مسرحنا

نائب رئيس مجلس الإدارة
محمد عبد الحافظ ناصف

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة السابعة عشرة | العدد 901 | الإثنين 02 ديسمبر 2024

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

الدراما المبتكرة .. طريق لتعليم هادف

الشخصية القبطية في المسرح المصري .. رسالة دكتوراه

«رماد».. الرقص بأسئلة الوجود

«ناصف»

يتفقد عددا من المواقع الثقافية بأسيوط

تفقد الكاتب محمد ناصف، نائب رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة، عددا من المواقع الثقافية التابعة للهيئة في محافظة أسيوط، في جوله رافقه فيها ضياء مكاوي، رئيس الإدارة المركزية لإقليم وسط الصعيد الثقافي، للوقوف على سير العمل وحالة المواقع، سعيا لتقديم أفضل مستوى خدمي للرواد.

أكـد نائب رئيس الهيئة أن الجولة تأتي استمرارا لأعـمال المتابعة المتواصلة لمواقع الهيئة بجميع المحافظات، في ضوء توجيهات الدكتور أحمد فؤاد هنو، وزير الثقافة، في هذا الشأن، للعمل على تلبية احتياجات هذه المواقع ودعمها لتقوم بخدماتها الثقافية والفنية لجمهور المستفيدين بأفضل صورة، وخاصة في صعيد مصر والمحافظات الحدودية والنائية.

وقـد بـدأت الجولة بتفقد مكتبة الطفل والشباب بأسيوط الجديدة، ووجه «ناصف» بتحويل إحدى قاعات الأنشطة بالمكتبة إلى قاعة عرض سينما الشعب وتزويدها بعدد التكييفات اللازمة ومقاعد وشاشة وجهاز تشغيل للسينما.

ووجه «ناصف» بزيادة عدد الكتب بالمكتبة مثمنا ما قام به اللواء هشام أبو النصر، محافظ أسـيـوط، لتكليف هيئة الأبنية التعليمية بعمل دراسة وصيانة المبنى، مؤكدا أهمية استغلال المساحات الخارجية للمكتبة بشكل استثماري بالتعاون مع المحافظة.

كما تفقد نائب رئيس الهيئة قصر ثقافة أحمد بهاء الدين المتخصص للطفل، ووجه بسرعة عمل الصيانات الـلازمـة للمكتبة وتركيب كراسي المسرح، بجانب تزويد فريق كـورال الأطفال بـالآلات المطلوبة، وتجهيز قاعة الأنشطة، بالإضافة إلى إقامة منفذ لبيع إصدارات الهيئة.

في ختام برنامج «مصر جميلة» للمواهب ببورسعيد ..

معرض فني واكتشاف للمواهب وعروض للأطفال

اختتمت وزارة الثقافة، برعاية الدكتور أحمد فؤاد هنو، وزير الثقافة، فعاليات برنامج «مـصر جميلة» المجاني والمعني باكتشاف ورعاية الموهوبين من أبناء محافظة بورسعيد، والذي نظمته الهيئة العامة لقصور الثقافة، بإشراف الكاتب محمد ناصف، نائب رئيس الهيئة، لمـدة خمسة أيـام بمدرسة القناة الإعدادية للبنات، ضمن المبادرة الرئاسية «بداية جديدة لبناء الإنسان»، وبالتعاون مع وزارة التربية والتعليم.

حضر الختام د. سلوى عبد المقصود، مدير المـدرسـة، رانيا شريـف، مدير قصر ثقافة بورسعيد، ونصرة فؤاد، مدير إدارة الخدمات والأنشطة التربوية، ولفيف من المثقفين وأعضاء هيئة التدريس.

شهدت الفعاليات تفقد الحضور للمعرض الفني المقام نتاج الـورش الفنية والحرفية التي تم تنفيذها ومنها ورشـة المشغولات اليدوية بالخرز للفنانة شيرين عفيفي وورشة المكرمية للفنانة چيهان مبروك.

أعقب ذلك فقرات فنية متنوعة نتاج ورشة الأداء الحركي للمدرب كريم مصطفى، نالت إعجاب الحضور.

وأثنت مدير المدرسة على الفعاليات الثقافية والفنية التي قُدمت خلال البرنامج، مشيدة بالتعاون مع وزارة الثقافة ممثلة في هيئة قصور الثقافة التي تحرص دائما على دعم و اكتشاف الموهوبين والمبدعين.

برنامج «مصر جميلة» قدمته الإدارة العامة لرعاية المـواهـب، برئاسة المخرج محمد صابر، التابعة للإدارة الإدارة المركزية للشئون الثقافية برئاسة الشاعر د. مسعود شومان، بالتعاون مع إقليم القناة وسيناء الثقافي، برئاسة أمل عبد الله، وإدارة د. شعيب خلف، وفرع ثقافة بورسعيد، بإشراف وسام العزوني.

وتضمن البرنامج تنفيذ مجموعة من الورش الفنية والحرفية في مجالات الموسيقى، التعبير الفني، الدراما الحركية، فن المكرمية، تصميم الإكسسوارات وغيرها، بمشاركة نخبة من الفنانين والمدربين المتخصصين، وذلك بهدف تعزيز النشاط الفكري والثقافي والفني، وتفعيل المشروعات التراثية التي تسهم في بناء الإنسان ودعم واكتشاف المواهب.

وأطلقت هيئة قصور الثقافة برنامج «مصر جميلة» بدءا من فترة الإجازة الصيفية، بعدة محافظات منها: المنيا، دمياط، الجيزة، الفيوم، المنوفية، الغربية والدقهلية، وجاري العمل بشكل مكثف لتعميم الفكرة، لاكتشاف ودعم المزيد من المواهب الفنية من الأطفال والشباب المبدعين.

«أبو الفوارس عنترة» مسرحة مناهج

بفرق الأقاليم بالتعاون مع وزارة التربية والتعليم

إن البطولة العربية نبعا صافياً تستسقى منه الأجيال المتتابعة لذا كانت الإشارة إليها جديرة بأن تشغل حيزاً فى الوعى الجمعى العربى عامة، والمصرى خاصة، وأن يتم تسليط الضوء عليها للنشء ليتعرفوا على تاريخهم المجيد من ثم كانت الشراكة المحمودة بين وزارتى الثقافة والتربية والتعليم لتحقيق تلك الغاية النبيلة التى نرجو أن تؤتى ثمارها فى خلق جيل يؤمن بماضيه، ويعيش واقعه ويستشرق مستقبله وأن يعلم أن البطولة لا تبنى على لون أو عرق أو جنس وإنما هى الإنسانية بكل ما تحملة من معان راقية .

العرض المسرحي "أبو الفوارس عنترة"، ضمن عروض الهيئة العامة لقصور الثقافة بإشراف الكاتب محمد ناصف، نائب رئيس الهيئة، بمشروع "مسرحة المناهج" لطلاب مراحل التعليم، المنفذ بالتعاون بين وزارتي الثقافة والتربية والتعليم.

العرض يقام بإشراف الإدارة المركزية للشئون الفنية برئاسة الفنان أحمد الشافعي، بالتعاون مع إقليم وسط الصعيد الثقافي برئاسة الأستاذ ضياء مكاوي وتقدمه الفرقة النوعية.

يدور عرض "أبو الفوارس عنترة" حول شخصية عنترة بن شداد، ويتناول جوانب عديدة من حياته، تتعلق بفروسيته، وشعره، وحبه لابنة عمه "عبلة بنت مالك"، وما عاناه ليحصل على حريته، واعتراف القبيلة بسيادته، وفروسيته، ويصور العرض جانبا من منافساته في عبس،

وشيبان، وبلاد الملك النعمان، كما يوضح العرض قيما ومثلا عليا يتعلمها أبناؤنا الطلاب والحضور كقيمة الحرية، والبطولة، والبذل، والفداء، والإقدام، والشجاعة، والإخلاص للوطن وحب العروبة.

العرض المسرحي "أبو الفوارس عنترة" تأليف محمد فريد أبو حديد، كتابة مسرحية سعيد حجاج، ديكور وملابس فاطمة أبو الحمد، أشعار وتدقيق لغوى د.سيد عبد الرازق، موسيقى وألحان عبد الباري عبدالعزيز، تصميم إضاءة مايكل يعقوب، استعراضات مارك صفوت، مخرج منفذ نعيم الأسيوطي، إخراج خالد أبو ضيف.

والعرض من بطولة اشرف بدوى (عنترة) -ايه محمد (عبلة) -مصطفى عاطف (مالك) -مصطفى ابراهيم (شداد) -محمود عيد (الملك زهير) -احمد عبدالعظيم (الأمير قيس) -مصطفى السيد (الملك النعمان) -دميانه سمير (زبيبه) -حسناء احمد (مروه بنت شداد) -انس وليد (عمرو بن مالك) -سيف حسام (بسطام بقيس)-محمودبحر(عماره بن زياد) - بسام احمد (شيبوب) -عبدالهادى نايل(الراعى)،ابوبكر السوهاجى (ابوالحارث) .

بالاشتراك مع كنزى كمال، كارولين فرج، كرستينا ادوراد، سندس سعيد، إسماعيل أحمد، أحمد عبدالرحمن، عبدالرحمن خالد، ابراهيم الدسوقى .

وذكر المخرج خالد أبو ضيف فى كلمته أن تجربة أبو الفوارس عنترة تمت بين وزارة الثقافة ووزارة التربية والتعليم فى إطار مسرحة المناهج فقدموا مادة التاريخ لأحد الصفوف الاعدادية وهى تعرض حالياً على مسرح السامر وفى العام السابق قدم عرض عن درس فى مادة العلوم للمرحلة الاعدادية وفى ثقافة أسيوط قدمنا الآن قصة مقررة للصف الاول الثانوى وأكد على أن المشروع ليس له علاقة بخطة إدارة المسرح ولا بالتقييمات النهائية للفرق ولا التصنيفات بل هذا موضوع مختص بذاته وان هذه التجربة ثرية جدا والعروض مستمرة والقصة للكاتب محمد فريد وعملها كتابة مسرحية الكاتب سعيد حجاج وبقدر الإمكان استطعنا عدم

الخروج عن إطار القصة الأصلية لكى يستفيدوا الطلاب من الموضوع ويتم العرض صباحا أيام الدراسة والجمعة والسبت بيتم العرض مساءا أيام الاجازةوذلك لمشاركة جميع أهالى أسيوط وأولياء الأمور لمشاهدتهم المسرحية جميعا وبعد نهاية كل عرض يفتح المخرج حوار مع الطلبة فى الصالة وبنوجه لهم بعض الأسئلة عن العرض على سبيل المثال هل يوجد فى العرض اسئلة غامضة لديكم لم يجيب عليها العرض ؟وبيتم لهم عدة مقترحات ووجهات نظر وبالنسبة لموقف لشداد هل كان عنتره مصيب وماهو موقف عمه مالك وشداد ابية من تلك القضية من خلال الاسئلة الموجهه لهم من خلال العرض وماهى القضية المؤرقة لعنترة بن شداد وهل وضحت فى العرض أم لا ؟ وهل ياترى اسئلة القصة المدرسية تم إجابتها من خلال العرض المسرحى أم هناك بعض الأشياء غامضة لم توضح بعد فى العرض ؟ وهل يوجد اختلاف بين القصة المدرسية والعرض المسرحي فى تناولة لقضية عنترة بن شداد ؟

كما اشاد أبو ضيف بجميع عناصر العرض المسرحى الديكور والألحان والإستعراضات والأشعار والإضاءة ووضح ايضا أن الكاتب محمد فريد لم يكتب أشعار كثيرة فبدأ المخرج يغذى أجزاء كبيرة من ديوان عنترة فى الأشعار والأغاني التى شرح بعض الحالة النفسية الملازمة للمشهد المسرحى، الديكور والملابس للمهندسة فاطمة ابو الحمد عملت حاجة جميلة جداً وأيضا الألحان والإضاءة لمايكل يعقوب كان عامل مؤثر وحيوى فى العرض .

من أبطال العرض الفنانة أية محمد غزالى قامت بدور عبلة فى المسرحية عندها ٢٨ سنه بتمثل مسرح من حوالى ٨ سنوات شعرت بإحساس مختلف عندما تم عرض دور عبلة عليها دور جديد لم تمثله من قبل وقالت أن دور عبلة شخصيتها كانت فتاة عربية متمسكة بالشخص الذى تحبه وهو الفارس عنترة بن شداد بالرغم الصعوبات التى كانت بتواجهها من اخيها وابيها كانوا بيحاربوها بل جميع الناس والقبيلة كلها كانت بتحاربها وهى كانت متمسكه به رأت فيه روح البطل الشجاع المغوار الذى بيحارب من اجلها وبيحبها وبيقول فيها اجمل الاشعار وايضا هى كانت حابة فيه انه بيبحث عن حريته وكان يريد ان يحرر نفسه وان لم يجد احد معترف به غير عبلة وذكرت ايه انها اهتمت بكل تفاصيل الدور من ملابس واكسسوارات من كل حاجة خاصة بالشخصية واشتغلت على اللغة العربية الغصحى كتير جدا ووجهت كل الشكر والتقدير للاستاذ خالد ابو ضيف على مجهوداته العظيمة لكى يخرج العرض بهذه الصورة الرائعة.

من الممثلين المشاركين فى العرض المسرحي الفنان بسام حسن العطار قام بدرو شيبوب- من الوادي الجديد مركز الداخلة - مدينة موط - طالب فرقة ثالثة كلية التجارة برنامج نظم ومعلومات السياسات العامة جامعة أسيوط.

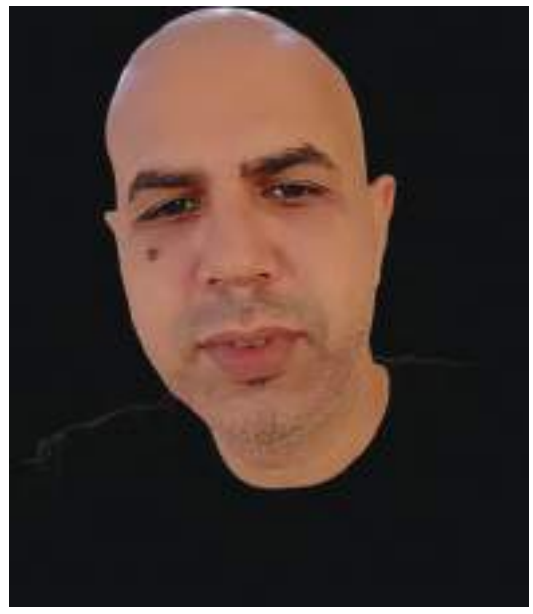
وقال إنه من تلات سنين بمثل بدأت في مسرح الجامعة وبعدين شاركت في فرق الثقافة الجماهيرية في أسيوط ودي كانت اول مشاركة لي في قصر ثقافة أسيوط من خلال الفرقة النوعية لأسيوط .

تم اختياري للدور من قِبل الاستاذ المخرج خالد ابو ضيف من خلال البروفات التحضيرية الاولية للعرض المسرحي وتم اختياري للدور .

الإضافة الذي ضيفتها للعرض كانت الحالة الفكاهية من خلال دور شيبوب الذى يمتلك الحس الفكاهي وخفيف الظل وكما أن العرض أضاف لي عملي مع ممثلين كبار وذو خبرة.

عبدالباري عبدالعزيز أو بيبو ملحن وموزع موسيقي ومهندس صوت

الحان وتوزيع وهندسه صوتيه لأغاني وموسيقي عروض افتتاح المهرجان الفني العربي للطفل المعاق ذهنيا والذي يقام في رحاب جامعه أسيوط بطوله الفنان (طارق الدسوقي) وإخراج د. نبيل امين لعدد ٧ سنوات علي التوالي منذ بدأ المهرجان إلي اخر موسم ٢٠١٣. الحان وتوزيع لعدد من عروض مسرح الطفل نذكر منها (كوكب الاحلام للمخرج خالد ابوضيف - الفيل وعصا الحكمة للمخرج أسامه عبد الرؤوف – كلني يا مولاي للمخرج عمرو حمزه – ابو الحكاوي للمخرج اسامه عبد الرؤف – ابو الاحلام للمخرج اسامه عبد الرؤف) . - توزع موسيقي لأغنيتين لفيلم ايامنا الجايه بطوله سوسن بدر وعزت أبو عوف وإخراج محمد الشناوي ٢٠٠٩.توزيع هندسه صوت تتر لبرنامج بيني وبينكم



علي قناه الشبابيه والذي يقدمه الاستاذ كريم الشاذلي ٢٠١٠.- العمل كموزع موسيقي ومهندس صوت لتترات برامج واعلانات لعده قنوات تليفزيونيه واذاعيه منها قناه فواصل السعوديه وقناه ديوان العرب وإذاعة جفرا .

وأضاف الملحن أيضا بالنسبة لتجربة ابو الفوارس عنترة بن شداد كانت بتواجهه مشكلة كيف نصور الفترة فى العصر الجاهلى ونعمل ألحان مناسبة للفترة الحالية والعصر الحالى ولون الموسيقى نفسة يكون مناسب للفترة التار والدفوف لا يوجد وفرة فى الالات الموسيقية فى العصر الجاهلى غير بعض آلات النفخ البسيطة جداً والالات الوترية البدائية فقيرة جدا مثل الطبول والدفوف المصنوعة من جلود الماشية والحيوانات فكان هناك مشكلة كيف نوصل للطلبة والشباب الفكرة من غير مانخرج من الحقبة الزمنية العصر الجاهلى ففكر فى دمج الفترتين مستمعين العصر الحالى وفترة العصر الجاهلى مستخدم الصيحات الأهات البشرية فى أغانى الحرب والحركة مع بسيط من الآلات الإيقاعية والأغاني الرومانسية بين عنتر وعبلة لحن سلس شرقى وجمل شرقية بدون إستخدام مقامات غربية وعمل حالة توحي لنا بتلك الفترة وفى نفس الوقت مناسبة لمستمع الجيل

الحالى والحمد لله التجربة جميلة بشهادة الجمهور

المهندسة فاطمة أبوالحمد مصممة ديكور وملابس العرض وعرفت نفسها هى مهندس ديكور مسرح ورئيس قسم المسرح بفرع ثقافة سوهاج - خريجة كلية الفنون الجميلة قسم ديكور مسرح .

حصلت على العديد من الجوائز المحليه والدولية فى تصميم الديكور المسرحى .

أخرهم واهمهم ثالث تصميم ديكور على مستوى الجمهورية عن عرضى اللعبة والتحول فى المهرجان الختامى للمسرح ٢٠٢٤.

جائزة اول تصميم ديكور مسرح غنائى على مستوى الجمهورية فى مهرجان ابداع للجامعات المصرية ٢٠٢٢

جائزة ثانى تصميم ديكور على مستوى الجمهورية عن عرض المهرج تيل فى المهرجان الختامى للمسرح ٢٠١٨

جائزة المرأة المبدعة فى مجال الديكور المسرحى فى مهرجان المرأة المصرية ٢٠١٧.

جائزة اول تصميم ديكور ثلاث سنوات متتالية فى مهرجان الجنوب الدولى للمسرح ٢٠١٦، ٢٠١٧، ٢٠١٨

مثلت الهيئة ثلاث مرات فى المهرجان القومى للمسرح عن كل من عرض اللعبة وقضية ظل الحمار وسيرة بنى

زوال.

كما حصلت على اكثر من عشر جوائز فى تياترو جامعة سوهاج لأفضل تصميم ديكور .

عرض أبو الفوارس عنترة عرض تاريخى يتميز بتراث عربى وقصة معروفة كان لابد من التعامل معها بدقة حتى لا يتعارض هذا مع الصورة المطبوعة فى ذهن المتلقى وخصوصا أن العرض موجه لشباب صغار فلابد من الاهتمام بالتفاصيل ففى الملابس الاهتمام بالملابس المزخرفة والفساتين ذات الطبقات الكثيرة الناعمة وكثرة الحلى والقلائد مما يميز الحرائر فى العصر الجاهلي كما أن ملابس الرجال بعبائاتهم المميزة وأغطية الرأس واكسسوارات الحرب والدروع وما يميز الفرسان حتى يعطى العرض المناخ المناسب الذى يساعد الطفل للدخول فى الحالة وتخيل جو الصحراء .

أما فى الديكور فالديكور ينقسم إلى مشهدين رئيسين يحدث بينهم تبديل سلس وبسيط وهو مشهد للصحراء ومكان بنى عبس حيث تدور قصة حب عنترة وعبلة حول نبع الماء وبين الكثبان الرملية المتدرجة على المستويات وظهور القمر وبالتغييرات البسيطة تتحول لمشهد بنى شيبان أو بحر الرمال كما عبرت بشكل تعبيري عن الفروسية والشجاعة بسيف عربى ضخم والحصان العربى فى منتصف خلفية المسرح .

أما المشهد الثانى فهو مشهد قصر الملك النعمان وهو على نقيض المشهد الاول يجب أن تظهر فيه مظاهر الترف وبذخ القصور فى الأعمدة والستائر وكرسي العرش وهذا لاختلاف حضارة النعمان عن البادية وكل هذا يتم تبديله بسهولة ويسر بدون ازعاج عين المتلقى .

