مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
هشام عطوة

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الخامسة عشرة ⁝ العدد 820 ⁝ الإثنين 15 مايو 2023

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

بعد أسيوط والشرقية والفيوم والجيزة وبورسعيد وكفر الشيخ

قطار (ابدأ حلمك) يصل العريش والوادي الجديد

«الطيبون» و«حب الذات»

ضمن عروض نوادي المسرح الإقليمي لثقافة الجيزة

قدم قصر ثقافة الجيزة عددا من العروض المسرحية ضمن فعاليات نوادي المسرح الإقليمي، بدأت في الثاني من مايو الحالي على مسرح قصر ثقافة روض الفرج، بعرض "الرقصة الأخيرة"، وتدور أحداثه حول أحد الأشخاص الذي يختطف بنتا ويستمر طوال وقت العرض في عتابها، وفي نهاية العرض يكتشف الجمهور أن هذا الشخص مؤلف وكان نائما يحلم بالنص الذي يؤلفه. العرض من تأليف وإخراج أدهم ياسر.

واستكملت العروض في اليوم التالي، بعرضين: "حب الذات" المأخوذ عن رواية "الخروج من الجنة" للأديب الكبير توفيق الحكيم، و"الطيبون". دارت قصة العرض الأول حول عنان التي تزوجت مختار الصديق المقرب لوالدها وأخيها، في إطار علاقات اجتماعية تربط بين جميع الشخصيات التي تتسم بالأنانية وحب الذات فينشأ بينهم خلافات دائمة؛ ودائما ما تسير الخلافات تجاه مختار؛ هذا الشخص الذي يملك الموهبة لكنه يحب نفسه عشوائيا، يبحث عن المتعة فقط ويخاف من تحمل المسئولية، ولا يعطى لموهبته سوى أقل القليل من الوقت والجهد، وتحاول بقية الشخصيات حثه على النجاح والتأثير، ليس حبا فيه كما هو الظاهر، بل ليشار إليهم بأنهم السبب في هذا النجاح، العرض دراماتورج زيكو الفخراني وكريم وهبة، ومن إخراج أحمد عبدالحميد.

بينما تناولت أحداث عرض "الطيبون" معاناة ثلاثة رجال طيبين في مواجهة التحديات الحياتية الصعبة مع أسرهم، ومن خلال الرجال الثلاثة تُطرح فكرة الإنسان الطيب؛ هل يجب أن يكون الإنسان طيبا مع الآخرين في جميع تعاملاته، أم هذا سيجعله ضعيفا غير قادر على استكمال الحياة؟! ويعد عرض "الطيبون" هو دراماتورجية لمجموعة نصوص ألفها الراحل محمود دياب تحت عنوان "رجل طيب في ثلاث حكايات"، دراماتورج وإخراج رضوان جلال.

واختتمت العروض في الرابع من مايو، بعرض "بورتريه" من تأليف عصام نبيل، وإخراج محمد ديفيد، وقصته عن رسام سكير يعالج نفسه بالتأمل ورسم نفسه، ويحاول الاعتراف من خلال رسمه بعيوبه وعقده النفسية التي تكونت نتيجة لنظرة المجتمع له، فتظهر حبيبته الخيالية أثناء الرسم وتبدأ في مساعدته لعلاج عقده حتى ينجح في رسم نفسه بصورة إيجابية.

أقيمت العروض ضمن فعاليات موسم نوادي المسرح الإقليمي بالهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة المخرج هشام عطوة، إنتاج الإدارة العامة للمسرح، التابعة للإدارة المركزية للشئون الفنية برئاسة الفنان أحمد الشافعي، وقدمها فرع ثقافة الجيزة برئاسة د.نهى نبيل، ضمن النشاط المسرحي بإقليم القاهرة الكبرى الثقافي برئاسة لاميس الشرنوبي، في إطار العروض المسرحية المستمرة التي تشهدها الأقاليم والفروع الثقافية التابعة للهيئة خلال الأسابيع الأخيرة.

«الأخفياء»

على مسرح نهاد صليحة السبت ٢٠ مايو

يستعد فريق الأكاديمية الحديثة للهندسة والتكنولوجيا لتقديم العرض المسرحي (الأخفياء) مستوحى عن قصة عابد بني إسرائيل. تأليف: خالد المهدي، دراماتورج وإخراج: أحمد حسن. ومن المقرر عرضه على مسرح نهاد صليحة بأكاديمية الفنون يوم السبت الموافق٢٠ مايو الحالي في تمام الثامنة مساء. وذلك ضمن فعاليات مهرجان الجامعات الخاصة المقام في الفترة من ١٥ مايو لـ٢٠يونيو.

قال مخرج العرض أحمد حسن: «الأخفياء» مستوحى عن قصة عابد بنى إسرائيل حيث يناقش العمل الصراع الأزلي بين الشيطان وبني آدم، ولكن بطريقة حديثة وفق رؤيته بالدراماتورج، ويتم مناقشة تلك القضية من خلال قصتين متوازنتين، وهما قصة «عابد صالح» وصراعه مع الشيطان، وأخرى «ملك ظالم طاغية» وصراعه مع الشيطان معللا في النهاية من منهما سوف ينتصر على الشيطان الصالح أم الطالح؟

مسرحية «الأخفياء» تأليف خالد المهدي، دراماتورج وإخراج أحمد حسن، تمثيل: عمر غامري، ندى البسيوني، محمد حسن، محمد

شكشك، عمر عبدالله، عبدالله جمال، ميرا عماد، محمد ليل، أميرة ياسر، محمد شكري، مريم عثمان، وليد الجمال، علاء خلف الله، محمود سعد. ديكور محمد زكريا، إضاءة محمود الحسيني، موسيقى محمد السكري، مكياج ميرا نجيب، ملابس جورج أنور، كيروجراف عمرو وليد، دعاية وإعلان عياد عماد، مخرج منفذ محمود سعد، إدارة مسرحية إيمان سيد حسن، إنتاج الأكاديمية الحديثة للهندسة والتكنولوجيا.

حسن السيد

أوبرا «دون جيوفاني»

تجمع مغنيين عالميين مع طلبة الغناء الأوبرالي بمكتبة الإسكندرية

تقدم مكتبة الإسكندرية لمديرها الأستاذ الدكتور أحمد زايد بالتعاون مع معهد جوتة بالإسكندرية وبرنامج سيمنز للفنون وبمشاركة سفارة جمهورية التشيك والمراكز التشيكية بمصر وأوركسترا وكورال المكتبة «أوبرا دون جيوفاني» للموسيقار النمساوي موتسارت، وذلك من الخميس ١٨ مايو وحتى السبت ٢٠ مايو، الساعة ٧ مساء بمركز المؤتمرات، القاعة الكبرى.

يهدف هذا الحدث إلى دمج مغنيي الأوبرا العالميين والمهنيين مع طلبة الغناء الأوبرالي بمدينة الإسكندرية، وذلك بمصاحبة أوركسترا وكورال مكتبة الإسكندرية بقيادة مايسترو ناير ناجي القائد الأساسي لأوركسترا مكتبة الإسكندرية، ومن إخراج الألماني مانويل شميدت وتصميم برنهارد زيجل.

بطولة العرض ليومي الخميس والسبت: دون جيوفاني: بوريس بريجل، دونا آنا: إيزيدورا موليس، دون أوتافيو: جوزيف قُزمان، كومنداتوري أشرف سويلم، دونا الفيرا: دينا إسكندر، ليبوريلو: أنطونيو أزبيري، مازيتو: بسيم محمد، تسرلينا: كريستين مجدي.

أما عروض يوم الجمعة فيقدمها شباب من دارسي الغناء الأوبرالي بالإسكندرية، وهم: دون جيوفاني: خالد سمير، دونا آنا: دنيا دغيدي، دون أوتافيو: مصطفى مدحت، كومنداتوري: مهند مصطفى، دونا الفيرا: مريم جمال الدين، ليبوريلو: مروان دياب، مازيتو: مصطفى الحرازي، تسرلينا: ملك شافعي.

تُعد أوبرا دون جيوفاني من أبرز أعمال الموسيقار النمساوي «فولفغانغ أماديوس موتسارت»، وقد عدَّها بعض النقاد أفضل عمل أوبرالي للموسيقار الفذ؛ وذلك لرصانة صياغتها الدرامية والموسيقية واستمرار عرضها في جميع دور الأوبرا العالمية على مدار ٢٥٠ عاما.

تتميز أوبرا دون جيوفاني بلمحاتها الكوميدية والميلودرامية، مع وجود عظة أخلاقية قُدِّمت في قالب موسيقي مبهر غير مستغرَب على موسيقار أوروبا الفذ.

في محاضرة بورشة تدريب الممثل بالهناجر

الناقد محمد الروبي: هناك أوهام كثيرة تحيط بفن التمثيل لا بد من تحطيمها

بدعوة من الفنان شادي سرور، مدير مسرح الهناجر والمشرف الفني على ورشة التمثيل المقامة به، التقى الناقد محمد الروبي بمتدربي الورشة في محاضرة خاصة بفن التمثيل وعلاقته بالفنون الأخرى.

في بداية اللقاء رحب الفنان شادي سرور بضيفه، مؤكدا على أنه واحد من أهم نقاد المسرح والسينما في الوطن العربي، وأنه رئيس تحرير جريدة "مسرحنا" التي تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة. يمارس العمل النقدي المسرحي والسينمائي منذ تخرجه في المعهد العالي للفنون المسرحية عام ١٩٨٦.

شارك في تحكيم عدد كبير من مهرجانات السينما والمسرح في مصر والوطن العربي والعالم. وهو أيضا أستاذ المسرح والأداء التمثيلي بالمعهد العالي للفنون الشعبية.

وأضاف سرور في تقديمه على أن أهم ما يميز الناقد محمد الروبي هو دعمه للشباب وحرصه الدائم على متابعة أعمالهم ومناقشتهم فيها. ولم يبخل الروبي يوما بنصيحة أو رأي لأي شخص يمارس فنا. لذلك حرصنا أن ندعوه ليلتقي بكم يحدثكم في فنكم الذي تمارسونه وتتدربون عليه وتطرحون عليه أسئلة ربما تدور بذهنكم حول هذا الفن، فن التمثيل.

في بداية كلمته، توجه محمد الروبي بالشكر إلى الفنان شادي سرور على دعوته. وأكد على أن ما يفعله في تنظيمه للورش التدريبية بمركز الهناجر الذي يتولى إدارته منذ سنوات، هو أمر محمود يعكس مدى فهم سرور لقيمة العلم والتعلم. لذلك "حرصت على تلبية الدعوة فور تلقيها لإيماني بأننا جميعا (فنانون ونقاد) يجب أن نلتقي دوما في حوار دائم ومستمر من أجل أن يزدهر مسرحنا الذي ستكونون أنتم عماده الأساسي في المستقبل".

في بداية محاضرته حرص الروبي على تقديم تعريف مبسط لمعنى الفن بشكل عام، ولمعنى التمثيل بشكل خاص. مؤكدا على أنه إذا كان الإنسان هو أرقى مخلوقات الله، فإن الفنان هو أعلى درجات هذا المخلوق. فالله حين يمنحك موهبة ما فإنه يكلفك بدور يلخصه التعبير الإلهي الأعظم وهو (إعمار الأرض). وأضاف الروبي: وإذا كان التمثيل هو نوع من الفنون وعماده الأساسي هو الإنسان، فعليك كممثل أن تؤمن إيمانا حقيقيا بمجموعة بديهيات، أولها أنك مخلوق لأداء رسالة ما بما منحك الله من موهبة. أي لا بُدّ من أن تؤمن بأنك تؤدي عملا قيما يستلزم أن تؤديه بإتقان. والإتقان لن يتأتى إلا بتدريب مستمر. ووجودكم هنا يطمئنني مبدئيا أنكم حريصون على ذلك.

الأمر الآخر، لا بُدّ أن تؤمن بأن الفن، والتمثيل في القلب منه، هو نوع من اللعب. وكأي لعبة -مهما كانت بساطتها- الهدف منها هو الاستمتاع أولا. استمتاعك كلاعب سينعكس بالضرورة على استمتاع المشاهد الذي تقدم أمامه هذه اللعبة. فاعلم أن استمتاعك بما تقدم هو البوابة الأولى للإجادة.

الأمر الثالث هو ضرورة إيمانك بأن التمثيل، وكأي لعبة مهما كانت بساطتها، له قواعد أساسية، عليك أن تعرفها وتجيدها وتحترمها ثم تضيف عليها.

بديهيات ضرورية في الفن

والآن، تعالوا نفسر أكثر هذه البديهيات الثلاث لنكتشف المعنى الحقيقي لها.

أولا: الإيمان بأنك رسول، بمعنى أنك حامل لرسالة عليك أن تؤديها إلى صاحبها بأمانة وإتقان. وإذا لم تؤمن بهذا إيمانا حقيقيا، فأنت على الأكثر لست إلا أداة أو ربوت تلقي بكلمات كتبها آخر وشكلها آخر دون أن تعي معنى هذه الكلمات وأثرها وخطورتها. ومن ثم عليك أن تقول لنفسك وفي نفسك دوما (أنا رسول)، ولك أن تتخيل مدى المسئولية التي ستشعر بها، وبالتالي مدى حرصك على أن تكون فاهما متقنا. وهو ما لن يأتي إلا بالحرص على التعلم والفهم والتدريب المستمر.

البديهية الثانية هي الاستمتاع. وهنا لا بُدّ أن تعي بل وتؤمن بأن الهدف الأولي من أي فن هو المتعة، متعة المؤدي قبل أن تكون متعة للمتلقي؛ بل إن متعة المتلقي بوابته الأولى هي متعة المؤدي. لذلك أنصحك وأنت في بداية الطريق بألا تقدم دورا أو تشارك في عمل لم تشعر تجاهه بالمتعة. استمتع أولا بما تقدم لتكون ممتعا لي.

أما البديهية الثالثة، فتخص العلاقة بين الموهبة والتدريب. أنت موهوب، هكذا ترى نفسك أو هكذا يراك الآخرون. جميل، لكن اعلم أن الموهبة كما النبتة إن لم ترعها يوميا -وأكرر- يوميا، ستصحو يوما وتكتشف أنها ذبلت أو ماتت. ورعاية الموهبة المقصود بها هنا هو التدريب اليومي. اعرف قواعد لعبتك واحرص على التدرب عليها يوميا، نعم يوميا، وهو أمر يخص كل فن؛ بل كل مهنة. ولك أن تتخيل أن لاعب كرة قدم -ميسي على سبيل المثال- ذلك الموهوب موهبة طاغية بشهادتك وبشهادة كل من يشاهده، قد اكتفى بموهبته ولم يتدرب عليها يوميا؟ تخيل مثلا رمزي يسى -عازف البيانو المصري العالمي- وقد اكتفى بموهبته ولم يتدرب يوميا على العزف، كيف ستصبح موهبته بعد كثير أو قليل من وقت؟ كيف ستكون مرونة أصابعه؟ وهكذا. إذن، احرص على تدريب أدواتك كممثل يوميا. ولا تكتفي بالتدريب قبيل العرض الذي سيعرض عليك. ضع في ذهنك أن موهبتك هي نبتة تحرص على أن تظل دوما زاهية مخضرة.

والآن، ما هي التدريبات التي يجب على الممثل أن يؤديها لتظل نبتة موهبته زاهية؟ هناك عدد كبير من التدريبات منها ما يخص أدواتك الخارجية ومنها ما يخص أدواتك الداخلية. فالممثل -كما لا بُدّ تعلمون- يمتلك نوعين من الأدوات: داخلية وخارجية، داخلية تخص الشعور والخيال والأحاسيس، وخارجية تخص الحركة والصوت.

أهم ثلاثة تدريبات للممثل

هناك كما قلنا تدريبات كثيرة تخص النوعين. لكنني سأكتفي هنا بالحديث عن ثلاثة تدريبات أراها أساسية. وهي تدريبات تؤديها وحدك وأنت في البيت، وأنت في الشارع، وأنت مستلقٍ، وأنت واقف.. وهكذا. أما التدريبات التي يجب أن تقوم بها وسطً جماعة فسأتركها للأستاذ شادي إيمانا مني بأن لكل مدرب منهجه الخاص.

لكن، أيضا وقبل الحديث عن هذه التدريبات التي أسميها أساسية، أرى أن من واجبي أن أخبرك بشيء أكثر عمومية ومهم للغاية، ألا وهو الثقافة العامة، فلا يمكن أبدا أبدا تخيل ممثل -ممثل حقيقي- لا يقرأ الرواية، لا يقرأ الشعر، لا يسمع الموسيقى، لا يزور معارض الفن التشكيلي، ويعلم أساسياته ورواده من القدماء والمعاصرين.

هنا أنا لا أريدك متخصصا في الرواية ولا الشعر ولا الموسيقى ولا ولا.. لكنني أريدك متذوقا لها، فاهما لها. فهذه الفنون وغيرها من علوم الاجتماع والنفس والتاريخ و.. و.. هي رصيدك من المعرفة التي ستجعلك أكثر قدرة على الفهم، فهم دورك وفهم العمل الذي تشارك فيه. وهي مخزون حصالتك أو خزنتك أو هارد ديسك الكومبيوتر الخاص بك الذي كلما منحته مزيدا من المعلومات

على الممثل أن يحرص على التدريب اليومي وعدم الاكتفاء بموهبته

والإحصاءات، سيكون من السهل عليه أن يمنحك المعلومة التي تريد بأكثر دقة. وهنا لا بُدّ أن تتذكر مرة أخرى ودائما أنك (رسول) فاحرص على أن تكون على قدر هذه الصفة.

والآن، تعالوا نعود إلى تلك التدريبات التي وصفتها بالأساسية، وهي تدريبات بسيطة للغاية شرطها الأساسي أن تقوم بها يوميا.

التدريب الأول هو ما أطلق عليه (تدريب المشاهدة اليومية) أو التأمل، وهو ببساطة أن تكون حريصا على تأمل المواقف والشخصيات التي تصادفك في الشارع ووسط عائلتك. والتأمل هنا مقصود به تأمل التفاصيل من حركة الشخصية وطريقة حديثها وكيفية تطور الموقف الذي كانت فاعلة فيه و.. و.. وحين تعود إلى بيتك أو حين تخلو بنفسك حاول أن تدون ملاحظاتك تلك على ورقة احتفظ بها. واحرص أن تفعل ذلك (أقصد الملاحظة) وكأنك لا تفعل شيئا حتى لا توقع نفسك في حرج مع من تلاحظهم. وثق أنك بعد قليل من الممارسة ستجد نفسك تفعلها بتلقائية ودون تعمد. وثق أيضا أن هذا التدريب هو أحد أهم خانات مخزنك أو حصالتك أو جهازك الذي سيسهل عليك فهم الشخصية الدرامية التي سيطلب منك تأديتها. ستخرج تقنيات أدائك سهلة ويسيرة. وستكتشف بعد وقت كافٍ أنك تمتلك مخزنا عامرا من الشخصيات والمواقف.

أما التدريب الثاني الذي أراه مهما في إعلاء قدرة تركيزك فهو كالآتي: احرص في وقت محدد من اليوم أن تجلس وحيدا في حجرتك المليئة بالتفاصيل عادة، واختر أي تفصيلة منهم (فنجان موضوع على رف أمامك أو أباجورة على منضدة في ركن أو فازة ورد أو .. أو ..) وتأملها جيدا لمدة دقيقتين أو أكثر قليلا. ثم أغمض عينيك أو أعطها ظهرك، وحاول أن تتذكر تفاصيل هذه الوحدة التي تأملتها. ويا حبذا لو سجلت على هاتفك ما تقول عن تفاصيلها. ثم افتح عينك واسمع ما سجلته وأنت تنظر إليها واكتشف ما الذي غاب عنك من تفاصيلها ثم أعد الكرة .. وهكذا حتى تقتنع أنك لم تترك تفصيلة فيها إلا وذكرتها.

هذا التدريب (اليومي بل والمحدد بوقت تستقطعه من يومك) سيعلي من قدرتك على التركيز ومن ثم من قدرتك على التخيل.

أما التدريب الثالث الذي أراه أيضا مهما فيخص آلة نطقك، وعليك أن تؤمن بأن ممثلا يعاني من خلل ما في آلة نطقه هو ممثل ناقص ضعيف بل فاشل. وإذا أردت أن تكتشف عيوب آلة نطقك ومخارج حروفك عبرها افعل الآتي: ضع ألفا مكسورة قبل كل حرف من حروف الأبجدية العربية (إ) وانطق الحرف بها مثل (إب ، إت ، إث ، إر... وهكذا) ربما تكتشف أنك تنطق الراء ياء مثلا حتى وإن لم تكن صريحة. أو السين مغلفة بثاء أو شين.. وهكذا. حينها ستدخل على التدريب التالي وهو بسيط للغاية لكنه ناجع للغاية، وهو أن تضع قلما بالعرض في فمك (يا حبذا لو كان قلما من الرصاص لأنه عادة ما يكون مستقيما) واضغط عليه بأسنانك وانطق الحرف مرارا وتكرارا، بعد قليل أو كثير من وقت ستكتشف أنك عالجت هذا الخلل. هذا إذا لم يكن عيبا خلقيا يحتاج لإجراء جراحة بسيطة في تكوين عضلات الفم أو ترتيب الأسنان.. هذا إذا كنت تريد أن تكون ممثلا كاملا.

إلى جانب هذا التدريب البسيط المهم، عليك أن تحرص على تدريبات الصوت أو ما يعرف باسم الـ(صولفيج). وأظن أنكم هنا تدربون عليه.

أوهام يجب تحطيمها

والآن، دعونا ننفض عن أذهاننا بعض الأوهام التي أراها للأسف منتشرة بين من يمتهنون هذه المهنة (مهنة التمثيل) بل ومن يشاهدونها.

الوهم الأول أو دعوني أسميه كما أحب الخطأ الذي يقترب من الخطيئة هو تعبير اسمعه كثيرا ويثير غضبي كثيرا وهو تعبير (التمثيل هو ألا تمثل)!

كيف؟ كيف يستقيم أن يكون الفعل هو نفيه؟ أعرف أن من يطلقون هذا التعبير -وخاصة من المتخصصين للأسف- يقصدون به: (التمثيل هو أن تبدو وكأنك لا تمثل) فـ(وكأنك) تلك هي مربط الفرس. فلكي تصل إلى درجة عالية من الـ(وكأنك) عليك أن تمثل وتمثل وتمثل. وبالتالي، عليك أن تتدرب وتتدرب وتتدرب. وحينها ستجد أنك بعد فهمك للشخصية والتدريب على ملامحها الخارجية والداخلية والبحث في تاريخها؛ بل وصناعة تاريخ لها متسقا مع ملامحها الأساسية التي خطها الكاتب، ستقترب كثيرا من معنى (وكأنك) وكأنك هو.. ذلك الشخص الآخر الذي تؤدي دوره؛ أي وكأنك لا تمثله.

أما الوهم الثاني وهو منتشر للغاية، فيتمثل في تعبير الـ(تقمص) والمقصود به أن ينجح الممثل في أن يكون هو الشخصية تماما. وهنا أعرف أنني سأصدمكم بنفيي لوجود هذا الـ(تقمص التام) فأنت كممثل (أقصد بشخصيتك الواقعية) موجود بدرجة أو أخرى مهما حاولت إخفاءها. الفارق فقط بين ممثل وممثل هو (إلى أي مدى نجح في إخفاء جزء كبير من ملامحه هو وأظهر الكثير من ملامح الشخصية. عليك أن تعلم صديقي الممثل أنك إذا أصبحت الشخصية تماما (وهو مستحيل)، فذلك سيلقي بك إلى خانة المريض النفسي، وربما العقلي. وإذا أردت أن تتأكد من هذه الحقيقة اختر عددا من الشخصيات التي أداها أبرع الممثلين. ضع هذه الشخصيات (مشاهد منها) بجوار بعضها وشاهدها بالترتيب. ستلاحظ أن ممثلك البارع (أحمد زكي مثلا أو نور الشريف أو محمود مرسي أو حتى من الأجانب: روبرت دينيرو أو آل باتشينو أو مارلون براندو.. أو غيرهم من البارعين الموهوبين) موجود بقدر أو آخر في الشخصية التي يؤديها (على الأقل بالملامح أو في تفصيلة حركة دقيقة كارتجاف رمش أو حاجب أو.. أو..) ،

وعلى النقيض ستجد الممثل (الفاشل) حتى ولو كان نجما – فالنجومية لها أسباب أخرى- موجود بكامله في كل شخصية (ضابط، فلاح، عاطل، رجل أعمال.. إلخ). وإذا أردتم أمثلة -ومن دون حرج- شاهدوا مشاهد متتالية لأعمال أي من (أحمد عز أو أحمد السقا أو أي أحمد تختارون).

