مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
محمد عبد الحافظ ناصف

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة السابعة عشرة | العدد 882 | الإثنين 22 يوليو 2024

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

«لعبة النهاية».. بين عبثية النص وإنسانية الطرح

من هو مؤلف الأعمال الموقعة باسم شكسبير؟

لا للإلغاء.. الدعاية المسرحية ضرورة

وزير الثقافة يتفقد مسارح «القومي، الطليعة، العرائس»

ويؤكد على التواصل مع وزيرة التنمية المحلية لبحث مشكلة الباعة الجائلين حول مسارح العتبة

أحمد فؤاد هنو: مراجعة الحماية المدنية بشكل دوري وتهيئة البيئة المناسبة لاستقبال الجمهور

قام الدكتور أحمد فؤاد هنو، وزير الثقافة، مساء أمس الأحد، بجولة تفقدية، زار خلالها عدداً من مسارح الدولة «القومي، الطليعة، العرائس» بمنطقة العتبة، لمتابعة سير العمل بها، والعروض المسرحية المقدمة، والوقوف على حالة تلك المسارح وتجهيزاتها عن كثب، والمشكلات التي تواجه كل مسرح على حدة.

بدأت الجولة بزيارة المسرح القومي، في حضور الدكتور أيمن الشيوي، مدير المسرح، حيث تفقد وزير الثقافة صالة العرض وخشبة المسرح، كما تفقد مرافق المسرح، وغرف الممثلين، وحرص على توجيه التحية لأبطال وصناع العرض المسرحي «مش روميو وجوليت»، المخرج عصام السيد، والمطرب علي الحجار، والفنانة رانيا فريد شوقي، والفنان ميدو عادل، وحرص على الاستماع إلى آراء ومقترحات الفنانين والعاملين بالمسرح القومي حول المسرح والعروض المقدمة.

ثم توجه وزير الثقافة -مترجلاً- إلى مسرح القاهرة للعرائس، بقيادة الدكتور أسامة محمد، وشهد جزءًا من العرض المسرحي «ذات والرداء الأحمر»، بطولة صوتية للفنانة إسعاد يونس، هالة فاخر، سامي مغاوري، عمرو رمزي، تامر فرج، عصام الشويخ، أشرف طلبة، والفنانة الشابة مايان السيد، وإخراج نادية الشويخ.

وتفقد وزير الثقافة، بانوراما العرائس بالمسرح، ووجه القائمين على المسرح بدراسة عمل خطة تسويقية لمستنسخات العرائس بالمسرح، واستغلال شهرتها التاريخية، وتسويقها داخلياً وخارجياً، ودراسة عمل سلاسل من العروض المسرحية التي حققت نجاحًا كبيراً خلال السنوات الماضية، بأفكار وقصص وسيناريوهات جديدة تناسب العصر الحديث.

كما وجه بالعمل على وضع خطة للاستفادة من التطور التكنولوجي في مجالات صناعة العرائس، وتحريكها على المسرح، والاستعانة بالتقنيات الحديثة لتقديم عروض تحظى باهتمام أطفال الجيل الحالي. وحرص وزير الثقافة على تحية أبطال الظل من فناني العرائس بالمسرح، وحثهم على تقديم المزيد من إبداعاتهم.

واختتم وزير الثقافة الزيارة بتفقد مسرح الطليعة، في حضور مدير المسرح المخرج عادل حسان، حيث تعرض مسرحية «لعبة النهاية»، بقاعة صلاح عبد الصبور، إخراج السعيد قابيل، ومسرحية «أوبرا العتبة» بقاعة زكي طليمات، كتابة وإخراج هاني عفيفي، حيث حرص وزير الثقافة على حضور جزء من العرض بين صفوف الجمهور، وأشاد بالإقبال الجماهيري الكبير على العرض الطليعي، وفكرة خروج الفنانين من المسرح ليقدموا غناءً أوبراليًّا بين رواد منطقة العتبة خارج المسرح.

وخلال الزيارة، حرص وزير الثقافة على تفقد الورش الخاصة بالمسرح لصناعة الديكور، واستمع إلى شرح من العاملين بها للمهام التي يقومون بها في خدمة العروض المسرحية التي يقدمها المسرح طوال العام، وكذلك دورهم في أعمال الصيانة الخاصة بمسرح الطليعة.

وأشار وزير الثقافة الدكتور أحمد فؤاد هنو، إلى اعتزامه التواصل مع وزيرة التنمية المحلية، الدكتورة منال عوض، لبحث مشكلة الباعة الجائلين حول مسارح العتبة.

وأشاد بالوضع الإنشائي للمسارح، وحالة المرافق، وحرص القائمين على هذه المسارح على عمل صيانة دورية.

ووجه وزير الثقافة بضرورة مراجعة الحماية المدنية بشكل دوري، وتهيئة البيئة المناسبة لاستقبال الجمهور، مؤكدًا على أن المسرح يُعد أحد أذرع الثقافة لنشر الوعي، وترسيخ الهوية الوطنية، كما أنه المرآة التي تعكس الظواهر المجتمعية، وتقدم مقترحات لمجابهتها.

وزير الثقافة: خطة تسويقية لمستنسخات العرائس والاستعانة بالتقنيات الحديثة

جسم وأسنان وشعر مستعار

يمثل مصر بكوريا الجنوبية

يشارك العرض المسرحي «جسم وأسنان وشعر مستعار» للكاتب والمخرج مازن الغرباوي، بمهرجان ديجون الدولي للمسرح بكوريا الجنوبية، والذي تقام فعالياته في الفترة من ٣ إلى ١٧ أغسطس ٢٠٢٤ بمدينة ديجون بكوريا الجنوبية ،تعد مسرحية «جسم وأسنان وشعر مستعار» باكورة أعمال شركة « ميديا سيتفي برودكشن « بالتعاون مع روانا للإنتاج الفني (أروى قدورة) و مسرح الهوسابير شركة «ميديا سيتفي برودكشن « انطلقت من رحم مهرجان شرم الشيخ الدولي للمسرح الشبابي، بعد النجاح الكبير الذي حققه على مدار ٨ دورات سابقة، وتكون بذلك شركة متخصصة لإنتاج الأعمال الفنية بشكل عام، والمسرحية بشكل خاص، وسوف تقوم بإنتاج العديد من الأعمال المسرحية خلال الفترة المقبلة. وتم عقد اختبارات الاداء للفنانين المشاركين بعرض «جسم وأسنان وشعر مستعار»، بداية الشهر الجاري بمسرح الهوسابير، ويسابق الفنان والمخرج مازن الغرباوي الزمان حيث تجري حاليا البروفات على قدم وساق، استعداداً لعرضه في كوريا الجنوبية الشهر المقبل وذلك عقب عودته من رحلة ناجحه بالصين بعد عرض مسرحية انتحار معلن لمدة ثلاث حفلات نفذت تذاكرها نظراً للإقبال الشديد.

رنا رأفت

المهرجان القومي للمسرح المصري الـ١٧..

يقدم ١٣ إصدارًا منها ١٠ كتب للمكرمين ونشرة يومية

أعلن المهرجان المسرح المصري برئاسة الفنان محمد رياض، عن تقديم ١٣ إصدارًا خلال برنامج الدورة السابعة عشرة، والتي تحمل اسم الفنانة سميحة أيوب، و ستنطلق الثلاثاء المقبل ٣٠ يوليو الجاري.

وفي مقدمة هذه الإصدارات كتاب الفنانة القديرة سميحة أيوب، إعداد الناقد والكاتب الأمير أباظة، ويخصص المهرجان القومي للمسرح من خلال لجنة المطبوعات التي يرأسها الكاتب المسرحي عماد مطاوع، والفنان أنس الديب، عشرة كتب أخرى «١٠» عن المكرمين، بقلم وإعداد كبار النقاد والكتاب، فكتاب الفنان الكبير والقدير أحمد بدير إعداده الكاتب الصحفي والمخرج المسرحي جمال عبد الناصر، والإعلامي والكاتب سمير عمر قام بإعداد كتاب الفنان أحمد آدم، أما كتاب المنتج الكبير أحمد الإبياري كتبه إعداد الكاتب رشدي الدقن، وكتاب الفنان أسامة عباس إعداد الكاتب الصحفي محمد عبد الرحمن، و قام بإعداد كتاب الفنان حسن العدل الناقد والكاتب الصحفي باسم صادق.

وكتاب الفنانة سلوي محمد علي، إعداد نسرين نور، وكتاب الدكتور عاطف عوض تكتبه الدكتورة رشا يحيى، ويكتب عن الدكتور عبد الله سعد الدكتور كمال يونس، أما الفنان عزت زين فأعد كتابه المخرج المسرحي والكاتب عادل حسان، وكتاب الدكتورة نجوي عانوس يقوم بكتابته وإعداده الكاتب المسرحي والناقد عماد مطاوع.

ويُصدر أيضا ضمن مطبوعات الدورة الـ ١٧ للمهرجان كتاب لأبحاث المحاور الفكرية من إعداد وتقديم دكتور أحمد مجاهد رئيس لجنة الندوات، وأعدت منسق عام المهرجان الأستاذة ماجدة عبدالعليم «كتالوج المهرجان» وهو آخر إصدارات، ويقدم المهرجان نشرة يومية

سميحة أيوب.. طريق المجد والأشواك

وقال دكتور عماد مطاوع رئيس لجنة المطبوعات في المهرجان القومي، لمسرحنا: «الكتاب الأول في الإصدرات المهرجان بعنوان «سميحة أيوب.. طريق المجد والأشواك» ويتناول تجربة سيدة المسرح العربي من بداية ميلادها في شبرا مرورا بمرحلة التحاقها بالمعهد العالي للفنون المسرحية عام ١٩٤٩ م، ودراستها على يد رائد المسرح المصري والعربي الفنان الراحل زكي طليمات مؤسس المعهد وتجربتها الفنية ومسيرتها الإبداعية في الوسائط الفنية المختلفة والمتنوعة، وبالتوازي مع دراستها كانت تعمل في المسرح والسينما فقدمت خلال فترة الخمسينيات العديد من الأعمال الفنية، كما يسرد الكتاب رصيدها المسرحي على مدار مشوارها الفني الذي ما يقرب من ١٧٠ مسرحية .

وكذلك يتناول الكتاب الفنانة القديرة سميحة أيوب، سمات تجربتها في الإدارة الفنية، حيث تولت إدارة المسرح الحديث فى الفترة ما بين ١٩٧٢ – ١٩٧٥م، وانضمت إلى المسرح القومي المصري، وصارت مديرة له مرتين في الفترة ما بين ١٩٧٥م: ١٩٨٩ م بالقرن الماضي، ومختلف مراحل حياتها الفنية.

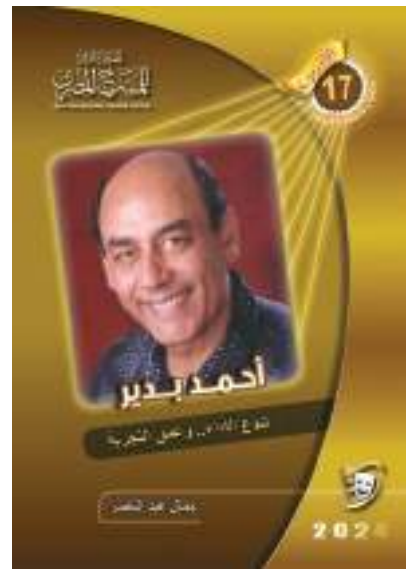
بدير.. تنوع الأداء وعمق التجربة

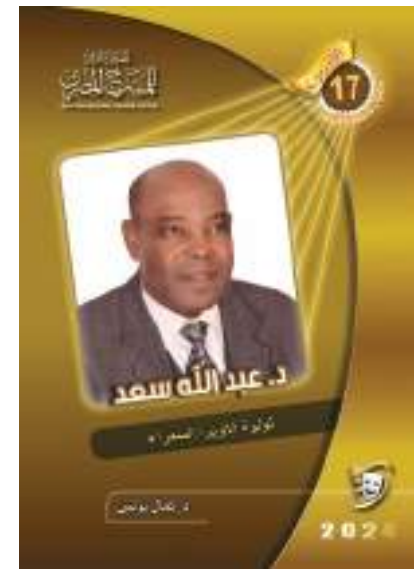
فيما يحمل الكتاب الثاني من كتب المكرمين عنوان «أحمد بدير.. تنوع الأداء وعمق التجربة» والكتاب يتناول منذ عمله ومشاركاته بالمسرح المدرسي في مرحلة التعليم الثانوي ومن بعدها قام بالإخراج للشركات وفي المسرح المدرسي، وكذلك مشاركاته كمخرج بالمسرح الجامعي، ويكمل الكتاب المسيرة الفنية للفنان أحمد بدير ورحلته في الفن المصري حتى الآن

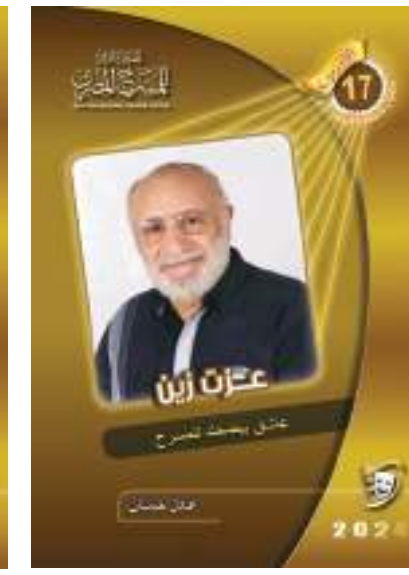
الإبياري.. عاشق المسرح

بينما يحمل الكتاب الثالث عنوان «أحمد الإبياري.. عاشق المسرح» والذي يرصد تجربة المؤلف والمنتج المسرحي ويرصد ومسيرة هذا المبدع الزاخرة بالكثير من العروض المسرحية سواء التي كتبها أو التي نتجها منذ انطلاقه برحلته في مطلع الثمانينيات القرن الماضي وحتى مطلع الألفية الثالثة. من أعمال خالدة ومهمة قدمت بمصر والعديد من الأعمال في الدول العربية.

ويرصد الكتاب نشأة رجل المسرح أحمد الإبياري في بيت المبدع الكبير أبو السعود الإبياري وتأثره به ومدى عشقه لفن المسرح منذ نعومة أظافره وهو صغيرًا كما يتناول الكتاب ما قام به أحمد الإبيارى في مسيرة المسرح المصري ومحافظته على تراث والده المؤلف الكبير أبو السعود الإبيارى، وموهبة «الإبياري» الابن ولدت معه منذ طفولته، فقد كان وهو في سن العاشرة قارئًا ممتازًا لكل مؤلفات والده حيث كان يكتب الأخير معظم مؤلفاته الشهيرة كل يوم بمكتبه بالمنزل الذي نشأ وتربى فيه «أحمد».







وكذلك يسرد الكتاب إدارة «الإبياري» لمسرح «نجيب الريحاني» بالقاهرة وما قام به من ترميم وتجديد هذا المسرح بمجهوده الشخصى ومن ماله الخاص، ليعيده ويهديه لنا مسرحا تفتخر به الدولة

نجوى عانوس.. حارسة الذاكرة المسرحية

واستكمل «مطاوع» والكتاب الرابع يقدمه المهرجان بعنوان «سلوى محمد علي.. عاشقة المسرح الدؤوبة» من إعداد نسرين نور، والذي يتناول تجربة ورحلة الفنانة الفنية، وخاصة في المسرح المستقل في التسعينيات بالقرن الماضي.

وفيما يقدم كتاب المهرجان الخامس بعنوان «دكتور نجوى عانوس.. حارسة الذاكرة المسرحية» من إعداد دكتور عماد مطاوع، والذي يتناول تجربة و إسهامات الناقدة والباحثة في التراث المسرحي، وهي أستاذ فريد من نوعه، ومن أهم ما يميز مسيرتها عشقها للتراث المسرحي، ومقاومتها لكل محاولات النيل من تراثنا المصري المسرحي، إضافة لدورها الأكاديمي والذي ترجم وتمثل في عدة إصدرات ومؤلفات لها مهمة كثيراً في مجال المسرح والنقد، ومنها مجموعة إصدراتها عن يعقوب صنوع وكذلك كتابها الذي يتناول «التمصير»، والذي يتناول التمصير من المسرح الفرنسي وبعد ذلك التمصير من المسرح الإنجليزي ودراستها المتميزة عن إبراهيم رمزي، ودراساتها حول علم «السيمياء».

وأكد «مطاوع» إن تجربة دكتور نجوى عانوس في المسرح المصري كباحثة وناقدة و أكاديمية تجربة ثرية جدا وتمتد لأكثر من ٥٠ عامًا في تاريخ البحث والنقد التراث المسرحي.

أسامة عباس.. الإبداع بوجه متعددة

فيما يقدم الكتاب السادس بعنوان «أسامة عباس.. الإبداع بوجه متعددة» إعداد الكاتب الصحفي محمد عبد الرحمن، ويتناول تجربة ومسيرة الفنان القدير أسامة عباس والذي بدأها في أواخر الستينيات بالقرن الماضي مع فرقة ثلاثي أضواء المسرح، وتنوعت أدواره وتميز بسمات خاصة متفردة جعلته محببا كثيرا للجمهور وقريبًا منهم، يحبونه في كل أدواره، والكتاب السابع «أحمد آدم.. الفنان الشقيان» من إعداد سمير عمر يتناول منذ بداياته في المسرح، وهو طفل حيث شارك صغيرا بمسرح الثقافة الجماهيرية وذلك من خلال قصر ثقافة الحرية بالإسكندرية ثم مشاركاته بالإذاعة أيضًا في مدينة الإسكندرية،

ثم يسرد الكتاب تجربة أحمد آدم مع الفنان والمخرج الكبير جلال الشرقاوي والفنان الكبير والنجم محمد صبحي، وكذلك مشاركاته الأخرى العديدة مع الفرق المسرحية المهمة الأخرى.

والكاتب الثامن يحمل عنوان «دكتور عاطف عوض.. إبداع مصري بروح عالمية» إعداد دكتور رشا يحيى، والذي يقدم تجربة المخرج ومصمم الاستعراضات عاطف عوض والذي قدم للحركة الفنية المصرية إنتاجًا ضخمًا وثريًا ومتميزًا كثيراً.

حسن العدل.. ناسج الأقنعة

والكتاب التاسع بعنوان «حسن العدل.. ناسج الأقنعة» من إعداد الكاتب الصحفي باسم صادق وهو كتاب يرصد تجربة هذا الفنان منذ بداية عمله في المسرح المدرسي، وهو لايزال طالبًا ومن بعد ذلك مشاركاته في المسرح الجامعي، وإنتاجه الكبير في مسارح الثقافة الجماهيرية بمحافظة الدقهلية وخاصة بالمنصورة، وتقديم عروض مسرحية للفلاحين وفي الأماكن المفتوحة والفضاءات المختلفة، كما يسرد الكتاب استكمال رحلة الفنان حسن العدل حتى انضمامه لفرقة المسرح القومي، والكتاب يقوم بتحليل الكثير من أعماله ويرصد محطات عديدة مهمة في رحلته الفنية منها محطته مع المسرح القومي ومشاركاته الفنية مع المخرج الكبير يوسف شاهين وغير ذلك.

عبد الله سعد لؤلؤة الأوبرا

والكتاب العاشر بعنوان « دكتورعبد الله سعد.. لؤلؤة الأوبرا السمراء» إعداد دكتور كمال يونس ويتناول الكتاب تجربة مخرج الأوبرا المصري الأول، وهو أول من تخصص في هذا المجال في مصر ويرصد تجربته بدءا من الدراسة وينتقل بنا إلى تجاربه في الإبداع وإخراج العروض الأوبرالية المهمة والمتميزة في رحلته الفنية.

عزت زين.. عاشق بيضحك للمسرح

والكتاب الحادي عشر يحمل عنوان «عزت زين.. عاشق بيضحك للمسرح» إعداد الكاتب والمخرج عادل حسان، والذي يتناول فيه تجربة هذا الفنان والمخرج القدير والذي أثرى المسرح المصري بتجاربه الكثيرة منها بالثقافة الجماهيرية بدءا من ١٩٨٢م، وحتى أيامنا التي نعيشها، وقدم عزت زين تجارب ثرية جدا وأقدم إسهامات كثيرة في رحلة وتاريخ مسرح الهيئة العامة لقصور الثقافة كما أسهم بدور مميز وكبير ومهم في تنمية الإنتاج المسرحي في الأقاليم من خلاله عمله كمخرج وإشرافه على العديد من الأقاليم الثقافية وأثرى «زين» المسرح المصري، بتجربة مهمة في مشروع التنمية الثقافية في الريف المصري والتي تعرف بـ « مسرح الجرن».

