مسرحنا

نائب رئيس مجلس الإدارة
محمد عبد الحافظ ناصف

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة السابعة عشرة ⁝ العدد 904 ⁝ الإثنين 23 ديسمبر 2024

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

«الحلم حلاوة».. والدعوة الى ارتياد الأماكن التراثية

تقنيات الإخراج في الورش المسرحية في مصر

نبيل الحلفاوي.. وداعا

وزير الثقافة ومحافظ الجيزة

يفتتحان «قصر الإبداع الفني» بمدينة ٦ أكتوبر بعد تطويره

القصر يضم قاعات للحرف البيئية والتراثية ونادي للمرأة وقاعات ومعارض للفنون التشكيلية ومكتبات تحوي٢٣ ألف كتاب

د.أحمد فؤاد هنو: قصر الإبداع الفني إضافة جديدة للمشهد الثقافي والفني في مصر ويعكس حرص القيادة السياسية على بناء الإنسان المصري

افتتح الدكتور أحمد فؤاد هَنو، وزير الثقافة، والمهندس عادل سعيد النجار، محافظ الجيزة، «قصر الإبداع الفني» بمدينة ٦ أكتوبر، التابع للهيئة العامة لقصور الثقافة، بإشراف الكاتب محمد عبدالحافظ ناصف، نائب رئيس الهيئة، بحضور عدد من القيادات التنفيذية بالوزارة والمحافظة.

حيث تفقد وزير الثقافة، ومحافظ الجيزة، قاعات "قصر الإبـداع "المقام على مساحة ١٠،٠٠٠ متر مربع، ويتضمن مسرحًا يتسع ل ٢٩٢ مقعدًا، بالإضافة إلى قاعة تكنولوجيا المعلومات التي تهدف إلى تنمية المهارات الرقمية للشباب، كما يضم القصر مكتبة عامة تحتوي على ٢٠،٥٣٥ كتابًا في مختلف المجالات، تشمل إصـدارات من هيئات وقطاعات وزارة الثقافة وعدد كبير من دور النشر، وكذلك مكتبة الطفل التي تحتوي على ٢،٠٨٢ كتابًا ودورية تهدف إلى تعزيز ثقافة القراءة لدى الأطفال، إلى جانب قاعة المعارض.

كما تفقد الوزير قاعة الحرف البيئية والتراثية، بالإضافة إلى نادي للمرأة، وقاعة الفنون التشكيلية، وقاعة الموسيقى، والتي تساهم جميعها في تعزيز الوعي الفني والثقافي من خلال ورش عمل، معارض، وعروض فنية متنوعة.

وخلال الجولة التقى وزير الثقافة، بعدد كبير من رواد القصر من النشء والشباب، وحثهم على تطوير قدراتهم الإبداعية، واستثمار القصر في تنمية مواهبهم في المجالات المتعددة، والحرص على استغلال هذه الطاقات في إنتاج أعمال إبداعية قادرة على منافسة الأعمال المتميزة بمجالات الإبداع المتعددة.

وقال الدكتور أحمد فؤاد هَنو، وزير الثقافة:"إن افتتاح قصر الإبداع الفني اليوم هو إضافة جديدة للمشهد الثقافي والفني في مصر، وبعكس حرص القيادة السياسية على بناء الإنسان المـصري، حيث تولي وزارة الثقافة اهتمامًا خاصًا بتطوير المنشآت الثقافية وتأهيلها لتكون مراكز إشعاع ثقافي وفني تساهم في تطوير المجتمعات من خلال تعزيز المعرفة والفن في جميع مجالاته، ويُعد هذا القصر بمثابة منارة ثقافية في مدينة ٦ أكتوبر والمناطق المحيطة بها، حيث تم تجهيزه بأحدث المعايير لتقديم خدمات ثقافية وفنية متميزة، ليصبح منصة للابتكار والإبداع، توفر فرصًا متنوعة لجميع الشرائح المجتمعية، والتي تلبي الاهتمام بمجالات الفنون والإبداع، والتكنولوجيا، والحرف اليدوية والتراث الثقافي، وغيرها «.

من جانبه، أكد المهندس عادل النجار، محافظ الجيزة، أن البنية الثقافية في مصر شهدت تطورًا ملحوظًا في عهد السيد الرئيس عبد الفتاح السيسي رئيس الجمهورية، وهو ما يسهم في تنفيذ الاستراتيجية الثقافية للدولة، وتشكيل وعي المواطن بالمعرفة والفكر والابداع .

وأشاد محافظ الجيزة بقصر الابداع الفنى بمدينة ٦ أكتوبر، والـذي يُعد أحد أهم القصور المتخصصة التي تساهم في إحياء الحرف التراثية والحفاظ عليها من الاندثار، بالإضافة إلى الندوات التثقيفية التي يتم عقدها داخل وخارج المركز لنشر الوعي والوصول لكل فئات المجتمع .

وأوضح المهندس عادل النجار، أن محافظة الجيزة تتميز بتعدد المراكز الثقافية بها، ما بين المكتبات، وقصور الثقافة، ومراكز الإبـداع، مما يسهم في انتشار المعرفة بين أبناء المحافظة، مؤكداً على تقديم كافة أشكال الدعم اللازم للتوسع في تنفيذ الأنشطة الثقافية بالمحافظة .

وعقب الافتتاح أقيمت احتفالية فنية حرص خلالها وزير الثقافة، على تكريم عدد من الجهات الداعمة للعمل الثقافي، ومن الرموز التي أثرت حياتنا الثقافية والإبداعية،وتضمنت قائمة التكريمات: " جهاز مدينة أكتوبر- مجلس أمناء أكتوبر - جهاز مشروعات الخدمة الوطنية- أسرة المفكر الراحل الدكتور جابر عصفور- أسرة المفكر الراحل منير عامر .

«مسرح ما بعد الدراما» و«مدريد الإسلامية»

من إصدارات القومي للترجمة ضمن القوائم الطويلة لجائزة الشيخ زايد للكتاب لعام ٢٠٢٤ - ٢٠٢٥

أعلنت جائزة الشيخ زايد للكتاب في مركز أبوظبي للغة العربية، القوائم الطويلة لفروع "الترجمة"، والتي ضمت ١٩ عنواناً مقدمة من ١٢ دولة، والتى جاء في قائمتها الطويلة عنوانين من إصدارات المركز القومي للترجمة التابع لوزارة الثقافة المصرية

وقالت الدكتورة كرمة سامي، مدير المركز القومي للترجمة أن الكتابين اللذين جاءا ضمن القائمة الطويلة لجائزة الشيخ زايد للكتاب هذا العام هما كتاب: "مدريد الإسلامية" للكاتب دانيال خيل بن أمية، ترجمه من الإسبانية إلى العربية "خالد سالم" من مصر، وصدر عن المركز.

وهـو طـرح جديد وامتـداد لما قيل مسبقًا حول الأصل العربي لاسم العاصمة الإسبانية، الذي ظل قرونًا يمثل جدلاً بين المختصين في التاريخ واللغة، إلى أن عُثر عليه في كتب تاريخ الأندلس العربية، وقد كان السائد حتى الآن تسمية هذه العاصمة الأوروبية التي بناها العرب باسم مدريد العربية، وجاء دانيال خيل ليضع كتابه: "مدريد الإسلامية"، على اعتبار وجـود العنصر البربري في صناعة الأندلس، منذ الفتح، أو الغزو، إلى سقوط غرناطة، آخر المعاقل الإسلامية في الأندلس عام ١٤٩٢.

أما الكتاب الثاني فهو: "مسرح ما بعد الدراما" للكاتب هانس - تيس ليمان، ترجمته من الألمانية إلى العربية "مـروة مهدي عبيدو" من مصر، وصدر عن المركز، ويوضح الكتاب اقـتراب مسرح ما بعد الدراما من التفاهة والبديهية وبساطة اللقاء وتلاقي النظرة في موقف مشترك. ومع ذلك، فإنه يعطي إجابة محتملة بخصوص الطوفان اليومي للصيغ الاصطناعية المكثفة، حيث أصبح التضخيم الدرامي المخدر للأحاسيس اليومية لا يطاق ليست زيادة الكم هنا هي المحك، بل تعميق وضعية الموقف.

تقنيات الإخراج في الورش المسرحية في مصر

(خالد جلال – نموذجا)

نوقشت رسالة ماجستير - يوم الاثنين ٩ ديسمبر ٢٠٢٤ ، بكلية التربية النوعية جامعة المنوفية - بعنوان (تقنيات الإخراج في الورش المسرحية في مصر – خالد جلال نموذجا) للباحث عاشور المجدوب، إشراف الأستاذ الدكتور فرج عمر فرج (أستاذ الدراما والنقد ورئيس قسم المسرح بكلية الآداب - جامعة بنى سويف)، وشاركه الإشراف الدكتور مصطفى محمود محمد محمود (أستاذ التمثيل بكلية التربية - جامعة المنوفية)، ا.د. هالة فوزي (أستاذ المسرح التربوي المساعد – كلية التربية النوعية جامعة طنطا)، ا.د. مروة عبد العليم (أستاذ المسرح التربوي – كلية التربية النوعية جامعة المنوفية) ، وقد نوقشت الدراسة بحضور المخرج الكبير الأستاذ خالد جلال، وقد تناولت الدراسة الورش المسرحية، والتي أصبحت تمثل كياناً لتوجيه الطاقات والمواهب الفنية إلى المسار الصحيح، لتنمية مواهبهم والانتقال بهم إلى خشبة المسرح ، فهي تصنع خبرات مسرحية لعنصر واحد أو لجميع عناصر العمل الفني ، سواء كان المؤلف أو المخرج أو الممثل أو جميعهم معاً، وبذلك أصبحت الورش المسرحية وسيلة من وسائل المسرح التي تؤهل كوادر مسرحية جديدة، وتكشف عن المواهب بعيدا عن الدراسة الأكاديمية والمعاهد التعليمية التقليدية ، وذكرت الدراسة أنَّ العمل داخل أي ورشة مسرحية هو عمل جماعي تعاوني فيما بين جميع أعضاء الورشة، ويعتبر الهدف الأساسي من إقامة الورش ليس زيادة أعداد العاملين في مجال المسرح فقط، بل هي تدريب وإعداد الجيد والمتميز من أصحاب المواهب، ويعد المكسب الكبير من إقامة الورش المسرحية خروج مخرجين ومؤلفين وممثلين يحملون خبرات وتجارب مسرحية تؤهلهم للعمل في مجال المسرح ، وأشار الباحث في دراسته إلى أن الورش المسرحية في مصر الآن (وخاصة ورشة مركز الإبداع الفني للمخرج خالد جلال نموذج الدراسة) أصبحت أمراً واقعاً وحالةً ملموسة في المسرح المصري، وهذا ما رصده الباحث بالوصف والتحليل ، ليقف على أهم أسباب ظهور الورش المسرحية، وما هي التقنيات والعناصر التي يستخدمها المخرج خالد جلال في مسرحه، حيث أنَّ المخرج خالد جلال قدم عروضا مسرحية من خلال ورشة مركز الإبداع الفني، و رصد الباحث أهمها بالنقد والتحليل.

وطرح الباحث سؤالا مهما وهو: ما التقنيات والأساليب الإخراجية التي انتهجها المخرج خالد جلال، وإلى أي مدى أجاد في بنائها وتوظيفها داخل ورشة مركز الابداع الفني ؟ وما هي أهم القضايا المطروحة في عروض المخرج خالد جلال من خلال ورشة مركز الابداع الفني ؟ وما هي أهم المشاكل التي تواجه عروض الورش المسرحية ؟

وذكر الباحث عن المخرج خالد جلال نموذج الدراسة أنه تَدَرَّج في العمل المسرحي منذ بدايته في مسرح الجامعة، وحتى بعثته إلى إيطاليا، وعودته إلى مصر بما يحمل من طموح وأمل في تنفيذه على أرض الواقع، وما حققه من عروض مسرحية نتاج ورشة مركز الإبداع الفني بدفعاتها المتتالية.

وتناولت الدراسة دور الورش المسرحية المختلفة، وبدايات المسرح المصري، وأهم المخرجين والتجارب المسرحية المختلفة، وآراء النقاد والمخرجين في الورش، وهل لها دور في إثراء الحركة المسرحية أم لا، وطرحت الدراسة أهم العروض التي قدمها المخرج خالد جلال، وتناولت بعضها بالنقد والتحليل، ومنها عروض (قهوة سادة، عرض الزائر، هبوط اضطراري ، ألف عيلة وعيلة ، سلم نفسك ، سينما مصر).

وتوصلت الدراسة إلى عدة نتائج من أهمها :

١- سينوغرافيا العروض التي تقدم داخل ورشة مركز الإبداع معظمها يلتزم بتقنيات المسرح الفقير، الذى يعتمد على الممثل أولا ، ويشتمل على عناصر سينوغرافيا بسيطة، إلى درجة التلاشي فى معظم العروض ، فقد تقلصت وحدات الديكور وانعدمت في بعض العروض ، إلا أنَّ استخدام الإضاءة تطور في عروض خالد جلال من عرض لآخر، ولعبت الإضاءة دورا كبيرا ومهما في تشكيل الفضاء المسرحي وجذب انتباه المشاهد .

٢- المخرج خالد جلال هو القائد لجميع عروضه المسرحية، وصاحب الرؤية الفنية والدرامية والفكرية للعرض، رغم ديمقراطيته في ظل العمل الجماعي الإبداعي داخل الورشة المسرحية .

٣ – يعتمد المخرج خالد جلال في عروض ورشة مركز الابداع الفني على تقنية الارتجال، وهو من يقوم بعمل الدراماتورج، وصياغة كل ما تم ارتجاله أثناء البروفات التي يقودها بنفسه.

٤ – يتأثر مخرجي الورش المسرحية في مصر بمناهج بعض مخرجي المسرح الأوربيين، ونجد مثلا تأثر المخرج خالد جلال بالمخرج الإيطالي دانيللو كرامونتى في منهجه، واعتماده على أسلوب كوميديا ديلارتى .

٥- يركز المخرج خالد جلال في ورشة مركز الإبداع على خلق ما يسمى بالممثل الشامل، فيتم تدريب الممثل على العزف الموسيقى والرقص والغناء كل ذلك بجانب التمثيل .

٦- اختيار طريقة اللوحات المتصلة المنفصلة في بعض عروض ورشة مركز الابداع ، واستخدام عنصر الموسيقى والغناء الحى على خشبة المسرح .

٧- ظهرت في معظم العروض تقنية قلب الأدوار، والكوميديا السوداء، واستخدام تقنية (الفلاش باك) بين الأزمنة المختلفة.

وقد أوصت الدراسة بتكرار تجربة مركز الإبداع الفني في أقاليم مصر، حيث أنها من أهم التجارب الناجحة التي استهدفت الوصول إلى الممثل الشامل من خلال الورش المسرحية الإبداعية، وكذلك مراقبة الورش والإشراف عليها من جانب الدولة حتى تتم هذه الورش بشكل صحيح وعلى أيدى متخصصين ، ضرورة العودة إلى إرسال البعثات الخارجية وخاصة إلى أوروبا كما حدث في ستينيات القرن الماضي، مما كان له أكبر الأثر في تطوير المسرح المصري .

سامية سيد

«محمد علي... مسرحة المناهج»

يفتتح مشروع «مسرح ببلاش»

تستعد فرقة إختراق المسرحية لتقديم العرض المسرحي "محمد علي" من تأليف محمود عبد الله وإخراج أحمد صبري، باكورة انتاج مشروع "مسرح ببلاش" الذي أطلقه مسرح آفاق لمنح فرص للفرق الحرة أن تقدم عروضها على خشبة المسرح بدون تحمل مصروفات إيجار مسرح أو بروفات، وذلك على خشبة مسرح آفاق يومي الخميس والجمعة ٢٦ و٢٧ ديسمبر، يرفع الستار في تمام الساعة السابعة مساء...

صرح المخرج أحمد صبري قائلا: بين درسين من دروس التاريخ للصف الثالث الإعدادي والصف الثالث الثانوي تجمعت خيوط الدراما ومسرحة المناهج لتخرج لنا قصة تولي محمد علي الحكم وبناء الدولة الحديثة وإلقاء الضوء على أهم الإنجازات والأحداث التاريخية في إطار كوميدي من خلال التيك توك وكيفية استخدام هذا البرنامج، فهناك من يستخدم محتوى تعليمي وخدمي ينشر الوعي وهناك من يستغل البرنامج في صناعة محتوى ردئ، في النهاية يكتشف مستخدمي المحتوى الرديء انه لا يصح إلا الصحيح في محاولة لتعديل مسار السلوك من خلال استعراض تاريخ محمد علي.

عرض مسرحي غير نمطي

ويقول المؤلف محمود عبد الله: مسرحة المناهج ليست بالفكرة الجديدة.. ويعلم الجميع أن الفن هو الوسيلة الأسهل والأفضل في التعبير عن كل ما يشعر به الإنسان.. ولكن الجديد هذه المرة هو طريقة عرض قصة محمد علي باشا مؤسس مصر الحديثة وما قدمه من إنجازات في جميع المجالات وحرصه على وضع مصر على خارطة التقدم وطرح نجاحاته وعثراته..

ويتابع: في عمل مسرحي غير نمطي لفكرة مسرحة المناهج المعتادة من خلال كتابة القصة المطروحة في الكتب الدراسية بشكل لا يعتمد على الخطابة والتوجيه وبرؤية إخراجية تحرص على تقديم سهرة فنية تحمل مزيج بين الغناء

والاستعراضات والدراما الحركية مما يجعل العمل مناسب لجميع الفئات ليس فقط طلاب المراحل الدراسية المقرر عليهم محمد علي ونهضة مصر الحديثة.

تجربة عظيمة

وفي سياق متصل قالت سمر الشناوي مصممة الاستعراضات ومساعد المخرج: تجربة عرض محمد علي تجربة عظيمة، وذلك لأن المخرج أحمد صبري هو معلمي وملهمي في الاستعراض والإخراج، وخلال العمل سويا اتضح لي إننا نملك نفس الفكر والمنهج، كما تعلمت منه خلال عملي كمساعد كيفية الحركة والثبات على المسرح وأيضا إدارة الممثل وتوجيهه، ومن الناحية الشخصية فالعمل مع المخرج أحمد صبري أضافة لأي شخص والاستفادة من تعليماته.

شخصية تاريخية

بينما يقول محمد إبراهيم المخرج المنفذ: يعد عرض «محمد علي» من ضمن التجارب المفيدة التي أثرت تجربتي في المسرح، حيث العمل مع مخرج متميز ليس فقط ذو خبرة بل لديه القدرة على أن ينقل إليك هذه الخبرة، ومتابعة تطورك أنه أمر له ثقل، فما أكثر المخرجين وما أقل المخرجين المبدعين الذين لديهم رغبة في تطوير الآخر.

وأضاف: يصادف أن العمل يتحدث عن شخصية تاريخية غير قليلة الأثر في تاريخنا المصري، مما أضاف إلى معلوماتي وأثقل معرفتي، وفي النهاية أدين لهذه التجربة للتعلم على أكثر من مستوى والعديد من المتعة المسرحية التي أعشقها، وأوجه الشكر لجميع فريق العمل بقيادة المخرج أحمد صبري.

الزعامة الشعبية

ويختم الممثل محمد فوزي قائلا: تعتبر تجربة عرض «محمد علي» تجربة ثرية في الأصل هي مسرحة مناهج لدرس مهم في تاريخ مصر الحديثة، ومن خلال نقوم باستعراض إنجازات محمد علي، وتقديم نوع من المحاكمة الشعبية للزعامة الشعبية المتمثلة في شخصية عمر مكرم، الذي شرفت بتقديم هذه الشخصية من خلال العمل مع المخرج المتميز الأستاذ أحمد صبري.

بطاقة العرض

العرض المسرحي «محمد علي» تأليف: محمود عبد الله - إخراج: أحمد صبري - كلمات وألحان: أحمد الناصر - استعراضات: سمر الشناوي - ديكور: مارتينا زكي - ملابس: خلود ابو العنين - مخرج منفذ: محمد إبراهيم - مساعدين إخراج: عاطف خطاب وسمر الشناوي، دعاية وإعلان Moo Said

بطولة: محمود شلش (محمد علي) - محمد فوزي (عمر مكرم) - نورهان سالم (تيك توك، زوجة محمد علي) - عمرو أمين (إبراهيم) - خلود فتحي - محمد البنا (الشيخ مهدي - شاهين بك) - ماريو (طوسون) - محمد عشماوي (مراد بك) - عاطف خطاب (الشيخ الشرقاوي) - محمد حامد (أمين بك) - باردیس (تيك توك) - أحمد مظهر (جندي، الدواخلي)

آيه سيد

فرقة الفشن..

تستعد للموسم الجديد بـ (عرض حال)

في إطار الموسم المسرحي ٢٠٢٤-٢٠٢٥ بالهيئة العامة لقصورالثقافة، وبإشراف الكاتب محمد عبد الحافظ ناصف، نائب رئيس الهيئة، يقدم إقليم القاهرة الكبرى وفرع ثقافة بني سويف العرض المسرحي «عرض حال»، تأليف صلاح عتريس وإخراج مصطفى الشطوي، لبيت ثقافة الفشن. العرض من إنتاج الإدارة العامة للمسرح وبإشراف الإدارة المركزية للشؤون الفنية.

قال المخرج مصطفى الشطوي «تدور أحداث العرض حول حادثة حقيقية وقعت في إحدى قرى الصعيد، تناقش قصة الشك والخيانة من قِبل الزوج، الذي يعتمد على دليل واحد يثق فيه وحده، في حين ينكره الجميع، يلجأ الأطراف إلى «البَشعة»، وهي عادة قديمة منتشرة بين البدو وبعض قرى الصعيد، تُستخدم للتفريق بين الصادق والكاذب، أو للحكم بين السارق والأمين».

أوضح «ما شدني لتقديم هذا العرض بشكل مختلف هو إمكانية أن تأتي كلمة واحدة من المبشِّع (القائم على البشعة والمحكِّم) لتقرر مصير الزوجة؛ فقد تُدان بالخيانة أو يُصدَّق الزوج. وهذا يطرح تساؤلًا حول دور العقل في زمننا هذا، حيث أدى إلغاؤه إلى التفكك الأسري داخل العائلة الواحدة، وضياع القيم والأخلاق التي تحيط بها».

وأشار «الموسيقى والأغاني مأخوذة من الواقع والبيئة المحيطة، مما يعزز ارتباط العرض بجمهوره. أما رسالتي التي أسعى إلى إيصالها فهي: ضرورة إعمال العقل والحكمة في اتخاذ قراراتنا، بدلًا من الجهل بالقوانين الوضعية والعُرف، والتخلي عن اللجوء إلى الدجل والشعوذة في الحكم على أمور حياتنا».

ويكمل «أن هذه الرسالة هي الأهم بالنسبة لي، وأرى أنها ستصل للجمهور بوضوح لأنها تمس حياتهم اليومية وعاداتهم. كما أود تسليط الضوء على نقطة أخرى تتعلق بزواج التبادل، حيث يتم الزواج بناءً على مبدأ «خذ ابنتي وأعطني ابنتك» دون مراعاة رأي الطرفين، وهو أمر يحتاج إلى مراجعة ووعي أكبر».

اختتم المخرج مصطفى الشطوي حديثه قائلًا«التحديات كثيرة، لكننا نتعامل معها ونحاول حلها بقدر الإمكان. كل عمل قمت بتنفيذه يحمل شيئًا مميزًا، وأهم ما يميزني أنني أبحث عن قضايا تمس جمهورنا. فنادرًا ما أختار نصوصًا أجنبية، رغم تغير نوعية الجمهور. أما مفردات الإخراج المسرحي، مثل الإضاءة والموسيقى والديكور، فهي أدواتي الأساسية لتوصيل رسالتي والتأثير على الجمهور. وبالنسبة للمدارس الإخراجية، فلا أتمسك بمدرسة معينة، بل أخرج ما أشعر به وأحسه ليصل إلى الجمهور. لكن إذا نظرنا من زاوية أكاديمية، فأنا أميل دائمًا إلى مدرسة بريخت، لأنها تساعدني على التفاعل مع الجمهور بشكل مباشر وجعله واعيًا بما يشاهده».