إذن، ما الذي يحدث بالضبط؟ وماذا نسميه؟

لكي نتخيل ما الذي يحدث حين يتناول ممثل ما شخصية ما ويحاول الابتعاد عنه ليكون (بقدر كافٍ) الشخصية تعالوا نتخيل تقنية سينمائية اسمها الـ(مزج) أو (الظهور التدريجي) وهي التقنية التي تتمثل في أخذ لقطات لشجرة مثلا أو شخص أو بيت وهو في وضع معين (شاب أو يانع أو مزهرة) ثم أخذ لقطات للنوع نفسه في أوضاع أخرى (كهل، متهدم، جرداء). ولنتخيل أن الصورة الأولى هي الـ(الممثل) والثانية هي الـ(الشخصية). في السينما، وبفعل المونتاج تقترب الصورة الحديثة ببطء من الأصل ويمتزجان ثم تنسحب الأصل ببطء لتبقى الأحدث. فيصل للمشاهد السينمائي معنى ما. في فعل التمثيل يتم الأمر نفسه. فالممثل يبذل جهدا ليسحب شخصيته الواقعية من أمام عين وأحاسيس المشاهد ليظهر ملامح (شكلا وأحاسيس) الشخصية التي يؤديها. وإذا كان في الصورة السينمائية تنسحب الصورة الأولى تماما، فإنه من الصعب بل من المستحيل في التمثيل أن تنسحب تماما شخصية الممثل الحقيقية. فأنت ترى الممثل وكأن لحظة المزج السينمائي ثبتت، فتظهر ملامح الشخصية مغموسة بملامح باقية من الممثل. ويكمن الفارق فقط بين ممثل وممثل في كيف نجح أحدهما في تغييم الصورة الواقعية (شخصيته) وإبراز الصورة الممثلة (الشخصية الدرامية). ونقول تغييم لا نفي، لأن النفي التام صعب بل مستحيل. وإذا حدث هذا المستحيل فالممثل قد أصابه خلل نفسي وربما عقلي.

لماذا أقول لكم هذا؟ وأؤكد عليه؟ لأخفف عنكم. فالبعض وخاصة في بداية الطريق يجلد نفسه لأنه (لم يكن الشخصية تماما)، والبعض يجلد الآخرين لأنهم لم يكونوا الشخصيات تماما. كل ما عليك هو -مرة أخرى- التدريب المستند على تحليلك للشخصية بمساعدة المخرج، وعلى قدرتك على التحليل العميق للشخصية الدرامية وصنع تاريخ لها. كل ذلك معا يجعلك أقرب للشخصية. وأقول أقرب ولا أقول أنك هي.

في نهاية المحاضرة التي استمرت لأكثر من ساعة، توجه الناقد محمد الروبي بالشكر إلى المتدربين متمنيا لهم التوفيق في تدريبهم وفي حياتهم الفنية المقبلة. كما كرر الشكر للمخرج شادي سرور على إتاحته الفرصة للقاء هذه الكوكبة المتميزة.

رنا رأفت

إذا كان الإنسان هو أرقى مخلوقات الله فإن الفنان هو أعلى درجات هذا الإنسان

ختام فعاليات المؤتمر الدولي العلمي السادس للفنون الإفريقية

الفنون المصرية وتأصيل مفهوم الانتماء الوطني

أ.د. نيفين الكيلاني: مصر كانت وستظل منبعا لإلهام العالم وخاصة إفريقيا التي نسعد لانتمائنا إليها ووحدتنا معها

تحت رعاية أ.د. نيفين الكيلاني وزيرة الثقافة، وإشراف كل من أ.د. غادة جبارة رئيس أكاديمية الفنون ورئيس المؤتمر، وأ.د. هشام جمال نائب رئيس الأكاديمية ونائب رئيس المؤتمر، انطلق خلال الفترة من ٢٨ حتى ٣٠ أبريل المؤتمر الدولي العلمي السادس للفنون الإفريقية بعنوان (الفنون المصرية وتأصيل مفهوم الانتماء الوطني)، وذلك عبر نظام (on line) من خلال منصة أكاديمية الفنون بالجيزة، وبمشاركة دولية لدول: تونس، الجزائر، جزر القمر، السودان، المملكة المغربية، السعودية، الأردن، لبنان، الكويت، البحرين، السودان، تشاد، الولايات المتحدة الأمريكية، العراق، سلطنة عمان، الإمارات المتحدة.

افتتح المؤتمر بالسلام الجمهوري وبدأ بالكلمات الافتتاحية لكل من أ.د. نيفين الكيلاني وزير الثقافة، وأ.د. غادة جبارة رئيس أكاديمية الفنون ورئيس المؤتمر، أ.د. هشام جمال الدين نائب رئيس المؤتمر ونائب رئيس أكاديمية الفنون، د. علي خليفة رئيس المنظمة الدولية للفن الشعبي، د. حيدر الجبوري مدير إدارة شؤون فلسطين جامعة الدول العربية، أ.د. محمد جودات رئيس المنظمة الدولية لحماية التراث، أ.د. حسب الله مهدي رئيس المجلس الأعلى للغة العربية في إفريقيا، أ.د. إيمان مهران مقرر المؤتمر ممثل مصر في المنظمة الدولية للفن الشعبي.

افتتح المؤتمر بكلمة أ.د. نيفين الكيلاني وزيرة الثقافة، مشيرة إلى أن المؤتمر يأتي انطلاقا من مسئوليتنا السياسية والثقافية؛ ليؤكد على هويتنا الإفريقية، وسعيا نحو تأصيل هويتنا الثقافية والفنية، تلك الهوية التي تنبع من المحلية. وأكدت على حرص المؤتمر في البحث عن هوية الفنون المصرية، باعتبارها الفنون الأم لأقدم حضارات التاريخ قاطبة، مشيرة إلى أن مصر كانت وستظل منبعا لإلهام العالم، وخاصة إفريقيا التي نسعد لانتمائنا إليها ووحدتنا معها، وحدة الثقافة ووحدة المصير.

وأضافت: أن المؤتمر ينطلق من عنوانه المحلي وهو «الفنون المصرية وتأصيل الانتماء الوطني» الذي يؤكد على دور الفنون في دعم الانتماء، ولأن مصر هي قلب إفريقيا ومؤثر فيها، فإن تأثيرها لا يخفى على أحد فطقوسنا وعاداتنا متنوعة ومتشابهة، تجمعنا هويتنا الإفريقية نحو التعبير عن ذواتنا وانتمائنا المحلي والإفريقي.

أ.د. غادة جبارة: التنوع الثقافي في إفريقيا مصدر فخر مصر وفنانيها

وفي كلمتها أعربت أ.د. غادة جبارة، رئيس أكاديمية الفنون ورئيس المؤتمر، عن سعادتها، وقالت: يسعدنا أن تستمر الأكاديمية في دورها العلمي والسياسي عبر تجمع كافة الباحثين لإثراء حركة البحث العلمي في مجالات الفنون، ونسعد بافتتاح الدورة الثالثة للمؤتمر، وذلك انطلاقا من هويتنا الإفريقية التي نعتز بها، ونسعى لمزيد من العلاقات والتبادل الثقافي والفني مع كافة الدول الإفريقية، كما نؤكد على دور الفنون المصرية منذ القدم في تقديم هوية مصر الإفريقية تلك الفنون التي كانت مصر رائدة لها في إفريقيا، فكانت مصر دوما داعمة لها في كافة الدول الإفريقية في كافة المجالات، ومنها الفنية، حتى أصبح الفن والفنان المصري هما أيقونة في إفريقيا، مؤثرا فيها دون التدخل في الخصوصية لكل دولة، ومن هنا كان التنوع الثقافي في إفريقيا مصدر فخر مصر وفنانيها، واليوم نفخر بوجودكم بيننا كفنانين وباحثين نتبادل سويا الثقافة والمعرفة وتذوق الفنون.

أ.د. هشام جمال: نهدف إلى الوصول لنتائج قادرة على إعلاء قيم الإبداع، وتوجيه الفنون الملتزمة بدعم القيم الإنسانية السامية.

وأوضح أ.د. هشام جمال في كلمته: الدور الحيوي للفنون وهو الدور الأبرز في تشكيل وجدان المجتمعات فكريا وثقافيا، ومنه تنطلق الأهداف والمبادئ الأساسية للمؤتمر، الذي يهدف إلى تكاتف الباحثين والخبراء على حد سواء في تقديم منظومة بحثية راسخة وقاعدة علمية رصينة، تكون نتائجها قادرة على إعلاء قيم الإبداع، وتوجيه الفنون الملتزمة بدعم القيم الإنسانية السامية؛ للعمل على تأصيل الهوية وتعظيم معاني الانتماء في ظل الهيمنة السلوكية السلبية وتزايد الأزمات الأخلاقية السلبية بإفرازاتها ومخاطرها الهدامة على مجتمعاتنا،

أ.د. إيمان مهران: هذا المؤتمر أهم مؤتمراتنا الفنية المتخصصة بأفريقيا

التي تتعاظم كل يوم لتفوق حد السيطرة.

وفي كلمتها، أشارت أ.د. إيمان مهران إلى أن الفنون هي صورة مصر في ذاكرة العالم. وأوضحت أنه من خلال الإبداع الذي يرسخ للوجدان الوطني يجب أن نكون متصلين بثوابت التأصيل لهويتنا المصرية التي ترتبط بالأرض والعادات والحياة التقليدية الأصلية الموروثة منذ القدم. وأكدت أن هذا المؤتمر أيقونة في مؤتمرات الأكاديمية لأنه لمصر وعن مصر، وهو يجيء في مرحلة مهمة من تشكيل وجدان الشباب المصري والعربي والإفريقي في عصر الرقمنة، وترسيخ هوية كونية تبعدهم عن جذورهم الأصيلة الضاربة في القدم، موضحة كون المؤتمر يأتي دائما لقراءة عميقة لفنوننا ووضع رؤية مصرية مستقبلية شديدة الخصوصية تركن على ريادتنا الفنية. متمنية تنفيذ توصيات المؤتمر، التي تركزت في تأسيس المعهد العالي للفنون الإفريقية الذي يرسم صورة فنوننا الإفريقية المشتركة، وضع مكنز للفولكلور يجمع هذا التراث الإفريقي الإنساني الفريد، والتأسيس لمجلة علمية متخصصة في الفنون الإفريقية.

وأكد د. علي خليفة في كلمته: أن الفنون المصرية استطاعت أن تشكل هوية إنسانية ذات أبعاد ميزتها عن بقية فنون العالم، لتبرز إلى العالم معبرة عن الشخصية الوطنية المصرية بأبعادها الإنسانية المختلفة. وأشار إلى أن الدراسات المصرية المتخصصة في مجال علم الفلكلور، استطاعت أن تلفت النظر إلى القيمة الفكرية والفنية لهذه الفنون وقوة تعبيرها عن المكون الأساسي للشخصية الوطنية وانتمائها إلى أصالة القيم الإنسانية الرفيعة، مما وضع هذه الفنون في مكانة رفيعة لدى دارسي المكون الأساسي للشخصية الوطنية. وأكد أن مجمل نتائج فنون الشعب المصري يضفي على ثقافة القارة الإفريقية امتدادات حضارية في عمق التاريخ البشري.

وأشار د. حيدر الجبوري في كلمته: إلى أن مصر لعبت دورا أساسيا في تأسيس مفهوم الانتماء الوطني. وأشار إلى أنه كان لزاما على قاداتها أن يجهزوا طاقات أبناء الشعب المصري والعربي المجيد للإسهام البناء في سبيل دعم القضايا الوطنية العربية؛ تعزيزا لترسيخ هوية الانتماء الوطني والقومي للأمة. وأشار إلى أن الفن والثقافة كان لهم الدور الأبرز للحشد في سبيل هذا الهدف النبيل. وأوضح الأهمية القصوى للفنون باعتبارها أداة من أدوات القوى الناعمة الحية لأمتنا في الاطلاع بهذه المسئولية القومية السامية، وصولا إلى غايات وأهداف أمتنا في الارتفاع عبر انتماء وطني، وشحن الهمم في مواجهة قوى الاستعمار والتخلف والإرهاب.

أ.د. محمد جودات: هذا المؤتمر يزكي ثقافة التواصل الإبداعي عبر العصور

وأشار أ.د. محمد جودات: إلى أن الإبداع والمبادرات الإبداعية تبقى هي العمق الإنساني الوحيد الذي يشع نورا وسلاما في هذه الثقافات. وأشار إلى ريادة مصر في المستوى الإبداعي وتأثيرها في كل الثقافات العربية والإسلامية والإفريقية. وأكد جودات على أن هذا المؤتمر يعد مدخلا أساسيا لتأسيس ثقافة جديدة إبداعية مبنية على الإخاء والسلم والمشترك الثقافي والابداعي، مضيفا: هذا المؤتمر يزكي ثقافة التواصل الإبداعي عبر العصور.

وفي كلمته، أكد أ..د حسب الله مهدي: على العلاقة الوثيقة بين الفنون واللغات بصفة عامة، والفنون الإفريقية واللغة العربية بصفة خاصة، مشيرا إلى أن اللغة العربية من أقدم اللغات المكتوبة التي عرفتها القارة، وعن طريقها احتفظت القارة السمراء بكثير من تراثها وثقافتها وتاريخها، موضحا أن كثيرا من اللغات الإفريقية تحولت إلى لغات مكتوبة بفضل الأبجدية العربية التي استوعبت هذه اللغات. وأكد أن أهمية هذا المؤتمر تزداد بالنظر إلى الدولة المضيفة المنظمة له (مصر) التي تحظى بمكانة مرموقة في وجدان الشعوب الإفريقية منذ أقدم العصور، وقد ظلت العلاقة الثقافية والعلمية الوثيقة بين مصر وبقية الدول الإفريقية تنمو مع تنامي الدور الريادي الذي أدته، وما زالت تؤديه مصر في نشر العلم والثقافة. وأشاد مهدي بهذه المبادرات التي تضطلع بها مصر عبر أكاديمية الفنون وغيرها من المؤسسات العلمية والثقافية، في توثيق لأصول التواصل والتعاون بين أبناء القارة الإفريقية، كما أبدى استعداده في التعاون والتنسيق مع الأكاديمية وكل المؤسسات المصرية في المجالات والأنشطة التي من شأنها تعزيز اللغة العربية، والتعريف بالثقافة العربية والإفريقية، والعمل على وحدة أبناء القارة الإفريقية.

ست عشرة دولة مشاركة في الأبحاث المقدمة وثمانية وثلاثون محكما دوليا متخصصا

هذا وقد تقدم للمؤتمر ما يزيد على ٢٠١ بحث علمي في مختلف الفنون في مجالات المسرح والسينما والموسيقى والفنون الشعبية وفنون الآداب والفن التشكيلي وفنون الطفل وفنون الأداء الحركي.

حيث تم قبول ١١٤ باحثا عربيا وإفريقيا من ١٦ دولة تحت إشراف لجنة تحكيم مكونة من ٣٨ محكما دوليا متخصصا من الدول المشاركة.

وأعلن المؤتمر عن أعضاء اللجنة العليا، وهم: أ.د. غادة جبارة رئيس أكاديمية الفنون ورئيس المؤتمر، أ.د. هشام جمال نائب رئيس أكاديمية الفنون ونائب رئيس المؤتمر، أ.د. عاطف عوض عميد المعهد العالي للباليه، أ.د. مدحت الكاشف عميد المعهد العالي للفنون المسرحية، أ.د. حنان أبو المجد أستاذ متفرغ بالمعهد العالي للموسيقى الكونسرفاتوار، أ.د. إيمان مهران مقرر المؤتمر وأستاذ بالمعهد العالي للفنون الشعبية.

هذا وقد تضمنت فعاليات المؤتمر أبحاثا حول فنون المسرح المصري، وهي كالتالي: (هوية المسرح المصري من خلال تجربة درويش الأسيوطي) - قراءة في مسرحية عرس كليب لأستاذ محاضر أسماء غجاتي - من الجزائر، (حداثة النص المسرحي بين التدريب والتأويل مسرحية الغرباء لا يشربون القهوة - محمود دياب نموذجا) - الباحثة الدكتورة أميرة الشوادفي بسيوني من مصر، (التوظيف التاريخي في المسرح السياسي وأثره على الساحة العربية) للباحث د. حمادة الشافعي من مصر، (تأثير المسرح المصري على التجربة المسرحية الجزائرية - تأثير مسرح توفيق الحكيم في الكتاب المسرحيين الجزائريين نموذجا) الباحثة خولة صالح والأستاذ المشرف أ.د. ميلود قيدوم من الجزائر، (استلهام الأسطورة ورمزية التراث في المسرح المصري نصوص نجيب سرور ورأفت الدويري -

د. علي خليفة: الدور الذي تقوم به مصر وصل لا ينقطع أبدا من التأثير المعطاء

أ.د. حسب الله مهدي: تزداد أهمية هذا المؤتمر بالنظر إلى الدولة المضيفة المنظمة له

دراسة مقارنة) للباحثة داليا سيد همام من مصر، (أثر مسرح العرائس المصري في تكوين مؤثرات الفرجة في العالم العربي والإفريقي – م.د زينب لوت الجزائر، (الرمزية ملامحها وتجلياتها في التجربة المسرحية المصرية) أ.د. طارق ثابت الجزائر مسرحية مأساة الحلاج لصلاح عبدالصبور نموذجا، (دور المسرح المصري المعاصر في تشكيل القيم المجتمعية - لينين الرملي نموذجا - دراسة في الأنثروبولوجيا الثقافية) للباحث محيى عبدالحي من مصر، (أثر المسرح المصري في المسرح الجزائري من خلال تنقلات الفرق والشخصيات المسرحية إلى الجزائر منذ بدايات القرن العشرين) باحثة الدكتوراه مينة مراح من الجزائر، (المسرح المصري بين المحلية والعالمية دراسة مقارنة لمسرحية كليوباترا عند أحمد شوقي وشكسبير نموذجا) باحثة الدكتوراه هجيرة بن صميدة والأستاذ المشرف أ.د. وردة معلم الجزائر، (جماليات استلهام قيمة العمى ورمزية دورها في تأصيل فكرة الانتماء في المسرح المصري) - دراسة مقارنة لنصوص مختارة – أ.م.د. ياسمين أحمد عبدالحسيب أحمد من مصر.

توصيات المؤتمر

وقد خلص المؤتمر لمجموعة من التوصيات المقترحة لكل بحث وأهمها في مجال المسرح:

ضرورة توفر دراسات تتناول التطور التقني المسرحي والمتغير لحظيا، وخاصة تقنيات الوسائط الرقمية وأنماط المحاكاة والواقع الافتراضي وتطبيقاتهم في مجال المسرح؛ لمواكبة التطور التكنولوجي في المسرح وما يتبعه من تغييرات في الرؤى السينوغرافية، وذلك بالاهتمام بنشرها سواء في المجلات المتخصصة والدوريات أو المكتبات المركزية، وضرورة تجهيز الأقسام العلمية المتخصصة في المسرح بالأجهزة الحديثة وشاشات العرض وأجهزة الإسقاط وغيرها من التكنولوجيات المختلفة، وتدريب الدارسين على استخدام تلك التقنيات الحديثة، وإمدادهم بكل ما يفيد التخصص من برامج وتطبيقات.

ضرورة دراسة أدب صلاح عبدالصبور، وبخاصة مسرحياته للطلبة، لما تحمله من معانٍ إنسانية رفيعة، وأن يخصص ملتقى كامل حوله، كما نوصي بأن تدرج الرمزية كمنهج وآلية بحثية في المقررات الدراسية.

ضرورة العمل الجماعي وفتح مجال الورش المسرحية التي تعتمد على الخبرات المحلية والعالمية لشرح النصوص المسرحية محل البحث، وإبراز أبعادها، وبالتالي يكون إخراج عروض مسرحية متطورة لافق فكري مفتوح وحامل لجديد؛ أي إنتاج أعمال مسرحية تساير أحدث إسهامات الحداثة، وفي الوقت نفسه تمتلك البعد الشعبي، فنشاط درويش الأسيوطي نجده جزءا من مهماته العملية والفكرية، وهو لا يعني أنه هدف فردي بحت؛ بل أبعد من ذلك، إنه مشروع تحديثي للثقافة المصرية مادام الرجل يحاول الحفاظ على الهوية المصرية بعيدا عن كل لبس وتشويه، من خلال تقديم التراث الشعبي الصعيدي المصري، وهذا يتطلب المجاورة والتضامن والحوار، وبالتالي تصبح المحلية من أفق عالمي.

توظيف موضوعات المحاور في مؤتمرات منفردة، وجعل لكل محور مؤتمر خاص يهتم بتفاصيله وأهميته - مسرح العرائس فن قومي وعالمي له أبعاد جمالية مهمة وفكرية وثقافية، لو يرتقي لمهرجان فني وثقافي وأكاديمي، عرض ودراسة فنياته وأفكاره - تبادل النماذج الحديثة سواء في المسرح أو الرواية أو الفنون وتقديمها للدراسة حتى نجدد معارفنا نحن خارج دولة مصر، ونقدم طرحا حداثيا حول المواضيع الجديدة، ونضيف خبرات جديدة - تنظيم ندوات عن بعد لتقديم أهم المستجدات في الفن المصري بأنواعه وخصوصيته وجمالياته - تجهيز مؤتمر حضوري للتفاعل العلمي والمعرفي بين المشاركين، وتبادل التجارب والتواصل الفني بين دول العالم العربي والإفريقي.

أهداف المؤتمر

يُذكر أن المؤتمر يسعى لتحقيق الأهداف التالية: التعرف على ملامح تأصيل الانتماء الوطني في إبداعات الفنون المصرية وانعكاسها على المواطن في مصر وإفريقيا وعالمنا العربي، التواصل بين الموضعين المصريين وبين الحركات والتوجهات الفنية العالمية في مختلف مجالات الفنون والآداب. التعرف على مدى تأثير الفنون المصرية في القارة السمراء بهدف وضع رؤية مستقبلية لمؤسسات الفنون تدعم تواجدها على الساحة الدولية. رصد ملامح الخصوصية الثقافية المصرية في فنوننا المختلفة التي عبرت عنها تلك الفنون عبر الأزمان.

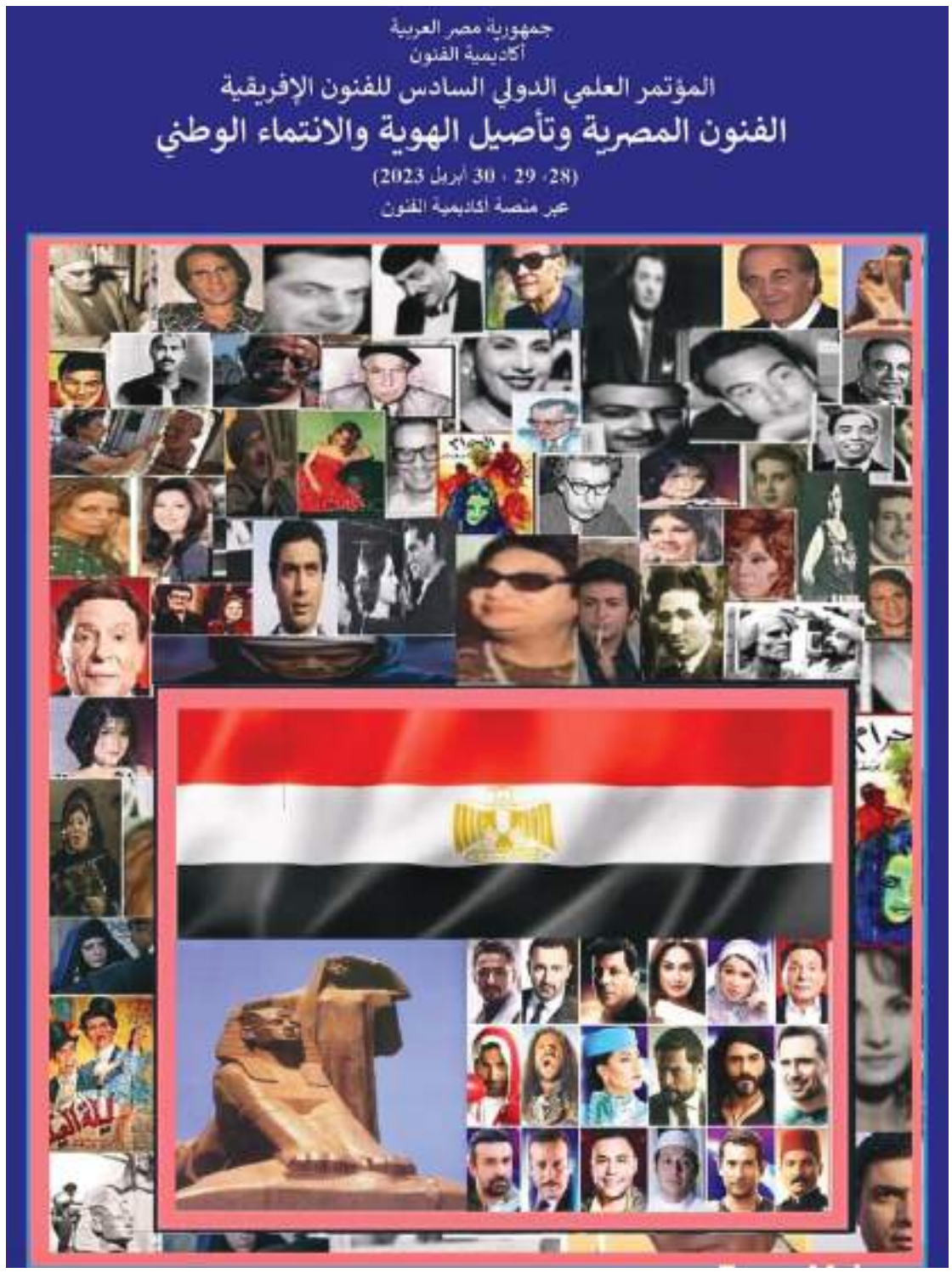
وأعد المؤتمر إهداء إلى فقيد الحركة الفنية والثقافية العربية والأفريقية أ.د. زين نصار الذي رحل ولم يبخل بأي دعم للمؤتمر.

