين في عرض يغلب عليه طابع الميوزيكال.

فجاء البناء الدرامي قويا متماسكا في بناء الشخصيات وتصاعد الصراع بحبكة درامية قوية ومحكمة وحوار باللهجة العامية المبسطة في رشاقة وعمق فني خالٍ من الفزلكة وخالٍ من الخطابية والوعظية وخالٍ من الحكي ولايخلو من لمسات كوميدية راقية، حوار شاعري يليق بدراماتورج شاعر/ أحمد زيدان قادر على الدمج بين الحوار الدرامي والأغاني وتحديد مواضعها الدرامية بحساسية فنية مرهفة فتصبح الأغـاني دافعة للدراما وليست مجرد حليات جمالية او تفسيرية إنما جاءت الأغاني من صلب البناء الدرامي فهي أغاني حوارية (تميل إلى أسلوب الريستاتيف في كثير من المواضع) .

وحين تنصهر تلك الملامح الدرامية في القالب الغنائي والموسيقي من خلال الموسيقى الحية حيث الوجود المنطقي دراميا للفرقة الموسيقية ضمن أجواء الكباريه، فتدخل الألحان (لزياد هجرس) في تجانس هارموني مع ذلك النسيج الدرامي فتبحث عن دوافع الشخصيات وتغوص في أبعادها الدرامية وبحالتها الإنفعالية وتتلون بطبيعة المشهد المسرحي وضبط إيقاعه مع ماقبله ومابعده في طابع يتسم بالتعبيرية التي تفتح آفاقا ومستويات فنية أرحـب فتصبح إضافة وطاقة دفع أصيلة لعملية التلقي المسرحي، وبذلك تدور عجلة الدراما بدفع طاقتي الحوار والموسيقى في تصاعد مستمر جذاب فلايشعر المتلقي بزمن العرض الذي يقارب الساعتين.

فنجح العرض المسرحي في خلق بدائل درامية قوية فنياً بجانب عنصر الإبهار البصري الذي تصدرته الإضاءة المسرحية (أحمد أمـين) برهافة ووعـي فني فأخذت الطابع السينمائي في تحديد كـادرات قريبة (بؤر ضيقة) مركزة تقتطع من الفراغ المسرحي ماينـاسب الـحـالات الخاصة للشخصيات لتكثيفها ولتكشف لنا عن صراعاتها الداخلية متوازية بذلك مع الحالة التعبيرية للموسيقى والأشعار، بالإضافة لنشر حالات الإبهار الضوئي الإستعراضي تماشيا مع أجـواء صخب الكباريهات وبهرجتها، فساعدت على إبـراز مواطن قوة الديكور(نهاد السيد) الذي ترك مساحة واسعة في الفراغ المسرحي ملتزما بوظيفة ترسيم المكان (صالة الكباريه) ورمزية بوابة الكباريه على شكل طاحونة ضخمة تتصدر المشهد الديكوري فتطحن من يدخلها ،وفي ملمح ديكوري آخر تم رفع مكان جلوس الدوق في مستوى أعلى من مستوى صالة الزبائن في طابع من الواقعية الرمزية الإجتماعية المتوازية مع مضمون الدراما التي تضعه في مكانة إجتماعية وسلطوية أعلى خصوصا مع تأكيد قربه المكاني من الكواليس الخلفية بما يتناسب مع طبيعته المتآمرة من خلف كواليس الأحداث، لكن الديكور تجاهل أحد أهم عناصر ترسيم المكان وهو خشبة المسرح التي تتم عليها إستعراضات الكباريه رغم أن الرواية التي ألفها كريست وتقوم بدور البطولة فيها ساتين ويمولها الـدوق كانت هي رمزية الصراع وخلقت صراعا موازيا للصراع الحقيقي بين الشخصيات لذا كان من الأفضل إبراز مستوى مسرح الكباريه لخلق مسرح داخل المسرح وخلق مساحات درامية وبصرية أوسع للإستعراضات، وعدم وجوده أفقد العرض مسارت وإمتدادات ومستويات فنية أعلى دراميا بالتقطيع بين الحدثين، وجاءت الحركة المسرحية كعنصر بصري متأرجحة مابين التعبيرية الدرامية نابعة من وعاكسة للشخصيات والمـوقـف الـدرامـي وبين الإستعراضية التعبيرية (محمد بحيري) متوازية مع الأغاني والموسيقى فدخلت ضمن النسيج المتآلف للرؤية الإخراجية للعرض، وبذلك إرتكزت الرؤية الإخراجية بصريا على الإضـاءة والملابس والإستعراضات أكثر من عنصر الديكور الذي تأثر تأثرا واضحا بمحدودية الإنتاج، فنجحت العناصر البصرية (ديكور وإضـاءة وملابس

وإستعراضات) مجتمعة وبشكل مبهر وناعم في التداخل مع الحدث الدرامي فأصبحت جزءً لايتجزأ من النسيج الدرامي للعرض.

وجاء أداء الممثلين كأحد أهم مرتكزات العرض المسرحي وخلق تحدياً جديدا للمخرج والممثلين في القدرة على الدمج الناعم والسلس والموضوعي بين الاداء التمثيلي والغنائي والحركي بنفس الإجـادة وتنوعت المناهج الأدائية للممثلين تنطلق من الواقعية لتحلق في فضاءات التعبيرية بكل ألوانها تعبيرية تمثيلية وغنائية وحركية وظهرت الأداءات التراجيدية والميلودرامية والكوميدية مما أطلق طاقة وحيوية في إيقاع العرض فنقلت عملية التلقي إلى مستويات وجدانية أعمق وأثـرى وضاعفت من متعة التلقي ، فنجح العرض المسرحي في طرح مضامينه ورؤاه الموضوعية فنقلنا إلى عالم مليء بالصخب والبهرجة والبهجة الظاهرية ثم غاص في عمق هذا العالم لنكتشف أنه قابع على بركان صراعات إجتماعية وتناقضات فلسفية عميقة بين المثالية الطوباوية وصدامها مع المادية النفعية، الحب المثالي المتسامي وصدامه مع الحب الشهواني الغرائزي الإمتلاكي، بين الفن بروحانيته اللامحدودة والواقع بماديته الراكدة العَطِنة، بين الثورة بسعيها نحو الحرية والثروة بنفوذها السلطوي المستغل، صراعات تحمل في طياتها أبعاد طبقية، فتلونت طرق الأداء التمثيلي بتنوع الشخصيات الدرامية وتصادم خطوطها الدرامية في ظل سخونة هذه الصراعات، وبوعي فني اختار المخرج منهج أداء كل شخصية بما يتوافق مع تركيبتها وأبعادها وقد أجاد كل الممثلين أداء أدوارهم تمثيلا وغناءً وحركة بدرجات متقاربة وهو ما ينم عن نقاشات طويلة بينهم وبين المخرج والدراماتورج أتت بثمارها الفنية في عرض مسرحي نجح في توصيل مضامينه بسهولة ومتعة درامية بصرية ونجح في جذب المتلقي دون الشعور بلحظة ملل، عرض ينم عن مخرج واعٍ فنيا نجح في تقديم خلطة فنية شديدة الحساسية في تتداخل عناصرها الفنية بقدر محسوب بدقة، مخرج قادر على المزج بين مفرداته وأدواتـه الفنية بحيث تتبادل هذه العناصر تصدر الحالة الدرامية للعرض في تنوع وتداخل ناعم وموضوعي وهارموني فني بديع نجح في خلق مسار فني مغاير عن الفيلم وخلق مساحات درامية جديدة وعميقة إستطاعت شحذ إيقاع العرض وإبعاده عن الرتابة ونجحت في إمتاع جمهوره دراميا وبصريا بشكل فني موضوعي .

«الجلاد»..

سطوة الجلاد وأزمة الوريث

عبد السلام إبراهيم

يناقش الكاتب المسرحي العراقي أحمد الماجد في مسرحية «الجلاد» قضية أزلية متجددة يعاني منها الإنسان منذ فجر التاريخ؛ قابيل وهابيل، الجلاد والضحية، الظلم والقهر الإنساني وميراث كل منهما في غياب العدالة، وريث الجلاد ووريث الضحية، المأزق الإنساني الذي ترتب على وجود جلاد يقمع ضحاياه ويتركهم يعانون من ارتباكاتهم النفسية. لا يتطرق الماجد لقضية الجلاد بشكل مباشر بقدر ما يسلط الضوء على ميراث الورطة الإنسانية التي خلَّفها وكان لها أثرٌ بالغٌ على خلفاء الضحايا. تفجَّرت، بموت الجلاد، مأساة ابنه الذي يواجه بمفرده خلفاء الضحايا إذ جاءوا للانتقام منه بوصفه وريثه الوحيد، يتعاظم الغضب لديهم فيحاصرونه في منزله بينما هو قابع يعاني من سجن بلا قضبان ولكنه يحتمي بنافذة تُلقى من خلالها الأحجار واللعنات عليه، سعيًا للانتقام من الجلاد في شخص ابنه وزوجه تصبح هدفًا للانتقام بالتبعية، وبرغم أنها تعاني مثله من السجن إلا أنها تتشفى منه وتعلن عن غضبها الموقوت، تعيد سجل حياتهما معًا إذ حان وقت الحساب. يحمِّل الماجد مسرحيته بدلالات ورموز متعددة وصولا لشكل درامي ذي صبغة حداثية برغم ارتدائها ثوبا أرسطيا.

