تقنيات الارتجال فى فن الممثل وتأثيراتها فى عروض المخرج خالد جلال بمركز الإبداع الفنى المصرى

أ.م.د. محمد عبد المنعم أحمد محمد*

dr_fnan_m@yahoo.com

ملخص

يطرح البحث موضوع تقنيات الارتجال فى فن الممثل؛ ليناقش تأثيراتها فى عروض المخرج خالد جلال بمركز الإبداع الفنى المصرى، معتمداً على المنهج التحليلى الوصفى؛ لملاءمته موضوع البحث؛ فيشير- فى البداية - إلى مفهوم الارتجال ووظائفه، ثم يستعرض أبرز تقنياته وأكثرها فاعلية عند ممارسة عملية الارتجال.

يتوقف - بعد ذلك - عند فلسفة عمل المخرج خالد جلال فى مركز الإبداع الفنى المصرى وأسلوب عروضه الارتجالية، موضحاً أنه يعتمد على ارتجال الممثلين فى أثناء البروفات؛ لخلق النص والعرض المسرحيين؛ إذ يصيغ هذه الارتجالات فى صورة لوحات كوميدية هزلية قصيرة يتكون منها العرض. ثم يتناول الباحث - فى شئ من التفصيل - عرض (قهوة سادة) للمخرج خالد جلال عام ٢٠٠٨م؛ بوصفه أنموذجاً تطبيقياً.

وقد أسفرت نتائج البحث عن أن عروضه لا تتأسس على نصوص جاهزة مكتوبة مسبقاً فى بنية درامية محكمة، لكنها عبارة عن لوحات قصيرة مرتجلة تتتابع بالتجاور - لا التصاعد - عبر بنية فنية مرنة، وتناقش موضوعات عدة تتعلق بالإنسان بوصفه محورها الرئيس، ويُعد ملمح الانتماء والحنين للماضى سمة أساسية تميزها. يقدم المخرج خالد جلال هذه العروض بأسلوب لاواقعى فى الإخراج قائم على كسر الإيهام؛ لتحقيق التلقى العقلانى للعرض. وتتسم هذه العروض بارتباط عنصر الأداء التمثيلى بعناصر الكوميديا الكاريكاتورية، مع عدم الاستعانة بالديكور التقليدى، والاستعاضة عنه ببقع الإضاءة، والأضواء الملونة، وبعض المفردات البسيطة الموحية، كما أن الملابس موحدة دوماً، كذلك يوظف المخرج الموسيقى والأغانى والرقص؛ ليضفى على عروضه طابع المنوعات، ولبلورة المغزى الانتقادى المطلوب.

الكلمات المفتاحية : الارتجال – خالد جلال – مركز الإبداع الفنى – عرض (قهوة سادة).

* أستاذ مساعد التمثيل والإخراج بقسم الدراسات المسرحية - كلية الآداب- جامعة الإسكندرية.

مقــدمـة

يضرب الارتجال المسرحى بجذوره فى القدم؛ إذ كان يُعد الجزء الأساسى فى أداء الممثلين الجوَّالين، والإيمائيين الرومان فى عروض المايم، وفى عروض الممثلين فى أشكال الفرجة الشعبية فى القرون الوسطى فى أوروبا، غير أن فرقة الكوميديا ديلارتى الإيطالية Commedia dell`arte التى انتشرت فى القرنين السادس عشر الميلادى والسابع عشر الميلادى فى عصر النهضة الأوروبية تُعد محطة مهمة فى تاريخ فن الارتجال بما تحمله من رفض واضح للنص المسرحى التقليدى الثابت؛ إذ كان الممثل يقوم بارتجال دوره انطلاقاً من سيناريو للعرض يُسمى "كانفاه" سبق تجهيزه سلفاً، يحدد دخول الممثلين وخروجهم، والخطة العامة للحدث، وملامح الحبكة[١]؛ ومن ثم يبدو الأداء التمثيلى وكأنه وليد اللحظة، ولم يسبق التحضير له من قبل.

وفى العصر الحديث عاد الارتجال مجدداً ليأخذ موقعاً مهماً فى العملية المسرحية، بل تعددت استخداماته واتجاهاته فى القرن العشرين، ويمكن حصرها فى ثلاثة سياقات رئيسة : **(أولها)** استخدامه فى التدريب المسرحى؛ من أجل التحضير للعرض بوصفه وسيلة مهمة لإعداد الممثل، وتطوير مهاراته الإبداعية؛ حتى يتسنى له استكشاف الطبيعة الداخلية للشخصية الدرامية.[٢]

وهذا مانجده عند كل من : قسطنطين ستانسلافسكى Constantin Stanslaveski (١٨٦٣-١٩٣٨م)، وفسفولد مايرهولد Meyerhold Vsevolod (١٨٧٤-١٩٤٠م)، ومدرسة نيويورك بقيادة ماريا أوسبينسكايا Maria Ouspenskaya (١٨٧٦- ١٩٤٩م)، وجاك كوبو Jacques Copeau (١٨٧٩-١٩٤٩م)، وميشيل سان دينيس Michel Saint Denis (١٨٩٧-١٩٧١م)، ومدرسة شيكاغو ومن روادها فيولا سبولين Viola Spolin (١٩٠٦- ١٩٩٤م)، وجون ليتلوود Joan Littlewood (١٩١٤-٢٠٠٢م)، وآريان منوشكين Ariane Mnouchkine (١٩٣٩-)، ومايك لى Mike Leigh (١٩٤٣-)، وغيرهم، ويأتى هذا الاتجاه بمثابة تطبيق فن الارتجال على أغراض المسرح التقليدى.

(ثانيها) استخدام الارتجال بوصفه وسيطاً لرفض مفاهيم الشخصية المتسقة التي سادت في القرن التاسع عشر الميلادى؛ مما أسهم فى بلورة الاتجاه الكوميدى الساخر المرتبط بالارتجال، وهو ما تعبر عنه أعمال ألفريد جارى Alfred Jarry (١٨٧٣-١٩٠٧م)، وأنطونين آرتو Antonin Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨م)، وصمويل بيكيت Samuel Beckette (١٩٠٦-١٩٢٢م) وغيرهم.(٣) ويمثل هذا الاتجاه استخدام الارتجال الخالص فى خلق بديل للخبرة المسرحية.

(ثالثها) استخدام الارتجال فى مسرح ما بعد الدراما والذى يُعرف بـ (البارا-تياترو)، وهو اتجاه ظهر بوضوح عند المخرج البولندى جيرزى جروتوفسكى Jerzy Grotowski (١٩٣٣-١٩٩٩م) فى مسرحه الفقير؛ ذلك الذى يسعى إلى تحرير الممثل من المعوقات الجسدية والصوتية لإظهار حالته النفسية؛ ومن ثم يُوظف فن الارتجال فى مجالات أخرى غير مجال المسرح أو التمثيل كمجال العلاج النفسى، أو المجالات التربوية.(٤)

أما فى مصر فكان الارتجال عنصراً أساسياً فى العروض الكوميدية منذ البداية، وقد ارتكز على فنون القافية، معتمداً على التراث المصرى من النكات، والدعابات، وسرعة البديهة، وحضور الذهن. وقد كان يعقوب صنوع لايتردد فى تعديل مسرحياته، وإضافة قدر من الارتجال إليها من تلك النكات والدعابات التى استساغها الجمهور، ولاقت استحسانه. كما برع نجيب الريحانى وعلى الكسار وغيرهما فى فنون الارتجال؛ إذ كانت تمثل شرياناً حياً يضفى على العرض المسرحى قدراً من الحيوية، ويسهم فى تجديده.(٥)

وفى غضون النصف الثانى من القرن العشرين استُخدم الارتجال على نطاق واسع فى الكثير من الفرق المسرحية المصرية سواء الفرق الحكومية الرسمية أو الفرق المستقلة الحرة، مثل : فرقة (الورشة) للمخرج حسن الجريتلى، وفرقة (جماعة السرادق) للمخرج صالح سعد، وفرقة (أتيليه المسرح الصغير) للمخرج شادى الدالى، وغيرها من الفرق المسرحية.

فضلاً عن فرقة (مركز الإبداع الفنى) التابع لصندوق التنمية الثقافية بدار الأوبرا المصرية، والذى تأسس فى عام ٢٠٠٢م بجهود المخرج المسرحى خالد جلال الذى يتولى مهمة إخراج عروضها المسرحية. وسوف نتوقف – فى شئ من التفصيل– عند توظيف فن الارتجال فى هذه العروض، وتوضيح خصائصها الفنية المميزة؛ إذ تعتمد فى بنيتها الدرامية على تقنيات الارتجال فى أثناء البروفات؛ لخلق النص والعرض المسرحيين.

يعود اختيار الموضوع حول تقنيات الارتجال فى فن الممثل فى عروض المخرج خالد جلال بمركز الإبداع الفنى المصرى إلى أن مشروع مركز الإبداع الفنى المصرى يُعد بمثابة مشروع ثقافى قومى تتبناه الدولة فى إطار خطتها الاستراتيجية التنموية لنهضة الثقافة المصرية، كما يستهدف هذا المشروع فئة الشباب الذين يمثلون سواعد البلاد وإحدى ركائزها المهمة فى تحقيق التقدم الحضارى، والرقى الفكرى المنشود.

كما أن هذه العروض المسرحية الارتجالية بمركز الإبداع الفنى المصرى تُعد أنموذجاً مسرحياً معاصراً، جعل من مخرجها خالد جلال ظاهرة فنية فريدة تجتذب شباب المسرحيين فى مصر– منذ بدايات الألفية الثالثة – إذ أصبح حلم كل شاب أن يلتحق باستديو مركز الإبداع الفنى التابع لصندوق التنمية الثقافية بدار الأوبرا المصرية؛ ليدرس ويتدرب على يد المخرج خالد جلال، ويشارك فى عروضه الارتجالية، واثقاً من أنه عقب تخرجه مباشره سيجد طريقه إلى سوق العمل الفنى بسهولة؛ إذ سرعان ما يرشح المخرجون، وكذلك جهات الانتاج الفنى المتنوعة فى مصر، خريجى استديو الممثل بمركز الإبداع الفنى فى أعمالهم الفنية المتعددة؛ وذلك لمدى ثقتهم فى جهود المخرج خالد جلال تجاه صقل هذه المواهب الشابة عبر ما يُكسبه للمتدربين من مهارات تقنية وإبداعية تمكنهم من الوصول إلى مستوى فنى متطور يفرضهم بشكل جيد على سوق العمل؛ ومن ثم تتجاذبهم الأعمال الفنية المختلفة على مستوى المسرح، والتليفزيون، والسينما، بل سرعان مايحققون شهرة واسعة فى وقت زمنى وجيز.

وإن تأمل أبرز الأسماء الفنية ممن تخرج أصحابها فى مركز الإبداع الفنى المصرى، لخير دليل يؤكد مانقول؛ فنذكر : بيومى فؤاد، ونضال الشافعى، ومحمد شاهين، وإيمان السيد، ومحمد فراج، وسامح حسين، ومحمد ممدوح، ومحمد سلام، وحسام داغر، وهشام إسماعيل، وأمير صلاح الدين، ومحمد ثروت، ومحمود الليثى، وميرنا جميل، ونور قدرى، وتونى ماهر، وسارة سلامة، ونجوم مسرح مصر: على ربيع، ومحمد أسامة الشهير بـ (أوس أوس)، وغيرهم.

ومن هنا تنبع أهمية هذا البحث بسبب أهمية موضوعه، لاسيما وأن العروض الارتجالية عند المخرج خالد جلال تتأسس على مبدأ الممثل المبدع الخلاق؛ ومن ثم تعبر هذه العروض المسرحية عن بعض الاتجاهات العالمية الحديثة التى تركزت حول نفى النص المسرحى التقليدى، ومعالجة قضايا اجتماعية آنية عن طريق قيام الممثل بالارتجال فى أثناء البروفات، وما يترتب على ذلك من خلق النص والعرض، استناداً إلى مفهوم موت المؤلف المسرحى، وصعود الممثل الخلاق، وبزوغ مفهوم مسرح المخرج الدراماتورج؛ إذ يتولد العمل عبر رؤية المخرج كتابة، وصياغة، وتجسيداً فنياً، وهى إحدى التقنيات الحديثة المنتشرة فى المسرح العالمى والمصرى على حدٍ سواء.

كما أن رصد هذه التجربة الفنية، وبالأحرى هذه الظاهرة المسرحية المهمة، أمر يسهم فى توسيع دائرة الاستفادة من تقنيات الارتجال؛ من أجل خلق المزيد من النصوص والعروض القائمة على ارتجال الممثلين فى أثناء البروفات؛ ومن ثم يساعد ذلك على معالجة قضايا آنية يندر معالجتها داخل النصوص المسرحية التقليدية، وهكذا تتجلى مشكلة هذا البحث فى مجمل التساؤلات **الآتية :**

- هل توجد تقنيات خاصة بالارتجال فى فن الممثل؟
- كيف استفادت عروض مركز الإبداع الفنى المصرى التى أخرجها خالد جلال من هذه التقنيات؟
- ما السمات الفنية المميزة للعروض المسرحية المرتجلة بمركز الإبداع الفنى المصرى؟
- كيف تبدت هذه السمات فى العرض المسرحى (قهوة سادة) من إخراج خالد جلال؟

وفى سبيل الإجابة عن هذه التساؤلات يستخدم الباحث المنهج التحليلى الوصفى؛ لرصد أبرز تقنيات الارتجال فى فن الممثل، ثم تحليل تأثيراتها فى عروض المخرج خالد جلال بمركز الإبداع الفنى المصرى، وكذلك لوصف الملامح الفنية لهذه العروض الارتجالية، وتحليل تقنيات التمثيل والإخراج فيها، مع التركيز على عرض (قهوة سادة) الذى قُدم عام ٢٠٠٨م، بوصفه أنموذجاً تطبيقياً، وعبر ذلك يطرح الباحث مفهوم الارتجال ومقوماته، وأبرز وظائفه.

مفهوم الارتجال ووظائفه

ورد تعريف الارتجال Improvisation بأنه تقنية الممثل الذي يؤدى دوراً غير متوقع ومبتكر من دون استعداد مسبق، فى خضم العمل المسرحى. ويعود أصل كلمة Improvisation إلى الفعل الإيطالى Improvisare الذى يعنى ألّف شيئاً ما من دون تفكير أو تحضير مسبق، وهو مأخوذ فى الأصل من الكلمة اللاتينية Improvisus والتى تعنى ما هو غير متوقع. والارتجال فى المسرح يعنى قيام الممثل بأداء شئ غير مجهز سلفاً انطلاقاً من فكرة أو ثيمة معينة؛ وبهذا يكون لأدائه صفة الابتكار والإبداع. وقد يكون هناك ارتجال بمعنى خروج عن النص عندما يقوم الممثل بأداء شئ غير متوقع أو غير مرسوم ضمن الدور المسرحى. وهناك الارتجال العفوى فى أثناء العرض – نقيض الأداء المجهز مسبقاً – وهو ارتجال قائم على تكرار ما اكتسبه الممثل وطوره طوال مدة تحضير العرض.(٦)

وبذلك يُعد الارتجال استجابة عفوية لموقف ما أو فكرة محددة تستثير قدرات الممثل على التخيل الإبداعى؛ إذ يشرع فى خوض عملية الخلق الفورى عبر التوليد المباشر للكلمات والحركات والأصوات وغيره، من دون أى إعداد مسبق؛ حتى يتولد الانطباع لدى الجمهور أن مايراه يدور أمامه – من وقائع وأحداث – يحدث للمرة الأولى فى اللحظة التى يشاهده فيها، وبشكل تلقائى عفوى.(٧)

ومن ثم يشتمل الارتجال على ما هو لفظى، وما هو حركى، مع ملاحظة أن فعل الارتجال لايحدث بغتة بل ينبغى أن يبدو الممثل المرتجل وكأنه فوجئ بما

يحدث، ولكى يحقق ذلك عليه أن يستثمر إمكانات اللحظة؛ كى يثرى الحدث الدرامى عبر مهاراته المكتسبة، ووفقاً لمدى مقدرته على توظيف هذه المهارات فى موقف درامى محدد.

