مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
هشام عطوة

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الخامسة عشرة ⁝ العدد 775 ⁝ الإثنين 04 يوليو 2022

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

المخرج .. يغزو النص ويهيمن عليه

الحلقة الموؤودة في تاريخ المسرح العربي!

نصوص مسرح الطفل والتحول الرقمي

مسرح الهناجر

يحتضن حفل ختام لفرق الأقاليم الدورة (٤٥) والتجارب النوعية

تكريم أسماء الراحلين: الشافعي ويسري الجندي ومسعد الطمباري ونسيم وفجل وعز بدوي

نظمت الإدارة العامة للمسرح بالهيئة العامة لقصور الثقافة، حفلا لختام المهرجان الختامى لفرق الأقاليم المسرحية فى دورته الـ ٤٥، والتى تم إهدائها لروح الفنان الراحل والمخرج الكبير عبد الرحمن الشافعي، وكذلك لختام مهرجان التجارب النوعية فى دورته الثانية، ولنسدل الستار على الموسم المسرحي ٢٠٢١/ ٢٠٢٢.

وأقيما المهرجانين بالتوازي، وكانت عروض الأول على مسرح الهناجر، ومسرح د. نهاد صليحة بأكاديمية الفنون، وبعض عروض المهرجان التجارب النوعية، والعروض الأخرى في قاعة قصر ثقافة الجيزة، والحديقة الثقافية بالسيدة زينب، ونظمت المهرجانين الإدارة المركزية للشئون الفنية برئاسة الفنان أحمد الشافعي، من خلال الإدارة العامة للمسرح برئاسة الفنان محمد جابر، وأقيمت فعالياتهما فى إطار التعاون بين قطاعات الوزارة، فى الفترة من ٣ إلى ٢١ يونيو.

وافتتحت فعاليات حفل الختام بالسلام الجمهوري، أعقب ذلك بانوراما من خلال فيلم وثائقي، لعروض الموسم المسرحي ٢٠٢١/ ٢٠٢٢، وعروض مهرجان فرق الأقاليم في دورته(٤٥) وعروض مهرجان التجارب النوعية في دورته الثانية، وعقب ذلك تم عرض لوحة فنية راقصة من أداء الراقص عمرو باتريك ومصاحبة راقصة، للرقص الحديث، أنغام وصوت الفنانة دينا الوديدي، وقدم الحفل الفنان أحمد أبوعميرة.

أقيم الحفل بحضور المخرج هشام عطوة رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة، والمخرج د.جمال ياقوت رئيس مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وبحضور القيادات الثقافية والتنفيذية للهيئة والكثير من المسرحيين بالثقافة الجماهيرية من المؤلفين والمخرجين والنقاد وغيرهم، والمكرمين، وذويهم، وأسرهم، الفنان د. هانى كمال رئيس الإدارة المركزية لشئون مكتب رئيس الهيئة، وعمرو بسيوني رئيس الإدارة المركزية للشئون المالية والإدارية، والشاعر مسعود شومان رئيس الإدارة المركزية للشئون الثقافية، ومهندس الديكور مدير الإدارة العامة للمسرح.

وأعضاء لجنة التحكيم الخاصة بالمهرجان الختامى لفرق الأقاليم المسرحية فى دورته الـ ٤٥ المكونة من د. هدى وصفي، المخرج القدير ناصر عبد المنعم، الناقد جرجس شكرى، دكتور وحيد السعدنى، الموسيقار أحمد حمدى رؤوف، ومدير فرق الأقاليم والمهرجان المخرج إبراهيم المهدي، ولجنة تحكيم المهرجان الختامى للتجارب النوعية المكونة من الناقد محمد الروبى، د. عمرو فرج، الموسيقار كريم عرفه، المخرج محمد جبر، د. محمود فؤاد صدقى، ومقرر اللجنة الكاتب سامح عثمان.

مواهب عظيمة

وفي كلمته نقل المخرج هشام عطوة رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة، تحيات وتقدير الفنانة الدكتورة. إيناس عبدالدايم، وزيرة الثقافة للحضور، ووجه الشكر إلى صناع المسرح في مصر وفي أقاليمها جميعًا، والمكرمين الذى أفنوا حياتهم في العمل المسرحي.

وأشار عطوة إلى أنه بدأ حياته الفنية من مركز الهناجر للفنون حينما كان برئاسة د. هدى وصفى، مشيراً أنه أصر أن يكون ختام المهرجان من مكان بدايته الفنية، وموضحًا أن هذا المهرجان جاء ليعلن عن الثراء الفنى والتنوع في مسرحنا المصري الذى يسعدنا بالكثير لأنه يملك مواهب عظيمة.

عطوة يوجه الشكر لصناع المسرح في أقاليم مصر وللمكرمين الذين افنوا حياتهم واثروا مسرح الثقافة الجماهيرية

الشافعي: مسرح الثقافة الجماهيرية هو الأكبر والأكثر تأثيرا على جموع المشاهدين

المواهب المتميزة

وفي كلمته، أكد الفنان أحمد الشافعي: على أن مسرح الثقافة الجماهيرية هو الأكبر والأكثر تأثيراً على جموع المشاهدين، على مستوى محافظات وجميع أقاليم مصرفي الحياة المسرحية، بداية من مبدعيه إلى مشاهديه ورواده، ليؤكد الدور الفاعل، في تبني واحتضان المواهب المتميزة والمتألقة، وممارسة عمله الدائم في تغيير المشهد الثقافي، تلك المواهب التي نؤمن بضرورة مساندتها وتقديم الدعم الدائم لها، لكوكبة من فناني الأقاليم لنعكس وعيا ونناقش قضايا، وقدم الشافعي، الشكر والتحية من الإدارة والفنانين لأعمال الموسم المسرحي ٢٠٢١/ ٢٠٢٢، وقدم الشكر للمهندس محمد جابر والمخرج هشام عطوة ولوزيرة الثقافة، الشكر لكل فناني الأقاليم، واعتزازه بمسرح الثقافة الجماهيرية.

وفي كلمة قصيرة رحب مهندس الديكور محمد جابر مدير عام الإدارة العامة للمسرح بجميع الحضور وقدم التحية للجميع وأعقب ذلك تكريم مجموعة من الشخصيات الفنية، حيث قام كل من المخرج هشام عطوة، والفنان أحمد الشافعي، والفنان محمد جابر بإهدائهم درع الهيئة وشهادة تكريم.

المبدعون لا يرحلون.. باقون بما قدموا

وتمثل التكريم لستة عشر شخصية مسرحية، بارزة في مسرح الثقافة الجماهيرية لعقود طويلة ممتدة في القرن الماضي، وحتى أيامنا هذه ومنهم من رحل عنا خلال هذا العام في ٢٠٢٢ وهم: اسم الفنان الراحل عبدالرحمن الشافعي، وتسلمها نجله الفنان أحمد الشافعي، واسم الكاتب الراحل يسري الجندي تسلمها المخرج هشام عطوة، واسم الناقد الراحل عزالدين بدوي، وتسلم التكريم الناقد جرجس شكري، واسم المخرج الراحل السيد فجل، وتسلم التكريم في مشهد عظيم من الحب والوفاء أبنائه الثلاث الممثل والمطرب أحمد فجل والمؤلف والمخرج محمد فجل، والمخرج أشرف فجل، واسم المخرج الراحل مسعد الطمبارى تسلمها نجله الفنان رامي الطمباري، واسم الراحل الناقد والكاتب والشاعر د. محمد نسيم، وتسلمها محمد جابر.

رموز مسرحية

وكرم أيضا من الرموز والمبدعين في مسيرة المسرح المصري وخاصة في الثقافة الجماهيرية، الكاتب محمد أبو العلا السلاموني تسلمها نجله د. نادر السلاموني، والمخرج ومهندس الديكور المسرحى إميل جرجس، والمخرج مسرحي، والفنان حسن الوزير، والكاتب عبدالغني داود، المخرج مجدى عبيد، الممثل المسرحى رجائي فتحي، الفنان التشكيلى، وفنان العرائس محمد قطامش، والممثل المسرحي محمد طرفاية، والفنان كامل عبدالعزيز، والموسيقار عهدي شاكر.

همت مصطفى

«طقوس الإشارات والتحولات» لقومية كفر الشيخ

العرض الأفضل في ختامي فرق الأقاليم(٤٥)

تصوير مدحت صبري

أسدل الستار مساء الثلاثاء ٢١ من يونيو الجاري على فعاليات الدورة الخامسة والأربعين (٤٥) لمهرجان فرق الأقاليم، والتى تم إهدائها لروح الفنان الراحل والمخرج الكبير عبد الرحمن الشافعى، والتي انطلقت في ٣ يونيو، وقدمت العروض على مسرح الهناجر، ومسرح د. نهاد صليحة بأكاديمية الفنون.

وجاء ذلك، في حفل، كبير احتضنته خشبة مسرح الهناجر، بحضور المخرج هشام عطوة رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة، ومدير الإدارة العامة للمسرح مهندس محمدجابر، والمخرج إبراهيم المهدي مدير المهرجان، ولجنة التحكيم، والكثير من القادة والمسرحيين بالثقافة الجماهيرية من المؤلفين والمخرجين والنقاد، وفرق المهرجان، وغيرهم

لجنة التحكيم

وتشكلت لجنة التحكيم للدورة (٤٥) للمهرجان الختامي لفرق الأقاليم برئاسة د. هدى وصفي، وعضوية الناقد

المركز الثاني يحصده «دوار بحر» لقومية الشرقية

والكاتب جرجس شكري، والمخرج ناصر عبد المنعم، ومصمم الديكور د.وحيد السعدني، والموسيقار أحمد حمدي رؤوف.

لجنة التحكيم: المهرجان الختامي..بانوراما تجسد صورة حية لمسرح الأقاليم

وفي كلمته ممثلا لجنة التحكيم: أعرب جرجس شكري عن سعادته الكبيرة، وسعادة اللجنة، بمشاهدتها في هذه الدورة الاستثنائية، عددًا كبيرًا من العروض وهو (٢٩) عرضًا مسرحيًا، وبعد زيادة العروض من ١٨ عرضًا، إلى ٣٠، واعتذر واحدٌ منها، ومثل مهرجان الختامي لفرق الأقاليم بهذا الموسم، بانوراما تُجسد، بوضوح صورة حية للمسرح للمصري في الأقاليم، وكانت فرصة طيبة لنا.

وأوضح، جرجس شكرى أن اللجنة لم يكن أمامها في ظل هذا الزخم من العروض المسرحية المتنوعة، والمختلفة، مع

إقليم شرق الدلتا يقتنص جوائز المهرجان

«شكري»: عروض المهرجان ونصوصها المتنوعة تدل على ثراء الحركة المسرحية في الأقاليم

ثبات أعداد الجوائز، ولم تجد إلا أن تلجأ للمناصفة في بعض الجوائز، ومنح شهادات تقدير للبعض، بالإضافة إلى جوائز لجنة التحكيم الخاصة لتحقيق العدالة ومكافأة، العدد الكبير من المتميزين في هذه الدورة.

لجنة التحكيم: تميز الكاتب المصري وحضوره بقوة في عروض الدورة (٤٥) لفرق الأقاليم

وأكد «شكري»:عروض المهرجان، ونصوصها المتنوعة، تدل على ثراء الحركة المسرحية في الأقاليم التي لمست اللجنة من خلالها رغبة كبيرة في الانفتاح، من المسرحيين، على الحركة المسرحية العالمية ومواكبة التيارات الحديثة والمعاصرة، بالإضافة إلى التنوع في الاختيارات بين النصوص المصرية والعربية والمأخوذة عن الأجنبية الحديثة، والتي تطرح أفكارًا إنسانية، مهمة صالحة لكل زمان ومكان، وتميز الكاتب المصري، واللجوء إليه في عدد كبير، من العروض تؤكد وجود كتاب مصريين، متميزين في الوقت الحالي، وانتشار نصوصهم في الأقاليم.

وأعلن جرجس شكري أن اللجنة توصي بالاهتمام بورش تدريب الممثل وعناصر العرض المسرحي الأخرى، حتى يتحقق الهدف المنشود من أجل تنمية هذه المواهب الواعدة، وأشاد بمشروع وبرنامج «ابدأ حلمك»، وفي النهاية قدم الشكر والامتنان للجميع.

وعقب ذلك أعلنت رئيس اللجنة د. هدى وصفي جوائز المهرجان والتي جاءت كالتالي:

جوائز التميز
شهادات التقدير في التمثيل والموسيقى والديكور والتمثيل والإخراج

وفي البداية منحت لجنة التحكيم شهادات التقدير، إلى كل من: منى شكري عن دورها في عرض «قطيط» لفرقة قصر ثقافة دمنهور، وعبدالناصر أحمد عن مشاركته في عرض «واحة الغروب» للفرقة القومية في أسيوط، في مجال الديكور، وعبدالله رجال عن موسيقاه في عرض «حتى لايغيب القمر»، للفرقة القومية بالغربية، وأيضًا شهادة تقدير إلى يحيى عز عن مشاركته في عرض «الأحدب» لقصر ثقافة الجيزة في مجال الموسيقى، وفي مجال التمثيل منحت كل من مريم صفوت عن دور «مليكة» في «واحة الغروب» لقومية أسيوط، ومرام جمال عن دور «أنيسة» في عرض «قضية ذهب الحمار»، لفرقة ملوي بالمنيا، وفي الإخراج إلى معتز مدحت عن عرض «المحبرة» لقصر ثقافة الإسماعيلية.

«الأحدب» لقصر ثقافة الجيزة يحصد جائزة التحكيم الخاصة

ومنحت لجنة التحكيم، جائزة التميز للأداء الجماعي لفريق عرض «طار فوق عش الوقواق» لقصر ثقافةحلوان، وذهبت

جائزة لجنة التحكيم الخاصة إلى عرض «الأحدب» عن «أحدب نوتردام» لقصر ثقافة الجيزة للمخرج محمد عشري.

صفاء البيلي ومسعود شومان في المركز الأول للأشعار

وفي جوائز الأشعار حصل على المركز الأول/ مناصفة الشاعر مسعود شومان عن مشاركته في عرض «واحة الغروب» لفرقة أسيوط القومية، وصفاء البيلى عن مشاركتها في «حتى لايغيب القمر» لفرقة الغربية القومية، أما المركز الثاني فحصلت عليه مروة قنديل وأحمد الدمنهوري عن أشعارهما معًا في عرض «تحت الترابيزة» لفرقة البحيرة القومية، و حصل على المركز الثالث/ مناصفة كل من أسامة سند لفرقة بيت ثقافة طامية، عن عرض«ليلة من ألف ليلة وليلة»، وإكرام بشرى لفرقة ملوى عن عرض «قضية ذهب الحمار».

رفيق يوسف من الإسماعيلية ومحمد نشأت من كفر الشيخ الأفضل للألحان في فرق الأقاليم(٤٥)

وفي جائزة الألحان، حصل على المركز الأول/ مناصفة كل من رفيق يوسف عن مسرحية «المحبرة» لعرض قصر ثقافة الإسماعيلية، ومحمد نشأت عن مسرحية «طقوس الإشارات والتحولات» لفرقة كفر الشيخ القومية، وفاز بالمركز الثاني

محمد شحاتة عن «طقوس الإشارات والتحولات» للفرقة القومية بالإسكندرية، وفاز بالمركز الثالث محمد عبدالوهاب عن موسيقى «دوار بحر».للفرقة القومية بالشرقية

جوائز التمثيل/ نساء

وفي جوائز التمثيل/ نساء حصلت على المركز الأول/ فاطمة أحمد عن دورها في عرض «الغاوي» عن «ملحمة السراب» لفرقة قصر ثقافة الأنفوشي، وجاء المركز الثاني/ مناصفة لكل من نانسي نبيل عن دورها في عرض «طار فوق عش الوقواق» لثقافة حلوان، وسهر عثمان عن دورها «بومبونينا» في عرض

«السيد بجماليون» لقصر ثقافة الزقازيق، وجاءالمركز الثالث/ مناصفة أيضًا لكل من نفين جلال ورنا خالد عن شخصياتهما في عرض «دوار بحر» للفرقة القومية بالشرقية

مراكز التمثيل/رجال

وفي جوائز التمثيل/ رجال حصل على المركز الأول/ مناصفة مصطفى عاطف عن دوره «الشيخ يحيى» في عرض «واحة الغروب» لفرقة أسيوط القومية، ووائل زكي عن دوره «بحر» في «دوار بحر» لفرقة الشرقية القومية، وفي المركز الثاني/ مناصفة فازا به أحمد الرفاعي عن دوره في عرض «طقوس الإشارات والتحولات» لفرقة كفر الشيخ القومية، وأحمد الشاذلي عن دوره في عرض «المحبرة» لقصر ثقافة الإسماعيلية، أما المركز الثالث/ فجاء مناصفة لكل من محمد صفوت وعبد الرحمن جميل، عن دوريهما في عرض «طقوس الإشارات والتحولات»، لقومية كفر الشيخ

٣ فرق من شرق الدلتا.. تحصد جوائز السينوغرافيا

و في جوائز السينوجرافيا، حصل على المركز الأول شاكر خليل لفرقة الشرقية القومية عن «دوار بحر»، فيما حصد المركز الثاني/ مناصفة كل من أحمد أبو الحسن عن «طقوس الإشارات والتحولات» لقومية كفر الشيخ، ودينا عزيز عن«الغاوي»

لقصر ثقافة الأنفوشي، وذهب المركز الثالث إلى شادى شاكر عن «السيد بجماليون» لفرقة قصر ثقافة الزقازيق.

محمد علي وسعيد حجاج والسيد فهيم الأفضل للنص المسرحي

وفي جوائز النص المسرحي، فاز بالمركز الأول محمد علي إبراهيم عن «دوار بحر» لفرقة الشرقية القومية، بينما حصد المركز الثاني سعيد حجاج عن عرض «قضية ذهب الحمار» لفرقة ملوي بالمنيا، وذهب المركز الثالث إلى السيد فهيم عن عرض «سيرة بني فهمان» لفرقة الفيوم القومية.

العرض الأول وأفضل مخرج إقليم شرق الدلتا في المقدمة

وفي جوائز ومراكز العروض، ففاز بالمركز الأول لأفضل عرض في الموسم المسرحي ٢٠٢٢/٢٠٢١ «طقوس الإشارات والتحولات» لفرقة كفر الشيخ القومية، والمركز الثاني جاء للعرض المسرحي « دوار بحر» لفرقة الشرقية القومية، فيما حصد المركز الثالث عرض «الغاوي» عن ملحمة «ملحمة السراب» لفرقة قصر ثقافة الأنفوشي.

وفي جوائز الإخراج، فاز بالمركز الأول عمرو الرفاعي لفرقة كفر الشيخ القومية، بينما حصل على المركز الثاني محمد علي

تصوير مدحت صبري

إبراهيم لفرقة الشرقية القومية، أما المركز الثالث فحصل عليه سامح الحضري عن عرضه لثقافة الأنفوشي.

الموسم المسرحي الاستثنائي فرق الأقاليم لعام ٢٠٢٢

شهد الموسم المسرحي، الاستثنائي، ٢٠٢١/ ٢٠٢٢، بالإدارة العامة للمسرح، غزارة في إنتاج عروض فرق الأقاليم للبيوت والقصور والفرق القومية، والتي بلغت ٩٨ عرضًا مسرحيًا، وشاهدت اللجان منها ٩٠ عرضًا مسرحيًا في الأقاليم، قبل تنظيم المهرجان الختامي في دورته ال(٤٥) وتم اختيار منها ٣٠ عرضًا مسرحيًا لتشارك في المهرجان، واعتذر عرض واحد، وشهد المهرجان ٢٩ عرضًا، والذي انطلق في ليلته الأولى، مساء الجمعة يوم ٣ يونيو الجاري، على مسرح الهناجر، وتتابعت العروض بين الهناجر بدار الأوبرا المصرية، ومسرح نهاد صليحة حتى يوم ٢٠ يونيو الجاري.

٢٩ عرضٍا مسرحيا

في الختامي لفرق الأقاليم (٤٥)

وتمثلت عروض المهرجان الختامي فيما يلي.

٢٠ عرضًا للتأليف المسرحي العربي والمصري ينافس ١٠ نصوص من المسرح العالمي

القاهرة الكبرى وشمال الصعيد ٨ عروض

تم اختيار بالمهرجان من فرع ثقافة القاهرة ثلاثة عروض وهم: «طار فوق عش الوقواق»، لثقافة حلوان، تأليف كين كيسي، وإعداد مهند محسن الدسوقي وإخراج يوسف مراد، و«المتخصص» لقصر ثقافة الريحاني، تأليف سامح عثمان وإخراج علي عثمان، والعرض الثالث «دقة بدقة»، للفرقة القومية، تأليف ويليام شكسبير للمخرج يس الضو، ولكنه اعتذر عن، المشاركة بالمهرجان.

ومن فرع الجيزة شارك «الأحدب» عن «أحدب نوتردام» لقصر ثقافة الجيزة تأليف فيكتور هوجو وإعداد أحمد آدم وإخراج محمد العشري.

فيما شارك من ثقافة الفيوم عرض «سيرة بني فهمان» للفرقة

تصوير مدحت صبري

القومية، تأليف السيد فهيم، وإخراج أحمد البنهاوي، ولفرقة بيت طامية عرض «ليلة من ألف ليلة وليلة» تأليف أحمد سمير وإخراج محمود عبد المعطي، و «رصد خان» لفرقة قصر ثقافة صلاح حامد، تأليف محمد علي إبراهيم وإخراج أحمد السلاموني، وقدمت الفرقة القومية لفرع بني سويف عرضها «قصة حياة» تأليف ماكس فريش وإخراج السعيد منسي.

