مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
عمرو البسيوني

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة السابعة عشرة ⁝ العدد 876 ⁝ الإثنين 10 يونيو 2024

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

المسرح والإذاعة .. ميلاد مشرق وحاضر غائم

الست زينات «الأرتيست»

المسرح الموسيقي في مصر.. ما متطلباته وكيف يراه المسرحيون؟

مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي

يكرم فريق بانوراما برشا المسرحي الحائز على جائزة العين الذهبية بمهرجان كان

إدارة المهرجان بالتعاون مع فريق بانوراما برشا ستعلن عن مفاجأة لجمهور المهرجان

يكرم مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي خلال دورته الـ ٣١ برئاسة الدكتور سامح مهران فريق بانوراما برشا المسرحي الذي قدم عنه فيلما تسجيليا «رفعت عيني للسما»، وشارك الفيلم بمهرجان كان السينمائي الدولي وحاز علي جائزة العين الذهبية في الدورة الماضية من المهرجان، وستقوم إدارة المهرجان بالتعاون مع فريق بانوراما برشا بتجهيز مفاجأة لجمهورالمهرجان سيتم الإعلان عنها قريباً.

بانوراما برشا المسرحي فريق ثقافي هاوي للمسرح فى محافظة المنيا بمركز ملوى بقرية البرشا، وهو يسعى الى تغيير الموروثات الخاطئة والممارسات الضارة ونشر الوعى الفني وله علاقة وثيقة بالجمهور، فهو يهتم ويحافظ على التراث الشعبي من خلال تقديم الأغاني التراثية بالعروض فى الشارع وتوفير فرص فنية للموهبين وعرضها على الساحة الفنية، وأغلب اهتماماتهم بقضايا المرأة والطفل وتقليل الممارسات الضارة للنساء من خلال الفنون في القري .

قدم هذا الفريق المسرحي من قبل العديد من العروض الفنية فى مسرح شارع والمشاركة فى مهرجانات محلية ودولية، وشارك في مهرجان صفاقس الدولي عام ٢٠١٦ بعرض « الفرح »، وكان يناقش قضية الزواج المبكر، كما شارك الفريق في بعض المهرجانات المحلية ومنها: مهرجان الجزويت للفن والابداع - مهرجان الفن لجمعية الصعيد - مهرجان أحمد بهاء الدين .

ومن أهم العروض التي قدمها فريق بانوراما برشا المسرحي: (محكمة القرية - الفرح - الاتوبيس - الرفاعي - روبا بيكيا، والعديد من العروض المتنوعة)، وأخيرا مشاركة فيلم « رفعت عيني للسما» فى مهرجان كان السينمائي عام ٢٠٢٤ وحصوله على جائزة العين الذهبية كأفضل فيلم تسجيلي مشارك فى اسبوع النقاد فى مهرجان كان، والفيلم عن تجربة فريق بانوراما برشا وأحلامهم، وشارك في هذا الفيلم : مارينا سمير فايز، مريم نصار اديب، هايدي سامح ناثان، ماجدة مسعود فلتس، ليديا هارون رزق، مادلين يوسف فهمى، وشهرتها مونيكا، لوجين مكارى سمير، يوستينا سمير (مؤسسة فريق بانوراما برشا)، والفريق يجمع أعضاء آخرين لم يشاركوا في الفيلم .

القومي للمسرح المصري

ينتج فيلما عن «سميحة أيوب» وبتول عرفة مخرجة حفل الافتتاح

أعلنت إدارة المهرجان القومي للمسرح المصري برئاسة الفنان محمد رياض عن موعد الدورة السابعة عشرة، «دورة سميحة أيوب»، في الفترة من يوم الاثنين ١٥ يوليو حيث يقام حفل الافتتاح، على المسرح الكبير بدار الأوبرا المصرية، وحتى يوم الثلاثاء ٣٠ يوليو الذي سيشهد حفل الختام وتوزيع الجوائز، وكشفت إدارة المهرجان عن مخرجة حفل الافتتاح وهي المخرجة بتول عرفة.

وأعلن المهرجان عن إنتاج فيلم عن الفنانة الكبيرة سميحة أيوب بعنوان «سيدة المسرح العربي»، والسيناريو يكتبه نادر صلاح الدين، ويخرجه سينمائيا المخرج أشرف فايق، والفيلم يجري حاليًا تنفيذه، وسيتم عرضه خلال حفل افتتاح الدورة المقبلة منتصف شهر يوليو ٢٠٢٤.

الفنانة القديرة سميحة أيوب التي تحمل الدورة المقبلة اسمها ساهمت في إثراء المسرح المصري والعربي والعالمي بالكثير من العروض المسرحية، وأصبح لها مكانة خاصة في قلوب الجماهير، فقد أصبحت تلك الفنانة علامة للتميز والجودة الفنية إضافة إلى دماثة خلقها وتواضعها، فهي مثالا يحتذي به لكل فنانة أو فنان صاعد، ولها مسيرة حافلة وهي رمز خالد للفن العربى، ورصيدها تجاوز الـ٤٥٠ عملا، وقدمت تجارب عالمية مع مخرجين من فرنسا وروسيا وإنجلترا، وكرمها ٥ رؤساء من مصر والعرب وأوروبا .

سميحة أيوب قدمت مسرحية «فيدرا» فى باريس لمدة ١٥ يوما فى أكبر مسارح باريس وقدموا لى ندوات وبعض النقاد كتبوا عنى، وكان فريق العمل من المسرحيين الفرنسيين وكتبوا عنى وقتها أنني التهمت المسرح بأدائى، وكتبوا عنى الكثير والكثير فى الصحف الفرنسية، وحضر المسرحية الكاتب السياسى الكبير محمد عودة، وكان معه الأخضر الإبراهيمى السياسى العربى الجزائرى المعروف وأكد لى أنه كان فخورا، وقدمت أيضا مسرحية «أونكل فانيا» مع مخرج سوفيتى، وقدمت مسرحية «دائرة الطباشير القوقازية» بمخرج ألمانى وقدمت «أنطونيو وكليوباترا» مع المخرج الكبير فيرنر بوس وهو مخرج إنجليزي معروف وكل هذه التجارب كانت تجارب ممتعة.

جدير بالذكر أن المهرجان القومي للمسرح المصري يستهدف عرض نماذج متميزة مما قدم في فضاءات العرض المسرحي في مصر خلال عام، وذلك من أجل تأصيل ملامح المسرح المصري المعبر عن شخصية مصر ونشر الرسالة التنويرية لبناء الإنسان المصري وكذلك تشجيع المبدعين من فناني المسرح علي التنافس الخلاق وتحفيز الفرق المسرحية علي تطوير عروضها فكريا وأدائيا وتقنيا من أجل المشاركة في صناعة مستقبل أفضل للوطن.

وبدأت فعاليات المهرجان خلال شهر يونيه وتستمر حتى انطلاقه في منتصف يوليو، وذلك من خلال ٦ ورش في التمثيل والإخراج والسينوغرافيا والتأليف المسرحي والإلقاء يقدمها خبراء في المجالات السابق ذكرها، وتجري حاليا اختبارات الورش واختيار المتدربين وستبدأ الورش قبل انطلاق المهرجان وتستمر حتى ختامه.

همت مصطفى

مسرح عيد الأضحى ٢٠٢٤

البيت الفني للمسرح يقدم.. ٦ عروض جديدة ومواسم جديدة لخمس عروض بالقاهرة والإسكندرية

يقدم البيت الفني للمسرح، عروض مسرحية جديدة لجمهوره في محافظات القاهرة والإسكندرية، لفرقة القومي والكوميدي والعرائس والقومي للطفل والشباب والإسكندرية.

وتقدم ٥ عروض منتجة من قبل ليال جديدة للجمهور ويأتي ذلك ضمن فعاليات وبرنامج الخطة الجديدة للبيت الفني للمسرح خلال أجازة عيد الأضحى المبارك لعام ٢٠٢٤

ونرصد لكم من خلال جريدة مسرحنا مواعيد وأماكن العروض المسرحية دعوة منها للذهاب إلى خشبات المسرح للاستمتاع.

الاثنين.. ثاني أيام العيد

ينطلق بدءا من ثاني أيام عيد الأضحى المبارك، عرض.. «مش روميو وجولييت» لفرقة المسرح القومي بقيادة الدكتور أيمن الشيوى، والعرض مستوحى من مسرحية «روميو وجولييت» للمسرحي الإنجليزي العالمي لوليام شكسبير والعرض من بطولة النجوم علي الحجار، وارانيا فريد شوقي، ومشاركة الفنان ميدو عادل والفنان عزت زين، العرض صياغة شعرية أمين حداد، إخراج عصام السيد، ويفتح الستار في التاسعة مساءً على المسرح القومي.

ثلاث مسرحيات للأطفال من ثاني أيام العيد

وبدءا من ثاني أيم العيد يقدم ثلاث مسرحيات للأطفال، حيث تفتتح فرقة مسرح القاهرة للعرائس بقيادة الدكتور أسامة محمد على، عرض«ذات والرداء الأحمر«، تأليف وأشعار وليد كمال، ومن إخراج نادية الشويخ، وتعرض في الساعة الثامنة مساء.

والعرض بطولة صوتية للفنانة إسعاد يونس، ومن تمثيل نجوم فرقة مسرح العرائس ومشاركة هالة فاخر، مايان السيد، سامي مغاوري، أشرف طلبة، تامر فرج، عمرو رمزي، عصام الشويخ، ريم طارق، داليا طارق.

نحت محمد أمين، ديكور شادي قطامش، أزياء هدى السجيني، وإضاءة أبو بكر الشريف، استعراضات مصطفى حجاج، مكساج وموسيقى تصويرية شريف الوسيمي، ألحان الموسيقار هاني شنودة، مخرج منفذ مصطفى محمود تأليف وأشعار وليد كمال وإخراج نادية الشويخ.

القومي للأطفال يقدم «الحلم حلاوة»

وتفتتح فرقة المسرح القومي للأطفال بقيادة الفنان عادل الكومى، عرض «الحلم حلاوة» على مسرح عبد المنعم مدبولي «متروبول»، بالعتبة فى الساعة السابعة والنصف مساء.

«الحلم حلاوة» أشعار طارق علي، موسيقى وألحان هاني الناصر، توزيع موسيقي أحمد حامد، استعراضات مصطفى حجاج، ديكور وملابس فخري العزازي، إضاءة أبو بكر الشريف، دعاية محمد فاضل القباني، ماكيير إسلام عفيفي، مخرج منفذ محمد فاروق، تأليف ياسر أبو العنين فكرة إخراج مي مهاب.

وتقدم فرقة الإسكندرية بقيادة محمد مرسي، العرض المسرحي «مغامرة في المدينة الأسطورية»، للأطفال من إنتاج فرقة الإسكندرية وعلى مسرح ليسيه الإسكندرية في الساعة الرابعة عصرًا.

والعرض نتاج ورشة مسرح الطفل بفرقة مسرح الإسكندرية بطولة مجموعة كبيرة من الأكطفال أشعار حمدي زيدان، ألحان وموسيقى محمد عوض، كيروجراف سمير نصري، إضاءة أحمد علاء علي، ديكور وملابس وليد جابر، والعرض من تأليف أيمن فتيحة وإخراج مونيكا جوزيف

الثلاثاء.. ثالث أيام العيد

بدءًا من ثالث أيام العيد، تفتتح فرقة المسرح الكوميدي بقيادة الفنان ياسر الطوبجي، عالكوميديا الموسيقية «العيال فهمت»، العرض مأخوذ عن الفيلم الغنائي «صوت الموسيقى»، من إنتاج المسرح الكوميدي، ويقدم العرض على مسرح ميامي في الثامنة والنصف مساء.

ديكور حمدي عطية، أشعار طارق علي موسيقى وألحان أحمد الناصر، استعراضات دارين وائل، أزياء شيماء محمود، إضاءة

محمود الحسيني دعاية أحمد نور ماكياج أدهم عفيفي، مخرج منفذ محمد مسعد، والعرض كتابة مسرحية طارق علي وأحمد الملواني من إخراج شادي سرور

وتفتتح فرقة مسرح الشباب بقيادة الفنان سامح بسيونى عرض «مرايا إلكترا» من تأليف متولي حامد، وإخراج أيمن مصطفى، وتعرض على المسرح العائم في الثامنة والنصف.

٥ عروض تفتتح موسمًا جديدا

ويبلغ إجمالي العروض التي يتم تقديمها خلال إجازة عيد الأضحى ١١ عرضًا مسرحيًا، ٦ في موسمها الأول ومن بينها ٥ عروض مسرحية يتم إعادة عرضها، وهي:

تقدم فرقة المسرح الكوميدي عرض«يوم عاصم جدًا» في التاسعة مساء على مسرح السلام بشارع القصر العيني .

وتدور أحداث المسرحية في منزل عاصم السرياقوسي الذي يعيش فيه أحفاده بعد أعوام من وفاته هو وزوجته، وتتوالى الأحداث بشكل كوميدي فانتازي .

فريق المسرحية

مسرحية «يوم عاصم جدا» من بطولة: مصطفى منصور، هايدي رفعت، مجدي البحيري، شريهان الشاذلي، سلوى عزب، ياسر الرفاعي، آيه خلف، مازن المونتي»، بالاشتراك مع «مصطفى بهنسي، أحمد هيثم، مريم عبد المطلب، ياسين محمد»،

موسيقى وألحان حازم الكفراوي، توزيع موسيقي محمد الكاشف، ديكور محمد فتحي، أزياء مها عبد الرحمن، إضاءة عز حلمي، مكياج أمل حسام، استعراضات حسن شحاتة، سوشيال ميديا محمد فاضل، كتابة وأشعار أيمن النمر، هيئة الإخراج مهند مختار، محمود فيشر، محمد طوسون، حازم خميس، أمجد زيتون، شادي محمد يوسف السيد مخرج منفذ نور سمير، فكرة وإخراج عمرو حسان .

بمسرح الغد «النقطة العميا»

وفرقة مسرح الغد بقيادة الفنان سامح مجاهد، فتقدم عرضها«النقطة العميا» وفي الثامنة والنصف مساء على مسرح الغد بالعجوزة.

«النقطة العميا»..مأخوذ عن رواية العطب للكاتب السويسري الشهير فريدريش دورينمات، بطولة «نور محمود، أحمد السلكاوي، أحمد عثمان، حسام فياض، هايدي بركات، عمر صلاح الدين»، ديكور: أحمد أمين، إضاءة أبو بكر الشريف،

أزياء نور سمير، موسيقى محمود أبو زيد، مخرج منفذ داليا حافظ، إعداد وإخراج أحمد فؤاد.

«السمسمية» للمواجهة والتجوال

وتعرض فرقة مسرح المواجهة والتجوال بقيادة الفنان محمد الشرقاوي، عرض «السمسمية»، وفي الثامنة مساء على المسرح العائم الصغير بالمنيل

«السمسمية»، تعد العرض الثاني فى إطار مبادرة« ولد هنا» التي تتناول السير الذاتية لأهم المؤثرين في كافة المجالات من خلال المدن التي ولدوا بها، ويتحدث العرض عن بطولات مجموعة من التنويريين ويلقى الضوء على هذه الشخصيات ودورهم الكبير خلال مراحل تاريخية هامة .

صناع السمسمية

«السمسمية» بطولة مجموعة من شباب المسرحيين، رؤية موسيقية هيثم درويش، ديكور وملابس سماح نبيل، مكياج رحاب طايع، والعرض كتابة وإخراج سعيد سليمان.

وتقدم فرقة مسرح الشمس لدمج ذوي الاحتياجات الخاصة بقيادة الفنان محمد متولى، عرض «كاندي كراش»، وذلك في السابعة مساء على مسرح الحديقة الدولية بمدينة نصر.

فريق المسرحية

«كاندي كراش» تمثيل شيماء عبد الناصر، محمود أمين، محمد دياب، أشرف عبد الفضيل، حمادة عبد السلام، تسنيم محمد، تصميم ديكور حازم شبل، تصميم ملابس ريم هيبة، مكياج إسلام عباس، تصميم استعراضات ضياء شفيق، موسيقى وألحان حازم الكفراوي، توزيع محمد الكاشف، تصميم إضاءة إبراهيم الفرن، ومخرج منفذ تامر بدر، مساعدين الإخراج علياء حامد، ولاء محمود، الدعاية لغادة شلبي، والمسرحية من أشعار بلال إمام، تأليف سعيد حجاج، إخراج محمد متولي.

مسرح ليسيه بالإسكندرية

وفى الإسكندرية تعرض فرقة مسرح الإسكندرية بقيادة الفنان محمد مرسى، عرض «حازم حاسم جدا» وذلك على مسرح ليسيه الحرية بالإسكندرية في تمام الثامنة مساءً.

من بطولة : عمرو عبّد العزيز، حسن عبد الفتاح، علاء عوض، إسلام عبد الشفيع، إيهاب يونس، رضوى حسن، محمد فاروق، آثار وحيد، سارة المزين، سلمى الجيادي، مسعد سالم، ممدوح حنفي، محمد هلالي، ومجموعة كبيرة من فناني الإسكندرية

موسيقى وألحان محمد مصطفى، ديكور وملابس محمد هاشم، استعراضات محمد ميزو،أشعار دكتور محمد مخيمر، إضاءة محمد المأموني، مادة فيلمية هشام زيتون، تصميم دعاية أحمد صيام، والعرض كتابة وليد يوسف، إخراج محمد مرسي.

وتقدم العروض المسرحية بالبيت الفني للمسرح تحت رعاية الدكتورة نيفين الكيلانى وزيرة الثقافة، وضمن الخطة الجديدة للبيت الفني للمسرح برئاسة المخرج خالد جلال رئيس قطاع شئون الإنتاج الثقافى والقائم بأعمال رئيس البيت الفني للمسرح، خلال أجازة عيد الأضحى المبارك.

همت مصطفى

رئيس هيئة قصور الثقافة يفتتح

مهرجان فرق الأقاليم المسرحية في دورته الـ٤٦

شهد مسرح السامر بالعجوزة، السبت الماضي، افتتاح فعاليات المهرجان الختامي لفرق الأقاليم المسرحية في دورته السادسة والأربعين، برعاية الدكتورة نيفين الكيلاني وزير الثقافة، وافتتح الفعاليات عمرو البسيوني، رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة، بحضور الكاتب محمد عبد الحافظ ناصف نائب رئيس الهيئة، الفنان تامر عبد المنعم رئيس الإدارة المركزية للشئون الفنية، سمر الوزير مدير عام المسرح، ولفيف من النقاد والمسرحيين قدم حفل الإفتتاح الكاتب الصحفي والاعلامي جمال عبد الناصر وقال في كلمته « أعطنى مسرحاً اعطيك شعباً عظيما « مقولة مهمة جدا أطلقها الشاعر ويليام شكسبير ويقال إن الفيلسوف اليوناني افلاطون هو أول من تفوه بها لا يهمنا من القائل ولكن هذه المقولة تؤكد على أهمية المسرح في الارتقاء بالفكر والعقل ونشر الثقافة « ثم دعا الكاتب الصحفي والاعلامي جمال عبد الناصر الحضور بالوقوف دقيقة حداد على روح الفنان محمد لبيب « واكمل كلمته قائلاً : اليوم هو افتتاح المهرجان الختامى لفرق الأقاليم المسرحية فى دورته السادسة والأربعين„ وهذا المهرجان العريق يقام تحت رعاية الاستاذة الدكتورة نيفين الكيلانى وزيرة الثقافة، والسيد الأستاذ عمرو البسيونى رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة والاستاذ الفنان والنجم تامر عبد المنعم رئيس الادارة المركزية للشئون الفنية والأستاذة سمر الوزير مدير الادارة العامة للمسرح إن مسرح الثقافة الجماهيرية بما يحمله من زخم هو نبع للموهوبين والمبدعين الذين يحملون على عاتقهم نشر الفن والوعى والتنوير فى جميع ربوع مصرنا الحبيبة . وها نحن نلتقى اليوم محتفين بموسم مسرحى شاق وطويل حاولنا من خلاله جاهدين

ان نحقق أحلام وطموحات فنانى الأقاليم وما كان لهذا أن يتحقق لولا الدعم الدائم والمستمر من قيادات وزارة الثقافة والهيئة العامة لقصور الثقافة وايمانهم الراسخ بان مسرح الثقافة الجماهيرية هو خط الدفاع الاول ضد أى أفكار متطرفة قد تطول شبابنا فى أى مكان بمصرنا العزيزة وأن مسرح الثقافة الجماهيرية منارة مشعة تنشر الفن والوعى والانتماء. ثم صعد رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة عمرو البسيوني لألقاء كلمته وأكد «البسيوني» أن قصور الثقافة قدمت موسما مسرحيا نشر الفكر والتنوير بربوع مصر كافة، عبر الأعمال التي شاركت به والطاقات الإبداعية لفناني مصر بجميع المحافظات، ليبقى مسرح هيئة قصور الثقافة منصة أساسية لنشر الإبداع والفن الراقي وتعزيز القيم الإيجابية. وأضاف رئيس الهيئة: اليوم نتوج هذا الحراك الإبداعي بإقامة المهرجان الختامي لفرق الأقاليم، بعد أن شهدنا سويا قبل أيام المهرجان الختامي لنوادي المسرح، وهي تجارب مقدرة نعمل بكل طاقتنا على دعمها وتذليل أوجه الصعوبات كافة التي تواجهها. واختتم حديثه بتوجيه الشكر للدكتورة نيفين الكيلاني وزير الثقافة لدعمها لمسرح هيئة قصور الثقافة، كما وجه التحية للجنة تحكيم المهرجان ولجان التحكيم بالأقاليم، والإدارة العامة للمسرح والشئون الفنية، ولجميع إدارات الهيئة المعاونة، متمنيا التوفيق للفرق والعروض المسرحية المشاركة في المهرجان.

