مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
هشام عطوة

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الخامسة عشرة | العدد 822 | الإثنين 29 مايو 2023

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

١٢ عرض في ١٢ محافظة تنير مسارح الثقافة الجماهيرية

من دفتر أحوال المسرح المصري..
مسرحية «ثأر الله» والأزهر الشريف

غصة في حلق المسرح العربي ...
دراماتورج.. أم تأليف.. أم معالجة.. أم؟

خالد جلال يفتتح «مغامرات جيمو»

ويشيد بدمج ذوي الهمم وإظهار طاقاتهم بشكل مميز

افتتح المخرج خالد جلال العرض المسرحي «مغامرات جيمو « من إنتاج فرقة مسرح الشمس لدمج ذوي الاحتياجات الخاصة برئاسة الفنان محمد متولي، وذلك أمس أشاد المخرج خالد جلال، رئيس قطاع شئون الإنتاج الثقافي، والقائم بأعمال رئيس البيت الفني للمسرح، بالعرض المسرحي «مغامرات جيمو « من إنتاج فرقة مسرح الشمس لدمج ذوي الاحتياجات الخاصة برئاسة الفنان محمد متولي، وذلك يوم الجمعة الماضي على مسرح الحديقة الدولية بمدينة نصر .

وقال جلال: إن أهم ما يميز العرض هو دمج أبنائنا من ذوي الهمم وإظهار طاقاتهم الإبداعية بشكل متميز، مشيرا إلى أن وزيرة الثقافة الدكتورة نيفين الكيلاني تولي اهتماما خاصا بملف ذوي الهمم والتأكيد على أهمية دمجهم في المجتمع من خلال الفنون المختلفة.

«مغامرات جيمو» ضمن سلسلة عروض البيت الفني للمسرح التي أعلن عنها خلال المؤتمر الصحفي الذي عقد مطلع يناير الماضي تحت شعار «٢٠٢٣ عام جديد ومسرح جديد»، كما يعد العرض الثاني عشر في هذه السلسلة بعد

عرضي «ياسين وبهية»، و«حلمك علينا» إنتاج فرقة مسرح الشباب، «الملك همام وعصابة الضباع» إنتاج فرقة مسرح الاسكندرية، «بعد آخر رصاصة» إنتاج فرقة الغد، «بيت روز» إنتاج فرقة مسرح الطليعة، «جنة كوكى» إنتاج فرقة المسرح القومى للأطفال، وتدشين مدرسة العصفوري للمخرجين الشباب، «سيب نفسك» إنتاج فرقة المسرح الحديث، «عجيب وعجيبة» إنتاج فرقة المسرح الحديث، «طيب وأمير» إنتاج المسرح الكوميدى، «سيدتي أنا» إنتاج المسرح القومي .

تدور أحداث العرض حول جيمو الذي يبحث عن التريند لتحقيق الشهرة ، وخلال رحلة بحثه يخوض العديد من المغامرات، البطولة للفنانين «كريم الحسينى، إسراء حامد، رندا جمال، عصام مصطفى، كريم محمد سعد»، ومن أبناء مسرح الشمس «شذا محسن، معتصم جوده»، ديكور غادة شلبي، أشعار بلال إمام، ألحان أحمد الناصر، إضاءة عز حلمي، ملابس سماح نبيل، ماكياج نادين، تأليف صلاح متولي، وإخراج محمد عشري.

«هجوم كوكب الأرض» و«صندوق الدنيا» و«جزيرة الحياة»

في نوادي الطفل بالدقهلية

برعاية د. نيفين الكيلاني وزيرة الثقافة، والفنان هشام عطوة رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة، ود. حنان موسى رئيس الإدارة المركزية للدراسات والبحوث، والإدارة العامة لثقافة الطفل برئاسة د. جيهان حسن، وبالتعاون مع إقليم شرق الدلتا الثقافي برئاسة أمل عبدالله، وفرع ثقافة الدقهلية برئاسة عمرو فرج، يستعد فرع ثقافة الدقهلية لتقديم ثلاثة عروض ضمن عروض نوادي مسرح الطفل بالمنصورة، وهي: «هجوم كوكب الأرض»، و«صندوق الدنيا»، و«جزيرة الحياة».

يشارك فرع ثقافة الدقهلية نادي مسرح الطفل بقصر ثقافة المنصورة بعرض «هجوم على كوكب الأرض» من تأليف منتصر ثابت، وأشعار: علي عبدالعزيز، موسيقى وألحان: أحمد العجمي، ديكور: محمد غانم، بطولة جنى سعد، محمود، علاء، خلود، يوسف، مايا، نورهان، مالك، رودي، هنا، جنة، وإخراج إسلام سند الذي قال: العرض يناقش التغييرات المناخية وتدخل الإنسان في إحداث هذه التغييرات، وعن عناصر الفريق قال: عملت على أن يكون أغلبية العناصر هي تجربتهم الأولى على خشبة المسرح، ويشارك في التجربة حوالي ٣٠ طفلا وطفلة وقد سعدت كثيرا بهذه التجربة وأداء الفريق.

قضية الجهل والعلم

يقدم المخرج محمد عبدالجواد مسرحية «جزيرة

الحياة» تأليف وأشعار حسام عبدالعزيز. المخرج تحدث عن التجربة قائلا: العرض يناقش قضية الجهل من خلال سلسلة أحداث تشويقية لبطل اسمه بليد يعيش في الجهل ولا يأبه بالعلم والكتب.

وعن رؤيته الإخراجية قال: قدمت العرض كما ألفه الكاتب. وأشار إلى أن العرض يحمل رسائل، مثل أهمية الهواء والماء والطاقة والأرض لاستمرار الحياة, وأهمية المعرفة لتنمية المدارك عند الطفل. ويتخلل العرض بعض اللحظات الكوميدية دون الخروج عن السياق الرئيسي، ويتراوح عدد الأطفال المشاركين ما بين ثلاثين إلى أربعين طفلا.

المسرحية تأليف وأشعار حسام عبدالعزيز، ديكور محمود نبيل، ألحان عاصم علاء، استعراضات خالد النموري، بطولة إيساف، نسمة، أحمد فوزي، يحيى الإتربي، عمرو فريد، نور، شامل حشيش، سلمى، محمد أحمد، فارس محمد.

تغير المناخ والتلوث

فيما يقدم نادي مسرح الطفل بالمنصورة العرض المسرحي «صندوق الدنيا» تأليف وأشعار مصطفى فتحي، إخراج أحمد مصطفى فتحي الذي قال: العرض يناقش فكرة تغير المناخ، وأثر التلوث على البيئة المحيطة وإهمال البشر للطبيعة وسوء معاملتهم معها. وأشار إلى أن العرض يقدم من خلال قصص يسردها عم دهب رجل البيانولا وابنته.

وعن الرؤية الإخراجية قال: الحركة على المسرح من الوسائل التعبيرية التي يوظفها المخرج لترجمة أفكاره وأهدافه وتحويل النص المسرحي من الصورة الحوارية إلى صورة نابضة بالحياة وإيصالها بأفضل الطرق، مستعينا بتحليله لتلك الحركات وفق أنواعها وأشكالها بأبعادها وتراكيبها التي ترتبط ارتباطا وثيقا بالحدث من جهة، وبالأبعاد الثلاثة للشخصية (الطبيعية والاجتماعية والنفسية) من جهة أخرى لتصوير معطيات فكرية وفنية وجمالية تكون الأساس في مد الجسور بين العرض والمتلقي وأتمنى في النهاية وصول الفكرة للمتلقي البالغ والطفل.

عدد الشخصيات الرئيسية ١٢ شخصية بالإضافة لمجموعة من الأطفال أعضاء فريق الطفل في قصر الثقافة وبعض العناصر المنضمة للمرة الأولى.

العرض تأليف وأشعار مصطفى فتحي، ديكور الزيني، موسيقى أحمد تامر، منفذ إكسسوارات وملابس ياسمين البرنس، منفذ مكياج ندى حسن، استعراضات أحمد السعيد، إضاءة وحيد حمدي، جرافيك محمد طاهر، وإخراج أحمد مصطفى فتحي.

صلاح الحوتي

١٢ عرضا مسرحيا في ١٢ محافظة

تنير مسارح الثقافة الجماهيرية

شهد مسرح الثقافة الجماهيرية نشاطا مسرحيا واسعا في الأسبوع الماضي، حيث قدم ١٢ عرضا مسرحيا في عدة محافظات، وهم: «الإسكندرية، بورسعيد، العريش، القليوبية، أسيوط، بني سويف، الأقصر، السويس، طنطا، سوهاج، الوادي الجديد، دمنهور»، تلك عروض ضمن الموسم المسرحي ٢٠٢٣ للهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة الفنان هشام عطوة، ومن إنتاج الإدارة العامة للمسرح التابعة للإدارة المركزية للشئون الفنية برئاسة الفنان أحمد الشافعي.

مناورة العرش في الإسكندرية

والبداية من محافظة الإسكندرية، حيث قدم قصر ثقافة الأنفوشي مسرحية «مناورة العرش»، وذلك في يوم الأحد ١٤ مايو، العرض المسرحي الذي أخذ عن مسرحية "هاملت" لـشكسبير، و"هاملت يستيقظ متأخرا" لمدوح عدوان. قدمت تلك المسرحية بشكل سينمائي، فقد قدم العرض بطريقة غير تقليدية، حيث قدم أبطال العرض مبارزات حية بسيوف حقيقية أمام ساحة القصر على يد مدربة السلاح الدولي نهى وصفي، لاعبة شيش سلاح في الاتحاد المصري، وقد قامت عازفة الكمان "يارا عزام" بعزف بث مباشر حي لتضفي إحساسا بالواقعية للعرض المسرحي.

طرحت الكاتبة يمنى مطر العرض المسرحي خلال منظور أسطورة إيزيس وأوزوريس، حيث التشابه الكبير بين قصة خيانة العم ست وحصول حورس على العرش، وبين قصة هاملت حيث خيانة كلوديوس لأخيه الملك هاملت الكبير.

"مناورة العرش" بطولة غانم المصري، خالد رأفت، محمد بسيوني، محمد الكزك، طارق محمد، يمنى مطر، صهيب عصام، أبو جميلة، عمرو حلمي، إضاءة إبراهيم الفرن، تنفيذ إضاءة أحمد طارق، دراماتورج وأشعار يمنى مطر، ماكياج د. أحمد بركات ونور محمد، ملابس نجوى منير وميادة ماهر، تنفيذ موسيقى حسام عادل، مخرج منفذ محمد بسيوني، سينوغرافيا وإخراج د. أحمد بركات.

مسرحية "العادلون" في بورسعيد

طرح قصر ثقافة بورسعيد عرض «عادلون» وذلك في مساء يوم الإثنين ١٥ مايو، تدور أحداث المسرحية في روسيا، حيث هناك منظمة ثورية تابعة للحزب الاشتراكي، وتتألف من خمسة أفراد لكل منهم دور معين في تنفيذ خطة لإنجاح مخطط الثورة، "بوريا" هو قائد المنظمة والأكبر سنا وخبرة، "يانك" هو الذراع الأيمن ومنفذ العمليات والاستطلاعات، "دورا" المسئولة عن تصنيع القنابل، "أليكس" وهو المسئول عن رسم الخطط والخرائط، "ستيبان" وهو الشخص العنيف المنضم حديثا للمنظمة.

العرض عن رواية "الأبرار" للكاتب ألبير كامو، إعداد خالد توفيق، ومحمد رزق، تصوير وجرافيك عمرو ميكانو، ديكور إسلام جمال، مخرج مساعد عصام محمد، مخرج منفذ عبدالرحمن خلاف، إخراج أحمد يسري، أداء تمثيلي: مصطفى العوضي، إبراهيم هيكل، مصطفى ناصر، ليلى عبدالقادر، أحمد سعد، ساجد النيلي، محمد رزق، محمد جمعة، عمر ياسر، مصطفى سعد، محمد نصر، مازن هاني.

مسرحية "شحاتين وحرامية" في العريش

انطلق عرض «شحاتين وحرامية» على خشبة مسرح قصر ثقافة العريش وذلك في مساء يوم الإثنين ١٥مايو، تدور أحداث العرض المسرحي حول مجموعة من اللصوص يقررون سرقة الأغنياء برئاسة زعيمهم وإعطاء الفقراء، وتظل عملية البحث جارية، حتى تظهر فرقة المفتش هريسة التي قامت بالبحث عن اللصوص حتى تحصل على مكافأة قدرها ٥٠ ألف جنيه، ويتم بالفعل القبض على اللصوص وتسليمهم لتحقيق العدالة.

الدراما الغنائية الاستعراضية تأليف د. عاطف عبدالرحمن، أشعار عبدالكريم الشعراوي، ألحان أحمد سعد، غناء كل من يحيى هنواتي، أحمد شبل، آمال محمود، مساعد مخرج روان الشريف، مخرج منفذ أحمد ناجي، سينوغرافيا وإخراج يوسف وهدان.

"فندق العالمين" وأزمة الوجودية بمحافظة القليوبية

شهد نادى شباب طوخ بمحافظة القليوبية عرض «فندق العالمين»، وذلك في يوم الإثنين ١٥ مايو. تدور أحداث العرض المسرحي حول العديد من الصراعات، وتنتقل تلك الصراعات للمدير والخادمة، المنجم والطائش، الجميع في انتظار الكشف عن المصير، فنرى إحدى شخصيات العرض المسرحي تقول: "كيف لنا أن نحيا في دائرة الموت؟! وكيف للحياة أن تكون لغزا نعيشه ولا ندركه، نراه ولا نلمسه؟ نستكشف المجهول رغبة منا في الوصول لإجابة، فإذا بالأسئلة لا حد لها؛ في فندق يقبع ساكنوه بين الحياة والموت".

العرض تأليف إيريك إيمانويل شميت، ديكور علم الدين، ملابس سمية دشتر، ألحان عصام السواح، أغاني مصطفى علوان، إضاءة أحمد أمين، إخراج شادي بحيري.

بطولة: سامح هاشم، أحمد دشتر، هدير طارق، ودنيا عصام، ومارتينا تادروس ومحمود طوسون ومصطفى سابق.

مسرحية "لما طلعت روحي" في أسيوط

قدم قصر ثقافة أسيوط عرض مسرحي بعنوان «لما روحي طلعت»، وذلك في يوم الإثنين ١٥مايو، وتدور أحداث المسرحية حول شخص صعدت روحه وسكنت جسده، وتتفاعل تلك الأرواح على حسب ما تفعله في الحياة والموت، ولكن الزوجة يكون لها الدور الأكبر حول توضيحها له بأنه لا بد أن يكون ذاته دون محاولة تشبه بروح أخرى أو شخصية أخرى.

والعرض من تأليف مصطفى حمدي، أشعار محمد أبو زيد، ديكور وملابس حمدي قطب، تصميم إضاءة مايكل يعقوب، استعراضات إسلام مصطفى، ألحان عبدالباري عبدالعزيز، مخرج منفذ جرجس سيدهم، إخراج محمود عيد.

القضية الفلسطينية في عرض «إنها مسألة كرامة» في بني سويف

طرح قصر ثقافة ببا بمحافظة بني سويف العرض المسرحي «إنها مسألة كرامة»، وذلك في يوم الخميس ١٨ مايو، يناقش العرض المسرحي القضية الفلسطينية، وذلك بطريقة الفلاش باك، فيبدأ العرض في السجون الإسرائيلية، فتدور أحداثه حول الشاب الفلسطيني جمال وزوجته ليلى وصديقه بكر ورمزي وزوجته بسمة،

ورقصهم القاطع للتعايش مع الكيان الإسرائيلي. جمال هو أحد أبطال العرض المسرحي الذي يقوم بعمليات فدائية، وتتم إصابته ويختبئ عند صديقه زهري، ويزرع الكيان الإسرائيلي لهم أبو داوود جاسوسا عليهم، وتتم القبض عليهم وسجنهم وتعذيبهم حتى يفقد جمال بصره.

عرض للكاتب الفرنسي إرمان سالاكرو عن «مسرحية لباي الغضب»، إعداد وإخراج أحمد عادل القضاي، أشعار محمد زناتي، موسيقى وألحان محمد عزت، سينوغرافيا مصطفى صبرة، وبطولة رحب عبدالنبي، شريف شحاتة، زهري وديع، منا جمال، مهرائيل عزت.

عرض «الطائر وتميمة الحظ» في الأقصر

على خشبة قصر ثقافة الأقصر، وذلك في يوم الثلاثاء ١٦مايو، بعنوان مسرحي «الطائر»، تدور أحداث العرض عن شخصية طائر مولود بدون لسان، وبسبب هذا فقد عاش حياته بين الطيور بعيدا عن البشر، تحيره والدته بأنها مريضة وقد اقترب أجلها وأنه يجب عليه أن يخرج ويتعامل مع العالم لأنه ليس طائرا بل إنسان، فيذهب إلى سوق المدينة فيجتمع الناس حوله، ويؤمنون بأنه تميمة الحظ بالنسبة لهم لما رأوه من خير ورزق قد أتى على يديه، يبدأ الشرطي في اضطهادهم ويطلب زيادة في الحماية المفروضة عليهم ثم يثورون في وجهه مجتمعين بإيمانهم التام بأن «طائر» سوف يقيهم الشر، وينفذ الشرطي تهديده لهم بحرق محلاتهم فيسقلب أهل المدينة على «طائر» اعتقادا منهم بأنه قد خدعهم بقدرته على تخليصهم من الشرور المحيطة بهم.

العرض تأليف محمود جمال الحديني، أشعار محمد أبو زيد، ألحان د. رأفت موريس، استعراضات مصطفى إبراهيم، سينوغرافيا فاطمة أبو الحمد، مخرج منفذ كريم عبدالسلام دراماتورج وإخراج مصطفى إبراهيم.

بطولة: علي جبريل، محمد الطيب، أحمد حلمي، كريم العبد، عبدالله مسعود، انشن أسعد، مني رسلان.

مسرحية «الحياة حدوتة» في محافظة السويس

انطلاق العرض المسرحي «الحياة حدوتة» لقصر ثقافة السويس، العرض لفرقة بيت لثقافة الزيتيات المسرحية، تروي المسرحية خيطا من الأحداث التي تمر بها أسرة في خلال فترة زمنية تبدأ أحداثها من زواج الأب والأم وتنتهي بالتقلبات التي يشهدها الابن والابنة في محاولات الفرقة التي يقوم بها حارهم للسيطرة والاستحواذ على بيتهم المتهالك القديم، وفي خلال تلك الأحداث نرى الطلال المختلفة على المجتمع كله من خلال تأثير نفس الأزمات، ويهدف العرض لإبراز ضرورة الوحدة والحفاظ على موروثنا من الضياع أو انهيار القيمة.

العرض تأليف د. محمد أمين، دراماتورج أيمن الشريف، أشعار محمد التمساح، ديكور سامح حسن، إضاءة أحمد ناتو، ألحان محمد سعيد، تصميم الدعاية عبدالله سمير، إخراج محمود طلعت.

«الجميلة والوحش» في طنطا

شهد مسرح المركز الثقافي بمدينة طنطا، مساء أمس الخميس، ثاني العروض المسرحية الخاصة بمشروع نوادي مسرح الشباب، عرض مسرحية «الجميلة والوحش»، تدور أحداث العرض المسرحي في إطار من الخيال والرومانسية عن فتاة فقيرة تعشق القراءة وتعيش مع والدها المخترع في قريتهما الصغيرة، بينما يعيش أحد الأمراء في قصره الذي يعتقد سكان القرية أنه مهجور، هذا الأمير الوسيم والمغرور الذي يتعامل مع خدمه بقسوة، ثم تقوم إحدى الساحرات بتحويله إلى كائن قبيح، ليجد نفسه معزولا عن الناس، فيما تتوالى الأحداث ليقع هذا الأمير في حب فتاة القرية.

«الجميلة والوحش» من بطولة عدد من أعضاء فرقة قصر ثقافة طنطا المسرحية، من بينهم: مصطفى طارق، إسلام سمير، سلمى مؤمن، حبيبة عمرو، محمود الفلي، إسراء سمير، تأليف محمد زكي، أشعار محمد عبدالكريم، ملابس دينا عمران، ماكياج أحمد الحداد، وقام بتصميم الاستعراضات إبراهيم كابو، إعداد موسيقي محمود الخضراوي، ديكور قادة فؤاد، ملابس دينا عمران، منفذ الإضاءة أحمد الرمادي، ومن إخراج محمود علامة.

«سيرة بني زوال» في سوهاج

انطلق العرض المسرحي «سيرة بني زوال» لثقافة سوهاج، تدور أحداث العرض حول قرية مصابة بلعنة الهشيم ومرت عليهم السنين، والهشيم ضارب سواده في أرض النجع وفي بطون نساء النجع، فحرمت نساؤه من الأطفال وصار النجع مهووسا بالوديعة التي قد تحل اللعنة، لتتصارع الأحداث ويحل على النجع غريب يقلب الموازين ويكشف الحقائق، وتصل بنا الأحداث إلى سر اللعنة التي فرضت سيطرتها على القرية لسنوات عديدة في أحداث شيقة

العرض تأليف محمد علي، ألحان د. مسعد الطماري، أشعار محمد كمال، سينوغرافيا م. أحمد أبو طالب، مخرج منفذ بهاء حلال، وإخراج محمود الهواري، شارك في التمثيل طارق هلال، مؤمن صابر، عاطف الماظر، دياب كمال، محمد فضل.

كيف تنتقم «الهانم» في بورسعيد

شهد مسرح سينما هيبس، أمس الخميس، أولى ليالي العرض المسرحي «الهانم» لفرقة قصر ثقافة الخارجة المسرحية، بالوادي الجديد، تدور فكرة العرض حول انتقام إحدى النساء بعد عودتها لبلدتها بعد سنين طويلة من الغربة لتنتقم ممن آذوها وطردوها من البلدة.

العرض لمنيل يوسنيا جميل، أحمد أسامة، ندى عماد، سهرة عماد، محمد فرحات، أحمد نهامي، حسين ناجي، محمود شعبان، أيمن حسين، أحمد سعيد أبو جبل، تأليف حسام عبدالعزيز، أشعار أسامة سند، ألحان رومانو زاخر، استعراضات مارك صفوت، ديكور وملابس محمد صلاح، مهندس صوت مصطفى سيد، مهندس إضاءة أحمد ربيع، إخراج حسن رفقي.

عرض «العمى» في دمنهور

انطلق في قصر ثقافة دمنهور، في يوم الخميس الماضي، العرض المسرحي «العمى» الذي يروي خيطا من الأحداث عن وباء انتشر مؤخرا بسبب العين بعمى أبيض، هذا الوباء الجديد سريع العدوى وأسبابه غير معروفة، حيث تدور الأحداث في حجر صحي لمجموعة من المصابين، ويوما بعد يوم تزداد الأعداد، وتدور الأحداث بين هؤلاء المصابين في هذا الحجر.

العرض عن رائعة جوزيه ساراماجو «العمى»، دراماتورج أحمد عصام، أشعار سعيد شلبي، ديكور محمود صلاح، ألحان عاصم علاء، إضاءة أحمد طارق، كيوجراف عمرو باتريك، إخراج محمد عفيفي.

جهاد طه

«المأوى»
أول عروض فرقة قصر ثقافة شرم الشيخ

تجربة ممتعة وشاقة في آنٍ واحد خاضها المخرج محمود عثمان لتكوين وتجديد فرقة قصر ثقافة شرم الشيخ، وتقديم أول عروضها، فالأمر لم يكن باليسير، ولكن إصراره كان كبيرا في خوض هذه التجربة، وإعداد كوادر جديدة لهذه الفرقة من محبي أبو الفنون، ورغم التحديات التي واجهته؛ فإنه استطاع التغلب عليها، وكانت باكورة إنتاجه بعد تجديد وتكوين الفرقة. عرض «المأوى» هو شريحة قصر ثقافة شرم الشيخ المسرحية، تم تقديمه على مسرح القصر في الفترة من ٨ مايو وحتى ١٤ مايو الماضي، وهو ضمن عروض شرائح المسرح بالهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة المخرج هشام عطوة، إنتاج الإدارة العامة للمسرح التابعة للإدارة المركزية للشئون الفنية برئاسة الفنان أحمد الشافعي، وقُدم من خلال إقليم القناة وسيناء الثقافي برئاسة الكاتب محمد نبيل، من خلال فرع ثقافة جنوب سيناء الثقافي بقيادة مدير عام الفرع الأستاذ أحمد فريج، بثقافة شرم الشيخ بقيادة مديرة قصر ثقافة شرم الشيخ الشاعرة أميمة إسماعيل. المأوى تأليف أحمد سمير، إخراج محمود عثمان، تمثيل: محمد العدل، محمد السويسي، عبدالله إمام، محمد أبو الحسن، آندرو جورج، عمر عفيفي، مؤمن محمد، خالد أبو اليزيد، مهند أيمن، أحمد شاهين، ياسين عماد، لوسينا علي، أسوم محمد، سمر نبيل، هبة فودة، مريم شاكر، أميرة محيي الدين، جنى وائل، إعداد موسيقي وتعبير حركي كريم خليل، تصوير فوتوغرافيا يوسف الحكيم، تصميم ديكور وملابس عمر كمال، تنفيذ ملابس آمال يوسف، تصميم إضاءة أحمد أمين، تصميم بانفلت إيريني وجيه، إدارة مسرحية أحمد خميس، نانسي حمدي، هبة حماد، سارة سيف، محمد الشامي، مساعد مخرج علياء صقر، مخرج منفذ أمجد لطفي.

أجرينا خلال تلك المساحة مجموعة من اللقاءات مع مخرج العرض محمود عثمان ومؤلف العمل أحمد سمير وبعض الأبطال.