قالت الممثلة تغريد أحمد مختار«وافقت على أداء هذا الدور لأنه جذبني بشدة، إذ أن شخصية وهيبة شخصية معقدة للغاية وبعيدة تمامًا عن شخصيتي الحقيقية، مما جعلها تمثل تحديًا كبيرًا بالنسبة لي، ومن هذا المنطلق قررت التحضير لهذا الدور سوف يكون تحديًا حقيقيًا، لا سيما أن الشخصية كانت صعبة وتتطلب دراسة عميقة، وقد قرأت الكثير وبحثت كثيرًا حتى تمكنت من استيعاب بعض المعلومات التي ساعدتني على بناء الشخصية وتجسيدها بشكل مناسب».

وأوضحت «النص المسرحي يحمل رسالة درامية هادفة، من بين هذه الرسائل تسليط الضوء على التأثير السلبي لوسائل التواصل الاجتماعي التي سيطرت على عقول الكثيرين، إلى جانب مناقشة بعض العادات الخاطئة لدى أهل الصعيد».

عرض مسرحي يدعو لإعمال العقل في استخدام العادات القديمة

واختتمت «المسرح بالنسبة لي ليس مجرد وسيلة للتأثير في حياة الناس، بل هو الحياة نفسها. إنه يقدم فنًا هادفًا يحمل رسالة عميقة بإمكانها إحداث تغيير حقيقي في حياة الكثيرين».

قال عمر حسن، ممثل فرقة الفشن المسرحية، عن دوره في العرض «ما جذبني للدور هو كونه مختلفًا تمامًا عما قدمته سابقًا على المسرح. أغلب الأدوار التي قمت بها كانت كوميدية، أما هذا الدور فبعيد تمامًا عن الكوميديا، مما جعله تحديًا كبيرًا بالنسبة لي».

وأضاف «قمت بالتحضير للشخصية بشكل جيد؛ بدأت بدراسة النص ووضع أبعاد مختلفة للشخصية وتصورات ساعدتني خلال البروفات المكتبية على تجسيد الدور. لم أرجع إلى مراجع أكاديمية، لكنني استفدت من خبرات عديدة أضافها لي أساتذتي، مثل الأستاذ مصطفى الشطوي مخرج العرض، والأستاذ صلاح عتريس مؤلف النص، بالإضافة إلى الأستاذ أحمد أبو العلا مدير الفرقة، وزملائي الفنانين المشاركين في العرض».

واختتم قائلاً «النص قوي للغاية ويناقش قضية مهمة، يدور النص حول ظاهرة زواج الأقارب في المجتمعات الريفية، وهو أمر شائع جدًا، ورغم ذلك كثير من هذه الزيجات لا تتم برضا الطرفين، سواء الشاب أو الفتاة. لكن تدخل الأهل وحرصهم على إبقاء الإرث داخل العائلة يجعل هذه الزيجات تُفرض قسرًا، مما يؤدي لاحقًا إلى مشكلات كبيرة بين الزوجين، وهو ما يناقشه نص العرض المسرح لا يلعب دورًا واحدًا فقط، بل يؤدي جميع الأدوار التي تسهم في توعية الأفراد وتغيير سلوكهم. المسرح يحمل رسالة متعددة الأبعاد، تجمع بين الفن والتأثير المجتمعي».

يقول عمر نور، أحد أبطال العرض المسرحي «بدأت الاستعداد للعرض عن طريق المعرفة الجيدة بالشخصية التي تعيش في صعيد مصر، حيث قمت بالقراءة والدراسة المتعمقة لفهمها. حينما بدأت العمل على هذه الشخصية، وجدت صفات مشتركة بيننا».

أوضح «أما عن الشخصية التي أقدمها في العرض، فهي شخصية مخلوف، الحفيد الأكبر للعزيزة سيدة الكفر. يتعرض مخلوف لموقف ينتهزه كفرصة للتخلص من كافة الإهمال الذي تعرض له هو ووالدته ووالده، ولو كان ذلك على حساب العزيزة نفسها، رغم عشقه الشديد لها. كما يستغل الغِلّ الذي يحمله تجاه مرتجى والحاج عثمان، رغم إدراكه أنه قد يخسر زوجته وحبيبته ضحى بسبب هذا الموقف».

وأكد «هناك طرق يتطرق إليها العرض المسرحي لحل المشكلات، من أهمها عدم الإكثار من الحديث عن هذه المشكلات والتركيز على وضع حلول تلائم العقل والمنطق».

واختتم قائلاً «المسرح رسالة جميلة وسهلة الفهم. المسرح يمنحك سعادة لا مثيل لها. يعني، بالعربي، أكون في أسعد لحظات حياتي عندما أكون أمام الجمهور وعلى خشبة المسرح».

قال الممثل حسام جوهر «حينما قرأت النص، انجذبت كثيرًا لهذا الدور. الشخصية تميل قليلاً إلى التسلط، بالإضافة إلى ذلك لم أجد تحديًا كبيرًا في التحضير لهذا الدور، لأنني من الصعيد، وهذه الشخصيات التي يتحدث عنها العرض المسرحي أقابلها شبه يوميًا».

وأوضح «هناك جوانب مشتركة وجدتها بالفعل أثناء القراءة، تمثلت في الجانب الفيزيائي للشخصية، بمعنى أدق الجانب الجسماني، بالإضافة إلى العمر».

وأكد «يناقش العرض المسرحي العديد من الرسائل المعاصرة، مثل الإجبار على الزواج والمشكلات التي تسببها الهواتف المحمولة. ومن المتوقع أن أرى تأثير هذا العرض على الجمهور، فقد قدمنا عروضًا مشابهة لقضايا مختلفة ووجدنا تأثيرًا إيجابيًا».

واختتم « المسرح مقصر في حق الجمهور، حيث إن المسرح الخاص بنا في الفشن تم إغلاقه بأمر من الثقافة الجماهيرية، وحتى اللحظة الحالية لا أعرف المكان الذي سيتم فيه عرض المسرحية. أتمنى أن نجد قريبًا مأوى لنا نحن الممثلين والجمهور».

قال الملحن محمد صلاح «ما جذبني لقبول تلحين المسرحية هو وجود نص قوي وأشعار متميزة، بالإضافة إلى العمل مع مخرج يمتلك خبرة كبيرة مثل الأستاذ مصطفى، والشاعر المحترم الذي قام بكتابة الأشعار».

ويضيف صلاح«التحديات تكمن في أن أصنع لحنًا قويًا يوازي قوة النص والأشعار».

وأوضح «أعيش الأجواء الدرامية كأنني واقف معهم على المسرح، لدرجة أنني أثناء العمل في الاستوديو أحيانًا أحاول أداء مشهد معي لأشعر باللحظة الدرامية وأعيشها، مما يساعدني على إنتاج موسيقى تتناسب مع المشهد داخل العمل، وعلاوة على ذلك لا غنى عن التراث، لكنه بحاجة إلى كثير من الابتكار الذي يتماشى مع التطور الموسيقي الذي نعيشه اليوم».

واختتم قائلاً «تؤثر البيئة الاجتماعية بتشكل في خيالنا في صناعة اللحن وبتأثر تأثير قوي جدا في شكل اللحن الخارج، لأننا جميعًا ننتمي إلى بيئات وثقافات مختلفة».

العرض المسرحي عرض حال من تأليف صلاح عتريس وإخراج مصطفى الشطوي، ديكور حسين راشد، أشعار أحمد هيكل، وألحان محمد صلاح،وشارك في العرض المسرحي : تغريد أحمد مختار، عمر حسن، عمر نور، حسام جوهر، رغدة أحمد، ونخبة من الممثلين.

جهاد طه

«علاقة المنتج والفنان»

ورشة للفنان أحمد العطار ضمن فعاليات ليلة رقص معاصر

ضمن فعاليات ليلة رقص معاصروالتي اقيمت في الفترة من ٢٦ نوفمبر إلى ١٢ ديسمبر قدمت ورشة بعنوان " علاقة المنتج والفنان " قدمها المخرج والفنان والمنتج أحمد العطار عن العلاقة المهنية بين المنتج والفنان، وآليات هذه العلاقة، ووظائف المنتج خلال العمل، وماهي أدواره التى يقدمها وخلال الورشة طرحت العديد من التساؤلات حول هذه العلاقة وقال الفنان والمنتج والمخرج أحمد العطار يجب أن يتابع المنتج العمل مع الفنان ولا يشترط حضور جميع البروفات، ولكن عليه متابعة تطور العمل حتى يوصل فكرة العمل للشركاء الذي يحاول اقناعهم بالدعم، وبعد ذلك يضع الميزانية بحسب متطلبات العرض، وفي النهاية يحاول توفير الدعم المادي من خلال الشركاء في إنتاج هذا العمل وعن علاقة المنتج الخاص بفقط بالدعم المادي دون وظائف أخرى له ذكر قائلاً : هذا الأمر ليس حقيقاً فعلاقة المنتج بالعمل الفني ليست علاقة إنتاجية بحته، وهذا فقط يوجد في أفلام هوليوود وإذا كانت هذا العلاقة إنتاجية فقط فالمنتج له حقوق العمل الفني فمن المستحيل أن تكون علاقة المنتج بهذا الشكل فقط وهنا الأمر يتطلب التفرقة بين الإنتاج التجاري وإنتاج عمل فني لايهدف للربح فهل هو عمل فني تجاري أم هو عمل فني لا يهدف للربح ففي الحالة الأولى يضع المنتج الميزانية ويملك العمل ويقرر هل سيتم العرض أم لا والمخرج والكاتب يصبحان مجرد عنصران يعملان فقط لدى المنتج، ويصبح العمل ملكه فقط ويصبح لديه الحق في تغيير اى عنصر من عناصر العمل، ولكن إذا كان العمل لا يهدف للربح فتكون العلاقة فنية مهنية في المقام الأول. ويحصل المنتج على أجره مثل اى عنصر من عناصر العمل أما الملكية الخاصة بالعمل تتبع الفنان، وهذا في الحالة الثانية التي ذكرتها وهو يختلف عن الإنتاج الفني التجاري وعن العلاقة المثلى بين المنتج والفنان : اى العمل في النهاية يهدف إلى الربح وضرب العطار مثالاً هاماً بفرنسا ففي فرنسا الكاتب والمخرج والموسيقي، وكذلك المنتج التجاري من الصعب أن يتناولوا عن حقوقهم، وفي النظام الأمريكي المنتج يقوم بوضع الميزانية والعائد يتم تقسيمه على عدد الأفراد الذين شاركوا في العمل بالنسبة التي تم الإتفاق عليها سلفاً وأكد العطار على ضرورة الأتفاق الضمني منذ بداية العمل على العائد المادي الذي يقدمه العمل بعد عرضه، وذلك حفاظاً على حقوق عناصر العمل كما أشار إلى ضرورة تحديد نسبة من النجاح للعمل الذي سيقدم خاصة أنه من الصعب تقديم عمل وهناك تأكيدات تامة بفشله وضرب العطار مثلاً بفرقة "كنوما" للفنان مصطفي خليل والذي يقدم عروضه بروابط ودائما حقق عروضه كامل العدد ويحقق عائداً كبيراً من بيع تذاكر عروضه وهناك أمثلة كثيرة لعروض حققت نجاحاً لسنوات ومنها عرض "عريس البحر " فهناك ضرورة كبيرة لتحديد نسبة من النجاح في خطة العمل قبل الشروع في البدء به. وعن ليلة رقص معاصر قال الفنان عزت إسماعيل المدير الفني ومؤسس لليلة رقص معاصر : بدأت ليلة رقص معاصر بالقاهرة عام ٢٠١١ ببرنامج مدته أربعة سنوات نظم

المخرج أحمد العطار يجب التفرقة بين إنتاج عمل فني تجاري وعمل فني لا يهدف للربح

بإستديو عماد الدين وبدعم من الإتحاد الروبي، وكان يهدف هذا البرنامج أن يخرج دفعة من الفنانين الذين يجيدون الرقص المعاصر بمصر، ولم يكن آنذاك بمصر أى فعالية تختص بالرقص المعاصر فقررنا أن نقدم "ليلة رقص معاصر" والهدف منها أن نطور هذا النوع من الفن بمصر، وفي نفس الوقت نستقطب جمهور جديد، ومختلف لهذا النوع من الرقص، وبالفعل قدمنا لياليتن عرض بمسرح "روابط "، وكان يوجد في هاتان الليلتين ما يعادل عشرة عروض وكان المسرح ممتلىء بما يقرب من ثلاثمائة شخص، وبدأ الأمر يتتطور حتى وصل إلى وضعه الحالي فأصبح هناك نوع من أنواع العروض يطلق عليها" رقص معاصر " وأصبح له جمهوره بمصر فقديما لم يكن يعي الجمهور ماهو الرقص المعاصر، واصبح هذا النوع من الفنون يعيه الجمهور بشكل كبير . وعن المعايير التي يتم على أساسها إختيار عروض " ليلة رقص معاصر " تابع قائلاً يكون معايير الإختيار بليلة رقص المعاصر لها علاقة وثيقة بالمشاريع المقدمة فمنذ إنطلاق " ليلة رقص معاصر " عام٢٠١٢ بدأنا بعمل دعوة للفنانين أن يقدموا مشاريع ويقمون بعمل إقامة مدتها شهرين للتدريب على عروضهم الجديدة وبدأت في٢٠١٢، ٢٠١٣م قدمت مشاريع مصرية فقط أما في عام ٢٠١٤ ، ٢٠١٦، ٢٠١٨ قمنا بفتح المشاريع، وأصبح لدينا فنانين غير مصرين يقدمون عروضاً مع فنانين مصريين، ونختار عروض للفنانين لديهم أسلوب مختلف في الرقص حتى نعطي للجمهور أشكال، ومداخل مختلفة للرقص المعاصر حتى يصبح للجمهور تذوق لهذا الفن، وفي نفس الوقت وهذه المداخل المختلفة تتطور من الراقصين في هذا الفن بالإضافه إلى جودة العمل الفني وقدرته على إستيعاب الوضع الراهن بمصر، وهو يختلف عن الوضع في أوروبا والدول الأجنبية التى لديها هذا النوع من الرقص أكثر تطوراً ومتواجد بقوة، ونحاول كل عام تغيير الإتجاه الفني فنحاول كل عام أن يكون هناك لجنة إختيار فنية مختلفة وجميع العروض التي نختارها تكون عروضاً لها علاقة بالرقص المعاصر خاصة أن الرقص المعاصر هو باب مفتوح يضم فنون كثيرة فلم يعد هناك خط فاصل يفصل بين الفنون وبعضها، وهو أمر يسمح للفنون أن تتشكل ببعضها البعض، وتستلهم من بعضها البعض وفي كثير من العروض يستخدم بها الحديث " الكلام"، ولكنها ليس نصوص مسرحية بفكرة النص المسرحي، ولكنه يستخدم كأدة للرقص كجزء من الجسد.

رنا رأفت

في الموسم الجديد..

٣١ عرضا لنوادي مسرح قصور الثقافة بشرق الدلتا

يشهد قصر ثقافة الزقازيق اعتبارا من ٢٨ ديسمبر الحالي ٣١ عرضا مسرحيا لنوادي مسرح إقليم شرق الدلتا الثقافي، تنظمها الهيئة العامة لقصور الثقافة، بإشراف الكاتب محمد ناصف، نائب رئيس الهيئة، ضمن برامج وزارة الثقافة لدعم الشباب الموهوبين، وتستمر العروض حتى ١٢ يناير المقبل.

العروض المسرحية من إنتاج الإدارة العامة للمسرح، برئاسة سمر الوزير، التابعة للإدارة المركزية للشئون الفنية، برئاسة الفنان أحمد الشافعي، وتقدم بالتعاون مع إقليم شرق الدلتا الثقافي، بإشراف الشاعر أحمد سامي خاطر، وفروع ثقافة الشرقية، الدقهلية، كفر الشيخ، دمياط، وتنفذ من خلال إدارة النوادي بإشراف المخرج محمد الطايع.

تفتتح عروض نوادي مسرح فرع ثقافة الشرقية اعتبارا من ٢٨ ديسمبر بعرض "يونس" إخراج أحمد عبد الرازق، يليه "موش الخليفة" إخراج أحمد عباس. وفي اليوم التالي يقدم عرض بعنوان "الحبل" إخراج محمد المنسي، وعرض "بائع الكتب المزورة" إخراج زياد ياسر.

و يوم ٣٠ ديسمبر يعرض "الحادثة" إخراج محمد الجندي، ثم "انتحار معلق" إخراج سهر عثمان، ويعرض يوم ٣١ ديسمبر "الزيبق" إخراج ولاء زكي، يعقبه "المشنقة" إخراج رضا عواد، وتختتم العروض يوم ١ يناير يقدم عرض "من أكل البازلاء" إخراج أحمد بلطة.

فرع ثقافة الدقهلية

تبدأ عروض فرع ثقافة الدقهلية يوم ١ يناير بعرض "نزهة في مدينة المعركة" إخراج إبراهيم غزل، وهو أول عروض نوادي مسرح فرع ثقافة الدقهلية.

ويشهد يوم ٢ يناير عرض "ليلة القتلة" إخراج هيثم صديق ويليه عرض "سيرة الأراجوز" إخراج مصطفي عادل. ويوم ٣ يناير يعرض "ثلاثة فساتين" إخراج يوسف أبو العنين يعقبه عرض "المحطة الأخيرة" إخراج علاء عسكر.

أما يوم ٤ يناير فيعرض "أوليف الصغير" إخراج أحمد مصدق ثم عرض "انتحار معلق" إخراج محمود الزيني، ويوم ٥ يناير يعرض "هذة لوحتي" إخراج طارق إيهاب يليه "الحاجز الأخير" إخراج مصطفي مجدي.

ويعرض يوم ٦ يناير عرض"الباب" إخراج محمد محروس ثم عرض "المسوخ" إخراج نيرة فهمي، أما يوم ٧ يناير فيعرض"لم تكن الشخص ذاته" إخراج إسلام محسن ويليه عرض "أرماد" إخراج أحمد مصطفي.

وتختتم عروض الفرع يوم ٨ يناير بعرض"برنتاتيا" إخراج أشرف الحلو ثم عرض "الدم المحرم" إخراج يوسف صبري.

فرع ثقافة كفر الشيخ

تبدأ أولى عروض فرع ثقافة كفر الشيخ يوم ٩ يناير بعرض"لعنة زيكار" إخراج إبراهيم الفقي ويليه عرض "علماء الطبيعة" إخراج أحمد سمير.

وفي اليوم التالي عرض"الأفيون" إخراج كيرلس نبيل وعرض "ولي" إخراج أحمد سلامة.

فرع ثقافة دمياط

تدشن أولى عروض فرع ثقافة دمياط يوم ١١ يناير بعرض"لحظة فارقة" إخراج نور العباسي ويليه عرض "نص الدائرة " إخراج عدنان علاء الدين.

وتختتم العروض يوم ١٢ يناير بتقديم عرض "لا تشعل الضوء" إخراج خالد حامد زكي.

وتقدم هيئة قصور الثقافة، خلال الموسم الجديد من تجربة نوادي المسرح، ١٥٥ عرضا مسرحيا تم اختيارها في أغسطس الماضي من بين ٣٢٥ مشروعا بحضور لجان متخصصة.

وتعد تجربة نوادي المسرح الأكثر رواجا في تاريخ المسرح المصري، تتيح خلالها هيئة قصور الثقافة الفرصة للشباب لإبراز مواهبهم في المجال المسرحي بإمكانيات بسيطة، مع مراعاة اختيار عروض مسرحية من مختلف المحافظات، بهدف تقديم خدمة ثقافية متميزة للجمهور، ومنتج مسرحي يصل إلى المحافظات كافة، تحقيقا لمبدأ العدالة الثقافية.

رحيل مؤثر للقبـــــــــطان النبيل

وداعا الفنان نبيل الحلفاوي

رحل عن عالمنا - يوم الأحد الخامس عشر من ديسمبر - واحدا من أبرز الفنانين خلال النصف قرن الماضي، وهو الممثل القدير نبيل الحلفاوي ، عن عمر ناهز ٧٧ سنة.

درس في كلية التجارة، ولشدة حبه للتمثيل قرر الالتحاق بالمعهد العالي للفنون المسرحية. عرف الحلفاوي بتفرده في أدائه التمثيلي وثقافته الواسعة، وحرصه على اختيار أدوار جادة ذات طابع خاص.

بدأ مسيرته الفنية في المسرح ، وشارك في عدد من المسرحيات أبرزها « الزير سالم - طقوس الإشارات والتحولات – عفريت لكل مواطن – رجل في القلعة - أنطونيو و كليوبترا - بيت في الهوا ...» .

ونظرا لملامح وجهه الصارمة وثقافته الواسعة اختير في عدة أعمال اكسبته شهرة واسعة و من أشهر أعماله في السينما والتليفزيون: دور (المعلا قانون) في مسلسل «غوايش» ، ودوره في مسلسل «لا إله إلا الله» في شخصية حور محب، و دور العقيد محمود في فيلم « الطريق إلى إيلات» وفيلم «الهروب إلى القمة»، و دور الشهاب زكريا بن راضي قائد الشرطة في مسلسل «الزيني بركات»، ودور رفاعي في مسلسل «زيزينيا»، دور ياقوت في مسلسل «ونوس»، ومسلسلات «لأعلى سعر» و «القاهرة كابول».....وغيرها من الأدوار الهامة والتي ترك بها بصمة خاصة جدا ومتفردة.

رحم الله الفنان الإنسان النبيل والمتفرد، والذي تأثر لرحيله العالم المصري و العربي، نظرا لمكانته الفنية الكبيرة في قلوب جمهوره وأسرته وعدد كبير من المسرحيين والفنانين..

وكان لمسرحنا أن ترصد تلك الأجواء من الحزن والتأثر لرحيله، و التي سادت الوسط الفني والمسرحي بوجه خاص وكانت تلك بعض كلماتهم عنه:

سامية سيد

ترك بصمات لا تنسى في عالمنا الفني

قال الدكتور عصام عبد العزيز (أكاديمية الفنون):
الفنان المحترم نبيل الحلفاوي من القلة القليلة التي تقدس وتدرك المعنى الحقيقي للفن السامي سواء في عالم المسرح أو في التلفزيون ، ولذلك كان حريصا كل الحرص على اختيار الدور المناسب له، والذى يستطيع من خلاله أن يبرز هوية و مضمون الدور الذى يجسده وعلاقته بالمضمون الكلى للعمل ، وهذا ما تؤكده الحقائق الثابتة مثل دوره في «رأفت الهجان» و» إيلات « فضلا عن كثير من الأدوار التي قام بها خلال مسيرته الفنية.
إن ذلك الفنان والذى أرى أنه - مثل الفنانين العظماء ـ قد استطاع أن يقهر الموت، ويظل معنا حيا بأدواره الهامة - رغم موته جسديا – فإن الارث الفني والتمثيلي للفنان الصادق لا يموت بموت صاحبه، بل ويخلد فنيا .
فضلا وذلك لمعرفتي به جيدا ؛ كان مثقفا كثير القراءة والاطلاع على كثير من المعلومات سواء في مجال الفن أو الفلسفة أو السياسة، وخاصة - كما يعرف الجميع - أنه كان وطنيا عاشقا لمصر، ومؤمنا بأن دولتنا دولة رائعة منذ فجر التاريخ، وأن التطور التكنولوجي العلمي والفني، يدفعنا إلى الأمام ، ولابد ان نتمسك بوطنيتنا ، وإلى أقصى درجة بالعمل والحب والعطاء... رحم الله هذا الفنان الجميل الخلوق والذى ترك وبلا شك بصمات لا تنسى في عالمنا الفني، نطلب من المولى عز وجل أن يشمله برحمته .

ترى كم مرة يموت فيها من كان مثل نبيل الحلفاوي !!

وبتأثر شديد قال الكاتب والناقد والمخرج المسرحي الدكتور أبو الحسن سلام:
ترى كم مرة يموت فيها من كان مثل نبيل الحلفاوي !! ومثله لا يموت دفعة واحدة، مثله يموت على مراحل ، يموت جزءا جزءا. يموت عندما يموت صديق له ، ويموت ميتة أخرى عندما يصاب الوطن بنكبة، ويموت عندما لا يتحقق ما يطمح إليه ،ويموت منه جزء عندما يحزن على عزيز افتقده ، ويموت منه جزء عندما يرى من ارتقى منصة المسرح التي تربع سنوات عليها، قد جاء إليها أطفال الأنابيب المسرحية، ويموت عندما يرى الدراما المصرية تحتفي بصور اللصوص والمغيبين وتجار السموم والرقيق والأعضاء البشرية.
ترى كم مرة يموت فيها من كان على شاكلة هذا الفنان القدير الملتزم بكل ما هو راقي إنساني .. مات نبيل الحلفاوي موتة المصري الوطني الملتزم الشريف، مات موتته الأخيرة، ميتة الحيرة والحزن على كل ما افتقده في حياة المسرح المصري وفي مراحل شموخ مصر.