(٧)..نصوص عربية ومصرية فقط في إقليم غرب ووسط الدلتا

ومن إقليم غرب وسط الدلتا قدّم فرع ثقافة الإسكندرية في المهرجان الختامي بعرضين، كلاهما من تأليف سعد الله ونوس الأول للفرقة القومية «طقوس الإشارات والتحولات»، إخراج محمد مرسي، والثاني لقصر ثقافة الأنفوشي «الغاوي» عن مسرحية «ملحمة السراب»، وإخراج سامح الحضري.

و من ثقافة الغربية عرضان في المهرجان الأول لفرقة المركز الثقافي بطنطا بعنوان «خيل البحر» تأليف طارق عمار وإخراج محمد فتح الله، والثاني «حتى لايغيب القمر»، للفرقة القومية بالغربية، تأليف عبد القادر إبراهيم وإخراج السيد فجل.

ومن البحيرة في المهرجان شاهدنا ثلاثة عروض، الأول لفرقة قصر دمنهور بعنوان «قطيط» تأليف عماد عامر وإخراج معتصم عبد الرحيم، والثاني «حدث ذات مساء» لفرقة قصر وادي النطرون تأليف عماد عامر وإخراج شنودة فتحي، والثالث «تحت الترابيزة» تأليف سامح عثمان وإخراج محمد البياع، للفرقة القومية.

التأليف المصري في مواجهة المسرح العالمي في شرق الدلتا

وقدّم إقليم شرق الدلتا الثقافي في المهرجان(٦)عروض، للفرقة القومية من كفر الشيخ «طقوس الإشارات والتحولات» للمخرج عمرو الرفاعي

وعرضان من الشرقية، الأول لفرقة ثقافة الزقازيق «السيد بجماليون» للمخرج محمد العدل، والفرقة القومية تقدم «دوار بحر» تأليف وإخراج محمد علي إبراهيم.

ومن الدقهلية شارك عرض واحد بالمهرجان لفرقة هواة المنصورة، «المنتحر»، للمخرج زكي ثروت.

فيما شارك من ثقافة دمياط عرضان الأول «سيرة بني قردان»، لفرقة قصر ثقافة دمياط الجديدة، إخراج حسن النجار، والثاني للفرقة القومية بدمياط «القرد كثيف الشعر» ليوجين أونيل، وإخراج طارق حسن.

بورسعيد تتقدم بثلاثة عروض

شارك من إقليم القناة وسيناء، بالمهرجان الختامي (٤)عروض، ثلاثة من ثقافة بورسعيد الأول للفرقة القومية بعنوان«قزم مينورا» إعداد وإخراج محمد حمزة، والثاني «شارع ١٩» تأليف محمد جمال وإخراج أحمد يسري لقصر بورسعيد، والثالث «القفص» لإقليمية بورسعيد، تأليف ماريو فيراتي وإخراج حسين عز الدين، ومن الإسماعيلية عرض واحد لفرقة قصر الثقافة «المحبرة» تأليف كارلوس مونييث وإخراج معتز مدحت.

وسط الصعيد

ومن إقليم وسط الصعيد، يشارك بالمهرجان عرض الفرقة القومية من أسيوط «واحة الغروب» تأليف بهاء طاهر، إعداد وإخراج أسامة عبد الرؤوف.

وفرقة أحمد بهاء الدين قدّمت «إنهم يعزفون» تأليف محمود جمال وإخراج كيرلس ممدوح، ومن المنيا لفرقة ملوي عرض «قضية ذهب الحمار»، تأليف سعيد حجاج وإخراج رأفت ميخائيل.

عرضان من الجنوب

وشارك بالمهرجان الختامي للفرق من إقليم جنوب الصعيد عرضان، من فرع ثقافة قنا الأول للفرقة القومية «قضية أنوف» تأليف ماروشا بيلالتا وإخراج مصطفى إبراهيم، والثاني لفرقة مكتبة المعنا «ساقية علام» تأليف طه الأسواني وإخراج محمد موسى.

همت مصطفى

«البير» لثقافة الأنفوشي أول «التجارب النوعية»

و«العزاء» و«في المصيدة» يتقاسمان المركز الثاني

تصوير مدحت صبري

اختتمت فعاليات الدورة الثانية من مهرجان التجارب النوعية مساء الثلاثاء ٢١ من يونيو الجاري،وذلك على مسرح الهناجر، والتي انطلقت في ١٢ يونيو، وقدمت العروض على الحديقة الثقافية بحي السيدة زينب، ومسرح د. نهاد صليحة بأكاديمية الفنون، وقصر ثقافة الجيزة

لجنة التحكيم

وتشكلت لجنة التحكيم برئاسة الناقد محمد الروبي، ود. عمر فرج، والموسيقار كريم عرفه، المخرج محمد جبر، د. محمود فؤاد صدقى، ومقرر، اللجنة المؤلف والكاتب سامح عثمان.

توصيات اللجنة

في البداية قدمت لجنة التحكيم عدد من التوصيات الخاصة بالمهرجان وفي كلمته ممثلا لجنة التحكيم: قال الناقد محمد الروبي: يجب ضرورة تغيير عنوان المهرجان، الذى نراه لا يُعبر عن معنى محدد، إذ أن كل تجربة مسرحية حتى لو كانت تقليدية هى تجربة نوعية، ونقترح أن يتحول اسم المهرجان إلى «الفضاءات المغايرة» ليكون حافزًا للمبدع فى بحث عن فضاء مختلف(ساحة أو جراج أو حديقة، وغيرها) أو وهو ما يتطلب أن يكون التحكيم فى موقع العرض، للوقوف على مدى علاقة العرض بموقعه ومن ثم بيئته.

أبرز التوصيات: تغيير اسم المهرجان واستحداث جائزة للإعداد عن وسيط مختلف

لجنة التحكيم: استحداث جائزة لفن الإعداد المسرحي عن وسيط مختلف كالرواية

و توصى لجنة التحكيم بضرورة الاهتمام بتدريب الممثل ومن قبله المخرج فى كيفية تعامله مع فضاء مختلف عن العلبة الإيطالية، وتوصى اللجنة بضرورة استحداث وإضافة جائزة لفن الإعداد المسرحي عن وسيط مختلف كالرواية والقصة والقصيدة والفيلم، وغير ذلك، فقد لاحظت اللجنة وجود عدد كبير من العروض المعدة عن الروايات بعضها يذكُر ذلك والبعض يكتب بضمير مستريح أنه تأليفه الخالص، وهو ما يتنافى مع الأمانة الفنية.

واستكمل «الروبي»: توصى اللجنة بإضافة جائزة لفن تصميم الرقصات مع التأكيد على ضرورة أن تتبنى إدارة المسرح مشروع تدريبي على أياد متخصصة فى هذا المجال وتعليمهم كيف تكون الحركة تعبيرًا عن معنى درامي ودافعة لتطور الحدث ولا تكون مجرد حلية يفضل الاستغناء عنها.

وفي الختام تقدمت لجنة التحكيم بالشكر لكل من شارك فى هذا المهرجان ولكل من فاز بجائزة فيه، وتتمنى لمن لم يفز التفوق فى الدورات المقبلة، كما قدمت لجنة التحكيم الشكر لإدارة المسرح، على نجاحها، في تقديم وإنتاج هذا الكم من العروض المسرحية، في موسم نعرف أنه كان صعبًا للغاية، ولنجاحها من الجانب الآخر، في تنظيم أكثر من مهرجان، بعدد كبير للعروض المسرحية، في التوقيت نفسه بانضباط وتميز.

ثم أعلنت لجنة تحكيم الدورة الثانية لمهرجان التجارب النوعية الجوائز التى جاءت كالتالي:

شهادات التقدير

في البداية منحت لجنة التحكيم شهادات التقدير، إلى كل من: المخرج أحمد كمال عن عرض «الحافلة»، والأداء

تصوير مدحت صبري

الجماعي لأبطال عرض «المصحة»، من إخراج إيهاب زكريا، وفي التمثيل إلى عبد الرحمن علي(بيتو) من فرقة ببيس عن دوره في عرض «سالب واحد»، محمد الجداوي عن دوره في عرض «كونكان».

جوائز التمثيل/ نساء

وفي جوائز التمثيل/ نساء حصلت على المركز الأول/ ندى عوض عن دورها في عرض «العزاء» لقصر ثقافة غزل المحلة، وفاطمة أحمد عن دورها في عرض «العزاء» لفرقة قصر ثقافة الأنفوشي، وجاء المركز الثاني/ مناصفة منة الفيومي، عن دورها في عرض «كونكان»، وريما زيدان عن دورها في عرض «فتاة الأقنعة» لقصر ثقافة الجيزة

جوائز التمثيل/رجال

وفي جوائز التمثيل/ رجال، حصل على المركز الأول/ مناصفة مصطفى عماد عن دوره في عرض «البير» لفرقة قصر ثقافة الأنفوشي، ومحمودعمران عن دوره «في المصيدة» لفرقة قصر ثقافة الزقازيق، وحصدا المركز الثاني/ مناصفة محمد بهجت، وأحمد عامرعن دوريهما في عرض «البير» لفرقة الأنفوشي. بالإسكندرية.

«الغرباء لايتعلقون بالحبال» الأول في الأشعار والثاني للألحان

وفي جوائز الأشعار حصل على المركز الأول الشاعر أيمن حافظ عن مشاركته في عرض «الغرباء لايتعلقون بالحبال» لفرقة المطرية، أما المركز الثاني فحصل عليه عبد الله المداح عن عرض «العزاء» لفرقة ثقافة غزل المحلة

وفي جائزة الموسيقى و الألحان، حصل على المركز الأول إسلام القصبجي، عن مسرحية «سالب واحد» لعرض قصر ثقافة بلبيس، بالشرقية، وفاز بالمركز الثاني عبد الله رجال عن «الغرباء لايتعلقون بالحبال» لفرقة ثقافة المطرية.

السينوغرافيا

و في جوائز السينوغرافيا، حصل على المركز الأول/مناصفة إبراهيم الفرن عن عرض «البير»، لفرقة الأنفوشي، أحمد سعيد عن عرض «في المصيدة»، لفرقة قصر ثقافة الزقازيق، فيما جاء المركز الثاني/ مناصفة لكل من رانيا حداد عن «العزاء» لقصر ثقافة غزل المحلة، وفراج محسب عن مسرحية «المصحة» لقصر ثقافة العقاد في أسوان

محمد السباعي وأحمد الأباصيري الأفضل للنص المسرحي

وفي جوائز التأليف للنص المسرحي، فاز بالمركز الأول محمد السباعي عن «العزاء» لفرقة قصر ثقافة غزل المحلة، بينما حصد المركز الثاني أحمد الأباصيري عن عرض «كونكان» لفرقة قصر ثقافة الجيزة

العرض الأول وأفضل مخرج إقليم غرب الدلتا في المقدمة

وفي جوائز ومراكز العروض، فاز بالمركز الأول لأفضل عرض «

البير» لقصر ثقافة الأنفوشي، وجاء المركز الثاني/ مناصفة بين «العزاء» قصر ثقافة غزل المحلة، و«فى المصيدة» لقصر ثقافة الزقازيق

وفي جوائز الإخراج، جاء المركز الأول /مناصفة بين أحمد سمير عن «البير» لقصر ثقافة الانفوشى، ومحمد السباعى عن «العزاء» لفرقة غزل المحلة، وفاز بالمركز الثاني أحمد سعيد عن عرض «فى المصيدة» لقصر ثقافة الزقازيق.

عروض المهرجان

شهد الموسم المسرحي، الاستثنائي، ٢٠٢١/ ٢٠٢٢، بالإدارة العامة للمسرح، العديدمن عروض التجارب النوعية في المواقع الثقافية بالأقاليم الست، وتم اختيار منها ١٨ عرضًا مسرحيًا لتشارك في المهرجان، والذي انطلق في ليلته الأولى، مساء الإثنين يوم ١٢ يونيو الجاري، على مسرح قصر ثقافة الجيزة، وتتابعت العروض، على مسرح نهاد صليحة، والحديقة الثقافية، قصر الجيزة، حتى يوم ٢٠ يونيو الجاري.

١٨ عرضا مسرحيا..فى الختامى للتجارب النوعية

القاهرة الكبرى وشمال الصعيد

قدّم في المهرجان الختامي للتجارب النوعية من فرع ثقافة القاهرة عرضًا واحدًا وهو: «الغرباء لايتعلقون بالحبال» لقصرثقافة المطرية، تأليف صفاء البيلي، وإخراج خالد العيسوي، ومن فرع ثقافة الجيزة شارك عرضان بالمهرجان وهما: «فتاة الأقنعة» تأليف وإخراج محمد عبد الوارث، و«كونكان» تأليف أحمد الأباصيري، وإخراج عمرو حسان.

إقليم شرق الدلتا

وقدّم إقليم شرق الدلتا الثقافي في المهرجان(٣)عروض، من محافظة الشرقية، اثنان لقصر ثقافة الزقازيق الأول «في المصيدة» عن رواية «المفتش» تأليف أنطوني شافير وإخراج أحمد سعيد، والثاني «الخيط الحرير» تأليف وإخراج محمد الدرة، والثالث لفرقة قصرثقافة بلبيس، والتي قدّمت مسرحية «سالب واحد» عن رواية «أين نذهب يابابا» تأليف جون لوي فورنييه، دراماتورج محمد عادل، وإخراج حسين عبد الكريم.

إقليم غرب ووسط الدلتا

وقدّم إقليم غرب ووسط الدلتا الثقافي في المهرجان(٣) عروض، اثنان من قصر ثقافة الأنفوشي بالإسكندرية، الأول «الواغش» عن «كفرالتنهدات» تأليف رأفت الدويري وإخراج محمد عبد القادر، والثاني «البير» عن نص ابن الشدة تأليف ألبارو أونشتاين، رؤية وكتابة وإخراج أحمد سمير، ومن الغربية لفرقة ثقافة غزل المحلة، وقدّمت مسرحية «العزاء» تأليف وإخراج محمد السباعي

إقليم القناة و سيناء

ومن إقليم القناة وسيناء، شارك بالمهرجان الختامي (٣) مسرحيات، الأولى لفرقة قصر ثقافة النصر من بورسعيد وهي«القرد كثيف الشعر» تأليف يوجين أونيل وإخراج أيمن عادل، والثانية «قضية ظل الحمار» لفرقة قصر ثقافة الشيخ زايد من الإسماعيلية، تأليف فريدريش دورينمات وإخراج محمد علي، والثالثة لفرقة التل الكبير، حيث قدّمت مسرحية «الحافلة» من تأليف ستان سلاف ستراتييف، وإخراج أحمد كمال.

وسط الصعيد

ومن إقليم وسط الصعيد، شاركت بالمهرجان ثلاث مسرحيات وهي «زعف النخيل» لفرقة ثقافة الخارجة من فرع ثقافة الوادي الجديد، من تأليف حسام عبد العزيز، وإخراج حسن رفقي، و قدّمت فرقة ديروط بأسيوط مسرحية «موت معلن» تأليف غابريل غارسيا ماركيز، من إعداد خالد رسلان، وإخراج محمد لطفي، وقدّمت فرقة سمالوط من فرع ثقافة المنيا، مسرحية «من حكايات فرحانة» من تأليف وإخراج عماد عيد.

من الجنوب

وشارك بالمهرجان الختامي للفرق التجارب النوعية من إقليم جنوب الصعيد ثلاثة مسرحيات، من فرع ثقافة البحر الأحمر لفرقة القصير مسرحية «قوافل النار» تأليف أحمد البنا وإخراج شاذلي صالح، والثانية لفرقة قصر ثقافة العقاد في أسوان «المصحة» تأليف أحمد سمير وإخراج إيهاب زكريا، و المسرحية الثالثة قدمتها فرقة قصر ثقافة أرمنت من الأقصر«تجليات الوجد» عن رواية «مسيو إبراهيم وزهور القرآن» تأليف إيريك إيمانويل شميت إعداد مسرحي وإخراج كرم نبيه.

همت مصطفى

بعد تكريمه فى ختامى الأقاليم

حسن الوزير: التكريم من بيتى الأول أشعرني بالفخر والسعادة

المخرج المسرحى القدير حسن الوزير ساهمت نشأته في بورسعيد بالقرب من قصر الثقافة في صقل موهبته منذ كان طفلا. ورغم انتمائه لعائلة فنية شهيرة - أخواه هما الممثلان حمدي وعبده الوزير - إلا أن له بريقا خاصا في مجاله الأثير وهو الإخراج للمسرح

اشترك بالتمثيل في عدد من الأعمال الدرامية مثل فيلم «فيش وتشبيه» ومسلسل «رجل لهذا الزمان». له السبق في إعادة اكتشاف العديد من النصوص لكبار الكتاب مثل نص «طقوس الإشارات والتحولات» للكاتب الكبير سعد الله ونوس. و«أرض لا تنبت الزهور» للكاتب الكبير محمود دياب. تم تكريمه عدة مرات كان آخرها من المهرجان الختامي لفرق الأقاليم في الثقافة الجماهيرية. عن تكريمه وعن البدايات وعن مشروعاته القادمة كان لمسرحنا معه هذا الحوار .

حوار : نسرين نور

سلطت الضوء على نصوص كانت منسية لكبار الكتاب المصرين والعرب

- ما شعورك بعد أن كرمت في المهرجان الختامي لفرق الأقاليم؟

مشاعر لا توصف، فأنا أشعر بالفخر والسعادة، خاصة وأن التكريم جاء من بيتي الأول .. من الثقافة الجماهيرية. التي لها فضل علي وعلى أبناء جيلي منذ كنت طفلا في مدينة بورسعيد، حيث نشأت بالقرب من قصر الثقافة وكان لهذا عظيم الأثر على حبي وتعلقي بالمسرح فقد شاهدت أعمالا لكبار الكتاب ورأيت الجدية في العمل تسيطر على هذا المسرح الموصوف بمسرح الهواة .

_ تعتبر مسرحية طقوس الإشارات والتحولات علامة فارقة في تاريخك الفني هل يمكن أن تحدثنا عن التجربة ؟

لقد تم إنتاج هذه المسرحية عام١٩٩٦ وكنت أول من أبرز نص «طقوس الإشارات والتحولات» للكاتب الكبير سعد الله ونوس، ومذ ذاك توالى تداول النص حتى الآن. العرض كان بطولة سوسن بدر ونبيل الحلفاوي وحمدي الوزير ووفاء الحكيم. وكان الاكتشاف المبكر للخالدين خالد الصاوي، وخالد صالح رحمه الله.

_ لديك العديد من الدرر على تاج إبداعك، حدثنا عن أي منها ..

عرض «أرض لا تنبت الزهور» كنت أيضا أول من كشف للمسرح المصري عن هذا النص للكاتب الكبير محمود دياب ثم توالى تداول النص بعد ذلك. . ورغم أن محمود دياب واحد من رواد التأليف المسرحي في ستينيات القرن الماضي إلا أن هذا النص _ على روعته وتميزه _ لم يتم اكتشافه إلا حين قدمته على خشبة مسرح الهناجر، وشارك في بطولة العمل الفنانة سوسن بدر، والراحل خالد صالح ولقد لاقى نجاحا كبيرا، وكان من أروع ما قدمت سوسن بدر وحازت جائزة أفضل ممثلة في هذا العرض، وطلب الكثير من المسرحيين تقديمها على المسرح القومي، وبالفعل نقلت إليه، لأنها من الأعمال المناسبة للظروف التي كانت تمر بها البلاد حين ذاك.

- هناك من المخرجين من يتحمس لإخراج نص شاهده على المسرح من قبل، كيف ترى ذلك؟

هناك مخرجون لديهم خوف شديد من الفشل، لذا يفضلون أن يلعبوا في المضمون ويرى هؤلاء أن ما شاهدوه قبلا ونجح يمكن أن يضمن نجاحه. وهناك نوع آخر ليس لديه خيال أو حلول خلاقة، لذا يكون من الأسهل بالنسبة إليه أن يرى النص أمامه في هيئته الأخيرة بكل حلوله الإخراجية. حين إذن يحلو في عينه ويسعى لتنفيذه.

- وهل تصدر النسخة مطابقة لسابقتها؟

في أغلب الأحيان لا، لأن المسرح عمل حي، فالعرض الواحد نفسه يتغير من ليلة لأخرى، وإذا ما حدث وتغيرت إحدى عناصره، تبدل هو أيضا وتغير.

- ما رأيك في مسرح الثقافة الجماهيرية الآن؟

يجب أن تعاد وجهه النظر بالكامل في ماهية الثقافة الجماهيرية، فمنذ إنشاء هذا الجهاز في الستينات لم يتم

إعادة النظر في أسباب وجوده والهدف منه أو تطويره ليناسب احتياجات العصر .هذا الجهاز يملك ابنيه ضخمة من حيث الكم و الانتشار داخل ربوع مصر ويجب استغلال ذلك الاستغلال الأمثل بما يتناسب مع احتياجات الدولة والمستفيدين من الخدمة على حد سواء، هذا على المستوى المادي، أما على المستوى الفني فيجب إعادة النظر في فكرة التسابق التي يركز فيها كل المخرجين _ وهم معذورين_ ليتم التركيز على العمل نفسه وجودته وحسن استغلاله، لماذا يعرض لمدة خمسة عشر يوما فقط؟ لماذا لا يعرض أغلب أيام العام، ذلك ليعتاد الناس الذهاب للمسرح لمشاهدة العروض سواء كانت للكبار أو للأطفال .