ومن الجدير بالذكر أن فن الارتجال يؤدى الكثير من الوظائف المهمة بالنسبة لكل من : الممثل، والجمهور، والعرض المسرحى؛ إذ تتعدد هذه الوظائف، وتتنوع، وقد أوجزتها مدربة التمثيل الأمريكية (فيولا سبولين)[٨] على النحو **الآتى :**

١- تحقيق الهدف من المشهد أو حل مشكلته، وهذا مايتطلب من الممثل تدريباً متواصلاً على الارتجال؛ حتى ينمى قدرته على الوعى بنفسه، وعلى تملكه زمام المشهد، وكذلك الوعى بجمهوره، والتواصل معه، ونسيانه فى الوقت ذاته.

٢- مساعدة الممثل على إحداث تواصل مع زملائه على خشبة المسرح، لاسيما وأن كلمات المؤلف تفشل أحياناً قى تحقيق ذلك؛ لذا نصح قسطنطين ستانسلافسكى ممثليه بقراءة المشهد، واستيعابه، ثم ارتجاله من جديد؛ ومن ثم يكون التركيز هنا على طرح المعنى الداخلى للمشهد بحرية من دون التقيد بحوار المؤلف؛ مما يسهل عملية التواصل من دون معوقات.

٣- تعليم الممثل عملية الكلام والإنصات؛ إذ إن الارتجال يجبر الممثل على التكلم؛ حتى يُظهر قدرته على التخيل الإبداعى، كما يجبره على الإنصات؛ لأنه لايعرف ماسيقال له.

٤- مساعدة الممثل على الشعور بـ "آنية" أدائه للمشهد المرتجل، بحيث يبدو هذا المشهد وكأنه يولد للمرة الأولى فى لحظة تجسيده.

كما يساعد الارتجال على خلق علاقة تواصل حميمة بين الممثل وجمهوره، وبين الممثل وزملائه من الممثلين الذين يشتركون معه فى صناعة العمل، وكذلك يضفى على العرض المسرحى قدراً من التجدد والحيوية بشكل دائم، وهذا ليس بالأمر اليسير على الممثل؛ إذ يتطلب منه ضرورة امتلاك خيال خصب ومُدَرَّب جيداً؛ حتى لايبتعد عن الفكرة الأساسية المطروحة؛ مما يكشف عن مدى تمكنه من استخدام مهاراته المختلفة.[٩]

وللارتجال مجموعة أخرى من الوظائف المهمة كمساعدة الممثل على العمل مع أفعال وأحداث بسيطة، وتصوير الشخصية والانفعالات المتنوعة، والتطوير الإبداعى للنص الداخلى، وتحفيز خيال الممثل، واستكمال تقنيات الاسترخاء، والحركة، والتركيز، والوعى الحواسى، والانفعالات، فضلاً عن السماح بالتشخيص.(١٠)

إن قيام الممثل بممارسة عملية الارتجال أمر يتطلب نشاطاً داخلياً نفسياً، ونشاطاً خارجياً عضوياً، وهو مايرتبط بحركات محددة مرتبطة بالمكان والزمان، ويمكن توجيهها عبر أهداف واعية(١١)؛ ومن ثم يحتاج الممثل المرتجل إلى إعداد جيد عبر مجموعة من العوامل والمقومات التى يمكن التوسل بها بوصفها ألعاباً وتدريبات تسبق الشروع فى العمل الارتجالى؛ لتحقيق جاهزيته للارتجال.

إذ إنه بفضل ألعاب ماقبل الارتجال، وتدريباته المختلفه، تتولد الثقة فى النفس؛ الأمر الذى يقود المشاركين تدريجياً إلى التعبير عن أنفسهم بحرية عن طريق الارتجال، وهذه الممارسة تحفز الخيال، والمهارات الإبداعية، كما تبحث فى الخبرات الشخصية والصور المختزنة. ومن أبرز هذه العوامل، نذكر: (استرخاء العضلات)(١٢)، و(الخيال)(١٣)، و(اليقظة)(١٤)، و(تركيز الانتباه)(١٥)، وغيرها من العوامل.

أبـرز تقنيات فـن الارتجال

من الجدير بالذكر أن هناك الكثير من التقنيات التى يستعين بها الممثلون عند ممارسة عملية الارتجال، ويمكننا أن نستعرض أبرزها شيوعاً، وأكثرها فاعلية، <u>على النحو الآتى:</u>

أ- **تقنية (المحددات الثلاث):** تتعلق بثلاث ركائز استفهامية : (من/ أين/ ماذا؟)، وهى ذو نفع كبير فى خلق موقف ارتجالى متسق؛ إذ تساعد على تركيز الانتباه، وتزيل الحيرة من دون أن تُقيِّد الإبداع؛ فهى توفر للممثل مادة يبدأ بها ويبنى عليها، فإذا توافر له أحد هذه المحددات يستطيع أن يخلق الحالتين غير المتوفرتين، وإذا لم يتوافر له إحداها يمكنه أن يختار أياً منها ويولِّد موقفاً ارتجالياً متسقاً ومتماسكاً؛ فعلى

سبيل المثال حين يتعلق الحدث بـ "من" وتكون الإجابة هى "الفلاح"، سوف توحى "أين" بأن المكان هو "الحقل"، كما توحى "ماذا" بأن مايفعله هذا الفلاح هو القيام بالزراعة؛ ومن ثم تسهم هذه التقنية فى تنشيط عمل الممثل المرتجل.(١٦)

ب- تقنية (تغليب الفعل): يتأسس الارتجال على الأفعال وليس الأقوال فحسب؛ لأن الفعل أكثر إيضاحاً من القول؛ ومن ثم إن التعبير عن حقيقة الشئ يتطلب استخدام الحركات الجسمانية الصادقة؛ إذ يُوجد مظهر جسمانى للفكر، ومظهر عقلانى للفعل، لكن العمل الجسمانى يستطيع أن يكون مثيراً قوياً للخيال واللاشعور؛ فعلى سبيل المثال يستطيع الممثل أن يُخبر جمهوره بأنه يجتاز باباً عن طريق تحركه من مكان مرئى إلى مكان آخر، لكنه لو اقتصر على إخبار جمهوره بوساطة القول فحسب سوف يفهمون مايحدث بالفعل، لكنهم لن يصدقونه.(١٧)

ج- تقنية (رفع كثافة الحدث): إن دخول شخص جديد على المسرح أمر يتسم بأهمية كبرى؛ إذ يؤدى إلى تكثيف الحدث ودفعه للأمام، لاسيما إذا كان ظهوره مقترناً بحدوث فعل، وينطبق ذلك على الارتجال؛ إذ يتطور المشهد المرتجل عبر تدريبات الفرقة المسرحية، وعند ظهور جديد لكل ممثل فإن كثافة المشهد ترتفع، لكن عندما يفتر الحماس يجب أن يتدخل ممثل آخر بشكل سريع؛ من أجل التغلب على هذا الأمر؛ فلا يجب ترك الممثلين يجنحون بعيداً، وإن تأصيل هذا المبدأ يدعم تلقائية الارتجال. كما أن الخروج أيضاً يُعد أمراً مهماً جداً؛ إذ ينبغى أن ينتهى المشهد بانتهاء الحدث؛ لذا فمن الضرورى تشجيع الممثلين على الانصراف من خشبة المسرح فور انتهاء مهمتهم، شريطة أن يفكروا فى مبرر جيد لخروجهم من المشهد.(١٨)

د- تقنية (الاكتشاف): تساعد الممثل المرتجل على اكتشاف الشخصية التى يصورها؛ إذ إن الارتجال يوقظ ردود الأفعال الرئيسة، كما يوقظ الشخصية الدرامية لدى الممثل، حينئذٍ يمكنه إدماج ذلك كله فى تصوره الدرامى للدور الذى يؤديه، لاسيما وأن هذه الردود تجعله يستجيب استجابة مباشرة وخيالية للموقف، كما تشجعه على التفاعل مع زملائه فى إطار الشخصيات التى يصورونها، وتحثه على الاستجابة لهم فى سياق الموقف الدرامى الذى يشتركون فى بنائه سوياً، كما تدعم هذه الردود تركيز الممثل على دوره.(١٩)

هـ- تقنية (الخلق والابتكار): يُقصد بها خلق القصة فى أثناء مراحل عملية الارتجال المسرحى جميعها، وتتأسس هذه التقنية على مهارتين هما: (التداعى الحر للأفكار)، و(إعادة الإدماج). والتداعى الحر للأفكار يعنى رد الفعل التلقائى، ومواكبة الأحداث التى تطرأ على الموقف سواء تسبب فيها الشخص نفسه أو زملاؤه، ويعنى أيضاً دفع الأفكار؛ كى تتولد من تلقاء نفسها من دون محاولة فرضها، كما يعنى أن جزءًا من المعنى (المضمون الفعلى للقصة) سوف ينتج عن كشف الممثل المؤدى لشخصيته. وعلى الممثل المرتجل أن يطور فى قصته، ويقوم بتشكيلها عن طريق استرجاع الأحداث المحفوظة فى الذاكرة، ثم إدماجها فى القصة من جديد، وغالباً ما يهلل الجمهور لاسترجاع أحداث سابقة فى القصة، بل يشعر بالسعادة.(٢٠)

وهناك ثلاثة حالات يُستخدم فيها الارتجال لخلق المسرحية : **(أولها)** استخدام الارتجال عن طريق قيام المخرج بتوفير بعض المعلومات الأساسية، أو اقتراح ثيمات محددة، ثم يطلب من الممثلين ترجمة هذه المعلومات إلى مشاهد عن طريق الارتجال، ويقوم بتدوين ذلك على الورق، أو تصوير المشاهد المرتجلة، وإدخال التعديلات عليها؛ ومن ثم ينجم عن هذا التعاون خلق مسرحية مكتوبة؛ إذ تقوم الفرقة كلها بدور الكاتب، فى حين يقوم المخرج بدور المنسق لعمل جماعى متكامل. **(ثانيها)** استخدام الارتجال فى أثناء البروفات عبر التعاون بين المخرج والممثلين؛ ومن ثم يقع عبء خلق المسرحية كاملة على عاتق جماعة الممثلين. **(ثالثها)** يمكن خلق المسرحية فى جو من الحرية المطلقة اعتماداً على الخلق الذاتى؛ إذ تتولد بالكامل أمام الجمهور، وفى هذه الحالة لم تكن المسرحية نتاج التعاون بين أعضاء فرقة التمثيل فحسب قبل عرضها على الجمهور، بل نتاج التعاون بين الفرقة والجمهور فى أثناء العرض.(٢١)

ومن بين هذه الحالات الثلاثة لخلق المسرحية عبر الارتجال ارتكز المخرج خالد جلال على الحالة الأولى لخلق عروضه المسرحية المرتجلة بمركز الإبداع الفنى المصرى، وهذا ماسنوضحه فى شئ من التفصيل.

فلسفة عمل المخرج خالد جلال فى مركز الإبداع الفنى المصرى وأسلوب عروضه الارتجالية

توافرت مجموعة من العوامل والمؤثرات الفنية التى أسهمت فى تشكيل الشخصية الفنية والإبداعية للمخرج خالد جلال، كما انعكست – فيما بعد بوضوح – على أسلوب عمله المسرحى فى عروض مركز الإبداع الفنى المصرى، وهذا مانوجزه **فيما يأتى :**

أولاً: تشكيل شخصيته الإبداعية

لقد تشكلت شخصيته الإبداعية عبر ثلاث مراحل، يأتى فى مقدمتها مرحلة (المسرح الجامعى)، ثم تليها مرحلة (دراسة الإخراج فى أوروبا)، ومرحلة (تولى المهام الإدارية).

مرحلة (المسرح الجامعى) : لقد تجلى نبوغه الفنى المسرحى تأليفاً وتمثيلاً وإخراجاً فى مرحلة الدراسة الجامعية بكلية التجارة جامعة القاهرة منذ التحاقه بها فى عام ١٩٨٦م؛ إذ عندما درس بكلية التجارة التحق بفريق المسرح، وشارك بالتمثيل فى عروضه، وأخرج بعضها كعرض (اللى بعده) من تأليف محمد سلماوى، كما قام بتأليف بعض المسرحيات التى أخرجها للفريق كمسرحية (اختطاف)، ومسرحية (نأسف لهذا الخطأ)، وغيرها من الأعمال، وقد حصد جوائز عدة فى تأليف النص المسرحى، وفى الإخراج، وفى التمثيل.[٢٢]

ومن الجدير بالذكر هنا أن نشير إلى أن ممارسة المخرج للتمثيل تُعد ميزة كبرى حتى لو لم يكن ممثلاً جيداً؛ إذ "ينبغى عليه أن يتواجد فوق خشبة المسرح فى عروض متنوعة، وليس من الضرورى أن يكون قد أدى دوراً لامعاً؛ فليس المخرجون الجيدون جميعهم يمكنهم التمثيل ببراعة، لكن يجب على الأقل أن يكون المخرج قد أدى ولو أسطراً قليلة فى بعض التجارب"[٢٣]؛ ومن ثم يُفضل أن يمارس المخرج عمل الممثل فى بعض الأعمال الفنية؛ كى يستطيع أن يثير موهبة التمثيل لدى ممثليه فى أثناء تدريبهم على أدوارهم داخل العرض المسرحى.

التحق خالد جلال – بعد أن أنهى دراسته الجامعية – بقسم التمثيل والإخراج بالمعهد العالى للفنون المسرحية بأكاديمية الفنون بالقاهرة ودرس علوم المسرح وفنونه وتقنياته على يد كبار المخرجين والأساتذة يأتى فى مقدمتهم سعد أردش، وكرم مطاوع، وجلال الشرقاوى. وفى غضون هذه المرحلة تجلت موهبته الفنية وملامح شخصيته القيادية لاسيما وقد أسس فرقة مسرحية أسماها (لقاء)، وكان يقوم بإخراج عروضها، وتأليف بعضها، وقد حصدت هذه العروض الكثير من جوائز التأليف، والتمثيل، والإخراج[٢٤]؛ ومن ثم التفتت إليه أقلام الكثير من النقاد باهتمام، مثل : نهاد صليحة، ونبيل بدران، وعبلة الرويني، وآمال بكير، وغيرهم. وقد تُوجت هذه المرحلة بحصوله على منحة دراسية بفرنسا فى الإخراج المسرحى.