تجسد ديودراما «الجلاد» شخصيتان؛ ابن الجلاد وزوجة الابن، يعانيان من الماضي الأسود الذي يلقي بظلاله عليهما وتأثيراته عليهما بشكل بالغ، والحاضر بسطوته يحاول الأخذ بالثأر منه مدفوعًا برواسب لا يمحوها الزمن بسهولة، عنفوان الماضي وجلاده حاضران بقوة وهوان الحاضر وغضبه. الجلاد الحاضر الغائب الذي ما يزال يسيطر على الشخصيتين ويوجههما كلٌ حسب ظروفه النفسية، ابن الجلاد الذي يحاول تبرير أفعال أبيه من ناحية والتنصل منها من ناحية أخرى، يسيطر التناقض على شخصيته التي حدث فيها تحولٌ كبير؛ ذلك الذي يهابه الجميع وتُلبى طلباته دون أن يطلبها كما تبدو أزمته النفسية التي يحاول الخروج منها في منزله المحاصر بالغاضبين مما جعله يتردد في اتخاذ قرار بالخروج للمواجهة أو الانتظار ليلقى حتفه، بينما تبدو زوجة الابن أكثر ثباتًا برغم أن فرصتها للانفجار قد حانت والخروج من بوتقة الجلاد بشكل نهائي.

يستهل الماجد الديودراما بنشوء الحدث المسرحي من خلال مشهد المناجاة الذي تؤديه شخصية ابن الجلاد، يأتي في شكل تساؤلات وجودية حول الموت الذي غيَّب الجلاد في الوقت الذي كان يحتاج إليه بشدة، يدرك أن بوفاته سوف تُطوى مرحلة مهمة في حياته ويتملكه رعب حقيقي من أولئك الذين ينتظرون أن ينتقموا منه بجريرة أبيه. يحاول ابن الجلاد استعادة بأس أبيه لحمايته من الرعاع الذين يتربصون به بشكل افتراضي عوضًا عن واقع كان ينتظر تحقيقه، فلا يزال الجلاد متربعًا على عرش القسوة في ذهن ابنه، يناشده بأن يعود لكي تتزن كفة الميزان التي مالت برحيله ينفث بتهويمات ربما تتحول إلى حقيقة تدحض فرضية حلم قاس، لكنه سرعان ما يعود للمنطق ويستعيد مرارة الأزمة الآنية ويعترف أنه يعيش حينئذ على آثار قسوته وطغيانه، ولو تناولنا تعريف القسوة من وجهة نظر ارتو لوجدنا أنها سلوك إرادي غير مبرر من شخص بيدة سلطة أو نفوذ ما بسبب معاناة متوقعة لضحية أو ضحايا لا يستحقون ذلك، وأنها تتماس مع موضوع المسرحية بشكل مباشر.

يهدف مسرح القسوة Theater of cruelty إلى تقديم العنف على المسرح من أجل استنبات العاطفة والتأثر لدى المتلقي بغية تبني وجهة نظر أو المقارنة. يرغب الماجد بمسرحيته "الجلاد" في إلقاء الضوء على فكرة القمع والاستبداد بشكل عام وما يترتب عليهما من آثارٍ بالغة على الآخرين في عدم وجود المتسبب الحقيقي في القمع، بوفاته، للتأثير في متلقٍ يقارن ويتبنى وجهة نظره، كما يهدف إلى تقديم مسرح حقيقي كما نادى به ارتو. لكننا نستطيع أن نجزم أن أرتو لم يكن يقصد إثارة النزعات باستخدامه لكلمة قسوة، بل أن دعوته كانت تعتمد على كل ما هو قاس في الحياة التي تمور بصنوف العذاب وأقسى طبقات الألم التي تربك وتصيب روح ووجدان المتلقي، إنه مسرح لا توجد به معاني الرحمة. أصبحت القسوة في "الجلاد" حقيقة لا يمكن الاستغناء عنها، فهي ليست شيئًا تجريديًا أو منظومة أو درامية ولكنها قوة تملأ قلوب الضعفاء والمقهورين بالرهبة والرعب سواء المنتظرين في الخارج انتظارًا للانتقام أو الزوجة التي تواجه، مع ابن الجلاد، مصيرًا مجهولًا ربما يضع الحدث المسرحي له نهاية معينة. إنها تعبير عن ذلك الأنا الجريح والممزق الذي يجدف في اتجاه مضاد لا يجني سوى المزيد من الويلات.

تبدأ ديودراما "الجلاد" بأزمة ابن الجلاد الذي وجد نفسه في موقع المُدافع عن نفسه يحاول اتقاء هجومًا متوقعًا من المتربصين به خارج منزله منذ شهور، يقذفونه بالطوب والحجارة ويصبون جام غضبهم، يحاولون اقتحام المنزل قسرًا انتقامًا منه لأنه الوجه الآخر للجلاد أو كونه الجلاد المحتمل، وجد نفسه في أزمة حقيقية يعاني بسببها فتتعاظم اضطراباته النفسية وتزيد ارتباكاته ومعاناته مع واقع أليم يواجهه بمفرده، بينما جلست زوجته وهي ممسكة قطعة قماش تفتقها كدلالة على القلق الداخلي أو الرغبة في الهروب من السجن المنزلي، تنظر إليه نظرات ممزوجة بالشفقة واللامبالاة والسخرية والتشّفي، تدرك ورطته وتعيها تماما لكنها في نفس الوقت لا يمكن أن تمد له يد العون كونها أحد ضحايا الجلاد بشكل غير مباشر، وجد ابن الجلاد محاصرًا من الخارج والداخل في وقت واحد. حينما أدرك أن الخطر يربض بالخارج حاول التنصل من آثام أبيه وجرائمه وصولًا إلى منطق مناسب لإبراء نفسه من المذابح التي قام بها الجلاد، كما يبحث عن الطمأنينة في ماضي كان الجلاد في أوج سطوته، يستدعيها للشعور بالثبات ولو بشكل مؤقت، لكن زوجته تنبهه بأنه الوريث الوحيد لكل ما ارتكبه الجلاد، فعليه أن يؤدي الدين لأنه لا يموت.

الزوجة: ما فعله بهم حيّ لا يموت.. نار غلّهم تستعر كل ما

اتسعت المدة..لقد كان أبوك سفاك دماء.

سخط الناس عليه وغضبهم دخل ضمن تركته التي ورثتها عنه.. وعلى قدر ما أعلم..أنك وريثه الوحيد. يا (ساخرة) ابن الجلاد.

يفكك الماجد ماضي الشخصيتين ويعيد بناءه من أجل بناء الحدث المسرحي القائم على الإيهام الأرسطي من خلال حوار ابن الجلاد مع زوجته حول الجلاد ودوره في المجتمع الذي يؤكد بأنه يؤدي عمله مثل بقية الموظفين، لكن زوجته تفند كل مبررات زوجها لنفي مسألة طغيان الجلاد وصولا إلى مفر مناسب للخروج من العزلة المفروضة عليهما. تفجر الزوجة مفاجأة أخرى إذ أن الزوجين سيواجهان مصيرًا مجهولًا مع جنين في رحمها سيرث الهّم والمعاناة وسيكون منبوذًا من الجميع، بينما يتمنى ابن الجلاد لو أنه جاء أيام السلطة والهيبة فتبدو النزعة السلطوية في كلامه وفي إيحاءاته من خلال السوط الذي كان يستخدمه الجلاد وسوف يؤول إليه بالميراث، فما يزال الجلاد حيًا في حديثه ورغباته واستدعاءه لماضيه.

الزوجة: لقد كان يفعل ما يريده هو لا ما تريده العدالة. باسم القانون رمّـل نصف نساء المدينة، ويتم النصف الثاني.

ينمو الحدث المسرحي إذ يبدو ابن الجلاد في حالة من التناقض والارتباك النفسي فهو يبدي مخاوفه من الآخرين فترتفع لديه درجات الضعف والهوان وفي نفس الوقت يتمنى أن يصبح جلادا كي لا يبقى في تلك الحالة ويكرر على مسامع زوجته صورة الجلاد ووقعها على الآخرين كمحاولة أخيرة للثبات وردع نوازع زوجته بوصفها أحد المحتجين أو الذين طالهم ظلم الجلاد، وتتجلى حينئذ صورته لدى الآخرين أيام سطوة أبيه وكيف كان الجميع يتوددون له ويطلبون رضاءه، تتضخم ذاته كاعتراف ضمني بأنه متورط مع أبيه في جرائمه ضد المواطنين بتنعمه في السلطة وتؤكد زوجته تلك الفكرة وتناقشها معه لإثبات ميراث الغضب الذي يتجلى له الآن.

ابن الجلاد: ابن الجلاد الذي كنتم ترتعبون ما إن يذكر اسمه في أي مكان حتى ولو تحت الأرض.. تتراجف أبدانكم لو طاف بكم أحد حراسه.

الزوجة: وها أنا ذا الليلة اتطهر من ذنبي.