ولأن العرض يصنف عرض تاريخى والاهتمام بالتفاصيل واكسسوارات العرض كان له الأهمية القصوى لاظهار الفرق بين اجواء البادية وحضارة الملك النعمان.

لؤا الصباغ

علي لوحة الديمومة الملك نارمر

رحلة تاريخية لاسترداد الهوية علي مسرح قصر ثقافة شبين الكوم

-تستعد الفرقة القومية لمسرح قصر ثقافة شبين الكوم بالمنوفية ضمن عروض شرائح المسرح بالهيئة العامة لقصور الثقافة لتقديم العرض المسرحي "الملك نارمر" تاليف وإخراج: محمود السبروت وتاليف موسيقي والحان: زياد هجرس وتصميم ديكور وملابس : محمد سعد واستعراضات: محمد المنوفي.

العرض بطولة: أسامة محفوظ, نهلة جمال, أماني عباس, أحمد شوقي, محمد عماد, رنا جمال والعديد من ممثلين الفرقة القومية بقصر الثقافة.

وقد أجرينا بعض اللقاءات مع مخرج العرض محمود السبروت ومع مجموعة من فريق عمل العرض.

العرض من انتاج الادارة العامة للمسرح التابعة للإدارة المركزية للشئون الفنية في الموسم المسرحي ٢٠٢٤-٢٠٢٥.

أحاول التصدي لمحاولات طمس الهوية المصرية

قال المخرج محمود السبروت عن تجربته: أحاول التصدي لمحاولات طمس الهوية المصرية, فتقديم عرض تاريخي لهذا العام أمر مهم للغاية فانا أحاول التصدي لحركة الافروسنتريك او الحركة المركزية الافريقية التي تحاول طمس الهوية الفرعونية ونسبها للحضارة الجنوبية الافريقية من خلال العديد من الاعمال الفنية ولذلك كان من اللازم عليه التصدي لكل تلك المحاولات عن طريق الحديث عن الحضارة المصرية الفرعونية والافتخار بها وتشجيع المتلقي عن البحث عنها وتتبع اثارها حتي يسترد هويته من جديد.

وتابع السبروت قائلا: أن عرضه يتحدث عن حقبة تاريخية مهمة في تاريخ مصر الفرعونية حيث يحكي عن أول ملك لمصر الموحدة الملك مينا حيث استطاع توحيد مصر حيث وحد مصر العليا ومصر السفلي وأخضع البلاد لحكم مركزي ليكون بداية عصر الاسرات الاولي الذي امتد بين عامي ٣١٥٠ و ٢٦١٣ قبل الميلاد ويؤرخ العرض صعوبات نارمر لتوحيد الأرض عن طريق حروبه الذي خاضها.

وأضاف: أن العرض كان تحدي كبير بالنسبة اليه لكثر عدد شخصيات المسرحية والتعبير عن تلك الحقبة عن طريق عرض أحداث تاريخية في المقام الأول وكذلك التعبير عن العواطف والمبادي الإنسانية عن طريق رسم أبعاد نفسية وعاطفية واجتماعية للشخصيات ليقدم من خلال عرضه لوحة معبرة عن هوية مصر الفرعونية.

تعايشت مع كل تفاصيل شخصية زيديا

فيما أوضحت الممثلة أماني عباس عن الشخصية التي تقدمها في العرض قائلة: شخصية "زيديا" هي مشعوذة تمارس السحر بارداتها لتحقيق أهداف شريرة وظالمة من البداية, تسعي دائما الي أن تكون الاقوي دائما, تخلت عن كل عواطفها داخلها فهي تجردت من مشاعرها من أجل أن تظل هي الاقوي والاجدر دائما يظهر دوها خلال رحلة مينا لتوحيد القطرين حيث تتدخل بسحرها لمينا من اجل تحقيق مطامعها الشخصية.

وتابعت قائلة: تتميز شخصية زيديا بالمكر والدهاء وجشع ناحية الاستحواذ علي السلطة وتطلاعات لفرض السيطرة ومعرفة كل ما يجري حولها وأضافت: عندما قرات المسرحية نالت اعجابي بشكل كبير وشعرت بصعوبة كبيرة لتجسيد هذه الشخصية وساعدني في ذلك الأستاذ محمود السبروت بشكل كبير وقامت بالتدريب والعمل معنا في كل المشاهد, بالإضافة الي كونها شخصية مختلفة عن كل ما قدمته من أدوار خلال عملي بالمسرح.

ميكتاريا الفتاة القريبة الي قلوب الجميع

فيما تقدم الممثلة نهلة جمال شخصية ميكتاريا وهي فتاة من الطبقة المالكة حيث أنها بنت عم مينا وحبيبته وقالت عنها: أقدم شخصية ميكتاريا وهي فتاة بسيطة جدا قريبة لكل الفتيات من السهل عليك دائما ان تجدها ومتاكدة انها ستكون قريبة لكل المشاهدين فهي فتاة قوية ومحبة وبريئة وعلي درجة عالية من التدين تنشر السعادة قدر ما تستطيع تقع في حب مينا ويتم اختطافها وتدخل في صراعات معه خلال رحلته في العرض.

وتابعت: ميكتاريا قريبة الي قلوب الجميع وتعبر عن فتيات كثيرة وقصة العرض بسيطة بالرغم من كونها تعبر عن حدث تاريخي مهم الا أن الجمهور سوف يشعر انهم ينتمون الي ما يحدث ويشعرون به.

«مينا» الملك الذي يعبر عن هوية الوطن

فيما أفاد الممثل أسامة محفوظ عن شخصية "مينا» قائلا: أجسد شخصية الملك مينا الذي سوف نشاهد من خلالة رحلة توحيد القطرين وبناء مصر الفرعونية ويظهر من خلال العرض دوافع مينا لتوحيد القطرين وكيف كانت عقباته في حياته وأهدافه الذي كان يسعي اليها عند قيامه بتوحيد مصر العليا والسفلي وتاسيس الاسرة الاولي.

وتابع أسامة: شخصية مينا تعبر عن هوية الوطن, وهوية المصريين فهو شخص يمتلك طموح كبير ومحب للحياة والهدوء والتنظيم بالإضافة لكونه شجاع سوف يكون قريب للمشاهدين, واكد ان حرصه علي تقديم الدور لايمانه التام بضرورة تقديم عمل تاريخي للمشاهدين يذكرهم بهويتهم ويحدثهم عن تاريخهم وتاريخ صناعة حضارتهم العظيمة التي تتعرض للطمس والسرقة علي أيادي غير أمينة عليها.

بسمة عبدالفتاح

الشخصية القبطية المصرية في المسرح المصري

رسالة دكتوراه للباحثة إيمان الطباخ

في رحاب كلية التربية النوعية - جامعة المنوفية - وفي يوم الخميس الموافق ١٤نوفمبر منحت الباحثة إيمان الطباخ درجة الدكتوراه بتقدير ممتاز، عن رسالتها التي عنونت ب « الشخصية القبطية المصرية في المسرح المصري »، وتكونت لجنة الإشراف والمناقشة من: أ.د فرج عمر فرج (أستاذ النقد والدراما ورئيس قسم المسرح والدراما بكلية الآداب جامعة بني سويف) مشرفا ورئيسا، أ.د منى حبرك (أستاذ المسرح التربوي المساعد بكلية التربية النوعية جامعة المنوفية) مشرفا وعضوا، أ.د أسماء عبد المنعم أبو الفتوح (أستاذ المسرح والدراما المساعد بجامعة المنصورة) مناقشا خارجيا، أ.د منى أبو شنب (أستاذ مساعد المسرح التربوي بكلية التربية النوعية ج المنوفية) مناقشا داخليا.

وأوصت اللجنة بمنح الباحثة إيمان عبد الفتاح عبد السلام الطباخ درجة الدكتوراه بتقدير ممتاز مع التوصية بالطبع والتبادل.

وفي مقدمة الرسالة أشارت الباحثة إلى تناول الكثير من كتاب الأدب المصري بشكل عام وكتاب المسرح المصري بشكل خاص، الشخصية القبطية في إبداعاتهم الأدبية. ونظرًا لأن هذه الشخصية لها طبيعتها الخاصة في المجتمع المصري، وتتعامل ويتعامل معها المسلمون من المجتمع المصري بشكل عام، والأدباء بشكل خاص، بنوع من الحذر والحساسية، وخاصة في ظل شعور بعض الأقباط بأنهم أقلية وأنهم مضطهدون، ولا يحصلون على حقوقهم الكاملة في مجتمعهم المصري؛ مما قد يُعد إشكالية للكاتب المسرحي الذي يتناول هذه الشخصية في مسرحه، وخاصة أنه يتخوف من يُحدث فتنة طائفية في المجتمع إذا أظهر هذه الشخصية بشكل يراه بعضهم أنها صورة سيئة، كما أن الكاتب يخشى كذلك من الصدام مع الرقابة على المصنفات الفنية، وعدم التصريح لنصه المسرحي للعرض على خشبة المسرح؛ لذلك، فإن الباحثة ارتأت أن تدرس وترصد خصائص هذه الشخصية كما عكسها كتاب المسرح المصري حتى تقف على كيفية تصوير كتاب المسرح لهذه الشخصية من حيث الكم والكيف. فقامت الباحثة برصد شكل الشخصية ومضمونها ومقدار وجودها في النص المسرحي مقارنة بكم ظهور الشخصيات ذات الديانات الأخرى (خاصة المسلمين)، وهل كانت نسبة تمثيلهم في الشخصيات الدرامية المسرحية مناسبة لعددهم الطبيعي في المجتمع والذي يمثلون فيه حوالي ١٠٪ من المجتمع المصري.

وفي تحديدها لمشكلة الدراسة رأت الباحثة أنه يجب أن تقف على مدى تناول كتاب المسرح للشخصية القبطية في مسرحهم من حيث الكم أولًا، وكيفية تصوير هذه الشخصية من حيث الشكل والمضمون ثانيًا. ومن هنا تبلورت مشكلة هذه الدراسة فى التساؤل الرئيس التالي: ما خصائص الشخصية القبطية كما جاءت في المسرح المصري، عينة الدراسة؟

وهنا تتركز أهمية الدراسة في أنها تتناول إشكالية كبيرة لدى المسرح المصري وهي تناوله للشخصية القبطية في نظرًا لحساسية هذه الشخصية في التناول الدرامي، كما أنها تلقي الضوء على إشكالية مسكوت عنها ويتجاهلها الكثيرون من كتاب المسرح ربما خوفًا من تعنت الرقابة أو خوفًا من هجوم بعض أفراد المجتمع عليهم، كما ان الدراسة تعكس خصائص الشخصية القبطية كما صورها المسرح المصري، و تتناول طبيعة العلاقة بين أقباط مصر ومسلميها كما عكستها المسرحيات المصرية عينة الدراسة، كما اشارت الباحثة إلى أن هذه الدراسة تعد الأولى من نوعها في المسرح المصري (في حدود علم الباحثة؛ حيث لم تتوصل الباحثة إلى أي دراسة تناولت هذا الموضوع في مجال المسرح المصري).

وتهدف الدراسة إلى: التعرف على طبيعة وسمات الشخصية القبطية كما عكستها المسرحيات المصرية عينة الدراسة، بالإضافة إلى إلقاء الضوء على اشكالية طالما عانى ويعان منها المسرح المصري وهي اشكالية تناول للشخصية

القبطية في المسرح المصري، ودراسة طبيعة العلاقة بين الأقباط وبين المسلمين داخل المجتمع المصري كما جاءت في بعض المسرحيات عينة الدراسة و التعرف على تاريخ الأقباط في مصر من خلال الجزء النظري من هذه الدراسة.

أربعة نصوص للشخصية القبطية

و اختارت الباحثة أربعة نصوص مسرحية من بين النصوص التي تناولت الشخصية القبطية بشكل واضح وصريح وقامت برصد صورة الشخصية القبطية كما صورتها هذه النصوص. وهذه النصوص هي: « الراهب « تأليف لويس عوض، «راسبوتين» تأليف يوسف وهبي، «ما حدث لليهودي التائه مع المسيح المنتظر» تأليف يسري الجندي، ومسرحية «عقول عطلانة» تأليف عمر فرج.

نتائج الدراسة

وقد خلصت الدراسة إلى عدة نتائج أهمها:

« الراهب »

أن فكرة مسرحية « الراهب» تدور حول صورة الشخصية القبطية في عصر الشهداء وذلك من خلال شخصية الراهب أبانوفر، وقد رصدت الباحثة اضطهاد المسيحيين في مصر في فترة أحداث النص المسرحي، وهي فترة نهاية القرن الثالث من الميلاد، ووانه كان يوجد اختلاف شديد بين رجال الكنيسة حول أحقية زواج المسيحيين من غير المسيحيين، واوضحت أن الزواج المختلط كان مباح حتى نهاية القرن الثالث الميلادي. كما أن الديانة المسيحية كانت مازالت في مهدها، وكانت تُعبد في السر، وكانت الإمبراطورية الرومانية تعتبر الأقباط المسيحيين خونة، ويجب تطهير البلاد منهم. والمسيحيون كانوا يعانون اضطهادًا وقهرًا شديدين من السلطة الحاكمة، كما أن الديانة المسيحية كانت تنتشر انتشارًا كبيرًا هدد الامبراطورية الرومانية نفسها في ذلك الوقت.

في زمن وقوع أحداث مسرحية الراهب كان المسيحيون يختلفون في موضوع صلب المسيح، ورجال الكنيسة في اختلفوا حول طبيعة تعامل المسيحيين مع الأعداء. كما كان المسيحي يخفي ديانته خوفًا من الانتقام منه، في فترة أحداث مسرحية الراهب لـ لويس عوض كانت مصر ممزقة، وتنقسم إلى عشرات الطوائف والشيع، وكانت كل الطوائف رغم اختلافها تتفق على شيء واحد فقط، هو كُره الرومان وكُره المسيحيين.

وأوضحت مسرحية الراهب أن الإمبراطور الروماني دقيانوس كان له دور مهم في نشر الديانة المسيحية في الإمبراطورية الرومانية كلها، صورة الراهب "أبانوفر" متذبذبة بين التشدد الديني الكبير، وبين ملذاته وشهواته الدنيوية، وكان يتسم بالذكاء الشديد، كما يتمتع بخلق ومباديء رائعين، بالإضافة إلى "الطيبة الشديدة".

« راسبوتين »

وفي المسرحية الثانية « راسبوتين » عينة الدراسة ارتكز يوسف وهبي في رؤيته الفكرية ومعالجته الفنية على إظهار الراهب المنافق المتآمر السكير صاحب البدع والهرطقات الخارج عن التعاليم والوصايا الكتابية المسيحية، وأنه لم يحرص على إثارة عاطفتي الشفقة والخوف على بطل مسرحيته «راسبوتين» بالمعنى الأرسطي؛ لأنه لم يتمسك بالأخلاقيات الحميدة وميثاق الشرف الخاص بالراهب والخصائص التي يجب أن يتمسك بها الراهب عندما يلتحق بالدير وأثناء ممارسة خدمته الرعوية، كما أسقط يوسف وهبي تفاصيل ما حدث في دير «نوفو ديفيتشي « الذي يعج بفضائح الراهب الجنسية المجرمة والمحرمة، و أظهر مدى تأثير الدين على سلام واستقرار المجتمعات الإنسانية. ولم يتطرق يوسف وهبي في مسرحيته إلى إدانة من جانب الكنيسة الروسية للراهب الدجال وتفنيد أقواله والرد على آرائه وبدعه المضلة.

« اليهودي التائه »

وتتلخص شخصية سرحان بشارة سرحان في مسرحية «اليهودي التائه» في أنه كان مسيحي مخلص لبلده وقضيته، وكان طريد وشريد منذ أن احتل اليهود أرض فلسطين، كما أن سرحان كان، ومازال، مُعذب فى الأرض، وقد أُجبر على مغادرة أرضه ووطنه بالقوة، وأصبح بلا وطن وبلا عنوان.

وطوال أحداث المسرحية يبحث الشاب المسيحي: سرحان بشارة عن الحق والعدل ولم يجدهما حتى نهاية المسرحية. وشخصية المسيح الأمريكي، هي شخصية ترمز للولايات المتحدة الأمريكية، وهى سيدة هذا العالم في مسرحية اليهودي التائه، كما أنها هي القاضي والجلاد ولا يعنيها شيء سوى منفعتها الذاتية فقط، وقد استطاعت بذكائها السيطرة على العالم بدعوى الحرية والعدل التي تريد أن تنشرهما في العالم. وسرحان فى مسرحية اليهودى التائه انتظر كثيراً لكى يحصل على حقه حتى أصابه اليأس والإحباط فى تحقيقه، بل عندما أبصر العالم على حقيقته وأدرك كم الظلم الذى فيه لفظ هذا العالم تماماً، وأصبح غير راغب فى أن يعيش فيه. ويصور النص شخصية سرحان بالشخصية الساذجة البلهاء، فهو يعيش وسط هذا العالم بشكل ساذج أبله، لا يعرف كيف يتعامل أو يتكيف معه، لا يمتلك الذكاء، ولا يمتلك القوة، لذلك فهو لا يعرف كيف يسترد حقوقه المغتصبة.

« عقول عطلانة »

تدور مسرحية «عقول عطلانة» للمؤلف عمر فرج داخل منزل قس مسيحي. وفي النص أربعة شخصيات قبطية من بين عشرة شخصيات رئيسة في المسرحية.

مرقص هو قسيس متدين تدينًا وسطيًا، منفتح على كل الأديان، عرف بالتسامح وتقبل الآخر، ومرقص شخص حكيم وشجاع وهادئ الطباع ومثقف ومستنير وواثق من نفسه، ويتمتع بذكاء كبير. وبالرغم من أن مرقص رجل دين مسيحي إلا أنه يحفظ آيات كثيرة من القرآن، ويحفظ بعض أحاديث السنة النبوية المطهرة، بل يفسر بعض آيات القرآن بشكل دقيق، وكذلك يعرف تفاسير بعض أحاديث الرسول محمد (ص)، بل قام بتأليف كتاب عن مقارنة الأديان، وهو يدرك تمامًا أن المتطرفين الدينيين الذين ظهروا في النص المسرحي «عقول عطلانة» لا يمثلون الإسلام الحقيقي، بل هم تجار دين، والإسلام منهم بريء.

ومرقص يعي ويحترم أئمة الإسلام الذين يمثلون الأزهر الشريف، ويعي أن هؤلاء الإرهابيين بعيدين كل البعد عن الدين الإسلامي الصحيح، وأنهم يستغلون الدين الإسلامي ويستغلون جهل بعض المسلمين بدينهم الصحيح في تحقيق أهدافهم ومصالحهم الشخصية.

وهو مؤمنا إيمانًا راسخًا بعقيدته المسيحية ويدافع عنها دفاعًا مستميتًا، كما يدرك أن المسلمين مؤمنين إيمانًا راسخًا بدينهم الإسلامي. ولم يبال مرقص بتهديدات الإرهابيين بقتله هو وأسرته.

وبالمسرحية شخصيات كريستينا ومينا وماري أفراد أسرة القس مرقص وكل منهم له شخصيته وصفاته، ما بين التسامح والتدين والذكاء والتضحية.

وفي المسرحية نجح المؤلف مسرحية في بناء حبكة درامية مقنعة ومنطقية. وجميع شخصيات المسرحية التقوا في مكان وزمان واحد، ولكنهم ظهروا كقوتين متضادتين فكريا ودينيا يظهر التناقض والجدل الديني حول مفهوم الحق والقيم الإنسانية المغلوطة، والذي لا يلبث أن يتحول إلى صراع ظاهري عندما تنكشف حقيقة القس مرقص، ويبدأ الصراع في المواقف الفكرية ذات الأبعاد السياسية والدينية المرتبطة بالإرهاب العالمي، وما يتضمنه من تقيحات وترهلات بفعل تسرب الأفكار التكفيرية والإرهابية إليه.

توصيات الدراسة

أوصت الدراسة بضرورة محاربة الكنيسة المصرية البدع والهرطقات التي يقوم بها بعض من الرهبان والقساوسة.

ضرورة تجديد الخطاب الديني المسيحي، أسوة بتجديد الخطاب الديني الإسلامي، لمواجهة الإلحاد والبدع والهرطقات والانحرافات الفكرية في المجتمع المصري.

كما أوصت الدراسة بعدم إقحام رجال الدين في الشئون السياسية للبلاد.