من جهته قدم الكاتب محمد عبد الحافظ ناصف الشكر للحضور، وأعرب عن سعادته بوجوده بين المسرحيين مؤكدا أنه جزء منهم وينتمي إليهم، كما تمنى أن تحقق هذه الدورة المسرحية آمالهم وطموحاتهم. وقدم نائب رئيس الهيئة الشكر للإدارات المشاركة بالمهرجان لإنجاز هذا الموسم المسرحي الصعب المتميز الذي سيذكره التاريخ، ونعيد مرة أخرى العروض التي حققت نجاحا متميزا في الأقاليم والفروع الثقافية، وتمنى النجاح للمهرجان وتقديم موسم مسرحي جيد. وأعرب الفنان تامر عبد المنعم عن أمنياته بتقديم دورة جديدة ناجحة، وأكد أنه استقبل ردود أفعال إيجابية من قامات مسرحية كبيرة عن العروض المسرحية المشاركة، وأن هذا ما نسعى إليه بتوصيل الرسالة التي يقام المهرجان من أجلها. وقدم «عبد المنعم» الشكر لفريق العمل المشارك بالمهرجان ولرئيس الهيئة لإطلاقه العنان للتفكير والعمل لإخراج المهرجان بالشكل المميز، معلنا بث العروض الفائزة بالمراكز الثلاث الأولى عبر إحدى المنصات في إطار بروتوكول التعاون بين وزارة الثقافة والشركة المتحدة للخدمات الإعلامية. وفي كلمتها تقدمت سمر الوزير مدير عام المسرح بالشكر لقيادات الهيئة والحضور، وأوضحت أنه في إطار حرص إدارة المسرح على إحداث تنمية ثقافية ونشر التنوير ومجابهة الأفكار المتطرفة، كان مسرح الأقاليم ومن أجله كانت الثقافة الجماهيرية كما أسسها جيل الرواد، واليوم نبدأ عرسنا الفني مهرجان فرق الأقاليم في دورته ٤٦ لدعم الفنانين لتحقيق رؤى مسرحية من شأنها إعلاء قيم الحق والجمال. واختتمت حديثها بتقديم الشكر لفريق العمل بإدارة المسرح على تعاونهم لإنجاح هذا المهرجان. ثم دعا الكاتب الصحفي والأعلامي والناقد جمال عبد الناصر لجنة التحكيم للصعود على خشبة المسرح الدكتور/ أيمن الشيوى الدكتور/ ياسر علام الدكتور/ جمال ياقوت مصمم الديكور/ فادى فوكيه المؤلف الموسيقي/ وليد الشهاوي مقرر اللجنة ومدير المهرجان المخرج / السعيد منسي. ثم بدأت اولي عروض المهرجان وهو عرض «جميلة» لفرقة بورسعيد، كتابة/ طارق علي، إخراج/ احمد يسري.

رنا رأفت

المسرح الموسيقي في مصر..

ما متطلباته وكيف يراه المسرحيون؟

المسرح الموسيقي هو شكل من أشكال الأداء المسرحي الذي يجمع بين الغناء والحوار والتمثيل والرقص، ويحتاج هذا النوع من المسرح إلى ممثل شامل قادر على الغناء والرقص والتمثيل معًا، ولكن ما هي طبيعة هذه العروض الموسيقية؟ وهل هذا النوع يحتاج إلى متطلبات خاصة على مستوى النص وباقي العناصر المشاركة؟، هل يتم تقديمه بطريقة تجذب الجمهور؟ وهل هذا النوع في مصر من الممكن أن نطلق عليه عبارة «عرض جماهيري»؟، أم أن الجمهور يفضل العروض المسرحية التقليدية أكثر؟، وما هي أهم عناصر نجاح العروض الميوزيكال؟، «مسرحنا» التقت بمجموعة من المسرحيين والأكاديميين ليجبونا على هذه الأسئلة، ونتعرف معهم على طبيعة العروض الموسيقية ومتطلباتها.

إيناس العيسوي

هل لدينا مسرح ميوزيكال في مصر؟..
المسرحيون والمتخصصون يجيبون

العروض الميوزيكال تحتاج فريق عمل خاص

قال المخرج السعيد منسي: العروض الموسيقية والغنائية تحتاج إلى فريق عمل خاص، ويُستحب أن تكون الموسيقى والغناء لايف، وهذا يحتاج قدرات تدريبية مُعيّنة ومُلحن متميز قادر على تقديم ذلك، وممثلين يقدموا ذلك بنفس الجودة، وأرى أن من ركائز العروض الموسيقية والغنائية أن تكون لايف، ولكن العروض المسجلة لا تكون بنفس حرفية اللايف ومتعته.

وأضاف السعيد: هذه العروض تحقق جماهيرية لأن أي متلقي يشاهد المسرح في الأغلب هو مُحب للمسرح، فعندما يرى ويسمع صورة وصوت جيدين، هذا يجعل المتلقي يستمتع بهذه العروض أفضل، والفكرة ليست مقارنة بين العروض الميوزيكال والتقليدية، ولكن المسرح الجيد بشكل عام طالما سيتم تقديمهم بشكل جيد، فسيرحب به المتلقي.

وتابع: والعروض الميوزيكال تستطيع أن تحقق جماهيرية كبيرة في مصر، في الفترة الاخيرة هناك عروض موسيقية متميزة، وهذه النوعية من العروض تحتاج إلى إبهار، الإبهار في هذه العروض هو عنصر اساسي، سواء على مستوى الاستعراض أو الصورة والموسيقى، وهذا يحقق جماهيرية كبيرة جدًا.

التحدي البشري والمادي

وقال المخرج هاني عفيفي: هناك تحديات في المسرح الغنائي أولها التحدي البشري، نحتاج كُتّاب على دراية بالدراما وفي نفس ذات الوقت على دراية بالشعر، هناك

كُتّاب وشعراء ولكن من يستطيع أن يصنع الاثنين معًا قلة قليلة، وهناك التحدي المادي، لان المسرح الغنائي اللايف مكلف جدًا، يحتاج إلى مؤديين قادرين على التمثيل والغناء والاستعراض بكفاءة جيدة، وهم ايضًا ليسوا كثيرين، واللايف يحتاج غلى عدد عازفين كبير، وهذا مُكلّف جدًا، إلى جانب إمكانيات الصوت، إلى جانب الإبهار البصري، إلى جانب أن يجب أن يتم تقديم هذه النوعية من العروض على مسارح خاصة مُجهزة لاستقبال هذه النوعية من العروض، وعلى الرغم أن مصر بلد مشهورة بالفن ومتميزة فيه، ولكن المسارح التي بها مكان للعازفين قليلة جدًا، وبعد المسارح تُغطي

مكان الموسيقيين، حتى تستغل المسرح بشكل عام، بسبب ندرة أن يكون هناك مسرح غنائي لايف.

وتابع عفيفي: هناك ايضًا تحدي الوقت لأننا نقوم بمجهود مضاعف وبروفات طوال الوقت، وكل ذلك يحتاج وقت طويل في التجهيز، في الكتابة والتلحين، المسرحية كلها تكون موسقيقية، فتحتاج وقت كبير من المؤلف الموسيقي والموزع، إلى جانب حفظ العازفين والممثلين، وكل هذا مكلف جدًا إلى جانب الوقت والمجهود، من وجهة نظري أن التحديات منصرة في التحديات المادية والإمكانيات وتوفير إمكانيات تصنع مسرح غنائي لايف، وعزف حي على المسرح.

وأكد هاني عفيفي أن هناك فرق ما بين العروض المسرحية التي تحتوي على العديد من الأغاني وبين المسرح الغنائي والموسيقي، لأن المسرح الميوزيكال الدراما تكون معتمدة على الغناء والحوار معظمة بالأغاني والحركة معظمها بالموسيقى،وللأسف هذا نادر تقديمه في مصر.

وأضاف عفيفي: أهم تجربتين مسرح غنائي قدمتهم، كانوا بمبادرة من الفنان إبراهيم موريس، والذي تصدى لانتاج مسرحيتين كبار، وهما مسرحية «ليلة» والتي تم تقديمها على مسرح الماركيه في إحدى المولات منطقة التجمع الخامس عام ٢٠١٧، ومسرحية «ولا في الأحلام» عام ٢٠٢٣، وتم تقديمها على مسرح قصر النيل، والفرق بين المسرحيتين ست سنوات، عندما يكون نفس المؤلف والملحن والمخرج والمنتج يقدموا عمل كل ست سنوات، هذا يوضح مدى صعوبة صناعة المسرح الميوزيكال، ومدى إرهاقه فنيًا وماديًا.

خشبات المسرح القديمة لا تتناسب مع العروض الموسيقية المعاصرة
مخرج العرض الميوزيكال يجب أن يدرك تقنيات وعناصر المسرح الموسيقي

كذلك قالت الدكتورة ياسمين فراج أستاذ النقد الموسيقي ورئيس قسم الإنتاج الإبداعي بأكاديمية الفنون: هذه العروض تحتاج طبيعة خاصة على مستوى المؤدي، نحتاج مؤدي يجيد الغناء والرقص والتمثيل، بأهمية هذا الترتيب، فيجب أن يكون صوته جيد ذو أذن موسيقية جيدة ليستطيع أن يرقص على الموسيقى ثم يأتي التمثيل، ومن المفترض أن يكون الثلاثة عناصر على نفس الدرجة من الكفاءة على مستوى المؤدي، وعلى مستوى المسرح وطبيعته، يجب أن يكون مسرح حديث، خشبات المسرح القديمة لا تتناسب مع العروض الموسيقية المعاصرة، مثل هرس إضاءة مختلفة ومسارح بها «حفر» لأماكن الموسيقيين، وبما أننا نتحدث عن العروض الموسيقية فنحن في القرن الـ٢١، ويجب أن

يكون لدينا التقنيات المعاصرة جدًا مثل الهولوجرام، يجب أن يتواجد في أي مسرح يعمل بالمعايير المعاصرة، هذا على مستويات خشبات المسرح، إلى جانب أننا نحتاج إلى مخرج واعي مدرك معنى المسرح الموسيقي، بمعنى أن لا يمكن أن يكون تركيزنا على التمثيل والأغنية والحركة «سنيدة» بمعنى عنصر مساعد للتمثيل، بالعكس، عندما يكون العرض ميوزيكال، فالموسيقى هي الأساس في العرض سواء الموسيقى مصاحبة للحركة أو موسيقى مصاحبة للغناء، ولكن لا يكون العرض قائم على التمثيل ويتخلله بعض الأغنيات والاستعراضات، هناك بعض صناع المسرح الميوزيكال، يُلحنون النص النثري، او النص يُكتب شعرًا، فيجب أن يكون مخرج العمل الميوزيكال، مدرك لمعنى تقنيات وعناصر المسرح الموسيقي، وهناك نقطة هامة في عناصر المسرح الموسيقي، فكرة اختيار وتواجد موسيقي يفهم مفردات المسرح، بمعنى أن ليس أي عازف قادر على العمل في المسرح الموسيقي اللايف، إلى جانب أن أيضًا المُلحن الذي يُلحن الأغنية الدرامية يجب أن يكون واعي بطبيعة المسرح، لأن ليس أي ملحن تقليدي يستطيع أن يتعامل مع تلحين الأغاني الدرامية، والتي لها معايير على مستوى اختيار المقامات والإيقاعات، وفكرة هل المغني سيغني أم سيؤدي، أم سيقول إلقاء مُنغّم أم أغنية طربية، هذا يحتاج إلى مُلحن يفهم ما معنى كلمة دراما.

وأضافت دكتورة ياسمين: قبل أن نبحث هل نقدم مسرح موسيقي يجذب الجمهور، يجب أن نسأل انفسنا، هل لدينا في مصر مسرح ميوزيكال؟ من وجهة نظري لا أرى أن لدينا هذا النوع من المسرح، شاهدت عروضا كثيرة يأتون بمطربة أو مطرب يغنون، أو ممثلة ترقص وتغني «بلاي باك»، ما يطلقوا عليه مسرح غنائي في مصر دون ذكر أسماء عروض، فقيرة جدًا، للأسف ما يقدم هو قائم على التمثيل والأغنيات المقحمة على النص الدرامي وليست في نسيج العمل الدرامي، فنحن تقريبًا ليس لدينا ما يعرف بالمسرح الميوزيكال بالمعايير العالمية.

وتابعت: مما لا شك فيه أن المسرح الموسيقي في مصر جماهيري، لأن مصر في العشرينات وحتى الخمسينات ومسرح ملك وفرقة نجيب الريحاني وعلي الكسار وفرقة منيرة المهدية وفرقة ملك، التي ظهرت في أوائل الاربعينات واستمرت حتى الخمسينات، كل هذه الفرق كانت تقدم مسرح غنائي، كانت تعتمد على النص الدرامي والاغنية الدرامية التي تخدم الدراما، ولكن هذا اللون من المسرح ناجح جدًا، وبعد ١٩٥٢، ظهر لدينا مسرحيات غنائية نالت نجاح كبير مثل «ياليل يا عين» وفي الستينيات «وداد الغازية»، وعدد كبير من المسرحيات الأخرى، وكان الجمهور عليها كثيف جدًا، ولم

يكن التليفزيون متواجد بعد، فكان المسرح هو وسيلة الترفيه والمتعة للجمهور.

تقديم عمل مسرحي موسيقي هو نوع معالجة مسرحية ليس له علاقة بالنص

فيما قال المؤلف الموسيقي المسرحي الدكتور هاني عبد الناصر الاستاذ المساعد بكلية التربية الموسيقية بجامعة حلوان: التجربة اثبتت أن العرض الموسيقي هو نوع معالجة مسرحية ومعالجة فنية، كيف يقدم العمل مسرحيًا في اختيار انه يقدم بشكل موسيقي، هذا اختيار مبدعي العمل، ليس له علاقة بالنص، والدليل أن رواية «البؤساء» تم تقديمها ميوزيكال، وغيرها من الروايات الأدبية، فكرة تقديم عمل مسرحي بشكل موسيقي هو نوع معالجة مسرحية ليس له علاقة بالنص، والعمل المسرحي الموسيقي يتطلب عناصر خاصة جدًا، بتطلب ملحن مدرك الفرق بين تلحين كلمات الاغاني في المطلق وبين التلحين للمسرح، والتلحين الدرامي له متطلبات خاصة، تعامل مختلف مع الكلمات والعصر المقدم فيه العرض المسرحي، قصة العرض تدور في أي عصر، وطبيعة صوت المغنيين الذين سيمثلوا، وطبيعة الشخصية التي يلحن لها الكلمات الخاصة بها، ليصنع لها ألحان تبرز معالم وملامح الشخصية، فعلى سبيل المثال، لا يمكن أن نقدم الحان تتسم بالرقة مع شخصية شريرة أو قاسية، وكذلك باقي العناصر للعرض الميوزيكال، فتصميم الرقصات للعروض في المطلق غير تصميم الرقصات في عمل موسيقي غنائي، وكيفية أن يجمع الممثل بين الحركة والغناء والأداء معًا ومصمم الاستعراضات يستطيع أن يراعي ذلك، إلى جانب أن يجب في هذه النوعية من العروض يجب أن يكون هناك إبهار بصري، على مستوى الإضاءة والديكور والملابس، المسرح الموسيقي قائم على الابهار، وإخراج الأعمال الموسيقية

يحتاج إلى مخرج خاص قادر على المحافظة على إيقاع العمل وقادر على جذب انتباه الجمهور طوال الوقت، ويكون له تصور مسبق للعمل قبل بدايته، ومع بدأ العمل في هذا المشروع الفني يبدأ تنفيذ تصوره المبني على تكامل كل العناصر مع بعضها البعض.

وأضاف دكتور هاني: التجربة اثبتت اننا قادرين على تقديم هذه النوعية من العروض بشكل ناجح، هناك تجارب كثيرة مسرحية ميوزيكال لاقت نجاح، وكان آخرها التجربة التي شاركت فيها وهي «ولا في الأحلام» للمؤلف المسرحي والموسيقي إبراهيم موريس ومن إخراج هاني عفيفي، وقبلها قدم مخرج ومؤلف العمل تجربة «ليلة» والتجربتين لاقوا نجاح كبير، وهناك عددصا من النجوم الكبار حرصوا على حضور العمل أكثر من مرة، والجمهور يتأثر بالتعود، للأسف نحن في مصر مقلين في تقديم هذا النوع من المسرح، نظرًا لقلة الإمكانيات الإنتاجية وهذه العروض تتكلف مبالغ طائلة، أو هناك سبب آخر ندرة العناصر الفنية التي تستطيع أن تقدم هذا اللون، فالجمهور المصري غير معتاد على مشاهدة العروض الميوزيكال بشكل كبير، فهذا اللون هو غير مألوف لديه، ولكن التعود هو الذي يبني القاعدة الجماهيرية، الجمهور إذا رأى عمل جيد في كل عناصره ويحترم عقليته ويحقق له الإمتاع، بالتأكيد سيقبل عليه، ومع تكرار هذه التجارب، الجمهور سيعتاد على هذا اللون من المسرح.

العروض الموسيقية تمتاز باحتضانها للموسيقى الحية

ويرى الناقد أحمد خميس أن العروض الموسيقية تمتاز باحتضانها للموسيقى الحية المصاحبة للعرض المسرحى المزمع تقديمه وهو آمر يتطلب كثير من الجهد الابداعى والتقنى ويحتاج لكثير من الوقت اثناء البروفات، حتى

تتناغم العناصر مع بعضها البعض بالقدر الذى يخدم العرض المسرحى ويعطيه حيوية ومرونة وقدرة فائقة على التأثير، والمشكلة الاساسية التى تواجه تلك العروض هو كفاءة تلك الموسيقى ومرونتها بالقدر الذى يخدم تيمات النص المعد خصيصا لهذا النوع ومدى توافق بقية العناصر بطبيعة الحال وأيضا المسرح الذى يستوعب وجود موسيقيين وممثلين واستعراضات وديكورات وإكسسوارات دون ان يكون هناك خلل يعطل الافعال والاحداث، ومهم جدا مرونة المنتج ووعيه بالنوع الدرامى وما يتطلبه من استعداد حسب العناصر وموضوع النص والممثلين القادرين على التناغم والتوافق مع تلك التركيبة المعقدة.

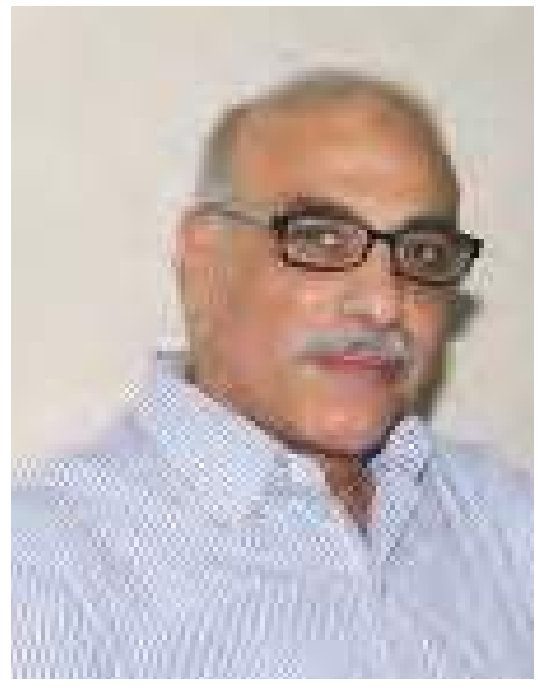
وأضاف خميس: نستطيع تقديم ذلك النوع فى عروضنا بطريقة تسعد الجمهور بالطبع وسواء كانت العروض قليلة التكلفة او باهظة التكاليف فأن المتلقى يلتف حولها ويشجعها والنماذج التى قدمت مؤخرا مبشرة للغاية منها ما قدم فى القطاع الخاص مثل (تشارلى) وعرض اخر للمخرج هانى عفيفى وهو (ولا فى الاحلام) ومؤخرا عرض (الطاحونة الحمراء) بالثقافة الجماهيرية من إخراج حسام التونى وكتابة احمد البنا عن الفيلم الشهير Moulin Rouge، وبالتأكيد العروض الموسيقية مهتمة جدا بالجمهور والكل ينتظرها سواء الجمهور العادى او المتخصص ويكفى ان نراجع ما حدث مؤخرا مع الاقبال الجماهيرى على عرض الطاحونة الحمراء بوجود زخام شديد ادى لمعارك بالايدى حرصًا من المتلقى على متابعة العرض فى عدد لياليه المحدودة.

وتابع الناقد أحمد خميس: اهم عناصر نجاح تلك العروض هو توفير المناخ الملائم لها من استعداد الانتاج لوجود مسرح واجهزة تقنية تحتمل وجوده، وممثلين على قدر عالي من التدريب والتوافق وقدرة على تحقيق مسألة الممثل الشامل، وأيضا نصوص معدة بشكل يدمج الغناء الحى داخل نسيج الاحداث.

الميوزيكال تحتاج متطلبات خاصة على مستوى النص

قال الفنان محمود متولي: طبيعة العروض الموسيقية تحتاج إلى تحضيرات وعمل مكثف عليها عكس العروض الموسيقية العادية، لأن دائمًا الدراما المُغناه نخلط بينها وما بين النصوص العامة، المضاف إليها أغنية مثلا في العرض، والعروض الميوزيكال، التي تحتاج متطلبات خاصة على مستوى النص، الورق يجب أن يُكتب بشكل يُلحن ويكون دراما مُغناه، والمؤلف داخل التجربة عليه أن يكون مرن مع المخرج في تغيير النص لما يتطلبه، وأرى أن أي دراما أو حبكة من الممكن أن يتم تحويلها لمسرح ميوزيكال، من بداية الورق من المفترض أن يكون ٨٠٪ من النص غناء درامي و٢٠٪ حوار عادي، ولكن هذا لا يحدث في مصر بهذا الشكل تخوفًا من أن يمل الجمهور من ذلك لأنهم غير معتادين على هذا الشكل من المسرح، ولدينا تجارب غنائية أو ميوزيكال بالكامل استطاعت أن تجذب الجمهور وتنجح جماهيريًّا ونقديًّا، ومن العروض الغنائية «يوم ان قتلوا الغناء» و«تشارلي»، والعروض الميوزيكال «ولا في الأحلام» و«كتيبة نغم» و«أوليفر» و«الطاحونة الحمراء».