تكوين فريق مسرحي في قصر ثقافة شرم الشيخ تجربة مليئة بالتفاصيل والأحداث

قال المخرج محمود عثمان مخرج عرض «المأوى» عن بداية تجربته وتأسيس فرقة بقصر ثقافة شرم الشيخ: بداية هذه ليست التجربة الأولى لي كمخرج في إنشاء وتكوين فرق، فكانت لي عدة تجارب منها على سبيل المثال تأسيس فرقة في معهد نظم المعلومات بالسويس، وفريق الجامعة بالسويس، وفرقة بيت ثقافة فيصل بالسويس، وقد كلفني العام الماضي الفنان إبراهيم المهدي مدير الفرق بأن أعمل على تجديد وتكوين فرقة قصر ثقافة شرم الشيخ رغم أني في ذلك الموسم تم ترشيحي من قبل فرقة بأسيوط، ولكن ثقته جعلتني أغامر وأسعى لتكوين الفرقة، وتجربتي في تكوين فريق مسرحي في قصر ثقافة شرم الشيخ تجربة مليئة بالتفاصيل والأحداث، وهي تجربة متعبة وشاقة، وخاصة أنني من المخرجين الحرصين على حضور المهرجانات المسرحية، فكنت أقرأ دائما عن مهرجان شرم الشيخ الدولي، ولم يصادفني وجود فرقة تشارك بالمهرجان، وتمثل المحافظة غير أني دائما في ذهابي وتطلعي إلى المهرجانات ومشاركات الفرق الخاصة بالهئية العامة لقصور الثقافة على مستوى الجمهورية، لم أجد اسما لقصر ثقافة شرم الشيخ، ومن هنا أتتني الفكرة، ويمكن أن يكون للقدر دور في ذلك، فكانت هناك أمسية شعرية في محافظة السويس، وكان يحضرها الشاعرة أميمة إسماعيل، وعلمت بعدها أنها مديرة قصر ثقافة شرم الشيخ، وعندما عرضت عليها فكرة تأسيس فرقة بقصر ثقافة شرم الشيخ رحبت بالفكرة كثيرا، ودعمتها وتواصت مع مدير إدارة المسرح المهندس محمد جابر الذي تواصل معي، ورحب بالفكرة وشجعني عليها وكان معي خطوة بخطوة، وكان ذلك ضمن سعيه وراء تنشيط واتساع رقعة الثقافة في شتى أنحاء الجمهورية، إنشاء فرق جديدة في بعض محافظات الجمهورية من بينها قصر ثقافة شرم الشيخ، وعلى الفور تم ترشيحي لفرقة قصر ثقافة شرم الشيخ، وكانت بمثابة النواة الأولى، وكان عليّ أن أبذل قصارى

جهدي.

وتابع قائلا: كانت هناك بعض الصعوبات التي واجهتها ومنها الإقامة والإعاشة، وخاصة أن المأكل والمشرب والمسكن باهظة التكاليف في محافظة شرم الشيخ، ورغم محاولات عديدة من الأستاذة أميمة والمهندس محمد جابر في إيجاد حلول والاتصال بالقيادات لتوفير ذلك؛ فإنها أثمرت عن تواجدي لمدة عشرين يوما منفصلة ما بين ذهابي لشرم الشيخ والسويس، ولا أنكر فضل العميد نادر علام نائب المجلس المحلي لمدينة شرم الشيخ، الذي قدم لي المساعدات في إيجاد مكان للإعاشة.

وعن نص «المأوى» للكاتب أحمد سمير، أضاف قائلا: نص «المأوى» كان ضمن مشاريعي التي حلمت بإخراجه حينما أرسله لي المؤلف الأستاذ أحمد سمير، وتناقشنا فيه عدة سنوات، وكان عليّ أن أختار الفرقة التي تستطيع استيعاب، وتحمل هذا العمل لما يحمله من أبعاد للشخصيات وقدرات تمثيلية عالية، والنص يحمل أبعادا إنسانية واجتماعية شديدة الخطورة، ويمس واقعنا الذي نحياه الآن، والنص تدور أحداثه حول رجل ثري، وهو يمثل الرأسمالية في مجتمعنا والرأسمالية العالمية، وكيفية سيطرة الرأسماليين في زيادة نفوذهم على الطبقات الفقيرة والكادحة سواء كان على المستوى الدولي أو المحلي.

وعن رؤيته في العرض استطرد قائلا: كان ضمن الشخصيات في العرض شخصية «جاك» هذه الشخصية التي بدت في أول العرض ترقص فرحا بعد استكماله المدة التي قضاها في المأوى، وخروجه للعالم والتمتع بما جناه من الأموال، وهو أيضا كان يعاني من التنمر، وعاد في نهاية العرض للمأوى لعدم قدرته على الحياة. وأضفت في العرض بؤرة أمل من خلال شخصية تم إضافتها في النص، وكان ذلك بعد موافقة المؤلف أحمد سمير وهي شخصية «جاكور» الذي ظهر في بداية العرض يرقص مع «جاك». وأخيرا، أردت أن أبعث من خلال العرض برسالة مهمة، وهي مهما كانت الظروف والدوافع، والمعاناة التي يعانيها الإنسان من الناحية الاجتماعية والنفسية يجب أن يحافظ على إنسانيته ومبادئه وقيمه الراسخة.

المأوى يطرح فرضية وظاهرة منتشرة تُسمى «ظاهرة الكلاب البشرية»

فيما أوضح الكاتب أحمد سمير عن نص المأوى قائلا: المأوى هو أحدث نصوصي وهو ينطلق من فرضية يراها البعض أنها عبثية، ولكنها في الحقيقة واقعية وبكل أسف.. وهي ظاهرة منتشرة في العالم كله بما فيه الدول العربية «ظاهرة الكلاب البشرية»، والنص يقدم فكرة من زواية التنبيه ودق أجراس الخطر حيال هذه الكارثة التي تهددنا، والتي تقضي بتحويل الآدميين إلى كلاب بشرية تأكل طعام الكلاب، وتعيش حياتهم ظنا أن حياة الكلاب أقل شقاء من حياتنا وأعبائها؛ أي أنه من الممكن أن نعتبر مأوى الحيوانات البشرية هو صرخة الوجود الآدمي في وجه الظواهر الشاذة.

عبدالله إمام يجسد شخصية الطبيب المزيف

بينما جسد شخصية «آدم كيدان» بطل مسرحية المأوى الممثل عبدالله إمام، وهو طالب بالمعهد العالي للفنون المسرحية، وعن دوره قال: أقدم شخصية الطبيب المزيف الذي لجأ لحيلة انتحال شخصية الطبيب «آدم كيدان» للحصول على عمل، وبيت يحتمي به من قسوة الشارع خصوصا أنه مشرد وبلا مأوى، وتدور الأحداث في إطار تراجيدي إنساني صادم بعض الشيء عند اكتشاف «آدم كيدان» أنه في مأوى للحيوانات البشرية، ومع تصاعد الأحداث هو نفسه يستسلم للأمر الواقع.

«كوبر السجان الذي يعاني من أمراض السلطة»

بينما جسد شخصية «كوبر» الممثل محمد العدل الذي قال عنها: شخصية «كوبر» ذلك السجان الذي يعاني من أمراض السلطة والنفوذ، والباحث عن من يصفعه كي ينعي ما فعله بالآخرين، وحينما خرج إلى عمله لم يخرج من منزله لفترة طويلة، وحينما خرج للناس وجدهم يرفضونه في المجتمع فقرر اللجوء إلى المأوى.

رابح شخصية رأسمالية

لعب دور «رابح» الممثل عمرو عفيفي وهي تجربته الأولى على خشبة المسرح، وعن دوره ذكر قائلا: أقدم شخصية رجل أعمال مهتم بجمع كل من يعاني من مأساة في حياته؛ لتسخيره لبناء مشروع اقتصادي يحصد منه المال بغض النظر عن المبادئ الإنسانية، وما قد يسببه من دمار لنفسية تلك الشخصيات أصحاب المآسي والمشكلات الاجتماعية. فقط هو مهتم بحصد الأموال؛ لتلبية متطلبات زوجته الأرستقراطية.

لوكي شخصية تطرح قضية مهمة في مجتمعنا

لعبت دور «لوكي» الممثلة هبة فودة وعن لوكي قالت: شخصية لوكي هي شخصية مقهورة وضحية المجتمع، وكذلك ضحية نفسها، تعاني من مشكلة حساسة مع زوجها العجوز، فتحاول أن تظهر عكس ما تشعر به من معاناة وارتباك في الأحاسيس من قلق وجرأة وعطف وثبات واهتزاز وعدم القدرة على اتخاذ القرار؛ نظرا لتشتتها الدائم.

لارا صرخة في آذان العالم بالنهاية

الشاعرة والممثلة أميرة محيي الدين تجسد شخصية «لارا»، وقالت عنها: أقدم شخصية لارا الفتاة التى تتعرض لانتهاكات جسدية منذ الطفولة، ثم لجأت للهروب داخل المأوى تاركه إنسانيتها وآدميتها باحثة عن الأمان المفقود بالعالم الخارجي، لم تكن لارا سوى صورة من آلاف الفتيات اللاتي نلن نفس المصير المحتوم من الذل والقهر والعار، ولم تصل أصواتهن خارج جدران غرفتهن، فهي لم تكن سوى صرخة في آذان العالم بالنهاية الضائعة.

رنا رأفت

بيت ثقافة دهب
ينشئ أول فرقة مسرحية

من إنتاج الهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة المخرج هشام عطوة والإدارة العامة للمسرح، التابعة للإدارة المركزية للشئون الفنية برئاسة الفنان أحمد الشافعي، يقدم المخرج شريف القزاز عرضه المسرحي الجديد «كل يوم» على بيت ثقافة دهب التابع لإقليم القناة وسيناء الثقافي برئاسة الكاتب محمد نبيل، وفرع ثقافة جنوب سيناء برئاسة السيد أحمد فريج، الذى تم عرضه على مدار خمسة أيام، يومي ٢٥ و٢٦ ببيت ثقافة دهب، ويوم ٢٧ بفندق ميراج، ويومي ٢٨ و٢٩ بالطويلات وسط أحضان الطبيعة، وذلك خلال شهر مايو الجاري.

«مسرحنا» حرصت على إلقاء الضوء على تلك التجربة المسرحية، خاصة وأنها تقدم من خلال أول فريق مسرح يتم تكوينه بمدينة دهب تحت إشراف وتدريب المخرج شريف القزاز الذي حرص على أن يكون جميع أعضاء الفريق من أبناء المدينة، ومن أعمار سنية مختلفة، يخوضون تجربة الوقوف على خشبة المسرح للمرة الأولى، كما أن النص يعتمد على طرح موضوعات من البيئة السيناوية، ويتم تقديم العرض في الهواء الطلق في الصحراء وبين الجبال بعيدا عن المسرح التقليدي المعتاد.

يقول الكاتب ياسر أبو العينين مؤلف العرض: الفكرة بدأت عندما تم انتداب المخرج شريف القزاز للعمل بهيئة قصور الثقافة، وتحديدا بيت ثقافة دهب، وهو بجانب عمله بالإخراج فهو مهندس ديكور وممثل، وسبق له تقديم عرض على مسرح الهناجر كان أبطاله من أطفال الشوارع الحقيقيين الذين دربهم على التمثيل، وقدم بهم عرضا حقق نجاحا كبيراَ، وفي تلك التجربة قرر تقديم مشروع لتكوين فريق مسرح من أبناء المحافظة يقوم بتدريبهم وتأهيلهم على جميع فنون العرض المسرحي، ويكون نتاج هذه الورشة تقديم عرض مسرحي وتواصل معي لكتابة عرض يتناول قضايا المرأة منذ طفولتها، والعرض يحمل عنوان «كل يوم» وهو نص سبق أن عملنا عليه من قبل ويصلح تقديمه في أي مكان بمصر، فنحن نناقش من خلاله قضايا تخص المرأة في أي مجتمع سواء في مصر أو في الوطن العربي كله.

ويضيف أبو العينين: العرض يتم تقديمه في عدة لوحات منفصلة؛ أي أنه لا يُقدم في شكل حدوتة لها بداية ووسط ونهاية، ولكن كل مشهد مستقل بذاته يحمل قضية محددة في زمن لا يتجاوز الخمس دقائق نتناول من خلاله قضايا التحرش، الختان، التمييز ضد المرأة، الزواج المبكر، ومعظم المشاكل التي تمس المرأة المصرية، هناك العديد من القضايا التي يقدمها العرض بشكل به تنويع ولم نحب أن يكون العرض قاتما فحرصنا على تقديم المشاهد بصورة كوميدية مثل مشهد التحرش ومشهد الزواج المبكر من خلال شخصية المأذون، وميزة هذا العرض أنه يضم ممثلين من كافة الأعمار من خلال القضايا التي يتناولها منذ الطفولة والشباب والسن الكبير، وقدر حرص المخرج شريف القزاز على التواصل معي لتطوير بعض الأفكار وإضافة بعض المشاهد للتناسب مع البيئة المحيطة مثل فكرة العرض في الصحراء.

ويقول المخرج شريف القزاز: أحب أولا أن أتوجه بجزيل الشكر للمخرج والفنان هشام عطوة رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة، على منحي هذه الفرصة الجميلة التي أشرف من خلالها بالإشراف على تكوين أول فريق مسرح في مدينة دهب، كما أوجه بالشكر للكاتب محمد نبيل رئيس إقليم القناة وسيناء الثقافي والأستاذ أحمد فريج رئيس فرع جنوب سيناء والأستاذة ضحى يوسف مديرة بيت ثقافة دهب على تعاونهم المثمر معي وتذليل كافة العقبات ليخرج هذا العمل للنور، وعلى الرغم من أن التحديات كانت قوية، فإن النوايا الصادقة من الجميع كانت أقوى ومن خلال

الإمكانيات البشرية والإيمان بالفكرة، ومن منطلق إيماني بالدور الثقافي الكبير الذي تلعبه الثقافة الجماهيرية، والذي أراه أعمق بكثير من مجرد الترفيه والتسلية أو تقديم المتعة المؤقتة، فقد حرصت على اختيار مجموعة من الممثلين ليسوا محترفين ولكنهم صادقون وبعضهم تطأ قدمه خشبة المسرح لأول مرة، لكن رؤوسهم لامست سماء الإبداع والصدق الفني، وأؤكد أنني فخور جدا بأن أكون قد ساهمت بتأسيس أول فريق مسرح في مدينة دهب ومعي ممثلون يخوضون أول تجاربهم، كما يسعدني أن يكون هذا العرض هو أول تجربة في مصر لمسرح الصحراء حيث أقدم العرض في الهواء الطلق بين الجبال.

ومن أبطال العرض كاتي ظريف: أنا بالأساس مدربة غطس ومقيمة في مدينة دهب منذ عام ٢٠٠٢ وعلمت بالعرض عن طريق أحد أصدقائي الذي عرفني بالمخرج شريف القزاز الذي اختارني للمشاركة بالعرض، وسعيدة جدا بكوني عضو في أول فريق مسرح في دهب، سعيدة جدا بالحالة وبالنص ولن أستطيع التحدث عن دوري بالعرض حتى لا أحرق الأحداث.

أمينة مجدي: عندي ١١ سنة ومقيمة بمدينة دهب منذ عامين، وسعيدة جدا عندما عرفت أنني سأشارك في أول عرض مسرحي بمدينة دهب. والحقيقة، أنني لم أكن متحمسة للفكرة في البداية، ولكن عندما جلست مع المخرج شريف القزاز وحضرت عدة بروفات اختلف إحساسي، وسعيدة جدا لوجود أمي وأختي معي بالعرض، خاصة وأنها تجربتي الأولى في التمثيل.

فريدة مجدي: عمري ١٥ سنة وأعيش مع أسرتي بمدينة دهب، التي أحبها كثيرا.. علمت بتكوين الفريق من خلال المخرج شريف القزاز، وأنا كفيفة البصر وكنت أحضر لبيت الثقافة للمشاركة بالغناء، وسعدت جدا عندما طلب مني المخرج شريف القزاز الانضمام للفريق كممثلة، ورغم سعادتي فإنني كنت قلقة من التجربة وكيف سأتحرك على خشبة المسرح وأتعامل مع زملائي الممثلين، لكن المخرج علمني كيف أتعامل مع المواقف المختلفة وزملائي شجعوني وساعدوني كثيرا.

مريم هريدي: أنا والدة أمينة وفريدة ولدي موهبة في التمثيل لم أكن أتصور أن تظهر للنور بعد أن تخطيت الأربعين، تعرفت على المخرج شريف القزاز أثناء تواجدي مع ابنتي فريدة حيث إنها كانت تقوم بالغناء داخل بيت ثقافة دهب، وطلب مني أن أشترك بفريق التمثيل الذي يكونه، وهذا كان عرضا رائعا بالنسبة لي لأن ابنتي فريدة كفيفة وكنت أحب أن تمارس هوايات أخرى بجانب الغناء، وكنت أحضر البروفات معها فشعرت بالحنين إلى التمثيل وشجعني المخرج شريف القزاز على خوض التجربة، واشتركت في البروفات وسعيدة بها جدا خاصة وأن فريق العمل يتعامل بمنتهى الحب والتعاون، وأنا بالأساس داعمة نفسية وأقدم نصائح ودعما عن طريق الفيديو وأنشرها عبر صفحتي على موقع الفيسبوك.

شاذلي محمود: أعيش في دهب من عام ٢٠١٦ وأنزل في إجازات للقاهرة، وأعمل «شيف» بأحد المطاعم الكبرى، ولكنني أحب التمثيل منذ طفولتي وكنت أسعى للتقديم بالمعهد وتعرفت حينها على المخرج محمد عبدالفتاح «كالابالا» وتدربت معه وأشركني في فرقته المسرحية، وعلى الرغم من عدم التحاقي بالمعهد فإنني استفدت كثيرا من تلك التجربة، ثم ابتعدت عن التمثيل لكنني لم أبتعد عن المسرح، فقد عملت بمجالات أخرى خلف الكواليس مثل الديكور والإضاءة والصوت، ثم حضرت إلى دهب وعشت بها وعندما علمت أن المخرج شريف القزاز يكون فرقة من أبناء دهب فقد سعدت جدا وانضممت إليهم فورا خاصة وأنه يعرفني من القاهرة.

داليا سمير: عملت بالتمثيل من قبل من خلال المسرح وعملت بالإعلانات لفترة، كما أسست بالإسكندرية فريقا من الفتيات فقط لتقديم أغاني الراب والمهرجانات، تزوجت منذ شهر من شاذلي وهو ممثل بالفريق وهو الذي عرفني بالمخرج شريف القزاز، وأنا فخورة بالتجربة.

حسام طارق: دخلت مجال التمثيل عن طريق الإعلانات، وشاركت في فيلمين ومسلسل تلفزيوني، وعلمت بالفريق عن طريق المخرج شريف القزاز والتحقيق بالفريق وسعيد جدا بالتجربة.

"كل يوم" تأليف: ياسر أبو العينين، سينوغرافيا وإخراج: شريف القزاز, تشخيص كل من: فريدة مجدي، عمرو ياسر، أميرة عبدالرحيم، شاذلي، أمينة مجدي، حسام طارق، كاتي، مجدي عمرو، مريم هريدي، جمعة عودة، ومحمد محمود، موسيقى: أحمد جمال، تعبير حركي: إبراهيم غريب، تنفيذ ديكور: محمد أبو عميرة، مخرج مساعد: داليا سمير وشعبان حنفي، مخرج منفذ: جمال بسيوني.

كمال سلطان

المخرج شريف القزاز: حرصت على اختيار أبناء مدينة دهب.. وأقدم قضايا من البيئة السيناوية.. وأعرض في الصحراء

ليلة في حب «محفوظ عبدالرحمن»

بمحبي الفنون الجميلة

عقدت جمعية محبي الفنون الجميلة ندوة للاحتفاء بالكاتب الكبير الراحل محفوظ عبدالرحمن، أدارها الكاتب الصحفي محمد نوار، وتحدث فيها الفنانة القديرة سميرة عبدالعزيز، رفيقة دربه، ود. عمرو دوارة، ود. سميرة أبو طالب، وقدم الموسيقار علي إسماعيل مجموعة من الأغنيات، في حضور مجموعة من المهتمين.

مبدع على درجة عالية من الإنسانية

في كلمته رحب الكاتب الصحفي محمد نوار بالحضور، موضحا أن هذه الندوة ضمن برنامج الندوات الخاص بجمعية محبي الفنون الجميلة، حيث تعقد الجمعية ندوة أسبوعية عن أحد المبدعين الذين أثروا الحركة الفنية والمسرحية بأعمالهم الخالدة، كما رحب بالفنانة القديرة سميرة عبدالعزيز، واصفا لها بـ»أم العظماء»، ورحب بالمخرج والمؤرخ د. عمرو دوارة، وبالكاتبة د. سميرة أبو طالب، مشيرا إلى أنها قدمت أربعة كتب عن الكاتب.

بدأت الندوة بأغنية «اللي بنى مصر» عزف وغناء الموسيقار علي إسماعيل، ثم عادت الكلمة للكاتب الصحفي محمد نوار الذي أوضح خلالها أن من لم يتعرف أو يقترب من الكاتب محفوظ عبدالرحمن، فقد حُرم من شيء جميل في الحياة، لأنه دون مبالغة ملاك يسير على الأرض، ومبدع على درجة عالية من الإنسانية.

وتابع قائلا: أول لقاء جمعني به كان عام ٩٧ في ندوة عن الدراما التاريخية، منذ هذا التاريخ أصبح الأستاذ والصديق والحبيب، وأصبحت أناديه «بالعم محفوظ» فهو يتمتع بتواضع كبير وإنسانية شديدة، وبمجرد اللقاء الأول به تصبح صديقه، وهو أمر غير مألوف عند الكثيرين.

سميرة عبدالعزيز: كان عاشقا لمصر وأعماله تخاطب العقول والوجدان

الفنانة القديرة سميرة عبدالعزيز قالت: بحكم عمل والده كضابط بوليس، فقد تنقل في كثير من المحافظات، وكان عشقه لمصر يفوق الخيال، وعندما كنا نسافر إلى العواصم الأوربية ومنها باريس، وأبدي إعجابي بها وبالنظام الذي تتميز به، كان دائما يقول إن مصر أجمل البلاد وأجمل من باريس، كان يرى أن مصر بها حياة وأن باريس وغيرها من عواصم أوروبية سكانها يسيرون كالآلات بلا روح، كان يرى الأشياء التي لا تعجبني جميلة، وكان دارسا لتاريخ مصر، مكتبته كانت تضم

خمسة آلاف كتاب أهديتها إلى مكتبة الإسكندرية، وقد خصص مدير المكتبة جزءا بالمكتبة أطلق عليه «مكتبة محفوظ عبدالرحمن»، كان قارئا كبيرا وكان يدون ملاحظاته في ورقة صغيرة، وكان ذلك ليساعده في عمله.

وعن الجزء الإنساني في حياة الكاتب قالت: كان عاطفيا جدا، عندما تزوجته كانت ابنتي تعيش معنا وكان يعاملها كأب وأقام لها عرسا جميلا في أحد الفنادق الكبيرة ليدخل على قلبها السعادة. ومن المواقف التي لا أنساها له أنه حقق لابنتي أملا رفض والدها نفسه أن يحققه لها، هو إنسان على درجة عالية جدا مثلما هو كاتب قدير وعلى درجة عالية من التميز، كما كان إيمانه شديدا بجانب عواطفه النبيلة.. وقد ترك فراغا كبيرا، ولكني ما زلت أحيا به، ودائما على صلة بأولاده. وذكرت عبدالعزيز شيئا عن فيلم «ناصر ٥٦» قالت: كان الفنان أحمد ذكي متحوفا بشدة من تقديم شخصية الرئيس جمال عبدالناصر حيث يخشى عدم تصديق الناس الذي أقنعه هو محفوظ عبدالرحمن، وخاصة أن ملامحه مصرية خالصة تجعله أقرب شكلا من الرئيس الراحل، وكان الفنان أحمد ذكي يعيش في فترة تحضير الفيلم في منزلنا.

الكاتب الصحفي محمد توار ذكر أنه في إحدى الندوات التي أقيمت في حب محفوظ عبدالرحمن، وضمت كل أصدقائه وزملائه ورفقاء دربه قبل اندلاع ثورة ٢٥ يناير بأسبوعين، سأله أحد الحاضرين عن انتمائه للناصرية والتأميم، فجاءت إجابته عبقرية ووجه سؤالا للقائل وهو: هل مصر في هذا الوقت لم تكن تحتاج للتأميم والعدالة الاجتماعية؟ أضاف إن هذا الحلم كان وما زال يراود عموم الشعب المصري.

سميرة أبو طالب: يمكن حصر القضايا التي عالجها في ثلاثية «الأرض، واللغة، والتاريخ».

د. سميرة أبو طالب قالت إن محفوظ عبدالرحمن قدم لمصر أجمل ما لديه في الدراما التي كتبها، سواء على مستوى المسرح أو التلفزيون أو السينما وكذلك الإذاعة والقصص التي كتبها.

وتابعت: يحضرني عبارة كتبها الكاتب الكبير خيري شلبي عنه في مجلة الإذاعة التلفزيون، قال: إن أقاصيصه مثل الحقنة المركزة، لها قدرة اللدغ، ويستمر أثرها لوقت طويل. والمتأمل لهذه العبارة يجدها تعبر عن خصائص الكتابة لدى محفوظ عبدالرحمن، ولكن قبل عملية الكتابة أود أن أتوقف عند الكاتب واختياراته.. فمحفوظ عبدالرحمن ومنذ اللحظة الأولى جعل الكتابة هي القضية الأولى بالنسبة له، وهذا ما يستدعي المسئولية في كل ما يكتب.

وأضافت: حينما يود البعض الآن أن ينتقد ما يكتب عن الدراما التلفزيونية يستدعي ما قدمه محفوظ عبدالرحمن كي يكون ردا على كل هذا القبح الذي يقدم في الدراما التلفزيونية، التي تبتعد كثيرا عن روح المجتمع المصري التي هي موجودة في كل تفصيلة كتبها محفوظ عبدالرحمن، لذا فكل من يتابع دراما محفوظ عبدالرحمن يجد نفسه فيها.

قالت: لقد أعطى للتاريخ روحا تنبض، وقدم المضي منه كي يكافح القبح الذي يمتلئ به الشارع، فقد «قاوم القبح بالجمال».. كان يرى الجمال في كل تفاصيل مصر، وعبّر عن هذا الجمال في كل الدراما التي قدمها، على مستوى الدراما التلفزيونية، والسينمائية كذلك.. فما صاغه في فيلم «ناصر ٥٦» لم يكن حياة الزعيم إجمالا، ولكنه اختار منها اللحظة الأكثر تعبيرا عن روح هذا الشعب، عن الإصرار والعزيمة لتغير الواقع المضمحل.

أضافت: استوقفني أيضا ما كتبه خيري شلبي «إن أبرز نقش في ملامح محفوظ عبدالرحمن هو الإرادة والتصميم والإصرار»، فهو إصرار فلاح يعي قدرته على التغيير والإسهام بقوة في قضايا مجتمعه، وأما عن القضايا التي ركز عليها في جملة الأعمال الدرامية التي قدمها، فيمكن حصرها في ثلاثية «الأرض، واللغة، والتاريخ».

واختتمت حديثها بالقول إنه كان يضع قدمه في التاريخ والتراث العربي، ولكنه يخاطب اللحظة الحاضرة استشرافا لمستقبل آتٍ، ويقول عن عملية الكتابة إن كل كاتب لديه حلم وما لم يستطع الكاتب أن يعطي الأمل والحلم للمتلقي، فلن يكون كاتبا على الإطلاق، وإن الكاتب الذي يفقد ضميره يفقد صفته ككاتب أمام نفسه وأمام الآخرين، وقد كان قدوة في كل شيء على المستوى الإنساني، لذلك فعند قراءة إبداعه لن نجد الفصل الحاد بين شخصيته وما كتبه، فإبداعه يشف عما يميز شخصيته ككاتب أثر كثيرا في وجدان المصريين.

