مسرحنا

نائب رئيس مجلس الإدارة
محمد عبد الحافظ ناصف

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة السابعة عشرة | العدد 895 | الإثنين 21 أكتوبر 2024

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

«ماكبث المصنع» جريمة اتهم فيها الذكاء الاصطناعي باطلا

توصيات لجنة تحكيم «القومي» هل ستنفذ؟..

الذكاء الاصطناعي على خشبة المسرح

حلا عمران: الجائزة تدفعني إلى البحث عن مزيد من التطوير

ضمن مبادرة «الفن للجميع»

١٠ تذاكر مجانية يوميا لحضور عروض مهرجان «دي-كاف»

يستمر مهرجان وسط البلد للفنون المعاصرة (دي-كاف) في نسخته الـ١٢، المقرر إقامتها خلال الفترة من ١٧ أكتوبر حتى ١٠ نوفمبر، في تقديم مبادرة «الفن للجميع» التي أطلقها في عام ٢٠١٧ خلال نسخته السادسة، تهدف المبادرة إلى إتاحة فعاليات المهرجان لجميع فئات المجتمع، خاصة الفئات المهمشة أو الفئات ذات الأوضاع الاجتماعية أو الاقتصادية الأكثر احتياجًا للدعم.

ويتعاون «دي-كاف» هذا العام مع عدد من المؤسسات الخيرية ومنظمات المجتمع المدني، مثل مؤسسة «بناتي»، و«مرسال»، و«تير دي زوم»، و«أكون»، ومشروع «هي في السينما»، حيث يمنح المهرجان ١٠ تذاكر مجانية يوميا لمختلف عروضه للمتعاملين المهتمين بالفنون.

يذكر أنه على مدار ٧ سنوات، تمكن «دي-كاف» من إتاحة الفرصة لأكثر من ٢٠٠٠ شخص من الغير القادرين، لحضور العروض الفنية المتنوعة التي ينفرد بها المهرجان، وذلك بالتعاون مع العديد من مؤسسات المجتمع المدني، انطلاقاً من إيمانه بأن الفن قوة مؤثرة يجب أن تكون متاحة للجميع.

وتشمل الدورة الحالية ٢٦ عرضًا متنوعًا بين الفنون الأدائية، وفنون الميديا الحديثة، والموسيقى، والفعاليات الخاصة، يُقدم هذه العروض ١٢٤ فنانًا من ٢١ دولة، بالإضافة إلى ٩ ورش عمل في مجالات متنوعة، كما يشمل المهرجان برنامج «القاهرة تنادي» الذي يستضيف ١٣ مخرجًا ومصمم رقص من العالم العربي.

مهرجان وسط البلد للفنون المعاصرة (دي-كاف)، المهرجان الوحيد من نوعه في مصر لعدة أشكال من الفنون المعاصرة يستمر على مدار ثلاثة أسابيع من كل عام، في عدة أماكن بمنطقة وسط البلد بالقاهرة، يشتمل المهرجان على عروض فنية أدائية ومسرحية وبصرية وموسيقية وعروض ديجيتال وسينمائية. يشارك في المهرجان مجموعة من الفنانين المصريين والعرب والعالميين من جميع أنحاء العالم يجتمعون في قلب القاهرة.

ياسمين عباس

مسرح نهاد صليحة

يعلن تفاصيل النسخة الأولى من مهرجان «الفضاءات المسرحية المتعددة» فبراير ٢٠٢٥

أعلن مسرح نهاد صليحة عن إقامة مهرجان الفضاءات المسرحية المتعددة - الدورة الأولى دورة الفنان دكتور أشرف زكي، على مسارح وساحات وقاعات أكاديمية الفنون، وذلك تحت رعاية دكتور غادة جبارة رئيس أكاديمية الفنون، في شهر فبراير المقبل ٢٠٢٥م.

كما أعلن عن شروط المهرجان وهي:

أولًا: عروض فضاء مسرح العلبة الإيطالية

يجب ألا تزيد مدة العرض عن ٧٥ دقيقة ولا تقل عن ٣٠ دقيقة، ويسمح بجميع الأفكار للنصوص المحلية والعالمية.

ثانيا: فضاءات المسرح غير التقليدية

ألا تزيد مدة العرض عن ٥٠ دقيقة ولا تقل عن ٣٠ دقيقة، و يسمح بجميع الأفكار للنصوص المحلية والعالمية.

لابد أن تتناسب العروض المقدمة مع فكرة الفضاء غير التقليدى وأن تكون هناك علاقة تشكيلية بين الممثل وفضاء العرض والجمهور تتناسب مع فكرة الفضاء غير التقليدي.

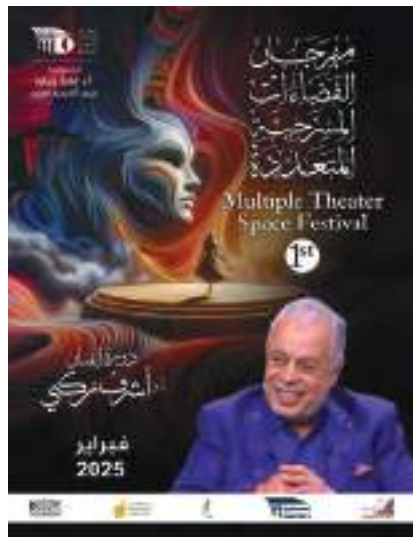
و تحدد الفرق المتقدمة للمهرجان نوع الفضاء المراد لتنفيذ العرض من الفضاءات التالية.. «الساحات المفتوحة،الساحات المغلقة، الشوارع الداخلية بأكاديمية الفنون، القاعات «المربعة والمستطيلة والدائرية»، والحدائق، والملاعب «كرة القدم الخماسية – الطائرة والسلة».

الشروط العامة

يسمح لجميع الفرق المسرحية التابعة للجهات الحكومية والخاصة والجامعية والمستقلة التقديم للمشاركة في المهرجان.

العروض المتقدمة من إنتاج الأعوام ٢٠٢٣ و٢٠٢٤ و٢٠٢٥م.

لابد أن يكون قد تم عرض المسرحية



للجمهور.

لابد أن تكون النصوص مرقبة، ورخصة الرقابة سارية زمنيًا مع زمن المهرجان.

تتحمل الفرق نقل وتركيب الديكور من وإلى أكاديمية الفنون.

يتم اختيار عروض المشاركة من خلال لجنة مشاهدة ويعتبر طلب المشاركة لاغيًا في حالة عدم وجود فيديو العرض كاملًا.

لكل عرض يومان إحداهما للتجهيزات الفنية والجنرال بحد أقصى ١٢ ساعة والآخر للعرض.

تقدم عروض المهرجان بتذاكر سعرها ٣٥ جنيهًا للعرض الواحد.

تقدم الفرق المسرحية استمارة المشاركة على الإيميل الخاص بالمهرجان .http://theatre festival@aoa.edu.eg

العروض التابعة لجهات إنتاجية حكومية أو خاصة أو جامعية لا بد لها من اعتماد استمارة التقديم من المدير المسؤول

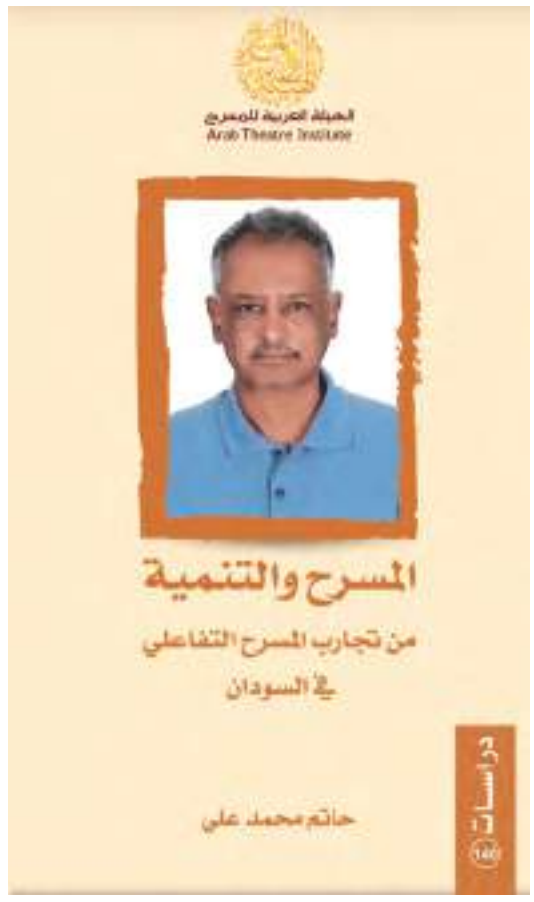
آخر موعد لتلقى الطلبات للمشاركة في المهرجان ٣٠ ديسمبر المقبل٢٠٢٤.

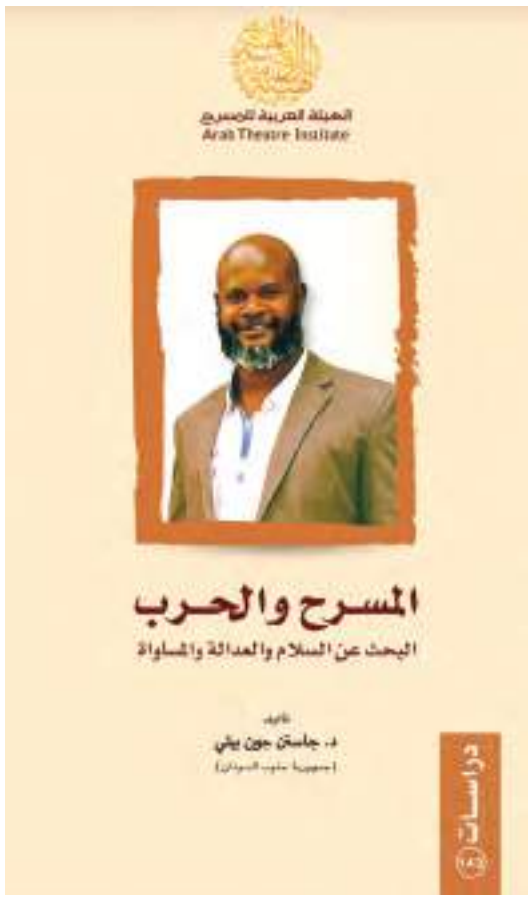
همت مصطفى

جميع الحقوق محفوظة

٨ إصدارات جديدة

للهيئة العربية للمسرح





نصوص مسرحية ونصوص ألعاب مسرحية للزبيدي وآل فرحان والعاقوص في إصدرات الهيئة العربية للمسرح الجديدة

أصدرت الهيئة العربية للمسرح، ثلاثة كتب مؤخراً تضمنت نصوصاً مسرحية لثلاثة كتاب عرب، نصوص تنوعت في بنائها ومناهجها وتنوعت في الفئات المستهدفة حيث تضمن أحدها نصوص ألعاب للبيئة المنزلية والمدرسية، وهذه الكتب هي:

ليالي قرطبة

«ليالي قرطبة» ثلاث مسرحيات للكاتب د. عبد الحكيم الزبيدي من الإمارات العربية المتحدة، وهو شاعر وباحث حاصل على الدكتوراة في الإدارة، ألف العديد من الكتب التي تتعلق بالشعر والفنون الشعبية والمسرحية وحصل على العديد من الجوائز المهمة.

المسرحيات الثلاث التي ضمها الكتاب بين دفتيه هي: «مأساة أبي الطيب» و «ليالي قرطبة» و «المكر الجميل» ، ويقول دكتور هيثم الخواجة الذي قدم للكتاب: ... الجميل في المسرحيات كلها هو أن المؤلف ترك للقارئ المتلقي لذة الاستشفاف قبل الاكتشاف،ولأنه أنار في هذه المسرحيات على شعراء كبار كالمتنبي في (مأساة أبي الطيب) وابن زيدون في (ليالي قرطبة) فقد استلهم من سيرة الشاعرين ما يهم المتلقي وما يصلح لأن يصاغ دراماياً، وهو في تقديسه للماضي لا يعني إهماله للحاضر، فكتب (المكر الجميل).

أربع مسرحيات في البحث عن الذات

«أربع مسرحيات في البحث عن الذات» لقاء الذات، أطياف، خروج عن النص، السّليك، أربع مسرحيات ألفتها خامسة آل فرحان، وهي كاتبة سعودية تحمل ماجستير في الأدب الإنجليزي، كاتبة مقال ومسرح، وقد عبرت الكاتبة عن نصوصها بقولها: في كل نص رحلته نحو اكتشاف الذات وما بها من نزاعات إنسانية، وبه دعوة للقارئ للمشاركة في الرحلات للتعرف على ذوات قد يكون له منها نصيب.

من نص لقاء الذات وفي حوار البطل لذاته: أين أنا؟ هل أنا حي أم ميت؟ إن كنت حياً فأين أنا؟ وإن كنت ميتاً فلا بد وأن هذه هي الجنة. لكن أين أنا من الجنة؟

ألعاب مسرحية للبيئة المنزلية والمدرسية

«ألعاب مسرحية للبيئة المنزلية والمدرسية» تأليف الكاتب السوري الذي قدم لمكتبة الطفل العديد من الكتب مهند العاقوص، وهو معلم في مدارس دمشق وعهد التربية الخاصة لتأهيل المكفوفين. يقترح العاقوص بلغة شعرية ٣٠ نصاً درامياً قصيرا لتكون أساساً لألعاب درامية، ألعاب مشبعة بالمشاعر وبالمعلومات، ويمكن القول بأن العاقوص وفي هذه النصوص القصيرة، يقترح على المربي والأبوين أبوابا جديدة للعب والتسلية المفيدة للطفل.

ثلاث كتب صادرة عن العربية للمسرح تتفاعل مع المشهد في السودان وجنوب السودان وعمان

أصدرت الهيئة العربية للمسرح، ثلاثة عناوين جديدة، من باب تسليط الضوء على تجارب مسرحية في ثلاث مساحات جغرافية هي السودان وجنوب السودان وسلطنة عمان، حيث اعتنت بالأثر الذي يتركه المسرح في مختلف الأوضاع، فالمسرح له دور تنموي فاعل، يزداد أهمية حين تضطرب أحوال العالم.

المسرح والحرب، البحث عن السلام والعدالة والمساواة

الكتاب الأول من تأليف دكتور جاستن جون بيلي، أستاذ الفنون في جامعة جوبا بجنوب السودان، وقد وسمه بعنوان «المسرح والحرب، البحث عن

السلام والعدالة والمساواة»، ويسلط الكتاب الضوء على تجارب مسرح الهواة، المسرح الكنيسي، مسرح المجتمع، المسرح التطبيقي، المسرح في مناطق الصراع والنزوح، المسرح في مناطق النازحين، مسرح عبور الحدود الثقافية والدينية والفكرية، مسرح لتحقيق الأمل والحلم والحرية، هذه التجربة التي انطلقت صغيرة وموسمية في مناطق الهامش في السودان واستمرت دون أن تتوقف، كبرت ونضجت وأصبحت واحدة من أهم التجارب المسرحية في السودان في وقت ما، حيث عملت على إعادة تشكيل هوية المسرح السوداني على مستوى الموضوع المسرحي، التمثيل، الأزياء، الاكسسوارات، الديكور، بناء الصورة المشهدية والسينوغرافيا والإخراج، النقد والتنظير المسرحي على المستوى المهني وفي الممارسة على المستوى الأكاديمي في كلية الموسيقى والدراما، جاءت التجربة لتعكس جانباً آخر من جوانب التأصيل في المسرح السوداني؛ وقد خصص د بيلي في كتابه ملاحق وثبتًا بالتجارب والأشخاص إضافة للصور.

الضوء لا يخبو، تأملات في المسرح ومستقبله، رؤى مسرحية

الكتاب الثاني لمؤلفه دكتور سعيد بن محمد السيابي من سلطنة عُمان، بعنوان «الضوء لا يخبو، تأملات في المسرح ومستقبله، رؤى مسرحية»، والكتاب تأملات مسرحية توزعت على فصول ثلاثة، تأملات مسرحية في الفضاء العام، تأملات في المسرح العماني، تأملات في المسرح العربي والعالمي، يبحر الكتاب ليقدم قراءات في ظواهر وعروض ونصوص رأى المؤلف من المفيد نشرها مجتمعة، بعد أن نشرها في عدد من المنابر المختلفة على شكل مقالات، وحفل الكتاب الذي يقع في ١١٤ صفحة بإحالات إلى أعمال مسرحية في سلطنة عمان وخارجها. دكتور السيابي باحث ومؤلف مسرحي وكاتب قصة وروائي، صدرت له العديد من الكتب، كما ألف العديد من الأعمال الدرامية التلفزية.

المسرح والتنمية، من تجارب المسرح التفاعلي في السودان

ومن السودان أيضاً جاء الكتاب الثالث لمؤلفه المخرج حاتم محمد علي ، بعنوان «المسرح والتنمية، من تجارب المسرح التفاعلي في السودان»، وهو كتاب أراد صاحبه أن يوضح حدودا موضوعية في المسرح التفاعلي وصلته بالتنمية المجتمعية، إذ أن المسرح لا يستطيع أن يكون مستقلاً عن التنمية، أو واقفا إزاء التحولات التي يعرضها بشكل محايد مستقل عن أفكار المؤلف وتجربته وتوجهاته وميوله المتعلقة بها. وقد وثق حاتم محمد علي في كتابه بالصورة والوثيقة الكثير من تجارب المسرح التفاعلي، وقدم عديد المشاهد التفاعلية التي وضعها موضع الدرس.

ديدرو وأريكا فيشر في كتابين جديدين للهيئة العربية للمسرح.

كتابان مترجمان تضيفهما الهيئة العربية للمسرح للمكتبة العربية المسرحية، يحملان رؤى مؤثرة في المسرح حول العالم، ضمن سلسلة الترجمة.

جماليات الأداء نظرية في علم جمال العرض

الكتاب الأول بعنوان «جماليات الأداء ، نظرية في علم جمال العرض» تأليف الألمانية ذائعة الصيت إيريكا فيشر – ليتشة وترجمة الباحثة المصرية دكتور مروة مهدي عبيدو.

تقول دكتور مروة مهدي في مقدمة الكتاب: تعتمد نظرية جماليات الأداء على التعامل مع العرض باعتباره عملاً فنياً مستقلاً، وباعتباره إبداعاً خاصاً يفرز خبرة جمالية مغايرة للخبرات الجمالية التي يفرزها الأدب مثلاً، أي أنه يفرز خبرة جمالية مختلفة لدى المبدعين والمتلقين دون التمييز بينهما، حيث يقف المتفرجون على قدم المساواة مع العارضين من ناحية المشاركة، ويمثل هذا منطلقا جديدا من المنطلقات التي اعتمدتها فيشر ليتشه، وبالتالي فالفنان هنا يبدع حدثا، ولا يقدم عملاً فنياً كما تقر النظريات النقدية الكلاسيكية.

من الجدير بالذكر أن ليتشة مفكرة ومنظرة أكاديمية ألمانية ولها أثر كبير في المشهد المسرحي الحديث خاصة لناحية تشابك الثقافة وتناسجها. أما المترجمة مهدي فهي استاذة وأكاديمية في مجال المسرح وفنون الأداء، محاضرة في جامعة برلين الحرة.

مفارقة الممثل، المستغرب في فن الممثل

الكتاب الثاني والذي ترجمته الفنانة المصرية دكتور نورا أمين يحمل عنوان «مفارقة الممثل، المستغرب في فن الممثل. تأليف دينيس ديدرو، وهو كتاب عميق سلس التناول بسبب صياغة النظرية بأسلوب الحوار.

تقول نورا أمين في مقدمتها للكتاب «يجذب ديدرو انتباهنا إلى الازدواجية التي يعيشها ويكونها الممثل حتى يتمكن من تمثيل ذلك اللآخر المتخيل، ومن هنا يبدو كما لو كان نصه الفرنسي يخاطب ازدواجية الفنان والإنسان العربي لو نظرنا إلى مفهومه عن الازدواجية بشكل اجتماعي ونفسي وثقافي أشمل. وفي الحقيقة أن ديدرو قد اختار شكل الحوار لطرح نصه لكي يؤكد على تلك الازدواجية من ناحية، ولكي يربطنا باستمرار المسرح – كونه حوارا بالأساس – ويفتح الطريق للتساؤل أكثر منه للإجابة من ناحية أخرى.

ديدرو الذي توفي ١٧٨٤ فيلسوف ومسرحي شارك في وضع موسوعات معرفية وخلف إرثا معرفيا نظريا ما زال فاعلاً في المشهد المسرحي حتى اليوم، أما المترجمة دكتور نورا أمين فهي مؤلفة وممثلة ومخرجة في المسرح إضافة لكونها مصممة رقص، وهي مؤسسة فرقة لاموزيكا المسرحية المستقلة عام ٢٠٠٠، أستاذ زائر بكلية الموسيقى بجامعة كولونيا بألمانيا.

ياسمين عباس

مهرجان «مستقبل المسرح»

يطلق استمارة المشاركة في دورته الرابعة

أطلقت إدارة مهرجان «مستقبل المسرح»، بمركز شباب الزاوية الحمراء استمارة المشاركة للدورة الرابعة للمهرجان، والتي من المقرر أن تنطلق في نوفمبر المقبل، لعام ٢٠٢٤.

وقال المخرج المسرحي وليد شحاتة، مدير ومؤسس المهرجان: «إن استمارة المشاركة، متاحة للجميع على صفحة المهرجان، بمواقع التواصل الاجتماعي «فيسبوك»، ويرحب المهرجان بكل الفرق الحرة والمستقلة من العاصمة وجميع محافظات مصر» .

الفرق الواعدة

وأضاف «شحاتة»: وستقدم العروض المشاركة بمسرح مركز شباب الزاوية الحمراء بالقاهرة، والتي تقدمها العديد من الفرق المسرحية من شتى أنحاء مصر في محاولة جادة لخلق متنفس لهذه الفرق الواعدة، وكذلك توفير العروض المسرحية المتنوعة لجمهور منطقة الزاوية الحمراء بشكل خاص والقاهرة بشكل عام.

شروط المشاركة

ووضعت إدارة المهرجان، شروط عدة يجب توافرها للمشاركة بالدورة الرابعة، وتتمثل فيما يلي:

يرجى أن يكون زمن العرض المسرحي لا يزيد عن ٦٠ دقيقة، وإلا سيكون خارج التقييم.

التزام الفرق المشاركة بإرسال فيديو مصور من العرض الخاص.

التزام الفرق المشاركة بإحضار نسخة من النص المعد وعمل «بامفلت» خاص بالعرض.

التزام الفرق المشاركة بمواعيد العرض واستلام وتسليم المسرح في المواعيد المحددة لكل فرقة.

تتحمل الفرق المسرحية المشاركة مسؤولية النص والعرض رقابيًا الفرقة التي لن تلتزم بموعد حضورها «بعد إدراج اسمها بجدول فعاليات المهرجان» يتم استبعادها من المشاركة لمدة عامين متتاليين.

لا يجوز اشتراك المخرج، أو الفرقة في أكثر من عرض مسرحي.

التزام المخرجين بحضور اجتماع المخرجين قبل المهرجان والذي سيتم تحديده في وقت لاحق.

ترسل الاستمارة، الخاصة بمشاركة العرض، وجزء من الفيديو للعرض على الهاتف الخاص بالمهرجان، ٠١٠٩٩٢٩٢٩١٢ أو مواقع التوصل الخاصة بالمهرجان، ومنها الماسنجر، أو الواتساب، أو ماسنجر مدير المهرجان.

مسرح الهواة

مهرجان «مستقبل المسرح» بمركز شباب الزاوية الحمراء، يهدف إلى دعم المسرح، وخاصة المقدم من قل الفرق الحرة والمستقلة، وخلق جيل جديد من المخرجين والمبدعين والمسرحيين في مختلف تخصصات ومفردات العرض المسرحي من مسرحيّ الهواة، وقدم المهرجان، في دورته الثالثة ١٤ عرضًا مسرحيًا من مختلف محافظات مصر، والتي قدمتها العديد من الفرق الهواة والمسرحية من شتى أنحاء مصر في محاولة جادة لتخليق متنفس لهذه الفرق الواعدة، وكذلك توفير العروض المسرحية المتنوعة لجمهور منطقة الزاوية الحمراء بشكل خاص، والقاهرة الكبرى بشكل عام.