مرحلة (دراسة الإخراج فى أوروبا) : تشمل هذه المرحلة دراساته الفنية فى فرنسا وإيطاليا؛ إذ درس فن الإخراج المسرحى فى فرنسا على يد كبار المخرجين بمختبر "أفينيون"، وحقق استفادة كبرى أصقلت موهبته فى الإخراج المسرحى، وقد ساعده على ذلك إجادته اللغة الفرنسية. وعقب انتهاء المنحة وعودته إلى مصر فاز بجائزة الدولة للإبداع الفنى؛ الأمر الذى أهله للالتحاق بالأكاديمية المصرية للفنون بروما لمدة عامين؛ لدراسة فن الإخراج المسرحى والانفتاح على أحدث التجارب الفنية والمسرحية فى أوروبا، وقد اضطره ذلك للالتحاق بإحدى جامعات اللغات؛ حتى يجيد اللغة الإيطالية، وقد تدرب فى هذه المرحلة على يد المخرج الإيطالى دانيلو كريمونتى Danilo Cremonte الذى يُعْرَف بساحر الارتجال.[٢٥]

ولاشك فى أن الدراسة المنهجية تضيف الكثير إلى المخرج المسرحى، بل تساعده على تطوير موهبته الفطرية، وتحقيق الاستفادة القصوى منها؛ لذا "من الذكاء ألا نهاب التعلم أبداً؛ فكلما اتسع نطاق الدراسات العامة للمخرج المسرحى، كلما كان أكثر جاهزية لممارسة مهنته"[٢٦]، بل سيساعده ذلك على التميز بين أقرانه ومعاصريه.

مرحلة (تولى المهام الإدارية) : تبدأ هذه المرحلة عقب عودته إلى مصر فى عام ١٩٩٧م عندما انتهت منحته فى روما؛ إذ لمس فيه فاروق حسنى – وزير الثقافة

آنذاك – ما تتسم به شخصيته من مقومات القيادة؛ لذلك عينه مديراً لمسرح الشباب؛ ليفيد شباب المسرحيين، وينقل لهم خبرته الفنية والإبداعية، وبالفعل أحدث تغييراً ملحوظاً؛ ففى الوقت الذى لاتقدم فيه فرق مسارح الدولة سوى عرض وحيد طوال العام، وصل إنتاج فرقة مسرح الشباب فى العام الواحد على يديه إلى سبع مسرحيات رغم عدم وجود مسرح لها، بل حصل أحد عروض الفرقة (حيث تحدث الأشياء) إخراج محمد شفيق على جائزة أفضل عرض فى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى بعد مرور عامين فحسب من تولى خالد جلال مهام إدارة الفرقة[٢٧]؛ الأمر الذى كشف عن مدى قدراته القيادية بوضوح، وأهله للتدرج فى المناصب الإدارية بوزارة الثقافة؛ فتولى مهام مدير مسرح الغد، ثم رئاسة البيت الفنى للفنون الشعبية والاستعراضية، لكنه لم يكتف بذلك بل تقدم بخطة استراتيجية لمشروع مركز الإبداع الفنى؛ فكلفه الوزير بالإشراف عليه منذ افتتاحه وحتى الآن، ثم تولى رئاسة قطاع شؤون الإنتاج الثقافى بوزارة الثقافة فى عام ٢٠١٥م، كما أُسند إليه مؤخراً – بجانب ذلك – رئاسة البيت الفنى للمسرح، فضلاً عن استمراره فى الإشراف على مركز الإبداع الفنى المصرى.

●● وهكذا تضافرت المراحل الثلاثة معاً فى تشكيل شخصيته الإبداعية؛ إذ ألهبت مرحلة المسرح الجامعى شغفه إلى فن المسرح، ودفعته للانخراط فى تجريب موهبته المسرحية فى التأليف، والتمثيل، والإخراج؛ ومن ثم كانت هذه المرحلة بمثابة تدريب جيد لاستنطاق موهبته الفنية، وتحريكها أو تنشيطها، وقد اكتملت هذه المرحلة بالدراسة العلمية المتخصصة فى المعهد العالى للفنون المسرحية بأكاديمية الفنون والتى أصقلت موهبته. أما مرحلة دراسة الإخراج فى أوروبا فقد ألهبت شغفه المعرفى بفن الإخراج، وزودته بمعارف وتقنيات حديثة فى المجال المسرحى؛ فكانت بمثابة معين فنى أفاض عليه بالأساليب الحديثة فى الإخراج المسرحى المعاصر؛ مما أكمل الجانب الإبداعى فى شخصيته الفنية. ثم تأتى مرحلة تولى المهام الإدارية؛ لتكشف عن قدرته على التخطيط الدقيق، والقيادة الحكيمة، ومدى مقدرته على إدارة الأزمات ومواجهة التحديات؛ ومن ثم إحراز النجاح.

ثانياً : تشكيل أسلوبه المسرحى

لقد تشكل أسلوبه المسرحى بفعل مجموعة من المؤثرات الفنية والإبداعية، العملية والتطبيقية؛ التى ساعدته على خلق أسلوب فنى يميزه من بين أبناء جيله؛ وهو الأسلوب الذى قام بتطبيقه على المتدربين فى مركز الإبداع الفنى وعروضه، ويمكن أن نوجز مجمل التأثيرات الفنية والإبداعية التى أسهمت فى تكوين مدرسته الفنية وأسلوبه المسرحى، فى ثلاثة مؤثرات غاية فى الأهمية، هم : المخرج المصرى (كرم مطاوع)، والمخرج الإيطالى (دانيلو كريمونتى)، فضلاً عن ممارساته للفن السينمائى والتليفزيونى تأليفاً وتمثيلاً.

بالنسبة إلى **(المخرج كرم مطاوع)** قد تأثر خالد جلال بأسلوب عمله فى المعهد العالى للفنون المسرحية؛ وذلك فى أثناء التحضير لمشروع تخرجه بعرض (هاملت يرتدى قناع الجنون) الذى قُدم فى عام ١٩٩٥م، لاسيما وقد اعتمد العرض بشكل رئيس على الارتجال لطلاب قسم التمثيل والإخراج بالمعهد، فضلاً عن "كولاج" من نصوص مسرحية عالمية عدة، هى : (خادم سيدين) للكاتب الإيطالى كارلو جولدونى Carlo Goldoni (١٧٠٧-١٧٩٣م)، و(هاملت) للشاعر الإنجليزى وليم شكسبير William Shakespear (١٨٧٨-١٩١٥م)، و(سيرانو دى برجراك) للشاعر الفرنسى إدمون روستان (١٨٦٨-١٩١٨م).[٢٨] لقد كان هذا العرض بمثابة أهم المختبرات المسرحية التى أفادته بالكثير من الخبرات الفنية والإبداعية، ولفتت انتباهه إلى أهمية الارتجال، وفنيات الكولاج فى بناء العرض المسرحى.

أما **(المخرج دانيلو كريمونتى)** فقد تأثر خالد جلال كثيراً بأسلوب عمل هذا المخرج الإيطالى لاسيما وقد تدرب معه عام ١٩٩٦م فى معمله المسرحى المعروف باسم (الآدميون) بمدينة بيروجا بإيطاليا؛ ومن ثم تبنى خالد جلال أسلوبه القائم على تقنيات الكوميديا ديلارتى، والارتجال فى أثناء البروفات؛ لإبداع النص والعرض المسرحيين.[٢٩] بل يتضح لنا أنه "تعلم كيف يقيم ورشة تدريب للارتجال، وكيف يختار من مئات المشاهد المرتجلة عدداً محدوداً يصنع عرضاً لايزيد عن الساعة، وفى

مشروع تخرجه فى الأكاديمية المصرية للفنون بروما قدم مسرحيته بممثلين إيطاليين، وقد حققت المسرحية نجاحاً كبيراً".(٣٠)

وقد قام بتطبيق هذا الأسلوب الارتجالى الانتقائى فى مركز الإبداع الفنى بدار الأوبرا المصرية؛ فقدم عرض (تذكارات) معتمداً فيه على ارتجال الممثلين، لكنه اختلف فيه عن أسلوب الكوميديا ديلارتى فى أنه أسس العرض على ارتجال موضوعات إنسانية تتعلق بثيمة (السفر)، بينما كانت الكوميديا ديلارتى تتميز بالارتجال حول الشخصيات النمطية مثل : شخصية المغرور، وشخصية الأنانى، وغيره، وما يتعلق بذلك من موضوعات.

وعن **(المؤثرات السينمائية)** نشير إلى أنه كان يكتب للسينما والتليفزيون مثلما كان يؤلف للمسرح، وكانت كتاباته للتليفزيون أسبق من السينما؛ إذ بدأ كتابة أولى مسلسلاته (جراج) فى عام ٢٠٠٦م، ثم كتب (معالى الوزير)، و(مع بعض) وغيرها. وفى المجال السينمائى بدأت كتاباته منذ عام ٢٠١٢م بفيلم (الأنسة مامى) ثم (جوازة ميرى)، وغيرها. ولم يقتصر جهده فى كليهما على التأليف فحسب بل شارك بالتمثيل فى بعض المسلسلات، وبعض الأفلام السينمائية.(٣١)

ومن ثم انعكست خبراته التليفزيونية والسينمائية على أسلوبه المسرحى؛ إذ تأثرت عروضه المسرحية على مستوى النص والعرض بأسلوب الكتابة والإخراج التليفزيونى والسينمائى من حيث تقطيع المشاهد، و(المونتاج)(٣٢)، ولقطات الكاميرا، والانتقال المفاجئ، والإيقاع اللاهث، والحركة، والصمت، والصورة، والجمالية الفنية.

●● يتضح مما سبق أن هذه المؤثرات الفنية الإبداعية الثلاث – المشار إليها– أكسبت المخرج خالد جلال خبرة فنية كبيرة، وزودته بقدر وفير من الثقافة والمعرفة اللازمة؛ الأمر الذى ساعده على تحقيق نجاحات كثيرة؛ إذ "بمجرد أن تُغلق ستارة العرض مُعلنة نهايته، ينال فريق العمل المجد كله إذا كان العرض ناجحاً، أما إذا فشل العرض فسيتصدر المخرج خط المواجهة؛ لذلك من الصعب أن تكون على قمة هرم المسؤولية"(٣٣)؛ ومن ثم يتحتم على المخرج أن يملك مخزوناً ثقافياً يتحصن

به، وأن يمتلك خبرة تراكمية تمكنه من إتقان عمله الإخراجى؛ حتى يستطيع أن يحرز نجاحاً محققاً.

ثالثاً: خصائص تجربة مركز الإبداع المسرحية

لقد لعبت هذه المؤثرات الفنية الإبداعية الثلاث دوراً بارزاً فى تشكيل فلسفة عمل المخرج خالد جلال فى مركز الإبداع الفنى مع المتدربين؛ الأمر الذى انعكس على أسلوب عروضه المسرحية الارتجالية، وتشكيل بنيتها الفكرية والفنية.

تأسس مركز الإبداع الفنى فى مصر عام ٢٠٠٢م، وفيه تولى المخرج خالد جلال مهام الإدارة والتدريب والإخراج، ويحتوى المركز على (استديو فنى دائم) يقدم دراسة عملية فنية مجانية تستمر لمدة ثلاث سنوات؛ للتدريب على التمثيل والارتجال، وخلق النصوص والعروض المسرحية بوساطة ارتجال الممثلين، وقد بدأت الدراسة المدعومة من وزارة الثقافة بهذا الاستديو فى مايو عام ٢٠٠٣م، وقد تخرجت فيه دفعات متتالية عدة حتى الآن.

كذلك تأسس فيما بعد (استديو المواهب) داخل مركز الإبداع برسوم دراسية غير مدعومة يدفعها الطالب، وقد تخرجت دفعته الأولى فى عام ٢٠١٤م، كما تخرجت دفعته الثانية فى عام ٢٠١٩م. وكان الهدف من وراء تأسيسه هو استيعاب عدد أكبر من الشباب الموهوب ممن ينتظرون دورهم للالتحاق بمركز الإبداع للدراسة والتدريب وتطوير مواهبهم، لاسيما وأن الاستديو المدعوم يستغرق أعواماً عدة حتى يمكنه تخريج إحدى دفعاته واستقبال دفعة جديدة؛ ومن ثم يختصر(استديو المواهب) زمن الانتظار، ويستوعب أعداداً ممن يقبعون فى قائمة الانتظار، كما تستغرق الدراسة فيه زمناً أقل؛ ومن ثم سار جنباً إلى جنب مع الاستديو الفنى الدائم.

يهدف الاستديو الفنى الدائم للتمثيل والارتجال إلى إعداد الممثل الشامل القادر على التمثيل والغناء والرقص، كما يهدف إلى صقل موهبة المتدربين من دارسى المسرح وأصحاب الخبرات السابقة والهواة، وتقديم وجوه جديدة للوسط الفنى، والعمل الجاد على تسويق الممثل. ويوضح الباحث الخصائص الفنية المميزة لهذه التجربة

الفنية الفريدة التى يقودها خالد جلال عبر محورين: مرحلة التدريبات التى تُعرف بمرحلة (ماقبل العرض)، ومرحلة (العرض الفعلى).

مرحلة ماقبل العرض

تشمل هذه المرحلة الجهود المبذولة فى تدريب الممثل المرتجل، وفلسفة التدريبات التى يخضع لها المتدرب، وأسلوب خلق النص والعرض فى أثناء البروفات، وهى مرحلة تستغرق شهوراً عدة؛ لتحقيق الأهداف المرجوة منها، ويمكن أن نستعرضها عبر المحاور **الآتيـة :**

أ- بناء الشخصية الشمولية للمتدربين

فى البداية نشير إلى أن اختبارات القبول بمركز الإبداع الفنى بدأت فى يناير عام ٢٠٠٣م، واستمرت ثلاثة أشهر، وانتهت بقبول خمسين متدرباً ومتدربة فى الدفعة الأولى شكلوا النواة البكر للمركز، وقد بدأت الدراسة لهذه الدفعة فى مايو عام ٢٠٠٣م. وقد تَكَوّن الهيكل التدريبى وفريق التدريب من : المخرج خالد جلال ليتولى مهام التدريس والتدريب لمادة الارتجال والتمثيل. ونجاة على لتتولى مهام التدريس والتدريب لمادة الإلقاء؛ فأخضعت المتدربين جميعهم إلى تدريبات النفس، والنطق الصحيح، ومخارج الحروف.(٣٤)

ومدربا الرقص الثنائى ضياء شفيق ومحمد مصطفى لمهام التدريس والتدريب لمادة الرقص؛ فقاما بتدريب المشاركين على أنواع الرقص بأنواعه المختلفة كرقص الباليه، والرقص الشعبى، والرقص المعاصر مثل: "البريك دانس"، و"السالسا"، و"الهيب هوب"، و"التانجو"، و"تشا تشا"، فضلاً عن التدريب على لغة الجسد، والمسرح الجسدى، والمايم، والبانتومايم، وتدريبات التوافق العضلى العصبى.(٣٥)

والمؤلف الموسيقى عماد الرشيدى ليتولى مهام التدريس والتدريب لمادة الغناء؛ فقام بتدريبهم على تمارين صوتية لإنتاج الصوت بشكل صحيح، وتمارين "فوكاليز"، ومعرفة "التون" (النغمة)، وأساسيات الغناء، وتمارين زيادة المساحة الصوتية، فضلاً

عن تنشيط ذاكرتهم الموسيقية عن طريق تحفيظهم مجموعة من الأغانى المتعددة، وفى مقدمتها غناء الموشحات.(٣٦)

والمخرج عصام السيد ليتولى مهام التدريس والتدريب لمادة الإخراج المسرحى، وشيرلى شلبى لتتولى مهام التدريس والتدريب لمادة الإتيكيت واختيار الملابس، وأحمد محفوظ وساندرا نشأت وشريف عرفة لمهام التدريس والتدريب لمادة التمثيل السينمائى.