شخصية صعب تكرارها

وقالت الفنانة إلهام شاهين:
الله يرحم الأستاذ الفنان الكبير المحترم نبيل الحلفاوي و يسكنه فسيح جناته .. إنسان صادق و منتهى النبل، عُرف بعقله الراجح و فكره الراقي، فهو شخصية صعب تكرارها.
كنت محظوظة بالعمل معه في أعمال أعتز بهم جدا، منهم مسلسل «أحلام لا تنام»، و فيلم «الهروب إلى القمة" ، سنفتقد وجوده جدا في الحياه الفنية، و

آرائه الثاقبة، و مواقفه المحترمة.. ربنا يصبر كل محبيه على فراقه .. و خالص عزائي للسيدة زوجته و أبنائه وليد و خالد.. ربنا معكم .

أدواره تحمل الخصوصية والتفرد

وعلقت الفنانة منال سلامة:
من خلال تجربتي مع الفنان الرائع نبيل الحلفاوي، في مسرحية «الزير سالم»، وكانت أول مسرحية احترافية بالنسبة لي وكنت في أولى معهد فنون مسرحية . وجدته رجلا بمعنى الكلمة، انسان خلوق، محترم، مهذب، مثقف، يحتوي من حوله، هادئ الطباع جدا، لم يمارس في عمره الفن للمال، فإن لم يكن مقتنعا بالدور الذي سيؤديه، فإنه من المستحيل أن يقوم به، لذلك كان مُقلا في أعماله ، فممكن يؤدي دورا، ونظل سنتين أو ثلاثة لم نره.
تجربتي معه الشخصية والفنية والإنسانية تجربة ثرية جدا، فكنت في أولى معهد وكنت أبلغ حوالي ١٨ أو ١٩ عاما، وكان سعيدا بي، وعرفت بعدها أنه كان يتحدث عني بأني موهوبة ومؤدبة ، لدرجة أنه استضافني في بيته هو وزوجته الجميلة الأستاذة نادية، بيت مصري أصيل، محب، كريم .
الأستاذ نبيل فنيا ذو طابع خاص جدا وله من الأدوار التي تحمل الخصوصية والتفرد مثل الزيني بركات والمعلا القانون..... وغيرها من الأعمال المتفردة ، كما اشتهر بحضوره الجبار والمميز على خشبة المسرح... رحمه الله، وحِسه بالدنيا بأولاده وفنه الراقي وسيرته الطيبة العطرة.

المتفرد ... كان يعمل بقانونه

وقالت الكاتبة الكبيرة فاطمة المعدول:

نبيل الحلفاوي ممثل وانسان من طراز فريد، لم يكن له مثيل، فكان الأول في المعهد ، وعندما أرادوا تعينه معيدا قال تعلمت في المعهد ليكون مكاني المسرح القومي، وبالفعل أدى أدوارا عظيمة على خشبة المسرح القومي، والمفارقة أن آخر عمل قدمه على المسرح كان " اضحك لما تموت" وكان لصديق عمره لينين الرملي.

فكان دفعتنا في المعهد العالي للفنون المسرحية كنت أنا ولينين الرملي في قسم نقد وهو كان قسم تمثيل، وكان الأول بامتياز على قسم التمثيل، ورفض تعيينه كمعيد في المعهد.

الحلفاوي وصل إلى ما أراده وقدم ما أراده ، وكان يوائم حياته بطريقة يصعب أن ترى أحد يوائمها مثله، فعندما يوعد أولاده بخروجة ما ، قد يرفض أعمالا في المقابل، وحب التمثيل ، ولم يقدم تنازلات يوما ما منذ كان صغيرا، لم يقدم غير قناعاته، ولم يكن ليقدم عملا للحصول على المال، فكان دائما يعمل بقانونه هو ..

لذلك أراه شديد التفرد، فلم يكن ممثلا عظيما فقط وإنما كان أيضا إنسانا عظيما، وكان لي الشرف وزوجي بأننا كنا أصدقائه كأسرتين متقاربتين متحابتين ، وكانت زوجته الصحفية الكبيرة الاستاذة نادية كمال رئيسة قسم المرأة بالجريدة الكويتية، وعندما أحبوا بعض تركت كل شيء وراءها وظلت معه ٤٠ سنة، هي في الظل تخدم على هذا الإنسان الفريد المحترم المتفرد.

لم يكن يفكر في النجومية والأدوار اللامعة ، فكان يعمل ما يرضيه، وكان يضع على مكتبه مقولة المسيح

" ماذا ستكسب لو كسبت العالم وخسرت نفسك"

..كان يهتم بأولاده كاهتمامه بعمله وفنه.

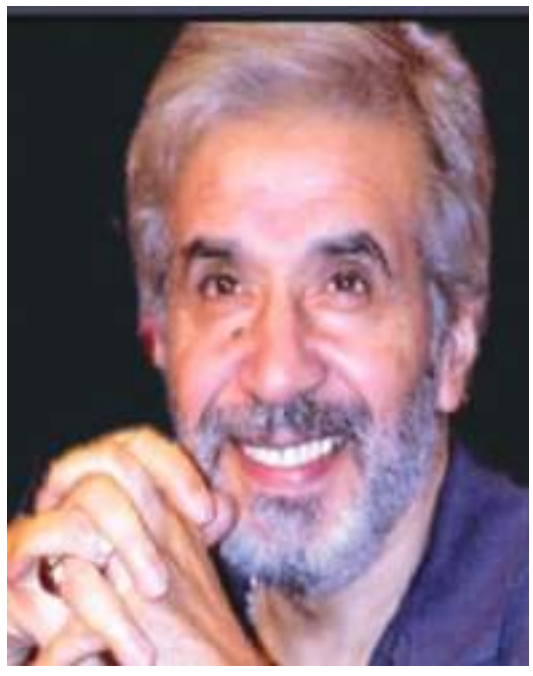
كنا نسهر يوميا كأسرتين في النادي ونذهب للمصيف معا.

عاش حياة رائعة كما أرادها، بقناعاته هو...رحمة الله على المتفرد الرائع نبيل الحلفاوي.

احترم فنه فاحترمه جمهوره

وقال المخرج الفنان محمد أبو داوود متأثرا:

المرحوم نبيل الحلفاوي صديق منذ أكثر من أربعين عاما، منذ تعاملنا معا عن قرب عندما أخرجت له مسرحية " عفريت لكل مواطن " سنة ١٩٨٨، والحقيقة اقتربنا كثيرا من بعضنا، ووجدته فنانا رائعا ، ودقيق جدا، لا يقبل عملا إلا إذا كان مقتنعا به، وعندما يقبل عملا يدرسه من كل النواحي، ولو له وجهة نظر يطرحها على المخرج والمؤلف ، وكان له

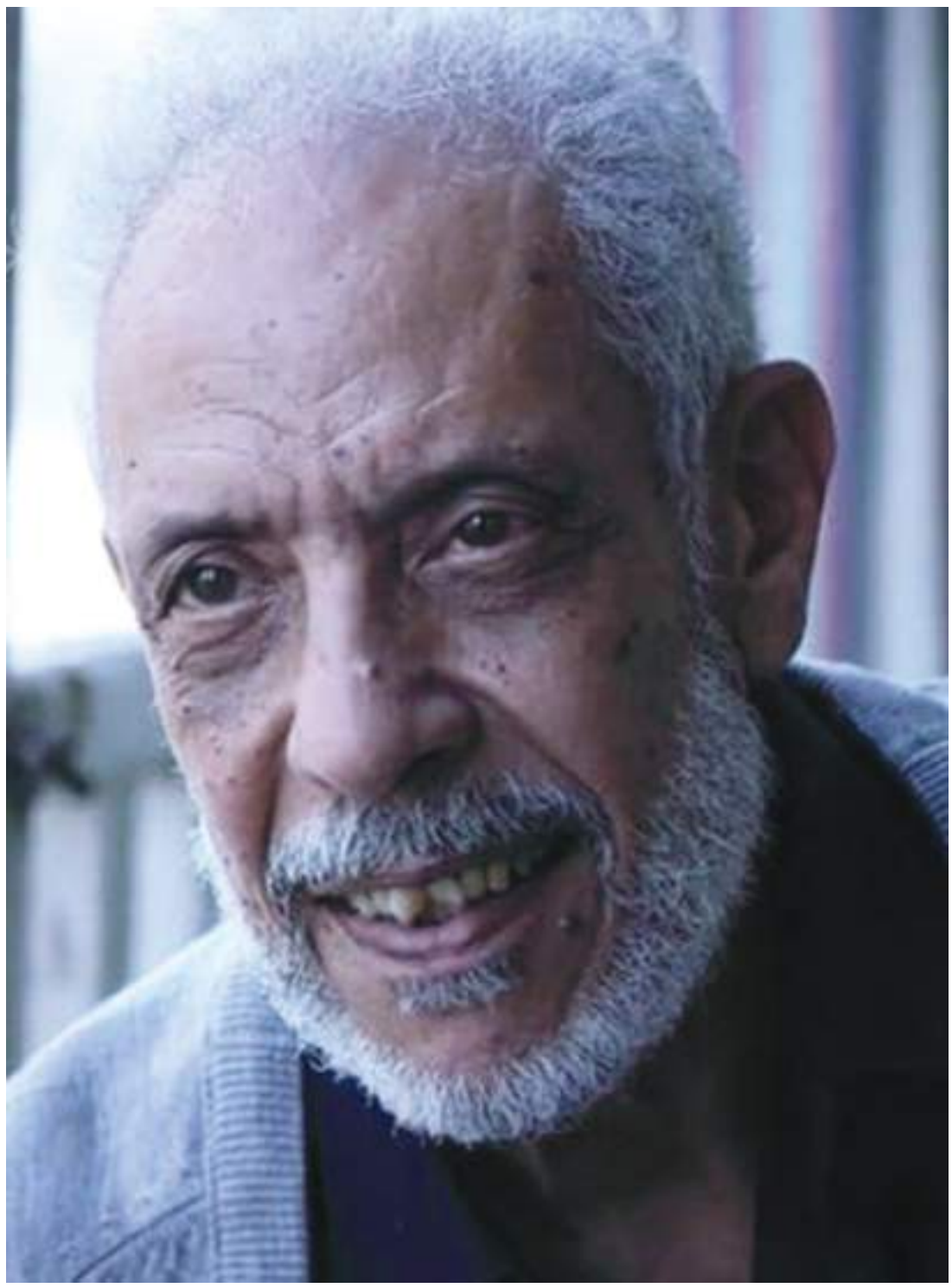


أشياء جميلة في هذا العرض، فالمسرحية كانت باسم « حاسب من أخوك " كما كتبها المؤلف الأستاذ لينين الرملي ، وبعد فترة من البروفات، عرض اسما وجد أنه الأفضل من خلال سياق الرواية وهو « عفريت لكل مواطن «، وبالفعل اقتنع المؤلف واقتنعت ايضا، وحققت الرواية نجاحا كبيرا ، وأصبحنا أصدقاء ، حتى وأنا في ايطاليا وكانوا يصورون مسلسل رأفت الهجان.. فعندما وصلوا هناك كلموني وعزمتهم عندي في الأكاديمية المصرية هناك، وكانت فترة جميلة.

ونبيل الإنسان على سبيل المثال، حين عودته من ايطاليا للقاهرة أعطيته خطابا يوصله لزوجتي، ولما وصل المطار الساعة ١٢ ليلا قرر إيصال الخطاب أولا لزوجتي قبل أن يصل بيته، فكان أمينا عظيما، والتقينا بعدها كثيرا وصرنا أصدقاء ، وكان لي الشرف في التمثيل معه في مسلسل « أوراق مصرية "، وكان يؤدي دور الرئيس الراحل جمال عبد الناصر ، وكنت أؤدي شخصية عبد الحكيم عامر، و اشتركنا أيضا في الزيني بركات..

كنت دائما أسعد بصداقته ومعرفته...فكان فنانا متميزا وانسانا عظيما في تعاملاته مع الجميع، لم يكن ليهين أحدا، ووقف بجانب الكثيرين، وبعيدا عن العمل الفني، كان له خدمات للعديد من الناس، وبحكم تألقه في دراسة السوشيال ميديا، فكان يقدم التوعية للناس، كما في ٢٥ يناير...

وكان رجلا محترما ورب أسرة رائع، استطاع أن يربي أبناءه أحسن تربية، ونجح أبناؤه فأصبح خالد من المخرجين الكبار، ولم يكن ليتدخل في عمله، فكان فنانا وانسانا عظيما رقيق الأحاسيس والمشاعر ، دمث الخلق، كان محترما احترم فنه فاحترمه جمهوره.



حزين لفقدانه، فأنا فقدت شيئا كبيرا بداخلي، وسند، عندما كنت أحتاج للمشورة كنت ألجأ له...رحمه الله.

حيوية الحلفاوي في "اضحك لما تموت"

فيما قال الكاتب الروائي والمخرج الإذاعي رضا سُليمان:

في فبراير ٢٠١٨ حينما ذهبتُ إلى المسرح القومي لمشاهدة عرض "اضحك لما تموت"، لم أكن أخطط للقاء خاص بالفنان الكبير نبيل الحلفاوي، لكن مع لقائي بالفنان القدير محمود الحديني مع دخولي المسرح، كان أن خرجنا بعد العرض لتهنئة الفنان نبيل الحلفاوي في غرفته الخاصة بالمسرح على نجاح العرض وهذا الأداء المتميز، وأذكر هذه الجزئية بالتحديد لأني لاحظت حضور كبير للفنان نبيل الحلفاوي على خشبة المسرح مع حركة وحيوية كبيرة لرجل في هذا التوقيت كان قد تخطى عمر السبعين بعدة شهور، مما زاد من إعجابي، ولكني لم أُدهش لأني أعلم أن خشبة تبث في الفنان الحقيقي روح أكثر رشاقة، تُنسيه سنوات عمره وأمراضه، وهذا ما رأيته واضحًا على الفنان نبيل الحلفاوي الذي كان في حيوية كبيرة على خشبة المسرح، فإذا به في حجرته يقابلنا في حفاوة لكنه يعتذر لأنه يشعر بتعب وإرهاق شديد، فضحكت وأنا أقول لو خرجت ثانية إلى خشبة المسرح لدبت بداخلك روح خشبة المسرح وتحركت بمنتهى الرشاقة. وحينها أخبرنا النجم نبيل الحلفاوي بأن عودته للمسرح بعد غياب ٢٠ سنة ليست فقط مجرد عودة للأعمال المسرحية، بل هي عودة لبيته، وأنه بذل مجهود كبير في اتخاذ قرار العودة مرة أخرى للوقوف على خشبة المسرح الذي تعلم عليها كل تقاليد المسرح الراسخة منذ دراسته بالمعهد العالي للفنون المسرحية.

عرض "اضحك لما تموت" تأليف لينين الرملي وإخراج عصام السيد، والبطولة للنجم نبيل الحلفاوي ويشاركه الفنان محمود الجندي، سلوى عثمان، إيمان امام، تامر الكاشف، زكريا معروف. ويطرح العرض الذي أعاد لافتة "كامل العدد"، فكرة غياب الحوار بين الأجيال وانغلاق كل جيل على مشاكله الاجتماعية والسياسية والاقتصادية من خلال صديقين يلتقيان بعد سنوات ويكتشفان أنهما منفصلان عن الزمن الحالي. فالعلاقة بين جيل يتمثل في الأستاذ الجامعي وعلاقته بابنه وابنته، ومن خلالهم يظهر التباين والفارق الكبير بين فكر جيلين وقناعاتهما

وطريقة تعاطيهما مع الحياة، إذن فالعلاقات بين الأجيال هي أساس النص الذي يحتوي على مستويات متعددة، وفقًا لتصريحات خاصة أدلى بها الفنان نبيل الحلفاوي، منها مستوى الحكاية، ومستوى الرمز، كما أن النص «تراجي كوميدي»، كعادة نصوص لينين، أي إنه يقول ما يريده في إطار كوميدي مضحك، حتى يجعل المتفرج يتحمل النص طوال مدة العرض، وفى الوقت نفسه يستطيع أن يوصل رسالته للمتلقي، وهو من نوعية النصوص الأكثر عمقاً وقيمة، بالإضافة إلى أن العرض شامل يتضمن أطروحات فكرية تتعلق بالسياسة، كما أنه لا يغفل الجانب الاجتماعي....رحم الله الفنان الكبير نبيل الحلفاوي.

يؤمن بدور الفن في الارتقاء بالناس والمجتمع

وقال الفنان خالد الذهبي:

الصديق العزيز الراحل نبيل الحلفاوي أستاذ كبير وفنان قدير وكبير من العيار الثقيل..

فنيا الحديث عنه يطول ويطول ، فهو شَخَّص جميع الأدوار، ويقدر قيمة الفن وخاصة في اتجاه المجتمع. تعرفت عليه في بداية مشواري الفني، فكانت أول مسرحية اشترك فيها في المسرح القومي مسرحية « باب الفتوح»، وكان بها سبعة شباب اسمهم المجموعة المعاصرة، وكنت أحدهم وكان ا. نبيل الحلفاوي ضمنهم ، فتعرفت عليه، وكنت أبلغ من العمر حوالي ١٩ عاما، وكانت المسرحية إخراج الأستاذ سعد أردش، ولمست فيه خلق رفيع وذوق رفيع وتقدير للآخرين ، قيمة عالية ، ثقافة عالية، محبا للفن ، محبا لما يقدمه ، محبا لأساتذته، فكما يقولون (ابن ناس ومتربي)، تربى على الأخلاق وتقدير القيمة عموما في الحياة، وتقدير الناس، وتقدير قيمة الفن، اهتم بثقافته، وأحب الشعر ، وكان قارئا جيدا ومحبا لزملائه.

فكان رجلا حقيقيا في مواقفه ومواجهاته، شيك وراقي في حواره وفنه وفي جميع الأوجه، شرب من أسرته الأدب والتربية السليمة.

أحسست أنه يأخذ من كل أستاذ أعلى قيمة، وأعلى مبدأ، وأفضل ما يمكن أن يأخذه من أساتذته ، وشاركت معه بعد «باب الفتوح» بفترة طويلة في مسرحية «الزير سالم» إخراج الأستاذ حمدي غيث، وقدمت شخصية هجرس، فوجدته كما هو لم يتغير، ولكنه تغير فنيا كبر وصقل ورسخ (استوى فنيا)، وارتقى أكثر على المستوى الأخلاقي

والاجتماعي، فوجدته إنسانا وطنيا يقدر قيمة وطنه، ويقدر الانتماء ، كما كان يقدر زملائه ويهتم بكل التفاصيل، والقيمة الفنية والمجتمعية للعمل، فكان مهتما بالإنسان ورقيه، وهو ما لمسه الناس فادركوا مواقفه النبيلة واهتمامه واعتزازه بنفسه وشخصيته ومبادئه... وغيرها.

وتقابلت معه في أعمال ومناسبات أخرى فهو كما هو لم يتغير راقي، صاحب مباديء وخلق، يعتز بنفسه، ويقدر قيمة الفن والناس، لم أرى منه عيبا ، لم أسمعه مرة يتكلم عن أحد.

في إحدى المرات رأيته وهو يعتذر عن بطولة أحد المسلسلات وعندما سألته لماذا؟ قال الدور كبير لكنه لا يقدم قيمة فنية، أو اجتماعية أو انسانية، فكان في رأيه أنه على الشخصية أن تحمل هما اجتماعيا ووطنيا ، عملا يستفيد منه الناس فنيا واجتماعيا،

فكان يؤمن بدور الفن في الارتقاء بالناس والمجتمع، فالفن يرتقي بالحياة ، وهو كان يقدر الحياة بكل معانيها...

هو شخص الحديث عنه يطول ويطول ولكنه في مكان أفضل بإذن الله..رحمه الله وغفر له.

القبطان ...معلا قانون ..

وقال الكاتب مجدي محفوظ:

حين يمتلك الفنان القدرة على [(خطف الكاميرا / سرقة الكاميرا) لفظة متعارف عليها لدى الممثلين] ومهما كان دوره فهو فنان يستطيع الاستحواذ على قلوب المشاهدين من خلال أدائه المتميز دوماً في أدواره ، وخاصة فيما يرتبط بالشارع المصري، وتميزه لكل ما يقدم من شخصيات يقوم بتأديتها، وتظل تلك الأدوار مرتبطة بالمشاهد سواء أكانت من الأعمال التلفزيونية، السينما، المسرح والذي بدأ منه مشواره الفني الطويل وظل أدائه كممثل يمتلك موهبة قوية وقادر على لعب أدوار مختلفة وتجسيد شخصيات مركبة واكثر تعقيداً، والانتقال عنها بشخصية جديدة تبعده دوماً عند الشخصية الأخرى والذي تظل مرتبطة بفكر المشاهد . وحين تجلس مع نفسك لمتابعة أدواره تظل في حيرة وأنت تحلل دورة في فيلم "مهمة في تلك أبيب» ، ثم إلى أقوي رجل مخابرات في مسلسل "رأفت الهجان "، والذي يعد كأشهر من قام بهذا الدور في الدراما العربية، وقدم العديد من الشخصيات الأخرى والتي تركت أثراً في نفوس المشاهدين في الوطن العربي، هذا بالإضافة إلى كونه رجلا استطاع أن يكون واضحا في مواقفه السياسية، وخاصة في وقت الأزمات التي تمر بقضايا

الوطن ومقاومة الإرهاب .

وذكر كثيراً على أن بدايته في المسرح كانت هي البداية الصحيحة والتي تتناسب مع القدرات الهامة التي تؤهل الفنان للدخول إلى عالم الدراما والسينما ، وكانت بداية مشواره في التلفزيون المصري بمسلسل محمد رسول الله والذي بث في بداية الثمانينات، والتي انطلق منها نحو السينما، وحقق الكثير من الأعمال التي تظل راسخة في قلوب المشاهد العربي . رحم الله الفنان القدير نبيل الحلفاوي .

الأستاذ في ذمة الله

وعلق الفنان مفيد عاشور في صفحته الشخصية قائلا: الأستاذ في ذمة الله . لا أجد من الكلمات ما أرثيه به ، فكل من اقترب منه وتعامل معه إنسانيا لا يملك إلا أن يحبه ، فقدنا قيمة فنية كبيرة، وفنانا كبيرا ورمزا من رموز مهنة التمثيل، أثرى حياتنا الفنية بالكثير من الأعمال الهامة وتعلمنا منه الكثير ، لا نقول إلا ما يرضي ربنا إنا لله وإنا إليه راجعون ، رحم الله النبيل نبيل الحلفاوي وغفر له واسكنه فسيح جناته .

فقدنا قامة كبيرة

وبتأثر قال الفنان الكبير فاروق فلوكس :

الأستاذ نبيل الحلفاوي الله يرحمه من أقرب الاصدقاء لي، كان ممتازا كممثل أولا..خلقا وطبعا، اشتهر بمساعدته لزملائه، فكان من الفنانين المحترمين والملتزمين، شاركت معه في" الزيني بركات" فكان خلوقا لطيفا محترما، محبا لزملائه، لم يقبل يوما أعمالا في مقابل المال، فكان له قانونه ومبادئه الخاصة والتي لم يكن ليحيد عنها في يوم من الأيام ، فقدنا قامة كبيرة، عزاؤنا أعماله التي ترسخت في وجداننا، رحمه الله وألهم أسرته ومحبيه الصبر والسلوان.

المسرح معبده وعشقه

وقال عنه الفنان أشرف شكري:

بالطبع أهم أعمالي في حياتي في المسرح مسرحية «طقوس الإشارات والتحولات» على مسرح الهناجر والمسرح القومي، إخراج حسن الوزير، وكنت أقوم بدور الخادم بطولة النجوم نبيل الحلفاوي وسوسن بدر وخالد صالح وخالد الصاوي وحمدي الوزير ووفاء الحكيم.