نجوم الفن

و يكرم المهرجان، في دوراته العديد من رموز ونجوم الفن في مجال التلفزيون والسينما والمسرح المصري، والفنانين الذين أثروا الحياة الفنية في رحلة مسرح الهواة المصري بأيام وليال المهرجان المتتالية وكان من بينهم في الدورات الثلاث السابقة الفنان أحمد ماهر والفنان حمزة العيلي.

لقاءات مفتوحة ومناقشات حرة

ويقدم ضمن فعاليات المهرجان، لقاءات مفتوحة ومناقشات حرة، طوال ليالي المهرجان، في التخصصات المسرحية المختلفة مع العديد من الأساتذة والمسرحيين الأكاديميين للفرق المشاركة وجمهور المهرجان وتنوعت اللقاءات ما بين مجال التأليف، الإخراج وتصميم الملابس والديكور، والموسيقى، والنقد،

جوائز المهرجان

وتتمثل جوائز المهرجان في المركز الأول والمركز الثاني بالنسبة للعروض والتمثيل والإخراج، وجائزة الديكور، للموسيقي والإضاءة والديكور، وشهادات للتميز في مختلف مفردات العرض المسرحي. وسيتم استحداث جوائز أخرى جديدة للدورة المقبلة.

اللجنة العليا للمهرجان

وتتشكل اللجنة العليا للمهرجان برئاسة علاء المصري، أمين عام حزب مستقبل وطن، والفنان وليد شحاتة مؤسس ومدير المهرجان والفنان أحمد إبراهيم أمين عام المهرجان، ومنسق عام المهرجان الفنان حامد الزناتي، والفنان سمير الشريف المشرف الفني للمركز، تحت إشراف الفنان حاتم أبو بكر، نائب رئيس مجلس إدارة مركز شباب الزاوية الحمراء، والصحفية والمخرجة همت مصطفى المنسق الإعلامي للمهرجان.

همت مصطفى

موسيقيون ومصممون إستعراضات وتعبير حركي:

توصيات لجنة تحكيم «القومي» الخاصة بالإعداد الموسيقى والدراما الحركية جيدة جداً ولكن هل سيتم تنفيذهما الدورات المقبلة؟

تعد توصيات لجان التحكيم من النصائح الهامة التي تخرج بها لجان التحكيم من أجل تحسين وتطوير العمل المسرحي للأفضل فما بالنا بمهرجان بحجم وقيمة المهرجان القومي للمسرح الذي يعد بانوراما لكل إنتاج المسرح خلال عام كامل، وهذا العام من المهرجان القومي للمسرح في نسخته السابعة عشر ألقي رئيس لجنة تحكيم المهرجان الفنان والمخرج محمد ابو داود بتوصية هامة، وهي تخصيص أو إستحداث جائزة للأعداد الموسيقي بخلاف جائزة الموسيقي او التأليف الموسيقي، وكذلك استحداث جائزة للتعبير الحركي أو الدراما الحركية للفصل بينهما وبين جائزة الإستعراضات كان لهاتان التوصيتان وقع خاص عى المتخصيصن في المجالين الموسيقي والإستعراضات خصصت مسرحنا تلك المساحة للتعرف على آرئهم حول هاتان التوصيتان وكانت كالآتي :

رنا رأفت

التأليف الموسيقى والتلحين إبداع فني وحق لايملكه إلا الملحن

قال الموسيقار عبد الله رجال عن استحداث جائزة تفرق بين الإعداد الموسيقى والموسيقى : التأليف الموسيقى والتلحين إبداع فني وحق لايملكه إلا الملحن او الموسيقى صاحب هذا العمل والناتج الموسيقى كان ذلك من خلال عمل مسرحي او سينما أما مايسمي "بالاعداد الموسيقي» في مفهوم استخدامه الشائع والمستخدم في المسرح فهو عبارة عن نسخ جمل موسيقية او تراكات أعمال موسيقية تم تأليفها لعمل سابق آخر غير الذي استعملت فيه هذه المواد الموسيقية فتنسب، وتسمى لصاحب هذا الاعداد الذي لم يؤلف جمله موسيقية واحده وقد لايكون موسيقيا من الأصل قد يكون متذوقا للموسيقى او مستمع جيد واختار مواد موسيقية ليست من تأليفه ووظفها داخل العمل المسرحي، ولك أن تتخيل أن عمر خيرت او خالد حماد او عمار الشريعي يقوم بتلحين اغاني مسرحية ما وصنع لها مؤلفات موسيقية هل يأتي بموسيقى لاحد غيره داخل هذا العمل بحجة أن الأعداد الموسيقى يستخدم في العمل بجوار المؤلف والملحن.؟ من المؤكد انهم يقوموا بالتلحين والموسيقى التصويرية للعمل.

وتابع قائلاً : الحاله الأولى ان يقوم بالتلحين الغنائي كسيد درويش او الرحبانية او بليغ حمدي او عمار الشريعي، الحالة الثانية الحالة الثانية أن يكون مؤلفا موسيقيا والمثال عمر خيرت هاني شنوده راجح داود خالد حماد، الحاله الثالثه ان يكون ملحن ومؤلف للموسيقى التصويرية داخل العمل مثال عمار الشريعي وعمر خيرت؛ وبالتالي كل مايقدم من موسيقى داخل العمل المسرحي يكون من ابداعهم وليس استنساخ من عمل آخر ويتهم بالسرقة،هذه هي الحالات التي تغطي دور الملحن والمؤلف الموسيقي َوهكذا العالم كله أمريكا وأوروبا العمل الموسيقى المسرحي غناء وموسيقى تصويرية ومؤثرات يقوم بها المؤلف الموسيقي على سبيل المثال مسرحية "المسيح وكاتس" وأفلام والت ديرتي الموسيقية وأضاف قائلاً : أين دور الإعداد الموسيقي :تلك الأدوار هي الأصل في الإنتاج الموسيقى وهي مايقال عنها إبداع لصيق بمبدعيها وهي التي يبني عليها حقوق ملكيه فكرية وحق أدبي لأنها ابن شرعي للمؤلف الموسيقى

للموسيقي دور كبير فى التأكيد على الحبكة والذروة الفنية فى الأعمال بصفة عامة

الموسيقار والماسترو وائل عوض تحدث قائلاً عن الإعداد والتأليف الموسيقي والتوصية الخاصة بهما في المهرجان القومي للمسرح : من الممكن إتاحة وعمل جائزة في المهرجان القومي للمسرح للتأليف الموسيقي المتميز

للأعمال المسرحية وذلك للمؤلف الموسيقي للعرض المسرحي، وأيضاً للإختيار الجيد للأعداد الموسيقي في الأعمال المسرحية من قبل المعد الموسيقي المشارك في العمل المسرحي.

إذا تكلمنا عن دور الموسيقى فى الأعمال الدرامية أو السينمائية أو المسرحية أو الإذاعية فهو دور لا يستهان به أبداً فى المشاركة فى خيوط وخطوط العمل الفنى فللموسيقى دور كبير فى التأكيد على الحبكة والذروة الفنية فى الأعمال بصفة عامة.

أما بالنسبة لشكل ذلك الدور التى تقوم به الموسيقى فله أكثر من شكل ووجه فهناك الإعداد الموسيقى والتأليف الموسيقى والتصميم العام لتراك الصوت الذى يحتوى على) المؤثرات الصوتية والمؤثرات الموسيقية وخطوط الموسيقى التصويرية المؤلفة وموسيقى خاصة بالإعداد الموسيقى والموجات الصوتية ودور الأغنية (ويشترك ذلك فى كافة الأعمال الدرامية خاصاً السينما والدراما والمسرح.

إذن ماهو الإعداد الموسيقى ؟ الإعداد الموسيقى هو إستخدام موسيقى عالمية أو محلية قد تم إستخدمها فى أعمال أخرى أى كان شكلها أو تصنيفها، ويتم إستخدام الموسيقى المعدة فى بعض المشاهد الخاصة ذات بعد درامى خاص من وجهة نظر المخرج وحسب موقع المشهد ... أمثلة مشهد في مقهي ووصوت مذياع هو إعداد موسيقي، مشهد لشخص يتصفح موبيله ويستمع لموسيقى إعداد موسيقي، مشهد داخل سيارة أو تاكسي والموسيقى تصدر من المذياع « إعداد موسيقي « وهكذا .

وتابع قائلاً : يكون دور الإعداد الموسيقى هو إستخدام ل موسيقى أو أغنية ما .. فى مشاركة او خلفية لمشهد مسرحي خاص يحتاج لتلك الموسيقى والإعداد الموسيقى أيضاً قواعد وعلم وأصول حيث البد أن نتعرف على

الحقبة الزمنية لألعمال المطلوب مشاركة موسيقية معدة لها هنا يكون دور المعد الموسيقى المثقف والمتعلم والمتفهم جيداً لطبيعة العمل الفنى أما الخطأ الكبير الذى يمكن الوقوع فيه هو إستخدام موسيقى عالمية أو محلية فى دور الموسيقى التصويرية فهذا خطأ كبير جدا جداً، فالابد من تأليف موسيقى خاصة بالعمل الفنى ليخدم الدراما وفى نفس الوقت هناك حقوق الملكية الفكرية.

أما التأليف الموسيقي: هو تأليف موسيقى خاصة بالعمل المسرحى أو العمل الدرامى بشكل عام وتكون هذه الموسيقى مؤلفة من فنان ذا صفه خاصة وهو أن يكون مؤلف موسيقى وليس ملحن لأن هناك فرق كبير .. لأن الملحن هو من يقوم بتلحين كلمات من شاعر ليحولها إلى لحن يغنى، أما المؤلف الموسيقى فيقوم بتحويل الصور أو المشاهد المسرحية او السينمائية إلى مقطوعات موسيقية ذات صفه خاصة جداً بذلك العمل من حيث أن تلك المقطوعات او الموسيقى تؤل ملكيتها الفكرية لذلك العمل فتكون الموسيقى التصويرية الخاصة بهذا العمل الفنى منفردة للعمل وتم تأليفها لهذا العمل المسرحى أو الفنى. وأضاف قائلاً : فدور الموسيقى التصويرية فى غاية الأهمية فى الأعمال الدرامية والمسرحية وتختلف كل الأختلاف عن الإعداد الموسيقى.

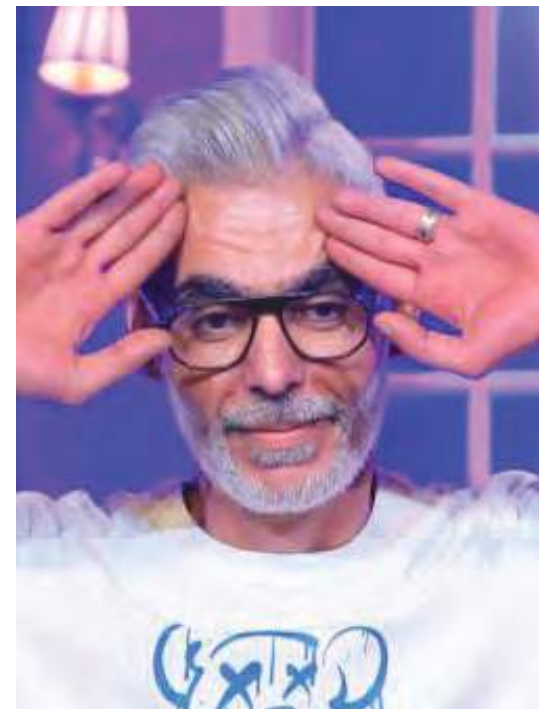
فلكل من الإعداد الموسيقى والتأليف الموسيقى دور هام من شخص محترف له صفة المعد الموسيقى، والمؤلف الموسيقى فلكل منهما دوره فى العمل ومن الممكن أن يقوم المؤلف الموسيقى بدور المعد فى الكثير من الأعمال لخبرته الكبيرة وإحترافيته فى التعامل مع الأعمال الدرامية.

هناك عروضا مسرحية تعتمد على معد

موسيقي لديه موهبة

الشاعر طارق على إتفق على توصية لجنة تحكيم المهرجان القومي في تخصيص جائزة للأعداد الموسيقي بخلاف جائزة الموسيقى فقال " أتفق تماماً مع هذه التوصية خصوصاً أن هناك عروضاً مسرحية تعتمد على معد موسيقي لديه موهبة خاصة جداً في توظيف الموسيقات المتنوعة في المشاهد المسرحية ولديه أيضاً موهبة في ثقافة اختيارها مما يتلائم مع طبيعة العرض المسرحي المكانية والزمانية

وتابع قائلاً :هناك المعد الموسيقى يعتبر عنصراً مهماً في العرض المسرحي ويستحق أن تكون له جائزة منفصلة .. وبالمناسبة أود أن أهمس في أذن لجنة الحكم الخاصة بالدورة المنقضية بعتاب صغير خاص بجائزة التلحين والتأليف الموسيقي والتي أضيف لمسماها هذا العام كلمة (الموسيقى الحية) وكآن المؤلف الموسيقي الذي



يستعين باستوديو لتسجيل موسيقاه أصبح خارجا عن التسابق حيث أن الجائزة اقتصرت على من استخدموا الموسيقى الحية فقط وأرى أن هذا خطأ أثار حفيظة البعض.. حيث أن هناك عروض مسرحيةغنائية لا تحتاج بالضرورة الى موسيقى حية ولنا في "ريا وسكينة" التي لحن وألف الموسيقى الخاصة بها العبقري بليغ حمدي وهناك عروض أخرى عظيمة كثيرة ينطبق عليها نفس المثل .. أظن أن معيار التقييم لا يخضع كون الموسيقى حية أو مسجلة والمعيار الأدق هو مدى تأثير الموسيقى ومحاكاتها، ، سواء للعرض المسرحي بصفة عامة أو لطبيعة مشاهده بصفة خاصة .

يجب أن يكون هناك جائزة للتأليف وجائزة للأعداد الموسيقي

الشاعر أيمن حافظ أشار عن هذه التوصية قائلاً : تعد

هذه التوصية مهمة جداً وضرورية لأن هناك فرق ما بين الإعداد الموسيقي وهو إختيار قطع موسيقية مناسبة للحالة الدرامية داخل العرض وفنان آخر يقوم بتأليف موسيقى في نفس السياق ومن هنا يجب أن يكون هناك جائزة للتأليف وجائزة للأعداد الموسيقي وتابع قائلاً : لجنة التحكيم هنا تكون أمام جائزة واحدة من الممكن أن تذهب للمعد الموسيقي وليس المؤلف؛ وبالتالي يكون وقع ظلم على المؤلف الموسيقي الذي يقدم نوع من الموسيقى المؤلفه أما المعد فلديه أكثر من إختيار من أكثر من عمل موسيقي.

جائزة الإعداد الموسيقي غير مستحبة

الموسيقار زياد هجرس أوضح قائلاً عن التوصية الخاصة بالإعداد والتأليف الموسيقي : فكرة وجود جائزة «للأعداد الموسيقي» من وجهة نظري غير مستحبة فمن الممكن أن تكون هناك شهادة تقدير لأن من الصعب أن يتساوي الفنان الذي لحن سواء موسيقى «حية» او «مسجلة»، وكذلك من الصعب أن يتساوي من فكر وابدع ودرس ووزع بشخص قام بإختيار القطع الموسيقية المناسبة لمشاهد العرض المسرحي فمن الصعب أن المساواة بين الأثنين، وفي حالة التشجيع على الإعداد الموسيقي سيتجه الكثيرين للاعداد الموسيقي لأن هناك جائزة مخصصة له وهو ما سيجعل هناك تضائل لدور الملحن أو المؤلف الموسيقي، ومن الفترض أن نشجع على تأليف موسيقى مخصصة للعروض وهو ما سيخلق مناخ اكبر لعمل الملحنين سواء للذين يعملون بالإستديو او الذين يقدمون موسيقى حية .

نعم هى توصية جيدة بالفصل بين النوعين ولكن هل سينفذ ذلك ؟

مصمم الرقصات والتعبير الحركي محمد ميزو عقب على تخصيص جائزة للدراما الحركية بخلاف جائزة الإستعراضات فقال»لا حياة لمن تنادي. نعم هذا شعار قديم متجدد فيما يتعلق بصيغة جائزة الإستعراضات بالمهرجان القومى للمسرح. اتمنى أن يخيب ظنى وتؤخذ هذه التوصية بعين الاعتبار بل وتنفذ بداية من العام القادم فقد سبق لى وان طالبت بهذا الفصل بين الرقص التعبيرى أو التعبير الحركى. وبين الرقص الإستعراضي وتحدثت مباشرة مع الأستاذ ناصر عبدالمنعم حينما كان رئيسا لهذا المهرجان ومن قبلها ومن بعدها مع آخرين مقربين من أصحاب القرار.

وتابع قائلاً :نعم هى توصية جيدة بالفصل بين النوعين ولكن هل سينفذ ذلك هذا هو السؤال الأهم، وهل سيتم متابعة هذه التوصية الهامة، وهل سيتذكرها احد العام القادم وآفه حارتنا النسيان. فهذه ليست المشكلة الوحيدة التى تخص جائزة الاستعراضات هناك عدة مشاكل تواجه هذه الجائزة من ضمنها هو اختيار عضو اللجنة المتخصص، والذى أو التى فى كثير من الأحيان

لم يقوموا بتصميم عرض مسرح واحد يذكر استثنى من ذلك الدكتور عاطف عوض والدكتورة احلام يونس والفنان القدير عادل عبده الذى اعتقد أنه صاحب هذه التوصية والرؤية الثاقبة لما له من خبرات..

فعلى سبيل المثال يأتون بدكتورمن الباليه يستطيع بكل اقتدار الحكم والتفنيد والنقد والتحليل لفنون الباليه ككسارة البندق بحيرة البجعة . دون كيشوت. وغيرها كما يستطيع تقيم المصمم والراقص والمدرب بصورة عظيمة وكذلك المثال فى مخرجين ومصممين الرقص المعاصر وما الفرق بين مارتاجرهام وبينا باوش والحكم أيضا على مهارات الراقصين والجمل الحركية المبتكرة للمصممين وغير ذلك ولكن ليس جميعهم لديه القدرة والخبرة الكافية للتحكيم بالمهرجان القومى إلا إذا صادفت وكان هذا المتخصص لديه الموهبة والقدرة الاستثنائية ولا اعمم طبعا. ولكن المهرجان القومى لديه طبيعة خاصة فيجب على المحكم أن يعلم ما هو المسرح الجامعى وأن الذين يمارسون تلك الجمل هم طلبة يجب أن يعرف الثقافة الجماهيرية وطبيعة إنتاجها والبيت الفنى للمسرح وقطاع الفنون الشعبية. ومراكز الابداع وغيرها والحلول المبتكرة والمبدعة للمصممين مع راقصين غير متخصصين وان لم يكن مارس المسرح فى كل هذه القطاعات يجب على الأقل أن يعرف طبيعتها والا يقارنها مع فرق الاوبرا المتخصصة مثل الرقص المعاصر والفرسان اللذان لهم كل الاحترام والحق فى الجوائز التى حصدوها فهذا جهدهم ولكن ليس من العقل ولا المنطق أن نضع ماهو تعبيري. ولا ما هو استعراضي وما هو معاصر من الرقص فى كفة واحده فهذا كسل وظلم بين للجميع ظلم للفائز لانه نافس إناس ليسوا أقل ولكنهم يقدمون شئ اخر بمعايير اخرى وبطبيعة الحال ظلم لبعض الآخرين من من يستحق المنافسة فإن لم تستطيعوا كإدارة مهرجان تأتو بمحكمين يقوموا بالفصل والتفنيد بين التعبيرى والمعاصر والاستعراضي فعلى الأقل تأتى هنا قيمة التوصية موضوع المقال وهى فصل جائزة التعبير الحركى . وتصميم الاستعراضات كحد أدنى للحد من اختلاط الأجناس الحركية وإعلاء تكافؤ الفرص والمنطق بين المتنافسين .

كلا من الإستعراضات والتعبير الحركي يصنفان تحت مسمي «فنون الأداء»

أشار مصمم التعبير الحركي والاستعراضات الفنان مناضل عنتر إلى نقطة هامة فيما يخص تخصيص جائزة للتعبير الحركي او الدراما الحركية بخلاف جائزة الإستعراضات فقال : كلاً من التعبير الحركي والإستعراضات يصنفان تحت مسمى «فنون الأداء» ووجود أكثر من جائزة للفنون الأداء شيء جيد ومميز ولكن على مستوى العالم لايوجد فنان يقوم بشيء واحد فهناك فنانون يمثلون ويرقصون ويقومون بعمل فنون السيرك المختلفة.

وتابع قائلاً : حصول عدد كبير من مخرجين الجامعات وطلبة المعهد على جوائز أمر جيد للغاية وسعدنا كثيراً لهم فهذه الجوائز تعطيهم دفعة للأمام ولكن مع احترامي للكل الفائزين وللجميع ومن واقع خبرتي في العمل المسرحي من الصعب أن يتم تقييم كلاً من المحترفين والهواة في مسابقة واحدة ولذلك لإختلاف آليات إنتاج كلاً منهما .

من الصعب الفصل بين النوعين سواء دراما حركية أو إستعراضات داخل العمل الواحد

فيما أوضحت مصممة التعبير الحركي والإستعراضات الفنانة شيرين حجازي قائلة : هناك فرق بين الإستعراضات والتعبير الحركي ومن الصعب الفصل بينهما في عمل مسرحي فأنا اصمم استعراضات واقوم

بعمل مشاهد دراما حركية في العمل الفني الواحد فكيف سيتم الحكم على المشاهد إذا كانت استعراضية أو تعبير حركي فكل مصمم تعبير حركي أو إستعراضات له وجهة نظره ورؤية يطبقها فعلى سبيل المثال في مسرحية «مش رميو وجولييت « قدمت مشهداً في الكنيسة ويقدم الراقصون به حركة طقسية، وهو يعد تعبير حركي وهناك مشهد آخر خاص بالطلبة في الفصول، وهو مشهد إستعراضي ومن الممكن أن يختلف الكثيرين حول تصنيف المشهدين إذا كان كلاً منهما تعبير حركي أو استعراضات فمن الصعب قياس الفن بمعيار محدد، وهناك عروض اقدم بها نوعيات مختلفة من الرقص منها البريك دانس والمودرن والفالس ومع كامل إحترامي للجنة التحكيم فقد قدمت العديد من الأستعراضات داخل عرض «مش روميو وجولييت « على سبيل المثال مشهد الفينال في مسرحية «مش روميو وجولييت « هو إستعراض ولكن وجهة نظرهم أنها تعد دراما حركية سطحت وقللت من المجهود الذي بذلته .

التعبير الحركي قد يكون بديلاٍ في بعض الأحيان عن التعبير بالكلمات

وكشف الناقد أحمد هاشم عن الفرق بين التعبير الحركي والإستعراضات: هناك فرق شاسع بين التعبير الحركي والإستعراضات وكل من يعملون بالمسرح يعرفون الفرق بشكل كبير فالتعبير الحركي قد يكون بديلاً في بعض الأحيان عن التعبير بالكلمات في المسرح أو بالحوار فالتعبير الحركي يكمل، أحياناً التعبير بالكلمات والتعبير الحركي يختلف عن الإستعراضات تماماً سواء في تقنيته أو دوره في العرض المسرحي أما الإستعراض يكون بهدف وتقنية مختلفة عن التعبير الحركي في العرض .