سامية سيد

المخرج محمود مصطفى: التحضير لعرض «أحمس» تطلب توازناً دقيقاً بين الحركة والتمثيل

قدمت فرقة الرقص المسرحى الحديث ضمن احتفالات دار الاوبرا المصرية بذكرى انتصارات أكتوبر. عرض «أحمس»، على مسرح الجمهورية والعرض تصميم وإخراج محمود مصطفى. المخرج أحد المخرجين الشباب، الذي حقق نجاحات ملحوظة، استطاع أن يجذب الأنظار بأعماله المميزة، حيث نجح في تقديم عروض تدمج بين الدراما والرقص بطريقة مختلفة. أحدث أعماله هو «أحمس». العرض بطولة النجوم يحيي أحمد، د.كمال عطية، حمزة العيلي، د.عبدالله سعد، سميرة عبد العزيز. الديكور أحمد زايد، وملابس هالة محمود، والإضاءة ياسر شعلان والإعداد الموسيقي خالد درويش، دراماتورج د.مصطفى سليم. والعرض تصميم وإخراج محمود مصطفى. والذي التقينا معه ليكشف لنا عن كواليس تحضير هذا العرض، رؤيته الفنية، والتحديات التي واجهها.

حوار:روفيدة خليفة

حدثنا عن بداياتك ؟

درست في معهد الباليه بأكاديمية الفنون، قسم تصميم وإخراج، وانضممت إلى فرقة الرقص الحديث كراقص في عام ٢٠٠٦. في عام ٢٠١١ بدأت مشواري في الإخراج، وكان عرض «كاليجولا» أول أعمالي مع الفرقة، من بطولة يحيى أحمد، وعرض« لحظة » وقدمت العديد من العروض الأخرى . خلال تلك الفترة، شاركت في العديد من الورش التدريبية داخل الفرقة وخارج مصر، كما عملت في ورش تدريبية في ألمانيا وغيرها حيث أحرص على المشاركة بشكل دوري في ورش العمل لتطوير مهاراتي.

أما عرض «أحمس»، فقد تم تقديمه ثلاث مواسم حتى الآن، حيث يُعرض داخل الأوبرا لمدة ثلاثة أيام ضمن الموسم الذي يضم العديد من العروض لأنه يعرض ضمن أعمال الريبرتوار إلى جانب العروض الجديدة. وقد عرض «أحمس» لأول مرة في عام ٢٠١٨، ونستمر دائما في تحديث العرض باستمرار على مستوى الملابس، الصورة، الديكور، والإضاءة.

حدثنا عن فكرة عرض «أحمس» ؟ وما الذي جذبك لاختيار هذا العمل؟

عرض «أحمس» قمت بتجهيزه مع د. مصطفى سليم، رحمه الله، واستند إلى الفكرة التي كنت أرغب في العمل عليها، وقام بدور الدراماتورج للنص. كنت أريد أن يشارك ممثلون في العرض، وهو ما لا يُعد تقليدياً في عروض الرقص الحديث التي عادة لا تضم ممثلين إلى جانب الراقصين. كان الأمر صعبا لأن عدد الممثلين هذه المرة كان أكبر بكثير من عرض «كاليجولا»، الذي ضم ممثلا واحداً فقط، بينما في «أحمس» شارك خمسة ممثلين، حينما بدأت التحضير مع د. مصطفى سليم، وكتب النص بطريقة أقرب إلى المسرح، مما جعل الموضوع أكثر درامية. لهذا السبب، قمنا بحذف العديد من المشاهد وحولنا بعضها إلى رقص وبعضها إلى صورة حتى يكون الأمر مختلف عن كونه عرضا مسرحيا.

العرض يعبر عن دراما المقاومة والانتصار، واستعادة الأمن، وطرد فساد وإرهاب أتباع إله الشر وقاتل أوزوريس، رمز الخصوبة والنماء. حيث شكل شعب مصر وجيشها وجهين لعملة واحدة؛ ولذلك، ومنذ فجر التاريخ، أُطلق عليها «مقبرة الغزاة».

كيف كانت عملية التحضير للعرض؟ وما التحديات التي واجهتك خلال التجهيز له ؟

كانت عملية التحضير للعرض معقدة للغاية، حيث تطلبت تنسيقاً كبيراً بين الراقصين والممثلين. من أكبر التحديات التي واجهتها كانت كيفية إقناع الراقصين بوجود ممثلين بجانبهم كان من الضروري أن يفهم كل منهم دوره وكيف يمكن أن يتكامل مع الآخر، حيث يؤدي الراقص حركاته بينما يعبر الممثل عن الدراما وأحيانا يلتقوا سويا. تطلب الأمر عملاً كبيراً لإيجاد توازن بين الحركة والدراما، حيث كان كل منهم مهماً في منطقته الخاصة. كنت محظوظاً لأنني تعاونت مع بعض من أفضل الممثلين والراقصين في مصر، لكن ذلك أيضاً زاد من التحدي. فبينما تعتمد عروض الرقص بشكل رئيسي على الراقصين، فإن إدخال ممثلين يجعل الأمور أكثر تعقيداً، خاصةً عندما يتعين على الراقصين الأداء أثناء وجود حوار. لكن العمل الجماعي والتواصل المستمر ساعدنا في تجاوز هذه التحديات.

ما هي الرسالة الرئيسية التي أردت أن تصل إلى الجمهور من خلال هذه المسرحية؟

العمل درامي راقص (dance theatre)، حيث إن هذا النوع يتميز بأشكاله المتنوعة، ومنها هذا الشكل أو الشكل الفرنسي، وهو مختلف تماماً عن العروض المسرحية التقليدية. ورسالتي هي رغبتي في التأكيد على أهمية تاريخنا وضرورة العودة إليه باستمرار، لنفخر به، لأن التاريخ يعيد نفسه. بالنسبة لعرض "أحمس"، نحن في وقت نواجه فيه تحديات مع الإرهاب، تماماً كما كان أحمس يطرد الغزاة والهكسوس في الماضي.

الموضوع متشابه، ويهمني معرفة الأجيال الجديدة بتاريخنا، حيث إن القليل من الناس يقرؤون أو يطلعون عليه. لذلك، نحاول تقديم تاريخنا وتراثنا في شكل درامي راقص، مما يجعل الأمر أكثر سهولة للمتلقي، وخاصة للشباب والجيل الجديد. فكل زمان يحمل أعداءه ومعتدين يحاولون اغتصاب البلاد من خلال الأطماع وما يُفرض علينا. فدائما هناك أيضا من يتصدى لذلك، بدءا من محاولة طرد الهكسوس وصولا إلى محاربة الإرهاب في الوقت الحالي.

وتكمن أهمية تلك العروض في أن هذا التحدي المستمر يعكس الروح القتالية للشعوب، ويظهر كيف أن النضال من أجل الحرية والاستقلال هو جزء أساسي من تاريخنا. من خلال عرض "أحمس"، أردت أن أُبرز هذا السياق التاريخي والدرامي، لنعيد التذكير بأهمية الوقوف ضد الظلم والاعتداء، سواء في الماضي أو الحاضر.

هل كان لديك مرجع تاريخي محدد أو مصادر معينة استندت إليها ؟

كان من المهم جداً الاعتماد على مراجع والاطلاع على كتب ودراسات دكتور سليم حسن ونجيب محفوظ، حيث إن الأخير مؤلف«كفاح شعب طيبة». رغم اختلاف الموضوع، إلا أن المراجع التاريخية كانت ضرورية جداً، نظراً لأننا نتناول فترة محددة تتطلب دقة في تصويرها. فهناك أشياء لم نستطع تغييرها مثل أشكال التيجان، الملابس، السيوف، الدروع، والديكورات والنقوش الفرعونية، وكذلك البرديات. لذلك، حاولت تقديم أقرب صورة ممكنة لما كان موجوداً في تلك الحقبة.

كيف عملت عناصر العرض على تحقيق رؤيتك ؟

بالنسبة للديكور، نفخر أنه لدينا أهم المهندسين والحرفيين المتواجدين داخل الأوبرا. فقد عقدت جلسات مع مهندس الديكور أشرف زايد، ورسمنا الخطوط الأساسية للتصميم. بدأنا التطوير حيث قمنا باستخدام الإسقاط الضوئي، المابينج، بشكل أكبر بالتعاون مع المهندس رضا صلاح لإضفاء بعد جديد على العرض، مما ساعد على خلق تجربة بصرية غنية تتماشى مع الرؤية الدرامية التي أريد تقديمها. وبدأنا نتشاور حول شكل القبة، ودرسنا النقوش التاريخية والمخطوطات والسيوف، وكيفية تصوير الحقبة الهكسوسية. فيما يتعلق بالإضاءة، فكان المصمم حسين شعلان هو المسؤول عنها، وملابس العرض كانت من تصميم هالة محمود. والحقيقة أنني كنت أناقش كل عنصر على حدة للوصول إلى أفضل صورة ممكنة.

قمنا بمشاهدة تلك العناصر عن كثب، وحرصنا على أن تعكس الملابس تلك التفاصيل التاريخية. لقد قمت بإعداد العرض في ثلاث سنوات مختلفة: ٢٠١٨، ٢٠٢١، و٢٠٢٤. وعلى الرغم من قلة ليالي العرض، كنت أعمل في كل مرة على تطوير الجوانب السينوغرافية والملابس. هذا العام، استخدمت تقنية المابينج

حدثنا عن الاختيارات الموسيقية والرقصات في العرض وكيف عملت عليها لتعزز من التجربة الدرامية؟

عملت على إعداد الموسيقى بعناية، عقدت جلسات مع المهندس خالد درويش، حيث كان من الصعب استخدام مقاطع موسيقية لم تُسمع من قبل، لأن التأليف الموسيقي يتطلب تكاليف مرتفعة. لذا، قمت بالتركيز على إعداد موسيقي يتناسب مع العرض.

بعد ذلك، بدأت العمل مع الممثلين على كيفية استخدام تقنية الفويس أوفر على الموسيقى. كان هذا الأمر أيضاً يمثل تحديا للراقصين، لأنهم لم يعتادوا على سماع الحوار مع الموسيقى في نفس الوقت. وجود كلا العنصرين معاً زاد من صعوبة تصميم الرقصات.

كيف تسهم الموسيقى والسينوغرافيا بشكل عام في بناء العرض الراقص وتكامل عناصره؟

الموسيقى تلعب دوراً أساسياً فلابد أن تعبر عن المشهد الدرامي، ونستطيع من خلالها طرح الأفكار وربط المشاهد معاً، حيث يتم اختيارها بعناية لتتناسب مع المشاهد الدرامية وتحويلها إلى مشاهد راقصة. أحب تقديم شكل فني يجمع بين الموسيقى، والاستعراض، والدراما، وذلك لضمان تكامل جميع العناصر المسرحية. لا أفضّل الاعتماد على نوع سواء الرقص أو المسرح، بل أسعى دائماً لتحقيق تناغم بين مختلف العناصر لتحقيق تجربة فنية شاملة.

ما هي المعايير التي تم بناء عليها اختيار عناصر العمل؟

أعتبر نفسي محظوظا لأنني استعنت بمجموعة من الممثلين المتميزين. كانت سميرة عبدالعزيز تجسد شخصية توتي شيري، وأضفى وجود الراوي، د. كمال عطية، عمقًا على العرض، كان دور أحمس من نصيب يحيى أحمد، بينما قام حمزة العيلي بدور ملك الهكسوس، بالإضافة لدكتور عبدالله سعد. وجميعهم ذوو تاريخ كبير، فهذه التشكيلة الموهوبة من الممثلين كانت أحد العوامل الأساسية في نجاح العرض.

رسالتي من العرض إبراز أهمية تاريخنا وضرورة مواجهة التحديات الحالية

حدثنا عن عملك مع فرقة الرقص الحديث والتعاون مع الفنان وليد عوني وما الذي استفدته من تجربتك معه؟

كنت أعمل كسيوليست راقص وأقوم بالأدوار الأساسية في العروض. كان لي الشرف العمل مع وليد عوني، حيث جمعنا الكثير من الأعمال معاً. وفي عام ٢٠١١، بدأت أعبّر عن رغبتي في الإخراج، وكنت محظوظاً بتقديمي أول عروضي «كاليجولا».طيلة الوقت هناك تغييرات مستمرة في الراقصين، حيث كان ينضم إليّ راقصون جدد، مما جعلني أتعامل مع كل جيل بشكل مختلف. بالطبع، استفدت كثيراً من وليد عوني، الذي يُعد من أفضل المتخصصين في السينوغرافيا في مصر. تعلمت منه كيف أقرأ المشهد وكيفية وصول ي للمتفرج من خلال الحركة.

تم الاستعانة بعرض لحظة في بوستر المهرجان التجريبي الدورة ال٣٠ كلمني عن ذلك وأثره عليك ؟ وحدثني عن هذا العرض ورسالته ؟

عرض «لحظة» يُعتبر من أهم العروض في حياتي، لأنه يحمل طابعاً خاصاً وشكلاً مختلفاً عن الأعمال الأخرى. فهو يتناول أهم لحظات الإنسان من الولادة للممات، حيث أردت أن أعمل عليه بدون الاعتماد على الدراما التقليدية، فركزت بشكل أساسي على الصور السينوغرافية والمسرحية. وكان من الرائع أن يتم اختياره كبوستر رسمي للمهرجان، مما زاد من سعادتي وفخري بهذا الإنجاز.

شاركت في العديد من المحافل الدولية في ليبيا وغيرها حدثنا عن هذه التجارب وأهميتها بالنسبة لك؟

شاركت في العديد من المحافل والمهرجانات في دول مثل ليبيا، دبي، إيطاليا، البحرين، ومصر، وقد استفدت كثيراً من كل هذه التجارب. كانت فرصة رائعة لي لمشاهدة عروض بشكل أكبر ومتميزة، حيث أحببت رؤية التنوع في الصور المسرحية والألوان المتباينة بجانب بعضها. كما كنت أراقب كيف استطاع المخرج أو المصمم إيصال رؤيته إلى المشاهد.مما أضاف لي الكثير.

ما السبب في شغفك بهذا النوع من العروض بعيدا عن العروض التقليدية؟

شغفي بعروض الرقص المسرحي الحديث ينبع من كونها تتسم بنوع معين من الرقص الذي يفتح آفاقاً أوسع للتعبير الفني. هذا النوع من الرقص يتسم بالتجديد المستمر والتحديث، مما يجعله بعيداً عن التقليدي. يمكنني رؤية كيف أن كل عرض يحمل تجربة جديدة، سواء في الأسلوب، أو في التوجهات الفنية، أو في الرسائل التي ينقلها. هذه الديناميكية تسمح لي كفنان أن أستكشف مختلف الأشكال والتقنيات، وأعبر عن نفسي بطرق جديدة ومبتكرة.

على الرغم من وجود الكثير من الشخصيات في تاريخنا إلا أنه يعاد ما تم إنتاجه ولا تنتج عروض مشابهة جديدة فلماذا؟

هذا النوع من العروض قد يكون باهظ التكلفة، لكن هناك دائمًا عروض جديدة تُنتج، وفي النهاية كل مخرج يعمل على ما يريده حسب رؤيته. بالنسبة لي، يعتبر عرض «أحمس» جزءا مهماً من عروض الريبورتوار، لذا من الضروري إعادة عرضه سنوياً إلى جانب الأعمال الجديدة.

إعادة عرض هذا العمل ليست فقط فرصة لجذب جمهور جديد، بل أيضاً لإعادة تقديم الرسالة والفكرة التي يحملها العرض. أرى أن هذا النوع من العروض يُعزز من مكانتنا الثقافية ويُذكر الجمهور بتاريخه الغني، مما يُسهم في الحفاظ على التراث الفني ويعطي فرصة للجيل الجديد للاستفادة من هذه التجارب القيمة.

كيف ترى دور فن المسرح في إحياء الذكريات التاريخية وتعزيز الهوية الثقافية؟

من المهم حقًا أن نعمل على تقديم بعض الروايات التي تركز على المقاومة والانتصار، خاصةً أن هناك أجيالاً جديدة لا تعرف الكثير عن تاريخها. قد يسمع البعض عن هذه القصص، لكن الأمر يختلف تماماً عندما تُعرض على المسرح من خلال الرقص أو الغناء أو التمثيل. فاستخدام الفنون المختلفة لتقديم هذه الروايات يجعلها أكثر حيوية وتأثيراً، مما يساعد الجمهور على التواصل بشكل أعمق مع المحتوى مما يسهم في تعزيز الهوية والانتماء.

كيف تختار الراقصين المشاركين في العروض؟ وهل تعتمد على تدريبات معينة لتطوير أدائهم؟

عند العمل مع فرقة الرقص، أعتمد على الفرقة الموجودة، التي لديها تدريبات يومية منتظمة، وهذا يساعد في الحفاظ على لياقة الراقصين وتطوير أدائهم بشكل مستمر. ثم أبدأ بتوزيع الأدوار بين أفراد الفرقة، بحيث يُمنح بعضهم أدواراً رئيسية، بينما يشارك الآخرون في أداء المجموعة، والمميز في عروضنا،أننا لا نعتمد على بطل واحد فقط، فكل عرض يكون البطل مختلف.

هل لديك رؤية أو أفكار رئيسية تتبناها وتسعى إلى إيصالها للجمهور من خلال أعمالك الفنية؟

أفكر كثيراً في العمل على التراث المصري والروايات التاريخية، وأطمح إلى إعادة تقديمها بشكل مختلف في جميع الأماكن السياحية. أرى أن إحياء تراثنا وتاريخنا في هذا الأماكن يمكن أن يحقق تأثيرا كبيراً، ويمنح الجمهور تجربة فنية غنية ترتبط بجذورهم. كما أنني أؤمن بأن مثل هذا المشروع يمكن أن يُحقق عائداً لوزارة الثقافة. حالياً، أعمل على تطوير هذا المشروع، واعتزم تقديمه لوزارة الثقافة وأتمنى أن يجد الدعم اللازم لتحقيقه، فأعتقد أن تقديم هذه القصص بطريقة مبتكرة يمكن أن يسهم في تعزيز الوعي الثقافي ويجذب المزيد من الزوار، حيث أطمح إلى استخدام الفنون المسرحية والرقص لتقديم تجربة غنية تعكس جمال تراثنا التاريخي وتساهم في نشره بطرق جديدة وجذابة وتساهم في تنمية السياحة الثقافية.

داليا همام: مهرجان القاهرة الدولي للطفل العربي منصة للأطفال والمواهب الشابة

في ظل الأهتمام بالطفل، يأتي مهرجان القاهرة الدولي للطفل العربي كمنصة فريدة لتسليط الضوء على مواهب الأطفال في المسرح المصري والعربي، وترسيخ فكرة دور المسرح في تشكيل الوعي والقيم والثقافة عند الأطفال.

حاورت جريدة مسرحنا د. داليا همام رئيس ومؤسس المهرجان، للتعرف حول كواليس وأحداث الدورة الثانية من مهرجان القاهرة الدولي للطفل العربي، والتي تحمل اسم الفنان الراحل عبد المنعم مدبولي، وللحديث حول أهمية دمج الأطفال ذوي الهمم.

حوار : صوفيا إسماعيل

اسم الراحل عبد المنعم مدبولي في مهرجان الطفل امتداد لجسور الفن بين الأجيال

الدورة الثانية من المهرجان تحمل اسم الفنان الراحل عبد المنعم مدبولي، ما أهمية هذا الاسم بالنسبة لك وللمهرجان؟

اسم الفنان الراحل الكبير عبد المنعم مدبولي هو اسم كبير ومهم جدا وله أثر حقيقي في المسرح عموما، وفي مسرح الطفل بشكل خاص فهو لديه الكثير من الأعمال التي تخص أعياد الطفولة، وتخص الطفل المصري والعربي وفي رأيي أنه يمكن أن يكون قدوة للأطفال يمكن أن يحتذى بها، وكون أن الدورة تحمل اسمه فهو بمثابه تكريم له وفكرة الأسم عموما هي لمد جسور التواصل بين الجيل الحالي والجيل السابق ولتكريم أصحاب الأثر أمثال عبد المنعم مدبولي، والحقيقه إن المهرجان يتشرف بأن هذه الدورة تحمل اسم الفنان الراحل عبد المنعم مدبولي.

ما هي بعض الدروس المستفادة من الدورة الأولى، وكيف ساهمت في تشكيل وتحديد الخطوط الرئيسية للدورة الثانية؟

هناك دروس كثيرة مستفادة من الدورة الأولى أهمها، إنه تم فتح باب للتسابق في التأليف في النصوص المسرحية والقصة والرسم أيضا، وتم أيضا توسيع المسارات فلم يقتصر المهرجان على المسرح المدرسي فقط والفنون الأدائية داخل المسرح، ولكن تم فتح فرع لذوي الهمم فكان هناك مطالب كثيرة لفتح فرع لذوي الهمم، سواء المدارس أو غير المدارس، وتم فتح فرع لما هو مقدم للطفل، ومسابقة للدوبلاج تحمل اسم المخرج الكبير عصام السيد فكل هذه الخطوات لم تكن موجودة في الدورة الأولى، فالمسابقات أصبحت أكثر ولكن بشكل منضبط، وأن يكون المهرجان النافذة لإظهار مواهب الأطفال من خلال فعاليات فنية مختلفة وقدمنا مجموعة من الورش لتفيد الأطفال.