يستعيد ابن الجلاد وزوجته الصدفة التي تقابلا فيها حينما سرق اللصوص أمتعتها فظهر حينئذ بوصفه المنقذ وشغفت به متحدية أهلها كما يستعيدان يوم الزفاف في مشهد تعبيري تكتمل به رؤية أرتو حول مسرح القسوة بوصفه نموذج مسرح علاجي بالسحر ينبثق من الحركة والتعرية العنيفة للصراعات المتأصلة في اللاوعي الإنساني الجمعي، فمنذ تلك الليلة عرفت الزوجة أنها سقطت في لجة الهم والقلق برغم نقاء سريرتها إذ قاطعها أهلها وسجن أبوه الجلاد عمها، ومن ثم أعلنت الزوجة التطهر وفق رؤية أرتو عن طريق العصف بحواسها أو التطهير النفسي عن طريق البوح بمكنون صدرها والاعـتراف بإثمها. يتصاعد الحدث المسرحي فيصل إلى الذروة حينما تصر الزوجة على الضغط على ذنبه بوصفه ابن الجلاد فيحتد بينهما الجدال حتى يصفعها فتسقط على الأرض، وحينما تعتدل تؤكد له بأن الجنين هو الذي وضعها في سجن أبدي لأن صفات الجبروت

والطغيان سوف يرثها بالتبعية من أبيه ومن قبله جده الجلاد فتشرب العشب الذي يجهض الجنين فيصل الحدث المسرحي إلى الذروة إذ تبدو القسوة في أعلى تجلياتها وفي قمة ثورته محاولا أن يخرج ما احتسته لكي تتجشأه يخنقها فتفارق الحياة، حينئذ يناجي ابن الجلاد الجنين المجهض، إذ تمثل تلك المناجاة تطهيراً كما كان يراها أرسطو.

ابن الجلاد: أنت مثلي، جلاد أم ضحية؟ من منا الجلاد ومن الضحية؟ قدري الذي ورثته عن أبي دون ذنب.

يبدأ ابن الجلاد في طرح التساؤلات حول ماهية الجلاد والضحية فيتأزم مع استمرار قذف الحجارة على نافذته فيخرج سوط الجلاد ويدور حول نفسه في مشهد تعبيري يضرب به في كل اتجاه حتى يلتف حول رقبته وجسده، يتوقف قذف الحجارة والطرق على الباب ويدخل ضوء النهار كاستعارة درامية تضفى على النهاية المفتوحة رمزًا ودلالة ليطرح السؤال نفسه هل مات ابن الجلاد أم تطهر تمامًا من إثمه وإثم أبيه؟ أم أُصيب بالجنون؟ فيأتي دور المتلقي ليجيب على السؤال حسب رؤيته واستيعابه فيضع نهاية المسرحية بنفسه.

إن غياب عنصر الزمن في مسرحية "الـجـلاد" يؤكد على تاريخية الفكرة وديمومتها طالما أن هناك حاكمًا ومحكومًا فسوف يوجد جلاد وضحية، تتشكل حسب كل عصر، وسوف يعاني الوارثون حتمًا سواء كانوا من نسل الجلاد أو من نسل الضحية؛ وهو ما عالجه الماجد في الديودراما. تتميز المسرحية بحبكة قوية، إذ نجد أن الشخصيتين تتحركان وفق حدث محكم يتطور وينمو ويصل إلى الذروة استخدم فيه الماجد لغة ثرية ورصينة تزيد الحبكة خصوبة، بينما جاء البناء الدرامي للمسرحية متسقًا مع موضوعها المتناغم مع الطرح السياسي، كما أنه جاء متوافقًا مع الشكل أو القالب الدرامي الذي اختاره وهو الأرسطي الإيهامي الذي يعول عليه كشف حالة اللاوعي لدى الشخصيتين.

تعتبر ديودراما "الجلاد" من المسرحيات التي تحرك العقل وتشعل أفكاره وتحرض على اتخاذ موقف ما من الحياة، كما تحث على ضرورة قراءة التاريخ وخصوصًا صفحات الاستبداد لنتعلم منها، تبحث المسرحية عن المثقف الواعي الذي يستوعب دروس الطغيان وتؤكد على ضرورة وعي المتلقي، وخصوصًا في المنعطفات السياسية التي يمر بها وطنه. استطاع الماجد تقديم رؤيته الإنسانية الجديدة التي تتناول مسألة الجلاد من زاوية خلفاء الجلاد والضحية معًا في قالب درامي تجسده شخصيتان متماسكتان في لغة مسرحية مكثفة الدلالة وحبكة متماسكة لتكون عملًا فارقًا في مشروع الماجد المسرحي.

محمد الروبي يكتب:

خواطر عامة
حول فن التمثيل (٤)

رد الفعل فعل

عادة ما يقع البعض من الممثلين في خطأ البحث عن شعور ما (غيرة ، حب ، كره ، غضب ...) معزولاً عن ما سبق من إنفعالات للشخصية، أو معزولاً عن إنفعالات الشخصيات الأخرى. هذا النوع من الممثلين يتصور أن لديه صندوقاً من الأحاسيس إذا ما أستدعى منه إحداها ستظهر على الفور. وهو ما يجعل أداء هؤلاء البعض أداءاً ميكانيكياً بلا روح.

عليك يا عزيزي أن تعلم أن الشعور يثيره فعل ما ، كلمة، صوت، حركة ، نظرة ... إلخ. إنه يخرج كرد فعل لفعل سابق. فإذا أردت أن يخرج رد فعلك في مكانه تماماً وبالقدر المنضبط، عليك أن تنتظر أفعال الشخصيات الأخرى، عليك أن تستمع جيداً لما تقوله وتتأمل بدقة ما تفعله. لأن ما تقوله الشخصية المقابلة وما تفعله هو المثير لشعورك وحركتك ودرجة ارتفاع صوتك.. وهكذا.

كذلك لابد وأن تكون علاقتك بما يحيط بك علاقة فهم واستيعاب. بمعنى أنت على خشبة المسرح أو في بلاتوه سينمائي تؤدي دوراً ما في مكان ما له مواصفات ما بـألـوان محددة لها علاقة بالألوان التي ترتديها أنت (تناقضاً أو توافقاً حسب الرؤية). كل هذه الأشياء (ديكور، إكسسوار، ملابس) عليك أن تفهم جيدا علاقتها بالحدث وبالشخصية الـتـي تؤديها وبالشخصيات المصاحبة. فالفهم بوابة رد الفعل.

خلاصة القول أنت لست وحـدك. أنت بالأخرين وبما يحيط بك. لذلك عليك أن تتعرف على كل التفاصيل حتى تلك التي لم تكتمل (كالديكور والإكسسوار وغيرهما) وذلـك عبر حـوارك مع المخرج ومساعديه (مصمم ديكور، مصمم ملابس، مصمم موسيقى ... إلـخ). فكل عنصر من هذه العناصرهو بمثابة مفتاح مضاف لمفاتيح الشخصية التي ستلعبها.

معرفة الأجواء المحيطة - وإن لم يكتمل تنفيذها - ستجعلك تتخيل أين تقف ما الذي سيجاورك ، كم درجة ستصعدها من المستوى الصفري إلى المستوى أو المستويات الأعلى، ما لون ملابسك ، وملابس الأخرين .. وهكذا.

أنت الأن في

جميع الحقوق محفوظة

(البروفة) تقف على خشبة جرداء، لكنها عامرة في ذهنك.ثم ستأتي البروفات التالية أكثر اكتمالاً وصولاً إلى البروفات قبل النهائية أو ما تسمى بالجينرال. وهي البروفة المكتملة (ملابس إضاءة، إكسسوار ، ماكياج،.. إلخ) أنت الأن في مرحلة الإكتمال التي استعددت لها من قبل عبر مخيلة شكلتها حواراتك مع المخرج والمساعدين.

من هنا تحديدا كانت الـ (بروفات) مقدسة ويجب إحترامها. ولا يصح أبدا الإعتذار عن بروفة ما بحجة (أنا حافظ دوري). فكما وسبق أن أشرنا التمثيل ليس مجرد الحوار الذي تحفظه عن ظهر قلب و تلقيه حين يستدعونك.

التمثيل يا عزيزي جماع عناصر، كل عنصر منها يؤثر في الأخر وجميعها تؤثر عليك. فلا تستهن بها مكتفياً بـ (أنا حافظ يا أستاذ).

الجسد فضّاح

المثل الأصلي يقول « العيون فضاحة «، وهي كذلك بالفعل. لكن في عالمنا هذا - عالم فن التمثيل - الجسد قبل العين فاضح. وخاصة في المسرح ذلك الذي تكون فيه العيون أبعد من أن يكشفها المتفرج.

و»الجسد فاضح « المقصود به أن ردود فعلك ستظهر أول ما تظهر على حركة جسدك وإن لم تع. توترك – مثلا – وإن حاولت إخفائه ستفضحه حركة يد أو إرتعاشة قدم أو تثاقل في الحركة. لذلك قلنا ونقول أن عليك أولاً أن تتخلص من توترك لا إخفائه. فمحاولات الإخفاء لا تنجح عادة. من هنا جاءت أهمية تمارين الإسترخاء، تعرف عليها ومارسها لا قبل العرض فقط ، بل طوال الوقت. أهل جسدك على كيف يتخلص من توتره حين تريد. التوتر شعور طبيعي يصاب به الإنسان المقدم على فعل جديد أو على اختبار سيتحدد عليه مصير. لذلك فإن أكثر المعرضين للتوتر هم الممثلين وخاصة في ليالي العرض الأولى.

آفة التوتر عند الممثل أنه سيجعله ينسى ، يرتعش ، يتهدج صوته . وكلها أفعال ستعيق امتلاكه للشخصية التي تدرب عليها كثيراً. واعلم يا عزيزي أن التوتر سيجلب توتراً أكبر. فأنت تدخل الخشبة متوتراً، ستحاول أن تسيطر على نفسك، المحاولة ستدفعك إلى محاولة إخفائه ، سيتشتت ذهنك ما بين ما يجب أن تقوله من حوار أو حركة وما بين محاولتك إخفاء توترك، فيزداد، وهكذا. إذن الحل الأنجع ألا تبدأ إلا وأنت متخلصاً من التوتر، وهو ما لن يأتي إلا بتدريب للجسد ينفض عنه كل توتر.