حلا عمران: الجائزة تشعرني بالتطور المستمر كممثلة

ولدت في بيئة غنية بالتنوع الديني والثقافي، مما أثر في تشكيل شخصيتها. بدأت رحلتها في عالم التمثيل بمزيج من الشغف. لقد أبدعت في تقديم شخصيات معقدة تعكس عمق التجربة الإنسانية، وتجاوزت حدود الأدوار التقليدية لتخلق عالمها الخاص. مع كل عرض، تنقل جمهورها إلى عوالم جديدة، مستفيدة من تجاربها الشخصية. تسعى دوماً إلى تحدي نفسها والتفكير خارج الصندوق، وهذا ما يجعل أعمالها تجذب الانتباه وتثير الإعجاب. في هذا الحوار، نغوص في العوالم الداخلية للفنانة السورية حلا عمران الحاصلة على جائزة أفضل ممثلة في الدورة الـ٣١ من مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، نستكشف أفكارها حول الفن، والهوية، والأثر الذي تتركه في النفوس من خلال أدوارها المميزة.

حوار: روفيدة خليفة

لا أسعى للأدوار التراجيدية..لكن أجد فيها عمقا يحرك الذاكرة الجمعية لدى الممثل

في البداية، ما الذي مثلته لك جائزة أفضل ممثلة في المهرجان التجريبي، خاصة أنها الجائزة الثانية من نفس المهرجان؟
الجوائز بشكل عام ليست هدفًا بحد ذاتها، لكنها تقدير مفرح لجهد مبذول، ومنحها لي للمرة الثانية من نفس المهرجان جعلني أشعر أنني كممثلة لست في حالة ثبات، بل في تطور وتحول.

كيف ترين أهمية المهرجان في دعم المسرح التجريبي؟ وكيف تطور المهرجان على مدار السنوات الماضية؟
لست تماماً مع مصطلح «مسرح تجريبي» لأنني لا أؤمن بالتصنيفات فيما يخص المسرح؛ فالمسرح قوامه التجريب. مجرد قرار الفنانين بتقديم مشروع جديد هو بحد ذاته تجريب، حتى لو كان «القالب» كلاسيكياً. أما بالنسبة لمهرجان القاهرة، فأعتقد أن مجرد الإصرار على استمراريته ضمن الظرف العام المعادي للثقافة هو إنجاز بحد ذاته. ورغم تفهمي لظروف تمويل مهرجانات المسرح العربية، إلا أنني أتمنى لو تُمنح فرص أكبر للعروض المستقلة وللخيارات الفنية القائمة على البحث.

حدثينا عن مسرحية "صمت" ودورك فيها.
«صمت» هو عرض إطاره العام انفجار مرفأ بيروت عام ٢٠٢٠، حيث يوجد الصامت والمتكلم الذي قد يكون هو أيضاً الصامت. يتناول النص جدوى الفعل الفني في مواجهة الأحداث الكبرى وفي زمن الانهيار. أؤدي في العرض دور المتكلم/الصامت.

ما الذي جذبك في النص والدور لتقديمه؟
نص «صمت» ربما من أصعب النصوص التي عملت عليها، فهو ليس نصاً مسرحياً تقليدياً، بل أقرب إلى قصيدة وربما مقالة، لكنه نص شعري مكثف بإيقاع سريع ومشحون. اللغة بشكل أساسي هي التي جذبتني إليه، إلى جانب الموضوع بالطبع، وأيضا تحدي تقديم عمل مسرحي يعتمد على نص غير مسرحي.

الأعمال الغنائية أو الشعرية تستغرق وقتاً وجهداً من الممثل للتدريب، كيف كانت استعداداتك للدور؟
بدأنا التحضير لهذا المشروع في عام ٢٠٢٠، عندما أرسل لي سليمان النسخة الأولى من النص، دون أن يكون هناك أي تفكير في تقديم عرض في ذلك الوقت، خاصة أننا كنا في طور العمل على عرض «آي ميديا» الذي توقف بسبب جائحة كورونا. قرأنا النص سوياً، أنا وسليمان، وكان لدينا نفس الحماس ونفس التخوف من تحويل نص كهذا إلى عرض مسرحي. في عام ٢٠٢٢، أرسل سليمان النص لبقية الفريق وبدأنا محاولات العمل عليه. كانت هناك عدة نسخ من النص، وكذلك الصيغ الإخراجية والأدائية والموسيقية. بحلول نهاية عام ٢٠٢٣، وصلنا إلى الصيغة الحالية للنص والعرض، والتي هي أيضا قيد التطور والتحول بشكل مستمر. كل هذا لأقول أنني لا أعمل أبداً بشكل منفرد أثناء التحضير للعمل؛ كل شيء يُخلق بشكل جماعي خلال البروفات. أما تحضيراتي الفردية، فهي تقتصر على روتيني اليومي من تمارين جسد وصوت وحضور.

ما هو شكل التجريب في مسرحية صمت ؟
النص الغير مسرحي والقالب العام للعرض الذي يتخذ شكل الحفلة الموسيقية، والذي يجعل الأداء حراً، ويضع الجمهور في قلب الحدث والعرض، ليصبح بدوره مؤدياً أيضاً.

اخترتم انفجار مرفأ بيروت كجزء من العمل. فكيف تؤثر الأوضاع السياسية على الفنانين واختياراتهم؟ ولماذا اخترتم تحديداً هذا الحدث؟
لا أظن أنه من الممكن تقديم فن منفصل في جوهره عما يحدث في العالم. الفن مرتبط بالسياسة بشكل عضوي، ولا أعني بذلك الخطابات أو الشعارات بالطبع. بالنسبة لي، لا أفهم كيف يمكن للفنان أن يقدم عملاً غير معني بما يحدث حوله، وكيف يمكن أن ينفصل عن اليوم والشهر والسنة التي يُقدم فيها العمل! كفنانين، وخاصة كفنانين عرب، نحن في قلب حدث كارثي مستمر منذ عقود، وهو الحدث الذي يتحكم في تفاصيل حياتنا اليومية، ولا يمكن إلا أن يكون المحرك الأساسي لإنتاجنا الفني. انفجار مرفأ بيروت هو حدث ضخم بالنسبة للبنان، وللعرب، وللعالم أجمع؛ هو مثال على الخراب الذي نعيشه، وهو حدث تراجيدي يجمع في تفاصيله كوارث المنطقة المستمرة.

حدثينا عن بداياتك في المسرح، وكيف تركت دراسة الصيدلة من أجل الفن؟ وكيف أثر هذا القرار على مسيرتك الفنية؟
رغبت أن أكون ممثلة منذ عمر الخامسة رغم أنني لم أجرب التمثيل مطلقًا قبل دخولي المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق. ولدت ونشأت في أسرة ثقافية فنية، وشاهدت وأنا طفلة معظم عروض المسرح التي كانت تُقدم في دمشق. عندما كبرت، أردت أن أكون راقصة وليس ممثلة، وخلال ذلك الوقت، درست الصيدلة في انتظار سفري لدراسة الرقص في تشيكوسلوفاكيا (التشيك حاليًا). لكن فجأة، تذكرت أنني أريد أن أكون ممثلة وليس راقصة، فتخليت عن دراسة الرقص وتقدمت لامتحان القبول في المعهد العالي للفنون المسرحية وقُبلت. حاولت التوفيق بين دراسة المسرح والصيدلة، لكنني لم استطع. في النهاية، درست الصيدلة لمدة ٤ سنوات وتوقفت عند سنة التخرج، واخترت المسرح بشكل نهائي.

عشت طفولتك وسط تنوع طائفي. كيف أثر ذلك في نشأتك ومسيرتك الفنية؟
أعتبر نفسي من المحظوظين القلائل الذين عاشوا في وسط متنوع طائفياً وعرقياً. نشأت في حي يضم جميع الأديان والطوائف والأطياف السورية، وعشت سوريا الحلم في طفولتي ومراهقتي، لكن للأسف شاهدت هذا الحلم يتكسر شيئاً فشيئاً فيما بعد. أظن أن هذه النشأة جعلتني شخصاً غير منغلق، وفتحت وأغنت مخيلتي بألوان وأصوات وموسيقى وروائح ساحرة التنوع، وهو ما أثر جذريا على ما أنا عليه الآن.

سبق أن قدمت دور «ميديا» في مسرحية «آي ميديا». هل تتعمدين اختيار أدوار تراجيدية جادة؟
إطلاقًا، لست في الحياة شخصية تراجيدية أو جادة أبداً، ولا أسعى لهذا مطلقاً. لكن ربما يحمل حضوري عمقاً تراجيدياً ما! في الواقع، لا أحب مسرح الثرثرة، ولا المسرح الطبيعي الواقعي؛ أحب ما تقدمه التراجيديا من تطرف في المشاعر ومن اختزال في الكلام، لأنها تحرك الذاكرة الجمعية العميقة اللاواعية لدى الممثل وتعيده إلى الأصل المختزل المكثف.

ما سبب اهتمامك بتقديم أعمال تتناول موضوعات النزوح والهجرة وقهر المرأة؟ وهل تؤثر هذه الأعمال في المجتمع؟
في الحقيقة، لا أبحث تماماً عن هكذا أعمال بقدر ما تبحث هي عني. لا أعتبر نفسي كممثلة معنية بطرح قضايا بقدر ما أنا معنية بالمشاركة في أعمال جدلية بشكل ما، أعمال ذكية وجريئة في طرحها سواء على صعيد النص أو الشكل. لا أعرف مدى تأثير هذه الأعمال في المجتمع، لكن ما يعنيني هو أن يطرح العمل أسئلة ويفتح مساحة للتفكير والخيال.

ماذا أضافت لك باريس كفنانة وإنسانة؟ ولماذا اخترت الإقامة فيها؟
باريس، أو فرنسا بشكل عام، بصفتها نقطة التقاء ثقافية أساسية، ساهمت بشكل كبير في تشكيلي كممثلة، بما تقدمه لي من فرصة للاطلاع على كم هائل ومتنوع من التجارب الفنية، والمشاركة في تجارب فنية متنوعة، ولتعزيز حرية أدواتي وحريتي كممثلة. جاء خياري للإقامة فيها تدريجياً نتيجة ارتباطي شيئاً فشيئاً بمشاريع فنية فيها.

هل ساهمت إقامتك في باريس في تغيير الصورة النمطية للمرأة العربية؟ وكيف يمكنك كفنانة أن تساهمي في ذلك، سواء في المجتمع الغربي أو في مجتمعاتنا العربية؟
أظن أن هذا التغيير يتطلب زمناً طويلاً، خصوصاً أن معظم الشعوب تميل نحو الانغلاق في الفترة الأخيرة، مما يعزز الصور النمطية المسبقة لديها عن الآخر. بالتأكيد يتم النظر إليّ، شئت أم أبيت، كفنانة عربية أو من أصول عربية، لكني صراحة لست معنية بهذا ولا سعيدة بهذه التصنيفات. أعتبر ذلك انغلاقاً أن يتم التأكيد على أصولي في معرض الحديث عني كفنانة. لا شك أنني أحمل الثقافة العربية بشكل طبيعي، لكنني لا أتحمل مسؤولية تغيير صورة المرأة العربية أو غيرها، سواء في أوروبا أو في المجتمعات العربية. أنا معنية بتقديم فن غير مدّع يشبهني وينطلق من تجربتي وتجارب الأفراد الذين أتعاون معهم.

كنت محظوظة بالتدرب على يد أوجينيو باربا، وكذلك مع آريان منوشكين وماتياس لانغوف. حدثينا عن تأثير كل منهم عليك، وما الذي استفدتيه منهم؟ وما الذي يميز أسلوب أوجينيو باربا في الإخراج؟
شاركت في ورشات تدريبية مع عدد من مدربي وأساتذة المسرح في العالم، وتعلمت كثيراً من كل من عملت معه. الملاحظات التي تلقيتها من أساتذة المسرح مثل باربا ومنوشكين ولانغوف هي ملاحظات مفصلية في عملي كممثلة. تعلمت من منوشكين مثلاً أن لا أسعى للفعل وأنا على خشبة المسرح، وأن أكتفي بأن أكون هنا والآن، وهنا أسمع وأرى وأكون. التمارين التي قدمها

المسرح العربي في حاجة لكسر التنميط والخروج من سطوة بعض التجارب المسرحية

إقامتي في باريس فرصة للاطلاع على تجارب فنية متنوعة

أعضاء فرقة الأودين تياتر ويوجينيو باربا تشكل جزءاً لا يتجزأ من روتيني اليومي. بالنسبة لباربا، لم أعمل معه كمخرج، إنما شاركت في ورشة عمل معه ومع فرقته.

شاركتِ في عدة أعمال سينمائية، من بينها عملان تم اختيارهما للمشاركة في مهرجان كان. كيف أثرت هذه التجارب على مسيرتك الفنية؟
كان لي الحظ أن أشارك في أول فيلم سينمائي وهو فيلم «صندوق الدنيا» لأسامة محمد، الذي كان أول فيلم سوري يتم اختياره في العروض الرسمية في مهرجان كان. والفيلم الثاني، وهو «باب الشمس» ليسري نصرالله، فقد اختير أيضاً في العروض الرسمية في كان. بالطبع، كانت هذه فرص ثمينة لي كممثلة، من ناحية العمل مع مبدعين مثل أسامة محمد ويسري نصرالله، الذين يختلف كل منهما عن الآخر فنياً ويتشابهان بقلقهما الإبداعي وعشقهما للممثل. دون شك، هذه المشاركات طورتني وهي جزء مهم من تجربتي، وتصب في شكل خياراتي القائمة على المغامرة والاكتشاف.

قدمتِ العديد من الشخصيات. أيها كانت الأقرب إليك وتفاعلتِ معها بشكل أكبر؟
الحقيقة أن كل تجربة هي مرحلة مهمة في حياتي تركت أثراً في شخصيتي. شخصية «شمس» في فيلم «باب الشمس» رافقتني طويلاً دون شك، بسبب كثافتها وتفاصيلها. كذلك، شخصية «نينا» من مسرحية «النورس» لتشيخوف رافقتني ومازالت منذ بدأت حياتي كطالبة تمثيل إلى اليوم. أما «ميديا»، فقد اكتشفت مؤخراً أنها أثرت على حياتي ومشاعري لفترة طويلة. أميل للاعتقاد بأنه لا توجد شخصية بقدر ما يوجد تلاقي بين الممثل والنص في لحظة محددة، الآن وهنا.

حدثينا عن علاقتك الفنية مع الكاتب والمخرج سليمان البسام والتي استمرت لأكثر من ١٢ عامًا. ما سر الاستمرارية والكيمياء بينكما؟
أنا وسليمان ومنذ لحظة التعاون الأولى أدركنا أننا لن ننفصل فنياً. الكيمياء التي لمسناها فوراً بيننا كانت وما زالت مذهلة. نتشارك حبنا للغة الشعرية المكثفة الغير شاعرية، العميقة والخفيفة معاً. نتشارك هوسنا بالتغيير وتكسير ما نعرفه، ونتشارك الملل الشديد من تكرار أنفسنا وسماع صوتنا يتكرر. نتشارك أيضاً علاقتنا بالفن التي لا تنتهي بنهاية البروفة أو العرض، وحاجتنا الشديدة للاستمتاع بكل لحظة. هذا التعاون القائم على الثقة الهائلة قد تكامل بوجود شركاء يحملون نفس الطبيعة الهوسية المجددة، كالسينوغراف إريك سوييه والموسيقيين عبد قبيسي وعلي حوت، وجميع أفراد فرقة «سبب»

ما الذي يميز سليمان البسام عن غيره من المخرجين والكتاب الذين عملتِ معهم؟ وهل تعكس كتاباته دائما ميولك الفنية؟
سليمان، كما ذكرت، يشبهني كثيراً، كأنه توأم روحي حرفياً. لغته تشبهني، وهي اللغة التي أحبها. سليمان مرن جداً، ويمتاز بأنه لا يخاف ككاتب من تغيير نصه، بالعكس، وكمخرج لا يخاف من منافسة الممثل أو باقي الفريق له. بالعكس، العمل معه هو عمل خلق جماعي ممتع ومسلي للغاية.

لابد أن يطرح العمل أسئلة ويفتح مساحة للتفكير والخيال

هل تتدخلين في النص المكتوب أو تقدمين مقترحات للدور أو العمل ككل؟ وهل كانت هناك إضافات منك في مسرحية «صمت»؟
منذ سنوات طويلة، أصبحت أميل للعمل مع مخرجين لا يخشون التعاون مع الآخرين. سليمان، مثلاً، يرسل لي النص عندما يكتبه، وأرسل له ملاحظاتي، وأحياناً يضيف ارتجالاتي النصية خلال البروفات على النص الأصلي. حدث هذا في «آي ميديا»، مثلاً. في «صمت»، قمت بترجمة وتعريب نص سليمان الذي كتبه بالإنجليزية، وأنا فعلاً فخورة بذلك وبأني استطعت نقل روح وإيقاع النص الأصلي للعربية، وفخورة بالنسخة التي توصلنا لها.

ما الدور الذي تعتبرينه نقطة تحول في مسيرتك المهنية، سواء في المسرح أو في وسائط أخرى؟
بالتأكيد، «شمس» في «باب الشمس» ليسري نصرالله، وبداية تعاوني مع سليمان البسام في ٢٠١٢، هي نقطة تحول في حياتي، وحتماً «ميديا» كانت نقطة مفصلية توجت تعاوننا. دوري في «عساه يحيا ويشم العبق» لعلي شحرور، وهو بداية تعاوني مع علي، كان نقطة مفصلية في حياتي أيضاً. كما أن «ريم» في عرض «Two Palestinians Go Dogging» إخراج عمر العريان في مسرح الرويال كورت/لندن، كان أيضاً مفصلياً.

ما النص أو الدور الذي تتمنين تقديمه على خشبة المسرح؟ ومن المخرج أو الكاتب الذي تودين العمل معه؟
لا أسعى لأداء أدوار معينة قدر ما تعنيني التجربة بحد ذاتها والشركاء. أتمنى أن أكتشف نفسي في مساحات جديدة، أن أتفاجأ مما يمكن أن أقدمه، وأن أستمتع دائماً.

كيف ترين واقع المسرح في سوريا في ظل التحديات المستمرة؟ وكيف أثرت الحرب على الفنانين السوريين؟
مع الأسف الشديد، لست مضطلعة بشكل جيد على التجارب السورية الحالية. أعرف أن الوضع حتماً ليس كما يتمناه المسرحيون السوريون. الحرب أثرت على أحلام الفنانين، وهناك شح في الإمكانات وعزلة. سوريا ما زالت في حالة حرب وما زلنا نعيش تبعاتها سواء كنا في الداخل أو في الخارج. أظن أننا نحتاج زمناً أطول لنفهم ما حصل لنا، وربما نستطيع حينها أن نخلق فناً يكون بقوة وعمق الزلزال الذي قلب حياتنا رأساً على عقب.

كيف ترين المسرح اليوم في الوطن العربي مقارنةً بما تشاهدينه في باريس والدول الغربية الأخرى؟
هناك مسرح مؤسسات ومسرح مستقل، ولدي انطباع أن مسرح المؤسسات هو مسرح كهل منفصل عن تطور الحركة المسرحية في العالم. المسرح المستقل برأيي أكثر حرية وشباباً. ألاحظ أيضاً ميلاً للعروض الضخمة على صعيد السينوغرافيا والتصور دون بحث عن التفرد والخصوصية. أعتقد أن هناك حاجة لكسر التنميط في المسرح العربي والخروج من سطوة تجارب مسرحية كانت مهمة في حينها، لكنها صارت نمطاً يحتذى ويكرر دون أن تخلق. هناك تجارب شابة مبدعة ومهمة يتم الاحتفاء بها خارج العالم العربي عموماً، دون أن تكون معروفة للجمهور العربي بسبب آليات اختيار العروض في المهرجانات الرسمية وآليات التمويل، وسيطرة جيل معين وأفكار معينة على المسرح العربي. باختصار، نحتاج ثورة على كل هذا.

«بـلاك»..

عرض مسرحى نور على نور

أشرف فؤاد

«Black» هو فيلم درامي هندي صدر في عام ٢٠٠٥ من إخراج سانجاي ليلا بهنسالي وبطولة أميتاب باتشان وراني موكيرجي، الفيلم مستوحى من حياة ومعاناة الكاتبة والمحاضرة الأمريكية هيلين كيلر، ويتناول قصة فتاة صماء وعمياء ومعلمها الذي يساعدها على التغلب على تحدياتها والتواصل مع العالم .

قصة الفيلم هي لفتاة اسمها ميشيل، تعاني تقريبا منذ عامها الثاني من إعاقة جسدية بحيث أنها لا تستطيع لا الكلام ولا السمع، وأكثر من ذلك لا تستطيع البصر، وبالتالي كان أمر تعلمها أشبه بالمعجزة، معجزة تحققت على يد معلم اسمه "سهاي" والذي استطاع أن يعلمها بل أكثر من ذلك استطاع أن يدخلها الجامعة لتتخرج في مجال الفن، لم تختلف قصة المسرحية لكلا من الكاتبة إسراء محبوب والمخرجة تغريد عبد الرحمن كثيرا عن قصة الفيلم الهندى، سوى فى تغيير بعض الأسماء الهندية وتمصيرها إلى اسماء مصرية، فقد وضحا مدى تأثرهم الشديد بالفيلم حتى فى اقتباس اسم الفيلم نفسه "Black " ليكون اسما للمسرحية ايضا دون ادنى تغيير .

أن لقصة هيلين كيلر الحقيقية جوانب كثيرة لم يتطرق لها كلا من الفيلم أو المسرحية، لو كانت استغلت الكاتبة إسراء محبوب بالاتفاق مع المخرجة تغريد عبد الرحمن تلك الجوانب المخفية عن المتلقى لقصة كيلر الحقيقية، لتفردت كثيرا عن الفيلم وأضافت على المسرحية إبهارا وروعة أكثر من روعتها التى أشاد بها جمهور المتلقى، فحياة هيلين كيلر مليئة بالعديد من الأحداث والنجاحات والمعجزات التى لم ولن تتكرر فى عالم ذوى الاحتياجات الخاصة، ولكن الفيلم الهندى فى تناوله لقصة كيلر ركز أكثر على بطولة المعلم الاستثنائية، فى نجاحه الفذ فى تحويل كيلر من فتاة همجية إلى فتاة اكثر هدوءا وتحضرا واستجابة تعليميا وسلوكيا، ولك أن تعلم عزيزى القارئ أن فى القصة الحقيقية لكيلر كانت من قامت بتعليمها وتدريبها هى معلمة رائعة تدعى «آن سوليفان» وليس معلما كما قام بدوره النجم الهندى «اميتاب باتشان»، وهذه العلاقة النسوية بينهما كانت ستفتح آفاقا أرحب وأوسع للإبداع المسرحى أو حتى السينمائى .

ولدت هيلين آدامز كيلر في ٢٧ يونيو من عام ١٨٨٠ في توسكومبيا بولاية ألاباما الأمريكية، وتوفيت في ١ يونيو من عام ١٩٦٨ في ويستبورت بكونيكتيكت في الولايات المتحدة، وكانت هيلين كيلر في أوائل القرن العشرين واحدة من أشهر النساء في العالم فقد كانت كاتبة، وفاز فيلم عن حياتها بجائزتي أوسكار، وظل رؤساء الولايات المتحدة يستشيرونها ويستمعون لنصحها لأكثر من ٦٠ عاما .

و أُصيبت كيلر في سن ١٩ شهرا بمرض (ربما الحمى القرمزية) أفقدها حاستي السمع والبصر، وعندما فحصها المخترع ألكسندرغراهام بيل (مخترع التليفون)، وكان صديقا لوالديها، وهي في سن السادسة، أرسل إليها معلمة تبلغ من العمر ٢٠ عاما تدعى آن سوليفان (ماسي) من معهد بيركنز للمكفوفين في بوسطن، والذي كان صهر بيل يديره .