كيف ساهم التعاون مع مختلف الجهات، مثل وزارة الثقافة ووزارة الشباب والرياضة، في نجاح المهرجان؟

المساهمات من الوزارات كبيرة ومهمة جدا ففكرة أن يكون معنا الرعاية الأدبية من وزارة الثقافة، فهي فكرة مهمة جدا فهي ليست فكرة مادية ولكنها معنوية و أدبية وأننا تحت مظلة وزارة الثقافة ووزارة الشباب والرياضة وفرت لنا التسكين للمشاركين من الدول الأخرى وتشارك معنا الوزارة بعرض مسرحي واستعراض وإلقاء والإعلامي الصغير، ومجموعة من الفعاليات تقدمها وزارة الشباب والرياضة فكل ذلك يصنع زخم للمهرجان ويدعمه ويجعله رسميا أكثر وهذا شيء جميل فعندما نخاطب الآخر في أي دولة أخرى فيكون عظيم أن يكون لدينا دعم من مؤسسات الدولة.

ما الذي دفعك لتأسيس مهرجان خاص بمسرح الطفل، وكيف ترين دوره في تشكيل عقول الشباب؟

كان حلمي منذ الطفولة عندما كنت أمثل في المسرح المدرسي، وكان لدي حلم لم تكتمل أركانه، ولكن كان يراودني هذا الحلم بإنشاء كيان يمنح الفرصة لتقديم العروض مرات عديدة،ففي الماضي كان يوجد مسابقات في المسرح نشارك بها ونعمل طوال العام للمشاركة بها، فبدا من هنا الحلم يكبر، وخصوصا أنني أشارك في المسرح المدرسي من المرحلة الثانوية سواء كتمثيل أو تكوين فرق لتدريب الأطفال فقضيت فترات طويلة أعمل مع الأطفال في مجال المسرح.

برأيك كيف يساهم المسرح في تنمية وتعليم الأطفال في العالم العربي؟

بالضروره لابد أن نوجه الشباب والاطفال تجاه الفن وهذا معناه القضاء على التطرف والإرهاب وتنمية الوعي الجمالي لهذا الجيل وبالتالي لا يلتفت إلى الأشياء المضرة والسلبية سواء لنفسه أو لمؤسسات الدولة أو السلم العام، فالفن يهذب الروح فعندما يذهب الشخص تجاه الفن فيصبح يمتلك ذائقة وروح مختلفة وروح غير عشوائية، لأن الفن في ذاته وفي جوهره هو شيء فوضوي ومنظم بمعنى كيف ننظم فوضى الأحاسيس والمشاعر بشكل منضبط فينتج شيء جميل للغاية وهنا تتبلور فكرة الفن غايه الجمال.

بالإضافة إلى أن أسهل طريقة للوصول إلى قلب وعقل الطفل هي الدراما والمسرح فيمكن تعليم الطفل أشياء كثيره من خلال التمثيل، فنحن في الماضي تعلمنا من خلال اللعب والمسرح في جوهره لعب، فمن السهل تمرير المعلومة من خلال لعبة بسيطة من خلال حكاية درامية أسهل بكثير من قراءة هذه المعلومات في الكتب لأنه يرى ويسمع ويمارس ويشعر فالمعلومة ترسخ في الذاكرة، فكل ما هو مرئي ومسموع يثبت في الذاكرة أكثر، لأن كل ما هو مخاطب لمجموعة من الحواس يكون أفضل من مخاطبة حاسة أو اثنين،

المسرح يحمي الأطفال من الإرهاب والأفكار السلبية، ويساعد على بناء جيل له ذائقة فنية مختلفة

فالمسرح يخاطب الكيان الإنساني كله، فبالتالي المسرح ينمي ويعلم الأطفال على مستوى الوطن العربي.

تتميز هذه الدورة بالتركيز بشكل خاص على مسابقة الأطفال ذوي الإحتياجات الخاصة. ما مدى أهمية الدمج في مسرح الأطفال، وما هو التأثير الذي تأملين أن يحدث من هذه المبادرة؟

كما قلت في السابق هذه المسابقة لم تكن موجودة العام الماضي ولكنها موجودة هذا العام بشدة، وفكرة ذوي الهمم والدمج، لأن من حق هؤلاء الأطفال ممارسة طفولتهم ومن حقهم التعبير عن أنفسهم،وضروري أن نتقبل هذا الشيء وتقبل الأطفال أيضا، ويتفاعلوا معهم ويدركون أننا واحد لأننا في الأساس واحد، ولا يوجد فرق بين أي طفل وآخر من ذوي الهمم.

ما هي برأيك التحديات الرئيسية التي تواجه مسرح الطفل اليوم، وكيف يتعامل المهرجان مع هذه التحديات؟

ضعف الإمكانيات، فلا يوجد إمكانيات مادية،ولكن الرهان طوال الوقت على العنصر البشري، وطاقة الطفل تعتبر نوع من أنواع التحدي، فكيف يمكن للطفل خروج طاقته بشكل إيجابي ومفيد وأعتقد ان هذا هو أحد مكاسب المهرجان.

كيف تتصورين مستقبل مسرح الطفل في مصر والعالم العربي، خاصة فيما يتعلق بإنشاء المزيد من المنصات مثل هذا المهرجان؟

اللطيف أنه بدأ الإهتمام بمسرح الطفل، لأنه إذا كنا نريد ثقافة ومجتمع سوي فلابد الدخول من زاوية مسرح الطفل لأن الطفل هو المستقبل، وإذا بدأ الإهتمام بمسرح الطفل فهذا شيء حميم جدا، وأتمنى أن يكون هناك منصات لمسرح الطفل في كل بقاع العالم للتبادل الثقافي.

هل يمكن أن تخبرينا عن أهمية جائزة عصام السيد للتمثيل الصوتي (الدبلجة)، وقرار إدراج هذه المسابقة ضمن فعاليات المهرجان؟

الاستاذ والمخرج الكبير عصام السيد قاة فنية كبيرة

وكونه وافق على وضع اسمه على جائزة الدوبلاج في المهرجان، فهذا شيء جميل بالنسبة لنا وإضافة مهمة والحقيقة إن الدبلجة لها علاقة بأن الأطفال متعلقة بالتكنولوجيا بشكل يومي، فلماذا لا نستغل هذا التعلق بشكل إيجابي ومفيد من خلال التعليم والتدريب، فتقدم لنا الكثير من الفيديوهات وكانت اللجنة دولية اعضائها، الفنانة خدوجة صبري من ليبيا، والفنان فاضل العماني من السعودية ود. نادر الرفاعي من مصر ووجدوا أن هناك بعض الاطفال الموهوبين جدا.

مع وجود هذا التنوع في المسابقات - من النصوص المسرحية إلى القصص القصيرة والفنون البصرية - كيف تضمنين أن تكون عملية التقييم عادلة وتشجع المواهب الشابة؟

لكل فرع من فروع المسابقات لجنة تحكيم خاصة به، فالنصوص المسرحية يحكمها متخصصين في النصوص المسرحية والقصة القصيرة نفس الفكرة، والفنون البصريه لها متخصصيها فكل لجنة خاصة بذاتها وبالتالي يوجد عدل.

كيف كانت ردود أفعال المشاركين الشباب والمدارس تجاه مسابقات المهرجان؟

إقبال تاريخي وزخم هائل لم أتوقعه في المسابقات، سواء الخاصة بالأطفال فقط أو التي تتضمن فئات عمرية أكبر.

«شروخ» ..

نوستالجيا

نورهان ياسر

مهرجان مسرح الرواد في دورته السادسة عشرة بدأ بعرض «شروخ» لفرقة سيوف الضوء الكاشف، تأليف وإخراج أيمن عبد الله. ولم تكن كلمة شروخ مجرد اسم العرض وفكرته، بل كانت ظاهرة في مكياج الشخصيات الذين يعانون من شروخ الماضي. تيمة العرض كانت تدور حول آلام وشروخ الماضي، وظهرت هذه التيمة من خلال القصة، والأداء، وشكل الشروخ على وجوه الشخصيات الذين يعانون من تلك الأزمة.

في البداية، مع الستار المغلق، ظهر ممثل عثر على كتاب يحتوي على ذكريات مؤلمة لأشخاص، ومن كثرة الألم الناتج عن تلك الذكريات عاشها وكأنها ذكرياته هو لدرجة أنه أصيب بالجنون. العرض كان عبارة عن تجسيد لعقل ذلك الرجل، وكأن فتح الستار للمسرح هو فتح آفاق تفكيره. وتم التأكيد على ذلك من خلال ظهور الممثل بين كل مشهد أو ذكرى، مؤديًا لقطات تعبر عن ألمه من التفكير في تلك الذكريات وكأنها ملك له، مما يجعله يعاني من صراع داخلي بسببها.

بدأ العرض بدخول ذلك الممثل بينما كان الستار مغلقًا، وأبدع في توصيل الإحساس بأن هناك خللًا ما في عقله، وذلك من خلال أدائه الجسدي غير المتزن. ظهر بشكل أقرب إلى الجنون، حيث كان يعرج، وأصلع الرأس، وينظر بطريقة توحي وكأنه مصدوم من شيء ما، مع وجود شروخ مرسومة على نصف وجهه. ظل يتحدث بكلام غير متناسق وغير مفهوم، ثم تحدث عن معنى نوستالجيا من وجهة نظره، قائلًا: "عيل أهبل مفيش أي حاجة في دماغي، ومصروفي يكفيني، وأسهر لحد اتناشر بالليل براحتي، وألعب مع صحابي."

ورغم أن مفهوم النوستالجيا أعمق من هذا المعنى، إلا أنه اختار هذا التفسير المبسط ليعبر عن ألمه من الحاضر، وهو ما تماشى مع ذكريات الكتاب الذي عثر عليه. بعد ذلك، جلس في أحد أركان خشبة المسرح، وفتح الستار ليظهر الديكور على هيئة صندوق ضخم في منتصف المسرح. كان هذا الصندوق يخرج منه شخصيات كل قصة أو ذكرى، وكأن الصندوق يمثل عقل الرجل، وينبعث منه ما يفكر فيه و الدليل على ذلك كان شعوره بالألم عند استرجاع الذكريات، مما أفقده توازنه بسبب كثرة آلام الماضي.

بعد فتح الستار، ظهرت فتاة وشاب يمثلان حاضر وماضي ذلك الرجل. وكما اتفقنا، فإن فتح الستار يُعتبر فتحًا لعقل أو تفكير ذلك الرجل. كانت الفتاة تمثل الحاضر، بينما كان الشاب يمثل الماضي، وكان نصف وجهه يحمل شروخًا تشير إلى الماضي المؤلم للرجل. بدأت شخصيات الحكايات تتصارع داخل الصندوق، ثم خرجت منه طفلة.

كانت أول حكاية تتناول طفلة تعرضت لمحاولة أغتصاب من شخص استدرجها، ثم انطفأ النور وبدأت حكاية أخرى. الحكاية الثانية تناولت أسرة مكونة من أب وأم وفتاة تدرس في كلية الطب. أجبر الأب ابنته على الزواج من رجل أكبر منها سنًا، متزوج ولديه طفلة. أوضح حوار الأب أنه يشعر بالحزن والهم لأنه رزق بفتاة، حتى وإن كانت طبيبة، بينما كان يتمنى إنجاب ولد، يشير ذلك إلى جهل بعض الأشخاص الذين يفضلون الذكور على الإناث.

تزوجت الفتاة بالفعل من الرجل الذي كشف حواره عن أنه يعاني من نفس العقدة والجهل بتفضيله للذكور عن الإناث. رغم ذلك، أنجبت الفتاة له طفلة، ونتيجة لذلك طلقها وألقاها هي وابنتها في الشارع. انطفأ النور مع إسقاط الضوء على الرجل المجنون وهو يؤدي حركات تعكس الهذيان، مشيرًا إلى آلام في رأسه، بينما كان بكاءه

مسموعًا للجمهور.

ثم ظهرت القصة التالية، حيث ظهرت امرأة مع ابنتها، واتضح أنها المرأة المطلقة مع طفلتها التي كبرت، وكان على وجه الطفلة رسومات شروخ في نصفه. عبر المشهد عن الآلام التي تعيشها الطفلة بسبب فقدان والدها، الذي تخلّى عنها وألقاها في الشارع منذ ولادتها لأنه لم يكن يريدها. بعد ذلك، اختفت الأم وتركت الطفلة وحيدة. تم التعبير عن مشاعر الطفلة والتأكيد عليها من خلال أغنية مسجلة بصوت إحدى عضوات الفريق الذي قدم العرض.

ثم بدأت قصة أخرى عن تعرّف فتاة على شاب لأول مرة. ظهرت الفتاة في جانب، والشاب في جانب آخر، يفصل بينهما خط وهمي. تم تمثيل معاناتهما مع الأهل بوضوح. ظهرت شخصية الفتاة وهي تحاول أن تتكلم بخشونة كالرجال، مع أداء حركي ذكوري وعنيف، على عكس طبيعة الأنثى ونعومتها. كما رفضت ارتداء الفستان، في إشارة إلى محاولتها أن تكون مسترجلة، وأن تطمس أنوثتها لتصبح ذكرًا. هذا السلوك نابع من تعامل والدها معها؛ حيث ألغى شخصيتها كأنثى لأنه يفضل الذكور، وكان يكرر لها عبارة: "أنتِ ولد مش بنت." وكانت الفتاة تردد العبارة خلفه، بينما يأخذ منها ألعابها وعرائسها في محاولة لطمس غريزتها الأنثوية الناعمة.

أما الشاب، فقد عانى من معاملة قاسية وجامدة من قبل والده، مما انعكس على شخصيته، فأصبح انطوائيًا، بأسلوب حديث وتعامل أنثوي، مخالف لطبيعته كذكر. الإضاءة المسلطة عليه كانت صفراء، تعكس الوحدة والانطوائية التي يعيشها.

ورغم أن الشاب الانطوائي والفتاة المسترجلة كلاهما يعانيان من مشكلات نفسية بسبب تعامل والديهما، إلا أن شروخ الوجه كانت على نصف وجه الفتاة فقط. وهذا أثار تساؤلًا: لماذا لم تظهر الشروخ على وجه الشاب رغم معاناته من المشكلة ذاتها؟ السبب هو أن الشاب انتقم من أفعال والده في الفتاة، فجرحها بكلامه، وأوهمها بالحب ثم تخلى عنها. تحول الشاب إلى شخص مؤذٍ نتيجة الأذى الذي تعرض له، بينما شروخ الوجه كانت على الأشخاص الذين تعرضوا للأذى فقط دون أن يصبحوا مؤذيين.

بعد ذلك، حدثت مواجهة بين الفتاة المسترجلة ووالدها، وبين الشاب الانطوائي ووالده. عبروا عن آلامهم الناتجة عن إلغاء شخصياتهم، وأشاروا إلى أن الأب أخطأ في ذلك. ومع ذلك، لم يعترف الأب بخطئه.

تم استكمال قصة الطفلة الوحيدة التي تركتها أمها، حيث ظهرت في منزل والدها. تم التوضيح أن والدها أخذها لتعيش معه ومع ابنته من زوجته الأولى. كما تم الكشف عن أن أمهما توفيتا. ظهرت أختها وهي فتاة مدللة وأكبر منها سنًا، واتضح وجود شروخ في نصف وجهها. عبّرت الأخت عن بحثها عن مفهوم الرضا وفقدانها للحنان الأبوي بسبب انشغال والدها عنها واهتمامه بعمله والمال فقط، معتقدًا أن مهمته كأب تقتصر على إعطاء ابنته المال، دون الاكتراث بواجباته العاطفية تجاهها.

دخل الأب على الأخت في أحد المشاهد، وحاولت أن ترجوه ليبقى معها ويتحدثا أو يلعبا معًا، لكنه بدا غير مكترث ومنشغل تمامًا. كان كلامه لها مليئًا بالتحذيرات من الذكور ومن التعامل معهم، ومنعها من الخروج من المنزل. في نهاية المشهد، برز مشهد الترجي والتوسل والسلطة الأبوية، حيث جلس الأب على كرسي بينما جلست هي على الأرض، ممسكة بقدمه في محاولة يائسة لطلب اهتمامه.

في المشهد التالي، ظهرت الفتاة المدللة مع شخص في جانب خشبة المسرح، وفي الجانب الآخر ظهرت الفتاة المسترجلة والشاب الانطوائي، وبينهما فاصل وهمي. ثم بدأ استعراض؛ وأثناء رقص المدللة مع حبيبها، تحول هذا الحبيب فجأة إلى صورة والدها، في إشارة إلى أنها تحب لتعوض فقدانها لحب والدها.

أما في الجانب الآخر من الاستعراض، فقد تم التأكيد على طمس غريزة الفتاة والشاب، من خلال مشهد انحنائها له لتقديم خاتم، وهي حركة تقليدية يقوم بها الرجال للنساء لتقديم خاتم الزواج، وليس العكس.

في المشهد الأخير، ظهرت الفتاة المدللة في غرفتها، ودخل والدها عليها وبدأ يتغزل بها وكأنها امرأة أخرى وليست ابنته. من خلال الأداء الجسدي العنيف، المتمثل في شد وجذب الفتاة من قبل الأب، تم الرمز إلى محاولته التهجم عليها. عندها ضربته بالقلم، وقالت له في حوارها إنه حذرها من جميع الذكور لكنه نسي أن يحذرها منه، وأنه بذلك أضاع شعورها بالأمان.

في وسط المشادة بينهما، دخلت الطفلة وسقطت على الأرض وماتت (وهي نفس الطفلة التي اُغتصبت التي ظهرت في أول قصة بالعرض). بذلك، أوضح العرض أن البداية والنهاية متطابقتان، في إشارة إلى أن آلام الماضي ليس لها نهاية، بل هي حلقة مغلقة.

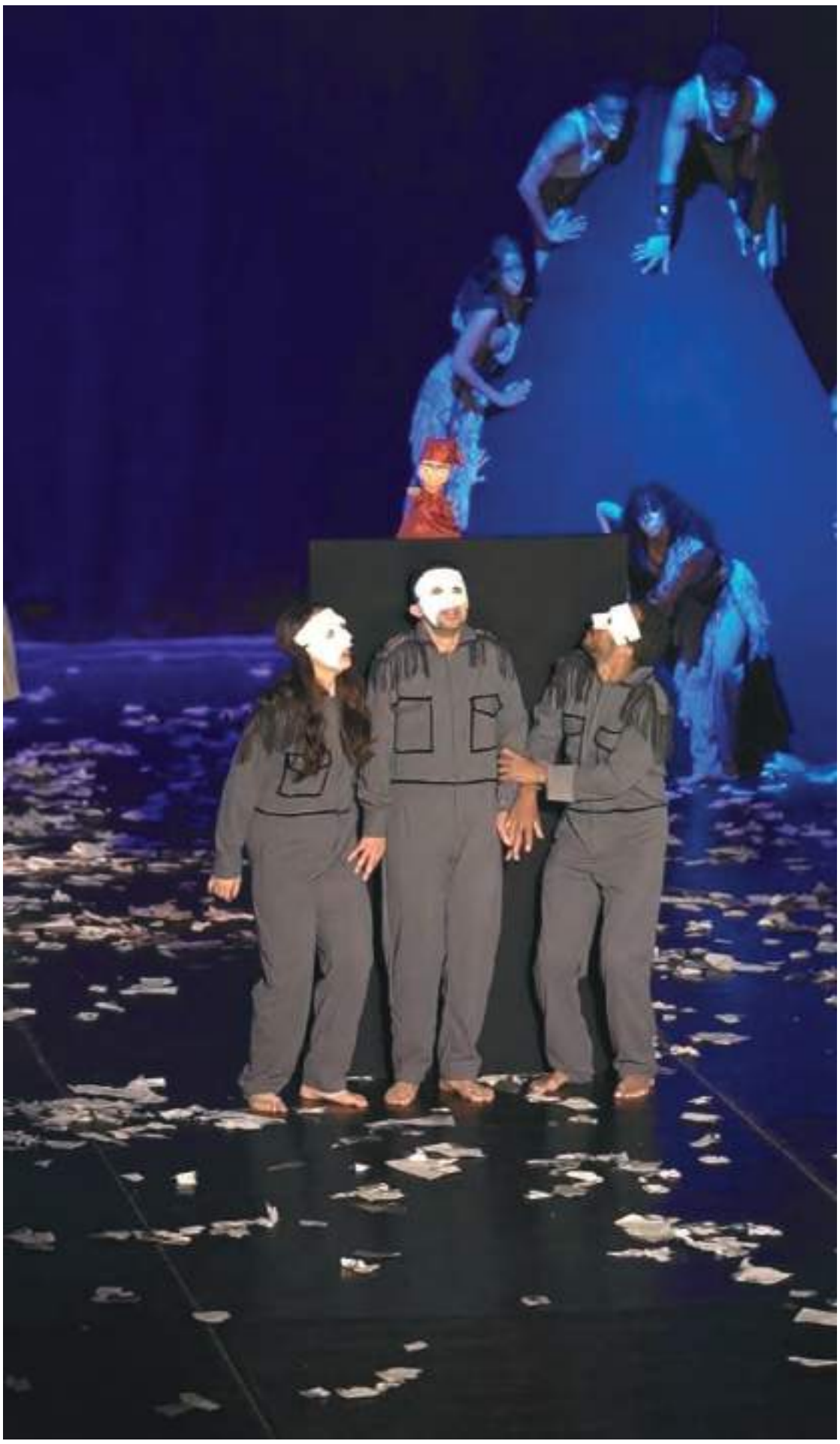
في النهاية، دخلت جميع شخصيات الذكريات إلى الصندوق من جديد، وعاد كل شيء كما كان في بداية العرض، ثم ردد الرجل مجددًا معنى كلمة نوستالجيا.

