

أبو الفنون يرثي الفن السابع في مصر

«سينما مصر»: نوستالجيا مسرحية تستدعي تراث مصر السينمائي



فيلم «إسماعيل ياسين في الأسطول» وفق رؤية مسرحية مُجددة

استدعاء للماضي في الزمن الحاضر

نادية بطلة فيلم «الليلة الأخيرة» تتحول في المسرحية إلى رمز لهوية سينما مصر المفقودة والمُفتقدة، لتغدو تعبيراً عن وطن يكمله بجأه لاستعادة هويته

ينتهي العرض بالتأكيد عن أن نادياً لم ولن تصوت، ربما يحاول البعض تشويهها دفاعاً عن مصالحهم، لكنها ستظل تقاوم وتناضل لتبقى تلك الشعلة التي يلتف حولها الجميع في الظلام، لتظل الذاكرة الحية المعبرة عن جوهرنا الحقيقي، ولتعود مرة أخرى قوية وأبينة، لتمارس دورها في تنمية الوعي وإيقاظه، وتقف دوماً شامخة في مواجهة كل من يحاول تزييفها، لأنها قوية بتاريخها وأصلها اللذين مهما تراكم الغبار عليهما فلن يزولا أو يفينا.

في إضفاء قدر من الحيوية على الجو العام للمسرحية، ولإسماها مع شهرة هذه الأغاني والاستعراضات الراقصة ومعرفة المشاهد لها وكونها محورا أساسياً في الفيلم السينمائي القديم الذي يُستعاد في العرض، وهو ما يُمكن ملاحظته بوضوح في عدد من الأغاني مثل «يا عيني ع الولد» من فيلم «شيء من الخوف» الذي قامت ببطولته شادية ومحمود مرسى، وكذلك أغنية «بلاش عتاب» التي غناها عبدالحليم حافظ في فيلم «معبودة الجماهير».

خلافاً لما قَدّمه خالد جلال في مسرحيته «قهوة سادة» قبل عشر سنوات، من رثاء لضياح هوية مصر الحقّة والمعاني والقيم النبيلة التي فقدتها مثل انهيار اللغة العربية وانتشار القبح والفن المتردي والجهل الديني والثقافي، لم يتوقّف عرض «سينما مصر» على فكرة الرثاء لكل جميل مُفتقد أو ضائع أو مهمش بل أصر على مبدأ القوة والمواجهة والإصرار على الصمود والبعث من جديد لتمارس دورها التاريخي والحضاري.

المسرحي الذي حاول أبطله الالتزام بتقديم تفاصيله الأصلية سواء من حيث الحوار أو الأزياء أو الأداء الذي جاء متفاوتاً ومترواحاً ما بين القوة وبعض الوهن. اعتمد العرض المسرحي على ديكور مسرحي بسيط جداً وهو ما أفاد في سرعة الانتقال ما بين المشاهد المتلاحقة، كما وظف العرض الإضاءة بشكل جيد للتعبير عن أجواء المشهد، فاستخدمت الإضاءة الحمراء في المشاهد الرومانسية والإضاءة الخافتة للتعبير عن الأجواء الليلية المظلمة مكانياً ونفسياً، وكذلك كانت الإضاءة الساطعة محاولة لنقل أجواء البهجة والمرح في المشاهد الكوميديّة والاستعراضات المبهجة.

وجاءت الموسيقى والأغاني في العمل المسرحي لتشكل اللحمة الرئيسية بين أجواء الفيلم القديم وحضوره في الفكرة المسرحية الحديثة، ليمزج العرض ما بين عدد من الأغاني القديمة بصوت المغني الأصلي لها والأداء الجديد لها من قبل أبطال المسرحية، وهو ما أسهم

باستمرار ربطها بالفكرة التي بُرِدَ إيصالها، من خلال المزج بين محاولات نادية، التي تؤدي دورها أكثر من ممثلة، لاستعادة ذاكرتها والمضمون الذي تحويه المشاهد، فإن حاول رفاق نادية القُداسي تذكيرها بأنها كانت مصدر كل بهجة تُستدعى المشاهد الكوميديّة الخالدة من الذاكرة المدفونة، وإن حاولوا تذكيرها بأنها كانت مصدراً للقيم والقيم والديانة والديانة الخالدة، بينما تستدعي مشاهد الحب الخالدة لتذكير نادية بأنها من علمتهم معنى الحب والوفاء والإخلاص.