وكان الفنان نبيل الحلفاوي في منتهى الالتزام والاحترام، كان دائما أول الحاضرين في البروفة وقبل العرض بساعتين، وكان يتعامل معي بمنتهى الرقي والمحبة، وهو دائم الوقوف بجانبي كأخ أكبر وصديق يضحك ويهزر وينصح بمنتهى الاحترام، وكان دائما يقول للنجمة الرائعة سوسن بدر «الحقي أشرف بقى بطل العرض وهو من يقوم بفتح الرواية»، وأيضا ظهوري في فنال العرض، و كان دائم الدعابة بحب مع من قامت بدور الخادمة ، وكان يقول لها «حبيه

على المسرح والواد بيحبك وباين على أدائه ، وبلاش كسوف» لأنها كانت ممثلة خجولة جدا في الحياة وهي الممثلة هايدي عبد الخالق المحترمة.

اذكر في إحدى المرات أن جرس تليفون شخص ما رن، وقام بوقف العرض حتى يخرج من المسرح صاحب التليفون، ولم يكمل العرض حتى خرج صاحب التليفون وكان صاحبه الكاتب الكبير سمير سرحان، وأصر على ذلك ، حتى بعد معرفته بالشخصية؛ لأنه كان يعشق الالتزام، وكان يعتبر المسرح معبده وعشقه، وأيضا لو حدث أي همس في الكواليس لا يتوانى في العتاب، كان شديد الاحترام، وانسان بما تحمله الكلمة من معاني، وكان صاحب الجميع، الصغير قبل الكبير، وقمة الإنسانية في التعامل مع الآخرين.

رحمة الله على أستاذنا العاشق للالتزام والاحترام والعاشق لفنه.

الفنان المثقف الوطني

وقالت الفنانة وفاء الحكيم:

الفنان الكبير نبيل الحلفاوي رحمه الله...شاركت معه في أكثر من عمل، ولكن المسرح دائما ما يكون له ذكريات عبر أيام وليالي عروض، ففي مسرحية « طقوس الإشارات والتحولات « وكان بطلها، لم أجد منه شيئا سيئا ، ولكن كان يضمنا تحت جناحه ، وعندما ينجح لنا مشهدا سواء أنا أو سوسن بدر أو خالد الصاوي ، كان يبدو عليه السعادة الغامرة، فهو الفنان المثقف الوطني، المستبشر دائما ، ولديه الأمل الدائم في الغد، الرجل النبيل الوطني، احترم نفسه، وحافظ على أصول المهنة لآخر لحظة...افتقدنا قيمة كبيرة جدا...رحمه اللّه.

«لفراش»..

صناع المشهدية الركحية الجدد بالمشهد المسرحي بالمغرب

عزيز ريان
- شفشاون المغرب

قدمت فرقة مسرح أوكاليبتوس بمدينة سيدي يحيى الغرب بالمغرب عرضها الفراش أو المنزل الأحمر تأليف وإخراج: أحمد برارهي، وتشخيص: مراد فيداوش، لبنى بوطيب سينوغرافيا: بدر تايكي، إنارة ومؤثرات صوتية: تهامي خلوك ملابس نادية المجاهد بقاعة المركز الثقافي بمدينة الفنيدق في إطار أيام الفنيدق المسرحية الرابعة على الساعة السابعة مساء.وهو عرض لطلبة الإجازة المهنية لمهن المسرح وفنون العرض بكلية ابن طفيل بمدينة القنيطرة،والتي يهدف التكوين في فصولها الأربعة الأولى إلى تزويد الطلبة بالمواد الأولية في تقنيات المسرح وفنون العرض، وإعدادهم تدريجيا لمستوى التكوين المتخصص في الفصلين الخامس والسادس لاستكمال ما تبقى من برامج التكوين وتعميقها بالدروس والتداريب العملية والتطبيقية.ويهدف التكوين إلى تحقيق ما يلي :اعتماد تكوين يزاوج بين الدروس النظرية، والأشغال التطبيقية، لاكتساب المردودية والاحترافية، والرفع من قيمة وكفاءة الطلاب مسرحيا، وإعدادهم لحياة مهنية.ومواكبة الجديد والمستحدث في المناهج، والمدارس، والاتجاهات المسرحية. وتزويد الطلبة بالمهارات التقنية المسرحية اللازمة لتنمية قدراتهم الإبداعية، وتأهيلهم لإنتاج أعمال مسرحية سليمة. وامتلاك آليات لنقد المسرح، وصيغ قراءة النصوص والعروض المسرحية. واستثمار المواد التكميلية ذات الصلة بمجال التكوين، وخصوصا تقنيات التواصل والكتابة الإبداعية. وتعزيز التحكم في تقنية المعلوميات، واللغات الأجنبية. والإلمام بفن المسرح، وقيمه الأدبية والدرامية والجمالية. وتوفير الفرصة للطلاب للقيام بالأنشطة الثقافية والمسرحية والفنية، والمشاركة بها في المهرجانات المسرحية الوطنية والدولية. وامتلاك آليات البحث العلمي.

دلالة العنوان: ثنائية الاختيار

بوضع اختيارين للعرض نؤكد على حضور الثنائيات بدء من الممثلان وما سندرجه لاحقا. فالعنوان الأول يمكن وسمه بالشعبي لعموم الجمهور وهو لفراش. »لفراشْ» يحيل إلى الكلمة العربية الفراش، وهو مشبع بالدلالات الرمزية والمباشرة.هو من أثاث المنزل الضروري لو شرح بشكل لغوي، ولكن اللفظة تعني في المفهوم الشعبي معنى أخرى يشير بشكل ضمني أو رمزي تواطىء إلى فراش سرير الزوجية،بمعنى أنها لفظة محملة بالايحاء الجنسي في الموروث الشعبي الذي يحافظ على الرمزية غالبا في إشاراته إلى علاقة الزوجين.إشارة العنوان دلاليا تعني أنها بموضوع له علاقة بالعلاقات الزوجية بمعنى فقد شرط التشويق ودخل إلى المباشرة كإمعان في إعداد المتلقي المحتمل لشغب مسرحي تجريبي جديد،ليسأل عن أي فراش يتحدث العرض،وهل هو فراش عادي لبيت ما أو فراش حميمي يدعو إلى الانتباه. أما العنوان الثاني فهو مكتوب بملصق العرض باللغة الإنجليزية:المنزل الأحمر كإشارة لمجال الأوكار المتخصصة في الدعارة وما يليها.وهو عنوان قد يصنفه البعض نخبويا بشكل ما لهذا لا يتم توظيفه بشكل مكرر كلفراش.

لمحة موجزة عن «لفراش»:

يبدأ العرض بإظلام يطول لدرجة أكثر من اللازم، لكن صناع العرض أصروا على تأكيد هذا الظلام والسواد لإعداد المتلقي لدخول عوالم العرض. وتخرج الزوجة التي تعد شربة نعرف لاحقا أنها لوضع التمائم والطلاسم السحرية للتحكم في زوجها بشكل مَرضي.تكرر اللازمة:ينقصها الليمون الحامض لكي تكون شربة جيدة.العرض إذن ثنائي بوجود ممثل وممثلة على طول الخط. فما هو المسرح الثنائي؟

المسرح الثنائي:

"ديودراما" من الفنون الدارمية التي تعتمد على ممثلين اثنين،يرويان الحوار عن طريق الحوار التشخيصي باعتماد مختلف المهارات والتقنيات،سواء عبر الالقاء أو التقمص أو المحاكاة أو لعب الأدوار لشخصيات متعددة في مشهد مطول لنص مسرحي يتضمن رسالة أو رسائل معينة، من خلال التحكم في آليات الكلام، تنويعات صوتية، الإيماءة، الإشارة، حركة الجسد، الصمت، الانفعال الداخلي مع توظيف مختلف التقنيات المسرحية المعروفة لتقديم عملهما في قالب فرجوي هادف. ويؤكد بعض النقاد أن هناك اصرار على المسرح الثنائي لانخفاض التكلفة، والبحث عن ثقة المتلقي.

وبالنظر إلى بداياته عربيا،نرى أنه نوع انتشر لإبقاء جذوة المسرح قائمة، ففي ٢٠١٢ نظم مهرجان خاص به في أبها

السعودية، وفي نفس العام نظمت جامعة عين شمس مهرجانا مماثلا. هو مسرح يعتمد على المواجهة الأدائية القائمة بين ممثلين فقط،يبنى على تناقض بين شخصتين والصراع بينهما. تُختبر قدرة التمثيل على الخشبة، من خلال بطلين يدخلان في حوار متواصل عبر مشاهد العرض، ويمكن القول أن نجاح العرض يعتمد على أداء هذين الممثلين، وقدرتهما على توصيل فكرة النص، أي أن حبكة العرض ومحمولاته النفسية والدرامية. ترتبط بقدرة هاتين الشخصيتين على التواصل فيما بينهما، أي في إطار تناغم نفسي، في ضوء ما تمتلكانه من قوة الأداء التعبيري والحركي، وأيضا اللفظي أو الصوتي.

تقع عروض الديودراما ما بين الدراما العادية والمونودراما،أو تحاكي الدراما العادية إذ فيها ممثلان يلعبان الدور ويجري بينهما حوار متصاعد، ويدخلان في صراع خارجي لكي يكون كل واحد فيه فائزا. وهي من جهة أخرى تحاكي المونودراما لأنها تعتمد في جانب منها على البوح والتداعي الحر للأفكار الشخصية، حيث تؤدي المواجهة في أغلب الأحوال إلى استبطان ذاتي تستذكر فيه الشخصية ماضيها أو تظهر به أفعالها، ومواقفها من الشخصية الأخرى، كما يفعل فنان المونودراما الذي يطور صراعا ذاتيا عن طريق الاستبطان العميق لخبايا ذاته، واستشارة لا شعوره فيتحرك الصراع نحو الأمام،وهذه الميزة الوسطية هي التي تعطي للمسرح الثنائي خصوصيته وتجعله جديرا بالاهتمام.

التجريب الطلابي في الميزونسين:

مخرج عرض لفراش طالب في الإجازة المهنية لمهن المسرح وفنون العرض، الذي راكم تجارب مسرحية وفنية لا بأس بها. حاول بعرضه تشكيل تصورات ميزونسينية تميزت أحيانا بالجرأة والتجريب. ولعل المفهوم السطحي للميزانسين والذي يختزله بمجرد حركة الممثل من نقطة محددة على الخشبة إلى نقطة أخرى، أو إلى مجموعة من الأمكنة أو الفضاءات.

ميزانسين لغة فنية تكشف عن الخطة الفكرية والفنية للمخرج وعمله مع الممثلان. للميزانسين ثلاث أبعاد حية: الحجم النحتي، والرليف (الجرافيكي)، والبناء المنظوري للفضاء الحقيقي المرتبط بالبعد الثلاثي للركح، الذي يقوم على اساسه الاخراج بأبعاده الثلاث، وهو يتخطى السطح الواحد الذي يتشكل من(الرامب) أو إطار فتحة المسرح، ويكسر الخط المستقيم، بل ينفتح على صالة المتلقي بحضور الممثل بأبعاده البشرية، من دون الاضلال بمنظر المشهد العام الشاخصي على خشبة الركح، وبذلك يضفي على الصورة المسرحية لمسات حيوية،لتصبح أكثر تناغما ومرونة، وأكثر تعبيرا.

والعرض تضمن وجهة المخرج، وجبهويته الميزانسينية، وإن أخفق في اعتماده على التكوين الفضائي أحيانا وفي معالجته الفضائية.مركز الرؤية في التكوين بإنارة فنية أحيانا لخلق توازن في التكوين البصري، بطلها اللون الأحمر عموما. وتلاقى أفق المخرج مع أفق المتلقي الجمالي من خلال تقريب معنى المشهد، بعد أن تشتت علاماته، كما تبدت لديه لأول مرة وبتنظيم وحداته المؤشرية والبنائية كأساسيات يتعلمها المتلقي بعد أن اجتهد المخرج بتأطيرها وصياغتها، على وفق هيأتها وأشكالها المقترحة للمشاهدة. فوجود ممثلين فقط على الخشبة سيف دو حدين، بمعنى قد يبدو التحكم في تعاملهما مع مساحات الفراغ يسيرا، ولكن هو أقرب منه إلى العروض الفردية التي تحتاج لكل الآليات الفنية والمسرحية والركحية لشد انتباه المتلقي.

فهل يمكن أن تتحقق المصالحة بين الخطة الاخراجية ومكونات العرض؟ وأن يلتقيا في أفق ابداعي واحد؟ وهو طموح كل مخرج جاد. ان استنطاق رموز النص الدرامي وآلية تحويل علاماته إلى عرض مرئي ومسموع لا يعني استقلال العرض عن الخطة الاخراجية التي انطلقت من النص الدرامي نفسه،حتى وإن اختلفت اللغة الفنية (كمؤلف ثاني). حضرت بالعرض ثنائيات بنيوية تدفع لتوظيف المنهج السيميائي في قراءة علاماته ودلالاته المشهدية.

فالدراسة السيميائية، كما نعرف تسعى لتحويل الفن من مجرد تأملات وانطباعات إلى علوم بالمعنى الدقيق للكلمة. وذلك عند التوصل إلى مستوى من التجرد يسهل معه تصنيف مادة الظاهرة ووصفها، من خلال أنساق من العلاقات تكشف عن الأبنية العميقة التي تنطوي عليها.ويمكنها التجرد المذكور استخلاص القوانين التي تتحكم في هذه المادة. تبحث السيميائية عن المعنى من خلال بنية الاختلاف ولغة الشكل والبنى الدالة. فلا تهتم بالنص والعرض، ولا بمن قاله أو قدمه، بل تحاول أن تجيب على سؤال وحيد هو كيف قال النص ما قاله وكيف قدم العرض ما قدمه.

الثنائيات الضدية:

وبتطبيق مفهوم الثنائيات الضدية على عرضنا والذي ابتدأه فلاديمير بروب وامتد لكلود ليفي شتراوس والذي استخدم ثنائيات متعارضة نراها تحضر بالعرض:

ذكر/أنثى، ليل/نهار، حب/كره، ولادة/عقم، رغبة/صد...

هي ثنائيات ذات بعد دلالي انساني : حب/كره

هي ثنائيات ذات بعد اجتماعي: زواج/لا زواج

ثنائيات ذات بعد دلالي فلسفي أو فكري: موت/حياة

وهذا تطبيق يهتم بالسياق والمحتوى وأهمية المعنى والمضمون في دراسة الخطاب المسرحي. وهي ثنائيات شكلت البناء المسرحي في أبعادها الدلالية التي لا تخرج عن كونها اجتماعية، انسانية، ثقافية، نفسية، وفكرية. هي مهما اختلفت تهدف إلى ميولات بنية عميقة هدفها صاحب العمل لكي يبلغها وبحسب قراءة المتلقي بشكل عام.

مفهوم التضاد في اللغة والاصطلاح:

تتعدد معاني مفهوم (التضاد) وفق مادته اللغوية، فمن معانيه (المخالفة)، وهو الذي ينطبق مع المفهوم الاصطلاحي الذي يتبناه البحث من حيث الدلالة ف: "الضد ضد الشيء، والمتضادان: هما الشيئان لا يجوز اجتماعهما في وقت واحد، كالليل والنهار" وهناك أنواع تتدرج تحت هذا النوع من التضاد منها: الأول: التضاد الحاد أو التضاد غير المتدرج (التقابل-التعاكس) مثل: ميت/حي، متزوج/غير متزوج، ذكر/أنثى..

التضاد المتبادل(العكس) وهو علاقة بين أزواج من الكلمات: خان/وفى، أحب/كره.

التضاد الاتجاهي ومثاله العلاقة بين كلمات مثل:أعلى/أسفل، يصل/يغادر، يأتي/يذهب، فكما يجمعها حركة في أحد اتجاهين متضادين بالنسبة لمكان ما.

تعد الثنائيات مرتكزا أساسيا من مرتكزات التحليل البنائي النقدي المعاصر يؤدي الكشف عنها الوصول إلى البنية المتحكمة في الأعمال الفنية بشكل عام. مشتغلا على ثنائيات متنوعة: ثنائيات متقابلة بالتوافق كثنائية: الزواج/الصيف، الثورة/الربيع، فعلاقتهما أساسها المشابهة في حين تظهر ثنائيات متقابلة بالتضاد كثنائية (يصون/يدنس، تماسكت/تزعزعت...

ثنائية المغلق/المفتوح:

انغلاق المكان اكسب العرض ألفة وتكدس وعدم انفراد بالنفس بمعنى تقوقع الزوجين للتعايش في هذا الحيز الضيق الذي أغلق عليهما، مع احتفاظهما بخصوصيتهما وتفردهما في عالمهما الخاص الذي يعرف تشابكا عارما.

الانغلاق سمة بارزة بالعرض، انغلاق ببيت الزوجية، انغلاق بالماخور، انغلاق على شكل حصار بجبهة القتال وان بدأت منفحتة وهي منطقة لم تكن مهيمنة على أحداث العرض.

ثنائية الساكن والمتحرك:

تشكل هذه الثنائية امتدادا طبيعيا لثناية المغلق/المفتوح، لأنها تناقش أثر المكان على الشخصية. تصوير السلوك والسلوك المتمثل في الفعل ورد الفعل.

الزوج: السكير، العقيم، الساكن، الحالم بالإنجاب، الغير واثق بزوجته بسبب ماضيها المظلم..

الزوجة: البشعة، المنهكة من مهنة مهينة(دعارة)، العقيمة، الساحرة (مشعوذة، أو صوت الشيطان بمعنى ما)، تشاركه شربه...

في موضوع الصراع شكل ثنائية رئيسية في بناء العرض، لأنها شكلت النواة التي تركز حولها البيانات الصغرى المشكلة للغة العرض الدرامية.

ثنائية الايجاب/السلب:

إن عالم العرض يحمل في طياته القمية وضدها في عالم واحد،أي الموجب والسالب في المفهوم الكهربائي وفي صوره صراع داعم من ناحية المستوى الأخلاقي.ولا يمكن للناقد الانحياز لأية منظومة قيم لأي من الشخصيات وترك تقرير مصيرها للمتلقي الذي يحدد ما يحلو له فيحدد الشر والخير والجزاء والعقوبة والفضيلة والرذيلة والاستقامة والانحراف.إن البنية الضدية في الثنائيات تعمل على شحن العرض بالحركة التي تستوعب في صلبها مفارقات الحياة وكل ما يؤدي إلى الايحاء بحركة الجدل في الواقع.فالوقوف على هذه الثنائية قد شكل جانبا مهما في المشهدية للعرض وساهم في إبراز الجدل بصوره الفنية،فهيم قائمة على أساس التقابل بين الشيء وضده.

ثنائية العقم/الخصوبة:

شكل موضوع الإنجاب الذروة التي اتكأ عليها العرض ليتفرع عنه مواضيع أخرى كالسحر والوفاء والدعارة وغيرها.هنا نشارك صناع العرض عن الجهة المتهمة الأولى في هذه الحالة هل بسبب المرأة أم الرجل أم هما معا.فالعسكري الذي يصبو للخلود بذرية طال انتظارها يعيش حالة إكتئاب بسبب ذلك،وكما لو أن الأمر يشير إلى سبب هذا العقم هو نتيجة حتمية لمهنة الزوجة في مجال الدعارة وبالتالي استحالة تمكن الرحم من بث بعض خصوبة في حلم الزوج المسكين الذي

هرب نحو الخمر لعله ينسى.لنتابع ما تواجهه به الزوجة من أفعال شيطانية كالسحر.

تيمة السحر بالعرض:

هل يمكننا الحديث عن ثنائية المسرح والسحر كمحور بالعرض أو المسرح المغربي؟

أنه موضوع يشكل نسق ثقافي متحرك ومنفتح على أزمة العقل البشري وتطوره متوافق مع تفكيره الأسطوري:

السحر:لغة:سحرٌ والجمع أَسْحَارٌ وسحورٌ ويَسْحِرَهُ سَحْراً وسِحْراً،وسَحِرَهُ ورجل سَاحِرٌ من قوم سَحَرَهُ وسُحَّار وسَحَّار من قوم سَحَّارين.السّحرُ كل أمر لا يدرك سببه ولا يعرف على حقيقته بل يحمل على محمل الخداع.

السحر:الصرف:تقول:سحره عن كذا،أي صرفه وأبعده.ويطلق على ما لطفمأخذه وعلى إخراج الباطل في صورة الحق وعلى ما يفعل الانسان من الحيل وعلى ما يستعان به بالقرب من الشيطان.

اصطلاحا:فن يزعم إحداث أثار مضادة لقوانين الطبيعة بوساطة طقوس وأعمال خاصة كالإرشادات والرقي وتعول الطقوس السحرية على قدرة الساحر. هو مجموعة طقوس ترى للتأثير في الناس والحيوانات والأرواح المتخيلة بهدف الحصول على نتائج معينة ويقوم السحر على ايمان بعلاقة خارقة للطبيعة بين الإنسان والعالم المحيط به.هو طقس مدفوع بالرغبة في الحصول على تأثير معين.وينظر إلى السحر كمحاولة لتسخير قوى روحية أو فوق الطبيعة باستخدام الوسائل الطقوسية.

تعريف إجرائي:منظومة باراسايكولوجية تمارس أساليب خفية وسرية ناتجة عن تراكمات نفسية وإجتماعية وفق مؤثرات خارجية عن نطاق العقل البشري هدفها الحصول على تأثير معين من خلال استخدام الوسائل الطقوسية.وهو تفكير بدائي معتمد على الخرافة لا يؤمن بالعلم والتطور والنظريات. الغاية منه السيطرة والتحكم بإرادة الانسان وسلوكياته وأقداره وحياته عبر خداعه واستغفاله وتخويفه وترويض عقله لتصديق مظاهر الخداع وانزياح عقلانيته باللاواقع الغيبي عبر تمائم وطلاسم وطقوسيات خاصة.

وارتبط السحر ميتولوجيا بالأسطورة والدين وسلب العقل والروح نحو عالم الغيبيات الممزوج بالسايكولوجيا والمتاسايكولوجيا وللإيمان بالروح وموتها وإعادة إحيائها وتسيير أقدراها والوعي واللاوعي لدلالات ومدلولات رموز وطلاسم طقوس السحر وأنساقها الممتزجة ما بين القيم الديني المقدس والمحرم والممنوع.ولم يقتصرالسحر على الحضارات البدائية بل امتدت وتطورت طرقها وأساليبها وطقوسها وأسرارها وأنساقها وفق ثقافة مجتمعات الحضارات وأسسها الفكرية والفلسفية والإجتماعية والاقتصادية.

ولحظة أحسسنا كما لو أننا في داخل نص العاصفة لشكسبير:'بروسيرو' الدوق النبيل تحول إلى ساحر في الجزيرة المسحورة، ومحاوره جمع قواه السحرية للعروج إلى السماء وشخصية 'كاليبان' الغرائبية المولود من الجنية الشريرة والمشعوذة 'سليكوراكس' وكأنه شخصية مسخ نتيجة لبشاعة وجهه وتشوهه وهو أخرق وشخص أخرق وحقير بمعنى الكلمة...

الأكيد أن موضوع السحر من مرتكزات الثقافية الشعبية للعديد من الحضارات والمغرب لازال حاضرا كما في أغلب الشعوب.حتى وإن كانت صورة المغربي بالعالم العربي مشوهة أو هي أحكام مسبقة فتطلق على كل مغربي أو مغربية يمارس ويتقن السحر/ بشكل معمم فج.هو اشكال درامي يتضمن بنياته محاكاة درامية ذات نسيج معرفي وروحي وتشريعي داخل الذات لتفجر مكنوناتها وتحرير النفس من معاناتها وتجيب عن التساؤلات العقلانية القلقة.شكل مصدرا للتثوير الدرامي عبر ما شكله البناء الدرامي بالعرض.

بنية الحدث:

العرض يدور حول قصة عسكري وزوجته العقيم وهما يصارعان من أجل الحفاظ على عشهما الهش وعلاقة أهش حكمها الماضي الأسود للزوجة وبالحاضر العقيم الممزوج بالخديعة والمكيدة وطقوس السحر.تشكلت البنية الكلية بالعرض من موضوع الخداع/الحقيقة وفق ثنائية متناقضة بين خديعة الزوجة واكتشاف الزوج للحقيقة ورغبته في الانجاب تتحدد الأبنية الصغرى:وفق تسلسل منطقي يوضحه الخط المتسلسل:الخديعة -عواقب الخديعة-الحقيقة-تداعيات الحقيقة

عواقب الحقيقة:الثقة/الغيرة، الهجوم/الدفاع، التهور/التعقل.