كتاب المحور الفكري ودليل المهرجان

فيما يقدم الكتاب الثاني عشر بعنوان «المرأة المصرية والفنون الآدائية وهو الخاص بأبحاث المحور الفكري بدورة المهرجان لهذا العام، وهو من تحرير دكتور. داليا همام، ويضم مجموعة من الأبحاث والشهادات والأوراق البحثية التي ستقدم في ندوات ولقاءات والموائد المستديرة التي ستقام ضمن فعاليات المهرجان القومي في دورة هذا العام.

والكتاب الأخير الثالث عشر في المهرجان «دليل المهرجان» أو« الكتالوج» والذي يضم برنامج جميع الفعاليات التي تشهدها هذه الدورة ومن إعداد أستاذة

نشرة المهرجان

ويصدر المهرجان القومي للمسرح المصري في دورته الـ ١٧ نشرة يومية يرأس تحريرها الكاتب الصحفي والناقد والمؤلف إبراهيم الحسيني، وتتابع النشرة أنشطة وعروض وفعاليات وندوات المهرجان اليومية.

لجنة مطبوعات المهرجان تتشكل من دكتور الكاتب المسرحي عماد مطاوع، والفنان أنس الديب المخرج الفني ومصمم أغلفة الإصدارات

همت مصطفى

في ورشة التأليف المسرحي بالمهرجان القومي

أيمن عبد الرحمن: هدفنا خدمة الحركة المسرحية وتحويل الهاوي لمحترف

انطلقت ورشة التأليف المسرحي بقيادة الكاتب أيمن عبد الرحمن، وذلك ضمن فعاليات الدورة الـ ١٧ من المهرجان القومي للمسرح المصري برئاسة الفنان محمد رياض.

وتأتي الورشة ضمن مجموعة من الورش الفنية الأخرى في مجالات منها: ورشة السينوغرافيا ويقدمها المهندس حازم شبل، ورشة التمثيل ويقدمها كلا من الدكتور علاء قوقة والدكتورة هنادي عبد الخالق، ورشة الإخراج ويقدمها المخرج محسن رزق، وورشة الإلقاء ويقدمها الفنان خالد عبد السلام.

وفي السطور التالية نستعرض أهم أساسيات وأهداف ورشة التأليف المسرحي، وعدد المتدربين وآراء المتدربين في الورشة وكافة التفاصيل.

هدف الورشة تحويل الكاتب الهاوي إلى محترف

تحدث الكاتب أيمن عبد الرحمن، مدرب ورشة التأليف المسرحي، فيما يخص السبب وراء تقديم الورشة، قائلا: جاءتني فكرة الورشة منذ العام الماضي، إذ كنت مسؤل عن لجنة اختيار افضل نص مسرحي، للعمل الاول للكاتب، واثناء التحكيم قرأت حوالي ١٦٨ عملا مسرحيا، واستطعت أن اكون فكرة عامة عن توجهات هؤلاء الكتاب الجدد، وأخطاءهم ومشاكلهم، وما يحتاجون إليه، وخرجت من التجربة بمجموعة من التوصيات كان من الصعب ذكرها في حفل الختام، ثم بعدها تناقشت مع الفنان محمد رياض، وتم الاتفاق على تقديم ورشة في التأليف المسرحي، وكنت اتمنى أن من شاركوا في المسابقة العام الماضي أن يشاركوا في الورشة، كي يستفيدوا فيما وقعوا فيه من أخطاء في الكتابة.

٤٠ متدربا من أصل ٢٥٠ متقدم للورشة

وتابع أنه تقدم للورشة أكثر من ٢٥٠ متدرب، ومن حضروا التصفيات ١٠٠ متدرب تقريبا، ووقع الاختيار على ٤٠ متدربا تقريبا، وفي رأيي كانوا أهم من يمكن أن يشاركوا في الورشة ويستفيدونا منها بشكل كبير.

واضاف أنه من أساسيات ورشة التأليف المسرحي، هو تعريف الكاتب بقواعد وأسس فن كتابة المسرحية، والهدف منها هو تحويل الكاتب المسرحي من هاوي إلى محترف، وكيف يضع قدمه أول طريق الاحتراف، والاحتراف هو موضوع مهم للغاية، فمعظم الأشخاص يدرسون دراسات نظرية، ولكن الورشة كان المقصود فيها الجانب العملي، بمعنى أن المشترك بها، لا بد أن يكتب.

اعتقد أن المجموعة الموجودة سيخرج منهم عدد كبير موهوبين، حتى لو لم يكونوا كتاب مسرح، فعلى الأقل سيكونوا متذوقين لفن المسرح، واطلعوا على تجربة ممتعة في عالم المسرح.

ظاهرة

واضاف أنه أول وأكثر الأشخاص استفادة من تجربة ورشة التأليف المسرحي، لأنه استعاد معهم خبرته في المسرح، وقراءته ومعرفته المسرحية، موضحا أن هناك ظاهرة في الشباب الملتحقين بالورش هذا العام، هي اهتمام الشباب المشاركين بالتعلم واكتساب خبرة، وهذا

يعني أن الدولة عليها مسئولية كبيرة جدا اتجاه هذا الشباب، فعندما يشعر الشاب أن الدولة تحبه ومهتمة به، وتقدم له خدمة ترتقي به كإنسان، هذا سيزيد من حبه وانتماءه للبلد، وهذه هي الطريقة الوحيدة التي تجعل هؤلاء الشباب يظلوا متمسكين بحبهم لها مهما كانت الضغوط و المشاكل الاقتصادية التي يعانونها.

ففي رأيي أن المتدربين معي بالورشة، سيخرجون منها أشخاص مختلفين عن قبل الورشة، فاتمنى أن هذا يطبق في جميع المجالات وليس الثقافة فقط، فليست بالشعارات وحدها يزداد انتماء الشباب لبلادهم، وإنما بالفعل.

كما وجه التحية والشكر للفنان محمد رياض، على تفانيه وجهوده، لأنه لديه أهداف نبيلة، يحاول أن يدفع المهرجان إلى الأمام، فأنا لم أكن أشارك في مهرجانات، ولا أهتم بها، لكنه هو من أقنعني بالمشاركة في المهرجان، ووجدتها تجربة جميلة، فلديك معلومات تقدمها وتنقلها لشباب مبدعين كما حدث معك في بدايات مشوارك.

هدف الورش خدمة الحركة المسرحية

كما أشار دكتور «أيمن عبد الرحمن» إلى أنه يقرأ الكثير من الانتقادات على السوشيال ميديا، وهذا غير لائق، لأن ليس هناك أحد مستفيد ماديا أو لديه رغبات شخصية ومنافع ممن يقومون على المهرجان، ولكن كل المنفعة منفعة معنوية وخدمة وطنية ورغبة حقيقية في أن يتقدم هذا المهرجان إلى الأمام، ونخدم الحركة المسرحية على حد استطاعتنا.

وتحدث المتدربين عن مدى الاستفادة التي عادت عليهم من ورشة التمثيل، فقالت المتدربة «مروة محمود رفاعي» أنها سعيدة بتجربة الإلتحاق بورشة التأليف المسرحي، والتي علمت عنها عن طريق إحدى صديقاتها، ونجحت بعدها بالاختبارات واستفادت كثيرا من الورشة بقيادة الدكتور أيمن عبد الرحمن، الذي لا يتوانى عن تقديم يد المساعدة لكافة المتدربين، بل ينزل لمستوى أقل متدرب، فضلا عن أنه يستضيف في الورشة مبدعين في المسرح والنقد حتى يضاعف الاستفادة من الورشة.

بينما قالت «حنان جاد» مدرسة إنجليزي، أنها إلتحقت بورشة التأليف المسرحي، حبا في التعمق في دراسة العروض المسرحية، مشيرة إلى أن الدكتور أيمن عبد الرحمن علمهم أن الكاتب لا بد أن يحمل ضميرا صاحيا، يطرح قضية تهم المجتمع حتى لو الفن تسلية وترفيه، وكانت صفات الكاتب الناجح من أساسيات ورشة التأليف المسرحي.

وتابعت أن اختبار الورشة كان عبارة عن كتابة فكرة نص مسرحي في سطور قليلة، ثم مناقشتها مع المدرب، للوقوف على تفاصيل العمل.

وأشارت «جاد» إلى أنها شاركت في العام الماضي في ورش التمثيل والإخراج والسينوغرافيا، وشاركت هذا العام بورشة التأليف كي تكتمل عناصر العمل المسرحي في ذهنها، كي تستطيع أن تكتب مقالات نقدية في أعمال مسرحية في الفترة القادمة.

ووجهت في ختام حديثها الشكر والتقدير للمدرب الدكتور أيمن عبد الرحمن، لأنه من الشخصيات المثقفة، علمت من خلاله الكثير من الأعمال المسرحية، فضلا عن أنها تعلمت من التدريبات الارتجالية كيف تصنع أحداثا ومواقفا بشكل سريع.

نقاد وفنانين دعموا طلاب ورشة التأليف

في حين قال المتدرب «أحمد العشري» ممثل وطالب بكلية علاج طبيعي، أنه استفاد كثيرا من ورشة التأليف المسرحي، خاصة أن الورشة استضافت نقاد وممثلين مسرح منهم: محمد الروبي، ياسرعلي ماهر، محمد رياض، وغيرهم من المبدعين، مشيرا إلى أن الورشة كانت تهدف لأكثر من تقديم مادة نظرية بأن نكتب نصوصا جيدة، بل هدفت لأن تصل أعمالنا إلى النور، وتحقق على أرض الواقع.

وتابع أنه يتمنى أن يلتحق بورش أخرى مثل التمثيل والإخراج مع كل من الدكتور علاء قوقة والأستاذ محسن رزق، حتى تكتمل الصورة أمامه فيما يخص المسرح.

ووجه الشكر للدكتور أيمن عبد الرحمن، لأنه كان يتعامل مع كل المتدربين كأب وليس مدرب فقط، وهذا ظهر بداية من الاختبارات، التي حاول جاهدا لأن يقبل أكبر عدد ممكن من المتدربين كي يستفيدوا من الورشة، ولم يعتمد على خبرة المتدربين فقط، بل قبل بعض المتدربين لأنه وجد فيهم أنهم يعافرون من أجل الالتحاق بالورشة.

واختتم الحديث «شهاب أشرف» ممثل وخريج كلية حقوق، قائلا أنه تعلم في عدة ورش وشارك في العديد من العروض المسرحية، ولكنها المرة الأولى التي يلتحق فيها بورشة تابعة للمهرجان القومي للمسرح المصري، مشيرا إلى أن الورشة اعطته تجارب عملية، بجانب المنهج النظري، خاصة أن الورشة اشتملت على تعليم مسرح وسيناريو وديكور وكافة عناصر العروض، وموجها الشكر للمدرب لأنه صريح وحاسم في التدريب، مع مد المتدربين بالثقة في أنفسهم وأعمالهم.

رانيا زينهم أبو بكر

الهيئة العربية للمسرح

تطلق مسابقتي التأليف للطفل والكبار لعامي ٢٠٢٥ و٢٠٢٦ ..تعلن ضوابط وشروط المشاركة

أعلنت الهيئة العربية للمسرح شروط واستمارة المشاركات في مسابقتي تأليف النص المسرحي الموجه للأطفال وتأليف النص المسرحي الموجه للكبار في سابقة تنظيمية جديدة، وذلك ضمن نواظم جديدة و وتحت عنوان «أطفالنا أبطال جدد في حكاياتنا الشعبية والإنسان في عالم ما بعد إنساني».

وحددت الهيئة العربية للمسرح مواعيد استقبال النصوص اعتبارًا من مارس حتى مطلع أغسطس من عام ٢٠٢٥، على أن تعلن الهيئة النتائج النهائية للفائزين خلال النصف الأول من شهر نوفمبر ٢٠٢٥.a

وعملت الهيئة على تحديث آليات تنظيم مسابقاتها الثلاث في البحث وتأليف النص، وذلك من خلال تنظيم مسابقة واحدة في كل عام، بالتداول للسنوات ٢٠٢٤ – ٢٠٢٦.

وينبع التوجه الجديد من ضرورة إعطاء كل مسابقة الاهتمام الكامل، إضافة إلى منح المبدعين الحيز الزمني الكافي لإبداعهم وتعزيزه وتجويده وفق المحاور الناظم التي تحددها الهيئة العربية للمسرح لمواضيع هذه المسابقات.

النسخة ١٧ لمسابقة نصوص الطفل

وتستمر الهيئة العربية للمسرح في برنامجها الثقافي والفني الاستراتيجي الذي وضعته للمساهمة في تنمية المسرح العربي ونصوصه وتحفيز الكتّاب المسرحيين العرب؛ واهتماما بمسرح الطفل، بتنظيم النسخة السابعة عشرة من مسابقة تأليف النص المسرحي الموجه للأطفال للعام ٢٠٢٤

وحددت الهيئة في إعلانها مسابقة النصوص الموجهة للطفل – النسخة ١٧ أن تكتب ضمن ثيمة «أطفالنا أبطال جدد في حكاياتنا الشعبية»، وهو اتجاه نحو دمج شخصيات معاصرة في حكايات شعبية معروفة في الثقافة العربية من أجل تصويب وتحديث وتحيين هذه الحكايات، وتخليصها من بعض الصور والمعاني السلبية، وتجسير الهوة بينها وبين أجيال جديدة انقطعت عنها، وتأهيلها للمعاصرة والمستقبل.

شروط النص الموجه للأطفال

وجاءت توجهات الهيئة العربية للمسرح التي أعلنتها في وقت سابق من أجل فعالية وحيوية أكبر في هذه المسابقات، الوصول إلى نصوص تلبي مضامين النواظم المعلنة، وتمثل شروط مسابقة تأليف النص المسرحي الموجه للأطفال في العام ٢٠٢٥، والمعلنة من منتصف شهر يونيو ٢٠٢٤، ضمن الضوابط والشروط التالية.

النصوص المشاركة يجب أن تكون موجهة لفئة عمرية من فئات المراحل العمرية من سن ٣ إلى ١٨ سنة، وعلى الكاتب/ة أن يحدد الفئة هذه بكل دقة.

أن يكون النص المرشح للمسابقة مبنيا على الثيمة المذكورة في المقدمة «أطفالنا أبطال جدد في حكاياتنا الشعبية».

أن يكون النص المرشح للمسابقة جديدا، لم يسبق فوزه في مسابقة أخرى، ولم يسبق أن شارك في المسابقة نفسها ولم يسبق نشره بأي وسيلة أو تقديمه في عرض مسرحي.

أن يكون النص مكتوبًا باللغة العربية الفصحى، مراعيًا سلامتها وعلامات الترقيم.

أن يحدد كاتب النص الفئة العمرية المستهدفة بهذا النص، ولا تقبل النصوص التي لا تحدد الفئة المستهدفة.

أن لا يكون النص مونودراما.

أن يقدم النص المسرحي مطبوعًا بصيغة (Word) بنط Arial ١٤ وبمسافات بينية لا تتجاوز ١٥، ويرسل بواسطة البريد الإلكتروني المدون أدناه.

أن يقدم الكاتب/ة المتسابق/ة إقرارًا بملكيته للنص والتزامه بالشروط «حسب الصيغة المرفقة بالإعلان عن المسابقة بالموقع الرسمي بالهيئة العربية للمسرح ».

أن يكون عمر الكاتب/ة فوق الثامنة عشرة.

أن يقدم صاحب/ة النص المرشح بواسطة البريد الإلكتروني صورة شخصية وصورة بطاقة إثبات هوية / جواز السفر، سيرة ذاتية مختصرة والعنوان كاملاً بما في ذلك الهاتف النقال.

أن يرسل النص والمرفقات إلى منسق مسابقة تأليف النص المسرحي، على البريد الإلكتروني التالي: mosabaqat@atitheatre.ae

يرجى كتابة اسم المؤلف/ة وعنوان النص في خانة («الموضوع» على سطح البريد الإلكتروني، وإرسال النص والوثائق المطلوبة كمرفقات في إرسالية واحدة.

إجراءات المشاركة

يتم الإعلان عن المسابقة في منتصف يونيو ٢٠٢٤

يفتح باب تلقي المشاركات من مطلع مارس ٢٠٢٥، ويغلق مطلع شهر أغسطس ٢٠٢٥.

تعلن النتائج الأولية والنهائية خلال النصف الأول من شهر نوفمبر ٢٠٢٥.

تمنح الهيئة العربية للمسرح ثلاث جوائز وهي.. الجائزة الأولى ٥٠٠٠ $، الجائزة الثانية ٤٠٠٠ $، والجائزة الثالثة ٣٠٠٠ $

تمنح الهيئة العربية للمسرح الأيقونة الفضية للفائزين.

للهيئة حقوق ملكية نشر الطبعة الأولى من النصوص الفائزة بالمسابقة ضمن منشوراتها.

لا يجوز طباعة ونشر النصوص الفائزة من قبل أصحابها أو جهات غير الهيئة العربية للمسرح قبل مرور ٣ سنوات على إعلان الفوز.

النص الموجه للكبار ..

مع تطور الذكاء الاصطناعي يتساءل كيف نحمي البشر وروح الإنسانية.

مواكبة التطور والنمو

وتحتفي مسابقة التأليف بالهيئة العربية للمسرح هذه النسخة بنصوص تستشرف خطر عالم ما بعد بشري/ ما

بعد إنساني عالم«la Posthumanism»، ووضعت الهيئة مسابقة النصوص الموجهة للكبار – النسخة ١٧، وفقا للناظم «الإنسان في عالم ما بعد إنساني»، سعيًا لإنتاج نصوص متفردة ومتميزة.

ومن اتجاه تتبناه الهيئة وهو فإذا كان الأديب التشيكي «كارل تشابيك» في مسرحيته «إنسان ورسوم الآلي الشامل»، التي ألفها خلال عام ١٩٢١، قد استشرف الخيال الذي حوله العلم فيما بعد إلى واقع ملموس عبر التجربة، وهو أول من أطلق لفظ «روبوت» وتعني بالتشيكية «العبد»، و«تشابيك» كان مستشرفًا، ونحن نعيش الآن ما استشرفه، بل وأكثر مما استشرفه مع تسارع توسع وتطور الذكاء الاصطناعي في مفاصل حياتنا، فماذا علينا ككتاب مسرح أن نستشرف؟ وما عسانا أن نكتب لنحمي البشر وروح الإنسانية مع الحرص على التطور والنمو؟

الشروط النصوص الموجهة للكبار

وتبعا لما سبق نضع هذه الثيمة الناظمة للنسخة السابعة عشرة لمسابقة للنصوص الموجهة للكبار المقدمة من قبل الهيئة العربية للمسرح في إطار البرنامج الثقافي والفني الذي وضعته في استراتيجياتها وذلك وفق الشروط التالية:

أن يكون النص المرشح للمسابقة مبنيا على الناظم الدرامي الذي اعتمدته الهيئة العربية للمسرح في العام ٢٠٢٤ و هو «الإنسان في عالم ما بعد إنساني»

أن يكون النص المرشح عربي الروح، إنساني الأبعاد.

أن يكون النص المرشح للمسابقة جديداً ولم يسبق فوزه في مسابقة أخرى، ولم يسبق أن شارك في المسابقة نفسها ولم يسبق نشره بأية وسيلة نشر أو تقديمه في عرض مسرحي.

أن لا يكون النص مونودراما.

أن يكون النص مكتوباً باللغة العربية الفصحى، مراعيًا سلامتها وإشارات ترقيمها، ولا يقل عن ٣٠٠٠ كلمة.

أن يقدم النص المسرحي مطبوعا بصيغة (Word) ويرسل

بواسطة البريد الإلكتروني على العنوان المدون أدناه.

أن يقدم صاحب/ة النص المقدم للمسابقة إقرارا بملكيته للنص والتزامه بالشروط «حسب الصيغة المرفقة بالإعلان عن المسابقة بالموقع الرسمي بالهيئة العربية للمسرح ».

أن يكون عمر الكاتب/ة فوق الثامنة عشرة.