البعث من جديد

يبدأ العرض المسرحي وينتهي باستدعاء الاستعراض الشهير «حلاوة شمسننا»، الذي قَدّم في فيلم «غرام في الكرنك» في محاولة لجذب المشاهد لتلك الدائرة من النوستالجيا والارتباط بالتاريخ الفني لمصر، وعبر ما يزيد عن أربعين مشهداً سينمائياً بُني العرض

في أزمنة الشتات والتردي والهويات المسلوية، يصبح الرجوع إلى الماضي بكل ما شهده من انتصارات على هزائم كبرى، وقوة في مواجهة المستليين وإيمان بمقدرة الذات، آلية نفسية دفاعية، من خلالها تستطيع الذات تضييد جراحها والتفكير في مرجعيات أزمته المستفحلة، علها تستطيع استعادة ذاتها ومواجهة الاستلاب، من هذا المنطلق يأتي العرض المسرحي «سينما مصر» الذي يخرج خالد جلال، وعرض في مركز الإبداع الفني بالقاهرة.

فكرة واحدة من خلال عدد من المفردات المسرحية البسيطة والمرتكزة على أفلام سينمائية بشكل أساسي، تأتي انطلاقاً من الحكمة المسرحية من فيلم «الليلة الأخيرة» الذي قامت ببطولته فائق حمامة عام 1963، والذي تدور أحداثه حول البطلة نادية التي فوجئت بأنها صارت في زمان آخر يهوية لا تعرفها واسم ليس لها، فتحاول التعرف على ذاتها الحقيقية والتي تعيش حالياً أزمة مُستفحلة باتت هويتها فيها عصية على التعيين في ظل محاولات مستمرة لطمسها وتشويهها وإخراجها بشكل لا يلبق بتاريخها وأصلها، من هنا تتشكل الحكمة الدرامية للعرض المسرحي على فكرة الذاكرة المفقودة التي تتم استعادتها عبر العرض المسرحي الذي امتد لما يقرب من ساعتين متواصلتين.

أزمة هوية

تصير تلك الفكرة بتفاصيلها محور ارتكاز حبكة مسرحية «سينما مصر»، ونضحي نادياً رمزاً لهوية سينما مصر المفقودة والمفتقدة، وربما تتجاوز رمزية السينما لتصير تعبيراً عن وطن يكمله يُجاهد لاستعادة هويته.

وانطلاقاً من فكرة مُستمدة من فيلم سينمائي قديم تُبنى الحكمة، ويبنى المخرج كذلك الاستكشافات الدرامية والاستعراضات المسرحية، ليصبح العرض المسرحي استعادة نوستولوجية مُتوصلة لأفلام مصرية خُفرت في وجدان المشاهد، وشكلت ذاكرة طفولته وشبابه. مشاهد سينمائية متناقلة من أفلام شهيرة بعضها يرتبط بأحداث تاريخية مثل «الناصر صلاح الدين» و«ناصر 56» و«أيام السادات»، وأخرى كلاسيكيات سينمائية مأخوذة عن أعمال أدبية عظيمة مثل فيلم «معاذ الكروان» الذي كتب قصته طه حسين، أو «زقاق المق» و«بداية ونهاية» المأخوذتين عن أعمال أدبية لنجيب محفوظ، أو تلك الأفلام الكوميديّة التي خُفرت حواراتها في كل ذاكرة وفي الآن ذاته لا تزال قادرة على رسم البسمة على الشفاه بنفس القدر مثل «ابن مديدو» لإسماعيل ياسين و«سلامة في خير» و«غزل البنات» لنجيب الريحاني.