وهكذا يلحظ الباحث حرص المخرج خالد جلال على الاستعانة بكوادر تدريبية مهمة فى مجال تخصصها ممن حققوا شهرة جيدة على المستوى الإبداعى، ولديهم خبرة تطبيقية وعملية كبيرة يمكنهم نقلها إلى الأجيال الشابة، وتزويدها بالمهارات اللازمة التى يتطلبها سوق العمل. كذلك نلاحظ تنوع المناهج والفنون التى يدرسها الممثلون من إلقاء، وارتجال، وتمثيل مسرحى، وتمثيل سينمائى، ورقص، وغناء، وإخراج مسرحى، وإتيكيت؛ مما يسهم فى صقل مواهبهم، وبناء شخصيتهم الإبداعية بشكل شمولى واعٍ يؤهلهم لسوق العمل من ناحية، كما يساعد على سد النقص فى بعض المهارات المطلوبة داخل الأعمال الفنية المختلفة من ناحية أخرى؛ الأمر الذى يعمل على تجديد دماء الفن المصرى عامة، والمسرح المصرى على وجه الخصوص.

ب- التدريبات الفنية الخلاقة

تبدأ التدريبات بتمارين إحماء فى العادة لتهيئة المتدربين، ثم تتبعها تدريبات لاسترخاء العضلات، فضلاً عن تدريبات لتنمية الخيال، واليقظة، وتركيز الانتباه وغيره، وكانت تستمر التدريبات نحو ثلاث ساعات من الخامسة حتى الثامنة مساءً.

وكان خالد جلال يتبع فى تدريب الممثلين بمركز الإبداع الفنى المصرى أسلوب قسطنطين ستانسلافسكى الذى يقارب بين الواقعية والبعد السيكولوجى بوصفه وسيله رئيسة لنفاذ الممثل للشخصية الدرامية، وكان يحرص على تفاعل الممثل مع الدور لبلوغ الصدق العاطفى؛ حتى يتمكن من المعايشة والاندماج الذى يساعده على فهم الشخصية فهماً دلالياً ونفسياً. كما يعمد – فى تدريبه على الدور – إلى الإسقاط النفسى، والاعتماد على الذاكرة الانفعالية، واستحضار التجربة الشخصية عبر

المشابهة، واستقطار الذاكرة، وإثارة الانفعالات، فضلاً عن الابتعاد عن التوتر النفسى، والاستعاضة عنه بالتركيز، والانتباه؛ حتى يستطيع الممثل أن يجمع فى دوره بين الكلمة، والحركة، والتشخيص الحى، فضلاً عن إفساح مساحة أساسية للارتجال الذى يزيد من المعايشة الفنية؛ مما يؤدى إلى إتقان الدور(٣٧)؛ لذلك يهتم خالد جلال بإحياء تقنيات الارتجال التى توسلت بها الكوميديا ديلارتى فى عصر النهضة، لكن بأسلوبه الجديد الذى يميزه.

وفيما يخص تدريبات مادة (الارتجال)، قد اعتمدت على تقنيات الارتجال الأساسية، مثل: (المحددات الثلاثة)، و(تغليب الفعل)، و(رفع كثافة الحدث)، و(الاكتشاف)، و(الخلق والابتكار)، جنباً إلى جنب مع التركيز على تقنيات الفرضيات، والكتابة، وإبداع المتدربين؛ إذ يقسِّم المخرج خالد جلال المتدربين إلى خمس مجموعات، تتكون كل مجموعة منها من عشرة أفراد، ثم يقترح عليهم فرضيات متنوعة عبارة عن أفكار أو موضوعات يدور الارتجال حولها؛ فعلى سبيل المثال كانت الفرضيات المقترحة التى تمخض عنها عرض (قهوة سادة) تتمحور حول بعض الموضوعات الإنسانية المهمة مثل : الوساطة فى الفن، وصلة الرحم، والغلاء، والجهل، والهجرة غير الشرعية، وغيرها. كما كان يقترح عليهم استدعاء الذكريات الحزينة أو المفرحة أو المواقف الصعبة كمواقف الخوف، والقهر، والظلم، أو مشكلة سياسية أو غيره، ويقوم بتدريب المشاركين على كيفية بناء الشخصية الدرامية فى إطار هذه الفرضيات أو الحالات المختلفة، واختيار ملابسها، وفى هذا السياق يستحضر المتدربون الحالة الفنية الإنسانية، ويتفاعلون معها بمصاحبة عنصرى الموسيقى والإضاءة، وعلى كل متدرب إبداع مشاهد ارتجالية انطلاقاً من الثيمة المقترحة بالتعاون مع زملائه شركاء المشهد، والتركيز على قضايا المجتمع ولاسيما القضايا الإنسانية، والحرص الشديد على كسر "الكليشيه" المتكرر والنمطية؛ حتى يتمكنوا من التمرد على القوالب الثابتة، كما يكلفهم بواجب منزلى يتمثل فى تحضير مجموعة مشاهد تتعلق بثيمات محددة يقترحها عليهم.(٣٨)

وهكذا نلاحظ أن الارتجال فى مركز الإبداع يتأسس على اتجاهين : (الأول) ارتجال قائم على فرضيات لمواقف معينة، و(الثانى) ارتجال قائم على استدعاء الذكريات المتنوعة من حزن وفرح، ويستمر الارتجال طوال أوقات البروفات على هذا النهج؛ حتى يصل الممثلون المشاركون بالتعاون مع المخرج إلى نص مسرحى متفق عليه، ثم يقومون بتثبيته.

ومن أبرز ركائز تدريب الممثل فى مركز الإبدع حِرص المخرج خالد جلال على تنمية مهارات الممثل، واستغلال أقوى مهارة لديه؛ فقد يمتاز الممثل بالقدرة على (الغناء) جنباً إلى جنب مع (التمثيل)، و(الرقص)؛ ومن ثم يركز خالد جلال عمله على تنمية المهارات الأخرى التى لا يجيدها المتدرب؛ من أجل الوصول بها إلى مستوى قريب من المهارة الأساسية التى تميزه. وهكذ فإنه "فى فترة البروفات يعمل على استيعاب إمكانات الممثل للاستفادة الكاملة منها، وتوظيفها وفق استعداداته، وإمكاناته، وقدراته – ليست المتاحة فحسب بل الممكنة أيضاً من تمثيل، وغناء، وأداء حركى – ليصل به إلى الشخصية التى سيجسدها".(٣٩)

فضلاً عن حرصه على التنمية الذهنية للممثل؛ حتى يُمكِّنه من امتلاك ذهن مبدع متجدد خلاق يتمرد على النمطية والتكرار عند بناء شخصية ما أو موقف درامى محدد أو معالجة جديدة للفكرة المقترحة. ومن أمثلة تدريبات الارتجال الخاصة بالتنمية الذهنية والتى يجريها المخرج خالد جلال مع متدربيه، تكليف الممثل بأن يحكى عن كابوس رآه فى منامه، أو يحكى عن أكثر الشخصيات إيجابية فى حياته وأكثرها سلبية، وقد حرص خالد جلال على تقديم الممثلين بصفاتهم وشخصياتهم الحقيقية.(٤٠)

وهكذا يُعد المخرج خالد جلال أنموذجاً واضحاً للمخرج المُدَرِّب الذى يهتم اهتماماً كبيراً بتدريب الممثلين؛ إذ "يركز مخرج اليوم على تدريب الممثل، ويبذل قصارى جهده فى توجيه ممثليه؛ كى يجعل أداءهم متماسكاً؛ إذ يرى الكثير من المخرجين أن العمل مع الممثل، والحرص على تدريبه، يمثل الجانب الرائع فى العملية الإخراجية"(٤١)، وهو ما يُعد المهمة المحورية فى عمل المخرج المعاصر.

ج- ضبط المشاهد المرتجلة

لقد أشار المخرج (خالد جلال)[٤٢] إلى أنه فى تعامله مع المشاهد التى يرتجلها الممثلون حول الفرضيات المقترحة فى أثناء التدريبات يمر بمراحل عدة؛ فعقب توليد هذه المشاهد تأتى مرحلة **(الانتقاء والاختيار)**؛ إذ يشاهد هذه الارتجالات، ويعكف على تعديلها، ثم يختار أفضلها تعبيراً عن ثيمة ما، ويظل يدون هذه الارتجالات جميعها – والتى تمخضت طوال عام كامل – ويحتفظ بها، وقد يصور محاضرات الارتجال بالفيديو، كما يجمعها فى كراسات.

بعد ذلك تأتى مرحلة **(التصنيف والفرز)**؛ إذ يتأمل المخرج خالد جلال بدقة، المشاهد المرتجلة المدونة والمصورة، ويسجل ملاحظاته حول كل مشهد من حيث حداثة فكرته، وعدد شخصياته، ولغة حواره، ومدته الزمنية، ومساحة الكوميديا فيه، وغيره من أمور تسترعى انتباهه، ثم يقوم بفرز هذه المشاهد المرتجلة وبالأحرى تصنيفها من حيث قوتها وجودتها.

وأخيراً تأتى مرحلة **(تحديد الإطار الفنى)** للعرض، والتى بموجبها يعقد جلسات نقاش متعددة وخلاقة مع الممثلين جميعهم؛ حتى يصلوا إلى شكل يمثل قضايا المجتمع الآنية، ثم يقوم بالصياغة الدرامية للعرض عن طريق ربط الارتجالات ببعضها بعضاً ربطاً درامياً، وعبر عملية الصياغة والربط تخضع المشاهد المرتجلة إلى الحذف، والإضافة، والتعديل، والتبديل، والتطوير، وجمع ملامح مشتركة لارتجالات الممثلين فى كل مشهد؛ حتى يربطها مسار فكرى أو أثر نقدى، كأن يقوم – على سبيل المثال – بتجميع الارتجالات المشتركة التى أبدعها الممثلون حول مشكلة صلة الرحم، أو غيرها. ثم يبذل قصارى جهده فى وضع الرؤية الفنية للعرض؛ حتى يصبح جاهزاً للتقديم أمام الجمهور.

ويلحظ الباحث مما سبق أن مجموع الارتجالات المتعددة التى يبدعها الممثلون تشكل المادة الدرامية الخام التى يُبنى عليها النص والعرض؛ إذ لايتأسس العرض الواحد على ارتجال موضوع واحد، أو فكرة وحيدة ثم يقوم الممثلون بتوسيع أطرافها

حتى تحتل مساحة زمانية كافية لمناقشتها من جوانبها وأبعادها المختلفة، لكنهم يقومون بارتجال أفكار عدة وموضوعات متنوعة فى محاولة جادة لمناقشة الكثير من القضايا؛ ومن ثم تفرض فكرة التعددية فى القضايا والموضوعات حتمية استقلالية كل فكرة، وكل مادة مرتجلة، فى لوحة خاصة بها؛ إذ تُكَوِّن هذه اللوحات بتراكمها عرضاً مسرحياً تتأسس بنيته على التراكم، والتتابع بالتجاور وفق بنية فنية مرنة، ومتحررة.

وهكذا تختلف بنية النصوص المرتجلة التى تتولد على يد الممثلين فى عروض المخرج خالد جلال بمركز الإبداع الفنى المصرى عن الشكل التقليدى فى أنها ليست نصوصاً جاهزة مكتوبة مسبقاً فى بنية درامية محكمة البناء، بل تلتزم بشكل اللوحات الفنية أو الاسكتشات الكوميدية القصيرة التى تتحاور فيما بينها من أفكار، ويغلفها إطار فكرى وفق رؤية ترتبط بمقولة العرض، ويكون لكل لوحة تأثير تراكمى يتزايد بتتابع الوقائع والأحداث.

ومن ثم لا يأبه المخرج خالد جلال بالنص المسرح التقليدى، بل يتمرد عليه؛ إذ يميل إلى تفكيك الشكل الأرسطى للدراما إلى شكل (الريفيو)[٤٣] الذى يبنى أحداثه بشكل متجاور لا متصاعد؛ وذلك عن طريق أسلوب المونتاج الذى يتأسس على انتقاء الوقائع والأحداث، ثم إعادة ترتيبها بشكل متجاور.

وفى إطار تعدد لوحات العرض الواحد تتنوع الأفكار، وتتعدد المقولات التى غالباً مايَجْمَع عدداً ليس بالقليل منها فى عمل واحد، موجهاً سهام نقده للأفكار السلبية منها، مثل : التحرش، والإرهاب، والعنوسة، والبطالة، والجهل، وغيرها من موضوعات. كما يسلط الضوء على الأفكار الإيجابية التى يكرر مناقشتها فى الكثير من عروضه؛ من أجل دعمها، مثل : الترابط الأسرى، وصلة الرحم، والعادات والتقاليد، وغيرها من القيم الأصيلة التى نفتقدها. هذه الأفكار تطبع مسرحياته بالطابع الاجتماعى؛ إذ تُعد مسرحيات اجتماعية تتناول قضايا المجتمع المصرى، وتهتم بقضايا الساعة، والأحداث المجتمعية المهمة.

ويؤخذ على المخرج خالد جلال أحياناً تكرار بعض الأفكار فى أعماله، لكن الباحث يرى أننا لو دققنا فى هذه الأفكار عبر عروضه المسرحية نجده يقدمها برؤى مختلفة، وأن هذه الأفكار المرتجلة تتبع من ثقافات ورؤى متعددة لمتدربين مختلفين، كما أن تعدد الرؤى من الملامح الأساسية التى يتمسك بها خالد جلال فى بعض أعماله عبر إعادة صياغته نصوص العروض التى يقدمها، ثم يقوم بتأكيدها عبر التدريب والبروفات. وقد يقوم بتناول نص واحد برؤى متعددة فى عمل واحد كما فعل فى عرض (هاملت المليون) الذى اعتمد فى فكرته الدرامية على تقديم هاملت بعدد من الرؤى. كذلك مسرحية (حلم ليلة صيف) التى قدمها فى إيطاليا بما يتفق والثقافة الإيطالية، ثم أعاد تقديمها مرة أخرى برؤية مصرية لفريق المسرح بجامعة المستقبل.