أن يرسل صاحب/ة النص المرشح/ة بواسطة البريد الإلكتروني صورة شخصية وصورة بطاقة إثبات هوية/ جواز السفر + سيرة ذاتية مختصرة + العنوان كاملاً بما في ذلك الهاتف النقال

أن يرسل النص والمرفقات إلى البريد الإلكتروني التالي:mosabaqat@atitheatre.ae

يرجى كتابة اسم المؤلف/ة وعنوان النص في خانة (الموضوع) على سطح البريد الإلكتروني، وإرسال النص والوثائق المطلوبة في إرسالية واحدة.

إجراءات المشاركة

تم الإعلان عن النسخة السابعة عشرة من المسابقة منتصف يونيو

يفتح باب تلقي المشاركات من مطلع مارس ٢٠٢٦، ويغلق مطلع شهر يوليو ٢٠٢٦.

تعلن النتائج الأولية والنهائية خلال النصف الأول من شهر نوفمبر ٢٠٢٦.

تمنح الهيئة العربية للمسرح ثلاث جوائز وهي: الجائزة الأولى ٥٠٠٠ $، الجائزة الثانية ٤٠٠٠ $، الجائزة الثالثة ٣٠٠٠ $

تمنح الهيئة العربية للمسرح الأيقونة الفضية للفائزين.

للهيئة حقوق نشر الطبعة الأولى من النصوص الفائزة بالمسابقة ضمن منشوراتها.

لا يجوز طباعة ونشر النصوص الفائزة من قبل أصحابها أو جهات غير الهيئة العربية للمسرح قبل مرور ٣ سنوات على إعلان الفوز.

للمزيد من المعلومات، برجاء الاتصال مع سكرتاريا الأمانة العامة للهيئة العربية للمسرح، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة: ٠٠٩٧١٦٥٢٤٠٨٠٠

التأليف عملية إبداعية كبيرة

وقال الأمين العام للهيئة العربية للمسرح إسماعيل عبد الله حول هاتين المسابقتين: «تسعى الهيئة العربية للمسرح دوماً لتطوير آليات تنفيذ برامجها، وتعتبر مسابقتي التأليف من أهم تلك البرامج، كما أن التأليف عملية إبداعية كبيرة، تؤسس لمنطلقات ورؤى ومعالجات تقوم عليها العروض وما تتضمنه من إبداعات الفنانين والمصممين، لذا ارتأينا منح الكتاب الفرصة الزمنية الكافية لينجزوا نصوصًا وفق النواظم المعلنة، وليأخذوا الوقت الذي يلزم للتأمل والمراجعات، وهذا سيكون مدعاة إلى ضبط أعلى في قبول النصوص المتنافسة، ونحن بذلك نتجنب أن يلجأ الكاتب لنصوص جاهزة، يقوم ببعض التحويل والتحوير فيها لتلائم الناظم المعلن، لندفعه للكتابة انطلاقاً من الناظم وليس تكييف النصوص المسبقة الكتابة لتناسب الناظم، فالفرق بين العمليتين كبير».

إعادة إنتاج الحكاية

وأضاف إسماعيل عبد الله:«إننا نسعى في مسابقة النصوص الموجهة للطفل في النسخة ١٧ إلى مساهمة الكتاب في إعادة إنتاج الحكاية الشعبية من خلال أبطال جدد فيها هم أطفالنا الذين يعيشون عصرا فائق التقنيات».

واختتم «عبد الله»: « كما نريد من خلال النصوص الموجهة للكبار أن نساهم في رسم عالمنا ومصير إنسانيتنا في ظل سيطرة تكنولوجيا الذكاء الاصطناعي، ومكننة الحياة وبرمجتها إلكترونيا، هذه النصوص ستساهم في رفع وعي الإنسان بكل تلك المستجدات التي سيعيشها حتما، فإما أن يكون سيدها أو أن يكون ضحيتها».

همت مصطفى

الدعاية والإعلان
بين الإلغاء والتقشف وضرورتها

في ظل الظروف الاقتصادية المتغيرة والتوجهات نحو التقشف المالي، أصبحت مسألة الدعاية والإعلان للعروض المسرحية تحديًا كبيرًا يواجهه المسرحيون والفنانون في مصر. إلغاء بند الدعاية ضمن القرارات التقشفية الأخيرة ألقى بظلاله على الفعاليات الثقافية، حيث أضحى التسويق والترويج للعروض المسرحية يعتمد بشكل كبير على المبادرات الذاتية والجهود الفردية للفنانين. وفي هذا السياق، تبرز تساؤلات حول كيفية تحقيق التوازن بين توفير الدعم المالي اللازم للدعاية والحفاظ على استدامة العروض المسرحية. من خلال هذا التحقيق، نستعرض آراء عدد من المخرجين والفنانين حول التحديات التي يواجهونها في مجال الدعاية، وما هي الحلول والمقترحات التي يرونها ضرورية لتجاوز هذه العقبات وضمان وصول العروض المسرحية إلى الجمهور المستهدف بفعالية وكفاءة

تحقيق : صوفيا إسماعيل

محمد فاضل: إلغاء بند الدعاية هو أكبر تحدي نواجهه

محمد فاضل

قال الفنان محمد فاضل إنه في البداية أود أن أشيد بالدور التي لعبته الدولة المصرية ممثلة في وزارة الثقافة في تطوير عنصر الدعاية والتسويق في المجال المسرحي خلال السنوات الأخيرة، والذي حققنا فيه نجاحات لولا دعم الوزارة والبيت الفني للمسرح ما كنا حققناها بالشكل الذي وصلنا إليه، وأتمنى أن يستمر ذلك في فترة الدكتور أحمد فؤاد هنو، والذي يولي اهتمامات خاصة بالتحول الرقمي، يؤكد على أنه سوف يحقق طفرة جديدة في ذلك الشأن، أما فيما يخص التحديات فبالتأكيد كان إلغاء بند الدعاية هو أكبر تحدي نواجهه خاصة مع قرارات الترشيد الأخيرة التي صدرت، وبالتأكيد نحن لسنا ضد التأكيد خاصة أن تلك القرارات ساعدت في الخروج من الازمة المالية، لكن إلغاء بند الدعاية تماما مشكلة لأن أي منتج وخصوصا المنتج الفني يحتاج الترويج له حتى يصل إلى الناس، كما أن يتم تخصيص ميزانية كبيرة لعرض مسرحي ولا يكون هناك تخصيص للدعاية فهو بمثابة إهدار لتلك الميزانية لان المنتج لن يصل إلى المتلقي، وأتمنى من الوزارة أن تنظر إلى هذه الأمر بعين الاعتبار.

وأضاف فاضل : نعمل على التسويق الإلكتروني من منصات التواصل الاجتماعي والمواقع الالكترونية، وتطبيقات الهواتف، والمنصات الرقمية، والحقيقة أننا بدأنا منذ عام ٢٠١٧ وكان مع البيت الفني للمسرح، وبعد النجاح الكبير الذي حققناه انتقل هذا الأمر إلى بعض القطاعات الأخرى مثل البيت الفني للفنون الشعبية والاستعراضية، ومنها إلى المهرجانات المسرحية التي تنظمها وزارة الثقافة مثل مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي والمهرجان القومي للمسرح المصري.

وأشار المخرج محمد فاضل إلى إن المسرح مهدور حقه تماما فيما يخص تغطية وسائل الإعلام المختلفة لفعالياته بالمقارنة بتغطية الفعاليات السينمائية أو الحفلات الموسيقية، والتي تصل على تسليط الأضواء بشكل أكبر، ولعل ذلك يعود إلى أن وسائل الاعلام بشكل عام تذهب وراء النجم، وهو ما يغيب عن

المسرح وخاصة مسرح الدولة، لكن في الفترة الأخيرة بدأ النجوم يعودون مرة أخرى، مثل النجم الكبير علي الحجار والنجمة الكبيرة رانيا فريد شوقي في عرض «مش روميو وجوليت»، ومن قبل كانت النجمة داليا البحيري، والنجم نضال الشافعي في عرض سيدتي أنا.

وأكد فاضل على ضرورة وسائل التواصل الاجتماعي فهي أصبحت الجزء الأساسي من الدعاية لأنها الأكثر انتشارا بين الجمهور والأسرع وصولا إلى المتلقي، ولكننا نأمل أن نعود إلى وسائل الإعلان في التليفزيون وأن يتم تفعيل بروتوكول التعاون مع الشركة المتحدة التي أصبحت لاعب رئيسي في دعم صناعة الفن المصري بشكل عام في السنوات الأخيرة الماضية.

وعن دور الدولة قال إن من خلال إيمانهم واستيعابهم

ياسر أبو العينين: لابد من وجود سبونسر لدعم العروض المسرحية، وانتهي عصر تقديم عروض للخاصة فقط

لمفهوم التسويق والدعاية، فلا يعقل أن يكون عمل فني يتم انتاجه على سبيل المثال مليون جنية ، ويخصص أقل من عُشر الميزانية للدعاية، لأن ذلك لن يحقق المطلوب من الدعاية.

وأضاف إن هناك أكثر من فكرة وأكثر من مخطط للتسويق، لكن كل قطاع في الوزارة له خططه المختلفة، لان التسويق لندوة يختلف عن الترويج لمسرحية أو لفيلم سينمائي، لكن هناك بعض الأفكار التي يمكن أن تحدث نقلة نوعية فيما يخص الدعاية في وزارة الثقافة المصرية، لكن عليهم أن يفتحوا الباب ويتم الاستماع للمقترحات التي يتم تقديمها.

وعن خبرته في مجال الدعاية والإعلان والتسويق للعروض المسرحية قال المخرج محمد فاضل في الواقع أدير مؤسسة خاصة تعمل منذ ١٠ سنوات في مجال التسويق والترويج الفني، وهي مؤسسة اتجاهات للإعلان، والحقيقة أن التدريب يتم طوال الوقت لفريق العمل لنكون مواكبين للتطور الكبير الذي يحدث في مجال التسويق الإلكتروني، والحقيقة أن التعاون الكبير مع وزارة الثقافة بقطاعاتها المختلفة ساهم كثيرا في تطوير فريق العمل الذي كان يعد خطة مسبقة ومختلفة لكل فعالية يقوم بمسئولية الترويج لها، ودائما ما يحدث بشكل مباشر بفعل الاحتكاك والخبرة التي يكتسبها فريق العمل من المشاريع التي عمل عليها خلال السنوات الماضية.

ياسر أبو العينين

وعن مقتراحاته الجديدة قال إن بجانب المنصات الرقمية، استخدام اعلانات التليفزيون، واعلانات المترو، واعلانات الطرق، وتسويق تذاكر العروض للشركات و الأندية والمولات التجارية، وشركات السياحة ، والمدارس الخاصة، وهناك عدد من الافكار والخطط التسويقية متاحة نستطيع طرحها على مسئولي جهات الانتاج المختلفة.

قال المؤلف والفنان ياسر أبو العينين إن التحديات التي تواجهنا إنه لا يوجد بند للدعاية من الأساس، لأن البيت الفني للمسرح ألغى شريحة الجرائد القومية وشريحة التلفزيون ، وهاتان الشريحتان كانتا تمثلان أكبر تأثير على إن الجمهور العادي يعرف عروض مسرح الدولة ويحضرها، ويتابعها، ثم تقلص الأمر إلى تمويل دعاية السوشيال ميديا، ومؤخراً تم إلغاء هذا التمويل بقرار من رئاسة مجلس الوزراء كترشيد للنفاقات، ولكن هذا القرار أصفه بالعبثي لأن هذا القرار لا ينطبق على جميع الوزارات بالتساوي، لأن وزراة كوزارة الثقافة عملها كله قائم على الدعاية لمنتجها

الثقافي، فلا يصح تطبيق هذا القرار عليها.

وأضاف أبو العينين إن الوسائل الأساسية التي نعتمد عليها حاليا في استخدام الدعاية هي السوشيال ميديا ولكن بدون تمويل نظرا لعدم توفر الإمكانيات المادية، لأننا لا نملك الإمكانيات، والبيت الفني لا يرصد ميزانية لذلك والأجور هزيلة لا تسمح لنا أن نمول إعلانات أو صفحات، وبناءا عليه فهي غير كافية بالطبع.

وأضاف إن الدولة لابد أن يكون لها دور كبير في مسألة الدعاية لأن هذا هو منتجها حتى وإن كانت لا تبتغي من وراءه الربح لأنه عمل خدمي ومدعوم من أجل تقديم الثقافة إلى محدودي الدخل، ولكن تظل الدعاية أمر مهم وإلا فإنه من العبث أن أنفق على عرض مئات الآلاف ثم يأتي ليشاهده بضعة عشرات من الأشخاص.

وأشار المؤلف ياسر أبو العينين إن الحل بسيط جداً وسهل وكل المسؤولين في أجهزة الدولة يعرفونه وسبق أن اقترحناه مراراً وتكراراً ولكن لا أحد يعمل به دون أن ندري السبب، فالحل في تمويل الشركات الخاصة عن طريق سبونسر يأتي ليضع إعلانه بجوار إسم المسرحية أو على التيكت الخاص بها وهو سيقوم بإنفاق مبلغ كبير من أجل ذلك، ويتم توظيف هذا المبلغ من أجل عمل دعاية وإعلان تليق بعروض مسرح الدولة.

وأكد أبو العينين على ضعف التغطية الإعلامية للعروض المسرحية ، وإن أغلب البرامج التي لتغطية العروض المسرحية تقدم على القنوات المصرية والتي تكون نسبة مشاهدتها ضعيفة جداً مقارنة بالقنوات الخاصة الأخرى والتي بالطبع لا تهتم بعروض المسرح ولكن تهتم بعروض أفلام السينما ومسابقات ملكات الجمال وعروض الأزياء.

وعن إمكانية جذب الجمهور يأتي عن طريق تقديم عروض جيدة وفي نفس الوقت لا يكون هناك خصام بينها وبين الجمهور، فلقد انتهى ذلك الزمن الذي يقدم فيه الفنان عرضاً ويدعي أنه عرض للخاصة أو لا يصلح تقديمه للجمهور العادي، العرض الفني بجوار أنه يجب أن يكون جيداً فنيا ومستخدما لكل عناصر العرض المسرحي بتمكن واقتدار، إلا أنه يجب أيضا في نفس الوقت أن يكون حريصاً على أن يكون قريباً ومعبرا عن طموح الناس وآمالهم احلامهم وان يجدوا انفسهم فوق خشبه المسرح دون ان يدروا.

ونعمل على السوشيال ميديا فقط، فلا يوجد دعاية في الأوت دور، أو القنوات، وحتى الدعاية داخل المسرح لا تكون كافية للمارين أمام المسرح لتعريفهم إنه يوجد عرض مسرحي داخل المسارح في مصر، وكذلك في القطاع الخاص عندما نضع ميزانية فتكون الميزانية كبيرة جدا للإعلانات في الشوارع، أو الإعلانات الممولة على الإنترنت، ويكون ذلك في البداية ثم نتوقف، لأن الدعاية تحتاج إلى ميزانية كبيرة كما سبق وذكرت، وبالتالي لابد من وجود دعم للعروض المسرحية والدعاية من كل المؤسسات الإعلانية، لأن عروض القطاع العام لها دور كبير في التثقيف والتنوير عن العروض التجارية، فنتمنى أن يكون هناك دعم كامل لعروض المسرح العام.

وأضاف رزق إننا نستخدم كمسرحيين السوشيال ميديا ونقدم بروموهات عن أعمالنا ، وننشرها على صفحات المسرح، وصفحاتنا الشخصية وأحيانا نستخدم الإعلانات الممولة لأن هذا المتوفر لدينا حاليا، وهذا لا يكفي بالطبع بأي شكل من الأشكال، بالإضافة إلى وجود دعم من بعض القنوات والمؤسسات الصحفية أو التلفزيونية لكل عروض المسرح وأشكرهم على هذا الدعم، فهو دورهم الأساسي ويقدمونه على أكمل وجه.

وأشار المخرج محسن رزق إلى الدور الكبير الذي لابد أن تلعبه الجهات الحكومية في الدعم للمؤسسات الثقافية بأن يكون الدعاية والإعلان للعروض المسرحية بمبالغ قليلة لتساهم في نشر الوعي والثقافة، وأن يتم تصوير العروض وعرضها على الشاشات ويكون لدينا مكتبة مسرحية ضخمة، لأن هناك الكثير من العروض لم يتم تصويرها وتوثيقها، وهذا شئ صعب وطالبنا بهذا الأمر كثيرا، فالدعم من المؤسسات الحكومية يعتبر دور الدولة في التنوير والتثقيف وزيادة الفكر، وحتى يتم جذب الجمهور أيضا للمسرح من خلال تقديم عروض مسرحية كاملة الجودة، وأن يكون العرض مقدم بأحدث التقنيات الحديثة التي نراها في الخارج فلابد

محسن رزق

قال المخرج محسن رزق إن هناك تحديات كثيرة سواء في القطاع الخاص أو العام، ففي القطاع العام لأنه لا يوجد بند للدعاية وتعتمد على الدعاية الذاتية،

محسن رزق: الدعم للعروض المسرحية هو دور الدولة للتثقيف والتنوير

أن نواكب هذا التطور.

أحمد فؤاد

قال المخرج أحمد فؤاد إن هذا الجزء هو الجزء الأهم الي يواجهنا كمسرحيين، وهو الإعلان لأننا نقدم منتج فني نقدمه في مكان معين، وللحصول على هذا المنتج لابد من الوصول إلى هذا المكان ، فالإعلام والإعلان والدعاية عنه هي الأهم، فهي الوسيلة الوحيدة لتعريف الجمهور بما يقدم على خشبات المسارح، فالتحدي كبير وخصوصا مع تطور وسائل الإعلام، فكان في الماضي منذ أكثر من ٢٠ عام ، كان الإعلان يتم من خلال الصحف الرسمية، والدعاية الخارجية في كل المسارح والشوارع، ولكن الأمر اختلف حاليا، فأصبح الإعلان على السوشيال ميديا مدفوع الأجر، وبشكل معين لتكون دعاية جاذبة، وفيديوهات وبروموهات مثل السينما ولكن في السينما عامل الجذب أقوى لأنها تطورت بشكل كبير في منطقة الدعاية وشكل البوسترات والبرومو الذي يعرض طوال الوقت على التلفزيون، فأصبحت تكلفة الحملات الدعائية في السينما توازي تكلفة العمل نفسه ، وهذا لا يوجد في المسرح بأي شكل من الأشكال فبند الدعاية يتقلص وأصبح غير موجود.

وأضاف إننا نعتمد على السوشيال ميديا، لأن الدعاية الموجودة أمام المسارح معناها أننا نخاطب الجمهور المار أمام المسرح فقط ، وهذا أصبح عنصر غير جاذب للجمهور، ولكن لتعريف أكبر عدد من الجمهور ، فلابد من وجود إعلان تشويقي يظهر من خلاله جودة المنتج الفني المقدم ليجذب الجمهور، أو الإعتماد الأساسي الذي تعتمد عليه في المسرح ، وهي قوة الجمهور نفسه، وكلمة الجمهور ، وحديثه عن جودة العرض الذي شاهده ويدعو دائرته، وهكذا ولكن هذا لا يكفي أيضا.

وأكد فؤاد إن وسائل الإعلام لا تتحرك إلا بعد تحرك

الجمهور، لأن وسائل الإعلام لها متطلبات معينة، منها أن يكون بطل العمل نجم معروف ، فهذا النجم سيحقق نسبة مشاهدة عالية للتقرير الذي سيقدم، أو أن العرض قوي وحقق نسب مشاهدة عالية وله صدى واسع بين الجمهور، وبعد تحقيق هذا يكون هناك تفاجأ من صناع البرامج التلفزيونية بالعروض المسرحية المهمة التي تقدم، فأصبح هناك فجوة كبيرة بين ما يقدم في المسارح، وبين وسائل الإعلام المكلفة بتغطية ما يحدث.

وأكد المخرج أحمد فؤاد على أهمية السوشيال ميديا واعتماده عليها بشكل كبير في قوة حضور الجمهور للعروض المسرحية ، قائلا إن أراء الجمهور هي الدافع الرئيسي لمشاهدة العروض المسرحية في ظل وجود التلفزيون والمنصات المختلفة التي تتيح الفرصة لمشاهدة كل شئ وأنت في مكانك، فالمشجع هنا هو رأي الجمهور ، والأغلب يكون على السوشيال ميديا، فالسوشيال ميديا هي الأساس للتسويق للعروض المسرحية حاليا وتعتبر هي المنفذ الجديد للمسرحيين ، لتشجيع الجمهور على مشاهدة العروض المسرحية.