لم يتبع العمل المسرحي ترتيباً كرونولوجياً في عرض المشاهد السينمائية المختارة، لكنه حاول

حنان عقيل
كاتبة مصرية

يرتكز العرض المسرحي «سينما مصر» للمخرج خالد جلال على استدعاء تراث مصر السينمائي الذي يُمثل حقيقتها وأصلها وحضارتها، تلك السينما التي توغلت في كل بيت عربي في عقود سابقة والتي تعيش حالياً أزمة مُستفحلة باتت هويتها فيها عصية على التعيين في ظل محاولات مستمرة لطمسها وتشويهها وإخراجها بشكل لا يلبق بتاريخها وأصلها، من هنا تتشكل الحكمة الدرامية للعرض المسرحي على فكرة الذاكرة المفقودة التي تتم استعادتها عبر العرض المسرحي الذي امتد لما يقرب من ساعتين متواصلتين.



«سينما مصر» عرض مسرحي يرتكز فيه مخرجه خالد جلال على استدعاء تراث مصر السينمائي الذي يُمثل حقيقتها وأصلها وحضارتها

لا يقوم العرض المسرحي الذي يؤديه 67 ممثلاً وممثلة على قصة مسرحية متكاملة، لكنه يروم تسليط الضوء على

آراء مسرحيين عرب وأجانب في تجربة المسرح مع الرقمي والتفاعلي

الإخراجية جمالياً وفنياً ودلالياً، ولذلك سُمي أيضاً بـ«مسرح التقنيات الرقمية».

وقد حاول الباحث العراقي محمد كاظم الشمري تعريف العرض المسرحي الرقمي، في أطروحة دكتوراه، بأنه «العرض الذي يعتمد في تشكيله على جميع التقنيات الرقمية المسرحية التي تضم (أجهزة الكمبيوتر وملحقاته وبرامجه، أجهزة الإسقاط الضوئي، أجهزة الإضاءة الرقمية، أجهزة الشاشات الرقمية، أجهزة الموسيقى والمؤثرات الصوتية الرقمية، أجهزة الهولوجرام، وأجهزة الأشعة الليزرية)، وتتكون هذه الأجهزة التقنية الرقمية بمثابة العصب الرئيسي في تشكيل هذا العرض». وقد رأى بعض المتحمسين للمسرح الرقمي أنه الصيغة المسرحية القادرة لا محالة، بل إن استثمار التقنيات الرقمية هو المستقبل الأوضح للمسرح العالمي والعربي.

وفي الحقيقة سبق للمسرحيين في الغرب أن استخدموا قبل عقود تقنية الليزر في إنشاء المناظر أو السينوغرافيا، وهي افتراضية بالطبع، قبل حدوث الثورة الرقمية واكتشاف معطياتها في الفنون، فكان المتلقون يرون أمامهم على خشبة المسرح شكلاً وهمياً للعبة أو لقصر فخم أو لسجن كبير سرعان ما يخفي بانتهاء المشهد. أعود إلى ما أشرت إليه في بداية المقال، لأؤكد أن المسرح الرقمي لا يزال في حياتنا المسرحية العربية أقرب إلى الافتراضية منه إلى الوجود الفعلي، وإذا ما أصبح له حضور معتبر فلا أتمنى أن يمسح روح المسرح ومادته الأساسية الإنسان، فاعلا وهداً.

ومن أجل تحقيق هذا الهدف اعتمدت تجارب بوال على تنفيذ فيمات تُقدّح أنياً، وتؤدي ارتجالاً وتلقائياً، من دون إجراء تدريبات دقيقة حينما يتعلق الأمر بإشراك المتلقين كمتلقين ومنتجين للافتكار ومناقشين للحلول المقترحة.