والجسد يا صديقي أيضا وباعتباره أداتـك التي ستعزف عليها لحن شخصيتك لابد أن يكون طيعاً مرناً، تتحكم فيه لا يتحكم فيك. ينحني حين تريد ، يقفز حين تريد، يدور دورة كاملة وبسلاسة حين تريد. وهي أفعال لن تستطيعها إلا بعضلات مرنة لن تحصل عليها إلا بتمارين معروفة يجب أن تتعلمها وتمارسها بشكل يومي.

ونصيحتي لك عزيزي الشاب، إذا أردت أن تمتلك جسداً طائعاً عليك أن تتعلم الرقص وتمارسه. ليس فقط لتكون مستعداً لدور يتطلب رقصاً، بل لأن الرقص هو ما سيمنح جسدك توافقاً. وسيغرس في روحك قدرة على خلق إيقاع يتوافق وإيقاع العمل ككل. الرقص يا عزيزي هو التناغم بين الجسد والموسيقي ، الموسيقى التي ليست بالضرورة تكون مسموعة لكنها موسيقى داخلية تعزفها ألات عدة في العمل الدرامي. نصيحتي هي أن ترقص وترقص وترقص. بل تـدرب على الرقص كما لو كنت راقصاً محترفاً. تعرف على الخطوات المختلفة وعلى الإيقاعات المختلفة. مارس الرقص كما لو كان عنصراً من عناصر حياتك المهمة.

كذلك لابد أن تعلم أنك مثل الرياضي ذلك الذي لا ينزل إلى الملعب قبل أن يؤهل عضلات جسده وإلا ستتمرد عليه في منتصف السباق فتصيبه بتشنج يعيقه عن استكمال السباق. لابد أن تعتاد على ممارسة رياضة الـ(تسخين) قبل نزولك الملعب سواء في بيتك قبل توجهك لمكان العرض أو في غرفتك الخاصة بالمسرح أو في الكواليس قبل دخولك.وافعل ذلك وأنت تردد في ذهنك قاعدة (الجسد فضّاح).

أثر المسرح الأفريقي

على ممارسة المسرح العالمي(٢)

ورقة بحثية بقلم:
Emmanuel Dickson-Bonney
Abdulai Zakaria Oliver
ترجمة: أحمد محمد الشريف

رابعا. الإطار النظري:

الإطار النظري الذي يدعم هذا الموضوع هو دراسات الأداء. تعد دراسات الأداء مجالًا متعدد التخصصات يستكشف الآثار الاجتماعية والثقافية والسياسية للأداء (Denzin, ٢٠٠٣). وفي سياق المسرح الأفريقي، توفر دراسات الأداء إطارًا مفيدًا لتحليل تأثير المسرح الأفريقي على ممارسة المسرح العالمي. وفقًا لكارلسون Carlson (٢٠٠٣)، تهتم دراسات الأداء بكيفية توافق الأداء مع السياقات الاجتماعية والثقافية والسياسية الأوسع، وكيفية استخدامه للتفاوض حول علاقات القوة وإنشاء المعنى. يرى أوكاجبو Okagbue (٢٠١٤) أن دراسات الأداء توفر طريقة لفهم الديناميكيات المعقدة للتبادل الثقافي والتأثير في المسرح الأفريقي. يشير أوكاجبو إلى أن المسرح الأفريقي أثر على أشكال المسرح المعاصرة مثل المسرح الجسدي، والمسرح الحديث، وفن الأداء، وأن دراسات الأداء توفر عدسة لتحليل كيفية تشكيل المسرح الأفريقي لهذه الأشكال. وبالمثل، في دراسته للمسرح الأفريقي وتأثيره على المسرح العالمي، يستخدم مجواشو Mgqwashu (٢٠١٧) دراسات الأداء لفحص دور الأداء في تحدي الروايات والتمثيلات الغربية المهيمنة. يرى مجواشو أن المسرح الأفريقي قد خلق أنماطًا بديلة للأداء تعكس الثقافات والتاريخ الأفريقي وأن دراسات الأداء توفر طريقة لتحليل الآثار الاجتماعية والثقافية والسياسية لأنماط الأداء هذه. في دراسة العلاقة بين المؤدي والجمهور في المسرح الأفريقي، يستخدم ميرفين Mervin (٢٠١٨) دراسات الأداء لاستكشاف كيفية تطور أدوار المؤدي والجمهور. يرى ميرفين أن دراسات الأداء توفر إطارًا مفيدًا لتحليل طرق تأثير المسرح الأفريقي على ممارسة المسرح العالمي والتي تتشكل بها العلاقة بين المؤدي والجمهور من خلال سياقات اجتماعية وثقافية وسياسية أوسع. وبشكل عام، فإن الإطار النظري لدراسات الأداء له تأثير كبير على هذه الورقة حيث أن النظرية تقدم نهجا شاملا ومتعدد التخصصات لفهم الديناميكيات المعقدة للتبادل الثقافي والتأثير في المسرح الأفريقي وخارجه. فهو يوفر طريقة لتحليل تأثير المسرح الأفريقي على أشكال المسرح المعاصرة ودور الأداء في تحدي السرديات والتمثيلات الغربية السائدة. كما أنه يوفر عدسة لفحص العلاقة بين المؤدي والجمهور والطرق التي تتشكل بها السياقات الاجتماعية والثقافية والسياسية الأوسع.

خامسا: بيان المشكلة:

على الرغم من التأثير الكبير للمسرح الأفريقي على ممارسة المسرح العالمي، إلا أن هناك حاجة إلى فهم شامل للطرق المحددة التي أثر بها المسرح الأفريقي على الجماليات والسياسة والمشهد الأوسع لأشكال المسرح. في حين أن التأثير التحويلي للمسرح الأفريقي معترف به بشكل عام، إلا أن هناك فراغًا معرفيًا يعالج الأهمية الثقافية والاجتماعية للمسرح الأفريقي في التشكيك في المعايير والتقاليد المسرحية الغربية وإعادة اختراعها. علاوة على ذلك، فإن ديناميكيات

الاتصال بين المؤدي والجمهور في المسرح الأفريقي، وكذلك كيفية تأثر هذه الديناميكيات بالبيئات الاجتماعية والثقافية والسياسية الأوسـع، تحتاج إلى مزيد من التحقيق. إن فهم هذه الميزات أمر بالغ الأهمية لتقدير أهمية المسرح الأفريقي المستمر وإمكاناته كمحفز للمناقشة الثقافية والتحول الاجتماعي. تهدف هذه الدراسة إلى سد هذه الفجوات والمساهمة في فهم أفضل لتأثير المسرح الأفريقي وأهميته الثقافية في المجال المسرحي العالمي.

سادسا: المنهجية:

تبحث هذه الدراسة النوعية في تأثير المسرح الأفريقي على ممارسة المسرح في جميع أنحاء العالم باستخدام المقابلات والملاحظات وتحليل المحتوى. توفر المقابلات مع الممارسين وملاحظات الأداء وتحليل المواد النصية رؤى متعمقة حول تأثير المـسرح الأفريقي على الجماليات وأساليب الأداء وأساليب سرد القصص في بيئة عالمية.

سابعا: أسئلة البحث:

١. كيف أثر المسرح الأفريقي على ممارسة المسرح العالمي من حيث الجماليات وأساليب الأداء وتقنيات السرد؟ يسعى هذا السؤال إلى فهم الطرق الدقيقة التي أثر بها المسرح الأفريقي على ممارسة المسرح في جميع أنحاء العالم. يمكننا التحقيق في كيفية تقديم تقاليد المسرح الأفريقي لأشكال فنية جديدة، وتوسيع نطاق التعبير المسرحي، وأثرها على الاختيارات الإبداعية لفناني المسرح في جميع أنحاء العالم من خلال دراسة الجماليات، وأساليب الأداء، واستراتيجيات سرد القصص. يوضح هذا الموضوع المساهمات الحقيقية والواضحة للمسرح الأفريقي في البيئة المسرحية الأوسع.

٢. ما هي الانعكاسات الثقافية والاجتماعية للمسرح الأفريقي في مساءلة وإعـادة تعريف المعايير والأعـراف المسرحية الغربية؟ الغرض من هذا الموضوع هو الخوض في التداعيات الثقافية والاجتماعية الأوسع لتأثير المسرح الأفريقي حول الأعراف والممارسات المسرحية الغربية. كثيراً ما يتساءل المسرح الأفريقي عن المعايير الغربية السائدة ويعيد تعريفها، ويقدم وجهات نظر وروايات وأساليب أداء بديلة. يمكننا أن نفهم بشكل أفضل كيف ساهم المسرح الأفريقي في النقاش الثقافي والتنوع والتمثيل في مشهد المـسرح العالمي من خلال النظر في التداعيات الثقافية والاجتماعية والاقتصادية.

٣. كيف تختلف العلاقة بين المؤدي والجمهور في المسرح الأفريقي عن تلك الموجودة في المسرح الغربي، وكيف تؤثر الأوضاع الاجتماعية والثقافية والسياسية الأوسع على هذا التفاعل؟ يستكشف هذا البحث الأعمال المعقدة للتفاعل بين المـؤدي والجمهور في المسرح الأفريقي، وكذلك مدى اختلافه عن تقنيات المـسرح الغربي. إن فهم الخصائص الفريدة لهذا التفاعل يسمح لنا بالتحقيق في طبيعة المشاركة، والجوانب المجتمعية، والعناصر التفاعلية التي قد تختلف عن أدوار الجمهور الأكثر رسمية وسلبية في المسرح الغربي. علاوة على ذلك، فإن التحقيق في تأثير السياقات الاجتماعية والثقافية والسياسية الأوسع يسلط الضوء على كيفية تشكيل المسرح الأفريقي وتأثره بسياقه الثقافي، مما يغير ديناميكية الأداء والجمهور.