وأضاف إن الجهات الحكومية تحاول ولكن في إطار خطة التقشف كان إلغاء بند الدعاية لمنتج قائم على الدعاية، فمحاولة أن يتم تدشين صفحة لكل مسرح ولكنه محتاج إلى أن يتم ذلك بشكل إحترافي وقوي لكل مسرح ، وألا احتاج إلى تدشين صفحة لكل عرض، بأن يكون لكل مسرح سياسته القائم عليها للتسهيل على الجمهور، في معرفة نوعية العروض التي يفضلونها، فنحن في أمس الحاجة للخروج لمحاولة العثور على أنواع أخرى ودوائر أخرى من الجمهور ونحن متأخرين في هذه المنطقة.

أما عن جذب الجمهور للعروض المسرحية فلابد من صنع علامات تجارية لكل مسرح « البراند»، وتحديد الفئة المستهدفة من الجمهور، فعلى سبيل المثال المحلات والعلامات التجارية لبعض الملابس فهي التي تحدد شكل زبائنها، ، ففي النهاية نحن نقدم منتج والمنتج يجب أن يباع بأساسيات المنتج نفسه، ولكن في المسرح نكون أمام جمهور مستهدف لتقديم فن مختلف وممتع سواء كان عرضا جادا أو عرضا كوميديا، ولكن كيفية صناعة العمل الجاد ، وكيفية صناعة العمل الكوميدي بما يتناسب مع شكل الجمهور ، واعتقد إن أغلب المسرحيين انتبهوا لهذا الشئ، وتطوروا من خلال تقديم أعمال فنية مستحسنة عن الناس وبها عوامل جذب، والدعاية للعمل الفني وشكل البوسترات والتيزر للعمل الفني واختيار النجوم، فنقطة الدعاية بالتأكيد هي النقطة الأهم التي نفتقدها في العمل الفني

يوسف المنصور: لابد من إقامة بروتوكول تعاون بين وزارة الثقافة وتليفزيون الدولة لعرض وتقديم العروض المسرحية

عموما.

يوسف المنصور

قال المخرج يوسف المنصور إن أهم التحديات التي تواجهنا كمسرحيين إن مسارح الدولة بشكل عام أصبح ليس لديها بند دعائي، وهذه كارثة كبيرة لأن العمل المسرحي من الممكن أن يكون جيد جدا ولكنه لا يصل المتفرج أصلا، فلل يوجد فن بدون جمهور ووزارة الثقافة حتى وإن كانت لا تهدف إلى الربح، فهي تهدف إلى نشر العمل الثقافي وخصوصا إذا كان جيد، لأكبر شريحة من الناس، فعدم وجود بند الدعاية المادية لميزانية العمل فهي تعد مشكلة كبيرة، وخصوصا لأن الدعاية حتى تصل إلى أكبر عدد من الناس تحتاج إلى أموال كثيرة والعالم كله أدرك أهمية الدعاية ، لأن ما الفائدة في تخصيص ميزانية كبيرة لعرض مسرحي ، والجمهور لا يعلم شئ عن ذلك.

وأضاف المنصور ، استخدم السوشيال ميديا بشكل شخصي من خلال صفحتي على الفيس بوك وانستجرام وكل القائمين على العمل وهذا مجهود ذاتي، لأن الدعاية بشكل عام لابد وأن تكون على نطاق أوسع، ففي الماضي كنا نرى الدعاية لمسرح الدولة بشكل كبير وواسع في التلفزيون والصحف والبانرات في الشوارع والميادين، لكن حاليا نعتمد على وسائل التواصل الاجتماعي بشكل كبير فهي تقوم بصعوبة كبيرة جدا بالدور المطلوب لأن الدعاية على وسائل التواصل تحتاج إلى ماديات، لأن العالم الجديد أدرك أهمية السوشيال ميديا ووسائل التواصل الاجتماعي فلم يعد الدعاية من خلاله شيئا سهلا فلابد من وجود بند للدعاية لتغطية هذه النفقات.

وأشار إلى عدم وجود دعم كافي من الجهات الإعلامية حتى وإن كانت حكومية لأنها تهدف في النهاية إلى الربح، والطبيعي إن المؤسسات تتعامل مع بعضها بمنطق تجاري، فهي لا تدعم بشكل كبير ألا إذا كان هناك إتفاقات وبروتوكولات بينها وبين وزارة الثقافة، بدليل إن لدينا عروض مسرحية جيدة وناجحة ومحققه إقبال جماهيري كبير وعلى الرغم من ذلك فهناك شريحة أكبر من الجمهور لم تسمع عن هذه العروض، فلابد من وجود بروتوكول بين وزارة الثقافة وبين

شادي الدالي: قلة قليلة جدا التي أصبحت تتعاطى الثقافة في مصر

تلفزيون الدولة على الأقل، والصحف الرسمية للدولة ولابد من فتح الباب الممولين والقنوات الخاصة تدعم وإن كانت لا تدعم كل العروض ، فمن الممكن أن يكون النية لشراء عرض بعينه من قبل القنوات الخاصة وهذا شئ لا يضر ، فليس من العيب أن يكون هناك توجه لشراكة بين مسرح الدولة أو وزارة الثقافة وبين القنوات التلفزيونية الخاصة لأن ذلك سيصنع انتعاشة فنية كبيرة.

شادي الدالي

قال المخرج شادي الدالي إنه في الحقيقة لا يوجد دعاية من الأساس، ولكن يوجد محاولات ضئيلة على وسائل

التواصل الاجتماعي ، يعرف من خلالها الجمهور كل ما هو جديد عن العروض المسرحية ، فهي موجودة ولكنها غير موجودة بالشكل الكافي، وبالتالي التحديات واضحة لأنه لا يوجد دعاية فعلية، ففي الماضي كانت الدعاية في التلفزيون والشوارع والجرائد الرسمية وموجهة بشكل واضح ، وكان هناك تنافس شديد بين مسارح القطاع العام « مسارح الدولة»، بتخصصاتها المختلفة، ولكن الوضع اختلف حاليا فالجمهور يأتي للعرض لأنه سمع عن العرض أو شاهد رأي على الفيس بوك، ولذلك يمكننا القول أن الدعاية الوحيدة الموجودة هي وسائل التواصل الإجتماعي وأرى إنها ليست بالشكل الكافي أو التخطيط الكافي.

وأضاف إنه لا يوجد دعم كافي من المؤسسات ولكنه موجود، فما زال بعض البرامج المتخصصة في المسرح تجوب المسارح لتغطية العروض، ولكن من يشاهدها فنحن نحتاج إلى حركة أكبر لتوعية الجمهور الذي أصبح كل اهتماماته منصب على الهاتف الذي يحمله في يده، فكيف تستقطب جمهور يذهب إلى المسارح ويشاهد العرض لايف، بجماله ومتعة اللايف التي لا يعلم عنها أحد، فنحن أصبحنا قلة قليلة جدا هي التي تتعاطي الثقافة في مصر، سواء في المسرح أو السينما ، لأن السينما أيضا في أزمة.

وأشار الدالي إلى إن السوشيال ميديا لها تأثير قوي لأنها الوسيلة الوحيدة الموجودة الآن ولكنها غير كافية، فأتمنى أن أرى دعاية المسارح في كل مكان ، في الشوارع ، ومحطات المترو، وعلى صفحات الجرائد والمواقع الإلكترونية بما إن الإعلام تحول من ورقي إلى ديجيتال، بالإضافة إلى أننا نحتاج إلى عدد أكبر من العروض المسرحية لأننا دولة كبيرة بعدد سكان فوق ال ١٠٠ مليون نسمة ، ونحتاج الى زيادة الجودة الفنية، لأنني لاحظت إنه توجد عروض قوية على المستوي الفني ولكنها لم تحظى بالقدر الكافي للدعاية والعكس بالعكس، فدور الجهات الحكومية هو رجوع الدعاية لأننا نقدم منتج فني، هذا بالإضافة إلى الاهتمام بالجودة الفنية ، فالجمهور المصري جمهور ذواق ومحب المسرح، ويجب تصوير كل العروض المسرحية التي تنتجها الدولة وأن تكون متاحة بعد عرضها للتوثيق وأن تكون موجودة للتاريخ.

أحمد فؤاد: نعتمد على قوة الجمهور للدعاية عن عروضنا المسرحية

مخرج لعبة النهاية

السعيد قابيل: العرض إعادة لإحياء فلسفة مسرح الطليعة

تعود فلسفة مسرح الطليعة مجددًا من خلال العرض المسرحي «لعبة النهاية»، الذي قدم في أوائل الستينات لأول مرة على خشبة مسرح الطليعة، وأعيد تقديمه مجددا تحت قيادة المخرج عادل حسان مدير مسرح الطليعة، حيث التقينا بالمخرج السعيد قابيل للتعرف على تفاصيل التجربة.

تدور المسرحية حول رجل أعمى مشلول وخادمه الذين ينتظرون «نهاية» غير محددة والتي تبدو أنها نهاية علاقتهم، وموتهم، ونهاية المسرحية نفسها.

عرض «لعبة النهاية» من تأليف صمويل بيكيت، ومن إعداد وإخراج السعيد قابيل، ديكور ودعاية أحمد جمال، أزياء مها عبد الرحمن، إضاءة إبراهيم الفرن، تمثيل «د. محمود زكي، محمد صلاح السيسي، لمياء جعفر، محمد فوزي الريس» .

حوار : صوفيا إسماعيل

حاولت تبسيط النص، لأن التعامل مع المسرحيات العبثية ليس سهلا

ما الذي دفعك لاختيار وإعداد مسرحية «لعبة النهاية» لعرضها على مسرح الطليعة؟

في البداية صاحب الفكرة الأستاذ عادل حسان مدير مسرح الطليعة، والفكرة كانت في إعادة إنتاج أول عرض تم إنتاجه بالمسرح عام ١٩٦٢، وكان من إخراج الأستاذ الدكتور سعد أردش، وكان هذا العرض وقتها تمهيدا لإرساء فلسفة مسرح الطليعة، فنحن حاليا نعيد إحياء التجربة « لعبة النهاية»، والإعداد أرى إنها خطوة طبيعية لأن النص مكتوب في أواخر الخمسينيات وعندما قدم لأول مرة كانت في الستينيات، والظروف اختلفت والوقت اختلف، بالإضافة إلى أن النص كان مترجم باللغة العربية الفصحى ، ولكن النص الأصلي عندما كتب بلغته الأصلية سواء الإنجليزية أو الفرنسية، فهم لا يوجد لديهم لغتان، فصحى وعامية، ولذلك رأيت أن الأقرب للتواصل مع الجمهور هو اللغة العامية، فقدمت الإعداد على هذا الأساس، وكان الأساس مبني على أكثر من محور، فالمحور الأول كان تقليل الزمن الأصلي للعرض، فالنص الأصلي يحتاج لتقديمه حوالي ساعة وربع، ولكن العرض قدم في أقل من ٥٠ دقيقة ، والمحور الثاني تبسيط اللغة.

كيف ترى العلاقة بين الشخصيات الرئيسية (هام وكلوف) وكيف انعكست هذه العلاقة على الجمهور؟

هي نفس العلاقة التي كتبها بيكيت، فهام صاحب المنزل الآمر والناهي في المنزل، وكلوف هو التابع والخادم ودائما ينفذ الأوامر، فهو الطرف الأضعف في المعادلة وإن كان يظهر عليه في بعض الأوقات شعور بالتمرد والسخط على أوامر هام، لكنه في أغلب الأوقات ينفذ أوامر هام، حتى وإن كانت أشياء غير منطقية، أو ليس لها احتياج بالفعل، وكيف انعكست ، فأعتقد إن كل كتابات بيكيت وتحديدا لعبة النهاية بها تيمات إنسانية عامة تناسب كل الأماكن وكل للأشخاص ، لأنه دائما يتحدث عن تجربة إنسانية، وليس مجتمع بعينه، فمن المؤكد أن الجمهور انعكست عليه هذه العلاقة سواء العلاقة بين هام وأبوه وأمه، أو هام وكلوف ، فبالتأكيد هناك مشاعر مشتركة في مواجهة بعض الأشياء كتسلط بعض الأشخاص عليهم، وطلب أشياء ليس لها احتياج أو ضرورة منطقية، وهم ليس بوسعهم إلا الموافقة على تنفيد هذه الطلبات، واعتقد إن هذا الإحساس عندما يصل لبعض الجمهور يصنع حالة من التوحد مع الشخصية بشكل مختلف عن التوحد مع الشخصيات الدرامية في المسرح التقليدي.

هل هناك عناصر محددة في المسرحية تجدها تعبر بشكل خاص عن الوضع الراهن للمجتمع؟

العناصر الموجودة في العرض لا تمثل وقت بعينه أو مجتمع بعينه ولكنها تمثل كل المجتمعات وكل الأوقات، فلا يوجد عناصر محددة، لكنها تيمات عامة تصلح لكل وقت.

كيف تعاملت مع الأجواء العبثية والمشاهد السريالية في المسرحية لتوصل الرسالة بشكل فعال؟

في البداية كان لابد من المحافظة على روح النص الأصلي القائم على فلسفة العبث، ولكن لأن الوقت مختلف وبعيد عن الوقت الذي كتب فيه النص، ولأن فلسفتنا وخلفيتنا الإجتماعية مختلفة عن كاتب النص وعالمه الخاص، ففي البداية حاولت تبسيط الحوار، وفي نفس الوقت حذف بعض الأجزاء التي يمكن أن تشتت المتفرج، فحاولت تقليل هذه الإشارات بحيث لا تؤثر على الموضوع وفي نفس الوقت يكون هناك سهولة أكثر في التواصل ، لأن التواصل مع المسرحيات العبثية ليس سهلا.

ما هي التحديات التي واجهتك أثناء إخراج مسرحية مليئة بالرمزية والعبثية مثل «لعبة النهاية»؟

التحديات كانت كثيرة، أولها طبيعة المسرحية لأنها محددة جدا والمنظر محدد، والشخصيات التي تتحرك داخل العرض هي شخصية واحدة ، والثلاث شخصيات الأخرى ثابتة في أماكنها، فهذا تحدي كبير على مستوى الرؤية، وعناصر العرض الأخرى والموسيقى والإضاءة ليس لها مكان في النص، فبذلت مجهود كبير لخلق مناطق يصلح استخدام الموسيقى والإضاءة لتغيير إيقاع الصورة وصنع حالات مختلفة، وشرح الموضوع للممثلين والخلفيات الخاصة به وفك رموزه، والإشارات، وتدريب الممثلين على تكنيك معين للتمثيل، لأن التمثيل هنا مختلف تماما عن التمثيل في المسرحيات التقليدية، والتواصل مع عناصر العمل المختلفة كالديكور والأزياء والمكياج وشرح التفاصيل الخاصة بالعرض كونه غير تقليدي وأبعاده مختلفة، ولكن بالعكس لم أجد صعوبة في التعامل مع كل عناصر العرض، ولكن كنا نحتاج وقت أكبر عن الطبيعي لأن العرض مختلف.

كيف استطعت توجيه الممثلين لأداء أدوار معقدة وشديدة التعقيد مثل هام وكلوف؟

كنا نعتمد على التدريب على طبقات معينة من الأداء، وكنا في كل مرحلة من مراحل التدريبات نتحدث عن فكرة معينة نحاول تحقيقها، وهكذا، ففي البدايات كنا نتحدث عن السمات الأساسية لكل شخصية، وكيف نؤديها، ثم نتحدث عن العلاقة بين الشخصيتين وكيف نظهرها، ثم طبيعة الأداء الذي نريد أن نراه في المسرحية بشكل عام، وضبط الصورة الصوتية والإيقاع، فهي سلسلة من الإجراءات حتى نصل لشكل ادائي يناسب الرؤية المسرحية التي تم اختيارها، وفي إيقاع يغلب عليه السرعة في الأساس لنتغلب به على جمود النص.

كيف تمكنت من استخدام العناصر البصرية والصوتية لدعم أداء الشخصيات وتوصيل الرسالة للجمهور؟

حاولنا الخروج عن الحدود التي وضعها المؤلف صمويل بيكيت وهو المنظر الثابت الرمادي، والإضاءة الثابتة، فحاولنا اختيار مناطق نقدم بها حالات مختلفة ومرتبطة بالنص، والملابس لتعبر عن طبيعة الشخصيات والوقت والزمن الموجود فيه.

أما عن الإعداد الموسيقي قام على فكرة استخدام أغنيات معروفة عالميا، وكلها قائمة على فكرة الدمار، وعدم التكيف للعيش في العالم، والسقوط من بعد الإرتفاع، فكل الأغنيات لمطربين معروفين وفرق معروفة، وأغلب نوعية هذه الأغاني تكون روك أو بوب، لكن النسخ التي تم استخدامها كانت نسخ كفر أي أغاني معزوفة بشكل مختلف وبدون كلمات وبالآلات معينة مثل الكمان والبيان والتشيللو.

كتابات بيكيت بها تيمات إنسانية تناسب كل المجتمعات وتصلح للتقديم في كل الأوقات

«لعبة النهاية»..

بين عبثية النص وإنسانية الطرح

نهلة إيهاب

عندما يدرك الفنان قيمة المسرح كمختبر فني، مجربًا من خلاله كل جديد ومبلوراً كل ما هو قديم، ملتمسًا طبيعة الفن سعيًا إلي رسالته من خلال بناء جسراً للتواصل بين الماضي والحاضر يكون هذا هو المسرح .. المسرح الذي هو حلقة الحياة .. فعلي مدار تاريخه كان المسرح هو أكثر الفنون التصاقًا بالمجتمع بشكل عام ؛ ذلك لكونه نشاط اجتماعي سواء في مرحلة الإعداد أو التنفيذ أو حتي أثناء فعل التلقي.

ومن هذا المنطلق ؛ يطالعنا العرض المسرحي «لعبة النهاية» تأليف صمويل بيكيت، إعـداد وإخـراج «السعيد قابيل»، مخرج منفذ محمد عبد الوارث.

تدور أحداث العرض المسرحي حول رجل كبير في السن يدعي «هام» أعمي غير قادر علي الوقوف، وخادمه «كلوف» غير القادر علي الجلوس بسبب كثرة الطلبات الموجهة إليه من قبل «هام» فهي طلبات عبثية دون جدوي أو فائدة، كما يبدو أنهما في حالة من الانتظار للاشئ ولربما ينتظرون النهاية غير المعلومة، والتي تبدو وكأنها نهاية علاقتهما أو موتهما المجهول، حيث نجد أن هذه العلاقة المعقدة بين «هام وكلوف» هي محور الموضوع الرئيسي للمسرحية؛ كما نجد علي الجانب الأخر في المستوي الثاني من العلاقات داخل العرض المسرحي.

«والـدا هـام» «نـاج ونيل» في مرحلة الشيخوخة معوقان محصوران داخل صناديق القمامة.

وكذلك يطرح العرض المسرحي علي المُشاهد باقة من النوازع والرغبات المكبوتة في اللاوعي يتم تجسيدها بوعي تام داخل الفضاء المسرحي حيث أن بناء المسرحية الفني قائم علي فكرة اللعب للكشف عن تلك المشاعر والأحاسيس المكبوتة، حيث

نجد أنفسنا أمام مسرح بلا صراع، بلا حبكة منطقية، بلا لغة حوار محكمة .

حيث ركز المخرج والمُعد «السعيد قابيل «علي مجموعة من الخطوط الدرامية للنص الأصلي ل»صمويل بيكيت "، لتخدم رؤيته المسرحية ذات الأبعاد الفلسفية حول الإرادة الحرة للإنسان وطبيعة فعله من خير أو شر، ليتحمل نتيجة أفعاله هذه سواء بالثواب أو العقاب .

فقد وظف جميع عناصر العرض المسرحي» السينوغرافيا» توظيفًا احترافيًا واعيًا « بالمسرح التجريبي» فقد جاء الديكور ل « أحمد جمال « مقتصرًا علي عدد قليل من القطع الديكورية ولكنه أعتمد علي « الموتيفات المسرحية» بشكل أكثر ؛ وذلك بالتضافر مع الإضاءة ل" إبراهيم الفرن " التي اعتمدت علي البؤر الضوئية، التي لعبت دوراً كبيراً في خلق عوالم مختلفة ومتنافرة أحيانًا ؛ كما شكلت «حلبة صراع»، صراع « الأنا والأخر» .

وكذلك بالتناغم مع الملابس ل «مها عبد الرحمن " و الميكياج ل « وفاء مدبولي « الذي يتناسب مع روح وجوهر العرض المسرحي .