- ما آخر أعمالك للمسرح؟

بدأت مؤخرا سلسلة عروض مسرحية عن الشاعر الكبير «بيرم التونسي» وجاء العرض الأول «الأوله بيرم» ومن المقرر أن تتواصل هذه العروض فيكون هناك «الثانية بيرم» وحتى الخامسة.

- ما أمنياتك لمسرح الثقافة الجماهيرية؟

أتمنى أن يولى عناية أكبر بالعروض الجيدة والتي تفوز بجوائز في مثل هذه المهرجانات، بأن تعرض طوال العام حتى لا تترك الأماكن الثقافية بمسارحها الممتدة في ربوع مصر خاوية طوال العام ولا تعمل إلا عملا واحدة يستمر لأيام معدودة . وفي النهاية أحب أن أتوجه بالشكر إلى إدارة المهرجان، والعاملين في إدارة المسرح وأخص بالشكر المخرج هشام عطوة رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة والفنان محمد جابر مدير الإدارة .

مسرح الطفل هو السبيل الأوحد لتهذيب العقول

«١٠١ عزل»

عنوان متخصص وعرض متميز

نور الهدى عبد المنعم

الإبداع ابن شرعي للألم، وكلما كان الألم كبير كلما كان العمل الإبداعي أقوى سواء كان هذا الإبداع موسيقي أو رسوم أو مادة مكتوبة، وهذا ما تؤكده الأعمال الفنية الخالدة في كل المجالات الفنية، فكل عمل عظيم وراءه ألم كبير، وقد اجتمعت كل الأعمال الإبداعية المتمثلة في الكلمة المكتوبة واللوحة الجميلة والموسيقى المعبرة، وأخيرًا الآداء التمثيلي الحقيقي، لكل فنان آمن برسالته وأهمية الكلمة التي يقدمها لجمهورة، فكان عمل فني إنساني قوي ورسالة شكر وعرفان لجهود وتضحيات قام بها من تناولهم العمل بالذكر العرض المسرحي (١٠١ عزل).

العرض إنتاج فرقة المواجهة والتجوال بقيادة الفنان محمد الشرقاوى، والتابعة للبيت الفني للمسرح، بقيادة الفنان إسماعيل مختار، والذي بدأ رحلته من على خشبة مسرح متروبول (عبد المنعم مدبولي)

ويتناول بطولات جيش مصر الأبيض، ويرصد حياة هؤلاء الجنود الأبطال الشجعان الذين خاضوا معركة شديدة الخطورة والحساسية من أجل إنقاذ المصابين ومنهم من ضحى بحياته من أجل الغير، وينعي العرض كل أبطال الفريق الأبيض الذين فارقوا الحياة.

بطولة مجموعة متميزة من ممثلى البيت الفني للمسرح: الفنانين عبدالمنعم رياض، أحمد عثمان، هايدى عبدالخالق، محمد مبروك، خالد سعداوى، وندا عفيفى، نيفين أغا، ومحمد عبدالتواب.

تأليف على عبد القوى، إخراج محمد درويش، أشعار طارق على، إضاءة أبوبكر الشريف، موسيقى أحمد نبيل، ملابس هبه مجدى، ديكور نهى نبيل، مادة فيلمية براء الصافى، استعراضات ضياء شفيق.

ويرصد أصعب الأوقات التي عاشتها الأطقم الطبية بمستشفيات العزل فى ذروة جائحة فيروس كورونا والتى عصفت بالعالم كله ومن خلاله شاهدنا وعايشنا بكل جوارحنا، تفاصيل دقيقة لأحداث حقيقية تابعناها جميعًا على الشاشات منها الطبيب الذي فقد بصرة بسبب مواصلته الليل بالنهار في متابعة الأبحاث العلمية ورعاية مرضاه، والطبيبة التي تركت خطيبها وتوفت بعد

إصابتها، والممرضة التي تركت ابنتها، كذلك الجنود الذين تولوا مسئولية حراسة مستشفيات العزل ونموذج لتضحية الأمهات والزوجات في سبيل الواجب، كذلك الأم التي لم يزرها أولادها في المستشفى ورفضوا استلام جثمانها بعد وفاتها.

العرض على مستوى الكتابة قد رصد تفاصيل حقيقية وقدم معلومات وتفاصيل لا يعلمها سوى المتخصصين مما يدل على أنه كُتب بعد بحث ودراسة دقيقة،

كما جاء الديكور والأكسسوارات والملابس ملائمة جدًا للدراما على الرغم من البساطة في تنفيذه وذلك من خلال الاعتماد على لوحة تعرف المكان وتقسيم الخشبة وإعدادها لتصلح لتقديم عدة حوارات لمجموعة من الأسر بالتوازي، وبهذه البساطة نجح الديكور في تجسيد المستشفى من الخارج، قسم الاستقبال، مكتب المدير، وغرف الرعاية بدقة شديدة.

أما الآداء التمثيلي لكل فريق العمل فقد تميز بالصدق الشديد جدًا لما يقدمونه، وقد توحد كل منهم مع الشخصية التي يقدمها، وكأنه يقول لها شكرًا من القلب لما قدمتيه من تضحية من خلال حبه لهذه الشخصية وتقديمها بهذه الدقة والبراعة.

تضافرت كل عناصر العرض لتخرج لنا عرضًا مسرحيًا أكثر من رائع، وعلى الرغم من مأساوية الأحداث إلا أن الكوميديا حاضرة وتم توظيفها ببراعة في السياق نفسه ولم تكن دخيلة، وعملت على تخفيف حالة الشجن التي تسيطر على الجمهور.

لكنه اختار عنوانًا لا يعرفه سوى المتخصصين وكأنه أُعد فقط من أجل فئة معينة، وهو (١٠١ عزل) وتعني حالة حاملة لميكروب معدي، ومن وجهة نظري أنه كان يجب توضيح مدلول العنوان الذي اختاره فريق العمل للجمهور، هذه هي ملاحظتي الوحيدة على العرض، خاصة أنه إنتاج فرقة المواجهة والتجوال أي سيتم عرضه على جمهور من البسطاء بمختلف الأقاليم، خاصة أنه ملائم جدًا لهذا الجمهور لما يقدمه من حالات إنسانية ببساطة شديدة جدًا.

السيميولوجيا.. فن الحياة

تجليات جديدة في المسرح المصري المعاصر

عيد عبد الحليم

توجد العلامات حولنا، وتحيط بنا، فهي موجودة في كل مكان، نحسها وتحسنا ونتعايش معها يوميا، فهي -تكاد تكون في كل شيء- فرائحة الزهور علامة، وبـرودة الجو علامة، وحـرارة النار علامة، وإشـارات المـرور المنبثة في الشوارع علامة.

وهكذا نجد عالمنا مليء بالعلامات التي تحمل في طياتها آفاق أوسع للمعاني والدلالات.

ولعل فن المسرح، هو من أكثر الفنون استخداما للبعد السيميولوجي، فالإيماءات والكلمات والحوار المسرحي – بالتأكيد- يحمل في طياته كثيرا من العلامات، وكذلك حركة الممثلين على خشبة المسرح.

وقد استفاد المسرح المصري الجديد، يقوم العرض المسرحي على مجموعة من الشفرات الجمالية، وهي (تلك الشفرات التي تميل إلى الاحتفاء بالتضمين، والإيـحـاء، وتنوع التفسيرات)- على حد تعبير" دانيال تشاندلر" .

والعلامة كما يشير د. محمد عناني "عنصر من عناصر الشفرة.ومعنى الشفرة فهو أي نظام رمزي يتفق عليه المرسل والمستقبل للدلالة على الأشياء والمعاني"

وهذا ما قام به (الدراماتورج) د. سامح مهران في مسرحية "الطوق والإسـورة" من إخراج ناصر عبد المنعم، والذي أعاد بناء الأحداث وفق متطلبات العرض المسرحي، فهناك اختلاف عن البنية الروائية عند يحيى الطاهر عبد الله، واختلاف جذري أيضا عن السيناريو السينمائي.

العرض المسرحي مكتوب بصيغة تجريبية مستفيدة من علم (السيميوطيقا)، حيث نجد رحلة أبطال العرض "حزينة" و"فهيمة" و"مصطفى" هي رحلة غير محسوسة بالعين المجردة ؛ لكننا نشعر بها من خلال صور إشارية دالة.

على سبيل المثال نجد "الرحاية "التي تظهر في معظم المشاهد، وتعمل "حزينة" على تدويرها، هي علامة على الزمن وأثره على الشخصيات، وكأن مصائر هذه الشخصيات تطحن مابين راحتي الرحى.

ويقدم العرض ما يمكن أن يسمى بالتشفير المضاد، حيث يرصد - بمقدرة فائقة – مجموعة من الممارسات والتقاليد الخرافية الموجودة في صعيد مصر، ليس لمجرد الرصد بل لنقدها ومسألتها، ووضعها على مائدة الحوار الفني، باعتبارها ذات تأثير قوي على بناء الشخصية . وبما لها من تأثير متنامي على الذاكرة والمخيلة الجمعية.

وقد ظهر ذلك جليا من خلال بعض المشاهد الدالة ومنها ذهاب "فهيمة" للمعبد الفرعوني" بحثا عن حل لمشكلة حملها والتبرك، حسب المعتقدات الشعبية - بعد عجز زوجها "الحداد"، عن منحها ذلك، فيواقعها رجل المعبد فتحمل، وتنجب بنتا.

وكذلك "حكاية الشيخ الفاضل" ذلك الرجل الصالح الذي يتداول أهل القرية قصته، فهو يرى في مكانين في نفس الوقت، ويمشي على الماء.

وهذه أساطير خرافية تتردد كثيرا في الريف المصري، يقدمها العرض بطريقة ساخرة، كاشفة لزيف مثل هذه الأساطير. من خلال مجموعة من الحوارات الساخرة بين رجال ونساء القرية.

وقد استطاع "مهران" كدراماتورج، وناصر عبد المنعم كمخرج الكشف عن الأساس الاجتماعي لبعض الظواهر المختلفة والتي يعتبرها البعض عادة في مجتمعاتنا الريفية، من خلال تقنية مسرحية ب" استخدام التناص في صورة المحاكاة التهكمية "، عبر لغة درامية ذات بعد سيريالي.

وقد ظهر ذلك -أيضا- من خلال تجربة الفرق المسرحية المستقلة التي استفادت من "علم السيموطيقا"، ولعبت بعض الفرق على هذا الجانب، من خلال مجموعة من العروض متشعبة الدلالة.

لأن هذه التجارب قامت، في كثير منها، على الربط المعرفي بين الفن كعلم ورسالة وبين القضايا المجتمعية.

ولعل ذلك هو أحد أهم طموحات علم "السيموطيقا"، وهذا ما تشير إليه د.فريال غزول قائلة: "علم العلامات أو السيموطيقا، محاولة جادة لربط المعرفة الإنسانية بعد أن أدى الإفراط في التخصص إلى عزل حقولها الواحد عن الآخر".

ولعل من أكثر الفرق المسرحية استخداما لهذا المفهوم "فرقة الشظية والاقـتراب"، التي أسسها هاني المتناوي والمخرج الراحل محمد أبوالسعود.

الشظية والاقتراب.

تأسست فرقة "الشظية والاقتراب" عام ١٩٩٠ من مجموعة من الطلبة الهواة بجامعة القاهرة هم هاني المتناوي "ممثل ومدير الفرقة" و"محمد أبو السعود" المخرج و"إيهاب عبد اللطيف" مصور فيديو وفوتوغرافيا و"محمد فاروق" ممثل ومساعد المخرج الذين قدموا أثناء فترة الدراسة عرضين مسرحيين هما "دير جبل الطير، و"العميان" إلا أن هذه الفرقة لم تعلن عن نفسها بإطارها التنظيمي إلا في عام ١٩٩٣ من خلال مهرجان المسرح الحر الثاني الذي أعادت فيه عرض "دير جبل الطير" الذي نال كثيرا من الإعجاب وحصل على جائزة أفضل عرض مما جعل د. هدى وصفي ترشحه للعرض على مسرح الهناجر لمدة أسبوعين.

وهو عرض دال على توجهات الفرقة التي تحمل رؤية خاصة للعرض المسرحي تحاول تنفيذها من خلال توليفات لأنوع مختلفة من الفنون لتقديم فرجة مسرحية ممتعة بالدرجة الأولى، تتماس مع قضايا الواقع وإن جاء طرحها لهذا الجانب في قالب أسطوري.

و"دير جبل الطير" عبارة عن دراسة ميدانية وتوثيقية قام بها المخرج محمد أبو السعود في أحد الأديرة القبطية بالمنيا مبنى على أحد الجبال مسمى بنفس الاسم، وقد اعتمد أبو السعود على جمع المادة أثناء الاحتفال الطقسي الذي يقام سنويا لذبح الطيور على قمة الجبل، هذا الطقس الذي يعتقد أهل المنطقة أنه من خلاله يفتح باب تحقيق الأمنيات، ومن خلال هذا الطقس الأسطوري تم تجميع عدة حكايات متنوعة مرتبطة به مثل حكاية العشق المحرم الذي مارسه رجل وامرأة في هذا المكان فتحولا إلى حجر بعد أن حلت عليهما اللعنة، وقد حولت الرؤية الإخراجية هذا المشهد إلى مشهد ظل سيلويت حيث الفتى والفتاة خلف ستار أبيض يقومان بحركات موحية بأنهما يمارسان

العشق وقد اعتمد أبو السعود على حيلة فنية ذكية وهي تضخيم الأبعاد الحقيقية للجسد دون أي تلامس، إلا أن لجنة التحكيم قد رأت أن هذا المشهد فاضح بدعوى إثارة الغرائز هذا من ناحية، رغم أن المخرج حاول تفادي تلك النظرة من خلال استخدامه للظل المجسم.

ومن ناحية أخرى رأت اللجنة أن العرض يساءل المقدسات المتمثلة في أحد الطقوس الخاصة بدير قبطي، وبالفعل تم استبعاد العرض من المشاركة في تمثيل كلية الآداب في مهرجان المسرح بجامعة القاهرة ليحل محله عرض مسرحي آخر.

أهل الكهف

في عام ١٩٩٥ قدمت الفرقة عرض "بريسكا" وهي عبارة عن بروفة لإعادة الكتابة الكلاسيكية لمسرحية "أهل الكهف" لتوفيق الحكيم بشكل مرتجل مضفرة بنص شعري للشاعر أحمد يماني عنوانه "يوتوبيا المقابر" ونص آخر للشاعر ماهر صبري هو "أحلم أني المسيح" وقصيدة "الكنيسة الباردة" للشاعر محمد متولي كما استند العرض إلى العديد من اللوحات الفنية لأشهر فناني عصر النهضة التي تم استخدامها عبر شاشة السينما لإثراء المشاهد المسرحي وتشكيل الفعل الحركي لأجساد الممثلين، في إطار حبكة درامية تتداخل فيها الأبعاد الزمنية عبر مشاهد متتالية تقوم على الإبهار البصري، من خلال عدة وحدات متداخلة نفذها المخرج باقتدار منها: إشغال الفضاء المسرحي بجسد الممثل ليعبر بالإيماء عن اضطهاد المسيحيين، صاحب ذلك وضع عمود كنائسي للتعبير عن المكان المسرحي، وتم تركيب كافة حركات اليمائية الدموية على فكرة الصليب الملون بالأحمر.

كذلك يظهر ـ جليا ـ في هذا العرض الاقتباس من الأسفار الإنجيلية وإن جاءت مجسدة في إطار من الخطاب الحسي الذي يظهر أفعال الاضطهاد التي مورست ضد "بريسكا" ككائن درامي يطل بدلالاته على تناقضات الواقع الآني.

وقد أجاد فيها الممثلون "حلمي مرسي" الذي "قام بدور "الصديق وهاني المتناوي "العاشق" ومصطفى بيومي "الأب" ومحمد النجدي "الراعي" وسحر حسين "بريسكا" وماهر صبري "الابن" وهايدي عبد الغني.

وقد تعرض هذا العرض ـ أيضا ـ لسيف الرقابة فقد تم تجهيزه للمشاركة في مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي لكن اللجنة المنوطة باختيار العروض المصرية المشاركة ـ "وهي لجنة الرقابة على المصنفات الفنية" كادت أن تمنعه من الخروج إلى النور فقد رأت ضرورة حذف وتعديل النص المعد للعرض خاصة في المشاهد المتضمنة للنصوص الشعرية الحديثة وقد تغلبت الفرقة على هذا الإجراء المتعسف بأن فتحت باب المسرح للجمهور لمشاهدة العرض كاملا في أثناء قيامها بالبروفات النهائية، مع التزامها بتقديم نسخة من النص المعدل إلى لجنة الاختيار، وقد ضربت بذلك عصفورين بحجر كما يقول المثل.

ثم جاءت اللجنة العليا لاختيار العروض للمسابقة ـ التي لم تكن أقل حدة في مآخذها على نص "بريسكا" خاصة اعتراض بعض أعضائها على عدة جمل مبتورة في سياق النص الشعري داخل المسرحية مثل عبارة "أحلم أني المسيح" التي رددها الممثل ماهر صبري وهي نفس عنوان قصيدته التي دخلت في سياق النص الأصلي، كما اعترضوا على حركات الممثلين الذين تقمصوا شخصيات الحواريين الذين يتقربون إلى الممثل، معتبرين ذلك إساءات للمقدسات بل أكثر من ذلك قال احد أعضاء اللجنة أن الممثلين أشبه بالمثليين محتجا بطريقة أدائه وإلقائه للحوار وأن إشاراته وحركاته ـ في حد ذاتها ـ إشارات جنسية مثلية.

وكان من نتيجة ذلك أن عرضت "بريسكا" على هامش المسرح التجريبي وقد لاقت ترحيبا كبيرا من الجمهور والنقاد، كما فتح للفرقة مجالات أوسع خاصة من الناحية الإنتاجية فقد فتح لها مركز الهناجر للفنون برئاسة د. هدى وسفي ذارعيه فقدمت "بريكسا" لمدة ٦٣ ليلة عرض وهي تجربة تعد الأولى بالنسبة لإحدى فرق المسرح الحر.

ومن طرائف هذا العرض أنه حين تم عرضه في مهرجان "أيام عمان" المسرحية في عام ١٩٦٦ فوجئ الجمهور الأردني بلوحات الرسام العالمي "رودان" تدخل في سياق العرض المسرحي عن طريق الشرائح الملونة ومكبرة على خشبة المسرح وقد ضمت لوحات رودان صورا لرجال ونساء تستعرض حالات الجسم البشري، وقد تم استخدام هذه التقنية كبديل عن تقنية الظل التي أثارت جدلا كثيرا في عرض "دير جبل الطير" إلا أن الجمهور استقبل هذه التقنية باستغراب شديد واستنكار أشد مما لاقاه العرض السابق من لجنة التحكيم، فبرغم شهرة هذه اللوحات وذياع صيتها إلا أن توظيفها داخل العرض المسرحي أثار حفيظة المشاهدين الذين اعتبروها نوعًا من الخلاعة والفن الذي يدعو إلى الإباحية بل إن البعض وصف العرض بأنه فاسد أخلاقيا، وأوصله البعض الآخر إلى حد الزندقة.

وقد منع العرض في ليلته الثانية بحجة تعطيل آلة الكمبيوتر المسجل عليه خطة الإضاءة المسرحية، إلا أن بعض الجمهور الواعي أصر على استمرار العرض واحتشد أمام باب المسرح وبالفعل تم تقديمه متأخرا عن موعده الأصلي لأكثر من ساعتين.

بعد ذلك دخلت الفرقة مرحلة جديدة من خلال تقديم نصوص صعبة ومربكة مثل "الأيام الخوالي" تأليف هارولد بنتر ١٩٦٦ وقد ترجمها إلى اللغة العامية المصرية الشاعر محمد متولي وقام ببطولتها خالد الصاوي وشيرين الأنصاري ومنال حسين، وقد استخدمت فيه تقنيات السينما والفيديو.

ثم جاء عرض "ساحرات سالم" لآرثر ميللر ١٩٩٧ وقد قدمته الفرقة تحت عنوان "البوتقة ـ أو القدم اليسرى لليل" وهو نص اقترحته د. هدى صفي ليقدم على مسرح الهناجر، وهو أيضا يقوم على فكرة العلامات، وقد جاء العرض مواكبا لتصاعد حركات الإرهاب الديني في مصر خاصة قضية مصادرة د. نصر حامد أبو زيد ودعوى التفرقة بينه وبين زوجته د. ابتهال يونس وقد أثرت هذه القضية ومثيلاتها على فضاء العرض المسرحي الذي كان يسعى لإبراز الجانب التنويري في المجتمع من خلال مضمون فكري يخاطب ويحاكم كل مفتشي الضمائر وكل من يستولي على سلطة عن طريق إرهاب الآخرين.

وتعد "ساحرات سالم" من الأعمال النادرة التي استخدم فيها شكل خشبة مسرح الهناجر بشكل المعتاد من خلال صالتيها الرئيسيتين ولم يفعل ذلك طوال تاريخ المسرح المصري سوى المخرج الراحل كرم مطاوع في مسرحيته الشهيرة "ديوان البقر". وقد شارك في بطولتها خالد الصاوي ونيرمين زعزع وخالد صالح ونورا أمين ومعتزة عبد الصبور وهاني المتناوي.