عمرو دوارة: قدمت عرضين عن نصوصه أعتز بهما في مسيرتي الإخراجية

ووصف الناقد والمؤرخ د. عمرو دوارة الكاتب محفوظ عبدالرحمن بأنه قيمة إنسانية وأدبية وفنية عالية جدا، وقال: ينتابني حزن شديد عندما أجد بعض الكتاب في اتحاد الكتاب يخصصون جوائز بأسمائهم الشخصية، ولا توجد جائزة باسم الكاتب محفوظ عبدالرحمن، وهو أمر ضروري لتتعرف عليه الأجيال القادمة، وأنت عندما تتحدث مع رجل الشارع العادي، فإنه لا بُدّ يذكر «بوابة الحلواني» و«أم كلثوم»، وهي أعمال رائعة، ومع ذلك ليسا من أجمل أعماله، فهناك على سبيل المثال مسلسلاته مع المخرج الأردني عباس الأرنؤوطي والفنان عبدالله غيث منها «ليلة سقوط غرناطة».

وهو درس كبير في كيفية كتابة السيناريو والإخراج، وكذلك هناك «كتابة فوق لحم يحترق» و«السندباد» و«سليمان الحلبي» وغيرها، وجميعها أعمال درامية مهمة عُرضت كثيرا في التلفزيون العربي، ولكنا كمسرحيين لا نعلم عنها شيئا، ولا يوجد إعلام عنها، لذلك أرى أن الأستاذ محفوظ ظُلم كثيرا.. أضاف كان -رحمه الله- دمس الخلق، متواضع للغاية، وإنسان على مستوى عالٍ من الرقي. كسر الحاجز الذي بيني وبينه، كان صديق والدي فؤاد دوارة، ثم تحول من عمي محفوظ عبدالرحمن إلى صديقي الشخصي، وقد أخرجت له وكتبت عنه وهو شرف كبير لي.

تابع: كان عشقه لمصر كبيرا، فالمكان لديه لم يكن

الأساس، ولكنه الإنسان، فقد تعرف على الإنسان المصري بصورة كبيرة. وقد تابعت أحد الأحاديث التلفزيونية للمذيعة نهلة عبدالعزيز، وكان في ضيافتها الفنان عبدالله غيث الذي أصر أن يكون الضيف الذي معه هو الأستاذ محفوظ عبدالرحمن، وخلال اللقاء أوضح بذكاء شديد أن محفوظ لا يكتب تاريخا ولكنه يكتب لحظات آنية، فهو ليس حنجوريا يكتب شعارات إنما يقدم وعيا حقيقيا باختيار لحظة حاسمة «الآن» في القضايا الآنية، ويبحث عن ما يوازيها في التاريخ، فيأخذ التاريخ عباءة لكي يستطيع الخروج من الأزمات الخاصة بالرقابة وغيرها؛ حتى تحيا بشكل أكبر.

وتابع قائلا: أعتز كثيرا في مسيرتي الإخراجية بعرضين من تأليف المبدع محفوظ عبدالرحمن، العرض الأول قدمته مع الهواة فرقة «مجانين مسرح»، وكان معي آنذاك الفنان هشام جمعة وأحمد مختار وناصر سيف ومجموعة كبيرة من الفنانين وممدوح عبدالعليم، وقدمنا عرض «عريس لبنت السلطان» عام ١٩٧٨م، ففي عام ١٩٧٧ كنت طالبا في هندسة القاهرة، وكان معروفا اهتمام هندسة القاهرة بالسياسة في هذا التوقيت، ووجدنا كلمته تقلب الموازين، حيث كتب أول نص عن المبادرة ورفض التطبيع؛ وبالتالي عندما أخرجته في فرقة «مجانين مسرح» كنت أقصد أن نُعبّر عن رفضنا كطلاب في الجامعة للتطبيع. أما النص الثاني الذي قدمته فقد كانت الفنانة القديرة سميرة عبدالعزيز بطلته، وتشرفت بهذا التعاون وكان لها فضل كبير عليّ، ففي إحدى المهرجانات العربية دار حوار معها عن استغراق الكاتب محفوظ عبدالرحمن في تقديم أعمال تلفزيونية على الرغم من أنه كاتب مسرح متميز أو كما أسميته «فارس في المسرح»، فقالت إن هناك نصوصا له لم تقدم بالمسرح، وبالفعل أعطتني نصا بعنوان «السلطان يلهو»، وقررت إخراجه على الفور بعد عودتي لمصر، وبالفعل كان نصا متميزا، وطلبت منها أن تكون بطلة العرض، وكان من العروض المهمة التي أخرجتها، وكان يشارك به نخبة متميزة من الفنانين منهم الفنان أحمد راتب ومحمود مرسي وسامي مغاوري وعهدي صادق وانتصار، وحقق نجاحا كبيرا وكان نصا يتميز بالجرأة.

واستطرد قائلا: سبب تميزه أو عبقريته في المسرح أنه يدرك اللحظة الراهنة، وكذلك اتصاله بالشارع المصري على الرغم من إقامته في الكويت والسعودية لسنوات، ولكنه لم ينفصل عن الشارع المصري وقضاياه.. الشيء الثاني أنه دارس التاريخ، ثم اقترابه من سعد الدين وهبه وعمله معه في مجلة «البوليس» وهو ما أتاح له دراسة شخصية الإنسان المصري الذي يدخل أقسام الشرطة، التي تضم نماذج كثيرة ومختلفة، كذلك حساسيته الشديدة، وخامسا الصياغة الأدبية وكان دائما يقول إن من أفضل النصوص التي قدمت له على خشبة المسرح النصوص التي قدمتها أنا له لسبب بسيط؛ هو أني رفضت الموضة السائدة بجلب ستة أو ثمانية راقصين وإدخال الأغاني، ولا يمكن تقديم ذلك في أعمال محفوظ عبدالرحمن، فكل جملة في نصوصه من المستحيل حذفها. أتذكر موقفا: عندما رشحت أحد الممثلين ليلعب شخصية في أحد نصوصه، وهو كوميديان، رفضه الكاتب محفوظ عبدالرحمن بسبب خروجه الكثير عن النص، وتدخلت أنا وتفاهمت مع هذا الممثل، وأضحت له الأمر، وبالفعل التزم بكل ما هو مكتوب. كما أن كتابته محكمة، فكل جملة تُعبّر عن حكمة، وأتذكر في «عريس لبنت السلطان» كلمته: «عمر الإنسان لا يقاس بالسنوات ولكن يقاس بعدد المرات التي اختار فيها بين الخطأ والصواب، بين ما يجب وما لا يجب».

وأضاف دوارة: من النصوص المفضلة لي نص «حفلة على خازوق» لأنه أول نص يكتب كمسرحية طويلة قدمها صقر الرشود، وهو مخرج كويتي ونجح العرض ونبهنا أن هناك مؤلفا مهما.

استدرك دوارة: كذلك ظُلم الكاتب لأنه بدأ في الستينيات بالقصة القصيرة، وهي من مزايا كتابته، لأنها تحمل لغة التكثيف الدرامي؛ لذلك نجد له مسرحيات قصيرة مثل «محاكمة السيد ميم» و»احذروا» وغيرها، ومما يؤكد لنا مقولة «السيرة أطول من العمر» أن هناك كتابا كبارا ظلوا لفترات طويلة، واليوم لا يُقدم لهم شيء، ولكن الأمر يختلف مع محفوظ عبدالرحمن، فلا تزال عروضه تُقدم في الجامعة والثقافة الجماهيرية وقصور الثقافة ودول عربية. وكان آخر عرض قُدم له هو عرض «بلقيس»، ولكنه تعرض لمشكلات إنتاجية، وقُدمت مسرحية «عريس لبنت السلطان» ثلاث مرات في المسرح الاحترافي، و»حفلة على الخازوق» قُدمت مرات عديدة في مصر والدول العربية، وكذلك العديد من الأعمال، ونحن نحتاج الوقوف أمام نصوصه كثيرا، ونحتاج إلى دراسات عنها، وأتمنى أن تلقى كتاباته اهتماما من أساتذة الأكاديمية، خاصة أنها كتابات خالدة، وأعماله في التلفزيون والسينما لها بصمات.. فقد كان مؤمنا بأنه منح موهبة لا بُدّ أن يوظفها لصالح بلده ووطنه.

رنا رأفت

«المهرج» و«العميان»

ضمن التجارب النوعية بثقافة الدقهلية

أطلقت الهيئة العامة لقصور الثقافة ، برئاسة الفنان هشام عطوة فعاليات الموسم المسرحي الجديد للتجارب النوعية بإقليم شرق الدلتا الثقافي برئاسة أمل عبدالله، ضمن خطة الإدارة العامة للمسرح التابعة للإدارة المركزية للشئون الفنية برئاسة الفنان أحمد الشافعي، ويشهد قصر ثقافة المنصورة استعدادات تقديم عرضي «المهرج» تأليف محمد الماغوط وإخراج أحمد البلقيني، والعرض الثاني « العميان» تأليف كوريس ميترلنك وإخراج محمد قاعود.

أحمد البلقيني: «المهرج» يتحدث عن معاناة الشعوب العربية ما بين القديم والحديث

قال أحمد البلقينى: يناقش العرض قضية الشخصية العربية في الوقت الحالي التي يمثلها المهرج والشخصية العربية القديمة يمثلها صقر قريش مع شرح أوضاع الشعوب العربية وتطور معاناتهم.

وأشار إلى: قمت بإعداد النص دراميا بشكل أكثر حداثة لكي يناسب الأوضاع الحالية، والعرض يبدأ من الصالة بدخول قارع الطبول يقدم الفرقة المسرحية وأعمالها، ومع بداية العرض الأول يهاجمهم شخصية المدرس المتواجد بالأسفل ضمن الجمهور لتصحيح أخطاء اللغة العربية ويتكرر ذلك، الأمر الذي أثار غضب المهرج فيحدث صدام بينهم ويصعد المدرس على المسرح وهنا تنقلب الأوضاع ويستحضر المدرس شخصية صقر قريش بنقل المهرج إلى عالمه في الدولة الأموية بالأندلس لمعاقبته ولكن المهرج يخدعه ويوهمه أنه صاحب الحضارة، فيقرر صقر قريش بتعيينه واليا.

وأضاف أن: من حوار المهرج يكتشف صقر قريش أن ثلث الأمة العربية قد ضاع فيحاول معرفة الأسباب ويطلب من المهرج أقوى فارس ليمارس عليه كافة أساليب التعذيب القاسية، لينهار الفارس ويعترف بجرائم لم يفعلها ويهرب فيقرر صقر قريش العودة إلى زمن المهرج لتحرير الأرض ولكن يصدم بالأوضاع الحالية وأن قارع الطبول هو المحرك الرئيسي للأحداث ويتنهي العرض بقيام ثورة على قارع الطبل وتحرك الأشخاص للنيل منه .

وعن رؤيته الإخراجية في ضوء التجربة قال: العرض قائم على التعامل من المنظور البريخيتي القائم على كسر الحاجز الرابع واستخدام الجمهور كممثل مع استخدام هذا الحاجز أثناء العرض للتنقل بين الازمان و الأماكن .

ينقسم المسرح الى قسمين يتم من خلالهم تجسيد الواقع و الاحلام فقد تم التعامل مع المسرح من المنظور التجريدي و استخدام الفضاء المسرحي مع الاضاءة لتكوين المشاهد المطلوبة مع فرض اللون الأبيض المتواجد بكثرة داخل بانوراما.

فريق مسرحية «المهرج» المهرج أحمد مصدق، قارع الطبل أحمد عوض، صقر قريش وهو أحمد تامر، المدرس أحمد كمال، الشعب كلا من رانيا موسى وسلمى الطفلة، بالاضافة الى احمد حلمي وسيد صلاح، تاليف محمد الماغوط، ديكور محمود الزيني استعرضات ودراما حركية محمود محسن، ألحان رامي القصبي، إخراج أحمد البلقينى.

محمد قاعود: «العميان» يوضح حياة ومعاناة من فقدوا البصر

كما يقدم فرع ثقافة الدقهلية مسرحية «العميان» تأليف موريس ميترلنك من إخراج محمد قاعود.

قال محمد قاعود يتكون نص المسرحية من حوارات تنبع من عالم العميان، يتبادلها مجموعة من العميان .. تلجأ العديد منها إلى وصف الأشياء التي تلمس من قبلهم، وإلى الجدل المتبادل، والتعبير الشفوي للمشاعر (مثل القلق)، الذي لا يستطيعون التعبير عنه عن طريق الايماءات أو المواقف. بحيث تشكل مجموع الحوارات وحدة متماسكة، مع الذكاء الخاص لعالم العمى ويناقش العرض دور الذين فقدوا نعمة البصر سواء منذ الولادة أو بسبب حادثة ما في حياتهم، ويعرض العرض معاناتهم وطريقة حياتهم.

في العرض يأخذ كاهن الملجأ مجموعة من العميان لكي يروح عنهم ويتركهن في جزيرة ويغيب عنهم ويجلسوا في انتظاره مدة طويلة دون أن يعود، في حين أنه المبصر الوحيد ولا يوجد أعمي من هؤلاء العميان يعرف الطريق فتبدأ معاناتهم في مواجهة المجهول.

الرؤية الإخراجية

استخدم المنهج التعبيري.. حيث يريد العرض أن يجعل المشاهد جزء من حياة هؤلاء العميان في رحلة طويلة عبر الدراما بعناصر التشويق وذلك من خلال الدراما الحركية والأداء التمثيلي .

مسرحية «العميان» تمثيل: عمرو، ياسمين، ريم عبد العزيز، شطا كمال، عبد الحميد، فرح، أسامة، أحمد كمال، تأليف: موريس ميترلنك، موسيقي وألحان: محمد حاتم، استعرضات: خالد عبد السلام، ديكور: مارتينا زكي، إخراج محمد قاعود.

صلاح الحوتى

مشكلة المصطلح إلى متى؟
الدراماتورج يشكل غصة في حلق البحث المسرحي العربي
دراماتورج.. أم تأليف أم معالجة.. أم؟!

كثير من المصطلحات مازالت تحظى بالاختلاف حولها في مسرحنا المصري والعربي، منها السينوغرافيا والمعالجة والإعداد والرؤية، وأكثر تلك المصطلحات جدلا هو مصطلح الدراماتورج الذي تعددت المفاهيم حوله ويشيع استخدامه في مسرحنا في غير موضعه، بالإضافة لحصره في وظيفة محددة مرتبطة بالإعداد وتجهيز النصوص المسرحية، في حين أن الغرب قد تجاوز هذا المفهوم لمفهوم أشمل. عن الدراماتورج ومفهومه ودوره الوظيفي، ومفهوم الإعداد والمعالجة نقدم لقراء مسرحنا هذا الملف

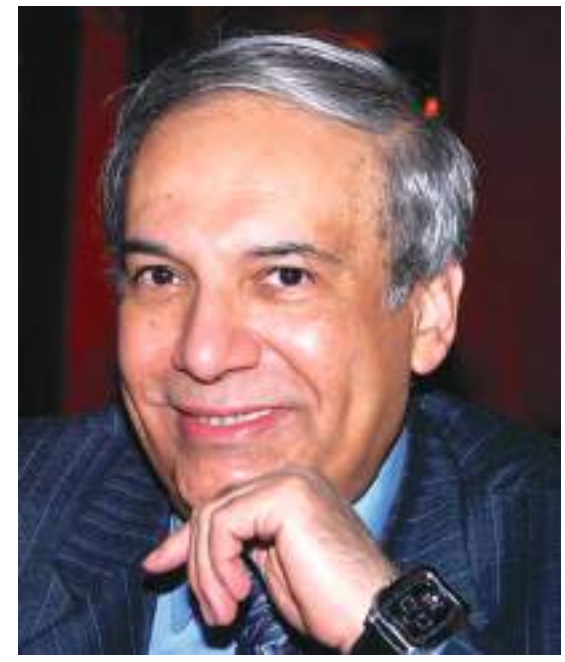
روفيدة خليفة

د. عمرو دواره: «الدراماتورج» مصطح يختلف من دولة لأخرى ومن فرقة إلى أخرى

الناقد المتميز والباحث الكبير د.عمرو دوارة قال: لابد أن أقرر حقيقة مهمة وهي شيوع استخدام كثير من المصطلحات الفنية والمسرحية دون تدقيق في عصرنا الحالي. وللأسف الشديد أن بعض المراجع والإصدارات الحديثة ومن بينها أيضا بعض الأبحاث المسرحية والدراسات الأكاديمية قد اتسمت بعدم الدقة وتضمنت خلطا كبيرا وتداخلا في المفاهيم لبعض المصطلحات الأدبية ومن بينها مصطلحات: الترجمة، التعريب، التمصير، الاقتباس، الإعداد، وذلك بالإضافة إلى إقحام وتوظيف بعض المفاهيم والمصطلحات الجديدة التي ظهرت في نهاية القرن الماضي وبدايات الألفية الجديدة - وتكرر وشاع استخدامها بصورة خاطئة - ومن بينها: الدراماتورج، رؤية درامية، والكتابة فوق الكتابة، مما يتطلب ضرورة ضبط تلك المصطلحات، وتحديد المفاهيم الخاصة بكل منها.

وتجدر الإشارة إلى أن هذا الخلط قد حدث وتفاقم نتيجة لعدة عوامل تضافرت معا ولعل من أهمها: الاعتماد في تحديد معنى ومفهوم كل مصطلح من تلك المصطلحات على الترجمة من بعض اللغات الأجنبية، وبالتالي فقد تضاربت بعض المعاني وتداخلت بعض المفاهيم من خلال اختلاف أساليب الترجمات وتوظيف كلماتها، وذلك بالإضافة إلى غياب التعريفات الخاصة بتلك المصطلحات ببعض المراجع العربية المهمة ومن بينها على سبيل المثال «قاموس المسرح» (بأجزائه الخمسة).

أضاف: إن المساحة المعطاة للدراماتورج تتغير من ألمانيا إلى فرنسا وإسبانيا وكذلك فإن المسرح الأمريكي يتمتع بوجهة نظر خاصة به في هذا المجال ومما أدى أيضا إلى خلل في تعريف مصطلح «الدراماتورج» تعاظم مكانته في العروض



المسرحية الحديثة، حيث ينقسم عمله إلى دراماتورجية النص ودراماتورجية الإخراج والتمثيل والعرض و السينوغرافيا والنقد والإعلام، ويعرف البعض «الدراماتورج» بمساعد المخرج في حين يعرفه الألمان بالمستشار الأدبي.

أيضا التوصيف الخاطئ للمصطلح بالمجال العملي، وإطلاق المسمى على بعض القائمين بمهمة الإعداد (تحويل نص أدبي إلى عمل مسرحي) أو للقائمين بإجراء الاختصارات أو تقديم بعض الإضافات على النص المسرحي، وكذلك على بعض المخرجين الذين يطيب لهم العبث بالنصوص المسرحية وتشويهها!!.

وتجدر الإشارة في هذا الصدد إلى أن مصطلح «الدراماتورج» ليس مصطلحا حديثا كما يعتقد البعض!!، بل يرجع البعض ظهور دوره ومهامه بدءً من المسرح الإغريقي وأن «أرسطو» هو أول من قام بالتنظير لدوره. هذا في حين تعود وظيفة الدراماتورج بمفهومها الحديث إلى الكاتب المسرحي جوتلد إبراهام ليسنج- الذي عاش بألمانيا في القرن الثامن عشر- حيث يعتبر أول من قام بهذه الوظيفة ونظر لها في كتابة «فن الكتابة المسرحية في هامبورج»، حيث كانت مهمة الدراماتورج آنذاك تتمثل في تصنيف النوعيات المختلفة من النصوص المسرحية، ومناقشتها ودراسة العلاقات والروابط التي تربط بين تلك النوعيات المختلفة، وكذا الأساليب المتنوعة لكتابتها.

كل شيء تقريبا

تابع دواره: كما يجب التنويه إلى أن مهام «الدراماتورج» تختلف من فرقة إلى أخرى، ومع ذلك فإنها تتضمن في أغلب الأحوال، اختيار الممثلين، اختيار النصوص المسرحية التي تقدم على مدار الموسم المسرحي بحيث يكون هناك اتساق فيما بينها، مساعدة الكتاب المعاصرين في صياغة النصوص الجديدة وتوفير البيانات والمعلومات والمراجع التي قد يتطلب توافرها تصميم البرامج التدريبية والتعليمية، وأيضا مساعدة المخرج في البروفات، وفي بعض الأحيان يقوم «الدراماتورج» بدور المؤلف في حالة تغيبه لسبب أو لآخر، كما يقوم عادة بعمل أبحاث تتناول النواحي التاريخية والاجتماعية والفترات الزمنية والأماكن التي تقع فيها أحداث المسرحية التي وقع اختيار الفرقة عليها، وذلك لمساعدة المؤلف والمخرج وجميع المبدعين المشاركين في تقديم العمل المسرحي (مصممي الاستعراضات، الديكورات، الملابس، الأكسسورات، الإضاءة .. إلخ) حتى يمكن تقديم العرض بأفضل صورة ممكنة، ومن ناحية أخرى فإن «الدراماتورج» يتولى مسؤولية البحث عن النصوص الجيدة المكتوبة بلغات أجنبية، ويترجم ما يصلح منها للتقديم على خشبة المسرح، ويتولى أيضا مسؤولية الظهور في وسائل الإعلام المختلفة بهدف الترويج للعروض. والحقيقة أن «الدراماتورج» وبرغم تدخله بقوة في جميع مراحل اختيار وإنتاج العروض المسرحية إلا أنه يجب عليه أن يظل مستقلا ومحتفظا لنفسه بعين نقدية لكل أنشطة الفرقة، ساعيا إلى تطويرها، وتحقيق أفضل وضع ممكن لها.

واسترسل د. عمرو دواره: ويتضح جليا مما سبق أنه يجب على «الدراماتورج» أن يكون ملما بالمعلومات والمعارف التاريخية والثقافية، وأن يكون باحثا كفء وصاحب موهبة في الكتابة، صبورا وموضوعيا ودقيق الملاحظة، ولديه القدرة على تحليل البناء المسرحي، ويتمتع بمهارات وخبرات كسب العلاقات والتعاون والقدرة على العمل بروح الفريق. وأن يتميز بالحدس والقدرة على التوقعات السليمة المبنية على الحسابات الدقيقة. كذلك يجب عليه بذل كل ما بوسعه لتوفير كل المعلومات التي قد يحتاجها فريق العمل. ويمكن القول إن مفتاح نجاح «الدراماتورج» يكمن في فهمه للنص جيدا، ومهارته في تحليل الخطاب الدرامي للنص مع تحديد المعلومات والرسائل التي يجب تقديمها للجمهور. هذا ويمكن تقسيم دور أو وظيفة ومهام الدراماتورج، إلى مرحلتين: الأولى قبل إجراء البروفات: حيث يقوم بكتابة قائمة بالمفردات والعبارات والإشارات التي يتضمنها العرض، وتوضيح الغامض منها، الكشف عن معاني أسماء الشخصيات، وتوفير المعلومات عن الشخصيات الحقيقية أو والتاريخية، والتواصل مع المؤلف – قدر الإمكان- ووضع خط زمني ومكاني لأحداث المسرحية، ومراعاة أن يتسق ذلك مع ديكورات المسرحية، هذا مع تقديم الترجمات المطلوبة، مع كتابة سيرة ذاتية مفصلة لمؤلف المسرحية، وإعداد وتوفير المعلومات عن فريق العمل.

أما المرحلة الثانية فهي تبدأ مع بداية البروفات وتستمر طوال فترة تقديم العرض، حيث يقوم خلال فترة البروفات بالجلوس بجوار المخرج بغرض الإجابة على التساؤلات أو لطرح تساؤلات جديدة، وذلك مع حرصه على تحقيق التناغم بين الشخصيات والاتساق بين أحداث العمل ككل، كما يقوم بكتابة وتسجيل كل الملاحظات. وتتضمن وظائف «الدراماتورج» أيضا طرح وإيضاح وجهة نظره تجاه أسباب اختياره أو حماسه للنص، ثم تأتي بعد ذلك عملية الترجمة والتفسير ذاتها، هذا مع مراعاة شروط التلقي والتفسير الاجتماعي، خاصة وأن الخطاب الدرامي للعرض والمعاني التي يتضمنها قد تتغير بتغير الظروف الاجتماعية والتاريخية للتلقي.

تعاظم الدور

ونوه دواره إلى تعاظم دور «الدراماتورج» عالميا ومحليا خلال الألفية الجديدة نظرا لعدة عوامل أساسية وذكر أن من أهمها: الاعتماد الكبير على إعداد بعض النصوص الأدبية (الرواية، القصة، القصيدة) وتحويلها لعروض مسرحية للاستفادة من هذا التنوع الكبير في القضايا المطروحة والأفكار المتنوعة، الاضطرار إلى مسرحة المناهج الدراسية كوسيلة عملية لخدمة تلاميذ وطلاب المدارس، وأيضا للاستفادة من تلك التقنيات التكنولوجية الحديثة والتوظيف الأمثل لأجهزة الصوتيات وشاشات العرض لتحقيق إمكانية المنافسة مع القنوات الفنية الأخرى كالسينما والدراما التليفزيونية.

وتابع دواره: أما المعالجة الدرامية فهو مصطلح غير دقيق لأنه لا يرتبط بالفنون المسرحية فقط بل يقصد به كيفية معالجة أي موضوع أو فكرة دراميا سواء بكتابة قصيدة أو سيناريو لفيلم أو صياغة مسرحية أو كتابة قصة أو رواية .. إذا المعالجة الدرامية قد تشتمل على كيفية كتابة النص المسرحي أو ترجمته أو تعريبه أو تمصيره أو اقتباسه أو كيفية إعداد نص مسرحي عن رواية أو قصة أو قصيدة .

وختم بتسجيل الحقائق التالية: أن مفهوم «الدراماتورج» كمصطلح، يختلف من دولة لأخرى كما أن مهامه تختلف من فرقة إلى أخرى. يشير قاموس أوكسفورد إلى أن «الدراماتورج» هو صاحب الدراما وصاحب الملاحظات الفنية، بينما يشير البعض إلى أنه وظيفة احترافية في عالم المسرح تستعين به الفرق بشكل رئيسي للقيام بأبحاث أو لتطوير النصوص المسرحية لتقديمها في عروض، أي أنه يقوم بمهمة التكوين الدرامي، وتقديم العناصر الرئيسية للدراما وبلورتها علي خشبة المسرح. و يرى «باتريس بافيس» أن المهمة الرئيسة للدراماتورج هي: الترسيخ للقواعد النقدية وتقديم رؤية فنية بمراعاة النظريات المسرحية. أن وظيفة «الدراماتورج» واهتمامه الكبير يكون تجاه العرض المسرحي وليس النص، وبالتالي فإن عمله يكون أقرب إلى طبيعة عمل المخرج وهيئة الإخراج أكثر من اقترابه لطبيعة عمل المؤلف.