وقد بقيت سوليفان، وهي معلمة رائعة، مع كيلر من مارس من عام ١٨٨٧ وحتى وفاتها في أكتوبر من عام ١٩٣٦، لتستمر حياة كيلر من بعد وفاتها ثلاثون عاما أخرى بدونها، وكان أول شيء فعلته آن سوليفان مع الصغيرة هيلين هو اصطحابها إلى مضخة مياه وعندما تناثر الماء على يدي الصغيرة، كتبت كلمة ماء في يدها، وفي ذلك اليوم تعلمت هيلين كيلر ٣٠ كلمة، وفي غضون أشهر، تعلمت كيلر الشعور بالأشياء وربطها بالكلمات المكتوبة بإشارات الأصابع على راحة يدها، وقراءة الجمل من خلال الشعور بالكلمات النافرة على الورق المقوى، وإنشاء جمل خاصة بها عن طريق ترتيب الكلمات في إطار، وخلال الفترة من ١٨٨٨ إلى ١٨٩٠ أمضت الشتاء في معهد بيركنز لتتعلم لغة برايل، ثم بدأت عملية بطيئة لتعلم التحدث تحت إشراف سارة فولر من مدرسة هوراس مان للصم في بوسطن أيضا، كما تعلمت قراءة الشفاه من خلال وضع أصابعها على شفتي وحنجرة المتحدث بينما يتم تهجئة الكلمات لها في نفس الوقت، وفي سن الرابعة عشرة، التحقت بمدرسة رايت-هوماسون للصم في مدينة نيويورك، وفي سن السادسة عشرة التحقت بمدرسة كامبريدج للشابات في ماساتشوستس، وتم قبولها في كلية رادكليف عام ١٩٠٠ حيث تخرجت بامتياز عام ١٩٠٤ لتكون أول خريجة صماء وكفيفة في كلية رادكليف (الآن جامعة هارفارد)، وقد واصلت هيلين كيلر التعلم ليس فقط باللغة الإنجليزية، ولكن الفرنسية والألمانية واليونانية واللاتينية، وبعد أن طورت مهارات لم يقترب منها أي شخص من ذوي الاحتياجات الخاصة، بدأت كيلر في الكتابة عن العمى، وهو موضوع كان من المحرمات في المجلات النسائية بسبب علاقة العديد من الحالات بالأمراض التناسلية، وقد قبل إدوارد دبليو بوك مقالاتها في مجلة ليدز هوم جورنال، وحذت حذوها المجلات الكبرى الأخرى مثل ذي سينشري وأتلانتيك مانثلي وغيرها، وفي عام ١٩١٣، بدأت في إلقاء المحاضرات (بمساعدة مترجم)، في المقام الأول نيابة عن المؤسسة الأمريكية للمكفوفين، وقد أخذتها تلك المحاضرات في جولات في جميع أنحاء العالم .

و عندما سافرت حول العالم لم يكن ذلك فقط من أجل قضيتها الخاصة، ولكن من أجل الجميع، وأصبحت هيلين كيلر ناشطة في حملة من أجل حقوق الأشخاص من ذوي الاحتياجات الخاصة، وقد أقنعت الكونغرس بتغيير القانون بحيث تصبح الكتب المكتوبة بطريقة برايل متاحة في المكتبات، وقد كان لجهودها من أجل تحسين علاج الصم والمكفوفين تأثيرا في إخراج المعاقين من المصحات، كما شجعت

على تنظيم لجان للمكفوفين في ٣٠ ولاية بحلول عام ١٩٣٧، كما كانت معارضة لعمليات الإعدام خارج نطاق القانون، وقد أيدت في وقت مبكر الجمعية الوطنية للنهوض بالملونين، كما دعمت تحديد النسل، وقد كتبت عن حياتها في العديد من الكتب، بما في ذلك قصة حياتي عام ١٩٠٣، والتفاؤل عام ١٩٠٣، والعالم الذي أعيش فيه عام ١٩٠٨، والنور في ظلامي عام ١٩٢٧، وصحيفة هيلين كيلر عام ١٩٣٨، والباب المفتوح عام ١٩٥٧.

كما كتبت العديد من الكتب حول القضايا الاجتماعية مثل الفصل العنصري، وحق المرأة في التصويت، والرأسمالية والنضال الطبقي ودعم حقوق العمال وعدم المساواة التي لا تزال قائمة حتى اليوم، وهي الكتب التي تم نشرها في جميع أنحاء العالم، وعندما كان النازيون يحرقون الكتب اعتبرت كتبها خطرة بما يكفي لحرقها، وكتبت كيلر ١٤ كتابا وأكثر من ٤٧٥ خطابا ومقالا، وفي الحرب العالمية الثانية، أطلقت حملة من أجل قبول جميع الفارين من الفاشية في أمريكا، وأمضت فترة الحرب العالمية الثانية في زيارة مستشفيات الجيش للتخفيف من آلام الجرحى، لقد أرادت أن تناضل من أجل حقوق جميع الناس فشاركت في تأسيس اتحاد الحريات المدنية الأمريكية مع الناشط الأمريكي في مجال الحقوق المدنية، روجر ناش بالدوين، وآخرين في عام ١٩٢٠، ومازال اتحاد الحريات المدنية الأمريكية يحمي حقوق العمال حتى يومنا هذا.

وفى مسرحية «بلاك» موضوع النقد، ظهرت الرؤية الفنية عند كلا من إسراء محبوب ككاتبة وتغريد عبد الرحمن كمخرجة متأخرا، فى اللحظة التى فارق فيها المعلم رفعت لتلميذته سعاد الكفيفة الصماء عند وصولها لمرحلة المراهقة، بعدما أيقن أن وجوده أكثر من ذلك ليس فى صالحها، هنا فقط وفى تلك اللحظة اختلفت رؤية الكاتبة والمخرجة عن الفيلم الهندى، ففى الفيلم لم يفارق المعلم تلميذته ولكنه اصيب بالجنون ندما على قراره الذى اتخذه فى لحظة شفقة، عندما رضخ لتلميذته المراهقة فى رغبتها فى تجربة العلاقة الحميمية بينهما، ولم يلبث طويلا حتى توفى ليترك تلميذته المراهقة لتواجه الحياة وحدها معتمدة على نفسها .

اما فى المسرحية كان للكاتبة إسراء محبوب وجهة نظر أخرى عندما جعلته يرفض تلك العلاقة ويتركها ويهرب بعيدا عنها دون رجعة، لتواجه الحياة وحدها من بعده متخبطة فى مشاعرها بين الحنين وانتظار عودته، وبين نسيانه واستكمال الحياة وحدها من بعده بعدما تأهلت لذلك على يديه طوال السنوات الماضية، القرار مختلف عند المعلم رفعت ما بين الفيلم والمسرحية، ولكن النتيجة فى كلاهما واحدة الا وهى ضرورة استكمال « سعاد « لمسيرة الحياة وحدها بعد فراق معلمها والاعتماد على نفسها فقط دون اللجوء لمساعدة أحد .

إذن القرار المتفرد كان من كتابة إسراء محبوب، بينما النتيجة عبرت عنها تغريد عبد الرحمن اخراجيا من خلال رؤية مغايرة للفيلم تماما، ومن خلال صورة بصرية معبرة جيدا للمتلقى واختزلت فيها كل الكلام، بأن رمزت للتخبط النفسى الذى عانت منه سعاد بعد هروب معلمها بعودتها مرة اخرى إلى نقطة الصفر، برؤية طيف سعاد الهمجية الصغيرة ذات التصرفات الوحشية يطاردها فى كل احلامها ويقظتها، مما يجعلها فى حالة عدم اتزان وتوتر وقلق بشكل دائم، حتى ينتهى العرض على صورة بصرية فى منتهى الإبداع وغاية فى التعبير، من خلال احتضان « سعاد الكبيرة « لطيف « سعاد الصغيرة « جلوسا فى مقدمة المسرح حيث الصدق الفنى، فى رمزية معبرة عن التصالح مع ذاتها وقرارها بالعناية بها والإعتماد على نفسها .

كان فى إختيار تغريد عبد الرحمن لممثلى العرض مشقة كبيرة وبالأخص فى دور « سعاد « فى مرحلة الطفولة، حيث أن الشخصية ذاتها تحتاج إلى تدريب وجهد مضنى حتى تستطيع اى طفلة أن تستوعبها آدائا واحساسا، فى وقت ضيق لإنجاز العرض قبل بداية مهرجان نقابة المهن التمثيلية من اجل المشاركة به، حتى وقع اختيارها على الطفلة « سولاف محمد « التى بمجرد علمها بنجاح طفلة سابقة عنها فى الدور من قبل، وبخصوصية الدور وصعوبته وابهاره تحدت نفسها حتى تكون جديرة به فواصلت العمل اناء الليل والنهار مع المخرجة وفريق عملها حتى تعلمت لغة الإشارة من الممثلة لقاء الصيرفى، وكيفية التوحد مع دور الكفيفة الصماء حركيا وصوتيا دون أدنى اخطاء، حتى صارت مهمة تغريد عبد الرحمن معها اشبه بالمهمة الحقيقية للمدربة « آن سوليفان « مع « هيلين كيلر « الطفلة المعجزة فى الحقيقة، أو اشبه بمهمة اميتاب باتشان مع تلك الطفلة فى الفيلم سيان، وكلاهما بالفعل نجح فى مهمته التدريبية تغريد عبد الرحمن مسرحيا مع سولاف محمد، و« آن سوليفان « واقعيا مع « هيلين كيلر «، فرأينا الطفلة « سولاف محمد « تتوحد تماما مع شخصية الطفلة « سعاد « فى تجسيدها الحركى والصوتى لطفلة صماء عمياء من ذوى الاحتياجات الخاصة، لتبهر معها جمهور المتلقى وتنال منه تصفيق حار طوال احداث العرض حتى ظهورها الأخير فى تحية الجمهور .

اما يار ا المليجى من جسدت امتداد الطفلة سعاد فلم تختلف كثيرا عن مثيلتها الصغيرة، فأبهرت كل الحضور ولم تنقطع وصلات التصفيق بظهورها، حيث من ذكائها الفنى انها لم تبدأ مشاعرها من نقطة الصفر، بل يتضح لكل من يعى اصول المسرح جيدا انها اخذت واستمدت مشاعرها من الطفلة ذاتها سواء فى حركتها أو طريقة تعبيرها حتى تكون امتدادا جيدا لها، لأن اى اختلاف فى الآداء ما بينها وبين الطفلة سيحدث ذلك فجوة كبيرة عند جمهور المتلقى فى منطقية الأحداث والشخصية ذاتها، كما انها توحدت بشكل كامل مع الشخصية لدرجة أن بعض جمهور المتلقى تعرف عليها بصعوبة عندما واجهته فى التحية بعد نهاية العرض .

اما عن محمود سليمان من جسد شخصية المعلم رفعت ببراعة، فلم اجد ادنى تشابه بينه وبين شخصية اميتاب باتشان فى الفيلم أو اى محاولات منه لتقليده، حيث حرص على عدم التأثر به ولربما لم يشاهد الفيلم من الأساس، حيث جاءت شخصيته فى المعلم متفردة تماما وبعيدة كل البعد عن

الشخصية فى الفيلم، حيث جسدها من منطلق عاطفى بعيدا عن قسوة اميتاب باتشان فى الفيلم، وان كانت له ايضا بعض مواقف القسوة القليلة مع تلميذته ولكنه حرص على آدائها من منطلق شخصيته هو لا شخصية اميتاب باتشان، فشعر جمهور المتلقى معه انه يشاهدها لأول مرة من فرط صدقه فى آدائها وتوحده معها وجدانيا وتعبيريا .

أجادت نورهان صالح فى دور الأم العطوفة على ابنتها والمتمسكة بأمل شفائها حتى النهاية دون كلل أو يأس أو ملل، حتى تنجح فى العثور على المدرب الشهير الذى سيكون فيما بعد هو نور عين ولسان حال ابنتها، كما نجح ايضا يوسف رزق من جسد دور الأب فى أن يكون النقيض تماما لحنان الأم وعطفها، من خلال ابراز مدى قسوته على ابنته والتأكيد على ملامح شخصيته الأرستقراطية سواء فى طريقة الحديث الخاصة به أو فى تعبيرات وجهه أو حتى حركته، فأستفز كل جمهور المتلقى ليكون ذاك الإستفزاز هو أكبر دليل لنجاحه .

آية خلف من جسدت شخصية الدادة عنايات فقد نجحت فى أن تضيف بروحها المرحة للشخصية خفة ظل تلقائية، اسهمت إلى حد كبير فى التخفيف من مآساوية القصة على جمهور المتلقى ورسم البسمة على شفاهم، كذا شكل محمد سمير ثنائى كوميدى ناجح ومتناغم مع آية خلف فى دور السفرجى برغم صغر مساحة دوره .

و اخيرا محمود عساف من جسد شخصية المساعد للمعلم رفعت بلمحة كوميدية، فكان فى منطقة محايدة ما بين الكوميديا وتراجيديا العرض، يعى جيدا بذكاء متى واين ولمن يكون الإفيه فى عرض يتسم طابعه الخاص بالتراجيديا من بدايته لنهايته، وان اى افيه كوميدى فى غير محله قد يؤدى بالعرض المسرحى إلى الهاوية .

الديكور لرنا أشرف جاء على شكل أربع مستويات، كل مستوى منهم له دور وظيفى معين، فعلى يسار جمهور المتلقى نجد مستوى يمثل غرفة نوم الأب حيث الكرسى والأباجورة الفخمة، وعلى يمين جمهور المتلقى نجد مستوى يمثل غرفة مكتبه حيث المدفأة الضخمة التى تحمل فوقها جهاز الجرامافون الذى يستمع من خلاله إلى الموسيقى، وفى بهو المسرح من الخلف نجد منضدة كبيرة للطعام ومن حولها عدة كراسى للجلوس، ومن امامها فضاء مسرحى فارغ يسمح أن يكون بمثابة منطقة تدريب المعلم لتلميذته، اما اسفل خشبة المسرح على يمين جمهور المتلقى نجد ديكور على هيئة مكتب صغير للمدرب رفعت يمتلئ فى خلفيته بالكتب الخاصة بعلمه ودراسته، وهو يمثل مكان لوكيشن جديد خاص به ومنفصل عن ديكور القصر تماما، وذاك ما يسمى بعبقرية الحلول المتعددة من مصممة الديكور دون الحاجة إلى تغيير لوحات أو مناظر التى تحتاج إلى الوقت والتكلفة، انما يعتمد التغيير هنا على عنصر الإضاءة فقط، والذى برع في تصميمها وليد درويش إلى اقصى حد مما جعلها شريكا للأبطال على خشبة المسرح، نظرا للدور الكبير والمزدوج لها بقيامها أولا بمهمة وظيفية فى تغيير مناظر الديكور بأقصى سرعة دون الحاجة إلى تغيير لوحاته بالكامل، وثانيا نظرا للدلالات التى ترمز من ورائها فى العرض المسرحى كما رأينا فى قناديل النور المدلاة من سقف السوفيتا والتى ترمز إلى بارقة النور والأمل التى تحدو أكثر من فرد فى ذاك العرض

برغبتهم فى تغير احوال سعاد الكفيفة الصماء من انسانة همجية إلى انسانة طبيعية تجيد التعامل مع من حولها من أشياء وأشخاص، ابتداءا من الأم المكلومة حتى الأب فالمدرب رفعت نفسه، حتى شخصية سعاد ذاتها التى ستشعر بالتحول والفارق الكبير بحياتها .

اما الملابس لسماح نبيل فقد جاءت متلائمة تماما مع طبيعة كل شخصية وما يعتريها من الداخل من صفات .

كانت الموسيقى والالحان لمحمود شعراوى معبرة عن الحدث الدرامى كل على حدة بشكل كبير، الا انها خالفت ما اتجهت اليه الكاتبة إسراء محبوب من تمصير الفيلم الاجنبى مسرحيا وجعله يتماشى مع طبيعة المجتمع المصرى، حيث جاءت الموسيقى خليطا ما بين الشرقى والغربي والهندى بما لا يتماشى مع تمصير العرض، ومن هنا حدث التناقض ما بين التمصير والألحان التى يشوبها الطابع الأجنبى، الا أن اغنية الحلم حياة من اشعار ربيع فرج وبصوت الواعدة نادين عامر، جاءت موفقة واستطاعت أن تعبر جيدا عن فحوى العرض المسرحى، ودعوته المباشرة إلى التمسك بالنور والأمل وعدم اليأس أو الاحباط إلى آخر مدى .

الدراما الحركية لمصطفى صبحى جاءت بسيطة غير معقدة وفى نطاق مضمون العرض المسرحى وفكرته .

على الرغم من نجاح كلا من إسراء محبوب ككاتبة بالتعاون مع تغريد عبد الرحمن كمخرجة فى تمصير الفيلم الهندى وتحويله إلى عرض مسرحى يتلائم مع مجتمعنا المصرى المحلى فى حقبة زمنية معينة بعد ثورة يوليو، وذاك الأمر ليس باليسير ويحسب لهم حيث أن المسرح يختلف كلية عن السينما على مستوى جميع مفرداته التى تعد الكتابة والإخراج واحدة منها، الا أن تركيزهم هنا انصب فقط على فترة تدريب المعلم للطفلة حتى وصولها إلى مرحلة المراهقة، ونجاحها فى التعامل والتعرف على كل من حولها من اشياء وشخصيات، دون الخوض فى تفاصيل كفاحها والاعتماد على نفسها فيما بعد هروب المعلم رفعت، حتى نجاحها السياسى فى تقلد اعلى المناصب ومجاورة الرؤوساء واسهاماتها بالغة الاهمية فى التأليف والكتابة والانحياز لطبقة العمال والوقوف مع السود ضد التمييز العنصرى .. الخ من الاسهامات والانجازات العظيمة التى تعد كقدوة لكل امرأة على وجه الأرض، وكان فى إمكان كل من الكاتبة والمخرجة بتلخيص كل تلك الحقبة الأخيرة والمهمة فى حياة سعاد أو (هيلين كيلر) فى مشهد مسرحى يبين للمتلقى مدى نجاحها فى الاعتماد على نفسها بدون المعلم فى المسرحية أو المعلمة فى الواقع والتى توفت قبلها بثلاثون عاما، الا أن تغريد عبد الرحمن فضلت أن تنتهى رؤيتها الإخراجية على هدف ورسالة واحدة، الا وهى فترة كفاح « سعاد / هيلين كيلر « فى تحويل حياتها من الظلام الدامس إلى النور الداخلى الذى امتلئت به كل حواسها على يد معلمها حتى استطاعت أن تحيا حياة طبيعية مثل الأسوياء بعد تحدى وصراع مرير مع الذات ضد عالم السكون والظلام الذى كانت تحيا بداخله، سبقه قبل تعليمها صراع آخر ما بين الأم والأب الذى كان فاقدا للأمل ويرغب فى دخولها لأحد الملاجئ على غير رغبة الام التى كانت تتمسك بالأمل إلى آخر لحظة عن يقين بداخلها فى القوة الداخلية التى تكمن فى قلب وعقل ابنتها، ليخرج المتلقى من العرض فى حالة تطهير كامل ويعى جيدا أن التمسك بالأمل لا يعرف المستحيلات، وانه يستطيع بالإرادة والعلم تحويل ما بداخله من يأس أو ظلام إلى نور على نور .

«يوميات ممثل مهزوم»..

لا تشتري فنك على حساب حياتك

جمال الفيشاوي

في إطار فاعليات الدورة السابعة من مهرجان القاهرة الدولي للمونودراما قدم على مسرح الغد العرض المسرحي يوميات ممثل مهزوم من إنتاج المعهد العالي للفنون المسرحية تأليف (عصام نبيل) ويمثل داخل المهرجان مصر والسعودية حيث أن العرض من بطولة (إبراهيم عمرو) والذي يمثل مصر، ومن إخراج (مطر زايد) من السعودية ويمثلها، وهما طالبان بالمعهد العالي للفنون المسرحية قسم التمثيل والإخراج. والفكرة الأساسية للعرض أنه ليس من المعقول أو من الصحيح أن يترك الإنسان التفكير في جميع مناحي حياته ويهتم فقط بالسعي وراء موهبته لتحقيق حلمة، فلابد أن يفكر ويسعى بين كل مناحي حياته، فلا يطغى حبك للفن على حياتك، وقد ناقش العرض أزمة الفنان الحقيقي المبدع صاحب القضية والرسالة، وليس الفنان المؤدي، وما يعانيه هذ الفنان المبدع في وقتنا الحالي من ازمة التشغيل، واستلهم المؤلف فكرته من نص أنطوان تشيخوف والذي عرف في الترجمات العربية باسم أغنية التيم او أغنية البجعة، حيث يجد الممثل نفسه وحيدا مع ملقن بعد انتهاء أخر ليلة عرض قبل خروجه للمعاش فقد بلغ ثمانية وستين عاما ، فيستعيد رحلته الفنية الحافلة ويتحسر على أنها انتهت أو أوشكت على الانتهاء، فقد عاش وحيداً ولم يتزوج لإنه تفرغ لحياته كممثل وأضاع فرصته في الزواج من فتاة أرستقراطية، فكانت أغنية وداعه الأخير شبيهة بأغنية البجعة وهي تقترب من نهايتها.

تدور أحداث العرض المسرحي حول إنسان مشرد يعيش في الشارع نتيجة أنه كرس حياته لفنه فقط ولن يفكر أبداً كيف يعيش حياة مستقرة هادئة وسليمة، فانتهي به الحال بأن أصبح مشرداً في الشوارع، ويعيش مع صندوق ذكرياته يتخذ منه سريراً ينام عليه، يجمع فيه بعض من مقتنيات والده المتوفى، وبعض من مقتنياته الشخصية التي صنعها بنفسه وكان يرتديها أو يستعملها إكسسوار في بعض من عروضه المسرحية، وبعض من شهادات التقدير الذي حصل عليها أثناء حرصه على تحقيق حلمه بأن يصبح ممثلاً مشهوراً، يتفاعل هذا الممثل مع من حوله من البشر في إطار أنه يحكي عن حياته وسبب وصوله إلى هذه الحالة المتردية على الرغم من أنه كان في الماضي فنان متميز ويقدم فن راقي، وقام بتمثيل العديد من الشخصيات في مسرحيات مختلفة.

في نص العرض تناص مع نصوص مسرحية أخرى فقد استعار بعض الشخصيات ومنها شخصية أوديب من نص مسرحية أوديب ملكا لسوفكليس، فاستخدم الاسم فقط ويطلقه الممثل علي أحد الجالسين من الجمهور ويتحدث معه على أساس أنه الملك ويبلغه أن الحياة في الحارة أصبحت مزعجة، ومهلكة، ثم يذكر شخصية الفتي مهران من نص عبد الرحمن الشرقاوي ويقول: (ليست العبرة أن تقهر جوعك، لكن العبرة أن تقهر إشفاقك من جوع صغارك، لأن في ذلك الإشفاق، قد يسقط كل قوي وشريف) فهي جملة مهمة في العرض حيث أن المقصود بالخطاب كل الجمهور، حيث نجد الممثل يصعد على السلم ليوجه خطابه للجميع، ومن نص صلاح عبد الصبور ليلي والمجنون يستدعي شخصية سعيد المناضل ويخبره بأنه يعرف مكان ليلى فقد كان عبد الصبور يشبه مصر بليلى وهي الفتاة التي كان يحبها سعيد، ثم يستدعي شخصية أنطونيو من نص شكسبير أنطونيو وكليوباترا وقصة الحب بينهما، فيقول (إن كأس السم لم يعد يخلصنا من عذابات الروح، كل يوم نجتر أوجاعنا، ومن جديد نشرب السم فلا يصيبنا إلا تقطيع أحشائنا لنسقط مغشياً علينا، وهكذا نموت كل ليلة، ونستيقظ متوجعين كل نهار، أما أنت فقد استرحت يا صديقي بمجرد رشفة واحدة) فيريد القول أن السم الآن لم ينهي حياة الإنسان ففي عصرنا هذا نتجرع السم يومياً لكن الموت لا يعرف طريقنا فالحياة دوامة تدور على نفس الوتيرة (اللي بنبات فيه نصبح فيه) لتوضيح مأساة حياتنا في الوقت الراهن، وهي جملة خطابية أخرى، ونجدة يستدعي أغنية عبد الحليم حافظ (أهواك واتمنى لو أنساك وانسى روحي وياك... وإن ضاعت تبقى فداك لو تنساني) ليتذكر انبهاره بأول كاست أشتراه له والدة، ثم يسترجع ذكرياته ويستدعي مرة أخرى شخصية سعيد من نص ليلي والمجنون لصلاح عبد الصبور ويقول: (هذه أخر أشعاري، العنوان طويل، يوميات نبي مهزوم يحمل قلماً، ينتظر نبياً يحمل سيفاً، هذه يومياته الاولى، يأتي من بعدي من يعطي الألفاظ معانيها، يأتي من بعدي من لا يتحدث بالأمثال، إذ تتربى أجنحة الأقوال أن تسكن في تابوت الرمز الميت،....) وتنزل الموسيقى بأغنية السيد درويش (أنا هويته وانتهيت ... وليه بقا لوم العزول) وينتهي العرض.