ويوضح (ناصر العزبى)[٤٤] أن الأسباب التى تدفعه لتكرار طرح الأفكار والقضايا والموضوعات المرتجلة فى عروضه جميعها، إصراره على أن يثمن الذكريات، ويبعث فينا الحنين للماضى؛ كى يردنا إلى معدن الشخصية المصرية لاستنهاض كل ماهو أصيل فيها؛ فينبهنا لقيمة التاريخ، والذكريات التى لاتقدر بثمن لما دفعناه فيها من أعمارنا، كما يبحث فيما افتقدناه فى الواقع من دفء العلاقات الاجتماعية، وما أصبحنا عليه من ضعف فى الروابط الأسرية، ويذكرنا بمن كنا نأنس بهم من أهل وجيران وأصحاب وعزوة، وبتفاصيل كثيرة كانت تحقق الأمان النفسى لأفراد المجتمع؛ مما يدعونا لنتمسك بكل ماهو جميل من عاداتنا، وتقاليدنا الإنسانية الأصيلة؛ فهذه هى الرسالة التى يبثها خالد جلال فى أعماله جميعها، ويعاود تكرارها فى كل مرة؛ لينبهنا إلى مدى احتياجنا إليها فى زمننا الحاضر.

●● يتضح مما سبق أن المخرج خالد جلال يولى مرحلة ماقبل العرض اهتماماً ملحوظاً بوصفها مرحلة التخطيط والإعداد المسبق للعمل المسرحى؛ لذلك كان النجاح حليفه دوماً؛ فقد نال الكثير من كبار المخرجين قدراً كبيراً من النجاح؛ بسبب اهتمامهم بمرحلة التخطيط والإعداد لعملهم الفنى؛ لما تمثله هذه المرحلة من أهمية كبيرة بالنسبة لعمل المخرج؛ فعلى سبيل المثال كان المخرج السويدى انجمار بيرجمان Ingmar Bergman (١٩١٨-٢٠٠٧م) "يعمل لمدة عام كامل فى هذه المرحلة؛ إذ

بفضل التخطيط المسبق كان يدرك جيداً – بمجرد بداية البروفات، ومنذ الاجتماع الأول مع فريق العمل – ما المطلوب عمله فى أثناء التدريبات، سواء فى غرفة التدريبات أو على خشبة المسرح، وكذلك مع عناصر الديكورات والإضاءة فى ليلة افتتاح العرض".(٤٥)

مرحلة العرض الفعلى

يُقصد بها تقديم العرض المسرحى أمام الجمهور فى صورته النهائية؛ وفى هذه المرحلة يرصد الباحث العروض التى تمخضت عن ارتجال الممثلين فى أثناء البروفات، والتى قدمتها الدفعات التى تخرجت حتى الآن فى مركز الإبداع الفنى، سواء كانت الدفعات الثلاثة التى درست الدراسة المجانية فى (الاستديو الفنى الدائم) بالمركز، وقدمت العروض المسرحية : (هبوط اضطرارى)، و(أيامنا الحلوة)، و(قهوة سادة)، و(سلم نفسك)، أو الدفعتان اللتان درستا برسوم مدعومة فى (استديو المواهب) بالمركز أيضاً، وقدمتا عرضين مشروع تخرج، هما : (بعد الليل)، و(سينما مصر)، بواقع مشروع تخرج لكل دفعة. كذلك يشير الباحث إلى العروض الفنية التدريبية الأخرى للدفعات الخمسة التى تخرجت فى مركز الإبداع الفنى حتى الآن، سواء العروض الشعرية، أو العروض الغنائية، أو العروض الحركية الراقصة، أو غيرها من العروض التى تمخضت عن تدريبات المواد التى يدرسونها فى إطار فلسفة مركز الإبداع الفنى لتكوين بنية الممثل الشامل.

أ- عروض (الاستديو الفنى الدائم)

● **الدفعة الأولى**(٤٦)

قام المتدربون بالدفعة الأولى بتقديم عروض مسرحية عدة، هى :

- عرض (المتحذلقات) لجان بابتيست موليير Jean Baptiste Moliere (١٦٢٢-١٦٧٣م)، وكان هذا العرض نتاج تدريبات الورشة الدانمركية للمخرجة إيبن هندل فليبسون Eben Hendel Philipson، وكذلك نتاج تدريبات الكوميديا

ديلارتى التى استغرقت شهرين، فضلاً عن تدريبات المخرج الفرنسى جيرار جيلاس Gerard Gillas.

– عرض (بردة البوصيرى) وهو عرض شعرى فى مدح الرسول (ص) تحت إشراف نجاة على، وقد كان نتاج تدريبات مادة (الإلقاء)؛ إذ تدرب الممثلون على قصائد شعرية لابن الفارض، ونهج البردة لأحمد شوقى، وبردة البوصيرى للإمام البوصيرى.

– عرض غنائى بعنوان : (غنائيات من التراث) تحت إشراف المؤلف الموسيقى عماد الرشيدى، وكان نتاج تدريبات مادة (الغناء). يجمع العرض بين أغانٍ لسيد درويش ومحمد عثمان وأم كلثوم، وما بين أصوات جماعية للكورال وأصوات فردية "صولو" أداها خمسة متدربين بمادة (الغناء)، نذكر منهم كلاً من : نيرة عارف، ومحمد إيهاب، وأشرف حصافى.

– عرض حركى راقص ينتمى إلى عروض الرقص الحديث تحت إشراف مدربا الرقص الثنائى ضياء شفيق ومحمد مصطفى، وكان نتاج تدريبات مادة (الرقص)، والعرض بعنوان : (اختبار Test) وقد استغرقت تدريباته ثمانية أشهر، ويدور موضوعه حول مجموعة من الراقصين المتقدمين للاختبار أمام لجنة من المتخصصين.

– عرض (هبوط اضطرارى)[٤٧] وهو عرض مرتجل فى أثناء البروفات قُدِّم فى عام ٢٠٠٤م نتاج تدريبات الارتجال من أفكار المتدربين، وخواطرهم، وتأملاتهم؛ تلك التدريبات التى استمرت ثمانية أشهر، وكان العرض صياغة درامية لخالد جلال ومن إخراجه، ويدور موضوعه حول الظواهر السلبية فى المجتمع المصرى، وقد تأسس العرض على مجموعة من اللوحات الكوميدية الانتقادية الساخرة المنفصلة المتصلة، وهى : لوحة (التعليم والرياضة)، ولوحة (فتى الشاشة والمسلسل العربى)، ولوحة (برنامج نيولوك والبرامج الثقافية)، وغيرها من اللوحات الانتقادية الأخرى.

– عرض (أيامنا الحلوة) وهو مشروع تخرج الدفعة الأولى، وقد قُدِّم فى عام ٢٠٠٦م، تدور أحداثه حول رغبة المتدربين بمركز الإبداع الفنى فى الخروج إلى سوق العمل رغم ما ينتابهم من حزن شديد على فراق بعضهم بعضاً. كانت تدريبات هذا العرض تستغرق وقتاً طويلاً من الخامسة مساءً حتى ساعات الصباح الأولى، وقد قام الممثل

الواحد بأداء أكثر من شخصية، وقدم الممثل الكوميدي دوراً تراجيدياً والعكس، ومن أبرز الخريجين المتميزين بالدفعة الأولى من أبطال العرض ممن شقوا طريقهم إلى عالم الاحتراف الفنى، نذكر: بيومى فؤاد، ونضال الشافعي، وسامح حسين، وياسر الطوبجى، وإيمان السيد، وسامى عزب، ومحمد شاهين.(٤٨)

● **الدفعة الثانية**(٤٩)

بدأت الدفعة الثانية دراستها وتدريباتها بمركز الإبداع الفنى فى إبريل عام ٢٠٠٦م، وقدمت هذه الدفعة أربعة عروض فنية، **هى :**

- العرض الشعرى (بردة البوصيرى) نتاج تدريبات مادة (الإلقاء).
- العرض الغنائى (هانغنى) نتاج تدريبات مادة (الغناء)، وتأسس العرض على مجموعة مجموعة من الأغانى الشهيرة المصرة والعربية، مثل : أغنية (الراجل ده هيجننى) لشويكار وفؤاد المهندس، وأغنية (بحبك يا لبنان) وأغنية (راجع راجع يتعمر لبنان).
- العرض الراقص (عنبر رقم واحد) نتاج تدريبات مادة (الرقص) وقُدم فى يوليو عام ٢٠٠٧م.
- العرض المسرحى (قهوة سادة) وهو مشروع تخرج الدفعة الثانية، وكان نتاج تدريبات مادة (التمثيل والارتجال)، وقُدم فى يونيو عام ٢٠٠٨م، وسيتوقف الباحث عنده فى شئ من التفصيل بوصفه أنموذجاً تطبيقياً.

● **الدفعة الثالثة**(٥٠)

بدأت الدفعة الثالثة دراستها وتدريباتها بمركز الإبداع الفنى فى أكتوبر عام ٢٠١٠م، وقدمت خمسة عروض متنوعة، **هى :**

- العرض الشعرى (بردة البوصيرى)، نتاج تدريبات مادة (الإلقاء).
- العرض الغنائى (غُنا الوطن)، وقد كان نتاج مادة (الغناء)، وقد تواكب هذا العرض مع ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١م؛ لذلك تأسس على أغانٍ وطنية مثل: (صوت الجماهير)، (عظيمة يا مصر)، (يا مصرنا)، (يا بلادى يا بلادى).
- العرض الراقص (أين أشباحى) نتاج مادة الرقص، ويحتوى على مشاهد تمثيلية مرتجلة فى الفواصل.

- العرض المسرحى (حلو الكلام) فكرة خالد جلال وإخراجه، وقد تأسس على مجموعة من الأشعار الوطنية لعبد الرحمن الأبنودى وسيد حجاب وجمال بخيت وأمل دنقل وأحمد فؤاد نجم.
- العرض المسرحى (سلّم نفسك)[٥١] وهو مشروع تخرج الدفعة الثالثة، وقد قُدم فى عام ٢٠١٧م اعتماداً على ارتجالات الممثلين، وصياغة المخرج خالد جلال، ويناقش قضايا الحاضر عن طريق استدعاء المستقبل بوساطة شاب مصرى يصطحبنا معه فى رحلة مستقبلية؛ فيكتشفون هناك أنه يحمل فيروس السلوكيات السلبية مثل: النميمة، وجحود الأبناء، والعنف ضد المرأة، وانتشار الشائعات على مواقع التواصل الاجتماعى، وفتور العلاقات الأسرية، وغيره. كما يناقش العرض قضية الانتماء للوطن؛ ذلك الذى يدفع المصريين جميعهم للالتفاف حول وطنهم وقت الشدائد؛ ليدفعوا عنه الخطر، بل يضحوا من أجله بكل ماهو غالٍ ونفيس. ومن أبرز خريجى الدفعة الثالثة، نذكر: سارة سلامة، ومحمد أسامة (أوس أوس)، وعلى ربيع.

ب- عروض (استديو المواهب)

- **الدفعة الأولى**

عرض (بعد الليل)، وهو مشروع تخرج الدفعة الأولى بـ (استديو المواهب) غير المدعوم دراسياً، وقد قُدم فى عام ٢٠١٤، ويُعد هذا العرض نتاج التدريب على تقنيات الارتجال والتمثيل المسرحى؛ إذ تأسس العرض على ارتجال أعضاء الاستديو، وقد صاغ هذه الارتجالات دراماتياً المخرج الدراماتورج خالد جلال عبر أربع عشرة لوحة كوميدية منفصلة متصلة.

يصور العرض مريضاً يُدعى راضى، ويُعَالَج داخل مصحة نفسية من هلاوس شخصيتين وهميتين : إحداهما خيرة والأخرى شريرة، تلاحقانه فى نومه ويقظته؛ الأمر الذى يتسبب فى انشطار شخصيته إلى شخصيات متعددة يناقش العرض بوساطتها قضايا المجتمع المصرى ومشكلاته؛ فيسلط الضوء على الكثير من السلبيات التى أفرزتها اضطرابات الشارع المصرى فى أعقاب ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١م، ومن أبرزها : قضايا التطرف الدينى، والفتاوى الدينية فى القنوات الفضائية، والتعصب لفريق كرة قدم

مقابل الفريق الآخر، والهوة الكبيرة بين الفقراء والأغنياء، والعنوسة ومدى تعرض الفتاة العانس للأذى والتنمر والقهر من المحيطين بها بسبب عنوستها. وقرب الختام يظهر مصور فوتوغرافى على رصيف إحدى الشوارع ممن لايجدون لأنفسهم مكاناً فى هذا الواقع؛ وإذا به يتحسر على الماضى الجميل، ويناجى آلته الفوتوغرافية البدائية التى باتت بلا عمل أو فائدة، ويستدعى صوراً فوتوغرافية لرموز من الزمن الجميل فى السياسة والأدب والفن، فى محاولة لبث لحظة دفء إنسانى قد يكون لها أثر فى جمع شتات الشباب، والدفع بنا للنفاذ إلى مستقبل أفضل.(٥٢)

جاءت الملابس موحدة وكانت عبارة عن أكفان؛ مما يشير إلى أننا من نصنع أكفاننا بأيدينا نتيجة العيوب والأمراض التى يعانى منها المجتمع، والسؤال المُلح الذى طرحه العرض بقوة، هو: (انت ايه اللى وصلك لكده؟). وكان الديكور بسيطاً. ومن أبرز المتميزين من خريجى الدفعة الأولى باستوديو المواهب، نذكر : سحر الهوارى، ومحمود الليثى، ونور قدرى، وميرنا جميل.(٥٣)

● **الدفعة الثانية**

عرض (سينما مصر)(٥٤) وهو مشروع تخرج الدفعة الثانية بـ (استديو المواهب)، وقد قُدم فى عام ٢٠١٩م، ويُعد هذا العرض نتاج التدريب على تقنيات الارتجال والتمثيل المسرحى والتى صاغها درامياً المخرج الدراماتورج خالد جلال فى لوحات كوميدية منفصلة متصلة.

يؤكد هذا العرض على التوجه "النوستالجى" الذى يتبناه المخرج فى عروضه كلها، وعبر ذلك تتبلور ثيمة الانتماء. وقد استوحى المخرج رؤيته لهذا العرض من أعمال السينما المصرية بوصفها إحدى الوثائق الحديثة للتاريخ، معتمداً على خطين أساسيين للعرض : (الأول) فيلم (الليلة الأخيرة) بطولة فاتن حمامة، بشخصياته المحورية (نادية، وكمال، ومجدى، وصلاح) بوصفها إطاراً ثابتاً. و(الثانى) مشاهد من بعض أفلامنا العربية البديعة؛ إذ يستعين بمايزيد عن أربعين فيلماً، من أبرزها : (دعاء الكروان)، و(الزوجة الثانية)، و(بداية ونهاية)، و(المومياء)، و(الناصر صلاح الدين)، و(معبودة الجماهير)، و(باب الحديد)، و(سُكر هانم)، و(أيام السادات)، وغيرها. يصور

العرض بطلته نادية التى تعانى من كابوس مفزع فتصحو منزعجة، وتبدأ رحلة بحث عن ذاتها داخل ذاكرتها، وعبر ذلك تنتقل بين مشاهد متعددة لأفلامنا العربية المشار إليها فى محاولة منها – بمساعدة مجدى– لتستعيد ذكرياتها بوساطة تاريخ السينما المصرية، وفى إطار ذلك تبحث عن هويتها فى ظل محاولات شاكر؛ لإحكام غلق دائرة تزييف الحقيقة حولها، لكن الذكريات تتدافع على ذهنها بموروث ثقافى وإنسانى كبير لم يتوافر لأمة مثل أمتنا المصرية؛ مما يمنحها القوة التى تسترد بها ذاكرتها، وتبعث فيها الحياة؛ فتتبدى فى صورة (بهية)، وتواجه بكل قوتها من حاول طمس هويتها. ويحسب لخالد جلال رصده ذاكرة الأمة بوساطة فن السينما بطريقة تبرز أهمية قوة مصر الناعمة، ودورها فى نشر ثقافتنا بمنطقتى العالم العربى والشرق الأوسط؛ مما يسهم فى تشكيل ثقافتهما.