وتقرّر بنيت، في ضوء هذا الاستنتاج، أن التغذية الراجعة، والمسافة بين العرض ومتلقيه، على مستوى معين، تمثلان أهم عاملين في تشكيل وعيهم الجمعي. لكن، على الرغم من أن الاستجابة الجمعية هي استجابة متجانسة بشكل عام، فإن استجابة الفرد تجاه العرض تشكل لبّ لذة المتلقي. وتخلص بنيت، في مقارنتها للتفاعل المتبادل بين المتلقين والممثلين، إلى أن العرض المسرحي يستطيع إثارة مجموعة مختلفة من الاستجابات، لكن المتلقين يظلون وحدهم، في نهاية الأمر، هم القادرون على إسباب العرض معناه وفائدته وقيمته، ذلك أنهم ليسوا مستقبلين للعلامات المسرحية فقط، بل منتجين لها أيضاً حين يجري إشراكهم ذهنياً، ومادياً (كما في المسرح التفاعلي) في إنتاج العرض. أي أن العلاقة بينهم وبين الممثلين تكون علاقة تبادلية دياكتيكية.

ويستنتج باحث عربي كتب بحثاً أكاديمياً حول المسرح التفاعلي أن ما يقدمه هذا المسرح يترك آثاراً، لا يمكن نسيانها على المدى القصير، تتمثل في اكتشاف الناس لأنفسهم من خلال التفاعل مع عروضه، التي تُعد بمنزلة لحظات تعارف، واكتشاف جماعي تتمحور حول أبعاد جماعية مشتركة ذات طابع إنساني وقيمي. وقد صار يُستخدم في المجالات التربوية والنفسية والاجتماعية والسياسية في المدارس والإصلاحات وغيرها.

أما «المسرح الرقمي» فيُصَد به ذلك المسرح الذي يعتمد على التقنيات الرقمية، في سياق ما تنتجه من عوالم افتراضية في بناء وسائط معالجته الفنية للفعل المسرحي والسينوغرافيا والمؤثرات الصوتية بما يثري الرؤية

أداء فردي فقير. وإذا ما حاول المثلون السيطرة، بشكل ارتجالي، على المتلقين، فإن النتيجة ستكون اختلال توازن التأثير الكلي للعرض.

وتقرّر بنيت، في ضوء هذا الاستنتاج، أن التغذية الراجعة، والمسافة بين العرض ومتلقيه، على مستوى معين، تمثلان أهم عاملين في تشكيل وعيهم الجمعي. لكن، على الرغم من أن الاستجابة الجمعية هي استجابة متجانسة بشكل عام، فإن استجابة الفرد تجاه العرض تشكل لبّ لذة المتلقي. وتخلص بنيت، في مقارنتها للتفاعل المتبادل بين المتلقين والممثلين، إلى أن العرض المسرحي يستطيع إثارة مجموعة مختلفة من الاستجابات، لكن المتلقين يظلون وحدهم، في نهاية الأمر، هم القادرون على إسباب العرض معناه وفائدته وقيمته، ذلك أنهم ليسوا مستقبلين للعلامات المسرحية فقط، بل منتجين لها أيضاً حين يجري إشراكهم ذهنياً، ومادياً (كما في المسرح التفاعلي) في إنتاج العرض. أي أن العلاقة بينهم وبين الممثلين تكون علاقة تبادلية دياكتيكية.

وعلى الرغم من تعدد صيغ المسرح التفاعلي وأشكاله باختلاف الزمان والمكان، فإن تجاربه الفعلية كثيراً ما تنسب إلى الكاتب والمخرج المسرحي البرازيلي أوغستو بوال، من خلال «مسرح المصطهبين» أو «المقهورين» الذي أسس علاقة شراكة جديدة بين العرض المسرحي والمتلقين، بهدف دفع الحدث المسرحي إلى إيجاد الحلول الاجتماعية وتغيير الواقع، وليس التماهي معه، وعزل للناس عن دائرة الفعل، كما يحدث في المسرح التقليدي.