عرض "شروخ" تدور حول تأثيرات آلام الماضي على الحاضر، وكيف أن الأزمات النفسية والذكريات المؤلمة يمكن أن تترك آثارًا عميقة في حياة الأفراد. يركز العرض على فكرة الشروخ، سواء كانت في الشخصيات أو في وجوههم، كتعبير عن الجروح النفسية التي تلاحقهم نتيجة أخطاء الماضي، خاصة تلك التي تحدث بسبب علاقات أسرية قاسية أو معتقدات اجتماعية مدمرة. كما يطرح العرض تساؤلات حول الهوية الفردية، والتمييز بين الجنسين، وفقدان الأمان العاطفي.

وهذا العرض لا يحمل ثقافة معينة فالازمات النفسية والذكريات المؤلمة موجودة في كل عصر وكل ثقافة ومجتمع.

«رماد»..

الرقص بأسئلة الوجود



محمد الروبي

رماد ـ من زمن الفتونة ـ عنوان لافت لعرض درامي راقص لفرقة فرسان الشرق التابعة لدار الأوبرا المصرية. صاغته حركيا وبرؤية فنية المبدعة كريمة بدير بمعاونة الدراماتورج الواعي محمد فؤاد.

في البدء وإجمالا وقبل الدخول في قراءة دلالات العرض، يمكن القول أن « رماد» هو أفضل عروض كريمة بدير التي تابعت كافة أعمالها على مدار سنوات طويلة. هو عرض ينتمي إلى ذلك النهج الذي اختارته كريمة لنفسها منذ الخطوة الأولى و يمكن اختصاره في « البحث داخل التراث المصري لصياغة ما يمكن الإشارة به على حاضر يموج بالكثير». عرض منسوج من غزل خيوطها السابقات « بهية ، ريا وسكينة ، زنوبيا ، و.... و.. « لكنها في «رماد» تكشف عن خبرة أعمق تمثلت في خطوات راقصة غير مكررة ووعي بخصوصية كل شخصية . وهو ما جعلنا نصفه في البداية بـ « أفضل عروضها» وتلك وحدها سمة تستحق عليها التحية والإشادة. فأن يأتي عرضك الأخير أفضل عروضك فذلك يعني أنك تسير على الدرب الصحيح وأنك تصعد بخطوات واثقة درجات سلم هدفك الفني والأهم هدف الفرقة التي تنتمي إليها.

أجمل ما في رماد كريمة أنه يمكن استقباله كمجرد عرض راقص مبهج ، يشيع فيك طاقة تنعكس من توافق الخطوات مع الموسيقى مع السينوغرافيا لتخرج منه مشحونا بأمل يعينك على استمرار الحياة. لكنه أيضا يزخر بدلالات ورموز تستفز عقلك وروحك فتتورط بحب ورضا في فكها لتحصل في الأخير على معنى بل معان عدة تبدأ من سؤال وجودي عن معنى الحياة ولا تنتهي بالربط بين الرموز والشخصيات وبينهما وبين (الإنسان والقدر، الطموح والإمكانية ، الشر والخير، الرغبة في الصعود وقلة الإمكانية، الزمن وأفعاله و.. و..). معان كثيرة ستكتشفها بمحاولاتك الدائبة في استكمال لوحة الـ (بازل) بوضع الكتلة في الفراع ، اللون وصراعه مع الحركة ، الملبس والضوء. وهكذا حتى يباغتك مشهد النهاية فلا تجد ما تعبر به عن ما تركه فيك إلا التصفيق كطفل يعلن عن فرحه باكتشاف حل اللغز.

في البدء كان الرمز

كعادتها ستعود كريمة بدير إلى زمن ماض. وتحديدا زمن (الفتونة) ومكانه الحارة المصرية القديمة بعبقها الخاص ورموزها التي قد تبدو متناقضة وهي في حقيقتها وبتداخلاتها تعبير عن خصوصية شعب لا يرى أي تناقض في تجاور الضريح و الخمارة، ولا في أن تكون عصا القتل رمزاً للعدل، ولا في تداخل الدنس مع الطهر . هو عالم خاص يموج بصراعات الوجود رافعا شعار الأبقى للأقوى ولو كانت القوة مجرد جسد أنثى تحمل عقلا في مقابل عضلات رجال يتلبسهم وهم السيطرة.

في البدء كان الرمز، كان المكعب والكرة والمخروط وممثلون يجثمون على الخشبة معبرين عما تموج به الحياة ،وتعبر عنه الكتل، عن الاستقرار والفوضى، وعن التحليق نحو سعادة مفتقدة واحباط من عدم الوصول، بل وعن الرغبة في السعي إلى خلود هو المستحيل.

في البدء كان المنظر المسرحي الذي صاغه أنيس بوعي من يفهم لماذا هذا الإستدعاء لزمن قديم مفسرا للمستويات الثلاثة التي يقدمها العرض .فمن الكتل الثلاث (مكعب ومخروط وكرة) وبملابس تغيب في الرمادي وتقترب بحذر من الأسود والأبيض ، إلى تلك الغلالة ذات الثقوب التي تكسي جزءا كبيرا من مقدمة المسرح وكانها نبش في زمن ماض مهترئ دعينا إلى مشاهدته لنستقي منه العبرة والحكمة. من كل هذا وغيره يضعنا انيس اسماعيل منذ اللحظة الأولى في أجواء فانتازية تستلهم اشارات الواقع ولا تقع فريسة لمباشرته. (وهنا لابد من وقفة قصيرة لنقول أن أنيس اسماعيل هو أحد أفضل مصممي السينوغرافيا في مصر. وإن كان لا يعمل – حتى الأن – إلا مع رفيقة دربه وزوجته كريمة بدير. وهو ما يجعلنا ندعوه للتجريب مع مبدعين أخرين - مع إبقائه على تلك الثنائية - فلربما اكتشف عبرهم منطلقات أخرى للتحليق) .

في « رماد» استلهم أنيس اشارات الأصل ولم يقع في فخ تقليده، ليصنع تشكيلا بصريا يحقق للعرض ما أرادته كريمة تماما وهو أن يكون محلقا في معان فلسفية أكبر لا تقف عند حدود المعنى المباشر للصراع الأولي في الحكاية ، حكاية تلك المرأة الغجرية التي ترفض الاستسلام لمكانتها المتدنية في واقع لا يعترف إلا بالقوة، وتسعى للسيطرة على حارة مسيطر عليها من قبل فتوة ودراويش وصاحبة حانة. لترتفع قامة الحكاية إلى صراع أكبر عن وضع المرأة وعن امكانياتها، بل وعن تفاحتها الأولى التي قررت أن تحتفظ بها لنفسها وسط تكالب الرجال عليها في مشهد أخير هو الأجمل تشكيليا بما يليق به كذروة حيث تتقدم المرأة نحو المتفرجين شاهرة تفاحتها، بينما الجموع من خلفها تصنع غابة هرمية من الأيادي المتكالبة على ما تحمله من سر الحياة. وكأن تلك المرأة تساءلنا (ماذا لو أكلت أنا التفاحة وحدي ؟) وتتركنا قبل أن نجيبها. وهل نملك الإجابة حقا؟

قلنا أن الحكاية بسيطة ، وهي كذلك بالفعل لكنها بساطة الماء الذي يتسلل بين يديك ولا تشعر به إلا حين يمتنع عنك. هكذا أراد الصائغ محمد فؤاد أن يأتي استلهامه لهذه الحكاية المكررة في حواديت الحارات القاهرية القديمة مغموسا في معنى فلسفي أكبر، فيضيف إلى حكايته ثلاثة من الرواة مقنعين بأقنعة بيضاء يديرون الحكاية، التي ستنقلب عليه في الختام، كلٍ حسب رمزه (قوة ، جمال ، زمن). وهو ما حققته كريمة بدير بتشكيلات تمنح الشخصيات معان أكبر من صفاتها البسيطة، وتؤكدها ملابس أنيس اسماعيل المقتصدة المشيرة من بعيد.

وقبل أن نختم علينا أن نكرر السؤال(إلى متى ستصر إدارة الأوبرا على هدر عروضها الجميلة بوئدها قبل أن تحقق مشاهدة تستحقها؟) إلى متى ستصر إدارة الأوبرا على عدم فهم أن العروض تصنع جمهورها بالتدريج ، وأن االأيام الثلاثة المتاحة للعروض هي مذبحة لأي عرض بل وتصم إدارته بجريمة (هدر المال العام) ... فهل سيسمع أحد ؟

زينات «الأرتيست».. التي عاشت بعد رحليها

نور الهدى عبد المنعم

منذ بداية عملي بالنقد المسرحي وأنا تشغلني قضية اعتبرها مهمة إلى حد ما، هي إحياء الموتى حين نتغنى بهم طوال الوقت بينما نتجاهل الأحياء الذين ربما تفوقوا علي هولاء الموتى، لنظل طوال الوقت مشغولون بالتغني بزمن الفن الجميل كما نتغنى بحضارة سبعة آلاف سنة، موضوع اليوم لم يخرج إطلاقًا عن القضية التي تشغلني، فهذه الفنانة موضوع العرض المسرحي ومن ثم موضوع المقال، عانت كما يعاني الفنانين اليوم بل ربما أكثر منهم بمراحل، فقد ماتت بالفعل فنيًا وتم نسيانها تمامًا وهي على قيد الحياة، ليس هذا فحسب بل أنها عانت من الفقر والعوز، ولم تطلب مساعدة من أحد، بل أنها رفضت بإباء أن تذهب لمخرج تطلب منه العمل، على الرغم من كونها مدت يد العون لكثيرين حتى أنها حين اشترت مقبرة من مالها الخاص لتدفن فيها بعد وفاتها، كتبت عليها وقف لله تعالى، وطالبت أن يدفن بها أي شخص فقير ليس له مقبرة مهما كانت جنسيته أو ديانته، حتى أن البعض اعتقد بعد وفاتها أن دفنت في مقابر الصدقة.

وحين انتقل معظم زملائها إلى حي الزمالك، ظلت هي في عماد الدين منسية حتى رحلت، إنها الفنانة العظيمة «زينات صدقي» التي أراد الله أن يسعدها قبيل وفاتها بتكريمها من قبل الرئيس الراحل أنور السادات، ربما هي لحظة السعادة والانتصار الوحيدة التي عاشتها، فنجوميتها وحدها لم ترضها ولم تحقق لها السعادة التي شعرت بها في هذه اللحظة، هي لحظة رد الاعتبار أمام أهلها الذين قاطعوها وتبرؤوا منها لاحترافها الفن، حين يكرمها الوطن كله متمثلا في أكبر شخصية به هي شخصية رئيس الدولة بنفسه، لكن سرعان ما تلاشت هذه السعادة حين اكتشفت أنها لا تملك فستانًا يليق بهذه المناسبة، ومن هنا يبدأ الحدث الذي بنيت عليه المسرحية التي كتبها محمد زكي بمشاركة أسماء السيد، وقام بإخراجها، وقام بالتمثيل فيها مجموعة من الفنانين الرائعين على رأسهم البطلة هايدي عبد الخالق التي جسدت شخصية زينات صدقي.

هذه اللحظة هي الأكثر أهمية وإثاره في حياة الفنانة الكبيرة زينات صدقي وكان من الذكاء أن بدأ بها الفنان محمد زكي مسرحيته وأنهاها بها أيضًا، وقد اعتمد في تنفيذها على تقنيات سينمائية على خشبة المسرح لعل أبرزها الفلاش باك، والتي اعتمد فيها على فكرة التعدد، فمن خلال تذكر موقف معين يجعلنا نرى ماذا كانت تتذكر في ذلك الوقت، وقد لعبها بذكاء فبها اختصر زمن العرض على الرغم من كونه استعرض كثيرًا من الأحداث والتفاصيل التي مرت بها منذ طفولتها حتى هذه اللحظة، كذلك تكرار مشهد ضرب الأب للأخ مع ضرب الأخ لأبنه بعد تكرار الحوار نفسه وكأن الزمن يعيد نفسه، فالخلاف معها والاختلاف عليها متكررًا على الرغم من تغير الزمان والمكان والأحداث.

من أهم عناصر نجاح العرض والتي جعلته يحصد عدة جوائز بالمهرجان القومي للمسرح ومهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وهو أيضًا سبب استمرار العرض لمدة طويلة حتى الآن، هو حسن اختيار فريق العمل، هايدي عبد الخالق التي كتبت عنها أكثر من مرة من خلال عروض أخرى سابقة وعلى الرغم من أنني أعرفها كممثلة راسخة إلا أن أدائها في هذا العرض كان مفاجأة كبيرة ليست بالنسبة لي فحسب، بل لكل من شاهد العرض أضحكتنا بكل بساطة وتلقائية زينات من دون تقليد، فقد قدمت شخصية زينات ونحن نعلم جيدًا أنها تمثل الشخصية بحرفيتها ووعيها، إلا أن المفاجأة الكبيرة كانت في التشابه الكبير في الصوت، مع استعمال ملابس تشبه ملابس زينات إلى حد ما، ومن دون مكياج أو كوافير بشعر على طبيعته، تتحول إلى زينات التي طرحت قضية مازلنا نعاني منها حتى الآن على الرغم من اختلاف الزمان والتطور الهائل الذي وصلنا إليه، إلا أن بعض الفنانين من رجال وسيدات يعانوا من فجوة كبيرة في التعامل مع أسرهم، والفن هنا ليس التمثيل فحسب بل ينسحب على التأليف والإخراج وحتى الكتابة النقدية، فكما أضحكت الجمهور بخفة دمها وتلقائيتها النابعة من دراستها للشخصية جيدًا، أبكته أيضًا بصدق.

فاطمة عادل جسدت شخصية خيرية صدقي التي استعارت زينب محمد سعد- وهو الاسم الحقيقي لزينات صدقي- اسمها لممارسة الفن بعد أن هربت من منزل أسرتها، والتي وقفت معها في كل لحظات ضعفها، وقد أدته ببراعة كعادتها، الفنان ياسر أبو العنين جسد شخصية الأب، والأم (فيولا عادل)، (إبراهيم الألفي وإيهاب بكير) اللذين جسدا شخصية شقيقها في مراحل عمرية مختلفة، وأولاد شقيقها (مارتينا هاني، محمود الغندور)، ابنة صديقتها خديجة وحبيبة ابن أخيها(ياسمين عمر)، (أحمد الجوهري) الذي جسد شخصية الترزي، والسفرجي(محمود حلواني) والخادمة (ريم مدحت) والبواب (عبد العزيز العناني)، وكل منهم رائعًا في أداء الشخصية التي جسدها، وكانوا سببًا في أن يحظى العرض بروح الفكاهة وخفة الدم على الرغم من مأساوية الأحداث، وقد أضاف الراديو القديم الذي خرج منه صوت فيروز، أم كلثوم وليلى مراد بعدًا جماليًا من نوع آخر جعلنا نحيا زمن الشخصية من خلال هذه الأصوات القادمة من الماضي.

أما الديكور الذي صممه الفنان فادي فوكيه، والذي جعل من الدولات صندوقًا للدنيا نطل منه على عالم زينات الذي لم نعشه، كذلك الحجرات فكل حجرة لها شخصيات تخرج منها وتدخل إليها، من خلال تقنية تعدد الفلاش باك التي أشرت إليها في البداية، مع وجود منضدة عليها التليفزيون والراديو في حجرة الاستقبال.

أما إضاءة أبو بكر الشريف فهي مشارك رئيسي في الحوار بلغتها التي تنطق بالألوان من حيث سخونة الأحداث وبرودتها، ولحظات السعادة ولحظات الحزن ....الخ المشاعر المتناقضة التي عايشناها مع أبطال العرض.

وعلى الرغم من إعجابي الشديد بالعرض إلا أنني لا أستطيع أن أتجاهل أن به كثير من التفاصيل غير حقيقية، وكنت أرى أن ترك بعض التفاصيل من دون ذكرها لعدم أهميتها أو للحفاظ على زمن العرض، أفضل بكثير من تغيير بعض الحقائق.

العرض إنتاج مسرح الهناجر بقيادة الفنان شادي سرور، ويعد من الأعمال الجيدة التي تحسب له كمنتج ولفريق العمل المتميز.

الدراما المبتكرة..

والطريق لتعليم هادف

مجدي مرعي

مقدمة :

ـ تتجه المدرسة الحديثة في التربية صوب إعداد الطفل عقلياً وشخصياً أكثر مما تتجه نحو تزويده بالمعلومات ، فهي تؤهله إلى اكتشاف العالم المحيط به والتفاعل معه، ولأن التعليم بالخبرة المباشرة له أفضلية على الطريقة التلقينية، وحيث أن المسرح بشكل عام يتيح التفاعل المباشر بين المؤدي والمتلقي، لذلك تعتبر مسرحة المناهج من أنجح الوسائط التربوية لتحقيق الخبرة المباشرة سواء للمؤدي والمتلقي معاً، ذلك الأمر الذي يخرج بالعملية التربوية من كونها معلومات تملأ عقل الطفل ، إلى خبرات يكتسبها الطفل المتعلم لكي يتفاعل مع حياته بشكل أفضل، علاوة على إنها خبرات باقية الأثر، والمسرح هنا يستخدم كوسيلة تعليمية هامة لشرح الدروس وتبسيطها وتجسيدها في صورة سمعية بصرية تعمل على إعمال العقل، وإثارة انتباه المتعلم، والمسرح هنا يصبح وسيلة وليس هدفاً في حد ذاته، فهو يتم استخدامه واستثماره لصالح المواد الدراسية ... ومن ثم يصبح أسلوباً تعليمياً ناجحاً، بل ووسيلة إيضاح أيضاً (١)

الدراما المبتكرة والإطار التعليمي :

تعد «الدراما المبتكرة» Creative Drama إحدى طرائق مسرحة المناهج في التنفيذ، وجدير بالذكر أن مسرحة المناهج تحقق أغراضاً تربوية منها:

ـ علاج المظاهر الانطوائية عند الطفل، واكتساب الأطفال مهارات الحديث وتنمية خيالهم وأفكارهم وقاموسهم اللغوي المفاهيم،وتنمية القدرة على التمييز بين الحقيقة والخيال، والكشف عن الميول الحقيقية لدى الأطفال.

ـ تنمية الحس اللغوي بالاهتمام بالعروض التي تصاغ باللغة العربية السليمة،وتفسير و تيسير بعض المقررات الدراسية و المفاهيم العلمية المتنوعة من خلال الإعداد الدرامي لها في عروض قصيرة تقدم داخل الفصل الدراسي،وتنمية الانتماء و حب الوطن من خلال الموضوعات المسرحية التي يتم اختيارها متضمنة بعض الأحداث التاريخية الهامة في تاريخ الوطن أو التي تقدم بعض النماذج الإيجابية من الشخصيات المؤثرة في تاريخ الوطن، والتدريب على التعاون و العمل الجماعي المشترك وإتاحة الفرصة لنمو القدرات الفردية و الجماعية .

وفي ضوء ما سبق تحقق مسرحة المناهج عدة أبعاد منها:

ـ البعد الفني: وهو يتمثل في تنمية الوعي المسرحي بالالتزام بأخلاقيات المسرح، وتنمية التذوق الفني في مجال المسرح، إضافة إلى الكشف عن المواهب المسرحية ورعايتها فنيا و العمل على تنميتها، و يأتي ذلك عن طريق زيادة رقعة النشاط المسرحي داخل المدرسة أثناء العام الدراسي .

ـ البعد التعليمي: وهو يتمثل في نشر الفكر والثقافة، وخدمة المنهج الدراسية عن طريق مسرحة بعض الموضوعات الدراسية، والتعود على النطق الصحيح و الالتزام بقواعد اللغة العربية الفصحى،والاستفادة من مسرح العرائس وتشغيله لخدمة المادة التعليمية حيث انه من الوسائل المحببة لدى الأطفال و خاصة في المراحل الأولى من التعليم. من خلال المسرحيات التعليمية التي تعتمد على مسرحة المناهج أو المسرحيات الموسمية التي تقدم من خلال الأنشطة المسرحية .

ـ ومن خلال مسرحة المناهج يمكن للطفل اكتساب العديد من القدرات مثل: الربط بين المفاهيم و التعميمات، وتقويم الحقائق والبراهين بصورة نقدية وابتكار طرق و أفكار جديدة في تعامله مع المحتوى .

ـ والكثير من المربين قد أخذوا يفكرون جدياً في استخدام الدراما كوسيلة من وسائل الإيضاح في تدريس الكثير من المواد الدراسية، وقد تكونت هذه الفكرة بعد أن لاحظوا مدى تأثير البرامج التعليمية التي يقدمها التليفزيون، فالدراما في المدارس تساعد الأطفال وسائر المتعلمين في كافة أعمارهم السنية بطرق كثيرة، فهي وسيلة تحقق المتعة والتمرين الجيد ، وهي وسيلة أيضاً لتطوير ثقتهم بأنفسهم، وإثارة خيالهم، وزيادة تقارب الروح الجماعية.