السمات الفنية للعروض المرتجلة بمركز الإبداع الفنى المصرى

بتأمل العروض المسرحية الارتجالية التى قدمها مركز الإبداع الفنى المصرى من إخراج خالد جلال وصياغته لارتجالات الممثلين، يلحظ الباحث توافر مجموعة من السمات الفنية البارزة التى تغلب على هذه العروض، وتمثل خصائص أسلوبه الفنى المسرحى الذى اتبعه عند إخراجها من دون أن يحيد عنها، وهذا مانُوجزه **فيما يأتى :**

تكشف عروضه المرتجلة بمركز الإبداع الفنى المصرى عن أن ملمح "الانتماء" سمة أساسية تميز أعماله، كما أن المحور الدائم لموضوعات هذه العروض هو الإنسان بصوره المختلفة جميعها : الإنسان الفرد، والإنسان الجماعة داخل الأسرة والمجتمع، ويتبلور ذلك عبر وقائع ومواقف إنسانية تلتقى فيها تجربته الإنسانية بتجربته الفنية. وبين ملمح الانتماء ومحور الإنسان تسيطر عليه "النوستالجيا"؛ إذ نلمس الحنين إلى الماضى، وانحيازه للقيم الأصيلة التى كثيراً ما يسلط الضوء عليها، ويرصد السلبيات الناتجة عن افتقادها، ويجد فى استدعائها ما يحقق للمجتمع التوافق النفسى والتوازن المطلوب، خاصة فى ظل صراع الغزو الثقافى، وانتشار التكنولوجيا، وغيرها من الأمور التى تؤثر بالسلب على قيم المجتمع وثقافته.(٥٥)

لذلك يميل فى عروضه المسرحية إلى استدعاء أجواء الفن المصرى فى الثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضى بوصفه زمن الفن الجميل، ويُعد هذا الملمح وسيلة للتعبير عن رفض تأثيرات العولمة والتطور التكنولوجى المذهل فى السلوك، ووسيلة للتعبير عن القيم الأصيلة.

يعتمد بشكل أساسى على عنصرى : (الممثل) و(الفكرة)؛ فالممثل هو حجر الزاوية فى عروضه المسرحية؛ إذ يعمل معه – منذ البداية – على مشروع العرض المسرحى؛ لارتجال أفكاره وموضوعاته؛ ومن ثم يصبح الممثل صانع فكرة العرض؛ تلك التى تعتمد على الحدث، والكلمة، والإيقاع؛ لذلك يعتمد بشكل رئيس على مهارات الممثل فى الارتجال، وقدراته الأدائية لنقل رؤيته الفكرية والفنية، فى مقابل الاستغناء عن الديكورات والعناصر البصرية الجاذبة الأخرى.

يركز فى إخراجه على الفرجة الجمالية الفنية النابعة من التكوين الجمالى فوق خشبة المسرح للمجموعات البشرية التى صاغ النص عن طريق ثقافات أفرادها؛ مما ينعكس على أدائهم بشكل جماعى يكون له تأثيره الإيجابى فى المتفرج. كما يوازن بين ماهو حركى جنباً إلى جنب مع ما هو منطوق.

يوظف العناصر الفنية الأخرى بوصفها عوامل مساعدة؛ فتصبح الإضاءة والموسيقى هما العنصرين التاليين فى الأهمية، جنباً إلى جنب مع الملابس والإكسسوارات. وتتسم العروض جميعها بأسلوب كوميدى تتضافر معه الموسيقى، والأغانى، والرقصات؛ حتى يحقق متعة الفرجة، ويجتذب قطاعات أوسع من الجماهير، مستعيناً فى ذلك بالكوميديا ديلارتى، والكوميديا الشعبية، والكوميديا السوداء، وغيرها من وسائل الجذب.

يميل فى الغالب إلى الفضاء المسرحى الذى يتيح مساحات أرحب للتخيل؛ إذ يحقق سيولة الانتقال من مكان إلى آخر عبر النقلات السريعة بوساطة بقع الإضاءة

عوضاً عن الديكور، معتمداً دوماً على بانوراما خلفية يوظفها فى استخدامات عدة حسب الحاجة إليها داخل كل عرض؛ فقد تكون بمثابة شاشة تعكس خيال الممثل "سلويت"، أو تنعكس عليها بعض الصور التى يسقطها من جهاز عرض الصور"الفيديو بروجيكتور"، أو تكون بمثابة لوحة تصويرية مرسومة، أو لوحة تشكيلية من الصور والملصقات، ولا يلجأ إلى الديكور إلا فى أضيق الحدود، وبأقل التكاليف.

ترتكز عروضه المسرحية فى صورتها النهائية على أسلوب فنى انتقائى يعتمد على الانتقاء والتوليف بين المناهج الإخراجية المختلفة، وهو أسلوب يحافظ عليه المخرج فى عروضه كلها؛ إذ يمزج بين بعض الاتجاهات، وينتقى من اتجاهات أخرى مايخدم رؤيته الفنية، بل ينقب بين سمات المناهج وأساليب الإخراج وأسس إعداد الممثل الحديثة، ويمزج بينها جميعاً وفق قناعات وتصورات إخراجية، ومنطلقات فلسفية؛ فيستقى من المنهج الطبيعى الواقعية الفوتوغرافية التى تنقل تفاصيل الحياة الواقعية إلى المسرح، لكنه يركز جل اهتمامه على التفاصيل الإنسانية والمجتمعية من دون أن يعبأ بنظرية الجدار الرابع التى تحافظ على علاقة الإيهام المسرحى بين الممثل وجمهوره.

ويأخذ من المذهب التجريدى السينوجرافيا التجريدية؛ بهدف التقليل من الإمكانات والتكاليف المادية؛ مما يدفعه إلى الاقتصاد فى الديكور، والاعتماد على قطع ديكورية بسيطة موحية، وسينوجرافيا مقتصدة.

ويستلهم من الاتجاه (التسجيلى)[٥٦] توظيف السينما فى المشاهد الوثائقية أو التاريخية، وكذلك توظيفها فى تحقيق النقلات المكانية والزمانية. فضلاً عن الاستعانة بالأقمشة، واللافتات، والخدع البصرية الضوئية، وتوظيف مكبرات الصوت، والمؤثرات السمعية، والتسجيلات الصوتية، وغيرها.

العرض المسرحى (قهوة سادة)[٥٧]
أنموذجاً تطبيقياً

يتوقف الباحث عند هذا العرض – لتناوله بالدراسة – ليوضح كيف انعكس ارتجال الممثل على تشكيل الملامح الفنية لعروض مركز الإبداع الفنى التى يخرجها خالد جلال، ومدى توافر سمات أسلوبه المسرحى عبر العناصر الفنية المختلفة لهذا العمل. ويعود اختيار هذا العرض؛ لأسباب عدة نُوردها **فيما يأتى :**

(أولها) ما حققه هذا العرض من نجاح كبير، وما أحدثه من دوى غير مسبوق فى الأوساط الثقافية والفنية والاجتماعية رغم تكلفته القليلة؛ للدرجة التى استمر معها تقديمه لمدة عامين متتاليين من دون توقف؛ وذلك بناءً على مطالبة رسمية من البرلمان بمد عرض هذا العمل المسرحى؛ ليشاهده أكبر قدر من الجمهور، وقد انتشر هذا الخبر فى حينه وكان حديث الإعلام المصرى والعربى؛ مما شكل شعبية كبيرة لهذا العرض حتى صار مزاراً لنجوم المجتمع والضيوف العرب على مدى عامين كاملين، وبالفعل حظى بإقبال جماهيرى واضح؛ إذ شاهده الكثيرون من الشخصيات الرسمية من وزراء الحكومة المصرية، وقيادتها؛ كرئيس الوزراء المصرى وقتذاك، ووزير الثقافة المصرية وقتذاك، فضلاً عن الكثير من الشخصيات العامة من فنانين، وإعلاميين، وغيرهم؛ الأمر الذى يشير إلى مدى جودة هذا العرض، وقدرته على اجتذاب الفئات المختلفة من الناس، غير أنه نال إعجاب النقاد، وحظى بتقدير المتخصصين.

(ثانيها) حصول هذا العرض على جوائز عدة فى الكثير من المهرجانات المسرحية الدولية، من أبرزها مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى فى عام ٢٠٠٨م؛ إذ رشحته لجنة التحكيم الدولية للحصول على ثلاث جوائز مهمة، هى : جائزة أفضل عرض، وجائزة أفضل عمل جماعى، وجائزة الإخراج، وقد منحت لجنة التحكيم جائزتى أفضل إخراج، وأفضل عمل جماعى للمخرج خالد جلال؛ مما يدل على المستوى الفنى للعرض وحداثة أسلوبه الفنى؛ للدرجة التى أهلته للمنافسة على أبرز جوائز المهرجان، وانتزاع جائزتين من بين الجوائز التى تتنافس عليها دول العالم.

(ثالثها) إن تميز هذا العرض جعله يُقَدَّم فى دول عربية عدة، بل يُعاد تقديمه بين حين وآخر رغم مرور الزمن؛ إذ استضافته بلداننا العربية على مسارحها، مثل : المغرب، والجزائر، وليبيا، ولبنان، والأردن، والإمارات. كما استضافته تونس عام ٢٠١٣م فى معرض الكتاب رغم مرور خمس سنوات على تقديمه الأول في مصر. كذلك أُعيد تقديمه على خشبة مسرحنا القومى عام ٢٠١٨م بمناسبة اليوبيل الفضى لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح المعاصر والتجريبى – رغم مرور عشر سنوات على توقفه – وذلك بوصفه العرض الفائز بجائزة أفضل إخراج فى بداية دورات المهرجان، وقد قام بتمثيل مصر بشكل مشرف، وحظى بإقبال جماهيرى غير مسبوق أيضاً؛ ومن ثم إن العرض جدير بالدراسة.

أولاً: موضوع العرض وملامح بنائه

إن أول مايلفت انتباه الباحث هو عنوان العرض : (قهوة سادة)، والذى أطلقه عليه المخرج الدراماتورج خالد جلال، وبتأمل هذا العنوان نجده عنواناً صادماً، وشديد الجاذبية بما يفرزه من معانٍ، ودلالات، ترتبط فى ذهن المتلقى بعادات المجتمع المصرى، وتقاليده الشائعة؛ مما يستدعى التوقف عنده. فمن المتعارف عليه أنه من عاداتنا المجتمعية أن الوافدين الذين يحضرون إلى سرادق العزاء لتقديم واجب العزاء إلى أسرة المتوفى، يتناولون فنجاناً من القهوة السادة تعبيراً عن الحزن، والأسى، والحداد على المتوفى.

وبتأمل هذا العرض المسرحى نلاحظ أنه يثير شجوننا، وهمومنا، ويجعلنا نتأسى على فقدان الزمن الماضى بقيمه النبيلة الأصيلة، والذى كان من آثاره معاناة أفراد المجتمع فى زماننا الحالى؛ بسبب كثرة المشاكل التى تحاصرهم، وتضيق عليهم الخناق، بل تجهض بداخلهم أية بارقة أمل فى حياة مشرقة وكريمة تحقق لهم آمالهم، وأحلامهم، وطموحاتهم المرجوة؛ ومن ثم يستحثنا العرض على شرب القهوة السادة ترحُماً على ضياع ماضينا النبيل. كما أن احتساء القهوة تلميح ذكى يعبر عن أننا فى حالة عزاء؛ بسبب موت الأشياء الجميلة فى حياتنا.

وهكذا إن العنوان على هذه الشاكله – بما يحمله من دلالات تنسحب على مضمون العرض – يُعد بمثابة استعارة تجسيدية تعبر عن وضعنا الراهن المتردى، وترمز إلى هموم الناس، وأحوال الشباب المزرية؛ ومن ثم يصبح عنواناً مناسباً قد وفق المخرج فى اختياره بوعى، لاسيما وأن عنوان أى عمل أدبى أو فنى يكون بمثابة العتبة الشارحة التى تفصح عن مغزاه، وتعبر عن الأفكار والمضامين التى يحتوى عليها.

يدور العرض حول ثيمة الحنين للماضى؛ ليخاطب ذاكرتنا الجماعية، وينبهنا لما نفتقده فى واقعنا المعيش من عادات، وقيم إيجابية نبيلة كانت تميزنا فى الماضى، راصداً أبرز ما أصابنا من سلبيات؛ بسبب إهمالنا ما يمثل ثقافتنا؛ حتى نترحم على فقدها، وفى إطار ذلك يدين العرض جوانب من الواقع المعيش، ويكشف الخلل والتناقض فى حياتنا المعاصرة.

ففى (اللوحة الافتتاحية) يبكى الممثلون بمرارة، ويعزون أنفسهم على فقدان الماضى الجميل. بينما تناقش لوحة (انحدار اللغة العربية) موضوع انهيار لغتنا العربية ولهجتنا العامية على حدٍ سواء؛ للدرجة التى تكشف عن انحدار المثقف المصرى. وتعبر لوحة (الخلجنة) عن محاولات سيطرة رأس المال العربى على بطولاتنا التاريخية، وفنوننا المصرية. وتنتقد لوحة (دعاء رجال الأعمال) ممارساتهم البشعة التى تكشف عن وجههم الانتهازى. وتتناول لوحة (العنوسة) مشكلة تأخر سن الزواج عند الكثير من الفتيات اللاتى يصلن إلى مرحلة العنوسة. وتلقى لوحة (معركة بلا نهاية) الضوء على معاناة المواطنين، وصراعاتهم الدائمة؛ من أجل الحصول على رغيف الخبز. وترصد لوحة (القبح) مظاهر التشوه الذى طال الأبنية العتيقة العريقة بدافع التطوير، وما ترتب على ذلك من اختفاء الطابع الجمالى المعمارى. وتنتقد لوحة (الوساطة فى الفن) تفشى هذه الظاهرة فى المجال الفنى. وتتناول لوحة (صلة الرحم) موضوع انقطاع الأرحام بين أفراد المجتمع وأسرهم. وتتوقف لوحة (الغلاء) عند قضية غلاء الأسعار الذى فاق الحد.

وتتوالى مناقشة موضوعات مهمة فى باقى اللوحات، كموضوع الجهل الذى استشرى فى حياتنا المعاصرة رغم تقدمنا العلمى؛ مما يكشف عن تسطيح العقول الذى أصاب شبابنا. وانتشار ظاهرة الفتاوى المثيرة للجدل بين أفراد المجتمع، كفتوى "الرضاعة" فى محل العمل، والتى راجت وقتذاك. وموضوع الهجرة غير الشرعية المنتشرة فى مجتمعنا؛ بسبب سوء الأوضاع الداخلية. وتُختتم المسرحية بمجلس عزاء كما أُفتُتحت بمجلس عزاء.