ثم كانت درة الفرقة عرض "فيدرا" عام ٢٠٠١ هو عبارة عن صياغة مصرية لأسطورية "فيدرا" قام بها محمد أبو السعود وأخرجها هاني المتناوي وهي على حد تعبير الناقدة د. نهاد صليحة تختلف عن فيدرا هيبوليت وفيدرا سينكا وكوري وراسين، وإن كانت جميعها تتفق في حالة القهر والمعاناة حيث النظام الأبوي الديكتاتوري والحرية غير المنطلقة التي تمثلها فديرا ولكن أبو السعود لا يحل هذه العقد، ولا يحلها الممثلون، لكنهم يحاولون طرح أزمة جيل كامل من خلال رؤية خاصة تتجاوز النص الأصلي للأسطورة، من خلال اللجوء إلى وصف أدق التفاصيل الماضوية من خلال الإسقاطات الواقعية مع الاعتماد على لغة شعرية وقد قام بدور فيدرا باقتدار الروائية والفنانة نورا أمين.

في مسألة تاريخ المسرح العربي الحديث

حلقة موؤوده في تاريخ المسرح العربي

ووثيقة رد «فن التمثيل» لنجيب حبيقة

عبد الغني داود

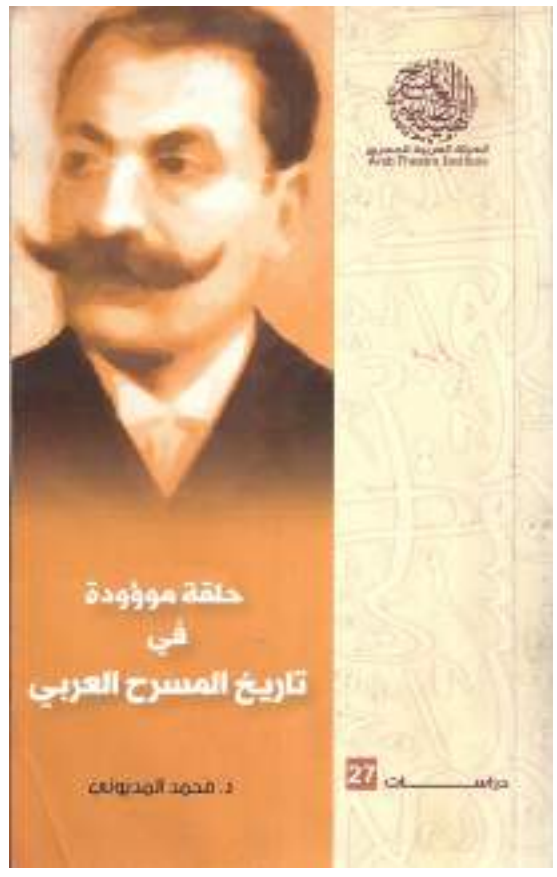
يعيد لنا هذا الكتاب، حلقة مؤوودة في تاريخ المسرح « الهيئة العربية للمسرح – ٢٠١٦ – للمسرحي التونسي الكبير (د. محمد المديوني) إكتشاف صفحة هامة من صفحات تاريخ المسرح العربي – فقد عثر المسرحي الكبير في حفرياته التي لم يبحثها كثير من نقاد المسرح العربي من قبل على دراسة بعنوان « فن التمثيل»، تأليف [نجيب حبيقة].

وهو (مقال) في ست حلقات، نشر في مجلة «المشرق» – السنة الثانية – ١٨٩٩ في بيروت، والذي يتناول جانبًا جديدًا وأساسيا في تاريخ هذا المسرح، ويرى:

(أنه قد تبين أن مسألة «التأليف المسرحي» أو ما عبر عنه بـ (دراما تورجيا) أمر شغل النخبة العربية منذ نهاية القرن التاسع عشر فعالجوها معالجة خاصة على معرفة قائمتها ومستوعبة لأغلب منطلقاتها ومتشبعة بأهم ما شقها من إشكالات – وذلك على عكس ما قد يتبادر في أذهان من يطلع على البحوث التي أرخت لنشأة المسرح العربي ولمسارات تطوره سواء منها التي أنجزها المؤرخون والباحثون العرب أو غير العرب).

لذا فقد وجد في نص «فن التمثيل» (لنجيب حبيقة) ما يؤكد أننا بمحضر ريادة ثانية تأتي بعد ريادة (مارون النقاش) – فقد توفرت في هذا النص كل سمات الريادة – رغم مظاهر جهل مؤرخي المسرح العربي بهذا النص، ورغم تجاهل عدد ممن استفادوا منه استفادة مباشرة وصريحة، ويسرد الكاتب تاريخ لقاءه بمقال/ نجيب حبيقة "فن التمثيل" ١٨٨٩ في مجلة «المشرق» اللبنانية.

وفي إطار إعداد (د.المديوني) لبحث أنجزه عام ١٩٩٢ بعنوان «الحدث المسرحي في الثقافة العربية»، وكان شاغله مع طلبته أن يتفق على ما قامت على أساسها الممارسة العربية لهذا الفن – يتوقف عند كتابي كل من (د.محمد يوسف نجم) "المسرحية في الأدب العربي الحديث" – ١٨٤٧ – ١٩١٤، وكتاب (يعقوب لانداو) "دراسات في المسرح العربي والسينما" – ١٩٥٨، وكذلك كتابات الباحثين العرب وغير العرب، وأن الباحثين انتصرا في ما كتبا على ذكر هذا المقال بشكل مقتضب إقتضاباً بدا له غير متناغم مع صيغة العنوان أي «فن المسرح»، ولم يلتفتا إليه ولم يمحصا في متنه مما دفعه الإطلاع المباشر على المقال، وأنه لا يمكن إلا أن يكون مفيداً، وأدرك أنه (مقال) واحد في ست حلقات – لكن إكتشابه هذا قد صدمه لأن الباحثين قد وقعا في تقصير شديد تجاه هذه الدراسة، وأصيب أيضاً بصدمة

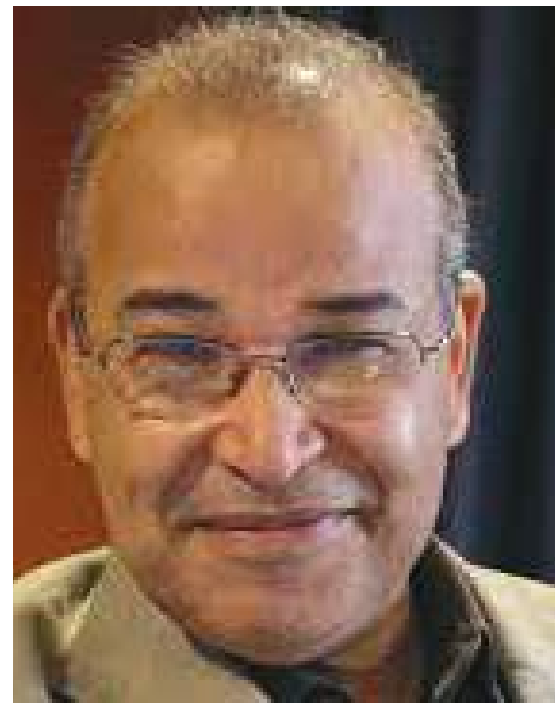


معرفية تجلت في طبيعة هذا المقال (بنية ومضموناً وشواغل)، وأن هناك مشروعًا بدا له كامناً وراء هذا النص، وتبين له أهمية الخسارة الناجمة عن إهمال هذا المقال والجهل بما ورد فيه. وعـدم تعويلهم على ما نجح (نجيب حبيقة) في استنباطه ونحته من ملفوظات – إلى أن جاء الباحث (السيد أبو النجا) وقدم دراسته بعنوان «بحث في مصطلحات المسرح» في ترجمتها إلى العربية العصرية، والذي صدر بنفس العنوان في الجزائر – ١٩٧٣، فاهمل ما جاء في دراسته لمقال (نجيب حبيقة)، وكذلك تعالى الباحث (نبيل أبو مـراد)، على هذه الدراسة في كتابه "المسرح اللبناني في القرن العشرين (تاريخ، قضايا) تجارب أعلام"، فقد ناقش (السيد عطية أبو النجا – ٢٠٠٢)، مسألة المصطلح المسرحي ونشأته في اللسان العربي، وقد عمل هذا الباحث على رصد أهم ما درج العرب على استعماله من المصطلحات المتعلقة بالمسرح وممارسته، أراده شاملاً، وعمداً إلى مقارنة مجموعة الألفاظ والتعابير التي أحصاها بما قام منها في اللسان الفرنسي على وجه الخصوص، وسعى بعد ذلك إلى تحليل المصطلحات تحليلاً حاول الوقوف فيه، أحياناً، على منطق قيامها في اللغة العربية على هذه الصورة أو تلك – مرجعاً في أغلب الأحيان، صيغة من بين الصيغ التي رصدها بإعتبارها الأقرب إلى التعبير عن دلالات المصطلح في لغته الأصلية – غير أننا لا نعثر ضمن هذه المدونة) على ذكر لمقال نجيب حبيقة – رغم أن مقال نجيب حبيقة

«فن التمثيل» زاخر بالمصطلحات بصورة يبدو مما تجاهله مؤتوا تأثيراً في قيمة التاريخ التي توصل إليها صاحب هذه الأطروحة، والسبب الرئيسي في أن «عطية أبو النجا» في هذا النص قد اعتمد دون أدنى شك على تعويله تعويلاً تاماً على ما توصل إليه الباحثان (محمد يوسف نجم، وجاك لانداو)، ولقد استمر ذهول الباحثين العرب عن مقال (نجيب حبيقة)، أو دون عودة (حقيقية) إلى متن هذا المقال ولا أطلع عليه إطلاقاً فيما عدا (نبيل أبو مراد) في كتابه "المسرح اللبناني في القرن العشرين – تاريخ قضايا تجارب أعلام" ٢٠٠٢، وركز بشكل خاص على ما أسماه بـ (البطل السيء – الشرير)، ويدافع (المؤلف) عن مقال (فن التمثيل) الذي يسعي إلي أن تقوم صلة سوية بين اللغة العربية وأهلها وبين مقولات فن الشعر وامتداداتها لا في المستوى المعرفي فحسب، وإنما على صعيد الفعل المسرحي ذاته، خاصة وأن الشروط التي كانت غائبة في عهد الأسلاف قد أضحت حاضرة – بين الناطقين بهذا اللسان في العصر الذي كان يعيش فيه – لقد سعى (نجيب حبيقة) من وراء مقاله هذا إلى توفير ما أضحى العرب – حسب تقديره – في أشد الحاجة إليه في المرحلة التي بلغها المسرح بينهم. لقد كانوا في حاجة إلى ما عبر عنه ب (عمدة) المسرح بينهم، بأن يعول عليه في التأليف المسرحي، وإليها يحتكم عند تقويم نتاجات المسرحيين، ويرى أن (حبيقة) المؤلف كان يعي كل الوعي بدلالات هذا الفن – فقد ضمن شواهد بذاتها اقتبسها من أثار المسرحيين بعد ترجمتها إلى اللغة العربية، وأشار فيها إلى مذاهب وتوجهات كثيرة فأستعرضها ونسبها إلى أصحابها، ويقرر (المؤلف) هنا أن: ما دعاني إلى ما أقدمت عليه – إقتناعي بضرورة استكمال هذا النص وما كان ينقصه وتحقيق مصداقيته (التي لم أكن وفي الحقيقة، أشك فيها)، وعمل على أن يمكن القارئ من أن يقف بصورة أدق، على مرجعيات الكاتب ومن منطلقاته في هذا النص، ويمكنه إعتماداً على ذلك، أن يتأكد كذلك، من المظاهر التي تبرز سبق (نجيب حبيقة) إلى استيعاب أهم ما قامت عليه إنشائية النص المسرحي كما عرفت في فرنسا والبلاد الغربية بصفة أعم، ولم يكن الأمر ميسوراً بالنسبة ل (د. المديوني) في الفصل الذي قدم فيه هذا المنهج الذي اعتمد في تحقيقه، وما تطلبه ذلك من جهود مضنية فرضتها عليه طبيعة المراجع التي اعتمدها الكاتب والتي يعود تاريخ نشرها إلى القرنين السابع عشر والثامن عشر – فضلاً عن الرصد والاستقراء والتدقيق في تلك الآثار – باعتبارها مهمة لا يمكنه التخلي عنها، وهو ينشر «فن التمثيل» في كتابه هذا ما يوجهه – بالدرجة الأولى – إلى الباحثين في المسرح العربي (مؤرخين ومنظرين ونقادًا) المغيبين بالنظر فيه والتفاعل معه، واجتهد في هذا الإطار بالسعي إلى التفاعل مع بعض الأسئلة التي فرضتها طبيعة هذا النص، وهو يرجوا أن يتبع هذه الدراسة بدراسات أخرى يتقابل فيها مع بقية الأسئلة التي يطرحها هذا المقال، والذهاب بعيداً في

تنزيله منزلته في سياقات المسرح العربي والوقوف على وجوه من إمداداته وصوره وحدوده، وهو الهدف الذي استقر عليه (المؤلف) منذ عام ٢٠١٥ - ويتلو هذه المقدمة دراسة بعنوان «حلقة مؤودة في تاريخ المسرح العربي»، ويبدأ باستعراض (النظير المسرحي وصلة الرمادية)، ويبدأ بكتاب أرسطوا «فن الشعراء» وترجماته، ويعود إلى فلاسفة المسلمين الذين لخصوا الكتاب وعرفوا به قبل ترجمات (عبد الرحمن بدوي) وشكري عياد، وإبراهيم حمادة، وغيرهم، يتوقف عند تلخيص (ابن رشد) لكتاب «فن الشعر» ودراسات المستشرقين حول الموضوع، بينما لم يهتم الباحثون المعاصرون به، ويشير إلى سوء فهم العرب القدامى لجوهر هذا الكتاب وما قام عليه، ويرى أنه يمكن اعتبار (نجيب حبيقة) حالة نادرة، إن لم تكن فريدة من تاريخ المسرح العربي لأن (حبيقة) قد خرج في نصه هذا عما درج عليه معاصرون من المثقفين العرب في ما كانوا يكنبون حول المسرح - إذا تجلى المسرح في خطاب (حبيقة) - مجالا من مجالات التعبير الفني لا يخضع، فحسب ما إلى مقتضيات وشروط تحددت معالمها منذ قرون وأرتقى بعضها إلى مصاف القوانين، حيناً، وإلى مستوى القواعد، حيناً أخر، وإنما بدت هذه المقتضيات والشروط متفاعلة مع التحولات التي عرفها الإنسان تفاعلاً أثر في نتاجات هذا الفن وفي طبيعة علاقتها بمن كانت توجه إليهم، ويشير (المؤلف) إلى سمة الطرافة في هذا المقال، وإلى أصحابها من بين الكتاب والمنظرين الأوروبيين.

وينتقل (المؤلف) إلى موقع (حبيقة) ونصه في الدراسيات المعنية بالمسرح العربي حيث تجاهله الباحثون في مجالات المصطلح المسرحي في اللغة العربية تجاهلاً تاماً - فضلاً عن الأعمال النقدية العامة أو البحوث التطبيقية، وأنه يجزم في هذه المرحلة من التحليل، أن الصلة القائمة بين المسرحين والباحثين - عرباً وأجانب وبين مقال (نجيب حبيقة) من صلة لا تخلو من منازعات وإشكالات - محاولاً رصد مؤشرات الغياب والحضور لهذا (المقال) فلقد ذكره (لويس شيخو) ١٨٥٩ - ١٩٢٨ في كتاب "السير والترجمات" التي كان يصدرها، وأن الترجمة الأهم والأوفى وردت في كتاب (الفيكونت فيليب دي طرازي) «تاريخ الصحافة العربية أن أربعة أجزاء أعوام ١٩١٤ - ١٩١٣، وذكره كذلك (إدوار حنين) ١٩١٤ - ١٩٩٢ حول (أحمد شوقي ومسرحه الشعري) في أربع حلقات متتابعة، والذي أكده أن (لا المقامات ولا رسالة الغفران) من النوع التمثيلي، ويستعرض أسماء الكتاب الذين ذكروا (حبيقة) في أبحاثهم في الجزائر وغيرها وكذا المراجع الأجنبية - أما (محمد يوسف نجم) فقد اكتفى في (الفصل الثالث) من كتابه "المسرحية في الأدب العربي الحديثة» عناوين لعدد من المسرحيات التي عربها (حبيقة)، وإن كان قد غاب عليه المدى المتعلق بخصوصية التأليف المسرحي ومتطلباته، وكذلك جاء نفس الخطأ عند (يعقوب لاندوا) وكتابه، المسرح والسينما العربية" حين ذكر (حبيقة) بما يناهز ستة أسطر لا أكثر، وأن هناك من القرائن ما يؤكد أن (محمد يوسف نجم) لم يطلع على المقال في نصه، أما (المؤلف) فقد سعى إلى تحديد موقع (نجيب حبيقة) في الدراسات المؤرخة للمسرح العربي، وأن يقف وقفة موفقة في هذين المرجعين الآخرين على وجه الخصوص - فقد لعب هذان الكاتبان وشهرتهما على توجيه الرأي العام توجيهاً أسقط من اعتباره مقال (حبيقة) وكل ما ورد فيه، وأسهما في تغييب وجه من وجوه الحركة المسرحية العربية، وأستمر الحال في العقود الأخيرة فلا نكاد نجد ذكرا (للمقال) وصاحبه، وإن كان (نبيل أبو مراد) قد ذكره في مسألة



(لغة الحوار)، وكذا مبادئ (حبيقة) في أصول التمثيل - لكنه لاحظ في تعليقه صوراً من التعالي لم يجد له ما يبرره وينقل الي الجزء الرابع من هذا الكتاب الهام وعنوانه " فن التمثيل والوعي بالريادة"، والذي يكشف عن وعي (حبيقة) "فن التمثيل"، وتأليف الرواية التمثيلية مثل: [التنسيق الخارجي، والتنسيق الداخلي، والعقدة، والخاتمة، والتعبير، وصورة الخطاب، والمحاورة، والمناجاة، والخلوة، وصفات الإنشاء في المحسنات البيانية، وفي الباب الثاني من هذا الجزء الرابع يتناول موضوع [في إدارة التمثيل]، واكتفى (نجيب حبيقة) بمعالجة مسائل: [التأليف المسرحي أو الدراما تورجيا بالمفهوم الفرنسي للكلمة وتنزيله قضاياها وقوانينها، وكذا في المداخل والمقدمات، سوء الفهم القائم في نقل "فن الشعر" لارسطو وتلخيصه بغياب حاجتهم إلى هذا الفن، ثم يتناول (المؤلف) الجهاز المصطلحي في مقال «فن التمثيل» معولاً على المنجز الأوربي في مجالات التنظير للمسرح، وكان عليه أن يؤسس جهازاً مصطلحياً في اللسان العربي، وينتقل إلى مناقشة الوعي بالمصطلح ومسالك ابتداعه مثل مصطلحات (مقدمة)، وما يقصد العقدة، الخاتمة، الأخلاق، الواقع والاحتمال، البطل، المؤتمن، كورس أو الجوقة، المحاورة، المفاجأة، الخلوة، الفترة، الزينة أو الديكور، الفعل الخارق، وحدة الواقعة، والصلة بين مواصفات الشخصيات المسرحية وميزاتها، وبيان ظروف نشأة الأنواع المسرحية وخروجها عن المنطق.. لكنه يعلق على ما كتبه (عطية أبو النجا) بالفرنسية الصادر ١٩٧٣ في كتابه وترجمته "دراسات في مصطلحات المسرح وترجمتها في اللغة العربية الحديثة" لأنه نسب السبق في استعمال المصطلحات إلى كتاب عاشوا بعد (حبيقة) بعقود، وغفل عن ترجمات أنجزها (حبيقة) وضرب مثال عند ذكر مصطلح (دراماتورجيا) Dramaturgie، وكذا مصطلح (إلقاء حماسي) (Declamatiok) وغيرهما من المصطلحات - حتى أن عدداً من المصطلحات غابت غياباً تاما عن المعجم الذي كان العمود الفقري لأطروحته، ويشير المؤلف إلى حجم الخسارة الحاصلة في بحثه نتيجة إهماله مقال «فن التمثيل» (لحبيقة)، وامتدت هذه الخسارة لأغلب الدراسات والبحوث التي اشتغلت على المصطلح المسرحي في اللسان العربي، ويشير المؤلف أيضاً إلى امتدادات مقولات (نجيب حبيقة) في الخطاب النقدي العربي، بما يؤكد أن نص (حبيقة) وجهوده لم تضع سدى، ويشير الي واحد ممن نظروا للمسرح باعتبارة رائداً من رواد النقد المسرحي العربي وهو (إدوار حنين) ودراسته عن مسرح أحمد شوقي، ويختم المؤلف هذا الفصل بما يسميه (بمثابة خاتمة) بأنه قد تبين في بحثه هذا على أن الجهاز المصطلحي الذي تولد عن جهود نجيب حبيقة في (مقالة) التي حققت، قد وفرت للنقاد العرب أدوات لتحليل النصوص المسرحية تحليلاً ينطلق من بناءها ويعود إليها، ويرى المؤلف أن عنوان كتابه "الحلقة الموؤودة في المسرح العربي" يختزل اختزالاً بليغًا طبيعة المصير الذي عرفه هذا النص ونوعية السلوك الذي اتخذه المؤرخون للمسرح العربي، وأن هذا (النص) قد استمر حياً - رغم مساعي الوأد تلك، وأن ذلك حرى بمزيد من التحليل والتأويل، ويعد بأنه عائد إليه في بحوث أخرى آتية - كما قرر منذ ديسمبر ٢٠١٥.