سامية سيد

د. حيدر الجبوري: لعبت مصر دورا أساسيا في تأسيس مفهوم الانتماء الوطني

أبحاث متنوعة

بمؤتمر «الفنون المصرية وتأصيل الهوية والانتماء الوطني»



اختتمت أعمال المؤتمر العلمي الدولي السادس بأكاديمية الفنون بعنوان «الفنون المصرية وتأصيل الهوية والانتماء الوطني»، تحت رعاية وزيرة الثقافة د. نيفين الكيلاني، وبحضور د. غادة جبارة رئيس المؤتمر ورئيس أكاديمية الفنون، ود. هشام جمال الدين نائب رئيس المؤتمر ونائب رئيس أكاديمية الفنون، ود. إيمان مهران مقرر المؤتمر، ود. نهلة أبسخرون أمانة المؤتمر.

هوية المسرح المصري من خلال تجربة درويش الأسيوطي - قراءة في مسرحية «عرس كليب»

وشهد المؤتمر العلمي، عددا من الأبحاث حول فنون المسرح المصري، حيث تحدثت الدكتورة الجزائرية أسماء غجاتي، عن هوية المسرح المصري من خلال تجربة درويش الأسيوطي - قراءة في مسرحية «عرس كليب»، قائلة: عرف الإنسان المسرح منذ عهود قديمة على شكل طقوس وشعائر احتفالية يقيمها لمعبودات كان يعتقد فيها، ثم تطورت شيئا فشيئا مع تطور الفكر الإنساني، فتحولت وظيفته الدينية إلى وظيفة إنسانية تهتم بقضايا الإنسان المختلفة، وعرف المسرح ذاته تنوعا فكريا ناتجا عن تنوع قضايا الإنسان ومشاكله، فبرزت تيارات فكرية مختلفة خضع لها.

وعن مسرحية «عرس كليب» لدرويش الأسيوطي، قالت غجاتي: جاء تحليل المسرحية على أساس البحث في مكوناتها التراثية التي رأى الأسيوطي أنها تعكس الهوية المصرية، وتقوم المسرحية على شكل تراثي هو السامر السيناوي، بحيث قام الكاتب بتحميله حمولات فكرية تعكس واقعا معينا يتعلق بمنطقة «شمال سيناء» التي تمثل جزءا من الكل «أهل الشرق»، وذلك من خلال تقديم السيرة الشعبية «الزير سالم» التي ترمز لصراع العرب ضد القوى المعادية.

وتحدثت د. أميرة الشوادفي بسيوني عن حداثة النص المسرحي بين التجريب والتأويل - مسرحية «الغرباء لا يشربون القهوة» لمحمود دياب نموذجا، قائلة: إن هذا النموذج من المسرح المصري تعبير عن الهوية المصرية، وكنوع من أنواع التجريب التي حدثت في العرض أو النص المسرحي.

وأشارت الشوادفي، إلى أن التجريب في البداية كان عند الإغريق منذ القرن الخامس قبل الميلاد، فكانت الأشكال المغايرة على يد سوفوكليس، وهيرودس، وغيرهما، وهؤلاء الأشخاص هم من أدخلوا الممثل الأول، والتغيير كان على شكل النص والعرض.

التوظيف التاريخي في المسرح السياسي وأثره على الساحة العربية

بينما جاء بحث د. حمادة الشافعي عن التوظيف التاريخي في المسرح السياسي وأثره على الساحة العربية، قائلا: إن كل مسرح هو سياسي بالضرورة، لأن أنشطة الإنسان سياسية، والمسرح هو واحد من هذه الأنشطة، لافتا إلى أنه خلال حقبة الستينات عمد كتاب المسرح إلى النهوض بالنص المسرحي كي يواكب الحياة السياسية والاجتماعية، وبدأ المسرح العربي بشكل عام يأخذ خصوصية ربطه بالقضايا السياسية.

وأضاف الشافعي أن المسرح هو مسرح سياسي منذ ولد، فالمسرح السياسي هو مسرح ومضمون سياسي يستهدف تعلم جمهور شعبي عريق لوصفه سياسة معينة، والعمل

على تسييس الأحداث العادية، وإدخالها ضمن منظومة الفهم السياسي العام للمرحلة، حيث تعد المسرحية السياسية أكبر من أن تكون ليلة في المسرح، كما أنها أكبر من صفحات النص، إنها تقرير عن واقع سياسي واجتماعي معيش، يقدمه المؤلف للجمهور بقصد إيقاظ الوعي بداخله.

وتحدث الشافعي عن نشأة المسرح السياسي في الوطن العربي، قائلا: تعد الفترة من ١٩٣٩ إلى ١٩٥٢ هي الفترة التي بدأ فيها التحول الحقيقي نحو اعتبار الرواية فنا يمكن أن تتوفر جهود الكاتب عليه، وخلال هذه الفترة اهتم الأدباء والكتاب بكتابة الرواية التاريخية التي تعالج القضايا المعاصرة في الساحة العربية، وهي فترة النضج للرواية التاريخية.

وتابع: اختلفت العلاقة بين الكاتب المسرحي والتراث في الوقت الحاضر، فأصبح مهتما بمزج التراث بالعصر الحاضر لا النقل التام، فيختار من بين الأحداث والشخصيات التراثية ما يتناسب مع تجربته المعاصرة، كي يسقط الحاضر على ذلك الحدث التراثي، مؤكدا أن المسرح السياسي لعب دورا مهما في الوطن العربي، ويتجلى ذلك في العديد من المسرحيات التي تناولت مختلف قضايا الأمة العربية، حيث عبر بعض المسرحيين عن واقع الأمة عبر نصوصهم المسرحية دلالة على احتجاجهم وتمردهم على الواقع الذي تعيشه الأمة، وكان على رأس تلك القضايا القضية الفلسطينية، التي اهتم بها المسرحيون العرب وأصبحت من أكثر القضايا المحورية للأمة العربية.

وأردف: على صعيد التأليف المسرحي كانت ٥ يونيو بمنزلة الشرارة التي فجرت القدرة الكامنة عند الكاتب العربي عموما، والكاتب المسرحي خصوصا، وكانت النكسة دافعا لسعد الله ونوس لكتابة مسرحيته الشهيرة «حفل سمر من أجل الخامس من حزيران» التي أسهمت في وضع مسار جديد للمسرح السياسي العربي من حيث الشكل والمضمون.

تأثير المسرح المصري على التجربة المسرحية الجزائرية - تأثير مسرح توفيق الحكيم في الكُتاب المسرحيين الجزائريين نموذجا

وقدمت الدكتورة الجزائرية خولة صالح بحثا عن تأثير المسرح المصري على التجربة المسرحية الجزائرية - تأثير مسرح توفيق الحكيم في الكُتاب المسرحيين الجزائريين نموذجا، قائلة: اختلفت آراء الباحثين حول البداية الفعلية للفن المسرحي الجزائري نظرا لوجود رأيين مختلفين حول نشأته، فقد أجمع البعض منهم على أن المسرح الجزائري لم يظهر بمفهومه الحديث إلا مع الربع الأول من القرن العشرين، أما الرأي الثاني فقد سعى على تأكيد وجوده من القدم من خلال جملة من الأدلة التاريخية نذكر منها:

-وجود آثار عظمية تعود إلى العهد الروماني تتوزع على مدن مختلفة: شرشال، قالمة، جميلة، مداوروش وغيرها.

-وجود أشكال فرجوية شعبية قديمة القازاقوز وخيال الظل، إضافة إلى أشكال شعبية جزائرية مثل القوال والمداح.

- يرجع الباحثون إلى أن البداية الفعلية للمسرح في الجزائر مع مسرحية «نزهة المشتاق وغصة العشاق في الترياق في العراق» لـ إبراهيم دانينوس عام ١٨٤٧.

وتابعت: جاء الجانب التطبيقي من دراسة البحث في تأثير مسرحيات توفيق الحكيم في الكُتاب المسرحيين الجزائريين من خلال اقتباس أبرز مسرحياته عن طريق الوقوف عند نقاط التشابه والاختلاف بينهما، منها مسرحية «السلطان الحائر» اقتبسها الكاتب الجزائري محمد الصغير، وأخرجها عبدالقادر علولة، ومسرحية «حوت يأكل حوت» اقتباس وإخراج الجزائري عبدالقادر علولة، ومسرحية «شمس النهار» اقتباس وإخراج العربي زكال.

وأوضحت صالح أن الدراسة تهدف إلى البحث في مواطن التشابه والاختلاف بين المسرح المصري والجزائري، بالإضافة إلى تسليط الضوء على المستويات الفنية والموضوعاتية التي أثر المسرح المصري فيها، ويتمثل منهج الدراسة في المنهج التحليلي المقارن.

استلهام الأسطورة ورمزية التراث في المسرح المصري - نصوص نجيب سرور ورأفت الدويري «دراسة مقارنة»

وتحدثت الباحثة داليا همام مصطفى عن استلهام الأسطورة ورمزية التراث في المسرح المصري - نصوص نجيب سرور ورأفت الدويري «دراسة مقارنة»، قائلة: مشكلة البحث تأتي في استلهام الكاتبين نجيب سرور ورأفت

الدويري الأسطورة المصرية الفرعونية في أعمالهم المسرحية، هذا إلى جوار الاعتماد على الرمزية التي تستقي جذورها من التراث الشعبي المصري، حيث يعتمدون في بنائهم النصي على النظريات الغربية وقالبها مستجيبين لأدوات النسيان التي يعتمد عليها المناظرون الغربيون في تكوين نظرياتهم، أم أن الكتاب المصريين يستطيعون خلق قوالب مصرية خالصة، وجب التنظير لها من جديد، هذا إلى جوار مقارنة طبيعة الاستلهام والرمزية لدى كلا الكاتبين، مع الاعتماد على نفس المصدر.

ورصدت همام، أن المسرح في مصر ليس وليد الصدفة، وليس عابرا، وإنما له منابع استطاع أن يستولد منها مادته الدرامية كالحكايات الشعبية والأساطير المصرية والتاريخ وغير ذلك، مشيرة إلى أن الأسطورة ورمزية التراث الشعبي هو المحور الرئيسي الذي نبحث فيه، ولا بد من الأخذ في الاعتبار أن الطرق الكولونيالية تعد طرقا مستهلكة وضعت مجموعة من النظم للسيطرة على الدوائر السياسية والتعليمية والفنية والثقافية في أي بلد احتلتها، وأهم أداة استخدمتها في السيطرة على الشعوب هي النسيان الذى يعد أداة فعالة دائما لطمس ذاكرة الشعوب، فتبدو أزمة الذاكرة جلية، بين ما نحن عليه وما كان سابقا، وفى عصور الاحتلال دائما طمس الذاكرة هو الهدف الأساسي للمحتل، ليصبح الشعب طوع إرادة المحتل، بينما يقاوم المبدع ذلك النسيان من خلال إبداعه الفني الذى يسعى دائما إلى الحفاظ على تلك الذاكرة ومواجهة زيف الاحتلال، ثم يوما ما يذهب المحتل وتظل الإبداعات المقاومة كالنقش محفوظة في تاريخ الإبداع الفني.

ومن الجدير بالذكر أن المبدع دائما يعتمد على الاستلهام والرمزية بوصفه إحدى وسائل الأبعاد الزماني والمكاني.

وأكدت همام أن التراث ملاذ يمكن من خلاله مواجهة فكرة النسيان، وهي فكرة استعمارية استخدمها المستعمر للسيطرة على الشعوب المحتلة على مدار التاريخ، ومن خلال أعمال الكاتبين التي تؤكد على أن الكتابة يمكن أن تكون فعلا لمقاومة النسيان والأدوات الاستعمارية والثقافية.

وأجابت همام على الأسئلة التي تم طرحها في مشكلة البحث، عن طريق استخدام أداة المقارنة والكشف عن كيفية استلهام الأسطورة وترميز التراث في أعمال الكاتبين، مؤكدة أن الأسطورة تتحقق في نمطها الذي يكون بلا زمن محدد، وهي تعبر عن هذا الزمن من خلال لغتها الخاصة، واستشراف المستقبل.

فاعليات المؤتمر

أبحاث حول فنون المسرح المصري

البحث	الباحث	الموعد
هوية المسرح المصري من خلال تجربة درويش الأسيوطي قراءة في مسرحية "عرس كليب"	أستاذ محاضر: أسماء غجاتي (الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية)	4:20م
حداثة النص المسرحي بين التجريب والتأويل مسرحية "الغرباء لا يشربون القهوة" لمحمود دياب نموذجا	د. أميرة الشواشي بسيوني (جمهورية مصر العربية)	4:40 م
التوظيف التاريخي في المسرح السياسي وأثره على الساحة العربية	د. حمادة الدقاقي (جمهورية مصر العربية)	5 م
تأثير المسرح المصري على التجربة المسرحية الجزائرية (تأثير مسرح توفيق الحكيم في الكتاب المسرحيين الجزائريين أنموذجا)	باحثة دكتوراه: خولة صالح الأستاذ المشرف: أ.د ميلود ابدوم (الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية)	5:20 م
استلهام الأسطورة ورمزية التراث في المسرح المصري نصوص نجيب سرور ورأفت الدويري _ دراسة مقارنة	داليا سيد همام مصطفى (جمهورية مصر العربية)	5:40م
أثر مسرح العرائس المصري في تكوين مؤثرات الفرجة في العالم العربي والإفريقي	د.ة زينب لوت (الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية)	6م
الرمزية ملامحها وتجلياتها في التجربة المسرحية المصرية	أ.د طارق ثابت (الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية)	6:20 م
مسرحية مأساة (الحلاج) لصلاح عبد الصبور أنموذجا دور المسرح المصري المعاصر في تشكيل القيم المجتمعية - لبنين الرملي نموذجا) دراسة في الأنثروبولوجيا الثقافية)	د. محيى عبد الحى (جمهورية مصر العربية)	6:40م
أثر المسرح المصري في المسرح الجزائري من خلال تنقلات الفرق والشخصيات المسرحية إلى الجزائر منذ بدايات القرن العشرين	باحثة دكتوراه : مينة مراح (الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية)	7م
المسرح المصري بين المحلية والعالمية دراسة مقارنة لمسرحية كليوبترا عند أحمد شوقي وشكسبير أنموذجا	باحثة دكتوراه : هجيرة بن صميدة الأستاذ المشرف: أ. د: وردة معلم (الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية)	7:20 م
جماليات استلهام نيمة العمى ورمزية دورها في تأصيل فكرة الانتماء في المسرح المصري (دراسة مقارنة لنصوص مختارة)	أ. م د. ياسمين أحمد عبد الحسيب أحمد (جمهورية مصر العربية)	7:40م

6

أثر المسرح المصري في المسرح الجزائري من خلال تنقلات الفرق والشخصيات المسرحية إلى الجزائر منذ بدايات القرن العشرين

وكشفت د. مينة مراح في بحثها عن أثر المسرح المصري في المسرح الجزائرى من خلال تنقلات الفرق والشخصيات المسرحية إلى الجزائر منذ بدايات القرن العشرين، قائلة: قدمت الفرقة المصرية عروضا مسرحية عديدة نالت إعجاب الجمهور الجزائري، الذواق إلى كل فن يحرره من الثقافة الفرنسية المهيمنة، ويربطه بالتراث العربي الإسلامي، وهكذا وجد الجزائريون في مشاهدة التمثيليات المسرحية المقدمة متنفسا ونافذة يطلون من خلالها على العالم العربي الذي باعد بينهم الاستعمار.

وأضافت: اغتنم رجال جمعية العلماء المسلمين الجزائريين وجود هذا الوفد المصري ليستضيفونه ويعرفونه بنشاطاتهم المختلفة في مجال الإصلاح على أمل أن يبلغا فيما بعد في جولاته في مصر والعالم العربي لتتغير نظرة النخبة العربية السلبية عن الجزائر، فتخصص لها نصيبا في كتاباتها وخطاباتها.

وأوضحت أن هناك عددا من الشخصيات المسرحية المصرية التي انتقلت إلى الجزائر بعد الاستقلال، وشاركت في تقديم بعض الأعمال مثل الفنان الراحل كرم مطاوع، وألفريد فرج، وسعد أردش، هؤلاء أتوا إلى الجزائر للمساعدة والتكوين، وتخرج على أيديهم العديد من الفنانين الجزائريين في فنون الإعداد الدرامي والمسرح، لكن ما نلاحظه أن ألفريد فرج وسعد أردش كان لهما باع كبير في الإخراج المسرحي وكتابة مسرحيات مثلتها فرق مسرحية جزائرية، وهناك تأثر لبعض المسرحيين الجزائريين بهؤلاء.

ياسمين عباس

«بعد اخر رصاصة»

كما يراها النقاد

بعد النجاح الكبير الذي حققه العرض المسرحي «بعد آخر رصاصة» للمخرج شريف صبحي الذي قدم للموسم الثاني على التوالي على خشبة مسرح الغد التابع للبيت الفني للمسرح، نظم المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية والتابع لقطاع الإنتاج الثقافي برئاسة المخرج الكبير خالد جلال، دراسة نقدية وناقش من خلالها العديد من النقاط المهمة التي جاءت في أحداث العمل تحدث فيها الكاتب إبراهيم الحسيني والناقد إحمد خميس، بحضور الفنان سامح مجاهد مدير فرقة مسرح الغد، وصناع وأبطال العمل وعلى رأسهم المخرج شريف صبحي.

أدارت الندوة الباحثة رشا زيدان وقدمت التحية لمسرح الغد برئاسة الفنان سامح مجاهد على إنتاج هذا العمل المتميز، وأثنت على أبطال العمل، وهم: آسر علي، إبراهيم الزهيري، محمد دياب، طارق شرف، مي رضا، وفاء عبده، إيناس المصري، إيمان مسامح، مريم سعيد. تأليف الكاتب العراقي علي عبدالنبي الزيدى، موسيقى وألحان هشام طه، توزيع موسيقي محمد همام، ديكور محمد هاشم، أزياء دينار زهير، ماكياج إسلام عباس، رؤية سينمائية طارق شرف، دعاية محمد فاضل، مخرج منفذ علياء عبدالخالق، نورهان سمير، سيادة نايل. فوتوغرافيا عادل صبري، تنفيذ مكياج نادين عبدالحميد، سارة محمد، تنفيذ الديكور سالي كمال، تنفيذ أزياء أماني سالم، مصحح لغوي إبراهيم الزهيري، الراقصون: محمد أحمد محمد، أحمد محمد عبدالوهاب، عمار بلال محمد. كما قدمت نبذة عن العرض الذي يدور حول قضية الحروب العشوائية التي تؤثر على البشرية نفسيا واجتماعيا واقتصاديا. أضافت زيدان أن مخرج العرض شريف صبحي من خريجي المعهد العالي للفنون المسرحية قسم تمثيل وإخراج، وفنان قدير بالبيت الفني للمسرح حصل على العديد من الجوائز منها جائزة أفضل مخرج من قبل لجنة التحكيم الدولية بمهرجان المسرح التجريبي، وذلك عن عرض "أحدب نوتردام" قامت زيدان بتقديم المتحدثين وهم الكاتب والناقد أحمد خميس وهو خريج المعهد العالي للفنون المسرحية قسم دراما ونقد، وعضو لجنة تحكيم وندوات الهيئة العامة لقصور الثقافة، وعضو لجنة القراءة بالبيت الفني للفنون الشعبية، وحصل على العديد من الجوائز منها أفضل مقال نقدي، وذلك من خلال المهرجان القومي للمسرح المصري.

والكاتب والناقد إبراهيم الحسيني رئيس التحرير التنفيذي لجريدة "مسرحنا" كاتب مسرحي له العديد من المقالات النقدية والدراسات عن المسرح، بالإضافة إلى العديد من النصوص المسرحية قد يصل عددهم أربعين نصا منهم ثلاثة نصوص للأطفال، وحاصل على الكثير من الجوائز المصرية والدولية منها جائزة النص المسرحي بمهرجان المسرح التجريبي عن عرض "وصفه للاستمتاع بالقتل"، جائزة ساويرس الثقافية عن مسرحية "باب عشق"، جائزة أفضل مؤلف مسرحي عن المسرح الكنسي بمصر، وذلك بالمهرجان القومي للمسرح، جائزة د. فوزي فهمي عن أفضل دراسة نقدية بالقومي للمسرح، وله العديد من المسرحيات التي قدمت على خشبة المسرح المصري، ومنها "أخبار أهرام جمهورية"، "كوميديا إيد الهون"، "أيام أخناتون"، "سابع أرض"، "كوميديا الأحزان"، "حكايات سعيد الوزان"، وأخيرا "باب عشق"، التي ستعرض قريبا على خشبة مسرح الطليعة.

أحمد خميس: «بعد آخر رصاصة» رؤية إخراجية متميزة

في البداية قدم الناقد أحمد خميس الشكر للفنان سامح مجاهد مدير فرقة مسرح الغد، وأشاد بنوعية العروض التي تقدم على خشبة مسرح الغد، وأن مجاهد لا يتوانى عن تقديم جميع الخدمات الممكنة لأي عرض يقدم داخل المسرح ويقوم دائما بمتابعة العرض فترات دون راحة حتى يذلل جميع العقبات التي قد تواجه فريق العمل أثناء البروفات دون التدخل في رؤية المخرج، ولكنه يحرص على مساعدة تلك الرؤية على الوجود على خشبة المسرح ويقوم بمناقشة جميع عناصر العرض للوصول إلى أعلى كفاءة يرتضيها صناعه.

أما عن النص، فقال خميس: إننا بصدد ثلاثة نصوص في عرض واحد للكاتب الكبير علي عبدالنبي الزيدي، وهو أحد أهم الكُتاب في الوطن العربي الذي حصل على العديد من الجوائز في مسابقات على مستوى الكتابة والإخراج، وهم "القمامة، الجيل الرابع، عودة الرجل الذي لم يمت"، قام المخرج شريف صبحي بدمجهم في عرضه المسرحي "بعد آخر رصاصة" برؤية إخراجية متميزة، وأكد أن المخرج شريف صبحي يعمل دائما على المكون الدرامي الذي يطرحه للمتلقي في كل أعماله سواء على مستوى التمثيل أو الإخراج كما هو في العرض موضوع الندوة "بعد آخر رصاصة"، مضيفا أن صبحي لا يرضى بفكرة العمل على نص معد سلفا، ويعيد ترتيبه مرة أخرى ولكنه يتدخل في حالة أنه رأى تيمات أخرى لدى المؤلف ذاته، فيجاورها ببعضها البعض كما هو محقق في هذا العمل من خلال ثلاث حكايات (منفصلة متصلة)، ولكنها تدور حول فكرة أساسية وهي الأثر السلبي للحروب على المجتمعات والتغيرات التي قد تحدث في وعي وتكوين الناس بقضاياهم ومشاكلهم الأساسية، مؤكدا أن صبحي استطاع ببراعة شديدة أن يدمج هذه الحكايات التي من الممكن أن تكون بعيدة عن بعضها وتمت كتابتها في أزمنة مختلفة، وهي تدور حول ثلاث أسر مختلفة الأسرة الأولى وهي أسرة رجل يُسمى في المنطقة أبو ذراع لديه طفل حديث الولادة، فيفكر في بتر ذراع ابنه الرضيع خوفا من مشاركته في الحروب، ويقوم بالفعل بعملية البتر في مشهد مؤلم. والأسرة الثانية هي أسرة الرجل الموسيقار الذي قبض عليه يوم زفافة من قِبل صناع الحروب ليشارك معهم في تلك الحروب رغم أنفه، ولكنه حسب قوله لم يطلق رصاصة واحدة أثناء الحرب. أما الأسرة الثالثة فهي لرجل يُسمى الرجل المربع الذي عاد من الحرب مبتور القدمين، موضحا أن القصة الثالثة تشبه واحدا من النصوص المهمة التي قدمت خلال فعاليات مهرجان المسرح التجريبي وهي مسرحية "الجنة تفتح أبوابها متأخرا" للكاتب الكبير فلاح شاكر وهو واحد من أهم كتاب المسرح العربي.

ثم تطرق إلى بقية عناصر العرض مشيدا بـ(السينوغرافيا) قائلا إنها من الأركان الأساسية في صناعة العرض المسرحي وتلعب دورا كبيرا في خدمة وتكوين رؤيتنا لهذه التيمات. ويرى خميس من وجهة نظره كقارئ للدراما ومطلع على الحركة الدرامية باستمرار، أن هذه التيمات لا تتحرك بشكل كبير وليس لديها روح الحركة الزائدة التي

إبراهيم الحسيني: «بعد آخر رصاصة» عمل يكشف قبح الواقع

أحمد خميس: "بعد آخر رصاصة" رؤية إخراجية متميزة

يحدث فيها تغير أثناء تطوير الحدث الدرامي، مشيرا إلى فكرة الرجل الذي يريد بتر ذراع ابنه، موضحا أن هذا المشهد كان من الممكن أن يقدم في دقيقة أو دقيقتين، ولكن المخرج استطاع مع جميع عناصر العرض من ممثلين وإضاءة وموسيقى وأزياء أن يفتت تلك اللحظة ليؤكد للمتلقي أنه لا يعمل بطريقة البداية والوسط والنهاية، ولكنه يعمل بمنطق التفتيت والبناء طوال الوقت لتيمات مصنوعة بشكل لائق في التكوين الدرامي والعرض المسرحي المتطور.