ثامنا: مناقشة:

كان للمسرح الأفريقي تأثيرا هائلا على ممارسة المسرح في جميع أنحاء العالم، حيث أثر على الجماليات وأساليب الأداء وأساليب رواية القصص. ولا يمتد هذا التأثير فنيًا فحسب، بل يمتد أيضًا ثقافيًا واجتماعيًا، حيث يتحدى المـسرح الأفريقي ويعيد تعريف المعايير والممارسات المسرحية الغربية. إن فهم التفاعل بين المؤدي والجمهور في المسرح الأفريقي، فضلاً عن سياقاته الاجتماعية والثقافية والسياسية الأوسـع، يسلط الضوء على التأثير الهائل للمسرح الأفريقي على ممارسة المسرح العالمية. ويشتهر المسرح الأفريقي بجمالياته المشرقة والمتنوعة، التي تنبع من ثـروات أفريقيا الغنية. نسيج الثقافات والعادات. ومن خلال جلب جوانب بصرية وسمعية وحسية جديدة، كان له تأثير هائل على ممارسة المسرح العالمي. يشتمل المسرح الأفريقي على مجموعة واسعة من تقنيات الأداء، بما في ذلك العروض الشعائرية، والمسرح الجسدي، والدراما الراقصة، مما يساهم في النمو العالمي للمخزون المسرحي. لقد ألهم العديد من ممارسي المسرح حول العالم تجربة تعبيرات فنية جديدة من خلال استخدام الأقنعة، الأزياء وطلاء الجسم والأشياء الرمزية في المسرح الأفريقي. علاوة على ذلك، تُستخدم تقنيات السرد القصصي الجماعي بشكل متكرر في المسرح الأفريقي، حيث ترتكز العروض بشكل عميق على التجارب الجماعية، والتقاليد الشفهية، والمشاركة المجتمعية. وقد شجعت هذه التقنية على حدوث تحول في وجهة النظر السردية في المسرح العالمي، مما دفع الكتاب المسرحيين إلى استكشاف اتجاهات جديدة.

يختلف التفاعل بين المؤدي والجمهور في المسرح الأفريقي بشكل كبير عنه في المسرح الغربي. كثيرا ما تطمس العروض الأفريقية التمييز بين فناني الأداء والمشاهدين، مما يشجع المشاركة النشطة للجمهور، والاستجابات الجماعية، والمشاركة المباشرة. يصبح الجمهور جزءًا لا يتجزأ من الأداء، مما يؤثر على تطور الحكاية ويعزز التجربة بأكملها. يتأثر الجانب التشاركي للمسرح الأفريقي بشدة بالسياقات الاجتماعية والثقافية والسياسية التي تجري فيها هذه العروض. في العديد من المجتمعات الأفريقية، يرتبط الفن والطقوس والحياة اليومية ارتباطًا وثيقًا، وتنسج العروض المسرحية بشكل عميق في الطقوس والاحتفالات المجتمعية. وهذا يعزز الشعور بالملكية المجتمعية والمسؤولية عن التعبير الفني، وبالتالي زيادة العلاقات المجتمعية والتماسك الاجتماعي. من ناحية أخرى، أكد المسرح الغربي تقليديًا على الفصل الواضح بين المؤدي والجمهور، ويتبنى بشكل عام موقفًا أكثر سلبية تجاه الجمهور. من ناحية أخرى، أدى تأثير المسرح الأفريقي إلى قيام الممارسين الغربيين بتجربة أشكال الأداء التفاعلية والتجارب الغامرة، وسد الفجوة بين المؤدي والجمهور واستكشاف طرق جديدة لإشراك المشاهدين. وأخـيراً، دعا المـسرح الأفريقي إلى التشكيك في الثقافة السائدة. المعايير والتقاليد المسرحية الغربية. ومن خلال ترسيخ تفردها الثقافي ووسائل التعبير المتميزة، فإنها تواجه المنظور الأوروبي الذي يهيمن على المسرح العالمي. يؤكد المسرح الأفريقي على أهمية التمثيل الثقافي والأصالة والشمولية، ومعالجة التحريف التاريخي للثقافات الأفريقية في الأعمال المسرحية الغربية. ويعزز المسرح الأفريقي المناقشة والتفاهم الدوليين من خلال عرض الروايات والتقاليد والتحديات المجتمعية الأفريقية على خشبة المـسرح، وكسر المفاهيم المسبقة والأفكار المسبقة. مفاهيم مسبقة. وتساعد هذه التقنية على خلق مشهد مسرحي عالمي أكثر تنوعا وشمولا، مما يعزز الأغنياء وتساعد هذه التقنية على خلق مشهد مسرحي عالمي أكثر تنوعا وشمولا، مما يعزز ثراء العروض وتعقيدها في جميع أنحاء العالم.

تاسعا: خاتمة:

لقد كـان تأثير المـسرح الأفريقي على ممارسة المسرح العالمي عميقًا، مع مساهمات كبيرة في الجماليات والسياسة والأهمية الثقافية للمسرح على نطاق عالمي. لقد تحدى المسرح الأفريقي وأعاد تعريف الأشكال المسرحية الغربية التقليدية، بالاعتماد على تقاليد الأداء المتنوعة ووجهات النظر الثقافية لخلق تجربة مسرحية فريدة وغامرة. كما أنها تحدت السرديات والتمثيلات السائدة، ووسعت إمكانيات التمثيل والتنوع على المسرح العالمي، وعززت الشعور بالفخر الثقافي والانتماء. ونتيجة لذلك، ألهم المسرح الأفريقي الفنانين في جميع أنحاء العالم لتجربة أشكال وتقنيات جديدة، والتعامل مع القضايا الاجتماعية والسياسية، وتقدير أشكال التعبير الثقافي المتنوعة. يستمر إرث المسرح الأفريقي في تشكيل وإثراء ممارسة المسرح العالمي، مع تسليط الضوء على أهمية التبادل الثقافي وقيمة وجهات النظر المتنوعة في الفنون.

** ملحوظة: نشرت هذه الورقة البحثية في:

Quest Journals- Journal of Research in Humanities and Social Science- Volume ١١ ~ Issue ٨ (٢٠٢٣) pp: ١٣٨-١٤٣

بواسطة :

Emmanuel Dickson-Bonney –(University of Education, Winneba - Department of Theatre Arts- Ghana)

Abdulai Zakaria Oliver – (University of Development Studies. - Department of Performing Arts Ghana)

إدراك الزمن

في المسرح (٣)

تأليف: لوشيانو ماريتي
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

في الواقع، لا توجد إيماءة، ولا فعل، ولا حتى كلمة بسيطة بلا هدف في المسرح، لأن الصمت الزمني الذي يسبق ويلي الإيماءة، والكلمة، والسطر والفعل، يمكن أن يتضمن فقاعات طاقة صامتة قادرة على إشعال وتوسيع ذرات الزمن الحاضر. وبالتالي، تضع العروض التوجيهية الفعالة الحصى والتعرجات والدوامات والهزات في نهر الزمن بحيث تسحق الأمواج الصور التي لا معنى لها، وقد تكسر التيارات الانعكاسات. وبالتالي يمكننا أن نجد لحظات لزمن معلق تقريبا، زمن لا يتبع معيارا، زمن رأسي منفصل عن تتابع الزمن العادي. ويسميه بيتر بروك «اللحظة الحاضرة»، التي هي المرجع ألفريد الذي يمكن من خلاله الحكم على الفعل في المسرح. إنها خاصية الزمن الذي يتحول خلاله التلقي إلى إدراك عميق، في وميض الوعي أو في تكامله.

تنتقل خطوط قوة الميزانسين (ما يجب تحديه للتحليل غير الوصفي للأداء) بشكل أساسي من خلال التسارع والتباطؤ. فالتسارع يوحد الاتجاه ويفتحه بكثافة. ويميل التباطؤ إلى تشكيل تركيبة منيرة وصارخة تسمى التنوير Satori، أو اللحظة الحامل (عند ليسينج) أو التعبير الحركي Gestus (عند بريخت) أو إيماءة نفسية (عند مايكل تشيكوف)، وتتبع الذاكرة engram، والمجاز البصري المشحون عاطفيا pathosformel، والمخططات schemata ... حيث يُرسخ وعي المتفرج في النسيان وما الى غير ذلك من إمكانياته. وها لا يكون الزمن عاطفيا ومطلقا فحسب، بل ينطوي على نفسه، ويميل إلى الحظر ماديا، كما أنه واع بوجوده: المودة التلقائية للزمن التي اعتبرها كانط الشكل الأكثر أصالة للوعي.

إنها عملية أشبه بالساعة الزجاجية. إذ يجب أن تصطف كل المواد غير المتجانسة الذائبة التي ساعدت في إعداد الأداء والحبيبات الكثيرة المرتبة بالتوازي، أو المرتبة في وقت واحد، وترتب نفسها بالتسلسل في الأداء. إنها التسلسل القسري الذي يقدم نفسه باعتبار أنه لا رجعة فيه جوهريا. واللحظة الحالية هي عنق الساعة الزجاجية التي يتشكل من خلالها الوعي ويتألق التلقي في تلقي قبل أن ينطلق في آلاف من النقاط المتوازية في ذاكرة المتفرج.