كما جـاء العنصر الأهـم في هـذا العرض وهـو «الممثل» كأيقونة داخل بانوراما إنسانية اجتماعية تبدأ بالفرد وتنتهي بالمجتمع ككل، مستخدمًا المنهج البريختي « المسرح الملحمي» الذي اعتمد علي فكرة « التغريب» فالمتعة هنا متعة عقلية تهدف إلي التغيير عن طريق كسر الإيهام لدي المتفرج الـذي يتعاكس تمامًا مع المـسرح الإيهامي عند ستانسلافسكي ؛ حيث يقف هنا الممثل علي مسافة تباعدية بينه وبين الشخصية الدرامية التي يؤديها مركزًا علي أدواته الخارجية ' «تعبير الوجه، وحركة اليد ذات الأبعاد المختلفة» .

وقـد نجح المخرج «السعيد قابيل» في تسكين الأدوار المسرحية بشكل احترافي متمكن من إعداد الممثل بشكل يجعل المتفرج في كثير من اللحظات الدرامية متوحد معها بشكل أو بأخر. فقد برع كل من» محمود ذكي، ومحمد صلاح «في التعبيرعن مكنون الشخصية وأبعادها الجسدية والحركية»؛ كما تميز كل من «محمد فوزي، و لمياء جعفر» بالحضور المسرحي القوي.

وبالرغم أن العرض المسرحي لا يصل لحدود المطالبة بحلول جماعية لحل أزمة الإنسان المعاصر؛ لكنه بلا شك يطرح العديد من القضايا الإنسانية في المقام الأول؛ كما يظل العرض بجماليته وأفكاره ينتقل بين الذات وموتها المجازي إلي الحياة بأكملها.

فهكذا قدم العرض المسرحي «لعبة النهاية» تأليف صمويل بيكيت، إعداد وإخراج «السعيد قابيل» عرضًا مسرحيًا يخلق من العبث رؤية مسرحية احترافية بشكل منظم خلاق علي خشبة مسرح الطليعة وتحت قيادة المبدع «عادل حسان» في محاولة منه لإعادة إحياء التراث الثقافي المسرحي لهذا المسرح العريق «مسرح الطليعة».

ضد النسيان ..

ضد الممارسات المتعنتة تجاه فلسطين

صلاح فرغلى

شاهدت على مسرح المعهد العالي للفنون المسرحية (مسرحية ضد النسيان) والتي عرضت ضمن مهرجان المسرح العالمى والمأخوذة عن نص (٧ أطفال يهود) للكاتبة (كاريل تشرشل) (وكتاب فلسطين أرض السماوات لروجيه جارودي (وتأليف لـ (يوسف فؤاد) والتي يدين من خلالها الأفعال والممارسات المتعنتة واللاأخلاقية بحق أطفال الشعب الفلسطيني القابعين بالجوع والتشرد والمرض تحت هذا الحصار وعرض بعض من مظاهر القسوة ضد الشعب بلا رحمة كضرب المنازل وغيرها من الممارسات وذلك لإدانة كل تلك الأفعال الصهيونية ليس ضد الكبار فقط بل ضد الجميع كإبادة جماعية تتم دون ادنى إحساس او مشاعر بالرغم من رفض مجلس الأمن والعديد من الدول لكل تلك الاحداث دون أي تغيير واستطاع المؤلف ان يطرح كل الأحداث والأصوات بعرض تاريخ ذلك المكان عبر أجيال متعاقبة بسلاسة وبساطة تحمل في طياتها التساؤلات والخوف والقلق على السنة الشخصيات والإصرار على قتل واقتلاع الطفولة بمناقشات لوقف التدمير والنزيف وعرض الضحايا من خلال مشاهد على سنين طويلة على مر التاريخ لتشويه الحقائق بصور متزايدة وعرض بعض ما حدث في الماضى والحاضر ، والعرض يوضح على اكثر من مستوى سيل من المعلومات المتناقضة التي يخضع لها الأطفال الإسرائيليين وعرض أمثلة من الماضي والحاضر على ما يقومون به من تشويه للحقائق بصورة متزايدة ويطعن في اعتقاد أرض الميعاد وتبين حقيقة الأرض التي أخذت بطريقة غير شرعية من الفلسطينين بطريقة فنية(ولعبة المسرح داخل المسرح) وعرض الشخصيات بشكل واضح بسلاسة شديدة بالدخول في إيهاب الشخصيات سواءا كانت فلسطينية او من خلال الجنود الإسرائيليين.. مسرحية ضد النسيان تحمل في طياتها عدة احداث تعرض بشكل مباشر عما يتم دسه من مغالطات وتعاليم للأطفال من خلال الصواب والخطأ والامر والنهى وقل ولا تقل ورغبة المحتل في ان يثبت للعالم بانه على صواب وأنه صاحب الأرض وذلك بمشاهد توضح وجهة النظر هذه وتظهر قمة الظلم الذى يحدث للفلسطينيين واحداث كطرد العرب في عام النكبة ١٩٦٧ واحتلال واستيطان فلسطين والظلم في توزيع المياه والانتفاضة وانشاء الجدار ثم الحرب على غزة والمستمرة بحصار الشعب الفلسطيني ومنع المعونات كالأدوية والطعام لفترة طويلة لم تتغير بالرغم من تدخل الجهات الرسمية ودول كثيرة دون جدوى ، واستطاع العرض ان يصور الشخصيات بشكل قمة في الوعى برسم طبيعة كل شخصية ليوضح مكنوناتها الخاصة والعامة تجاه الاخرين وانتمائها فالمحتل يعرض احداث ومغالطات بعيدة كل البعد عن الواقع المعاش فقط لتبرير أفعالهم وكرد فعل لما حدث لأجدادهم في محارق اليهود التي حدثت في الماضى ثم مقتطفات تؤكد على الإصرار على انهاء واقتلاع الطفولة والجذور والتاريخ لكل ما هو فلسطيني بحوار ووعى يوضح للجمهور بشكل مباشر ما حدث وبشكل مكثف بوجود هؤلاء المجتمعين في النفق هروبا مما يحدث خارجه ، استخدم المخرج عدة مفردات كالأحذية الموجودة في الجوانب وبعض الملابس الدالة على موت أصحابها وتأكيد على ما يعرضه من حكايات لأشخاص كانت موجودة بالفعل وبأسماء يعرفونها جيدا واستدعائهم على مدار العرض المسرحى وعرض ما حدث لهم بشكل يجعل المتفرج شاهدا على الحدث الذي يجسده ثلاثة من الممثلين الواعدين (محمد فريد/ فارس) (عبد الفتاح الدبركى/ رامي) (عبد الرحمن محسن/ شبل) وقد اتقن كل منهم التعبير عن كل شخصية بالأداء والحركة والاحساس النابع عن فهم طبيعة الشخصية المقدمة وطبيعة الاحداث المطروحة ونجح كل منهم في خلق ايماءات وحركات خاصة كحركة قفل وتغميض العينين والتي قام بها (عبد الرحمن محسن) كلزمة خاصة من لزمات الشخصية نتيجة لتعذيبه وكمقدمة لفقده البصر بإحدى عينيه والممثل الثانى (محمد فريد) الذى أدى شخصية الجندى وشخصيات أخرى معتمدا على ضخامة جسده وقوته البدنية والنعومة في الأداء عند الممثل (عبد الفتاح الدبركى) في أداءه للشخصيات الإسرائيلية هذا الاداء لكل منهم بمشاعر صادقة واحساس عالى استطاع كل منهم ان يوصله للمتفرج بسهولة وحرفية واضحة جاء ذلك مغلف بموسيقى لـ (احمد حسنى) معبرة سواء كانت بالمتابعة او من خلال التأكيد على الحالة النفسية وخصوصا في مشاهد التعذيب ومؤثرات خاصة في لحظات التحذير والهجوم على النفق من قبل جنود الاحتلال كإنهاء لتلك المقاومة وكرمز لكل ما تم عرضه طوال العرض المسرحى وملابس (ناريمان الملاح) والتي كانت مناسبة للشخصيات واستخدام موتيفات بسيطة استطاع من خلالها الممثلين الانتقال من شخصية لأخرى بكل سهولة كالبرنيطة الموحية بالجنود او الموحية للشخصيات اليهودية وكذا الماكياج المعبر عن قسوة التعذيب بوجود الدماء سواء على الوجوه او الملابس وكان الديكور لـ (ياسمين هانى) موحى ومعبر عن المكان (النفق) الذي تدور فيه الاحداث وخلق جو مناسب معبر بشكل كبير ولكن يؤخذ عليهم وجود كراسى المكتب الخشبية والتي كانت مخالفة لطبيعة المكان وعدم

منطقية وجودها في النفق وكـان الأفضل استخدام قطع حجارة بديلا عنها ووجود البوابة التي تحتل وسط الخلفية للدخول الى المسرح والذى يؤكده التحذير النهائي وهجوم الجنود منه وضرورة الاهتمام بدقة الألوان وتوزيع الظلال لإخفاء خامة الديكور المستخدمة وكانت الإضاءة لـ (احمد الرمادى) واحدة من ابطال العرض كتأكيد للحالة النفسية وتوزيع الظلال والألـوان من خلال الـصراع ما بين اللونين الأحمر والأخضر يتماثل مع الحدث العام بالصراع الحاصل بين الشخصيات وبشكل يركز انتباه المتفرج وكانت الإضاءة قريبة من الإضاءة السينمائية والتي تنقلنا من مكان لآخر ومن حالة الى أخرى بكل سهولة ويسر لتأكيد مفردات خاصة كالعلم الفلسطيني الذى يلقى على الأرض بواسطة الجندى وتركيز الإضاءة على العلم لحظة وصوله الى الأرض ولحظة وضع قدم الجندى فوقه ومنع الفلسطيني من الوصول اليه بدلالة عالية في المعنى كتأكيد على ان الجنود هم من يمنحوا ويمنعوا وجود هذه الدولة واستخدام اللون الأزرق في مشاهد الحلم والتمنى ، أما عن الجانب الاخراجي لـ (اسلام تمام) الذى استطاع ان يجسد الاحـداث وان يعبر بإيقاع سريع وبمسرحية تنتمى للمسرحية الجيدة الصنع وبمفردات وأدوات تمكن في استخدامها بـدءا من الممثلين ومـرورا بالديكور والاكسسوارات والموسيقى وغيرها من العناصر نهاية بالإضاءة التي ركزت كل ذلك وجبة فنية دسمة ووجود عدة أماكن للترويح الكوميدى لتخفيف حدة المأساة التي يعيشها هـؤلاء الأشخاص والذين عشنا معهم معاناتهم وذكرياتهم واستطاع ان ينقل لنا وينقلنا لازمان مختلفة في لحظات عبر رحلة العرض المسرحى ونجح في كل ذلك من خلال اللهجة المستخدمة و البسيطة التي حاول من خلالها عرض حالات تتكرر كثيرا في الأراضي المحتلة خلال قرون والحصار المستمر دون اى تغيير لدق ناقوس الخطر كتحذير ضد كل ما يحدث هناك واستطاع كل الفريق التعبير عنها بكل سهولة ويسر في مساحة صغيرة ضيقة موحية بالحياة التي يعيشها الشخصيات بضغوطها وصعوبة التحرك بحرية وعرض العديد من الاحداث الثرية التي نقلت لنا الصورة بشكل شامل

«كثب»..

طقسية الألم والتساؤلات الوجودية

حيدر علي الأسدي
- العراق

خلال اليوم الخامس لمهرجان نظران المسرحي بنسخته الثالثة الذي تقيمه نقابة الفنانين في البصرة قدم العرض المسرحي (كثب) تأليف عبدالحميد هاشم وإخراج حسين عبدالحميد وأداء مجموعة من الفنانين الشباب من مدينة البصرة، والعرض المسرحي يمتلك ناصية الوعي برسالة ووظيفة المسرح فهو يستحق منا الوقفة الجمالية لتحليل بناه ابتداءً من النص وصولاً الى علاقته (أي العرض) بالمتلقي ، فالنص ارتكز على حمولة فلسفية ودلالية عالية التعبير فهو قدم رؤية تزاوج الحياة والموت وتطرح تساؤلات فلسفية عن الوجود وعن محطات الألم التي يواجها الشاب العراقي ، أسئلة الحياة والتنوير والوجود تلك التي يجب ان يطلقها المسرح لخلق حالة من (الوعي) كانت حاضرة وان ضم بعضها استدعاءات وتوظيفات وتنقلات كبيرة بحيث لم يمنحنا المؤلف فسحة للتأويل والتلقي الا وانتقل لنا بفكرة اعمق واكثر دلالة ورمزية ، ان اتكاء المؤلف على الاستدعاءات من نصوص شكسبيرية متنوعة كانت قصدية لتتواءم مع فكرة النص التي قدمها ، الحمولة الفكرية التي ضمها النص كانت عالية جداً الا ان المخرج كان ذكياً بتحويل كل المفردات الى تعبيرات جسدية تتسم بجانبها الطقسي الاحتفالي في بنية العرض المسرحي وهنا يكمن ذكاء المخرج الذي يحمل معه شهادة الماجستير في المسرح ، فحسين امتلك قدرة واعية لتحويل الكلمة الى فعل عياني ضمن فضاء بيئة مغاير يختلف عن مسرح العلبة الإيطالي فهو حول مكان جلوس الجمهور الى بيئة لعرضه ولكن هل هذا التغيير جاء لحاجة جغرافية مكانية تتسق وسياق العرض من ناحية الديكورات وتحرك الممثلين وفقا لاعدادهم ام هي فلسفة ضمن فلسفة بناء العرض المسرحي المغاير؟ ان الحوارات المتزامنة التي جاءت في هذا العرض بشيء من تصوير للفوضى الخلاقة انما هي إحالة (للفوضى الحياتية) التي عبروا عنها الشباب بهذا العرض الاحتجاجي الواعي، وكذلك نبرات الصوت والصرخات والاصوات العالية فيزيائياً انما كانت (أصوات الشباب) الباحث عن فسحة في صخب هذه الحياة والباحث عن (اثبات الصوت والوجود) في خضم هذه الحياة المتناقضة وهو توظيف واعي وقصدي من المؤلف والمخرج معاً ، فضلاً عن الأجواء الطقسية التي رسمها المخرج ضمن بناء الحيرة السيكولوجية للشباب في هذا العرض فانتقل بالتساؤلات ليرسمها ضمن فضاء الإضاءة تساؤلات تشكل حيرة شباب اليوم : (انا منو ، انا ميت لو عدل؟) (وانا هم ما ادري) فالمؤلف والمخرج معاً ذهبوا لمناطق متعددة من الأفكار والتساؤلات في هذا العرض الطقسي وقدموا ايماءات متعددة واشروا لمضمرات تتسم بطابع التابو لدى المجتمع لذا كانت إشـارات نسقية عابرة (فكرة الشجرة/ فكرة الانتظار/ الأرقام/ العباءة/ المنشار/ المطرقة) مع هذا لم يكن الديكور فيه أي زوائد بل كان هناك اتساق تفاعلي بالكامل مع المفردات الديكورية التي تحرك خلالها الممثلين بفضاء تشاركي مع الجمهور رغم كبر حجم الكتل الا ان الممثلين برعوا بالتفاعل معها وفقا لمدلولاتها وتحولاتها طيلة العرض المسرحي وهذا يحسب للمخرج أيضاً. ان المجموعة بالكامل تحركت وكأنها جسد ممثل واحد وهو ما ميز العرض رغم ارتفاع درجات الحرارة وهو ما اصابهم بالاستهلاك للياقة الجسد في اخر دقائق العرض وهي الملاحظة التي يجب ان تؤشر اذ ما تكرر العرض في مكان اخر وهي ان على الممثل الذي يقدم عرضاً مسرحياً فيه جهد لياقي وجسدي عليه ان يوزع جهده على أوقات العرض المسرحي ولا يستنفذه في البداية لان ذلك يجبره على فقدان بعض التركيز او بعض الأداء الذي ربما يحتاجه في ختام العرض المسرحي وهذا ما حصل لدى بعض ممثلي العرض الذين بذلوا كل طاقتهم في بداية العرض واحتاجوا الى التقاط الانفاس في ختام العرض وهذا مبرر لهم لانهم قدموا العرض بدرجة حرارة مرتفعة وضمن حلقة تحيطهم بالمتفرجين لانهم عمدوا الى مغايرة فضاء بيئة العرض وتقديمه ببيئة مغايرة تتسم (بالتشاركية والتفاعلية) ضمن فضاء طقسي احتفالي (رقصات ، ضحكات ، صرخـات، حركات ايمائية ، موسيقى ، غناء، وغيرها)، والنقطة المهمة كذلك التي تؤشر على العرض المسرحي هو حشد الأفكار المتعددة ضمن (بنية النص المسرحي) والتي تحولت فيما بعد الى بنية العرض العياني فالتنقلات كثيرة وكبيرة على المشاهد الذي تحمل العديد من الأسئلة التي تتسم بطابع فكري ودلالي فقدم لنا المؤلف والمخرج وجبة غنية من الحمولات الفكرية التي لم نستطع او بالكاد التقطنا حمولاتها الفكرية فالفكرة المسرحية تحتاج الى تأويل وتفكيك واحالة مرجعية وهو ما سعى العرض من تقديمه بهذه المسرحي في محاولة لخلق (حالة من القرب مع المتفرج/ وفقاً لعتبة المسرحية الاولى) قرب على المستوى الجغرافي وقرب على المستوى الفكري فاستند بذلك الى حوارات (من الواقع/ بوظيفتها التسجيلية) عن الشباب الذين ذهبوا ضحايا في مجزرة سبايكر والـذي وثق لهم بصورة مسرحية جمالية وتارة عبر التحولات التي تقدمها (المجموعة) المسرحية (ضحايا/ شباب ثوري يتساءل عن جدوى كل هذه المتناقضات الحياتية/ مجموعة من البلهاء والزومبي والروبوتات يقودهم احد ما للقتل والذبح من دون وعي بفعلهم هذا وهي انتقادية واضحة لفكرة داعش وتفرعاتها!) فالشباب تناغم مع رسالة المعرض المسرحي لأنه جزء من وعي عام للشباب العراقي الذي يطرح الأسئلة الانتقادية الثورية للوضع القائم سواء السياسي او غيره ، ويشيرون الى أصابع الاتهام (للجزار القاتل/ والمقصر) معاً! ان العرض المسرحي امتاز بقدرة ادائية عالية وقدرة اخراجية جمالية ذكية من الشاب حسين عبدالحميد مما جعل الجمهور يتفاعل ويبتهج لهذا العرض المسرحي الذي قدم رسالة الشباب الواعي واغلب تساؤلاتهم الحياتية.

من هو مؤلف الأعمال

الموقعة باسم شكسبير؟

مقال: برنار كيريني
ترجمة: د. ياسين سليماني

تدور منذ منتصف القرن التاسع عشر نقاشات حامية الوطيس حول موضوع مثير للدهشة: ربما لم يكن الشاعر العظيم هو مؤلف مسرحياته وأنّ هناك العديد من الأسماء التي يُدّعى أنها صاحبة أعماله مثل بيكون ومارلو وإدوارد دي فير وقد تحولت هذه الخلافات إلى ظاهرة ثقافية تثير الفضول لدى عشاق الألغاز. هل تم خداعنا إذاً؟

تجبرنا بعض الأسئلة الحياتية على اختيار طرف دون آخر، ففي أنظمة تشغيل الحواسيب يتم التفضيل بين «مـاك» و«بي سي» وبين فرقتي الـروك الأشهر «ستونز» و«بيتلز»، وتتصل هـذه الأسئلة أيضا بمصطلحي «ستراتفوردي» و«أوكـسـفـوردي». هـذان المصطلحان يشيران إلى القوتين الرئيسيتين في الجدل الكبير الذي يهز العالم الأنجلوسكسوني منذ قرن ونصف: هل كتبت مسرحيات شكسبير من قِبَل شكسبير؟ قد نضحك على هذا إلاّ أنّ الفرنسيين لا يملكون دروسا ليقدموها، فقد عرفوا جدلاً مماثلاً حول موليير، وفيما يتعلق بشكسبير فقد بدأ كل شيء في القرن التاسع عشر عندما وصلت أعماله إلى ذروة الشعبية، إذ تحدث جورج برنارد شو عن «عبادة شكسبير»bardolâtrie، نسبة إلى الوصف الشهير لشكسبير بـbarde الذي يطلق عليه تكريما لمكانته البارزة)

دفع هذا الجدل البعضَ إلى طرح سؤال مهم: كيف يمكن لشكسبير، التاجر البسيط من مدينة صغيرة في وارويكشير والمولود لأبوين كانا يوقعان أسميهما بعلامة الصليب أن يكتب عملاً غنياً وكثيفاً وصافيا كهذا؟ في محاضرة عام ١٨٤٦، يعترف إيمرسون بِحيرته قائلا: «لا أستطيع أن أوفّق بين حياته وأشعاره». هذا الشك كان منتشراً بشكل كبير نظرا لأنّ تلك الفترة كانت تشهد إعادة النظر في الشخصيات التاريخية. أثار المؤرخ ديفيد شتراوس ضجة عام ١٨٣٥ بكتابه «حياة يسوع»، حيث درس المسيح كشخصية تاريخية وردّ عليه الأمريكي صامويل شمكر في عام ١٨٤٨ بكتابه «شكوك تاريخية حول شكسبير»، مدعياً تطبيق منهجه نفسه على شكسبير. وللأسف، فقد أراد شمكر السخرية من شتراوس لكنه خلق الشك حول شكسبير!