أشاد خميس بالممثلين وأدائهم المبدع وإيمانهم بالفكرة وإنكار الذات. واختتم خميس حديثة بالوقوف على بعض النقاط كوجود مشاهد يرى أنها زائدة وكان من الممكن الاستغناء عنها خاصة في النهاية، وهي الجزء السينمائي الذي لا يخدم ولا يفيد العرض، وأبدى رفضه لفكرة أن يكون المخرج واعظا وأن تكون رسالته للسلام مباشره، فالمتلقي تشبع من خلال العرض بهذه الفكرة خاصة وأن متلقي هذه النوعية من العروض لديه ثقافة ووعي كبير لا يقبل فكرة بسيطة التكوين.

«بعد آخر رصاصة» عمل يكثف قبح الواقع

أما الكاتب إبراهيم الحسيني فأشاد في البداية بدور الممثلين قائلا: عندما يصل الممثل لحالة ما بعد الإنسانية لا يحتاج العرض إلى نقد فني بقدر احتياجنا إلى نقد لنفسية الممثل الذي أدى الشخصية بهذا التشابك النفسي العنيف جدا. ولا يرى أن الممثل تماهى مع الشخصية كما وصفه الناقد أحمد خميس، ولكن الممثل أخذ موقفا نفسيا داخليا من الشخصية التي يؤديها على خشبة المسرح، وأن هناك نوعا من أنواع الظلم للممثل، مؤكدا أن الممثلين بذلوا جهدا بدنيا ونفسيا كبيرا لصالح جمالية العمل، وقد ينعكس ذلك الأمر نفسيا على الممثل في حياته الطبيعية بعيدا عن التمثيل نظرا لما وصل إليه في تمثيل تلك الشخصيات، كما أشاد أيضا بحالة الديكور المصممة على شكل متاهة في عقار متهدم في حالة من حالات الضبابية، ويطلق عليها مصطلح (القتامة في الفن) وتعني أنك تنظر إلى الحياة بحدة وتشاؤم لتخدم الفكرة والطرح والرؤية الإخراجية.

وأشار الحسيني إلى ملحوظة مهمة تحدث أثناء الحروب تجسدت بشكل واضح في العمل وهي هيمنة العنصر النسائي على المشهد واختباء الرجال لتكون رسالة واضحة وصريحة بانكسار الرجل وسيادة مشوهة للمرأة.

اتفق الحسيني مع الكاتب أحمد خميس في الرأي بأن كلمة السلام التي جاءت في الفيلم السينمائي حولت حالة الـ(إيهام) التي عاشها المتلقي طول العرض إلى حالة (الوثائقية).

مضيفا أننا أمام عمل يكثف قبح الواقع قد نستخدم فيه تحذيرا لأصحاب القلوب الضعيفة بعدم المشاهدة، وأن هذه النوعية من الأعمال ممكن أن تكون مشبعة نفسيا للمخرج وفي الوقت ذاته تقدم له التيمة الفنية، وعندما نصنع فنا فهناك اتجاهان هل نواجه قبح الواقع بقبح مماثل على مستوى الشكل؟ أم نعيد تنظيم هذا الواقع المتوتر والمليء بالحروب والقتل والتشوهات؟

موضحا أن الاتجاهين لا ينفيان بعضهم البعض، وهناك مدارس إخراجية تتجه لهذا الاتجاه.

أكد الحسيني أن المخرج شريف صبحي لا يقتنع بتقديم عمل بسيط أو عادي وكان من الممكن أن يقوم بتقديم حكاية واحدة من الثلاث حكايات التي قدمت، وقد تكون قصة الرجل المربع العائد إلى بيته لأنها الأكثر اكتمالا ما بين القصص الثلاث على مستوى الدراما حيث إنها تتضمن بداية ووسط ونهاية، ولكنة اختار أن يدمج هذه التيمات بعضها ببعض في عمل واحد ليصبح العرض لحظة تكثيف واعية جدا لمأساة هذا الزمان.

استطرد الحسيني حديثه حول المخرج وقال: أعتقد أنه قام بتحضير وتجهيز هذا العمل المتميز منذ عامين ولديه دأب شديد للعمل على كل التفاصيل، مشيرا إلى أن نقاط الالتقاء الوحيدة في الثلاث حكايات التي تسير بشكل متوازي تتمثل في المزيكا ولحظات الإضاءة التي تقوم بالاشتباك بين هذه الحكايات وأحيانا في الكلمات والجمل المكملة لبعضها البعض، ويرى أن المخرج ترك الدلالة مفتوحة ولم يحدد له زمانا أو مكانا، ليؤكد أننا بصدد عالم واحد، وما يحدث على خشبة المسرح فهو يحدث الآن في العالم، ومن الممكن أن تستأنف مشاهدة العرض من خلال نشرات الأخبار وما يحدث من جنون الحرب في العالم.

في النهاية، أشاد الحسيني باللوحات الجمالية التي قدمت على خشبة المسرح سواء من أداء الفنانين أو خطة الإضاءة المحكمة أو الرؤية الإخراجية للمخرج شريف صبحي وطموحه الذي لا يخضع لمواصفات الواقع، كما قدم التحية للفنان سامح مجاهد مدير فرقة الغد والفنانين الذين تخلوا عن ذاتهم.

شريف صبحي أجهز للعرض منذ سنوات

بينما قدم المخرج شريف صبحي التحية لمسرح الغد ورجاله وعلى رأسهم المخرج سامح مجاهد مدير عام فرقة الغد، على جهدهم في تذليل كل العقبات التي كانت تواجه حركة إنتاج العرض وتجهيزه.

وعن العرض، قال: كان لدي تساؤلات كثيرة وأهمهم لماذا أصبح العالم بهذه القسوة؟ وكان بالي دائما منشغلا بفكرة الحروب والدم والدمار، لذلك قررت العمل على هذا الملف من خلال منزلي في فترة الكورونا، وما قبلها، وصنعت ماكيت بكل التفاصيل وأخرجته ثم قمت بتقديمه لمسرح الغد.

أما عن فكرة الفيديو السينمائي ومشهد النهاية والدعوة إلى السلام، فأكد أنه كمخرج للعمل مقتنع بالفكرة تماما، وكان مخطط لهذا الفيديو مشاركة معظم فنانين مصر لتكون دعوة إلى العالم أجمع بالسلام، وكان مقصودا جدا أن تكون الدعوة مباشرة لتكون صرخة في وجه كل معتدٍ وصانع للحروب.

سامح مجاهد فخور بالعرض

أعرب الفنان سامح مجاهد عن سعادته بنجاح العرض وردود الأفعال الإيجابية تجاه العمل سواء على المستوى النقدي أو الجماهيري، بينما قدم التحية لكل صناع العمل بداية من المخرج إلى المكياج وعمال المسرح ودار العرض. وواصل الشكر والتحية للمركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية على توثيق تلك العروض المهمة. وأكد أن العرض رسالة مهمة وهو فخور بتقديمها في هذا التوقيت.

محمود عبد العزيز

نوادي مسرح جنوب الصعيد

تنتظر النتائج

انتهت لجنة تحكيم عروض نوادي المسرح المنتجة بإقليم جنوب الصعيد الثقافي من مشاهداتها، مساء الجمعة، الخامس من هذا الشهر، مايو، وقد شاهدت اللجنة عشرة عروض مسرحية، أنتجتها الإدارة العامة للمسرح، التابعة للإدارة المركزية للشئون الفنية بالهيئة العامة لقصور الثقافة، قدم منها فرع ثقافة البحر الأحمر، بيت ثقافة القصير، عرضًا واحدا على مسرح قصر ثقافة الغردقة، وهو (العودة إلى زمن الحرب) التأليف طه حسين، استعراض وإخراج هنائي كمال، ألحان علاء منصور، أشعار هويدا سيد، ديكور ولاء شكري، بروجيكتور محمود أبو بكر، إضاءة أيمن مرغني، سمسمية شاذلي الرحلاوي، تمثيل: أحمد هاشم، هويدا سيد، نرمين سيد، شهد أشرف، أروى محمد، منار محمد، ياسين سالم، محمد عامر، طارق يحيى، أمير عمر، عبدالله أحمد، فهد عامر، محمود عبدالسلام، إنشاد ديني منصور.

ويتناول العرض بعضا من معالم مدينة القصير، عبر رحلة خيالية قام بها رواد مكتبة قصر الثقافة.

كما قدم فرع ثقافة قنا خمسة عروض، حيث قدم نادي مسرح قصر ثقافة قنا عرض (ميراث الدم) عن (عصا موسى) للكاتب رضا عواد، إخراج بدري أحمد. ديكور محمد ثابت، ماكياج زينب أحمد، أزياء عبدالعاطي نادي، تمثيل: عبدالعاطي نادي، يوسف محمود، مصطفى محمد، محمد ماهر، عبدالكريم حسن، محمد قناوي، زينب أحمد، دعاء سيد، نورهان الحسيني، عبدالرحمن عز. تناول العرض بعض العادات والتقاليد الجامدة لدى إحدى الفئات الاجتماعية.

كذلك قدم عرض(بهية وياسين) تأليف أحمد أبو دياب، ديكور موسى محمد، إخراج منة عبدالرحيم. تمثيل: داليا سيد، زياد علاء، حسام عبدالماجد، دينا عارف، عمر محمد، مصطفى حسين، يوسف حمدي. أداء صوتي محمود عبدالخالق، إضاءة شريف عزت، صوت أحمد نصر. العرض يقدم معالجة مختلفة لحكاية ياسين وبهية.

كما قدم قصر ثقافة قوص عرض (سين) تأليف وإخراج يوسف عبدالغني، سينوغرافيا مينا مدحت مفيد، مساعد مخرج وممثل طه فرج، تمثيل: باسم مكارم، كريم عطالله، نور الدين جلال، عمر محمود، طارق محمد، أحمد الطيب، محمد مختار، حمادة الأزهري. العرض يدور حول الحياة وينظر إليها بوصفها مشكلة، فإما الحياة وإما الموت.

فيما قدم بيت ثقافة نجع حمادي عرض (أهل الكهف) تأليف توفيق الحكيم وإخراج أيمن حداد. ملابس وديكور يوسف أيوب، تنفيذ ديكور كيرلس صبري، إضاءة همام أبو المجد، موسيقى حمادة علاء الدين، إدارة مسرحية عمرو توفيق، مخرج مساعد حسام حسن، محرج منفذ أيوب سليم، تمثيل: معتز سعيد، حسام حسن، حنا عادل، مريم ملاك، أبو الحجاج محمد، أيوب سليم. مدير قسم المسرح محمد معتصم.

فيما قدم بيت ثقافة فرشوط عرض (طائر) تأليف محمود جمال الحديني، إخراج أدهم جابر. ديكور محمود جابر، موسيقى أسامة زكي، مصطفى أيمن، إضاءة كرم نبيه، إدارة مسرحية عنتر تامر، تمثيل: علاء هارون، حنان بدر، عبدالله منصور، إيمان متولي، عاطف عبدالراضي، محمد عزقلاني، عمرو صابر، ملاك عبدالنور، محمود جابر، ومعهم: محمد الطمبر، محمود فرغل، كاراس ملاك، أيمن طلب.

العرض يتناول مشكلة الناس في التعامل مع البراءة والنظر إلى الحرية.

وقدم فرع ثقافة الأقصر عرضا واحدا لفرقة نادي مسرح الأقالته وهو (بنت القمر) تأليف إبراهيم الحسيني وإخراج زينب العزب. سينوغرافيا سحر مدحت، موسيقى محمود عبدالعظيم، تعبير حركي علي جبريل، إشعار كريم الشاوي، أغاني هبة جاد الرب. تمثيل: زينب العزب، ريتا محمد، هدى رشدي، منة الله أحمد. ويدور العرض حول فكرة انتظار المرأة مع تعدد الغائبين.

وقدم فرع ثقافة أسوان، ثلاثة عروض، حيث قدمت فرقة قصر ثقافة كوم أمبو عرض (الجريمة) تأليف طه الأسواني، سينوغرافيا وإخراج علي جودة، موسيقى عبدالمنعم عباس، منفذ ديكور كريم عصام الدين، منفذ ملابس مها فخري طنيوس، تمثيل: مارتينا قانون، محمد فراج، حسن بدوي، حسام الدين حسن، وعلي جودة.

العرض يدور في قالب تحقيق في قضية قتل غامضة لرجل.

كما قدم الفرع في إحدى قاعات قصر ثقافة العقاد عرض (غرفة بلا مَخرج) تأليف محمد عويس، إخراج أحمد عبدالرحمن، دراماتورج جمال عبدالناصر. ملابس فيصل عادل، تنفيذ إضاءة إيهاب زكريا، تصميم ديكور إسماعيل عمارة، تنفيذ محمود فرح، استعراضات عبدالشكور جمال، أشعار إبراهيم ناجي، إعداد موسيقى عبدالناصر مصطفى. تمثيل: محمد مصطفى، فاطمة الزهراء، الحسين محمد، روزموند شنودة، أحمد كمال عبدالشكور جمال. العرض يتناول ما يفترض أنه محاولات سيطرة تجريها بعض الجهات المجهولة على البشر.

وقدمت فرقة أبيض وأسود في إحدى قاعات القصر نفسه عرض (ليلة القتلة) تأليف خوسيه تريانا وإخراج محمد موسى. وهي تتناول العلاقة غير السوية بين الآباء والأبناء التي تصل إلى أن يقتل الأبناء آباءهم.

تشكلت لجنة التحكيم من الكاتب المسرحي والناقد د. طارق عمار، المخرج مصطفى إبراهيم، ومحمود الحلواني. ومن إدارة المسرح إكرامي إسماعيل، منسقا.

محمود الحلواني

اتفقوا أن الإنتاج لمسرح القطاع الخاص مغامرة

واختلفوا حول الأسباب

دد
دد
دد
دد
ددددد دددد ددددد دددد ددددد دددد ددددد دددد ددددد دددد ددددد دددد ددددد دددد ددددد دددد دددددددد دد
ددد:ددددددددددددددددددددددددددددد
دد
ددددد دددد ددددددد ..

رنا رأفت

العصفوري: الجمهور لم يعد لديه وقت فراغ للذهاب إلى المسرح فاستسهل الشاشات

المخرج القدير سمير العصفوري قال: كلمة مسرح القطاع الخاص تعني أن هناك سوقا فنيا جماهيريا لإنتاج فن شعبي لجمهور لديه رغبة في مشاهدة عروض بحالة فنية معينة، ومسرح القطاع الخاص في الأيام الذهبية كان متسعاً لطبقة أعتبرها الطبقة الوسطي من المجتمع، فهي طبقة لديها نوع من أنواع الاستقرار الاجتماعي والاقتصادي بما في ذلك العطلة « الأجازة « أو فترات وأوقات الفراغ، وهي الفترة المهيأة لمشاهدة أشياء ممتعة سواء كانت عروضا سينمائية أو مسرحية، هذا الجمهور لم يكن معتاداً على الانفتاح على مشاهدة الشاشات كما يحدث الآن، ولكنه يرغب في الخروج من البيت لمشاهدة السينما أو المسرح، هذا هو العامل الأول «الجمهور»

ثم العامل الثاني وهو «المنتج» المقدم الذي يتميز بالتنوع، فهناك عروض مسرحية لكبار النجوم أمثال عبد المنعم مدبولي وفؤاد المهندس وشريهان وهناك أجيال جديدة سيخرجون من مسرح ضيق الهم إلى مسرحيات تثير القضايا مثل فرقة تحية كاريوكا وفايز حلاوة ومسرح مضحك لينين الرملي، ومسرح استعراضي مثل مسرح حسين كمال؛ إذن لدينا المتطلبات التي تتمثل في جمهور لديه مواصفات مدهشة جاذبة، ولدية حالة من حالات الاطمئنان، لأنه سيشاهد مسرحيات لكبار النجوم مثل شويكار وفؤاد المهندس وحسن مصطفي وحسن حسني

وأضاف: استمرت هذه الأجواء لفترة طويلة ثم أصبح للسياحة دور، فأصبح هناك إقبال سياحي مخصص لمشاهدة مسرحيات النجم عادل إمام وسمير غانم ومن ثم وبدأت تظهر سمات أخري تخرج من إطار المسرح البسيط الواقعي إلى مسرحيات غنائية موسيقية ومباشرة، وفي هذه الفترة كانت السياحة أحد وسائل الجذب لمواسم مسرحية مختلفة، وحينما اتسعت رقعة السياحة خارج الإسكندرية والقاهرة، وانطلقت إلى أماكن واسعة ضاق الطلب عن حركة مسرحية مدعومة من السياحة أو من الطبقة الوسطى، وأصبح هناك معاناة من الفنانين والمنتجين في أن يقدموا أعمالاً فنية فأصبحت الأعمال قليلة ونادرة ؛ مسرح القطاع الخاص سوق تجاري، عرض وطلب ، والطلب أصبح محدوداً جداً .

وأكمل: بدأت مرحلة ثانية أكثر خفة في الحركة، وهي فترة الفنان أشرف عبد الباقي ومسرح مصر الذي قدم مسرحيات خفيفة الوزن وإسكتشات لطيفة وممتعة ،ولكنها لم تحقق جماهيرية واسعة لفكرة الذهاب للمسرح بانتظام؛ لأن الشاشات كانت أكثر جاذبية لمتابعة هذا النوع من العروض الكوميدية الخفيفة ،وهنا تبرز تجارب بطيئة لمحاولات من المنتجين والفنانين لأن يقدموا عروضاً لفترات قصيرة ،ولكن السوق لم يعد يعلن عن قدرته على جذب الجمهور كما كان في السابق ،ومن هنا تظهر بعض العروض التي تقدم نوعاً من الجاذبية وتتبادل الصحافة الحديث عنها ، لكنها كما ظهرت تختفي، فليس هناك مسرح وليست هناك منظومة تسمي «وقت الفراغ « فكيف يقاس الموسم الفني، وهي طريقة قياس عدد المسرحيات والإقبال عليها وعدد الأفلام وقياس دقيق لوقت فراغ المشاهد ، ودراسة دقيقة على الجمهور ،وكذلك قياس المنتج المطلوب لتغطية وقت الفراغ ، ولكني لا استطيع أن أتصور أن ندرس وقت الفراغ للمواطن في مدينة القاهرة، فالزمن اختلف، وكذلك الحالة الاقتصادية ، والرغبة في مشاهدة العروض المسرحية وإشباع وقت الفراغ تقلص كثيراً فأصبحت الشاشة الزجاجية «التلفزيون « لها جاذبية بنسبة ٩٥ في المئة وأصبح هناك ما يعرف «بثقافة الكسل «

تابع العصفوري: عندما تستقر الأحوال الاقتصادية ،ويكون هناك تخطيط للأنشطة المسرحية والثقافية والسينمائية بشكل عام، وليس بشكل به انفصام بين مسرح القطاع الخاص والعام سنتعرف على فئات المواطنين الذين لديهم درجة احتياج لهذه المتعة، ومحاولات الإعلان عن مسرح الدولة وفرق الجامعة وفرق الأقاليم دون انفصام منتج مسرح الدولة عن مسرح الخاص، فيجب أن نعي أن لدينا هدفاً واحداً وهو تغطية الساحة لجذب المشاهدين الكسولين لحضور المسرح ؛ لأن المسرح له أهداف ثقافية وفكرية ووظيفته أكثر من كونه للمتعة والتسلية وهذا التخطيط أتمني أن نمارسه .

فيما قال المخرج عصام السيد: في البداية يجب أن نعرف

معني مسرح القطاع الخاص هل هو المسرح الذي يقدم بعيداً عن إنتاج الدولة؟ فإذا كنا سنعتمد هذا التعريف ؛ فسيندرج تحته كل محاولات الفرق المختلفة ،ومنهم الفرق التي تقدم عروضاً بمسرح الهوسابير والساقية، إما إذا كنا سنعتمد تعريف مسرح القطاع الخاص لمسرح الخاصة فقد اختفي هذا المسرح الذي يعتمد بشكل أساسي على المتفرج العربي؛ وذلك لعدة أسباب منها أن هذا المسرح يستجلب كبار النجوم وهم يحصلون على أجور عالية، وكذلك هذا المسرح يحسب عليه كمية كبيرة من الضرائب غير ظاهرة ، ومنها ضرائب الإعلانات والدخل وجهة الإنتاج وكذلك إيجار المسرح الذي سيقدم عليه العرض ، وهو مرتفع بشكل كبير ؛ وهو ما أدي إلى ضعف الإقبال على هذه التجارب .

وتابع: هناك بعض عروض القطاع الخاص التي تستند على القنوات التلفزيونية ومنها قناة الحياة، ام بي سي ، التي تقدم مسرحية كل أسبوع وهو ليس مسرح القطاع الخاص المتعارف عليه وقد تغير شكله نتيجة للظروف المالية، وجميع المحاولات الأخرى لا تشكل حركة مسرحية وتظل مجرد محاولات واجتهادات شخصية، فإنتاج مسرح قطاع خاص مغامرة شديدة الخطورة .

عبد الغني زكي: أجور القطاع الخاص لا ترضي النجوم

ورأى المخرج الكبير عبد الغني ذكي أن مسرح قطاع الخاص فيما مضي كان يقوم عليه مجموعة من كبار الكتاب الذين يكتبون روايات عالية الفكر والرؤية الفنية والمضمون الذي يحترم عقلية الجمهور، ويقدم موضوعات كوميدية هادفة وراقية تستهدف فئات وشرائح مختلفة من المجتمع، فكان المؤلف يعرف جيداً كيف يضحك المتفرج ، وكذلك كان يقدمها كبار النجوم ؛ ولذلك كان يقبل المتفرج على المسرح في عائلات كاملة

وأضاف قائلاً : اختلف مسرح القطاع الخاص كثيراً ؛ وذلك لاختفاء المواهب الكوميدية وكذلك لأن أجور مسرح القطاع الخاص أصبحت لا ترضي «الكوميديان» فالمسرح كما نعرف مرهق بدنياً وعصبياً والنجم الآن حتى يقدم مسرح قطاع خاص يجب أن يكون لديه حب وشغف كبير للمسرح، وكذلك ارتفعت أجور النجوم بشكل مبالغ فيه ، وكذلك أسعار تذاكر مسرح القطاع الخاص، وأصبح الجمهور يفضل متابعة الأفلام نظراً لانخفاض تذاكر السينما فهي عشر تذكرة المسرح، ومن هنا انصرف النجوم عن المسرح وأصبح الأمر ليس مستساغا بالنسبة لهم في مسرح القطاع الخاص الذي يعد مغامرة ليست مشجعة .

مقارنة

المخرج القدير حسام صلاح الدين تحدث عن بدايات مسرح القطاع الخاص فقال : كانت بداية المسرح على يد مجموعة من الأسر والفنانين الذين قاموا بترجمة أعمال عالمية وقدموها كعروض مسرح قطاع خاص ، ويقال إن البداية كنت عند «مارون النقاش» عندما أتى مصر، وقدمت فرقته مجموعة من العروض المسرحية، ثم قام بعد ذلك مجموعة من الفنانين بتقديم عروض موسيقية أمثال الموسيقار سيد درويش والشيخ سلامة حجازي وغيرهما، ثم بدأت خلطة مسرح القطاع الخاص ، وربط التمثيل بالموسيقى، وتقديم فقرات موسيقية بين الفصلين ، ولاقي المسرح في هذه الفترة رواجاً كبيرا ، وأحبه المصريون حتى أخذ أشكالا مختلفة في القطاع الخاص، مسرح الريحاني على غرار المسارح الأوربية والايطالية ، وكان هناك مسرح للشعب مثل مسرح علي الكسار وحقق هذا المسرح نجاحاً كبيراً ، ثم انتبهت الدولة لدور وأهمية المسرح الذي من خلاله تستطيع تطوير المجتمع وثقافته فبدأت في تأسيس مجموعة من الفرق ، ومنها فرقة المسرح القومي ودار الأوبرا المصرية والفرقة القومية ثم قامت ببناء مجموعة من المسارح التي تضم مجموعة من الفرق وعينت مجموعة من الفنانين ، وبدأ مسرح القطاع الخاص السير في طريق، ومسرح الدولة في طريق آخر ، وكأنهما يتنافسان وبالطبع إمكانيات مسرح الدولة أكبر وذلك على مستوى الميزانيات، والقائمين على مسرح القطاع الخاص كان يشغلهم أن يحققوا مكاسب، فكانوا حريصين على تقديم الوجبة الفنية التي تنال إعجاب المشاهدين، فكان القطاع الخاص دائما سباقا إلى تقديم العروض المتميزة ، وبمتابعة التاريخ المسرحي فترة الستينيات والسبعينات نجد أن أعظم ما قدم من مسرحيات كان بالقطاع الخاص ومنها «سيدتي الجميلة « ، « ومدرسة المشاغبين « وغيرهما من العروض المسرحية التي لاقت قبولاً واستحسانا كبيراً لدى المشاهدين .