وفي الجزء التالي من هذا الكتاب الهام يقدم (د. محمد المديوني) إعادة تحقيق مقال "فن التمثيل"، ويذكر كيف وقع نظره على مقال نجيب حبيقة "فن التمثيل" عام ١٩٩٢ وأنتبه إلى قائمة المراجع التي وردت في كتابي (محمد يوسف نجم)، و (يعقوب لانداو)، واكتشف غياب مقال فن التمثيل" الذي صدر في مجلة "المشرق" عام ١٨٩٩، ونوة إلى ما أشار إليه الباحث (محمد كامل الخطيب) في كتابه "نظرية المسرح" ١٩٩٤ - عندما أشار إلى مقال (حبيقة) في مجلة "المشرق"، وينبه (المؤلف) إلى الأخطاء التي وردت في النص الأصلي التي لم ينتبه إليها (محمد كامل الخطيب)، وقارن بين الأخطاء التي وردت بين الأصل وما ورد في نسخة المجلة، ويقرر (المؤلف) أن التدخل المعجمي الذي قام به في متن النص فيشتمل في استغناءه عن تعبير (مرسح) (المتواتر في النص الذي كان يطلق عليه في اللغة العربية - إلى عصر الكتاب، وينشر في هذا الكتاب الصفحة الأخيرة من الحلقة الأولى من (المقال) كما نشر في «المشرق» ويؤكد (د. المديوفي)، بعض ملاحظاته حول النص - بعد أن تجلت له طرافته، ويقدم عينات من (الإحالات)، أنواع (التضمين)، واستشهاده بكتاب ونقاد وفلاسفة من أمثال (شليجال) و (لفوفنتنيل)، وايكرمان)، و(بيير نيكول) و(بوالو) و (فولتير)، و (الملك فريد يرك) ونماذج من (كورناي)، و (راسين)، مشيراً إلى أهمية دور (المقال) في تعريف الناطقين بالعربية، لأنه يوفر مادة غاية في الثراء للباحثين، وفي تقنيات الترجمة إليها، وكذا يوفر مادة بحث في مصطلح وكيفية قيامه، ويوفر للمعنيين بظواهر (التثاقف والمثاقفة) كعناصر لا تخلو من أهمية .

وأخيراً ينشر المؤلف في كتابه نص مقال "فن التمثيل» كما نشر في مجلة «المشرق» مُنجمة أو مرقمة، ست حلقات. شغلت (٥١) صفحة من كتابه هذا.. إختتمها بالمراجع التي رجع إليها (نجيب حبيقة) والتي ينهيها بعدة (ملاحق) مثل «الروايات» المفيدة في علم التراجيده "لمحمد عثمان جلال»، والنص المسرحي "الفارس الأسود"، تأليف نجيب حبيقة، وتنبيهات «فن التمثيل»، والملعب وسيرة تأليفة موجزة لنجيب حبيقة، وأخيراً المصادر والمراجع بغير اللسان العربي، والمقالات الصادرة في الدوريات والفهارس مثل فهرس الجداول، وفهرس الصور، وفهرس الأعلام بالحروف الأبجدية، والفهرس العام.

وختاماً فإن هذا الكتاب الهام يمثل انجازا كبيراً استغرق السنوات لكاتبه الجاد المسرحي والمتمكن (د. محمد المديوني) الذي طالما أثرى فن المسرح بالمزيد من الاستكشافات والحفريات الثمينة عن المسرح الذي مارسه استاذ وباحثاً وكاتباً ومخرجاً..

نصوص مسرح الطفل
والتحول الرقمي

مجدي مرعي

يُعد مسرح الطفل من الفنون التي تبحث دائماً عن الابتكار والتجريب والتطور، ولاسيما إنه يهتم بالجانب الجمالي و ما يتطلبه من أساليب ومهارات وآليات جديدة من أجل الوصول إلى صيغ ومعطيات فنية جديدة باعثة على الدهشة والمتعة الحسية والتسلية الذهنية، وهذا ما يستوجب معالجات ورؤى وأفكار مغايرة ومتجددة وإن مواكبة تطورات العصر ومتطلباته واحدة من أولويات المخرج الذي يروم إخراج مسرحيات تستهدف جمهور الأطفال بمختلف فئاتهم العمرية، وخصوصاً إن الأطفال في الوقت الراهن يختلفون عن الأطفال في الأزمنة السابقة، كونهم يعاصرون حقبة وعصر تكنولوجيا حديثة متمثلة بالأنترنت والتقنيات الرقمية التي ولدّت مجتمعة لتعطي ذائقة جمالية خاصة للأطفال الذين يتعاملون معها، ومن هنا صار لزاماً على المخرج أن يراعي هذه المتغيرات وأن يتعامل معها في عرضه المسرحي بشكل ينسجم مع تلك المتغيرات العصرية بصورة عامة

وعليه تعمل آليات الرقمية على تجديد وتحسين وتغيير على مستوى الأشكال والمضامين بغية الارتقاء بالعروض المسرحية التي تستهدف جمهور الأطفال، كما أن مفهوم التكنولوجيا في تشكيل العرض المسرحي واشتغالاته، بدء يأخذ مجاله الأوسع من خلال التطورات الحاصلة في الفضاء المسرحي على مر العصور المسرحية إذ كان للتكنولوجيا حضور واضح كونها إحدى العناصر التي أثرت في المنظومتين السمعية والبصرية التي تمكن المخرج من تشكيل بيئة عروض مسرح الطفل التي تبحث على الدوام عن حلول تقنية تنسجم وذائقة الأطفال ومتطلبات كل مرحلة من مراحلهم العمرية، وهذا ما يحتاج إلى وعي إخراجي وبصيرة فنية من قبل المخرج كونه صانع العرض ومؤسس للقيم العاطفية والفكرية والجمالية

فالعرض المسرحي اليوم يساهم في بنيته وسائط تقنية عديدة يصمم أفكارها ويخطط استخدامها اختصاصيون في الموسيقى والإضـاءة والصوت والخدع البصرية والملابس والعمارة والتشكيل والرقص والغناء، ويسبقهم في كل ذلك مخرج العرض المسرحي وبهذا يتم التواصل والانسجام والتوظيف التكنولوجي ما بين طاقم العرض المسرحي، والمخرج على اعتباره صاحب الكلمة الأولى في العرض المسرحي الخاص بالطفل

إن مسرح الطفل في الوقت الراهن يحتاج إلى توظيف عناصر بصرية وسمعية ذات أبعاد باعثة على الدهشة والإبهار والتشويق، وهـذا يعتمد بشكل أسـاسي عـلى المعالجات التكنولوجية لخلق أشكال وتكوينات وتشكيلات على خشبة المسرح، لأن الأطفال بطبيعتهم الفطرية يبحثون عن الأشياء والأشكال الغريبة التي لم يسبق لهم رؤيتها من قبل، فهم يبحثون عن كل ما هو جميل وجذاب، ومن هنا صار لزاماً على المخرج أن يبحث دائماً عن كل ما هو مغاير ومبتكر، مثل استخدام (أجهزة): تكوين الثلج، وتكوين المطر والدخان، وأجهزة ليزرية ورقمية خاصة بالإضاءة والصوت المجسم، وتقنية تغيير المناظر الافتراضية بواسطة استخدام بعض البرامج البصرية والفديوية التي تنفذ بواسطة جهاز الكومبيوتر أو أجهزة خاصة بذلك، وتوظيف بعض الأجهزة التي بواسطتها يتم تحريك بعض القطع الديكورية، واستخدام النشرات الضوئية الملونة، وإذا ما تحققت هذه الإضافات التكنولوجية فأن العرض سيحقق نسبة عالية من الاستجابة العاطفية والجمالية من قبل جمهور الأطفال بصورة عامة.

إن العرض المسرحي الخاص بجمهور الأطفال في الوقت الراهن يعتمد على استخدام التكنولوجيا الرقمية التي تساند عناصر العرض الأخرى، إذ «إننا في العرض المسرحي الممتلئ بالتشكيلات البصرية يمكننا استخدام الوسائل التكنولوجية ولكن بشرط أن تكون جزءً من البناء الدرامي والمعماري للحدث وليست مقحمة قسراً على الصورة كي تتحول ما تنتجه الآلة إلى قيمة إنسانية من خلال صياغات الصورة المرئية واستخدام وسائل تكنولوجية متقدمة لبناء المخيلة الإخراجية داخل منظومة العرض المسرحي

إن مسرح الطفل في الآونة الأخيرة بات يعتمد بدرجة كبيرة على التطور والتقدم التكنولوجي والتقني في عملية التجسيد الفني، فالأطفال بطبيعتهم يتعاملون مع الأشياء حسياً، شرط أن يكون ذلك مدعاة للإبهار والإثارة والتشويق، سواءً أكانت هذه العناصر بصرية أم حركية أم سمعية، وهذه الوسائل تسهم بدورها بإيصال الأفكار والمعاني والأهداف عن طريق التوظيف (التكنولوجي) للمكونات البصرية على وجه الخصوص كونها مداخل لإثـارة انتباه الأطفال وخلق استمرارية التواصل مع مجريات المسرحية على أن تكون هذه التقنيات الحديثة ذات نتائج إيجابية، فالإضاءة الرقمية والأجهزة والمعدات الحديثة وتطور الهيرسات ودخول أشعة الليزر ومضخمات ومكبرات الصوت المجسمة، والحصول على الخدع والمؤثرات البصرية والسمعية وتوظيف الديكورات والمناظر الرقمية التي تظافرت كلها من أجل الارتقاء الجمالي للعرض المسرحي الذي يستهدف جمهور الأطفال هذا كما تُعتبر (السينوغرافيا) واحدة من أكثر العناصر التي تطرأ عليها تغيرات وتحسينات تكنولوجية وتقنية وهي بذات الوقت تشغل فكر المخرج كونها تمكن المتفرج الصغير من التفاعل والتعاطف مع مجريات العرض، وهذا ما يحتاج إلى خلق فضاء مسرحي يأخذ الطفل إلى عوالم ساحرة مليئة بالكتل

والتكوينات والألوان الزاهية والبراقة، والتي إن غابت أصيب العمل بالرتابة والملل، فقطع الديكور والعناصر الأخرى، يجب أن تكون في علاقة مع الفضاء ومع بعضها البعض كي يصبح له معنى ومغزى.... وتصبح القطعة الديكورية لا تعبر عن ذاتها فقط بل تصبح شعاراً لعالم المسرحية المختفي لشيء كامن في الخلف يتضافر مع كلمات الممثل والدراما، وقوة التركيب وملائمته سيحملان مغزى يزيد على المعنى الظاهري فضلاً عما يحملانه من إحساس بالجمال والسلطة هذا في حال استخدام القطع والمناظر والديكورات المجسمة ..أما في الوقت الراهن فبالإمكان استخدام وتوظيف كل هذه المكونات بشكل افتراضي بواسطة استخدام بعض الأجهزة مثل جهاز (الداتا شو)، واستخدام أجهزة الأشعة فوق البنفسجية وهناك بعض الأجهزة التي يتمكن المخرج من خلالها من الحصول على أشكال وأجرام مجسمة تنفذ بتقنية (3D) ماكس وكذلك الحال مع باقي أجهزة المؤثرات الصوتية والبصرية الأخرى حيث وظف المسرح المعاصر تقنيات (تكنولوجية) عالية الكفاءة على مستوى الضوء واستخدام الليزرات المتنوعة كليزرات صناعة الغيوم والمطر والكتل الضوئية الطائرة وشبحية الصورة وعمق ميدانها، والتكوينات الضوئية بالكتل لبناء المناظر المسرحية كبدائل عن المواد الصلبة، وقد يشاهد بالإضاءة أن المسرح يحترق بكليته تحت أقدام الممثلين، كما شملت التكنولوجيا المسرحية تقنيات الصوت كافة التي جعلت المتلقي يشعر وهو على مقعده كأنه تحت قدمه، كخرير الماء والزلازل والبراكين، وان هذه الأنماط والتوظيفات التكنولوجية التي إذا ما تم استخدامها في العرض المسرحي

الذي يُقدم لجمهور الأطفال فأن نسبة الدهشة والتفاعل والإثارة والتشويق ستصل إلى أعلى مستويات ممكنة .

ومما سبق نخلص أن التقنيات الحديثة والتكنولوجيا الرقمية تعمل على إغناء الصورة البصرية وخلق فضاءات متعددة تثير انفعالات الأطفال وتحرك ومخيلتهم الصغيرة وتنمي ذائقتهم الفنية والجمالية

المسرح الرقمي هو مسرحنا القادم لا محال وعلى ذلك فالطريق إلى (المسرح الرقمي) لطريق وعر وطويل مليء بالعقبات والمنعطفات، فما لنا ونحن نقدم مسرحا ً للطفل نصاً وعرضاً،ولإننا نؤمن بمسرح يرغب في تقديم الإنسان على المسرح وفق مستوى أكثر سموا، دون عقد، فالمسرح الجديد لم يوجد لكي يقلد الإنسان بل لكي يبني الإنسان الأصيل، فالمسرح الرقمي لدى سينجلا، هو "ذلك الذي يعتمد نظاما ثنائيا، أداة عمل لبناء مختلف الميادين وهو من "ناحية أخرى مسرح قامت الأصابع ببنائه، والتحكم فيه بشكل كامل" ثم يمر على تحديد مفهوم موجز وسريع عن مسرحه الرقمي الذي يتلاعب بالمعلومة لأنه دراما العالم كونه حقيقة ذاتية لا حقيقة موضوعية على حد قوله، منتقلا إلى شرح السيناريو الخاص به الذي يغوص بالمكان الرامز إلى الزمن اللانهائي، وصولا إلى الممثلين الذين: "يتحركون بطريقة مضحكة مثل الدمى التي حركها القدر، يبالغون في الأداء، يتحركون برعونة مثل الدمى المتحركة يضربون بعضهم بعضا، في كل أداء، هناك شخصيات رئيسة، الآخرون محايدون لا يقومون إلا بالبناء أو الهدم أو يظلون في أماكنهم"...ثم يختم، بوضعه (خمس قواعد للمسرح الرقمي) وهي: " ١- المسرح الرقمي هو حصيلة ممثلين وملايين من وحدات التخزين الرقمية صفر واحد تجوب شبكة الفيديو كونفراس، حاملة معها صورا وأصواتا وحركة تنقلها من مكان إلى آخر. ٢- المسرح الرقمي مثله مثل أي مسرح آخر، يتم بشكل مباشر وبطريقة حقيقية بتفاعل كامل بين الممثلين الذين يعملون من خلاله. ٣- لا يحتاج ممثلو المسرح الرقمي لأن يكونوا في أماكن أو مدن أو بلاد مختلفة لأنه قد تم ربطهم بواسطة وحدة تحكم عن بعد للفيديو كونفراس . ٤- يسمح المسرح الرقمي بإعادة تغذية الصورة كقاعدة للتواصل بين الممثلين، يتم الأمر وفقا لسلسلة من الصور تمر من مكان إلى آخر من خلال الشبكة خلال بضع أجزاء من آلاف من الثانية، أثناء ذلك الارتباك، يجد الممثلون نقطة التوافق في حركاتهم. ٥- المسرح الرقمي، رغم ارتكازه على التكنولوجيا، يعود بطريقة حاسمة إلى شكل المسرح البسيط الأولي، الساحر، القديم، من سحر الحركة والرقص والإرشادات والطقسية كما لو أن المسرح قد عاد ليبدأ من الصفر". وفي ضوء ما تقدم، يعلن كاتب السطور هنا اختلافه ضد أغلب ما جاءت به هذه القواعد الخمسة للمسرح الرقمي التي وجدت على رابط في الإنترنت منذ عام ١٩٩٧، لأن هذه القواعد قد قيدت المفهوم وحصرته في البرامجيات الحاسوبية المستخدمة لإنتاج صورة مسرحية مبرمجة لا روح للدراما فيها، أو هي نسيت هذه القواعد أنها تتعامل مع دراما مسرحية فيها من الثنائيات والصراع والصورة والتحولات والتأثيرات الفكرية والجمالية على فكر وروح المتفرج وتثوير تفاعله الذي ينبغي، وما نعنيه في وضع تصورنا عن المسرح الرقمي، لا ذلك المفهوم المرتبط بعلوم البرامجيات حسب، بل ذلك المفهوم المرتبط بالمسرح وعرضه المسرحي في الـ(هنا) و(الآن)، لأننا- كمسرحيين كتاب ومخرجين - نسعى للترويج إلى أهمية استثمار التقنيات الرقمية الإلكترونية، من أجل إنعاش الفضاء المسرحي جملا بهيا وساحرا، لأن المسرح الرقمي هو مسرحنا القادم لا محال، والمقصود بالمسرح الرقمي: هو ذلك العرض المسرحي الحي المقدم على خشبة المسرح، والذي يشاهده الجمهور وهو يستثمر التقنيات الرقمية التي من شأنها التحليق جماليا وفكريا بفضاءاته وعوالمه الدرامية ليتجلى فيها انفعال التلقي وانعكاسه على الذائقة بمختلف مستوياتها.

وعلى الرغم من أن المسرح العربي لم يتطور حتى القرن التاسع عشر، حيث إن هناك اتفاقاً واسعاً عن أن مسرحية اللبناني مارون نقاش "البخيل" التي عُرضت عام ١٨٤٦م كانت بمثابة ميلاد الدراما العربية الحديثة، إلا أن للمنطقة تقاليد درامية أخرى تعود إلى مئات السنين تشمل مسرح الدمى أو مسرح خيال الظل الذي كان معروفاً أكثر في العصر العباسي، والذي كان يعتمد على الهزل والسخرية والإضحاك لأسباب عديدة، كما كان هناك "مسرح الحكواتي" الذي طوّر أدباً شعبياً شفهياً انتشر في جميع أنحاء الشرق الأوسط، حيث كان راوي القصص المحترف أو الحكواتي يروي حكايات شعبية وكثيراً ما كان يزيد عليها لمسات إضافية على أمل جمع مزيد من المال من جمهوره. وفي بعض الأحيان، يكون هناك عزف على إحدى الآلات الموسيقية يرافق سرد القصة، أو قد يقوم الراوي نفسه بإيماءات مثيرة في النقاط المناسبة.

وسائل الترفيه المبتكرة حديثاً فردية أما المسرح فتجربة جماعية مشتركة ..وقد يكون هناك من يسأل: هل للمسرح مكان في عالمنا اليوم، بعدما أصبح العالم الرقمي بشتى أنواع الترفيه في متناول أيدينا، وكثير منها مجاني تقريباً؟ فاليوم، يمكننا مشاهدة مواسم كاملة من البرامج التلفزيونية المفضلة وعروض الأفلام المسلية، كما يمكننا الاستماع إلى أجمل وأحدث أنواع الموسيقى بلمسة زر واحدة. كل هذه الوسائل المبتكرة حديثاً مريحة وممتعة للغاية، لكنها تؤدي إلى الإحساس بالوحدة. إذ إن كل ما فيها شخصي للغاية، فينتهي الأمر بالشخص إلى أن يشاهد معظم هذه العروض وحده، وكثيراً ما يحدث أن يضع سماعات الرأس ويغرق في عالمه الخاص مع عروض يتفاعل معها وحيداً وكأنه في فقاعة صغيرة يعيش فيها في عزلة تامة عن العالم. إلا أن المسرح شيء آخر. فهو يسمح بدخول أشخاص آخرين إلى هذه القاعة، حيث يعيش كل فرد من الحضور سحر المسرح الحي، ويختبر تلك الطاقة التفاعلية الغريبة التي تحدث بين الحضور، وبينهم وبين الفنانين على المسرح في تجربة مشتركة بامتياز. فالمسرح من بين الأماكن القليلة الأخيرة على وجه الأرض، حيث يواجه كل فرد في القاعة العرض الفني نفسه الذي يفرض رابطاً وجودياً بين كل الحاضرين في لحظات خاصة يختبرونها سوية.

قد يقول البعض إن هذا المنطق ينطبق أيضاً على الأفلام السينمائية. ولكن الأمر صحيح جزئياً فقط. إذ أننا نتشارك تجربة مشاهدة الفيلم مع بقية الجمهور فقط، أما في المسرح فيمكننا مشاركة التجربة مع الممثلين على الخشبة أيضاً، حيث نرى ردود أفعالهم الحية في الوقت الفعلي للعرض. وهذا شيء لا يمكننا تجربته في الأفلام. وللتأكيد على هذه النقطة يقول معظم الممثلين المحترفين إن عروضهم تؤثر عليهم نفسياً

بشكل مختلف كل ليلة وحتى بعد سنوات من المشاركة في الدور نفسه. ويؤكد عديد منهم أن الجمهور يؤثر على الأداء ويشكله ويساهم فيه، مما يجعل كل أداء يقومون به تجربة فريدة لا تتكرر. بينما يتم تلقي دراما الشاشة، على الرغم من تألقها، كما هي عند عرضها، لأن الأحداث المسجلة لا يمكن تغييرها.

إضافة إلى ما تقدَّم، يفرض المسرح علينا واقعه الخاص، الأمر الذي يُعدُّ ضرورياً لا سيما في العصر الرقمي الذي نعيشه. يقول الممثل والكاتب المسرحي لين مانويل ميراندا: "إننا نعيش في واقعنا الخاص، فنكتب تغريدات خاصة بنا في تويتر ونحدِّد من نقبل صداقته أو نلغيها من صفحتنا على فيسبوك، ونرى الحقيقة التي نختار أن نراها، ولدينا مزيد من القدرة للقيام بذلك أكثر من أي وقت مضى، والمسرح هو واحد من آخر الأشياء التي تلغي ذلك".

يفرض العرض المسرحي على كل فرد من الحاضرين أن يعيش الواقع نفسه والتجربة نفسها التي يحدِّدها، ويجبرهم على استيعابها والتفكير بما يشاهدونه أمامهم على طريقته الخاصة. وفي ثقافة تطالبنا باستمرار بأن نبقى متيقظين دائماً لشتى وسائل التواصل الرقمي من البريد الإلكتروني إلى الإشعارات الواردة من وسائل التواصل الاجتماعي ورسائل الواتساب وشتى أنواع التنبيهات، فإن قضاء بعض الوقت في قاعة مظلمة والاستمتاع بعرض فني، وفي أحيان كثيرة، مع أشخاص نحبهم يمكن أن يكون من أهم وسائل الرعاية الذاتية.