اسم مستعار لجماعة:

شاركت الصحافة في هذا الجدل: «من كتَب شكسبير؟»، تساءلت مجلة تشامبرز إدنبره في عام ١٨٥٢ وبعد أربع سنوات قادت الكاتبة المسرحية داليا بيكون المتخصصة في مؤلِّف «ماكبث» تحقيقاً في مجلة بوتنام ثم جمعت حججها في كتاب بعنوان «فلسفة مسرحيات شكسبير

المفضّلة»، وبالنسبة لها فإنّ شكسبير اسم مستعار لجماعة يقودها والـتر رالي وفرانسيس بيكون للترويج لأفكار سياسية وفلسفية جديدة وبما أنّ بيكون كان متورطًا في الرمزية والتشفير فإن مسرحيات شكسبير المزعوم مليئة بالرسائل المشفرة. اندفع العديد من المحققين في هذا المجال مثل الفيزيائي أورفيل وارد أوين مخترع آلة تدعى «عجلة الشيفرة» زعم أنها تمكنه من العثور على رموز تحمل توقيع بيكون في كل مسرحية من مسرحيات شكسبير بل لقد ادعى بأنه اكتشف تعليمات تقوده إلى صندوق مخطوطات لبيكون مغمور في نهر واي بالقرب من قلعة تشيبستو. ومع ذلك لم تسفر عمليات التجريف التي قـام بها عن شيء كما لم تسفر أبحاث تلميذته إليزابيث ويلز غالوب في برج كانونبري. يجب القول إن طرقهما كانت تفتقر إلى الدقة، كما أظهر علماء التشفير الأمريكيون ويليام وإليزابيث فريدمان في كتابهم النقدي «فحص شيفرات شكسبير».

وفي وقـت سريـع نافست نظريات أخـرى الأطـروحـة البيكونية، تحدث البعض عن كريستوفر مارلو والبعض الآخر عن روجر مانرز كونت روتلاند وآخرون عن ويليام ستانلي، كونت ديربي وهي نظرية دافع عنها المؤرخ أبيل ليفرانس في عشرينيات القرن العشرين. لكن المسار الأكثر جدية تم طرحه في عام ١٩٢٠ من قبل أكاديمي أمريكي وهو توماس لوني، في كتابه «شكسبير المحدد»: شكسبير لم يكن سـوى إدوارد دي فير (١٥٥٠-١٦٠٤)، كونت أوكسفورد، وهو نبيل إليزابيثي وشاعر غنائي. لاقت هذه النظرية نجاحًا كبيرًا، إلى حد أن توماس لوني أسس جمعية للتسويق لها عند الرأي العام.

هذه هي بدايات نظرية «الأوكسفوردية» التي تعزو أعـمال شكسبير إلى كـونـت أوكـسـفـورد عـلى عكس «الستراتفوردية» التي تنسبها إلى شكسبير. عام ١٩٥٢ دافع تشارلتون ودوروثي أوجبورن عن النظرية الأوكسفوردية التي كسبت عددًا كبيرًا من المؤيدين إلى يومنا هذا في عمل ضخم يزيد عن ألف صفحة بعنوان «نجم إنجلترا» وواصل ابنهما تشارلتون جونيور جهدهما في عدة الكتب مثل «ويليام شكسبير الغامض» الصادر عام ١٩٨٤، وظهرت في عام ١٩٥٧ جمعية علمية جديدة في الولايات المتحدة، «جمعية شكسبير أوكسفورد» Shakespeare Oxford Society ولا تزال نشطة حتى اليوم، زوروا موقعها وسيظهر مع شعار: «استكشاف الأدلـة التي تشير إلى أن أعمال شكسبير كتبها إدوارد دي فير، كونت أوكسفورد السابع عشر»

شخص مجهول يحمل الاسم نفسه:

إذا كـان مـن المستحيل تلخيص عـشرات الآلاف من الصفحات حول هذا الموضوع، فإننا نلاحظ التشابه مع الجدل الفرنسي حول أعمال موليير. تعتمد العديد مـن الحجج في كلتا الحالتين عـلى قلب المعادلة: الأوكسفورديون وغيرهم لا يثبتون أن شكسبير لم يكتب أعماله بل يطالبون خصومهم بإثبات العكس ويطرحون شكوكهم، كيف لرجل يبدو أنه غير متعلم أن يكتب مسرحيات جميلة كهذه؟ من أين استمد معرفته بحياة البلاط، وهو عالم بعيد تمامًا عن بيئته؟ كيف عرف فرنسا، التي كانت مسرح أحداث مسرحية «كما تشاء» أو إيطاليا مسرح أحداث «تاجر البندقية» بينما لم يسافر مطلقا؟ أين هي مخطوطات مسرحياته؟ لماذا لم تذكر وصيته أعماله؟ ألا تثير الاختلافات في اسمه سواء كان Shakespeare أو Shakspere أو Shakespear حسب الحالة، الشكوك؟

يبدو اليوم أن النظرية الأوكسفوردية لم تعد تحظى بالقبول في الأوساط الرصينة، خاصة في الجامعات، يمكن للنظرية الستراتفوردية أن تعتمد على أبحاث علمية مثل الدراسات الأسلوبية لوارد إليوت وروبرت ج. فالينزا التي خلصت إلى التأكيد على تجانس هذه الأعمال وبالتالي فإنّ شكسبير لم يكن اسما مستعارا لمجموعة، كما خلصت إلى تفردها أي أنها لم تُكتب بقلم شخص آخر. ومع ذلك، لم توقف هذه التوضيحات الجدل نظراً لقوة الرغبة في تصديقها كقصة مثيرة للغاية إذ دخلت الثقافة الشعبية سريعا كنوع من الألغاز التاريخية. في القرن التاسع عشر نظمت الجريدة الأمريكية «ذا أرينا» محاكمة وهمية مثيرة لتقييم النظريات المختلفة، وبعد مئة وعشر سنوات أخرج رولاند إمريش فيلم «مجهول»، وهو فيلم هوليوودي مستوحى من النظرية الأوكسفوردية وقدّم الممثل روبن فيلد في عام ٢٠١٣ وان مان شو مستندًا إلى كتاب «هل شكسبير ميت؟» لمارك توين. وفي عام ٢٠١٦، جعل كاتب السيناريو إيف سينتي القضيةَ خلفيةً للمغامرات الجديدة لبِليك ومورتيمر بعنوان «وصية ويليام س»

إذاً، هل أنت ستراتفوردي أم أوكسفوردي؟ أم لا هذا ولا ذاك؟ أثار الإيطالي لامبرتو تاسينايري الجدل مؤخراً عندما سوّق لفكرة أنّ شكسبير في الحقيقة هو جون فلوريو مترجم مونتين إلى الإنجليزية، ويبدو أن الجدل لن ينتهي مطلقا وقد يكون من الحكمة أن نعتمد على ألفونس أليه الذي سرعان ما وجد الجواب الشافي لكل القضية: «شكسبير لم يكن موجودًا، وكل مسرحياته كتبها شخص مجهول يحمل نفس الاسم» !!

عن مجلة Lire، عدد خارج السلسلة رقم ١٦، مارس-مايو ٢٠٢٤

المسرح الفكاهي في الجزائر..

هشام عبد الرءوف

لا يسعى المسرح الكوميدى بالضرورة إلى مجرد إضحاك المشاهد فقط. بل يسعى كغيره من الأشكال المسرحية إلى معالجة قضية أو أخرى. وقد تكون هذه القضايا باعثة على الحزن لكن عادة ما تتفجر الضحكات من قلب الأحزان وكم يمكن أن تنطوى المواقف المضحكة على أبعاد مأساوية.

وهذا هو الوضع مع المسرح الفكاهى فى الجزائر. فهذا المسرح ولد من رحم المعاناة، وانشغل بمواجهة الفكر الاستعماري، ومن بعده الفكر السياسي السائد، وانتعش من خلال النقد الذي مارسه روّاده.

جحا

ومثال ذلك مسرحية "جحا" وهى من كلاسيكيات المسرح الفكاهى فى الجزائر. ولدت المسرحية على أيدي عميد مخرجى المسرح الكوميدى فى الجزائر رشيد سلالى (١٩٠٢- ١٩٩٢) فى عام ١٩٢٦ أي فى زمن الاحتلال الفرنسى.

وكانت عملا عالج برؤية كوميدية رمزية معاناة الشعب الجزائرى تحت نير الاحتلال. وظلت هذه المسرحية تقدم منذ ذلك التاريخ برؤية سلالى أو برؤى أخرى. وظل القاسم المشترك الأعظم فيما بينها هو الطابع الكوميدى. ولم يتوقف تقديمها بعد وفاة سلالى بل لاتزال تقدم حتى اليوم على مسارح الجزائر.

وكان اخرها عرضا بدأ قبل ايام على قاعة المسرح الجديد فى العاصمة الذى يتسع لأكثر من الف مشاهد.

وفى هذه المسرحية أصبح جحا طبيباً جرّاحاً، يعالج ابن السلطان، بإلحاح من زوجته "حيلة" كي تتخلص منه. وعلى الرغم من أن جحا ليس طبيباً مختصّاً، لكن العملية التي أجراها لابن السلطان نجحت، تماماً كما نجح العرض شعبياً على مدى حوالى قرن.

وفى ذلك يقول الناقد المسرحى الجزائرى محى الدين بشطرزى أن علالو – اسم الشهرة لرشيد سلالى – لم يتنبه إلى أن النكتة التى أطلقها منذ حوال قرن سوف تحدث انقلاباً في المسرح الجزائري. لقد ولد مسرحنا من رحمها".

ويقول أنه بعد استقلال الجزائر عام ١٩٦٢ استوحى مسرحيون في الجزائر شخصية جحا، منهم كاتب ياسين الذى كتب بالعربية والفرنسية في "مسحوق الذكاء"، ومحمّد بن قطاف في "جحا والناس"، والشريف الأدرع في "جحا"، وحسن بوبريوة في "محاكمة جحا".

وانتشرت الشخصية على مستوى النكتة الشعبية، التي كانت تقوم على ثنائية ذكاء "جحا العربي"، وغباء "جحا الفرنسي"، إذ خرج الجزائري من ثورة التحرير بروح متفوّقة وساخرة من الفرنسيين.

شابلن الجزائر

ولم يكن سلالى الوحيد الذى ساهم فى نشأة المسرح الكوميدى الجزائرى بل كانت هناك اسماء أخرى مثل "رشيد قسنطيني" (١٨٨٧-١٩٤٤) بـروح مرحة، فكان في طليعة المسرحيين

الفكاهيين، الذين تحوّلوا إلى ظاهرة شعبية حتى بعد رحيلهم، ولقّبه كاتب ياسين بـ"شابلن الجزائر".

أبـدع رشيد قسنطيني نحو عشرين مسرحية ، بين تأليف وتمثيل، ومنها "العهد الـوفي"، "بني كوجو"، "بابا قدّور"، "الـطـمّاع". وتضمنت هذه المسرحيات جرعات من النقد الاجتماعي، على الرغم من روحها الفكاهية، في مسعى لتوعية الجزائريين، ولفت انتباههم إلى ضرورة الثورة على أمراضهم، تمهيداً للثورة على الاحتلال الفرنسي، الذي منع أحد عروض قسنطيني عام ١٩٤٠.

وخلال حرب التحرير(١٩٥٤ - ١٩٦٢) تراجع المسرح الفكاهي الجزائري لأنه لم يكن ملائما للواقع المأساوى العنيف الذى عاشته الجزائر خلال تلك الفترة إذ كانت مجازر الاحتلال يومية، ولم تعد الرسائل التحررية التي يمرّرها المسرح الكوميدى بين السطور مـبرّرة، لقيام فعل الثورة الذي كان يدعو إليه.

وكان ذلك الانحسار لصالح المسرح الملتزم الذي كانت تمثّله الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني، التي تأسّست عام ١٩٥٨ بقيادة المسرحي "مصطفى كاتب"، وزارت عشرات الدول الصديقة لعرض مأساة الشعب الجزائرى عن طريق المسرح.

موضوع مختلف

واذا كانت الرسائل السياسية التي مرّرها المسرح الفكاهي قبيل الاستقلال، تتعلق بالاحتلال الفرنسى فقد أصبحت بعد الاستقلال تتعامل مع الشأن العام وادارة حكومات ما بعد الاستقلال لأمور الدولة.

وإذا أخذنا مسرح عنابة مثالاً، سنجده أنتج ما بين عامي ١٩٧٤ و١٩٨٠، عروضاً فكاهية بنبرة سياسية، هي "الطمع يفسد الطبع" لنور الدين الهاشمي، و"حسنة وحسان" لمحمد بن قطاف، "والخطبة ديال سيدنا" لمحمد كـاراوازن، و"على جال كرشو يخلي عرشو" لجمال مرير.

شجاعة الضحك

يقول الباحث المسرحي أبو بكر سكّيني: "إنه بالعودة إلى سياق العقود الثلاثة التي تلت الاستقلال الوطني، نقف على صعوبة النقد السياسي، بالنظر إلى قيام الحياة السياسية على الحزب الواحد، وتبعية جميع المسارح وقاعات العرض للحكومة".

وفى ذلك يقول "كان النظام أحادياً، ومتبنياً للقيم الاشتراكية. وكان يسخّر الفنون وفي طليعتها المسرح، لتمرير تلك القيم، فكيف يقبل عرضاً يسخر من خياراته، في مسرح مموّل من طرف الحكومة نفسها".

ورغم ذلك تجرّأ كُتّاب ومخرجون وممثّلون على نقد بعض الانحرافات التي ميّزت خطاب وتسيير أنظمة الرؤساء الثلاثة، أحمد بن بلّة، وهوّاري بومدين، والشاذلي بن جديد.

ويتساءل أحد مؤرخى المـسرح الجزائرى "هل كان ذلك شجاعة وسعة صدر من الحكومة التي لم تسجن أحداً منهم، أم كانت حيلة للسماح ببعض النقد وإعطاء فرصة للمواطن كي يتنفّس أو للتنفيس وليس للتنفيذ.

ضحك أسود

وخـلال ثمانينيات القرن العشرين، خفّت قبضة الرقابة السياسية على الأعمال الفنية، وانتهت بإقرار التعدّدية الحزبية، لكن العروض المسرحية الفكاهية توجّهت أكثر إلى الضحك الأسـود، في شكل نقد للذات والظواهر الاجتماعية، فكأنها أرادت القول إن التغيير الحقيقي يبدأ من داخل المجتمع.

مثّل هذا التيار صراط بومدين (١٩٤٧- ١٩٩٥)، من خلال أدواره في عـروض كثيرة منها: "العلق"، و"صيّاد الملح"، و"حمّام ربي"، و"الخبزة".

أصبح صراط بومدين نجم الجماهير ، وكان المواطن الجزائري يأتي ليشاهد نفسه في مسرحياته ، وهو يصارع من أجل لقمة العيش، في واقع سياسي يطغى بالتسيّب والشللية، وإهدار المال العام، فكانت القاعات التي تقدم فيها هذه المسرحيات تمتلئ عن آخرها.

حاز بومدين جائزة "أفضل تمثيل رجالي"، في مهرجان قرطاج الدولي للمسرح في تونس عام ١٩٨٦. وكان من بين منافسيه الفنان المصري عبد الله غيث، الذي صعد إلى منصّة المسرح لتهنئته.

مسرح نقدي

توّج عرض "خاطيني" للمخرج أحمد رزاق، النقد السياسي للمسرح الفكاهي في الجزائر، الذي ركّز في العشريتين الأخيرتين، على العروض أحادية الممثل، بأن تناول بنبرة كاريكاتيرية ساخرة صورة الرئيس، مباشرة بعد الحراك السلمي الذي خاضه الجزائريون عام ٢٠١٩.

حظي العرض الـذي أنتجه مسرح حكومي بإقبال شعبي منقطع النظير، وتوقّع كثيرون حظره من قِبل حكومة الرئيس الجديد عبد المجيد تبّون، لكن ذلك لم يحدث .

مهرجان خاص

أطلقت وزارة الثقافة عام ٢٠٠٣ مهرجاناً للمسرح الفكاهي، حمل اسم واحد من روّاد الكوميديا في الجزائر، هو الممثل حسن الحسني المعروف شعبياً بـ "بوبقرة".

ويقول رئيس المهرجان الكاتب سعيد بن زرقة: "إن المهرجان جاء ليرسّم المسرح الفكاهي بصفته حساسية مسرحية لها أصولها وخصوصيتها ودورها، في إنتاج الضحك والوعي معاً. ويشجّع فنّانيه والمشتغلين عليه، من خلال جائزة "العنقود الذهبي".

من جهته، دعا مخرج العرض علي جبارة، الفائز بالجائزة الكبرى في الـدورة الأخـيرة للمهرجان، المسرح الفكاهي إلى اقتراح موضوعات وأساليب جديدة، حتى يواكب تحوّلات الاوضاع فى الجزائر "فما كان يُضحك الجزائريين في السابق، لم يعد يعنيهم اليوم".

يواصل صاحب عرض "رأس العام": "أنتجت مواقع التواصل الاجتماعي أنمـاطـاً فكاهية جـديـدة، أصبح لها عشّاقها ومتابعوها، وعلينا قراءة اللحظة الاجتماعية الجديدة، كي لا تبقى عروضنا المسرحية الفكاهية معزولة أو خارج اهتمام الأجيال" .

ستانسلافسكي

ودراسات المسرح الإدراكي (٢)

تأليف: ويليام بيل وارزين
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

العيش في المزيج هو العيش في خشبة المسرح، مع كل ما تقدمه من وسائل مادية مفهوم محدد للأداء : بالنسبة للمتفرج قطعة من العقار يسميها لفترة من الوقت، تجريدا ماديا وأيديولوجيا للمسئولية في أحداث المسرح أو من أجلها، فهم الأداء باعتباره تقديم لخيال قابل للتكرار، ويتم تقويمه بشكل أساسي من أجل قوته العاطفية، وبالنسبة للممثل فان الشعور بخدمة النص، والتمثيل باعتباره فن الإلقاء الملائم لمنتج ذو شكل ملائم – الشخصية – يتم استحضاره من خلال عملية دقيقة تحدد التقديم العاطفي والجسدي للممثل مع محددات ذلك الوجود الخيالي، وهو ما أسماه ستانسلافسكي « الحياة في الفن» . بالطبع في أشكال المسرح الأخرى، سوف توجد تمازجات ربما تكون ممكنة . ومع ذلك فان ما يجعل الآلية الواقعية للمسرح الغربي مفيدة لفوكونية وتيرنر هي شروط إخضاع الممثل للشخصية، والواقعي للخيالي، والانتاج للاستهلاك : المحو التأسيسي الواقعي لبنية الأعراف التمثيلية التي تجعل المزج ممكنا (٦).