لم يطرح العرض الثيمة الرئيسة وما يتعلق بها من موضوعات، فى بناء درامى تقليدى محكم، بل يرفض (البناء الأرسطى)[٥٨] الذى يميز النمط المسرحى الشائع والمتكرر، وصياغاته المألوفة؛ لذلك لم يلتزم بخط سردى متصل، ولم يتمسك بالبناء القصصى الذى ينطوى على حبكة متماسكة، بل يتحرر من قيود القصة التى تتميز بتصاعد الأحداث وتداخلها، واحتدام الصراع وتأججه، ويميل إلى بناء مرن متحرر باحثاً عن درجة أكبر من حرية الحركة فى الزمان والمكان؛ سعياً إلى خلق تأثير أقوى، وعلاقة تواصل وثيقة مع الجمهور؛ ومن ثم يناقش قضاياه فى عدد من اللوحات الدرامية المرتجلة، والتى تصل إلى ثلاث عشرة لوحة تولدت على يد الممثلين بأسلوب الارتجال فى أثناء البروفات.

وهى عبارة عن اسكتشات كوميدية ساخرة، وبالأحرى لوحات قصيرة صاغها المخرج الدراماتورج خالد جلال اعتماداً على ارتجال الممثلين، وقام بالربط بينها عبر أسلوب مرن بحيث تأتى كل لوحة مستقلة بذاتها، وتصور مشكلة إنسانية ما، وبمجرد أن تنتهى اللوحة تبدأ لوحة جديدة تتناول مشكلة أخرى، وتتسم هذه اللوحات بأنها متلاحقة، تأتى فى إيقاع سريع متدفق، وتتتابع بالتجاور لا التصاعد؛ فلا شخصيات تتطور، ولا أحداث تتصاعد؛ فالهدف هو الكشف عن مشكلات إنساننا المعاصر بشكل مباشر، وانتقاد السلبيات التى تغرق حياتنا بضرواة شديدة؛ ليصدمنا بحقيقة أفعالنا، وسلوكياتنا، ويواجهنا بها.

ثانيـاً: الديكـور

إن تعدد اللوحات التى تأسس عليها العرض يؤدى إلى كثرة النقلات المسرحية، كما يؤدى إلى تعدد الأماكن التى تدور فيها الأحداث الدرامية؛ ومن ثم يتبع ذلك تعدد مناظر الديكور؛ لذلك استغنى المخرج عن الديكورات الواقعية، واختار أن يُبقى على خشبة المسرح خالية تماماً من أى ديكورات لاسيما وقد اعتمد على خشبة مسرح مركز الإبداع الفنى المعروفة بأنها غير تقليدية، بل خشبة عارية تماماً من كل مايكسو خشبة المسرح التقليدية من ستائر، وكواليس، وبراقع قماشية، وغيره؛ مما دفعه إلى توظيف (الديكور التجريدى)[٥٩] بوصفه ديكوراً بسيطاً يناسب هذه الخشبة العارية، مستهدفاً تحقيق عنصر كسر الإيهام المسرحى؛ لذلك اكتفى باستخدام ثلاثة عناصر ديكورية رئيسة تتكون من أدوات قليلة : **(أولها)** المقتنيات التراثية القديمة، و**(ثانيها)** المكعبات الخشبية، و**(ثالثها)** المفردات الموحية والأقمشة البسيطة. إن هذه القطع السينوجرافية ستصبح الأساس الذى يعتمد عليه المخرج فى تشكيل بنية المنظر المسرحى، وخلق البيئات المكانية المتنوعة فى اللوحات جميعها.

بمجرد أن تبدأ اللوحة (الافتتاحية) نلحظ أن أرضية خشبة المسرح يكسوها اللون الأحمر، فضلاً عن استخدام بانوراما خلفية حمراء اللون، وثابتة فى العمق؛ ومن ثم أصبح اللون الأحمر هو اللون المسيطر على المنظر المسرحى طوال مدة العرض؛ وبما أن للون الأحمر تأثيرات توحى بالنار، والشهوة، والغريزة، والجريمة، والعار، والدمار وغيره؛ فاستخدام المخرج له على هذه الشاكلة يُعد بمثابة تلميح بصرى ذكى يعبر بوساطته عن المخاطر التى تحدق بنا من كل حدب وصوب، كما يوحى بالعار الذى لحق بنا، والمساوئ والسلبيات التى تغرق حياتنا المعاصرة؛ بسبب ضياع ماضينا العريق؛ لذلك فإن أول مايظهر على المسرح من قطع الديكور المستخدمة داخل العرض تلك (المقتنيات التراثية القديمة) التى توضع فى مقدمة خشبة المسرح، وقد كانت سهلة الحمل، واستطاعت أن تحيلنا إلى ماضينا العريق بأصالته، وقيمه النبيلة؛ لنتحسر عليه.

هذه المقتنيات عبارة عن : أدوات منزلية تراثية كمنضدة صغيرة قديمة الطراز وجهها المقابل للجمهور يتزين بنحت فرعونى لزهرة اللوتس تعبيراً عن الأصالة والعراقة، وقلة فخارية بلونها الطينى المحمر، وعدة تليفون قديم، ومذياع عتيق، وساعة حائط تراثية، وبعض الكتب الأدبية والثقافية العتيقة، وموقد صغير قديم "سبرتاية"، فضلاً عن مجموعة من البراويز التى تحوى الكثير من الصور لأبرز رموزنا القدامى فى السياسة، والفكر، والثقافة، والفنون، كصورة عمر مكرم، وصورة الرئيس محمد أنور السادات، وصور رموز التنوير مثل : محمد عبده ورفاعة الطهطاوى، وصورة نجيب محفوظ، وصورة صلاح جاهين، وصور نجوم الغناء مثل: أم كلثوم، ومحمد عبد الوهاب، وليلى مراد، وعبد الحليم حافظ، وغيرهم. ونجوم التمثيل مثل: فاطمة رشدى، ونجيب الريحانى، وعبد المنعم مدبولى، وفؤاد المهندس، وسناء جميل، وغيرهم.

وهكذا يبدأ العرض بوضع تاريخنا الفنى، وأشيائنا التى أصبحت فى مكمن الذكرى، فى مقدمة المسرح؛ لتطل علينا الواحدة تلو الأخرى وكأنها بمثابة أمثلة تحمل معها دلالة بقائها فى المقدمة، كما أنها تجلت بوصفها علامة على تاريخ بأكمله.(٦٠)

وبتتابع المقتنيات التراثية القديمة على أرضية خشبة المسرح يميناً ويساراً يتشكل – فى البداية – ما يوحى بتكوين نصف دائرى على أرضية المسرح، ينفتح من جهة الجمهور، ويمتد فى خطوط وهمية – من طرفيه – كأنها تحتضن الجماهير فى الصالة؛ للإيحاء بأن الماضى الجميل يلقى بظله على الحاضر، ويطوق إنساننا المعاصر، ومن ثم سنظل نهفو إليه، ونتوق إلى ذكراه.

وبمجرد أن يكتمل وضع المقتنيات التراثية المتبقية بجوار بعضها بعضاً، يتكون زخم متكاثر من الصور والأشياء المرصوصة التى تتكدس على أرضية المسرح، والتى بموجبها يتحول الشكل النصف دائرى السابق إلى خط متعرج أو غير منتظم يمتد من يمين منصة التمثيل إلى يسارها؛ فيبدو وكأنه حصن أمان أو خط فاصل بين أصالة الماضى وعراقته، وبذاءة الحاضر وسطحيته. كما يحتفظ المخرج بهذه المقتنيات ثابتة على هذه الشاكلة طوال مدة العرض؛ فتتولد بذلك الكثير من المعانى التى تدين

الحاضر، وتمجد أصالة الماضى، وتثير شجوننا نحوه، وحنيننا إليه؛ فعندما "تتراص الأشياء والشخصيات، الأحلام والذكريات – ليس بوصفها صوراً فى ألبوم الذكرى نستدعيه كلما ساءت الأحوال، لكن بوصفها علامات على زمن انقطع عنا، بل قاطعناه – حينئذٍ صارت القطيعة هى القانون الذى فى نهايته يسكن العدم. تتراص الأشياء والشخوص معلنة عن حضورها الطاغى فى مواجهة طغيان شخوص وأشياء وفنون ولغات تنتمى لمجتمع آخر تحكمه قيم المجتمع الاستهلاكى ... نعم الفن ضد الاستقرار والنمذجة، ولسنا فى حاجة لتكرار نماذجنا أو الإبقاء على أشيائنا التى لاتصلح لزمن مختلف".(٦١)

وبتأمل الصور الموجودة داخل البراويز بين هذه المقتنيات القديمة نلحظ أن المخرج تعمد اختيار أصحابها فى لقطات تصور أوضاعاً وتعبيرات مختلفة؛ فمنهم من يضع يده على خده، ومنهم من يظهر متجهم الملامح، أو مقتضب الوجه، أو ينظر بغموض، أو يبتسم ابتسامة خفيفة تخفى خلفها حزناً عميقا؛ وكلها ملامح تعبر عن الأسى؛ وكأنهم يشاركوننا شجوننا وأحزاننا على ضياع حقبة عريقة من حياتنا تمثل الماضى الجميل.

ومن ثم إن الصور والأشياء التى ظلت قابعة فى مقدمة المسرح لم تكن ساكنة ابداً، لكنها أسهمت فى اجتذاب عين الجمهور، مختزلة عدد من التصورات التى أغنت العرض عن الثرثرة الكلامية، كما منحت الجمهور فرصة كى يملأ المساحة بين هذه الأشياء والصور والذكريات؛ فصارت بمثابة علامة بالمعنى السيميوطيقى لتتجاوز مهمتها المباشرة.(٦٢)

وبالنسبة إلى (المكعبات الخشبية) كانت تتسم بلونها الأحمر الوردى؛ ومن ثم كانت لاتنفصم عن الأجواء اللونية الحمراء التى تسود فوق خشبة المسرح، كما اتسمت بأنها خفيفة بحيث يسهل حملها، وإدخالها إلى المسرح، أونقلها وتحريكها، أو إخراجها منه، فى أثناء سير الأحداث على مرآى من الجماهير؛ فتسهم فى اختراق حاجز الإيهام بين المنصة والصالة؛ ومن ثم تحافظ على الطابع الملحمى الذى انتهجه

العرض منذ البداية. ونلاحظ استخدامها بكثرة فى غالبية اللوحات؛ إذ كانت تسهم فى الإشارة إلى مكان الأحداث بإيجاز، وتحقق سيولة الانتقال من مكان لآخر من دون تعثر يذكر.

فعلى سبيل المثال يتبدى أول استخدام لهذه المكعبات بوصفها مقاعد جلوس، عبر توظيفها – فى عمق خشبة المسرح – لجلوس المعزيين طول زمن العرض بشكل ثابت؛ للإيحاء بطقس العزاء الذى يسود العرض. أما داخل لوحات العرض المختلفة فتوحى فى لوحة (انحدار اللغة العربية) بأن الأحداث تدور داخل (استديو تليفزيونى)، كما توحى فى لوحة (صلة الرحم) ولوحة (الغلاء) بأن الأحداث تدور داخل شقة، بينما توحى فى لوحة (الفتاوى) بأن الأحداث تدور فى مكتب المدير العام، وهكذا. لكن هذه المكعبات تكتسب وظيفة جديدة غير وظيفتها الأساسية بفعل الممثلين فى لوحة (الوساطة فى الفن)؛ إذ تتحول إلى آلات طرق إيقاعية عندما أمسك كل ممثل بمكعب، وقام بالطرق عليه وهو يتراقص؛ فبدت هذه المكعبات فى أيدى الممثلين أشبه بالطبول الغربية المسماه "باركيشن"، وأوحت لنا بأجواء الملاهى الليلية. أما باقى لوحات العرض فبعضها استغنى تماماً عن استخدام المكعبات الخشبية داخل الأحداث لعدم الحاجة إليها، مثل : لوحة (دعاء رجال الأعمال)، ولوحة (معركة بلا نهاية)، ولوحة (القبح).

وفيما يخص (المفردات الموحية والأقمشة البسيطة)؛ فكانت مجرد قطع قليلة، مثل : (الكراسى المتحركة)، و(اللوحات التوضيحية)، و(قطع من القماش)، و(بعض التماثيل البلاستيكية)، وقد وظفت هذه القطع؛ لتوحى ببلاغة وإيجاز بالانتقالات المكانية الخاطفة، ولتعميق بعض المعانى؛ فعلى سبيل المثال خصص المخرج الكراسى المتحركة فى بعض اللوحات للشخصيات العاجزة عن الحركة والمصابة بالشلل؛ ليوحى بأن الإحساس بالإحباط والألم والحسرة على فقدان الزمن الماضى الجميل، والرغبة العارمة فى الحنين إليه، ماهو سوى شعور عام ينتاب الجميع : الأسوياء والعاجزين.

وبالنسبة للوحات التوضيحية، استعان المخرج فى لوحة (دعاء رجال الأعمال) بلافتة معلقة على حامل وقد كُتِبَ عليها بخط واضح (مسجد رجال الأعمال بالقطامية هايتسن)، ومن خلفها يقف رجال الأعمال ويتناوبون على الدعاء ببكاء حار؛ للإيحاء بأن الأحداث تدور داخل مسجد؛ الأمر الذى يثير الدهشة، ويدعم روح الانتقاد اللاذع، ويؤكد على زيف ما يحدث أمامنا، غير أنها وسيلة ملحمية استلهمها المخرج من المسرحين : التسجيلى و(الملحمى)[٦١]؛ لتحطيم وهم الحقيقة أو الاندماج مع الشخصيات والأحداث على نحو تتطلبه هذه النوعية من العروض.

وعن توظيف قطع القماش نذكر أن المخرج استخدم فى لوحة (القبح) ملاءة من القماش بيضاء اللون يشدها ممثلان من أطرافها؛ فتتحول بموجب هذا الاستخدام إلى شاشة عرض كبيرة تستعرض صوراً لطرز مبانى القاهرة قديماً؛ لتفسير كلام الشخصية؛ إذ إن "عرض الصور على الشاشة وسيلة ملحمية تزيد من وعى الجمهور بالتفاصيل، كما تهدف إلى شرح وجهة نظر معينة، أو تعميق موقف خاص، أو تأكيد أثر معين، مثل استعانة برتولد بريخت Bertolt Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦م) فى أعماله بعرض صور فوتوغرافية بوصفها مفسرات للأحداث المسرحية الجارى عرضها".[٦٤] وبعد أن تموت السيدة نرجس العجوز التى كانت تشاهد هذه الصور تتحول هذه الملاءة البيضاء إلى كفن يدثرونها به؛ وهكذا تتعدد استخدامات القطعة الواحدة بشكل إيحائى.