بنية الحقيقة: الغفلة/اليقظة، الظلام/النور.

ثنائيات الهنا المستقر/الهناك المضطرب:

المكان الأساس هو بيت الزوجية، الهنا.و الهناك مقسم إلى البيت الأحمر أي الماخور المضطرب كليا بكل تفاصيله اليومية. والهناك هو مكان عمل الجندي أي جبهة الحرب.وهي مضطربة حتى في حالة سلام وانتظار للمجهول.

المنزل/الماخور (هو مكان مستقر):به الاحتواء، الخصوصية، الخديعة، الحجز، الحصار(كمكان المغلق)

الجبهة(مضطربة)بها حماية، خوف، حرب، تهديد، عدو، قتل

بنية الشخصيات:

تطبع العرض بطابع خاص ومتميز، بما له من قدرة على بناء الحدث وتطوره من خلال تكامل أبعادها النفسية والبيولوجية والإجتماعية التي تؤطر ردود أفعالها اتجاه المواقف والأحداث.

مستويات تركيبية للشخصيتين:

مستوى تركيبي: بنية اجتماعية بنية نفسية
شخصية الزوجة: بنية مادية: سوداء البشرة، بشعة، نحيفة، قصيرة زوجة.
بنية إجتماعية: عسكري، مسرفة في المشاعر، هشة، معقدة من قعم أصابها
بنية نفسية: مومس سابقة، مشعوذة
شخصية الزوج: بنية مادية: وسيم، ذو شعر مهدل، مكتنز أسمر طويل نسبيا.
بنية إجتماعية: عسكري مقاتل. بنية نفسية: حالم بالإنجاب، سكير، طيب، أبله.
هي إذن، شخصيتان قد يصورها المتلقي على أنها غريبة وتحركها قوى خفية لاستكشف إلا حين تفاجئهم الأزمات والمخرج هنا قد كشفهم من خلال طرحه لأزمة الأخلاق والشرف، فهناك بمعذب بين الرغبة في الشرف والحب والخبث والذرية.أما على المستوى الجمالي فهما بعلاقات متشابكة وفق العديد من الثنائيات المتضادة والتي ساهمت في تطور بنية الشخصية وتحولاتها غير مبررة العرض فتتحرك شخصية الزوجة في علاقاتها بالزوج بثنائية المظهر/الجوهر. فالزوجة لها زوجان وتخفي بأفعالها ما يضمره قلبها وسيلتها السحر والاغراء. وتشكلت علاقة الزوج بالزوجة وفق ثنائية الأعلى/الأدنى. فالزوج يتوق إلى طفل من صلبه ويعتز ببندقيته.
هي علاقة تتحرك في إطار ثنائية الأحمر/الأبيض، الأحمر/ الأسود، الأبيض/الأسود. فالظلام رمز السواد بفعل الخديعة والأبيض نور الحقيقة وحضور الأحمر رمز الليالي الملاح والسهرات الماجنة والمحيل لأجواء علب الليل والماخور والسكر وغيره.
لا غرو أن البنية الدرامية اعتمدت على سرد وإقرار بواقع وحقيقة مؤكدة لا جدال فيها، بتوظيف جملة تتكرر تدعو لزيارة الدار الحمراء(ماخور). مما يتوافق مع صيرورة التحول في مشاعر الزوجة اتجاه الزوج وثبوت وقوعها في حبه بسبب بسالته وبطولاته.وقد تجسدت مراحل التحول من خلال الحركة الترددية بين ضميري المتكلم والغائب. وتأرجح السرد دراميا بين الفعل الماضي والمضارع: ماضي أقدم مهنة للزوجة وتردد زوجها على ماخور، ومضارع يشهد رغبة الزوج بالإنجاب وهو يصارع طرق سحر زوجته التي تخشى الهجران.من خلال التداخل المستمر بين الزمنين تشكلت البنية الدائرية للمقطوعة الدرامية السردية، حيث كثرت الانحرافات الزمنية، التي لعبت دورا كبيرا في تدفق ايقاع الحكي/الحدث/البوح.
العرض مليء الاستعارات التصريحية والمكنية بلغة المسرح لتؤكد ذات المعنى، الزوجة الملتهبة والزوج الفاشل في الانجاب والسكر المادي والملموس والمعنوي للهروب من الأسى والألم لدر العطف والإشفاق بصور مجازية أثرت التصور الذهني لدى المتلقي وخصوصا الراشدين(كانت العلامات بالعرض أكبر من الجمهور الحاضر بمعرفين بثقافة مكان إعداد العرض مدينة سيدي يحيى ومكان العرض مدينة الفنيدق).
أما الديالوج فقد شغل مساحة كبيرة من الحوار في محاولات ايقاع بالإثارة والسحر معا وعبر زجاجة النبيذ الرمزية لمحتويات اخرى، وإن كان في المعتقد الغيبي أن الخمر تزيل كل أثار السحر.
تحركت بنية حوارية وفق ثنائية: الشك/اليقين لإبراز المفارقة بينهما فبدايات كلمات الزوج توحي بعدم تأكده من صدق مزاعم زوجية.ولكن دهاءه هذه الأخيرة جعله يعتبر الواقعة محل الشك يقينية.الزوج استخدم أسلوب الاستفهام لكي يعرف امكانيات الحمل.والزوجة أسلوب شرط يتحقق أحداثا على نحو ما أرادت. هي بنية حوارية في أغلبها جمل تلغرافية قصيرة، تعكس حالة احتدام الصدام بين الطرفين، ويساهم في تدفق ايقاع الصراع وحيويته.بأساليب الاستفهام التي تعكس حيرة الزوجان أمام اتهامات وانتظارات وملل ما.
استمرارية الجمل التليغرافية القصيرة التي خلقت نوعا من التوتر الدرامي يتناسب مع الطبيعة النفسية للموقف والشخصيات، على عكس الديالوج الذي احتل مساحة كبيرة من بنية العرض، فلقد شغلت المناجاة موضعا (نادرا) من العرض في شكل صور فوتوغرافية تجمد فيها الحدث عند لحظة معينة وكانت عبارة على فلاش باك. وتركيبيا: أسلوب المناجاة بأسلوب النداء لعكس الوله والندم على زواج بمومس. أما جماليا: مناجاة كناية على ما يعتمد في نفس الثنائي من حسرة.وإحساس لفداحة العقم والسحر وعمق مأساتهما. كما تضمن العرض طاقة ايجابية بنية على الانزياح عن النسق اللغوي المألوف، وانتقال الكلام من صيغة إلى أخرى يدل على الذات المبعثرة وغير المترابطة.يساهم في إثراء التنوع اللغوي والدلالي وتنشيط دهن المتلقي وإثارة انتباهه.
عموما تضامنا الأنساق التركيبية والجمالية لأنبية عرض الفراش وقدرتها على ايصال المعنى من خلال ثنائيات متناقضة خلفت صراعا مستمرا وتشكلت تشكيلا وظيفيا فأصبح العرض متناسقا بدلالاته ومتماسكا في بنيته. ويرى كمال عيد "أن العناصر الجمالية في فن المسرح تقع بين العمل المكتوب (النص المسرحي) وبين العرض الفني الذي يحتوي الأدب المسرحي وفنون أخرى مشاركة، ولا نستطيع اعتبار هذه الجماليات في المسرح قوانين ثابتة أو أحكام معروفة مسبقا بحيث يمكن التعرف على نتائجها، ولكننا نقر بأن هذه الجماليات تحمل في كل مسرحية من المشاكل الجمالية الكثير، نتيجة بتواجد فنون مساعدة تعمل على مد الشكل المسرحي والعرض الفني بجماليات تتناسب مع خصائصها فنونها (كمال عيد جماليات الفنون ص١٠٠، ١٩٨٠ بغداد دار الجاحظ العراق. وحتى وإن كان قصور في جانب فني كالملابس والمؤثرات الصوتية وبعض أداء الممثلان الطلابي، يجب تخصيص قراءات أخرى لهؤلاء الفنانين الطلبة.
ختاما، يسجل عرض لفراش الكثير من المواضيع الآنية لشباب المغرب، ولكنه يطرح استشراف المستقبل لدارسي مهن المسرح ببعض الجامعات المغربية، إلى حين تحقق مبدأ شمولية الحق في التعلم لكل مناطقه الهامشية بالخصوص وعدم استحواذ العاصمة بمعهدها العالي للمسرح في تدريس علم المسرح مع تزايد الكفاءات والأطر العالية التي تؤطر هذا العلم بحرفية.فأي مسرح أو منجز ركحي لجيل هؤلاء الطلبة الحالمين بمسرح مغربي طليعي آخر؟

نبذة عن مخرج العرض:
أحمد برارحي ٢٩ سنة ممثل ومخرج مسرحي، طالب في السنة الثالثة من الإجازة المهنية لمهن المسرح وفنون العرض - شارك في العديد من المهرجانات المسرحية بمسرحية من تأليفه وإخراجه وكذلك مهرجانات سينمائية محلية ودولية، آخر مشاركة كانت في أكتوبر بالولايات المتحدة الأمريكية بفيلم «ممثل للبيع» لمخرجه حمزة بومهراز، بطولة أحمد برارحي، لدي ما يقارب خبرة ١٠ سنوات في مجال التكوين والتأطير المسرحي.

بطاقة العرض:
اسم العرض: الفراش، أو المنزل الأحمر
تأليف وإخراج: أحمد برارحي
مسرح أوكاليبتوس بمدينة سيدي يحيى الغرب المغرب
تشخيص: لبنى بوطيب، مراد فدواش
الإدارة التقنية: تهامي خلوق
سينوغرافيا: بدر التايكة
الملابس: نادية مجاهد
الإدارة الفنية:حمزة بمهراز
التواصل: فاطمة بوحو

«الحلم حلاوة»..

والدعوة الى ارتياد الأماكن التراثية

ناصر العزبي

تيمة «الانتماء» أو «الوطنية» من أهم القيم التي نحن في أشد الحاجة إليها في زمن العولمة وتمييع الهوية، ومن السبل لتحقيق ذلك؛ العودة للتاريخ للتبصير به، ويعد المسرح من أفضل الوسائط التي يمكن الاستفادة منها في ذلك، وخاصة مع الأجيال الجديدة من الأطفال، شباب المستقبل الذي تنهض بهم الأمة، الأطفال الفئة الأهم والقاعدة الأكبر من السكان، والأكثر احتياجاً لبث روح الانتماء والوطنية في ظل عصر المواطنة عبر وسائط الفضاء الإلكتروني والفيس بوك، يحقق المسرح ذلك عبر تفاعل مباشر يتم خلال العروض المسرحية التي يلتقي فيها الطفل بشكل مباشر بأبطال العروض ويعايش أحداثها، ويتحقق التأثير المباشر الإيجابي عبر عروض تعمل على بث روح الوطنية والانتماء من خلال ما تقدمه من حكايات بسيطة واضحة الفكرة قريبة للطفل، تصل إليه بشكل سلس دون لبس لتحرك مشاعر المشاهدين من الأطفال تجاه الوطن.

****

ومثلما أن لمسرح الطفل مقومات ومواصفات تختلف عن مسرح الكبار، فإن لطبيعة شخصية صناع مسرح الطفل سمات خاصة حالما توافرت فيهم لاقى العرض قبولا لدى مشاهديه من الأطفال وكان النجاح حليفه، سمات ترتبط بروح شخصية الفنانين من عفوية وخفة ظل وبساطة وطفولية، إضافة إلى القرب من عالم الطفل وعدم التعالي عليه، بما ينعكس على العمل المسرحي ككل، وهو ما توافر لصناع عرض «الحلم حلاوة» بدء من الفنان المسرحي الشامل ياسر أبو العنين مؤلف النص أحد المبدعين المخلصين للمسرح، والذي لم يتعالى عليه أو يستعرض عليه ما لديه من معلومات، وإنما استوعب ما يريد توصيله وتحقيقه بسلاسة مع اتاحة المساحة للطفل لإطلاق خياله وفق شخصيته وحسبما يتفاعل مع العرض، نهاية بالفنانة والباحثة الشغوفة بالهوية المصرية «مي مهاب» مخرجة العرض وصاحبة فكرته وما تتسم به من حماس وجدية، مروراً بباقي فريق العمل الذي استعانت به ؛ الشاعر الموهوب «طارق علي»، الموسيقى المتمكن «د.هاني عبد الناصر»، مصمم الاستعراضات» مصطفى حجاج»، «فخري العزازي» الديكور والأزياء والعرائس، .. وقد دُعيت مؤخراً لمشاهدة عرضهم بقصر «الأمير طاز» وهو من إنتاج المسرح القومي للأطفال بقيادة الفنان القدير «عادل الكومي»، وهي الليلة رقم ٣٧ من العرض الذي تم افتتاحه على مسرح متروبول أواخر يونيو الماضي.

(بعد الصلا ع الزين طه النبي المختار/ راح نحكي يا حلوين عن فارساً مغوار/ لا ترهبه الميادين/ ولا تهزمه الأخطار/ فارس عليه العين/ ويلفت الأنظار/ للمعركة خارج/ من باب فتوح مفتوح/ حب الوطن جواه/ زي الهوا والروح)

"الحلم حلاوة" تدور أحداثها حول (عروسة المولد وفارس الحصان) الحلاوة، أشهر لعب المولد والأكثر جذبا لمرتادي موالد مصر من الأطفال، تحمست مخرجتنا لفكرة تعريف الأطفال بأصل حكايتهما التي ترجع للدولة الفاطمية، فترة ولاية الخليفة «المستنصر بالله» على مصر، وكيف كانا سببا في انقاذ البلاد وحمايتها، إذ يأخذنا العرض منذ اللحظة الأولى مباشرة لأجواء المولد المملؤة بالبهجة عبر الموسيقى والغناء والاستعراض، وسريعا ما تضعنا أمام لقطة إنسانية لطفلة فقيرة لم تقدر بقروشها القليلة على شراء «عروسة المولد الحلاوة» وعلى إثر انتزاع بائع الحلوى للعروسة من يدها ودفعها، تسقط وتأخذها الغفوة، ليدخل بنا العرض من خلالها لـ«حلم» تلتقي فيه الطفلة «هالة» بالعروسة «الحلاوة» التي تتجسد أمامها في صورة عروسة بشرية كبيرة، هكذا بدأ العرض ولينتقل من الواقع إلى الحلم، ليضعنا سريعاً أمام حوار سلس بسيط بينهما، يتعرفا فيه على بعضهما، وتحاول العروسة التخفيف من حزن الطفلة، ليكن ذلك هو المدخل الأساسي الذي يتم الولوج من

خلاله للحكاية التاريخية، إذ تحكي للطفلة حكايتها، وحتى تعايش الطفلة حكايتها وتعيش مشاعرها تتفق أن تستبدلا شخصيتهما لتعيش كل منهما في جسد الأخرى، لننتقل - داخل حلم الطفلة إلى حلم أخر داخل الحلم - إلى عصر الدولة الفاطمية عبر أجواء تاريخية في تسع مشاهد متتالية تتنقل فيها بين أروقة قصر الخليفة بين مقر عرشه، وغرفة الجواري، وبين حديقة القصر، وبين سوق المدينة، وبيت البستاني، ومغارة جماعة العصابة)، تعيش كل من هالة والعروسة حياة الأخرى، وكيف يعثر البستاني على العروسة «في جسد هالة» حيث لا ملجأ لها ويصحبها معه لبيته تعيش مع أولاده، وكيف وجدت حمامة «زاجل» تسقط بالحديقة وأثناء تضميدها لجراحها تعثر على رسالة بقدمها، تكشف عن مخطط يهدد أمن البلاد بسرقة أوراق هامة وخطط الحربية لقواتها، وكيف توصلها لهالة «في جسد العروسة» داخل القصر، والتي بدورها تلتقي بالفارس وتحيطه بما في الرسالة، وأن الطفلة التي عثرت عليها في خطر من الجماعة التي تهدد البلاد بالخطر، وليتمكن من انقاذها، والقاء القبض عليهم، ويرغب الخليفة مكافأة الفارس، فيطلب الفارس تزويجه من الجارية، فيوافق الخليفة ويأمر ببدء الأفراح للزفاف، ويتزامن هذا مع مناسبة المولد النبوي الشريف، ويتطوع أحد باعة الحلوى - تقديرا للعروسين ودورهما في انقاذ البلاد - بعمل تمثالين من الحلوى لكل منهما، يعرضان كل عام في مناسبة المولد تذكيرا بهما، ومع نهاية العرض يتلامس كل من العروسة وهالة ليعود كل منهما لشخصيته الحقيقية وإلى زمنه الطبيعي، لتستيقظ هالة من حلمها، لتجد بائع الحلوى الذي دفعها أرضا يراضيها ويهديها العروسة التي انتزعها منها لعدم قدرتها على شرائها.

لم يتح لي مشاهدة «الحلم حلاوة» على مسرح متروبول في عرضه الأولى، وأعتقد أن المخرجة «مي مهاب» استفادت من العرض بقصر «الأمير طاز» لتقدم مسرحيتها برؤية جديدة تعتمد على عبقرية المكان الذي ينتمي لزمن أحداث «الحلم» داخل المسرحية بما أضاف الكثير للعرض، وهذا بالإضافة إلى التنقل بالمشاهدين عبر أروقة القصر لتفقده بما يساعد على التعريف بواحد من أماكننا التراثية التي لا حصر لها بمصر، بما يعد دعوة للمسرحيين للاستفادة من أماكننا التراثية بشكل صحيح، ليس بالعرض داخلها فقط وانما الاستفادة منها بتوظيفها للعرض أو توظيف العرض لها، الأمر الذي يتفق وشعار الاستثمار في تراثنا الثقافي بتسليط الضوء عليه، وفتح تلك العروض للمصريين للتعرف عليه، وكذلك استثمار تلك العروض سياحيا بدعوة السياح لها.

وقد وُفِقَت المخرجة في اختيارات الأماكن داخل القصر لتتخذ منها لوكيشن لمشاهدها، تتنقل بنا بينها، وقد أصابت باختيار مدخل القصر للزمن المعاصر الذي تجرى به أحداث مشهدي الافتتاح ومشهد الختام، بينما الأحداث فترة التاريخ كانت بأماكن داخل القصر، أجواء العرض كانت ساحره بفعل المكان الذي ألقى بظلاله على الأحداث، وبفعل الموسيقى الرائعة والجمل اللحنية التي قام بتوزيعها «أحمد حامد» حيث نجحت في الجمع بين أجواء العرض ومتطلبات مسرح الطفل، بين التعبير عن الأجواء الروحية والتراثية وبين الأجواء المبهجة التي تتفق وعروض الطفل، كذلك توظيف الإيقاعات السريعة التي تواكب سرعة الأحداث وتحريك المشاهدين لملاحقتها. أما كلمات الأغاني فقد أكدت على امتلاك مؤلفها لناصية الكتابة لأغاني الأطفال حيث اتسمت بالمفردات السهلة القريبة للطفل وكذلك المفردات الشعبية المناسبة للحالة بشكل عام، مع الصياغة الدرامية المشوقة؛ (ست البنات مستنياه حسب الميعاد/ واقفة على الباب عينها بتدور عليه/ وفجأة بان فوق الحصان زينة الولاد/ وتعالوا بينا نشوف سوا .. هايجرى أيه).

وأرى أن الديكور لم يكن له وجوداً، ربما كان له دوراً أساسياً على المسرح، إلا أنه في قصر «الأمير طاز» بدا فقيرا لا يتناسب مع فخامة مكان العرض، نفس الشيء بالنسبة للإكسسوار، بينما الملابس والمكياج كانا جيدين، وأما عن التمثيل، فقد نجحت المخرجة «مي مهاب» في خلق حالة بين توليفة فريق التمثيل، إذ بدا ذلك على أجواء العرض بشكل عام، وقد تميز منه بشكل خاص الفنانة «إسراء حامد» التي جسدت شخصية العروسة حلاوة بما اتسمت به من سمات شخصية ومقومات تناسبت مع الدور، كذلك الفنان «أحمد غباشي» الذي قام بدور «الفارس» بما تميز به من قبول وحضور، ومعهما تألقت الطفلة الموهوبة بطلة العرض التي تستحق الثناء على آدائها «رودينا سامح» والتي قامت بدور الطفلة «هاله»، والطفل «اسامة محمد» سارق الثمرة، مع باقي فريق العرض (مجدي عبد الحليم، خوليو، اكرامي، دعاء حسام الدين، خالد نجيب، سامر المنياوي، احمد يحي، محمد شلقامي، سيف الاسلام ايمن، هاني سمير، ممدوح سالم، ياسمين علاء، علي عماد، عمر الرفاعي) والاطفال (محمد هشام، زياد محمد، بسمة السيد، اسيل محمد، ريماس وليد).

شاهد الجمهور العرض واقفاً، وتنقل معه يتابع مشاهده في أرجاء القصر المختلفة، وقد صحب ذلك حالة من تفاعلية الجمهور مع العرض، إذ يسارع لملاحقة المشاهد المتتالية أينما تجرى، متنقلاً من مشهد لآخر حرصًا منه ألا يفوته حدث من الأحداث، وهي حالة جديدة خلقها العرض، تبارى فيها المشاهدين الذين تتبدل أماكنهم مع كل مشهد بين مقدمة أو مكان متأخر.

«الحلم حلاوة» رؤية جمالية لعرض استعراضي غنائي خفيف الظل، قدم وجبة ثقافية بأسلوب سلس مناسب للأطفال، وهو رؤية فنية تنقلت بنا بين الزمان والمكان، قدم بين أروقة قصر «الأمير طاز» في سياحة تاريخية حيوية بالصوت والصورة، وهي تجربة ناجحة بكل المقاييس الأمر الذي نطرح معه سؤلاً ؛ لماذا لا تقدم عروضاً على نفس هذا النهج؟، لماذا لا تكون هناك فرقة نوعية تابعة للبيت الفني للمسرح تقدم عروضا تستثمر ما تتسم به الأماكن التراثية، وذلك من خلال انتاج مشترك بين كل من وزارتي الثقافة والسياحة تهتم بتقديم أعمال مصرية ذات صبغة تاريخية تؤكد على هويتنا وفي ذات الوقت تعمل على الترويج السياحي للأماكن التراثية؟.

«الصالون»..

دراما اجتماعية نسوية تكشف المسكوت عنه

أشرف فؤاد

ظهر مؤخراً مفهوم "الدراما النسوية" فى الأواسط الإبداعية والفنية، كإفراز طبيعى للحركة النسوية، التى بدأت فى أوروبا، فى أواخر الستينيات من القرن العشرين، والتى اهتمت بنقد القهر، الذى يقع على كل من الرجل والمرأة على حد سواء، لكنه يقع على المرأة بشكل مضاعف، مرة من المجتمع، وأخرى من الرجل، وذلك بوصفها أدنى الهرم الاجتماعى، والدراما النسوية هى انعكاس لوضع المرأة فى المجتمع، بوصفها أدنى من الرجل، ذلك الوضع الناشىء عن تصوراتنا للعالم على أنه مجموعة من الثنائيات المتناقضة .

تظل أهداف المسرح النسوي متطرفة، بما في ذلك استكشاف الظلم الاجتماعي وعدم المساواة من أجل تحديد الاحتمالات والحلول التحويلية، واليوم ..لا تزال امتيازات النوع الاجتماعي والتحيز الجنسي تشكل موضوعا وتحديا للمسرح النسوي .