رؤية المخرج

قام المخرج بتبسط دلالات العرض فعندما تدخل إلى صالة العرض تجد بعض الصفوف من الكراسي وفي المواجهة لهذه الصفوف تجد بعض من الصفوف الأخرى، وفي منطقة الوسط بين الكراسي يتكون الفراغ المسرحي ونشاهد على يمين المتلقي وضعت بعض الأشياء والتي تمثل ديكور واكسسوار العرض، فنجد صندوق يستخدم كسرير وبعض من الأكياس كبيرة الحجم وضع بها بعض من متعلقات الشخص النائم على السرير، وبعض المحتويات الأخرى مثل كرسي صالون، برتكبل عليه ثلاث سلالم، صورة منظر طبيعي علقت على الحائط، بعد أن يستيقظ هذا الشخص الذي لم يذكر أسمه طوال العرض، والذي كان في حالة قلق، أثناء نومه فيشاهد الجلوس في صالة العرض، فيشتبك مع بعض منهم والجالسين على الأطراف ويضع على رأس أحدهم تاج والأخر طاقية، وعلى رقبة أحدهم شال، وعلى رقبة الأخر شال أخر، ويحاول أن يشتبك معهم بأن يقوم بحكي جزء من قصة حياته، لكن لم يتجاوب معه أحد، حيث أنه لم يعطيهم فرصة الحوار فهو يستخدمهم كتماثيل أو مانيكان، وقدم المشهد بشكل يرسم الابتسامة على وجوه الجمهور، ويشتبك معهم مرة أخري بلف الشريط الموجود داخل أشرطة الفيديو حول أقدام الكراسي التي يجلس عليها الجمهور بشكل عشوائي ومعقد وكأنهم مشاركين معه في مأساته، ونستطيع القول بأنه من المؤكد أن بعض من الجمهور الجالس يتماهى مع مشكلة هذه الشخصية ولو بقدر ضئيل، وهذا الشخص يستخدم السلالم كمسرح، يقف عليها ويقوم بالأداء التمثيلي أمام المتلقي، ويقدم بعض من مشاهد مسرحياته السابقة.

كان للصندوق الذي يتحرك على عجل دور وظيفي في العرض فاستخدم كصندوق يحتوي على ذكرياته، ثم يتشَكل الصندوق بأشكال أخرى تساعد على تصاعد الأحداث لتصل الرسالة للمتلقي، وهذا الصندوق يعبر عن أماكن عديدة، وفقا لمتطلبات نص العرض، ومنها استخدامه كمسرح عندما وقف عليه الممثل، وشبهه بالمسرح القومي والذي كان يتمنى أن يموت على خشبته، وقام الممثل بفتح الصندوق وجعله على شكل كرسي وجلس علية، وجعله على شكل رسمة لرقعه الأولى التي كان يرسمها الأطفال على الأرض عندما كانوا يردون لعب الأولى وخاصة البنات، ولعب عليها كأنه طفل، وبعد انتهاءه من اللعب وقف ليوضح لنا مدي معاناته النفسية عندما يتلاعب بمشاعره أحد مساعدي المخرجين الكبار لعشقه للتمثيل فيطلب منه مساعد المخرج أن يقوم بدور مقطف فيتعجب الممثل، ثم يطلب منه أن يقوم بدور جاموسة تنزل الماء ومن شدة الصدمة والغرابة وإصرار هذا الممثل لعودته للتمثيل مرة أخرى يقبل أن يمثل دور الجاموسة التي تسبح في الماء، لكنه يكتشف أنه لا يجيد السباحة، فيهدم حلمة، لكنه يسأل سؤالاً مهما وهو: يا ترى من في هذه الدنيا مرتاح الذي يعلم أم الذي لا يعلم، يا ترى من سيموت قبل الأخر، الذي عاش حياته كما ينبغي، أم من عاش حياته كمتفرجاً ينتظر تحقيق أحلامه، ونجد الممثل يجعل الصندوق على شَكل نعش يرقد فيها جثمان الممثل بعد موته، ثم يتطور الأمر ليعبر الصندوق عن مقبرة يدفن بداخلها الممثل ، ولكننا للأسف نرى أن هذا الشخص عندما مات ظهرت قدمة من النعش، كما تظهر قدمة أيضاً من داخل قبرة. لقد عاش هذا الرجل حياة بائسة مهزوما،

حتي في مماته لم يسعه القبر.

لعبت الإضاءة دورا مهما في العرض لتحقيق الحالة الشعورية والنفسية للممثل فنجد ألون الإضاءة أزرق مائل للون السماء ليحقق الحالة العامة، واللون الأحمر عندما كان يتذكر عذابات حياته وصراعاته الداخلية بتوقفه عن العمل أثناء جلوسه على الكرسي، وفي منولوج الفتي مهران البؤرة الضوئية ذات اللون الأصفر لإظهار تعبيرات وجه الممثل، وعندما يشكل الصندوق على شَكل النعش ثم القبر نجد إضاءة الموفنج هيد المتداخلة المعبرة على كل الأفكار المشوشة والمتداخلة التي كانت في حياته.

أما الملابس الممزقة التي كان يرتديها الممثل تعبر عن أنه ممزق من داخلة وليس منظره الخارجي فقط هو الممزق.

امتلك إبراهيم عمرو أدواته واستطاع بأدائه المتميز ورسم البهجة على شفاه الجمهور أن يتفاعل معه المتلقي ويحوز قلوبهم وعقولهم ويجعلهم منتبهين له طوال العرض.

نشكر كل من شارك في هذا العرض ديكور (كريم معروف)، إضاءة (أحمد صبحي) مكياج (يارا أبراهيم)، تصميم دعاية (سعد الدين علي)، وكل من ساهم في خروج هذا العرض للنور والمعهد العالي للفنون المسرحية بقيادة العميد الأستاذ الدكتور أيمن الشيوي

«مش روميو وجولييت»

كوميديا موسيقية تعالج الفتنة الطائفية بالحب والفن

أسامة جاد

على الرغم من التأكيد في عنوانها على أنها «مش روميو وجولييت» إلا أن كل ما في المسرحية التي أعدها وأخرجها للمسرح القومي المخرج الكبير عصام السيد، وشارك في إعدادها محمد السوري، وكتب الصياغة الشعرية للحوار فيها الشاعر الكبير أمين حداد، يحيل إلى رائعة وليام شكسبير الأشهر «روميو وجولييت».

فهناك أولا تيمة العداء بين عائلتين التي تقف حجرا أمام علاقة الحب بين روميو وجولييت في نص شكسبير، وتجلت في المسرحية في العداء الطائفي داخل المدرسة، وقد أشعلت شرارته شائعة عن علاقة حب بين اثنين من المدرسين: زهرة المسلمة، ويوسف المسيحي.

وعلى الرغم من تأكيد الاثنين أن الحب بينهما أخوي، هو حب في الإنسانية والوطن والحياة والذكريات المشتركة، فإن تيمة الحب الذي ينشأ في بيئة محتقنة ظلت مؤشرا صريحا يحيل إلى مسرحية شكسبير.

هناك أيضا مسرحية «روميو وجولييت» الأصلية التي قررها مدير مدرسة الوحدة كنشاط طلابي يضاف إلى أعمال السنة، في محاولة مبتكرة لاحتواء الفتنة الناشبة في المدرسة وتعزيز قيمة الحب بين الطلاب والمدرسين، الأمر الذي يجعل «روميو وجولييت» حاضرة بقوة عبر لعبة المسرح داخل مسرح، التي وظفها عصام السيد ببراعة.

نحن إذن في مسرحية هي «مش روميو وجولييت»، ونقدم من خلالها بروفات مسرحية «روميو وجولييت» في مشاهد الشرفة والمبارزات وحوارات العائلتين، ولا مانع من الإشارة إلى مسرحية شكسبيرية ثانية في استخدام طبق التقاط بث تليفزيوني بوصفه القمر، وسلم متحرك بوصفه الشرفة، في تناص طريف مع المشهد التمثيلي لفرقة الحرفيين في «حلم ليلة منتصف الصيف».

ومع ذلك فالمسرحية (الإطار) هي بالفعل «مش روميو وجولييت»، فالحدث فيها لا يقع في فيرونا الإيطالية وإنما في حي شبرا القاهري العريق، والصراع فيها ليس صراع عائلتين، وإنما هو صراع طائفي أثارته طيور الظلام الطارئة على مجتمعنا المصري، والتي ارتدت شخوصها في العرض ملابس سوداء منسدلة توحي بالشر والظلامية والشيطنة.

أما الحب في المسرحية فليس حب الذكر للأنثى والأنثى للذكر، بقدر ما هو حب الإنسان للإنسان والجار للجار والزميل للزميل والمواطن للمواطن.

ولعل أهم ما يميز مسرحية «مش روميو وجولييت» أنها «كوميديا موسيقية» Musical أو هي «أوبريت»، فالأوبريت، بحسب المعجم المسرحي لفنون العرض، تتداخل في كثير من الأحيان مع الكوميديا الموسيقية ذات الأصول الإنجليزية لدرجة يصعب معها التمييز بينهما، ويمكن أن يصنف العمل الواحد تارة كأوبريت وتارة ككوميديا موسيقية وتارة كأوبرا بالاد، وبخاصة أن هناك ندرة حقيقية في هذا النوع المسرحي في أعمالنا المسرحية المعاصرة، حتى وإن اعترفنا بأن تراثنا المسرحي شهد العديد من الأوبريتات في مطلع القرن الماضي. فقد سمح الطابع الغنائي للمسرح في بداياته المعاصرة في مصر باستيعاب الأشكال والأنواع المسرحية الموسيقية والغنائية ومن ضمنها الأوبريت، خاصة وأن هذه الأنواع تضمن إقبال الجمهور الذي يجذبه الغناء، بالإضافة إلى انتقال الكثير من المغنين ومنشدي الأناشيد الدينية إلى عالم المسرح ومنهم سلامة حجازي وسيد درويش ومنيرة المهدية وغيرهم.

ولأنها كوميديا موسيقية، فمن الطبيعي أن تكون حكايتها بسيطة مع حبكة مشوقة، تعمد إلى إبراز الإلقاء المُنغَّم Recitative في الحوار، وخضوع الحدث بشكل دائم للانقطاع لتقديم الرقصات والأغاني، حيث تعطي الكوميديا

الموسيقية المتفرج إمكانية الهروب من الواقع إلى عالم الحلم.

وهكذا تُعالج مشاكل الحياة اليومية من خلال السحر والعجائبية، كما أن المشاكل الاجتماعية والاقتصادية تُحل دائما بنظرة توفيقية، لا سيما وأن غلبة طابع الإمتاع والإبهار تحوِّل ما هو درامي في الحكاية إلى مشهد بصري، الأمر الذي يتناسب مع مفهوم «المسرح الشامل» وهو مسرح يجمع بين فنون متنوعة، سمعية وبصرية، كالرقص والغناء والموسيقى والديكور والحركة والإضاءة والألوان، وهو بذلك يتوجه إلى كل الحواس معا.

وهذا ما تجلى في عرض «مش روميو وجولييت» من خلال الحل السحري للأزمة الطائفية بين الطلاب، إثر نوع من إساءة تفسير عاطفة الحب، والذي تمثل في اشتراك طلاب المدرسة جميعهم في تمثيل مسرحية عن الحب، هي «روميو وجولييت»، في تأكيد على قيمة كل من الحب والفن على حد سواء في معالجة أمراض المجتمع. بينما اعتمدت المسرحية في تنفيذها على الرقص والتعبير الحركي، حيث استطاعت مصممة الاستعراضات، شيرين حجازي، توظيفها وفق مقتضيات الدراما، ونجحت من خلالها في تمييز الفريقين المتصارعين من الطلاب والمدرسين في الأحداث من خلال الحاجز الوهمي الفاصل بين الفرقاء في لحظات الصراع، وتأكيد هذا الفصل بالإيماء والحركة والتكوين الجسدي، ومن ثم تذويب هذا الانفصال بين الخصوم في لحظات تشاركهم معا في أداء البروفات.

وحتى يتحقق هذا الاندماج استخدم المخرج أكثر من مستوى من عمق الخشبة لتقديم مشاهد متزامنة، من بينها مشهد بروفات قراءة النص بين الطلاب الذكور بقيادة أحدهم، علي، وإشراف الأستاذ يوسف، والطالبات الفتيات بإشراف الأستاذة زهرة، فيما سمحت ستارة شفافة في منتصف الخشبة في تحقيق نوع من المزج الإيحائي بين المجموعتين، ليكتمل المزج بين المجموعتين في مشاهد المبارزات ومشهد الشرفة في شكل لقطات متتالية بأسلوب أقرب إلى الفوتومونتاج.

كان الديكور (محمد الغرباوي) أحد أبطال العرض الأساسيين، بما سمح به من إمكانات بارعة في توظيف الإضاءة (ياسر شعلان)، وعروض الفيديو وتقنيات الجرافيك (محمد عبد الرازق) في تحويل نفس مساحات الديكور المنتظمة في ثلاثة مستويات من عمق الخشبة إلى عدة مشاهد جسدت فناء المدرسة أولا، وغرفة مدير المدرسة بعدها، ثم فصول الطلبة والطالبات، ثم قاعة البروفات المسرحية، ثم إحدى الكنائس، ثم فناء المدرسة وفي خلفيته مبناها أثناء احتراقه في المشهد الأخير.

وجاء استخدم الفيديو لعرض مشاهد تسجيلية لحي شبرا في أزمنة حديثة متنوعة بين عقود مختلفة، كما جاء استخدام الجرافيك والإضاءة ساحرا في تجسيد مشهد الكنيسة الذي ساهمت الإضاءة الزرقاء المرصعة فيه في إضفاء أجواء وادعة وشجية، كما حققت مؤثرات الجرافيك والإضاءة الشعور بالحريق الذي أشعلته طيور الظلام في المدرسة احتجاجا على التناغم والانصهار بين الطلبة مسلمين ومسيحيين، وعلى تشاركهم في تقديم عرض مسرحي، في دلالة صريحة على موقف تلك التيارات الظلامية من الفنون عموما.

أما الموسيقى (أحمد شعتوت) فهي بالضرورة أهم أبطال العرض، كونه كوميديا موسيقية، إذ كان للموسيقى النصيب الأوفر في العرض، سواء في الغناء المنفرد المتبادل بين الحوارات، أو في الحوارات المنغمة «الريستاتيف» في معظم حوارات العرض.

وجاء استخدام البلاي باك ضروريا، وخصوصا في أغنيات الممثلين غير محترفي الغناء، رانيا فريد شوقي وعزت زين وميدو عادل... سمح المخرج للمطرب الكبير علي الحجار بمساحات من الارتجال الحر والحي (لايف) في أكثر من مشهد، مستفيدا من إمكانات الحجار كمطرب متفرد، وهو الأمر الذي حدث أيضا مع المطربة أميرة أحمد.

وفي التمثيل أبرز العرض إمكانات الأداء المميزة لمعظم الممثلين سواء الأبطال: ميدو عادل وعلي الحجار ورانيا فريد شوقي وعزت زين ودنيا النشار وطه خليفة وآسر علي وطارق راغب، أو المجاميع، على مستوى التعبير الانفعالي في المواقف الدرامية والحوارات، أو على مستوى الأداء الحركي الراقص، الذي ساهم مع السرعة في تغيير المناظر في تحقيق إيقاء حيوي متسارع للعرض، بما حول فعل المشاهدة إلى متعة جمالية مكتملة ساهمت في إشباعها بالتة ألوان مبهجة توفرت في عناصر الملابس والديكور والجرافيك.

أما القصة فجاءت بسيطة بما يتناسب مع النوع المسرحي، وخلت من التعقيدات الدرامية المركبة أو الميلودرامية الصريحة التي كان يمكن للعرض أن يسقط في فخها لولا رهافة نسيجه وضبط إيقاعه بما يتناسب وحالة البهجة المطلوبة في الكوميديا الموسيقية عموما.

بقي أن نشير إلى أهمية العرض على مستوى الطرح الاجتماعي الذي يتبنى نبذ التفريق بين المواطنين على أساس من الاختلاف الديني أو العقائدي، لصالح التعايش والمراعاة في ظل وحدة قيم الوطن والإنسانية، وهو ما كان مقصودا في اسم المدرسة التي دارت الأحداث فيها، مدرسة الوحدة.

«ماكبث المصنع»

جريمة اتهم فيها الذكاء الاصطناعي باطلا

روفيدة خليفة

تعد مسرحية «ماكبث» للكاتب الإنجليزي الشهير ويليام شكسبير واحدة من أبرز الأعمال الأدبية التي تجمع بين الحوارات الفلسفية العميقة والدوافع النفسية المعقدة التي تعكس طبيعة الإنسان. قدرتها على التطور والاقتباس بما يتماشى مع التحولات الثقافية والاجتماعية جعلتها تظل في صدارة المسرحيات التي تُعرض وتُعاد صياغتها. في هذا السياق، تأتي مسرحية «ماكبث المصنع» التي عُرضت ضمن فعاليات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، والتي سبق لها أن حصدت العديد من الجوائز في المهرجان القومي للمسرح المصري. وهي تجربة فنية تقدم رؤية عصرية من خلال استخدام الذكاء الاصطناعي في إعادة صياغة النص الكلاسيكي.

القصة والدراماتورج المسرحي

تدور أحداث المسرحية حول شخصية ماكبث، الذي يعمل في مصنع كان يملكه والده وعمه قبل أن يتولى الأخير إدارته بعد وفاة الأب. يعيش ماكبث حياة رتيبة ومتكررة بين العمل والنوم، لكن يسيطر عليه شعور عميق بأنه الأحق بمكان عمه، مما يدفعه إلى اللجوء إلى تطبيق ذكاء اصطناعي يُدعى «مدركة» ليساعده في تحقيق طموحاته.

الحبكة تبدأ عندما يسأل ماكبث التطبيق عن مصيره بعد خمس سنوات، فتجيبه «مدركة» بأنه سيصبح الرجل الأول. ولكن هذه الإجابة لم تكن كافية لماكبث الذي أراد تسريع الأمر، ليتم توجيهه إلى ضرورة التخلص من عمه. بمساعدة زوجته، التي تستغل تأثيرها لإقناعه بارتكاب الجريمة، يتجه ماكبث لتنفيذ خطة قتل عمه عبر حادث سير مدبر، محققًا بذلك طموحه في السيطرة على المصنع والحصول على الخوذة الذهبية التي ترمز إلى السلطة.

أزمة السلطة والعواقب الوخيمة

بعد استيلاء ماكبث على السلطة، تبدأ الكارثة. قراراته غير المدروسة تضع المصنع في أزمة كبيرة، خاصة بعد محاولاته زيادة الإنتاج دون تخطيط سليم، مما يؤدي إلى انهيار أوضاع المصنع. في الوقت نفسه، تعاني زوجته من الكوابيس والشعور بالذنب، ويبدأ طيف عمه الملطخ بالدماء في مطاردته.

تتصاعد الأحداث عندما يفقد ماكبث السيطرة على نفسه فيشك في خيانة زوجته وصديقه له بعد أن جعلته مدركة يشك فيها ويقتل زوجته وابنه أمام آلاف الأشخاص.

يسأل ماكبث مدركة للمرة الأخيرة عما كان سيحدث لو لم يقتل عمه فقالت ستكون نفس النتيجة. هنا أدرك ماكبث تماما الخطيئة التي وقع بها وكما يقول المثل «لو صبر القاتل على المقتول لكان مات وحده « ثم يحقق نبوءة مدركة الثانية حين أخبرته ان البداية شعلة والنهاية شعلة فيشعل النار في كل ما حوله بعد أن قتل زوجته وطفله الذي لم يظهر للنور. في مشهد يشبه التطهير الموجود في الأساطير القديمة.

رؤية عصرية للنص الشكسبيري

في «ماكبث»، تدور الأحداث في قلاع وساحات حربية تعكس الطبيعة العسكرية للمجتمع والصراعات التي تنشأ حول الهيمنة على السلطة. بنيت الحبكة على نبوءة الساحرات الثلاث، التي تمثل المحفز الأساسي لتحول الأحداث وتوجيه مصير الشخصيات. أما في «ماكبث المصنع»، فقد تم نقل الأحداث إلى عالم صناعي قاسٍ تديره التكنولوجيا الحديثة. استبدلت المسرحية الساحراتً بتطبيق الذكاء الاصطناعي، حيث جسدت شخصية «مدركة» دور الساحرة الشريرة للعصر الحديث، مما يعكس تأثيرات العولمة والتطور الصناعي على النفس البشرية. هذا التغيير يسلط الضوء على كيف يمكن للتكنولوجيا والتقدم الصناعي أن يحولا الطموح البشري إلى أداة لتدمير الذات، تماماً كما فعلت النبوءة في النص الأصلي.

المسرحية تقدم شكل جديد للنص الأصلي، من خلال التكنولوجيا والذكاء الاصطناعي واحتفظت بنفس الفكرة التي تناولها النص الأصلي حيث ركزت على الأطماع الإنسانية والصراع الداخلي، وكيف يمكن أن يقود الطموح المفرط البشر إلى سلسلة من الأخطاء المدمرة والجرائم. وقد استخدمت هنا كلمة «البشر» وليس «الإنسان» لأن الإنسانية إذا كانت حاضرة، لكانت طغت على بشريته، ولما دمر كل شيء حوله، بما في ذلك ذاته.

الديكور والإضاءة

المخرج والدراماتورج ومصمم الإضاءة محمود الحسيني سعى إلى خلق بيئة صناعية معاصرة على خشبة المسرح، واستفاد هو ومصمم الديكور روماني جرجس من الفضاء المسرحي بشكل إبداعي. مُصمماً بطريقة تعكس البيئة الصناعية المعاصرة. تحولت خشبة المسرح في بعض الأحيان إلى مصنع بآلاته وتروسه مما أضفى بعدا واقعيا، وأيضا في إشارة إلى أن الجميع يعمل مثل تلك التروس لا هوان ولا تباطىء، وأحيانًا أخرى إلى غرفة اجتماعات، غرفة نوم والتي جاءت بتصميم يشبه أسرة السجون، مما جعلها تبدو كسجن حقيقي لشخصية زوجة ماكبث، التي أصبحت سجينة لعذاب الضمير والخوف، أو الشارع الذي نفذت فيه الجريمة فقد عزز من تنوع البيئات وتجسيد الأبعاد المختلفة للعرض.

كذلك بعض الحلول المبتكرة في الديكور، مثل استخدام هيكل سيارة كعنصر درامي، أضافت واقعية وأثراً إضافياً للأحداث.

على الرغم من أن فكرة تنفيذ الجريمة على خشبة المسرح بدت ضعيفة بعض الشيء، إلا أن المؤثرات الصوتية والبصرية ساهمت في تعزيز الحالة الدرامية. كما كان أداء الفريق متقن في تجهيز ماكبث ليظهر كمقعد فاقد لعين وقدم ويد بعد تنفيذ الجريمة، حيث لم يستغرق وقتا بين المشهدين. كذلك استخدم ديكور حقيقي للحمام مما أضفى واقعية على مشهد تخيل الزوجة للدم على يديها ومحاولة غسلها.