ـ وبناء على ما سبق فإن استخدام المسرح في مجال التعليم بأسلوب مسرحة المناهج يعني وضع المادة العلمية في إطار مسرحي.

ـ ومن مميزات هذه الطريقة هي إنها تعمل على أن يندمج الطفل إيجابياً مع العلوم التي يتلقاها، بدلاً من أن يكون موقفه منها سلبياً، مما يؤدي إلى تيسير الفهم وتعميق الأثر، وسهولة التذكر في قالب محبب إلى قلوبهم وأذهانهم، فيمتزج التحصيل بمتعة اللهو، وذلك لأن المادة الدراسية أصبحت مرتبطة بخبرة معاشة في إطار مسرحي، ولا يشترط أن تؤدى هذه العروض على خشبة المسرح، وإنما الفصل الدراسي يعد أنسب الأمكنة لها، كما يجب أن يراعي المعلم أن يجعل جميع الأطفال مشتركين في تقديم المسرحية، حتى يحفظوا كل

الأدوار الموجودة والتي هي في حقيقة الأمر تعبر عن مضمون المحتوى الدراسي.

الدراما المبتكرة و الإطار الفني:

وللدراما المبتكرة عدة مستلزمات هي : مجموعة أطفال، وقائد أو معلم مؤهل ، ومكان يتسع لحركة الأطفال بحرية وسهولة وهو ليس محدد فيمكن أن يكون في الفصل أو في الهواء الطلق، أو أي مكان مفتوح، وفي أي وقت أثناء أو بعد ساعات الدراسة، فهي ليست محددة بوقت أو بأمد محدد، (٢) إضافة إلى فكرة يدور الإبداع حولها.

ـ وتهدف الدراما المبتكرة من خلال عمل الجماعة وتفاعلها إلى تطوير حرية التعبير الجسدي، والأحاسيس والمهارات اللغوية، وتزيد الثقة بالنفس، والوعي والفهم الذاتي، وهي تطلق العنان للإبداع الكامن في كل طفل وتمده بالسعادة ، ولذلك فهي تصلح أن تكون أسلوباً تربوياً متكاملاً وطريقة يفاد منها في جميع جوانب تربية الطفل سواء في مجال التثقيف والعلاج النفسي (٣)

ـ والدراما المبتكرة في المجال الدراسي عبارة عن فكرة يحاول أن يستخرجها المعلم من الأطفال ، أو هي فكرة يطرحها عليهم، ثم يبدأ الجميع من خلال ذواتهم ابتكار مواقف وشخصيات وحوار في إطار هذه الفكرة ـــموضوع الدرس المقرر ـ بصورة مرتجلة في الحوار والحركة ويمكن في ضوء ذلك أن تتحول إلى نص مسرحي.

ـ ومن هنا يتضح، عدم وجود نص، فالفكرة والموقف تبتكر من جانب الأطفال أنفسهم، كما أن الاعتماد على الوسائل الفنية (الملابس، المناظر الملحقات...) في ذلك النوع يعتمد على ما هو متاح داخل الفصل مع استخدام الأدوات البسيطة التكلفة، والتي يمكن أن يصنعها الأطفال من خامات غير مستعملة، كما يمكن استخدام الموسيقى في خلق جو وجداني خاص بنفس الموضوع ، لأنها تحث على الرغبة في التعبير، وتدخل الأطفال في جو من المعايشة لما يقدم .

ـ يمثل مجموعة الأطفال المقدم إليهم تلك الدراما الجمهور نفسه ، فلا يوجد جمهور بالمعنى المتعارف عليه، ومن ثم يستطيع المعلم أن يقسم الأطفال إلى مجموعات، بحيث تكون كل مجموعة يتراوح عددها ما بين خمسة عشر إلى ثلاثين طفلاً أو خمسة وثلاثين طفلاً، وتؤدي كل مجموعة العمل المقترح مع التناوب مع المجموعات الأخرى.

ـ ولكي يصبح دور الدراما المبتكرة إيجابياً وفعالاً، يجب على المعلم أن يشيع روح الود والطمأنينة لدى الأطفال حتى لا يشعرون بالخجل ولكي يعبر كلاً منهم عن مكنون نفسه بحرية وتلقائية .

ـ وعلى المعلم أن يستخرج الأفكار من الأطفال أنفسهم وذلك بإثارة أفكارهم بأسئلة مجردة مفتوحة تحلق بهم إلى عالم الخيال، على أن تكون مستمدة من واقع الموضوع الممسرح، أو أنه يطرح عليهم أفكاره ويجعلهم يطورونها، وعلى المعلم أن يختار شكل حجرة الدراسة بما يتلاءم مع الموضوع المطروح معالجته مسرحياً.

ـ ويكون أيضاً من المستحسن بعد انتهاء كل وحدة من وحدات التجربة المبتكرة، أن يطرح المعلم ما تم تنفيذه للمناقشة وتبادل الرأي بين الأطفال بعضهم البعض، وبينهم وبين المعلم ذاته .

ـ إن استخدام هذا الأسلوب من شأنه أن يقوي الحاسة النقدية والتذوق الفني والجمالي، والقدرة على اكتشاف السلبيات والإيجابيات من خلال الروح الاجتماعية لدى الأطفال.

أمثلة تطبيقية للدراما المبتكرة:

فيمكن عن طريق الدراما المبتكرة أن :

ـ تتحول المقطوعات الشعرية إلى حياة مسرحية فمثلاً في قصيدة الطائر(٤) والتي تناسب المرحلة الابتدائية من التعليم:

الطائر الصغير مسكنه في العش
وأمه تطير تأتي له بالقش
تخاله الطيور إذا بدا في الفرش
كأنه أمير يجلس فوق العرش
يا طائراً ما أجملك يا زهرة في الشجر
أنت على الغصن ملك مكلل بالزهر
سر في هواء حملك وطر بغير حظر
لولا جهاد الأم لك يا طائراً لم تطر

فيمكن للمعلم بعد القيام بشرح الأبيات والكلمات شرحاً وافياً، والتحدث عن الطيور وعالمها الجميل الذي يعطف ويحنو فيه الكبير على الصغير.

ثم إثارة خيال الأطفال لتصور المكان، وتفهم الشخصيات، وتوزيع الأدوار، فيطلب من أحدهم أداء دور الطائر الصغير، ويطلب من طفلة أخرى القيام بدور الأم، ثم اختيار مجموعة تقوم بدور كورس يغني الأشعار ، ومجموعة أخرى تقوم بدور الأشجار، ثم يقوم الطائر الصغير بأداء حركات عصفورية صامتة، متنقلاً بين الأشجار، وكذلك الأم، بحيث يتناسب الكلام مع توقيت الحركة حسب معنى الأبيات، فإذا كان المعنى أن يأتي بأعواد قش لبناء البيت، فالحركة تؤدي هذا المعنى، وهكذا تتبادل المجموعة القيام بالأدوار داخل الفصل، وبذلك تكون القصيدة محببة إلى الأطفال.

ـ يتم تناول إحدى القصص المدرجة في كتب القراءة والتاريخ، بطريقة مبسطة يمكن للمعلم أن يتبعها مع أطفاله ، لتتحول القصة من شكلها السردي الوصفي إلى شكلها المكثف الحواري في إطار مسرحي، من خلال الدراما المبتكرة باتباع تلك الخطوات :

حكاية القصة ثم قراءتها ومناقشة المعلم لأطفاله في مجريات القصة وتطور أحداثها وهدفها، ومناقشة الأطفال في طبيعة الشخصيات، ثم يطلب منهم أن يحكوا القصة بأسلوبهم الخاص، وإعادة إلقاء القصة عليهم مع التركيز على النقاط التي تعتبر هامة بالنسبة للتمثيل، ثم وضع خطة لتنفيذ تلك المسرحية بفرض أسئلة هامة مثل:

كيف تبدأ المسرحية ؟ وما هو مركز الاهتمام الرئيسي في المسرحية ؟ وهل نحتاج لمشاهد أخرى تؤكد الهدف منها ؟ وكيف ننهي المسرحية ؟

وفي هذه الحالة ينبغي على المعلم أن يجعل الفصل كله يمثل المواقف الرئيسية مع إبراز الحوار الضروري، وإجراء كل مشهد على حدة وإعادة تمثيل الرواية كلها كاملة ، واختيار الملابس المناسبة للشخصيات وطبيعة المكان الذي تدور فيه الأحداث.

علماً بأن هذه الطريقة يمكن اتباعها في كل المراحل الدراسية المختلفة مع مراعاة المراحل السنية فكلما تقدمت الأعمار كان الحديث أكثر تفصيلاً.

ـ يتم توضيح بعض الظواهر العلمية للأطفال من سن (٦ ـ٩) في مادة العلوم لبيان كيفية سريان التيار الكهربي، بأن يطلب من الأطفال أن يتحلقوا في دائرة ، ويمسك كل واحد بالآخر على طول خط الدائرة، وهذا يعني أن الدائرة مستمرة، ويمكن أيضا توضيح طاقة قوة الجذب المغناطيسي فيتم تقسيم الأطفال إلى مجموعتين واحدة جاذبة والأخرى مجذوبة، وكذلك أن يتقمص الأطفال شخصيات ترمز إلى مختلف أعضاء جسم الإنسان كالعينين والأذنين واللب والرئتين، وبنفس الأسلوب يمكن تطبيقه مع الأمراض والحشرات والحيوانات المختلفة .

ـ تؤدى مادة الجغرافيا بأسلوب الدراما المبتكرة حيث يطلب من الأطفال أن يجسدوا شخصيات ترمز معالم تلك المادة، فعلى سبيل المثال يمكن أن يقوم طفل بدور الليل، وآخر يقوم بدور النهار،وآخر يقوم بدور الشمس وآخر يقوم بدور القمر وآخر يقوم بدور الشروق وآخر بدور الغروب.

وجدير بالذكر أن الدراما المبتكرة تستخدم في تصوير الكلمات، سواء في مادة اللغة العربية أو الإنجليزية على حد سواء، فيمكن للمعلم أن يكتب على البطاقات كلمات، ويقوم كل فريق من الأطفال بأداء مشهد تمثيلي صامت يعبر عن مقطع من الكلمة ، أو الكلمة كلها، ثم يحاول الفريق الآخر استنتاج الكلمة وشرح معناها، بل ويدخلها في جملة مفيدة، وهكذا يتبادل الفريقان المواقع.

ـ ويمكن استخدام هذه الطريقة في حصص اللغة الإنجليزية بدلاً من يقتصر تعليم المفردات على القواميس، فنضع كل كلمة في مشهد تمثيلي حيث يقسم الفصل إلى مجموعات، وتأخذ كل مجموعة بطاقة مكتوبة عليها الكلمة التي سوف تستنجها المجموعة الأخرى، ثم يطلب من أحدهم هجاء الكلمة المذكورة سواء كانت اسماً أو صفة أو فعلاً أو الكلمة وعكسها، كما أن يطلب المعلم القيام بتمثيل كلمة واحدة بأكثر من معنى ويقوم الفريق الآخر باكتشاف الكلمة، والمعاني المختلفة لها حسب المواقف المختلفة، وفي كل مرة يقوم الأطفال بهجاء الكلمات، وإذا أخطأ الفريق في معرفة معنى الكلمة، يعاد التمثيل مرة أخرى، وعليه يجب على المعلم ألا يبعد عن الهدف التربوي وينحو نحو التسلية ومضيعة الوقت.

الخاتمة:

إن استخدام هذا الشكل المسرحي يبعث الحياة في المادة الدراسية، ويبعث الماضي واقعاً حياً، فتنساب الحقائق إلى نفوس الأطفال بسهولة وترسخ في ذواتهم دون جهد، وبخاصة إذا قدمت هذه المسرحية من قبل الأطفال إعداداً وتمثيلاً تحت قيادة المعلم، وبذلك تفوق قيمة المادة التعليمية الممثلة بهذه الخبرة المباشرة، ويفضل استخدام أسلوب الدراما المبتكرة في المدارس الابتدائية، لأن الأطفال في هذه المرحلة ليسوا بحاجة إلى التعقيدات الفنية للشكل المسرحي التقليدي فالمسرح في هذا الوقت بالنسبة إليهم يثير حساسيتهم بسبب وجود متفرجين، كما إنه يتلف صدقهم ويعلمهم الادعاء والمظهرية (٥)، وأخيراً فإن الدراما المبتكرة يمكن أن تفجر الطاقات الإبداعية للأطفال

المراجع :

المسرح المدرسي رؤية مستقبلية ...د / محمد أبو الخير.. الهيئة العربية للمسرح ٢٠١٥
مقال الدراما الإبداعية عند الأطفال، عفاف عويس، مجلة المسرح، العدد الثامن، السنة الثانية، سبتمبر ١٩٨١
نفس المرجع السابق
ديوان الهراوي للأطفال ... عبد التواب يوسف، الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٥
سيليد، بيتر: مقدمة في دراما الطفل، منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٨١

جولة فى شارع المسرح العالمي

هشام عبد الرءوف

قريبا يستقبل شارع المكتبات فى الولايات المتحدة كتابا بعنوان «الجندى المجهول». وسوف يكون موضوع الكتاب هو تصميم الأزياء فى المسرح.

وفى ذلك تقول تقول مارينا تيرنر مؤلفة الكتاب فى المقدمة ان مصمم الازياء فى المسرح جندى مجهول بالفعل. فقد جرت العادة بعد العروض المسرحية الناجحة أن يتبارى النقاد والجمهور فى الإشادة بأبطال العرض والمخرج والكاتب ومصمم الديكور ويتناسون عنصرا مهما فى العرض المسرحى وهو الازياء. هذا رغم أن مصمم الأزياء فى المسرح يبذل جهدا شاقا يفوق مايبذله الممثلون على خشبة المسرح.

من هنا جاء عنوان الكتاب الذى تسعى من خلاله إلى القاء الضوء على جندى مجهول بالفعل لاينتبه الكثيرون لدوره رغم انه يمكن ان يلعب دورا كبيرا فى فشل العرض المسرحى او نجاحه على غرار اى عنصر اخر. وهو يساهم مع غيره فى تحويل القصة إلى عمل نابض بالحياة على المسرح.

وللتدليل على صعوبة هذا العمل تشير إلى أن الفرق المسرحية عادة لايكون لديها فريق متخصص فى تصميم الأزياء لأن تكلفة هذا الفريق تكون مرتفعة. وعادة ما يكون هناك أفراد متخصصون تستعين بهم الفرق المسرحية عند إعداد العروض. وهى نفسها تعمل مع ثلاثة من زملائها يكونون فريقا واحدا ويتقاضون اجورهم وتنتهى علاقتهم بالفرق.

عشر مرات

ويمكن أن تستعين الفرق بهم مرة أخرى فى إطار تجديد حيوية العرض. وهنا تشير إلى مصطلح "ترهل العرض" وهى مشكلة تحدث مع طول فترة استمراره فيبدأ الممثلون فى أداء أدوارهم بفتور وحماس اقل ويبدون وكأنهم يؤدون عملا روتينيا. هنا تبدأ تحت إشراف مخرج العرض بعض التعديلات لتجديد حيويته مع الحفاظ على الخط الأساسى للعرض بالطبع. وتكون الملابس جزءا من هذه العملية.

وتعود فتقول أن تصميم ملابس العروض المسرحية ليست بالأمر السهل وقد يحتاج المصمم عشر مرات حتى يصل إلى التصميم المناسب. وقد يظن انه توصل إلى التصميم المناسب حتى يتم تنفيذه فيجده غير مناسب أو غير مناسب لجسم الممثل ويبدا رحلة التصميم من جديد.

ويصبح الأمر أكثر مشقة عندما تكون المسرحية تاريخية ولو لوقت قريب مثلا مثل مطلع القرن الماضى. هنا يصبح على المصمم الاطلاع على العديد من الصور عبر قنوات مختلفة مثل الصور العادية أو الصحف التى كانت تصدر فى زمن المسرحية أو أفلام تم تصويرها فى وقت الحدث. وهذا ما فعلته بالفعل فى مسرحية الأرض الممطرة التى تدور أحداثها فى عشرينيات القرن الماضى وهى مسرحية قدمتها فرقة المسرح الأسود وهى فرقة تتكون أساسا من السود تكونت منذ ١٥ عاما. وتعتبر ملابس هذه المسرحية من افضل تصميماتها

وتتوقف لتشير إلى أن مصمم الأزياء فى المسرح بالذات يحتاج إلى أن يتمتع بموهبة فطرية تصقلها الدراسة والاطلاع فى فروع مختلفة مثل علم النفس لانه يصمم الملابس لشخص يتفاعل مع الجمهور بشكل مباشر.

وتعود أنها تفخر بأنها كان لها دور كبير فى نجاح عدد من الفرق المسرحية فى ولاية انديانا التى تقيم فى عاصمتها انديانا بوليس وتمارس نشاطها فيها وفى عدد من الولايات المجاورة. وادى نجاحها فى تصميم الملابس إلى قيام علاقة ودية مع مسئولى العديد من الفرق.

وتقول فى النهاية انها بدأت تصميم ملابس العروض الفنية أثناء دراستها فى جامعة كاليفورنيا كهاوية ولم تكن تظن انها سوف تحترف هذا العمل.

من المألوف ان يتبارى عشاق المسرح فى رثاء الممثلين عندما يرحلون إلى العالم الاخر. ومن الوارد ايضا ان يتباروا فى رثاء غير الممثلين من المخرجين والكتاب وحتى النقاد.

وهذا ما حدث عندما توفى عن ٩٦ عاما روبرت بروستين الناقد المسرحي ورائد المسرح وهو صاحب انجازات عديدة فى عالم المسرح الامريكى كما ذكرت مجلة تايم الامريكية التى وصفته بعملاق المسرح كناقد وكاتب مسرحي ومدافع عن النزاهة الفنية ومؤسس اثنين من أبرز المسارح الإقليمية في البلاد.

وخفضت المسارح فى برودواى وخارجها فى نيويورك وفى العديد من المدن الأمريكية أضواءها حدادا عليه.

اشتهر بروستين بأنه مناصر مسرحي متحمس ومثير للحماس دافع عن الأعمال التي تكسر الحدود وتحديث الكلاسيكيات بشكل مغامر وأسس مسرح فى جامعة ييل لإعادة الاعمال الفنية (ريبرتوار) كما اسس مسرحا مماثلة في هارفارد.

وأثارت بعض الأعمال التي دافع عنها غضب النقاد ورواد المسرح غير المعتادين على الإنتاجات غير التقليدية، لكنه ظل على رأيه لم يعتذر عن ذلك. فقد قال لصحيفة نيويورك تايمز في عام ٢٠٠١: "أعلم أنني خارج المسار. أنا خارج المسار لدرجة أنني أكاد أكون في نفس المسار".

حتى نهاية الثمانينيات من عمره، استمر بروستين على نشاطه و فى التعبير عن آرائه حول كل شيء من الفن إلى السياسة،والهجوم على حزب الشاي ووصف آلام كسر الأضلاع الذى تعرض لها على مدونته الخاصة على الانترنت . وكان باحثًا متميزًا مقيمًا في جامعة سوفولك. وأستاذًا فخريًا للغة الإنجليزية في جامعة هارفارد وناقدًا للأعمال الترا مجلة ذا نيو ريبابليك.

ولد بروستين في مدينة نيويورك، وحصل على درجة البكالوريوس من أمهرست ودرجة الماجستير والدكتوراه من جامعة كولومبيا. حصل على منحة فولبرايت، وقام بالتدريس في كورنيل وفاسار وكولومبيا، حيث قام بتدريس الدراما. كان عميدًا لكلية ييل للدراما من عام ١٩٦٦ إلى عام ١٩٧٩ وخلال ذلك الوقت أسس مسرح ييل لاعادة العروض .

وقدم هذا المسرح اعمالا عديدة ناجحة ولم يكن يقتصر على اعادة الاعمال بل كان يقدم اعمالا جديدة تحقق نجاحا كبيرا جعل هذه الفرقة من رواد الأعمال الجديدة. وفازت العديد من اعمالها بعدد من الجوائز المسرحية المرموقة مثل جائزة بوليستر وتونى. وعرضت العديد من اعمالها فى برودواى عاصمة المسرح الامريكى . وحصلت على جوائز توني عشر مرات وأكثر من ٤٠ ترشيحًا.

وفى حديث لصحيفة لوس أنجلوس تايمز في عام ١٩٩٧تحدث عن رؤيته للعمل المسرحى فقال "الهدف من العمل المسرحى هو محاولة جعل الجمهور يتفاعل مع شئ يدوم ويلاحقه سواء كان موضوعًا للنقاش أو أحلامهم. سوف يكون لديهم تجربة لم يتم حلها".