وتابع: تغير شكل إنتاج المسرح الآن، وتأثر بكل العناصر ومنها التكنولوجيا ووسائل التواصل الاجتماعي، فأصبح ليس من الضروري وجود النجم ولكن أصبح الموضوع الذي يطرحه العرض أكثر أهمية، فلم يعد النجم هو الحافز الأساسي لذهاب الجمهور الذي أصبحت كل رغبته مشاهدة الجديد والمختلف، علي سبيل المثال تجربة «مسرح مصر» التي قدمت مجموعة من الاسكتشات و»الضحك من أجل الضحك» كذلك إذا كانت هناك مسرحية تعتمد على تقنية «الهيلوجرام « فسنجد الجماهير تتوافد على هذه المسرحية ؛ لتتعرف على هذا الآلية ،وكذلك العروض التي تقدم أفكاراً وتكنيكاً خارج الصندوق ولكن شريطة أن تجد صدى عند الجمهور الذي يمكنه تعويض هذه التكلفة، فسنجد أسعار التذاكر اليوم وصلت قيمتها إلى ألف جنيه أو أكثر، وهناك شريحة من الجمهور تستطيع دفع هذا المبلغ وشريحة أخرى لا تتمكن من دفع ثمن التذكرة فتتجه لمتابعة عروض مسرح الدولة، كذلك ارتفعت أسعار تأجير المسارح وهو يختلف عن مسارح الدولة وهنا اختلف الإنتاج وكذلك اختلف الجمهور.

وأضاف قائلاً : فكرة إنتاج مسرح القطاع الخاص من المفترض أنها محسوبة ولكنها أصبحت مغامرة في ظل ارتفاع ضريبة الملاهي والقيمة المضافة على التذاكر، والأمر كان مختلفاً في مسرح القطاع الخاص في فترة الثمانينات والتسعينات، كانت الضريبة تقدر بخمسة في المئة على التذاكر وكان العرض يستمر لسنوات أما الآن فأصبحت عروض مسرح القطاع الخاص تقدم لفترات قصيرة للغاية، وأصبح هدف المنتجين الحصول على تكلفة الإنتاج ، وفي الفترات الذهبية لمسرح القطاع الخاص كان ينتج ما يقرب من عشرين عرضاً في الموسم الواحد وتكون الحصيلة إنتاج ما يقرب من أربعين عرضاً في السنة ، واليوم ضعف الإنتاج كثيراً ليصل إلي ١٢ مسرحية خلال العشر سنوات الأخيرة ؛ إذن أصبح الإنتاج مغامرة وأعتقد أن العروض التي تحقق ربحاً هي العروض التي تقدم بموسم الرياض، والتي من الصعب أن تعرض في

عصام السيد: الإنتاج لمسرح القطاع الخاص مغامرة شديدة الخطورة

مصر نظراً لارتفاع أسعار تذاكرها .

أحمد البوهي: الجمهور لم يتغير ولكنا لا نقدم له ما يرغب في رؤيته.

المخرج أحمد البوهي مخرج عرض «شارلي» الذي حقق نجاحاً كبيراً ولاقى استحسانا من قبل الجمهور قال: « سأتحدث عن تجربتي في عرض «شارلي» كنا في هذه التجربة نسعى لتقديم منتج جديد، فلم تختلف الآلية، فمنذ نشأت مسرح القطاع الخاص وهو يقدم عروضا جيدة ولكن يسعي صناعه لتحقيق المكاسب، ولكن اختلف السوق فأصبحت هناك مصادر دخل دولية ، وأعتقد أن الحراك الذي حدث في المملكة العربية السعودية كان له تأثيره الايجابي بشكل كبير على مسرح القطاع الخاص في مصر؛ وذلك لأنه شجع المسرحيين المصريين وشركات القطاع الخاص على تقديم عروض ومحاولة عرضها في المملكة والقاهرة ، خاصة أن السعودية لديها ما يعرف «بالشبكة الآمنة» التي من خلالها يستطيع المنتج تغطية تكاليف العرض المسرحي ثم عرضه في مصر.

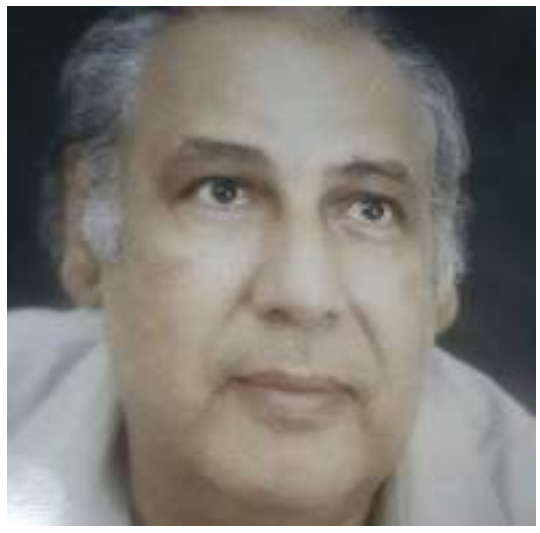
وتابع: لدي رأى في مسألة الجمهور فالجمهور لم يختلف، جمهورنا لديه مجموعة من مستويات التلقي، ولكننا نرى مستوى واحدا فقط له، فالجمهور دائما يبحث عن المنتج المتميز والأمر كله يتعلق بمنح الجمهور المنتج الذي يرغب به بجودة عالية، علي سبيل المثال إذا كنا نقدم عرضاً مسرحياً من نوعية الفارس التي تشبه الاستاند أب كوميدي هذا النوع من العروض له جمهوره وله فئة عمرية وثقافية معينة وفي حالة تقديمه بشكل جيد ومبهر يجذب هذه الفئة العمرية، وفي هذه الحالة يكون العرض ناجحاً، أما في حالة تقديم عرض مثل «شارلي» فنحن نستهدف فئة عمرية معينة، والمتميز في هذا العرض أنه مناسب لجميع الأعمار ولجميع الشرائح، فكلما كان المنتج جيد ؛ كلما خاطب فئات كبيرة من الجمهور ومستويات تلقي كبيرة ؛ إذن لم يتغير الجمهور ولكننا لا نقدم ما يرغب الجمهور في رؤيته.

وأضاف: « من وجهة النظر الإنتاجية يحاول البعض أن يقدم خلطة فنية مضمونه قدمت سابقاً، فيسعى لتقديمها مرة أخرى، لأن المخاطرة بتقديم أعمال مختلفة في غاية الصعوبة وقلائل من يقدمون عليها.

ورأى المنتج أحمد الإبياري أن كل معطيات المسرح اختلفت موضحاً أنه من الصعب مقارنة آليات إنتاج مسرح القطاع الخاص بمسرح الدولة ، خاصة أن تكاليف إنتاجه باهظة الثمن، تبدأ بإيجار المسرح، كما أنه مسرح يستقطب نجوماً ،وهو يختلف كثيراً عن مسرح الدولة، فمسرح القطاع الخاص هو القاعدة التي انطلق منها العديد من النجوم إلى الساحة الفنية كما قدمت مسرحيات عظيمة من خلال هذا المسرح، والفضائيات خير دليل على ذلك ، التي لا تزال تعرض كنوز المسرحيات التابعة للقطاع الخاص، علاوة على أن إنتاج مسرح القطاع الخاص ضخم، يتضمن تكلفة عالية من الدعاية وتأجير

المسارح وأجور النجوم والقائمين على العمل. واصفاً مسرح القطاع الخاص بأنه المسرح الحقيقي الذي تبناه منتجون عباقرة

وأضاف قائلاً :» كان هناك وعي مسرحي في فترة ازدهار مسرح القطاع الخاص، كان جزء من ميزانية الأسرة ارتياد المسرح، ولكن اختلف الأمر كثيراً ؛ نظراً لانشغال النجوم في تقديم أعمال سينمائية وتلفزيونية، لم يعد لديهم المقدرة على المجيء للبروفات بشكل مستمر ولمدة طويلة، فعلى سبيل المثال أصبح من الصعب أن اجمع خمسة من النجوم في بروفة واحدة- كما أنه لم يعد لديهم اهتمام بالمسرح يوازي اهتمامهم بالمسلسلات التي يتقاضون عليها أجوراً كبيرة مقارنه بالمسرح، فأصبح من الصعب تقديم عرض مسرحي للقطاع الخاص نظراً



لطول فترة البروفات التي يجب أن تكون كافية لخروج عرض جيد ومنضبط، كذلك أصبحت الدعاية لمسرح القطاع الخاص مكلفة وقديما كنا نجد في التلفزيون فقرة بعنوان «أين تذهب هذا المساء» التي تستعرض ما يقدم على خشبات المسارح، وكان التلفزيون يقدم تسهيلات ومنها خصومات بنسبة ٦٠ ٪ للإعلانات الخاصة بالعروض المسرحية، أما الآن فأصبحت تكلفة الإعلان تصل إلي ما يقرب من ٩٠ ألف جنيه ، وهو ما أدى إلى ارتفاع أسعار التذاكر بشكل كبير.

وتابع: في الدول الأوربية ومنها إنجلترا تقوم الدولة بمساعدة المسارح وذلك بتقديم تذاكر مدعمة للطلاب في الجامعات والمدارس، وقد تغير أيضا الجمهور فالجمهور الذي تربى على عروض القطاع الخاص كبر وأصبح

أحمد الإبياري: هو القاعدة التي انطلق منها النجوم ولكن

من الصعب أن يتوجه إليها نظراً للحالة الاقتصادية، فأصبحت الفئة التي تتابع المسرح هي فئة الشباب الذين يشاهدون مسرحيات «التيك واى»

تكلفة باهظة

فيما ذكر السيناريست والمخرج نادر صلاح الدين أن آلية إنتاج مسرح القطاع الخاص لم تتغير فهي قائمة على مشاركة النجوم الذين يحصلون على نسبة من الربح تصل إلى ٢٥ في المئة ، وهو النظام القديم نفسه الخاص بمسرح القطاع الخاص ، ولكن المشكلة الأكبر التي تواجه المنتجين هي ارتفاع أسعار تأجير المسارح ؛ ما يؤدي إلى ارتفاع أسعار التذاكر التي تصل في بعض الأحيان إلى ألفي جنيها ، وللأسف الشديد يوافق صناع العمل على هذه التكلفة، كما أن تأجير المسارح، نظراً للظرف الاقتصادي الحالي، يصل في بعض الأحيان إلى ستين و سبعين ألف جنيه في الليلة الواحدة ، والأمر يختلف بالنسبة لتجربة مسرح مصر حيث كان تمويله قائماً على القنوات الفضائية؛ وبالتالي تكون أسعار تذاكره هينة على المتفرج

وتابع: « إنتاج مسرح قطاع خاص أصبح مغامرة غير محسوبة فمن النادر أن نجد منتجا على استعداد لإنتاجه، فمتوسط إنتاج المسرحية يصل الحد الأدنى له في بعض الأحيان إلى ثلاثة ملايين جنيها.

وعن اختلاف الجمهور قال: «لم يختلف الجمهور بالمعني المفهوم ولكننا فقدنا مجموعة المشاهدين العرب، خاصة أن لموسم الرياض دوراً بارزا في نقل مسرحيات النجوم لهم؛ وبالتالي أصبح اعتمادنا على المواطن المصري ، وكما نعلم ليس كل المواطنين المصريين قادرين على دفع أسعار التذاكر بالقطاع الخاص، كذلك تغير فكر المواطن المصري مقارنه بفترة التسعينيات والثمانينيات، كان يشاهد في هذه الفترة ما يقدم له؛ ولذلك كانت المسرحيات نمطية تعتمد على «المطرب والراقصة والكوميديان»، ولكن اختلف جيل اليوم فأصبح يشاهد عروضا سينمائية ومسرحية متنوعة بتقنيات حديثة ومن الصعب أن يقدم له النموذج النمطي للمسرح في التسعينيات؛ إذن أصبح إنتاج مسرح القطاع الخاص مغامرة غير محسوبة.

من الشباب

وقال الناقد أحمد هاشم: المسرح من الأشياء التي تتغير وتتحول آليات إنتاجها وكل ما يحيط بها، وذلك حسب الظروف التي ينتج خلالها، ومسرح القطاع الخاص اختلفت آليات إنتاجه عن الماضي، كنا نرى أصحاب الفرق يقوم بإنتاج العرض المسرحي مهما كانت تكلفته، سواء كان المنتج شركة أو فردا وكان ويتولى مسئولية الإنفاق عليه من البداية حتى يتم تقديم العرض، وفي الماضي كانت هذه الفرق تحقق أرباحا في غالبيتها أما الآن فقد اختلفت آلية الإنتاج، فعلي سبيل المثال هناك فرق معينة تستضيف هذه العروض على مسرحها لتحصيل نسبة، وتقوم بعرض هذه العروض بأحد المسارح بوسط البلد؛ إذن فقد اختلفت آلية الإنتاج نظراً لطبيعة الجمهور الذي اختلف. أيضا في الماضي كنا نرى نسبة كبيرة من جمهور القطاع الخاص تأتي من دول الخليج أما الآن فمعظم مرتادي مسرح القطاع الخاص من الشباب، ونظراً لأنه في الماضي كان معظم جمهور مسرح القطاع الخاص من الخليج فكانت تقدم عروض معينة حسب ذوقه ورغبته، أما الآن فقد تغير مسرح القطاع الخاص وأصبح أكثر احتراما من ، وأكثر جرأة في طرح بعض الموضوعات وأكثر تشابكاً مع الواقع وهذا لم يحدث في الماضي . والآن نجد بين الحين والأخر فرسانا حقيقيين يقومون بإنتاج مثل هذه العروض في وسط الظروف الصعبة ، وفي النهاية نتمنى عودة مسرح القطاع الخاص؛ لأنه رافداً مهماً من ورافد المشهد المسرحي المصري؛ ولكنه يحتاج إلى منتج جريء ومغامر بكل المقاييس.

تسهيلات

المخرج محمد جبر رأى أن هناك تراجعا في مسرح القطاع الخاص موضحاً أن بعض التجارب التي قدمت مؤخراً تعد اجتهادات شخصية من قبل صناعها، وأن بعضها كان يقدم ليعرض بموسم الرياض، مشيراً إلى أن مسرح القطاع الخاص يتطلب إنتاجه تكلفة كبيرة ، وحتى يحدث رواجاً لهذا المسرح يجب أن تكون هناك بعض التسهيلات من الدولة في الضرائب وإيجار المسارح وغيرها. وذكر قائلاً : كان لي تجربة في مسرح القطاع الخاص بعنوان « أنا مش مسئول» وكانت مغامرة كبيرة من قبل المنتج أن يقبل على تقديم عرض لمسرح القطاع الخاص وأعتقد أن هذا المسرح مغامرة تحتاج لإعادة النظر .

مصادر تحقق الربح

فيما رأى المخرج هاني عفيفي أن مسرح القطاع الخاص لم يختلف بشكل كلي ولكن المنتج حتى يقبل على إنتاجه أصبح يبحث عن مصادر تستطيع أن تحقق له الربح، موضحاً أنه في السابق كانت أجور النجوم غير مبالغ فيها وكانت أسعار التذاكر أقل وتكاليف إنتاج العرض قليلة، فكان العرض يتم بيعه لقنوات التلفزيون ، وكان يصور على شرائط ، أما الآن ونظراً لأن التذاكر لا تكفي لتغطية التكاليف أصبح هناك مصادر أخرى لتعويض تكلفة إنتاج العرض، ومنها بيع العروض على المنصات ، وكذلك أصبح المنتج يتكلف مبالغ كبيرة حتى يقدم الإبهار ويضمن جودة للعرض و التقنيات التكنولوجية، ما يجعل أسعار التذاكر باهظة الثمن.

وتابع: فيما مضي كانت هناك جميع الأشكال والأنواع الخاصة بالمسرح فكانت العروض متنوعة ما بين الاستعراضي والكوميدي وغيرها من أشكال مسرحية ، وذلك لأن الجمهور كان كبيراً ، وكان يضم جميع الأعمار وكان السوق يستوعب أشكالا مختلفة من المسرح، أما الآن فالغالبية العظمي من جمهور مسرح القطاع الخاص الشباب وليس العائلات، ومن الضروري أن يكون العرض به موضوعات هامة ومختلفة قد لا تلقى رواجاً إذا قدمت في الماضي.

وتابع قائلاً : مهما بلغ حجم إنتاج مسرح القطاع الخاص الآن فيصعب مقارنته فيما كان يقدم في الماضي، ومن الضروري أن تراعي العروض القليلة المنتجة أن تقدم على مستوى عال من التقنيات الحديثة، خاصة أن الشباب في الوقت الحالي مطلع على كل ما هو حديث في الفنون المختلفة.

حيث لا يرانى

..أحد

أحمد هاشم

لا شك أن مسرح "نهاد صليحة" يعد نافذة هامة للعروض المسرحية، بموقعه الفريد فى مكان يجمع بين فئات إجتماعية ـ ومن ثم ثقافية ـ متباينة، كما تتجلى أهمية موقعه فى وجوده بمنطقة تقتظ بالسكان وسط دائرة يمتد محيطها من الجيزة حتى الهرم بعرض أحياء فيصل والهرم والعمرنية، وحتى المنيب، هذا إلى جانب تفرده بالنوعية المسرحية التى يقدمها، فمنذ إفتتاحه حرص مديره النشط المخرج ومصمم الديكور "محمود فؤاد صدقى» على أن يفتح أبوابه لكل التيارات المسرحية المختلفة، وحرص مديره كذلك على أن يكون المسرح نافذة متاحة للجميع، وفى مقدمتهم شباب المسرحيين الذين نراهم مرة من نوادى المسرح، ومرة من شباب المسرح المستقل، وثالثة من طلاب المعاهد الفنية بأكاديمية الفنون، وغير ذلك.... ومؤخرا عرض على خشبة مسرح "نهاد صليحة" العرض المسرحى المتميز "حيث لا يرانى أحد" وهو العرض الحائز على عدة جوائز من مهرجان "القاعة» الذى أقامه المعهد العالى للفنون المسرحية، والعرض من تأليف وإخراج "محمود صلاح عطية" الطالب بمعهد فنون مسرحية الذى كتب النص وبناه على مجاز إستعارى ليصبح عقرب الثوانى بالساعة مقابلا لشاب يبدأ حياته، ويؤكد على منطقية ذلك المجاز الإستعارى فى ذلك التشبيه الذى يقدمه عقرب الثوانى وهو يتحدث عن نفسه وأشباهه متحسرا على عدم إنتباه أحد إليه فالناس فقط تتعلق عيونهم بعقربى الدقايق والساعات فى حين أن عقرب الدقائق لا يتحرك قبل أن يلف عقرب الثوانى ستون لفة، وهكذا ومع ذلك لا يلتفت أحد إليه، ثم يقيم المؤلف / المخرج أحداثه الدرامية عبر عقرب للثوانى ظل عشرون عاما كاملة بين اللف بإنتظام كى يظل عائشا فهو يلف اليوم لكى يعش غدا... فمن هو عقرب الثوانى؟

هو ـ كما جاء فى نص العرض ـ عقرب "مصنوع فى أحد شوارع العاصمة الفقيرة" ظل يلف عشرون عاما كاملة دون توقف.. وعلى هذا الوصف إذ ما أعدنا المجاز الإستعارى ـ الذى استخدمه المؤلف ـ إلى أصله، ومددناه على إستقامته لوجدنا أننا أمام شاب فى العشرين من عمره تقدم لوظيفة القيام باللف طوال الوقت "دون توقف لمجرد أن يستطيع التقدم لخطبة محبوبته التى تلاحقه بضرورة الإلتحاق بوظيفة تجلب لهما دخلا ثابتا، وهو يفعل ذلك ـ مثله مثل كل نظرائه من ملح الأرض من أبناء الشوارع الفقيرة فى العاصمة ـ يرتضى هذا الشقاء اليومى الدائم، ويرتضى ألا يعيره أحد اهتماما أو يلتفت إليه ـ كعقرب للثونى ـ فالنالس لا تلتفت إلا لعقرب الساعات وعقرب الدقائق (كناية عن كريمة المجتمع والطبقة التى تليها من المتنفذين وأصحاب الياقات البيضاء) ورغم هذا الشقاء والمجهود المبذول طوال الوقت يظل ذهنه مشغولا بكفاية ما يتقاضاه من مرتب لمتطلبات حياته وزوجه، مما يعنى قلة ما يتقاضاه لقاء هذا الشقاء اليومى المستمر، وقد غامر من أجل الحصول على تلك الوظيفة بترك حبيبته دون وداع، إذن فنحن أمام أزمة شاب (يمثل جيلا بأكمله وفئة بأكملها) من الطبقة الفقيرة يقبل بأقل الأشياء كى يعيش غده، ويسلم نفسه لهذه الطاحونة اليومية من اللف، دون أن ينتبه إليه أحد، ويقوم المؤلف / المخرج بتعميق تلك المأساة التى يعيشها الشاب حين يربط بين العقرب القديم الذى توقف عن العمل المنتظم الدؤوب طوال عشرين عاما دون أن يحقق شيئ أو يستمتع بشيئ وأحاط نفسه بسياج الإستغناء، فلم يعد يذكر إذا كان أحب فتاة فى حياته أم لا، وليس له أصدقاء ويعيش منعزلا طوال حياته حتى عمل فى طاحونة اللف اليومية ليضمن فقط عيش غده الذى يفقده لو توقف اليوم عن اللف، يؤكد العرض بذلك التقابل بين جيلين على عمق مأساة الطبقة التى ينتمى إليها عقربى الثوانى (القديم والجديد) فنحن لسنا أمام مأساة طبقة فى ظرفية تاريخية معينة بل نحن أمام مأساة الطبقة ممتدة فى التاريخ، والمقدر لها بألا يلتفت إليها أحد رغم أهميتها فى العجلة المجتمعية ، إذ أن عقرب الدقائق لن يتحرك قبل أن يلف عقرب الثوانى ستون لفة، وعقرب الساعات لن يتحرك بالتالى قبل أن يتحرك عقرب الدقائق ستون لفة، وهكذا دواليك. والعرض فى إجماله صرخة غضب يتوجه بها ملح الأرض من المهمشين إلى المجتمع ولفت إنتباهه لضرورة الإلتفات إليهم وإلى أوضاعهم فهم الذين يقودون عجلة الدوران فى الساعة/ المجتمع حتى لا يصيبهم العطب والتوقف قبل الأوان فتتوقف معهم الساعة المجتمعية عن الحراك.

وعلى الرغم من أهمية الرسالة التى يتبناها العرض فقد طرحها دون صخب ، ودون مباشرة، وقد أحسن المؤلف/ المخرج فى إستعارته المجازية التى جعل عبرها عقرب الثوانى بديلا للشاب رافعا من خلاله قضيته، وقضية فئته كما نجح فى مجاز الساعة كرمز إنضباط المجتمع والذى يتوقف عن عمله لو توقف جزء صغير منه، وليؤكد المخرج على ذلك المجاز الإستعارى جعل من أرضية فضاء العرض ساعة كبيرة ومعظم الأحداث تدور داخل إطارها، كما عمد إلى أن يتحلق جمهور العرض حول تلك الساعة التى شكلت معظم الفضاء المسرحى، وكذلك رسم لساعة كبيرة على كلا الحائطين المتقابلين، ومن خارج الكواليس يأتى صوت صاحب ساعة جاء لإصلاح عطل بها، ويتجادل مع صاحب المحل حول سبب العطل، ويستطيع صاحب المحل أن يجد عقرب ثوانى جديد ليستبدله بالقديم الذى توقف عن الدوران، وهنا تبدأ أحداث العرض إذ نجدنا أمام عقرب ثوانى قديم يتحرك بصعوبة ويخبرنا أنه هكذا منذ عشرين عاما ، ويدخل عليه طالب وظيفة عقرب الثوانى الجديد، ويقبل لتلك الوظيفة إذ لم يتقدم إليها غيره، ويتمسك بها رغم كل تحذيرات العقرب القديم له بأنه لن يحقق منها شيئ، وستؤدى به إلى فراغ ووحدة موحشة.

ورغم أن هذه هى التجربة الأولى لـ "محمود صلاح عطية" سواء فى التأليف أو الإخراج إلا أنها تجربة تفصح عن مولد كاتب ومخرج موهوب وجاد يهتم بقضايا وطنه العامة وتؤسس واحدا من همومه، وعرف أن يبلور رؤيته الإخراجية فى هذا الشكل الجمالى الذى قدم به العرض، وعرف كيف يوظف عناصره المسرحية بشكل يخدم رؤيته بمعاونة "منى سامى" برؤيتها البصرية لديكور بسيط، ولكن تضعنا مفرداته فى إطار العرض بطبيعته الخاصة، وكذلك إضاءة "أحمد بيرسى» الذى أفاض فى استخدام اللون الأصفر الباهت مع كل مشاهد عقربى الثوانى (القديم والجديد) ليؤكد على ضياعهما وعدم تحققهما أو حتى الشعور بهما، والأداء العميق"بولا ماهر" كعقرب قديم للثوانى يكتفه فى الآداء قدمه وتعبه من اللف وإحباطه لعدم تحقيق شيئ ولعدم الإحساس به وبدوره الهام، وقد جسد "محمود بكر" دور العقرب الجديد فجاء ألأداء مليئا بالحيوية والنشاط المكتسبين من حداثة العقرب وغمره بالأمل، أما "ساندرا ملقى" التى قامت بدور الفتاةفقد عكست حيادية آدائها طبيعة دورها بين العقربين الجديد والقديم، والعرض إجمالا يستحق التحية لكل العاملين به وعلى رأسهم "محمود صلاح عطية".