الأداء التمثيلي

تميز العرض بفريق من الممثلين الهواة طلاب طب الأسنان بجامعة القاهرة، الذين تمكنوا من تقديم أداء ينقصه بعض التدريب والتوجيه. شخصية ماكبث «زياد محمد» تجلت عدوانيته النفسية من خلال أفكاره، رغم أن الممثل لم يكن ذا بنية جسدية ضخمة على العكس بدى ضعيف البنية مما يعكس ضعفه الإنساني وصغر حجمه أما مغريات أطماعه وطموحه. بالمقابل، ظهر العم بشخصية طويلة القامة مما عكس مكانته الأخلاقية التي لم تستسلم لطموح ماكبث. فظهر هادئا يتعامل مع جنون ماكبث وطموحه بحكمة كبيرة تركت تساؤلا لدى الجمهور هل العم كان طامعا في توريث ابنه مكانه أم كان يريد أن يمنح ماكبث فرصة للتعلم منعه منها خيانة ماكبث فلم يرى سوى أن عمه يهمشه ولا يريد أن يمنحه مكانة أكبر، وقد قتلت تلك الحيرة «مدركة « في ذروة الأحداث حين أخبرته بعد ذلك أنه لو لم يقتل عمه لكانت نفس النتيجة وعاش محتفظا بأطرافه التي فقدها وأنجب طفلا.

وظهرت الزوجة «يمنى فتحي» في الجزء الثاني من الدور جالسة على السرير وكأنها تخشى أن تطأ قدمها الأرض، فقد استنزفت الكوابيس روحها وخلّفتها في حالة من الجنون التدريجي الذي قاد إلى تآكل روحها ببطء. المخرج قدم لنا شخصية الزوجة في مرحلتها النهائية من الندم، الذي كان واضحًا أنه استهلكها على مدار خمس سنوات رفضت خلالها إنجاب طفل. ربما كان هذا الرفض بسبب النبوءة التي تلقتها من «مدركة»، حين أخبرت ماكبث: «ستفقد عينًا، ويدًا، وقدمًا، وسيموت أحد أحبائك أمام آلاف الأشخاص». ربما اعتقدت أن الطفل المنتظر هو من سيموت، ولذلك رفضت إنجابه. وفي رأيي أن هذا إشارة على أن ماكبث لم يكن لديه «أحباء» فعليًا، حيث أنها لم تكن متأكدة من حبّه لها. فهو، في النهاية، لم يتردد في قتل أقرب الناس إليه وهو عمه.

لم يقدم العرض جديد في شخصية الزوجة عن الليدي ماكبث الشكسبيرية ، لكنها جاءت بشكل معاصر يتناسب مع زمننا الحالي. شخصية «زوجة ماكبث» في هذا العرض لا تزال تحمل نفس الأطماع وكذلك نفس النتيجة الندم والانهيار، ولكن هنا انعزلت في غرفتها أمام الكاميرا وكأنها سجنت نفسها خلف تلك الشاشة الصغيرة.

ماكبث بدا كرجل محطم يعيش في مجتمع صناعي بلا روح، حيث لا يفعل شيئاً سوى العمل والنوم، كما هو حال الكثير ممن دهستهم عجلة الحياة. لكنه كان مدفوعاً برغبة مفرطة في السلطة التي دفعته للقتل فطاردته أيضاً صورة عمه الملطخة بالدماء، بينما جاءت زوجته كرمز للجنون الذي يدفع الإنسان لتجاوز الحدود الأخلاقية. في حين أن المرأة غالباً ما يُنظر إليها ككائن رقيق، ذهب المخرج هنا - لا أدري بقصد أو بدونه- إلى نفس الفرضية التي تشير إلى أن حواء هي من أخرجت آدم من الجنة ودفعته لارتكاب الخطأ وكذلك في الأساطير القديمة التي جعلت من المرأة دائما سببا في المصائب. في هذا السياق، دفعت وحفزت الزوجة زوجها ماكبث لاتخاذ قرار تنفيذ إثم القتل. حتى أنه في اختياره للتطبيق اختار نموذج مدركة الفتاة.

أداء الممثل الذي جسّد دور ابن العم كان من أبرز محطات العرض. تمكن من تجسيد حالة الصدمة الناتجة عن وفاة والده وكذلك طرده من المصنع بشكل مؤثر للغاية، مما عمق الإحساس بالظلم الذي يعانيه، وزاد من توتر العلاقة بينه وبين ماكبث.

التوظيف البصري للعناصر المسرحية

التوظيف البصري للعناصر المسرحية في العرض كان متقناً. إذ استخدم الإضاءة بذكاء لإبراز تباين المشاعر والأحداث. الألوان الزرقاء والحمراء لم تكن مجرد خلفية، بل كانت تعبيراً عن الصراع الداخلي للشخصيات والتوتر والقتامة التي طغت على الإضاءة عبرت عن قسوة وقتامة النفوس والظلام الداخلي. مما ساهم في بناء الجو المشحون بالقلق والتوتر وساهمت الموسيقى أيضا في ذلك.

الأزياء كانت مصممة بذكاء لتدعم السرد البصري. الألوان الرمادية للملابس كانت تعكس الحيادية والرتابة التي تعيشها الشخصيات في هذه البيئة، بينما أضفت الأزياء التفصيلية، مثل الخوذات، ملمحاً واقعياً لتلك البيئة أيضا. الملابس الشفافة التي ارتدتها الزوجة كانت تجسد حالتها النفسية الهشة وتوضح انزعاجها الداخلي وكأن كل شيء أصبح واضحا ، مما أضاف عمقاً لشخصيتها. بالإضافة إلى استخدام القفاز المضيء الذي استخدمه بدلا من يده التي فقدها.

كذلك تم الاعتماد بشكل كبير على التقنيات الحديثة والبروجيكتور، والشاشات واستخدامه الذكاء الاصطناعي من خلال تطبيق «مدركة»، وللأسف مع اهتمام المخرج بالحالة البصرية والتركيز على موضوع الذكاء الاصطناعي لم يركز على أداء الممثلين والتحولات النفسية للشخصيات بشكل كبير، مثل تفسير التحولات المفاجئة في سلوك زوجة ماكبث التي فجأة تحولت لحالة من اليأس والانعزال للشعور بالندم ثم الشعور بالسعادة والأمل دون تمهيد للتحول النفسي، قدم العرض ماكبث بشكل عصري وركز على الذكاء الاصطناعي مع الاحتفاظ بالرسالة والموضوع الرئيسي للمسرحية مما جعل العرض يبرز كمثال على كيف يمكن استخدام التوظيف البصري لتعزيز التجربة الدرامية وإثراء القصة. كما عزز من الإحساس بالتوتر وأعطانا دلالات على وجود الصراعات الداخلية والخارجية التي تمر بها الشخصيات على خشبة المسرح.

عكست العناصر الفنية العالم الذي يسيطر على البشرية اليوم، حيث نسوا القيم الإنسانية وتحولوا إلى آلات يمكن التحكم فيها بسهولة من خلال غرائزهم وتطبيقات تفتقر إلى الذكاء البشري الحقيقي. مما تعكس آثار التحولات الاقتصادية والاجتماعية على الفرد والمجتمع، وتسلط الضوء على كيف يمكن أن تؤدي هذه التحولات إلى تفكك القيم الإنسانية وتغيير أسس العلاقات بين الناس. حتى أن ماكبث في لحظات يأسه من عودة زوجته لحالتها الطبيعية لجأ لاستخدام»مدركة» وطلب منها ان يتحدث مع زوجته وتحدث معها ولكنها كانت أكثر حيوية وتفهما من زوجته الحقيقية.

وعلى الرغم من كل ذلك، فأرى أن ماكبث مسؤل تمام وزوجته عن جرائمهم، والذكاء الاصطناعي برئ من التهم المنسوبة إليه؛ فهو لم يمنحهم سوى نتيجة للمعطيات التي خزنها عن ماكبث وأفكاره، فترجم فقط تلك الأفكار. حتى أن التطبيق حلل تلك المعطيات وعرف انه سيخطئ، وكما أخبرته سيكون هناك عام عجاف نتيجة لطريقة تفكيره وسياسة إدارته للأمور. في النهاية نحن أخطر علينا من الذكاء الاصطناعي.

«الأرتيست»..

عيني علينا يا أهل الفن

محمد خالد

"عيني علينا يا أهل الفن يا عيني علينا" هكذا هيأ عرض الأرتيست الجمهور لحالة العرض بواحدة من أشهر مونولوجات إسماعيل ياسين الذي يبرز معاناة الفنانين والصعوبات التي تواجههم من أجل الوصول لحلمهم، سواء كانت أزمات مالية أو عادات إجتماعية وقطيعة الأهل التي تري أن مهنة الفن ستجلب لهم العار ، فيتمسك الفنان بحلمه رغم ما به من معاناة .. هذا هو الفن مثل الهواء فهل يستطيع الإنسان العيش دون هواء؟!.

قُدم على مسرح الهناجر عرض «الأرتيست" تأليف وإخراج (محمد ذكي)، الذي يتناول معاناة الفنانين ونظرة المجتمع لهم وخصوصا المرأة الفنانة مستلهما واحدة من أهم فنانات الكوميديا في تاريخ السينما المصرية «زينات صدقي»، ونحن لسنا أمام عرض سيرة ذاتية ، فالعمل الفني ليس مطالبا بتقديم سيرة ذاتية عن زينات صدقي ، بل ان الكاتب لديه هموم أسقطها من خلال بعض الملامح من شخصية "زينات صدقي" فظهر لنا عرض "الأرتيست"، وهو ما تعامل معه مؤلف ومخرج العرض (محمد ذكي) بإنتقاء لحظة تنفجر منها الأحداث والذكريات ، فهي مثال لكفاح الفنان وصموده وتضحيته من أجل فنه.

ينطلق العرض من واقعة حدثت بالفعل حول مكالمة هاتفية؛ أن الرئيس أنور السادات سيكرمها في عيد الفن سنة ١٩٧٤، بعد أن تم تجاهلها لسنوات إلى أن تقاعدت، وعلى الرغم من سعادتها بالتكريم وعودة الأضواء من جديد إلا أنها تقرر عدم الذهاب للحفل لأنها لا تملك فستاناً تحضر به الحفل ، فحالتها المادية قد تدهورت والديانا يلاحقونها ولا تملك ثمن فستان لتحضر به الحفل.، ومن هنا كانت اللحظة التي انفجر منها العرض ليبرز لنا معاناة وكفاح تلك الفنانة من أجل الوصول لحلمها ، ونعيش معها تلك الرحلة والمعاناة ، ليضع المتلقي أمام مرآة تعكس آماله وطموحاته، ويطرح عليه سؤالا يحمله بالتفكير به ؛ هل كان طريقك في هذه الحياة جديراً بأن تسلكه؟، أم يخذلك هذا الطريق الذي أفنيت فيه عمرك..!؟.

إعتمد المخرج بشكل أساسي طوال العرض علي تقنية الرجوع إلي الماضي (الفلاش باك) بنعومة وسلاسة والتنقل المستمر من اللحظة الآنية ولحظات الماضي دون جعل المتلقي يشعر بملل أو تشتت، وساعد علي ذلك ديكور العرض من تصميم (فادي فوكيه) ، حيث قسما خشبة المسرح إلي ثلاث مستويات؛ المستوي الأول وهو الجزء الأمامي من صالة الجمهور الذي عرض خط فرعي لا علاقة له بسيرة الفنانة كما هو مذكور.، فعلى اليسار البدروم وعلى اليمين السطوح وذلك المستوي خصص لعلاقة الحب بين ابن شقيق زينات (محمود الغندور) و ابنة خيرية صديقة زينات (ياسمين عمر) ليواكب حالة العشاق في تلك الفترة حيث كان أغلبية المقابلات إما في البدروم أو السطح، وهو خط درامي فرعي لم يؤثر بشكل كبير في الأحداث بل أضاف نوع من البهجة والسعادة علي العرض وساعد في ذلك الكيميا وخفة الظل بين الشخصيتين.

أما المستوي الثاني؛ منزل زينات صدقي الذي عبر عن تلك الحقبة بشكل جيد، كما أنه يوحي بالبساطة دلالة علي شخصيتها البسيطة وحالة الفقر التي وصلت لها ، فنجد علي يمين مقدمة المسرح كرسي هزاز تجلس زينات عليه الذي يدل علي تأرجحها بين الماضي والحاضر أمامها تلفاز وراديو أمامه برواز صغير لصورة خيرية (فاطمة عادل) رفيقة كفاح زينات، وعلي الجانب الأيسر بعض الاثاث كرسيين وطاولة وهاتف.، أما المستوي الثالث؛ نجد في مركز عمق المسرح خزانة الملابس (دولاب) التي تأخذنا إلي الماضي و وجودها في المركز جاء بشكل يخدم دراما العرض فهي المركز الذي تنطلق منه الأحداث ، وعلي جانبي الدولاب ستارة تفتح حسب اللحظة الدرامية من حياة زينات صدقي.

بعد انا تقرر زينات عدم حضور الحفل بسبب

الفستان يظهر انكسارها وتبين ذلك من خلال انحناء ضهرها ونظرتها للأرض في خطوات منكسرة إلا أن تصل لخزانة ملابسها لتأخذنا معها في رحلة عبر الزمن ،. تفتح الخزانة ويحدث اظلام تام على خشبة المسرح وإضاءة خضراء صادرة من الخزانة لتركيز المتلقي على الحدث لأنه التي تنطلق منه الأحداث لتأخذه لرحلة معاناة الفنان من أجل حلمه،. وتغير زينات ملابسها فتضيئ خشبة المسرح لتأخذنا لفترة زواجها الثانية.

يطلب زوجها صلاح (محمد زكي) أن تترك عملها في الفن وكأن هذا الطلب يسلب منها روحها فيخيرها الزوج بينه وبين الفن فتتمسك بالفن التي تجد كيانها به (ده انا حياتي وروحي في الفن) فيطلقها صلاح ،. تبكي وتعود منكسرة مرة اخري للدولاب وتلبس فستان زفاف وترفع الستارة اليمنى بجوار الدولاب لتأخذنا الي غرفتها في بيت أسرتها وهي بعمر خمسة عشرة سنة ونلاحظ فوق سريرها بروز كبير معلق لصورة أبيها دلالة على تحكمه فيجبروها بالزواج من شخص يكبرها بسنوات كثيرة ، يبرز هذا المشهد عادات وتقاليد المجتمع في تلك الفترة في اختيار الأب لزوج الإبنة وأنها لا تملك حتى حقها في الرفض.

وننتقل إلى طلاقها من هذا الزوج وهروبها وأهلها يبحثون عنها ، وتقابل خيرية (فاطمة عادل) صديقتها ورفيقة دربها والكفاح لتخبرها أن صالة جديدة سوف تُفتح في لبنان ويبحثون عن أرتيست ، لترجع للدولاب وبمجرد غلقه نرجع للحظة الآنية بقدوم السفرجي(محمود حلواني) الذي كان يعمل لديها أيام العز وعندما آل عليها الزمن تركها بسبب ظروف المعيشة وكذلك الخادمة (ريم مدحت) كانت تعمل أيضاً عندها وتركتها وتأتي من الحين للآخر لتنظيف المنزل، و وجود شخصية السفرجي والخادمة تعكس صفات زينات في حب الآخرين لها بسبب حنيتها والمعاملة الحسنة التي كانت تعاملهم بها ، وهما شخصيتين تم إضافتهم لخدمة دراما العرض، فهما يكشفا الوضع المُزري للفن الذي أفنت حياتها فيه (الفن اللي ضحينا عشانه بكل حاجه اخدنا لحم ورمانا عضم).

وتجلس علي كرسيها الهزاز مع بؤرة ضوئية بعرض المسرح علي رأسها لنغوص مره أخرى في ذكرياتها مع الماضي لتفتح الستارة اليسرى من عمق المسرح لنجد الخياط فاسيلي (أحمد الجوهري) وهو صورة منعكسة لحال زينات؛ حيث هجرتهُ كبار النجمات مثل هند رستم وليلى مراد وغيرهم من النجوم رفضوا أن يأتوا إليه بعد أن أصبحوا نجمات بسبب وجود محله في حارة ضيقة ويرفض هو أن يذهب لهم إلى البيت فيقول: (أنا فنان...أرتيست) وذلك يأخذنا لإسم العمل الذي يكون مدخل رئيسي لقرأة العرض ويشير للجماعية وهم الفنانين ولا يخص زينات صدقي وحدها فإستلهام المؤلف لشخصية زينات ليرمز من خلالها لكل الفنانين ومن ينتمون للفن مثل فاسيلي الخياط...

ونعود من هذا الفلاش باك الي فلاش باك آخر وهي تؤدي مونولوج في منزل عائلتها لتقدم في معهد التمثيل وشقيقها سيد (إبراهيم الألفي) وهي شخصية غير موجودة في الواقع وضعت لتخدم دراما العرض، منزعج وتحاول أن تقنعه بحب التمثيل وأن يهرب معها إلى مصر ، ويدخل الأب والأم من أجل أن تمحي فكرة التمثيل من عقلها وان هذه المهنة ستجلب لهم العار ليدافع عنها شقيقها، وبالعودة من الفلاش باك للواقع (اللحظة الآنية) يدخل سيد وهو كبير (إيهاب بكير) ونكتشف أنه قاطع أخته هو الآخر وأصبح مرآة لوالده وللعادات والتقاليد ويعاد مشهد الخناقة من جديد مع ابنه (محمود الغندور) الذي يدافع عن عمتهُ مثلما كان يدافع الأب -سيد وهو صغير- عن الأخت وتتجسد صفعة الألم في نفس الثانية أمام المشاهدين بين الماضي والحاضر، ليجعلك تتساءل هل بعد أن دافع طارق (محمود الغندور) عن عمته زينات اليوم، سيكون مرآة لوالده هو الآخر في المستقبل مثلما فعل الاب الذي أصبح مرآة لوالده؟.، و الواقع يخبرنا أن من كان يقيم معها ابنة شقيقتها، وليس ابن وابنة شقيقها.

ينتهي العرض بتسجيل صوتي لزينات صدقي تقول فيه (اللهم انصر الفنانين على أهليهم اللي هما ما بيعترفوش بيهم) لتثبت أنها نجحت في مشوارها الفني وأن مهنة التمثيل لها كيانها وسماتها الخاصة.

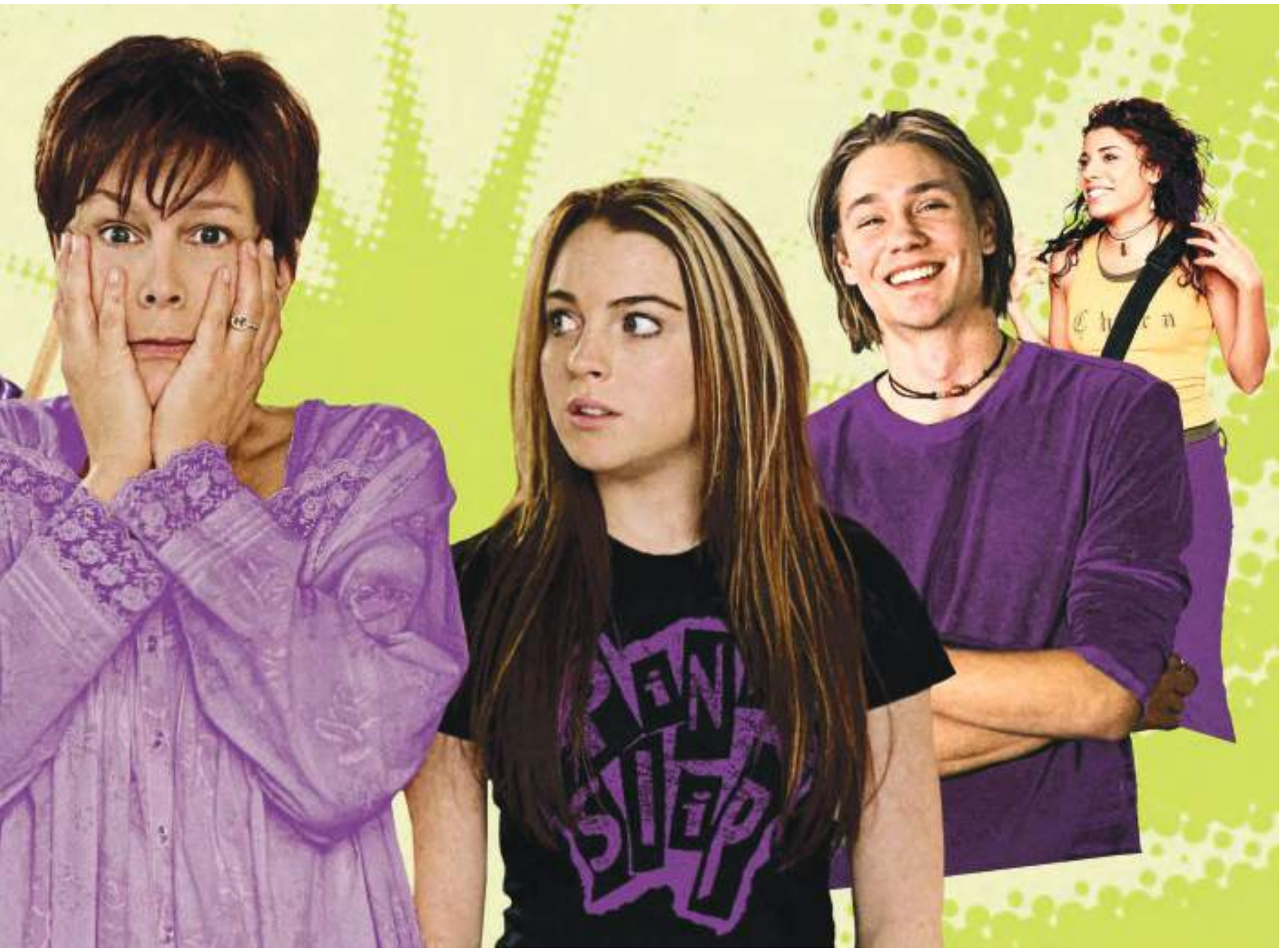
لعبت الإضاءة دور بارز في عملية التنقل بين الفلاش باك بطريقة سلسلة، كذلك الموسيقى والمؤثرات الصوتية التي عبرت عن الحالات الشعورية المختلفة لزينات وخاصة أغنية ام كلثوم (كلموني تاني عنك...فكروني) التي أيقظت آلام الماضي داخل زينات واسترجاعه ، وجاءت الملابس معبرة عن الفترة التاريخية التي يدور فيها العرض، كما لها دور كبير في عملية الفلاش باك حيث كانت تغير زينات قطعة من ملابسها للدلالة علي المواقف والأزمنة الدرامية المختلفة كما ساعدت المتلقي علي عدم التشتت بين الماضي والحاضر من خلال لبس زينات الثابت في اللحظة الآنية.

اختار زكي الممثلين بعناية شديدة ، حيث قامت هايدي عبدالخالق بدور (زينات صدقي) بشكل جيد بداية من الشكل الخارجي من تسريحة الشعر ومكياج الوجه ونبرة الصوت ، وكذلك الشكل الداخلي عبرت عن الأحاسيس المختلفة للشخصية بداية من انكسارها بسبب عدم قدرتها على أن تشتري فستان تحضر بيه الحفل، وعندما أجبرها والدها علي الزواج، كما حافظت علي خفة ظل الشخصية بشكل طبيعي وليس مفتعل،. وفاطمة عادل في دور (خيرية صدقي) رفيقة كفاح زينات التي تنصحها دائما حتى بعد وفاتها ظلت موجوده في وجدان زينات فعبرت فاطمة عن الشخصية بشكل جيد، كما أن أداء بقية الممثلين جاء متناغم وعمل على توصيل حالة العرض بشكل كبير.