و فى مسرحيتنا موضوع النقد (الصالون) على مسرح الفلكى من انتاج قسم المسرح بالجامعة الأمريكية، ومن بطولة مواهب واعدة من طلابها وخريجيها، ومن اخراج رئيس قسم التمثيل بالجامعة الدكتورة دينا أمين، المتفردة دوما فى إنتقاء موضوعات عروضها المسرحية التى تنتمى لطبقة المهمشين عموما من الرجال والنساء، ممن يعانون من القهر والظلم المجتمعى الذى يتعايشون معه، انهت دينا أمين مسرحيتها (الصالون) بنفس نهاية "هنريك ابسن" الكاتب النرويجى فى مسرحيته "بيت الدمية" التي سمع صوت صفع بابها في مختلف أنحاء العالم، ليصنفها الكثيرين من بعد ذلك بإنها بمثابة أول مسرحية نسوية فى التاريخ، وبداية الأدب النسوي الحديث، حيث أن نورا "فى بيت الدمية" تقرر مغادرة المنزل والحياة الزوجية بلا رجعة بعدما خذلها زوجها، وعبرت عن ذلك بصفعها للباب من ورائها عند خروجها من المنزل بنهاية المسرحية، بينما "إبتهال" فى الصالون قررت مغادرة صالون التجميل أيضا بلا رجعة، لتنتهى المسرحية على وقوفها لبرهة لتأمل الصالون من الزجاج الخارجى له، بنظرة تأمل أخيرة ذات معانى كثيرة، تعبر من خلالها عن معاناتها الطويلة مع القهر المجتمعى من حولها، فى كل زمان ومكان تتواجد فيه كونها انثى ضعيفة لا حيلة لها .

بالتأكيد تختلف الدراما تماما عند "هنريك ابسن" ككاتب فى "بيت الدمية"، عن الدراما عند "نور قبطان " ككاتبة فى "الصالون"، لكنهم توحدوا فقط معا فى قرار النهاية الذى اتخذته كلا من بطلات العرض المسرحى "نورا" و"ابتهال" فى مغادرة كلا من "المنزل" و"الصالون" بلا رجعة فى نهاية العرض المسرحى .

تدور أحداث العرض المسرحى "الصالون" حول ثلاثة فتيات "ابتهال"، "سمية"، "هند" تجمعهم المصادفة فى العمل بصالون تجميل واحد، ومع ظروفهم المتشابهة التى جمعتهم حيث الفقر المدقع وقوتهم الداخلية المشتركة فى تحدى ظروفهم الإجتماعية والإقتصادية الكبرى، وأحلامهم البسيطة المتفائلة فى حياة هادئة وكريمة، تنشأ بينهم صداقة قوية تتكشف من خلالها للمتلقى طوال احداث العرض المسرحى، انهم هاربات من قهر المجتمع، ووراء كل منهن قصة مع المعاناة والإستغلال المتدنى للمرأة كمخلوق ضعيف .

أنتقت دينا امين ممثلى وممثلات العرض بعناية شديدة، وبالأخص الثلاث ممثلات الذين يدور حولهم محور العرض المسرحى، فجاءت مريم أشرف زكى فى دور " ابتهال " موفقة للغاية من حيث عنصرى الشكل والآداء، ووضح مدى التطور الفنى الكبير لمريم زكى كلما ازدادت خبراتها فى المسرح، من خلال عروضها ودراستها بقسم المسرح بالجامعة الأمريكية، والتى بدورها تعود عليها بنتائج ايجابية على مستوى الدراما التليفزيونية، فالمسرح هو أبو الفنون كما هو متعارف عليه منذ القدم، ومريم أشرف زكى فى "الصالون" غيرها فى "بنك

القلق" حيث عرضها السابق بنفس الجامعة، حيث استطاعت دينا أمين أن تكتشف الجانب الكوميدى لديها لأول مرة من خلال ذاك العرض المسرحى "الصالون"، والأصعب من هنا أن تقوم كممثل بالإضحاك من خلال دور تراجيدى صرف من بدايته لنهايته، والأشد صعوبة هو أن تضحك المتلقى من خلال طريقة آدائك التى لا تعتمد على عنصر الكاركتر ايا كان بدينا أو قصيرا أو نحيفا أو قبيح الشكل، فمريم زكى هى فنانة حسنة الوجه رقيقة الملامح يوحى وجهها بالطفولة والشقاوة، ولكنها وبتمكن جيد من ادواتها الحرفية كممثلة وبمعاونة المخرجة دينا أمين، استطاعت أن تفجر ضحكات جمهور المتلقى فى الصالة من خلال الآداء الحركى فقط بكثرة الحركة باليدين عند التعصب مع الضغط على العينين والتحدث بنبرة سريعة ومتعصبة على الرغم من أن الحوار تراجيدى بعيدا عن الكوميديا، وذلك من خلال دور "ابتهال"، تلك الفتاة الساذجة والفضولية ضحية الإبتزاز الالكترونى، التى تعرضت له فى الماضى قبل قدومها إلى الصالون خوفا من اهلها، لتعلن مريم زكى لكل من بالوسط الفنى عن قدراتها المتنوعة كممثلة ومولد كوميديانة جديدة سوف يكون لها شأن كبير فى المستقبل القريب، لتؤكد أيضا دينا أمين للجميع كمخرجة ذات رؤية وخصوصية بأن الكوميديا الحقيقية هى حرفية وتكنيك اضافى بداخل الممثل أكثر منها كاركتر يعتمد على الشكل الخارجى .

اما ملك الليثى فى شخصية "سمية" فقد كان اختيارها ملائما للشخصية تماما من حيث الشكل، وملامح الطيبة التى تبدو على وجهها، فهى شخصية بسيطة تدخل فى صراعات مع نفسها ومظهرها وثقتها بنفسها، مما يسبب لها العديد من الأزمات، وهى سمات تعبر من خلالها عن قتيات كثيرة فى المجتمع، وملك الليثى ممثلة لديها من الذكاء الفنى والحضور على المسرح إضافة إلى جودة الآداء التمثيلى والقدرة على التوحد مع الشخصية التى تلعبها، ما يضعها فى مصاف الممثلة المتفردة والمبشرة بمستقبل واعد بمجال الفن والدراما .

وأخيرا حنين الدمرداش فى دور "هند"، استطاعت أن تسيطر على الشخصية وتتمكن منها وتتوحد معها، وهى شخصية مركبة لها العديد من الأبعاد النفسية، تعبر عن الإنسان الذى ليس له جانب وحيد بشخصيته، فالإنسان عموما به العديد من التناقضات فى حياته، ما بين الخير والشر، فهى فى البيت الأخت الكبيرة والأم وربة المنزل، وهى الفتاة الطموحة التى تحاول أن تدافع عن نفسها وتضحى بقصة حبها الوحيدة حتى تستطيع أن تعيش وتستكمل تعليم أخيها بالمرحلة الثانوية، لذا تتزوج من صاحب المحل بعقد عرفى من وراء زوجته، وهو شخصية تكبرها بالعديد من السنوات، حتى تستطيع انتشال نفسها من الفقر وحياتها الصعبة، دون ادنى تفكير فى مصير الزوجة الأولى، ولكنها تخسر كل شئ فى النهاية، وقد تفوقت حنين على نفسها فى اتقان الشخصية واقناع المتلقى بها وإثارة تعاطفه معها، نتيجة حبها للشخصية والإندماج معها .

اما بالنسبة لباقى شخصيات المسرحية العديدة والمتنوعة، فكان ابرزهم عمر جمعة فى شخصية حمدى صاحب الصالون، وهى الشخصية المستبدة بالعرض المسرحى الذى يضحى بأى عامل عنده لم يعد فى حاجة اليه، دون ادنى اعتبار بمدى سنوات العطاء التى منحها للصالون، فى رمزية واضحة عن عدم الأمان والتقدير الملائم الذى يفتقده الشباب المكافح فى مؤسسات القطاع الخاص، بما يتلائم مع شهاداتهم أو فترات خدمتهم لتلك المؤسسات، وقد قام جمعة بآداء تلك الشخصية بمنتهى التوحد والحرفية والتمكن من أدواته التمثيلية على مستوى الشكل أو الصوت والحركة، والجمع ما بين شخصيته الرجولية ذات الصوت الخشن والأجش، وما بين مظهره الخارجى الذى يوحى بطبيعة مهنته فى التعامل مع الفتيات، من خلال كثرة ارتدائه للخواتم والسلاسل الذهبية العريضة والثقيلة الوزن، مما يبدو للمتلقى مدى اجتهاده ودراسته للشخصية .

وكان هناك أيضا مريم توموم فى شخصية "وفاء" مديرة الصالون، التى تسعى دوما إلى مضايقة اى عاملة ترى أن وجودها وتمكنها فى عملها قد يهدد وجودها هى شخصيا، فى رمزية واضحة إلى المصالح المشتركة التى تربط الكيانات ببعضها البعض، وجاء آداء مريم للشخصية فى منتهى البراعة والفهم لأبعاد الشخصية .

وهناك أيضا محمد الليثى فى دور "مهند" وهو ابن الاعلامى الكبير عمرو الليثى، وهو اكتشاف جديد للساحة الفنية لما يتمتع به من موهبة خفيفة الظل وحضور كبير على المسرح، وقد قام بآداء دور مركب وصعب به تحولات كثيرة، فهو شخصية لأحد العاملين بالصالون والذي يدعي الجنسية اللبنانية، هارباً من أهله في صعيد مصر نظراً لشذوذه الجنسى، ومن ثم ينتقل فجأة بعد أن يتكشف أمره من اللهجة اللبنانية إلى اللهجة الصعيدية – وشتان الفارق بينهما – فى سلاسة ويسر واتقان بارع للغاية مما يوحى بمدى تركيزه وحرفيته .

و هكذا تأتى باقى شخصيات العرض المسرحى سواء فى ادوار الزبائن أو العاملين بالصالون، كل شخصية ولها من السمات التى تكشف ما ورائها من جوانب خفية ورغبات ومصالح، فهناك من تحمل بطريقة غير شرعية، وهناك من تتزوج عرفيا، وجميعهم أدوا أدوارهم بمنتهى الإتقان والحرفية، حيث كانت دينا أمين موفقة فى اختياراتها إلى حد كبير فى تسكين كل ممثلة وممثل فى مكانه الصحيح من حيث الشكل والآداء .

تصميم الديكور لجون هوى وهو مصمم امريكى الجنسية، وسبق له التعاون مع المخرجة دينا أمين فى أكثر من عرض، لذا يوجد بينهم دوما رؤية مشتركة وموحدة، وله سيرة ذاتية مشرفة حول العالم كمصمم ديكور واضاءة، وفى العرض المسرحى موضوع النقد (الصالون) جاء تصميم الديكور واقعيا، عبارة عن تصميم دائرى تحوطه عدة مرايات خاصة بزبائن الصالون، وعلى يسار المسرح دولاب لكل المنتجات الخاصة بشعر السيدات، وقد حرص هوى على أن تكون محتوياته واقعية أيضا وليس مجرد دولاب فارغ، وهناك أيضا فى مقدمة اليسار نجد ركن صغير لمربع متساوى الأركان بداخله اريكة ومجموعة من المقاعد عبارة عن غرفة معيشة البنات الثلاثة بالصالون، وعلى يمين المسرح وجدنا تصميم لرصيف شارع جانبى وبجواره عمود انارة ذو اضاءة حالمة ورومانسية كما هو الحال بالافلام السينمائية الاستعراضية العالمية، حيث مكان لقاء عاملة

الصالون مع حبيبها حيث تنشأ بينهم علاقة غير شرعية، ومن اعلى السوفيتا هناك شاشة سينمائية فخمة تصعد وتهبط وقت الحاجة لتعرض المادة الفيلمية، واختار هوى أن يكون اللون الأبيض الناصع هو اللون المتسيد بالصالون بأكمله، حيث أن ذاك اللون يتفاعل مع كل تأثيرات الإضاءة ويعطى احساس بسعة المكان، كما انه يرمز إلى الأمل المنشود لدى الفتيات الثلاثة فى حياة كريمة، لذا لجأ هوى إلى الديكور المتعدد المناظر والاستخدامات، دون اللجوء إلى تغيير المناظر بين اللوحات واستقطاع وقت هام من العرض، بل أن تكون الاضاءة هى القائم بتلك الوظيفة من خلال تسليط الضوء على الحدث القائم على المسرح، وذاك هو مسرح ما بعد الحداثة فى العالم أجمع الآن، الذى يعتمد على عنصر الإضاءة فى تغيير لوحات العرض توفيرا للوقت والمجهود، لذا كان كلا من الديكور والاضاءة لجون هوى يكمل بعضهما الآخر، ويتدخلان فى وظيفة واحدة هدفها اقتناص الوقت لأجل سرعة الإيقاع، وكذا إضفاء عنصر الواقعية للعرض المسرحى .

جاءت الملابس لنرمين سعيد واقعية معبرة بدقة شديدة عن المستوى الإجتماعى للفتيات الثلاثة، وما يعانون من فقر وحرمان والبيئة الشعبية التى كانت منها نشأتهم، فجاءت ملابسهم بسيطة غير متكلفة ذات الوان هادئة تتناسب مع عاداتهم وتقاليدهم، وتبدوا من خلالها حرصهن على الحفاظ على تلك العادات بإرتدائهم الحجاب وملابس واسعة تستر اجسادهم بالكامل، على الرغم من عملهم فى صالون تجميل رواده وزبائنه من بيئة مختلفة وعادات وتقاليد مختلفة، كما جاءت ملابس العمل الخاصة بكل العاملين بالصالون عبارة عن طاقم أسود بالكامل، دلالة على سوداوية المكان والأشخاص العاملين به، بإستثناء ملابس كلا من مهند الذى يدعى الجنسية اللبنانية وحمدى صاحب الصالون، فكلاهما كانت له ملابس تميز شخصيته، الأول ملابس مهندمة عبارة عن قميص ابيض وكوفية لبنانى عند الرقبة مع بنطلون أسود دلالة على ميوله الجنسية، والثانى ملابس غير مهندمة تكسوها العديد من الاكسسوارات من السلاسل والجنازير دلالة على عشوائيته وهمجيته وعدم رقيه فى التعامل مع من حوله من النساء والرجال، لذا جاءت الملابس ملائمة تماما للحالة المسرحية .

الإخراج الموسيقى للعرض المسرحى كان من الحان محمد الليثى، فهو من وضع موسيقى العرض بجانب مشاركته كممثل فيه، وقد تميزت موسيقاه بالتنوع فى العرض المسرحى ما بين الموسيقى المعبرة عن الرومانسية، وموسيقى الإنكسار حسب الحالة والمشهد المسرحى القائم أمام المتلقى وملائمة له .

كما ساعد يوسف مصطفى كعازف للكمان فى إضفاء روح الموسيقى الحالمة على العرض والطابع الحزين والمآساوى له، إضافة إلى ثراء التنوع التمثيلى بالعرض كونه يؤدى تلك الشخصية أيضا على خشبة المسرح .

استعانت دينا أمين بعنصر السينما فى افتتاحية العرض ونهايته، كعامل داعم ومساعد لرؤيتها الإخراجية على المسرح، فوضح من خلال المادة الفيلمية التى أعدها سيف عبد النبى لبداية العرض ونهايته، مدى انحياز المخرجة للطبقة الفقيرة والمهمشة فى مجتمعنا المصرى، وذلك من خلال رؤية سينمائية مبدعة من عبد النبى بدأت من الفضاء الخارجى لكوكب الأرض، والذى بدا يقترب من الكوكب وكأنه ملاك هابط إلى الأرض بأقصى سرعته، حيث يرى المتلقى أن تلك السرعة الرهيبة تقترب بشدة من جمهورية مصر العربية، إلى أن تستقر تلك الروح الهابطة فى منطقة وسط البلد بالقاهرة، ومن حولها البسطاء والمهمشين وابتسامات الرضا والقناعة تكسو وجوهم إلى جوار ملامحهم التى يبدو عليها الشقى والتعب والحمل الثقيل، وكان أول ما وقعت عليه عين المتلقى من هؤلاء المهمشين، لعامل نظافة مسن يبتسم للكاميرا بحب وسعادة على الرغم من كل أوجاعه، وتشابهت المادة الفيلمية للنهاية أيضا مع المقدمة ولم تختلف عنها كثيرا ولكنها فقط كانت فى حالة مغادرة للكوكب على عكس الافتتاحية، تماما كما غادر الفتيات الثلاثة الصالون فى نهاية العرض المسرحى، حيث كشفت لنا المادة الفيلمية المصاحبة لغنوة متفائلة وبدون كلمة واحدة، مدى الرضا والقناعة التى يحيا فيها المصريين بإبتسامة ترحيب لا تفارق وجوههم، على الرغم من مشقة العيش والحياة وصعوباتها ومعاناتهم معها، كل ذلك عبر عنه عبد النبى بالتعاون مع المخرجة فى فيديو لا يتعدى بضعة دقائق، وبحرفية ومهارة شديدة وضحت دراما العرض المسرحى وفكرته القائمة على أحلام الفقراء والمهمشين، فكما رأينا جمال مصر من أعلى وعندما اقتربنا لمسنا مدى معاناة شعبها، هكذا أيضا كان حال "ابتهال" بطلة العرض المسرحى، حينما انتابها جمال الصالون وفخامته عندما نظرت له من الزجاج الخارجى، ولكنها عندما اقتربت وأصبحت تعمل بداخله، أدركت كم ما فيه من آلام ومعاناة تتناقض مع ذاك الجمال الخارجى .

على الرغم من أن النص المسرحى لعرض "الصالون" متعدد الشخصيات ويصل إلى 18 شخصية، إلا أن نور قبطان الكاتبة بالتعاون مع رؤية المخرجة دينا امين، قدمت لنا حبكة درامية منضبطة لم يشعر معها المتلقى بأى ملل أو أن هناك شخصية مقحمة على الأحداث، سواء كانت من العاملين بالصالون أو زبائنه، بل كانت كل شخصية لها وظيفة ودور هام فى تصاعد الحدث الدرامى بالعرض المسرحى، وبالتالى جاءت فكرة "الصالون" هنا موفقة فى إيصال الرسالة المطلوبة من العرض وتستوعب كل الشخصيات والأحداث .

فى النهاية نستخلص من تحليل العرض المسرحى "الصالون"، بأن أمين دائما ما تهتم بقضايا المرأة وخاصة المهمشين منهم، كما انها تتميز بالواقعية والجرأة فى طرح قضاياها وموضوعاتها المسرحية، ذات الأبعاد الاجتماعية التى تلمس معاناة الناس بمجتمعنا المصرى، إلى حد استعانتها ببعض الألفاظ القبيحة لغويا والتى يتداولها بعض الشباب فيما بينهم كنوع من الإعتراض على سوء المعيشة، أرى من وجهة نظرى النقدية بأن العرض لم يكن بحاجة اليها ولم تضيف له على المستوى الفنى، وذاك ما يسمى بالمحاكاة أو الواقعية المفرطة، إضافة إلى اعتمادها على الرموز غير المباشرة فى طرحها لتلك القضايا، وما أكثرها بالعرض المسرحى على مستوى كل عناصره، وتعد ابرزها هى رمزية "الصالون" نفسه وفكرته المتناقضة القائمة على الفخامة والمظهر الخارجى الأنيق الذى يوحى بالثراء، بينما قد يكون العاملين فيه أو بعض زبائنه من الفقراء والمهمشين والمقهورين، فى دلالة صريحة وواضحة عن الوطن ومعاناة مواطنيه مع مشاكله الإقتصادية، لو قمنا بربطها بخريطة مصر التى تظهر فى بداية المادة الفيلمية، لتكشف لنا المخرجة المخضرمة دينا أمين من خلال صالونها المسرحى كل المسكوت عنه، لتوجه معه جرس انذار لكل المعنيين بعدم تجاهل تلك القضايا والأمور، التى قد تبدو بسيطة فى ظاهرها لكنها خطيرة فى باطنها، والنظر لها بعين الضمير والإهتمام قبل أن تتحول مع الوقت لقنابل موقوتة تنفجر بوجه مجتمعنا المصرى، وتؤدى إلى التفكك الأسرى وضعف الانتماء بكل مستوياته، وكراهية الماضى والتمرد على الحاضر وعدم الثقة فى المستقبل .

ملاحظات حول..

فلسفة المسرح (٣)

تأليف: لورا كول أومولريكا
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

والأمر الأكثر اشكالية هو الطرق التي شجع بها تطبيق هذا التمييز بين النوع والرمز على التركيز على الأداء من حيث «الإخلاص» أو الأصالة، مع وضع فلسفة المسرح نفسها أو نماذجها في دور حارس البوابة فيما يتعلق بالمعايير (أو «معايير الإخلاص") لأداء حقيقي ل «س» من العروض . وهذا يعني أن هناك سمة أخرى مميزة للنموذج الكلاسيكي تتمثل في اهتمامه بمسألة ما الذي يعد «حقيقة للعمل» عندما يتعلق الأمر بأداء مقطوعات موسيقية معينة أو مسرحيات وما إلى ذلك. أو لكي ننقل نفس السؤال إلى مفردات التمييز بين النوع والرمز: غالبًا ما سعى علم جمال الفلسفة التحليلية إلى تحديد ما يسمح لأداء معين بأن يكون «صحيحًا» أو «أصيلًا» أو «رمزًا مُشكَّلًا بشكل صحيح» لعمل معين؛ ما الذي يجعل تفسيرًا واحدًا أكثر صدقًا للعمل من تفسير آخر؟ وعلى نحو تقليدي، كانت أصالة الأداء تعادل مدى ما يُنظر إليه على أنه يتوافق مع قصد المؤلف؛ وفي المقابل، كان هناك بعض الفلاسفة التحليليين - مثل جودمان (١٩٧٦) فيما يتعلق بسياق الموسيقى الكلاسيكية - الذين يتبنون وجهة نظر مطلقة مفادها أن الأداء لا يكون صادقًا إلا للعمل الذي يؤديه - مجرد رمز «صحيح» لنوعه - إذا اتبع الوصفات الصريحة الواردة في السيناريو أو النوتة الموسيقية، حرفيًا. وفي المقابل، فإن تطبيق متطلبات جودمان على عروض هاملت - حتى لو قبلنا إمكانية وجود حقيقة خالصة لنص مسرحي - من شأنها أن تجعل جميع العروض التي تختصر أو تعدل نص شكسبير بأي شكل من الأشكال، غير صحيحة (وهو ما ينطبق على جميعها تقريبًا، كما يلاحظ ديفيز). وهذا قبل أن نثير قضية عن أي نسخة لنص المسرحية نتحدث .

بطبيعة الحال، فإن موقف جودمان متطرف بشكل خاص. وقد انتقد كل من هاميلتون وسولتز فشل البدائل المفترضة لهذا «النموذج الكلاسيكي» للعلاقة بين النص والأداء - مثل «نموذج النصين» المرتبط في المقام الأول بالمنهج السيميوطيقي في المسرح - في الإفلات من الفكرة الإلزامية «لمعايير الإخلاص». وعلى نحو مماثل، لا أنكر أن الفلاسفة التحليليين يختلفون في تعريفاتهم وفهمهم للأنواع (حيث أن المجموعات، والأنواع، والفئات، والقوانين، أو الكليات هي مجرد بعض التسميات الأكثر تأثيرًا)، وهناك أيضًا من يتساءل عما إذا كان مفهوم النوع له أي قيمة تفسيرية على الإطلاق. ولكن سواء كانوا يفكرون بمصطلحات أفلاطونية أم لا - في الفلسفة باعتبارها قادرة على الرؤية وراء المظهر المادي للرموز (العروض) إلى الأنواع المثالية (الأعمال) التي تجسدها - فإن ما يبقى دون تغيير، من منظور لارويل، هو التموضع الذاتي للفيلسوف كسلطة متعالية. وفي هذا الصدد، وفيما يلي، فإنني أقل اهتمامًا بالتسلسل الهرمي بين النص والأداء الذي سعت الفلسفة التحليلية للمسرح بلا هوادة إلى معالجته (على سبيل المثال، من وجهة نظر «معايير الإخلاص» ونقدها)، وأكثر اهتمامًا بالتسلسل الهرمي بين الفلسفة والمسرح: بين أسلوب الفكر والمعرفة الذي تفترضه فلسفة المسرح لنفسها وما تنسب إليه (مع كون فعل التعيين نفسه نقطة خلافية). وهذا يعني أنه في حين طورت الفلسفة التحليلية للمسرح نقدها الشامل الخاص لفكرة أن الأداء هو بالضرورة «أداء لعمل معين» (لعمل مستقل، مثل نص مسرحي، وجميع قضايا التسلسل الهرمي والتحديد التي يميل مثل هذا النموذج إلى تضمينها من حيث العلاقة بين النص والعرض)، فمن الممكن القول إنها كانت غير نقدية بشكل ملحوظ لموقفها الخاص كـ"فلسفة لعرض معين». أو مرة أخرى، على الرغم من أن علم الجمال التحليلي يوفر المصادر اللازمة لنقد أنواع التسلسل الهرمي لـ «التكوين» على «التنفيذ» التي ينطوي عليها تطبيق نماذج «المستويين» على الأداء، فمن الممكن القول إن الاهتمام بأشكال القوة والتقويم المتضمنة في التعريف الفلسفي لهوية المسرح نفسه لا تزال محدودًة.