يمكننا استخدام مصطلحي: «تحليل العرض المسرحي» و»الدراماتورجية» علي نحو يجعل كلا منهما في مقابل الآخر بدرجة ما (طبقا لاختلاف درجة تعاظمها)، فربما نستخدم المصطلح الأول بجذور كلمة التحليل أو التفكيك، بينما

الدراماتورج هو أكثر سعة من كلمة المخرج

نستخدم المصطلح الثاني ليرتبط على نحو وثيق بفكرة التركيب والدمج لتجميع العناصر والأجزاء، ليتضمن هذا المعنى محاولة رؤية علاقة كل منها بالآخر. لذلك كله يجب إعادة هيكلة المنظومة الإنتاجية بمسرحنا المصري بما يكفل واقع جديد لصالح نمو مهنة «الدراماتورج»، مع ضرورة الاهتمام باعتماد منهج دراسي بالمعاهد الأكاديمية لتدريب وتكوين عناصر صالحة للقيام بمهنة «الدراماتورج»، أو على أقل تقدير إضافة مادة جديدة لدارسي قسم الدراما والنقد المسرحي.

د.حسام عطا: مفهوم الدراماتورج مرتبط بمفهوم الفريق المسرحي

د.حسام عطا أستاذ الدراما والنقد المسرحي بأكاديمية الفنون أوضح الفروق بين المصطلحات الثلاثة ووظائفها قائلا: إن المعالجة الدرامية أو الإعداد الدرامي هي معالجة تتم بنقل نوع سردي أو قصصي إلى نوع مسرحي أو معالجة ذات النوع المسرحي معالجة تجعله يتناسب مع طبيعة فرقة معينة أو ظروف مجتمع معين في توقيت محدد لتحقيق رؤية معينة، و شروط المعالجات الفنية للمسرح أن يقوم المعد الدرامي وليس الدراماتورج بالحذف فقط إذ كان العمل مسرحيا، أما إذ كان منقولا عن نوع آخر من أنواع الرواية أو القصص أو مأخوذا عن فيلم سينمائي إلى المسرح فإن المعالجة هنا مفتوحة في قدرته على الإضافة وابتكار شكل فني وحوار جديد.

وأضاف "عطا" : إذا كان العمل المعالج مسرحيا فالاتفاق العالمي الإطاري الذي يتفق عليه النقاد عرفا وفهما ووعيا بالتقاليد الدرامية هو إمكانية أن يكون المعد الدرامي قادرا على الحذف فقط دون الإضافة، وتترك الإضافات الجديدة للغة المسرح التي يوصي بها المعد المخرج أو في عمله مع المخرج يقوم المخرج بوضعها كلغة الإشارة، الموسيقى، التعبير الحركي، والرقص، الإضاءة، وكافة لغات عناصر العرض المسرحي السبعة المعروفة.

رجل الدراما

و تابع د. حسام عطا: « أما الدراماتورج فهو صانع الدراما أو رجل الدراما ويتجاوز دوره في العمل المسرحي المعالجة الدرامية، حيث أنه مفهوم مرتبط بمفهوم الفريق المسرحي إذ أن الفرق المسرحية المستقرة التي تراكم تجمعات بشرية من مختلف الأنواع والتخصصات المسرحية يكون لديها هذا الرجل» الدراماتورج « المقيم والمستمر معهم و الذي يتابع عمل الفرقة و بينه وبين فريقه صلات من الفهم والإحساس والقدرة على تبادل الأفكار والعمل المنظم الجماعي، و هو أحد العوامل المساندة للمخرج في تحقيق رؤيته والمنوط به تحضير الأبحاث والآراء والمقترحات لجميع عناصر العمل بما فيهم الممثلين، - في إطار رؤية المخرج - بالإضافة لتدعيم المخرج وفريق العمل بالدراسات والبحوث والمرجعيات الجمالية والتاريخية وما شابه ذلك من دراسات ضرورية يحتاج إليها الفريق سواء في شكل الملابس أو لهجة الحديث أو نوع اللغة والألفاظ المتداولة في شكل الحركة والسكون، وبعد الانتهاء من صنع العمل المسرحي يبقى للدراماتورج دور هام وهو ما نطلق عليه التلقي الداخلي أو الناقد الداخلي أو الناقد الأول حيث يشاهد العمل بمعزل عن المخرج وفريق

العمل ويضع ملاحظات عن العمل ككل ويقدمها للمخرج، لتحسين رؤية المخرج الجمالية والفكرية، وبعد المناقشات يحدد المخرج ما يجب تعديله وتطويره وحذفه وإضافته لعمله الفني حتى يصل إلى الجمهور. أما الدور الأخير وأحد أهم أدوار الدراماتورج فهو افتتاح العرض المسرحي واتصاله بالجمهور، ومتابعة المقالات النقدية، والمتابعات، اللقاءات التليفزيونية والترتيب لها والمشاركة فيها، الترويج للعمل والإعلانات التسويقية، كما أنه منوط به الإجابة عن التساؤلات التي يمكن أن يطرحها النقاد حول المسرحية، والرد على استفسارات الرأي العام والتواصل معه نقديا باعتبار أنه يمثل الناقد المسئول عن العمل.

أحمد خميس: يقوم المخرج بدور الدراماتورج دون الرجوع لمتخصص

الناقد أحمد خميس قال: بداية لم تكن تلك هي المرة الأولى التي نقابل فيها نفس السؤال عن الدراماتورج والدور الوظيفي للدرماتورج، والحقيقة أنني سبق وطرحت على الرئيس السابق للبيت الفني للمسرح الصديق إسماعيل مختار - وقت أن كنت مسئولا عن لجنة المشاريع- أن ندشن المفهوم ليكون ضمن أنظمة الإنتاج في البيت الفني للمسرح، إذ تمنيت ضمن الطرح أن يكون لكل فرقة عدد من الشخصيات أصحاب الخبرة الفارقة الذين في مقدورهم القيام بذلك الدور المنتشر في مسارح أوروبا؛ حيث يقوم الدراماتورج هناك باختيار النصوص في بعض الأحيان حال طلب منه ذلك وتهيئتها للعرض المسرحى بما يسمح له بالتدخل الفني في ثنايا النص المراد تقديمه، وكذا مساعدة المخرج في اختيار وتطوير عناصر العرض المسرحي بما يعني جمع المعلومات حول التيمات المتضمنة والمناقشة في كيفيات طرحها، وكذا مناقشة الموسيقى والسينوغراف ومصمم الأزياء وبقية عناصر العرض فيما اختاروه من أفكار مناسبة لطبيعة الموضوع الجمالي, وكذا اختيار أو المساعدة القيمة في الإعلام عن العرض وخلق مجال طيب حول طبيعة العرض بما يعني تهيئة المتلقي المهتم لنوع العرض وما يتضمنه من قضايا, نحن هنا نتحدث عن مدير فني للعرض المسرحي يقوم بمهام بحثية وفنية من شأنها تهيئة المجال الفني والإداري.

عدد قليل

أضاف خميس: والحقيقة إن من نطلق عليهم مصطلح دراماتورج عددهم قليل للغاية خاصة في مصر؛ إذ عادة ما يقوم المخرج بنفسه بذلك الدور دون الرجوع لمتخصص أو طلب المساعدة ممن لديه الخبرة حتى لوحظ مؤخرا أن هناك ما يمكن أن نطلق عليه المخرج المؤلف والإداري في نفس الوقت، والفكرة أن تنامي دور المخرج أعطاه بعض الحقوق التي زادت بشكل كبير مؤخرا، الأمر الذي جعلنا نقابل عروضا بسيطة التكوين خفيفة المعنى تراعي تماما ألا تقول شيئا ذا قيمة أو تطرح قضايا مجتمعية ملحة، أنا هنا لا أعمم وإنما أشير لكثير من تلك الأعمال التي انتشرت في كثير من جهات الإنتاج الحكومية وغير الحكومية, وأرجو أن لا يفهم من حديثي أنني أقلل مما يطرحه مخرجونا فأنا اعرف الراسخ منهم من الخفيف الذي لا يرجو إلا الانتشار، ولو أردنا الإشارة الصحيحة إلى المخرج الدراماتورج من خلال أسماء بعينها سنجد أن عندنا نموذجا طيبا للغاية هو المخرج الصديق طارق الدويري الذي قدم عرض «الزومبي والخطايا العشر» بمنهجية طيبة للغاية، فالعرض يتضمن رواية ١٩٨٤ وكذا بعض أشعار وديع سعادة مع تضمين الراهن الاجتماعي والسياسي المصري بعد ثورة يناير دون الدخول المباشر إليها، ويمكن تطبيق نفس الفكرة مع عروض أحمد العطار و عبير علي التي لا تتعامل مع النص الجاهز، و إنما النص الرخو إن صح التعبير، وهو النص الذي يمكن إعادة تشكيله بما يتوافق مع الفكرة الأساسية التي يرجى العمل عليها, وكذا هناك أسماء مهمة في نفس الاتجاه تقريبا بدرجات متفاوتة منهم مثلا: سعيد سليمان، و إسلام إمام و هاني عفيفى ومن جيل الشباب محمد جبر و محمد السوري ومحمد علي.

أشرف عتريس: كلها حيل مسرحية بلاغية

المؤلف المسرحي أشرف عتريس قال: الرحمة لمن علمونا تعريف وتطبيق مصطلح الدراماتورج، وهم أكاديميين ورؤساء أقسام في المعهد ونقاد نعرفهم جميعا في لجان تحكيم المسرح الجامعي والمسرح الإقليمي منذ ٣٠ سنة على الأقل، أي بداية التسعينيات. نعود إلى كلمة» دراماتورج « فلابد أن

تكن مسرحية، وهي فكرة تأهيل النص لعمل نسخة جاهزة للعرض بيد المخرج، حلقة وصل بين النص ومؤلفة وبين المخرج الذي سوف يحيله إلى عرض فيكون الدراماتورج جاهزا بالنص المعدل برؤية خاصة جدا دون حذف وتشويه واستقطاع أهوج ومبتذل.. هكذا نفهم، أما الإعداد فلابد أن يكون عبر وسيط غير مسرحي ضروري جدا كيما نجيز المصطلح بلا جهل .. أي عن قصة قصيرة، رواية، قصيدة درامية متعددة الأصوات، أغنية مثل فاتت جنبنا، ساكن قصادي، وهما نموذجان رائعان للإعداد المسرحى وهكذا.. يكون الإعداد أيضا لتأهيل النص وجاهزيته للمخرج الذي سوف يحوله إلى عرض مع الاحتفاظ بالطبع بالحق الأدبي واسم العمل الأصلي ومؤلفه.

وتابع « عتريس» للأسف نرى الآن ظاهرة (مكابرة) يقولون الإعداد أو الدراماتورج اختلفت مفاهيمهما وهذه أكذوبة، هناك من يستشهد بتعريفه في المسرح العالمي- في أوروبا تحديدا_ وبقدم المزيد من التشويش واللخبطة لما نعرفه وتعاملنا معه في حضور متخصصين مثل رضا غالب، عبد الغني داود، عصام أبو العلا، مدحت أبو بكر، حسن عطية، محمد عبد المعطي، سيد الإمام، مهدي الحسيني وحازم شحاتة .

وختم بقوله: المعالجة والرؤية والصياغة والتمصير والتعميم كلها حيل مسرحية بلاغية بيد شعراء، ومؤلفين، ومخرجين يعشقون اللعب بالألفاظ وكتابتها على (البانفليت) وقد لا تكون محققة بالفعل في النص والعرض.. وسبق أن اصطدمت مع أسماء يخرجون الآن (بالعافية) ويفرضون مصطلحات ما أنزل الله بها من سلطان ولم يقرها أحد.

د. أيمن عبد الرحمن: دوره ملاصق للمخرج

د.أيمن عبد الرحمن مؤلف وسيناريست قال: التعريفات كثيرة فلم نصل لمفهوم محدد للدراماتورج بعد، ولكن الغالب في المسرح المصري أنه كاتب النص المسرحي، أو من يعيد كتابة النص المسرحي بطريقة مختلفة، و قد اعتبروه كذلك في بريطانيا و في اليونان أطلقوا هذا المصطلح على الكاتب، و لكن تطور الدراماتورج وأصبح له العديد من المواصفات. ولا يستخدم المصطلح سوى مع المسرح و أهم وظائفه إعداد وتطوير النص المسرحي حيث يعمل على النص من خلال علاقته بوجهة نظر المخرج وفهمه العميق له، فدوره ملاصق للمخرج، لا يعمل على الورق فقط، بل يشمل ما قبل البروفات حتى خروج العمل على خشبة المسرح، وقد يشارك في اختيار الممثلين حسب رؤيته وربما يوجههم أيضا، ولابد أن يكون لديه قدرة بحثية ومعلومات دقيقة حول القضايا التي تظهر أثناء العمل.

أضاف: الدراماتورج يقوم بعمل جلسات مع المؤلف والمخرج لربط الشكل بالمضمون، ودوره يوازي دور الناقد حيث أنه ناقد ما قبل العرض ومحلل للأداء يركز في التفاصيل أثناء انشغال المخرج بالإبداع، ويعمل على النص الذي هو الوظيفة الأساسية. أما الإعداد فلن تجد نصا تليفزيونيا معدا، في المسرح فقط تستعين بنص لمؤلف آخر وتعده بالحذف أو الإضافة ليتناسب ورؤية المخرج، ويستخدم الإعداد أيضا في الإذاعة لتحويل نص أدبي لحوار يصلح للإذاعة. بينما المعالجة treatment فتستخدم غالبا في السينما والتليفزيون، ولابد من التفرقة بينها وبين الملخص، أي كيف ستقدم القصة أو الملخص في صورة سينمائية أو تليفزيونية، ولا نستخدم هذا المصطلح في المسرح كثيرا، فسواء كان المؤلف كاتبها أو مقتبسها يكتب في عدد من الأوراق كيف سيعالج القصة لتصلح للسينما أو التليفزيون، ثم يأتي دور السيناريست الذي يحول المعالجة لتتابع المشاهد وفي المسرح نستخدم كلمة ملخص عن المسرحية و هو الذي يُقدم لجهة الإنتاج، بالإضافة لمصطلح رؤية فعمل مثل "سوشي ميديا" الذي قدمته كمشروع في الدراسات العليا مأخوذ عن مسرحية البيت، حيث أعدت رؤيته دون الاستعانة بأي جمل من النص الأصلي، فقط الفكرة العامة "البيت" ..الفكرة و كيف كتبتها وحولتها لشكل معاصر من مسرحية في الخمسينيات لمسرحية تعرض ٢٠١٩.

وختم بقوله: لست مقيدًا بالتسميات، فهناك الكثير من المسميات للتعامل مع النص: رؤية، رؤية خاصة لمؤلف كبير، معالجة، ملخص، دراماتورج.

د. أحمد مجدي: يقوم برؤية فنية كاملة.

د. أحمد مجدي بقسم الدراما والنقد المسرحي بكلية الآداب جامعة عين شمس قال: ليس هناك ما نثق في صحته في مصر والعالم العربي، فهناك من يرى أن الدراماتورج هو الإعداد.

والدراماتورج مهنة مهمة جدا وتُمارس بشكل جاد و أكبر في المسرح الغربي، وتتلخص في البحث والتقصي عن سياقات النص الأصلي وتزويد كافة عناصر العمل بالمعلومات الدقيقة عن هذا السياق متى وأين قُدم، والآراء النقدية التي تبعت تقديمه، ولابد أن يكون الدراماتورج دارساً للدراما أو ناقدا لديه خبرة كبيرة ليقدم النص بشكل أقوى على خشبة المسرح، و أذكر في هذا الصدد ولأهمية الأمر كانت هناك تجربة هامة وهي تجربة المخرج الراحل سعد أردش «كاليجولا» التي قدمها نور الشريف؛ حيث أصدر دراماتورج العرض حينذاك كتابا يضم يومياته أثناء تحضير العرض وكيف عمل على الدراماتورج ووثق بحثه عن سياقات العمل الأصلي للتزويد بالمعلومات و ساهم في كيفية فهم فريق العمل لدوره في خروج العمل بشكل أفضل.

وأضاف» مجدي»: أيضا أن من وظائف الدراماتورج وضع الخطوط العريضة التي يقصدها العمل و تفكيك الشفرات كلها و كأنها مرحلة تنفيذ للعمل قبل وصوله للجمهور، وتلك كانت الوظيفة الأكثر للدراماتورج فهو لا يتدخل في النص الأصلي، بل يقوم برؤية فنية كاملة قبل تقديم العمل على المسرح ليلفت الانتباه للخطوط الرئيسية وسياقات العمل. أي مستشارا فنيا. وأتمنى أن نستحدث تلك الوظيفة في المسرح المصري على أن يتم اختياره بناء على الصفات السالف ذكرها، أما عن الإعداد والمعالجة فهنا تظهر الفروق الهشة فالإعداد؛ هو النقل من وسيط سردي كالقصة أو الرواية لوسيط آخر مثل روايات نجيب محفوظ التي أعدت كأفلام وقد يتحكم في بعض الخطوط الرئيسية والفرعية الموجودة في النص الأصلي فيعده للبيئة والثقافة الموجود بها العمل المقدم والذي يسميه البعض أحيانا المعالجة. والمعالجة لا تكون بغرض تقديم النص لغرض مختلف عن الذي قدم فيه؛ ولكن؛ تغيير في وجهة النظر فيسبغ عليه وجهة نظره، فيخرج المورال الذي أراده، وبالنظر لإيسخيلوس و سوفوكليس و يوربيدس فقد كانوا بارعين آنذاك و هم من يشكلون الفريق ويقومون بمهام الإخراج و الإعداد والمعالجة والدراماتورج، لأنهما ينهلا من منهل أسطوري فيعداها مسرحيا لتكون حوارا و دور المعالجة – إذا افترضنا أن لها دور لأني أرى أن الإعداد نفسه قد نطلق عليه معالجة- ولكن إذا قلنا أنها تستهدف شيئا فسوفكليس واسخيليوس قدما معالجات للأساطير حسب توجهاتهم الفكرية والغرض الذي يريدونه، فيوربيديس كان يأخذ الأساطير وينقلها لعالم الواقع فيستحضر شخصيات مثل الفلاح أو ديكورات مثل الكوخ وهذا غير موجود في الأسطورة حيث كانت تعتمد على الملوك و رفيعي الشأن، فيوربيديس حين قال: إن النبل لا يقتصر فقط على الملوك والأمراء لكن قد يتصف فلاح بسيط بالنبل. فهذا لم يكن في الأصل الأسطوري بل هو من قدمها بهذا الشكل.

أوضح: هنا يعالجها بوجهة نظره الشخصية التي قد تختلف عن الأصل بعد أن أعدها لتصلح للمسرح؛ فيظهر صوت المؤلف بداخله في المعالجة، حتى أنه أحيانا يطلق عليها رؤية وليس فقط معالجة، فأوديب حين فقأ عينه كعقاب لنفسه أراد توضيحا لشيء فلسفي معين، وبالتالي فالإضافات هذه تندرج تحت فكرة الرؤية أو المعالجة أو وجهة النظر.

د محمود سعيد: القراءة بمائه عين

.عالم لآخر يمكن أن تقارن بما يحدث جسديا حينما يمر جسم مادي من مكان لآخر فتتغير عناصره؛ كأنما نمر من الهواء للماء ومن الثلج للأرض ومن الأرض للنار هي مراحل كاشفة فهناك اكتساب صفات أخرى جديدة وارتداء حلة جديدة، إنها ليست شيئا يضاف بل هي عبور حاجز وتحول. هذا العبور هو في أبسط معانيه حالة الدراماتورج، وهذا التحول هو ناتج عمل الداراماتورج أيضا..الدراماتورج الذي يعي تماما أنه أمام نقص مكتوب في النص ولابد من ترك مكان و فرص لاكتماله ولأن نسيج النص دوما هو في حاجه للكتابة مع أشياء أخرى غير الكلمات، فالنص يكتب مع الفراغ وبرغبة مذهلة للمرور في الهواء وبداخله الفضاء.

وأضاف « سعيد» : فالنص مع الدراماتورج دوما قلق، لن يشعر بالهدوء إلا مع إعادة كتابته مرة أخرى مع الجسد ومع الفضاء عبر عمليه الإخراج؛ حيث يصبح العرض نفسه نصا بعدما يقوم بعمل عقد مع الفضاء المسرحي، و يبدو أن كاتب هذا العقد الحديث هو الدراماتورج الواعي بشده بأن كل شيء في المسرح يعد نصا وكل شيء يأتي ليشتبك مع الممثل ومع الفضاء ومع جسد الجمهور.. لذلك فعلى الدارماتورج أن يرى بعشرات العيون، فهو ينظر للغة على أنها دراما مرئية، وأن الفكر يمكن رؤيته، فالمسرح لديه مثقوب ومفرغ وهو من يعيد نسج النسيج بلا ثقوب عبر لعبه الأداء البصري، فالدراماتورج يؤكد لنا أننا نتعلم في المسرح كيف نلتقي مرة ثانية مع كلماتنا بشكل مغاير، يحضر لنا الممثل من عمق المسرح و بداخله فمه الذي ينطق لا إنسانية اللغة.. ففي المسرح يمكن أن نرى الكون كله عبر دراماتورج واع لمفردات لعبته المرعبة خاصة لو كان الدراماتورج واع بحقيقة دوره وحقيقة دور الممثل.. فكلاهما يلتقي في نقطة مهمة وهي أن كلاهما ممسك بالنص ومعطي وحيادي و يقظ و صادح ومنتبه للتلاحق النفسي للانقسام و في اللحظة المنطوق بها.. وأخيرا .. فالنص لا تتم قراءته كليا إلا بمئات الأعين، حيث نسمع معا كل شيء بشكل مختلف.. النص يظهر كل ليلة بشكل مختلف حتى مع تكراره فهو يرى بشكل مغاير عبر جمهور مغاير، المسرح هو مكان التنوع عبر تسلل اللغة كل ليلة بين أجساد جمهور متنوع غامض، واحتشاد للأجساد بشكل غير معلن وغير مرتب... ولأن معنا دراماتورج ماهر يبدو كل شيء منظم ومرتب، فتحليل المغزى الدرامي يمر داخل كل تلك الأجساد المحتشدة على حده عبر قراءة دراماتورجية بمائه عين.

د. محمد عبد المنعم: هي عملية تشكيل الأحداث وملاءمة العناصر داخل شكل

د. محمد عبد المنعم، المخرج المسرحي وأستاذ التمثيل والإخراج بقسم المسرح جامعة الإسكندرية قال: هناك جدل كبير يثار حول مصطلح «الإعداد» ومصطلح «الدراماتورجية»، ومصطلح «المعالجة»، وقد يفصل البعض بين هذه المصطلحات باعتبارها تحمل مفاهيم مختلفة، وتتمايز عن بعضها بعضا فى المفهوم والممارسة، لكني أتوقف عندها بشكل علمي لنحدد المهام التي يشتمل عليها كل منهم، وإلى أي مدى تتفق هذه المصطلحات أو تختلف.

فبالنسبة للإعداد فقد ذكر معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية أن « الإعداد هو إعادة كتابة شكل أدبي أو لا أدبي في شكل آخر، أو إعادة كتابة عمل أدبي سبق إعداده من قبل

في شكل جديد؛ وعلى هذا يمكن إعادة صياغة رواية في شكل مسرحية أو غيره، أو إعادة صياغة مسرحية في شكل رواية للقراءة أو حوارية للإذاعة «؛ ومن ثم يكون الإعداد المسرحى عن جنس أدبي آخر غير المسرح مثل قصة يوسف إدريس الشهيرة «جمهورية فرحات» التى تم تحويلها إلى مسرحية، وقصة يحيى حقي «قنديل أم هاشم» التي أعدها للمسرح المخرج منير التوني. أو يكون إعداد نص مسرحي عن نص مسرحي آخر ليتلاءم مع وجدان المجتمع، وفكر المخرج.

أما عن الدراماتورجية: فهى مصطلح يوناني الأصل مشتق من الكلمة اليونانية Dramatourgia، ويستخدم بمسماه اللاتيني في أغلب لغات العالم حتى في اللغة العربية. وكان ليسينج أول من اشتقه من الكلمة اليونانية في ١٨ق.م، والمصطلح يعنى عملية تشكيل الأحداث وملاءمة العناصر داخل شكل يمكن تمثيله مسرحيا؛ وعلى هذا فإن الدراماتورجية هي العملية ذاتها، أما القائم بالعملية فيعرف بالدراماتورج Dramaturg. إن مهام الدراماتورج تشمل عمله مع النص، وتمتد إلى الدعاية، فضلاً عن دوره في تنظيم ندوات للجمهور عن العرض المسرحي. ويُعْرَف الدراماتورج بالمدير الأدبي إذا كان دراماتورجياً مقيماً مع الفرقة، ومن أمثلته كينيث تاينان Kenneth Tynan (١٩٧٢-١٩٨٠م) الذي تولى هذه المهمة في الستينيات في المسرح القومي البريطاني بقيادة لورانس أوليفييه. يتمثل عمل الدراماتورج مع النص في تكييفه وتجهيزه للعرض؛ فيقوم بالحذف، والإضافة، والتقديم، والتأخير، وتأويل الأحداث والشخصيات، وابتكار شخصيات جديدة، وغيره، وتنقسم مهامه إلى: العمل مع بعض الأعمال الأدبية غير المسرحية؛ فيحولها إلى مسرحيات مثلما فعل سامح مهران مع رواية بهاء طاهر «خالتى صفية والدير». والعمل مع النصوص المسرحية؛ فيقوم بتحديثها حتى يقربها من الجمهور المعاصر، و العمل مع الورش الإبداعية وكتابة نصوصها أو الإشراف على الكتابة.

وتابع د. محمد عبد المنعم أما المعالجة المسرحية فلقد ورد الفعل الماضي "عَالَجَ" في المعجم الوجيز، "فيقال عَالَجَ الشيء معالجة وعِلاجاً أي زَاوَلَهُ ومَارَسَهُ. وعَالَجَ المريض أي دَاوَاهُ، والعلاج هو ما يُعَالَج به المريض"؛ ومن ثم يُفهم من ذلك أن المعالجة هي التدخل لضبط أمر ما، أو إصلاحه؛ حتى

يتكيف ويتلاءم مع الوضع الجديد أو يلائم واقعه. وينسحب هذا المعنى بالمغزى ذاته على مصطلح (المعالجة المسرحية)؛ إذ إن المعالجة المسرحية لقصة ما أو رواية ما أو سيرة أو قصيدة شعرية أو سيناريو أو غيره من ألوان الأدب المختلفة يعني تحويل هذا العمل الأدبي غير المسرحي إلى نص مسرحي خاضع لأصول الكتابة المسرحية، وقابل للتقديم فوق خشبة المسرح، وملائم لطبيعة العصر والمجتمع المقدم إليه، مثل المعالجة المسرحية لرواية نجيب محفوظ (ميرامار) التي أعدها الشاعر نجيب سرور للمسرح الحر، ورواية عبد الرحمن الشرقاوي(الأرض) التي أعدتها للمسرح أمينة الصاوي. أما المعالجة المسرحية لنص مسرحي كُتب مسبقاً فهذا يعني التدخل في لحمة النص الأصلي- كتدخل الجراح بمشرطه كي يضمد جراح مريضه – وإجراء بعض التعديلات عليه؛ من أجل إعادة صياغة النص المسرحي بما يتماس مع المتطلبات العملية للعرض المزمع تقديمه وفقاً لرؤية المخرج، وما قد يتطلبه ذلك من تركيز النص وتكثيفه وتكييفه بما يتواءم مع الذوق الفني المتغير، بحيث يستحيل تقديم النص الأصلي كما هو على مستوى الكم، فضلاً عن ابتكار شخصيات جديدة، وتقديم سينوجرافيا مبتكرة يمكنها أن تثري العرض المسرحي، وغيره من أمور؛ لأنه قد ينطوي أسلوب النص الأصلي على تناقض ما مع الوعي والحس بمتغيرات الإيقاع، وطبيعة الصورة، مما يستلزم التدخل الدرامي لإتاحة مساحة من الحرية في التأويل، وخلق الصور المسرحية المناسبة، حيث تتفجر الأخيلة الفنية المفارقة للنص أو الملتصقة به، في وقت واحد معاً؛ مما يؤدي إلى خلق صورة مسرحية تتسم بالديناميكية.