استطاع المخرج محمد ذكي أن يصنع عرضا متناغم انسجمت جميع عناصره ليقدم لنا عملا راقي يلمسنا جميعا ، وأن الست زينات ما هي إلا صورة لكل فنان عانى وكافح في سبيل حلمه وسلك طريقا مليئا بالمتاعب والصعوبات لتجد التمثيل الأمثل لحال الفنانين في مونولوج "عيني علينا يا أهل الفن يا عيني علينا».

جولة فى شارع المسرح الأمريكى

هشام عبد الرءوف



سعادة بالغة تشعر بها الممثلة الاسترالية سارة سنوك (٣٧ سنة) التى تعيش بين بريطانيا واستراليا. والسبب أنها سوف تقتحم برودواى عاصمة فن المسرح الأمريكي رغم أنها ليست ممثلة مسرحية بالدرجة الأولى .

على مدى حياتها الفنية شاركت سنوك فى حياتها الفنية فى أكثر من ثلاثين عملا تليفزيونيا وسينمائيا وحصلت على العديد من الجوائز المرموقة أو رشحت لها. ولم تشارك سوى فى أربع مسرحيات فقط كان آخرها مسرحية "صورة دوريان جراى" للكاتب المسرحى الأيرلندى "أوسكار وايلد" (١٨٥٤- ١٩٠٠).

وفى هذه المسرحية جسدت سارة سنوك الشخصية الرجالية الرئيسية وهى "دوريان جراى" على عادة المسرح الشكسبيرى منذ حياة شكسبير نفسه عندما كان هذا الأسلوب يحدث مع بعض الشخصيات ذات التركيب المعقد. وهذا الأسلوب لايزال مستخدما حتى اليوم.

وقدمت سنوك بالفعل المسرحية على مسرح وست اند فى لندن . ونظرا لما حققته من نجاح رأت الفرقة المنتجة لها تقديمها فى برودواى. وجاء ذلك بعد أن فازت بجائزة لورانس اوليفييه عروس جوائز المسرح فى أوروبا عن هذه المسرحية.

وتعرض هذه المسرحية منذ ابدعها مؤلفها فى القرن التاسع عشر وتحقق درجات متفاوتة من النجاح. أما العرض الحالى الذى تقوم ببطولته سنوك فيحقق نجاحا كبيرا لسبب غير تقليدى وهو أنها تجسد فى المسرحية ٢٦ شخصية بما يستدعيه ذلك من جهد شاق نفسيا وجسديا فى وقت محدود.

صعوبة بالغة

وتقول سنوك أنها كانت تعلم صعوبة ذلك بل صعوبته البالغة. لكنها قبلت التحدى لأنها تكن قدرا كبيرا من الإعجاب لهذا الأدب الأيرلندي الذى توفى بعد حياة قصيرة من الإبداع. وأهم ما يثير إعجابها فى هذا الأديب كلماته التى لاتتوقف عند معانيها ويمكن أن تحتمل عشرات التفسيرات وهو ما ميز ذلك النص المسرحى رغم تعدد الموضوعات التى عالجها هذا النص وهى على سبيل المثال لا الحصر الفضيلة والفساد والغرور. وشجعها على قبول هذا التحدى وجود مخرج متمكن ساهم فى صنع توليفة جعلت جمهور المسرحية يتابعها باستمتاع كبير.

وفى تصريحات أخرى تقول أنها كانت تجربة ممتعة للغاية. وكانت تشعر دائما بان من حق جمهور المسرح فى نيويورك الاستمتاع بها كما استمتع بها الجمهور البريطانى على الجانب الآخر من الأطلنطي.

وتقول سارة روث سنوك أنها لفتت أنظار مخرج المسرح بعد إجادتها فى دور جيف روى وهو دور البطلة فى المسلسل

التليفزيونى «التالى». الذى فازت عنه باثنتين من جوائز جولدن جلوب وجائزة ايمى على مدى خمس سنوات تم تقديم المسلسل فيها بين عامى ٢٠١٨ و٢٠٢٣. هذا فضلا عن الجوائز المتعددة التى فازت بها عن افلام أخرى مثل «غير مناسب للأطفال» و«ايزابيل».

وسبق لها كما قلنا القيام ببطولة ٣ مسرحيات أخرى على المسارح البريطانية حققت نجاحا لاباس به وهى الملك لير والقديس يوحنا وسيد البنائين للأديب النرويجى هنرك ابسن. وقامت ببطولة مسرحيات أخرى فى مسقط رأسها فى استراليا مثل مسرحية جان دارك .

موهبة

ويرى معظم النقاد أنها تتمتع بموهبة كبيرة لكنها لم تكتف بها وسعت الى صقل موهبتها بالدراسة فتخرجت فى معهد الفن الدرامى فى سيدنى.وكانت تنفق على نفسها بالغناء والرقص فى اعياد ميلاد الاطفال. وساعدها فى ذلك صوتها العميق المجسم والمؤثر.

وصورة دوريان جراى أصلا قصة فلسفية تعتمد على الخيال والرعب نشر ملخص لها لأول عام ١٨٩٠ فى مجلة ليبينكوت الامريكية. ثم نشرت كاملة فى كتاب بعدها بعام.

وتدور أحداثها حول لوحة (بورتريه) يرسمها الرسام باسيل هولوارد لصديقه الحميم دوريان جراى. ومن خلال الرسام يتعرف جراى على اللورد هنرى واتون صاحب الرؤية الخاصة فى الجمال والحياة. ومن خلال حواراته مع اللورد يتنبه الى أن شبابه سوف يولى يوما ما ويدخل الى مرحلة الشيخوخة.

ويعبر دوريان عن رغبته فى بيع روحه من اجل أن يدخل الوجه المرسوم فى اللوحة مرحلة الشيخوخة والفناء بدلا منه. وتتحقق امنيته. ويحيا حياة مملوءة حياة فاسقة مليئة بالممارسات غير الاخلاقية. ويتقدم السن بالصورة الموجودة على اللوحة وتسجل الصورة كل الاثام النى يرتكبها .

وقد اثارت هذه الرواية فى حينها – وهى الرواية الوحيدة لاوسكار وايلد قدرا كبيرا من النقد اضطر معها وايلد الى اجراء تغييرات على الاحداث والحوار فى حياته واجرت تعديلات أخرى بأيدى اخرين بعد وفاته. لكنها الان تحظى بالاعتراف كواحدة من كلاسيكيات الأدب القوطى.

اتجاه عام

ومع بداية عرض المسرحية فى برودواى وما تحققه من اقبال يقول النقاد أن هذا امر طبيعى بسبب اتجاه يسود أيضا فى عالم الدراما الامريكية وليس المسرح وحده.

وهذا الاتجاه يتلخص فى الاعتماد على ارضية خيالية فى المعالجة والتعبير عن الافكار التى يرغب الكاتب المسرحى فى التعبير عنها .

وقد تزامن مع عرض مسرحية عرض عدة مسرحيات تعتمد نفس المنهج الذى اتبعته صورة دوران جراى فى معالجة الافكار فى برودواى نفسها وفى اكثر من مدينة وولاية امريكية.

ونختار من هذه المسرحيات مسرحية «يوم جمعة غريب» التى بدأ عرضها فى وقت متزامن مع «صورة دوريان جراى» فى هونولولو عاصمة ولاية هاواى حيث اننا لم نتناول من قبل الحركة المسرحية فى هذه الولاية.

والمسرحية ليست جديدة بل هى مأخوذة عن قصة بنفس الاسم للأديبة الامريكية مارى رودجرز (١٩٣١ -٢٠١٤) والتى كانت تكتب للبالغين والاطفال ومؤلفة موسيقية أيضا.

ابدعتها رودجرز كقصة اطفال لمناقشة بعض المشاكل والسلوكيات عام ١٩٧٢. وبسبب نجاح هذه القصة وانتشارها بين الكبار والصغار على حد سواء تحولت الى فيلم عدة مرات كان اولها عام ١٩٧٦ وأخرها فى ٢٠٢٠. وكانت تحقق نجاحا فى كل مرة.

وتحولت الى مسرحية عدة مرات على مستوى فرق الهواة. تلك هى المرة الأولى التى تقدم فيها المسرحية فرقة من المحترفين وتقدم فى شكل مسرحية غنائية.

وتدور المسرحية ببساطة حول أم وابنتها (كاترين وايلى) تتفقان على تبادل الأرواح بحيث تحل روح كل منهما فى جسم الاخرى لمدة يوم واحد فقط ثم تعرض كيف ستواجه المشاكل التى ستتعرض لها أو بمبدأ لو كنت مكانى". وتؤكد المسرحية عن هذا الطريق على قيم الحب التعاطف وحياة الأسرة.

أداء / مشاهدة الذكاء الاصطناعي

على خشبة المسرح[1]

تأليف: أنطونيو بيسو
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

نبذة مختصرة

لقد لاحظنا خلال العقدين الماضيين تجارب استخدام خوارزميات الذكاء الاصطناعي كأداة للعروض المسرحية. فمن الاختبارات المبكرة، التي أجريت في الغالب في مختبرات الجامعات، إلى العروض العامة الأولى، أنتجت الممارسة أدلة كافية للنظر في الآثار المترتبة عليها، سواء من وجهة نظر التصميم أو الاستقبال. وقد استخدم علماء الكمبيوتر الأداء والدراما لاختبار إمكانات الذكاء الاصطناعي. واستخدم الفنانون الذكاء الاصطناعي للتعبير عن نقد جديد لكل من حضور والجسم وغيابه. ومع تزايد أهمية الروبوتات في مجتمعنا، سارت خطواتها الأولى على المسرح ؛ وتحاور الوسطاء الاصطناعيون مع الممثلين؛ وتمكنت بعض الخوارزميات من إدارة التفاعل بين المشاركين في العروض التفاعلية. وبالتالي، يمكننا أن نتنبأ بممارسة جديدة متعددة الأوجه في المسرح، وقد يؤثر هذا بشكل أكبر على مفهوم الحدث المباشر. ومع ذلك، فإن تحليل هذه الممارسة ليس ذا صلة بالمبدعين فحسب، بل قد يفتح اعتبارات جديدة من وجهة نظر تجربة الجمهور. إن مفهوم «هنا والآن» الذي جسد علم جمال الأداء باعتباره علاقة بين المؤدي والمتفرج، قد يعاد النظر فيه في ضوء الوساطة الاصطناعية للخوارزمية.

(١) المقدمة : الخوارزمية والوسطاء والروبوتات

لقد رأينا في العقدين الماضيين أمثلة كافية على الخوارزميات والذكاء الاصطناعي على طول التاريخ المعاصر للمسرح والأداء، على الأقل لنبدأ في التساؤل عما إذا كانت هناك أي عناصر جديدة ذات صلة بالممارسة. وبدلاً من تحديد معنى عام شامل لوجودها، نود في هذه الورقة التحقق من كيفية مشاركتها في دراماتورجيا الحدث المباشر. ومع ذلك، قبل أن نقيم استخدام الخوارزمية والذكاء الاصطناعي من وجهة نظر إنشاء المحتوى (المؤلف والمؤدي) ومن وجهة نظر الاستقبال (الجمهور)، فمن الجدير أن نذكر أساسيات أبطال هذه الرواية في العرض المسرحي. والتعريف البسيط للخوارزمية أنها سلسلة محدودة من التعليمات لأداء مهمة ما . ولعل أحد الأمثلة الأكثر استخدامًا هو وصفة خبز الكعكة : مع إعطاء بعض المدخلات (المكونات)، وتواجد سلسلة من التعليمات (التحضير) التي تنتج الناتج المتوقع (الكعكة) . ومن الواضح أن الخوارزميات في أجهزة الكمبيوتر قد وصلت الآن إلى مستوى عالٍ من التعقيد؛ فهي تحتوي على عدد كبير من الميزات مثل الدور الشرطي /if/then else، والحلقات، والمتغيرات، والقيم التي يجب مراعاتها. ومع ذلك، يجب على المرء دائمًا أن يتذكر أن الخوارزميات عبارة عن تعليمات تصف الإجراءات التي يجب تنفيذها.

يمكننا أن نستمر في مثال الوصفة لتحديد عناصر أخرى مدرجة في الموضوع الواسع الذي يقع عادةً تحت مصطلح الذكاء الاصطناعي (الذي يُختصر إلى AI من الآن فصاعدًا)، وبالتالي توسيع المفهوم الأساسي للخوارزمية نحو تطبيقات أكثر تحديدًا. باختصار، يمكننا وصف الوسيط الاصطناعي بأنه الشخص الذي لا يعرف

التعليمات فحسب، بل يحدد أيضًا محتويات ثلاجتك، ويكتشف أجهزة الطهي لديك، ويكون هدفه الخبز، وينشر خطة تسمح بتسليم الوصفة (ربما يعرف أيضًا أنك تفتقر إلى أربعة وعليك الذهاب للتسوق). بعبارة أخرى، يكون العميل قادرًا على بناء خطة مع جميع الإجراءات اللازمة، وفقًا لموقف معين، لتحقيق النتيجة المتوقعة. ومع ذلك، قد يفضل هذا العميل تحديد المكونات العضوية فقط أو يمكنه وصف كل عملية باستخدام أمثلة كلاسيكية من كتب الطبخ. بعبارة أخرى، يمكن برمجة الوسيط لإظهار بعض سمات الشخصية التي ستميز أفعاله.

أخيرًا، الروبوت هو الذي تتركه في المطبخ ليخبز الكعكة (يقوم بالأعمال المخطط لها) بينما تتناول مشروبًا مع أصدقائك قبل العشاء. وبغض النظر عما إذا كان الروبوت يشبه الإنسان أو كان جهاز طهي معقدًا للغاية، فإن الحقيقة المهمة هي أنه سيكون قادرًا على التفاعل مع العالم المادي. وقد يكون لديه واجهة صوتية تطلب منك التأكيد قبل بدء كل خطوة من العملية، ويمكنه أيضًا إظهار السعادة عند الانتهاء من الكعكة.

باختصار: تصف الخوارزمية، من خلال لغة شكلية، والتعليمات لتنفيذ الإجراءات للحصول على نتيجة متوقعة. ويعتمد الوسيط الاصطناعي على خوارزميات تسمح لنا بالوصول إلى هدف معين بفضل الخطط التي تستند إلى التكوين المحدد للحقائق؛ اذ يعتمد الروبوت على قدرة الوسيط ولكنه يتميز بشكل أساسي بقدرته على التفاعل مع العالم الحقيقي .

من الواضح أن هذه الأمثلة تتجاهل السؤال الأساسي المتعلق بكل المعرفة اللازمة لعمل الآلة: فعلى سبيل المثال، تشير تعليمات مثل «خفق البيض» في وصفة ما إلى أن الآلة «تعرف» كيفية تنفيذ فعل «الخفق» و»تعرف» ما هو «البيض». وقد كانت الأمثلة الأولى للذكاء الاصطناعي مبنية على المعرفة الموصوفة صراحة (أي مشغل بشري يشفر هذه المعرفة بلغة شكلية). وفي الآونة الأخيرة، ظهرت خوارزميات خاصة تسمح للآلة بالتعلم من المثال (أي يمكننا عرض عشر صور لبيض حتى يبتكر الكمبيوتر «فكرته» عن البيض). وهذا ما يسمى «التعلم الآلي». وفي السنوات الأخيرة، وبفضل تطور إضافي في تكوين الأنظمة الحاسوبية (الشبكة العصبية بشكل أساسي)، يمكن للآلة أن تتعلم بشكل مستقل: فبفضل آلاف الساعات من برامج الطبخ التلفزيونية، يمكن للآلة أن تتعلم عن الخبز، بل وحتى اختراع كعكة جديدة.

وعلى الرغم من أن هذه التعريفات واسعة وبسيطة، وحتى لو كان من المستحيل في التطبيق العملي التمييز بينها في كثير من الأحيان، فإنه يتعين أن نأخذها في الاعتبار عندما نناقش عناصر الذكاء الاصطناعي في الدراما والمسرح.

هناك أمثلة (سنناقشها لاحقًا) حيث يركز الأداء على التعليمات «مثل قطعة من العمل A Piece of Work» لآني دورسن، وأخرى حيث يكون مركز الاهتمام هو الوسيط المستقل مثل شخصية جيرمايا Jeremiah التي جسدتها سوزان برود هيرست في زهور الدماء الزرقاء (Blue Bloodshot Flowers)، وأخرى حيث يكون التركيز على وجود الروبوتات والآلات التي تحل محل الممثلين (مثل روبوتات أنتونيلي مارتينيز روكا في بولندا). وهناك أيضًا أمثلة يتعلم فيها الكمبيوتر من تصرفات المؤدي ويبدأ في المشاركة في الأداء (مثل شخصيات منفصلة Discrete Figure لدايتو مانابي وكايل ماكدونالد ومجموعة الرقص ايليفن بلاي) .

في العقدين الماضيين، شهدنا زيادة في التجارب باستخدام الذكاء الاصطناعي والخوارزميات كأداة للأداء المسرحي. ومع ذلك، قد نتذكر أيضًا التجارب السابقة. فلماذا لا نعتبر اليزا ELIZA، أول روبوت محادثة أنشئ في عام ١٩٦٦، وأول ارتجال درامي بين إنسان وجهاز كمبيوتر؟ قبل كل شيء، لجأ المؤلف فايزينباوم إلى الدراما عندما شرح البرنامج بقوله : « روبوت مثل إليزا في شهرة بيجماليون، يمكن جعله أكثر تحضرًا، مع ابقاء علاقة المظهر بالواقع، مع ذلك، في نطاق سلطة الكاتب المسرحي» , مقترنة بجهد أكثر عمومية لتوجيه أجهزة الكمبيوتر المركزية المولودة حديثًا نحو الإبداع. وفي نفس العقد، في الواقع، نتذكر الأمثلة الأولى لتوليد القصة تلقائيًا. ففي أوائل الستينيات، قام اللغوي جوزيف إي. جرايمز ببرمجة جهاز كمبيوتر IBM، في الجامعة الوطنية المستقلة في المكسيك، لتوليد القصص . ولأول مرة، عملت الآلة كراوي للقصص، وأنتجت قصصًا قصيرة (بضعة أسطر فقط) وكانت منطقية للقارئ. وفي عام ١٩٦٥، استخدم أ. مايكل نول تكنولوجيا الرسوم المتحركة المبكرة بالكمبيوتر لإنشاء أول مثال للباليه الذي تم توليده بواسطة الكمبيوتر في مختبرات بيل للهاتف ، حيث مثلت تركيبة مرتبة بعناية من الخطوط والنقاط مجموعة من الراقصين (ثلاثة ذكور وثلاث إناث) يتحركون على خشبة مسرح مربعة. إلى جانب ذلك، قد يكون المقصود من تاريخ الدردشة عبر الإنترنت بالكامل، والانتشار المستمر لروبوت الدردشة، شكلاً من أشكال الإبداع الدرامي المشترك بين المستخدمين والوكلاء الاصطناعيين. في أواخر التسعينيات، في واقع الأمر، فسرت نينا لينوار عالم لعب الأدوار في مجال متعدد المستخدمين , باعتباره منطقة تتحدى فكرة اللاعب والممثل . وقد أدت ممارسة مغامرة نصية عبر الإنترنت والتفاعل في الوقت الفعلي مع لاعبين آخرين (بشريين أو اصطناعيين) إلى تكوين نوع جديد تمامًا من الأداء، حيث اندمجت مهارات كاتب المسرح مع مواهب الممثل .

كان الرقص المعاصر أول من بحث في قوة الخوارزمية. اذ كان في الواقع هو الإطار المثالي للتجربة مع الموسيقى التي نشأت باستخدام الكمبيوتر في حدث مباشر، ولكن ثبت أنه مناسب أيضًا للتدرب على تصميمات الرقص التي تقودها الخوارزمية، واختبار وجود عناصر موجهة بواسطة الكمبيوتر على المسرح. ومن المعروف أن ميرس كانينجهام استخدم برنامج أشكال حية LifeForms لإنشاء تصميمات الرقص منذ عام ١٩٩١، ولكننا قد نتذكر أيضًا أن الملحن مايكل ماكناب قد أنشأ في عام ١٩٨٥ النوتة الموسيقية لـ « المدن الخفية Invisible Cities» حيث تضمنت تصميمات رقصات بريندا واي حركة ذراع آلية. يمكننا تتبع التطور المستمر للتكامل بين الرقص والخوارزميات؛ اذ اتخذ هذا الاستيعاب عادةً شكل

شبكة من البرامج والأجهزة التي تسمح للراقصين بالتفاعل مع محتويات الوسائط. ومن الجدير بالذكر أن برنامجًا مشهورًا للأداء الرقمي التفاعلي وهو (إيزادورا) كان نتاج تعاون بين الفنان/المبرمج الإعلامي مارك كونيجليو فرقة الرقص ترويكا رانش.

وقد استُخدمت خوارزميات معقدة في ممارسة المسرح أيضًا لتعزيز الوساطة في الأداء. وهناك سلسلة كاملة من البرامج المصممة للحصول على التحكم الحاسوبي في الأداء، وقد لعبت هذه الأنواع من تطبيقات الكمبيوتر دورًا رئيسيًا في تاريخ العلاقة المتبادلة بين الأداء وعلوم الكمبيوتر/الهندسة .

وقد ظهر المسرح والأداء بعد الرقص بفترة وجيزة. خذ على سبيل المثال

حالة مارسيلي أنتونيز روكا في عرض «أفازيا Afasia» (١٩٩٨). حيث انضم الفنان إلى المهندس سيرجي جوردا لإنشاء روبوتات صوتية (روبوتات تعمل كأدوات موسيقية يتم التحكم فيها عن بعد) تعمل بفضل جهاز يمكن ارتداؤه (ما يسمى بالهيكل العظمي). ولهذا الغرض، أنتج أنتونيز روكا أيضًا الإصدار الأول من برنامج يدير جميع عناصر تكنولوجيا المسرح (الفيديو والأصوات والأضواء والروبوتات)؛ وقد تم تطويره وتسميته بعد عرض عام ٢٠٠٢ « باستخدام برنامج popular openion leader(POL). ويهدف برنامج POL إلى تزويد المؤدي بالتحكم الكامل في شبكة التكنولوجيا بأكملها على خشبة المسرح.

توجد قائمة كبيرة من هذا النوع من البرامج؛ فهي تشترك في تنوعها في هدف التقاط الأحداث والإجراءات وتحليلها، ولكن يمكن استخدامها أيضًا لإنشاء أحداث الوسائط المتعددة أو السمعية والبصرية أو، بشكل عام، أحداث الوسائط المتعددة. وفي جميع الحالات، تعتمد على الخوارزمية وقد تتضمن بعض أشكال الذكاء المستقل.

في عام ١٩٩٧، قدم كلوديو بينهانيز وآرون بوبيك مسرحية "أنا/هو: مسرحية تفاعلية» في مختبر الوسائط التابع لمعهد ماساتشوستس للتكنولوجيا. ومرة أخرى، مثل مسرحية «إليزا»، كانت هذه المسرحية اختبارًا لتطبيق الخوارزميات الذكية، وليست اقتراحًا لنوع مسرحي جديد. ومع ذلك، فقد قدمت لمحة عن التكامل بين ا لذكاء الاصطناعي والمسرح الدرامي . وفي هذا ا لأداء، لم تكن الشخصية الاصطناعية تشارك في محادثة، بل كانت نوعًا من الكيان الخفي الذي يتفاعل مع تصرفات الشخصية البشرية عن طريق الأصوات والأضواء وعروض الفيديو على خشبة المسرح. كانت المسرحية تتكون من أربعة مشاهد قصيرة حيث قدم الكمبيوتر للممثل العديد من التحديات. وبالمقارنة مع «إليزا»، كانت الخطوة الأساسية إلى الأمام، في هذه الحالة، هي حقيقة أن الوسيط، على الرغم من عدم تجسيده من خلال سطر معين من النص أو من خلال صورة مجسمة، كان يثبت أن الخوارزمية يمكن أن تنتج وسا ط ة درامية. فبدلاً من الاستجابة لمحفزات المستخد م ، كما فعلت «اليزا» ELIZA، كان للوسيط المستقل مبادرته الخاصة وأعطى إشارة للممثل البشري للرد و فقًا لذلك. لذلك، تم إظهار الوسيط - كشخصية درامية - من خلال قصده الخاص .