رابعا فلسفة التعريف

ولكن كما لاحظنا، هناك مجموعة واسعة من الفهم للعمل الفلسفي المشارك في فعل التعريف - ليس كلها معنية بالجوهر والوجود. وبهذا المعنى، كانت التعريفات نفسها أيضًا «موضوعات» للتأمل الفلسفي في الجماليات التحليلية أيضًا - مع إيلاء اهتمام شبه نحتي لخصائصها المادية (باعتبارها «جامدة» أو «مرنة» إلى حد ما)واهتمام خاص بحدودها. وعلى الرغم من أن العديد من هذه الحجج المادية قد يعد «استعارات»، فربما نعتبرها أيضًا أكثر حرفية

من حيث كيفية تحرك مادية الفلسفات المسرحية المختلفة وسلوكها وتصرفها فيما يتعلق بأشكال مادية أخرى من الفكر. وبشكل تقليدي، نفهم أن التعريفات تمكن من التمييز؛ ومن المفترض أنها تخدم في وصف وتمييز وتصنيف أنواع مختلفة من الظواهر - على سبيل المثال، أنواع مختلفة من العمليات الإبداعية أو الأشكال المسرحية. ولكي تخدم هذه الوظيفة، فلابد أن تكون قوية بما فيه الكفاية، باستخدام مصطلح تبناه هاملتون؛ وإذا كانت التعريفات فضفاضة أو مفتوحة للغاية فإنها تفشل في خدمة هذه الوظيفة التمييزية ـ السماح لأي شيء وكل شيء بأن يقع ضمن نطاقها. ومع ذلك، فإن التعريف القوي أو الثابت أو المقيد للغاية قد يستبعد أمثلة مضادة جديرة بالاهتمام، حاليا ومستقبلا؛ أو في الواقع «يمارس تأثيراً خانقًا على الإبداع الفني»، وإن كان بشكل غير مباشر. على سبيل المثال، يصف وودروف تعريفه الخاص للمسرح بأنه يتمتع «بحدود ناعمة» تسمح لظواهر معينة بالعمل على الحدود بين المسرح وأشياء أخرى، والواقع أن العديد من الفلاسفة في المجال الأوسع لعلم جمال الفلسفة التحليلية اقترحوا أن يتم تقويم التعريفات على أساس اعترافها بمثل هذه «الحالات الحدودية» باعتبارها سمة من سمات الممارسة الإبداعية .

ومع ذلك، هناك دائرة جدلية هنا، فبقدر «الوضوح» المتصور أو الطبيعة غير المثيرة للجدال لأي «مثال» للمسرح، أو الجدارة الواضحة لأي «مثال مضاد»، فانه لن يكون أبدًا بديهيًا أو مُعطى ببساطة، ولكنه يعتمد على الاعتراف به على هذا النحو وفقًا لتعريف محدد للمسرح. وبالتالي، فإن الحكم على فائدة تعريف معين - مدى نجاحه أو «صموده» - لا يمكن إصداره إلا على أساس تطبيق فكرة موجودة حول ماهية المسرح، والتي تظل غير قابلة للشك. فعند ديفيز، على سبيل المثال، يتم تقييم التعريف - كمجموعة من الشروط التي يجب أن يتوافق معها المثال بالضرورة حتى يتم تعريفه على هذا النحو - على أساس قدرته على تحمل الأمثلة المضادة؛ «ويسقط إذا كان بوسعنا أن نجد «مثالاً لا يقبل الجدل» لما يحدده ويفشل في تلبية أحد الشروط المحددة. على نحو مماثل، يبدو أن صياغة ووديروف لمشروعه تشير إلى الطرق التي تنطوي بها فلسفة المسرح غالبًا على «بحث» يحدده قرار مسبق بشأن ما سنجده، بدلاً من فعل اكتشاف أو اختراع حقيقي: «أطروحتي القائلة بأن المسرح ضروري تعني أنه عالمي ثقافيًا - وأنه يمكن العثور عليه في كل ثقافة. وإذا كان «الشيء» الذي أبحث عنه عالميًا ثقافيًا، فيجب أن يكون من الصعب تحديده بمصطلحات خاصة بثقافة أو أخرى». وللزعم بأن المسرح هو شيء تحتاجه كل الثقافات البشرية، لم يستطع ووديروف أن يتبنى تعريفًا مقيدًا للمسرح بناءً على ما يسميه «المسرح الفني في التقليد الأوروبي». ولكن أي من هذه السمات في فلسفة ووديروف تأتي أولاً: الانفتاح على تعريف موسع للمسرح (وهو ما تتطلبه الحجة)، أم الرغبة في تقديم الحجة لصالح عالمية المسرح (وهو ما يستلزم التعريف الموسع)؟ .

بالطبع، قد نحتج على ذلك بأن الفلسفة ا التحليلية للمسرح تهرب من هذه القضايا من خلال «النقاش» المشهور الذي تدعي أنها ترعاه داخل مجتمعاتها. وهذا يعني أن علم الفلسفي - مثله كمثل فروع أخرى من الفلسفة الأنجلو أمريكية - غالبًا ما تبدو فخورة وتضع قيمة كبيرة على قيمة الحجج بين الفلاسفة لتطوير فهمنا لظواهر مثل الأداء المسرحي. ومن المؤكد أن تعريف المسرح الذي قدمه أحد

فلاسفتنا هنا يمكن تحديه بالفعل من خلال «الأمثلة» أو «الأمثلة المضادة» المأخوذة من آخر. فعلى سبيل المثال، يزعم ووديروف أننا «لا نحتاج إلا إلى أنفسنا في المسرح. فالمسرح هو فعل بشري نشاهده «. وعلى النقيض من ذلك، يتعامل كل من شتيرن وهاملتون مع ما قد يُعد سوابق تاريخية، ففي حالة شتيرن، هناك احتمالات مستقبلية لشيء مثل «مسرح بدون بشر» أو على الأقل بدون مؤدين بشر. وبهذا المعنى، في حين تُقدَّم تعريفات المسرح غالبًا كنقطة انطلاق ضرورية يمكن من خلالها «المضي قدمًا» في الحجة، فإن المصطلحات التي يتم بها صياغة التعريفات نفسها تتطلب التعريف، وما إلى ذلك، في عملية لا نهاية لها على ما يبدو. على سبيل المثال، يجب على ووديروف أن يشرح ما يعنيه بـ «الفعل» و"المراقبة» و"الإنسان» بطرق يمكن الطعن فيها جميعًا على أساس مفاهيم مختلفة لمثل هذه المصطلحات أو من خلال إدخال تمايزات داخل المصطلحات وفقًا لـ «أنواع» مختلفة من المراقبة .

من جانبه، يقترح جون أومويلاركا مفهومًا للتعريفات المتغيرة باستمرار: تلك التي تعمل «كتعريفات بنعنى ما» وتمثل مقاومة مادية للتعريف الإيجابي والتحديد المفاهيمي والانفتاح على ما هو غير متوقع أو لا يمكن التنبؤ به. ويقترح أن ما نحتاج إليه هو «تعريف للفلسفة والفكر قابل للتغيير بما يكفي لاستيعاب أشكال جديدة جذرية من التفكير من مصادر غير فلسفية» والتي تشمل المسرح والأداء. وقد يقترح زملاء في الفلسفة التحليلية أن هناك بالفعل أوجه تشابه (حتى سوابق طويلة الأمد) لمثل هذا التفكير داخل الجماليات الفلسفية - على سبيل المثال، في «حجة المفهوم المفتوح» . ولكن هناك اختلافات، كما أظن، سواء من حيث كيفية فهم حركة التوسع أو الانفتاح المفاهيمي في كل من هذه الحالات، أو فيما «يحفز» مثل هذا التوسع. ففي تصور أو ماويلاركا، وفي تصورنا الخاص، يمكن فهم التوسع المفاهيمي أو التعريفي من خلال هنري برجسون وكذلك لارويل ــ ليس باعتباره توسعاً كمياً فحسب حيث يشمل المفهوم المزيد من الحالات داخل نفسه دون أن يتغير ظاهرياً، بل كنتيجة لتوسع أو «انقطاع» نوعي يحول أو يحور هوية المفهوم تماماً. ومثل هذا التوسع ليس مسألة «قرار» واعي من جانب المفكر، بل هو أكثر من مجرد تأثير لموقف أكثر تجسيداً أو «موقف» عملي. إن الخطر الكامن في طريقة التفكير السابقة هو أن الجديد ـ نوع جديد من المسرح، على سبيل المثال، يفرض ضغوطاً على مفهومنا للمسرح ـ يتم ببساطة دمجه أو استيعابه في تعريف ـ وفقاً لبادرة من التجانس أو التملك. لقد سُمِح للمسرح الجديد بالدخول، ولكن فقط على أساس قمع ما جعله ـ على ما يبدو ـ مستبعداً أو جديداً في المقام الأول. أو مرة أخرى، فإن المبالغة في تقدير «القرار» القرار بأن هذه الظاهرة الجديدة أو هذا التغيير الجديد في ممارسة المسرح يتطلب توسيع مفهومنا للمسرح (في حين لم يتطلبه غيره أو السابقون) ـ يخاطر بترك المعايير التي ـ التي ـ من شأنها ـ تمكيننا من اتخاذ مثل هذا القرار في المقام الأول ـ دون مساءلة. فما الذي يسمح للفيلسوف المسرحي بأن ينظر إلى ممارسة ما باعتبارها تتطلب توسيعاً تعريفياً، باعتبارها تتطلب الإدماج؟ يبدو لي أن العمليات غير المحسوسة التي تولد قراراتنا - حول ما يجب تضمينه في مفاهيمنا للمسرح والفلسفة - تتطلب طريقة مختلفة للتفكير في ممارسة الشمولية، إذا كان هذا هو هدفنا المشترك بالفعل. بطبيعة الحال، قد يتساءل المرء بشكل معقول لماذا تكون المناهج الفلسفية للتعريف مهمة من وجهة نظر ممارسة المسرح. ما الغرض النهائي من التعريفات؟ ما هي التأثيرات المادية التي قد تخلفها على المسرح، إن وجدت؟ كما ناقشت أنا وآنا باكيس مؤخرًا، يبدو من غير المرجح أن يكون لما يعرفه الفلاسفة بأنه «مسرح» (باعتباره مختلفًا عن «الرقص» أو أشكال العمل «غير الفنية") أي تأثير مباشر على أنواع ممارسات المسرح التي تتلقى تمويلًا عامًا أو يتم برمجتها من قبل المؤسسات الكبرى. فهل كان مجرد الغطرسة أو الأهمية الذاتية المبالغ فيها، إذن، هو الذي سمح لريتشارد شيشنر، عندما كان يطور روايته الواسعة النطاق للأداء، بالقول: «أريد أن أعمل على توسيع تعريف المسرح حتى يمكن توسيع ممارسة المسرح

والعكس صحيح"؟ ومع ذلك، فمن الواضح أن ما قيل وكُتب عن المسرح - بما في ذلك في شكل فلسفة المسرح - كان له تاريخيًا تأثيرات مادية كبيرة على ممارسته وكذلك العكس. يوضح كتاب ديفيد كورنهابر (٢٠١٦) الممتاز الأخير حول المعاملة بالمثل (بشكل أكثر أو أقل مباشرة) بين نيتشه وتطور الدراما الحديثة ذلك. ما يهم، كما ناقش باوي (٢٠٠٧) فيما يتعلق بالموسيقى والفلسفة، هو أن نفكر من حيث «علاقة ثنائية الاتجاه معقدة» بدلاً من علاقة أحادية الجانب حيث يكون دور الفلسفة هو تحديد وتعريف (سواء كان مقنعًا باسم «الوصف» أو «البصيرة» الوجودية المتميزة) طبيعة ممارسة المسرح دون وجود مثل هذا التحديد الذي يعمل في الاتجاه الآخر: الفلسفة من خلال المسرح.

اذا كانت هذه الفلسفة قد وضعت نفسها في بعض الأحيان في وضع فريد يسمح لها بإنتاج معرفة موثوقة بعلم الوجود المسرحي، فقد ألقت بنفسها أيضًا في دور منقذ المسرح ووضعت فعل التعريف كجانب أساسي من هذه المهمة البطولية. في حالة وودروف، يتم تقديم هذا على أنه مواجهة درامية بين المسرح والسينما، حيث يتم تصوير الفيلم على أنه « نقل الجمهور من المسارح إلى المجمعات السينمائية». يقترح وودروف أن الفلاسفة «بحاجة إلى الدفاع عن المسرح ضد فكرة أنه غير ذي صلة، وأنه فن نخبوي يحتضر [...] في ثقافة منسجمة فقط مع السينما والتلفزيون». ويمكنهم القيام بذلك من خلال تحديد خصائصه الأساسية، من خلال شكل «ما هيته ...» من التساؤل: «ما هو المسرح، بصرف النظر عن السيناريو أو شيء يمكن القيام به في الفيلم؟ ولماذا كان مهمًا بالنسبة لنا؟ «إذا عرفنا الإجابات، فسنعرف ما إذا كان علينا أن نناشد ببقاء المسرح». وعلى أساس هذا الموقف، من الواضح أن وودروف لا يستطيع الانخراط في المسرح الوسائطي الجديد واستخدام التقنيات السينمائية في المسرح من قبل فرق مثل المجموعة البريطانية ١٩٢٧ التي قد يثبت أنها بذلت الكثير لجلب جمهور جديد وأكبر إلى المسارح (وحتى من خلال المجمعات السينمائية نظرًا لشعبية ظواهر مثل NTLive). وربما يكون وودروف أيضًا الأكثر صخبًا بشأن الحاجة إلى التعريف الفلسفي للمسرح في هذا الصدد من أجل الحماية من النسبية: كابوس ما بعد الحداثة حيث «كل شيء مباح» وحيث يمكن تسمية أي شيء وكل شيء بأنه المسرح أو الفلسفة أو الفكر. وفقًا لوودروف، على سبيل المثال، نحتاج إلى «معايير واضحة» تمكننا من تحديد ما إذا كان الأداء الذي نشاهده «هو هاملت أم لا» - على الرغم من أنه يعترف بإمكانية وجود حالات حدودية ليست هاملت، ولكنها أيضا هاملت .

خامسا : التعريف والوصف والتقويم

ولكن من الواضح أن البعض قد يعترض بأن التعريفات الفلسفية للمسرح، لا تُفهم كلها في اطار مفهوم الجوهر عتيق الطراز . والواقع أن سولتز يصر على أن الفلاسفة التحليليين المعاصرين لم يعودوا يسعون إلى «تعريف جوهر الفن أو التجربة الجمالية الخالدة». ويدرك فلاسفة المسرح أن المسرح متنوع ومتغير باستمرار، وبالتالي يتجنبون محاولة وضع تعريفات للمسرح قد تنطبق على الجميع وفي كل الأوقات. على سبيل المثال، يلفت ستيرن الانتباه إلى التحديات التي يفرضها المسرح على «الوصف": ويشير إلى عدم احتمالية تقديم «تعريف وصفي مرض يلتقط بالضبط ما يجعل شيئًا ما «مسرحًا» نظرًا للتعقيد التاريخي «المتعدد الأوجه» للظاهرة (ومع ذلك قد نلاحظ أنه لا يزال هناك «شيء» هنا: شيء ما يجعل المسرح مسرحًا حتى لو تم تقديمه على أنه غير قابل إلى الوصف الفلسفي المباشر). وعلى نحو مماثل، يذهب هاملتون إلى حد اقتراح عدم إمكانية وضع تعريف لممارسة المسرح: «المشكلة التقنية هي أنه بالنسبة لأي تعريف معقول لـ"المسرح»، كما هو الحال بالنسبة لـ"الأداء»، فإن الأمثلة المضادة المعقولة ممكنة بنفس القدر، بل وربما مرجحة». وعلى سبيل المثال، يقترح هاملتون أن أي تعريف يميز المسرح من خلال تقديمه لمؤدين أحياء «يستبعد بوضوح العرائس، وهو شكل مسرحي قياسي إلى حد ما في أوروبا وآسيا». وحتى إذا قمنا بتوسيع التعريف ليشمل «المؤدين أو الأشياء المصنوعة لتتصرف مثلهم»، كما يلاحظ، فإننا نستبعد بالضرورة حالات مهمة من المسرح المستقبلي. ولكن في هذا الصدد، فإن مقاومتي للتعريف مختلفة إلى حد ما: أفكر بشكل أقل من حيث العطية المفترضة لـ «الأمثلة المضادة المعقولة»، وأكثر من حيث الدائرية الظاهرية للمنطق حيث يتم إثبات قيمة التعريف على أساس الأمثلة المضادة، والتي تتطلب هي نفسها تعريفًا من أجل الاعتراف بها على هذا النحو. ولكن ما هي المعايير التي يمكن استخدامها لتحديد المثال المضاد: المسرح المستقبلي بدون ممثلين كمسرح (وليس أي نوع آخر من الأحداث)؛ والعرائس ليست فقط كمسرح ولكن كمسرح «حقيقي» (مسرح ملائم لا يقل عن أي شكل آخر)؟ .

وعلى نحو مماثل، يزعم سالتز أنه على الرغم من أن «الثورة ما بعد البنيوية» كان لها تأثير أكبر وأكثر مباشرة على العلماء الأنجلو أميركيين في الأدب والفنون، إلا أنه بحلول أوائل التسعينيات كان النفور المماثل من النظريات الشاملة والسرديات الكبرى قد ترسخت في الجماليات الفلسفية التحليلية أيضًا. على سبيل المثال، يستشهد بالخطاب الرئاسي الذي ألقاه بيتر كيفي أمام الجمعية الأميركية لعلم الجمال في عام ١٩٩٣ كدليل على استعداد هذا المجال للتخلي عن «النهج من أعلى إلى أسفل» في التعامل مع الفنون:

إن التقدم في فلسفة الفن في المستقبل القريب لن يتحقق من خلال التنظير على نحو واسع النطاق، بل من خلال الفحص الفلسفي الدقيق والمبتكر للفنون الفردية ومشاكلها الفردية. لم يعد بوسعنا أن نحوم فوق موضوعنا مثل الآلهة من الآلات، فنمنح الممارسة النظرية في جهل سام وأحيانًا حتى متبجح بما يحدث في الأوساخ والفوضى في الورشة.

ومع ذلك، قد يُنظر إلى هذا الإعلان ذاته على أنه يحافظ على سلطة متجاوزة للفلسفة بقدر ما يقرر، منذ البداية، أن ما يوجد هو «فنون فردية» مع «مشاكل فردية» (بدلاً من، على سبيل المثال، الممارسات الهجينة أو متعددة الوسائط، أو الفنون متعددة التخصصات، أو الأعمال التي قد تضع نفسها في سياقات فنية ولكنها تستعير أشكالاً من المجتمع بدلاً من افتراض وجود خط فاصل واضح بين التخصصات الإبداعية القياسية والحياة اليومية). وبينما يؤيد كيفي Kivey المعرفة الأساسية للممارسة، فإن المنطق الذي يعبر من خلاله عن هذه المعرفة يبدو أنه يشير إلى أنها ستتولد بطريقة متكررة أو دائرية، حيث «تجد» فلسفة الفن فردية الفنون التي تسعى إليها. وعلى نحو مماثل، ورغم الدعوة إلى عودة فلاسفة الفن إلى الأرض من أجل خلق نظرية على أساس علاقة أوثق بالممارسة، فإن هذه الدعوة لا تزال تُعبَّر عنها بعبارات تبدو وكأنها تفترض أن «التدقيق الفلسفي» أو التنظير لا يجري بالفعل، بشكل متأصل، في «قذارة وفوضى الورشة» المزعومة. ولكن من المؤكد أن «نزول» أو هبوط الفيلسوف الحقيقي (دون أي ارتباط مهين بحركة الهبوط) لا يتعلق بتلويث يديه، بل بالتشكيك في افتراضه ذاته لفوضى الممارسة (والفصل بين هذه الفوضى والوضوح المفترض أن توفره الفلسفة).

وفيما يتصل بهذا، قد يعترض البعض أيضًا بأن الفلاسفة يدركون بشكل متزايد أن التعريفات تتسم بطبيعة معيارية حتمية وليست وصفية بحتة. ورغم أن مثل هذه النظرة تعيدنا إلى مسألة القيم المضمنة في اختياره الخاص لـ «الأمثلة»، فإن ستيرن محق في ملاحظته أن: «المناقشات حول تعريفات المسرح غالبًا ما تكون في الواقع مناقشات حول ما يهم وما يجب أن يكون مهمًا». وهذا يعني، كما يقترح ستيرن: أن «أولئك الذين يقدمون تعريفًا للمسرح غالبًا ما لا يحاولون حقًا تضمين كل ما يمكن اعتباره مسرحًا؛ وغالبًا ما يكون لديهم هدف جمالي أو فلسفي معين في ذهنهم - وجهة نظر معينة لما يجب أن يكون عليه المسرح، بدلاً من سرد وصفي لما هو عليه». وكما أن تاريخ المسرح ليس وصفًا محايدًا لممارسة ثقافية، فلا يمكن اعتبار فلسفة المسرح غير سياسية أو خالية من علاقات القوة والاتفاقيات التي تقاومها وتعززها (وهذا لا يعني ادعاء أي سلطة سياسية مباشرة للفلسفة الأكاديمية أو سلطة مباشرة أو فورية على ممارسة المسرح للفلسفة التحليلية للمسرح). إن لفت الانتباه إلى المدى الذي تصل إليه «كيف تصبح الأشياء»، أو كيف يتم اعتبارها كما تدعي، هو مسألة اتفاقية، والتوزيع غير المتكافئ للسلطة هو شيء قيم في حد ذاته هنا، ربما - بحيث قد يرحب المرء بإشارة سالتز إلى الاتفاقيات المتعددة والمتغيرة التي قد تسمح بأداء معين بأن يُحسب على أنه أداء لهاملت لجمهور واحد ولكن ليس لجمهور آخر.

والواقع أن بعض الفلاسفة على استعداد للوضوح وعدم الاعتذار عن هذه الأجندة المعيارية. على سبيل المثال، لا يخفي وودروف حقيقة مفادها أن تعريفه للمسرح يهدف إلى دعم هدفه «توفير نظرية خلفية منهجية لأحكام القيمة» وفي النهاية، الادعاء بأن «الأداء الجيد لمسرحية أنتيجون أفضل كمسرح من مباراة كرة قدم نموذجية» على الرغم من استعداده لتعريف كليهما كمسرح. والواقع أن عدم الفصل بين التعريف والتقييم واضح بشكل خاص في عمل وودروف ـ ويرجع هذا جزئياً إلى أنه يتناول هذا الموضوع بوعي، ولكن أيضاً بسبب الآثار المزعجة للقيم المضمنة في تعريفه للمسرح والمسرح الجيد. وبالاستعانة بنموذج علمي للتصنيف، يقترح وودروف أن «العينة الجيدة هي العينة التي يمكنك من خلالها التعرف على طبيعة النوع. ويحدد التعريف طبيعة نوع معين من الأشياء. [...] ويترتب على ذلك أن العينة الجيدة تشكل توضيحاً جيداً للتعريف». بالتالي، يؤكد وودروف أن مشروع التعريف هو أيضًا مشروع تقييم؛ «إن تعريف الأشياء ليس بريئًا»، فهو يتضمن حكمًا على ما يميز العينة «الجيدة» عن «السيئة» أو على الأقل «الأفضل» أو «الأسوأ» (على سبيل المثال، من النوع البشري)، وتمييز الأمثلة التي يجب أن نتعلم منها والتي يجب أن نرفضها باعتبارها شذوذًا مضللًا. وتطفو الطبيعة المزعجة لهذه البادرة على السطح عندما يتضح أن حكم وودروف على الشخصيات المسرحية الأفضل والأسوأ يرقى أيضًا إلى تقييم الأشخاص الأفضل والأسوأ (أو ربما حتى عينات أكثر أو أقل صحة من الإنسانية) - حيث يتم تقييم العقل و"العقل السليم» على الجنون؛ والتماسك والاتساق (وإن لم يكن القدرة على التنبؤ) على عدم التماسك والعشوائية؛

«الأحرار» على أولئك الذين يحكم على حياتهم بأنها محددة بقوى داخلية أو خارجية . البشر الصالحون هم أولئك الذين يتخذون خيارات «تنبع من عقل في حالة عمل»، ومثل الشخصيات الصالحة، فهم أولئك الذين يحبون ويُحَبُّون. لذا يبدو أن الضمير يشير إلى أن المجانين والمضطهدين وغير المحبوبين يشكلون شخصيات أقل جودة وأمثلة أسوأ للإنسانية (وإن كان هذا بالنسبة لوودروف مسألة «رؤية». أي أن ما يهم هو ما إذا كنا قادرين على رؤية أو تخيل الشخصية أو الشخص على أنه يتمتع بهذه الصفات سواء كان يتمتع بها «حقيقة» أم لا .