بالطبع، في الأداء هناك عدة طرق للحصول على الزيادة اللازمة في الزمن، عن طريق كل من التباطؤ والتسريع. فالحذف مثلا أو الأفعال العشوائية التي

تجري في اتجاه باستثناء الاتجاه المرغوب فيه (وهو النموذجي في الكوميديا دي لارتي والكوميديا). وأيضا، من أهم المشاهد التي تولد التوقع: حالة أوديب التي يردد فيها المتفرج صدى الشخصية ورغباتها وفي نفس الوقت مخاوف المشهد الذي لا مفر منه الذي سوف يعلم فيه البطل حقيقته.

ورغم ذلك، فيما وراء استراتيجيات التكوين الممكنة، أتمنى أن أوضح أن التعليق والتشويق، بل وأكثر من ذلك، هو مسألة تباطؤ أو تسارع فحسب، لكنه مرتبط في النهاية بكثافة الزمن، الذي يعاش في عقل جسم متعة إحساس الحاضر بنفسه، أو بإيقاع دقة القلب. التعليق أساسا هو عملية تشويه، لمختلف درجات التغير الزمني (الذي يبالغ في التشويق) والذي يمكن أن يتصرف مثل العدسة المكبرة في التباطؤ. عدسة مكبرة على ماذا ؟. عدسة مكبرة على الوعي الذي يتمدد بينما يصبح كل شيء آخر أصغر. تأمل الوقت المشترك، من خلال المحاكاة المجسدة، بين وعي عطيل المتمدد ووعي المتفرج.

يمكننا بالطبع الاستشهاد بآلاف أمثلة التعليق والتشويق. وتأمل محاول إبطاء الزمن الناجحة، المتبلورة في قالب الجليد الذي يذوب ببطء في نيكروسيوس أملتاس. ويتبادر إلى ذهننا وتيرة ممثلي مسرح النو البطيئة، والوتيرة اللانهائية لممثلي الباتوه الياباني. اذ يكمن الفرق بين المسرح الغربي والمسرح الشرقي في استخدام الزمن. ويمكن تحديد هذا الفرق من خلال الثقافة التي تحب العمق التوافقي والصامت لنهر الزمن المتدفق، وتلك التحولات غير المدركة التي تعذي الثورات الصامتة للشرق الذي يبتعد عن عبادة الحدث الذي يصم الآذان – الجنون الحقيقي في طريقة الغرب في فهم الحقيقة والنقطة الأساسية في ثقافة أدائنا الغربي.

لقد رأينا أن التعليق هو عنصر تأسيسي في الأداء. وإذا فكرنا أن انطباع الأداء يعتمد على وجود نبضات متوترة ونبضات غير متوترة، وعلى تجميعها، عندئذ يصبح واضحا أن المطلب الأساسي لإدراك الإيقاع هو ذاته مبني على التعليق والتوقع، أو في أفضل الأحوال على تشويه الاستمرارية، المستمدة من إمكانية التكرار. ويمكن أن يظهر تتابع الوترة الضعيفة ناقصا ويثير توقعات الاكتمال، واحتمالات التوتر تماما، كما تتطلب، على العكس من ذلك، سلسلة متقطعة من اللهجات الاسترخاء. على أية حال، يتوقع إدراك الإيقاع من المخ أن يقوم بتجميع النبضات الضعيفة في نبضة متوترة. ألا يعد مثل هذا التوتر علامة على الوعي؟ ولهذا السبب أيضا، الزمن هو الوعي، ومن خلال الاستخدام الصحيح للإيقاع، ربما يقدم المسرح، في لحظة، أو ومضة قصيرة،

لحظة اكتشافنا لوجودنا.

هذا الوعي بالزمن هو نفسه، في صلبه، وعي بالجسم، نظرا لأن الجسم هو حد الزمن، لأنه حد لذاته. وبمجرد ظهر الحد، سواء كان بدنيا أو ذهنيا، فإنه يرى كيف يظهر الزمن الحقيقي دون استدعائه ليحرك وعينا.

تؤسس نهائية الجسم استمرارية الفعل والفكر الإنساني العميق. والبشر يعرفون هذا: وقد ابتكروا المسرح لهذا السبب، لكي ينظروا إلى المرآة ويتحكموا في الزمن، لنمذجته ومده وتكثيفه، وتمزيقه من جذر الحقيقي. ولكي نصبح سادة الزمن، إلى حد الرغبة في الإمساك به، إلى الأبد على ما يبدو، في تلك الصناديق الصفيح التي تحتوي على الأفلام السينمائية الأولى.

ومع ذلك، في النهاية، هناك جانب واحد يحتاج إلى إعادة تأكيد: الزمن المعاش أثناء الأداء، زمن الحدث المباشر، وهو البعد الذي لا يمكن الوصول إليه بشكل تام بالتحليل العلمي. فالعقل لا يمكنه أن يفهم الزمن بشكل مباشر وعلى الفور، لنفس السبب الذي لا يمكن للعين أن ترى نفسها. فالأشياء المدركة بالعين تظل خفية بدونها، ولكنها ليست العين وتوجد بذاتها. ويطبق نفس الشيء على الزمن. إذ يمكن الوصول إليه بقدر ما هو مكاني، ولكن إذا فكرنا في الزمن كما هو معاش بواسطة المتفرج أثناء تجلي الأداء، بحيث يجب تفسح الفورية مكانا للبناء، فندرك أنه من المستحيل أن نقيس أو نحلل هذا الزمن المعاش. إنه القوة التي ليست عرضة للتأمل الذي يمكن أن يكسر تدفقه غير القابل للتوقف؛ إذ لا يمكن تجميده. انه مثل الموسيقى، التي ليس لها مادة، ومدفوع إلى التلاشي. ويمكن رؤيته، ولكن باعتباره وعيا يكشف عن نفسه.

ويعرف أساتذة المسرح هذا. وقد كان ستانسلافسكي (مثل مايكل تشيكوف) يكره دائما اعتبار وتيرة الإيقاع كمعيار. واقترح تمارين مناسبة ودعا الممثل للبحث عن وتيرة إيقاعه الداخلي في ضوء التطابق مع وتيرة الإيقاع الخارجي. وفهم ميرهولد أن المخطط المتري هو تخصص وقائي من الزمن، ولذلك كان من الضروري أن يكثر توقع الزمن، وقد كانت تلك الكليشهات متكلسة، وغير عضوية، وقابلة للتكرار ولكنها فارغة، لأنها كانت محسوبة وذات طابع مكاني.

إنها بالطبع إساءة الفهم المكاني التي اعترف بها يوجينو باربا، الذي درس المسرح أثناء معايشته. فقد تحدث عن الدراماتورجيا باعتبارها درماتوجيا لأنواع من الدراماتورجيا، وباعتبارها تشابك خطوط الممثلين الفردية المنسوجة في نص حي **living text** . ثم يتساءل عما إذا كانت استعارة النسيج يمكن أن تكون مضللة لأنها تشي

إلى إمكانية استخلاص مختلف أنواع الدراماتورجيا مرة أخرى من النتيجة النهائية للتشابك: " ما كان ينبغي أن أقول النسيج،≠≠≠ بل أقول العطر"... من المستحيل الرجوع بعد العملية. ومن المستحيل أن نستخرج من العطر مختلف الخلاصات العطرية التي تكونه.

بفكر المخرج في العلاقة بين السجل والأداء؛ ولكن ما هما التحليل والعملية إن لم يكن الزمن المكاني الخاص بهما (كميته) وزمن الأداء المستمر وغير المتجانس (نوعيته) متروكا لتدفقه الذي لا رجعة فيه وشرارته الكمية في تطورها المتزامن؟

إنه زمن المعالجة المستقل وغير القابل للوصف لأن كل وصف، وكل تحليل لا يقوم إلا على المكانية فحسب. وبالتالي يظل تحليل المزمن المسرحي متجاوزا جزئيا لأي شكل من التحليل العلمي.

.....

• لوشيانو ماريتي يعمل أستاذا للمسرح في جامعة سبانزا – روما – ايطاليا

• هذه المقالة هي الفصل التاسع من كتاب «المسرح وعلم الأعصاب الإدراكي» الصفحات ١٣٩-١٥٣ – الصادر عن دار نشر بلومسبري ٢٠١٦.

أنصاف رشدي

تاريخ مسرح نجيب الريحاني وتفاصيله المجهولة(٤١)

أموت في كده !!

بعد أن أنهى الريحاني موسمه المسرحي بعرض «مصر باريس نيويورك»، سافر في رحلة فنية إلى فلسطين في صيف ١٩٣٠، وعرض هناك مجموعة من مسرحياته. وهذه الرحلة لن أتحدث عنها هنا خشية التكرار، حيث إنني نشرت تفاصيلها – في جريدة «مسرحنا» - منذ أربع سنوات في سلسلة مقالات بعنوان «المسرح المصري في فلسطين قبل نكبة ١٩٤٨»، والمقالة الخاصة برحلة الريحاني نُشرت بعنوان «نجيب الريحاني .. كشكش بك في فلسطين» في العدد رقم «٦٨٢» بتاريخ ٢١ سبتمبر ٢٠٢٠.