مسرحية شتات..

غواية الحرية في جحيم القهر

وفاء كمالو

تأتي مسرحية شتات كمواجهة شرسة مع قسوة الوجود ودعارة الفكر ومراوغات التاريخ, فهي الوصل والبوح والجموح والمساءلة, وهي الوشم الناري على ذاكرة الروح والجسد, إنها الحالة الاستثناء التي فتحت المسارات أمام عبقرية الحضور وسحر الاختيار, فالتجربة تروي العشق والحرية والليل والجنون, عن دهشة التكوين وقسوة الأقدار وعذابات الإنسان, تمردت على السائد والكائن وامتلكت وعيها الثائر وقانونها الخاص, لنصبح أمام قطعة فنية أخاذة الجمال مسكونة بالسحر والقسوة والعنف والبراءة, منسوجة من الدهشة والشوق والحرارة, أعلنت العصيان على القهر والاستبداد, وهزت عرش التسلط والاستلاب, بحثا عن الحرية والنبض والمعنى في وجود مخيف ضبابي الملامح والأبعاد.

تنتمي هذه التجربة إلى قطاع الإنتاج الثقافي, وتعرض حاليا على مسرح مركز الهناجر للفنون, التأليف للكاتبة المثقفة المتميزة رشا فلتس, التي اتجهت إلى اندفاع جدلي ثائر على الثوابت والمطلقات, الأساطير والتاريخ والسلطة والسياسة وعذابات الإنسان, الكتابة الحية امتلكت شرعية حضورها الطاغي عبر الرؤى العصرية الضمنية التي تنتمي إلى ما بعد الحداثة, وتشتبك بقوة مع عبثية وجودنا الآن بكل قسوته وجموحه وتناقضاته. وفي هذا السياق، تواجهنا رشا فلتس بمنظومة فنية خلابة ترتكز على أبعاد درامية مسكونة بالمفاهيم الجمالية من حيث الشخصيات والتقاطعات واندفاعات الفعل والأحداث والتصاعد والمفارقات, لغة الكتابة وخصوصية المفردات ورشاقة الإيقاعات, تدفع المتلقي إلى مسارات التفكير الواعي في مأساة وجود جروتسكي مخيف اختلط فيه الواقع بالخيال والحقيقة بالوهم والماضي بالحاضر وملامح المستقبل, تلك الحالة التي تبلورت عبر ذلك الطرح الفلسفي للوجود والعدم والعبث والاغتراب واستحالة التواصل بين البشر في عالم مسكون بمؤامرات الدم والقتل والتسلط والاستبداد وحتمية السقوط والرضوخ.

مخرج المسرحية هو الفنان الكبير سعيد سليمان صاحب الحضور الإبداعي المدهش, والمشروع المسرحي الحي الباحث عن قداسة الوجود الإنساني, تبلورت تجربته الأحدث في مسرحية شتات عبر تقنيات ما بعد الحداثة, حيث الصورة المفككة المعروضة بشكل غير منطقي والمشاهد التي تتباعد عن مفاهيم التصاعد الخطي, لحظات القسوة تبدو مخيفة عنيفة وحشية ومفزعة, الحوار التقليدي يفقد هيمنته, ومنظور الإخراج يحول الكويوجرافيا ولغة الجسد وتيار المشاعر وتفاصيل صور المشاهد, إلى لغة جديدة تمثل أساسا للتجربة الدرامية التي ارتكزت على تضافر الوسائل البصرية والسمعية في آنٍ واحد, ليلامس المتلقي تلك الحالة التعبيرية التي ترسم حدود وأشكال الفضاء المسرحي, وتدفعنا إلى قلب مسرح القسوة الذي يحرر القوى الكامنة في أعماق الإنسان, المسكون دوما بالقيود النفسية والاجتماعية والسياسية, فتصبح الحالة المسرحية تيارا إنسانيا يدين انهيار القيم, وقتل أحلام الناس ومشاعرهم ليصبحوا ظلالا حمقاء يعبث بهم السقوط والرعب والغياب.

تتخذ الأحداث مسارها في إطار تشكيل سينوغرافي يأتي كنموذج لقسوة الوجود وعنفه وانهياراته, يأخذنا إلى البدروم الواسع القذر, الأعمدة الحديدية الشاهقة تمتد على اليمين واليسار, العمق البعيد الشاسع للمسرح يبدو مخيفا ورهيبا, إطارات العربات الضخمة تشاغب الحبال والسلالم الخشبية, الظلام يروي عن القبح والسقوط, المؤثرات الصوتية تبعث موجات حيوانية وحشية تموج تسلطا واستبدادا وغيابا, الموسيقى الوجودية الناعمة تشتبك مع الضوء الشاحب للشموع الصغيرة, التي يحملها أبطال العرض, وهكذا نصبح في مواجهة امرأة وثلاثة رجال, الكوريوجرافيا تبدو غريبة لاهثة, حيث الشتات الكوني والانسحاب الأسطوري, خطوط الحركة تدفعهم من اليمين إلى العمق إلى اليسار, دوائر العبث المخيف تفرض وجودها, الأقفاص الخشبية تشاغب التروس الضخمة المعلقة, والحوارات القصيرة الدالة ترسم ملامح العذاب.

تمتد جمرات الصراع الناري العنيد بين الرجال, تيارات المشاعر تروي عن حتمية التعايش والتآلف والتوافق, فالوجود في البدروم يبدو جحيما لا يطاق, الكراهية تبعث نفورا مخيفا, بعد أن تحول البشر إلى قطيع وحشي بلا مشاعر, وأصبح الوجود مأساة دامية, رجال البدروم مقيدون إلى الوهم والسقوط, يبحثون عن الحرية وعن الخروج إلى الحياة, يسألون الله لماذا لا يعيشون ويعرفون المعنى, زعيمهم المتسلط يريد امرأة ليقاوم الفناء والهلاك, تحاصره الرغبة ويهوى سحر الاكتمال, لهفة الحب وجموح العشق يعانقان الضوء والموسيقى, تساؤلات الخطيئة والقسوة تمتد إلى ما بعد الخير والشر, وما بعد الحب والجنس, الشابة الجميلة تدرك معنى خوف الرجال وانسحاب الرغبة والوهج وشعور الإخفاق التام, والعجز حتى عن الانتحار, الرجال لا يجمعهم شيء سوى المكان, زعيمهم يشعر أنه وحيد مع وحيدين, والخروج من البدروم, الذي هو خروج من الليل والخوف والاستبداد, هو المسار الوحيد كي يكونوا ويعلموا ويلمسوا حقيقة المعنى.

تنطلق إيقاعات الرؤى التعبيري المراوغة, أصوات البوم والغربان تشتبك مع مشاعر الخواء والغثيان, بينما يبعث صوت حبات المطر تفاؤلا في أعماق الزعيم, المرأة الجميلة صاحبة المفاتيح تعود, الرجال حولها يحملون الشموع, ينظرون لأعلى, يدركون أنهم جميعا يحتاجون الدفء ليمتلكوا القدرة على الحياة والشعور بالنشوة المقدسة, الموسيقى تعانق الضوء والرجال يدفعون الترس الضخم, فيدور وتتفتح مسارات الحب والحرية.

شارك في هذه التجربة العبقرية الفنانون المتميزون: ياسر أبو العينين, حسن عبدالعزيز، عمرو نخلة, مع الفنانة الجميلة مصرية بكر.

كان الديكور والملابس لنهاد السيد, والإضاءة لبكر الشريف, والإعداد الموسيقي لمريم سعيد.

تأثير الملحمية في المسرح العربي

«نماذج مختارة»(٢)

محمد أحمد كامل

تحليل مقارن

مما سبق سنحاول أن نقوم بعمل تحليل مقارن بين نص «علي جناح التبريزي وتابعه قفة» لألفريد فرج التي استفادت من مسرحية بريخت «السيد بونتيلا وتابعه ماتي».

أولا: صياغة العنوان

لقد اعتمد بريخت في عنوانه على أسماء شخصيات مسرحيته، فعنونها بالسيد بنتيلا وتابعه ماتي، وهو ما فعله ألفريد فرج أيضا فعنون مسرحيته «علي جناح التبريزى وتابعه قفة، لقد اعتمد الكاتبان على ذكر البطل والتابع.

ثانيا: الرسالة العامة التي يقدمها النص:

إن الرسالة العامة التي تقدمها المسرحيتان. يتناوب علي (الشخصية الرئيسة) شخصية مختلفة يتقمصها هو ويؤكد وجودها للآخرين تابعه قفة، تظاهره بأنه أمير فاحش الثراء، والقطب الآخر له هو شخصيته الحقيقية كتاجر مفلس. أما تابعه فهو وجود واحد مستمر: صانع أحذية سابق أصبح متسولا. تبين المسرحية مغامرتهما في بلد حل به الفقر، لكن الصراع الحقيقي لا يدور في هذه المسرحية بين هاتين الشخصيتين، كما هو الأمر في مسرحية بريخت حيث اختلف الأمر.

إن الصراع بين علي التبريزي والحكام الأغنياء في ذلك البلد الفقير، فتنقل علي بين القطبين عملية واعية تماما وتعد خداعا، وهو أمر لا يتفق مع ملحمية بريخت، ولكن يمكن اعتباره أيضا سخرية من خداع النفس عند البشر، فإن علي عندما يتعامل من منطلق أنه صاحب الأموال فاحش الثراء يقوم بتوزيع كل ما يتحصل عليه من أموال التجار على الفقراء مدعيا أنه يتنظر قافلته، ويمكن اعتبار هذا الفعل هو نتاج لصدمة علي جناح التبريزي بعد أن فقد ثروته على حفلات الولائم التي أقامها من أجل أصدقائه، ليجد نفسه وحيدا بعد فقد ثروته.

يناقض هذا ما يحدث مع بنتيلا الذي ينتقل بين العالمين بشكل غير واعٍ نتيجة لشرب الخمر، حيث إن ظهور شخصية بنتيلا الطيبة العطوفة مرتبط بحالة سكر بنتيلا، فالخمر هي التي تتحكم في تقلبات بنتيلا على العكس من علي الذي ينتقل من حالة إلى أخرى بوعي كامل.

لهذا يمكن القول إن ألفريد فرج تأثر بصنع الحدث من بريخت، ولكن اختلف دافع كل من الكاتبين في صنع شخصيته الرئيسية وفقا لثقافة كل منهما، ففي الوقت الذي جعل فيه بريخت شخصيته بنتيلا تسكر، فيظهر بنتيلا كان ألفريد فرج يعتمد على حيلة الخداع والتنكر لتظهر الشخصية.

ثالثا: توظيف شخصية التابع

اعتمد بريخت في مساعدة بطله على شخصية "التابع/ المربي" أو "التابع/ الصديق" الذي يرافق سيده في رحلته ويعمل أغلبية الوقت على عدم وقوع سيده في مأزق إما بمساعدته أو دفع الضرر عنه دون علمه.

فقد حاول ماتي أن يمنع الأذى عن سيده بنتيلا حين حاول توضيح وضع السيد للعمال الذين تم انتقاؤهم للعمل لديه من السوق أثناء سكره، حيث أخبرهم بأن السيد بونيتلا لن يقوم بتوظيفهم حيث إن صفاتهم الجسدية لا تلائم الوظيفة. وحين حاول أن يساعد ابنة السيد بنتيلا (إيفا) على الهروب من خطيبها (إينوسيلاكا) حيث إنها لا تحبه، هذا بالإضافة إلى تحمل ماتي إهانات سيده له، والشخصية الازدواجية التي يمتلكها بين سكره وبين وعيه، ولم يحاول قط استغلال شخصيته السكيرة التي يكثر خلالها بصرف الأموال.

أما ألفريد فرج فهو يرى أن الثراء الحقيقي في الصديق الوفي وضرب لنا مثلا في توظيف "قفة" الذي تقاسم ماله الذي جمعه بصعوبة بالغة مع شخصية علي، وبالرغم من ضياع الأموال فإنه قد ساعده في النهاية بعد أن تسبب في الإيقاع به في يد الشرطة، مشيرا إلى أن القيم النبيلة لا يرتبط وجودها بالمال أو الوظيفة أو المكانة؛ بل هي طبيعة بشرية داخل الإنسان، فالأخلاق النبيلة وجدت في أشخاص مختلفين ووظائف مختلفة، وهو ما بينه من خلال علي جناح التبريزي وقفة تابعه وزوجته الأميرة ابنة الملك الجشع، والمفارقة في وجود ابنة تحمل الصفات النبيلة من أب جشع لا يهمه غير مصلحته، هو إبراز ذلك الاختلاف البشري أن نفس البيئة والمستوى قد يخرج منهما شخصان بصفات مختلفه تماما بين الخير والشر.

رابعا: السمات الأسلوبية داخل النصين

كتب بريخت المسرحية في برولوج واثني عشر مشهدا، إذ تبدأ المسرحية بالبرولوج ولا يعتبر هنا مدخلا لقصة المسرحية بقدر ما يوظفه بريخت في تقنية المسرح الملحمي، لكي يحقق به أسلوب التباعد الذهني ويستخدمه في تأثير أسلوب التغريب. وهذا ما أكده د. أحمد سخسوخ حيث تحدث خلال تحليله للنص: "بالفعل اكتملت في هذه المسرحية عناصر الملحمية لدى بريشت إذ استخدم البرولوج، وأساليب التعريب المسرحي، وكتبت المسرحية في عدة مشاهد يفصل كل مشهد من الأخراعية وطرق إبعاد المتفرج ذهنيا عن الحدث ومفارقات كوميدية وغير ذلك من تقنيات المسرح الملحمي".[١]

كتب ألفريد فرج مسرحيته «علي جناح التبريزي وتابعه قفه» من فصلين يحتوي كل منهما على عدد من المشاهد ويفصل بين الفصلين لوحة صغيرة تُسمى «الجراب» لا تمت أحداثها للمسرحية بصلة.

يعد تشابها مع نص بريخت الملحمي، حيث إن الهدف من الفصل الموجود في اللوحة الواقعة ما بين الفصلين هو نفس الهدف الواقع في نص بريخت الذي فصلت بين مشاهده أغنية، ليكون الهدف هو تحقيق أحد مبادئ الملحمية في فصل المشاهد عن الحدث منعا للاندماج في الأحداث بهدف إعمال العقل عند المتلقي في فهم الأحداث والتفكير فيها.

ويأتي الخيال في نص علي جناح التبريزي في مقابل ازدواجية الشخصية عند بنتيلا، حيث إن التبريزي المفلس الذي فقد ثروته يعي أن لدى الإنسان سلاحا آخر، هو الخيال، وبه

يمكن للإنسان أن يغير الواقع أو على الأقل أن يراه كما يشتهي، فيترك لخياله العنان ليتصور مائدة عامرة بكل صنوف الطعام، وحين يشد رحاله إلى بلاد بعيدة، فإنه يتخيل أنه أمير تتبعه قافلة محملة بكل شيء، فتنفتح أمامه أبواب المدينة، وتجري أموالها بين يديه، فيوزعها على الفقراء. وهكذا يتمكن التبريزي -بالخيال- من تغيير الواقع وإقرار العدل.

يبدو الحضور البريختي قويا في مسرحية «الملك هو الملك» لسعدالله ونوس، فالمسرحية مكونة من مدخل، وخاتمة، وخمسة مشاهد، وأربعة فواصل، لكل مشهد وفاصل عنوان يلخص هذا المشهد أو ذاك الفاصل، مثلما فعل بريخت في بعض أعماله المسرحية، فنجد سعدالله ونوس قد طرح عناوين المشاهد على لافتات مثل: (الملك يتذكر أن الرغبة مسلية وغنية بالطاقات الترفيهية)، (الواقع والوهم يتعاركان عندما يضجر بيت مواطن اسمه أبو عزة)، (الملك يعطي سريره ورداءة للمواطن أبي عزة)، (المواطن أبو عزة يستيقظ ملكا)، وعناوين الفواصل مثل: (حكاية عن تاريخ التنكّر وسر الجماعة السعيدة)، (محكوم على الرعية الآن أن تعيش متذكرة)، (تذكر بأنها لعبة ونتراهن على النتيجة)... إلخ، وهذه اللوحات الأربعة عشرة لعلم الأحداث وتعلّق عليها.

مسرحية «الملك هو الملك» حملت بين طياتها آراء سياسية واجتماعية مفادها أن الأنظمة لا تتغير بتغير الشخصيات، تدور أحداث المسرحية حول ملك مستبد قد اتخذ من أنين رعيته متعة له، فما إن حس بالملل حتى نزل إلى عامة الناس متنكرا ليتسلى بهمومهم، فيلتقي بتاجر قد انتكست حالته وأفلس فآل إلى الخمرة التي جعلته يهذي بالحكم رغبة في الانتقام ممن كان سببا في إفلاسه، فيجعل منه ملكا لفترة كي يستمتع بقرارته البلهاء، وما إن يتحقق حلم التاجر حتى يلجأ إلى أساليب القهر بغية الحفاظ على عرش الملك، فيحذو حذو الملك المستبد، وهنا تكمن العقدة، فيصدق عامة الشعب أن التاجر هو الملك، فيجد الملك نفسه قد راح ضحية لما خطط له في تلك اللعبة وخسر عرشه.

يلاحظ من وسائل التغريب في النص، أن عمد سعدالله ونوس إلى قطع الحدث، وعدم الحرص طبعا على تطوره، حتى لا يحدث التشويق والاندماج بالنسبة للمشاهد، واستخدم سعدالله ونوس الفعل الماضي للتغريب التاريخي وحرصا على أن تظل هناك مسافة بين الحدث والمشاهد.

استخدم بريخت في مسرحيته «رجل برجل»، مشهد الجنود الإنجليز وهم يسلمون ملابس زميلهم المفقود إلى المغفل «غالي غاي»، ويتحول من مجرد حمال معقل إلى جندي نشيط، يستخدم سعدالله ونوس الحيلة نفسها في مسرحية «الملك هو الملك»، عندما يعطي أبو عزة المعقل تاج الملك ورداءه، ويتحول بذلك من مجرد معقل إلى ملك.

تقوم الفكرة الأساس مختلفة في كلتا المسرحيتين عند كل من بريخت وسعدالله ونوس؛ إذ إن أبا عزة لم يتحوّل باختياره، كما هو حال "غالي غاي"، فالرداء عند بريخت لا يلعب إلا دورا ثانويا، أما عند ونوس تلعب دورا أساسا وأعطيت رداء وتاجا، وأعطيت ملكا، وتقوم الغاية الأساس على استبدال إنسان بآخر من خلال تغيير التوب، إنها تنفي إمكانية تغير الإنسان، إذا لم يستبدل النظام، وتقوم المسرحية إجمالا على الخليل بنية السلطة في الأنظمة القائمة على الملكية.

"اعتمد ونوس في بناء مسرحية (الملك هو الملك) على إحدى حكايات ألف ليلة وليلة، ساعيا إلى إسقاط التراث على الواقع العربي المعاصر للتعبير عن مشكلات عصره وهموم شعبه، وهذه هي القضية الأساس التي شكلت هاجسا فكريا وفيا في مسرحيته (الملك هو الملك)"[٢].

يمكن القول إن الدرس الواضح الذي طرحته المسرحية، يتمثل في أن تغيير الأفراد، لا يعني إطلاقا تغير الأنظمة، فليست المسألة مسألة شكل فقط، وتغيير الشكل، لا يعني في حال من الأحوال تعبير المضمون أو الجوهر، فعلى الأنظمة أن تعبر من قواعدها. وهكذا تمكن ونوس في مسرحية «الملك هو الملك» أن يطرح للمشاهد العربي، شكلا مسرحيا عربيا استخدم التغريب وسيلة لكسر إيهام المتلقي، وجعله يقظا، دافعا به إلى التفكير فيما يدور حوله من أحداث.

وفيما يلي نستعرض بعض النماذج من مسرحيات قاسم محمد، مسرحية «بغداد الأزل بين الجد والهزل» [...] تعالج هذه المسرحية قضايا النضال السياسي حيث القدم (حركة النساجين) وانتفاضتهم قبل مئات السنين هذا على مستوى الرسالة الفكرية التي تستهدفها المسرحية، فإنها تتناول الكفاح المعاصر من أجل الديمقراطية - وهذه مسألة جوهرية في الصراع الطبقي اليوم سواء أكان ذلك في العراق أم في سائر البلدان العربية.

يناقش في «كان يا ما كان» وهو عنوان مسرحية تاريخية أخرى. وهي شعبية تلتحم في كل واحد بشخصية (الرواية) الذي يفتتح المسرحية ويقود الجوقة ويخبر الجمهور من الحدث قبل تقديم المشهد ويعلق على الأحداث بالأغاني والمقامات . إنها الهوية التعليمية/ التربوية»[٣].

في الختام توصل الباحث إلى وجود بعض المتشابهات في النصوص النماذج الثلاثة المتأثرة بالمسرح البريختي:

استلهام التراث تشابه في النماذج الثلاثة لنقض الأوضاع المجتمعية.

تقسيم النص المسرحي إلى عدد من المشاهد.

وجود فصل بين المشاهد بأغنية أو بمشهد فاصل ليعمل على عدم تسلسل الأحداث في إطار ثابت ليحث المتلقي على التفكير.

وجود تشابه ملحوظ في عناوين النصوص المسرحية المستخدمة بين بريخت والكاتب العربي.

التشابه في الرسائل العامة للنصوص من حيث الفكرة والاختلاف في المضمون وطريقة التناول.

المراجع

كتب

أ.د إدريس قرقوي, أثر التغريب في المسرح الجزائري الناطق باللغة الأمازيغية, مجلة النص المجلد ٨٠ / العدد: ٣ , ص ٦٣٣-٦٥٦, ٢٠٢١

ألفريد فرج, أضواء المسرح الغربي, دار الهلال, ١٩٨٩

د. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، ١٩٨٥

د. أنيس فهمي إقلاديوس، من أعلام المسرح الألماني المعاصر، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩

د. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، سلسلة عالم المعرفة, الكويت، ١٩٧٨

د. ماري أليلس - د. حنان قصاب، «المعجم المسرحي»، كتبة لبنان ناشرون، لبنان،١٩٩٧

د. محمد صالح مروشية, أثر المسرح الملحمي البريختي في التغريب عند سعدالله ونوس, مجلة دراسات اللغة العربية وآدابها - فصلية محكمة - العدد الثامن عشر, ٢٠١٤

مقالات

AF_%D٨%B٩%D٨%B٣%https://www.marefa.org/%D٨]
D%٨٦%D٩%٨٨%D٩%_٨٧%D٩%٨٤%D٩%٨٤%D٩%A٧%%D٨
[B٣%D٨%٨٨%٩

ألفريد فرج، وعبلة الرويني. "حوار مع الكاتب ألفريد فرج. قسم أدب ونقد، بنك المعرفة المصري [.http://search
٣٠٦٨٩٩/mandumah.com/Record]

غازي شريف "المسرح الملحمي والتغريب عند بريشت. "مجلة الآداب, بنك المعرفة [.http://search.mandumah
٢٦٤٤٨٥/com/Record]

لميس العماري، "برتولد بريخت والمسرح في العالم الثالث" مجلة الأدب بنك المعرفة[Record/com./٤://search.٢٥٥١٦
mandumah http]]

مقال على موقع المعرفة الإلكتروني يتحدث عن سعدالله ونوس.

هوامش

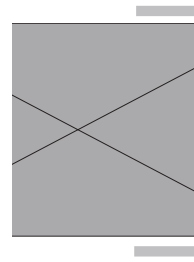
١- د.أحمد سخسوخ, برت بريخت " النظرية والتطبيق .. مسرحاً وسينمائياً"، اكاديمية الفنون, دراسات ومراجع, ٢٠٠٦, ص١٦٢

٢- د. محمد صالح مروشية, أثر المسرح الملحمي البريختي في التغريب عند سعد الله ونوس (مرجع سابق)

٣ - لميس العماري،. «برتولد بريخت والمسرح في العالم الثالث.» مجلة الأدب بنك المعرفة[Record/com.mandumah http ٤://search.٢٥٥١٦/]]

من تجارب الإبداع الجماعي

في ذاكرة مسرح الأقاليم



عيد عبد الحليم

الإبداع الجماعي كمنهج في العمل المسرحي ليس جديدا على الحركة المسرحية المعاصرة عالمية كانت أو عربية، ومن التجارب التي لفتت نظري في الفترة الأخيرة «مشروع المسرح الجماعي» الذي أشرف عليه المخرج المسرحي المتميزة «أحمد إسماعيل» واشتركت فيه مجموعة من الفرق المسرحية من محافظات مصر المختلفة، منها فرقة «قرية شما» بعرض «الفأس والشمروخ» وفرقة «جوقة الشرابية» بعرض «شرابية المخطية» الصياغة الدرامية لسعيد حجاج وإخراج فكري سليم، وفرقة «باب الشعرية» بعرض «باب الجدعنة» إخراج كما السيد وفرقة «قصر ثقافة الريحاني» بعرض «مقابر الصدقة» إخراج حسين عبده، وفرقة «الماي» بعرض «الماي ٨٦» إخراج عزت عاشور والماي إحدى قرى «محافظة المنوفية» وتحديدا مركز شبين الكوم، وفرقة «شبرا بخوم» بعرض «سهرة ريفية» تأليف وإخراج أحمد إسماعيل.