وأضاف متولي: حالة الغناء والموسيقى الحية والتمثيل والاستعراض والبناء الدرامي للحدوتة نفسها، عوامل جذب للجمهور، والمخرج في العروض الميوزيكال يكون هناك مخرجين، مخرج موسيقي ومخرج درامي، مهمتهما اختيار اصوات مناسبة للأدوار، وليس المقياس حلاوة الصوت فقط، وإنما الصوت «لايق» على الشخصية الدرامية التي سيقدمها الممثل، للأسف في مصر نبحث عن الأصوات الجيدة فقط، لان نادرًا ما نجد صوت جيد يمثل، والمخرجان عليهم عاتق ان يختاروا ما يليق



ان يقدم الدور صوتًا وأداءً تمثيليًّا، التسكين مهم جدًا من البداية، الهندسة الصوتية هامة جدًا في العروض الموسيقية اللايف، وللأسف تكلفتها باهظة جدًا على الجهة الإنتاجية، والعروض الموسيقية تكون مبنية على الإبهار البصري، ديكور وملابس وإضاءة وسينوغرافيا مبهرة، والاستعراضات مبهرة وكذلك الآداء يجب أن يكون فيه إبهار للمتلقي، وأرى أن العروض الميوزيكال قادمة بقوة، وكنت احلم بأن اقدم عرض ميوزيكال، والحمد الله حققت هذه الأمنية هذا العام مع مسرحية «الطاحونة الحمراء».

اللايف يجذب الجمهور إذا كان مصنوع بحرفية شديدة

فيما قال الملحن والمؤلف الموسيقي زياد هجرس: العروض الميوزيكال تعتمد على الموسيقى بحد أدنى ٥٠٪ من العرض، ومعظم العرض يكون غناء وموسيقى، ويحتاج متطلبات خاصة على مستوى النص، الورق من البداية يجب أن يتم كتابته أو مُعد بشكل غنائي أو موسيقي، إما أن يتم كتابة أغاني كاملة داخل النص في دراما العرض، او يُكتب بشكل حوار مُغنّى، والحوار المُغنّى، يجب أن يكون هذا الحوار متجانس مع دراما العرض، ثم ياتي دور الملحن والمؤلف الموسيقي، وأهم عنصر في هذا العمل الممثل، يجب أن يكونوا قادرين على الغناء والأداء المتميز، ويكون لديهم قدرة على الغناء بأداء درامي، وفي العروض الموسيقية هناك حلين للموسيقيين، إما أن تكون الموسيقى والغناء لايف، أو ان تكون الموسيقى مسجلة والغناء هو اللايف، والنوع الأول هو الأصعب، بسبب الامكانيات المادية، وأن يتم توفير عددًا من العازفين الجيدين المدركين لطبيعة الموسيقى على خشبة العروض المسرحية، إلى جانب هندسة صوتية جيدة ومسرح جيد.

وأضاف هجرس: الجمهور يُجذَب عندما يجد أنه مُقدّر من صُنّاع العمل، واللايف بالتأكيد يجذب الجمهور أكثر إذا كان مصنوع بحرفية شديدة، وبالتأكيد العروض الميوزيكال جماهيرية، وأرى أن هذا اصبح اتجاه خلال الـ ٥ سنوات الماضية، أن يتم انتاج عروض غنائية مع اختلاف مستوياتها، مازال الجمهور يحتاج مزيدًا من المعرفة والوعي بما هو العرض الميوزيكال، الجمهور عندما يعتاد على الجيد يذهب إليه، فإن قدمنا لهم عروضًا موسيقية جيدة بالتأكيد سيعتادوا على هذه النوعية من العروض.

وتابع: قدمت أكثر من تجربة مسرحية موسيقية، أولها «أوليفر» والذي حصلت من خلاله على جائزة أفضل تأليف موسيقى وألحان من المهرجان القومي للمسرح المصري العام الماضي، دورة الفنان الزعيم عادل إمام،

والعرض من أشعار وإخراج حازم أحمد، أوليفر كانت تجربة صعبة جدًا لانها كانت مع فريق كلية الصيدلة جامعة المنصورة، وقبل العرض قمنا بعمل ورشة غناء لتدريب أصوات الطلبة واختيار الافضل، وقدمت أيضًا تجربة «ماتيلدا» عرض غنائي في جامعة المنصورة، والعرضين كانوا ينتمون إلى الروح الغربية، ولكن المسرح الموسيقي بروح مصرية شرقية ولايف، كان لدي تجربة مهمة مع المخرج السعيد منسي، وكانت تجربة مختلفة جدًا لأنها موسيقى شرقية صوفية، ومهم أن يكون هناك توافق فكري بين مخرج العرض والمؤلف والملحن الموسيقي، وأن يكون هناك ثقة بينهما، وهذا ما حدث في عرض «النور» مع المخرج السعيد منسي، وقدمنا في هذا العرض موسيقى حيه صوفية شرقية خارج الصندوق، خارج عن ما هو متعارف عليه، وآخر تجربة قدمتها كانت العرض المسرحي «الطاحونة الحمراء» إخراج حسام التوني، وهي تجربة مستوحاه من الفيلم الشهير Moulin Rouge، حاولنا أن نقدم شكل مسرحي مختلف عن الفيلم، وكان تحدي كبير لأن الفيلم غنائي استعراضي، ولكن كاتب العمل أحمد البنا وأشعار ودراماتورج أحمد زيدان، الاثنين صنعوا حالة درامية مكتوبة بشكل جيد، وبدأنا جميعًا على العمل على العرض حتى ظهر بما ظهر عليه، اهتميت أن ادمج العازفين الذين يقدمون موسيقى حيه مع الحكاية، لأن دراما العرض تسمح بذلك.

وختامًا قال المؤلف المسرحي أحمد حسن البنا: الموسيقى في مصر هي عنصر جاذب للشعب المصري، بداية من عازف الربابة عندما كان صوت ربابته تجعلنا نشاهده سواء في الشارع أو من المنازل من الشرفات، ونستمتع بهذه الحالة الذي سببها هذا الرجل البسيط، نحن شعب تجذبنا النغمة والغناء قبل اي شيء آخر، الجمهور جاهز أن يستقبل في أي وقت أن يشاهد مسرحية موسيقية غنائية استعراضية إذا قدمت إليه بشكل مناسب، والمسرحيات الموسيقية في مصر تواجههم مشكلتين، المشكلة الأولى الإنتاج، كم العازفين المطلوب وجودهم بداية من البروفات حتى العرض، والمايسترو للعازفين أو الملحن والمؤلف الموسيقي يجب أن يكون واعي ومدرك معنى الموسيقى في المسرح، ودوره يكون موازي لدور المخرج، ويجب أن يكون على وعي بدراما العرض، الإنتاج عائق كبير، إلى جانب عدم

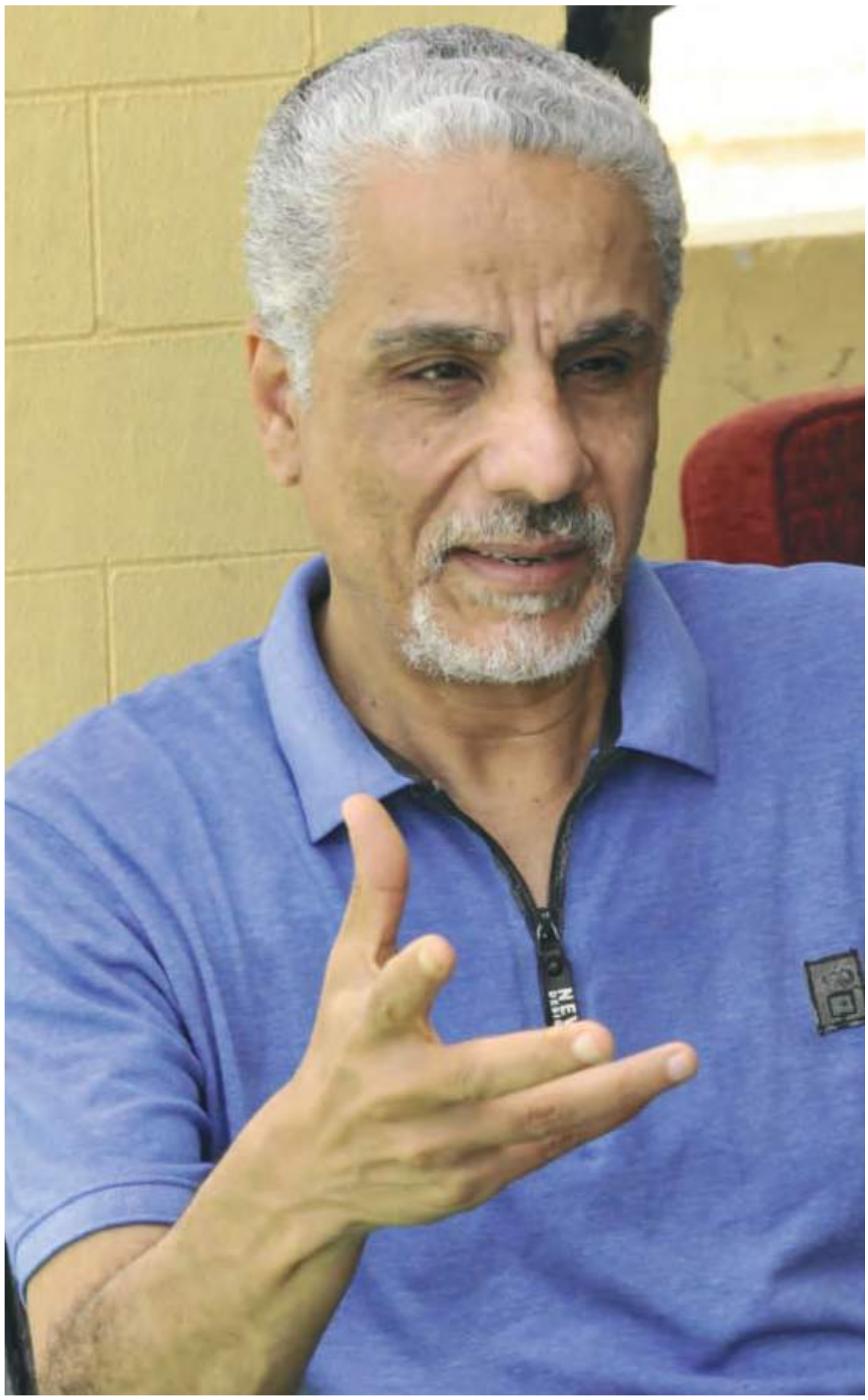
وجود مسارح مجهزة لاستقبال هذه العروض الموسيقية، أغلب مسارح جمهورية مصر العربية تُعاني من تقنيات الصوت والإضاءة، التقنيات الفنية بشكل عام، إلا بعض المسارح التي يتم تجديدها، أو بعض المسارح الأقليمية التي تحاول إدراتها المحافظة على ذلك، لكن الغالبية العظمى غير مجهزة.

وأضاف البنا: هناك نصوص جيدة وتصلح لان تكون مسرحية موسيقية، وهناك بند أصبح اساسي وهو «الإعداد»، وتحول من إعداد لدراماتورج، فأصبح اي قصة من الممكن أن يتم تحويلها لعمل استعراضي موسيقي، ولكن في حالة أن تكون رؤية المخرج جاهزة، وعلى العكس تمامًا بعض المخرجين يأخذون عمل استعراضي موسيقي غنائي على سبيل المثال «البؤساء» وللأسف لا يستطيع المخرج أن يقدمه بالشكل المكتوب به النص في الأساس، أن يكون الحوار كله مُغنّى، والموسيقى تنقل الحالة الدرامية، وليست مجرد موسيقى فقط.

وتابع: سعدت بتجربة «الطاحونة الحمراء» وعندما شاهدت العرض انبهرت بالنسخة التي تم تقديمها على المسرح ونسيت دوري كمؤلف والدراما التي كتبتها، واستطاع أحمد زيدان دراماتورج العمل ان ينقل العرض من الحالة الدرامية الاستعراضية الغنائية، إلى الحالة الموسيقية الاستعراضية الغنائية، في العمل المقدم على المسرح الموسيقى بطل العرض، ولكن في النص الذي كتبته كانت الدراما هي الاساس وياتي بعدها الاستعراض والغناء.

أبطال مدن القناة وسيناء في «السمسمية»

سعيد سليمان: الفن الشعبي وليد الظروف السياسية والاجتماع



في ظل تطلعنا إلى إعادة إحياء التراث الثقافي والتنويري لمصر، برزت مبادرة "وُلد هنا" لفرقة المواجهة والتجوال، تسعى إلى تسليط الضوء على الشخصيات البطولية والمفكرين المؤثرين في مختلف أنحاء مصر. بقيادة المخرج محمد الشرقاوي، تحت رعاية وزارة الثقافة، تتجول هذه المبادرة عبر المحافظات المصرية، لتستعرض قصص أبطال مجهولين ساهموا في بناء وصياغة تاريخ مصر. يقدم المخرج سعيد سليمان ضمن المبادرة عرضه «السمسمية» حيث يجسد المشروع رؤية سليمان في استخدام الفن المسرحي كأداة للتنوير ونشر الوعي الثقافي ويتناول العرض بعض من أبطال القناة وسيناء، وفي هذا الحوار، يكشف لنا سعيد سليمان عن دوافعه وراء اختيار هذه الشخصيات والحقبة التاريخية، ويحدثنا عن أهمية الفن الشعبي في تجسيد روح المقاومة والنضال.
والعمل بطولة مجموعة من الممثلين، كتابة وإخراج سعيد سليمان، رؤية موسيقى هيثم درويش، ملابس سماح نبيل، مكياج رحاب طايع، مساعدي الإخراج رحمة محمد، دنيا بكر، مخرجون منفذون عليا عبدالخالق، وفاطمة عصمت، أحمد ماهر.

حوار: روفيدة خليفة

حدثنا عن مبادرة ولد هنآ والهدف منها؟

أطلقت مبادرة «وُلد هنا» ضمن مشروع مسرح التجوال بهدف تسليط الضوء على الشخصيات التنويرية في مختلف أنحاء مصر، بما في ذلك الصعيد ومدن القناة وسيناء. وتهدف المبادرة إلى إبراز الأبطال والمثقفين والمفكرين الذين كان لهم تأثير كبير في بيئاتهم المحلية. تتنقل عروض المبادرة بين المحافظات تحت رعاية وزارة الثقافة وعدد من الوزارات الأخرى المهتمة بهذا الاتجاه، بهدف نشر الوعي الثقافي والتنوير في جميع ربوع مصر.

لماذا اخترت اسم السمسمية كتيمة للعرض؟

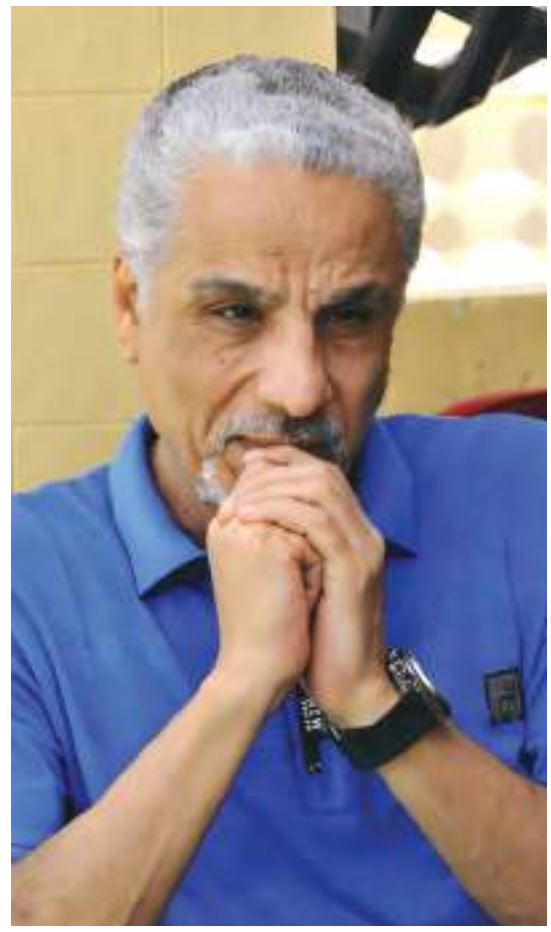
اختيرت آلة السمسمية لتكون اسم العرض لأنها تُعَدُّ رمزًا مميزًا في مدن القناة وسيناء، لعبت دوراً محورياً حيث بنيت عليها كل الأغاني الوطنية، والمقاومة الشعبية مرتبطة جدا بآلة السمسمية وكأنها نشأت في ظل المقاومة والحرب والصراع، فارتبطت السمسمية بشكل وثيق بهذه الفترات، مما يجعلها ليست مجرد آلة موسيقية للمتعة والطرب، بل أداة تحفيزية وحماسية للنضال والمقاومة ورمزا لكل هذه الشخصيات التي جسدها العرض، قصص الأبطال، من الرجال والنساء والأطفال، الذين واجهوا الاحتلال والعدوان في ظروف صعبة، وهذا تتميز به مدن القناة مثل مدينة السويس وهي تحت الحصار. يتناول العرض بطولاتهم وتضحياتهم، ويعرض جوانب من حياتهم تسلط الضوء على دورهم الملهم في تاريخ مصر، بهدف تعريف الجيل الجديد بهؤلاء الأبطال غير المعروفين وليس فقط مجرد عرض لحياتهم الشخصية.

ولماذا اخترت فترة العدواني الثلاثي تحديدا للعمل عليها؟

اخترت تلك الفترة لتكون محور العرض لأن مدن القناة وسيناء ترتبط بشكل وثيق بهذه الفترة التاريخية. تراثهم الغنائي والشعبي، بالإضافة إلى طقوس مثل حرق الدمية في بورسعيد، والحنة، والبمبوطية، معظمها مرتبطة بهذه الفترة أحداث نكسة ٦٧ وحرب ٧٣؛ فالموقع الاستراتيجي لهذه المدن بالقرب من قناة السويس جعلها في مواجهة مباشرة مع العدوان، سواء كان العدوان الثلاثي أو الإسرائيلي. هذا الموقع الجغرافي أدى إلى تعرضها المستمر للغارات والهجمات، على عكس المناطق الأخرى في مصر البعيدة عنهم. مدن القناة لم يكن أمامها سوى خيارين: الاستسلام أو المقاومة، فاختارت المقاومة وضحت بالكثير في سبيل ذلك. لذلك، تعد هذه الفترة الزمنية من أهم فترات القدر السياسي والمقاومة الشعبية التي فرضت على سكان هذه المدن بحكم موقعهم الاستراتيجي.

من أبرز الشخصيات التي استعنت بها في العرض؟

أبرز العرض عدداً من الشخصيات المميزة من مدن القناة وسيناء، حيث تم اختيار شخصين من كل مدينة لتجسيد تنوع وتفرد أعمالهم البطولية. من بين الشخصيات المختارة عليه الشطوي وزينب الكفراوي من بورسعيد، وجلال الهاشم من الإسماعيلية وكابتن الغزالي من السويس، آمنة دهشان وعلي زنجير، وفتحية الاخرس. كل هؤلاء لهم جهودًا بارزة في دعم المقاومة الشعبية، حاولت قدر الإمكان اللجوء



لشخصيات مختلفة بمواقف مختلفة لاتتشابه أفعالها، فهناك من هربت من المنزل في طفولتها لتنضم للمقاومة، وجلال عبده هاشم الذي كانت لديه رؤية فنية منذ طفولته، حيث كان يتمنى صنع تمثال لأطفال المقاومة الشعبية، معبراً عن تقديره وشغفه بالنضال، وكابتن الغزالي الذي استخدم الفن كأداة للمقاومة، حيث ألف وكتب ولحن أغاني تحفز الناس على النضال والمقاومة ضد العدوان.

هناك الكثير من الشخصيات قدمت أفعالا بطولية تتراوح بين المشاركة في المقاومة، والتضحية الشخصية، واستخدام الفن كوسيلة للتحفيز والنضال. تؤكد فكرة العرض على تنوع الشخصيات وأفعالهم، وتسلط الضوء على النماذج التي يمكن أن تكون مقدمة لسلسلة من العروض المستقبلية. هذه السلسلة يمكن أن تتناول المزيد من الشخصيات غير المعروفة التي تستحق الاهتمام والتكريم، مما يفتح الباب أمام عروض مستقبلية تحت عنوان «السمسمية ١ و٢ و٣»، وهكذا، لتسليط الضوء على المزيد من الأبطال الذين ساهموا في المقاومة والنضال.

***كيف ساهمت عناصر العرض المسرحي في توضيح رؤيتك؟**

لعبت سماح نبيل، مهندسة الديكور والملابس، دوراً محورياً في توضيح رؤيتي للعرض. الديكور كان بسيطاً وأشبه بالوثائقية، من خلال تضمين الجرائد والأخبار على البانوهات التي تغطي فترات العدوان الثلاثي حتى نصر أكتوبر، إضافة إلى بعض أدوات التمريض على البانوهات، مما يعكس أجواء المقاومة بالكلمة والسلاح والفن. استغللنا الديكور بجعله متحركا، بحيث يحركه الممثلون كنوع من الشمولية، ليعبر عن حالة الحصار، مثل حصار السويس، أو ليعرف المكان كالوحدة الصحية، أو كخلفية تاريخية وثائقية للفترة المحددة.