لا يـزال المـسرح مـوجـوداً اليوم لأن البشر يحبون سماع القصص، وبأي طريقة كانت، ويبقى لكل شكل من أشكال روايتها طريقته الخاصة التي تعطينا مزيداً من الفرص للهروب من واقعنا الحالي ولفهم أفضل للعالم من حولنا.

إن قراءة روايات عن أشخاص مختلفين عنا تولد التعاطف، ومشاهدة الأفلام تعزِّز مشاعر الترابط الجماعي، فيما يعطينا المسرح شعوراً إضافياً بالحيوية والتجربة المشتركة. ومما لا شك فيه أن معظم أشكال الفن من السينما إلى المسرح إلى الأدب قد واجهت بالفعل أزمات هوية في مواجهة التطورات التكنولوجية. ولكن بقيت لكل واحدة منها نكهتها الخاصة تماماً كما بقيت لرسومات البورتريه، مثلاً، نكهتها المميزة بالمقارنة مع الصـور الفوتوغرافية الشخصية، وتماماً كما بقيت رسومات لوسيان فرويد، رسام البورتريه البريطاني الشهير، تستحق اهتمامنا، لأننا نرى فيها شيئاً أكثر من مجرد تشابه، فنرى الشخص من خلال عيني الفنان، ونقدر الرؤية الفردية ونعجب بإتقان الوسيط، والأهم من ذلك، نشعر بالتقارب الفريد من نوعه بين الفنان وصاحب الصورة.

يقول الممثل المسرحي الأمريكي جورج هيرن: "يمكن للمسرح نشر أمور لا يمكن تشريعها أو تعليمها أو إصـدار قوانين بشأنها، والأهم من ذلك أن بإمكانه أن يجعل تلك الأمور تدخل إلى القلوب بكل سهولة". فالمسرح هو "صدى لصوت الجمهور" حسب الأديـب البريطاني صموئيل جونسون و"مرآة" المجتمع كما وصفه وليم شكسبير. وبذلك، فهو في طليعة الفنون التي يمكنها إحداث تغيير اجتماعي، إذ إنه أكثر من مجرد تسلية أو حدث فني، لأنه يثقف ويحتفل ويرشد، يعترض ويحتج، ويواجه ويستفز.

فعلى الرغم من أن للمسرح عديداً من الأوجه، إلا أن الغرض الأساسي منه هو قدرته على تنوير جمهوره ومنحهم تجربة تمتد إلى أبعد من مجرد الاستمتاع بالعرض الفني. فالعروض المسرحية تحاكي الجمهور من الناحيتين الفكرية والعاطفية عندما تجعل المفاهيم متماسكة وحقيقية وتحفز الحضور على التفكير في القضايا والأفكار والأشخاص الذين تصورهم، وذلك حين تنشئ علاقة شخصية مع الأحداث والشخصيات على المسرح، وتفرض على كل شخص من الحضور الانغماس في انعكاس للأحداث خارج قاعة المـسرح، ومحاولة رؤية الأشيـاء من منظور مختلف.

فالمسرح إما أن يحاكي إنسانيتنا ثابتة مثل الحُب والكراهية والحرب والسلام والحرية والطغيان في مسرحيات خالدة وإما أن يطرح مشكلات مثيرة للجدل ويحاول إحداث تغيير.

وهناك تأثير كبير للمسرح الموجود خـارج سياق الأداء التقليدي كمسرح التنمية مثلاً، الذي هو شكل من أشكال المسرح التشاركي الذي يهدف إلى معالجة مختلف القضايا التي تعاني منها البلدان النامية. ومن الأمثلة على ذلك مسرحية أنتجتها مجموعـة من الشبان في الريف الفلبيني كانت تركز على محنة العمال الأطفال المستغلين في مزارع قصب السكر في الفلبين، حيث قام الأطفال أنفسهم بأداء المسرحية التي كانت متجذرة في أشكـال الفـن الثقافي التقليدي لكي تصل إلى جمهور الحاضرين بطريقة أسهل، والتي عرضت على مسارح سبع مدارس في مناطق مختلفة. وقد أدت هذه المسرحية إلى دفع السياسيين المحليين إلى تبني مطالب الأطفال بحياة كريمة ومستقبل أفضل وسن قوانين لحماية حقوقهم.

وأخـيراً، سواء أكان وجود المسرح لتوفير تجربة اجتماعية مشتركة في عصر العزلة الرقمية أم لإرسال رسائل اجتماعية مختلفة أو لمجرد التسلية، يبقى المسرح أبا الفنون الذي لا يزال يزيد على المشهد الثقافي في أي بلـد من البلـدان قيمـة وثراءً،لتثبت للجميع أن المسرح سيبقى فناً يتحدى الزمن.

إن التطور الـذي يشهده الـعـالم مـن الناحية الرقمية والتكنولوجية أصبح من أساسيات الحياة، كما بات التعايش معه ضرورة وحاجة ملحة لا غنى عنها، وأضحى جزءا من المستقبل -إن لم يكن المستقبل كله- ونتيجة لتغلغل تكنولوجيا المعلومات والاتصالات وتعدد الوسائط الحديثة في حياة البشر كان لها القدرة على إعادة البناء وإحداث نوع من التأثير قلما نتخيله، فاليوم لم تقتصر وظيفة التكنولوجيا على تلبية الاحتياجات فقط، وإنما تعدت ذلك لتصبح عاملا من العوامل التى تشكل الثقافة والوعي والسلوك

وساحة أدب وثقافة الطفل تتهيأ كلية للاتجاه بقوة نحو الرقمية، باعتبارها أصبحت ضرورة وليست طرفا، فطفل اليوم يفضل التعامل مع الميديا الحديثة في كل شئون حياته، ويقضي الساعات الطويلة أمام جهازه اللوحي من موبايل، أو أيباد، أو تابلت، أو لاب توب.. وغيرها من وسائل الاتصال الحديثة، يتواصل مع الآخرين، ويبحث، وينقب، ويتعلم كل يوم جديد وهناك صفات يجب أن يمتلكها الطفل المثقف تكنولوجيا، كما أن للتكنولوجيا سلبياتها على الأطفال، وهى كثيرة وملموسة لكل أفراد المجتمع، على الرغم من أن الوسائل التكنولوجية لها كثير من المزايا والإيجابيات في إيصال المعلومات وقرب التواصل وتتمثل السلبيات على علاقات الفرد سواء داخل أسرته أو خارجها، إضافة إلى الآثار السلبية الجسدية والنفسية والاجتماعية والثقافية التي قد تحدثها، فالإنسان أصبح منبهرا ومنجذبا لأحدث الوسائل.

وأخيرا :

فإن الأسرة والمعنيين برعاية الأطفال دور توعوي للوقاية من مخاطر التكنولوجيا والتقنيات الحديثة والحد منها وعدم الإفـراط فيها، كما لها دور توعوي للاستفادة القصوى من الرقمنة التي أصبحت من متطلبات الحياة

المراجع

عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي .. عثمان عبد المعطي عثمان..الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦ .

ما هي السينوغرافيا.. هاورد باميلا .. ترجمة/ محمود كامل، وزارة الثقافة المصرية، مهرجان القاهرة الـدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٠٤

مقالة «المسرح والفضاء الإلكتروني» ... عبد الرازق حسين ... مجلة المسرح العدد ١١ يونيو ٢٠٢٠

مقالة «الكمبيوتر والإخراج المسرحي» عمرو دوارة ...مجلة المسرح العدد ٩٤ سبتمبر ١٩٩٦

الرقمنة وأدب الأطفال ... د / بخيتة إبراهيم حامد

السيد حافظ..

المبدع يصارع قرنين من الزمان

عباس أحمد

لا عجب في هذا العنوان المثير والطويل والغريب فهو أي هذا العنوان يليق بالسيد حافظ المتعدد المواهب والقدرات والتي ظهرت عليه في ريعان شبابه في مسقط رأسه بعاصمة الدنيا الإسكندرية ..

وبنفس الروح السكندرية تلبس السيد حافظ روح ومعيار بلده وأيضًا وفى نفس التوقيت المذهل تلبثت الروح السكندرية جسد وروح بطلنا التراجيدي السيد حافظ.

وانكب في بداية مواهبه المذهلة غائصًا في دنيا المسرح أخصائي مسرح - مؤلف مسرح - مخرج مسرح - ممثل - ناقد وأصبح السيد حافظ علامة فارقة في دنيا المسرح بمصر والوطن العربي محترفًا ذائع الصيت.

وأغرب ما في هذا الموضوع أننى التقيته ونحن شباب في الإسكندرية وإن كنت أنا أسبقه بعقد أو أكثر من الزمان إلا أننا للمصادفة المدهشة أننا نصارع قرنين من الزمان كل في حلبته وأحيانًا كثيرة وغالباً ما تجمعنا حلقة المصارعة وإن كان الاسم للزمان وللدقة لنوافل ما يحدث في هذا الزمان من أعاجيب ومنغصات ومعوقات وأحيانًا كثيرة وهي الأغلب صراع مع تجهم الزمن وتضييق البشر.

جمعنا الطموح والشباب وروح السبعينات التي كانت تكهرب الدنيا. يوم أن كان اليسار موضة الشباب وفتوة العالم وكانت النجومية الطاغية للمناضل جيفارا..

في هذه الزحمة تعارفنا وافترقنا ولكن كل منا في عرينه يرعاه ومع موهبته ينزفها مع نفسه وغباء عصره..

وعلى امتداد السنين أخذ علو اسم السيد حافظ كاتبًا مسرحيًا متعدد المناهل : فكتب للفلاح .. ولأبى ذر وكتب للتاريخ وكتب للطفل وكتب المسلسلات ولم يترك شقًا إلا وكتب فيه.

ولقد تمثل بطلنا السيد حافظ كل ما قرأه وعرفه من مذاهب الإبداع فهو تمثل .. بلزاك في ذروة الواقع واميل زولا بشير المذهب الطبيعى ثم الواقعية الرمزية عند ابسن ثم عرج على مترلنك مدهش الرمزية ثم غاص مع ماكسيم جوركى مصبح وسبح كذلك فى تيار الواقعية الاشتراكية وصاحب جان بول سارتر ومسرح الأفكار وكذلك عميد الكتابة المسرحية والعربية توفيق الحكيم .

كل هذا والسيد حافظ لا يرتوي فهو قد تصاحب أيضاً مع بريخت وجنون يونيسكو وبتليت واستوديوى مع ماكس رينهات وعرف الشقاوة مع تينسى وليامز وأرثر ميلر وتعبد في محراب يوجين أونيل ومع كل هذا وذاك لم نلمحه مرة يقلد أو ينقل ولكن للرحلة بناء عقلى وروحى وظل إبداعه يحمل روحه وبحثه وعمقه في التاريخ البشري.

والأعـجـب والأغــرب أن السيد حافظ كما أسلفنا عن شبابه وكيف أنه وجد اليسار فتوة الدنيا في ذلك الوقت فالتصقت به اليسارية بحكم صداقته اللصيقة بأصدقائه وعومل على أساس اليسارية وحوسب عليها وصنف كثيرًا على أنه منها..

وعلى الرغم هذا فهو لم يتحسس أن يبتعد أو أن ينفس بل ظل صديقًا وفيًا وقريباً من كل أصدقائه الضالعين في مضمار اليسار.

كل هذا والسيد حافظ يصارع القرن العشرين ويصمد ويقاتل وظل حاضرا للنضال للقرن الواحد والعشرين بكل أدواته الأدبية والفكرية وبنفس الصلابة.

بل والأعجب من ذلك أن السيد حافظ في عام ١٩٩٧ فاجأ الدنيا بأول رواية له "مسافرون بلا هوية" ثم داوم على كتابة عدة روايات ومنها :

نسكافيه ٢٠١٠

قهوة سادة ٢٠١١

كابتشينو ٢٠١٢

شاي أخضر - شاي بالياسمين ٢٠١٤

كل من عليها خان ٢٠١٥

حتى يطمئن قلبي ٢٠١٦

ما أنا بكاتب (تشظى منها روايتان : وهمت به - شط إسكندرية يا شط الهوى) ٢٠١٧

نور وموسى الحبل السري للروح ٢٠١٨

نيروزي والبنت وجد ٢٠١٨

شهر زاد تحب القهوة سادة ٢٠١٨

كرس على البحر ٢٠١٨

هل ما زلت تشرب السيجار ٢٠١٨

الحاكم بأمر الله وشمس ٢٠١٨

وتحممت بعطرها ٢٠١٩

حكاية البنت لامار وقراقوش ٢٠١٩

لو لم أعشقها ٢٠١٩

كل هذا الحب ٢٠١٩

نسيت أحلامى فى باريس ٢٠١٩

أنا وفاطمة ومارك ٢٠١٢ - رواية رقمية تفاعلية ط ٢٠٢٠

أنا ومارك ويوسف ٢٠١١ - مذكرات رجل يضاجع الوطن والتاريخ - الجزء الأول - طبعة ٢٠٢١

زينب وأنا ومارك ٢٠١٤ رواية رقمية تفاعلية ط ٢٠٢٢

وهذه روايات وبعيدًا عن التمجيد والإشادة فأنا قلت في أحد الندوات عن السيد حافظ الروائى ...

" إنه قلب الصفحة وكتب الرواية الخاصة به وبروحه وإبداعه المتميز وإذا كان معتادًا أن المسرحي يكتب رواية أو العكس إلا إنه يبقى أن السيد حافظ على تميزه الروائى كما حافظ على تميزه المسرحي وهو الذى عاصر في القرنين ثورة الرواية في العالم وعوالمها وابتكاراتها إلا أنه وضع بصمته كروائى مبتكر إلى جانب أساطين الرواية في الدنيا كلها»

غزو النص الدرامي:

هيمنة المخرج

تأليف: أفرا سيديروبولو
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

سيظل القراء والمشاهدون للمسرح يتساءلون عما إذا كان للنصوص الدرامية حياة في ذاتها، أو عما إذا كان وجودها يعتمد علي الأداء من عدمه. وبطرح ذلك بمصطلحات مختلفة قليلا، ما هي تلك الحالات التي يمكن أن يرفض فيها جدث الأداء المسرحي التعامل مع البعد الأدبي للنص – المكتوب مسبقا – ويمكن أن يظل موجودا باعتباره أكثر من مجرد إحساس عابر ؟. وهل النص والأداء المسرحي مرتبطان في تعريفهما، أم أنهما يعملان باعتبارهما كيانين منفصلين.

ولعل أحد تداعيات تحرر المسرح مما أطلق عليه «استبداد الكاتب المسرحي» هو الإدراك بأن المسرح هو مكان التقاء عدة أشكال فنية وليس الابن غير الشرعي للأدب الدرامي. واليوم، هناك مخاوف متزايدة التعقيد تتعلق بمسألة تأليف النص وأخلاقيات الأداء المسرحي تتخلل ممارسات المخرج المؤلف **Auteur**، والدافع السائد في البحث المسرحي وهو الاستفسار عن مفهوم المعنى، ولاسيما الاستفسار عما إذا كان الكاتب المسرحي هو الذي يحدد المعنى مسبقا، أم أن المخرج والمؤدي هما اللذان يقدمانه أو يتخيلانه، أم أن المتفرج هو الذي يبنيه في النهاية. من الواضح أن هذا النقاش يسلط الضوء علي مكانة النص الدرامي باعتباره ببساطة من بين مكونات العرض المسرحي بجانب إعداد المشاهد والأزياء والموسيقى وتصميم الرقصات. والقضايا التي يتعين تسويتها هي خضوع النص الدرامي الميزانسين ككل، وحدود حرية الرؤية الإخراجية، وإعادة تعريف التفسير الإخراجي، أضف إلى ذلك مفاهيم الثقة في التأليف، والخوف المتبادل بين الكاتب المسرحي والمخرج من استسلام أحدهما للآخر، فضلا عن مصادفة الأداء الحي. والاهتمام موجه الآن إما إلى المعادلة بين تفسير رؤية الكاتب المسرحي وتوضيح قصده ونقله، وإعداد الميزانسين الذاتي له، أو التعارض معها، وباستخدام استعارة مختلفة، أعني تعايشهما أو صراعهما، من أجل تفوق النص اللفظي الأصلي للكاتب المسرحي أو تفوق نص المخرج الحسي (الشفهي والبصري). وفي الدراسات المسرحية الحديثة، تحول النقاش إلى تعريف « الاحترام والولاء « للنص الدرامي وفكرة التدخل الإخراجي كمحاولة لتحسين المسرحية الملائمة. وفي قاع النزاع حول اعتبارات تأليف المسرحية، دخلت أيضا المفاهيم الهشة، المتمثلة في المحاكاة، والتمثيل، والأداء المبتكر أو المرتجل، وحضور الممثل – بالإضافة إلى المعادلة الجوهرية للأدبي مع الأكاديمي والدرامي، مع غير الدرامي في الحوار حول مفهوم التأليف والإخراج **auteurism**. وقد تساءلت الفرصة الفريدة من أجل تجربة معاشة مشتركة بين الفنانين والمتفرجين، والتي حققت حدث العرض المسرحي من خلال المشاركة التآزرية بين العديد من الأشخاص الذين تم تنسيقهم في النهاية بوساطة أحدهم (وهو المخرج)، عن الافتراضات الأكثر شيوعا بأن المسرح هو التصوير المشهدي لقصد الكاتب الدرامي.

ومن بعد صامويل بيكيت، شكك الفنانون والجمهور في قدرة النص اللفظي علي التقاط تجريدات المعاني المتعددة التي تميز تجارب القرن الحادي والعشرين المفككة والمثيرة للقلق. وقد كان عدم الثقة محسوسا بالفعل في التجارب السيريالية المبكرة، ولغة الأحلام، ولغة اللاوعي، واستخدام الكتابة التلقائية، كما تصورها أندريه بريتون " إنها المفتاح الذي يفتح الأعماق المتعددة التي يتكون منها الإنسان". وفقدان الثقة في قدرة الدراما علي التعبير عن الصراع المعاصر بقيادة آرثر ميللر في عم ١٩٨١ للرثاء من أجل هدم البناء في الشكل الدرامي بشكل مميز: «لا أعرف ما حدث، لقد اعتدنا دائما أن نضع المشكلة في الفصل الأول، ثم نجعلها تتعقد وتصل إلى الأزمة في الفصل الثاني». وتاريخيا، وضع المسرح الغربي تركيزه علي الحبكة، التي أشار أرسطو إلى أنها الشكل الأول للحدث الدرامي. واستمرت البنية الأرسطية الغائية والأخروية بطبيعتها التي استخدمتها المسرحيات الواقعية، في توفير الراحة للمشاهدين من خلال استمرارية الإيهام بالنظام في عالم يفتقر إلى النظام. وربما تكون القدرة علي حبس النظام واحتوائه داخل النص يستلزم شكلا من أشكال تحكم المؤلف، ويضمن أن الكاتب المسرحي، الذي يتأكد من سرد القصة، يحتفظ بفهم كبير للتصميم الكلي للعمل المسرحي.

وفي الطرف الآخر من حيرة ميللر التنبؤية، يجادل ريتشارد فورمان في نشره عرضه المسرحي «لآلىء للخنازير **Pearls**

for Pigs» ضد جدوى السرد القصصي التتابعي. إذ يصف عملية فهم مسرحيته، إذ يقول انه «لا توجد قصة بالمعنى الطبيعي، ولكن هناك بالتأكيد حالة». أن بيانه يبرر سيولة البنية في الكتابة بعد الحداثية، التي تتخلى عن القوانين المقيدة لوحدة الحبكة والإعداد النفسي للشخصيات، والتي تعتبر كلاهما آليات قديمة لتكييف سلوك المتفرج. ويفسر فورمان ذلك بأن لا توجد قصة في مسرحياته لأن الباعث حر في تشتيت التطور التتابعي الطبيعي :

دائما ما ينتهي التطور السردي التتابعي في المسرح بخاتمة تعطي معنى - أخلاقي.... وهذا النوع من السرد وهذه الخاتمة، هي في الواقع طريقة لتعزيز الشروط السلوكية للمتفرجين - شروطا يوفرها العالم الموجود «كما أننا مشروطون بإدراكه» من خلال الواقع المادي والمجتمع والأنماط النفسية الموروثة.. الخ.