سيد علي إسماعيل

بعد عودة الريحاني من فلسطين بدأ يستعد للموسم الجديد، ونشرت مجلة «الصباح» في أكتوبر ١٩٣٠ لقاءً معه حول هذا الاستعداد علمنا منه أنه سيفتتح موسمه يوم ٢٠ أكتوبر، وأنه ضمّ إلى فرقته الممثلة «أنصاف رشدي» وأن جميع مسرحياته ستكون مصرية بحتة تتناول بالنقد كل ما هو غير مألوف في عاداتنا القومية من نقائص وعيوب، وليس له غرض من وراء ذلك إلا خدمة الأخلاق والقيام بواجبه .. هذا ما قاله الريحاني في حواره!! واستدرك هذا التصريح بقوله: "صحيح أننا لا نستطيع أن نقدم لمسرحنا روايات مصرية باستمرار، ولكن لكي نتلافى هذا النقص فقد وطدت العزم على أن أمصر كل رواية أجنبية تصلح للتمصير". وعندما سأله الصحفي: واللغة التي ستمثل بها هذه الروايات هل هي العامية أيضاً؟ أجابه الريحاني قائلاً: "إني أعتقد أن اللغة العامية هي اللغة المصرية العريقة وليست لغة سواها تصلح للمسرح المصري، الذي هو مظهر من مظاهر القومية، وأتنبأ من الآن أن اللغة العربية الفصحى ستُبطل في المستقبل وستكون اللغة العامية هي لغة الصحف والمصالح الحكومية! ولا تحسبني بهذا القول عدو اللغة العربية، وإنما أرى أن من الخطأ جداً أن نتكلم في الطريق وفي البيت وفي كل مكان باللغة العامية، التي هي لغة الحياة المصرية، ثم نحاول بعد ذلك أن نجعل العربية لغة رسمية لنا". وسأله الصحفي: سمعت بعض الناس ينتقدون الرقص الوضيع الذي تظهر به بعض الراقصات الأجنبيات على مسرحكم فما رأيكم في هذا الرقص؟ أجابه الريحاني قائلاً: "إن الرقص قبل كل شيء فن من الفنون الجميلة، وليس هناك اعتداء على الآداب إذا ما ظهرت راقصة على المسرح عارية الجسم إلا قليلاً لأنها تظهر نوعاً من أنواع هذا الفن فقط، أما إذا اعتبرنا هذه الراقصة امرأة ونظرنا إلى جسمها الذي تعتني به لتظهر جمال الرقصة الوضيعة نظرة شهوانية فهذه النظرة هي التي يحق لنا أن نسميها خارجة على الآداب وليس نوع الرقص نفسه".

افتتح الريحاني موسمه بمسرحية «أموت في كده» من تمصيره بالاشتراك مع بديع خيري. وتدور أحداثها في بيت سليمان بك، وهو رجل محب للسهر مولع بالنساء. وفي ذات يوم سهر سليمان بك في كازينو «الكيت كات» واصطحب معه «نوسة» وهي فتاة جميلة تعمل في هذا الكازينو، ولجأ سليمان إلى حيلة لتمكث نوسة معه في المنزل أثناء غياب زوجته، بأن ألبسها ملابس الرجال وذلك خوفاً من الشغالة عنده والتي قامت بتربيته وتقوم بمراقبته أثناء غياب زوجته من المنزل، ولكن هذه الحيلة لم تنطلي عليها. وفيما كان سليمان بك مخموراً في كازينو الكيت كات دعى «عُوكش» وهو رجل محب لفن التمثيل وهو طالب بمعهد التمثيل الأهلي للحضور كضيف إلى بيته. كما دعى العمدة وهو أيضاً كان ساهراً معه في الكازينو المذكور، وعندما رأى العمدة نوسة في ملابس الرجال أعجب بها ولكن سليمان أفهمه بأن اسمه إسماعيل، وهو من أبطال المصارعة! وكان لحضور العمدة إليه سبب ألا

إعلان مسرحية إموت فى كده

وهو أن يقترض منه عشرين جنيهاً، وذلك لضياع محفظته في الكازينو معتقداً بأن بائع اللوترية [أي بائع اليانصيب] قد قام بسرقتها وهو مخمور .. وأخذ العمدة من سليمان المبلغ وخرج على أمل أن يقوم برده بعد أسبوع. وبعد خروجه يحضر شخص يدعى «عناني» وهو بائع اللوترية أمام كازينو الكيت كات، وقد شاهد العراك بين سليمان و«جنكيز» على نوسة، وذلك لأن جنكيز كان يحب نوسة ويقوم بالصرف عليها وعندما سأل سليمان «عناني» عن سبب حضوره أعطاه عناني الخاتم الذي وقع منه أثناء المشاجرة، ففرح سليمان وأعطاه عشرين جنيهاً مكافأة، كما أعطاه بدلة وحذاء! وفي أثناء ذلك يأتي تلغراف من جنكيز يفيد بأن الأخير سوف يحضر الساعة الواحدة في منزله لتصفية الحساب، وتفهمه نوسة بأن جنكيز رجل شرير سوف يقوم بتصفية حسابه بالفرفر [أي بالمسدس] والسكاكين والعراك، وتقوم الشغالة بحل هذه المشكلة وذلك عندما حضر جنكيز في الموعد المحدد قدمت إليه عناني على أنه سليمان إلا أن جنكيز تراجع عن تصفيته للحساب وأبان لسليمان «عناني» بأنه حضر إليه ليس إلا للاعتذار عما بدر منه في الكازينو، لأنه علم بوجود نسب بين عائلته وعائلة سليمان، وقد كان خطيباً لزوجة سليمان، ولكن لم يتم الوفاق بينهما، ثم همّ بالانصراف. بعد ذلك تحضر «بهيجة» زوجة سليمان وأمها زليخة وشلضم أبو بهيجة، فتحيّر سليمان في أمر نوسة وعناني، إلا أنه عرّف عائلته عليهم على أنه صديق قديم «فانوس» وزوجته! فقامت عائلة سليمان بالترحيب بهذا الصديق القديم. إلا أن سليمان يهتدي إلى فكرة بالاشتراك مع عناني وذلك للتخلص منه ومن نوسة، ويجعل لهم سبباً لرحيلهم من البيت بأن اتفقا بأن يرسل تلغرافاً بموت قلدس أبو فانوس غريقاً في البحر. ثم يحضر مرسال وهو من رجال الجيش ومعه «نكش» أو «دلال» لاستئجار الدور الخامس، ومرسال صديق قديم لشلضم. ويقابلهم شلضم وبدخول

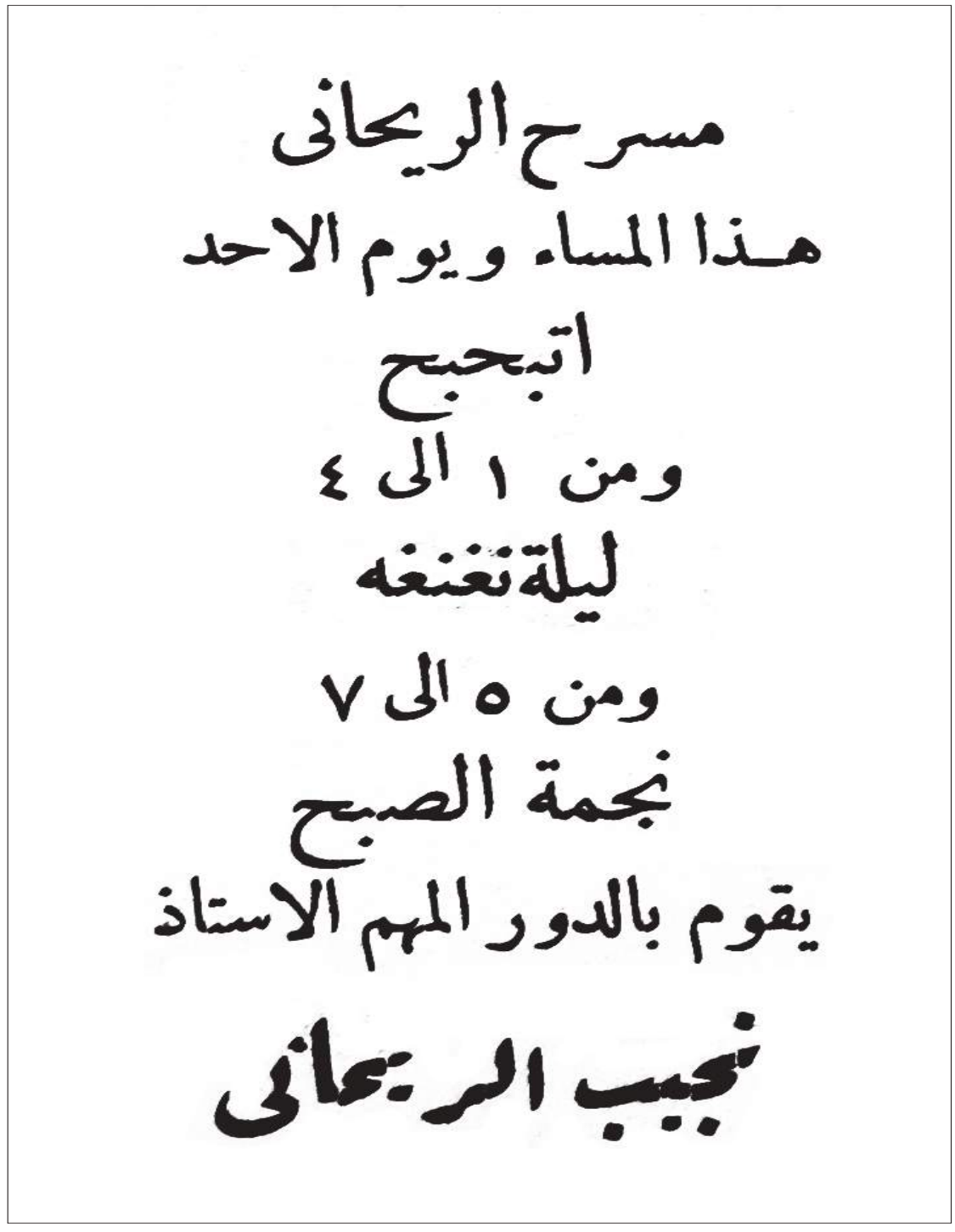
مصر الحديثة المصورة
MASR-EL-HADISSA EL-MOSSAWARA
ة مصورة تصدرها شركة الجرائد المصرية المصورة مرة كل اسبوع
والتحرير: شار · الفاصى (عابدين) بالقاهرة — تلبفون رقم ٧٠٠٤ بستان
قيمة الاشتراك و السنة { ٥٠ قرشا فى القطر المصرى / ١٠٠ قرش فى خارج القطر
السنة الثالثة ٠ العدد ٣٩
3me Année - No 39
رئيس التحرير المسئول : توفيق البازجى