إيجاز

تابع: يمكن أن نوجز المهام التي يقوم بها المُعِّد أو الدراماتورج أو المعالج - فيما يخص عمله مع النص فيما يلي: إعداد نص غير مسرحي إلى نسخة نص مسرحي يصلح للعرض، بحيث يمكن تقديمه فوق خشبة المسرح. إعداد النص المسرحي وتجهيزه بحيث يصلح للعرض فوق خشبة المسرح، وذلك من خلال تنقيحه وتكييفه بما يتلاءم وإيقاع العصر، ووجدان المجتمع، وبما يناسب رؤية المخرج وفكره. ترجمة نصوص للعرض المسرحي من لغات أخرى، وما يتبع ذلك من بعض

التغييرات التي تطرأ على النص المترجم، وفقاً لمعطيات الزمن المعاصر، وطبيعة الجمهور المقدم له العرض. بناء علاقة جديدة بين النص المُعَّد عنه العمل المسرحي- سواء أكان نصاً مسرحياً أم غيره - والعرض المسرحي، بما يتيح مساحة كافية من التأويل وخلق صور مسرحية دينامية تسمح بالاشتباك مع الواقع المعيش. و في حالة اعتماد الصيغ الارتجالية في إنتاج العروض المسرحية الحديثة، يقوم (المُعِّد/ الدراماتورج/ المعالج) بكتابة نص العرض، انطلاقاً من الأفعال الارتجالية التي يمارسها الممثلون على خشبة المسرح خلال جلسات التدريب التي تنظمها ورش الإبداع الجماعي للفرقة. و مما سبق طرحه يتبين أن المصطلحات الثلاثة بمثابة وجوه لعملية فنية واحدة، لا يختلفون في المفهوم أو الوظيفة الملحقة به - رغم اختلاف المسمى – بل يتفقون تمام الاتفاق في الممارسة الإبداعية، للدرجة التي يصبح معها المُعِّد القائم بعملية الإعداد هو ذاته من يقوم بإجراء المعالجة المسرحية، وهو الدراماتورج نفسه القائم بالعملية الدراماتورجية، خاصة وأنه لا يوجد مرادف شائع للدراماتورجية؛ إذ تستخدم الكلمة بمسماها اللاتيني، لذا تستخدم مصطلحات أخرى تغطي بعض الجوانب الدلالية لمصطلح دراماتورجية مثل (معالجة، أو إعداد، أو قراءة، أو كتابة). وأرى من وجهة نظري أن الحل السليم لفض هوجة الاشتباك والالتباس هذه بين المصطلحات، أن ينعقد مؤتمر بمعرفة المجلس الأعلى للثقافة يحضره المسرحيون المعنيون بالأمر، ونتفق جميعاً على توحيد مصطلح واحد نختاره من بين المصطلحات الثلاثة، ونجيزه بموافقة الجميع، ليكون هو المسمى المعترف به والمتداول بين أصحاب المهنة، وتعميم ذلك عبر القنوات المشروعة ونشره على نطاق موسع؛ حتى يسير الجميع على خط موحد !!

باسم عادل: هو المستشار الفني للفريق

باسم عادل الناقد المسرحي قال: هذا المصطلح قد أثار جدلا واسعا وسط المسرحيين العرب لفترات طويلة، و ذلك لحصر دوره في وظيفة محددة مرتبطة بالإعداد والتجهيز للنصوص المسرحية، بينما تجاوز الغرب هذه الإشكالية منذ ظهور المصطلح إلى مفهوم أعم و أشمل من مسألة الإعداد.فالدراماتورجية هي مسمى العملية نفسها بينما لفظ الدراماتورج تطلق على الشخص الذي يقوم بالعملية، والدراماتورج تعني في تعريفها«رجل الدراما »..أي هو الشخص المسئول عن الجوانب الفنية و الدرامية التي تخص العمل المسرحي. و لعل أول ظهور للفظ الدراماتورج كان على يد ليسنج في منتصف القرن الثامن عشر حينما وضع كتابه « دراماتورج فى هامبورج « و تبلور فيما بعد المفهوم ذاته و اتضحت مهامه مع ظهور بريشت في القرن العشرين. هذا فيما يخص تحديد الظهور التاريخي للمصطلح إلا أن مفهوم « رجل الدراما» ظهر متوازيا مع ظهور المسرح نفسه و تبلوره على يد اليونانيين منذ ثيسبس و مرورا بأيسخيلوس و سوفوكليس و يوربيدس و غيرهم من اليونانيين، فقد كان الكتاب آنذاك هم من يشكلون الفريق و يقومون بمهام التأليف والإخراج والتمثيل وتصميم الأزياء والمناظر وغيرها من الأمور الفنية قبل أن تنفصل هذه المهام وتصبح تخصصات مع تطور المنظومة المسرحية ذاتها؛ ولذلك كان كل منهم هو رجل دراما بمعنى الكلمة يقوم بالإشراف على كافة الأمور الفنية بل و يشارك فيها .

أضاف: و من هنا بدأ مفهوم الدراماتورج نفسه في التبلور عند الغرب. و وفق ما سبق يمكن أن نعرف الدراماتورج بأنه المستشار الفني للفريق الذي يرجع إليه أفراد العمل بما فيهم المخرج في كل ما يخص جوانب العمل الفنية والدرامية، فهذه الوظيفة تشكلت عند الغرب بمسماها ذلك لوجود كيانات وفرق مسرحية قائمة و ثابتة في إنتاج عروض مختلفة بشكل دوري، ومن هنا ظهرت الحاجة إلى وجود دراماتورج لوضع خطة وإستراتيجية إنتاجية للفرقة بشكل دوري أو سنوي من خلال تحديد النصوص التي ستقدمها الفرقة على مدار عام مثلا وتجهيزها عبر مسألة الإعداد والمعالجة لتصلح للعرض على خشبة المسرح في الوقت الراهن، وكذلك اختيار المخرجين الذين سيقومون بإخراج مثل هذه النصوص بل من الممكن أن يمتد الأمر إلى ترجمة بعض النصوص من لغة إلى أخرى لتقديمها إن كان الدراماتورج يملك لغة أجنبية و قادر على تحويل النصوص من لغتها الأم إلى لغة أخرى تصلح للتقديم على خشبة المسرح، وحتى في ظل وجود مؤلف يعمل الدراماتورج كحلقة وصل ما بين المؤلف والمخرج في التوفيق بينهما فيما يخص الحذف والإضافة من و إلى النص حتى يتبلور النص في شكله النهائي، هذا فيما يخص دوره في مرحلة ما قبل البروفات، وفي أثناء البروفات يقوم بالإجابة على كل تساؤلات المخرج و فريق العمل حول النص وجوانبه الفنية و الدرامية وملابساته التاريخية إذا كان النص تاريخيا على سبيل المثال أو مرتبط بحادثة أو واقعة تاريخية؛ فهو باختصار المنوط به إضاءة وعي المخرج و كل فريق العمل وإمدادهم بكل ما يخص النص حتى يسهل مهمة المخرج في وضع رؤيته الفنية للعمل.

رجل مؤسسة

تابع: وفي مرحلة العرض وما بعد العرض، يقدم الدراماتورج ملاحظاته الدائمة على العرض إلى المخرج و كل فريق العمل بهدف التجويد والتصحيح لمسار الرؤية الفنية المتفق عليها من البداية، و يكتب أيضا المقالات النقدية التي تحلل و تفسر و تقيم العرض، وكذلك هو المسئول عن الملف الإعلامي للفريق، و يتحدث باسمه في وسائل الإعلام لأنه الأكثر إلماما بإستراتيجية الفريق و خططه و تاريخ الفرقة وأعمالها الفنية، وهو المسئول أيضا عن الندوات النقدية التي تخص العرض عبر الاتفاق مع المتحدثين و توثيق الندوة نفسها وإدراجها في الملف الإعلامي للفريق. إذن نحن أمام رجل يعمل كمؤسسة فنية متحركة تستوجب من الأكاديميات الفنية اهتماما وإعدادا خاصا في العناصر الفنية كافة، حتى يستطيع القيام بمهمته على أحسن وجه ... و لذلك نجد في الجامعات الأوروبية والأمريكية اهتماما خاصا بهذه الوظيفة و إفراد تخصص فني في الكليات الفنية باسم قسم الدراماتورج يحصل الدارس بموجبه على شهادة البكالوريوس ثم الماجستير ثم الدكتوراه في هذا التخصص..و من كل ما سبق يمكن لنا أن نقارن وظيفة الدراماتورج عند الغرب و اقتصار المفهوم ذاته على الإعداد عند العرب... بل لا يوجد _ في حدود علمي _ تخصص دقيق لهذا القسم في الأكاديميات الفنية عند العرب بل اقتصر تدريسها كمادة من المواد في قسم الدراما و النقد المسرحي كما درستها أنا بمعهد فنون مسرحية. إننا في حاجة لنظرة أشمل وأكثر تطويرا للمنظومة المسرحية حتى تتجاوز ما هو سائد عبر الاستفادة من تجارب الآخرين، فليس لدينا على سبيل المثال وظيفة حكومية في المسارح أو في وزارة الثقافة أو حتى في مؤسسات خاصة تسمى الدراماتورج لغياب الدور الحقيقي الذي يلعبه رجل الدراما، بل يتفرق دمه ووظيفته ما بين المؤسسات والمكاتب الفنية التي تقوم على المصالح فقط.

أنور الشعافي: حربائية وتحول المصطلح مرتبطة بتحول الجماليات المسرحية.

أنور الشعافي المسرحي التونسي قال: مصطلح الدراماتورج غير ثابت؛ فقد كان يعني في أصله الإغريقي الكاتب المسرحي الذي كان فيه الكاتب المسرحي و المخرج متماهيان حتى ظهور وظيفة المخرج منذ ١٨٧٤ مع جورج الثاني دوق مقاطعة ساكس مينينجن الألمانية، وقد اكتسب مصطلح الدراماتورجيا معناه الحديث مع ليسنج ليشمل معان أخرى أولها إعداد النص سواء أن كان مسرحيا بإعادة صياغته تبعا لرؤية المخرج أو أدبيا إنطلافا من رواية أو قصة بنقلها إلى نوع آخر له تقنياته الخاصة وهو المسرح، ثم واصل المفهوم تطوره مع يوجينو باربا حين تحدث عن دراماتورجيا الممثل

الذي يكتب نص العرض بإيماءاته و صوته و حركاته، وأصبحنا الآن نتحدث عن الدراماتورجيا البصرية التي تشكلت خاصة في العروض» الما بعد درامية» كما نظّر لها هانز ليمان، والتي تصبح فيها الدراماتورجيا شاملة لبقية مفردات العرض لا المنطوق اللفظي فحسب و قبله عروض الرقص المسرحي الذي ظهر مع الألمانية بينا باوش، خاصة منذ عرضها - المرجع Café Müller، ثم واصل المصطلح رحلته ليصبح الحديث الآن عن دراماتورجيا المشاهد في العروض المستندة للحركة و الإيماءة و الصورة لكنها بمعنى و خطاب صامت لفظيا لكنه ناطق حركيا وبصريا وسمعيا يترجمه المشاهد آنيا فهو بذلك يأخذ وظيفة دراماتورج.

و " أضاف الشعافي " كما يجب الانتباه إلى مفهوم آخر موجود في المسرح الألماني وهو الدراماتورغ Das dramaturg و يعني المرافق النقدي و الجمالي للمخرج و ليس كاتب النص الذي يسمونه Das dramatiker . فما نلاحظه في مصطلح الدراماتورجيا هو حربائيته و تحوله وهذا مرتبط بتحول الجماليات المسرحية نفسها وهذه مسألة طبيعية؛ فالمفاهيم تتطور حتى يمكنها أن تعبر عمّا تطور وهذا أكد استمرار المسرح حيا لا ينقرض لأنه فن طازج، ولم تستطع السينما نفيه حين ظهرت سنة ١٨٩٥ و لا التلفزيون حين ظهر سنة ١٩٢٦، لذلك سيبقى المصطلح متحولا مادام المسرح فنا لا يستكين، يتغير و تلك هي ماهيته.

وتابع المسرحي أنور الشعافي موضحا الفرق بين الدراماتورج والإعداد والمعالجة قائلا: لا بد من الانتباه إلى بعض المصطلحات المستعملة بشكل متداخل أحيانا رغم تباينها فالدراماتورج - كما أسلفنا- يمكن أن يشمل نصوصا غير مسرحية في أصلها، و الدراماتورج هو الذي ينقلها إلى لغة المسرح كفن طازج ومرئي يُعرض أمام مشاهدين؛ لذلك لابد من نقله إلى القواعد التي يستند إليها المسرح . و نرى أن مصطلح إعداد قريب منه فرجوعا إلى معناه اللغوي فالإعداد يعني التهيئة و يعني في هذه الحال إعداد أو تهيئة النص للركح أو لو شئنا مصطلحا أكثر خصوصية، مسرَحة النص.

و أما المعالجة فنراها تعني الجانب الإخراجي وتعني لغويا اتخاذ مجموعة من الإجراءات أو الخطوات اللازمة للتحول من شكل إلى آخر، فتكون بذلك مجموعة الإجراءات هنا هي مختلف الجوانب والعناصر المكونة للعرض المسرحي مثل تصور المرجعيات الجمالية و أساليب إدارة الممثل و السينوغرافيا.

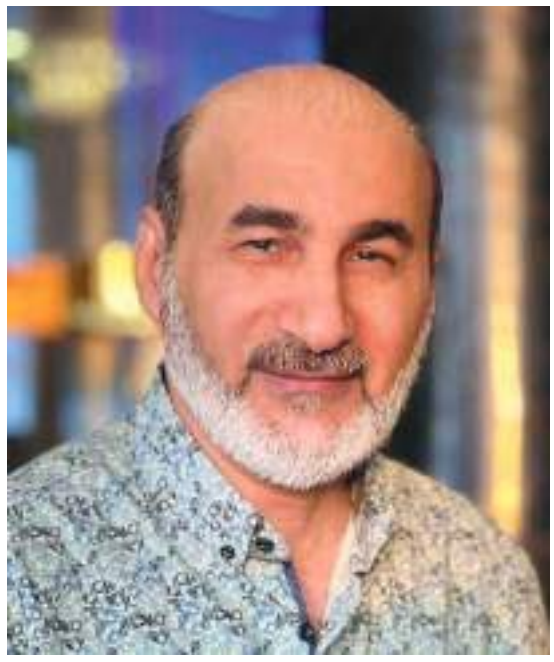
عجاج سليم: مهنة أصابها بالوهن.

د.عجاج سليم المسرحي السوري قال: بعيدا عن التوصيف الأكاديمي لمهمة الدراماتورج. أو عملية الدراماتورجيا. فإننا تستطيع القول أن هذه المهمة؛ أو الوظيفة (كما يحب أن يطلق عليها البعض من العاملين في المسرح) رافقت ظهور المسرح كما نعرفه بشكله الحالي، والذي انطلق من اليونان على أيدي من نعتبرهم (الآباء) الشرعيين للمسرح العالمي: سوفوكليس، اسخيلوس، يوروبيدوس، أريستوفانيس، واستمرت هذه المهمة مرافقة لمسيرة المسرح، وبشكل حيوي مرتبطة بما سمي مسرح المؤلف؛ كما نقول: مسرح سوفوكليس، مسرح شكسبير، مسرح موليير، إلا أن ما يميز هذه الأسماء هو الصفة التي يعتز بها كل إنسان عامل في المسرح كتابة و إنتاجا وتمثيلا.. وهي (رجل مسرح). فالمسرح اليوناني باعتباره

المنطلق العالمي للمسرح.. و ما تلاه من عصور مرتبطة بأسماء حضارات قديمة عرفها العالم.[اليونانية. الهلنستية. الرومانية. الكلاسيكية الجديدة وعصر النهضة..] وصولا إلى بدايات القرن التاسع عشر؛ حيث برزت مهنة المخرج بشكلها الذي نعرفه، خلال تلك الفترات حمل من سميناه رجل مسرح، مهام التأليف للمسرح بما يعنيه ذلك من التمكن من خصوصية الكتابة الدرامية، وامتلاك التقنية الملائمة لإنجاز عرض مسرحي يحقق قوانين الدراما ويدرك طبيعة الجمهور الذي يتوجه إليه، ويبني مفردات عرضه المسرحي من خلال معطيات زمكانية، تاريخية واجتماعية واقتصادية ؛ وصولا إلى مرحلة البروفات والعمل مع الممثل والمسئولين عن عناصر العرض المسرحي من ديكور و أزياء و موسيقى. إلخ .. ولو استعرضنا هذه المهام بتمعن لوجدنا أنها اشتملت على عمل الدراماتورج .

وأضاف» سليم» ويعتبر بعض النقاد أو الدارسين للمسرح أن مهنة الدراماتورج قد اختفت بعد مرحلة المسرح اليوناني ليظهر في القرن الثامن عشر على يد الألماني(يوهان سليجل).. إلا أن الدارس الممارس لفن المسرح يدرك ببساطة أن مهام [المؤلف/ الصانع للعرض المسرحي] هي نفسها لم تتغير، بهذا الشكل تكون مهمة الدراماتورج البحث والدراسة واختيار النص الملائم الذي يوافق هوى الفرق المسرحية التي اعتمدت هذه المهمة، وتقديم المعلومات الكافية عن الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي تميز الفترة التي تجري فيها أحداث المسرحية، ونوعية الأسلوب الأدبي للنص المختار، وهذا كله يحدث قبل بدء البروفات. و تستمر وظيفة الدراماتورج خلال البروفات..ليقدم النصح والتوجيه المطلوب بما يساهم في المحافظة على النوع المسرحي، و الإشارة إلى التطورات والأحداث التي تدفع بالممثل والعرض لتقديم الشخصيات في مسارات حيوية منسجمة مع طبيعة وأسلوب العرض، وكذلك تستمر وظيفة الدراماتورج مع بدء العروض أمام الجمهور.

تابع : نحن إذا أمام تعريف لوظيفة الدراماتورج كشخص.. أما الدراماتورجيا فهي تعني تدريم أو تحويل طبيعة نص أدبي _ رواية. قصة قصيرة. ...إلخ إلى نص مسرحي يحمل خصوصية الكتابة المسرحية بما تتضمنه من لغة الفعل و



الحركة، والدلالة، والإشارة، والتكثيف، وتحقيق قوانين درامية جوهرية مثل الصراع أو بناء الحدث بأسلوب درامي. وتبرز الحاجة بشكل أكبر إلى عمل الدراماتورج في العروض المعاصرة التي لا تنهج آلية نمطية في العمل، أي اختيار نص مسرحي والعمل عليه. بل تعتمد فكرة أو حدثا من مصادر مختلفة، وتتم عملية إنجاز العرض والنص المحمول في العرض من خلال البروفات، أو ما يسميه البعض «الكتابة على الخشبة».

أيضا تحتاج عملية مسرحة المناهج التعليمية إلى هذه المهنة التي تتحمل العبء الكبير من خلال تحويل المادة التعليمية الجافة نسبيا إلى حياة متوهجة بلغة وشروط المسرح. وقد اعتمدت مسارح الغرب على هذه الوظيفة، واقصد تلك المسارح المستمرة في الإنتاج وتملك ريبورتوارا « بشكل مستمر، ولا تعاني من أزمات مالية أو دعم لوجستي، إضافة للعراقة التي حققتها تلك المسارح و السمعة الجيدة عند الجمهور، وحيث عجلة الإنتاج لا تتوقف.. يصبح دور الدراماتورج نقطة مركزية في البرمجة والمتابعة والمشاركة . وبالتالي في ظل عدم وجود ظروف إنتاجية صحية، وغياب دور المسرح كضرورة اجتماعية في حياة الأفراد والمجتمع -كما نشهد في دول عدة ومنها طبعا المنطقة العربية- فإن الحديث عن دور الدراماتورج يشكل غصة في حلق البحث المسرحي العربي، وحاضر وعمل الفرق المسرحية الرسمية منها والخاصة؛ لأن تلك الفرق لا تملك ذلك الترف والرعاية المجتمعية للمسرح، وينعكس ذلك في قلة الإنتاج لعروض مسرحية مبرمجة بانتظام. ويتحمل عدة أفراد في الفرق المسرحية مهام قد توزع بشكل مختلف وتخصصي في مسارح الفرق الغربية، وهكذا تصبح مهمة الدراماتورج في مسرحنا مهمة نافلة وزائدة، لاستخفاف أو عدم فهم وتقدير لتلك المهمة أولا وغياب الحضور التاريخي لتلك المهنة وبالتالي لم يتطور حضورها وفعاليتها في مسيرة الحياة المسرحية العربية، إضافة للتغافل في إعداد الباحث/ الدراماتورج، في الأكاديميات المسرحية أو الفنية العربية، واختلاف المدارس الفنية التي تعد الممثل أو المخرج المسرحي في نفس الأكاديميات العربية، وهكذا لغياب الشروط الملائمة لحضور وظيفة الدراماتورج في مسرحنا العربي، أصيبت تلك الوظيفة بالوهن واكتست اللون الباهت؛ مما أدى إلى غموض يتبعه تشويه لمعنى

وأهمية ودور وظيفة الدراماتورجية والدراماتورج في الحياة المسرحية العربية. ولابد من الإشارة هنا إلى أهمية المناهج التي تعتمد في عملية تكوين الممثل أو المخرج تنمية ملكة التحليل واكتساب المعارف والخبرة الدراماتورجية، ومنها المدرسة الروسية»ستانيسلافسكي وزملائه وتلاميذه»، والتي تعلم الدارس جميع المهام التي تحدثنا عنها كشروط وأسس في عمل الدراماتورج، أدبيا وفنيا وإنسانيا، ويبدو أن غموض مصطلح السينوغرافيا قد انتقل أو توازى مع غموض مصطلح الدراماتورج عربيا، ومن خلال ما تقدم تبدو لنا هذه المهنة «الدراماتورجية» كترف يرافق ترف الحلم بجمهور يعتبر المسرح ضرورة حياتية لا يمكن الاستغناء عنها.

أسرار العمل المسرحي

وتابع سليم : الدراماتورج هو شخص متخصص وملم بأدوات العرض المسرحي. وطبيعة العمل على خشبة المسرح، ومجريات إنتاج العرض المسرحي فنيا وتقنيا وماديا، أي مدركا لأسرار المطبخ المسرحي، وهنا يبرز سؤال ما الفرق بين الدراماتورج والمعد للعرض المسرحي؟

تدريم تعني تحويل جنس أدبي مثل الرواية أو القصة. الخ. إلى نص ملائم للتقديم على المسرح، ويقوم بهذه العملية مختص هو الدراماتورغ.. وما يطلق عليه البعض عملية إعداد نص مسرحي؛ حيث يقوم بهذه المهمة غالبا المخرج، في المسرح العربي هو في الحقيقة لا يمكن اعتباره اعدادا، بل هو عمل على النص ليكون جاهزا لإجراء البروفات عليه وهي مهمة من صلب اختصاص المخرج. وما نراه من تسمية على بوسترات العروض بعبارة»إعداد وإخراج «هو خطأ فادح درجت عليه فئة كبيرة من المسارح العربية، وبالتالي إذا أردنا إطلاق صفة المعد علينا أن نحصرها في عمل المختص الذي يقوم بتحويل عمل من جنس أدبي إلى نص مسرحي، بما يعنيه ذلك من الحفاظ على لغة المسرح التي تعوض الكثير من الوصف في الرواية أو القصة بلغة الفعل والإشارة والدلالة.. وفن التكييف الذي يميز لغة النص المسرحي. أيضا يدخل في هذا السياق عبارة أخرى (موجعة)؛ حيث يكتب بعض المخرجين عبارة.. معالجة درامية بجانب لقب المخرج.. إعداد النص هو معالجة المخرج المختص النص المسرحي، تجهيزات لبدء البروفات. وتستمر هذه العملية أثناء البروفات..حيث يتم الحذف وتبديل عبارة بعبارة أو كلمة بكلمة أو ترجمة حادثة أو مشهد بلغة المسرح البصرية .وبالأفعال والحركة وبقية عناصر العرض المسرحي.

علي عبد النبي الزيدي: الإعداد يكون عن جنس أدبي آخر.

الكاتب المسرحي العراقي علي عبد النبي الزيدي قال: الدراماتورج كمفهوم هو المفكر الذي يقف عند تفاصيل النص بعد خروجه من يد المؤلف، بمعنى هو الذي يهيأ الأرضية الفكرية الصلبة لروح و أفكار النص بشراكة مع المؤلف نفسه، ومدى صمود تلك الأفكار عند تفكيكها وتحليلها وجعلها حية نابضة بالحياة بعد ذلك على خشبة المسرح، وهو هنا يلعب دوراً مهماً مع المؤلف من خلال نصه المسرحي قبل كل شيء، وقد يكون المؤلف نفسه هو الدراماتورج قبل الولوج إلى بنية أخرى مختلفة وهي بنية البروفة التي تحقق لنا العرض فيما بعد وأيضا بشراكة مع المخرج هذه المرّة، فينتقل الدراماتورج -هنا- ليكون لصيقاً بالمخرج، أي داخل البروفة ليجد المبررات الفكرية لكل تفاصيل العرض، ويمكن أن يلعب المخرج نفسه دور الدراماتورج ولكن هذا يحتاج أن يفصل دور المخرج نفسه ليتحول مخرجاً في لحظة ما ودراماتورجيا في لحظة أخرى، ليعيد حسابات المخرج على مستوى الأفكار وإيجاد التبريرات لها وفق سياق العرض، ولكن هذا الأمر يبدو لي صعباً في عالمنا العربي إلى حد ما مع الأغلب من مخرجينا الذين يظلون بحدود مهامهم الإخراجية بعيداً عن عمق الأفكار وإيجاد المبررات لها بشكل مقنع ومبهر.