كانت الإضاءة كانت مكملة لهذه الرؤية، حيث تجنبت الألوان الأكلاشيهية، مثل الأحمر للشر والأخضر للخير، فأنا أحب العمل بالأبيض والأسود، الظلال والنور، ليس استعراضاً ولكن أعتني بتقديم جوهر الشخصيات بشكل أعمق. العرض كان غنيا، لم يكن سطحياً، بل كان يهدف إلى إبراز الغنى الداخلي للشخصيات.

عناصر العرض كلها كانت تخدم هذا الاتجاه ببساطة شديدة، وبأقل الإمكانيات استطعنا إيصال الكثير. اعتمدنا على مكاشفة العناصر، حيث يستبدل الممثلون ملابسهم على المسرح ويغيرون الإكسسوارات دون كواليس.

لماذا اخترت في بداية العرض أن يكون احتفالاً يبدأ من الساحة وينتهي على خشبة المسرح؟

بداية العرض بالاحتفال الذي يبدأ من الساحة وينتهي على خشبة المسرح لم تكن مجرد شكلية لجذب الجمهور، بل كانت جزءًا أساسيًا من الطقس الذي يجب أن يتعرف عليه المتفرج قبل دخول المسرح، وهو طقس حرق الدمية أو «اللمبي». هذا الطقس كان يُمارس كل عام، وفي العرض، لم تكن الدمية تمثل ضابطًا إنجليزيًا بل كانت دمية بلا ملامح، يقوم الممثلون بتشكيل ملامحها من خلال كلامهم، مثل وصفها بأنها كسولة وباردة العينين.

هذه الدمية، التي يسميها الممثلون «أخينا»، تكون موجودة طوال الأحداث بشكل غير مباشر. وفي نهاية العرض، يتم تقديم «أخينا» مجددًا ليعطوه نصيحة لتغيير خموله وكسله، مما يجعل الرسالة واضحة جدًا للجيل الجديد. لذلك، كان من المهم أن يتعرف الجمهور على «أخينا» في طقس الحرق الذي يستكمل داخل المسرح، مما يجعله جزءًا أساسيًا ومكملًا دراميًا لعرض «السمسمية».

قدمت نماذج متنوعة للمقاومة منها من حمل السلاح ومنها من كان الشعر والفن سلاحه.. فكيف ترى تأثير الفن الشعبي في المقاومة لدى الشعوب؟

المقاومة هي التي أدت إلى نشوء هذا النوع من الفن الشعبي، خاصة في مدن القناة وسيناء، حيث أثرت الظروف السياسية التي مرت بها هذه المدن وأدت لفن شعبي مختلف. هذا التأثير تجلى في طقس «اللمبي»، وأغاني السمسمية الوطنية، وبعض الرقصات. يمكن القول إن الفن الشعبي ينبع من الظروف المحيطة، وهو ليس مجرد فن مطلق بل مرتبط بالسياق السياسي والاجتماعي. على سبيل المثال، في الصعيد، تؤدي الظروف الاجتماعية والاقتصادية إلى فن شعبي مختلف تمامًا عن مدن القناة وسيناء. الفارق بين آلة الناي في الجنوب والسمسمية في مدن القناة وسيناء كبير جدًا؛ فالناي يشجي ويعبر عن الحزن والصبر على الأقدار، بينما السمسمية تعبّر عن الثورة والغضب والنضال. الفن الشعبي، سواء كان موسيقيًا أو حركيًا أو راقصًا أو تشكيليًا، هو نتاج للظروف المحيطة التي تؤدي إلى ظهور هذا النوع من التعبير الفني.

المقاومة تتماشى مع كل باحث عن حريته وكرامته.. ولكن الإسقاط الأكبر على الجيل الجديد

هل يمكننا القول أن العرض إسقاط على الواقع الحالي خاصة مع وجود حالة مشابهة اليوم وهي الأحداث في فلسطين ؟
بالطبع، هناك إسقاط على الوضع الحالي. فكرة المقاومة تتماشى مع القضية الفلسطينية والشعب الفلسطيني، وقد تمت الإشارة إلى إسرائيل وعلاقتها بالغزو خلال الاستعراض التاريخي في العرض. فكرة المقاومة ليست محصورة في زمن أو مكان معين، بل هي تتماشى مع أي بلد يقاوم من أجل حريته وكرامته. ولكن الإسقاط الأكبر بالنسبة لي هو على الجيل الجديد. فبينما لا يواجه هذا الجيل حربًا أو احتلالًا تقليديًا، فإن العرض يطرح سؤالاً حول موقفهم من النماذج التي نقدمها. يجب على الشباب أن يقاوموا، ليس بالضرورة الاحتلال، بل ظروفهم الشخصية والخاصة. قد يكون البطل في حياته ومؤثرًا في محيطه، لذا ينبغي أن يقاوم الظروف التي تمنعه من أن يكون هذا المؤثر والبطل. هذا هو الإسقاط الأهم في الواقع المصري: أن يقاوم الفرد في حياته الخاصة الظروف التي تعيقه عن تحقيق طموحاته وأن يكون إنسانًا مثاليًا ومؤمنًا بأهدافه، فيواجه كل ما يحبطه ويهزمه.

*استغرق تدريب الممثلين ستة أشهر فلماذا تصر دائماً على تدريب الممثل ليكون ممثل شامل؟
اهتمامي بالمؤدي الشامل يعود إلى أواخر التسعينيات مع بداياتي في المسرح. هذه الفكرة أيضا نابعة من التراث الشعبي الغني بالمؤدي الشامل؛ فحتى الحكّاء في تراثنا كان يؤدي دوره بشكل حركي، يغني ويتحرك ويشخص الشخصيات. في التراث الشعبي القديم، المشخصاتي. كان فناناً شاملًا، يعزف على الآلة، يغني، ويمثل، وهذا متجذر في الفن الشعبي حتى العالمي. لذا، عندما أتعامل مع التراث الشعبي، أتبنى هذا القالب للمؤدي الشامل، وينطبق الأمر نفسه على الممثل.
والحقيقة أن هذه الفكرة موجودة على المستوى العالمي وبدأت تنتشر في مصر وبعض البلدان العربية. فهي ليست مجرد صيحة، بل تستند إلى كيفية توظيف التراث الشعبي والصوفي الذي يأخذ من البيئة ويطورها. أؤمن بأن خصوصية المسرح تختلف عن التلفزيون والسينما؛ فالمسرح هو عرض شامل يتضمن الكلمة والحركة والفن التشكيلي والموسيقى، ولهذا يُسمى «أبو الفنون» وبالتالي مهم أن يكون المخرج والمؤدي هكذا.
في مدن القناة، نجد أن في الضمة مثلا ملتفين حول بعضهم والفرق الموسيقية يتبادل فيها الأعضاء الأدوار؛ فالعازف يغني والمغني يعزف. هذا النوع من الأداء المتكامل يحتاج إلى تدريبات مكثفة، وهو ما جعل التدريب يستغرق ستة أشهر لتدريب الممثلين ليصبحوا مؤدين شاملين. إنهم بحاجة إلى تطوير مهاراتهم في الاستماع والحركة والغناء، وهذا ما يجعل العمل المسرحي الذي أقوم به مميزاً ومتجانساً.

ما المختلف في هذا العرض عما قدمته من قبل؟
هذا العرض هو أول تجربة لي مع تراث القناة وسيناء، حيث تعاملت مع تقاليد البمبوطية، الضمة، الحنة السويسية، وطقس اللمبي، بالإضافة إلى أغاني السمسمية والمقاومة. وما يميز هذا التراث أن شكله ومضمونة لايمكن فصلهما، ربما في المستقبل، قد أطرح تساؤلات حول إمكانية تقديم السمسمية في سياقات أخرى، ربما عبر حوار مع آلات مثل الناي أو الكولة، لكن في هذا العرض، كانت السمسمية مرتبطة بشكل وثيق بالمقاومة.

لماذا اخترت استخدام الحكي؟
اخترت الحكي لأنني أردت أن تتواصل الشخصيات بشكل مباشر مع الجمهور، مما يخلق جوًا حميميًا. بدلًا من وجود راوٍ، تتحدث الشخصيات عن نفسها وتشخص أدوارها، مما يقربها من الجمهور ويجعلهم يتعرفون عليها مباشرة. كما أنني استخدمت تنوعًا في أساليب الحكي، بما في ذلك الحكي عبر الزملاء، الغناء، الكلام، الرقص، وأحيانًا بدون أي وسيلة. حاولنا ابتكار نوع جديد من الحكي هذا التنوع في الحكي يهدف إلى جعل الشخصيات أكثر قربًا وحميمية للجمهور، ويمنح العرض ثراءً في طرق التعبير.

هل سوف يستهدف العرض الأماكن الفقيرة ثقافيا ولا يوجد بها مسارح أم قصور الثقافة في المحافظات؟
بالفعل تم مراعاة ذلك وسيعرض في أماكن غير تقليدية مثل الملاعب والساحات ومراكز الشباب وهو تحد كبير ومثير في الوقت نفسه. هذا النوع من العروض يخلق ما أسميه «تجديد البحث المسرحي»، حيث يفرض علينا ظروفًا جديدة تتطلب إعادة النظر في السينوغرافيا والعلاقة مع الجمهور؛ مما يتيح نوعًا مختلفًا من التلقي والفهم. وهذا البحث المسرحي هو فرصة ثمينة لي للاستفادة منه كمبدع.

السر في اهتمامك بالتراث الصوفي والموال الشعبي؟
اهتمامي بالتراث الصوفي والموال الشعبي يعود إلى طفولتي حيث كنت معتادًا على تلك الأجواء منذ الصغر، حيث كنت أشارك في حلقات الذكر والرقص الصوفي مع والدي . دراستي لهذا التراث لم تكن مقتصرة على المعرفة النظرية فقط، بل عشت تجاربه العملية والجسدية أيضا، قمت بدراسة ومقارنة التصوف في مختلف الديانات، فكل العالم لديه رسمي والصوفي الجوهرية لهذا الدين؛ مما أعطاني رؤية شاملة عن هذا العالم. استلهمت التراث الشعبي والصوفي في أعمالي المسرحية، حيث قمت بتجريب مختلف الأساليب والنماذج، وغالبًا ما قمت بتغيير الأشكال التقليدية لهذا التراث لابتكار أعمال جديدة ومتجددة. بحثي الأول في الدراسة كان بعنوان»الأداء الحركي في الذكر بين الدراما والتجريب». تأثرت في الثقافة الجماهيرية من خلال ال١٠٠ ليلة وتأثرت بأعمال عبد الرحمن شافعي ويسري الجندي وغيرهم، مما دفعني للتجريب في التراث الشعبي وتجسيده بأساليب جديدة في أعمالي المسرحية بعيدا عن النقل او الشكل الوثائقي، فيمكن وضع النصوص العالمية في قلب التراث مثلما فعلت في ماكبس استبدال التراث الأسباني بالتراث المصري في عرس الدم، ما جعلني أدمج نصوصًا عالمية

مع التراث الشعبي لإنتاج أعمال جديدة ومتجددة.

كيف ترى قول البعض انه للحفاظ على الهوية علينا دائما العودة للتراث؟

العودة للتراث للحفاظ على الهوية أمر مهم ولكن كيف؟ فالفكرة تكمن في النظرة الذاتية من المبدع للتراث الشعبي؛ لأنه ليس كل ماهو تراث يعبر عن هويتنا، وعن نفسي فقد استخدمت التراث في وقت ما هجوما على التراث السلبي، فهناك مثلا في التراث نوع من أنواع القهر وخاصة في جنوب مصر سواء قهر الرجل للمرأة أو قهر الاحتلال لبعض الأفراد في حين أن هناك أشياء أخرى تشد همم المواطنين مثل سيف الدين يزن وذات الهمة وهكذا فالتراث ملئ بالمتناقضات. هناك تراث سلبي يؤدي للضعف وهذا لايجب التمسك به، بل يجب تحويله لإيجابي من خلال استكشافه وتجسيده بأساليب جديدة تعكس الحاضر وتتفاعل معه، فتكون العلاقة متجددة وتفاعلية وإيجابية. فلابد ان تحدد علاقتك بالتراث حتى لا يكون متحفي.

من خلال متابعتي لأعمالك لاحظت اهتمامك بالعرض في أماكن تجعل الممثل قريب من الجمهور.. لماذا؟

اهتمامي بالاقتراب من الجمهور ينبع من مفهوم مسرح المشاركة والتفاعلية. منذ بداية عملي في المسرح، كنت أعمل في أماكن مختلفة مثل الدوائر، القاعات، والساحات، وقدمت عروضًا مثل «أوديب» لسوفوكليس في حديقة، حيث كان الجمهور ملتفًا حول العرض. هذا الشكل الحميمي يأتي من التراث الشعبي الذي يعتمد على التفاعلية والتشاركية، يتفاعل الجمهور مع المؤدي، سواء كان على الربابة أو في الإنشاد الصوفي، بالمشاركة في الحديث، الرقص، والغناء. يتفاعل الجمهور بالسؤال والاستفسار، ويقوم الراوي بتعديل حكايته بناءً على تفاعل الجمهور. على سبيل المثال، إذا شعر عازف الربابة أن الجمهور غير مرتاح لهزيمة أبو زيد في جزء معين يغير من وطأة الهزيمة وإيقاع الحكاية لتخفيف ذلك. هذه التفاعلية مهمة جدا للممثل في تدريباته واحتكاكه بالجمهور، لذا أقول دائمًا للممثلين: «خذوا الجمهور في حضنكم وأنتم على المسرح».

يجب ان تشعر بأنفاسهم وتفاعلاتهم العصبية. ولابد ان تكون متحكم في الجهاز العصبي أثناء قيامك بالتمثيل أو الحكي. تربيت على هذا النهج منذ بداياتي، حتى قبل دراستي للمسرح، وتأثرت بالتجارب الطليعية في الستينات. تربيت على جروتسكي وكنت أعتقد أن هذا هو المسرح التقليدي لكنه كان ضد المسرح التقليدي، وكان يبتكر أشكالا مختلفة للتفاعل مع الجمهور في كل عرض، وقد استفدت من هذه التجارب. فلسفتي الشخصية تقوم على إيجاد هذا الاتصال الحميم مع الجمهور. بالنسبة لي، المسرح ليس مجرد مكان يجلس فيه الجمهور ليشاهد العرض، بل يجب أن يكون في حالة من التأمل وإعادة النظر والتفاعل العميق مع ما يُعرض عليه. يجب أن يشعر الجمهور بالتأثر والإلهام والتفاعل، وهذا يتجلى بوضوح في التراث الشعبي الذي يسعى دائمًا لجعل الجمهور جزءً من الحكاية والأداء

لماذا يندر تقديم هذا النوع من مسرح السيرة الذاتية؟

مسرح السيرة الذاتية نابع من هم المبدع، لأنه ليس مجرد نقل للأحداث والشخصيات. يجب أن يتناول المبدع السيرة الذاتية بطريقة إبداعية، تجعل الجمهور يشعر وكأن الأحداث تتحدث إليه شخصيًا.

إن مجرد تقديم سيرة ذاتية بشكل تقليدي يمكن أن يكون مملًا وسهل النسيان، لكن التناول الإبداعي يجعلها تنبض بالحياة وتؤثر في الجمهور. المسرح ليس كتابًا يُقرأ أو فيلمًا وثائقيًا يُعرض، بل هو تجربة تفاعلية يجب أن تجعل الجمهور يشعر بأنه جزء من القصة. لذلك، يجب أن تكون السيرة الذاتية مسرحية قادرة على إحداث علاقة شخصية بين المتفرج والأحداث المعروضة، وكأنها تحاكي تجاربه ومشاعره. وليست مجرد سرد للحياة الشخصية.

على الرغم من ندرة هذا النوع من المسرح كما ذكرتي وأنه كما أشرت هم شخصي إلا اني أتمنى أن يلقى اهتمامًا أكبر في المستقبل، لأن لديه القدرة على تقديم تجارب مسرحية فريدة وملهمة تجعل الجمهور يعيد النظر في حياته وتجربته الشخصية.

في الغالب تلجأ إلى إخراج أعمال من تأليفك، فهل ذلك بسبب عدم ثقتك في تناول الآخرين لها؟

الأعمال تكون من تأليفي باستمرار لأن كل عمل بالنسبة لي يمثل مشروعًا وليس مجرد مسرحية. بمعنى آخر، أنا أتعامل مع فكرة أو اتجاه محدد يسبق النص المكتوب. مع احترامي الكامل للمؤلفين الزملاء والأساتذة، إلا أنني أرى أن المشروع الذي أعمل عليه هو مشروعي الشخصي، وهذا يتطلب أن أبدأ بفكرة تتبلور على الورق من خلال ست أو سبع صفحات فقط في البداية. هذه الصفحات القليلة تكتمل وتتطور أثناء البروفات على خشبة المسرح، من خلال التدريبات والإضافات التي يتم العمل عليها بشكل مشترك مع الفريق. لذلك، لا أبدأ بنص تقليدي متكامل من الألف إلى الياء، بل بمشروع يبدأ بفكرة ويُطوَّر تدريجيًا حتى يكتمل.

أحيانًا، نادرًا ما أعمل على نصوص من تأليف زملاء، كما حدث مع نص «شتات» لرشا فلتس، والذي كان مشروعها الخاص. لكن بشكل عام، النص يأتي في المرتبة الثانية بعد الفكرة أو المشروع الذي أريده. لهذا السبب، أقول دائمًا أن ما أقدمه هو مشروع أكثر من كونه نصًا مؤلفًا تقليديًا.

إي أن كل عمل قدمته يمثل مشروعا خاصا؟

من خلال أعمالي، كل عمل يمثل مشروعًا جديدًا بالنسبة لي. مسرحية «الإنسان الطيب» تمثل محاولة لاستكشاف عوالم الحضرة والصوفية بمشاركة الجمهور، بينما مسرحية «شامان» تسلط الضوء على الجانب الباطني من الإنسان. أما «ترنيمة الفلاح الفصيح»، فتمثل توجهًا جديدًا نحو عالم مصر القديمة في تراث مختلف وغني لم يستغل بعد.

قمت أيضًا بإدخال النصوص العالمية في التراث الشعبي، وايضًا مشروع موسيقي كامل من خلال مشروع «الأوبرا الشعبية»، وقدمت فيه ثلاث تجارب» ياسين وبهية»، »حي بن يقظان»، و»الإنسان الطيب»، مشروع الممثل الشامل. كل عمل لديه ميزته الخاصة، وأنا دائما أسعى لاكتشاف المزيد في تراثنا الغني والمتنوع.

هل هناك جديد بعد السمسمية؟

كان هناك تعبيرا لبيتر بروك وهو الحدث الفني» لازم أعمل المشروع حالا» وبعد «السمسمية»، هناك العديد من المشاريع الجديدة في الدرج، ولكن ليس هناك هذا الحدث الفني لأيهما يجب تقديمه.

الست زينات

«الأرتيست»

أيمن غالي

حين قررت دخول العرض المسرحي «الأرتيست" كنت أتوقع بانطباعي المسبق عن عروض السِيَر عرضا عادي فنياً يكتفي باستعراض أهم المحطات الفنية للفنانة المحبوبة «زينات صدقي» كنوع من النوستالجيا الفنية، ولكني فوجئت بعرض متكامل فنياً كسر كل توقعاتي المسبقة، فلم يقف العرض عند حدود سرد سيرة حياة لكنه حلَّق في سماوات أكثر رحابة من خلال لحظة منتقاه بحس فني وإنساني مُرهَف، لحظة خاصة جدا وبسيطة جدا لكنها تمثل تفجيراً لأزمة وقضية بل قضايا إنسانية وإجتماعية عامة كبرى.

فنانة لها تاريخها الفني وإسمها الرنان في تاريخ السينما المصرية حين تُدعى لحفل تكريمها لمشوارها الفني الطويل من قِبل رئاسة الجمهورية بعد سنوات من التجاهل فلاتجد لديها فستاناً واحداً يليق بالمناسبة !! تلك كانت اللحظة المُفجرة لرحلة غَوْص في أعماقها النفسية، تقف طويلا أمام دولاب ملابسها فتنهال الذكريات عليها «وعلينا» تجلدها «وتجلدنا» تداويها «وتداوينا»، تتذكر سياط المجتمع الذي سخر من أحلامها ووصمها وحاصرها فاحتمت بفنها لتداوي جروح الزمن وتحتضن الأمل في جيل جديد تورِّثهم إحترام الفن والدفاع عن أحلامهم، فالفن كالحلم كالأمل يبعث الحياة في الروح.

يتماس النص المسرحي «الأرتيست" مع نص «أغنية التم» او «أغنية البجعة» للكاتب الروسي العظيم أنطون تشيخوف من حيث الموقف الدرامي المرتكز على لحظة إنسانية مؤثرة في فنان «تم ركنه على الرف» في نهاية مشواره الفني فتُفجر بداخله سيلاً من الذكريات لمشوار حياته، مع إختلاف المعالجة الدرامية والقالب الفني واختلاف المضامين والمعاني بين النصين، ونص "أغنية التم" لتشيخوف له معالجات كثيرة سواء عالمية او محلية لكن نص «الأرتيست" رغم تشابه موقف الإنطلاق مع نص تشيخوف لكنه حَلّق بعيدا في سماوات رحبة وأكثر خصوصية بمجتمعنا، وتعمّد مؤلف نص الأرتيست أن تبدأ الأحداث من أحلام الجيل الجديد الممثل للأمل

والحلم والمواجهة فيصبح هو الهدف الموضوعي والمعنى المقصود بالنص المسرحي رغم أن النص يتمحور دراميا حول شخصية زينات لكنه يتجاوزها إلى معنى أعم وأوسع بقوة بنائه الدرامي فتعمد ألا يذكر إسمها كاملا بشكل مباشر طوال العرض لتوسيع نطاق مضمونه ومعناه بشكل عام فلم يقف عند حدود السيرة الذاتية للفنانة المحبوبة زينات صدقي.