في كتاب ليمان «المسرح بعد الدرامي»، يتم التقاط التساؤل حول التفوق البنيوي للنص الأدبي فيما يراه المؤلف علي أنه انقسام بين المسرح الدرامي والمسرح بعد الدرامي. وبالرغم من حقيقة أن ليمان يرى النص علي الأقل أنه تخيل لسرد مفهوم أو كلية ذهنية، وأوضح أن النص الدرامي هو تشكيل الإيهام، الذي ببناء عالم قصصي ليجعل كل المسرح يمثل عالما... مجردا ولكنه عالم مخصص لتخيل المتفرج وتعاطفه لمتابعة الإيهام وتكملته. ويزعم بالمثل أن الكمال والإيهام وتمثيل العالم متأصلون فيما يسميه الدراما النموذجية، وأن المسرح الدرامي، من خلال شكله، يدعي الكمال كنموذج للواقع. وعلي النقيض من ذلك، يتأمل التعريف ويوسع حداثة المسرح بعد الدرامي من كونه «مجرد نوع جديد من نص العرض (والتأكيد أصيل) إلى كونه يشكل في الواقع نوعا من «استخدام الدلالة» التي تعطل عموما مستويات العرض المسرحي المقبولة من خلال الترتيب العكسي لهذه العروض بفضل خاصية نص الأداء المتغيرة بنيويا. وفي المقابل، فان أحد المكونات الأساسية لما يسميه ليمان «المسرح بعد الدرامي» - الذي كان دائما مصدر القوة في أعمال المؤلف المخرج - هو إدراك طبيعة الأداء باعتباره حضورا أكثر من كونه تمثيل، ومشاركة أكثر من كونه تجربة تواصل، وعملية أكثر من كونه عرض، وذو باعث حيوي أكثر من كونه معلومات. ورغم ذلك، يجب أن نضع في أذهاننا أنه عندما يشير ليمان إلى المسرح الدرامي، فانه يميل إلى ربطه بالدراما النموذجية، وفهمه للواقعية الدرامية. ويمكن أن يؤدي هذا الاعتقاد الخاطئ إلى منحدر زلق خطير. لأغراض هذا التحليل، من المهم أن نتجنب السقوط في فخ معادلة كل المسرح الدرامي بالمسرحيات المبنية بشكل واقعي، لأن هناك أمثلة عديدة لكتاب المسرح الذين تعرض نصوصهم الدرامية واللفظية في الغالب بنية مجزأة، ورفض لأشكال إعداد الشخصيات الراسخة والنفور من السرد السببي. وجاءت الطليعة المسرحية في الستينيات بالبيئة المادية وتجربة الجسم المعاش، وبالتالي تحدت فكرة التمثيل باستخدام المفهوم الفينومينولوجي للحضور. وعلي حد تعبير مايكل فاندين هيفيل :

في الوقت الذي تبرز فيه القيم التعددية المتمثلة في النبذ والتأجيل وانحراف المعنى إلى الاختلاف، لا يبدو أن هناك الكثير من الصبر أو الرغبة في النصوص والأحداث المسرحية التي تميز صراحة أفعال التأليف والسلطة مثل التعريف والحكم والتفسير وإبداع الحضور.

ومع ذلك، فان الاختبار النهائي في كل الإبداع الفني هو تلقيه بواسطة الجمهور، وغالبا ما نتساءل عما إذا كان تحرير المعنى من تقاليد البنية التقليدية لم يسفر عن درجة من الاضطراب أيضا. إلى جانب حقيقة أن التوضيح، والحدث التصاعدي، والتطهير، هي أكثر إمتاعا للمشاهدين - تشمل حبات التشويق إن وجدت - ويمكن للبنية الأرسطية التي تقدم الوضوح والنظام والغائية أن ترضى أيضا إيمانا بشيء ما أكبر منا، لأنه يقر سرا بوجود وساطة الهية، وبهذه الطريقة ترضي أو تسقط خوفنا الوجودي مؤقتا. ولذلك، فان سؤال شيشنر للمؤلف الموسيقي الطليعي جون كيج هو سؤال سليم ومثير للاهتمام أيضا : «كيف تأخذ في اعتبارك حقيقة أن الناس بمجرد أن يصبحوا مشاهدين، يطالبون ببنية ويفرضونها حتى لو لم تكن موجودة؟. ومن المفارقات البنيات التسلسلية، مهما كانت مقيدة، فمن الممكن أن تظل مصدرا قويا لراحة الجمهور، لأن الاستسلام للسلطة الأساسية للكاتب الذي يمنح إحساسا بالأمان. في الواقع يستمر مسرح المخرج المؤلف ذي المغزى في مقاومة هذا، وفي كثير من الأحيان، الرضا غير النقدي، والتخلي عن الطبيعة الوهمية للأمان في عصر

يتسم بالانشقاق والاضطراب والمفاجأة.

ولابد أن يقال، علاوة علي ذلك، أنه علي مدار اشراك المشاهد، ضم المخرج المؤلف وظيفته الثلاثية باعتباره قارئ، وكاتب للمشهد، وبالوكالة، المتفرج، وهي الوظائف التي يستطيع أن يقدمها في مقابل النص. وتُعرف آن أوبرسفيلد النص الدرامي بأنه «الفجوة Troue»، باعتباره شيئا يتضمن ثقوبا وفجوات، والتي سوف يتم ملؤها بواسطة الميزانسين. ومن منظور أكثر تطرفا، ترى ايريكا فيشر ليشت العلاقة بين النص والأداء المسرحي في إطار نموذج ثقافي من التضحية الطقسية، وتجادل بأن كل عرض مسرحي يأتي إلى الوجود من خلال عملية عرض نص، يؤدي تضحية طقسية... انها فقط تضحية النص الذي يسمح للأداء أن يوجد. في عام ١٩٩٣، بشكل قاطع، وفي أوج ازدهار سلطة مخرجي المسرح، ميز بافيس ثلاث مستويات مختلفة للنص تتعايش وتتفاعل في كل حدث أداء: النص اللغوي the linguistic text، نص العرض the text of the staging (أو الميزانسين باختصار)، ونص الأداء performance text. وتتفاعل المادة اللغوية وبنية العرض علي خشبة المسرح مع الموقف المسرحي المفهوم بشكل شامل من خلال مفهوم نص الأداء. ويساعد تحليل بافيس النمطي للميزانسين علي توضيح وظيفته، ويشير المصطلح ببساطة إلى أكثر من مجرد تحقيق النص الدرامي؛ وبدلا من ذلك، يشير أحيانا إلى ممارسة جمالية للتعبير عن النص ونطقه من خلال خشبة المسرح، وبهذه الطريقة يؤسس نفسه كنقطة التقاء لتفسير النص وتحقيقه الفني. ويجادل بافيس بأن دور الميزانسين باعتباره تصويرا أمينا وملائما لنص الكاتب المسرحي قد أسيء فهمه وأسيء تفسيره، وأن تطبيقاته في أعمال مخرجي الطليعة قد حاربت من استقلال الميزانسين عن النص الدرامي، وجعل من نفسه نشاطا عمليا يتضمن التلقي من خلال الجمهور المدعو لأداء مهمة دلالية (سيميوطيقية) بقدر ما هو عرض لفريق مسرحي. ومن بين أوائل الذين وضعوا نظريات حول أنماط الميزانسين هو بافيس الذي صاغ تعريفه المثير للاهتمام :

إنشاء التعارض الديالكتيكي بين النص والعرض يأخذ شكل النطق المسرحي (للخطاب العالمي للميزانسين) وفقا لنص شارح metatext يكتبه المخرج وفريقه أو يتم دمجه، وهذا راسخ في النطق، وفي العمل الملموس للعرض علي خشبة المسرح وتلقي المتفرجين.

ولا شك أن تناول البنيويين للأدب ككل هو الذي عزز رؤية الميزانسين باعتباره نصا. ورجوعا إلى عام ١٩٦٣، وفي دراسته " الأدب والدلالة Literature and Signification " يضع رولان بارث الأسس للاستكشاف الأكثر عمقا للعلاقة بين الكاتب والنص والقارئ. وقد تطورت نظريات بارث حول النص المفتوح open text، علي مدار عدة سنوات، من خلال المتخصصين في سيميوطيقا المسرح مثل كير ايلام، وآن أوبرسفيلد، وباتريس بافيس، وماركو دي مارينيس، ومارفن كارلسون، الذين يتفقون بطرق مختلفة، وبشكل لافت للنظر، علي أن عملية التفسير في المسرح تبلغ ذروتها عند النقطة التي تتلاقى فيها عمليات تصور النص من جانب المؤلف وتلقي الحدث المسرحي من جانب المشاهدين. ومن خلال هذا التقارب، تتم مشاركة نص الأداء – وهو الملكية الفريدة الزائلة، مع أنها حصرية، للممثلين والمخرج والكاتب – مع مجموعة من المتفرجين في زمان ومكان محددين. إذ يجب أن تتضح امتيازات للجمهور، ولاسيما في أداء المخرج المؤلف. وكما يجادل ايلام عام ١٩٨٠، فان تفسير كل متفرج للنص هو في الواقع بناء جديد له وفقا للميول الثقافية والأيديولوجية للذات.

أن المتفرج هو الذي يصنع معنى الأداء لنفسه، وهي الحقيقة التي تختفي من خلال السلبية الواضحة للمتفرج. ورغم ذلك فان حكمة المتفرج أو شذوذه في حل شفرة العرض، فان المسئولية النهائية عن معنى ما يتم بناؤه أو تماسكه هي مسئوليته.

وفي مواجهة مسألة التفسير كعملية ابداعية وديموقراطية لا يسعنا إلا أن نتساءل عما إذا كان مجمل القراءة الفردية هي التي تعطي العمل الفني كليته. بمعنى آخر، هل يعتمد القصد التأليفي والرؤية الإخراجية علي إدراك المتفرج المفترض للأداء تحققه الكامل ؟. وبالمثل وهل يوضح تلقي المؤلف والمخرج المسبق للأداء مفهومهما للنص الدرامي وعرضه علي خشبة المسرح ؟ يمكن أن يبدو مثل هذا الافتراض، عند تعريفه، عبثيا وبلا هدف، وليس أقل من ذلك، لأنه، بغض النظر عن مدى أهمية مشاركة كل متفرج، فان التسلسل الهرمي للمعنى لا يزال يتحكم في نص المؤلف بشدة – سواء كان المؤلف هو الكاتب المسرحي أو المخرج. ومع ذلك، يتم تحريك العمل المسرحي بشكل فعال عندما يقرر المتفرجون الشروع في رحلة التفسير، وفك شفرات وجهات النظر العديدة التي يتيحها لهم النص من خلال عدسة خلفياتهم الجمالية

/ الاجتماعية / الأيديولوجية وتطبيق هذه المنظورات علي منتج يتضمن قواعده الخاصة. فالتفسير يزعم وجود السياق، أن لم يفترضه مسبقا. وقـراءة المتفرج للعرض ليست أبدا مسألة قراءة أولية بريئة أو نقية، لأن نشأة الأداء نفسه بالضرورة هي نشأة تناصية، ويحمل آثار الأعمال الأخرى والاقتباس منها باستمرار في إطار الكتابة، وإعـداد المشاهد، ومنهج التمثيل، أو الأسلوب الخاص للميزانسين.

ونظرا لأن المواجهات الاحتكاكية بين النص والأداء والمتفرج علي كل المستويات وفي مراحلها المتداخلة وهي عملية دينامية لا نهائية وشديدة التزامن، فان فك تشفير الحدث المسرحي هو بالتأكيد عمل من أعمال التأليف. ويرتبط تلاعب المخرج بالدلالة المسرحية بتلقي الجمهور للعرض مباشرة. وبسبب طبيعة الوسيط متعددة الأصوات، فان دلالة المسرح – الأكثر تعقيدا وتحديا من الدلالة الأدبية في الواقع – تجعل مهمة الجمهور المتمثلة في فك رموز العلامات المسرحية المعقدة خصوصا. ولاستغلال أكبر قدر من الميزانسين قدر الإمكان، يتمتع المخرجون بحرية كاملة في التلاعب بكل وسائل الاتصال التمازجات الخمسة (اللغوية والبصرية والشفهية والشمية واللمسية) بطرق تمازج غير قابلة للنفاذ. وفي إطار الديمقراطية المتزايدة لخشبة المسرح ومراجعة دلالات الميزانسين الجديد يمكنهم تحديد أولوياتهم بشكل مختلف، وفقا للخصوصية وعلم الجمال والاستجابة المقصودة لكل أداء. وبتعريف المسرح بأنه مجال سيميوطيقي خصب، ففي عام ١٩٧٩حلل بارث كيف يتلقى المتفرجون، في كل نقطة من الأداء، عدة عناصر من معلومات خشبة المسرح، المستوحاة من إعداد المشاهد والملابس وتصميم الإضـاءة، وترتيب المعماري للممثلين، علاوة علي الحركة والإضاءة وأسلوب التمثيل أو إلقاء الحوار :

تظل بعض العناصر ثابتة (ويصدق هذا علي إعداد المشاهد) بينما تتغير عناصر أخـرى (الكلام والايماءات)... وبالتالـي لدينا نسق معلومات متعدد الأصوات، والذي هو نسق مسرحي: وكثافة العلامات (وهـذا بالتعارض مع الأدب باعتباره بدائي) ... المسرح يؤسس شيئا مميزا سيميوطيقيا، لأن نظامه أصيـل علي ما يـبدو (متعدد الأصـوات) بالمقارنـة إلى اللغـة (التي هي تتابعية).

وإذا طبقنا هذه المبادئ على ممارسات المخرج المؤلف، فسوف نواجه مشكلة في تحديد استعداد المخرج المؤلف المرتبط بالعلامة : علي سبيل المثال كيف يمجد ويلسون التكوين التشكيلي، ويعلي مارزلر من الزمن وتدوين الصوت، بينما تركز لوكومت علي إبراز الإمكانيات البنيوية والضمينات التكنولوجية. وفي حالة أخرى، يعكس اهتمام بروك بجسم الممثل فهم وظيفته كوسيط فسيولوجي للتعبير الروحاني. بوضوح، من المستحيل عمليا أن نعايش آنيا تعدد علامات المسرح العاملة علي خشبة المسرح في وقت واحد. وبهذا المنظور، يمكن أن يكون مفيدا أن ننظر إلى الميزانسين باعتباره وسيلة نقل، ونسق يقربنا من فهم الكاتب المسرحي الأصيل للعالم القابل لإعداده في مشاهد، ولكنه يفعل ذلك من خلال الارتباطات التفسيرية، في الواقع، للتعامل معها علي أنها صيغة مؤطرة، وطريقة

ومفتاح لقراءة العالم القصصي. ويشير تحليل بافيس إلى أن نص المخرجين الشارح metatext – وهو نتاج قراءتهم للنص وبالتالي صياغة الميزانسين لهذا النص الشارح/ القراءة – وهو الذي يميز الميزانسين. كل ما قيل، وللتطرق إلى نقطة سابقة في مناقشتنا، نظرا لأن نتيجة هذا الصدام بين المشهد وقراءته من قبل المتفرج هي كتابة/عرض لحدث الأداء – نص آخر – دائما ما يحتوي التفسير علي شيء سلس وغير محدد فيما يتعلق بذلك. وبغض النظر عن دور المفسرين النهائيين للأداء، وهم بالتعريف المتفرجين، الذين لا يتحكمون في النص ولا في تمثيله علي خشبة المسرح – وهي الحقيقة التي تتنازل عن سلطة اتخاذ القرار للممثلين، وفي النهاية للمخرجين.

ورجوعا إلى مفهوم الحرية، فإننا نحتاج أن نذكر أنفسنا أن هيمنة المخرج علي الدلالة تميل إلى الثبات، والتعمد، وغالبا تتعلق بالعقل. وربما لا يترك بعض المخرجين الشكليين مساحة، ولو صغيرة، للممثل، إذ يخنقه داخل إطار الدلالة المحكم. وعلي خطى بيكيت، فان ويلسون وبوجارت وفورمان وسوزوكي هم مجرد عدد قليل من المخرجين الذين يعشقون بشكل لا هوادة فيه الدلالات علي خشبة المسرح. ومع ذلك، كما هو معتاد في هذا النوع من الأعمال، يتعارض إتقان انضباط العلامات بمرارة مع بناء هويات الممثل السائلة الأداء غير المتوقع وكذلك النزعة قبل التعبيرية عند الجمهور، والتفسير غير الفكري والمتعة، وبالتالي الصراع بين العلامة والحدث، والتمثيل والحضور. ومع ذلك، يظل من الصعب دائما اكتشاف أي من هذه العلامات هي التي يقصدها المخرج بالفعل. فالأحداث المعروضة علي خشبة المسرح تتكامل بشكل متزايد داخل الحدث لكي تنشئ إيهاما بالفورية والحضور.

ونحن كجمهور، لا يمكننا أن نعرف إذا كانت الفجوات الموجودة علي سطح العرض هي تدخلات غير مقصودة للعالم الخارجي أم هي مراوغات إخراجية مسبقة التوسيط ومتعمدة. وبنفس الطريقة، تجعل من الممارسة والتجربة قادرين علي تمييز ما إذا هذا هو الحضور الفعلي الحي للمؤدي الذي قطع العرض بشكل واع أو غير واع، أم علي العكس، هو تخيل للواقع من صنع المخرج. وهذا هو الاتجاه الخفي الذي يميز عروض المخرج والكاتب المسرحي البلجيكي وفنان الأداء البصري «جان فابر»: إذ من المعروف أن تضاء القاعة في منتصف العرض، ويحصل الممثلون علي راحة، ويبقون علي خشبة المسرح لمشاهدة الجمهور بعد المشهد المطلوب. وملا حظة ليمان بأن قطع الحقيقي يصبح موضوعا، وليس مجرد انعكاس (كما في المذهب الرومانتيكي) ولكنه الإعداد المسرحي الخاص نفسه. وفي التسعينيات، عندما بدأ يخبو تأثير رؤية الميزانسين باعتباره نشاطا دلاليا خالصا، وزاد التأكيد علي التناول الفينومينولوجي للأداء المسرحي، الذي تأثر بفلسفة ميرلو بونتي، والذي بدأ يبحث التجربة العاطفية والإدراكية التي تنتقل من الممثل إلى المتفرج.

اليوم، الرؤية السائدة في الأداء المسرحي هي رؤية الحدث المفتوح، اعتمادا علي زخم حضور العنصر الإنساني الدينامي (المؤدي)، ناقل الطوارئ واللعب والصدف، الذي سوف يديم مكانة غير المحددة. انه تلك الفوضى الإيجابية في جميع الاحتفالات الديونيسية التي احتفى بها أرتو في الثلاثينيات. وعلي النقيض من ذلك فان الميزانسين كنظام مفاهيمي مغلق الدلالة – أبوللوني في طقوس التلاعب بالإشارات التي يحددها وسيط واحد (وهو المخرج) – يناضل من أجل منع تدخل العناصر الخارجية، ولاسيما، الحضور المستقل للمؤدي. ومع ذلك، حتى في الميزانسين المعد بعناية، فسوف يؤكد الأداء الفعلي نفسه ثانية، ويطرح ظهوره الحتمي، نظرا لأن تفسير الميزانسين يخضع لما يسميه جاك دريدا «الانحراف»، وهو احتمال عدم وصول الإيماءة إلى غايتها. ويمكننا أن نفهم، لماذا طرح بافيس في ٢٠٠٧ نموذجا جديدا للممارسة المسرحية، مكثفا حديثه عن «إعداد الأداء mise en performance». ويمكن أن يُرى إعداد الأداء في جوهره بأنه مكان لقاء هجين وتفاعل حيوي بين مشهد يكره المخاطرة، يتحكم فيه المخرج، وميزانسين محدد دلاليا، وأداء ضعيف عار يتحكم فيه الممثل، مع أنه قادر علي استعادته. هذا التلاقي الضروري بين المكونين الأساسيين للحدث المسرحي، وتحديدا المخرج والممثل، يشير غالبا إلى عودة الطرف الثالث المخلوع وهو الكاتب المسرحي. ومن المؤكد أنه من المغري تصور المثل الأعلى، إذا كان الفراغ الافتراضي في المسرح، الذي سوف يؤسس الحوار بين المخرج والمؤدي علي نص ذو مغزى سواء كان نص للكاتب المسرحي أو المخرج المؤلف، وسواء كان حسيا أو لغويا، أدبيا أو تصويريا.

- هذه المقالة هي الفصل السادس من كتاب «تأليف الأداء المسرحي : المخرج في المسرح المعاصر» الصادر عن دار نشر Palgrave Macmillan عام ٢٠١١.
- أفرا سيديروبولو تعمل أستاذا مساعدا للدراسات المسرحية في جامعة قبرص.. وتشغل حاليا منصب المدير الفني لفرقة مسرح الشخصيات في أثينا اليونان.

خمسون عاما من المسرح المجهول في طنطا (٥)

فرقة يوسف وهبي المسرحية في طنطا

ولدت فرقة رمسيس بالقاهرة في مارس ١٩٢٣ لصاحبها يوسف وهبي! وقبل أن تتم عامها الأول زارت طنطا وعرضت فيها مسرحيتين، أعلنت عنهما جريدة مصر في يناير ١٩٢٤ قائلة تحت عنوان «حفلة خيرية»: «جاءنا من جناب المسيو موريس ليفي سكرتير جمعية الطائفة الإسرائيلية بطنطا أن الجمعية ستحيي حفلة خيرية لمساعدة الفقراء، حيث تمثل فرقة يوسف بك وهبي روايتي «انتقام المهراجا» و«الحلاق الفيلسوف» مساء ٢ فبراير القادم بمسرح المجلس البلدي، فنرجو أن تصادف هذه الحفلة من كرام الطنطاويين إقبالاً».

سيد علي إسماعيل

يوسف وهبي في مسرحية كرسي الاعتراف

وبعد أكثر من عام عاد يوسف وهبي إلى زيارة طنطا مرة أخرى ليمثل بها مسرحية «الدم» أو كما أسماها في طنطا «الوراثة الدموية»! وكتبت جريدة الأهرام كلمة عن هذه المسرحية في مايو ١٩٢٥، قالت فيها تحت عنوان «الزوجة المعذبة أو حياة المجرم» إن فرقة رمسيس للأستاذ يوسف بك وهبي الممثل المعروف، لها مواقف رائعة تثير الشجون وخصوصاً في رواية «الدم أو الوراثة الدموية»، وستقدمها لعشاق الفن من أهالي مدينة طنطا، وتتجلى فيها الفضيلة. وسنشاهد فيها ضحايا الكوكايين والمورفين وغيره من أنواع هذه السموم القتالة، التي تفشت بيننا بشكل مريع، فقضت على حياتنا الاجتماعية والأخلاقية. ولا عجب إذا اختار الأستاذ هذه الرواية وقدمها لشباب طنطا وشيوخها على مسرح تياترو البلدية بطنطا في يوم السبت ١٦ مايو. ويتخلل الرواية أجمل مرقص فخم من شهيرات الراقصات الشرقيات ضمن الرواية فتشاهد (رقصة التمساح، ورقصة البجعة المذبوحة، ورقصة الأحلام اللذيذة). وتباع التذاكر بشباك اليتاترو.