المعرفة الفلسفية للمسرح مقابل المسرح كمعرفة

إذا كان لمفهوم اللا فلسفة non-philosophy عند لارويل فرضية تأسيسية، فهي التخلي عن التأسيس نفسه لصالح «تعدد المعرفة». وبينما افترضت الفلسفة غالبًا مكانة خاصة لنفسها فيما يتعلق بتحديد وترتيب المعارف الأخرى - وهي سلطة مميزة للتمييز بين المعارف وتسلسلها الهرمي والتي تثبت في حد ذاتها افتراضًا لموقف تسلسلي - تزعم اللا فلسفة أن «المعرفة - بما في ذلك الفلسفة - يجب أن تصبح جميعها متساوية في النوع العام، مع الحفاظ على اختلافها في التقنية التأديبية والمادية». وفي هذا الصدد، لا تُعَد اللا فلسفة لفتة متجانسة. فهناك خصوصية للعمليات المادية للمسرح والأداء، على سبيل المثال؛ ولكن جعل هذه الأمور مساوية للفلسفة هو على وجه التحديد يعني حرمان الأخيرة من سلطة اتخاذ القرار بشأن طبيعة وأساس الاختلافات بين التخصصات مسبقًا.

وعلى النقيض من ذلك، لا تزال فلسفة المسرح المعاصرة تنسب لنفسها نوعًا خاصًا من البصيرة في المسرح - في طبيعته الأساسية - والتي غالبًا ما يتم تأطيرها على أنها متميزة عن ممارسة المسرح نفسها أو أشكال أخرى من دراسات المسرح أو غير متاحة لها. يتم التعبير عن ذلك باستخدام مجموعة متنوعة من الاستعارات البصرية المكانية - حيث يُفهم أن الفلسفة «تنير» أو «تلقي الضوء» على المسرح، لتوضيح وتحديد «المفاهيم العميقة» أو «الهندسة المعمارية المفاهيمية» التي يُقال إنها تسبق ممارسة المسرح وتجعلها ممكنة. في بعض الأحيان، يكون هذا إشكاليًا بقدر ما يبدو أنه ينكر أي سلطات مكافئة لممارسة المسرح نفسها - غالبًا ما يعزز التناقضات بين الاستقصاء والفعل، والتفكير والفعل، وكذلك في حالة زامير، الخبرة أو الوجود والمعرفة. على سبيل المثال، على الرغم من استعداده لوصف أشياء مثل الرياضيات أو التاريخ بأنها «ممارسات استقصائية»، يصر كارول على محاذاة المسرح مع الرياضة، مدعيًا أن كلاهما «في المقام الأول مسألة صنع وفعل، وليس مسألة استقصاء محض». تتناقض مثل هذه الحجج بشكل صارخ مع الفرضية الأساسية لمبادرة «الممارسة كبحث": أن الصنع والفعل يمكن أن يشكلا أشكالاً من الاستقصاء في حد ذاتهما. وبالمثل، يخلص ديفيز - على الرغم من دعمه لانخراط الفلاسفة في الأمثلة التجريبية للممارسة - في النهاية إلى أن: «مبدأنا المنهجي العام ينصحنا بالنظر إلى الممارسة الفنية للحصول على التوجيه، مع تحميل هذه الممارسة المسؤولية عن التأمل العقلاني» على افتراض أن الممارسة الفنية لا تشمل التأمل العقلاني في حد ذاتها .

إن ولادة الممارسة باعتبارها بحثاً تشكل أهمية بالغة هنا. ومن الممكن أن نضع هذا التطور بدوره في سياق الحجج القائمة منذ فترة طويلة داخل الفلسفة فيما يتصل بالعلاقة بين الفن والمعرفة ـ أو في سياق المناقشات حول ما إذا كانت قيمة

الفنون، بما في ذلك المسرح، تكمن في المشاعر والمتع التي قد يُنظَر إليها على أنها تنتجها أو في المعرفة التي قد يُنظَر إليها على أنها توفرها لكل من المبدعين والجمهور. ولكن الاقتراح الجذري المحتمل للممارسة باعتبارها بحثاً ـ أو المسرح باعتباره إنتاجاً للمعرفة (الذي يتطلب بكل تأكيد فكرة المشاعر والمتع باعتبارها أشكالاً من أشكال المعرفة) ـ لا يبدو أنه ترك انطباعاً حتى الآن داخل فلسفة المسرح.

ومن منظور لارويل، في الواقع، قد نلاحظ الطرق التي سعى بها المسرح نفسه إلى العمل كـ «فلسفة» - أي كسلطة متعالية. وفي هذا الصدد، ليست الفلسفة (الانضباط) وحدها، بل والمسرح أيضًا هو الذي افترض لنفسه القدرة على نوع مميز من «الرؤية» الميتافيزيقية أو غير ذلك، فيما يتعلق بالواقع. على سبيل المثال، في عام ٢٠٠٠، قدم الفيلسوف ألدو تاسي ورقة أشار فيها إلى المفارقة المتمثلة في أنه: «في نفس اللحظة التي تركز فيها الفلسفة جهودها على جلب الميتافيزيقيا إلى «غايتها»، تجد الميتافيزيقيا نفسها مزدهرة في المسرح، الذي يتحدث عن نفسه باعتباره «ميتافيزيقيا في العمل» وينشر أطروحات تحمل عناوين مثل «فعل الوجود: نحو نظرية التمثيل» (تاسي ٢٠٠٠: صفحة رقم). في سلسلة نسب تمتد من كتاب أرتو «المسرح ونظيره» إلى نص المخرج والكاتب المسرحي الأمريكي تشارلز مارويتز عام ١٩٧٨، و يلاحظ تاسي أن:

لقد أعاد المسرح تعريف نفسه في المائة عام الأخيرة. فقد رفض بحزم كل الاتفاقيات التي سعت إلى التحكم في أدائه مسبقًا، متجاوزًا بذلك استعارة الكتاب. لقد اكتسب المسرح مرة أخرى ثقلًا ميتافيزيقيًا [...] معلنًا أن هدفه هو «التوفيق بيننا فلسفيًا والوجود».

في حالة أرتو ــ حتى لو قبلنا أن هدف مسرح القسوة الميتافيزيقي كان شكلاً من أشكال «الحضور التفاضلي»، وليس مجرد حضور قابل للتفكيك ــ فإنه لا يزال يفترض في حد ذاته قوة استثنائية للمس الواقع وإظهار طبيعته الحقيقية. وبهذا المعنى، كما يقترح لارويل (٢٠١١) فيما يتصل بالتصوير الفوتوغرافي، فإن فلسفة المسرح غير القياسية لن تكون ببساطة مسألة عكس وضع المسرح والفلسفة فيما يتصل بالوجود أو إعادة تأكيدهما كمتنافسين من حيث قوتهما النسبية لالتقاط الواقع في شكله الأكثر جوهرية. ما يهم على الجانبين هو التخلي ــ مرة أخرى، في كل سياق جديد ــ عن ادعاءات تحقيق «الواقع الأصدق» إما من خلال المسرح أو الفلسفة، ورفض أنواع الهيمنة التي تمارسها مثل هذه الادعاءات.

وعلى نحو مماثل، فإن لا فلسفة لارويل ليست مجرد تكرار للنقد الكانطي للميتافيزيقا، ولا حتى «النقد الفلسفي الداخلي» للفلسفة باعتبارها مرآة للواقع - سواء من خلال فيشته، أو هوسرل، أو فيتجنشتاين، أو هايدجر، أو ليفيناس. وهذا يعني، تمامًا كما يحتوي المسرح بوضوح على نقد داخلي طويل الأمد لفكرة قدرته على حمل مرآة غير مشوهة أو «غير منكسرة» للطبيعة، فإن لارويل لا ينازع في أن تاريخ الفلسفة يحتوي على عدد لا يحصى من الاستكشافات لحدود تمثيلاتها الخاصة للواقع. ومع ذلك، يقترح أوماويلاركا وسميث أن أهمية مشروع لارويل تكمن في مدى توسيعه لمثل هذا النقد إلى ما هو أبعد من الميتافيزيقا، ليشمل «كل ما يسمى بالفكر الفلسفي، الميتافيزيقي وغير الميتافيزيقي». وعلى نفس المنوال، ليس الأمر أن المشكلة التي تسعى الفلسفة غير الفلسفية إلى معالجتها قد «حُلت» بالفعل من قبل ما يسمى فلسفات الاختلاف بقدر ما تميل هذه الفلسفات أيضًا إلى وضع تعريفها الخاص للفكر الفلسفي الحقيقي (مهما كان عاطفيًا أو داخليًا) باعتباره تفسيرًا مميزًا للواقع. حتى موقف باديو المتعلق المساواة ظاهريًا تجاه المسرح كشكل من أشكال التفكير الذي يحدد الفلسفة، على سبيل المثال، يخفي الطريقة التي يحتفظ بها لفلسفته بالوظيفة العليا لـ «فكر الفكر» ومثاله الأعلى.

• نشرت هذه المقالة ضمن مطبوعات DE GRUYTER 2018

• لورا كول اومولیركا تعمل حاليا محاضرة ورئيس قسم العلوم التربوية بأكاديمية المسرح والرقص في أمستردام بهولندا .

تاريخ مسرح نجيب الريحاني
وتفاصيله المجهولة (الأخيرة)

نجيب الريحاني .. مات !!

مات نجيب الريحاني في الثامن من يونية عام ١٩٤٩، ونشرت أغلب الصحف والمجلات خبر الوفاة في اليوم التالي، ومنها جريدة «البلاغ» التي قالت تحت عنوان «قضى الرجل الذي أضحك الملايين أربعين سنة .. نجيب الريحاني يغيبه الموت»:

نجيب الريحانى فى آخر أيامه

سيد علي إسماعيل

كانت فرقة الأستاذ نجيب الريحاني قد سافرت في نهاية الشهر الماضي إلى مدينة الإسكندرية لإحياء عدة حفلات. وكانت نيّة الأستاذ نجيب الريحاني متجهة إلى السفر إلى أوروبا، لعرض نفسه على الأطباء الأخصائيين في القلب وفي أمراض الصدر، حتى إذا ما انتهى من الاستشارات الطبية، قصد إلى أحد البلدان الصحية، للاستجمام والراحة استعداداً للموسم القادم. ولهذا رفض عرضاً لإقامة موسم تمثيلي صيفي في الإسكندرية في شهري يوليو وأغسطس، كان سيربح منه ما يقرب من أربعة آلاف جنيه تقريباً. فقد تقدم إليه أحد المتعهدين وطلب منه تمثيل ستين حفلة بأجر قدره مائة جنيه للحفلة الواحدة. وأن يدفع للفرقة قبل قيامها من القاهرة مبلغ ألف جنيه مقدماً. وإذا لاحظنا أن مصاريف الفرقة في هذين الشهرين ألفا جينه - وهي في الواقع أقل من هذا - تبين لنا أن مقدار ما كان سيربحه الأستاذ نجيب الريحاني في هذا الاتفاق هو أربعة آلاف جنيه، ولكنه رفض كما كان معتزماً إعادة المبلغ المقدم الذي تسلمه من شركة أفلام أنور وجدي نظير قيامة بالتمثيل في فيلم سينمائي تخرجه الشركة في شهر يوليو القادم. وفي أثناء وجوده في الإسكندرية، تناول طعام الغداء في المكس، وكان يحتوي على سمك من جميع أنواعه، ويظهر أنه كان فاسداً .. وفي الوقت نفسه كان نجيب لا يزال متأثراً من النزلة الشعبية التي كانت قد أصابته قبل هذه الرحلة، بل أن أثرها كان لا يزال في صدره. إذ أنه ما كاد يعمل في جو الإسكندرية وبالمجهود المعروف عنه، حتى عادت إليه النزلة من جديد. وفي الوقت نفسه لعب السمك الفاسد في جسمه فأصيب بالتيفويد، ونقل إلى المستشفى اليوناني، وما كاد الأستاذ أنور يعرف هذا حتى وجه كبيراً في وزارة الداخلية بأن يخاطب الوزارة للاتصال بالسفارة المصرية بلندن لشراء الدواء الجديد «كولوتسين»، الذي أُكتشف حديثاً لمعالجة التيفويد، وإرساله بطريق الجو، ولكن القدر عاجلة فكان أسرع من الدواء، وكان أسرع من أمل الأطباء إذ لم يلبث القلب أن تأثر من شدة الحمى، وصعدت روح فقيد فن التمثيل إلى بارئها بعد ظهر أمس. وقد نيّف الأستاذ الريحاني على الستين من عمره، ومع ذلك فقد كان يبدو لي روح الشباب وفي نشاطه وخسارته خسارة فن التمثيل، من غير شك، فلم تنجب مصر ولا البلاد الشرقية مثل نجيب الريحاني، لا في النصف الأخير من القرن الماضي، ولا فيما مرّ من القرن العشرين، ولا نعتقد أن في مثيلاً له! وبموته سيقبر فن الكوميدي الأخلاقي في مصر! إن مصر قد فقدت بفقد نجيب الريحاني عماداً من عمد الفن، وزعيماً من زعمائه ولا سبيل إلى تعويضه. ومن عجائب القدر .. أن الأستاذ أنور وجدي – لم يكن - قد انتهى من تصوير فيلم «غزل البنات» لأنه لا يزال أمامه تسجيل قطعة غنائية للأستاذ عبد الوهاب وتصويرها. ولتصوير هذه القطعة لا بد أن يصور المأسوف عليه نجيب الريحاني وهو يستمع إلى القطعة ويطرب لها ويعجب بها. ولكن الأستاذ أنور وجدي أراد أن يبرهن على أن قلب المؤمن دليله فصوّر نجيب وهو يستمع إلى القطعة ويطرب لها ويعجب بها .. صوره أنور قبل أن تُسجل الأغنية أو تصور!! وانتهت حياة نجيب الريحاني بعد أن انتهى من تصوير آخر مشهد من فيلم غزل البنات.

ووصفت جريدة «المقطم» مراسم جنازة فقيد الفن نجيب الريحاني، قائلة تحت عنوان «نجيب الريحاني في دوره الأخير

جنازة الريحاني

.. ما هو ميت ولكنه بشاشة جيل محاها الزمن»: نعم لم يشيع الناس أمس جثمان ميت حي، حين احتشدوا ألوفاً مؤلفة لتشييع جنازة المرحوم نجيب الريحاني، ولكنهم شيعوا بشاشة جيل كما قال شوقي عليه رحمه الله: بشاشة جيل بأسرة شيعت أمس .. وهي بشاشة عزّ نظيرها في الوجود. وهيهات أن يجود الزمن بمثل نجيب ليبحث من جديد هذه البشاشة النادرة التي اتسمت بها مسرحياته، وامتاز بها فنه الرفيع. وقد تجلت عظمة الفنان بأسمى معانيها في جنازة الريحاني، وصورت هذه الجنازة الرهيبة الوعي القومي في مصر بمثل ما كانت تصور مسرحياته ألوان الحياة الاجتماعية فيها، فأحتشد لشهودها طوائف الشعب على اختلاف طبقاته، وازدحمت الشرفات وسطوح المنازل والطرقات على الجانبين بخلائق لا عدد لها، فأعادت جنازة نجيب الريحاني إلى الأذهان ذكرى جنازات زعماء مصر السياسيين من أمثال سعد زغلول وويصا واصف من بناة نهضة مصر الحديثة. ولا غرو فنجيب الريحاني زعيم نال بفنه الرفيع مكانة في قلوب الشعب. وقد تفضل جلالة الملك المعظم فأضفى على الفن تقديره الساعي بإيفاد مندوب عن جلالته لتشييع جنازة الفقيد. ولم تتسع قواعد كنيسة السريان الكاثوليك لجموع الحاضرين فازدحمت بهم أبهاؤها وطرقاتها وأفناؤها واضطر الذين لم يمكنهم الزحام من الدخول إلى الوقوف في خارجها، ولحد انتهاء مراسم الصلاة الدينية على جثمان الفقيد. حُمل النعش إلى المركبة وقضى حاملو النعش أكثر من نصف ساعة في قطع المسافة من الهيكل إلى المركبة أمام الكنيسة، وهى مسافة تقطع عادة في دقيقتين وقد تعطل المرور في حي الظاهر لشدة الزحام، ثم سار النعش في المركبة إلى السرادق الذي أقيم أمام محطة كوبري الليمون، مخترقاً شارع المكة نازلي في موج أخر من الناس. وفي السرادق احتشد مئات من كبار المعزيين من شتى الطوائف، بينهم كثيرون من الشيوخ ومن النواب والكبراء والصحافيين والممثلين وغيرهم. وألقى الأستاذ نجيب هواويني بك أبياتاً مؤثرة في رثاء الفقيد. وكان يستقبل المعزين في السرادق حضرات الأستاذ جورج أبيض بك، والأستاذ يوسف وهبي بك، والأستاذ أنور وجدي، والأستاذ سراج منير، وأعضاء فرقة الريحاني، وجلس في السرادق كثيرات من الممثلات بينهم السيدة بديعة مصابني. وفي الساعة ٥،٣٠ وصل إلى السرادق صاحب العزة إكرام سيف النصر بك مندوب جلالة مولانا الملك المعظم، فبدأ سير موكب الجنازة وتقدم مركبة النعش حملة أعلام الفرق التمثيلية وحاملو بساط الرحمة، وخلفها جماهير المشيعين. وقد كان ميدان باب الحديد على سعته غاصاً بألوف الخلائق من شتى الطبقات. وسار الموكب من شارع إبراهيم باشا إلى ميدان الأوبرا بين عشرات الألوف من الناس على الجانبين، وفي النوافذ وشرفات المنازل وسطوحها وكان الجميع يعزي بعضهم بعضاً في هذا المصاب الجلل، ويذرفون سخين الدمع حزناً على الذي طالما أبكاهم من الضحك والفرح. فكان هذا المشهد الرهيب خير عنوان على مدى الوعي القومي في مصر، وعلى مدى تقدير الجمهور المصري للفن ورجاله. وفي ميدان الأوبرا تقبل كبار رجال الفن تعازي المعزين ثم استأنف موكب الجنازة سيره، يتبعه رتل طويل جداً من السيارات إلى مقابر السريان الكاثوليك بفم الخليج، حيث ورى الفقيد التراب مأسوفاً عليه من الجميع بعين الحسرات والزفرات. تغمد الله الفقيد العظيم بواسع رحمته وعزى الجميع عن فقده عزاء جميلاً وألهم زملاءه ومحبيه الصبر والسلوان.

«الخاتمة»

أخيراً انتهيت من مشوار الريحاني الذي استغرق ما يقرب من عامين .. كل أسبوع مقالة، فقد نشرت «٩٦» مقالة، «١٩» حول مذكرات الريحاني المجهولة والحقيقية التي نشرها الريحاني بنفسه أثناء حياته عام ١٩٣٨، والتي لم يجمعها أو ينشرها أحد من قبل!! أما المقالات الـ«٧٧» فكانت حول تاريخ مسرح الريحاني بتفاصيله المجهولة!! وهنا أعود بك عزيزي القارئ إلى أول مقالة نشرتها حول المذكرات، أو أول مقالة نشرتها حول تفاصيل مسرح الريحاني المجهولة، ستقرأ في هاتين المقالتين أنني نشرت مقالة في جريدة «المساء» يوم ٢٠٢٢/١٢/٥ عنوانها «إلى الفنان نجيب الريحاني .. سامحني أنا السبب!!»، اختتمتها بقولي: «كل ما هو مكتوب ومعروف حتى الآن عن نجيب الريحاني من: مذكرات ومقالات وأفلام ومسلسلات .. يُمثل ٢٠٪ فقط من التاريخ الحقيقي والمجهول عن نجيب الريحاني والذي لا يعرف تفاصيله أحد حتى الآن! وعندما شاهدت حلقات المسلسل الأخير عن الريحاني، شعرت بتأنيب الضمير تجاه الفنان نجيب الريحاني،

كشكش بك

جنازة الريحاني

ووجهت إلى روحه هذه الكلمة تحت عنوان «إلى الفنان نجيب الريحاني .. سامحني أنا السبب» .. لماذا؟! لأن الـ٨٠٪ من تفاصيل تاريخك أمانة في عنقي، وسينشرها «جبرتي المسرح العربي» يوماً ما ليعرف الجميع التاريخ المسرحي الحقيقي والمجهول لنجيب الريحاني!!

وقلت أيضاً إنني سأتحدث عن تاريخ مسرح الريحاني بعيداً عن مذكراته، وبعيداً عن كل ما كتبه السابقون عن الريحاني ومسرحه!! وكل دوري سيتمثل في ركوب «عجلة الزمن» لأعود بها إلى الماضي في زمن مسرح الريحاني من عام ١٩٠٨ إلى ١٩٤٩ لأتتبع خطواته المسرحية وعروضه المسرحية .. عرضاً عرضاً، معتمداً على مصدرين لا ثالث لهما «الوثائق والدوريات»، وذلك وفقاً لمشروعي في التأريخ ومنهجي في التوثيق!! مما يعني أن أغلب - إن لم يكن كل - ما سأذكره في هذه الحلقات يُعدّ جديداً - بمشيئة الله - وله وثيقة ومرجعية علمية!!

وها أنا قد أوفيت بوعدي ونشرت مذكرات الريحاني المجهولة، وكذلك نشرت تفاصيل تاريخ مسرحه، أي نشرت الـ«٨٠٪» التي وعدت بها القُراء!! وأظن المتابع لما كتبته على قناعة «الآن» بأنه قرأ ما لم يقرأه من قبل سواء في المذكرات أو في تاريخ المسرح .. ويجب أن أنهي هذا المشوار بتقديم الشكر إلى الزميلة الفاضلة الدكتورة «حورية حسان» بقسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب جامعة حلوان، التي اتصلت بي تليفونياً في صباح أحد أيام إذاعة المسلسل الأخير عن نجيب الريحاني، لتسألني رأيي في المسلسل، فاعتذرت لها لأنني لم أتابعه! فردت عليّ قائلة: لا يجوز يا دكتور .. أنت جبرتي المسرح فمن غيرك نسأله عن تاريخ الريحاني الذي يُعرض في المسلسل، بصورة غير مقبولة!! فوعدتها بأنني سأتابع وأبلغها رأيي!! وعندما بدأت أتابع المسلسل وجدته في الحلقات الأخيرة، فاستعنت بالإنترنت وكنت أشاهد خمس حلقات كل يوم حتى أنهيته في أيام معدودة .. وحزنت حزناً شديداً لأن كل حدث كنت أشاهده كان عندي ما يعضده أو ينفيه أو يخالفه أو يكمله أو يفسره من خلال الوثائق والدوريات التي أملك صورة منها!! وفي اليوم الأخير مع الحلقة الأخيرة للمسلسل كتبت مقالتي - السابق الإشارة إليها - وهي المقالة التي اهتم بها الإعلام وتحدث عنها، ودفعني الجميع لكتابة المجهول عن الريحاني في مذكراته ومسرحه، وبالفعل تحمست وما كنت أتخيل أن ما لدي سيُنشر في «٩٦» مقالة، كل مقالة حوالي «١٨٠٠» كلمة!! أي أن ما نشرته في هذه المقالات «١٧٢٠٠٠» كلمة .. أي مجلدات ضخمة عن تفاصيل دقيقة حول مذكرات الريحاني ومسرحه، لم تُنشر من قبل وتُعدّ مجهولة في عمومها .. أتمنى أن تُجمع وتُنشر .. يوماً ما في كتب!!