وتابع « الزيدي»: فيما يتعلق بالإعداد والمعالجة في سياق السؤال.. بدت لي كلمة إعداد هنا في سياقها التقليدي الذي بات عمرها الآن عقوداً طويلة من الزمن، وصارت فعلاً استهلاكياً غير مبرر مع التأليف المسرحي، فالنص هنا لا يُعد على الإطلاق كما أرى.. وإنما هناك رؤية للعرض يتبناها المخرج وفق قراءته وهذه لا تعد إعداداً للنص، فالإعداد يأتي من جنس أدبي آخر كالرواية والقصة والشعر والحكاية وسواها.. والدور هنا يدخل من باب رؤية المخرج وليس من باب الإعداد .. وهو أحد الأخطاء الشائعة في مسرحنا العربي عموماً، فيما أرى أن المعالجة كمفهوم تتعلق برؤية المخرج للنص أولاً، أي انه يجد معالجة مناسبة، أو قراءة جديدة للنص كعرض مسرحي.. قد يتقاطع في بعض أفكاره، أو يجد معادلاً صورياً يعالج فيه بعد مشاهد النص، أي ينتقل من النص بثباته إلى خشبة المسرح كشكل متحرك له علاقة بالصورة.

تابع : ما زال مفهوم الدراماتورج يشكل فهماً خاطئاً على مستوى المسرح العربي، ويعد الأغلب من المخرجين عندنا تدخلاً سافراً ومزعجاً في عمل المخرج، أي أننا نجد تداخلاً في العمل المسرحي أو في إدارة العمل، وكل واحد منهما لا يعرف مهمته الأساس لصنع عرض مسرحي متقن فكرياً وشكلاً، وبالتأكيد لا يترسخ هذا المفهوم إلا بالممارسة الحقيقية الهادئة وبفهم طرفي العمل المسرحي بأهمية دور الآخر وإنهما يكملان بعضهما بعض باتجاه عرض مسرحي على قدر كبير من الأهمية والانضباط، و ربما هناك بعض الأسماء التي ما زالت تمارس فعلا دراموتورجياً على مستوى التأليف والإخراج وتحقق شراكة جيدة مع بعض باتجاه عروض مهمة.

الإشكالية الكبيرة بهذا السياق هو أن نفهم دور الدراماتورج قبل كل شيء، فهو ليس المؤلف أو المخرج الخالص كما يعتقده البعض والذي يزيح هؤلاء بأفكاره، بل هو من يهيأ أرضية فكرية مدروسة بشكل علمي لصانع العرض المؤلف والمخرج ويقف جانباً يراقب تفاصيل العرض ليؤكد بآرائه التبريرات المناسبة لكل صغيرة وكبيرة داخل بنية العرض المسرحي.

د.بشار عليوي: حبيس التنظير النقدي باستثناء تجارب معدودة.

د. بشار عليوي مخرج وناقد مسرحي عراقي قال: عانى المسرح العربي بشكل عام من ظاهرة الهُجنة الثقافية ومنها استجلاب تيارات ومُصطلحات هجينة، ومحاولة استنباتها داخل بُنية هذا المسرح، ومنها مصطلح (الدراماتورج) الذي وجدَ إشتغالهُ الوظيفي والتطبيقي داخل المسرح الغربي دون العربي، ولهذا دواعٍ عِدة أبرزها عدم نضوج التجربة المسرحية العربية بوصفها مسرحية عربية صِرفة، فضلاً عن (وهذا أهم الأسباب قاطبةً) عدم نضوج شخصية المُخرج في المسرح العربي بتعاملهِ باستراتيجية واضحة كذات مُبدعة تعي تماماً أهمية وجود باقي التخصصات المُحايثة لعملهِ بوصفهِ صانع العرض.

وأضاف» عليوي» بالإمكان الاستئناس بآراء (الدراماتورج) كمُستشار أدبي كما وصفتهُ لنا المراجع المُعربة، وهذا الشق الاستشاري داخل المُمارسة المسرحية لا يفقهُ غالبية المخرجون المسرحيون العرب، وهذا قادَ إلى أن (الدراماتورج) كُمصطلح وتطبيق لم يذهب بعيداً في تجذير حضورهِ داخل المسرح العربي، مما يُمكننا كنُقاد وباحثين الإشارة إلى وجودهِ بشكل فاعل وحاضر بقوة .

يُمكن القول إن (الدراماتورج) بقيَّ حبيس التنظير النقدي المسرحي عربياً أكثر ما هوَ حاضراً في المسرح باستثناء تجارب معدودة وفي عروض معدودة تماهتْ تماماً مع الشكل الغربي لـ(الدراماتورج)، الذي يُعنى بتحويل اللغة الأدبية إلى لغة مُمسرحة على الخشبة من خلال شخص (الدراماتورج) بوصفه وسيطاً بين الممثل وباقي المُشتغلين وبين المُخرج .

وتابع د. بشار عليوي: «ومن الأمور اللافتة في عدد من بلدان العالم العربي ومنها مصر، نجد داخل الممارسة المسرحية ثمة خلطاً هائلاً في مفاهيم من قبيل (الإعداد) و(المعالجة الدرامية) و(التوليف) مع مصطلح (الدراماتورج)، وجميع هذه المصطلحات مفترقة عن بعضها البعض ولا يربط بينهما رابط على الصعيد المفاهيمي وكذلك التطبيقي داخل الممارسة المسرحية. فالإعداد يخص عملية إعادة كتابة نص مسرحي مؤلف سابقاً و إجراء تغيير في بنيتهِ الدرامية مع الابقاء على العنونة في بعض الأحيان، أما التوليف فيقصد به الخروج بنص مسرحي جديد من خلال عملية كولاج لنصوص متعددة سواء كانت لكاتب واحد أو عدة كُتاب، فيما (المعالجة الدرامية) أزعم أن مجال اشتغالها أكثر في المسلسلات وليس في المسرح لما له علاقة بعملية إعادة صياغة المادة الدرامية من الناحية الفكرية والقصصية، ومما تقدم نجد عدم ترابط بين جميع المفاهيم أعلاه وبين الدراماتورج.

جولة في شارع المسرح الألماني

هشام عبد الرءوف

لا يكاد كثيرون في عالمنا العربي يعرفون شيئا عن المسرح الألماني رغم أن ألمانيا بها حركة مسرحية نشطة تستحق أن نتعرف عليها.

وأفضل مناسبة للتعرف على الحياة المسرحية في ألمانيا هي المسرحية الغنائية الكوميدية "الخط الأول" التي تم افتتاح عرض جديد لها على مسرح "جريبس" في برلين، وهو نفس المسرح الذي تعرض عليه بين الحين والآخر منذ عام ١٩٨٦ في رقم قياسي يتحقق لأول مرة في عالم المسرح الألماني.

وكانت المسرحية واجهت قبل ذلك رفضا لعرضها من مسارح مختلفة منذ كتابتها ووضع ألحانها وأغانيها للتشكيك في احتمالات الإقبال الجماهيري عليها عام ١٩٨٢. وانتهت المشكلة حين وافق مسرح شتوتجارت على عرضها وحققت نجاحا كبيرا.

هنا قرر مسرح "جريبس" عرضها حيث إنه من المسارح المتميزة ومن المعالم البارزة فى الحياة الثقافية والفنية في ألمانيا ويدقق كثيرا فيما يعرضه من مسرحيات.

وهذا المسرح (٣٦٠ مقعدا) تم إنشاؤه عام ١٩٦٦ كمسرح للأطفال والشباب على أيدي مجموعة من الطلبة الهواة لكن سرعان ما تطور وأصبح وجهة الألمان من كل الأعمار.

عرضت المسرحية حتى الآن على هذا المسرح ١٧٥٠ ليلة فقط، تغير خلالها الممثلون والمخرجون والرؤية، لكن الجوهر ظل ثابتا.. مسرحية غنائية كوميدية و١٠ أغانٍ لا تتغير غالبا. وقد يرى البعض هذا الرقم متواضعا بالقياس إلى تلك المدة، لكن يمكن تفهمه في ضوء ارتفاع تكاليف العرض وسعر التذاكر الذي لا يحقق ربحا كبيرا. ولولا الدعم الذي كانت الدولة تقدمه لعروض هذا المسرح، وتلك المسرحية لقل العدد كثرا. وفي كل عروض مسرح جريبس نجد مشاهدين من كل الأعمار يتفاعلون مع العرض بدءا من مشهده الرئيسي الذي يظهر فيه أربعة رجال يرتدون ملابس نسائية سوداء باعتبارهم أرامل ضباط شاركوا مع النازي في الحرب العالمية الثانية.

شعبية

ويرى ناقد الأوبزرفر البريطانية أن هذا العرض ما كان ليستمر طيلة هذه الفترة حتى إن كل تذاكره مباعة إلى نهاية الصيف، لولا الشعبية الجارفة التي حققها. وهذه الشعبية يفسرها بعبارة تقول إنه كان عملا موسيقيا وضد الموسيقى في وقت واحد -musical and an anti musical نجح في تحقيق المعادلة الصعبة بين عمل يقبل عليه الأطفال وبين المسرح الجاد على نحو نادرا ما يتمكن المسرح الألماني من تحقيقه.

«الخط الأول» تحقق الرقم القياسي بعد التردد

ويمكن إرجاع شعبية هذا العمل أيضا إلى نجاحه في تقديم مزيج النغمات السهلة الجذابة والآراء السياسية على نحو غير مألوف في عالم الأدب الأنجلوفوني. والمسرحية نصا وأغاني من تأليف فولكر لودفيج (٨٥ سنة حاليا) وألحان الموسيقار الألماني بيرجر هيمان (١٩٤٣ -٢٠١٢).

كما زادت من شعبية العرض الأغنية التي هاجمت الاتجاهات العنصرية التي تتنامى في ألمانيا ضد الأتراك التي تقول مقدمتها: "برلين تغرق بالأتراك.. وهناك إجابة واحدة لهذه المشكلة وهي أن نضربهم كما ندق الطبول وأن يظهر رجل قوي يخلص البلاد منهم لتعود شوارعنا نظيفة من جديد وتمتلئ بالأشجار". وهذه الأغنية بالذات تستحوذ على قدر كبير من التصفيق بشكل يفوق الأغاني التسع الأخرى.

وتحول العمل المسرحي إلى فيلم سنيمائي بعدها بثلاث سنوات وحقق نجاحا كبيرا أيضا، لكن ذلك لم يوقف تقديم العمل المسرحي نفسه باعتباره الأساس.

ويعود ناقد الأوبزرفر: إن من أسرار نجاح العمل أيضا أنه يسعى إلى تتبع المشاكل التي يعانيها جمهوره والتعبير

عنها على المسرح. فهو إذن يحقق مزيدا من الواقعية التي لا تهتم بها كثيرا عادة العروض المسرحية الغنائية.

٣ ساعات

تدور أحداث المسرحية قبل توحيد شطري ألمانيا عام ١٩٩٠ وتلتزم كل عروضها بهذه النقطة. على مدى ٣ ساعات مقسمة على فصلين فقط رغم حذف بعض الأغاني والشخصيات في العرض الجديد في عربة مترو تعمل في محطة قريبة من سور برلين قبل هدمه. وهذه المحطة تقع بالفعل إلى جوار المسرح.

في قطار في الصباح الباكر، تصل الفتاة الصغيرة ناتالي (هيلينا سيجل) إلى العاصمة هاربة من بلدتها غرب ألمانيا للبحث عن صديقها نجم موسيقى الروك في الثمانينيات، وهي تحمل طفلها الذي أنجبته منه بغير زواج. وعند وصولها تواجه مجموعة من الشخصيات غير السوية مثل المتشردين والقوادين وتجار المخدرات والمتسربين من المدارس واللصوص والأشرار والعنصريين. ويجسد هؤلاء فريق من ١١ ممثلا. ويكتشف نجم الروك في نهاية العرض أن صديقته وأم ابنه فقدت جاذبيتها وسحرها، فيتفق معها على الافتراق لمدة عام أو عامين تكون خلالها قد استعادت جاذبيتها مع التزامه بالإنفاق على ابنه. وطلب منها التخلي عن لهجة برلين التي لا تعجبه.

وخلال المسرحية يدخل عدد من الركاب إلى العربة التي يجلس فيها البطلان ويرددون الأغاني التي يحفل بها العرض ويعبر بعضها عن سلوكيات غير سوية أو عن مشاكل في حياتهم.

ملاحظات

ومع إشادة ناقد الأوبزرفر بالعرض الجديد للمسرحية نجد له بعض الملاحظات عليها مثل اختيار ممثل أسود وهو "إيكي أوميانبو" الكيني الألماني للقيام بدور تاجر المخدرات، مما يفتح الباب لاتهام العرض بالعنصرية. وكان صوت الموسيقى في معظم فترات العرض مرتفعا بحيث يغطي على أصوات الممثلين ويشتت انتباه المشاهدين. هذا مع اعترافه بأن الموسيقى كانت حية والأغاني كانت جيدة، لكن خفض الصوت كان مطلوبا.

وهناك بعض الانتقادات التي أشارت إلى أن اختيار عربة سكك حديدية موقعا للأحداث، لم يكن موفقا، والأفضل اختيار حديقة عامة مثلا. لكن ناقد الأوبزرفر لم يرَ بأسا في ذلك.

ويعود الناقد ليذكر سببا آخر لنجاح المسرحية وهو أن طاقمها فهم أهمية إقناع المشاهدين من صغار السن والترفيه عنهم، وهو أمر لا غنى عنه لمن يريد تقديم دراما سياسية حتى لا يملها الجمهور ويغادر مقاعده قبل نهاية العرض. وكل ذلك جعلها عن جدارة واستحقاق ثاني أنجح مسرحية غنائية في تاريخ المسرح الألماني بعد مسرحية "البنسات الثلاثة" لبرتولد بريخت (١٨٩٨-١٩٥٦).

ويقول ناقد الأوبزرفر عن العرض أيضا إنه عمل درامي موسيقي يتناول تجارب إنسانية عديدة مثل الحياة والأمل والتعايش مع الوسط الذي يعيش فيه الإنسان والضحك والبكاء والشجاعة وخداع النفس وحتى الضحك والبكاء والتفكير. ويمكن مشاهدتها على عدة مستويات مثل اعتبارها مسرحية تناقش سلبيات المجتمع الألماني.

خارج جريبس

ولا تزال المسرحية تحقق انتشارا كبيرا خارج مسرح جريبس حيث تم تقديمها على أكثر من ١٥٠ مسرحا باللغة الألمانية مع بعض التعديلات بالطبع. وتم تقديمها في ١٥ دولة على الأقل منها البرازيل وكندا الدنمارك وفنلندا واليونان وإيطاليا والهند وليتوانيا وناميبيا وهولندا وروسيا وكوريا الجنوبية وإسبانيا والسويد واليمن. وفي بعض الأحيان كانت تقدم برؤية محلية مثل أن تكون الشخصية الرئيسية كورية في كوريا الجنوبية التي شهدت تقديم المسرحية بنجاح لأكثر من أربعة آلاف ليلة عرض في ١٣ عاما فقط حتى الآن. وتم تقديمها في لندن في نفس العام (١٩٨٥) باللغة الإنجليزية بممثلين ألمان. وأشرف مسرح جريبس على تقديم بعض عروضها باللغة الإنجليزية في الولايات المتحدة وأستراليا ودول أخرى.

وفي الرؤية الناميبية تصل البطلة إلى ويندهوك عاصمة ناميبيا بحثا عن عازف جيتار ناميبي تعرفت عليه في ألمانيا وتسعى للوصول إليه.

3 ساعات في عربة مترو
مع شخصيات منحرفة

المسرح التجريبي والجمهور..

علاقة جدلية

عيد عبد الحليم

علاقة المسرح بالجمهور علاقة قديمة قِدم هذا الفن العريق، فالمسرح هو فن المشاهدة الأول، منذ نشأته فِي الحضارة اليونانية، وقد حاول صناع المسرح على مر العصور البحث عن صيغ متنوعة للتقريب ما بين العرض المسرحي والجمهور، وما محاولات التجريب المتنوعة إلا محاولات للتقريب ما بين الطرفين.

وصانع المسرح الذكي هو القادر على تجسير الهوة ما بين الخشبة والمشاهدين، وهذا لن يتم إلا بوجود دراسة معمقة حول هوية هذا الجمهور، تقول "هيلين فريشواتر": «من المهم أن نتذكر أن كل جمهور مكون من الأفراد الذين يحضرون نقاطهم المرجعية الثقافية، ومعتقداتهم السياسية، وميولهم الجنسية، وتاريخهم الشخصي، وانشغالاتهم الفورية عند تفسيرهم للعرض".(١)

صانع المسرح الذكي لا بُدّ له من دراسة المكان الذي يقدم فيه العرض المسرحي، فعليه أن يختار ما يناسب طبيعة المكان، وكذلك عليه أن يراعي طبيعة الجمهور، وعاداته وتقاليده، واهتماماته، ونظرة سريعة إلى ما يحدث في بعض المهرجانات المسرحية العالمية، سنجد أن بعض هذه المهرجانات وأماكن العروض الفنية تبذل الآن جهودا استثنائية لمعرفة المزيد عن تفضيلات وأنماط حياة جماهيرهم.

وأصبحت كثير من دراسات المسرح والأداء تؤكد على فكرة ضرورة المشاركة مع الجمهور، ولعل الصيحة التي أطلقها الفنان الفرنسي "جان جاك لابل" عام ١٩٦٨م، التي دعا فيها إلى التقارب بين المسرح والجمهور، والتي يقول فيها :"لا لمسرح أو مشاهد باهظة الثمن من أجل جمهور سلبي من المستهلكين - ولكن مؤسسة جماعية حقا في البحوث السياسية والفنية، ويجري التجريب على نوع جديد من العلاقة بين منفذيها والمتفرجين".(٢)

هذه الصيحة كانت ضمن صيحات متعددة، كانت بداية لفكرة التجريب المسرحي في الغرب، الذي كان "ثورة وخروجا على المؤسسات ونزوعا دائما إلى ربط الفن بالحياة"(٣).

والمسرح التجريبي هو المسرح الأكثر جذبا للجمهور، لأنه يقوم على عناصر مهمة منها الإدهاش، وكسر حاجز التوقع، والفعل الجماعي، من خلال التفاعلية المتنامية أثناء العرض، فكل عنصر من عناصر العمل المسرحي يحس بذاته وبأهميته وبأن له دور فاعل في العملية المسرحية.

وقد ارتبط التجريب في المسرح العربي، بالحالة الثورية، فوجدنا تزايد الفعل التجريبي المسرحي في الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي، فظل التجريب مرتبطا بالفعل السياسي، مناصرا له وليس في خدمته، ففي الحالة الثورية يتعاظم إحساس الإنسان بذاته خاصة إذا اندرجت في فعل جماعي هدفه التغيير والإصلاح، وهنا لا يخرج الفن عن رسالته الجمالية؛ بل تضاف إليه رسالة اجتماعية مهمة.

من هنا، كان الجمهور رقما صعبا في معادلة التجريب في المسرح العربي، على مدار ثلاثين عاما، هي عمر ازدهار الحقبة التجريبية في هذا المسرح.

« إن التجريب (كفعل التجريب بوجه عام) لا يمكن أن يتأصل في بلد بينه وبين عتبات الديمقراطية أشواط بعيدة. ولا يمكن أن يوجد على سبيل الحقيقة لا المجاز في قطر لا يسمح للمرأة بالصعود إلى خشبة المسرح. ولا يزدهر في دولة لا تسمح مؤسساتها بوضع المسلمات موضع المساءلة (...) ولا في ظل سلطة سياسية لا تعرف سوى معنى الإجماع، ولا تحت هيمنة طائفة دينية تنفى حق غيرها من الطوائف في الوجود أو الاختلاف عنها في التأويل. ولا يصل فعل التجريب إلى درجة الحضور في ثقافة تفزع من الآخر وتتعود فيها الذات النظر إلى المغاير نظرة الريبة، كأنها تختزل الموقف المتعصب للقطر المنغلق على نفسه، ذلك الذي ينظر إلى الأقطار المختلفة نظرة التوجس المستريب، ولن يصل فعل التجريب إلى حده الأدنى في المجتمع الذي يقمع فيه النقل نقيضه العقل، أو تكون السيادة للتقليد على الاجتهاد، والاتباع على الإبداع، والتعصب على التسامح، والتمايز على المساواة، والتصديق على المساءلة، والإجابة المطلقة على السؤال المفتوح" (٤).

فالتجريب ينطلق من خلال الوعي المتمرد ذي الرؤية النسبية الذي لا يعترف بالمطلقات والمسلمات، بل ينطلق نحو هدف محدد وهو المساهمة في صنع ثقافة وطنية وهوية خاصة تقوم على أسس من الحرية والعدل والمساواة، وكذلك قيامه على شرط الإبداع لا الاتباع.

ولذلك ظهرت تشكيلات جمالية اعتمدت على مفردات المكان والبيئة كعناصر جاذبة للجمهور، فوجدنا نجاحا ملحوظا لمسرح الاحتفالية، كما عند الطيب صديقي في المغرب، وصالح سعد من خلال "فرقة السرادق" في مصر، وكذلك ما يُسمى بمسرح الجرن كما في تجربة المخرج المصري أحمد إسماعيل.

وهذا المنظور المسرحي يتكئ بشكل أساسي على فكرة "المعمار المسرحي الشعبي" باعتماده على "الساحة الشعبية»، في الأسواق والأجران والموالد والميادين العامة، هنا يضمن الصانع المسرحي تفاعل الحضور، حيث نرى المؤدين، الذين تم تدريبهم لا تنتظمهم حركة الزمن الوهمية في القصص المعروضة، بل يقفون خارجها في واقع المكان والحضور، بل إنهم في كثير من المشاهد يتمردون على أدوارهم المرسومة مقدما، ليقدموا مع الجمهور منظورا نقديا مغايرا.

ونظرا للطبيعة المغايرة للمكان في الوطن العربي بما له من خصوصية طبوغرافية محملة بميراث تاريخي وحضاري، فإن ذكاء المخرج التجريبي من المفترض أن يلعب على هذا العنصر المحوري في إيجاد صيغة مسرحية تجريبية.

ولعل هذا ما ألمح إليه الفنان التونسي عز الدين مدني حين قال: "أصالتنا العربية فيها الأماكن المشعة والأماكن المنيرة، غير مناطق الأصالة التي هي بمعنى التأخر... الأصالة التي أعنيها هي أن يعيش الإنسان في صلب عصره، مندمجا فيه كل الاندماج".(٥)

يقول المخرج هناء عبدالفتاح: الأزمة الحقيقية لجيلنا أنه واجه قدره المحتوم، وهو «الموت" منذ أن بدأ، فهو من ناحية وقف ضده بالمرصاد مسرح يعتمد على الكلمة فقط، حيث توظف مفردات العرض المسرحية لخدمته، مغفلا كل الإنجازات الأخرى في ميدان التشكيل للرؤية البصرية لفضاء خشبة المسرح، ولإنجازات ميدان سينوغرافية العرض المسرحي (التشكيل لجسد الإنسان وللإيماء) وأسلوب الأداء الصوتي الجديد الذي لا يعتمد على الصياح أو الصراخ أو الإعلان، وإنما يصل من خلال الهمس والخفوت، واحترام لحظات الصمت التي تنطق .فالمسرح الذي غدا ظاهرة شائعة هو مسرح "ثرثار" سيعيد أطر مسرح العلبة الإيطالية، أو المسرح التقليدي في الشكل والمحتوى" (٦).

لم يعتمد التجريب المسرحي العربي على شكل المسرح المحترف، ربما باستثناء المخرجين الذين قاموا بإخراج المسرحيات التجريبية، فمعظمهم دارس المسرح بشكل أكاديمي، لكن الممثلين، معظمهم غير محترف/ هواة، بل إن بعضهم لم ينل قسطا من التعليم كما حدث مع أبطال "فرقة دنشواي" التي أسسها هناء عبدالفتاح في قرية دنشواي بالمنوفية، فكلهم من فلاحي القرية، وكذلك كثير من ممثلي فرقة "شبرا بخوم" التي أسسها المخرج أحمد إسماعيل في إحدى قرى المنوفية والتي تحمل نفس الاسم.

وكذلك معظم ممثلي فرقة "تعاونيات وهران" التي أسسها المخرج الجزائري الراحل عبدالقادر علولة.

الهوامش:

هيلين فريشواتر: المسرح والجمهور- ترجمة أريج إبراهيم - المركز القومي للترجمة- الطبعة الأولى ٢٠١٥م- ص٢٢ .

هيلين فريشواتر: المسرح والجمهور- ترجمة أريج إبراهيم- المركز القومي للترجمة- الطبعة الأولى ٢٠١٥م- ص٨١.

د. نهاد صليحة: عن التجريب سألوني- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ٢٠١٥م- ص١٩.

د. محمود نسيم: فجوة الحداثة: أكاديمية الفنون- القاهرة - ٢٠٠٤ ص١٦.

عز الدين مدني: مجلة الدوحة- قطر- أغسطس ١٩٨٦م.

هناء عبدالفتاح: مجلة فصول- الهيئة المصرية العامة للكتاب- مارس- ١٩٩٦م.

من دفتر أحوال المسرح المصرى

مسرحية «ثأر الله» والأزهر الشريف

عبدالغني داود

في موسم «١٩٧١» بدأ المسرح القومي تدريبات عرضه «ثأر الله» من إخراج: (كرم مطاوع) (١٩٣٦ - ١٩٩٦) عن نصي الشاعر (عبدالرحمن الشرقاوي)]١٠ نوفمبر ١٩٢٠ - ٨ نوفمبر ١٩٨٧["الحسين ثائرا" و"الحسين شهيدا" اللذين تحولا إلى عرض "ثأر الله"، ديكور (رؤوف عبدالمجيد)، موسيقى: (كمال بكير)، وتمثيل الراحلين [عبدالله غيث، أمينة رزق، يوسف وهبي]، والفنانة القديرة (فردوس عبدالحميد)، وآخرين.. حيث تابع التدريبات عدد كبير من الجمهور من المهتمين بالمسرح، واستمرت التدريبات لفترة طويلة وأصبحت موضع اهتمام الكثيرين، وفجأة تم إغلاق العرض؟! علما بأن النص قد حصل على موافقة الرقابة على المصنفات الفنية. فلماذا تم إلغاء العرض إذن؟ قيل إن الأزهر الشريف اعترض عليها]مع أن لوائح الرقابة تقرر أن رأي الأزهر فيما يتعلق بالمصنفات الفنية هو رأي استشاري وليس مُلزما[!! ورغم أن المخرج تحايل على قرار الأزهر الذي يمنع ظهور الأنبياء والصحابة وآل بيت النبي (صلعم)، على خشبة المسرح أو في السينما، وكانت مصر في ذلك الوقت قد بدأت عهدا جديدا بشعار الرئيس (أنور السادات)]٢٥ ديسمبر ١٩١٨ - أكتوبر ١٩٨١[رافعا شعار (العلم والإيمان)، ورغم أنه بعد ذلك بسنوات سمحت الرقابة بعرض فيلم "الرسالة" ١٩٧٦ إخراج: مصطفى العقاد الذي شارك في تمثيله الفنان عبدالله غيث بدور (حمزة) عم الرسول، وشارك قبل ذلك في عرض "ثأر الله" بدور (الحسين) - حفيد الرسولي (صلى الله عليه وسلم) حيث يبدأ حوارات الحسين -رضي الله عنه- في النص المسرحي بقوله (يقول الحسين)؛ أي أنه ينقل على لسان الشخصية وليس هو الشخصية المقدسة الممنوعة كحفيد للنبي كي يتجنب ممنوعات الأزهر، ورغم اقتراب (الشرقاوي) من (السادات) وحظوته عنده، فإن (السادات) رأي ألا يغضب الأزهر، فتقرر إداريا إلغاء العرض الذي تكلف ميزانية باهظة في ذلك الوقت.