إرتكز العرض المسرحي «الأرتيست" في المقام الأول على النص المكتوب بوعي فني كبير فإصطياد لحظة إنسانية ثرية ولا محدودة الدلالة كمُفجر للحالة الدرامية هو إنتقاء ذكي من المؤلف فكانت ككرة الثلج المتناهية الصِغَر كلما تحركت تضخمت بشكل متدرج وسلس دراميا فنجد أنفسنا متورطين في قضايا أعمق وأهم من أزمة "ماعنديش فستان عِدل أحضر بيه الحفلة !!»، فمفارقة النص هنا أننا أمام «مأساة» ممثلة «كوميدية».

إستخدم النص المسرحي تكنيك «الإسترجاع الزمني - الفلاش باك» في العديد من المواضع بل أنه أحيانا إستخدمه بشكل مركب عن طريق الفلاش باك من فلاش باك (من ذكرياتها مع الخياط إلى ذكرياتها وأحلامها مع أخيها في منزل العائلة) ورغم خطورة هذا التكنيك على إيقاع أي عمل درامي فهو سلاح ذو حدين في العموم لكن في عرض «الأرتيست" لم يتأثر الإيقاع سلباً بل على العكس كانت لحظات الفلاش باك ذات أثر إيجابي يشحذ إيقاع العرض وذلك لعدة أسباب أولاً لوجود مبرر ودافع درامي قوي لكل لحظة إسترجاع زمني يجعلها ضرورة درامية منطقية فكان إختيار مواضع الفلاش باك مرتبطا نفسيا وموضوعيا بالموقف الدرامي في كل مشهد، وثانيا لنعومة الإنتقال إلى الفلاش باك بكل سلاسة فنية وساعد في ذلك كون المخرج هو نفسه المؤلف (محمد زكي) (وشاركته في التأليف: اسماء السيد) فكان على وعي (إخراجياً) بضرورة هذه النعومة في الإنتقال بين الزمنين كي لايشوشر على حالة التداعي النفسي الذاتي بإسترسال وإنسيابية لشخصية «زينات» فتوارى المخرج خلف خطوات النص متتبعاً آثاره باحثا ومؤكداً لمقاصد النص الفنية والموضوعية بأقصر الطرق وأبسطها وهو مايحسب له إخراجياً لعدم إنسياقه لإغراءات الإبهار أو الفزلكة الإخراجية التي بالتأكيد كانت ستشوشر على حالة الإسترسال النفسي الناعم للعرض، وثالثا لقوة البناء والتطور الدرامي وتأسيس وتجذير الشخصيات الرئيسية في النص خصوصا شخصية زينات فرسم أبعادها المادية والنفسية والإجتماعية بتفاصيل قوية ودقيقة دراميا مبتعداَ عن المعلومات الفنية العامة المعروفة للجميع عن الفنانة «زينات صدقي» فتحول العرض من مسار السيرة الذاتية إلى مسار درامي فني حُر جاءت معظم أحداثه وشخصياته وحبكاته من خيال الكاتب وإبداعه مما أعطى لحظات الفلاش باك حرية درامية فولدت طاقة إيجابية على العرض المسرحي.

ظلت الدراما في النص المسرحي تتأرجح زمنيا بين لحظات الحاضر وبين ذكريات الماضي في توازٍ درامي بين الزمنين، ولكن النص المسرحي إستخدم أيضا تكنيك المسار الدرامي الدائري من خلال تكرار نفس المسار بين الأجيال، الجيل الاول (زينات وأخوها وأبوها) وهو نفس المسار الذي ألقى بظلاله على الجيل التالي (أخو زينات مع أبنائه) فأصبح أخوها صداً لصوت أبيه وأعاد إنتاج نفس القيم الإجتماعية الجامدة المحاصِرة لأحلام أبنائه بعد أن كان صغيرا يدافع عن أحلام أخته زينات فيصفع إبنه مكرراً نفس الصفعة التي تلقاها من أبيه قديما ومكررا لنفس منطق أبيه وبذكاء من الكاتب/المخرج تتجسد الصفعتان على المسرح في نفس التوقيت فيتقاطع الزمنان ويتصادمان في لحظة كاشفة ومُعَرية وفاضحة لهذه القيم الجامدة من جيل لجيل كأنها تقاوم الزمن ولاتعترف به، وهذا المسار الدائري المتكرر يخلق رنيناً نفسيا داخل المتلقي وتأثيرا تكعيبيا من خلال إستكمال

المتلقي لإمتداد نفس المسار بخلق مسار دائري ثالث مشابه في خياله فيسقط الاحداث والمعاني على نفسه وعلى حياته الشخصية لذا نجد الكثير من الفنانين «وغير الفنانين» الذين حضروا العرض تأثروا نفسيا به "أحيانا لدرجة البكاء» لتقاطعه مع معاناتهم الشخصية مع المجتمع في الدفاع عن أحلامهم، وهذا التحرر من التتابع الزمني الطبيعي في النص والتقدم في مسارين دائريين ثم تصادمهما في نقطة ذروة متفجرة وقوة بناء الشخصيات الدرامية وإبداع الممثلين في أدائها بوعي فني لطبيعة الحالة المسرحية كل هذه العوامل ولدت طاقة دفع درامي أضفت حيويتها على إيقاع العرض وجعلت التدفق الدرامي قويا وجاذبا ومتفاعلا مع المتلقي ومؤثرا فيه وجدانياً.

إستخدم النص المسرحي ثيمة الفقد بأشكال متنوعة في محاولة لإكتشاف معنى الفقد الحقيقي ..هل هو الفقد المادي والجسدي؟ أم أن الفقد الحقيقي هو فقد الروح إذا تخلت عن أحلامها؟ فزينات فقدت بيت الأسرة بالهروب حين حاولوا وأد حلمها وإيمانها بفنها .. فقدت زواجها مرتين حين حاصرها الزوج وخيّرَها بينه وبين الفن .. فقدت أخيها المدافع عنها وشريكها في الحلم حين إنكسر أمام صفعة والده .. فقدت صديقتها ورفيقة أحلامها الفنية وتوأم روحها بالموت .. فقدت الأضواء وانعزلت في منزلها لتجاهل تاريخها الفني .. فقدت السفرجي والخادمة لفقرها .. فقدت حتى فساتينها القديمة القيمة فلم تجد فستانا واحداً يليق بحفل تكريمها .. ضاقت عليها المساحات وفقدتها فلم يبقَ لها سوى مساحة كرسيها الهزاز الذي يُؤرجِح ويُهَدهِد الروح أمام شاشة التليفزيون والراديو لكنها وسط كل هذا الفقد المادي لم تفقد ذكريات أفلامها القديمة امام شاشة التليفزيون، ولم تفقد صوت الست أم كلثوم القادم من الراديو والعابر للزمان والمكان، ولم تفقد روح رفيقة مشوارها واحلامها رغم غيابها جسديا بالموت فمازالت روحها تأتيها وتشاركها لحظاتها وتشاكسها وتلجأ إليها ومازالت تشور عليها في كل مشكلة وتحتمي بها، لم تفقد حتى خياطها القديم الذي يتعامل مع الفنانين بإيمان داخلي أنه فنان «أرتيست"، ومازالا السفرجي والخادمة يزورانها ويستمتعان معها بأدائها لمقاطع من أدوارها القديمة كنافذة تطل على روحها، ولم تفقد الأمل في جيل جديد متمثلا في توريث أبناء أخيها معني التمسك بأحلامهما الفنية والحياتية والدفاع عنها فحمتهما وإحتمت بهما، في النهاية لم تفقد روحها المتشبثة بفنها وظلت تتنفسه لتحيا به رغم كل هذا الفقد المادي، فالفقد والموت ليسا بالجسد أو بخسارة الأشياء والأشخاص وإنما الفقد والموت

حين تُفقَدُ أو تموت أحلام الروح في جسد على قيد الحياة فتخسر نفسك.

أستهدف المخرج تكثيف الحالات الشعورية الوجدانية بالمشاهِد للحفاظ على حالة الإسترسال والتدفق في السرد المسرحي مقتفياً آثار النص المسرحي ومرتكزا على قوة الأداء التمثيلي للشخصيات فوظف كافة العناصر الإخراجية لخدمة هذا الهدف دون شوشرة، فانتهج العرض المنهج الواقعي بملمح تعبيري - نفسي وإنعكس ذلك في الحركة المسرحية البسيطة الدالة نفسيا وتعبيريا وفي السينوغرافيا الهادئة الموحية الملتزمة والمُكَثِّفة للحالات الشعورية لكل مشهد، فكانت الإضاءة "أبو بكر الشريف" مابين إنارة الحاضر الواقعي والغوص في بؤر منتقاة من أعماق الماضي التعبيري لتكثيف الحالات النفسية للشخصيات وتأكيد خصوصية كل مساحة على خشبة المسرح فكانت أحيانا تتشكل حدود الإضاءة على شكل قطعة الديكور الساقطة عليها في تأكيد بصري على إرتباطهما، وفي نقلة درامية قوية دالة على مدى توافق الإضاءة مع خصوصية مساحات الديكور حين فتحت زينات دولاب ملابسها فإنبعث منه ضوء مصوب تجاه الجمهور فتحول الدولاب إلى مايشبه «صندوق الدنيا» أو «آلة عرض سينمائي» فظهرت زينات ظِلاً سينمائياً أمامنا ترى ونرى معها ذكرياتها كفيلم سينمائي يلقي بظلاله على وجوهنا، تلك الخصوصية لكل مساحة في الفراغ المسرحي أكدها أيضا مصمم الديكور"فادي فوكيه" الذي إعتمد على ديكور ثابت في موقع/لوكيشن واحد واقعي «منزل الست زينات» وسُلَّمِه وسُطوحِه وأختزل هذا المنزل في "بلوكات" جدارية طولية بها "براوزير" بعضها به صور حبيسة بداخله دلت على الأُطر الإجتماعية المحاصرة لأرواحهم، وفي تفصيلة ذكية ومبدعة من مصمم الديكور جعل الضلع العلوي لهذه البلوكات الحجرية منحنيا متموجا كأنه واصل للسحاب فمن هذه الحجارة الراسخة الجامدة تنبت الأحلام لتطاول آفاق السماء، وصالة بها أريكة وكرسي هزاز أمام شاشة تليفزيون وراديو وغرفة نوم ودولاب، ديكور واقعي شكلا ثابت جامد لكنه متعدد الجسور والنوافذ المفتوحة على العالم النفسي والروحي بذكرياته وأحلامه المرتبطة به، فكل مساحة في المنزل تنقلنا إلى مكان وزمان آخرين فتارة نصبح في بيت الأسرة القديم (سرير معلق فوقه صورة الأب) وتارة ننتقل إلى مَحَل الخياط في الحارة الشعبية وتارة إلى أضواء السينما والشهرة والفساتين المتراصة في الدولاب وتارة إلى حياة الشارع وصعلكة الفنانين مع رفيقة دربها وإلى الملاهي الليلية والكباريهات والرقص وإلى لبنان، تمت كل هذه الإنتقالات الزمانية والمكانية دون تحريك قطعة ديكور واحدة من مكانها، مجرد فتح باب أو ستارة مع تركيز بؤر ضوئية تختزل وتنتقل في المكان والزمان وهو ما يؤكد قصدية المخرج وكافة عناصر العرض للحرص على نعومة النقلات الدرامية لتكثيف المعنى بعدم الشوشرة على حالة التدفق الدرامي للحوار والاداء التمثيلي وللعرض عموما، وهذا الملمح الفني السينوغرافي هو أيضا معادل فني لمعنى أن الحياة والفقد والموت ليسوا بالبعد المادي، فالمنزل هو المنزل بجدرانه المادية الثابتة الساكنة الجامدة لكنه يحمل في أركانه وجنباته نوافذاً ومساحات تنبعث منها الروح كي تتنفس الفن والأحلام والأمل.

جاء الأداء التمثيلي في صدارة العرض المسرحي وهو المُرتَكَز الرئيسي للرؤية الإخراجية بعد النص المسرحي الذي فتح آفاق التمثيل وحَوّل مساره من حدود تقليد الفنانة «زينات صدقي» إلى آفاق أدائية تمثيلية شديدة الثراء والدلالة وشديدة التحرر لأن النص في الأساس تحرر من قالب السيرة الذاتية، فكانت لزمات زينات صدقي الصوتية والإنفعالية والجسدية مجرد مُتّكأ فني عَفَوي وليس هدفاً مقصوداً في التمثيل لكنه ظهر بحكم تأثر الممثلة المسبق بروح الفنانة زينات صدقي فإمتزج مع المعنى الإنساني الأوسع والأكثر حرية ورحابة، فجاء أداء الفنانة المبدعة «هايدي عبد الخالق» لايستهدف تقليد زينات صدقي ولايقف فنيا عند هذا السقف إنما مستحضرا ومعايشا لروحها معبراً عن كل المعاني الإنسانية العامة التي حمَّلها وضَمَّنها المؤلف من خلال قوة وحرية بناء شخصيتها في النص، وهنا لابد من الوقوف بالتأمل والتحليل عند نقطة توافق وهارمونية أسلوب الأداء التمثيلي مع الرؤية الإخراجية ومع أهداف النص المسرحي ومع باقي عناصر العرض المسرحي في قصدية إستهداف روح المعنى العام للعرض وليس الإنحصار في حدود التوثيق أو التقليد لشخصية فنية وإن كانت ثرية في حد ذاتها لكنها لم تكن سقف العرض المسرحي، وبالطبع أصعب عنصر للوصول لهذا المستوى هو صعوبة تمثيل شخصية محفورة في ذاكرتنا الشخصية ووجداننا وفارضة نفسها بلزماتها الشهيرة المحبوبة فالإنفلات من سطوة هذه الشخصية على الممثل وفي نفس الوقت الحفاظ على القدر الكافي من ملامحها الشكلية"التي تعمَّد الماكيير»إسلام عباس» عدم مطابقة شكل الفنانة مع شكل زينات صدقي وملامحها الجسدية والصوتية والإنفعالية الدالة عليها وهو ما يستلزم أولا وعياً فنياً عالياً وثانيا تدريباً فنياً مرهق نفسياً للممثل «وممتع في نفس الوقت» هو أمر أشبه بالمشي على الحبل في توازن وثبات بميزان شديد الحساسية فإستحق أداؤها التمثيلي كل التقدير والإشادة لأنها وصلت بأدائها لهذه الشخصية لمرتبة عالية المستوى وعياً ومجهوداً وموهبةَ.

وكذلك ظهرت قوة بناء شخصيات البطولة الثانية وتأسيسها القوي في النص وبالتالي فتحت مساحات ثرية وقوية للأداء التمثيلي، مثل رفيقة رحلتها وصديقتها خيرية (فاطمة عادل) ومشوار كفاحهما وأحلامهما معاً وأبن اخيها (محمود الغندور) وحبيبته (ياسمين عمر) وأحلامهما وأخيها (إبراهيم الألفي وإيهاب بكير) وهي أكثر شخصية مركبة في النص من حيث التحول إلى النقيض في موقفه من الداعم إلى القامع والذي ظهر بإقتدار في أداء (إيهاب بكير)، وبنت أخيها (مارتينا هاني) فحتى الشخصيات الثانوية رُسِمَت بعناية شديدة كُل على قدر إحتياج الدراما، مثل الخياط (احمد الجوهري) والسفرجي(محمود حلواني) والخادمة (ريم مدحت) والأب (ياسر أبو العينين) والبواب (عبد العزيز العناني) والأم (فيولا عادل) وهم مجموعة من الفنانين الموهوبين بإحترافية عالية لديهم من الوعي الكافي أن يدركوا دلالات الشخصيات وطبيعة الحالة المسرحية التي يدورون في فلكها فكانوا من أهم مرتكزات العرض وقوة دفع فني أكدت وعبرت بصدق وبساطة فنية عن تلك الشخصيات ودلالاتها.

وجاء تصميم الأزياء (أميرة صابر- محمد ريان) ملتزما بالفترة الزمنية للأحداث ومعبرا في ألوانه عن دلالات المواقف والشخصيات، حتى تصميم الدعاية (احمد الجوهري) إلتزم في إبداعه الواعي بالمقومات التشكيلية لأساليب دعاية أفيشات هذه الفترة سواء في بنية التصميم أو في ألوانه وموشيا ببعض دلالات الشخصيات النفسية.

نجح عرض «الأرتيست" في تحقيق مستوي فني ممتع وقوي دراميا في توافق وإنصهار شديد بين كافة عناصره الفنية وفق رؤية إخراجية واعية، إرتكازا وإنطلاقا من نص مسرحي محكم البناء ثَري إنسانياً قبل فنياً، يتطور دراميا بقوة وحساسية مرهفة وأداء تمثيلي مُبدع ومتنوع وغاية في الرقي والوعي الفني والإمتاع الجماهيري وفي أجواء سينوغرافية (بصرياً وصوتياُ)عالية الحرفية والإبداع حاملا لمضامين ومعانٍ قيمية وروحية شديدة الأهمية نحن أحوَج إليها نفسياً وفكرياً في ظل أفكار وأعراف إجتماعية رجعية متحجرة مازالت راسخة على أحلامنا وأرواحنا، عرض مسرحي إستطاع أن ينفض تراب الإهمال المتراكم على قيم الصدق والحب والفن والإيمان بالأحلام في زمن سادت فيه الرقمنة وحسابات المكاسب المادية على حساب القيم والمعاني الروحية، عرض يمس القلب فيستحوذ على الوجدان فيحرك العقل فننتشي من فرط المتعة.

«فريدة»

مونودراما السهل الممتنع

أشرف فؤاد

المونودراما هي نوع من الأداء المسرحي الـذي يـؤدي فيه ممثل واحـد فقط على خشبة المـسرح، ويصور شخصيات أو أدوار متعددة في امكنة وأزمنة مختلفة، وهى محاكاة أيضا لفعل درامـي محدد له طول معين لشخصية واحدة يقدمها ممثل واحد، مستعرضا أزمة الشخصية تجاه نفسها أو تجاه الآخرين من خلال المناجاة والجانبية والحوار مع شخصيات افتراضية، وهو المسئول عن إيصال رسالة المسرحية ودلالاتها جنباً إلى جنب مع عناصر المسرحية الأخرى، وكلمة المونودراما Monodrama هي كلمة يونانية تنقسم إلى Mono وتعني (وحيد)، وDrama وتعني (الفعل)، وترتبط المونودراما بـالأداء الفردي الذي يعتبر قديماً قدم الإنسان، ولكن المونودراما كفن ارتبطت بإرهاصات المسرح الأولى عند اليونانيين، التى انتقلت مع المسرح اليوناني القديم من مرحلة السرد إلى مرحلة التمثيل مع أول ممثل في التاريخ ثيسبيس Thespis، والذي أخذ من إسمه المصطلح الأنجليزي Thespian ويعني مسرحي أو ممثل، والمونودراما الحديثة كما هي معروفة اليوم تعود تاريخ ظهورها، كما تشير الدراسات إلى القرن الثامن عشر على يد رائد فن المونودراما الممثل والكاتب المسرحي الألماني جوهان كريستيان براندیز (١٧٣٥-١٧٩٩)، الذي أعاد الحياة لفن ثيسبيس واستحضره في مسرحياته التي كان يقدمها بنفسه وبشخصية واحدة فقط بمرافقة الجوقة، ويعود أول نص مسرحي يصنف كمونودراما مكتملة الشروط الفنية إلى الفيلسوف والمفكر الفرنسي جان جاك روسو وكان ذلك عام ١٧٦٠ م، وهو نصه (بجماليون)، ولكن أول من أطلق مسمى مونودراما على نصه كان الشاعر ألفريد تينيسون عام ١٨٥٥، ومن بعدها توالت نصوص المونودراما وبدأت تنتشر على مستوى العالم أجمع .