وفي الجهود المبذولة لتحديد الجوهر الفيسيولوجي الإدراكي الذي يحفز تجربة المسرح الثقافية، فربما ليس من المستغرب أن تميل دراسات المسرح الإدراكي إلى استبعاد أو تجاهل البعد التقليدي للأداء، وتأطيره باعتباره وسيلة شفافة للعمليات الفطرية الطبيعية التي تدعمها . ويظهر هذا الاتجاه في التأطير التحليلي للعلاقة بين والممثل والشخصية والمتفرج، وهو أطار واضح بالقدر الكافي في أعمال فوكونيه وتيرنر، ولكنه مطروح بشكل أكثر الحاحا في الدراسات التي تتضمن التعاطف المستمدة بشكل فضفاض من المحاكاة المرآتية العصبية . وفي أقصى معاني علم الأعصاب، يشير التعاطف إلى حقيقة أن الخلايا العصبية للمراقب تنشط في فس مناطق المخ عندما يلاحظ نوعا معينا من الفعل الحركي، كما هو الحال عندما يؤدي الفعل : تقول بعض الدراسات ان العملية مماثلة التي تطبق على الهدف المرتبط بالفعل الحركي – من خلال نظام عصبي مختلف – ربما تترجم المشاعر المرصودة إلى نظام حركي حشوي يعبر عن نفس المشاعر . وعلى الرغم من أن هذه النبضات تعمل على مستوى اللاوعي ظ, بحيث يتم اشراكها بشكل سريع ودقيق ومباشر في في التجربة الواعية، فيبدو أن المحاكاة العصبية تلعب دورا مهما في تحريض الاستجابات العاطفية والعمليات المنطقية للتفاعل والحكم واتخاذ القرار ولا يمكن فصلها عنها . في حين أننا قد لا نعي اطلاق الخلايا العصبية المرآتية، فان

عرض السلوك العدائي، أو نظرة التهديد تتم محاكاتهما لأول مرة في الخلايا العصبية المرآتية التي تبدأ النقل الكيميائي العصبي، وهي ردود فعل مثيرة يمكننا التعرف عليها : الخوف والرغبة في القتال أو الهروب، وأكثر من ذلك القرار المتعمد لصرف الغضب، وأن نكون أكثر حذرا في المرة القادمة وما إلى ذلك، هي أفعال تنبع من الاستجابة الفيسيولوجية الأولية الواعية .

هنا يعمل التعاطف إلى حد كبير كمحاكاة ما دون الوعي في دراسات المسرح الإدراكي، ومع ذلك يندمج بسرعة في فهم محدد ومألوف للأداء، وأن ما ينجح في المسرح يتشكل من خلال التماهي العاطفي الواعي بين المتفرج والشخصية . المسرح في تفسير ماكوناتشي ليس موجودا فقط لتوفير الفرص لمثل هذه الاستجابة ولكنه يفعل ذلك بطريقة مألوفة من خلال نوع السلوكيات العاطفية والجسدية المرتبطة بالواقعية المنسوبة إلى ستانسلافسكي والتي أصبحت منحرفة الآن في التدريب المسرحي الأمريكي . ففي مشهد محوري في مسرحية « الخال فانيا «، على سبيل المثال، سيقوم المخرجون الأذكياء لحجب المشهد لتعزيز مسيرة ايلينا المنهكة والآسرة عبر المسرح أثناء مغادرتها لتلبية احتياجات زوجها، وبالتالي سوف يختبر معظم المتفرجين بشكل مباشر ارهاق ايلينا وغضبها واحراجها من خلال نظامهم المرآتي العصبي وأيضا الشعور بغرورها لأنها تستمتع بتأثير جمالها على الرجال . وبالنسبة لماكوناتشي، فان امتداد التعاطف العصبي من رد الفعل اللاواعي إلى شكل التطابق الواعي يجعل عملية التعاطف تلقائية غالبا، وكما في وصف ستانسلافسكي، يمكن توجيه تعاطف المتفرج التفاعلي اللاشعوري من خلال الفعالية الواعية للممثل والمخرج . وفي نفس الوقت، فان احساس ماكوناتشي بما يفلح في المسرح يجعل ممارسات ستانسلافسكي طبيعية، ويحث على اصولها الإدراكية كمبدأ للتنظيم : ينقل احساسا معينا بالجدوى المسرحية، والنجاح الفني، والدلالة المسرحية الملائمة . ومع ذلك، فان التقنية النفسية الواعية للممثل ليست موهبة أصيلة . فتجربة المشاهد التلقائية مع تجسيد ايلينا للارهاق (أو تجسيد الممثلة) هو نتيجة لتقنية مطورة بثراء، وحساسية عاطفية منقولة من خلال فهم معاير للهدف المحدد بشكل مفرط في الفعل الدرامي في المسرح (القفزات والفراغات في سطور الدور غير مقبولة) الذي يتم تسخيره لمجموعة من الأهداف الجمالية والممارسات التفسيرية (في ضوء الظروف والأجزاء والمهم والذاكرة العاطفية والمهام الفائقة من خلال الفعل) التي يتم نقلها من خلال تطوير القدرات النفسية والعقلية المتميزة، التي يدعمها فهم للعمل الدرامي، يتم الترويج له على نطاق واسع في الغرب باعتباره علامة على النجاح المسرحي . يويتم توجيه الاستجابة العصبية الطبيعية للمتفرج ضمنيا من خلال الصور المسرحية والوتيرة ومن خلال السجل الصوتي والايمائي للسلوك المتبنى بما يتناسب مع المسرح الآن . وتعتمد هذه العملية التلقائية على طريقة معينة للفهم والتفسير وتعزيز امكانيات خشبة المسرح .

ان تقديم المسرح وتلقيه هي أنساق زائدة عن الحاجة، والتأكيد على أن تقاليد الأداء غير مرئية، وهي السمة المميزة للواقعية المنسوبة إلى ستانسلافسكي والتي كررها كل من ماكوناتشي وفوكونيه وتيرنر، توفر وسيلة لتحقيق الاستقرار والحد من الممارسة التفسيرية المثمرة، وهي بالطبع تقصرها على الفطرة السليمة المنقولة في نماذج المسرح الواقعي وبرامج التدريب التي دعمته لما يقرب من قرن من الزمان . نظرا لأن التعاطف مع الشخصيات، بالنسبة لمعظم المتفرجين في

معظم الأوقات ، هو ما ينبغي لهم ويجب أن يفعلوه، فان هذا الميل الفطري يتم اشباعه بشكل أفضل عند عرض الأداء لهذه الكيانات المتماسكة والهادفة والمألوفة . ونادرا ما تكون هناك حاجة إلى أدلة مضادة أو مزيفة، ولا يتم تطبيق أي منها لأنها لا تخطئ – التعاطف يبدأ كغريزة حيوانية، وبالتالي فان التفسير من خلال المحاكاة هو في الأساس عملية طبيعية تتحكم في كتابتنا الصعبة، اذ يمزج الجمهور عموما بين الممثل والشخصية معا في صورة واحدة ومبدأ واحد ومفهوم واحد للهوية لكي يتمكنوا من الانغماس العاطفي في الأداء – فالانغماس العاطفي هو الذي يحدد الأداء, وهو القاعدة الحديدية لما ينجح . والتفسير يولد التنظيم : كل هذا هو الفطرة السليمة للممثلين والمخرجين، ولاسيما أولئك الذين تدربوا في الولايات المتحدة الأمريكية والذين ينتمون إلى فكرة المسرح المتمحور حول العاطفة – ويمكن أن نقول مسرح رأسماله العاطفة - لاستهلاك الشخصية .

يحدث التعاطف المسرحي بيئة تقليدية، بيئة تميز سلوكياتها التأسيسية عن تلك التي تحدث خارج المسرح . فكر في الخداع المطلوب في المسرح الواقعي والتدريب على الصوت والكلام والأقنعة وأنماط الحركة الشكلية والرقص وتقسيم الشخصية بين الراوي وممثلين متعددين يلعبون نفس الشخصية ومضاعفة الأدوار والتمثيل بين نوع الجنس والسود : يتضمن التمثيل المسرحي عرضا مرئيا ومميزا للسلوك البشري والمهارة الفنية التي لا تحدث في مكان آخر، وتوفر مشهدا سلوكيا معينا لا يحدث في مكان آخر أيضا . ومع ذلك، فقد مالت المقاربات الإدراكية للمسرح إلى تأكيد الدور الشفاف للتقمص والتعاطف على حساب طرق أخرى في اعداد شخصيات الأداء . فمثلا، يشرح ماكوناتشي أن الرغبة البريختية إلى اعلاء عقلانية المتفرج على استجابته العاطفية كانت في غير محلها لأن المستوى المتواضع للانغماس العاطفي ضروري لتأكيد كل الاهتمام المنطقي في قاعة المسرح . والمطلوب بعضا من الانتباه العقلاني أيضا لجعل المشاركة العاطفية ذات معنى : والا فان الاستجابة في كثير من مصطلحات الدراسات الإدراكية سوف تقتصر على دوافع البقاء الأساسية – القتال والهروب والغذاء والتزاوج . ومع ذلك لم يتجاهل بريخت التقمص باعتباره استجابة مرحب بها في المسرح، بغض النظر عما اذا كان يخلط أحيانا بين التقمص (الشعور بما يشعر به الآخر) والتعاطف (الشعور بالارتياح تجاه الآخر) . ان درس تجربة الاغتراب له علاقة غالبا باستخدام الاثارة العاطفية المباشرة لاستدعاء التحليل والحكم : فريق جاليليو العلمي يحتفل بمقاومته للتعذيب في محاكم التفتيش، على الأقل حتى تقرع الأجراس : كاثرين تقرع طبولها الانتحارية التي تنقذ المدينة ولكنها لا تغير شيئا . ان اغراء فعل الخير فظيع : اذ لا يمكننا أن نفهم أو نشارك أو نستمتع بالكامل، أو نتغير، بمنطق بريخت المسرحي، الا اذا احتفلنا أندريا بشكل غير عقلاني، ومع العلم بالكيفية التي سوف يفشل بها جاليليو، الا اذا وقعنا في اغراء جروشا . وبهذا المعنى، فان مسرح بريخت متناغم مع المنظور الإدراكي ف التفاعل مع بين (ما يسميه) التقمص واظهار الاستجابة العاطفية والمنطقية . وتسلط قراءة ماكوناتشي الخاطئة لبريخت الضوء على الذي

تعمل من خلاله دراسات المسرح الإدراكي حاليا, والتبادل البلاغي بين أيديولوجية المسرح الواقعي والمسرح الإدراكي .

وفي هذا المرحلة يكتسب دور ستانسلافسكي كمنظر نفوذه الأعظم، وربما الأكثر اثارة للجدل . ان فكرة أن يعمل المسرح كنظام معرفي زائد عن الحاجة، هو النظام الذي تدعم فيه عادات وعمليات السلوك خارج المسرحية وتفسر أعمال المسرح المناسبة وتبررها (من قبل الممثلين والمتفرجين على حد سواء) ، تميل إلى تعزيز الشعور بالمسرح باعتباره اعادة تقديم عامة للسمات الانسانية المنقولة في الكتابة الدرامية، والتي تتجسد من خلال شكليات واقعية بالأساس، باعتبارها جمالية ذات طابع مسرحي . وكما رأينا فيم يتعلق بفوكونيه وتيرنر، فان هذه الدينامية واضحة ولاسيما في في الاعتبارات الإدراكية لفن التمثيل . ومن خلال تبني روندا بلير لرؤية مرتبطة بهذا الفكر، تقترح أن البحث الحالي في علم الأعصاب الإدراكي لا يوفر فقط رؤى جديدة في الكيفية التي ترتبط من خلالها عمليات المخ، التي هي جزء من الجسم، بالوعي ومن ثم فهي تحمل امكانية تعميق فهمنا لمناهج التمثيل، ولكنها تؤكد بالفعل على بعض على بعض المبادئ الأساسية في رؤى التمثيل ومعلميه في القرن العشرين – ولاسيما ستانسلافسكي وورثته . كيف يمكن للاعتبار الإدراكي في عمل الممثل دوره الذي طوره ستانسلافسكي في القرن الماضي أن يحدد الطبيعة (الانسانية) للأداء المسرحي ؟

كجزء من الاستمرارية التي تضم ارفنج وأنطوان وبيلاسكو و براهام، لم يكن ستانسلافسكي المدير الوحيد الذي أزحم مسرحه في بداية القرن العشرين بأشياء ؛ حيث أثبتت ممارساته أنها كانت مبتكرة في التجسيد المتبادل لداخلية الممثل كجزء من الحدث المسرحي، وهو الأمر الذي يشير إلى الالتزام الأخلاقي بالتوضيح العاطفي الذي يميز العمل باعتباره فنا رومانسي . فالممثلون يجب أن يعلموا أنفسهم, ويبنون مخزونا من التعلم وتجارب الحياة اليومية، ولكن على خشبة المسرح، يجب أن ينسوا ما تعلموه وأن يكونوا بديهيون . وبدلا من نشر علامات الشخصية بدهاء، فان منهج ستانسلافسكي النفسي البدني يطور مفهوم حيوية الممثل العاطفية في الأداء من خلال التصميم المألوف للذاكرة العاطفية، التي تنشط التذكر العاطفي والشخصي بشكل غني للممثل واستجابته لمحفزات البيئة الدرامية والمسرحية، مع اسقاط الطابع الداخلي للشخصية، والذي يُفهم على أنه ذروة السرد التتابعي المبتكر والمعد لتعزيز قصد المؤلف غير القابل للتحقيق بشكل درامي . وفي هذا الصدد، نشأت ممارسة ستانسلافسكي ضمن الميل المحدد

إلى المعقول، وهو نظام يفترض المسرح، ويضعه ضمن دراسات المسرح الإدراكي . ومع ذلك، بقدر ما يشبه نهج ستانسلافسكي المنطقي تجاه العاطفة الديناميات النفسية لمعاصره القريب سيجموند فرويد، رغم عدم توافقه معها تماما، فانه يظل متميزا بشكل مدهش عن مفاهيم النفس والعقل والعاطفة الناشئة في البحوث الإدراكية، التي توفر مع ذلك مبررا لسلطة ستانسلافسكي السائدة في دراسات المسرح الإدراكي . من هذا المنظور كان ضبط التفاعل البيولوجي بين المشاركين في المسرح هو لحظة عبقرية ستانسلافسكي التجريبية، وحدسه الواضح بأن الوعي ليس مجردا أو عملية أثيرية في عقل غير مادي، بل هي عملية الجسم الذي يساعدنا على مناقشة وسيلتنا خلال ظروف معينة في حياتنا، وبنفس الطريقة يجب على الممثل أن يشارك الشخصية في ظروف معينة بشكل واع وجسدي لتحديد مسارها خلال الشخصية .

• نشرت هذه المقالة في كتاب Routledge Companion to Stanislavski الصادر عام ٢٠١٣

• ويليام بيل وارزين يعمل حاليا أستاذ بكلية برنارد في جامعة برينستون وله العديد من الكتب والدراسات في مجال المسرح والدراما.

تاريخ مسرح نجيب الريحاني وتفاصيله المجهولة(٥٥)

مين يعاند ست؟!

عاد الريحاني إلى المسرح – بعد فيلمه «بسلامته عاوز يتجوز» - وبدأت فرقته تعلن عن عرضها الجديد في أواخر يناير ١٩٣٦، وهو مسرحية «مين يعاند ست» تأليف الريحاني وبديع خيري! ولكن المفاجأة كانت في وثائق الرقابة المرفقة بمخطوطة المسرحية، حيث يوجد بها تقرير يؤكد أن المسرحية غير مؤلفة، بل هي نفسها مسرحية «٢ = ١» لفرقة يوسف وهبي والمصرح بها رقابياً عام ١٩٣٣، والعبارة المذكورة في التقرير تقول: «هذه الرواية هي نفس رواية ٢ = ١ المصرح بها لفرقة رمسيس مع تعديل طفيف يتناسب مع فرقة الريحاني». وهذه المعلومة انتشرت في وقتها، وبدأت بعض الصحف تتحدث عن مسرحية الريحاني مشيرة إلى أن أصلها لفرقة رمسيس، والبعض الآخر تجاهل هذا وتحدث عنها بوصفها إحدى مسرحيات الريحاني الناجحة!!

سيد علي إسماعيل

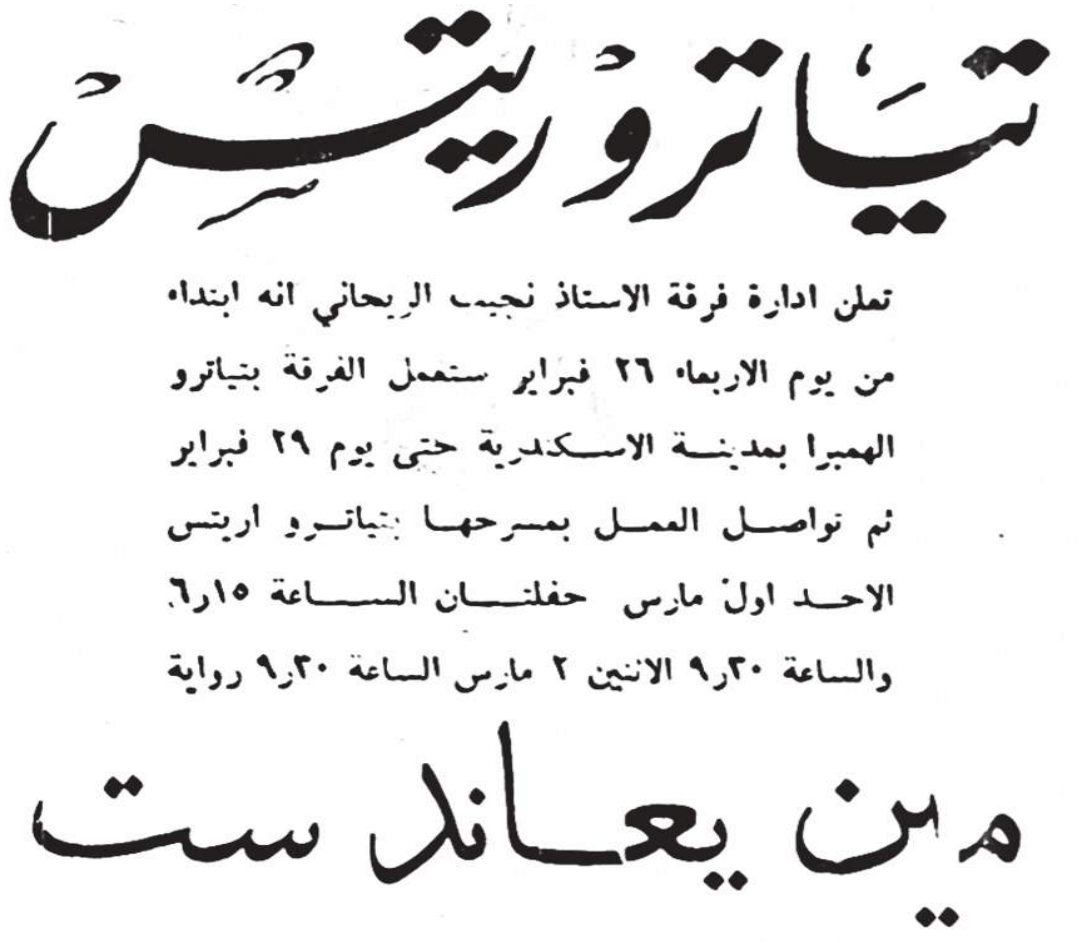
زوزو شكيب_١

كتب الناقد «المتفرج» في أوائل فبراير ١٩٣٦ المقالة النقدية الأولى للمسرحية في جريدة «أبو الهول»، قائلاً في بدايتها تحت عنوان فرعي «كلمة أولى»: لم يخفِ على جمهور النظارة أن هذه الرواية هي بعينها رواية «٢ يساوي ١» التي سبق أن مثلتها فرقة رمسيس من عامين، فنحن إذن لا نذيع سراً ولا نفشي ما خفى عن الناس وإنما نقول ما يقوله الناس ويتحدثون به، ومع ذلك فقد كان هناك فارق بين الروايتين جعل الجمهور يقبل على هذه كما أقبل على تلك، هذا الفارق هو أن الرواية في هذه المرة مصنوعة على طريقة «نجيب .. بديع .. ليمتد» بمعنى أن نجيب قد تعود في رواياته أن يتحايل على وضع جُمل صناعية تملأها الفكاهة وتبدو الغرابة والشذوذ في تركيبها. وهذه الجمل الظريفة تجعل من الرواية شيئاً آخر، فكل روايات نجيب ذات الطابع الخاص والروح الخاصة هي من أثر هذه العناية اللفظية لبعض الجمل بل لأكثرها، والرواية بعد هذا كله وقبل هذا كله قوية كل القوة، مكتوبة بغاية البراعة ومترجمة بغاية البراعة. وقد أخرجها نجيب الريحاني في أبهى حلة؛ ولعل من أهم مميزاتها أيضاً أن المناظر كانت جميلة جداً وأنيقة جداً، وهذا فضل يجب أن لا ينكر أو بعبارة أوضح عناية ليست غريبة كل الغرابة أن تصدر من نجيب الريحاني.