ويظل هذا (النص) حبيسا لا يجرؤ أحد على تقديمه حتى الآن!! رغم أن الأزهر لم يستطع إيقاف عرض فيلم "الرسالة" رغم ظهور عم النبي (حمزة) بن عبدالمطلب! ورغم أن أشعار عبدالرحمن الشرقاوي في نصه "الحسين ثائرا" لا يزال يتردد على ألسنة الجميع وتلهب وجدان الجماهير، وهو رفضه لبيعة (يزيد بن معاوية) في كلماته الشهيرة:

مفتاح الجنة في كلمة
دخول النار في كلمة
وقضاء الله هو الكلمة
الكلمة لو تعرف حرمة
زاد مذخور
الكلمة نور
وبعض الكلمات قبور
بعض الكلمات قلاع شامخة يعتصم بها.... البشر
الكلمة فرقان ما بين نبي وبغي
بالكلمات تنكشف الغمة
الكلمة نور
ودليل تتبعه الأمة
عيسى ما كان سوى كلمة
أضاء الدنيا بالكلمات وعلمها للصيادين
ساروا يهدون العالم
الكلمة زلزلت الظالم
الكلمة حصن الحرية
إن الكلمة مسئولية
إن الرجل هو الكلمة
شرف الرجل هو الكلمة
شرف الله هو الكلمة

ونتساءل الآن؟

لماذا تم حصار ودفن مثل هذا النص المهم الذي تسبب في الكثير من المشاكل والصدامات لمؤلفها؟ -رغم أن جزئي هذا النص اللذين ضمهما المخرج في عرض واحد، فالجزآن يتضمنان سيرة الحسين من الاستشهاد والتضحية عند رفضه مبايعة (يزيد بن معاوية)، وعرف أن الموت هو نتيجة هذا الرفض، وليس عقابا لهذا الرفض،]وأن بطولة الحسين في هذه الواقعة التي اختارها (الشرقاوي) لا تنتهي عند حد التمرد بالرفض أو السلبية وعدم الإعلان عن المشاركة في إعلان الموافقة على بيعة يزيد، وإنما تبلغ درجة الثورة والفعل المادي، مما يؤدي إلى تلاحم طرفي الصراع تلاحما جسديا عنيفا، وما بصحب ذلك من القتل والقتال والطعن والضرب، وأخيرا الموت والاستشهاد[.. كما يشير الناقد (د. يحيى عبد الله) في مجله الفنون ويظل هذا (النص) محظورا وحبيسا بين دفتي الكتب! ويكون الضحية هو]المسرح الجاد[!! فالقضية جادة والحدث مهم في تاريخنا، ومسرحنا في حاجة إلى القضايا الجادة بدلا من الدراما المستهلكة وانتشار التفاهة والسطحية في قضايا عابرة تلهو بالعقول وتشغلها بقضايا عابرة، ولا تتيح إعادة النظر في الأمور ويتبدى ذلك في انصراف بعض المسرحيين إلى تقديم عروض الترفيه والتسلية، وانصراف الجادين من المسرحيين إلى تقديم الأعمال العابرة لتسود التفاهة في كل الأرجاء.. أو الأعمال التي تنحو نحو الإلغاز والغموض والتلاعب بالأفكار التهويمية والمنغلقة والاستبطانية.

وأتصور أن الشاعر (عبدالرحمن الشرقاوي) بعد صدمته في "ثأر الله" قد عاد إلى بدايته عام ١٩٥٨ ومسرحيته الأولى "مأساة جميلة" التي تتناول قضية تحرير الجزائر، الذي استطاع أن يقدم فيه نصا شعريا متمردا على وحدة القافية وأن يحطم روتينية التقطيع البيتي العمودي في تدفق لا يكاد السمع يُحس، وأن يقدم (التفعيلة) باعتبارها تلوينا نغميا بديلا عن وحدة ةتامة من حيث التآلف اللفظي، واستطاع أن يضع يده على لغة سهلة بسيطة تعبر عن الشخصيات وتصور المواقف، وهو الأسلوب الذي سار عليه الشعراء الذين جاءوا بعده وكتبوا للمسرح وعلى رأسهم الشاعر الكبير (صلاح عبدالصبور)]١٩٣١- ١٩٨١[وغيره من الشعراء من أمثال (محمد إبراهيم أبو سنة)، و(محمد مهران السيد)، و(محمود نسيم) وغيرهم، وهذه التجربة كان رائدها الشاعر (علي أحمد باكثير)]٢١ ديسمبر ١٩١٠ - ١٠ نوفمبر ١٩٦٩[عندما ترجم مسرحية شكسبير "روميو وجولييت" بالشعر المُرسل الحر -وبدأ بهذا الأسلوب الشاعر عبدالرحمن الشرقاوي في مسرحيته الأولى "مأساة جميلة" لكنه اهتم بالجانب الخطابي.. كما يشير (د.محمد غنيمي هلال) في كتابه "في النقد المسرحي"- بل هو على الأخص خطابي في كثير من مواقف الشخصيات)، ويرجع قصوره في الحوار إلى إدراكه الدرامي الضعيف)، ويرى أنه]إذا كان الأستاذ (المؤلف) أراد أن يرينا مقدرته على نظم الشعر الخطابي- فقد أخطأ قطعا في موقفه الدرامي، لكنه تدارك هذا الخطأ -إلى حد ما- في مسرحيته الثانية "الفتى مهران" ١٩٦٦ فاستطاع أن يضع يده على أسلوب التعبير في الدراما الشعرية، وهي المسرحية التي كانت تكشف موقفه في تلك الفترة أثناء حرب اليمن وقبل هزيمة يونيو ١٩٦٧ بعام واحد، وقد ظل عبدالناصر غاضبا عليه -بعد أن كان في صحبته ومن معاونيه في مؤتمر باندونج (١٩٥٤)، وهو المؤتمر الذي كان نواة تكوين (كتلة عدم الانحياز)، واتجه (الشرقاوي) بعد ذلك إلى كتب تقدم رؤية تقدمية للإسلام وأبرزها "محمد رسول الحرية" ١٩٦٢.. ثم عاد إلى المسرح مرة أخرى عام ١٩٦٩ بمسرحية "وطني عكا" التي تتناول القضية الفلسطينية- لكنه عاد فيها مرة أخرى إلى أسلوبه الخطابي الفخم يصور فيه سلبيات المؤسسة العسكرية في إسرائيل.

وتأتي إلى (مسرحيتنا المشكلة) التي نرصدها في دفتر أحوال المسرح المصري، والتي حكم عليها ألا تقدم على خشبة المسرح إلى الأبد! إذ توالت مسرحياته بنفس وأساليبها الخطابية: التي تخدم شعارات العهد الجديد بعد رحيل عبدالناصر وهي: "النسر الأحمر" ١٩٧١ -والتي تتمحور حول الحملة الصليبية ودور صلاح الدين الأيوبي، وانتهى بعد أكثر من عشر سنوات ليقدم آخر مسرحياته "عرابي.. زعيم الفلاحين" ١٩٨٢ بنفس الأسلوب المباشر الذي يعتمد على المادة التاريخية التي كانت كما يقول الناقد (محمد فتحي التهامي) في مجلة "المسرح" وبأنها كانت (نبعة الأثير)، وبالإضافة إلى السرد الإخباري المقتضب المليء بالفجوات والفقرات والاختصار..).

ويظل عرض "ثأر الله" علامة استفهام في تاريخ مسرحنا المصري الذي يمتليء دفتره بالوقائع!!!

سمات وملامح المسرحيات التاريخية

واستلهام التراث في مسرح السيد حافظ

أحمد محمد الشريف

إن المسرحية التاريخية أو الدراما التاريخية هي معالجة أو إعادة صياغة إحدى الحقب التاريخية أو تناول حياة إحدى الشخصيات التاريخية، أو انتقاء حال أو موقف أو حدث تاريخي تصلح لمعالجتها في شكل مسرحي يضع فيه الكاتب المسرحي رؤاه الخاصة بما يتناسب وروح العصر من خلال الاستفادة من الميراث الفكري الموجود في المادة التاريخية بحيث يبقى التاريخ واحدا من أهم المصادر الغنية للكتابة الدرامية، وحيث يرتبط الماضي بالحاضر في صياغة فنية جديدة قوامها عناصر المسرح ولغته وتقاليده كما يذكر محمود إسماعيل بدر في مقاله بالعدد ٤٣ من مجلة «الرافد» لماذا المادة التاريخية في المسرح؟ وقد عمل السيد حافظ على الجدل بين الماضي والحاضر، من خلال ديالكتيك بين الموروث الشعبي وبين قضايا الوقت الراهن بتوظيف المادة التراثية بذكاء نحو مناقشة هموم ومشكلات الوطن حاليا، بالإسقاط أحيانا وبالرمز أحيانا أخرى وبالإيحاء ثالثة، اعتمادا على إثارة ذهن المتلقي للتفكير في أحوال مجتمعه من خلال مراجعة التاريخ والحكايات التراثية ليحاكم بها حاضره.

عن هذا التجاوز للشكل المتكلس للتراث تقول د. سميرة أوبلهي "لقد حاول السيد حافظ محاورة موروثنا الماضي وذلك بتحليل ميكانيزاماته وتشكيلاته، وقد استطاع أن يشكل جدلية حميمة بين المعطيات المستمدة من التراث وإمكانات لحظته التاريخية في لوحة تتجسد مختلف الأفكار وأنماط الوعى، التي تعتبر من منظور ثان تجسيدا للعلاقات الاجتماعية للبنية التحتية. هكذا يتضح أن التراث حينما يصب في قالب تجديدي يحمل بصمات العصر فهو يشكل مرجعية ووثيقة هامة. خصوصا إذا تجاوز الشكل المتكلس بكل محتوياته الجرثومية وتمت معالجته حسب وضعيتنا الراهنة بمعنى آخر معادلة إبرازه في رؤية إنسانية جديدة تعبر عن روح العصر"(١).

برهومه:	لا الله إلا الله مات الغالي.
سناره:	مات حبيب التجار.
الشوا:	مات الرجل الطيب.
حسن:	مين دول يا شهاب.

شهاب:	دول يا أبو على الحرامية قصدي.. كبار التجار.
حسن:	يا راجل.. حرامية إيه بس.
شهاب:	دول اللي بالعين مصر في بطونهم.. ومخبين القمح وبيبعوا القمح الكيلة الواحدة بزيادة بألف المية من تمنها.. الكيلة بألف درهم يا عم حسن بعد ما كانت بعشرة والناس كمان مش لقياها.
حسن:	ويقبلون تجوع الناس.
شهاب:	دول كانوا مشاركين أبو سعده الوزير.
حسن:	يعني أنت عارف كل حاجه.
حاجب الخليفة:	رقصني يا جدع.

(مسرحية حرب الملوخية ص٤٣)(٢)

والسيد حافظ لم تكن غايته استنساخ التاريخ، ولكن إعادة كتابته بمراعاة ذوق المتلقين والظروف المستجدة في المجتمع، في محاولة لإمداد المسرحيات بعناصر لا نهائية لا تحملها بالضرورة على التقيد بالواقع. وعليه فليس ضروريا أن يكون هذا الحدث قد وقع بحرفيته في فترة من فترات التاريخ. إلى جانب هذا فقد أسهم استلهام التاريخ في تجاوز الأسلوب السياسي المباشر لصالح إيحائية النص. وعليه فقد عمل على إعادة تفسير بعض الأحداث التاريخية من منطلقات جديدة، وفق خلفيات أيديولوجية معينة، وإعادة كتابة التاريخ بسبب الشعور بأن المؤرخين لم يكونوا أمناء في كتابتهم التاريخية لأسباب سياسية ودينية ومذهبية، وأغراض خفية. يقول السيد حافظ في مقدمة المسرحية:

«ثلاثون عاما يا سيدي الحاكم بأمر الله وأنا أبحث عن تاريخك بأن أكتب عنك وأن أرش عطرك عبر الأوراق والأحبار. عندما قال لي المعلم في الصف الثاني الإعدادي أن الحاكم بأمر الله من المجانين.. شعرت بالدهشة لأني أعرف أنه مدرس مسكين وعندما قرات مسرحية (على أحمد باكثير) ومسرحية إبراهيم رمزي (الحاكم بأمر الله) شعرت بأنك مظلوم في تاريخنا فاصفح أيها الأمير النبيل عن الأدباء وهجومهم ليغفر الله لنا ولهم ولك... واسمح لي وأنا العبد الفقير إلى الله يا سيدي الأمير أن أكتب عنك وأنا لست مؤرخا.. فلترحل معي في الإبداع عبر مسرحيتي (عاشق القاهرة الحاكم بأمر الله) وسأكتب عن الجانب الخير فيك بعد أن أهملوه عمدا أو تغافلا واكتفوا بالجانب الآخر».

كما أن التراث له حضور قوي في مسرح «السيد حافظ» ولم يعتمد فيه على التراكمات والترسبات بل إنه وظفه توظيفا جيدا قدم لنا من خلاله فكرا ومتعة فقد أفاد الكاتب كثيرا من التراث بشتى أنواعه، وكان له أثر إيجابي على نصوص المسرحية، مما أعطى لها صبغة خاصة، وتوظيف التراث على وجه العموم يستهوي المتلقي إلى حد كبير لأنه معبر ويختصر الكثير مما يمكن أن يقال

ضمن إطار من الأطر أو جانب من الجوانب. وفي هذا يتناول د. مصطفى رمضاني جانبا مهما لتوظيف التراث ألا وهو استلهام الشخصية التراثية الإسلامية بما تحمل من صفات إيجابية وهموم الإنسان نحو الحرية والعدالة البشرية فيذكر قائلا(٣) «ولعل مسرحيته (ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري) من أجود أعماله التي تعامل فيها مع التراث الإسلامي تعاملا نقديا، ذلك بأنه استلهم إحدى الشخصيات الإسلامية التي كانت لها مواقف متقدمة فيما يخص قضايا اقتصادية واجتماعية وإنسانية. فأبو ذر الغفاري يتحول في هذا العمل إلى مناضل ثوري يناضل ضد السلطة التي صادرت حرية التعبير وأقرت القمع والإرهاب محل الديموقراطية، وتتجاوز ثوريته حدود المكان والزمان لتصبح قضيته قضية الإنسان المضطهد».

وعلى هذا الأساس يمكن الحديث عن عملية تثوير الشخصية الإسلامية من منظور معاصر. فحتى وإن كان أبو ذر في المسرحية رمزا لأي إنسان مضطهد، فإنه مع ذلك يحمل كثيرا من سمات الشخصية التراثية كما تحدثنا عنها المصادر. وهذا يعني أن المؤلف احترم شروط التعامل مع التراث، ولم يقم بإسقاط سياسي متعسف كما يفعل كثير من الكتاب الذين يختفون وراء الشخصيات التاريخية لمواجهة التناقضات السائدة. فعملية الاستلهام التراثي عنده «تشير إلى عملية الوعي والإدراك من خلال ملحمة الصراع والمتناقضات في عالم الواقع والخيال»(٤).

اعتمد السيد حافظ على بعض مرتكزات المسرح الملحمي، كتقنية التغريب التي تسعى إلى تنبيه المتفرج إلى كونه لا يشاهد أحداثا تجري أمام عينيه، وإنما عليه أن يفكر ويتساءل في هذه الأحداث. وعنصر التغريب من أهم عناصر المسرح الملحمي، حيث يعتمده المؤلف بهدف إلغاء حالة الاستلاب التي كرسها المسرح الأرسطي. ويتجسد التغريب هنا في التكثيف الدرامي الإيحائي للأحداث الذي يسعى من ورائه المؤلف إلى دفع المتفرج نحو تملك الواقع من جديد. ويؤكد السيد حافظ على الإسقاط السياسي للعصر الراهن من خلال تلمس الملحمية بكسر الحاجز الوهمي وتداخل الشخصيات مع المخرج والمؤلف والنقاش حول أحداث المسرحية بل والمناقشة في المضمون أيضا:

المستنصر:	(يدخل المستنصر وهو غاضب) فين المخرج.. فين المؤلف؟
المخرج:	إيه دا.. مولاي المستنصر بالله بنفسه هنا يا مرحبا يا مرحبا.. مولاي المستنصر بالله حاكم مصر.
المستنصر:	يعني إيه تفكروا الناس بأن هناك مجاعات والناس أكلت بعضها.
المخرج:	هو قالي إن دا حصل فعلا.
المستنصر:	أيوه حصل فعلا.
المخرج:	خلاص أمال لما هو حصل داخل تزعق وتشخط فينا كأننا عملنا عملة.
المستنصر:	بس دا كان زمان.
المخرج:	يا راجل سبع سنين.. سبع سنين جوع والناس أكلت القطط والكلاب وتقولي خلاص.. الناس أكلت بعضها.
المستنصر:	ما أنا كنت جعان زيهم وبعت كل أملاكي والجواهر بتاعتي علشان أشتري قمح من التجار وأوفره لهم.. كنت بأكل في اليوم طبق ملوخية شحاتة.
المخرج:	يا راجل حتجنني.. خد قرارات.
المستنصر:	أنا لا أقتل إنسانا ولا أتخذ أي قرار ضد الحرية.

(مسرحية حرب الملوخية ص٨٩)(٥).

ومن سمات كتابات السيد حافظ أنه لا يفصل بين السياسي والاجتماعي في أعماله المسرحية. غير أن الصراع ضد السلطة يظل في المقدمة معبرا عن الصراع الفكري ضد السلطة المطلقة التي تستعبد الإنسان. كما في كل أعماله يظل شغله الشاغل هو البحث عن الإنسان والإعلاء من قيمته ومجابهة الظلم والقهر الذي يتعرض له، العمل على تهيئته للتوافق مع بيئته ومجتمعه لإعلاء شأن الوطن. وكما تقول د. سميرة أوبلهي: «يرتفع السيد حافظ من تصوير بيئة محددة إلى التعمق فى أمور كلية عامة ومن الجزئيات إلى قضايا الإنسان العالمية. لقد اختار الإنسان وعالج المأساة الاجتماعية وجعلها بؤرة التوتر وذروة العقد فى بناء الأحداث الأساسية إن الهدف الأساسي من ذلك هو جعل العمل الفني مشاركة بينه وبين العصر الذى يعيش فيه، وبينه وبين إنسان هذا العصر. لقد اختار السيد حافظ هذا النهج عن وعى صادق وترجم لنا هذا الواقع من وجوهه المختلفة. لقد التزم فى تجربته بقضايا الإنسان وهذا يطابق مقولة سارتر (الأدب ملتزم دائما. أراد أم لم يرد)»(٦).

وفي هذا السياق تذكر الناقدة المغربية د. فاطمة زكاوي عن مسرحية (حلاوة زمان) أن السيد حافظ استطاع من خلال مسرحيته أن يربط بين الوباء والفساد اللذين تولدا عن فساد الساسة ومسئولي الدولة واستسلامهم الغواية وتقاعسهم عن مراعاة شؤون شعبهم. وقد جاء هذا الربط كنتيجة حتمية لمقولة (فساد الأمة في فساد أهل رأيها).

وبالرغم من تعدد الصراعات داخل المسرحية إلا أن الصراع الغالب من البداية وحتى النهاية هو صراع الحاكم وحاشيته الفاسدة حيث لا يحتدم هذا الصراع ليصل بنا إلى ذروة الحدث، وإنما يسير على وتيرة متوازية لنقف في الأخير على نهاية مفتوحة على كل الاحتمالات:

احتمال عودة الحاكم لينقذ البشرية من الوباء الذي سيفتك بها.

احتمال قتل الحاكم وموت العدل والخير بموته.

على العموم فقد جاءت مسرحية «حلاوة زمان» في أبسط تجلياتها لتظهر لنا علاقة الحاكم بالمحكوم من خلال شخصية الحاكم بأمر الله وعلاقته بالشعب المقهور والحاشية الفاسدة.

وتعد المسرحية نموذجا لتكامل العناصر والوحدات الدرامية وتجسيدا لحبكة مسرحية متجانسة الأحداث والوقائع، إنها تجربة جادة ومعالجة فريدة من نوعها تختلف شكلا ومضمونا عما كتبه العديد من الكتاب والمؤلفين حول هذه الفترة التاريخية. لقد استطاع السيد حافظ أن ينقلنا عبر تجربته إلى عالم خال من الشوائب، عالم العدل والمساواة، وأن يرسم لنا صورة من المثالية ونكران الذات في شخص الحاكم بأمر الله(٧).

ويعمل السيد حافظ على استلهام التراث باستدعائه غالبا من خلال رمز تاريخي قوي مثل الحكام والوزراء والشخصيات المعروفة والمؤثرة في المجتمع والتاريخ. ومن علامات استلهام التراث أنه يلجأ إلى توظيف الأمثال الشعبية في نصوصه المسرحية وذلك لتقوية المعنى أكثر وكذا لإعطاء طابع اجتماعي وواقعي لأعماله، كما أنه يستعين بعنصر آخر من التراث المسرحي هو «خيال الظل» والأراجوز. وكذلك الأغنية الشعبية والتراث الديني مثل آيات من القرآن الكريم.

ويظهر جليا التوظيف في التراث بالتصرف فيه من خلال خيال السيد حافظ في استخدام الأراجوز كعنصر تراثي في عدد من مشاهد المسرحية، وعن ذلك يتوجه السيد حافظ بكلمة في مقدمة المسرحية موجهة للباحثين والنقاد في المسرح العربي:

أيها السادة أعلم أنكم تقولون إن القراقوز ظهر في عصر العثمانيين وإنني أراه قد ظهر في مصر في عهد الفاطميين عندما واجهت امرأة الحاكم بأمر الله طيب الله ثراه.

وكتبت له تشكوه وتدعو عليه

وقدمت الورقة بيد القراقوز

وعندما أمسك الورقة لم يجد إلا عصا علق عليها

اليد والطرحة.. وشكل دمية المرأة.....

ولذلك أرى أن هناك علاقة قديمة.....

بين القراقوز والشعب المصري

*****

... وأعتقد أن خيال الظل كان.. أيضا... موجودا.

ولا داع للحوار فيما كان وما سيكون

فقد جمعت في هذه المسرحية بين قراقوش والقراقوز

لعلها تنال رضاكم هذا ما يطلبه العبد الفقير لله.

(قراقوش والأراجوز، ص٤)

ويستعرض السيد حافظ بداخل النص المسرحي عدة مواقف تمثيلية لفرقة الأراجوز وخيال الظل تجذب المشاهدين لانتقاد حكم قراقوش من خلال التمثيل:

		(يوسف وأيوب وحمزة يرتدون أقنعة.. أو يمثلون بعرائس خشبية، أيهما يفضل المخرج أن يكون قراقوز حى أو القراقوز كما هو معروف)
أيوب	:	(يمثل قراقوش) أنا قراقوش.
حمزة	:	وأنا العسكرى عبد الموجود.
يوسف	:	وانا زوج سمارة (يمثل دور فلاح)
جعفر	:	وانا سمارة (يمثل دور إمرأة)

يوسف	:	أنا الفلاح يوسف وهذه السيدة زوجتى (يشير لجعفر)
عبود	:	(يضحك) أما هؤلاء الأولاد فهم عفاريت.
يوسف	:	يا عم الوزير قراقوش وأنا ماشى فى طريقى وزوجتى بجانبى.. ضرب العسكرى عبد الموجود زوجتى على بطنها فسقطت.. والولد إلى فى بطنها نزل وسقط.. ابنى مات.. انبى مات.. سقط.
ايوب	:	هذا الكلام صحيح يا عبد الموجود...؟
يوسف	:	غصبا. عنى يا مولاى الوزير قراقوش.. والله ما ختش بالبايوب
ايوب	:	خلاص.. خلاص.. العسكرى عبد الموجود.
يوسف	:	نعم يا سيدى الوزير قراقوش.
ايوب	:	خذ هذه السيدة عندك.. زوجة الفلاح يوسف أطعمها واسقها وحميها وأملأها (يضحك الناس) وعندما تصير حاملا. فى سبع شهور أعدها لزوجها ومعها طفل في بطنها. وتبقوا خالصين.
يوسف	:	عليه العوض.. هيا يا أم العيال.. (يضحك الناس ويصفقون)

كما يعمل على توظيف السيد حافظ في المسرحيات التاريخية مجموعة كبيرة من الشخصيات، مما يبرز البعد الاحتفالي. ومن سمات النصوص التاريخية للسيد حافظ أيضا أنه يحدد وقائعها بسياج زمني محدد، ويحتضنها مكان محدد. وشخصياتها أغلبها واقعي كما توحي بذلك أسماءها ووظائفها. وأغلبها أيضا قد أسهبت الكتب التاريخية في وصفها والتعريف بسيرها، الشيء الذي يجعل أي تأويل للمسرحية لمحاولة إسقاطها على الحاضر نوعا من الاستنباط الخاص بالمتلقي وثقافته وأيديولوجيته. ويتفق ذلك مع رأي الناقد الجزائري بن يونس الهواري الذي يرى أن توظيف السيد حافظ بما يصرف بالوحدات الثلاث جاء بوعى تجريبي خاص، لأنه يجعل من الأحداث تتجاوز إطارها الزماني والمكاني الثابت. وهى صفة تنسجم مع الإطار العام لمسرحياته، لاسيما وأن السيد حافظ لا يتعامل مع التراث أو التاريخ باعتبارهما مجموعة من المعارف والأحداث. ولكنه يوظفهما باعتبارهما خلفيات تاريخية تتغلغل فى رصد الحاضر وتستشرف المستقبل. وبمقتضى ذلك، ينفلت الزمن والمكان من أسر إطارهما الزمنى والمادي ليصبحا مجموعة من المدلولات المساهمة في خدمة الأبعاد الجمالية والفكرية.