ترويسة مجلة مصر الحديثة المصورة

عناني وسليمان يرى عناني زوجته «نكش» أو كما تدعي على نفسها اسم «دلال» واتهمت الجميع بأن زوجها توفى وكان مريضاً فجن ذلك من جنون عناني وهما مرسال ودلال وشلضم لرؤيته الشقة المراد استئجارها في حين يدخل فانوس أفندي وزوجته دميانة فتحاول الشغالة أن تقصيهم من البيت خوفاً أن يكتشف أمر سليمان بك. وتدعي لفانوس أفندي بأن سليمان بك غير موجود ومسافر وسوف يحضر بعد ١٥ يوماً وفي خلال ذلك يأتي التلغراف المزعوم فيقرأه فانوس فيحزن على أبيه ويقرر السفر هو وزوجته ثم ينصرف خارجاً بعد حين والعائلة بأجمعها مجتمعة تدخل الشغالة بالتلغراف المزعوم وتعطيه لعناني فيقرأه ويمثل الحزن والأسى لموت أبيه ويقرر الجميع سفر فانوس «عناني» بمفرده لقضاء الواجب. وتنتظر نوسة معهم حتى يحضر في حين تعي نوسة ذلك الملعوب من ختم التلغراف فيرحل عناني عن البيت ويذهب إلى كباريه انترناشيونال للعمل به سفرجي وقديماً كان عناني يعمل بهذا الكباريه .. يدخل مرسال ودلال التي ستقوم بالغناء في حفلة خاصة لقدماء المطربين، ثم يدخل العمدة وجنكيز فيجتمع الجميع وتكتشف الحقيقة ويعلن سليمان توبته لزوجته ويعلم العمدة حقيقة ضياع المحفظة، وترجع نكش لزوجها عناني.

هذا الملخص - غير المترابط والمعتمد على كوميديا الموقف وسوء التفاهم - كان ملخصاً لعرض الافتتاح «أموت في كده» تمثيل: الريحاني، وجمجوم، وعبد النبي، وكيكي، وفيوليت، وحسين إبراهيم، والتوني، وفكتوريا، وشفيقة، والقصري. وكفى بنا أن ننقل افتتاحية جريدة «المساء» لمقالة عن العرض جاء فيها: "افتتح الريحاني موسمه هذا العام برواية «أموت في كده» .. ولسنا بصدد نقد الرواية ولا وضعها موضع التحليل. فهي ككل روايات الريحاني، لا تتطلب هذا المجهود من النقد. فإنها تجري على نسق خاص وأسلوب معين عزفت بها روايات الريحاني ولا يكاد يحيد عنهما أبداً".

واضح أن العرض لم ينجح النجاح المتوقع، ولم نجد عرضاً جديداً يُعلن عنه الريحاني، بل وجدناه يُعلن عن إعادته لتمثيل مجموعة من عروضه السابقة، مثل: «اتبحبح» و«ليلة نغنغة» و«نجمة الصبح»! وبعد شهرين بدأ الكلام عن



إعلان إعادة المسرحيات القديمة

استعداد الفرقة لمسرحية جديدة عنوانها «عباسية» وقفت عراقيل رقابية وإدارية أمام ظهورها للجمهور في الوقت المحدد لها، أفصح عنها «توفيق مليكة» في مقالة نشرها في مجلة «ألف صنف» في ديسمبر ١٩٣٠، قال فيها:

بينما تعمل الحكومات في الخارج على تنشيط التمثيل كفن من أرقى وأهم الفنون جميعاً، إن لم يكن أرقاها بأخلاق الشعوب ورفع مستواها الاجتماعي .. وبينما تمد الحكومات الأجنبية يد المعونة مادياً وأدبياً لأصحاب المسارح والمؤلفين المسرحيين. وبينما يتمتع مديرو المسارح في الخارج من إقبال الجمهور وتقديره للفن وتنشيط الحكومات لهم ما يساعدهم على اجتياز الأزمات الاقتصادية مهما بلغت شدتها. نقول بينما يحدث ذلك في الخارج، نجد حكومتنا أو بالأحرى اللجنة التي تمثلها أمام أصحاب المسارح - ونعني بها لجنة مراقبة الروايات التمثيلية بوزارة الداخلية - تقف عقبة في سبيل الفن، وتعمل على تعطيل برامج المسارح، وتجشم مديري المسارح من فادح الخسائر ما لا قبل لهم على احتماله في هذه الظروف العصيبة، التي يخدمون فيها الفن لوجه الفن، لا طمعاً في ربح أو جرياً وراء مغنم. وأي ربح وأي مغنم يطمح إليه الفنانون في هذا البلد الذي تعتبر فيه الفنون من الكماليات!! نقول ذلك بمناسبة ما وقع للأستاذ نجيب الريحاني مع لجنة مراقبة الروايات التمثيلية في الأسبوع الماضي! كان المتبع حتى العهد الأخير أن تُقدم الرواية إلى قلم المطبوعات قبل تمثيلها. فإن لم يجد فيها مساساً بالدين أو الأخلاق أو السياسة سمح بتمثيلها .. وإلا منعها أو نصح بتعديل ما يجب تعديله. ثم تألفت بعد ذلك اللجنة الآنفة الذكر لتطلع على الرواية مرة أخرى بعد إذ يكون قلم المطبوعات قد فرغ منها وسمح بها .. ومن مظاهر الإهمال وقلة الاكتراث بالفن ومصلحة المشتغلين به أن هذه اللجنة لا تجتمع إلا مرة واحدة في الأسبوع. وتشترط أن تقدم إليها الرواية قبل اجتماعها ب «١٢» عشر يوماً. فبالله ما ذنب أصحاب المسارح حتى ينتظروا هذه المدة الطويلة. وما حاجة اللجنة المزعومة إلى كل هذا الوقت بعد أن صدّق قلم المطبوعات على الرواية؟! والأستاذ نجيب الريحاني ممن يعنون بالمسرح المحلي. فجميع رواياته من وضعه هو والأستاذ بديع أفندي خيري والتأليف طبعاً ليس كالتعريب. إذ في مقدور مدير المسرح أن يوزع عشرات الروايات الأفرنجية على المعربين الذين لا عدد لهم ولا حصر. فيعربونها في ليلة أو ليلتين. ومن ثم يكون التصديق عليها جملة، ويكون ثمة محصول متوفر يختار منه مدير المسرح ما يشاء. أما وجميع روايات الأستاذ الريحاني مؤلفة كما ذكرنا. فمن الإضرار به وبمسرحه وعماله إذن أن تُهمل رواياته حتى تتكرم اللجنة بالإجماع - إذ قدر لها أن تجتمع - بينما هناك جمهوره الذي يحبه وينتظر رواياته انتظار الصادي [أي الظمآن أو العطشان] لجرعة الماء. وهناك عماله الذين يعتمدون هم وعائلاتهم على نشاط الموسم التمثيلي. قدم الأستاذ رواية «عباسية» في الموعد الذي قررته اللجنة أو بعده بقليل، ورغم أن قلم المطبوعات صادق عليها، ورغم أن عضواً أو اثنين من أعضاء اللجنة قرأوها ولم يجدوا مانعاً من تمثيلها .. رغم كل ذلك أبت اللجنة ألا أن تحفظ الرواية عندها حتى تجتمع - وإذا لم تجتمع لسبب من السبب كما يحدث أحياناً - ماذا سيكون مصير الرواية والمسرح وصاحبه وعماله؟ إن الأستاذ الريحاني فكر في أن يغلق مسرحه ويسرح موظفيه إلى أن تتكرم اللجنة بقراءة الرواية. وقد أرسل برقية صارخة بهذا المعنى إلى صاحب الدولة رئيس الوزراء. فهل يُرضي الحكومة هذا التعنت؟ وهل يرضيها هذا السفه؟ وهل يعجبها أن ينضم الممثلون إلى طائفة العمال العاطلين؟ رفقاً بمصالح الناس يا لجنة المراقبة، ورفقاً بالفن والذين نكبوا بالاشتغال به في هذا البلد! وبعد، فأية فائدة من وجود قلم المطبوعات واللجنة معاً! ألا يكفي أحدهما لقراءة الرواية والتصريح بتمثيلها أو عدم التصريح؟ نأمل أن يفحص صاحب الدولة وزير الداخلية هذا الموضوع بما يستحق من عناية ويضع حداً لهذه الفوضى المخجلة، حرصاً على حياة الفن ورقيه.

انتهت مشكلة النص مع الرقابة، وتم الترخيص بالعرض لنجد موضوع المسرحية هو نفسه موضوع مسرحية «مستشفى المجانين» من تأليف ملك المضحكين «جورج فيدو» وترجمها أدمون تويما وقاسم وجدي، وعرضتها فرقة رمسيس ليوسف وهبي عام ١٩٢٦!! فهل قدمها الريحاني كما قدمها يوسف وهبي؟ وهل اعتمد على نص فرقة رمسيس أم أعاد ترجمتها أو تعريبها أو تمصيرها مع شريكة في الكتابة بديع خيري؟؟