واستكمل الناقد مقالته، فكتب تحت عنوان «الموضوع»، قائلاً: والقصة هي قصة «قلاووظ أفندي» - نجيب الريحاني - ذلك الرجل الذي قد برع في «الهلس» حتى ما يمكن أن يباريه إنسان فيه! وبما أنه محامي، أي أحد رجال المجتمع البارزين فقد اضطر ليخفي شخصيته وهو يرتكب حماقاته أن يلبس رداء شخصية أخرى فهو حين يحمل علم غرامياته يسمي نفسه «حنس أفندي» ويحاول جهد الطاقة أن يغير لهجة كلامه إلى صعيدية قحة، وبذلك يستطيع أن يموه على زوجته البلهاء «مستكة هانم» - أمينه شكيب [ميمي شكيب] - وهي لغفلتها تصدقه وتؤمن به كل الإيمان، لكن «قرنفلة هانم» - فتحيه شريف - وهي ابنة خالة مستكة هانم وزوجة الدكتور شيحة - عبد اللطيف جمجوم - نقول إن قرنفلة هذه فتاة ماكرة لا يوجد في الدنيا أمكر منها، وبينما قلاووظ أفندي يستطيع أن يموه على زوجته ويضحك على عقلها فإن هـذه لا تسمح لزوجها الدكتور شيحة أن يلعب بها أبداً، وتضيق عليه الخناق تضييقاً يجعله صفراً على شمالها! ويشاء القدر أن تُصطدم الشخصيتان القويتان ببعضهما قلاووظ وقرنفلة، وإذا اصطدمت مثل هاتين الشخصيتين فقل على الدنيا السلام! وحاولت قرنفلة من جانبها أن تكشف ستر قلاووظ وتهتك أمره، وفي النهاية كان لها النصر .

وعن «التمثيل»، قال الناقد عن شخصية قلاووظ: في كل مرة أكتب عن نجيب وأحاول تقديمه للقراء أجد نفسي في غير حاجة، فلم يعد نجيب من الشخصيات الغامضة أو المجهولة، ومنذ سنة ١٩١٧ بزغ نجم نجيب في رواية «حمار وحلاوة» وظل نجيب بعدها يعتلي مكانه اللائق به، ولولا أنه كسول

وتلك ميزة يفتخر بها ويعلنها عن نفسه بسرور ويجد فيها بعض متع الحياة، نقول لولا أنه كسول حتى ليمضي الموسم كله فلا يخرج سوى رواية أو اثنتين؛ لولا ذلك لكان لنجيب الآن مسرح يملكه ودنيا عريضة يعيش فيها، لكنه كسول يا عالم ومن ثم يضطرنا لأن ننبهه من حين لآخر لأن ينفض عنه كسله فيكثر من إخراج الروايات الناجحة التي يقبل عليها جمهوره إقبالاً تاماً، فيربح المال ويربح الجمهور الذي اضطر لأن ينفض من حوله ليشاهد غيره ويقبل على غيره! وبعد فشخصية نجيب حلوة وعذبة، لا ترهق الجمهور ولا تضايقه مهما كثر ترداده عليها أو كثر ترددها عليه، فنجيب على المسرح لا يفرغ الناس منه أبداً ولم يكن في «قلاووظ» إلا نجيب الممثل البارع الموفق الخفيف الظل والروح. الدكتور «شيحة» - عبد اللطيف جمجوم - مثل دور الرجل «اللبخة»، فكان لبخة بحق وحقيق. وجمجوم صاحب الماضي الطويل مثّل هذه الشخصية بمنتهى السهولة والتوفيق. ولعل من أسباب نجاحه شكله الطبيعي الذي يساعده على تمثيل أدوار «اللبخة. أما شخصية «فسوخ بك» فمثلها شرفنطح أو محمد كمال المصري، وهي شخصية رجل من رجال الجيش الذين قد بلغوا الستين وتعدوها فأحيلوا إلى المعاش ومع ذلك فهو غير قانع بهذه السنين ليحيل نفسه على المعاش أيضاً في حياته الخاصة، فما زال يمرح ويسرح ويتخذ له خليلات وعشيقات، لذلك نجح نجاحاً تاماً. أما حمزة أفندي - الفريد حداد – شخصية بسيطة لا تعقيد فيها وإنما صاحبها له عقل شاعري قليلاً، وهو يحلم بالحب وبالخيانة الزوجية ولا يجد من يجرب فيه حظه سوى سيده الذي يشتغل عنده قلاووظ! وقد كان لممثل هذه الشخصية مظهر الشاب الأنيق، ولم يكن له مظهر كاتب المحامي على الاطلاق، وتلك مسألة يجب أن يراعيها و يصلح من شأنه فيها. أما «مستكة هانم» - أمينة شكيب - شخصية لطيفة، وهي سيدة في حياتها الخاصة بكل معنى الكلمة، فليس عليها أن تتكلف لتبدو في هيئة سيدة في بيت الأستاذ قلاووظ المحامي وإذا كان قلاووظ هذا رجل «ألعُبان» فقد حقت عليه اللعنة إذ كيف يهمل هذه السيدة الكاملة ليعبث مع من هي أقل منها بكثير - ولا غرابة في ذلك فهو رجل «هلس» - فقد كانت أمينة موفقة كل التوفيق في أداء دورها، وقد ساعدها مظهرها الكامل وملابسها المتعددة الأنيقة على ذلك. وقد كانت أيضاً في مواقفها التمثيلية بارعة كل البراعة وقد عبرت عن السيدة البلهاء أتم وأوضح تعبير، ولقد أفلحت فيها تعاليم قريبتها الماكرة «قرنفلة» فنجحت ونفضت عن نفسها رداء الغباء، فكانت في موقفها الأخير مع زوجها إذ كانت تعبث به وتحاول تضليله. أما «قرنفلة هانم» - فتحية شريف – فكانت الشخصية الماكرة الخبيثة التي حيرت قلاووظ الحيرة كلها وأفسدت عليه ألاعيبه وخبثه ومكره، ودورها يحتاج للكثير من البراعة الفنية، والذي يحتاج لقوة معبرة في الألفاظ والحركات والسكنات! فقرنفلة هانم ليست شخصية عادية وليست شخصية فوق العادية إنها شخصية نادرة فذة، فمهمة الممثلة أن تكون أيضاً نادرة وفذة، وقد بلغت «فتحية شريف» في دورها غاية الكمال، وكانت شخصيتها تنضح بما فيها كما ينضح كل إناء بما فيه،


تياترو ريتس

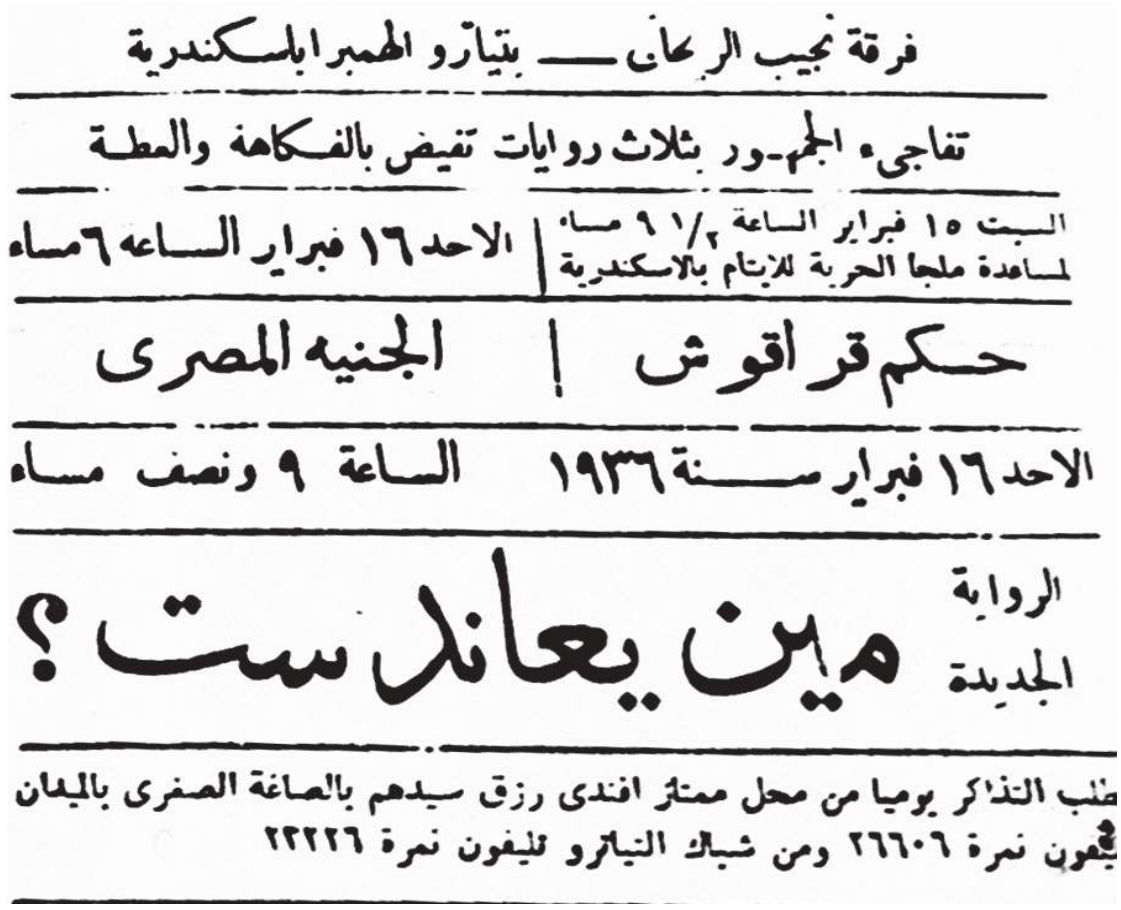
تعلن ادارة فرقة الاستاذ نجيب الريحاني انه ابتداء
من يوم الاربعاء ٢٦ فبراير ستعمل الفرقة بتياترو
الهمبرا بمدينة الاسكندرية حتى يوم ٢٩ فبراير
ثم تواصل العمل بمسرحها بتياترو اريتس
الاحد اول مارس حفلتان الساعة ٦ر١٥
والساعة ٩ر٣٠ الاثنين ٢ مارس الساعة ٩ر٣٠ رواية
مين يعاند ست

إعلان المسرحية في الإسكندرية

وكان الجمهور من الرجال يتبعها بنظره وكأنما يتبع فيها صورة أخرى من زوجته الخبيثة التي تضيق عليه الخناق وتجعل حياته سواداً و هباباً وكانت النساء جد معجبات بها يرين فيها المرأة التي تمثلهن وترفع من شأنهن، أو بعبارة أوضح يرين فيها مندوبتهن لدى مؤتمر الرجال «الهلاسين» الذين يمثلهم «قلاووظ»! وأخيراً أظهرت فتحية شريف نفسها في هذه الرواية ومثلت دورها بمقدرة تجعلها جديرة بالأدوار الهامة في أكبر الروايات. أما «سوسن هانم» - زينب شكيب - فهي الممثلة التي استغلوا منها تلك «اللثغة» المحببة الظريفة فيها، فأعطوها ذلك الدور الذي يناسب لثغتها الطبيعية، فظهرت على المسرح لتكشف قدر الطاقة عن هذه الهبة من الله التي خصها بها، فماذا نقول عنها؟ الحق إن إعطاءها هذا الدور قد آلم نفسها بعض الألم، وكأنها تعرف أن الجمهور يعرف أنها «لثغاء»، وكأنها تحس أن الجمهور في قرارة نفسه يضحك منها، إذ يعرف أنها تظهر بشخصيتها الحقيقة على المسرح، ولكنها كانت مخطئة في ظنها كل الخطأ وحسبها أن تعلم أن الجمهور لا يفكر في هذه الأمور الداخلية أبداً، وإنما ينظر نحو غرضه الأول والأخيرة: أهي ممثلة أم غير ممثلة؟ والجواب البليغ أنها ممثلة ولقد نجحت في دورها تمام النجاح وسواء كانت قد استغلت ميزة فيها أو لم تستغلها فقد كانت ناجحة والسلام. أما شخصية «سكر هانم» - مرجريت صوفير - فهي «الحماة» التي ضج منها العالم منذ الأزل، وإن كانت سطوة الحموات قد خفت عما قبل وهبطت كثيراً عن الماضي، فإن قصة الحموات لم تزل طريقة لها طعمها ولها رائحتها التي تزكم بعض الأنوف وتحني بعض الرؤوس! ومرجريت صوفير صاحبة هذا الدور ضخمة كل الضخامة غليظة الصوت كل الغلظة هي حماة إذن ولا شيء غير حماة! فإن كان لا بد من تهنئتها فلن تفهم من ذلك أبداً أني أريدها لي حماة، وأعوذ بالله من الشيطان الرجيم! وأخيراً «الخادمة» فقد قامت بهذا الدور الممثلة البارعة «شفيقة جبران» فأدته بخفة الروح التي عُرفت عنها.

بشارة واكيم

وفي أواخر فبراير ١٩٣٧ كتب المحرر الفني لجريدة «الجهاد» مقالة عن المسرحية، ناقش في بدايتها موضوع الاقتباس قائلاً: للأستاذين نجيب الريحاني وبديع خيري مقدرة على الاقتباس


فرقة نجيب الريحانى ـــ بتياترو الهمبرا بالسكندرية

تفاجىء الجمهور بثلاث روايات تفيض بالفكاهة والعطة

السبت ١٥ فبراير الساعة ٩ ١/٢ مساء لمساعدة ملجا الحربة للايتام بالاسكندرية | الاحد ١٦ فبراير الساعه ٦ مساء

حكم قراقوش | الجنيه المصرى

الاحد ١٦ فبراير سنة ١٩٣٦ الساعة ٩ ونصف مساء

الرواية الجديدة

مين يعاند ست ؟

طلب التذاكر يوميا من محل ممتاز افندى رزق سيدهم بالصاغة الصغرى بالميدان تليفون نمرة ٢٦٦٠٦ ومن شباك التياترو تليفون نمرة ٢٢٢٢٦

إعلان المسرحية في الصحف

قلما يوجد بين الناقدين أو المعربين. وليس من العدل وصف عملهما هذا بأنه اقتباس وحسب لأن الأقرب إلى الصواب أنه استلهام للرواية من قراءة سواها من المواضيع والمؤلفات. وإلا فماذا تسمى هذه الشخصيات الكاملة لخلق الشائعة في أحداث الروايات التي يخرجانها من فتى بلدي إلى شيخ قروي إلى عسكري مصري الي عمدة غني فتكون صوراً مثالية لأوساط وأخلاق وطباع معروفة توضحها و تجسمها وتجلوها للعين والنفس - إلا أن تكون ذلك كله «إنتاجاً» يكون تسميته استلهاماً أقرب جداً إلى الصواب. وعلى هذا فلو صح لناقل أو مقبس أو مستلهم أن يوصف عمله بالتأليف لكان هذان الأستاذان في مقدمة هؤلاء. والموضوع اليوم منسوج على نفس المنوال مرسوم بنفس اللون والريشة للمواضيع السابقة ... ويسرد الناقد موضوع المسرحية كما أوضحناه من قبل .. ثم تحدث عن التمثيل ودور كل ممثل وممثلة بصورة لا جديد فيها عما قرأناه سابقاً. أما الجديد فكان عن «الإخراج»، وفيه قال: تمثل حوادث الرواية في منظرين اثنين كلاهما يمثل صالوناً في مكتب وبضع كراس، فهما لا يتطلبان أكثر من يلون الجدران بلون عصري للحوائط. وقد اختير لهما من الألوان ما يتفق مع الصبغة النفسية السائدة في المشاهد التي تدور فيهما فكان ذلك بشيراً بأن المخرجين قد عنوا بهذه الناحية الهامة من نواحي الإخراج الصحيح. أما الإضاءة فكانت تمثل نهاراً ساطعاً أو ليلاً تضاء فيه المصابيح الكهربائية فلم يكن في البيان عنها عناء ما، وقد جاءت على وجه مرض غاية الرضى لوحظ فيه جلاء الإنارة ومتمشيها مع الواقع الطبيعي.

وكانت مسرحية «مين يعاند ست» نهاية هذا الموسم، وحاول الريحاني استغلالها إذاعياً، وقد نشرت مجلة «المصور» عام ١٩٣٦ خبراً بهذا الشأن تحت عنوان «الإذاعات اللاسلكية المسرحية»، قالت فيه: أذاعت محطة الإذاعة اللاسلكية باتفاقها مع الأستاذ نجيب الريحانى رواية «مين يعاند ست» وذلك قبل سفر الريحاني في رحلته الأخيرة إلى بعض عواصم مديريات الوجه البحري والإسكندرية، وهنا قامت مشكلة. فقد احتج بعض متعهدي حفلاته بهذه المدن وأكدوا له أن إذاعتها قد تكون سبباً فى إعراض الجمهور عن مشاهدتها بعد أن اكتفى بالاستماع إلى حوارها وعرف موضوعها ومفاجآتها.

ميمي شكيب

ولاحظ أبو الكشاكش أن إقبال جمهور القاهرة قد ازداد على مشاهدة الرواية عقب إذاعتها. فكانت هذه الملاحظة كافية لإقناعه بأن جماهير الأقاليم ستقبل على حفلاته كما لم تقبل في الماضي، ولذلك صرح لمتعهدي حفلاته بأنه يتحمل بصدر رحب نتيجة هذا العمل، وأنه يقبل إحياء هذه الحفلات على حسابه الخاص. وبذلك ألغى الاتفاق بينه وبين من رغبوا في التخلي عن تعهداتهم السابقة معه، ولما بدأت الرحلة الإقليمية كان نجاح الريحاني باهراً. فأقبل المتعهدون من جديد يرجون منه إعادة الاتفاق فأعاده، وفي نفس الوقت كان يوقع اتفاقاً آخر مع محطة الإذاعة اللاسلكية لإذاعة ست روايات من الروايات التي أخرجتها فرقته في هذا الموسم والمواسم السابقة، وستذاع كلها في خلال هذا الموسم.

وبعد عام – تقريباً - أعاد الريحاني عرض المسرحية، فكتب ناقد مجلة «المصور» في نهاية مارس ١٩٣٧ قائلاً تحت عنوان «من يعاند ست»: أعادت فرقة الأستاذ الريحاني تمثيل هذه المسرحية، ونرى لزاماً علينا أن نعود للكتابة عنها في هذا الموسم مرة أخرى بعد أن أسند الدوران الأولان فيها إلى شخصيتين جديدتين. فقد قام الأستاذ بشارة واكيم بدور الدكتور شيحة بدلاً من الأستاذ جمجوم، الذي أقعده المرض عن العمل بفرقة الريحاني طول هذا الموسم تقريباً. وقامت السيدة زوزو شكيب بدور زوجته السيدة «قرنفلة» بدلاً من الآنسة فتحية شريف التي تركت الفرقة في آخر الموسم الماضي. أما الأستاذ بشارة فقد حافظ على ثقتنا به وأثبت لنا من جديد تمكنه من لبس كل شخصية كوميدية يكلف بإخراجها. ولكنا لا ننكر فضل الأستاذ جمجوم مخرجها الأول فقد وضع لزميله وخلفه الأستاذ بشارة أساساً متيناً يكفيه مؤونة التعب والجهد في تكييف الدور وإبراز مواقفه. ولا يسعني إلا مشاركة الأستاذ الريحاني في تهنئته للسيدة زوزو شكيب، فقد اعترف لها معنا بتفوقها في إخراج شخصية «قرنفلة» كما كانت موضع إعجاب الجمهور واهتمامه. فالمعروف عن السيدة زوزو أنها ميالة بطبيعتها في حياتها الخاصة للمعاندة. مشغوفة بفك الرموز وحل طلاسم العلاقات بين الأصدقاء، فضلاً عن أنها تبني قصوراً من الحقائق لمجرد أبسط الاستنتاجات. فهي على حد المثل المعروف «تعمل من الحبة قبة». والغريب أن جميع هذه الصفات تجمعت في شخصية «قرنفلة» التي قامت زوزو بإخراجها. فكان توفيقها بعيداً كما ذكرنا. وقامت الآنسة «زينات صدقي» بإخراج الدور الذي كانت تقوم به السيدة زوزو في الموسم الماضي، ورغم أنه دور ثانوي إلا أنها أجادت إخراجه وأبرزته على خير ما كان ينتظر من هذه الفنانة المجتهدة.