وقد كتب المشروع بشكله الأول المخرج أحمد إسماعيل في ديسمبر (١٩٨٤)، واعتمد على ثلاث محاور، الأول الجانب النظري، والثاني الخطوط العملية، أما الجانب الأول وهو الإطار النظري فقد جاء في صورة بيان تأسيسي للفكرة ينظر إلى المسرح باعتباره عملية اجتماعية نوعية في الأساس، وإن كان عمليات الإلحاق التقني والمادي التي واكبته على مدار التاريخ لا تستطيع أن تنال من هذه الحقيقة ولا أن تصمد بديلا عن جوهره الاجتماعي الحي.

وهي نظرة ـ على ما أعتقد ـ تعود بالمسرح إلى عصور ازدهار حيث يصبح له وظيفة اجتماعية تواجه وتحث وتثير في نفس المشاهد الطاقة الكامنة للرؤية لاستخلاص نتائج منطقية أحيانا ولا منطقية في أحيان كثيرة في محاولة لفض الالتباس الوجود الإنساني، وتأكيدا لماهية هذا الوجود، بعيدا عن الطابع الاستهلاكي والاستفزازي الذي فرضته ما يمكن أن يسمى بـ»سنوات المسرح التجاري» التي أخذت الكثير من القيم المسرحية العريقة التي بني على أساسها هذا الفن الرفيع الذي واكب التطور البشري وارتبط بكل ما هو إنساني وقيمي، وكان ـ دائما ـ أداة للكشف والرصد والتحليل والبحث عن مكنونات النفس في بساطتها وتشابكاتها الداخلية والظاهرية.

بالإضافة إلى ذلك فإن ما طرحته الفكرة حول انفصال مسرح العاصمة عن الجمهور وخلو المدن الصغري والقرى من الفرق المسرحية، والبحث عن بدائل إيجابية لتطوير فكرة مسرح القرية، أو بمعنى أدق «المسرح الشعبي» أمر غاية في الأهمية، ويعني ضرورة نزول المسرح إلى مناطق جديدة ومغايرة بعيدا عن ممارسات المركزية الثقافية ـ التي أضعفت الإبداع بصفة عامة وليس المسرح فقط ـ وأوجدت مسميات أيديولوجية في الأساس «كأدباء الأقاليم» و»فناني الأقاليم» وغيرها من المسميات التي تخدم ـ في الأساس ـ توجهات النخبة الاجتماعية والسياسية والثقافية وقد عاد هذا ـ بطبيعة الحال ـ بالسلب على الفن ـ بصفة عامة ـ في محافظات مصر المختلفة، من خلال ضعف طرق الأداء الفني والنص الأدبي المكتوب، نظرا لضعف الإمكانيات المادية من ناحية ومن ناحية أخرى لندرة الاحتكاك الثقافي الذي تنتج عنه تجارب ثقافية أكثر عمقا وتأثيرا.

جمع ميداني

ويكاد المشهد المسرحي في أقاليم مصر أن يكون غائبا بالمرة ـ اللهم إلا محاولات نادرة لبعض مخرجي وفناني العاصمة الذين يحنون إلى أماكنهم الأولى، وهو ما فعله «أحمد إسماعيل» عن وعي تام بالتجربة فقد جاء بثلاث فرق من محافظته التي ولد فيها «المنوفية» وهي «شما والماي وشبرابخوم» لتقديم تجارب مسرحية تتسم بطزاجة الرؤية، فضلا عن إقامة ورش عمل مسرحية تقوم على جمع المأثورات الشعبية والجمع الميداني لمظاهر الاحتفالات والطقوس الدينية والشعبية في دائرة كل موقع وعلى امتداد عدة شهور، فقد انصبت جهود كل فرقة في كتابة نص مسرحي أولى يتخلق من المشكلات الواقعية واستلهام أشكال الاستجابة الحية والتاريخية التي قدمها ويقدمها الشعب في مفهوم المشكلات ومواجهتها.

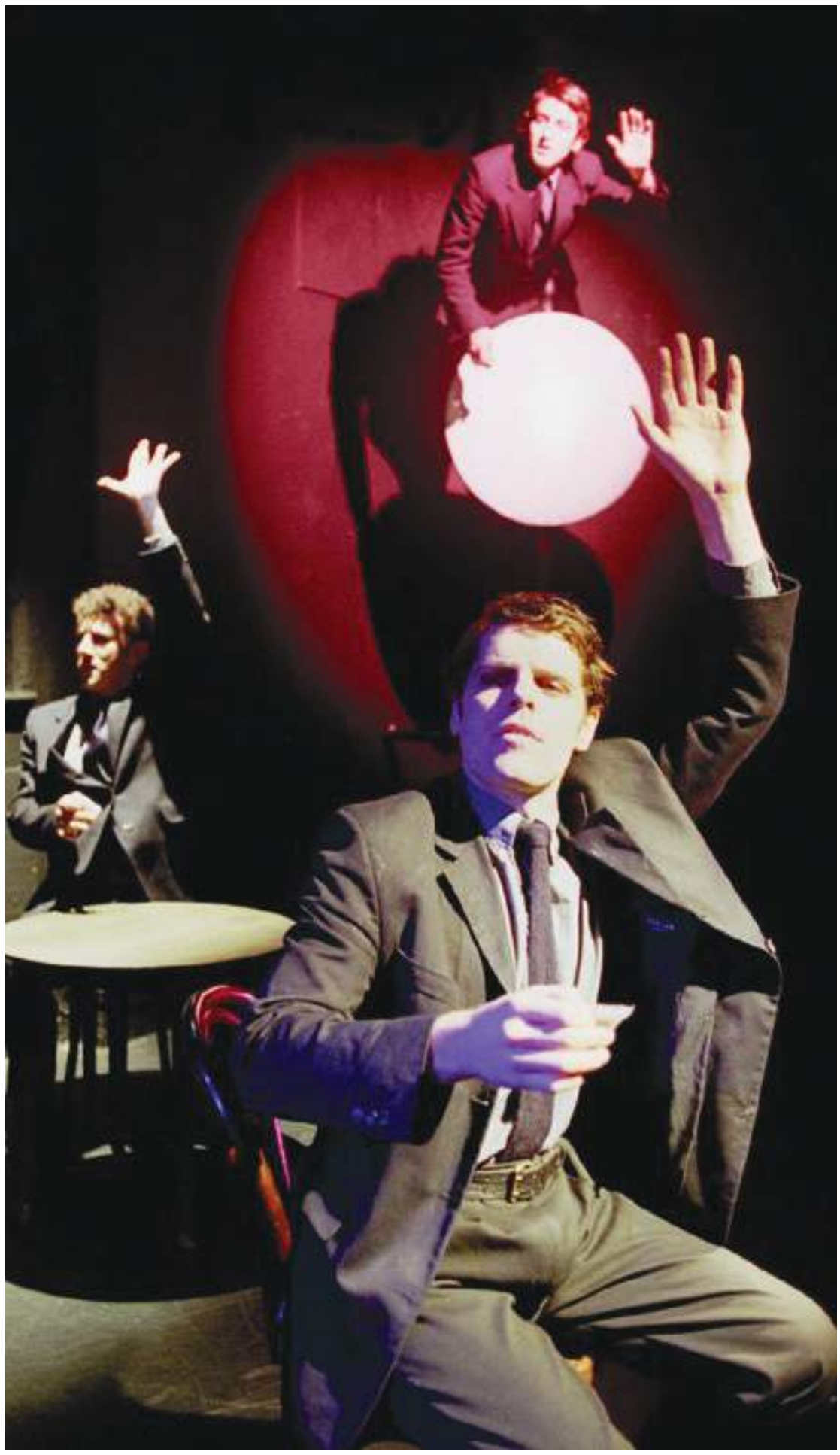
وعلى حد تعبير «أحمد إسماعيل»، فقد «وضعت هذه الطريقة الأشكال المسرحية التقليدية في موقف صعب، وبالمثل فإن محاولات التجديد تعرضت هي الأخرى لامتحان حقيقي في إثبات ضرورتها وشرعيتها الفنية».

وقد رأينا أنه خلال شهور قليلة تمكنت الفرق الست المشاركة في المشروع من وضع يدها على مشروعها المسرحي الخاص، بعد أن تبلورت ملامحه ومشاهده وأبطاله وبعد أن شرع أقدر الأعضاء في كل فرقة في صياغة نص مكتوب مستلهما مساهمات الأعضاء الآخرين، وأخذ مخرج الفرقة في اكتشاف وتنفيذ خطة الإخراج وتحديد مساعديه وأدواته.

يضاف إلى هذا الجهد المناقشات الجادة التي دارت حول بلورة فكرة هذا المشروع وشارك فيه مجموعة من المسرحيين الهواة ـ في ذلك الوقت ـ أمثال «بهائي الميراغني وعبير علي وحسن عبده ورءوف جمعة وسهام إسماعيل ومحمد عزت ونهاد أبو العينين ويوسف إسماعيل» وقد ساهمت هذه المناقشات في تطوير الملامح العامة للمشروع، وأسفرت عن قيام المخرج بهائي الميرغني بإعداد دراسة نظرية ناقش ـ خلالها ـ مفهوم الإبداع المسرحي الجماعي في مصر في إطار النموذج التجريبي للمسرح العربي.

مصير الدراما في المجتمع الحديث:

النظرية الاجتماعية والطليعة المسرحية(٢)



تأليف: جيفري س . الكسندر
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

لا يمكن إلقاء اللوم على مخاطر الحداثة على العقل الأداتي للعروض بعد الدرامية والعروض السلعية. على العكس من ذلـك, كانت الـشرور الاجتماعية مدفوعة بالعواطف الثقافية ذات القوة الأدائية الهائلة. ففي المجتمعات الحديثة والمحدثة وما بعد الحداثية, ربما للأفضل أو الأسـوأ, فإن الدراما الاجتماعية موجودة لتبقى. فلا يقتصر الأمر على أن الحياة الاجتماعية تتجاوز الدرامي؛ بل إنها لا يجب أن تحاول. ومنذ أربعة عقود أكد ريموند ويليامز أن المجتمعات لا تزال تحتاج إلى جعل الوعي دراميا:

نحن نعيش في مجتمع أكثر حركة وأكثر تعقيدا في آن واحد, وبالتالي في بعض النواحي الحاسمة, أكثر غموضا نسبيا من معظم مجتمعات الماضي, ومع ذلك فهو أيضا أكثر إصرار والحاحا. فلم يكن النظام العام الواضح لكثير من الدراما التقليدية متاحا لنا لعدة أجيال.... ولكن لم يكن التقديم والتمثيل والدلالة أكثر أهمية من أي وقت مضى. فقد انطلقت الدراما عن العلامات الثابتة, وأثبتت ابتعادها الدائم عن الأسطورة والطقس والنماذج الهومية ومواكب الدولة... ولكن الدراما, التي انفصلت, لم تنفصل تماما... فبتجاوز ما يرى كثير من الناس أنه مسرحانية لصورة عالم الوعي العام, هناك دراما أكثر جدية وأكثر فاعلية وعميقة الجذور: جعل الوعي نفسه دراميا.

الدراما أساسية في البحث عن المعنى والتضامن في العالم بعد الطقوسي. وإلا كيف يمكن الحفاظ على المعنى والأساطير عندما تتفكك ميتافيزيقا الدين الكوني وتصبح الطقوس متفرقة وناقصة؟

الدراما تزيح أجزاء من النظام الديني قبل الحديث, مع أنها تشملهم. وبتحويل العالم إلى نص, تعكس الدراما السرديات القوية التي يقاتل فيها البطل والبطل المضاد ضد وجهة نظر كل منهما الآخر للخير والحق. ومن خلال التعرف على هذه الشخصيات, يتواصل الجمهور مع المعاني خارج أنفسهم ويعملون بشكل انعكاسي من خلال مضامينها الأخلاقية, ويتعرفون على الأبطال والأعـداء, ويصنعون التجليات من الأحداث التاريخية, ويختبرون التضامن مع الآخرين من خلال التطهير. يبلور المسرح

هذه العمليات ويركزها بأسلوب جمالي بشكل انعكاسي, ولكن يتخلل الشكل الدرامي الحياة الاجتماعية بأسرها. فبدون الدراما, لن تتأكد المعاني الشخصية والجماعية, ولا يمكن تمييز الشر, ويستحيل الوصول إلى العدل.

(ثالثا)

قبل المسرح, عندما كان هناك كون وطقوس, كانت تداولية الأداء بسيطة جدا. وبعد ظهور المسرح, في عالم التعقيد والتشتيت بعد الكوني, يصبح الأداء الاجتماعي صعبا للغاية. وإذا كان لا بُدّ أن تفهم النظرية الاجتماعية وتتصور هذه الصعوبات, فيجب عليها ألا تدرس كيف تنفصل التقنية الدرامية في المسرح والمجتمع وتشكل عناصر الأداء فقط, بل يجب أن تسعى إلى تجميعها معا ثانية.

ظهور النص:

بينما يعالج أرسطو الدراما ظاهريا, فإنه في الواقع يشرح بناء النص الشعري. إذ يشرح «موضوعنا هو الشعر, وأقترح أن أتحدث عن بنية الحبكة المطلوبة للقصيدة الجيدة, وعدد وطبيعة الأجزاء المكونة للقصيدة «. ومع هذا التركيز داخل النصي, يسلط أرسطو الضوء على البنيات السردية مثل التراجيديا والكوميديا, مستفيدا منها للتنبؤ بالتأثيرات الدرامية. ومع ذلك, فإن أقرب ما وصل إليه من تداولية الأداء, هو نصح الشعراء بوضع أنفسهم بشكل خيالي في مكان الجمهور:

في الوقت الذي يبني فيه الشاعر حبكته, ويشارك في الإلقاء, يجب عليه أن يتذكر (١) أن يضع المشاهد الواقعية أمام عينيه قدر المستطاع. وبهذه الطريقة, ومع رؤية كل شيء بوضوح، إن جاز التعبير, سوف يبتكر ما هو مناسب, وسيكون تجاهل التناقضات هو أقل احتمال... (٢) بقدر ما يكون الأمر كذلك, يجب على الشاعر أن يطبق نظريته من خلال إيماءات شخصياته... بضيق وغضب مثلا, ويصورهما بأكبر قدر من الصدق الذي يشعر به من يحسهما في الوقت الحالي.

وبعد ألفي سنة, عندما انبثق المسرح مرة أخرى من الطقوس الدينية, وجدنا نفس التركيز النصي الداخلي في مقدمات بيير كورنيه لمجموعة مسرحياته, غير المقيدة بنفس الإيمان بأن النجاح المسرحي مضمون من خلال تماسك المكتوب في المسرحية. مؤكدا على أن الدراما توحد الحدث والزمن والمكان, يصر الكاتب المسرحي الفرنسي الكلاسيكي أن نص المسرحية, المبني بشكل صحيح, يخضع لعناصر الأداء المسرحي الأخرى بحيث يتم قمع أي احتمال في التقديم أو التفسير. وينصح كورنيه بقوله «يجب أن يكون هناك حدث واحد تام, يجعل ذهن المتفرجين صاف». معترفا بأن «يمكن أن يكون ذلك الحدث مكتملا من خلال بضعة أحداث أخرى فقط, وأن هذه الأحداث الأخرى ربما تكون أقل اكتمالا», ويؤكد, مع ذلك, أنه إذا أمكن ظهور هذه الأحداث الثانوية كأعداد للحدث الرئيس, عندئذ سوف تنجح في الحفاظ على المتفرج في حالة تشويق ممتعة». فالحفاظ على المظهر والاستمرارية المتدفقة هو كل شيء, أما حقائق الشخصية وظروف العمل فإنها غير مهمة. ويشرح كورنيه: «ليس من الضروري أن نعرف بالضبط ما يفعله المشاهدون في فترات التوقف التي تفصل بين الفصول, إلا إذا كانت تساهم في الحدث عندما تظهر على خشبة المسرح».

ليس مطلوبا من الشاعر أن يعرض كل الأحداث الخاصة التي تظهر حدثا بعينه؛ يجب عليه أن يختار عرض تلك الأحداث الأكثر فائدة سواء من خلال جمال المتفرجين أو من خلال تألق أو عنف العواطف التي يقدمها... ويخفي أحداث أخرى وراء المشهد بينما يخبر المتفرجين عنهم من خلال السرد أو حيلة فنية أخرى... ويجب أن يتدخل بنفسه بأقل قدر ممكن من الأشياء التي حدثت قبل الحدث الذي يقدمه. مثل هذا السرد مزعج, لأنه عادة ما يكون غير متوقع, ويسبب اضطراب في عقول المتفرجين.

الجمهور المستقل:

ومع ذلك عندما صاغ كورنيه هذه التأكيدات داخل النصية, بدأت المسارح الخاصة في إزاحة مساحات الأداء العامة والأداء الأرستقراطي. ومع انهيار الرعاية المسرحية, وازدهار أسواق الدراما, وانفجار الصراع الاجتماعي, تلاشت ثقة كتاب المسرح الهادئة في التأثير البلاغي لحيلهم الخطابية. وأصبحت خيالية عالم خشبة المسرح والمشاهدين أكثر وضوحا. واستبدلت الأكشاك بالتجاويف, ووضعت الإضاءة على الأرضية -وقد تم تركيبها لأول مرة في المسارح الخاصة في القرن السابع عشر- كحاجز مادي جديد بين المشاهدين والمسرح. تواجه النصوص المسرحية الآن الجمهور بطريقة صريحة, وأصبح من الصعب أكثر من أي وقت مضى للتأكد من أن الجمهور الذي تم منحه حق التصويت سواء من الطبقة العاملة أو الطبقة الوسطى, قد تم تحفيزه وإسعاده. ففي العقود الأولى من القرن التاسع عشر, كان الجمهور صاخبا. وبحلول منتصف القرن, أصبحوا أكثر رصانة. فاقترح بوث «لقد تحسن السلوك, والشكاوى في

نهاية المطاف لم تكن بسبب الضجة في مكان الأوكسترا, ولكن من الضجة الشديدة في القاعة». والآن أصبح يُنظر إلى الجمهور الأقل انتباها على أنه حائط المسرح الرابع, ليس فقط بشكل ملموس بل بشكل مجازي, للنص الذي يفترض أن يكون مؤثرا ومجسدا على خشبة المسرح. وقد حاول هنري جيمس يائسا أن يكون كاتبا مسرحيا ولكنه فشل, وألقى اللوم على الجمهور متجاهلا اضطراب تقنياته الدرامية. وبصوت ينضح بالسخرية, انتقد الروائي الأمريكي الطبيعة الوحشية للجمهور الحديث بشكل أساسي:

التجمع الغفير لسكان المدينة التجارية الكبيرة في ساعات النهار عندما يكون مذاقهم في أدنى مستوى, وهم يتدفقون من الفنادق والمطاعم, متخمين بالطعام والمنشغل بالبيع والشراء, وبكل الانشغالات القذرة الأخرى في هذا العصر, وهم يتزاحمون في كتلة ملتهبة, وهم محبطون في جماعتهم, في ملل ويرغبون في استعادة أموالهم على الفور قبل الساعة الحادية عشرة. ويتخيلون وضع المتأنق أمام محكمة كهذه! وينبغي أن يقدم الكاتب المسرحي أقل التنازلات. ولعل أحد مبادئه الرئيسية هي أن يساعده المتفرجون على اللحاق بقطار الضواحي, الذي يتوقف في الساعة الحادية عشرة والنصف.

على الرغم من هيمنة جيمس على النص الروائي, فإنه لم يستطع ترجمته إلى نص يتكلم على خشبة المسرح.

ومع ظهور الجمهور كعنصر مستقل وكتجاوب بشكل مؤقت في المسرح, يمكن رؤية تحذيرات بريخت السياسية ليس فقط على أنها معيارية بل أيضا تحليلية؛ إذ حددت تقنياته الجمالية موضوع الانسحاب الاجتماعي من التقمص والعاطفة مع خشبة المسرح. ولكن دريدا قد فهم أن الاغتراب يركز فقط, بإصرار تعليمي وثقل منهجي, على عدم مشاركة المتفرجين في العمل الإبداعي, في قوى التشتيت في فضاء المسرح. وكما يقترح سينفيلد, يعتمد كل شكل فني على استعداد ما للمتلقي للتعاون مع أهدافه وتقاليده. ولكن إذا كان الجمهور موجودا دائما, فلم يتم تصوره إلا مؤخرا بطريقة أصبحت متعامدة مع الأداء, كعنصر مستقل. ورغم ذلك تعتمد أكثر المسارح تطرفا على استعداد الجمهور للمشاركة. ويشير برت أوستاتس إلى أنه «حتى عند بريخت, فإن كل شيء يسعى إلى مستواه الإيهامي», ويعتمد نجاحه الدرامي على «رغبة الجمهور على التفاعل بما يتوافق مع ما يكون عليه العمل». وكذلك يتبع بوال بريخت في رحلته مع أرسطو, فإنه يصر, رغما عنه, على أن الحائط الرابع, الذي بنته الطبقات الحاكمة, يمكن هدمه, ولا بُدّ من هدمه. ويشكو بوال من أن كلمة «متفرج» كلمة سيئة لأنها تجعل المشاهد أقل من الإنسان. ودعوته إلى مسرح جديد للمقهورين, وقد كان هذا الناقد المعترف بالتطهير يأمل في أن تلهم الدراما الأمل في الانتصار وأن تستعيد البروليتاريا قدرتها كممثلين.

وفي النقد الأدبي, درست نظرية استجابة القارئ الانقسام بين النص والجمهور بشكل أكثر تحليلية. ويذهب ستانلي فيش إلى أبعد من ذلك ليقترح أن الجماعة التفسيرية -الجمهور بالمصطلحات المسرحية- يبتكر نصوصه الخاصة في فعل القراءة. وقد كرس كتاب الدراما الطليعية أنفسهم لاكتشاف طرق كسر الحائط الرابع, وابتكروا نظرية وممارسة التمثيل العاطفي الداخلي والنصوص المسلية, والأدوات الأيقونية, والإخراج الجذاب. وأحيانا يحاولون أن يتجاوزوا الجمهور بالتوجه إليهم مباشرة. وإذا صدموا المشاهدين وأساءوا إليهم (كما تقول الحجة), فربما يدمجونهم في نصوصهم في نفس الوقت. وهذا النوع من التفكير يخبرنا عن الوصف التمهيدي لبيتر هاندكه في مسرحيته «الإساءة إلى الجمهور» (١٩٦٦):

«لن تتلقوا ما تستحقون هنا. وفضولكم ليس كافيا. ولن تقفز أي شرارة منا إليكم. ولن تتكهربوا... فهذا ليس مختلفا عن عالمكم فلم تعودوا تسترقون السمع. فأنتم المادة وهذا ليس سرابا ولن تروا الحوائط التي تهتز... وخشبة المسرح هذه لا لا تمثل شيئا... ولن تروا الظلام الذي يتظاهر بأنه ظلام آخر. ولن تروا النور الذي يتظاهر بأنه نور آخر. ولن تسمعوا أي ضجيج يتظاهر بأنه ضجيج آخر. ولن تروا الغرفة التي تتظاهر بأنها غرفة أخرى. لن تختبروا هنا الزمن الذي يتظاهر بأنه زمن آخر... ولن نرسم خطا ونحن نتحدث إليكم... وليس هناك حزام إشعاع بيننا وبينكم».

لقد تحول المنظرون الديمقراطيون الميالون بشكل كبير إلى استقلالية الجمهور لإنقاذ العقلانية من الصنعة المسرحية. وفي مقاله عن المتفرج المتحرر، أشاد جاك رانسيير بمن يراقب ويختار ويقارن, ويربط ما يراه بمجموعة الأشياء الأخرى التي شاهدها في مسارح أخرى, وفي أماكن أخرى, الذي يؤلف قصيدته الخاصة مع القصيدة التي يراها أمامه, ويشارك في الأداء بإعادة تشكيلها بطريقته الخاصة. وفي مثل هذه الجهود, ومع التخلص مع مشروطية الحياة المسرحية, تعكس الفلسفة السياسية الطموحات الجمالية للطليعة المسرحية.

ومع بزوغ فجر القرن التاسع عشر والكشف عن الفجوة المصيرية بين النص والجمهور, تدفق كل شيء آخر. وبين مطرقة النص وسندان الجمهور ظهرت كل التطورات المفاهيمية التالية, وفهمنا كل منهما كبوتقة لدمج أدائي جديد.

ظهور الممثل:

يقدم تحول التمثيل أوسع التطورات التي تم تأملها. ففي أواخر القرن الثامن عشر, أشاد دينيس ديدرو بالممثل باعتباره متفرجا لا مباليا ولا يتأثر, والمتغلغل بلا حساسية, الذي أتقن الفن الذي يقلد كل شيء. ومن أجل التنوير, كان النص هو الملك. ويسأل «ما هي الحقيقة إذن على خشبة المسرح؟» ويجيب ديدرو «إنه توافق الفعل والإلقاء والوجه والصوت والحركة والإيماءة, مع نموذج مثالي يتخيله الشاعر». ومع بداية القرن العشرين, بالمقارنة, رفض العبقري جوردون كريج فكرة الممثل كمجرد آلة تصوير, وأطلق دعوة واضحة لتحرير الممثلين باعتبارهم مصدر الإبداع في حد ذاتهم: «اليوم يشخصون وينقلون, وغدا يجب أن يمثلوا ويفسروا, وفي اليوم الثالث يجب أن يبتكروا».