ونشبت خلافات انتهت بطرده من جامعة ييل حظى بتغطية إعلامية انتقل بروستين في عام ١٩٧٩ إلى هارفارد، حيث قام بتدريس اللغة الإنجليزية وأسس مسرحا مماثلا في عام ١٩٨٠. ثم في عام ١٩٨٧، أسس معهد التدريب المسرحي المتقدم، وهو برنامج دراسات عليا لمدة عامين. كان يؤمن بأهمية الدراسة فى صقل المواهب المسرحية فى كل المجالات ...التمثيل ...الاخراج ...الكتابة المسرحية وحتى الاضاءة والديكور.

وتطور مسرح جامعة هارفارد ليصبح عام ٢٠٠٣ واحدا من أفضل ثلاثة مسارح إقليمية في البلاد فى استطلاع للرأى أجرته مجلة تايم.

وعلى مدار مسيرته الطويلة كمخرج وكاتب مسرحي ومعلم، ساعد بروستين في التطوير الفني لفنانين مسرحيين مثل ميريل ستريب .

وفى حديث لصحيفة بوسطن جلوب قبل وفاته بشهور إنه تبنى المسرح الشعبي بروح وطنية: "كنا نحاول تحرير المسرح الأمريكي من المشرفين البريطانيين. كنا نحاول إيجاد أسلوب أمريكي للكلاسيكيات".

"كنت أبحث عن طاقات المسرح الشعبي المطبقة على الأعمال التقليدية. كنت أبحث أيضًا عن مسرحيات أمريكية جديدة. كانت هذه وظيفة مهمة جدًا لنا، لتشجيع وتطوير كتاب المسرح الأمريكيين الجدد.".

الكاتب المسرحي..

مؤلف / معالج بيانات في المسرح بعد الدرامي(٣)

تأليف: كلير سويزين
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

التعاون بين الانسان والآلة

ربما كان من المستحيل أن تنجح مساعي دورسن كمؤلفة منفردة، بسبب نقص الوقت والوسائل المالية، إذا لم تتمكن من الاعتماد على نسخة رقمية منفصلة بالفعل من مسرحية هاملت. تم توفير ذلك من خلال مشروع WordHoard الأكاديمي، والذي يحول النصوص الرسمية إلى قواعد بيانات من "البيانات" اللغوية الموسومة. ونظرًا لأن الوسم يميز العناصر عن العناصر الأخرى (على سبيل المثال، الكلمات، والتراكيب النحوية)، فإنه يعني أيضًا عزلها وبالتالي تمييزها.

استخدمت دورسن والمبرمج (ومنظر الوسائط) مارك هانسن بيانات هاملت الرقمية والمُوسومة من مشروع WordHoard، لكنهما طورا خوارزمياتهما الخاصة لتوليد نص من قاعدة البيانات هذه. واعتمدا على مبدأ "سلسلة ماركوف" الخوارزمية، وهو نموذج لمعالجة البيانات التي تولد تركيبات ومتغيرات يكون حدوثها محتملًا وفقًا لخصائص البيانات (على سبيل المثال، الأنماط النحوية المتكررة). من السمات المميزة لسلاسل ماركوف أن عملية إنشاء النص "لا تعتمد على الذاكرة": عندما تنتج الخوارزمية جملًا عن طريق إعادة دمج البيانات، تكون هذه العملية منفصلة عن بيانات النص المنتجة مسبقًا. ومن ثم، فإن التماسك النهائي لبيانات النص المعاد تجميعها لا يرجع إلى الذكاء باعتباره فهمًا، بل إلى محاكاة "الترتيب الإحصائي للكلمات في النص الأصلي" (وتوقعات الجمهور).

ولزيادة التماسك، أضافت دورسن وفريقها "مجموعة صغيرة من القواعد الدلالية والمسرحية البسيطة لفرضها على النص الناتج"، على سبيل المثال "لا يجوز للشخصية أن تتحدث إلا بعد الدخول، أو لا ينبغي لها أن تقول اسمها". وبذلك، أعادت تقديم - ولو بطريقة مبسطة - نوع التقاليد المسرحية الواقعية التي كانت تنوي التشكيك فيها في المقام الأول. كان القيد الإضافي الذي فرضته دورسن هو تقييد مهمة معينة بأجزاء محددة وقابلة للقياس من المسرحية (على سبيل المثال، مشهد مشهور، عدد محدد من السطور وما إلى ذلك). وأخيراً، قامت دورسن وفريقها ببناء ما يمكن اعتباره مرشحًا تفسيريًا آخر من خلال وضع علامة على كل كلمة في المسرحية وأطلقوا عليه اسم "درجات العاطفة": "لقد قمنا بتقسيم بياناتنا بعدة طرق مختلفة للسماح بمجموعة متنوعة من الاستخدامات. وكانت هذه البيانات المُوسومة بمثابة مدخلات قابلة لترميز أنساق الصوت والموسيقى والفيديو والإضاءة في آلة هاملت أو "الذكاء المسرحي المستقل" التي ابتكرته دورسن.

في كتابه "النص السيبراني" (١٩٩٧)، يدرس إسبن أرسيث ثلاث علاقات أساسية في "التعاون بين الإنسان والآلة" عندما يتعلق الأمر بإنتاج النص (الأدبي): "(١) المعالجة المسبقة، حيث يتم برمجة الآلة وتكوينها وتحميلها بواسطة الإنسان؛ (٢) المعالجة المشتركة، حيث تنتج الآلة والإنسان نصًا في انسجام؛ و(٣) المعالجة اللاحقة، حيث يختار الإنسان بعض تدفقات الآلة ويستبعد البعض الآخر". ومن ثم، فإن "السؤال الرئيسي في جماليات الإنسان الآلي هو، من أو ما الذي يتحكم في النص؟" وتعترف دورسن بالتأليف المشترك للمبرمجين ديلان فريد ومارك هانسن (والممثل سكوت

شيبرد، الذي قام ببرمجة إضافية في مرحلة لاحقة) فضلاً عن الخوارزميات - دون أن تمحو نفسها من الصورة: "بقدر ما "كتبت" فيه هذه النسخة المقتبسة من هاملت، فان ملفات التكوين المزعومة هي التي كتبتها" (أي جزء من المعالجة المسبقة).

تفتت اللغة

في النهاية، طورت دورسن وفريقها البرمجي خمس خوارزميات مختلفة لتوليد نص «جديد» من بيانات شكسبير في الوقت الفعلي، محاكية بذلك بنية المسرحية المكونة من خمسة فصول. وتشير العناوين الفرعية التي أعطتها دورسن للفصول بشكل فضفاض إلى ما تفعله كل خوارزمية محددة. (سوف أناقش فقط المهام الرئيسية للخوارزمية هنا.) في «الفصل الأول: المشهد»، تتخطاه الخوارزمية بشكل أساسي: فهي تعيد إنتاج أول ٤٪ من كل مشهد، مشهدًا تلو الآخر، مع تأثير نسخة مختصرة إلى حد ما. الفصل الثاني بعنوان « خط LINE " يعتمد على اكتشاف الكلمات الأساسية وفرزها: حيث تختار الخوارزمية الأسطر من المسرحية بأكملها التي تبدأ بكلمة أساسية محددة ("ماذا"، "أنا" أو "O")، وتعيد إنتاج الأسطر وفقًا لطولها، من الأطول إلى الأقصر. وهذا له تأثير شعري من خلال القافية والتكرار، بينما تقل الأسطر وتتفكك . وفي الفصل الثالث: "القواعد النحوية"، تقتصر البيانات المتاحة على المونولوجات، حيث تحدد الخوارزمية أولاً الكلمات وفقًا لفئاتها النحوية (على سبيل المثال، الأسماء) والبنية النحوية. ثم يقوم بتوليد مونولوجات جديدة من خلال استبدال الكلمات الأصلية للمسرحية بكلمات أخرى من المسرحية تنتمي إلى نفس الفئة النحوية، ووفقًا للهياكل النحوية المشتركة في هاملت. يؤدي هذا العمل مؤدٍ بشري، إما سكوت شيبارد أو جوان ماكنتوش، اللذان تستحضر علاقتهما بمجموعة ووستر جروب حتمًا نسخة ليز لوكومبت المقتبسة بشكل معكوس لنفس النص الكلاسيكي، أو بشكل أفضل، نسخة التسجيل الفيلمي للعرض المسرحي الكلاسيكي. (إن استخدام شيبرد وماكنتوش لسماعات الأذن في مسرحية "قطعة من العمل" يذكرنا أيضًا بنقل لوكومبت المنهجي للبيانات إلى المؤدين من خلال سماعات الأذن أثناء العروض.) بالنسبة لأولئك الذين يعرفون المونولوجات، فإن استبدال الكلمات بالخوارزمية يلفت الانتباه إلى التنوع المحتمل والواقعي في (نسختي فوليو وكوارتو من) نص

شكسبير. يستخدم الفصلان الرابع والخامس، إذن، تسلسل ماركوف: تنتج الخوارزمية متغيرات على الأصل عن طريق محاكاته، أي إعادة إنتاج تركيبات محتملة إحصائيًا من الحروف والكلمات والهياكل النحوية وما إلى ذلك. الفصل الرابع: "الكلمة" "تولد مشاهد جديدة عن طريق إعادة تسلسل الكلمات" و"الفصل الخامس: الحرف" "تولد مشهدًا نهائيًا جديدًا [...] عن طريق إعادة تسلسل الحروف" من الفصل الخامس - المشهد الثاني من نص هاملت .

تشير العناوين الفرعية الخمسة للفصول إلى "تفتت اللغة" المتزايد، وهو ما يتوافق دراميًا مع تفكك الشخصية ويتزامن مع تجربة الجمهور مع تفكك الكلام أو صعوبة التعرف عليه. وعلاوة على ذلك، فإن الحركة التدريجية من تكرار الكلمات الرئيسية في الفصل الثاني إلى استبدال الكلمات بكلمات من نفس الفئة في الفصل الرابع وإعادة تركيب الحروف في الفصل الخامس، تتوافق مع التحول الذي حدده ليف مانوفيتش باعتباره مظهرًا من مظاهر "ثقافة الكمبيوتر": التراجع النسبي للأنماط التركيبية (سرد القصص) إلى خلفية الثقافة، والأنماط النموذجية للتأليف أو صنع المعنى إلى المقدمة. وتدعم النماذج منطق "أشكال قواعد البيانات" (أو الأشكال الثقافية القديمة مثل الموسوعة) وتسهل الاستشهاد. ولاسيما الفصل الثالث من كتاب "قطعة من العمل": القواعد النحوية، الذي تظهر الكتابة النموذجية في العمل، والتي تتم بوساطة شفهية بواسطة مؤدٍ بشري :

أكون ولا أكون , كل شيء له لون .
أكون ولا أكون , أولئك هم التمرين .
أكون أو لا أكون , شخص ما رجل .
أكون ولا أكون , كل شيء هو الحظ .
أليس من الأنبل أن نقول ذلك بالصمت .
أكون ولا أكون , كل شيء هو مقدمة :
في حين أنه من الأقوى أن نضع اسم
الأمم واستخدامات التعيين السيئ
ونحافظ على حياة الناس .

ولكن حتى الخوارزمية البسيطة نسبياً في الفصل الثاني، والتي لا تكتفي باختيار الكلمات وفقاً لكلمة رئيسية متكررة، تصنفها إلى نموذج من العبارات تبدأ بنفس الكلمة والصوت. كما أن الطبيعة المنفصلة لبيانات هاملت ونسبها إلى فئات نموذجية تجعلها قابلة للاستشهاد بها في الخوارزميات.

تخيل شكسبير كبيانات نصية

ولكن لماذا تشكل مسألة الاستشهاد بمسرحية هاملت أهمية في هذه الحالة من التأليف المشترك بين الإنسان والآلة ؟ وكما تشير إيونا جوكان، فإن الخوارزميات مصممة عادة لجعل البيانات الضخمة «مفهومة» للبشر، في حين أن خوارزميات دورسن وفريقها تجعل قاعدة البيانات الصغيرة من مسرحيات شكسبير المفهومة «غير مفهومة» نسبيا. يفكك نص « قطعة عمل « نصا لشخصية واضحة ومتميزة، كان يُنظر إليه لفترة طويلة على أنها جوهر الإنسانية. وفي الوقت نفسه، هناك إجماع إلى حد ما في أعمال شكسبير والدراسات الأدبية حول استحالة إسناد أي معاني نهائية إلى النص، الذي تم الكشف عنه باعتباره نتاجًا لنسخ متعددة واستعارات من قبل شكسبير. ومع ذلك، لا تزال الفكرة تهيمن على أن هاملت شخصية وحالة بشرية وليس نصًا , خارج هذه الدائرة من المتخصصين .

إن العروض المسرحية مثل تلك التي قدمتها آني دورسن تعيد تركيز الانتباه نحو الأعمال الكنسية باعتبارها نصوصًا في المقام الأول، إلى الحد الذي جعل توماس كارتيلي يتحدث عن "قطعة عمل" من منظور "احتكار النص الإنتاجي". يحول أداء دورسن هاملت إلى ما تسميه كاثرين ن. هايلز "نصًا تقنيًا"، ليس لأنه يبدو رقميًا، ولكن لأنه يضع مادية اللغة في دائرة الضوء، "ويستجوب تكنولوجيا النقش التي تنتجها" و"يحشد حلقات انعكاسية بين عالمها الخيالي والجهاز المادي الذي يجسد هذا الخلق كحضور مادي". وهذا يعكس الميل الانعكاسي الذاتي للمسرح ما بعد الدرامي لإبراز خصوصية الوسيط وطبيعته الإجرائية .

إن عرض النص على الشاشة هو الطريقة الأكثر شيوعًا التي يحول بها المسرح والأداء ما بعد الدرامي النص إلى شيء ما. يتم إنشاء بيانات النص التي يتم اسقاطها من نص مسرحية شكسبير في عرض "قطعة عمل"، بما في ذلك التوجيهات المسرحية، في الوقت الفعلي وتحويلها إلى وسائط أخرى: أصوات كمبيوتر اصطناعية، فيديو، إضاءة، موسيقى، آلة ضباب. مجازيًا، يتم أيضًا تحويل ما تسميه دورسن نفسها "النص كبيانات" إلى الصوت البشري للمؤدي (إما سكوت شيبارد أو جوان ماكنتوش، حسب ليلة العرض) عن طريق سماعة أذن ودماغ بشري وعضو نطق. على سبيل المثال، تعمل البيانات النصية مثل كلمة "شبح" على تحريك آلة ضباب، وأضواء كاشفة تضيء الضباب وتمنح الشبح صوتًا محددًا وخطًا كبيراً يؤكد دلاليًا على الغياب في كل مكان. وتكشف دورسن عن الجهاز المسرحي باعتباره آلة تنتج تأثيراً للحضور من خلال تقنيات بشرية، ولكنها غير بشرية في الأساس، وميكانيكية، ورقمية في الأساس باعتبارها مؤدين. ومن خلال الرمز المتوقع الذي يبدأ وينهي العرض ويبنيه تشير دورسن إلى المستوى الفوقي للمسرح باعتباره آلة .

ولكن دورسن تستخدم أيضاً: ستارة مسرح معزولة (يتم تحريكها من حين لآخر بواسطة آلة ريح)؛ وأضواء كاشفة؛ ومسرح به ثقب مستطيل الشكل، مما يوحي بصندوق الملقن (الخوارزميات كأدوات تلقين ؟) أو فخ لحيل الاختفاء (الخروج من الوعي البشري؟) - كلها عناصر أساسية للمسرح الدرامي في القرنين التاسع عشر والعشرين. تتعايش العناصر الدرامية وما بعد الدراما، وحتى في الأداء الرقمي، في "الاستمرارية" بين الدراما وما بعد الدراما. ولخلق هذا المسرح المولد تلقائيًا , وهذا التأثير الحركي، يبدو أن آلة هاملت لدورسن قد استوعبت (لقد برمجها دورسن وشركاؤه لتطبيق) بعض تقاليد المسرح الدرامي. وهذا يزيد من احتمالية أن يكون معظم ناتجها مفهوماً نسبيًا للبشر الذين يألفون هذه التقاليد . وبما أن بعض الكلمات مشفرة عاطفياً (أي ثقافياً) ومُحوَّلة إلى أصوات وإضاءة وما إلى ذلك بطريقة تميل إلى توضيح النص، في الأساس، في تقليد واقعي (على سبيل المثال، يحصل بولونيوس على صوت رجل عجوز، وما إلى ذلك)، فإن درجة طفيفة من السمات النفسية المميزة للمسرح الدرامي في القرنين التاسع عشر والعشرين تعود إلى المسرح الذي كان من المفترض، من الناحية الدرامية، أن تخرج منه عن طريق الاقتباس. ومن غير الممكن تجنب أن تؤدي سطور شكسبير دور اللغة فحسب، بل إن السطور التي ينسبها المؤلف إلى الشخصيات على الصفحة تؤدي مرة أخرى دور الشخصيات على المسرح، على غرار أداء جيراردیان ريجندرز وجاي كاسيرز مع النص عُرض، فروتجوك (١٩٩٨) تؤدي السطور التي ينسبها المؤلف إلى الشخصيات على الصفحة مرة أخرى كشخصيات على المسرح: نظرًا لجودة أصواتهم، والمشهد الصوتي (على سبيل المثال،

الأبواق) المصاحب لهم وطباعة كلماتهم التي تم اسقاطها . بالطبع، كما يلعب ميل الجمهور إلى تجسيد الشخصيات دورًا هنا. حتى أن الكلمات تبدو وكأنها تكتسب حضورًا ذو هالة على الرغم من كونها شبحي و"شاشة". ومع ذلك، مقارنة بأدائها الخوارزمي (مرحبا يا من هناكHello Hi There)، والذي كان مقيدًا بشدة بالتقاليد الدرامية للحوار، يبدو أن دورسن في قطعة عمل A Piece of Work قد استكشفت بشكل أكبر "إمكانات الكمبيوتر في الجمع ومحاكاة العالم من أجل تطوير أنواع جديدة يمكن تقييمها واستخدامها وفقًا لشروطها الخاصة [... والتركيز على] الكمبيوتر كأداة أدبية: آلة للنص السيبراني". إلى أي مدى كان بإمكانها أن تذهب أبعد من ذلك؟ .

ما مدى صعوبة اختبار التصادم

وعلى النقيض من رؤية دراكاكيس القائلة بأن «شكسبير الآن عبارة عن مجموعة من الاقتباسات المألوفة»، فإن النهج الدرامي لدورسن غالبًا ما يجعل الاقتباسات غير مألوفة من خلال إعادة ربطها ببيانات أخرى. فهل لا يزال الاقتباس له تأثير الاقتباس عندما يصعب تحديد الاقتباسات؟ ربما يكفي أن نعرف أننا نسمع اقتباسات من X دون أن نتمكن من تحديدها، لذلك لا يزال هاملت "سلعة معروفة دائمًا" - حيث أن تحويل شكسبير الى سلعة هو أيضًا موضوع مسرحية بورفور المذكورة سابقًا. ربما، في عصر البيانات الضخمة، تطلب عروض مثل "قطعة عمل" موقفًا آخر من الجمهور تجاه النص في المسرح: الاستعداد لتجربة أنماط اللغة (بصريًا وسمعيًا) بدلاً من الرغبة في الفهم العقلاني كلمة بكلمة. سواء كان الإنسان إنسانًا أم غير إنسان، فإن إدارة مخاطر الجماليات الاقتباسية والتركيبية تعني على ما يبدو الحد من الجانب العشوائي للأداء الخوارزمي والاكتفاء بنوع من العشوائية التي يتعين عليها أن تأخذ في الاعتبار ليس فقط الحدود التكنولوجية، بل والحدود البشرية أيضًا.

إن اختبار التصادم لمسرحية كلاسيكية مثل هاملت ليس مجرد فعل تحطيمها على الحائط في نزاع، بل هو بالأحرى تمرين صعب في تقدير مدى قوة التصادم بدقة من أجل حماية ما تحطم. وتعني الحماية هنا: الحفاظ عليه بشكل كافٍ من حيث قابلية التعرف عليه في حالة تحطمه، وحالته كمعالج للبيانات. وكلما تفكك الكائن الثقافي، على حد تعبير آندي لافندر، كلما زاد خطر عدم التعرف عليه.٩٣ وعندما لا يمكن التعرف عليه، فإن أداء اختبار التصادم كشكل من أشكال الاستفزاز الثقافي التكنولوجي لا يكون كذلك. ربما تكون هذه هي الحرفة الجديدة للمؤلفين والمخرجين المؤلفين باعتبارهم معالجين للبيانات: حساب احتمالية خروج الكائن المختار من التصادم مكسورًا بدرجة كافية، ولكن لا يزال من الممكن التعرف عليه بدرجة كافية.