مسرحية الذبائح

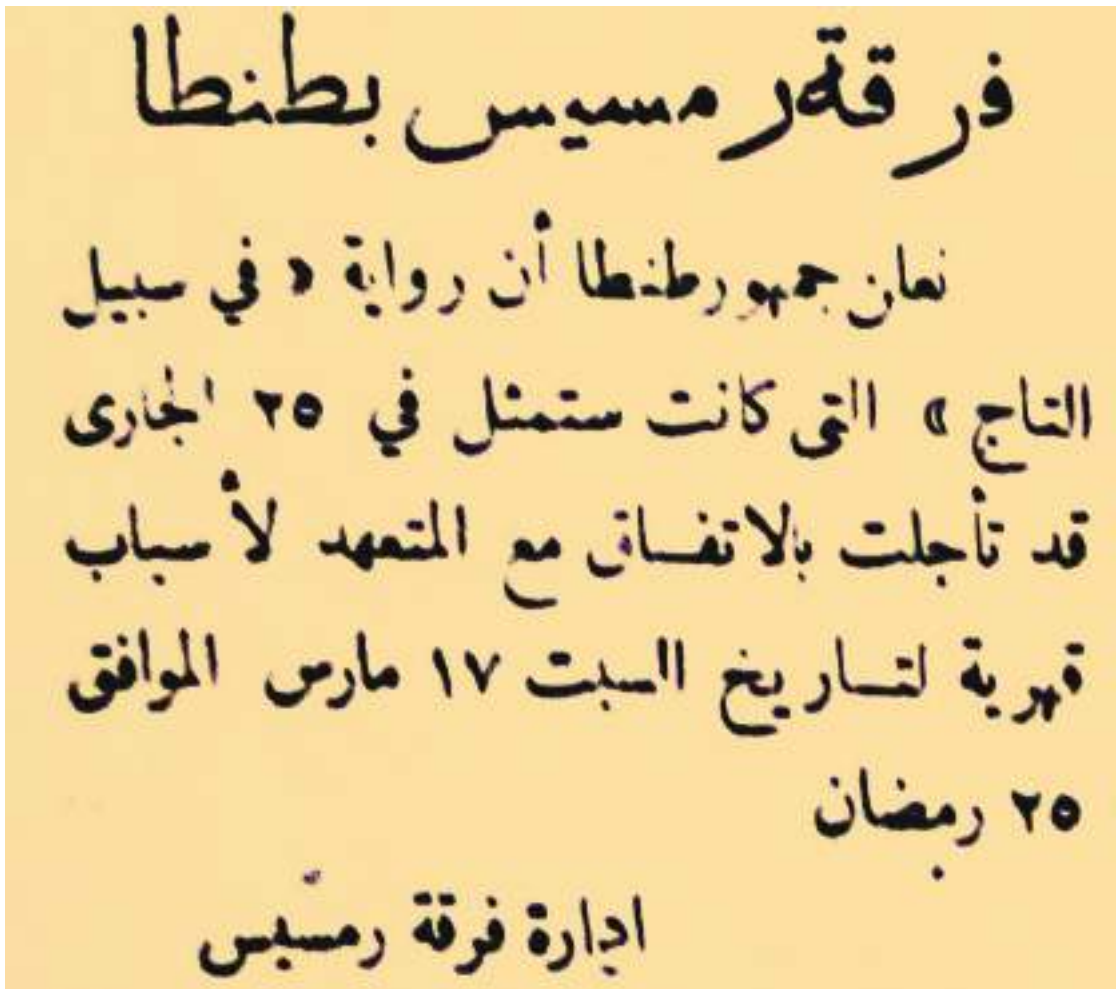
تُعدّ مسرحية «الذبائح» تأليف أنطون يزبك أهم مسرحية مثلتها فرقة رمسيس منذ ظهورها عام ١٩٢٣ وحتى عام ١٩٢٥! بل وأجمع النقاد وقتذاك بأنها باكورة ظاهرة التأليف المسرحي المصري المحلي، بعيداً عن الترجمة والاقتباس! ونالت الذبائح شهرة كبيرة عند عرضها، ويتضح لنا ذلك من أقوال الصحف عندما أعلنت عن قُرب عرضها في طنطا! فما ذكرته جريدة الأهرام قبل وبعد عرض المسرحية في طنطا، لا يُصدق!!

قالت جريدة الأهرام في أوائل فبراير ١٩٢٦: «إلى أهالي مدينة طنطا العامرة، إلى الرؤوس المفكرة، والعقول المدبرة، إلى الذوات والأعيان، إلى الملاك والممولين، إلى المؤلف في مكتبه، والطالب في معهده، والمزارع في حقله، والتاجر في حانوته، والعامل في مصنعه، والأسرة في خدرها، إلى السعداء والمحزونين، إلى البؤساء والمساكين، إلى العجزة والمتسولين، إلى كل من يهمه دروس الحياة النافعة، إلى كل الطوائف من جميع الأجناس، إلى كل من ينظر بمنظار مكبر إلى عظمة الفن الخالد، إليكم جميعاً يا أبناء طنطا الكرام، لا فرق بين كبير وصغير وغنى وفقير! اسمعوا هذا الصوت الذي يناديكم فيقول لكم على أكبر صحيفة مصرية. ماذا أعددتم لهذه المفاجأة الجميلة التي سيفاجئكم بها بطل التمثيل العصري الممثل العبقري الأستاذ «يوسف بك وهبي» على مسرح تياترو البلدية يوم الاثنين ٨ فبراير الساعة ٩ ونصف مساء. يظهر لأول مرة في هذا العام على رأس فرقته ذلك الفنان المدهش بعد احتجابه الطويل فيمثل لكم الرواية الشرقية التي ما شاهدها أمرؤ قط إلا وخرج مدهوشاً من جمال موضوعها وروعة مناظرها. رواية «الذبائح»!! الذبائح كلمة يقولها كل فرد ولكنها جارحة تُدمي الجفون، وتذيب المهج، وتبكي العيون دمعاً أسود!! الذبائح تدل في معناها على قسوة تتفتت لها الأكباد وتنخلع لها الأفئدة وتنحني أمامها العواطف وتثير كوامن الأشجان!! الذبائح قوة هائلة خارقة للنواميس البشرية، وستقدر فيها يوم مشاهدتها مأساة دامية تنقطع لحصولها نياط القلوب. فيا أبناء طنطا الكرام لا تدعوا الفرصة تفوتكم وكونوا عند حسن الثقة بكم، وبادروا في هذا اليوم لتكريم هذا البطل على مسرحكم

يوسف وهبي في مسرحية الاستعباد

أنه يسر بمرآكم ويبتهج للقياكم. الفرصة ثمينة، والوقت من ذهب، والفقير يقتصد من نفقاته الشيء القليل حتى يرضي ضميره. وكونوا على ثقة أنكم كلكم مدعوون، فلا يعتب أحد لعدم إرسال تذاكر له، بل عليكم شراء تذاكركم من ادارة «سينما بلاس الباتيناج» بشارع عباس، ومن محلات تجارة السيد علي الفقي وولده محمد أفندي الفقي بميدان الساعة وبشارع المديرية ومن مكتبة الأمة بشارع البورصة. تذكروا دائماً يوم الاثنين ٨ فبراير رواية «الذبائح»».

لم تكتف جريدة الأهرام بهذا الإعلان التشويقي، فنشرت إعلاناً أكثر تشويقاً قبل العرض بيومين، قالت فيه تحت عنوان «شعب طنطا يحتفل بيوسف وهبي»: «نحن لا نوزع تذاكر للجمهور، لا لمجرد صداقة، ولا بطريق الإكراه! موقنين أن شعب طنطا المحبوب سيقول كلمته الأخيرة يوم ٨ فبراير، وهي لا تحتفل إلا بيوسف وهبي بطل التمثيل المصري، بمحض إرادتها وحسن اختيارنا. احتفالات ليال ثلاث ٨، ٩، ١٠ فبراير بعض الأجواق في مدينة واحدة، أليس هذا مدهش وغريب جداً! فلمن يكون الفوز ولأي جوق من هذه الأجواق الثلاثة؟! أنا أراهن أن يوسف وهبي سيحوز نصراً مبيناً، وسيكسب المعارك الثلاث، وسيحتفل به شعب طنطا بإرادة قوية وعزم ثابت! ألا تريد أن تصدقني؟! ستعلم!! اذهب إلى تياترو البلدية يوم الاثنين ٨ فبراير الساعة ٩ ونصف مساء. وهناك تشاهد ألوفاً من كل الطبقات ينتظرون بفارغ الصبر رفع الستار عن رواية «الذباح» تلك الرواية الهائلة التي أبدع فيها الأستاذ يوسف وهبي، وأظهر فيها مجهوداً فنياً مدهشاً فمتى ظهر أمامهم على المسرح حيوه بقلوبهم قبل ألسنتهم! فلا تسمع منهم إلا تصفيقاً يشبه قعقعة الرعد، وهتافاً يدوي في المكان. وبعد تقول حقاً إن شعب طنطا يحتفل بيوسف وهبي!! يمكنك شراء تذاكرك من سينما بالاس ومن محلات تجارة السيد علي الفقي ومن مكتبة الأمة».



فرقة رمسيس بطنطا

نعلن جمهور طنطا أن رواية « في سبيل التاج » التى كانت ستمثل في ٢٥ الجارى قد تأجلت بالاتفاق مع المتعهد لأسباب قهرية لتاريخ السبت ١٧ مارس الموافق ٢٥ رمضان

ادارة فرقة رمسيس

تأجيل مسرحية الفرقة في طنطا

وجاء موعد الحفلة، وعرضت الفرقة المسرحية، وكتب عنها أحد نقاد طنطا المسرحيين، ونشر ما كتبه في جريدة فنية محلية تُطبع في طنطا، هي جريدة «الممتاز»! قال الناقد يوم ١٠ فبراير ١٩٢٦ تحت عنوان «على مسرح البلدية»: «شاهدت للمرة الأولى رواية «الذبائح» على مسرح البلدية بطنطا، التي قام بتمثيلها الأستاذ يوسف بك وهبي، وهي الرواية الشرقية التي تجلت فيها عواطفنا وأخلاقنا. وتتلخص هذه الرواية في أن همام باشا تزوج بأمينة المصرية، وظل معاشراً لها عامين، ثم لعبت برأسه الشهوات وأضله الشيطان عن طريق الرشاد، فتزوج بنورسكا تلك الفتاة الأجنبية التي لا تربطه بها أي رابطة. فهي أجنبية عنه تغايره ويغايرها، فلا جنسية ولا قومية ولا لغة ولا دين. ظلت معه هذه الأجنبية زهاء العشرين عاماً فغيرت كل شيء، وطمست معالم كل شيء، وقلبت نظام الأسرة، وقوضت الهناء العائلي. وأقامت على الأخلاق المصرية الشرقية أخلاقاً غريبة. استيقظ ضمير همام باشا وبدأ يوبخه على هذا الانشقاق. وأحس بالجرم الذي ارتكبه، والهاوية التي سقط فيها. وشعر أن نورسكا تزوجته زواجاً مادياً، وأن الأهم لها إشباع مطامعها وإعلاء كلمتها، وتشبعها بالحرية المطلقة. فهي تأبى أن يكون لزوجها سلطان على قلبها وشعورها له، منها جمالها ودلالها ولها عقلها وعوائدها وحريتها. أقعد المرض همام باشا، وساقت إليه الظروف (مطلقته) المصرية في ثوب مُمرضة، بعد أن باعد الدهر بينهما، وانكشف الأمر فإذا بتلك الممرضة المتنكرة تلك الزوجة المصرية الوفية انساقت بشعورها وعواطفها إلى مواساته في محنته. فخلع عنها ذلك الثوب، وأسلم إليها مقاليد منزله وعادت ربة لبيته وسيدة فيه. هنا يتجلى دهاء المرأة في تصادم (الضرتين) مصرية وأجنبية، كلاهما تحاول أن تنتصر على الأخرى. وكلاهما تحاول أن تفوز بهمام باشا، ليكون لها وحدها. الأجنبية تزعم أن المصرية قد فجعتها في زوجها، وأن ليس لها أن تزاحمها بعد أن ألقى حبلها على غاربها وأنكرها!! والمصرية تقول إنه زوجها وإنها أول ثمرة من ثمرات الحياة وإنها هي التي شيدت هذه الأسرة، وعلى كتفها قامت هذه العائلة، وأن ضرّتها قد اغتصبت منها زوجها. هي أجنبية عنه وهو أجنبي عنها، وهناك تنافر في المشارب أسلمته جسمها دون قلبها. أما هي فقد أسلمته كل شيء لأنه زوجها، والرجال قوامون على النساء. وأخيراً وقعت الواقعة، وطلق همام باشا نورسكا، ولكن بعد أن أحدثت ثغرة في هناء الباشا وأقامت على الأنقاض جروحاً دامية، فتوالت النكبات فمن موت ولده إلى جنون محبوبة ولده. وكانت خاتمة هذه الذبائح موت همام باشا برصاصة من مسدس نورسكا! وتلك عاقبة أولئك الذين يتركون بنات جنسهم ويتزوجون بأجنبية منهم. إن في رواية الذبائح لعظة وعبرة لمن ألقى

اهالى طنطا يحتفلون بتكريم يوسف بك وهبى

عز على الاستاذ (يوسف بك وهبى) ان ينتهى موسم تمثيل هذا العام بدون أن يزور عاصمه مديرية الغربية التى هى فى المكان الاول عنده وقد وجد فى آخر وقت ان الفرصة ملائمه لاحياء حفلة بها يمثل فيها اجمل رواياته كتذكار منه لاهالى هذه العاصمة وعليه فقد تم كل شىء وسيتوجه اليها مع فرقته اليوم

يوم الاربعاء ٢٧ ابريل الساعة ٩½ مساء وسيمثل على مسرح

تياترو سينما الباتيناج (رواية كرسى الاعتراف)

(كرسى الاعتراف) هى الرواية المشهورة التى ظهر فيها الاستاذ ظهوراً مدهشا فى هذا العام والتى منحته من اجلها حكومة روما وقداسة البابا نيشان الفخر

يمثلها فى هذه الحفلة العظيمة حبا بشعب طنطا الذي يقدر الفنون الجميلة ويشجع التمثيل الادبى وما ذاع بأن زيارة الاستاذ هذه المدينة حتى تهللت الوجوه بشراً وامتلأت القلوب سروراً وقامت الاعيان والتجار والطلبة للاحتفاء بتكريمه وسينضم اليهم عدد كبير من افاضل الشعراء والخطباء وأرباب الأقلام فينثرون الدرر الغوالي فوق رؤوس الحاضرين ويقدرون للاستاذ مجهوده الفنى وخدمته للمسرح وسيشاهد شعب طنطا ان هذه الحفلة ستكون الاولى من نوعها وما عليهم الا ان يلزموا الصمت التام عند رفع الستار الى سدولها

اما الطلبة وهم عماد هذه النهضة فالمطلوب منهم المحافظة على النظام وتقديم كل مساعدة للمشرفين

— اما التذاكر فهى على قدر الكراسي الموجودة تماما ومتى نفدت يقفل باب البيع وتطلب من شباك تياترو سينما الباتيناج بطنطا

إعلان فرقة يوسف وهبي في طنطا

السمع وهو شهيد. [توقيع] عبد اللطيف خليل».

مسرحيات متنوعة

نجاح يوسف وهبي في طنطا، كان السبب في زيارتها مرة أخرى في مايو ١٩٢٦ وتقديم مسرحيات أخرى مثل «توسكا» و«مستشفى المجاذيب» كما أخبرتنا جريدة المقطم. وبعد عام وتحديداً في إبريل ١٩٢٧ قرر يوسف وهبي عرض أشهر مسرحية له وقتذاك في طنطا، وهي «كرسي الاعتراف» على مسرح سينما الباتيناج! وكالعادة مهدت جريدة الأهرام لهذا العرض بكلمة قالت فيها، تحت عنوان «أهالي طنطا يحتفلون بتكريم يوسف بك وهبي»:

«عزّ على الأستاذ «يوسف بك وهبي» أن ينتهي موسم تمثيل هذا العام بدون أن يزور عاصمة مديرية الغربية، التي هي في المكان الأول عنده. وقد وجد في آخر وقت أن الفرصة ملائمة لإحياء حفلة بها يُمثل فيها أجمل رواياته كتذكار منه لأهالي هذه العاصمة. وعليه فقد تم كل شيء وسيتوجه إليها مع فرقته يوم الأربعاء ٢٧ إبريل الساعة ٩ مساء، وسيمثل على مسرح تياترو سينما الباتيناج رواية «كرسي الاعتراف»!! كرسي الاعتراف هي الرواية المشهورة التي ظهر فيها الأستاذ ظهوراً مدهشاً في هذا العام، والتي منحته من أجلها حكومة روما وقداسة البابا نيشان الفخر، يمثلها في هذه الحفلة العظيمة حباً بشعب طنطا الذي يقدر الفنون الجميلة، ويشجع التمثيل الأدبي. وما أن ذاع نبأ زيارة الأستاذ هذه المدينة، حتى تهللت الوجوه بشراً وامتلأت القلوب سروراً، وقام الأعيان والتجار والطلبة للاحتفاء بتكريمه. وسينضم إليهم عدد كبير من أفاضل الشعراء والخطباء وأرباب الأقلام فينثرون الدرر الغوالي فوق رؤوس الحاضرين ويقدرون للأستاذ مجهوده الفني، وخدمته للمسرح. وسيشاهد شعب طنطا أن هذه الحفلة ستكون الأولى من نوعها، وما عليهم إلا أن يلزموا الصمت التام عند رفع الستار إلى سدولها. أما الطلبة وهم عماد هذه النهضة فالمطلوب منهم المحافظة على النظام وتقديم كل مساعدة للمشرفين. أما التذاكر فهي على قدر الكراسي الموجودة تماماً، ومتى نفدت يقفل باب البيع. وتُطلب من شباك تياترو سينما الباتيناج بطنطا».

وفي أغسطس ١٩٢٧ عرضت الفرقة في طنطا مسرحية «الصحراء» بتياترو الباتيناج، وهي مسرحية تحكي نضال زعيم الريفيين «عبد الكريم الخطابي المراكشي» ضد الاستعمار الإسباني. وفي ديسمبر ١٩٢٧ نشرت جريدة «روضة البحرين» خبراً، قالت فيه: «افتتحت فرقة رمسيس تياترو المجلس البلدي بمدينة طنطا مساء الثلاثاء الماضي بتمثيل رواية «ملك الحديد» بعد أن مضت مدة طويلة على تعطيل هذا التياترو. وقد نفذت تذاكر الحفلة كلها قبل موعد التمثيل بمدة، وحضره صاحب السعادة مدير الغربية، والذي أقام هذه الحفلة حتى يتمكن بالأرباح التي تزيد عن المصروفات، من إصلاح التياترو، وجعله مطابقاً لكرامة مدينة عظيمة كطنطا».

أنطون يزبك مؤلف مسرحية الذبائح

وفي فبراير ١٩٢٨ عرضت الفرقة مسرحية «في سبيل التاج». وفي يناير ١٩٢٩ عرضت الفرقة على تياترو الباتيناج مسرحية «الاستعباد»، وكتبت عنها جريدة «البلاغ» كلمة بعد عرضها، قالت فيها: كان التقدير الذي قوبلت به فرقة رمسيس في طنطا مساء يوم الاثنين الماضي بالغاً أشده. وقد قابل الجمهور المحتشد في المسرح في كل موقف وفصل من مواقف رواية الاستعباد وفصولها بحماس كبير، وهتاف وتصفيق شديدين، تجاوزا عنان السماء. حتى بلغ حب الجمهور لرمسيس أن أخذوا يهتفون بحياة الأستاذ يوسف بك. وفي اليوم الثاني تجمهر في نهاية رواية الاستعباد وقفزوا إلى المسرح، يحاولون حمل يوسف بك على أعناقهم بين الهتاف والتصفيق، وهو يتراجع ويشكرهم لهذا الشعور الصادق النبيل. وقد انتهت الليلة بشبه مظاهرة.

وفي فبراير ١٩٢٩ مثلت الفرقة في طنطا وعلى مسرح الباتيناج مسرحية «الولدان الشريدان». وهي دراما عصرية من أربعة فصول وعدة مناظر، تأليف دي كورسيل، تعريب حبيب جاماتي. ويقوم بأهم أدوارها أبطال التمثيل في الشرق ونوابغ الفن «يوسف بك وهبي، وجورج أبيض». ويوجد خصم لمن يشتري التذاكر قبل يوم الحفلة، وجميع المحلات منمرة! هكذا نشرت جريدة «البلاغ».

وفي إبريل ١٩٢٩ مثلت الفرقة مسرحية «يوليوس قيصر» ترجمة محمد بك حمدي. على مسرح البلدية بطولة يوسف وهبي وجورج أبيض. وفي ديسمبر من العام نفسه مثلت الفرقة مسرحية «إيفان الهائل» على مسرح البلدية أيضاً كما قالت جريدة البلاغ. أما مسرحية «الجحيم» فكانت آخر عرض لفرقة رمسيس في طنطا وفقاً للفترة الزمنية المحددة، وتم عرضها في مارس ١٩٣٠ على مسرح البلدية، كما قالت جريدة الأهرام.