في الواقع, في بداية القرن الماضي فقط, صار تدريب الممثل مهنة واعية بذاتها. وقد كانت فكرة هذا المجال الجديد هي إيقاظ النص الميت, لكي يقف شامخا, ولكي يمشي ويتكلم. ويصف ديفيد كريزنر ما حدث في

جريدة كل المسرحيين

عشرينيات القرن الماضي عندما هاجرت أفكار كونستانتين ستانسلافسكي إلى الولايات المتحدة. وفي أيدي معلمين مثل لي ستراسبورج وستيلا أدلر وسانفورد ميزنر, غيّر ما يُسمى منهج التمثيل على خشبة المسرح والسينما. وانتقل التمثيل من كونه "من الخارج إلى الداخل" -من النص إلى الممثل- إلى أن أصبح "من الداخل إلى الخارج", وسمح للممثل بأن يكون له تأثير في فهم النص. وبدلا من مجرد الإشارة إلى المشاعر, حاول الممثلون الآن فعلا أن يعيشونها. وبدلا من التصنع, تم توجيه الممثلين إلى إبراز حضور طبيعي غير متكلف. وبدلا من المسرحانية المبالغ فيها, كان لا بُدّ أن يكون الأداء مثل السلوك الطبيعي. وأثناء التدريبات, كان يتم إبعاد الممثلين عن النصوص نهائيا, وأن يشاركوا في الارتجال, وأن يتكلموا بثرثرة, وأن يقوموا بإعادة الصياغة, والانخراط في التعبيرات المتكررة بلا تفكير, والتمارين المعدة لتحفيز التفسيرات الشخصية للممثلين بحيث تصبح عواطفهم مستقلة عن كلمات الكاتب المسرحي المطبوعة في النص. وقد شجع ستراسبورج على اللحظات الشخصية في التدريبات ويقترح أن استدعاء الذكريات المؤلمة والمبهجة من ماضي الممثلين وتقديمها هو الأسلوب الذي يحررهم من أي التزامات تجاه النص أو الجمهور. وقد تم تصميم منهج التمثيل بطريقة تكاد تكون منهجية. فالمسرح يمكن أن يصبح دراميا, وفقا لرأي كريزنر, إذا حقق الممثل تجربة المشاعر الحقيقية, ويعمل لحظة بلحظة على الباعث, ويتكلم ويستمع وكأن الأحداث على خشبة المسرح تحدث فورا.

وفي فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية, واصل جيرزي جروتوفسكي التقاليد العملية لجعل التمثيل مركز النجاح المسرحي. وأعلن أن التقنية الشخصية والمشهدية للممثل هما لب فن المسرح. فالنص بذاته غير مفيد, وأكد أنه في تطور الفن المسرحي كان النص آخر العناصر التي تضاف. وفي الواقع, بالمقارنة مع مغزى التمثيل, كانت كل عناصر الأداء الأخرى عمليا غير مفيدة أيضا. ومن خلال الاستبعاد التدريجي لكل ما هو غير ضروري, وجدنا أن المسرح يمكن أن يوجد بدون المكياج والملابس المستقلة والسينوغرافيا, وبدون فصل منطقة الأداء (خشبة المسرح), وبدون الإضاءة ومؤثرات الصوت. والشيء الذي لا يمكن أن يوجد المسرح بدونه هو علاقة التواصل الحسي الحي والمباشر بين الممثل والمتفرج. وقد سأل شيكنر المخرج البولندي عما قصده بتذكيره بعبارة "لا تؤدي النص" فأجاب جروتوفسكي بقوله:

إذا أراد الممثل أن يؤدي النص, فإنه يفعل أسهل شيء. فالنص مكتوب فهو يحرر نفسه من الالتزام بفعل أي شيء ولكنه إذا أظهر نقص هذا الفعل الشخصي ورد الفعل, فعندئذ فإن الممثل ملزم أن يشير إلى نفسه داخل سياقه وأن يجد سطور بواعثه... فالمشكلة دائما هي نفس المشكلة «أوقف الخداع» وابحث عن البواعث الصادقة. الهدف هو إيجاد تلاقي بين النص والممثل.

وكما يشرح ستاتس, إنه لا يوجد مميز في المسرح.

وبالمقارنة مع فرص التدخل التأليفي في النثر والشعر, فلا يوجد في المسرح سوى الحضور الموضوعي للإيهام, وتلك الهالة التي يمكن ابتكارها بواسطة وعي الممثل باكتفائه الذاتي. وقد نظم المسرح الحي عند جو تشاكين أداء موحدا خلق نصوصا مسرحيا من خلال الأداء المشترك. وكتب عن «حضور الممثل» لكي يفسر نجاحه «يشير كل تاريخ المسرح إلى الممثلين الذين يملكون هذا الحضور ويستكشف روش ذلك لكي يدرس نفس الشيء «الخاصية التي تجعلك تشعر وكأنك تقدم بجانب الممثل, ولا يهم مكان جلوسك في المسرح».

(رابعا)

هناك عدة موضوعات مرتبطة لم أتناولها هنا. أحدها هو الدراما السينمائية, والدراما على الإنترنت, وقد كانت مساهمتها القوية حركة إعادة التقديم الدرامي هي فكرة هذا المقال. وقد أصر المنظر السينمائي الفرنسي ومؤسس مجلة كراسات السينما أندريه بازان على أنه بالمقارنة للكتابة والمسرح, فإن أنطولوجيا السينما هي الواقعية. فقد سعى كل تجديد سينمائي - بداية من المونتاج والتحريك والسينما ثلاثية الأبعاد, ومن اللقطات المقربة إلى اللقطات الطويلة واللقطات البانورامية, ومن كاميرات الفيديو المحمولة إلى سينما الحقيقة, ومن أشكال التليفزيون الطويلة والقصيرة - إلى تعميق اعتقاد المشاهدين بأن ما يشاهدونه ويشعرون به هو شيء حيوي وحقيقي, إذا كان مختلفا بوضوح عن الحياة الاجتماعية الفعلية.

ويتحرك الموضوع الآخر فيما وراء المسرحي إلى مصير الدرامي في الفنون الأخرى. وخلال نفس الفترة التي تأملتها هنا انتقل الفن التشكيلي والنحت من التمثيل السردي إلى التجريد كصيغة مهيمنة, ومع الموسيقى كان الانتقال من الهارموني إلى النغمي. فهل دفع الانتقال من المادية والواقعية هذه الفنون إلى ما بعد الدراما؟ كثيرا ما يتم تقديم هذه الحالة غالبا, ولكن يبدو أنه انتقال فقير بالنسبة لي. فما قبل الانطباعية وما بعدها والوحشية والبنائية والتكعيبية والسيريالية والتعبيرية التجريدية والتقليديين والفن الشعبي والفن المفاهيمي - كل ابتكارات الطليعة الراديكالية هذه في الفن التشكيلي, قد لا ينظر إليها على أنها جهود لخلق اغتراب عن الفن المعاصر, ولكنها تقنيات لإعادة تكوين هالته وغموضه, لتوفير ارتباطات أكثر كثافة مع النزعة الجمالية.

هناك قضايا اجتماعية جديدة وليس فقط قضايا نظرية على المحك في هذه الحجة حول ما بعد الدراما. وإذا تصورنا المسرح الطليعي باعتباره ما بعد درامي, فربما عندئذ يمكن تنظير المجتمع المعاصر باعتباره مشهدا, وأن القصة التي يرويها ديفيد فوستر والاس ليست نكتة ساخرة, ولكنها صحيحة أحيانا. وتقترح حجتي, على العكس من ذلك, أن والاس كان على صواب في يضع قصة الدراما المكتشفة في إطار ساخر. وببحث دراسات الأداء الحالية, اكتشفنا أن عودة الدرامي موضوع قوي. وتوضح هذه الكتابات كيف أن العناصر التي تؤسس المنطقي لكل تحرر جمالي هو استعادة القوة الدرامية. لأن كل تجديد مسرحي كانت الحجة هي أنه بتحرير هذا الشكل الخاص والمتميز للقوة الدرامية, سوف يصبح من الممكن أن ندمج عناصر الأداء في الدراما مرة أخرى.

وأتمنى أن أكون قد وضحت في هذا المقال, هل كانت النظريات المسرحية والمسرحيات الاجتماعية مؤثرة, ومتضافرة جوهريا. وتتدخل التقنيات وأدوات التناول الجمالي بعمق في مؤسسات وعوالم الحياة في المجتمع المعاصر في الصراع من أجل القوة وعمليتها الرأسية وفي جهود خفض القوة إلى حجمها. فلا تستطيع الحركات الديمقراطية السيطرة على سلطة لا يمكنها أن تكون بعد درامية. فليس المشهد الفارغ, ولكن تجربة تنشيط الأسطورة والقيمة هي الهدف التي يسعى كل من الأداء الجمالي والاجتماعي من أجله.

.....

جيفري ألكسندر يعمل استاذا بجامعة يول بالولايات المتحدة الأمريكية .

نشرت هذه المقالة في مجلة Theory، Culture & Society، vol ٣١، ٣ -٢٤، ٢٠١٤

مذكرات نجيب الريحاني الحقيقية والمجهولة(١٢)

وما زال بديع خيري يحذف من المذكرات!!

في مذكرات الهلال ذكر بديع خيري على لسان نجيب الريحاني كلاماٍ يخص عزيز عيد وسيد درويش فيما يتعلق بمسرحية «شهرزاد» .. وّفيه قال الريحاني الآتي: «تغير شعور كل من المرحومين الأستاذين عزيز عيد والمرحوم الشيخ سيد درويش نحوي فركبا رأسيهما، وسمعت من بعض المتصلين بهما أنهما ينويان رفع راية العصيان، ويتحدثان بأن الإيراد الذي يدخل جيبي من فرقة الكازينو – ولست ممثلاٍ فيها – يجب أن يكون من حقهما وحدهما. وحين وصل إلى سمعي هذا الخبر، قصدت إليهما وصارحتهما بأنني رجل لا أحب العمل إلا في وضح النهار. ثم سردت عليهما ما وقفت عليه من شأنهما، وأتبعته بأني على تمام الاستعداد لنفض يدي من المشروع وتركه لهما بخيره وشره، فعليهما أن يذهبا بالفرقة حيث شاءا، وأن يكفياني مئونة النظر في أمرها. وكان ذلك الإجراء الحاسم فصل الخطاب بيني وبينهما، وتضافر الاثنان في إخراج رواية «شهرزاد». ومع ما تهيأ».

بديعة مصابني

سيد علي إسماعيل

إلى هنا ينتهي كلام الريحاني!! والغريب أنه كلام مُقتطع ومن المؤكد أن له تكمله!! فنهاية الكلام جاءت هكذا: « وتضافر الاثنان في إخراج رواية «شهرزاد». ومع ما تهيأ «!! وبالعودة إلى المذكرات الحقيقية المكتشفة «مذكرات ١٩٣٧»، وجدت تكملة ربما سهى عنها بديع ولم ينقلها، وجلّ من لا يسهو!! وهذه هي التكملة بنصها:

« وتضافر الاثنان في إخراج رواية «شهرزاد». ومع ما تهيأ لها من موسيقى عذبة وألحان سحرية قلّ أن اجتمعت في غيرها، فإن فرقة الأستاذين عزيز وسيد درويش لم تقم لها قائمة ولم تنل من إقبال الجمهور وتقديره أي حظ. هذا فيما يختص بالشريكين المخالفين، أما أنا فقد فضلت أن تقوم فرقتي بإخراج رواية كبيرة من نوع الأوبريت كلفت الأستاذ صادق سيف أن يقتبسها، وقد وضع أزجالها الزميل بديع أيضاً وجئت بملحن كان في تلك اللحظة مبتدئا وهو إبراهيم أفندي فوزي، وكلفته أن يلحن بعض الأزجال كما عهدت إلى الأستاذ محمود رحمي في مهمة تلحين البعض الآخر، وأخرجناها باسم «فرجت»، فكان نجاحها كبيراً، وقد سررت كثيراً حين لمست من إقبال الجمهور رغبته وإعجابه. وأتبعت «فرجت»، بأخرى أطلقت عليها اسم «أنت وبختك»، ثم ثالثة أسميتها «٢٤ قيراط»، وفي هذه الرواية أسندت إلى صديقي توفيق المردنلي دوراً هاماً. نجحت هذه الروايات .. وبدأ بعض النقاد الذين كانوا يكتبون ضدي ينحازون إلى صفي ويحبذون عملي. وفي مقدمتهم الأستاذ حامد الصعيدي الموظف الآن في البرلمان المصري، والذي سبق أن أشرت إليه في إحدى المذكرات السابقة. ويسرني أن أقول إن صداقتنا أضحت من ذلك اليوم وثيقة لم يعتورها أي وهن. في ذلك العهد تألفت شركة ترقية التمثيل العربي من صاحب العزة طلعت حرب بك - باشا الآن - ومن بعض الماليين البارزين، وكونت هذه الشركة فرقة على رأسها العكاشيون الثلاثة «عبد الله وزكي وعبد الحميد»، وأمدتها بالمال الوافر والخير الغزير، فتقدم إليها كبار الكُتّاب والمؤلفين وبدأت تخرج روايات فخمة ضخمة لفتت أنظار الجمهور إليها .. وهنا بدأ نجمي في الهبوط، كما بدأ عملي في التدهور .. تذكرت تلك العرافة التي تنبأت لي منذ سنوات بالثروة الطائلة التي يعقبها الإفلاس الجامع وقلت أين لي أن أجد هذه السيدة لأقدم إليها شهادة الاعتراف بالنبوغ والقدرة على اختراق حجب الغيب .. ذلك لأن الأموال التي جمعتها في السنوات من ١٩١٨ إلى ١٩٢٠ حملتها الرياح العاصفة التي هبت بعد سنة ١٩٢٠ وأصبحت يا مولاي كما خلقتني. أما ذلك الفيلسوف الفرنسي الذي زار نجع حمادي منذ سنوات أخرى وألقى محاضرات عن السعادة وعدم إمكان حيازتها بالمال ولا بغيره .. الفيلسوف المسكين الذي ضربت بأقواله عرض الحائط ولم آبه لها .. بل ولم أعباً بقائلها!! أصبحت في سنة ١٩٢٠ أقرّ بصحتها من ألفها إلى يائها، كما أصبحت أتمنى أن يجمعني الزمان به لآخذ عنه نظرياته الفلسفية وأسلم إليه قياد نفسي وزمام

مذكرات كشكش بك

لنابغة الكوميدى الاستاذ نجيب الريحانى

عنوان المذكرات

أمري! والآن فلأترك عالم الفلسفة والخيال ولأهبط إلى عالم الحقيقة المجردة. في أثناء تمثيل رواية «٢٤ قيراط» قدمت لي سيدة كي تعمل في فرقتي، فلما اختبرتها ألفيتها عظيمة في الإلقاء مشجية في الغناء، كما أنني وجدت في قوامها السمهري وشكلها العام ما يناسب المسرح تماماً .. هذا وإن تكن لغتها إذ ذاك مشوبة بمسحة من اللهجة السورية. كانت هذه السيدة «بديعة مصابني» وقد تعاقدت معها بالفعل وكنت معتزماً تكليفها بإلقاء بعض الأغاني والمنولوجات في فترات الراحة بين فصول الرواية. إلا أنه حدث أن هجرت السيدة بديعة مصر، قبل أن تظهر على مسرحنا، وعادت إلى سوريا. وبعد أن انتهينا من تمثيل رواية «٢٤ قيراط»، تقدم إليّ الحاج مصطفى حفني مدير تياترو برنتانيا الآن، وعرض أن يكون شريكاً لي في القيام برحلة إلى الأقطار الشقيقة، سوريا ولبنان وغيرها .. وبعد مفاوضات بيننا تم الاتفاق نهائياً فرافقت الفرقة بكل أفرادها وقصدنا توا إلى هناك».

وسأترك للقارئ تبرير عدم وجود هذا الجزء في مذكرات الهلال، حتى لا يُقال إنني ضد بديع خيري، وضد ما قام به من حذف لمذكرات الريحاني الأصلية عام ١٩٣٧!! وعندما يجد القارئ المبرر الذي يقتنع به لتبرير الحذف السابق، أرجو أن يتمسك به ليبرر به الجزء القادم الذي حذفه أيضاً بديع ولم يذكره في مذكرات الهلال، وفيه يقول الريحاني:

«.. كانت هناك «بالوعة» تشفط النقود من جيبي بقوة سحرية أو مغناطيسية .. أو سميها كما تشاء .. فإذا حاولت الخلاص منها ذهبت محاولاتي أدراج الرياح!! هذه البالوعة هي «الروليت». فقد كانت تجذبني اليها كلما مرت .. وكلما أحست بجيبي عامراً .. ما دام بآكل وأشرب وأنام في الكازينو!! وفي آخر شهر أغسطس وقد كنت جالساً في غرفتي أفكر في حالتي وفيما وصلت إليه .. بل وفيما أنا غارق فيه من دين للفندق جاء من يستدعيني لمقابلة المدير!! آه .. والله وطبيت يا أبو النجب!؟ لازم عاوز الحساب يا أمير .. وما ألعن الكلام في الحساب وفي سيرة الحساب!! واتخذت طريقي في الحال .. لا إلى الإدارة، بل للبحث عن باب غير مطروق أزوغ منه هرباً من حدوث ما لا تحمد عقباه بيني وبين السيد

توفيق المردنلي

نجيب الريحاني بديع خيري

سيد درويش

المبجل مدير الكازينو .. ولكن المثل القديم يقول: «اللي يخاف من العفريت يطلع له»، فما كدت أخطو بضع خطوات أوصلتني إلى «حودايه»، زرقت منها حتى حصل تصادم .. أنا والمدير .. راس في راس!! عيني يا عيني .. اللهم أجعله خيراً!! لم «يبوز» الرجل في وجهي ولم يكشر عن أنياب الفواتير والملحقات .. بل أخذني من يدي إلى مكتبه وسألني عما إذا كنت مبسوط والا لأ .. برضه بشرة خير .. ثم تدرج من ذلك إلى ذكر مثل فرنسي .. معناه أن الحساب الكويس ينتج صداقة متينة!! فانكمشت على أثر هذه المفاجأة غير المنتظرة .. وقلت في نفسي إذا كان هذا المثل صحيحاً فإن عمري ما حايكون فيه بيني وبينك صداقة لا متينة ولا موقتة!! وأتبع الرجل قوله بإخراج فاتورة الحساب من درج المكتب وناولني إياها .. وبعد قراءتها - على أقل من مهلي - مرة وثانية وثالثة وجدت أن المطلوب من العبد الفقير دُقة .. هو مبلغ وقدره مائة جنيه واثنان!! ولو باعوني بما معي من ملبس وموبيليا فيا دوب يحصلوا الجنيهين الاثنين .. وأعدت الفاتورة إلى الرجل دون أن أنبس لا ببنت شفة ولا بامرأة شفة، فأعاد الرجل ترديد المثل الفرنسي إياه .. وكأنه يذكرني بالدفع .. وإلا مافيش صداقة!! فأما عن الصداقة ففي ستين داهية ياسيدي مش ضروري أبداً من وجودها بيني وبين جنابه .. وأما عن الدفع .. فإيدك مني والأرض. ابتسم صاحبنا وأخرج من الدرج ورقة أخرى قدمها إليّ قائلاً: «وقع هنا» فوقعت سريعاً دون أن أعرف والله ما حوت، وكل ما ظننته أنها كمبيالة بالأجرة وتحديد وقت لسدادها!! وأخذ الرجل هذه الورقة ودق الجرس طالباً الصراف .. فلما مثل أمامه قال له: هات حساب مسيو ريحاني! فخرج وعاد إلينا يحمل رزمة من أوراق البنكنوت أحصاها أمامي فإذا مجموعها مائة واثنان وخمسون جنيها أعطاني إياها وهو يقول: نبقى خالصين! .. خالصين؟! يا نهار زي القشطة .. إيه العبارة!! وشرح لي المدير سر الموضوع قائلاً ما معناه أن التصريح بإدارة الروليت في الكازينو مقصور على ليلة واحدة في الأسبوع، هي ليلة الأحد. وقد فكرت في أن أطلب الترخيص بإدارتها ليلة إضافية أجعلها لحسابك أنت - بصفتك من ضحاياها المكسعمين - فليسامحني الله على استعمال هذه الكلمة المجعمصة الغير مطروقة قبل أن يطلع علينا بها هواة هذا النوع - ولما مالت الجهات المختصة في الترخيص وسطت كثيراً من الكبراء الذين يعجبون بك مدحت مساعيهم وأديرت الروليت في الليلة الماضية فبلغ الإيراد ٢٥٤ جنيها خصمنا منها المائة والاثنين التي ندينك بها والباقي ١٥٢ هو حصتك أنت .. ونبقى خالصين!! وهنا زال انكماشي فاتجعصت في مقعدي ونفخت أوداجي و وضعت ساقاً فوق ساق وهززت رأسي وأنا أقول لمدير الكازينو صحيح يا خواجة .. الحساب الكويس ينتج صداقة متينة .. وأنا من النهاردة وطالع صديقك المتين. وقصدت في الحال إلى جبل لبنان متبعاً ما نصح به الراسخون في فن التصييف، وهناك نزلت في بلدة ظريفة لطيفة خفيفة اسمها «أهدن»، ومع أننا كنا إذ ذاك في شهر يونيو من عام ١٩٢٩ فقد كان الثلج ما يزال يغطي قمة الجبل ويحيط بالفندق الكبير الذي سكنته إحاطة السوار بمعصم الحسناء. أما نزلاء هذا الفندق فكانا اثنين، أنا أحدهما بالطبع، والثاني خوري من رجال الدين .. وكم كان لي معه من جلسات ربما عرجت على بعضها في مذكرة أخرى. لم يكن الفندق قد استقبل في هذا الحين زبائنه لأن شهر يونيو يعتبر باكراً بالنسبة لأهدن ولثلوجها وبردها في مثل ذلك الوقت من كل عام. وكاد رأس المال الذي أحمله - وهو الثلاثين جنيها - ينفد مني وأقعد ع الحديدة، فأسرعت قبيل ذلك بكتابة خطاب رقيق إلى الوصية أصف لها لبنان وجمالها وأؤكد لها أن صحتي جت على هواها. وإنني إذا عدت قبل تمام الاستشفاء كانت النتيجة وبالاً على الصحة الغالية. وكأننا يا بدر لا رحنا ولا جينا، وبناء عليه، ومن حيث ما ذكر عرفناكم بأننا في أشد الاحتياج إلى ما نستشفى به، ولا نسأل إلا عن صحتكم التي هي غاية القصد وبلوغ المراد أفندم. ووصل خطابي إلى الست الوصية .. وقد فاتني أن أقول لك إنها واعية .. وأنها تعرف الصورة إيه .. وكان قد سبق لها أن اتفقت مع متعهدين في الإسكندرية وفي رأس البر على أن تقوم فرقتي بإحياء حفلات فيهما بعد عودتي من لبنان، فلما طلبت المال وأنا في أهدن، جلست تضرب أخماساً لأسداس .. وتشيل من هنا وتحط هنا، فخشيت إذا هي لم ترسل لي ما طلبت أن تقوم في دماغي فأضرب عن إحياء الليالي المبيعة .. وتبقى وقعتها .. ووقعة المتعهدين .. زي ما أنتم عارفين؟؟ ولذلك .. أرسلت لي ما طلبت من نقود .. وكانت تصييفة لها العجب. عدت من أهدن لعمل ليالي الإسكندرية ورأس البر، ويهمني أن أقول بأنني عقب وصولي أحسست بأن فرقة رمسيس كانت في عنفوان شبابها، وكانت قد سيطرت تماماً على كل ما عداها من الفرق، أما نحن فكان مركزنا في نظر الجمهور كشيء لا بد منه والسلام .. ولو من باب التسلية وقتل الوقت .. كذلك يهمني أن أشير إلى ما لاحظته من ازدياد متفرجي الطبقة الراقية الذين كانوا يرتادون مسرحي فكنت كما لاحظت هذه الوفرة التي يزداد عددها يوما بعد يوم خلوت إلى نفسي وأضحكت في عبي .. واجتهدت في أن أرقى بالنوع الكوميدي تدريجاً. وقد مكنني من ذلك أننا - بديع خيري وأنا - قد تغلغلنا إلى صميم نفسيات الجمهور ودرسناها أدق درس وعرفنا كيف نكتسب الثقة الغالية بما كنا نبذل من مجهود متواصل وعمل لم نكن نتوانى في مراجعته وتهذيبه بسهر الليالي مهما طالت وتضحية ما في الحياة من ملاذ في سبيل إظهار عملنا بالمظهر اللائق بهذا الاقبال الكريم من أرقى الطبقات وصفوة المتعلمين والمثقفين في مصرنا العزيزة».