و المونودراما هي أنسب الأشكال المسرحية للتعبير عن العبثية، فوحدانية كلا من الممثل والشخصية المسرحية على خشبة المسرح، وانعزاله النفسى عن كل العوامل المحيطة الأخرى هي منتهى العبثية، وفى مونودراما العرض المسرحى « فريدة » من انتاج مسرح الطليعة التابع للبيت الفنى للمسرح، تحت ادارة الفنان القديرعادل حسان الذى يحسن اختيار نصوص مسرحه التى يتوفر لها المعادلة الصعبة من النجاح الجماهيرى والنقدى، ومن بطولة الفنانة القديرة عايدة فهمى، وكتابة واخراج المخضرم أكرم مصطفى، نجد هنا « عبثية الوجود أو الحياة « متجلية في اسمى صورها، فنحن امام ممثلة تدعى « فريدة حلمى « كانت يوما ما تطوف البلدان لتنتظرها الجماهير هنا وهناك شغفا وترقبا لوصولها، من أجل أن يحظى كل فرد منهم بتوقيع على اوتوجراف أو صورة للذكرى تجمعه بتلك النجمة المتألقة، ومن اجل متعة الفرجة على تمثيلها المتقن المتفرد عن غيرها من ابناء وبنات جيلها، وهى تحتضن امامهم شخصياتها المسرحية لتتماهى معهم، وتصبح هي والشخصية نسيج واحد لا يتجزأ كلاهما عن الآخر، ثم يمر العمر سريعا وقد وهبت نفسها لفنها، دون أن تتزوج أو تفكر في الإنجاب فقط مخلصة لجمهورها لتعيش راهبة في محراب الفن، ومن ثم تنظر إلى مرآة الزمن لتجد نفسها فجأة وقد طال الشيب شعرها والإنحناءة لظهرها، ليتخلى عنها الجميع لتفضى ما تبقى لها من عمرها، بلا اصدقاء بلا كاميرات بلا مسرح بلا شهرة بلا اضواء بلا جمهور، فقد انتهت المصالح بإنتهاء نجوميتها، ومن ثم تعرف طريق الخمر من اجل النسيان لتصيبها كل امراض الشيخوخة، ليصبح كلا من المرض والخمر هما آخر ما تبقى لها من الأضدقاء، وذات ليلة يأخذها

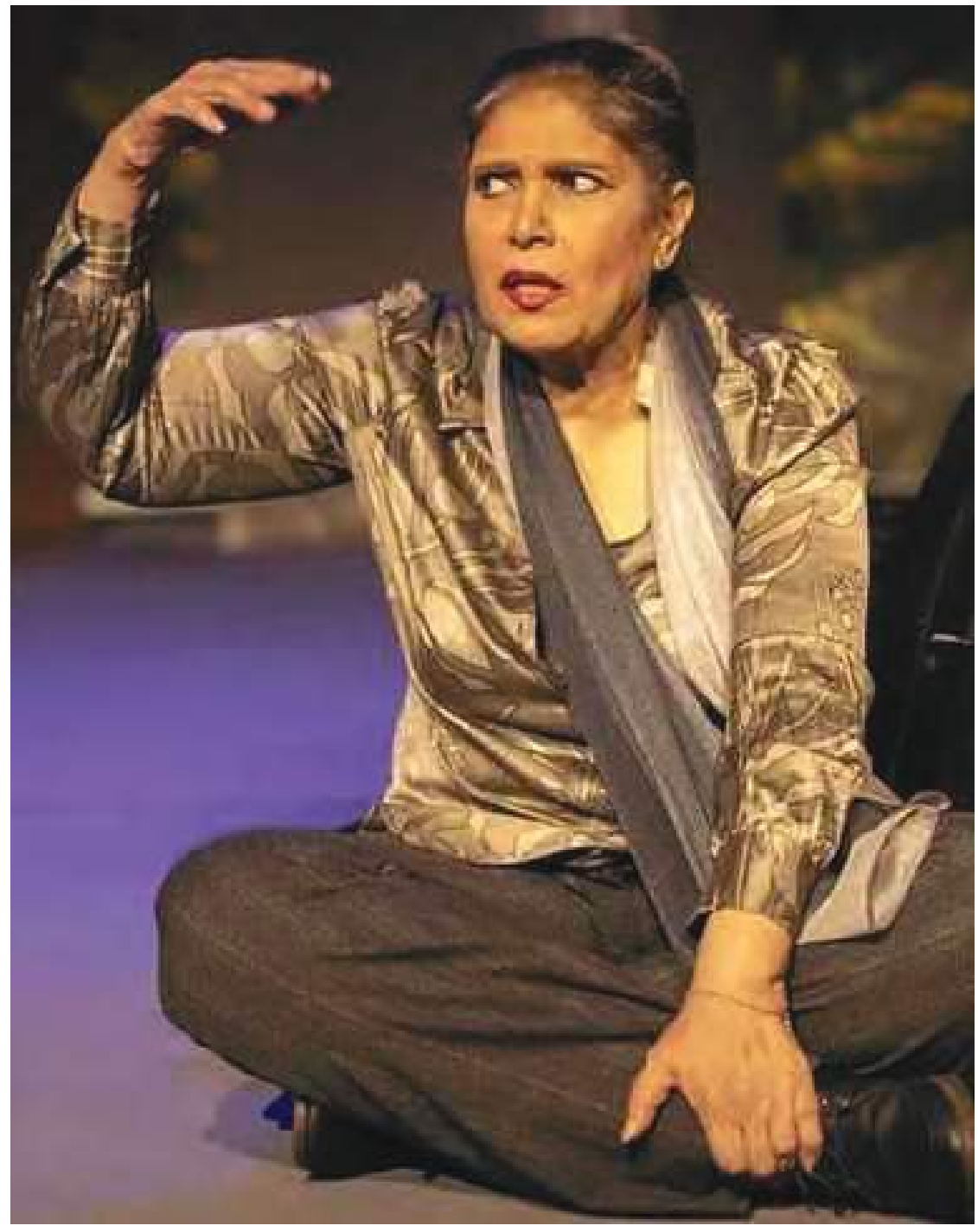
الحنين لمسرحها القديم، فتقرر الذهاب اليه لمشاهدة احدى البروفات وهناك تصيبها الصدمة، حينما يتجاهلها جميع من بالمسرح من ممثلين وعمال بل منهم من لا يعرفها، لتتسلل من الكواليس إلى خشبة المسرح بعد انتهاء البروفة في وقت متأخر من الليل، ومع مفردات الخشبة وهيبتها تتحول فريدة لتخلع ثوب الشيخوخة وترتدى ثوب الشباب، وتجتر معه ذكرياتها السعيدة من أعظم ادوارها على تلك الخشبة وكأن الجمهور حاضر أمامها في الصالة، لتقضى على خشبته ليلة من الف ليلة إلى أن تفيق من تلك السعادة الزائفة على صوت غاضب لأحد عمال المسرح، وهو يطلب منها مغادرة خشبته بعد أن اكتشف وجودها عليه وقد اشرف شعاع الفجر على البزوغ، لتطلب منه وبكل حسرة والألم ينتابها الرحيل من كواليس مسرحها مثلما دخلت منه، ليكون هذا بمثابة الرحيل الأخير لها عن عالم الفن دون رجعة لتشبه في ذلك رحيل البجعة بعد اغنيتها الاخيرة، في عبثية واضحة لعمر أفنته من أجل فنها، وفى النهاية لم تنال ما تستحقه من تقدير مقابل ما قدمته من تضحيات .

وحسبما علمت أن عايدة فهمى هي من اختارت النص، وطلبت من المخرج أكـرم مصطفى أن يعيد صياغته إلى مونودراما، تتلاءم مع طبيعة شخصيتها كامرأة وامكانياتها كممثلة، فالنص المسرحى « فريدة « هو في الأصل نص مأخوذ فكرته من قصة قصيرة للكاتب الروسى الكبير انطوان تشيكوف (١٨٦٠- ١٩٠٤) تدعى « كلخاس» تلك الشخصية التى يجسدها « فاسيلى فاسليفتش»، والتى قام تشيكوف بتحويلها فيما بعد إلى ديودراما بين شخصيتين اطلق عليها «اغنية البجعة» أو «اغنية طائر التم» عندما اضاف لها شخصية صديقه الملقن العجوز «سلفيتلوفيدروف» والتى كتبها عام ١٨٨٧م .

حقيقة استطاع اكـرم مصطفى مخرج العرض وكاتبه أن ينسج خيوط جديدة للعرض المسرحى لم تكن موجودة بالنص الأصلى معتمدا على الفكرة فقط، مما استحق معه أن يكون كاتبا متفردا أيضا للعرض المسرحى «فريدة»، حيث قام بتحويل ديودراما «اغنية البجعة» لتشيكوف إلى مونودراما لشخصية واحدة ألا وهى « فريدة حلمى» أو «عايدة فهمى» من تقوم بتجسيدها، وهذا ليس بالأمر اليسير بل يحتاج إلى حرفية خاصة في الكتابة، حيث أن صعوبة المونودراما هنا تكمن في أسلوب كتابتها وايقاع تمثيلها، بما لا يبعث على الملل لجمهور المتلقى طوال احداث العرض المسرحى، كما مارس اكرم هنا أيضا دور الناقدعلى نص تشيكوف ولكن بشكل غير مباشر، وذلك من خلال عمله على تقويم النظرة التشاؤمية لدى انطوان تشيكوف في نصه المسرحى «أغنية البجعة»، وتحويلها إلى نظرة تفاؤلية في نصه المسرحى «فريدة»، فشخصية «فاسيلى» في نص تشيكوف هي شخصية متشائمة محبطة نادم وغير راض عن مسيرته الماضية، ويرى أن المسرح خدعه بما قدمه له من تضحيات طوال حياته، فهو ينظر لمهنته كممثل نظرة دونية ويرى أن الفنان ما هو ألا لعبة في يد الآخرين وان المسرح ما هو ألا محض هذيان وخداع افنى عمره فيه بلا جدوى، بينما شخصية «فريدة» في نص اكـرم مصطفى هي فنانة تحب المسرح ومعتزة بنفسها وبماضيها وفخورة بتاريخها المسرحى، فقط هي تعاتب الزمن عما آل اليه حالها من تجاهل الآخرين لها ونسيان مجدها، بعدما قدمت العديد من التضحيات للمسرح على حساب عمرها وحياتها الخاصة .

فكرة تحويل الشخصية المسرحية من رجل عند نص تشيكوف إلى امرأة في نص اكرم مصطفى، هي فكرة صائبة وفى محلها تماما حيث من المعروف أن عاطفة المرأة تجاه لأماكن اكثر من عاطفة الرجل بمراحل، كما أن المرأة تتعلق بذكرياتها لفترات اطول من تعلق الرجل بها، ومن هنا جاءت فكرة النص المسرحى « فريدة» أكثر جاذبية ومصداقية لدى جمهور المتلقى .

للوهلة الأولى عند مشاهدتك لعايدة فهمى وهى على خشبة المسرح تؤدى شخصية « فريدة حلمى «، ستشعر بإنك لست من جمهور المتلقى وانك فرد متسلل إلى المسرح تتلصص على ما تفعله تلك السيدة على المسرح، مستمتعا بما تعرضه لك من شخصيات درامية، منصتا بشجن وشغف لما ترويه عن نفسها من احزان وذكريات، المهم انك لن تشعر ابدا ولو للحظة واحدة من فرط الصدق الذى امامك، ومدى التماهى والتوحد بين الشخصيتين على خشبة المـسرح (الممثلة والشخصية التى تقوم بآدائها)، بإنك تشاهد عرض مسرحى وان من امامك هي ممثلة قديرة تجسد شخصية وهمية غير حقيقية، وسيختلط عليك الأمر وتعتقد أن عايدة فهمى هي فريدة حلمى والعكس صحيح فكلاهما واحد، فقد وصلت عايدة فهمى في ذاك العرض إلى أعلى مراحل النضج الفنى، وهى مرحلة لا يصل اليها أي فنان سوى اصحاب الحظوظ من الإمكانيات المتفردة والخبرات الطويلة، وعايدة فهمى



صاحبة مسيرة فنية طويلة ومشرفة، ولطالما وقفت امام كبار النجوم في المسرح والسينما أمثال احمد زكى ونور الشريف وغيرهم الكثير، كما انها قامت بالعديد من البطولات المسرحية المطلقة طوال مشوارها الفنى، منذ أن كانت طالبة بالمعهد العالى للفنون المسرحية حتى وقتنا هذا، وتأثرت بالعديد من المخرجين اشهرهم استاذها مخرج الروائع التراثية والشعبية عبد الرحمن الشافعى، ومؤخرا تم تكريمها بالمعهد بيتها الكبير وسط الطلاب واساتذتها، واذا كان يجب أن نطلق تسمية على مرحلة النضج التى وصلت اليه عايدة فهمى في هذا العرض، فأنا اطلق عليه من وجهة نظرى الشخصية «مرحلة الصوفية في التمثيل»، وهو تعبير مجازى عن تلك المرحلة التى يصل فيها الممثل إلى استحضار روح أي شخصية صعبة ومركبة، والتوحد معها بكل سهولة بمجرد قراءتها فقط من اول مرة، وبـدون ادنى جهد منه في دراسـة ابعاد الشخصية، نتيجة وصوله إلى مرحلة فريدة من السمو الروحانى التى تمكنه من تقمص أي شخصية بمجرد قراءتها، لما لديه من مخزون وافر من الخبرات والذاكرة الانفعالية النشطة والحاضرة دوما، لهذا السبب رأينا عايدة فهمى وهى في ثوب فريدة حلمى تتنقل بين اكثر من شخصية مسرحية سواء أن كانت مصرية أو عالمية، وبكل مرونة وانسيابية بالرغم من تناقضاتهم وثقافتهم المختلفة، ما بين الليدى ماكبث بكل قسوتها، وميديا بكل دمويتها، والماسة في طقوس الاشارات والتحولات، والفتاة الريفية الطيبة، والمـرأة العاهرة والمـرأة المغلوبة على امرها بما ينتابها من شعور بالظلم والقهر، الخ من الشخصيات النمطية والمركبة معا، لتشعرك في النهاية كمتلقى انك امام عرض مسرحى جراند به اكثر من شخصية مسرحية وليست مونودراما لشخص واحد فقط، وبالطبع يعود ذلك إلى وعيها الإكاديمى بجانب توحدها التام مع كل شخصية تلعبها بإتقان وحرفية وبراعتها في التعامل مع موتيفات ومفردات المسرح الأخـرى، وذاك هو ما يطلق عليه بلغة المسرح والفن عموما بالسهل الممتنع .

و من كل ما سبق نستطيعش القول بإنه اذا كانت الفنانة العظيمة سميحة أيوب يطلق عليها لقب « سيدة المسرح العربي »، فأنا أرى أن الفنانة القديرة عايدة فهمى أيضا تستحق لقب « سيدة مسرح الدولة »، وذاك اللقب لم تستحقه من فراغ، بل أن له حيثيات عديدة من اهمها أن عايدة فهمى تعد رائدة من رواد المسرح المصرى أمثال من سبقوها من كبار الفنانات، وذلك لما قدمته لمسرح الدولة طوال تاريخها من ثراء للحركة المسرحية، سواء في مرحلة إدارتها لأحد اكبر الفرق المسرحية ألا وهى فرقة المسرح الكوميدى من ٢٠١١ إلى ٢٠١٥ في وقت صعب اقتصاديا واجتماعيا وفنيا، أو طوال تاريخها كممثلة قدمت العديد من النصوص والأدوار المركبة ذات القيمة والرسالة وأصحاب الرسالات يعيشون ويخلدون .

و أيضا بسبب استحضارها لروح أي شخصية مسرحية من الـورق، والتوحد معها بكل صدق وحرفية، وأيضا بسبب إتقانها البالغ للغة العربية ومخارج ألفاظها السليمة، إضافة إلى حسن بصيرتها في انتقاء النصوص المسرحية التى تتماس مع مجتمعنا المـصرى ومشكلاته وهمومه وطموحاته، وليست النصوص الشاذة أو البعيدة عن عاداته وتقاليده، وقد يبدو للبعض من جمهور المتلقى أن نص «فريدة» هو نص خاص بشريحة معينة في المجتمع ألا وهى شريحة الفنانين، ألا أن هذا التصور عارى تماما من الصحة، فإختيار الشخصية المسرحية انها تكون فنانة، فقط راجع إلى النص الأصلى لتشيكوف، ولكن الدراما التى صنعها المخرج المتفرد اكرم مصطفى فى النص المسرحى «فريدة» أعطت له جاذبية واسقاط نفسى غير مباشرعلى كل شرائح المجتمع المختلفة، وتتماس مع أي فـرد من جمهور المتلقى يعشق عمله ويقدس المكان الذى يمارسه وافنى عمره فيه بمنتهى الحب والإخلاص سواء أن كان محاسب أو مهندس أو طبيب .. الخ من الوظائف المجتمعية، وبالتالى عندما تحين اللحظة التى يجب أن يتقاعد فيها ويترك عمله ويودع زملائه والمكان الذى يحبه، هنا يمر ذاك المتلقى بكل المشاعر المتضاربة التى رأينا فريدة حلمى قد مرت بها في العرض المسرحى، ومن ثم يحدث هنا ما يسمى بالتطهير المسرحى بجعل جمهور المتلقى من الشباب من هم في مقتبل الحياة يخرج من العرض وهو يعى الدرس جيدا بوجوب اهتمامه بحياته الشخصية بنفس القدر من اهتمامه بعمله متوازيان والا يطغى ايا منهما على حساب الآخر، اما جمهور المتلقى من العجائز وكبار السن سيخرج من العرض، وهو في حالة رضا نفسى تام عن ماضيه وما قدره الله له فيه بحلوه ومره، وتقدير ذاتى عما قدمه فيه من مسيرة عطاء لوطن يستحق، دون انتظار أي ثناء من الآخرين، ومن ثم يستعد لبناء حياة جديدة هادئة لا يشوبها الندم أو العصيان والتمرد، وكعادة كل عروض المونودراما دوما جاء تصميم الديكور لدكتور عمرو عبد الله كعامل مساعد للممثلة في آداء مهمتها الخيالية والآدائية من خلال مسرح الميتاتياترو أو المسرح داخل المسرح، فوجدنا كل موتيفات العرض المسرحى

بمفرداته المتناثرة على الخشبة ملائمة للحالة المسرحية وما ترمز له من عزلة وجمود، ومعبرة بإتقان عن كل ما يجول باخل الممثلة من ذكريات، كما وجدنا بعض قطع الديكور التى استخدمت في أكثر من وظيفة مثل النافذة والمرآة، كما كانت الإضاءة المسرحية هنا لعمرو عبد الله أيضا بمثابة بطل آخر امام الفنانة عايدة فهمى لما اسهمت به بشكل كبير في بث روح الشخصيات للممثلة اثناء تجسيدها لها، من خلال الألوان الباردة والساخنة والباهتة حسب الموقف المسرحى، إضافة إلى انها ساعدت على الاستغناء عن العديد من وحدات الديكور من خلال القيام بوظيفتها الوهمية، كما ابرزت الإضاءة أيضا بشكل غير مباشر عنصرى العزلة والوحدانية التى تعانى منهم الممثلة فريدة حلمى، من خلال انتشار ظلالها بشكل منظم ذو تأثير على كلا من عين المتلقى وقلب الممثلة في شكل جمالى بديع يحسب للمصمم المتمكن من ادواته عمرو عبد الله .

كما جاءت الموسيقى لمحمد حمدى رؤوف معبرة بحرفية عن مشاعر العزلة والوحدة التى تعانى منها الممثلة وكل مواقف الانكسار والحنين والفخر والأمل .. الخ من المشاعر المتضاربة لها، وساعدت بشكل كبير على تسرب تلك المشاعر وولوجها إلى قلب وعقل المتلقى مما اسهم إلى حد كبير في نجاح العرض المسرحى .

الملابس لشيماء عبد العزيز غابت عن المنظر المسرحى ولم تكن ثرية بما يتلائم مع ثراء العرض، ولكن على الرغم من ذلك احسنت عبد العزيز في اختيار ملابس الممثلة فريدة حلمى الخاصة، والتى تميزت بالسواد القاتم دلالة على ما ينتابها من مشاعر حزن وحسرة على ما آل اليه حالها من بعد سنوات شهرة ومجد .

من المعروف أن المونودراما يطلق عليها « فن النرجسية « نظرا لأنها تعد بمثابة مادة ثرية لكلا من الممثل والمخرج لإستعراض قدراتهم وامكانياتهم المتفردة من الألف إلى الياء، وبالتالى كنت اتمنى أن يستعين المخرج اكرم مصطفى برؤية سينمائية له في العرض المسرحى بجانب الرؤية المسرحية، التى قام من خلالها بتفكيك عناصر الدراما واعادتها بمنظور جديد، فموضوع العرض يسمح بذلك كثيرا لو افترضنا أن شاشة العرض ستكون بمثابة ذاكرة الممثلة فريدة حلمى مجازا يعرض عليها مواقف من حياتها أو استخدامها في اغراض اخرى متعددة حسب رؤية المخرج للعرض المسرحى، ولكن انصب تركيز اكرم الأول والأخير على استغلال كل قدرات وامكانيات القديرة عايدة فهمى على حساب استغلاله لأفكار وآفاق أخرى عديدة لباقى مفردات العرض المسرحى، لذلك نجح اكرم مصطفى بالفعل من خلال موهبته في التعامل مع كبار النجوم، في خلق كيميا مسرحية بينه وبين عايدة فهمى اسهمت بشكل كبير في استخراج طاقات غاية في الابداع والإبهار للممثلة عايدة فهمى، وهذا يحسب للمخرج في النهاية .

كما استطاع اكرم مصطفى من خلال حركة مسرحية تتميز بالمرونة في التعبير بشكل جيد عن مشاعر الممثلة فريدة حلمى في كل حالاتها سواء ما قبل تقمصها للشخصيات المسرحية أو اثناء ذلك أو بعده، إضافة إلى نجاحه كمخرج وككاتب في إضفاء عنصر الإيقاع السريع على العرض من خلال حرصه على الابتعاد عن المط والتطويل منعا لتسرب الملل إلى جمهور المتلقى، أيضا حرص اكرم مصطفى على كسر الايهام في اكثر من موقف مسرحى من اجل عدم استغراق المتلقى في الآداء على حساب وصول رسالة العرض له، فكان تحول الممثلة لآداء شخصيات عدة مع صوت الهام صديقة البطلة على الهاتف في اكثر من موقف بمثابة كسر لذاك الايهام لكلا من المتلقى والممثلة، كذلك ساهمت الإضاءة أيضا في كسر ذاك الايهام عند المتلقى من خلال تسليط الضوء عليه في بعض الأحيان، بينما كان انتقال عايدة فهمى من اللغة العربية إلى العامية بمنتهى الحرفية، مع انتقالها ما بين الشخصيات المسرحية بإنسيابية ومرونة جسدية بتحولها اثناء تأديتها لها من الشيخوخة إلى الشباب ثم العودة للشيخوخة مرة اخرى مع انتهاء آدائها للشخصية، مع امكانيات صوتية متلونة وآداء انفعالى متعدد وقدرتها المتفردة في انتزاع ضحكات جمهور المتلقى وهو في قمة تأثره وبكائه، كل ذلك يدرج تحت ما يسمى بالسهل الممتنع، والذى هو مدرسة عايدة فهمى في تبسيطها الصعب للمتلقى ليراه سهلا غاية في الإمتاع، وتلك كلها عبقرية تحسب لها تجعلها تستحق أن يفرد لها المنتجين البطولات المطلقة بكتابات خاصة تلائم سنها مثلما يحدث بالخارج، لندرك جيدا بإننا امام ممثلة استثنائية بألف صوت ووجه، تجيد اختيار الأدوار المركبة ايا كانت نوعها أو جنسها والتى تمنحها الجوائز والتكريمات، ويصعب على غيرها آدائها بنفس البساطة والتلقائية والحرفية، وتسهم في تحقيق اعلى درجات التطهير المسرحى .