تتحول فيه شخصية مسرحية من مجرد شخصية إلى علامة تشير إلى الطبقة التي تنتمي إليها، وما يراه المتلقي فيها من طبائع أو تصرفات هي بعض السمات الأساسية (أو الشفرات الاجتماعية) لتلك الطبقة.

وفي هذا السياق أيضاً ترى الناقدة المسرحية الكندية سوزان بنيت أن الممثلين في أي عرض مسرحي يتأثرون بالتغذية الراجعة مع مستوى المتلقين ومواقفهم المتباينة من العرض، فهم أي المثلون، حين يتمتعون بالمعرفة والذائقة يمكنهم أن يسهموا في تشجيع الممثلين على تقديم عرض جيد، أما إذا كانوا متلقين قلقين يفتقرون إلى التركيز فإنهم يمكن أن يؤثروا سلباً على العرض، بحيث يتفكك الفعل الدرامي على الخشبة ممّا يتسبب في العديد من الأخطاء، واختلال الإيقاع، أو ضياعه، فلا يبقى إلا



الإبهار سمة المسرح الرقمي

بل شيء، أو شخص حقيقي. ويرتبط بهذه العملية وعي المتلقي بالممثل، بوصفه ممثلاً، الأمر الذي يعمل طوال الوقت على إبراز حقيقة أن عالم خشبة المسرح هو عالم مخلوق ومتخيل.

أما السمة الثانية فتتمثل في أن المتلقي حينما ينظر إلى الشخصية في العرض المسرحي قد يضحك عليها، أو يشتها، فهي عملية تغذية راجعة، أو قد تبدد منه ردود أفعال إزاء ردود أفعال المتلقين المحيطين به، ومن ثم فإن الرسائل المسرحية تتشكل، أيضاً، بواسطة عملية التغذية الراجعة التي ينتجها الطرف الآخر من عملية الاتصال.

وقد بنى إيكو تصوّره هذا بناء على تساؤل قَدّمه عالم السيميائيات الأمريكي تشارلز ساندرز بيرس عن طبيعة العلامة التي تنشأ في موقف مسرحي

عواد علي
كاتب عراقي

يخلط بعض المسرحيين والكُتّاب العرب بين فرضيتين، جرى تداولهما في الثقافة المسرحية خلال السنوات الأخيرة، هما فرضية «المسرح التفاعلي» وفرضية «المسرح الرقمي»، على الرغم من ندرة تحققهما في الممارسة المسرحية العربية، مقارنة مع الأنماط الشائعة التي عرفتها. ويعود هذا الخلط في اعتقادي، إلى شيوع مصطلح «الأدب التفاعلي» مرادفاً لمصطلح «الأدب الرقمي» في كتابات بعض الكُتّاب العرب عن الأدب الذي يُنشر إلكترونياً، ويقوم على دمج الوسائط الإلكترونية المتعددة: النصية والصوتية والصورية والحركية في الكتابة على فضاء ويسمح للقارئ بالتحكم فيه.

في حقيقة الأمر إن «المسرح التفاعلي» (سُمي بالمسرح التحييفي أيضاً) يختلف عن «المسرح الرقمي»، فهو يشير إلى العرض المسرحي الذي يُقدّم في فضاءات مختلفة ويتفاعل فيه المتلقي والممثل على أساس ما يُعرف بـ«التغذية الراجعة» (Feed Back)، أي أن العرض يُشرك المتلقي في الفعل المسرحي ويستجيب لردود أفعاله. وفي هذا الصدد يحدد المنظر السيميائي الإيطالي أمبرتو إيكو سمتين مميزتين للعرض المسرحي تؤثّران على طبيعة التلقي المسرحي الجماهيري: الأولى عملية تكوين العلامة المسرحية على الخشبة، تلك العلامة التي لا تمثلها اللغة، كما هي الحال في النص المكتوب،