عن المؤدي باعتباره معالجا للبيانات البشرية

ما الذي يتم اختباره بالضبط في عرض دورسن «قطعة من العمل»؟ هل يتعلق الأمر فقط بالحد الذي يتوقف عنده هاملت عن كونه هاملت شكسبير كما نعرفه؟ أم أيضًا بالنقطة التي لم يعد عندها المؤدي البشري يعمل كمقر للوعي البشري؟ يبدأ الفصل الثالث من عرض «قطعة من العمل» (الذي يقع مؤقتًا في الربع الثاني من العرض) مع سكوت شيبرد جالسًا في الصف الأول، مواجهًا المسرح، يقرأ ويتحدث بصوت عالٍ بالكلمات التي تظهر على شاشة العرض. ومع ذلك، تتسارع وتيرة العرض بطريقة تجعل من غير الممكن أن يكون كلام المؤدي نتيجة لقراءته. ولكن ما لم يكن إعلان دورسن بأن برامج الدردشة تولد نصًا في الوقت الفعلي غير صحيح، فلن يتمكن المؤدي من معرفة الكلمات عن ظهر قلب أيضًا، لأن الخوارزميات تولد كل مساء (مجموعات) أخرى من الكلمات. عندما يستدير شيبرد في القسم التالي حول كرسيه ويواجه الجمهور، لا يتم عرض أي نص. لم يعد النص يتم التوسط فيه من خلال واجهة الشاشة، بل فقط من خلال المؤدي، الذي أصبح صوته الآن يتوسط شفهيًا الكلمات التي يولدها الذكاء الاصطناعي.

• كلير سويزن
• قبل إجراء بحث الدكتوراه الخاص بها حول «النص كبيانات في الوسائط ما بعد الدرامية» في جامعة بروكسل الحرة، عملت كلير سويزن كمؤلفة مسرحية لفرقة المسرح البلجيكي . وفي مجال البحث القائم على الممارسة. هي عضو منتسب في مجموعات البحث CLIC VUB)) وFigura (UQAs). ومن بين منشوراتها نصوص مسرحية ومجلد عن وضع النص في مسرح ما بعد الدراما ومقال في JADT. قامت بتدريس علم الدراما والسرد للكتاب الطموحين في أقسام الدراما الناطقة بالهولندية والفرنسية في بلجيكا.
• نشرت هذه المقالة في Hybrid, Revue de Arts et Meditations Humane في مايو ٢٠١٨ .

تاريخ مسرح نجيب الريحاني وتفاصيله المجهولة(٧٤)

معركة شلفطة الاقتباس والتمصير!!

عاد الريحاني من رحلته الناجحة إلى فلسطين فرحاً بنجاحه، ناهيك عن أفلامه السينمائية التي بدأت تنتشر، لذلك كتب رأياً خاصاً به حول الأفلام المقتبسة من القصص العالمية، قائلاً: «فيلم البوساء وغيره من الأفلام المقتبسة موضوعاتها عن روايات عالمية أنها «شلفطة»!! وأنا لم أحاول مطلقاً مشاهدة فيلم واحد من هذه الأفلام التي شاهدت تمثيلها من ممثلين وممثلات عالمين ولهذا لا أستطيع أن أُشاهد أي فيلم من هذه الأفلام لأني أُحب أن أحتفظ بالصورة الفنية الصحيحة التي سبق أن شاهدت فيها الرواية المذكورة».

سيد علي اسماعيل

إعلان فيلم سي عمر

قام بالردّ على ذلك مُخرج فيلم البؤساء «كمال سليم» في نوفمبر ١٩٤٣ .. وهذا الرد نشرته مجلة «الصباح» تحت عنوان «من كمال سليم إلى نجيب الريحاني»، وفيه قال: لم يغضبني هذا الرأي وأنا مخرج فيلم البؤساء أدرى الناس برأي الأستاذ نجيب الريحاني وبالعوامل النفسية التي تدفعه للتفوه بهذا الكلام، وسأسرد بعضاً منها، ولكن أدهشني تصريحه به علانية ومحاولة مهاجمة الغير وخصوصاً السينمائيين! ولقد فعل ذلك أكثر من مرة وبدون مناسبة، وهو أولى الناس بالسكوت وإلا افتضح أمره! وعجباً فكثيراً ما كرمه السينمائيون وصبروا عليه ولم يحاولوا الرد على إساءاته فأساء الفهم وهيأ له خياله أن سكوتهم عنه إنما هو عن ضعف!

ويستمر كمال سليم في الرد على الريحاني ويذكره بشخصية كشكش بك عندما يرتدي الجبة والعمة والقفطان، فهل يختلف عن الريحاني عندما يلبس البدلة والطربوش ويسمي نفسه كشكش بك أيضاً!! أي أن كمال سليم يريد أن يقول إن الريحاني هو كشكش بك في كل أدواره المسرحية أو السينمائية، بل وأنها أيضاً مقتبسة!! ثم يتعجب من وصف الريحاني بأن فيلم البؤساء «شلفطة» وهو لم يشاهده، وهنا يقول:

ما هو حكمنا على رجل يقول ذلك بينما ينتحل لنفسه صفة الفنان وضميره الخالص وإحساسه المرهف وذهنيته الصافية. ويدلل نجيب على رأيه الممقوت بأن فيلم البؤساء وغيره من الأفلام المقتبسة من موضوعات عالمية عالجها قبلنا مخرجون وممثلات وممثلون عالميون، فهو بهذا التدليل يتردى في الهاوية، يريد أن يلغي من مصر وجود أي فنان سواه وتجاهل أو الأرجح إنه جهل أن من مميزات الفنون أن يحاول أكثر من فنان معالجة موضوع واحد كل بطريقته الخاصة، ولكن ما لنا والحديث عن الفن ونحن في معرض الرد على سي نجيب الذي يريد أن يحرم على غيره إخراج أفلام من موضوعات عالمية تحمل أسماء مؤلفيها ويستحل لنفسه الموضوعات العالمية ومحو أسماء مؤلفيها ثم ينسبها إلى نفسه. هذا هو شأنه في جميع الروايات التي ادعى أنه مؤلفها و(أقربها) المسرحية الشهيرة التي اقتبست منها مترو جولدوين ماير فيلم «عشيقها المستعار» تمثيل نورماشيرر وروبرت تايلور فقد أطلق عليها نجيب في مسرحه اسم «ياما كان في نفسي» وقام حضرته بدور روبرت تايلور!! إن سر خيلاء نجيب يرجع إلى الحظ الذي حالفه في السنوات الأخيرة عندما نُكب المسرح المصري وتشتتت جهود أبطاله من ممثلات وممثلين ومؤلفين ومخرجين ونقاد وصحفيين، كما يرجع توفيقه إلى نخبة ممتازة من الفنيين شاء القدر أن يجمعهم اليوم حوله في مسرحه كي يمعن في التنكيل به في المستقبل ولم يفهم نجيب هذا ولم يأخذ احتياطه بل عمد إلى استغلالهم بل إلى استحلابهم إذا صح التعبير ليصعد على قفاهم، ولكن اللحظة آتية لا ريب فيها وكبوة المسرح المصري لن تدوم فسوف يزدهر ويعود إلى سابق مجده و«اوتوماتيكياً» سيتضاءل نجيب ويرجع كما كان يضرب رأسه ويحاول التشبه بأبطال المسرح يقلدهم في الكوميديا والدراما كما كان يفعل من قبل وكم كان منظره مبكياً في الكوميديا ومضحكاً في الدراما! هذا هو سر خيلائه فما هو إذن سر حقده على السينما والسينمائيين؟ السر هو فشله الذريع في السينما وسقوطه المذري مراراً وتكراراً وهو يكابر ويكابر ويمعن في المكابرة، وليته يكتفي بالمكابرة بل سولت له نفسه أن يلقي تبعة فشله في كل مرة على غيره. فقد حدث أثناء إخراج فيلم «سي عمر» الذي مثله نجيب في أستوديو مصر وكان هو مؤلف الفيلم (استغفر الله أقصد مدعي تأليف الفيلم) أن تفوق عليه الأستاذ عبد الفتاح القصري في التمثيل بكيفية فاضحة رغم القيود الشديدة التي وضعها هو ليقص بها أجنحة ممثليه ورغم أنه كتب لنفسه دوراً يتبختر فيه كما يحلو له - أقول رغم كل هذا أثبت الأستاذ القصري كفاءة نادرة فخاف سي نجيب على نفسه وأوقف العمل في الفيلم وقد قارب التصوير على الانتهاء

كمال سليم وسط إبطال فيلم العزيمة

مستغلاً مكانته ونفوذه وانسلخ عن ضميره وهاجم مخرج الفيلم بقسوة في إدارة الأستوديو وأعلن عليه حرباً شعواء في الصحافة وأدعى أنه مخرج جاهل لا يعرف عمله وأنه أفسد عليه الفيلم ولا بد من إعادة تصوير من جديد وتناسى أن هذا المخرج نفسه كان قد أخرج له من قبل فيلم «سلامة في خير»، وبعد أن أوقف العمل عدة أشهر من أجل أنانية نجيب تم التفاهم والتراضي على إعادة تصوير معظم الفيلم وحذف معظم مواقف الأستاذ القصري وغيره ممن يخشى على الأستاذ الكبير من فهم فتكبد سي نجيب الفيلم بعمله هذا ألوفا مؤلفة من الجنيهات ولكن كل هذا لا يقاس بشيء بجانب محاولته الإساءة إلى الأستاذ نيازي مصطفى وهدم مستقبله والحمد لله كان للأستاذ نيازي مصطفى من حصانته الفنية وسمعته الحسنة ما رد كيد سي نجيب إلى نحره ولما افتضح سي نجيب في الأوساط السينمائية وعاف السينمائيون العمل معه تقدم من أحد المنتجين يعرض عليه أن يعمل معه في أفلامه بصفة مخرج سينمائي فقهقه المنتج وإلى اليوم يجهل نجيب الجواب على سؤاله هذا. نصيحتي الخالصة أن الأولى بك يا سي كشكش أن تدع السينمائيين وحالهم فخير لك أن تقبع فوق «مسطبتك» وتمتنع عن الثرثرة وإلا فسأعاقبك عقاباً شديداً يقض مضجعك ويفسد عليك هناءك وثق أني لن أفعل مثلك وأهاجم الناس بالباطل كما هاجمت فيلمي «البؤساء» ولكني سأشاهد جميع رواياتك المقبلة لا للضحك عليك ولكن لكي أنقدها على صفحات الجرائد نقداً فنياً علمياً صحيحاً وعندئذ ستكون الطامة الكبرى [توقيع] «كمال سليم».

لم يرد الريحاني على هذا الكلام، بل رد شخص آخر أطلق على نفسه اسم «واحد» - هكذا وقع على الرد – ونشره في مجلة «الصباح» تحت عنوان «من واحد إلى كمال سليم»، قائلاً: قرأت آسفاً ردك على نجيب الريحاني، وما كنت أحب أن تثير الآن مسألة الاقتباس، وما كنت أحب أن تكون كبش الفداء لمحاولة فاشلة، لكنك أردت ذلك لأن أبسط واجبات الكياسة أن يختفي الإنسان عن وجوه الناس إذا أرتكب حماقة أو سقط في امتحان. وأنت يا صاحبي، إذا أخرجت فيلم «العزيمة» من أعمالك لتبينت أنك لم تنجح في شيء، حتى أن بعض المشتغلين بالسينما قال - وأخشى أن يكون - إن فيلم «العزيمة» كان فلتة! لقد فتحت الباب يا صاحبي حين تكلمت عن آيات الفن، وزعمت أن باب الاجتهاد مفتوح وأنه لا بأس من أن يعالج أكثر من فنان موضوعاً واحداً كل بطريقته الخاصة. هذا حق، ولكن هناك شرطاً أساسياً وهو أن يفهم الفنان الموضوع الذي يعالجه، فهل فهمت أنت فكرة البؤساء؟ اؤكد لك أنك لم تفهمها، بل يؤكد ذلك أول منظر بدأت به فيلمك المقتبس، فبائس فيكتور هوجو جان فلجان نقم على المجتمع لأن المجتمع قد أساء إليه، بينما يائسك أنت طالعنا من أول الرواية شريراً جديراً بالنقمة والعقاب. وهكذا في بقية بؤساء هوجو وبؤسائك أنت. نقلت القصة دون فهم أو تدبر، فأنت لم تعالج، بل نقلت. نقلت نقلاً معيباً يكشف معه عدم فهمك لفكرة البؤساء الأصلية، وكانت نتيجة هذا الفهم الخاطئ أن أصبح البؤساء عندك يثيرون الشفقة، وأصبح «اقتباسك» الذي تسميه، مثاراً للفكاهة في كل مكان. فأنت أول مخرج أرانا الفنادق الفخمة في القرى المصرية! والنساء المرتديات ثياب السهرة ذوات الفراء الفاخر يغازلن القرويين في ريف مصر! وأنت أيضاً أول مخرج عرفنا على يديه أن شعور النساء عندنا تباع لأنها ذات قيمة!! ولو كنت فهمت فكرة البؤساء ورسمت على أساسها بؤساء مصريين محليين لما وقعت في هذه الأخطاء، ولما تورطت في أن تظهر لنا منزلاً أمام جامع يقدم الطعام في الأيام العادية فخذة خروف!! وغير هذه مئات الأخطاء، سببها التورط في النقل، والنقل بدون وعي ولا فهم. وليس هذا هو الاقتباس، إنما هو شلفطة كما قال نجيب الريحاني. إن الذي يعرف قدر نفسه يا سيد كمال هو الذي له قدر حقاً، ونحن حين نعرف قدر أنفسنا فنقول إننا مازلنا ناشئين في فن السينما نكون مقدرين للفنان أكثر منا حين نزعم أن كمال سليم مثلاً لا يقل عن سيسيل دي ميل قدراً، وحين نقول إن لدينا ممثلين نابهين نكون معقولين، أما حين نقول إن فلاناً المصري خير من روبرت تايلور، وفلانة فاقت مارلين ديتريش .. عندئذ يكون كلامنا مضحكا .. وما تفعله أنت فيما تسميه اقتباساً لا يعدو إعادة تمثيل الروايات الأوروبية بوجوه مصرية .. أي عقد منافسة لا معنى لها لمن يعرف قدر نفسه. أما ما كتبته عن نجيب الريحاني فهو لا يدخل في الموضوع، فسواء أكان هو كشكش بيه بلحيته

وجبته، وسواء أكان قد خرج عن هذه اللحية والجبة، فلن تستطيع أن تنكر أنت ولا غيرك أنه يحسن الاقتباس، لأنه يحسن الفهم، يحسن فهم ما يقرأ ويحسن فهم الطبيعية المصرية وهو إلى اليوم لم يخرج لنا، كما أخرجت أنت، كباريه في قرية مصرية. والذي نعرفه نحن عن نجيب أنه أخرج عشرات المسرحيات وبينها كثير من المسرحيات المقتبسة، لكن اقتباسه كان موفقاً في أغلبها، فلاءم بين الحياة المصرية، بين عيوب المجتمع وأمراضه عندنا، وبين أمراضه في الغرب، وكان عنده ما يسمى بالذوق الفني! ذلك الذوق الذي تخلى عنك حين تخليت عن الموضوع الأصلي الذي كان يجب أن تتعرض للدفاع عنه وهو الاقتباس، لأمر آخر هو مهاجمة نجيب. وإذا كان نجيب كما قلت حقوداً على السينمائيين، حقوداً على زملائه من الممثلين، فاشلاً في السينما - إذا كان كل ذلك صحيحاً في رأيك فمما لا شك فيه عندنا أن هذا لا شأن له بما أبداه من الرأي في فيلمك. وأخشى ما أخشاه أن تظنني لساناً من ألسنة نجيب الريحاني فتشتط مرة أخرى في الهجاء والمهاترة، وتطرق الموضوع مرة أخرى، عندئذ يا صاحبي سأكشف لك عن نفسي فترى أنني صديق لك أنت لم ير نجيب إلا كممثل ولم يعرفه كما عرفك وقضى معك أوقاتاً طويلة. أجل إنني صديق لك. آخذك بشيء من القسوة أملاً مني في صلاحك بعد أن فشل معك النقد الهادي، في حجرة ذات أربعة جدران! ذلك النقد الذي لم يخفه عنك أصدقاؤك الخلصاء. وأرجو أن تعدل عن العقوبة التي وعدت بها نجيب في ختام مقالك، لأنها ربما كانت عقوبة تمس الجميع ويتأذى منها الفن والذوق الفني، لأنني أفهم من إصرارك وعنادك، أن هذه العقوبة ستكون إخراجك أفلاما أخرى على طراز البؤساء! [توقيع] «واحد».

آخر كلمة في هذا السجال، نشرها «صاد» - هكذا وقع على مقالته – في مجلة «الصباح» أواخر نوفمبر ١٩٤٣، قال فيها تحت عنوان «حول خطاب كمال سليم للأستاذ الريحاني .. أحاديث الخريف في معركة التمصير»: كنت حدثت القراء الأحباء مرة عن الموجة الجديدة التي تغمر سوق السينما المصرية في هذه الأيام، موجة تمصير القصص العالمية، وقد شهدنا منها إلى اليوم أفلام ماجدولين والشريد ومدام إكس والبؤساء وغادة الكاميليا وغيرها. وسنشهد منها في الموسم القابل أفلام النائب العام وروميو وجوليت والكونت دي مونت كريستو وإنتر متزو والأستاذ بلبيك وغيرها. وليس لنا ولا لغيرنا مأخذ على فكرة التمصير في حد ذاتها، ولنا في هذا المقام كلمتان اثنتان: أولاهما أن اسم القصة الأصلية يجب أن يذكر ولا يطوى، وأن اسم مؤلف القصة الأصلية يجب ألا يكون موضعاً للإهمال فينسخ كل النسخ ليوضع مكانه اسم المُمصر، والكلمة الثانية أن تكون القصة الأصلية صالحة للتمصير والأقلمة بالجو الذي نعيش فيه، فليس يكفي أن تكون القصة الأصلية عظيمة، وإنما يتحتم أن يكون سياقها متمشياً مع ما يمكن أن يحدث عندنا لنعيش فيه ونحس به. لست أدري ماذا حملني على العودة إلى هذا الموضوع بعد أن انتهيت منه في مقال سابق، ولعلني عدت إليه على إثر حكاية «الشلفطة الفنية» التي أثارها الفنان نجيب الريحاني، وأشعل نارها الصديق كمال سليم. ولست أحب أن أقحم نفسي في هذه المناقشة غير العادلة، وإنما أريد أن أنبه إلى حقيقة لا يختلف فيها اثنان، هي أن الفنان نجيب الريحاني يعتمد في نتاجه على التمصير، ويقطف لنا من ثمرات موليير وساشا جيتري وغيرهما من أبطال الكوميديا الفرنسية، ولكن جميع عناصر التمصير الموفق تتوفر له بصورة لا نملك أمامها إلا أن ننحني له إعجاباً وتقديراً. وهناك حقيقة أخرى أهم وأكبر، تلك هي أن الكاتب الموفق هو من يستطيع أن يقول كل شيء دون أن تصدر عنه كلمة نابية، ولهذا خلق الله الأساليب وعددها تعديداً، ليتخير منها كل صاحب قلم ما يناسب قلمه. وهناك قوم في دنيا الفن، مثل يوسف وهبي وجورج أبيض ومحمد عبد الوهاب وزكريا أحمد ونجيب الريحاني، أرى لهم حرمات كريمة اكتسبوها من جهادهم الطويل، وتضحياتهم البالغة، وجهودهم المقدورة، ومدارسهم التي تخرج فيها أنجاب هذا الجيل، ومثل أولئك الرواد في دنيا الفن، كمثل طه حسين وعباس العقاد وإبراهيم المازني وأحمد أمين في دنيا الأدب، تماثيل من المجد بنتها المواهب، وصقلتها التجارب، ولا نقول إنها يجب أن تسمو على النقد وتبقى كامرأة قيصر فوق الشبهات، وإنما نقول أن نقدها - إذا تراءى لأحد من شباب الفن أو الأدب أن ينقدها - يجب أن تقام فيه حرمة للسن، وللتجارب وللفضل، وللجهاد الطويل. وأن للأستاذ نجيب الريحاني في عالم المسرح تاريخاً يرجع إلى ما قبل ميلادي وميلاد الصديق كمال سليم - وهو يصغرني بعام أو عامين - وقد كنا غلماناً يوم كان نجيب ممثلاً يقف على المسرح فتصفق له الأكف وتشرئب له الأعناق، وغداً سنكبر، وسأكون من شيوخ الصحافة يوم يكون كمال سليم من شيوخ السينما، ولا أحسبه يومئذ يطيب نفساً إذا سمع أن أحداً من شباب السينما لم يبلغ الثلاثين بعد، يقول له سأعاقبك عقاباً شديداً يقض مضجعك ويفسد عليك هناءك. لقد كرهت محمود ذو الفقار في يوم من الأيام، لأنه كتب عن يوسف وهبي في «الصباح» كلمة لم يفرق فيها بين نفسه وبين يوسف، بل خاطبه مخاطبة الند للند، متناسياً قياس السن والتجربة. ثم أحببت محمود ذو الفقار بعد ذلك لأنه عاد فأعتذر ليوسف وأقر له بما يبينها من فارق السن والتجربة. فليت الصديق كمال يجد في هذه الكلمة الهادئة عوناً يكسب به قضيته [توقيع] «صاد».

إعلان فيلم العزيمة