المسرح والإذاعة ..

ميلاد مشرق وحاضر غائم[1]

عماد مطاوع

منذ بزوغ فجر الحياة على الأرض والإنسان يعيش في صراع محموم مع الحياة، وكانت البداية لصراعه الدائم والمتجدد مع الطبيعة، حيث وجد نفسه إما عاجزا أمام البيئة بكل تجلياتها ومكوناتها أو متحديا؛ وفي رحلة تحديه هذه برزت مواهبه المختلفة التي أعانته على مواجهة الحياة وأيضا ساعدته في عملية التكيف التي مكنته من اكتشاف سماته الذاتية، لاسيما التي تبرز من خلالها مواهبه الفنية وميولة الشخصية.

فمن خلال استماعه لأصوات الطيور مرن نفسه على الكلام ثم تطور الأمر وبدأ في محاكاتها؛ فاكتشف جمال الصوت الإنساني وبدأ يطرب له؛ فكان الغناء. ومن حركة الحيوانات وقتالها حول الطعام وامتلاك الإناث تعلم الإنسان القتال، لكنه أيضا تعلم الرقص.

وفي رحلة بناء المجتمعات وتطورها كان لابد من وسائل للتواصل والاتصال فيما بينها فخرجت إلى الوجود وسائل الاتصال التي كانت بدائية مثل:

- "الهيليوجراف" هي وسيلة اتصال كانت تستخدم لتبادل الرسائل عن طريق الانعكاسات الضوئية لأشعة الشمس، ولقد تم اختراعها قبل الميلاد بفترة طويلة وكان لها حضور واضح في المجتمع الإغريقي والروماني .

- "السيمافور" وهى وسيلة كانت تستخدمها القبائل الهندية وهى تستخدم الرايات - الأعلام - في نقل الرسائل ويحدث هذا من خلال تحريك هذه الرايات وجعلها في وضع معين، ويستخدم الكشافة هذه الوسيلة حتى اليوم، كما تستخدم بشكل ما في تسيير حركة القطارات.

ثم وسائل الاتصال الحديثة مثل :-

-البرق: حين نجح «ماركوني» في إرسال إشارات لاسلكية «مورس» وهى عبارة عن نقط وشرط، يتم ترجمتها إلى كلمات وجمل من خلال متخصصين يتم تدريبهم على هذا الفن، ولقد ظهرت أهمية المورس في الأمور التجارية وفي تسيير حركة السفن وفي بداية استخدام الطائرات، كما استخدم بشكل مؤثر في الحروب وفي عمليات نقل المعلومات للصحف والمجلات، ثم استخدم بعد ذلك في التواصل بين آحاد الناس، ثم مدت له خطوط البرق لتسهيل عمله .

- الهاتف: تم الاستعاضة به عن استخدام الإشارات «المورس» وأصبحت الأسلاك تنقل الكلمات مما سهل من عملية التواصل ووسع قاعدتها وجعلها أكثر حميمية باستماع كل طرف إلى صوت الآخر، لكن ظلت هناك مشكلة تواجه البرق والهاتف تتمثل في سهولة تعويقهما وشل حركتهما إذا ما قطعت الخطوط أو خربت، لهذا كان التفكير في استخدام

وسيلة أخرى تكون أكثر انتشارا وتتلافي عيوبهما.

- الراديو: منذ بدء البث الإذاعي التجريبي عام ١٩١٠ بنقل حفل غنائي في مدينة نيويورك الأمريكية، بدأ مولد هذه الوسيلة الساحرة « الإذاعة « التي لعبت دورا حيويا – ومازالت – في تطوير المجتمعات وتنويرها ونشر الثقافة والفنون ومساعدة الإنسان على السمو، فنشر الفنون يعمل على كبت نزعات الشر وطمسها وترويض النفس حتى تسهم في بناء المجتمع، ويرجع سرعة انتشار الإذاعة هذا لعدة أسباب منها: (السرعة الفائقة في إيصال المعلومة - سهولة الالتقاط والانتشار- القدرة على تخطى الحدود والعوائق - تدنى التكلفة، قياسا بغيرها من وسائل الاتصال الأخرى).

ولقد ظهرت الأهمية الكبيرة للإذاعة منذ دارت رحى الحرب العالمية الأولى أصبح من المتعذر تقديم العروض الفنية والترفيهية وسميت هذه المرحلة بفترة «الإعتام» حيث ساد الإظلام الروحي شتى بقاع الأرض، ومن هنا بدأ التفكير في الاستعاضة بالإذاعة عن الذهاب لدور السينما وللمسارح ولغيرها من أماكن الترفيه، بعدما تعذر ذلك بسبب أجواء الحرب.

تسييس الإذاعة :-

أدركت الحكومات ما للراديو من أهمية كبيرة في وقت السلم، حيث يستخدم في نشر الأفكار والثقافات والفنون، ولهذا بدا التفكير مبكرا في إمكانية استخدامه كسلاح مساند في الصراعات العسكرية من خلال الدعاية المكثفة داخليا وخارجيا ولغايات دفاعية تتعلق بالمواطنين، وهجومية تتعلق بالعدو، ومساندة فيما يتعلق بكسب تأييد المحايدين وتغذية مساندة الحلفاء.

أدركت بريطانيا أهمية استخدم الإذاعة كسلاح عسكري كونه وسيلة لنقل الأفكار ولنشر الثقافات والآراء السياسية وغرس ما تريده من أفكار في نفوس وعقول مواطني المستعمرات البريطانية ومخاطبتهم بلغتهم مباشرة وبلهجاتهم المحلية دون اللجوء لوسيط، ولهذا أنشأت هيئة الإذاعة البريطانية B.B.C عام ١٩٢٢م واضعة في اعتبارها أنها الوسيلة المستقبلية في الدعاية، وتبعتها بقية الدول الأوروبية – خاصة صاحبة المستعمرات – في الاعتماد على الإذاعة كوسيلة للسيطرة والتوغل وفرض الأفكار والآراء، وأسست ألمانيا إذاعتها عام ١٩٢٩، وفي الولايات المتحدة الأمريكية كان الاستخدام الأكثر للإذاعة في الترويج التجاري والترفيهي، لكن الحكومة أحست بخطورة هذا السلاح وبدا تنتبه لأهمية تطويعه لأهدافها السياسية، وأيضا فعلت ذلك روسيا وفرنسا وايطاليا .

حرب الأثير :

مع اندلاع الحرب العالمية الثانية اندلعت بين طرفيها – الحلفاء والمحور – حرب إذاعية شديدة الضراوة وأصدرت بريطانيا قانونا يحرم الاستماع إلى الإذاعة الألمانية كما فعلت ألمانيا ذات الشيء وبلغت عقوبة من يفعل ذلك الإعدام !.

وفي المنطقة العربية دارت عبر سمائها حرب المحتلين فلقد سعت إيطاليا إلى السيطرة على فكر وتوجه مستعمراتها ووزعت أجهزة الاستقبال على المقاهي وفي البيوت بعدما أنشأت المحطات الناطقة بالعربية وبعدما استعانت ببعض الفنانين العرب الذين قام بعضهم بالترويج لموسلينى على أساس انه حامى حمى الإسلام ! وأيضا كان يتم الترويج لهتلر على أساس انه عدو لليهود وصديق للمسلمين، وفي مصر كان هناك فصيل سياسي مهم يؤمن بالتحالف مع النازي للخلاص من الاحتلال الانجليزي .

وعقب قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢م في مصر تم إنشاء إذاعة « صوت العرب» عام ١٩٥٣م لتكون صوتا للشعوب العربية الساعية نحو التخلص من الاستعمار، ثم « إذاعة فلسطين» سنة ١٩٦٠م لتكون لسان حال القضية الفلسطينية، التي هي محور الصراع الدائم بين العرب والكيان الصهيوني منذ ثلاثينيات القرن الماضي.

الفراغ المتجسد..

في المسرح (١)

تأليف: ليزا ماري بوللر
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

يحدد جلدي، بشكل فيسيولوجي، فضاء جسمي. ففي داخل هذا الجسد، توجد الفراغات كأنها أماكن أو فراغات. وهذه الفراغات ربما كانت مفاهيم محسوسة، مثل المواضع التشريحية للأعضاء التي لن نراها، إلا مرسومة في الكتب ويمكن أن يظهر الفراغ نفسه كاحساس أو كثافة، أو رغبة داخل جسمي مطلوب حضورها بالرغم من صعوبة وصفها أو رسم حدود حولها. (اليزابيث ووترهاوس)

الجسم، وهو وسيلة إدراكنا للفراغ، هو نفسه فراغ – شيء يمتد مكانيا والكينونة الواعية التي تشغله ، وتتحرك بداخله، وتملأ الفراغ . وبالتالي يمكن (كما فعلت اليزابيث ووترهاوس في الفقرة المذكورة أعلاه) تخيله كجزء من مساحة أكبر من العالم، مقطوعة ومحاطة بحاجز من الجلد الذي يرسم الحدود بين داخلها وخارجها . وهذا الحاجز هو نوع من المرشح (الفلتر) ؛ وهو نفاذ وليس مصمتا ؛ ولا يعزل الجسم عن العالم من حوله، ولكنه يسمح لمساحة الجسم أن تكون قابلة للتغير، والتحول المستمر، والامتداد، والتقلص . وهذا يحدث بطرق فعلية ومادية، خلال عمليات مثل التنفس، أو تناول الطعام، أو النمو . ويحدث الغير أيضا بطرق لامادية، مثلا، عندما تؤثر الحالة العاطفية أو النفسية لشخص ما على كيفية اختبار الفراغ الذي يشغله جسمه – كم هو صغير أم كبير، خفيف أو ثقيل، ضيق أم واسع، حر أم مقيد .

الغرض من مصطلح «الفراغ المتجسد embodied space“ هو بالضبط للتعبير عن التالي : أننا لسنا منفصلين عن الفراغ ولكننا جزء جوهري من ذلك الفراغ الذي ندركه . ومن ثم فهو مصطلح مفاهيمي، استخدمته، على سبيل المثال عالمة الأنثروبولوجيا سيثا م. لو لكي تنظر للتقاطع المعقد بين الجسم والفراغ . وقد اعترفت بأن الباحثين بحاجة إلى صيغ نظرية توفر أساسا ماديا يوميا وفهما تجريبيا ومعرفيا وعاطفيا للتقاطع وتفسير الجسم والفضاء والثقافة (١)، وتفسر لماذا يكون الفراغ المتجسد مفيدا وأن مثل هذه :

الصياغة المكانية غالبا تهمل الجسم بسبب صعوبات في حل ثنائية الجسم الذاتي والموضوعي والتمييز بين الجوانب المادية والتمثيلية لمكان الجسم . ومع ذلك . يجمع مفهوم الفراغ المتجسد هذه المفاهيم المتباينة معا، مما يؤكد على أهمية الجسم ككيان مادي وبيولوجي، وتجربة معاشة ومركز للفاعلية، وموقع الكلام والتمثيل ، وموقع للكلام والتفاعل مع العالم .

وتوجد عدة أفكار هنا سوف تُستغل على مدار هذا الفصل . وغم ذلك يكفي الآن أن نقول إن مفهوم الفراغ المتجسد هو مزيد من التطور للفكرة التي تؤسس نقطة انطلاق هذه

الأطروحة، وهي تحديدا أن الفراغ المعاش هو الفراغ كما يُختبر من منظور داخلي . وفي الفصل السابق نظرنا إلى تضمينات تناول هذا المنظور الداخلي من وجهة نظر الإدراك البصري . وقد تحدثنا عن الفراغ المعاش في إطار المنظور، الذي هو بصري في الغالب : فكيف توجه رؤية الفراغ المعماري من منظور وموقف محدد (على سبيل المثال حالة كونك عضوا من الجمهور، أو مؤدي، أو في حالة وجودك على أحد جوانب القاعة) الفراغ المُدرك . ولم ننظر حتى الآن إلى طرق أخرى لإدراك الفراغ والوعي به . ويفعل هذا الفصل ذلك : يوضح أن الفراغ المعاش ليس فقط موجها بل أيضا مجسدا، وأن الفراغ المعاش هو فراغ جسدي، لدرجة أن باقي الجسم بكل قدراته الحسية منخرط في التجربة المكانية للمسرح، وأن المؤدين والمتفرجين يشاركا في هذه التجربة .

ملاحظة حول «التجسيد» وحدود المصطلح

تجدر الاشارة في هذه المرحلة الى أن مصطلح " الفراغ المتجسد " أو "التجسيد" بالمعنى الأعم، ليس الطريقة الوحيدة للتعبير عن مفهوم الوعي الممتد مكانيا وبالتالي الموزع والمتضافر مع الجسم ككل . واستخدامه كما فعلت في هذه الدراسة حتى الآن يوحي بأن المصطلح قد رسخ معنى عاما . ففي حين أنه بالتأكيد تعبير مستخدم على نطاق واسع، فلا شيء قريب من الاجماع حول استخدامه ومعناه . وهذا جزئيا له علاقة بحقيقة أن الباحثين يحاولون، في مجموعة مجالات متنوعة، التعامل مع العلاقة بين الوعي والجسم، من خلال مجموعة متنوعة من الزوايا . وتتراوح هذه المجالات من الفلسفة الى علم الأعصاب وعلم النفس الادراكي وصولا الى المسرح والرقص ودراسات الأداء والأنثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية . فأولئك الذين يدرسون التجسيد لا يشكلون مجالا يمكن وصفه بأنه قائم بذاته : هناك العديد من الخلافات ووجهات النظر المتضاربة حول ماهية التجسيد ومعناه، وكيف يمكن وصفه على أفضل وجه . وفي هذا الجزء الذي يشكل نوعا من الحجة الفرعية بالنسبة للحجة الرئيسية، أقدم وصفا موجزا لبعض المصطلحات الأخرى المتداولة، بالاضافة الى أسباب الاحتفاظ باستخدامي الخاص لمصطلح «التجسيد» .

وأبرز أولئك الذين يرفضون مصطلح التجسيد هي الفيلسوفة الفينومينولوجية وأستاذة الرقص ماكسين شيتس جونستون(٣). فهي تنتقد من يؤيدون المصطلح وتشرح تحفظاتها ضد المصطلح بشكل مقنع . وسوف استشهد بها بشكل مطول، لأنه لا توجد طريقة مختصرة في الاستشهاد بها:

ان الميل للحديث عن أنفسنا أو جوانب من أنفسنا وتفسيرها على أنها متجسدة - كما في النزعة الترابطية المتجسدة، أو حتى كعقل متجسد ومخططات متجسدة ووسطاء مجسدون وأفعال مجسدة وتجسيد فينومينولوجي- لا يستدعي ببساطة امكانية وجود علاقة تجسيد وتكرار للمعنى القريب أو الصريح كما في الوسطاء المجسدون والأفعال المجسدة، فالعقل المتجسد جزء من الجسم الحي, ولكنه يستدعي شبح النزعة المنسوبة الى ديكارت. وبهذا المعنى، فان مصطلح المتجسد هو عبارة عن ضمادة معجمية تغطي جرحا عمره ثلاثمائة وخمسين عاما نشأ واستمر في دعمه من خلال ميتافيزيقا فصامية . انه يتهرب من المهمة الشاقة (وفقا لمعايير حياة الانسان) التي لا نهاية لها في توضيح طبيعة الطبيعة الحية من أسفل الى أعلى . والأشكال المتحركة هي نقطة بداية التطور البيولوجي . وهم موجودون حيث تبدأ المفاهيم .انها المكان الذي تتجذر فيه العواطف، وليست الشيء الذي يمكن أن نطلق عليه «الحياة العقلية»، العقلية التي لا تتجسد أو ربما لا تتجسد، بشكل أو بآخر، الا في أشكال حية في المقام الأول . يصرف التجسيد انتباهنا عن مهمة فهم الأشكال المتحركة بافتراض مفاهيمي من خلال التعبئة المسبقة بشكل ملائم لشيء يسمى بالفعل «العقلي» أو العقل، وشيء يسمى بالفعل «الجسدي» أو الجسد دونما شرح - باعادة صياغة ايديلمان - لكيفية وصول العبوة الى هناك في المقام الأول (٤).

.....

• هذه المقالة تمثل الفصل الثالث من كتاب « عمارة المسرح كمساحة متجسدة» تأليف ليزا ماري بوللر الصادر عام ٢٠١٦ ...

تاريخ مسرح نجيب الريحاني وتفاصيله المجهولة(٤٩)

المسرحية المجهولة .. بار العجائب!!

تحدثت من قبل عن مسرحيتي «ليلة غرام» و«الرفق بالحموات» وأثبت عدم معرفتي بأنهما لفرقة الريحاني! ولولا وجود إشارة غامضة عن الأولى، وإعلان وحيد عن الأخرى – دون وجود أية دراسة أو مقالة ذكرتهما من قبل - ما كنت حسبتهما ضمن تاريخ الريحاني المسرحي!! أقول هذا الكلام لأنني اكتشفت نصاً مسرحياً عنوانه «بار العجائب»!! وحسب ما هو مكتوب على غلافه أنه من فصلين كتبهما نجيب الريحاني وبديع خيري، والمسرحية خاصة بفرقة نجيب الريحاني، ونالت ترخيصاً بتمثيلها يوم ١٩٣٤/٤/٥. وللأسف هذه المسرحية لم يُمثلها الريحاني ولا غيره، ولم نسمع بها، ولم نقرأ عنها، ولم يأت ذكرها في «جميع» أنواع المذكرات التي نُشرت للريحاني، حتى المذكرات المجهولة التي اكتشفتها من قبل ونشرتها!! وإذا تتبعنا فرقة الريحاني بعد تاريخ التصريح بتمثيل هذه المسرحية، لنعرف مصيرها، سنجد الفرقة تعرض مسرحياتها القديمة في فلسطين والشام – كما سنرى – مما يعني أن نص مسرحية «بار العجائب» اكتشاف عمره تسعون عاماً، لذلك سأتحدث عنه بشيء من التفصيل!!

سيد علي إسماعيل

نجيب الريحاني

النص الذي بين يدي صورته غير مرتب! فعلى الرغم من اشتماله على فصلين إلا أن نهايته لا توحي بأن النص مكتمل!! وظني أنه من فصلين وينقصه الثالث، وهو الأمر الذي تطرقنا إليه كثيراً – فيما سبق – بأن الريحاني دائماً ما كان يقدم للرقابة فصلين فقط من المسرحية لأخذ التصريح بتمثيلها، ثم يؤلف الثالث قبل الافتتاح بيوم أو بساعات، أو يقدمه مرتجلاً!! ولعل القارئ يستبعد هذا الظن إلا أن التقرير الذي كتبه الرقيب خلف أول صفحة من نص المسرحية يؤكد هذا الظن، عندما قال في تقريره: «ريفو ميوزك هول في عدة مناظر لا مغزى لها ولا معنى غير أنها ترمي إلى إثارة الضحك وإدخال السرور والنعنشة على نفوس المستمعين وهو من النوع الذي اشتهر به الأستاذ الريحاني وأتقنه. ولا مانع من التصريح به أسوة بالماضي». أما نص التصريح بالتمثيل الصادر من مدير إدارة المطبوعات – أي مدير الرقابة المسرحية – التابعة لإدارة عموم الأمن العام بوزارة الداخلية، فيقول: «حضرة صاحب السعادة محافظ مصر، أتشرف بأن أرسل مع هذا نسخة من رواية «بار العجايب» التي رخص بها وهي «تأليف/ تعريب» نجيب الريحاني، وستمثل بتاريخ – لم يُحدد – سنة ١٩٣٤، بتياترو برنتانيا. فالأمل التنبيه بحفظها للإشراف على التمثيل بمقتضاها مع مراعاة ما حذف منها في الصفحات ... ومراقبة عدم إلقائه أو تمثيله .. تحريراً في ١٩٣٤/٥/٥ [توقيع] مدير المطبوعات».