وقد فتح هذا مجالاً جديدًا للبحث , رأى أن قصد الفعل هو العنصر الأساسي للأداء الدرامي الذي سيتم تنفيذه في البرنامج. وهنا اندمجت التجارب المبكرة لتوليد القصة مع هدف إنشاء سلوك وكلاء مدفوع بالبرنامج، وكانت هذه خطوة نحو سرد درامي رقمي تفاعلي.

في عام ٢٠٠٥، أصدر مايكل ماتياس وأندرو ستيرن أول لعبة درامية تعمل بكامل طاقتها بعنوان واجهة Façade. اذ شارك اللاعب في ارتجال درامي مع شخصيتين اصطناعيتين (تريب وجريس، وهما زوجان) دعوه لتناول مشروب في شقتهما. تُلعب اللعبة من منظور الشخص الأول على شاشة كمبيوتر حيث ظهرت الشخصيتان في شكل يشبه الرسوم المتحركة ولكنهما تحدثتا بأصوات حقيقية (مسجلة وليست مُصطنّعة) - والأهم من ذلك - أظهرتا سلوكيات بشرية يمكن تصديقها. أثناء اللعبة، سرعان ما أدرك اللاعب أن الزوجين كانا يعانيان من أزمة زواج وكان عليه التعامل مع الحجج والمشاجرات .

كانت «واجهة Façade» واحدة من التجارب الأولية لاستخدام الذكاء الاصطناعي لإنشاء تجربة درامية؛ فهي تضع اللاعب في موقف يشبه الارتجال المسرحي , ولا يعتمد على مكافآت نمط اللعبة النموذجية. في الواقع، من أجل أبحاثه حول هذا الموضوع، صاغ ماتياس مصطلح الذكاء الاصطناعي التعبيري لتحديد مجال محدد للتجريب في مجال الذكاء الاصطناعي والفنون.

• أنطونيو يبسو : يعمل أستاذا للمسرح والدراما بجامعة تورينو بايطاليا
• نشرت هذه المقالة في SKENÈ Journal of Theatre and Drama Studies ٧:١ (٢٠٢١), ٩١-١٠٩

تاريخ مسرح نجيب الريحاني وتفاصيله المجهولة(٦٨)

الدلوعة أو لازم أجوزك!!

حاول الريحاني أن يعرض مسرحيته الجديدة «الدلوعة» أو «لازم أجوزك» في موعدها – بعد أن أتمّ كتابتها مع شريكه في التأليف بديع خيري - لكن العراقيل وقفت أمامه، حيث مرضت بطلة العرض «أمينة شكيب» أو «ميمي شكيب». وعندما شفيت وبدأت الفرقة تعرض المسرحية، أصيب الريحاني في حنجرته فبح صوته، وتوقف العرض عدة أيام، ثم عاد مرة أخرى. وقد نشرت جريدة «أبو الهول» - في مايو ١٩٣٩ – واقعة الريحاني قائلة:

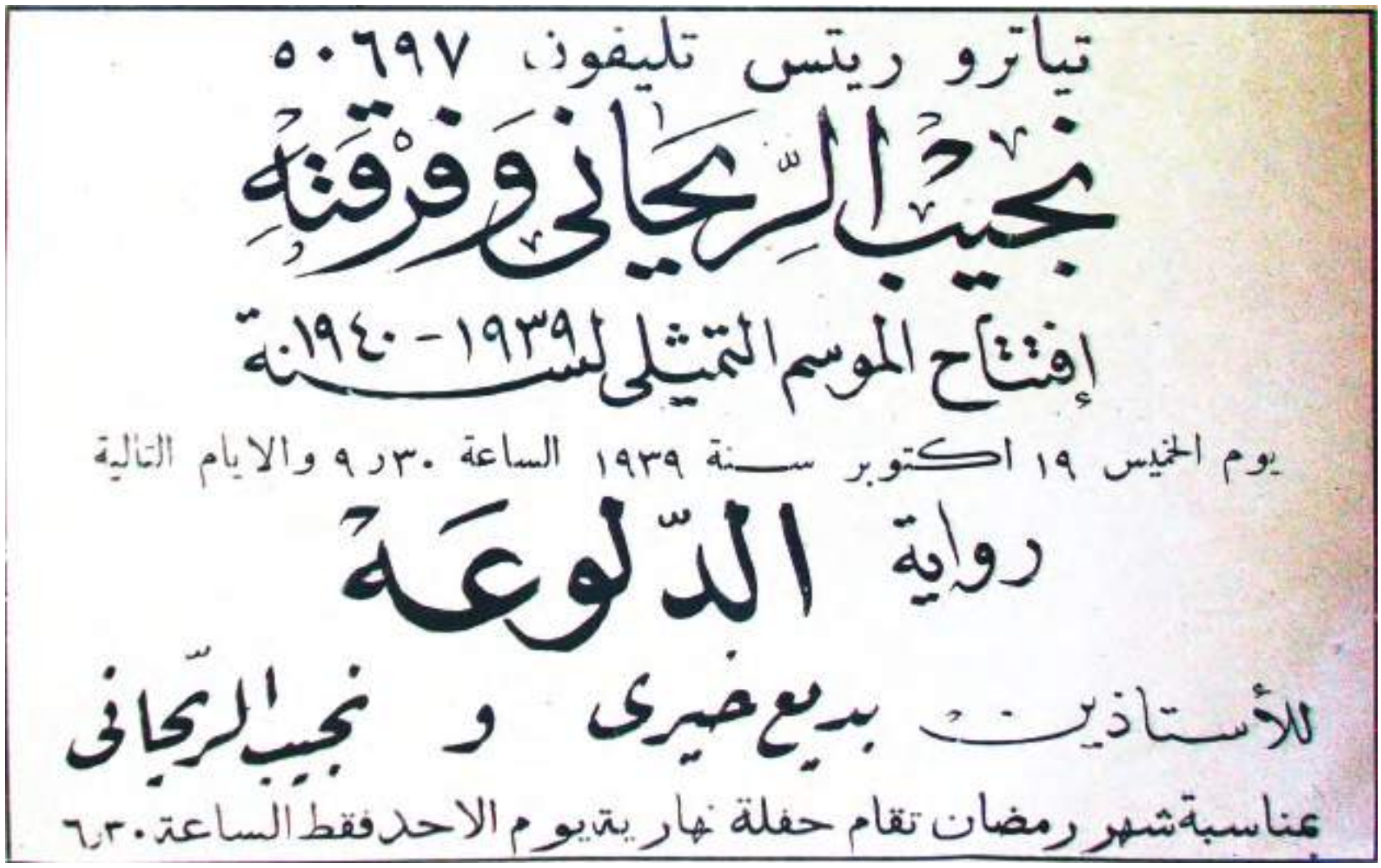
من المصادفات للأستاذ نجيب الريحاني أنه كلما أظهر رواية جديدة لا تمضي على تمثيلها أيام قليلة حتى يصاب بمرض في صوته! وكما يحدث في كل الروايات حدث في رواية «الدلوعة» التي ظهرت في الأسبوع الماضي إذ بينما كان الأستاذ يمثل في حفلة مساء الاثنين الأسبق التي أذيعت بالراديو شعر فجأة بأن صوته (متحاش) شيئاً فشيئاً، ولم تنزل الستار حتى وجد الأستاذ نجيب نفسه غير قادر على أن يقول كلمة واحدة .. وقد اضطر أمام هذه الحالة أن يلزم الفراش من أجل الراحة والاستجمام حتى عاد مساء الأربعاء الماضي وما أن انتهى من تمثيل الفصل الأول حتى وجد أن حالته الصحية انعكست بسرعة وأصبحت أشد مما كانت عليه من قبل، فأرسل إلى أخيه يوسف ليستدعي له طبيباً فحضر نخبة من الأطباء. ولكيلا يتسرب النبأ بين الجمهور ظل الأطباء في غرفة الأستاذ نجيب فكان بعد أن يؤدي دوره على المسرح يقومون بعلاجه في الفترة المخصصة للراحة بين الكواليس. وكان هذا الحادث سبباً في أن خيم الصمت والسكون على غرف الممثلين!!

نشرت جريدة «أبو الهول» قصة مسرحية «الدلوعة»، وعرفنا منها أن «أنور أفندي» موظف حكومي كسائر الموظفين يقيم في منزل ملكه في أبو توشه، وكانت كل أمانيه أن يتزوج بـ«طعمة» أبنة الباشكاتب حتى يكون بهذا الزواج فخوراً بين زملائه الموظفين، وحتى لا يجد من والدها ما يلاقيه.

سيد علي إسماعيل

الريحاني في فيلم سي عمر

وفجأة وصل إليه خطاب بالبريد المستعجل وهو في أجازة بالمنزل من الباشكاتب يقول فيه إنه سيحضر مع ابنته طعمة ووالدتها، فأخذ يستعد لإحضار وليمة فاخرة لائقة بالمقام، وأصدر أمره إلى «زبيبة» الخادمة لتقوم بتحضير المأكولات الشهية التي تناسب رئيسه الباشكاتب من ديك رومي وغيره! إلا أن مساوئ الأقدار أبت إلا أن تلازم أنور أفندي، فينزل معه في المنزل ضيف هو الأستاذ «سفرجل» المخرج السينمائي وصديقته النجمة السينمائية «كناريا»، ففوجئ في الليلة التي تسبق العزومة بصوت يدوي، هو صوت «فرقعة» كاوتشوك الأوتوموبيل، وفجأة دخلت إلى المنزل فتاة كانت تركب هذا الأوتوموبيل هي «فكرية» ابنة الزعفراني بك الجواهرجي المشهور، وسائقها «الأوسطى سيد» يطلبان النجدة من المنزل، بيد أن المدينة بعيدة ولا يمكن الحصول على وسائل الإصلاح إلا إذا ذهب الأوسطى سيد إلى القاهرة مساءً ليعود في الصباح الباكر. أما فكرية هانم فكان الأفضل أن تبقى في المنزل حتى يعود السائق. شعر أنور أفندي بالمضايقة لا سيما أن فكرية فتاة لعوب، ولها ألفاظ غير مستحبة، لكنه رأى أن يتحمل الموقف حتى صباح اليوم التالي، أي قبل موعد وصول الباشكاتب بساعات!! وجاء الصباح، ولكن السائق لم يعد من القاهرة بعد، والخادمة التي كانت تعد أكل الباشكاتب بلفها السائق وأقنعها بالزوغان معه إلى القاهرة! وفكرية هانم راحت عليها نومة ولم تستيقظ بعد. وجاء موعد وصول الباشكاتب إلى المحطة، فذهب أنور أفندي لاستقباله، إلا أن الباشكاتب كان قد فضل الحضور بالسيارة فوصل قبل الموعد، وإذا به يجد سيدتين هما فكرية وكناريا، وحسبهما صديقتين لأنور أفندي، وقرر أن أنور لا يصلح لأن يكون عريساً لابنته طعمة!! وحضر أنور أفندي وأراد معالجة الموقف ولكنه فشل. وخرج الباشكاتب وزوجته وابنتهما وهم في حالة غضب بعد أن أصابتهم بعض الشتائم من فكرية. فإذا كنا في الوزارة، رأينا أنور أفندي مغضوباً عليه من الباشكاتب يضطهده بالعمل الكثير وتكاد المسألة تنتهي عند هذا الحد، ولكن تحضر فجأة فكرية هانم مع والدها لأنها ندمت على ما فعلت وتريد أن تقابل هي ووالدها الباشكاتب ليعتذرا له عما حدث، ويفهماه الحقيقة .. ولكن أنور أفندي يعارض ويطلب خروجهما من المكتب حالاً حتى عادت الفرقة من جديد بينه وبين الباشكاتب. ويتصادف أن يدخل أنور أفندي عند الباشكاتب في مسائل مصلحية، فيدق التليفون على مكتبه، فترد عليه فكرية بصوت رجل وتقول: أنور أفندي غير موجود. ولما ألحّ السائل في البحث عنه، قالت له: "اتنيل على عينك" وأقفلت السكة! وفوجئ أنور



إعلان مسرحية الدلوعة

أفندي على أثر ذلك بأن الوزير يطلبه ويصدر أمراً بفصله لأنه هو الذي كان قد تحدث بالتليفون!! حينئذ تشعر فكرية بأنها هي التي أساءت إلى هذا الرجل وهو لم يسئ إليها فطلبت إليه أن تتزوجه لأنه هو الرجل العنيد الشديد الذي يكلمها بقسوة ويستطيع أن يوجهها التوجيه الصحيح في حياتها الاجتماعية بعكس جمعة، الذي كان يسعى إليها ويكلمها بنعومة، طمعاً في جمالها وأموال أبيها فلم يرفض أنور أفندي وقال لها: يا لا أدامي على البيت فتقول في خضوع «حاضر»! فيقول والدها: "حكمتك يارب .. لأول مرة بنتي تقول حاضر!".

كتب ناقد جريدة «البلاغ» عدة ملاحظات على العرض، منها: أن الريحاني وبديع عالجا ناحيتين فقط: الأولى نقد نظام العمل الحكومي نقداً لاذعاً. والثانية، تحليل نفسية المرآة من الناحية الاجتماعية، فكثير من فساد المرأة ناتج من ضعف الرجال في سياستهم معها، وقد عالج المؤلفان الناحية الثانية معالجة معقولة ومحبوكة. أما الناحية الأولى فكانت أضعف من الثانية، لأن بها كثيراً من المغالاة. فمثلاً حينما حضر الأكل لأنور أفندي، على اعتبار أنه غذاء كان يجب أن يكون فطوراً، إذ كان الوقت لا يزال صباحاً!! ومخاطبة الوزير مع أنور أفندي تليفونياً من غير المعقول، لأن الوزير إذا طلب أمراً ما فأمامه وكيل الوزارة أو السكرتير العام أو السكرتير الخاص أو الباشكاتب، وكان من الأفضل أن يكون وكيل الوزارة هو الذي يخاطب أنور أفندي. وكان إخراج الأنوار بديعاً جداً وناجحاً إلى أبعد حد، وكانت المناظر فخمة كمناظر سائر روايات الفرقة وبالنسبة للتمثيل، قام نجيب الريحاني بدور أنور أفندي عزمي الموظف الحكومي، وفي اعتقادنا أن غير الأستاذ نجيب الريحاني لا يمكن أن يصلح لتمثل مثل هذه الأدوار. أما «أمنية شكيب» كانت هي فكرية هانم المرأة الغاضبة دائماً والمشاكسة إلى أبعد حد، والتي يسعى وراءها الشبان من أجل جمالها ومالها، ولكنها لم تجد شاباً بينهم يحدثها باللغة الوحيدة التي تفهمها المرآة وهي لغة القوة! لذلك كانت أمينة في نجاحها بالغة قمة الجد وتستحق أقصى عبارات التهنئة والإعجاب. أما حسن فايق وزوزو شكيب، فقاما بدورهما - المخرج السينمائي والنجمة السينمائية أو - الضيفان الثقيلان فكانا ناجحين جداً. أما «ماري منيب» في دور زوجة الباشكاتب، فكان الدور صغيراً فلم يجد لها المجال لإظهار مواهبها. أما «محمد كمال المصري» فقام بدور الباشكاتب، فكان ظريفاً وناجحاً للغاية. والفريد حداد مثل دور الوكيل فكان مجيداً، قام محمد أحمد الديب بتمثيل دور حسن، فكان مثال الشاب الذي يبحث عن الزواج من أجل المصالح الشخصية. و«زينات صدقي» قامت بدور «زبيبة» وهذا الدور أعطى زينات فرصة عظيمة تثبت فيه جدارتها للأدوار. وقام أحمد جمال الدين بتمثيل دور الأوسطى سيد السائق ونجح فيه ولفت الأنظار.

ونشرت مجلة «الصباح» كلمة بعنوان «رأي مؤلف مسرحي متقاعد في الأستاذ الريحاني وروايته الجديدة الدلوعة»، قال فيها: ليست كلمتي التي أكتبها اليوم عن رواية الدلوعة، كلمة نقد، أو تقريظ فأقول: كانت الرواية .. وكان التأليف وكان الإخراج .. وكان التمثيل .. ولكنها عن تقدير وإعجاب جاش بهما صدري فلم أستطع كتمانهما وقد شهدت رواية «الدلوعة»! لقد شهدت منذ أشهر رواية «استنى بختك»، وقد بلغت الحد الأقصى من الإجادة في التأليف والإخراج والتمثيل، حسبت أن المؤلفين الفاضلين بديع والريحاني، قد أفرغا كل ما في جعبتهما الفنية في وضع هذه الرواية، وأن الرواية التي ستليها ستكون من الهزال والضآلة .. كان هذا مبلغ اعتقادي، ولكنني وقد شهدت رواية «الدلوعة» في دهش وإعجاب، أدركت أن القريحة الوقادة كالنار بعد أن رأيت الريحاني يتدرج في رواياته من الحسن إلى الأحسن. فكلما أخرج رواية كانت خيراً من الأولى. لا أقول ذلك لأن رواية الدلوعة قد طغت على رواية استنى بختك فسلبتها حسنها، ولكنها تجلت في ثوب جديد ولون طريف لم نشهده في روايات الريحاني من قبل. إذ كانت على النقيض من رواياته السابقة. فبينما كنا نرى في رواية استنى بختك، معلماً فقيراً رأيناه في رواية الدلوعة، موظفاً صغيراً حلّ عليه الأستاذ سفرجل ضيفاً ثقيلاً ... إلخ، وصفوة القول إن رواية الدلوعة كل ما فيها حسن جميل، وأحسن ما فيها أنك تؤخذ بروعتها ولكنك لا تستطيع أن تبين مواضع الحسن فيها. لقد شهدت هذه الرواية واقفاً على قدمي إذ لم أجد لي مكاناً!!

انتهى الموسم الشتوي بمسرحية «الدلوعة» وفي الصيف سافر

إعلان فيلم سي عمر

الريحاني إلى لبنان، كما أخبرتنا جريدة «البلاغ»، قائلة: يعلم القراء أن الأستاذ نجيب الريحاني سافر من مدة إلى لبنان لقضاء بعض الوقت فيه للراحة والاستجمام، ولكن يظهر أن وقته لم يخصص لهذا الغرض، لأن زميله الأستاذ بديع خيري رافقه في رحلته كما كان معهما الأستاذ نيازي مصطفى مخرج فيلمه الجديد «سي عمر»، وقد انتهز الثلاثة هذه الفرصة لإتمام ما بقي من سيناريو الفيلم. وعند الانتهاء منه، حمله الأستاذ نيازي وعاد إلى مصر منذ أيام. هذا وقد عاد الأستاذان نجيب وبديع إلى الاسكندرية ظهر اليوم وسيصلان إلى القاهرة في المساء.

عاد الريحاني ليجد حملة شعواء ضده من قبل ممثلي فرقته العاطلين عن العمل صيفاً، ولا يتقاضون رواتبهم في الصيف!! وهذا الأمر أثارته جريدة «البلاغ» عندما نشرت شكوى لأحد ممثلي فرقة الريحاني، فرد الريحاني على ذلك، ونشرت رده، وجاء فيه: أطلعت على ما نشرته جريدتكم الغراء لممثل بفرقة الريحاني، كما قرأت التعليق الذي كتب تحتها وقد لاحظت صدق ما ذكره الممثل في رسالته وحسن تعليقكم عليه ومحاولتكم إنصاف ووضع الأمور في نصابها. وكنت سأصبح سعيداً لو أنني استطعت إعطاء ممثلي فرقتي مرتباتهم حتى في الوقت الذي لا تشتغل الفرقة فيه. ولكن ماذا أفعل وأنا لا أعمل في السنة أكثر من ستة شهور أخرج فيها روايتين أربح منهما في شهرين من هذه الشهور الستة، أما الشهور الأربعة الباقية فهي تتراوح بين الخسارة والربح المعتدل. من هذه الحسبة البسيطة يتضح للقراء أن

إعلان آخر لفيلم سي عمر

ليس في إمكاني أن أقدم لممثلي الفرقة شيئاً من مرتباتهم إذ أنني بربح شهرين أغطي نفقات ستة شهور، إن لم أقل سنة كاملة. ومع تقديري لإخلاص ممثلي فرقتي وثقتي التامة بهم ومعرفتي عنهم حبهم لفنهم وتفانيهم في خدمته، فإن الشيء الوحيد الذي أخشاه هو أن يأتي يوم ينفذ فيه صبرهم بعد أن احتملوا كثيراً. فكل ما أطلبه من الحكومة هو أن أحصل منها على المبلغ الذي يمكنني من دفع مرتباتهم في أثناء فصل الصيف حتى لا ينزلوا إلى العمل في الصالات. وإني مع احترامي لكل من يعمل لاكتساب قوته أعتبر أن عمل الصالات خطوة إلى الوراء، لأنها تعلم الممثل أن يواجه الجمهور بغير الاهتمام الواجب الذي يشعر به الممثل الذي يعمل على المسرح المحترم. فكل ما أطلبه إذن هو أن أحتفظ بكيان فرقتي بصفة عامة ومن ناحية السيدات بصفة خاصة. وإن هذا الكلام لا يعد من جهتي شكوى من ممثلي فرقتي، لأنني كما ذكرت أعرف عظيم إخلاصهم وخصوصاً بعد ما شهدوه من عطف صاحب الجلالة الملك عليهم، إذ إن ذلك زاد من إخلاصهم لفنهم وللفرقة ولكن هناك مثل يقول: (إن كان صاحبك عسل ...). وهذا ما يجعلني قليل الثقة بالمستقبل لأنني أقدر تماماً مسئوليات كل واحد منهم وأعرف أنهم جميعاً محتاجون. وإنني أتعرض من ناحية أخرى لمنافسة ضارة في العمل، وهذه المنافسة تأتي من الفرقة القومية التي يعمل الممثلون فيها ٤٠ أو ٥٠ يوماً ويأخذون مرتباتهم عن سنة كاملة، ولذا فإني أخاف أن تسطو الفرقة على أي ممثل عندي فتأخذه مني في لمح البصر، لأنه سيفضل بطبيعة الحال مصلحته الخاصة على مصلحة الفن الذي يعمل لخدمته عندي.

وانشغل الريحاني بعد ذلك بظهور فيمله الجديد «سي عمر»، وتهافتت الصحف والمجلات الفنية على نشر إعلاناته والحديث عن إنتاجه من قبل أستوديو مصر، سيناريو وإخراج «نيازي مصطفى»، من تمثيل: نجيب الريحاني، أمينة شكيب، زوزو شكيب ماري منيب، عبد الفتاح القصري، سراج منير، محمد كمال المصري، عبد العزيز أحمد، عبد العزيز خليل، استيفان روستي.

وعاد الريحاني للتمثيل أمام جلالة الملك فاروق، ونشرت جريدة «البلاغ» في فبراير ١٩٤٠ خبراً بعنوان «فرقة الريحاني في سراي عابدين العامرة»، قالت فيه: تقام في سراي عابدين العامرة يوم ١١ فبراير القادم حفلة ساهرة بمناسبة عيد ميلاد جلالة الملك، تمثل فيها فرقة الأستاذ الريحاني فصلين من رواية «حكم قراقوش». وسيحضر هذه الحفلة حضرات أصحاب السمو أمراء البيت المالك وأصحاب المعالي الوزراء وأعضاء مجلسي الشيوخ والنواب ورجال السلك السياسي وكبار الموظفين والأعيان. هذا وقد نشر منذ أيام أن حفلة خاصة ستقام في سراي قصر شبرا يحضرها جلالة الملك وأمراء البيت المالك وتمثل فيها فرقة الأستاذ الريحاني رواية جديدة تؤلف خصيصاً لهذه الحفلة. ونزيد على ذلك أنه رؤي أن تقام حفلتان في قاعة معرض القطن بالجمعية الزراعية الملكية يوم ١٤ و١٥ الجاري.