وقد وظف السيد حافظ مثلا. شخصية "الحاكم بأمر الله» في مسرحية "حلاوة زمان...» باعتباره رمزا تاريخيا. يتجاوز حدود العصر الفاطمي، ليقدم لنا شهادته على العصر فى زمن الفساد السياسي. كما استطاع المؤلف أن يلائم بين المقهى باعتباره فضاء مفتوحا. يستجيب لأشكال الفرجة الشعبية، ويساهم في خلق التشويق داخل حكاية الفلاح. وبذلك أعطى السيد حافظ لهذه الوحدات شحنات جديدة ساهمت في بلورة نزعته التجريبية(٨).

ومن حيث لغة الحوار فإنه يوظف اللغة في مسرحياته التاريخية بشكل عام بشكل يزاوج فيه بين العامية والفصحى، وذلك بحسب ما يستدعيه المقام. فثقافة الشخصية وموقعها الطبقي هو ما يحدد اللغة التي تتواصل بها الشخصية. غير أنه يغلف كل هذه المستويات اللغوية في طابع شعبي من خلال حوارات مباشرة تطبعها التلقائية. والتلقائية كما نعرف تعد عنصرا مهما في المسرح الاحتفالي. وهي أيضا خاصية تطبع مسرح السيد حافظ بصفة عامة. فهو يضع لكل شخصية لغتها الخاصة، فتأتي حواراتها صادقة وعفوية. كما نلحظ أن الحوارات غالبا تكون محملة بالعديد من الأفكار الأيديولوجية، مما يقربها جدا من المسرح الملحمي.

ويعتمد السيد حافظ أحيانا على تقنية الاسترجاع المسرحي "الفلاش باك"، التي تحقق الفرجة الفانتازية. وهي تقنية تغريبية بالدرجة الأولى، حيث يلجأ المؤلف إلى عملية التحيين من الماضي أو امتداد له، فهو يربط بين الزمن النفسي في العمل وزمن الأحداث، حيث إن التداخل بينهما عن طريق عنصري الاسترجاع والاستشراف. يؤكد نوعا من الاستمرارية التاريخية التي تمتد عبر الزمن، لعدم وجود تحول في الأنظمة العربية، وفي هذا التمازج ما يؤشر على "اللا زمن". وهنا يتجلى عنصر التغريب. كما أن تقنية "الفلاش باك" التي يستخدمها أحيانا في العمل التاريخي تساهم في تكسير الحدث وتحطيم الزمن المتتابع. وهذا ما يساهم في إبعاد الملل عن المتلقي و تحقيق مشاركته في تركيب الأحداث.

ولا ننسى أن السيد حافظ دائما ما يقدم تصورا لحركة الممثلين على المسرح وتصورا للديكور والأكسسوار والإضاءة وتحديد درجة الإنارة لوقوع الحدث في الليل أو النهار، وربما ذلك التأثير ناتج لكونه مخرجا أيضا له تصوره الذي يحدده كي يظل في رحاب رؤيته الخاصة التجريبية.

وأخيرا كنموذج يوضح د. محمد المحراوي الكيفية التي تعامل بها السيد حافظ مع التراث في "حلاوة زمان":

إذا كان التراث أهم مصدر يستهوي المبدعين المسرحيين فإن الكيفية التي يتم بها توظيف التراث في الأعمال المسرحية تختلف من مسرحي إلى آخر، بل حتى من عمل مسرحي إلى آخر للمبدع الواحد. وذلك بسبب اختلاف الرؤية التي ينظر بها إلى التراث، وبسبب اختلاف الخلفية الأيديولوجية والفكرية المؤطرة للمبدع، وبسبب اختلاف الأهداف أيضا من وراء استحضار التراث من عمل مسرحي إلى آخر.

لكن هذا الاختلاف والتعدد لا يمنعنا من تحديد ثلاثة مواقف من التراث لدى المسرحيين العرب وهي:

*- اللجوء إلى التراث (خصوصا التاريخ) بقصد التفاخر بالأمجاد، أمام ما أصبح يعيشه المجتمع العربي من فساد في جميع القطاعات، فكانت العودة إلى التاريخ السلاح الوحيد في

أيدي المسرحيين العرب لإبراز أن التخلف صفة طارئة على المجتمع العربي، ولم تكن ملازمة له.

*- إعادة تفسير بعض الأحداث التاريخية من منطلقات جديدة وفق خلفيات أيديولوجية معينة ينطلق منها الكتاب، وإعادة كتابة التاريخ بسبب شعور رجال المسرح " بأن المؤرخين لم يكونوا أمناء في كتابتهم التاريخية لأسباب سياسية ودينية ومذهبية، وأغراض خفية".

*- التعامل مع التراث على اعتباره مادة خصبة لاستقاء مواقف وأبعاد يتم إسقاطها على الحاضر، وهنا يصبح التراث مجرد رموز لتناول قضايا معاصرة.

وفيما يخص "حلاوة زمان" فيمكن أن نقول إنها تندرج ضمن المستوى الثاني في التعامل مع التراث، فالسيد حافظ عاد إلى العهد الفاطمي، خاصة المرحلة التي حكم فيها " الحاكم بأمر الله" ليرفع الضيم عن هذه الشخصية التي طالما تصدت لها أقلام المؤرخين والمبدعين بالسب والتجريح، وليعيد الاعتبار إليها من خلال التركيز على الجانب الخيّر فيها، كما يقول في أحد النصوص التي صدر بها مسرحيته(٩).

مما سبق، نجد أن السيد حافظ قد أجاد في توظيف واستخدام التراث والحكايات التاريخية، بل وأعاد استكشافها وعمل على تصحيح التاريخ وما أوتي عنه من معلومات قد تكون مغلوطة تم بثها من خلال المتملقين وأصحاب المصالح والمنافقين، بل ومن الحكام أنفسهم الذين اعتادوا دائما على محو ما سبق من تاريخ لحكام سابقين، وقد أضاف السيد حافظ خبرته الدرامية ومهارته ككاتب مخضرم في نسج سياق الأحداث المسرحية، فلم يقدم التاريخ كما هو بل قدمه بتصرف درامي عمل منه على كشف أنواء الحاضر وإسقاط الجدلية التاريخية على العصور الراهنة بذكاء.

المراجع:

١) سميرة أوبلهي، دراسة لنيل الإجازة (الشخصيات التراثية في مسرح السيد حافظ وظيفتها الفكرية والفنية)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، المغرب، ١٩٨٦.

٢) السيد حافظ، مسرحية حرب الملوخية عن الشدة المستنصرية، (عن منحة تفرغ وزارة الثقافة ١٩٩٦ / ١٩٩٧)، القاهرة، ص٨٩.

٣) مصطفى رمضاني، جدلية الخفاء والتجلي في مسرحية ظهور واختفاء أبي ذر، القاهرة، مركز الوطن العربي (رؤيا).

٤) محمد عزيز نظمي، السيد حافظ بين المسرح التجريبي والمسرح الطليعي، مركز الوطن العربي للنشر والإعلام، الإسكندرية، ١٩٨٨، ص: ١٧.

٥) السيد حافظ، مسرحية حرب الملوخية، مرجع سابق.

٦) سميرة أوبلهي، مرجع سابق

٧) فاطمة زكاوي، دراسة نقدية التراث والمسرح.

٨) بن يونس الهواري، (الأبعاد الفنية والجمالية في المسرح التجريبي، السيد حافظ نموذجا). دراسة نقدية.

٩) قراءة في مسرحية عاشق القاهرة»، محمد المحراوي.

مذكرات نجيب الريحاني الحقيقية والمجهولة(١٤)

ماذا حدث للريحاني في الجزائر؟!!

ذكرنا في مقالتنا السابقة ما قاله الريحاني في مذكراته المنشورة في مجلة «الاثنين والدنيا» عام ١٩٣٧ حول ما حدث له ولفرقته أثناء رحلته إلى تونس، وتوقفنا عند انتقاله إلى الجزائر! واليوم نستكمل ما ذكره الريحاني عن رحلته إلى الجزائر قائلاً: «واجتزنا الحدود إلى الجزائر، فنزلنا أولاً في «سوكراس» وهي بلدة صغيرة لا تزيد في تعدادها على منوف مثلاً أو طلخا، ومع ذلك أصارح قومي بأن أقل بلدة في الجزائر أحسن وأرقى من أي مثيلة لها في مصر .. وقدّ لا أعدو الواقع كثيراً إذا قلت إن البلاد الصغرى هناك أحسن نظاماً من البلاد الكبرى هنا .. في كل منها تياترو ليس في مقدور الأوبرا المصرية أن تقول له تلت التلاتة كام .. وفي كل منها ميدان متسع ... «موضب» توضيباً يشرح القلب!! وهنا أقف لحظة بسيطة لأقول إن علاقتنا بالسيد السند علي يوسف «الأمبرزاريو» كانت قد انقطعت وإننا احتجنا إلى من يقوم مقامه ليسبقنا إلى البلاد التي نزورها ويمهد لعملنا فيها .. وكان أن اخترنا الزميل العزيز بديع خيري لبلدة سوكراس وقد قصد إليها قبل وصول الفرقة بعدة أيام ..

بديعة مصابني

سيد علي اسماعيل

وبديع خيرى خير من يقدر الظروف ويلبس لكل حالة لبوسها، ويراعي ـ كما يقول السادة النحاة .. مقتضى الحال!! ولكي أزيد ذلك شرحاً أقول إن سكان أفريقيا الشمالية أناس متدينون يعرفون ربهم حق المعرفة: يقيمون الصلاة ويؤتون الزكاة ويتمسكون بالفرائض تمسكا، ويعضون بالنواجذ على أدائها جميعاً، ولست أُغالي إذا قلت إنهم لا يؤمنون كثيراً إلا لمن تبع دينهم. عرف بديع هذه الصفات في سكان المناطق التي عولنا على زيارتها، فما كاد يصل إلى سوكراس حتى ظهر في ثوب الورع والتقوى، وارتدى مسوح الزُهاد الصالحين .. وكلما لقى في سبيله قوماً بادرهم بتحية الإسلام أو رد تحيتهم بأحسن منها .. ثم يقصد إلى المسجد فيتقدم إلى المحراب ليركع ركعتين تحية للمسجد، ويؤدي الفريضة في وقتها، ثم يتلو ما تيسر من الأوراد والأدعية إلي أن يجتمع حوله رهط من المؤمنين، فينثر عليهم من الحكم والنصائح ما يرفعه في أعينهم ويحيله أمامهم زاهداً من الأولياء وإماماً من أئمة الدين - ولا تنس أن بديعاً كان إلى ما قبل انضمامه لي مدرساً عليه الكلام، وكم له الآن من تلاميذ يشغلون مناصب القضاء في البلاد وأماكن التدريس في المعاهد أو الهندسة أو الطب وما إليها - أقول إن المدة التي قضاها بديع في التدريس، قبل «التهليس» - إذا فرض - وكان المسرح تهليساً كما يدعي بعضهم .. وكما حكمت قافية السجع الملعونة - هذه المدة جعلت من بديع الواعظ الذي يحسن إلقاء وعظه، وتكيفه بالكيفية التي تلائم الوسط الذي يلقيه فيه.

واستراح الناس إلى ضيفهم هذا وأقبلوا على دروسه وإرشاداته التي كانت تنزل من نفوسهم خير منزلة. ولما أنس بديع في أهالي سوكراس تقديره بدأ يفهمهم أنه موفد من قبل فرقة التمثيل، دأبها تقويم الأخلاق وإصلاح ما أفسد الدهر منها، وأنه يأمل أن تنال الفرقة في بلدهم نجاحاً يعينها على نشر مبادئها في أرجاء البلاد. وما كاد الأهالي يسمعون منه هذا الوصف، حتى تهافتوا على التذاكر واشتروها منه بالجملة، ولم يبق معه من تذاكر الحفلتين المقررتين لسوكراس تذكرة واحدة. أقول بالجملة لأن أعيان البلد أخذوا التذاكر جميعها لحسابهم وراحوا يبيعونها للأهالي بالقطاعي، بينما ظل بديع مستريحاً وفي جيبه الأثمان مقدماً. وصلنا إلى سوكراس فاستقبلنا الأخ بديع وقصّ علينا ما كان وأفهمنا أنه أولى بنا أن نغير أسماء الأشخاص المشكوك فيها خوفاً من حدوث ما لا تحمد عقباه! فعمدت إلى اسم مديرنا المالي «الخواجه جاكمو» وأطلقت عليه اسم «حسن». أما رئيس الأوركستر الخواجه «دافيد سايم» فقد أصبح معروفاً باسم «داود صايم». وقضينا ليلتي سوكراس على خير ما يكون، وامتلأ جيبي بالنقود فتنفست الصعداء وحمدت الله على ما أنعم، وقمنا بعد ذلك إلى بلدة «عنابة» وقد خصصنا لها ثلاث ليال سوياً، ولا أرى داعياً للإطالة في الوصف فأكتفي بأن أقول إن حالها كان كحال سوكراس تماماً وأن النجاح فيها مادياً وأدبياً بلغ منتهاه لولا شيء مؤلم وقع!!

وآه من «لولا» هذه ومن نتائجها المؤلمة، فكأنه كان مكتوباً علينا أن «نرتع» في مشاكل علي يوسف ومصايب علي يوسف إلى يوم يبعثون: ذلك أن لاحقنا في غيابه قلم المحضرين ..

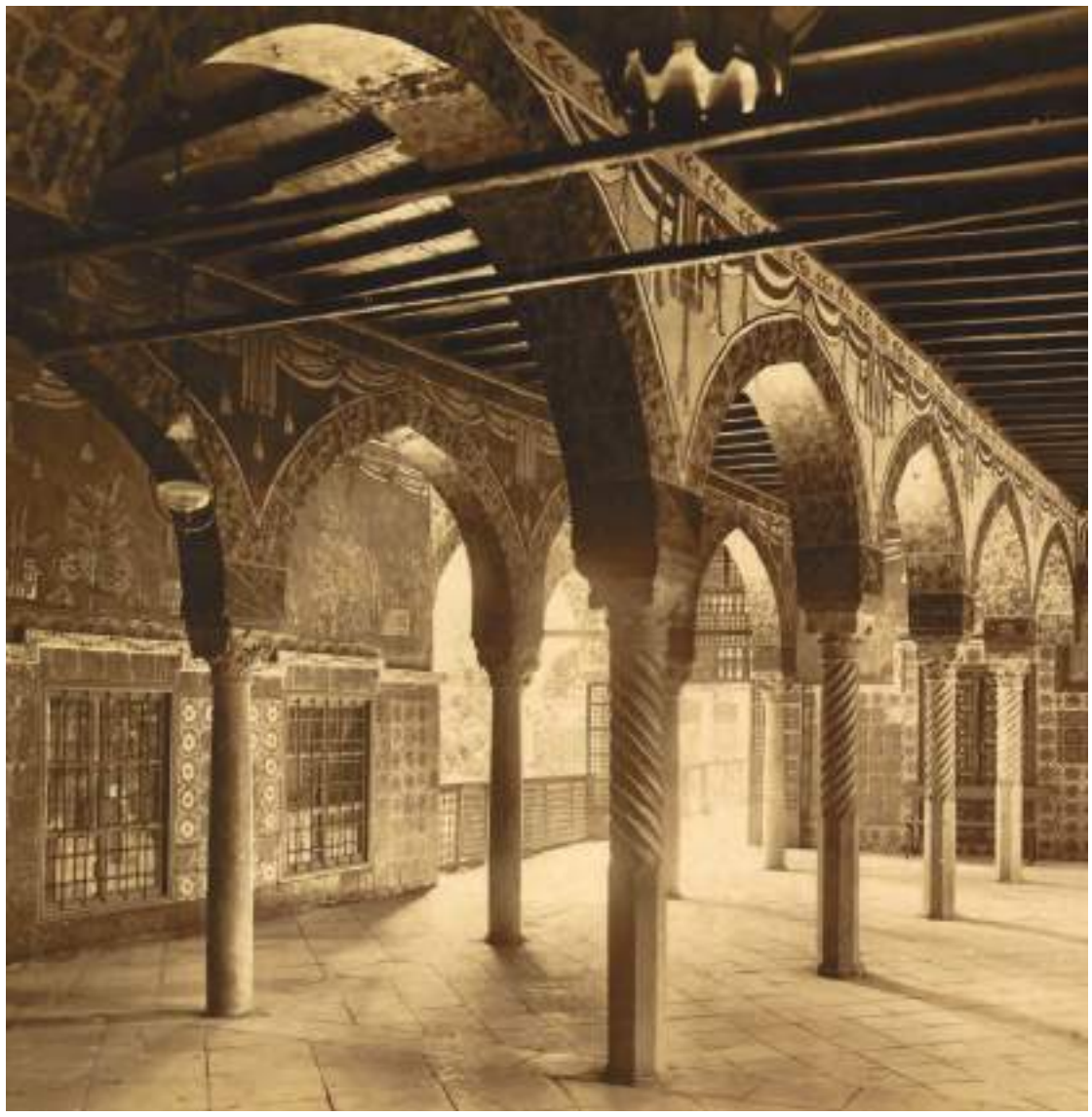
نجيب الريحاني

وقد هم مندوبه بالحجز على الستائر والمناظر وفاء للديون التي تراكمت على الفرقة من جراء تصرفات «الأمبرزاريو» المحترم .. ولما لم يكن لديّ الوقت الكافي للقضايا والمعارضات والاستردادات فقد دفعت جميع إيراد الحفلات .. وسلمت الأمر لصاحب الأمر .. وبقيت مفلساً أربعة وعشرين قيراط، وعلى رأي المثل القديم الذي سمعته ليلاً من السيدة صالحة قاصين: «آل جت الحزينة تفرح ما لقتش مطرح»!! إذ ما كادت يدي تشعر بحلاوة النقود وجيبي يحس بحرارتها، حتى سلبني إياها السيد الوقور محضر الحجوزات والنوايب بناء على طلب دائني سي علي يوسف. وعاد «القرف» إلينا سيرته الأولى وبدأت بديعة مصابني «تزمزأ» بعد أن أسلمت القياد بضعة أيام، فقد كانت حين تشاهد النجاح المتوالي تظهر الغبطة والانشراح فتسير الأمور في أعنتها على خير الوجوه، وما هي إلا أن «تصطبح» بوجه محضر، أو بخبر حجز، أو بحتة مصيبة بسيطة من المصائب التي كانت تلاحقنا ملاحقة الظل للإنسان، حتى تتبرم وتتألم وتقصد من فورها إلى مكتب التلغراف «وتهف» الغلبان إليه تعالى أنطوان في مصر حتة نتفة تلغراف من تلغرافاتها «المعفرتة» التي تطير النوم من أجفان المسكين فيقوم تواً إلى مطبعة الرغائب لإعداد الإعلانات والبرامج لكازينو بديعة قبل وصولها.

وفي وسط هذه النكبات والبلايا أرى أنه لا مانع من إيراد حادثة ظريفة وقعت لي في إحدى المدن في أثناء الرحلة قصدت إلى رستوران «مطعم» أنا وبديعة لنتناول الغداء، وبينما نحن نتجاذب أطراف الحديث هبط علينا شخص من أهالي البلاد ووجه إلى بديعة القول سائلا: «مين الراجل العجوز اللي كان الليلة عامل كشكش بك ؟». فأشارت بديعة إليّ قائلة: «هو هذا» ففغر الرجل فاه وفتح عينيه الواسعتين وبحث في أنحاء خياله فلم يجد من كلمات الإعجاب التي يوجهها إليّ غير قوله في نغمة خاصة .. وبالقاف المليانة والنون الممدودة: «يا ابن القرانة!!» [وأظنها عبارة تهكم بالعامية الجزائرية]».

وفي يوم أول رمضان حللنا ببلدة «تيبسا» بالجزائر فأقمنا بها ثلاثة أيام وتركناها إلى جلما [أظنه يقصد قالمة] فقضينا بها ثلاثة أيام كذلك وغادرناها إلى «عين بيضة» وقد كان نصيبها

الجزاير العاصمة



إحد القصور الجزايرية قديما

إهالي عنابة بالجزاير قديما

ليلتين. وكنا إذ ذاك في شهر يناير وكان البرد قارساً بشكل لم نعهده في مصر. لدرجة أن الممثلين كانوا «بيوحوحوا» من شدته، لأن البلدة عالية جداً عن سطح البحر. ومن أظرف ما كان يحدث أني رأيت بعض الممثلين يخلعون الشبابيك والأبواب كي يغطوا أجسامهم بأخشابها. ومعنى ذلك بلغة السادة البلغاء أنهم كانوا يستجيرون من الرمضاء بالنار .. أو بالعكس!! لكن بالعكس ليه!! لقد رأيت والله بعضهم يعمدون إلى هذه الشبابيك والأبواب فيشعلونها ويصطلون بنارها. كان هذا حال الطبيعة معنا، أما الممثلون فقد ازدادوا عتواً وعصياناً، وانتشرت روح التمرد وزاد نطاقه بينهم فلم أعد قادراً على تملك زمامهم، وما فعلوا ذلك إلا لما كانوا يلقونه مني من طيب المعاملة ولطف المعاشرة مما جعلني أثق الوثوق كله بالقول الحكيم المأثور: «اتق شر من أحسنت إليه».

لقد كنت أتخير للممثلين أحسن الفنادق في البلدة التي ننزلها وأحاول أن أجعلهم في أحسن مستوى .. ولكن حين اشتدت الأزمة وتوالى علينا هجوم المحضرين .. وتوارت من أيدينا نقود المتفرجين كانت الحالة تضطرني إلى اختيار فنادق متواضعة وبدلاً من أن يراعي زملائي ما نحن فيه من حرج كانوا يثورون ويتمردون طالبين النزول في فنادق من الدرجة الأولى!! شيء بارد .. يعني أضرب الأرض تطرح بطيخ .. وألا أخلق لكم فلوس يا بني آدم؟! والغريب أن التمرد لم يقتصر على الممثلين. بل تعداه إلى العمال أيضاً .. فقد جاءني يوما «حميدو» الميكانيست يقول: أنا لا أنزل في هذه اللوكاندة أبداً!! فسألته: ليه يادلعدي ياسي حميدو؟ فقال: لأن مافيش فيها أوكورانت!!فقلت له: غور جك دم يلهف اللي نفضك!! وفي يوم آخر جاءتني «بهية أمير» ساخطة غاضبة .. إيه حكايتك أنت رخرة ياست بهيه؟ قالت: اللوكاندة دي ياسي نجيب مش كويسة أبداً .. دي مافيهاش «سوفاج سنترال»!! فقلت في نفسي: سيدي ياسيدي على ست هانم التي لم تكن تعرف كلمة فرنسية واحدة .. ها هي قد سمت دفعة واحدة وعرفت كيف تنطق .. سُوفاج سنترال؟

غادرنا بلدة جلما [قالمة] بالجزائر إلى قسنطينة .. وكانت قد سبقتنا دعاية «أولاد الحلال» تلك الدعاية التي رمانا فيها خصومنا بأسوأ الصفات وألعن النعوت، والتي تخيروا لنا فيها كل نقيصة حواها قاموس الدناءة وألصقوها بنا ظلماً وعدواناً. أقول سبقتنا دعاية السوء إلى قسنطينة فخفنا أن يكون نصيبنا في الحفلات الثلاث المقررة لهذه البلدة خفاً واحداً من خفي المعلم حنين .. ولذلك فاتحت بعض الزملاء في أن ناخدها من قصيرها ونكتفي بليلة واحدة ونخرج بكرامتنا وما فيش لزوم يا أولاد الحلال!! وأحيينا الليلة الأولى وكم كانت دهشتي شديدة حين أضاع نجاحها الفائق مفعول الدعاية وقوض أركانها من الأساس وبات الناس يتحدثون بجمال التمثيل وحسن الأداء وسبك الموضوع ولطف النكات .. إلخ .. وهنا قلت .. يحيا التبليط .. وعلى قلبها لطالون .. ولنبق في مكاننا ثلاثة أيام متتالية ولدعاية السوء أن تفعل بنا ما تشاء أفراداً وجماعات .. واللي مش عاجبه يشرب من البحر الأبيض المتوسط كمان. وبقينا المدة المقررة وبلغ شغف الناس بنا مبلغاً حملهم على أن يطلبوا منا مزيداً في البقاء .. ولكننا شكرنا لهم وحملنا متاعنا إلى بلدة «سطيف». ودعني أقف هنا لحظة لأصف لك ما فعل بنا الطقس فيها .. فقد كانت البرودة تصل إلى حد تتجمد فيه أطرافنا وتقشعر أبداننا وتكاد تحتبس أنفاسنا في صدورنا. لقد صادفتنا في طريقنا أنواع من البرد خصوصاً أثناء تنقلنا من بلدة إلى أخرى، وكثيراً ما كانت مسافة السفر بين بلدين تبلغ عشر ساعات بالسيارة، فكان هذا البرد والمطر المتساقط وملحقاته تنشف عضمنا، فأشد من عزائم أصحابي وأقول لهم: «خليكم سبور برد إيه وبتاع إيه؟!». أقول ذلك وأنا «أتكتك» وأسناني بتلعب أراجوز في «بُقي». قلت إن أنواعاً من البرد صادفتنا في طريقنا .. ولكن برد «سطيف» كان .. كان .. ماذا أقول في وصفه .. كان برد سطيف والسلام.

وندع سطيف وما رأينا في طقسها وننتقل إلى مدينة الجزائر العاصمة، وفيها مسرح البلدية .. وما أزال أحمل في ذاكرتي جمال هذا المسرح وتألقه فهو مكون من خمسة أدوار من البناوير والألواج ويتسع لبضعة آلاف من المتفرجين. لم نجد به غير ليلة واحدة خالية أما بقية لياليه المؤجرة لفرق أجنبية!! هذه أول صدمة تلقيناها!! وأحيينا هذه الليلة ونجحنا نجاحاً بحمد الله نجاحاً فاق ما كنا ننتظره، وخرج المتفرجون راضين كل الرضا غير قانعين بليلة واحدة، فلما عرفوا السبب ألفوا من بينهم وفداً لمقابلة مدير التياترو ومفاوضته في ضرورة إرجاء حفلات الفرق الأجنبية وتمكيننا من إحياء حفلتين أخريين. ونزل المدير على هذه الرغبة بعد أن قبلنا دفع جزء من الإيراد كتعويض للفرق الأجنبية القادمة. وامتلاء التياترو في الليلتين التاليتين بجمهور ليس في طوقي أن أقدر عدده .. بل أكتفي بأن أقول إن أربعين جندياً فرنسياً وقفوا أمام الباب يحولون بين اقتحامه من جمهور ملأ الساحة المواجهة .. بحيث أضحى الواقفون فيها ممن لم يجدوا لهم مقاعد أضعاف الداخلين الذين امتلأ بهم التياترو «مقاصيره» وصالته. وارتفع رقم الإيراد - والحمد لله - فدفعنا كل ما علينا من ديون، وجرت النقود في أيدينا فبشبشنا نفسنا حبتين ووسعنا على من معنا من ممثلات وممثلين .. ودعونا الله سبحانه وتعالى أن يكفينا شر «المتداري» .. والمتداري طبعا هو الحجوزات والديون التي تركتها آثار متعهدنا العزيز «الأستاذ علي يوسف».

عنوان المذكرات