ولعل افتتاحية الفصل الأول تبين عن فحوى المسرحية وأحداثها قبل أن تبدأ، كون أحداثها تدور داخل صالة رقص وغناء، فيقول «عزوز» صاحب الصالة: «أتشرف أن أمسي عليكم في هذا الحفل الكريم اللي جمع حضراتكم في هذا المكان الذي لم أدخر وسعاً في الإنفاق عليه بكل كرم .. أنا بنيته مخصوص علشان راحتكم .. صحيح أنا ما دفعتش فيه ولا مليم لكن المساهمين حطوا حبابي عنيهم علشان خاطر عيونكم. حبيت أشهر الحرب العظمى على الأزمة العالمية وقد حصل! قصدي إنكم تفرفشو وتزأططو وتبعدوا عنكم الأتراح .. محلي ده عبارة عن كتلة تفريح .. فقولوا معايا يحيا التفريح .. بواسطة الموسيقى والألحان وبنت الحان يمكنني أن أسيطر على الكآبة وأجيب دماغها الأرض .. اللي يدخل عندي مبوز ولا مكشر يطلع فرحان وفطسان على روحه من الضحك حاينسر جداً .. ومقابل ذلك على حضراتكم أن تبحبحونا بإنفاقكم الإنفاق المعقول اللي يؤدي بالغرض المطلوب في هذا المحل الأمين .. أنا واثق إنكم لما تتفرجو على البروجرام الطويل العريض اللي أنا موضبه اللي حافاجئكم به حاتنسروا جداً وحاتطول أعماركم طاقات هنا .. المحل اللي يطول العمر ولا يطول

العمر إلا إذا كان الإنسان بيضحك ويكون مفرفش فهل في الدنيا هدية الواحد يقدمها لأحبابه غير الضحك والتفريح .. سيداتي وسادتي إذا عجبتكم حفلتنا الليلة دي ما تنسوش تقولوا لأصدقائكم وحبايبكم إنهم يشرفونا .. وإذا كان بروجرامنا لسبب من الأسباب ما يعجبكوش ولا يبسطكوش مافيش مانع من كونكم تبعتوا أعداءكم والأشخاص اللي تتمنولهم الغم والهم والنكد .. وبكده تكونوا انتقمتم منهم أشنع انتقام وصرفتوهم فلوس فوق البيعة .. لكن أنا واثق من أمتنانكم مقدماً لأن النمر اللي حانتشرف بتقديمها لحضرتكم غنية عن التعريف وغنية بأبهتها وعظمتها».

أول نمرة – في أحداث المسرحية - كانت بعنوان «منفوخ قوي» بطولة أنيسة وهريدي، وبعد الإعلان عنها يكتشف «عزوز» - صاحب الصالة – أن أنيسة لم تحضر أصلاً!! فيضطر إلى تقديم نمرة أخرى بواسطته وهي الإعلان عن «بار العجائب»، وهنا تظهر أنيسة وتوبخه لأنه أعلن عن نمرتها قبل مجيئها، ثم تصعد على خشبة المسرح لتؤدي نمرتها، فيلاحظ عزوز عدم وجود هريدي، فيسألها أين هو؟ فترد عليه: «إيش عرفني .. بقاله ثلاث أيام ما بينامش عندي»!! وعبارة «ما بينامش عندي» محذوفة بالقلم الأحمر بواسطة الرقيب!! ثم نجد مجموعة من الزبائن - منهما الصعيدي والشامي وسنطاوي وفرفور - تحوم حولهم مجموعة من فتيات الليل، وبعد فترة يطلب رئيس الأوركستر من «عزوز» صاحب الصالة فترة راحة، فيرد عليه قائلاً: «مافيش هنا حاجة اسمها راحة .. المزيكة لما ما بتدقش الزباين بتفكر في أشغالهم في مشاغلهم في حيواتهم وبكده يضيع عليهم تأثير الحفلة .. لكن لما المزيكة تدق يا عبيط يبقى الزبون متمغنط .. يلا يا خويا».

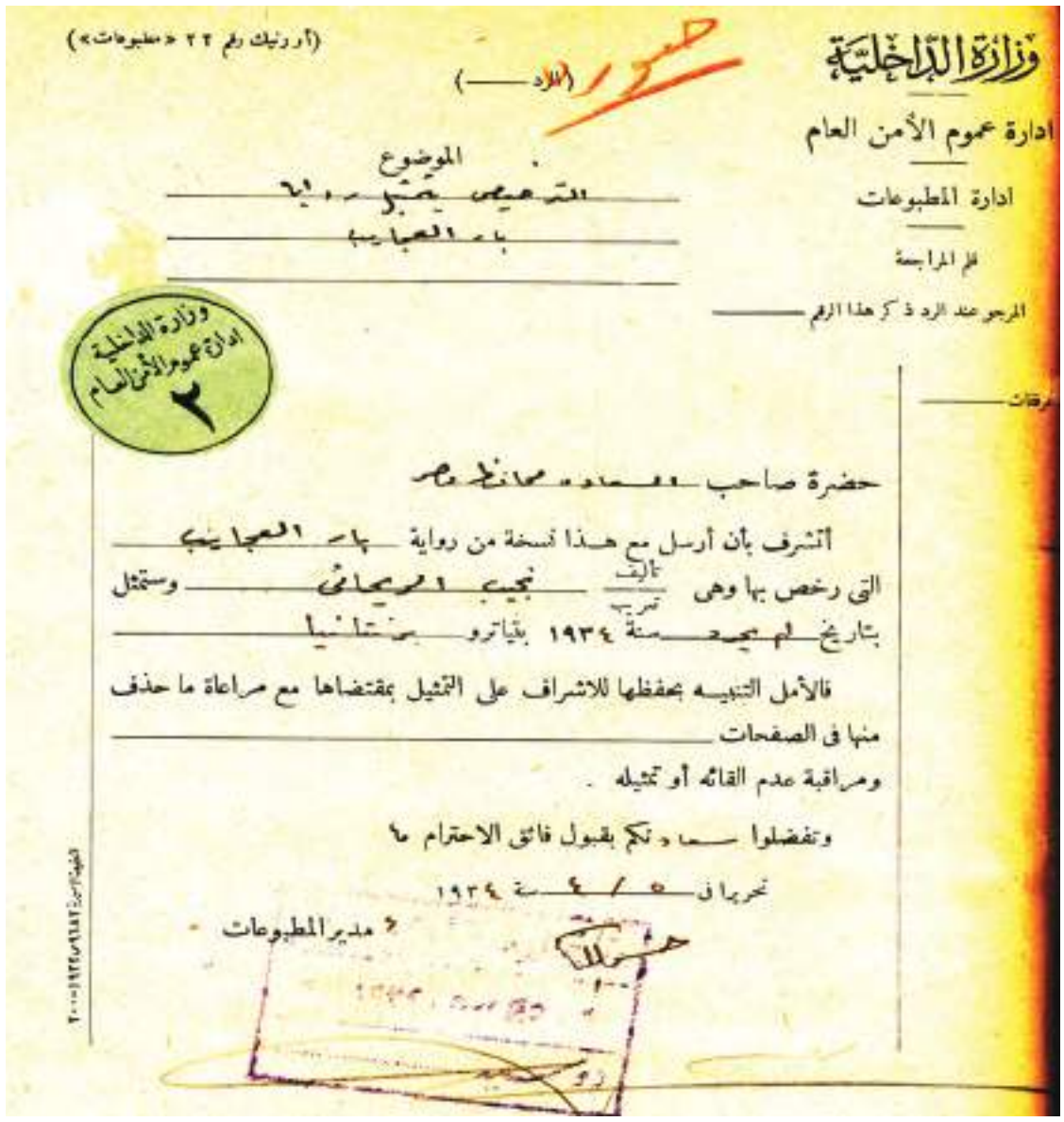
ثم نجد حواراً بين «رزة» و«لطافة» وهما من بنات الليل يعملان في البار، والحوار بينهما عن كيفية تصنيف الزبائن ومدى سخائهم في الصرف!! والجدير بالذكر أن الرقابة تدخلت في جزء من الحوار الذي دار بين «الصعيدي» و«المتر دوتيل» عندما نادي الصعيدي الجرسون قائلاً: «إيه مافيش حد يخدم علينا ولا إيه؟»، فيرد عليه «يني»: أفندم إحنا في الخدمة»، فيقول الصعيدي: «مافيش نِتي هنا؟»، فيرد عليه المتر دوتيل مبتسماً: «مدموازيل لطافة .. تعجبك!». وشطب الرقيب بالقلم الأحمر الجزء الأخير! وتكرر الأمر مرة أخرى عندما قال الصعيدي للمتر دوتيل: «هي النتاية اللي طلبناها فين؟» فيرد عليه المتر دوتيل: «حالاً يا فندم حالاً (لباخطرها) تعالي من فضلك جانسي المذكور» .. وشطب الرقيب هذا الحوار أيضاً.

أما «سنطاوي» فيأتي إلى الصالة بالأتوموبيل لبيعه للبارون «رود ندولف» فيرحب «عزوز» به ظناً أنه من الأثرياء، فيكتشف أنه سمسار لبيع السيارات، وجاء ليبيع سيارة للبارون، فيطمع عزوز أكثر في انتظار البارون الثري، ليكتشفوا في النهاية أن البارون شخصية مزيفة، انتحلها «هريدي» الرقاص في الصالة، والذي تأخر على نمرته مع نوسة، والذي أوهم سنطاوي بأنه بارون وغني وسيشتري الأتومبيل بألفي دولار!! وباقي المسرحية تدور حول قصص وأحوال رواد البار من أغنياء وفقراء ولصوص ونصابين، والكل يشغلهم الأزمة المالية وأحوال البورصة، مع كم هائل من المواقف الكوميدية المبنية على سوء التفاهم، وتنتهي المسرحية بانتهاء اليوم الأول لافتتاح الصالة، وكأن هذه الليلة صورة لما يحدث في المجتمع المصري أيام الأزمة المالية!!

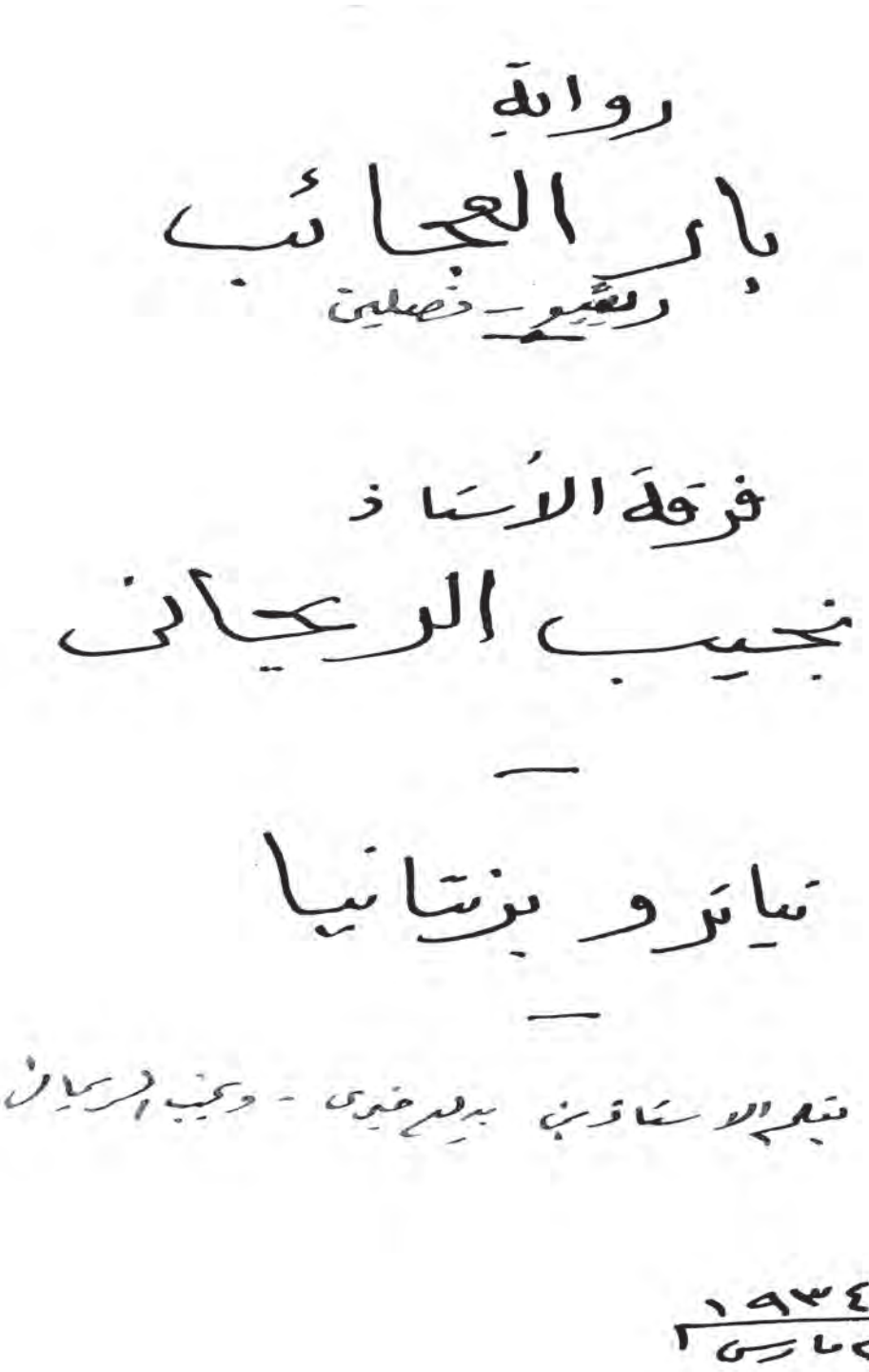
كما قلت سابقاً، لم يمثل الريحاني هذه المسرحية في هذا التاريخ، لأنه كان يستعد للسفر إلى فلسطين، كي يشترك بعروضه في المعرض الوطني بالقدس! وبالفعل سافرت الفرقة وبدأت الصحف الفلسطينية تُعلن عن حفلاتها، مثل جريدة «الجامعة العربية» التي نشرت إعلاناً يوم ١٩٣٤/٤/٢٥ – كررته في أعداد كثيرة – قالت فيه: « بشرى لعشاق الكوميدي بقدوم الأستاذ نجيب الريحاني «كشكش بك» إلى فلسطين مع فرقته الشهيرة المؤلفة من ٤٠ ممثل وممثلة مع أوركسترا راقية واستعداد فني كبير، وسيبدأ عرض رواياته في القدس على مسرح سينما أديسون أيام ٨ و٩ و١٠ أيار القادم. ومن ثم يحيي حفلتين كبيرتين في يافا يومي ١١ و١٢ أيار على مسرح سينما أبولو في العجمي».

كما تابعت الجريدة نفسها أخبار العروض، فذكرت أن الفرقة عرضت على مسرح سينما أديسون مسرحيات: «الدنيا لما تضحك»، و«مستشفى المجانين»، و«ابحث عن المرأة». وكافة تفاصيل هذه الرحلة نشرتها – من قبل - في مقالة بعنوان «نجيب الريحاني ينجح في فلسطين» يوم ٢٠٢٠/٩/٢٨ بجريدة «مسرحنا» عدد «٦٨٣» ضمن سلسلة مقالات «المسرح المصري في فلسطين قبل نكبة ١٩٤٨».

عاد الريحاني من فلسطين وبدأ موسمه الصيفي في الإسكندرية، ونشرت جريدة «المقطم» إعلاناً في أواخر يونية ١٩٣٤ عنوانه «تياترو لونابارك بالإبراهيمية»، جاء فيه الآتي: «بجوار محطة الترام بالإسكندرية السبت ٣٠ يونية والأحد أول يولية الساعة ٩ مساء الأستاذ نجيب الريحاني. يقدم للشعب الإسكندري بدعته الفنية الجديدة التي أدهشت جميع سكان العاصمة، ومُثلت شهرين متواليين على مسرح برنتانيا في مصر فحازت الإعجاب التام. شاهدها ٢٠٠ ألف مصري هاتفين معجبين بملك الكوميديا الأستاذ نجيب الريحاني لأول مرة في الإسكندرية «الدنيا لما تضحك» ريفيو استعراضي ٤ فصول للأستاذين بديع خيري ونجيب الريحاني. ثلاثين ممثلة وراقصة على المسرح.


وزارة الداخلية
(أورنيك رقم ٢٢ «مطبوعات»)
(المرد ——)
إدارة عموم الأمن العام
إدارة المطبوعات
قلم المراجعة
الموضوع
المرجو عند الرد ذكر هذا الرقم ——
مرفقات ——
وزارة الداخلية
إدارة عموم الأمن العام
٢
حضرة صاحب
أتشرف بأن أرسل مع هذا نسخة من رواية
التي رخص بها وهي تأليف تعريب وستمثل
بتاريخ لم يحدد سنة ١٩٣٤ بتياترو
فالأمل التنبيه بحفظها للاشراف على التمثيل بمقتضاها مع مراعاة ما حذف
منها في الصفحات
ومراقبة عدم القائه أو تمثيله .
وتفضلوا
تحريرا في
مدير المطبوعات

تصريح الرقابة بتمثيل مسرحية بار العجائب



غلاف مخطوطة مسرحية بار العجائب

حفلات نهارية في كازينو الأنفوشي. ويوم الأحد أول يوليو بعد الظهر يمثل رواية «يا ولاد الحلال»».

وواصلت جريدة «المقطم» - طوال شهرين متواصلين - إعلاناتها اليومية لعروض فرقة الريحاني في تياترو لونابارك، ومنها: «حاجة حلوة، وليلة نغنغة، وحسن الحلوانى، وأولاد الحلال، وياسمينة، وآه من النسوان، وجنان في جنان، ونجمة الصباح، وعباسية، والجنيه المصري، وأبقى أغمزني، وأنا أموت في كده، ومستشفى المجاذيب، و٦٠ ألف جنيه، وعلشان سواد عينيها، واتبحبح، وحلاق بغداد، والليالي الملاح، والبرنسيس، وكدبة أبريل، وفانو» .. والملاحظ وجود مسرحيات جديدة لم نقرأ عناوينها من قبل، وهذا غير صحيح حيث إنها عناوين أخرى لبعض المسرحيات، لإيهام الجمهور بأنها عروض جديدة - وقد ذكرنا ذلك من قبل – وهو أسلوب متبع في العروض المسرحية داخل مصر منذ القرن التاسع عشر.

انتهى موسم الصيف وانتهى العقد بين الريحاني وكازينو لونابارك بالإسكندرية، ونشرت مجلة «المصور» خبراً حول ذلك، قائلة: «كانت نهاية تعاقد الأستاذ نجيب الريحاني مع إدارة تياترو لونابارك بالإسكندرية يوم الأحد ١٩ أغسطس الجاري. وكان في نيته أن يعود بالفرقة إلى مصر في اليوم التالي، ولكنه جدد العقد مع التياترو بحيث تكون نهاية عمله الأحد ٢ سبتمبر القادم، هذا إذا لم يتفق الطرفان بعد ذلك على امتداد جديد يكون نتيجة لإقبال الجمهور على حفلات الفرقة. وفي نيّة نجيب الريحاني بعد الفراغ من العمل بالإسكندرية أن يرافق الأستاذ بديع خيري في رحلة إلى باريس ربما استغرقت شهراً يعودان بعده إلى الاستعداد للموسم الشتائي الذي يبدأه نجيب بتياترو برنتانيا في شارع عماد الدين في منتصف شهر نوفمبر المقبل».

ومن الواضح أن صعوبات ما عرقلت تكوين الفرقة في شكلها النهائي، فتشكلت فرقة مؤقتة محدودة من أعضاء فرقة الريحاني، نشرت جريدة «أبو الهول» خبراً عنها في أواخر سبتمبر ١٩٣٤، قالت فيه تحت عنوان «أفراد فرقة الريحاني»: «تكونت فرقة تمثيلية تجمع بين بعض أفراد فرقة الريحاني وهم الأفندية: محمد مصطفى، والفريد حداد، وعبد الفتاح القصري، وعبد الحليم القلعاوي، وانضم إليهم جانيت حبيب، وفردوس مصطفى، وجميلة توفيق، وزكريا أحمد، وسافرت هذه الفرقة يوم الأحد الماضي إلى طنطا للعمل بكازينو المنتزه، وسيكون برنامجها من نوع برامج الصالات، تمثل الروايات الصغيرة والاسكتشات. وهذه الفرقة مؤقتة حتى يعرف أعضاؤها ماذا يكون رأي الأستاذ نجيب الريحاني في الموسم الجديد».

وتوالت الأخبار التي تتحدث عن استعداد الفرقة للموسم الجديد، ومنها ما نشرته في أوائل نوفمبر ١٩٣٤ مجلة «الصباح» قائلة: تم الاتفاق هذا الأسبوع بين الحاج مصطفى حفني والسيدتين عزيزة أمير وزينب شكيب [زوزو شكيب] للعمل بفرقة نجيب الريحاني في الموسم الجديد على مسرح برنتانيا. وكذلك تم الاتفاق مع كل من أستفان روستي، وبشارة واكيم، وعبد الحليم القلعاوي، وحسن فايق، وتوفيق صادق!! وكذلك ما نشرته مجلة «المصور» قائلة: انتهى الأستاذ نجيب الريحاني من تأليف فرقته واعتزم أن يفتتح موسمه في يوم الخميس ٢٢ نوفمبر الجاري برواية «الشايب لما يدلع» من وضعه بالاشتراك مع أمير الزجالين بديع خيري. وقد انضم إلى الفرقة طائفة من ممثلي رمسيس بينهم حسن فايق وتوفيق صادق. كما انضم إليهم بشارة واكيم وأستفان روستي وعبد الفتاح القصري والسيدتان عزيزة أمير وزينب شكيب.

أما جريدة «المقطم» فنشرت خبراً بعنوان «في لجنة التمثيل المسرحي»، قالت فيه: قدم نجيب الريحاني صباح اليوم إلى لجنة تشجيع التمثيل والسينما مذكرة بأسماء الممثلين والممثلات الذين أتفق معهم على التمثيل في الموسم الجديد، ويؤخذ من هذه المذكرة أن نجيب الريحاني سيبدأ موسمه الجديد يوم ٢٢ نوفمبر الجاري بتياترو برنتانيا وأن الأستاذ بشارة واكيم، وأستفان روستي، وحسن فايق، والسيدة عزيزة أمير، وسرينا إبراهيم على رأس الممثلين والممثلات الذين سيشتركون في التمثيل معه».

ونشرت الجريدة أول إعلان لبداية الموسم قائلة: نجيب الريحاني ببرنتانيا ابتداء من ٢٢ رواية «الشايب لما يدلع» ثلاثة فصول لبديع خيري والريحاني. بطولة الريحاني، عزيزة أمير مؤسسة فن السينما في مصر، بشارة واكيم، زوزو شكيب، حسن فايق.