أما التماثيل البلاستيكية المعروفة بـ"المانيكان" فقد وظفها المخرج فى لوحة (العنوسة وتأخر سن الزواج)؛ إذ كانت تحتوى على تمثال يرتدى فستان زفاف العرس الأبيض وطرحته البيضاء؛ للإيحاء بالرغبات المكبوتة داخل نفوس الفتيات اللاتى تأخرن فى سن الزواج؛ فكل واحدة منهن كانت ترغب فى أن تكون عروساً فى فستان زفافها فى يوم من الأيام، وهو أمل لم يتحقق عبر الأحداث قط؛ مما يدعم جو المعاناة واليأس والإحباط الذى يسيطر على اللوحة، كما يرمز إلى تجمد مشاعرهن حتى أصبحن أشبه بالتماثيل.

وفى لوحة (صلة الرحم) يتشظى تمثال الزفاف المشار إليه، وينشطر؛ إذ يتحول إلى تماثيل عدة ترتدى ملابس الرجال، استعان بهم بطل اللوحة؛ ليخاطبهم، ويؤنس وحدته بعد أن انقطعت صلات أقاربه به. إن هذا التشظى صورة من صور (تكرار الشخصية)[٦٥] كان يتوسل به المسرح الملحمى؛ لإحداث الدهشة والغرابة؛ لإثارة التفكير الإيجابى لدى الجمهور، وهو مافعله المخرج فى العرض عبر توظيف ذكى استطاع بوساطته أن يعمق أثر مخاطر الوحدة فى الفرد، ومايترتب على ذلك من إصابته بالأوهام والهلاوس، فضلاً عن التنبيه إلى خطورة قطع صلة الرحم بين أفراد الأسرة الواحدة، وما ينجم عن ذلك من سلبيات جمة. وهكذا أمكن توظيف المفردة الواحدة فى أكثر من استخدام؛ لإفراز دلالات عدة متنوعة.

ثالثـاً: المـلابـس

تشكل الملابس المسرحية جسراً يصل بين عناصر العرض الحية وعناصره من الجماد؛ فبمجرد أن يرتديها الممثل تصبح جزءًا حياً من شخصيته الدرامية؛ إذ تتحكم فى حركته، وتؤثر فى سلوكه مباشرة، لكن قد تغدو الملابس فى بعض الأحيان ستاراً خادعاً يضللنا، أو قد تستخدم بوصفها حيلة للتنكر؛ مما ينجم عنها سوء الفهم.[٦٦]

ولما كان المخرج حريصاً على كشف كل مايخدع الجمهور أو يضلله، مستهدفاً كشف الحقائق بوضوح؛ فلم يعبأ بتصميم ملابس خاصة بكل شخصية من شخصيات العرض المختلفة، بل قام بتوحيد ملابس ممثليه؛ إذ نراهم فى زى موحد طوال العرض، من طراز معاصر يلائم العصر الحالى، عبارة عن : بذل كاملة سوداء اللون للرجال، يظهر من تحتها قميص أبيض اللون ورابطة عنق سوداء، أما الفتيات فقد خصهن بفساتين سوداء اللون. وقد حرص المخرج على تركيبة هذه الملابس، وألوانها، وخصوصيتها عبر اللوحات جميعها – باستثناء بعض التغييرات الطفيفة عند الحاجة إليها – لأن الأسود يلائم حالة الحداد العامة وطقس العزاء الذى يتأسس عليه العرض، لاسيما وأن "لون الزى الذى يرتديه الممثل يعطى دلالة عن معنى سيكولوجى، فضلاً عن دلالاته الاجتماعية كاللون الأسود أو اللون الأبيض، أو بقية الألوان، وارتباطها بمعانيها فى اللاوعى الجمعى لدى متلقى العرض المسرحى".[٦٧]

كما كان الممثلون على هذه الهيئة أشبه بفريق عمل يرتدى زيه الرسمى داخل إحدى المؤسسات العصرية، ويؤدى مهمة محددة؛ مهمة التبصير والتوعية والإثارة؛ مما يدعم روح الفريق الواحد، وروح الجماعة التى تسود العرض، وتأكيدها.

ومن الملاحظ أن ظهور الممثلين على هذه الهيئة منذ اللحظات الأولى للعرض وحتى نهايته، فوق خشبة مسرح يسودها اللون الأحمر – الذى يكسو أرضيتها ويلون خلفيتها – إنما يستدعى إلى الذهن ألوان علم مصر على الفور؛ لأن الألوان الثلاث: (الأسود، والأبيض، والأحمر) هى المكونات اللونية الرئيسة للعلم المصرى؛ ومن ثم لجأ المخرج إلى استعارة بصرية تجسيدية شديدة الذكاء واللماحية تبطن أحداث العرض، وتوحى للجمهور بأن مايدور أمامهم يخص المواطن المصرى، ويتعلق بطبيعة الناس فى مصر، وسلوكياتهم، وأنماط معيشتهم.

واتساقاً مع الطابع الكاريكاتورى للعرض، وأسلوب التشخيص وكسر الإيهام المسرحى، وظف المخرج هذا الزى الرئيس عبر طرق ثلاث ساعدت على أن تتراسل الشخوص المتعددة للممثلين، وتتتابع أمام الجمهور بوساطة الملابس وكأنهم يلعبون؛ حتى تبدو خشبة المسرح كأنها ملعب، بينما يتحول الممثلون إلى لاعبين يجيدون اللعب داخل ملعب الحياة؛ ليصوروا لنا سلبياتنا باستهجان يستهدف الإثارة والتحريض، هذه الطرق نوردها **فيما يأتى :**

الطريقة **(الأولى)** أن يحتفظ الممثل بملابسه السوداء كاملة مع إضافة بعض قطع من الملابس والإكسسوارات المكملة؛ للإيحاء بالشخصية التى يؤديها. وقد عُدت هذه الطريقة سمة بارزة توافرت بكثرة فى غالبية لوحات العرض؛ ففى لوحة (الخلجنة) يكفى أن يرتدى الممثل الغترة والعقال الخليجى فوق رأسه؛ لندرك أنه مواطن خليجى. وفى لوحة (الغلاء) يضيف الممثل إلى زيه الأسود طاقية للرأس بيضاء، ويلف حول عنقه كوفية بيضاء أيضاً؛ للتعبير عن أنه يؤدى دور الحانوتى. وفى لوحة (الفتاوى) يكتفى الممثل ببعض الإكسسورات؛ فيمسك نوتة ورقية صغيرة وقلماً يدون به المنشور الذى يتلوه عليه مدير عام المصلحة؛ ومن ثم يتضح أنه يلعب دور سكرتير المدير العام.

الطريقة **(الثانية)** أن يتخلى الممثل عن جزء من ملابسه السوداء، ولاسيما جاكت البذلة الأسود، مع استخدام قطع من الملابس والإكسسوارات الأخرى؛ ليوحى بالشخصية المتخيلة التى يؤدى دورها؛ إذ إن "الزى المسرحى وُجِدَ؛ ليقرأه المتلقى، لا ليشاهده فقط؛ أى بمعنى أن يتيح فسحة لمخيلته لإكمال الصورة المعطاة؛ وبذلك يتحقق التواصل الإيجابى الذى يقيمه الممثل مع الزى المسرحى أولاً؛ ومن ثم مع المتلقى ثانياً".(٦٨)

وقد توافر هذا الملمح أيضاً فى بعض لوحات العرض؛ ففى لوحة (الوساطة فى الفن) بمجرد أن يظهر ممثل بقميصه الأبيض ممسكاً بمكنسة ينظف بها أرضية المكان، ندرك أنه يؤدى دور عامل نظافة. وفى لوحة (صلة الرحم) يكتفى ممثل بقميصه الأبيض، وكاب عسكرى أسود اللون فوق رأسه يزينه النسر؛ ليؤدى دور مخبر أو أمين شرطة. وفى اللوحة ذاتها حين نرى ممثلاً آخر ارتدى فوق القميص الأبيض ورابطة العنق السوداء بالطو طويل من القماش الأبيض، ونظارة طبية، ندرك أنه يؤدى دور طبيب. وفى لوحة (الفتاوى) يكتفى أحد الممثلين بقميصه الأبيض، وطاقية بيضاء فوق الرأس، ومريلة بيضاء حول وسطه، وبإحدى يديه صينية تحوى أكواباً من الشراب؛ ليوحى بأنه يلعب دور قهوجى. وحين يظهر آخر مكتفياً بكوفية من الصوف يربط بها رأسه، وممسكاً بعصا غليظة؛ فتكتمل بذلك هيئة رجل صعيدى، وهكذا.

الطريقة **(الثالثة)** أن يستبدل الممثل ملابسه السوداء بملابس أخرى خفيفة متنوعة، وسهلة التغيير، تناسب كل دور يلعبه. فنذكر على سبيل المثال : لوحة (الغلاء)؛ إذ يستبدل الممثل جاكت بذلته السوداء ببالطو طويل قاتم اللون، رافعاً ياقته حول عنقه، وممسكاً بنظارة شمس سوداء؛ ليوحى بأنه يلعب دور المحقق، ويؤكد على طابع الغموض الذى يميز مثل هذه الشخصيات. وفى لوحة (الجهل) نلاحظ أن الجد العجوز الذى يرمز به المخرج إلى أهمية العلم، يستبدل ملابسه السوداء بملابس أخرى خفيفة؛ إذ يرتدى الروب المنزلى بنى اللون، وطاقية صوف زرقاء؛ لما يحمله اللونان: البنى والأزرق من وقار يناسب قيمة العلم، كما خصه بغطاء يتدثر به وكأنه درع يتحصن به من الجهل الذى ينتشر حوله.

وعلى هذا النحو تتأكد فاعلية التوظيف الدرامى للملابس المسرحية لاسيما وأن المعيار النهائى لفاعلية الملابس يتمثل فى مظهرها المعبر، وحركتها الموحية التى تساعد الممثل على إبراز المعانى والدلالات الإنسانية والدرامية، كما أن أهميتها تتمثل فى تلبية متطلبات الممثل فى الحركة، مثل : الجلوس، والانحناءة، والشجار، والرقص، وغيره.(٦٩)

رابعاً: الإضـاءة

إن الإضاءة بجانب وظيفتها فى الإنارة تُستخدم أيضاً للتأكيد البؤرى، ولتأسيس الجو العام للحدث أو تغييره، ولتقوية إيقاع العرض، وهى ذات مرونة، ومتعددة الألوان، وتعمل على تفسير المسرحية(٧٠)، وبهذا المنطق وظف المخرج الإضاءة بأسلوب يتناسب وطبيعة هذا العرض وبنيته الفنية المتحررة، معتمداً بشكل أساسى على توظيف (البؤر الضوئية)، و(الإضاءة الخافتة)، و(الإضاءة الساطعة) الباهرة، فضلاً عن أحزمة (الضوء الملون)، كما أنه لم يغفل توظيف (الإظلام) وغيره؛ وذلك لبلورة القيم الفكرية، والتأكيد على القيم الجمالية المرئية.

بالنسبة للبؤر الضوئية، كانت عبارة عن بقع ضوء محددة الحواف – ترتسم أرضية المنصة، وتحصر الممثل بداخلها فى أثناء أداء دوره – وقد استخدمها المخرج استخدامات عدة متنوعة؛ إذ كانت ركيزة أساسية من بين ركائزه الضوئية الأخرى التى اعتمد عليها فى بناء الصورة المرئية للعرض، ودلالاتها الدرامية، وتشكيل ملامح الكادر المسرحى.

فعلى سبيل المثال استخدمها تارة لتحديد الدور الذى يؤديه الممثل أو الإيحاء بمهنته؛ ففى لوحة (الخلجنة) بمجرد أن تلتقط البؤرة الضوئية ممثلة فى مقدمة خشبة المسرح تحادث جمهور الصالة وتقدم مسلسلاً تليفزيونياً فى البداية، أو تعلن عن بث أغنية ما فى النهاية، ندرك أنها مذيعة وصل فى إحدى القنوات العربية. وتارة ثانية استُخدمت البؤر الضوئية؛ لتحديد المكان الذى تدور فيه الأحداث؛ ففى لوحة (معركة

بلا نهاية) توحى بؤرة الضوء التى تحتضن ممثلاً يمارس بعض التمرينات مع مدربه بأن الحدث يدور داخل إحدى الصالات الرياضية.

وتارة ثالثة تُستخدم البؤر الضوئية؛ لتكثيف الإحساس بعمق المأساة التى تطوقنا؛ ففى الجزء الأخير من لوحة (الخلجنة) تسقط ثلاث بؤر ضوئية تفترش أرضية خشبة المسرح : الأولى فى العمق تلتقط مطربة ذات صوت عذب تطربنا بأغنية عبد الحليم حافظ (أسمر يا أسمرانى)، والثانية فى يسار المسرح تلتقط الثرى الخليجى الذى يضاعف الأموال؛ للاستيلاء على الفن الغنائى المصرى من أجل خلجنته، فى مقابل الثرى المصرى الذى ينحصر داخل بقعة ضوء ثالثة فى يمين المسرح، ويحاول أن يزايد عليه من أجل الحفاظ على تراثنا الغنائى، لكنه يعجز أمام ملايين الدينارات الخليجية. هذه البؤر الضوئية الثلاثة تشكل مثلثاً وهمياً أو شكلاً هرمياً وهمياً تقف على رأسه المطربة التى تمثل الفن المصرى، بينما يقف الرجلان المتصارعان على طرفيه فى ندية واضحة، وكأنهما فى مزاد علنى لبيع الغناء المصرى الأصيل لمن يدفع أكثر، وحين يفشل الثرى المصرى فى مهمته يعم الإظلام فى بؤرته ثم يختفى، وسرعان مايصعد الثرى الخليجى من بؤرته فى اليسار – التى تنطفىء – إلى بؤرة العمق التى تلتقط المطربة، وتحت تأثير ملايين الدينارات تُغير المطربة الأغنية المصرية بأخرى خليجية؛ للتعبير عن إتمام عملية خلجنة الغناء المصرى بفعل رأس المال العربى.

ومن ثم لعبت البؤر الضوئية الثلاثة عبر جدلية الإنارة والإظلام دوراً رئيساً فى تجسيد الصراع بين رأس المال الخليجى ورأس المال المصرى، وتعميق هذا الصراع؛ بهدف بث أثر تحريضى انتقادى لاذع يمثل صرخة تحذيرية تنبهنا إلى خطورة التفريط فى تراثنا الفنى، وضياعه أمام أعيننا بلا حراك.

ومن الجدير بالذكر أن المخرج قد استخدم عنصر الإضاءة بأسلوب يقترب من استخدامات الكاميرا السينمائية، متوسلاً فى ذلك بالبؤر الضوئية محددة الحواف؛ إذ كانت تقوم بوظيفة اللقطات السينمائية فى لوحات كثيرة؛ ففى بعض اللوحات كان يوظفها بطريقة أشبه بأسلوب المونتاج أو ما نسميه القطع المونتاجى، ومن أبرز

الأمثلة على ذلك لوحة (دعاء رجال الأعمال) التى تضم سبعة رجال؛ ففيها تُسلط بؤر ضوء حمراء اللون تلتقطهم جميعاً بالتتابع؛ فعندما يبدأ الواحد منهم فى الدعاء تسقط عليه بؤرة ضوئية حمراء، ثم يتحول الكادر المسرحى إلى رجل آخر بوساطة الانتقال المفاجئ له عبر بؤرة ضوئية أخرى، وإظلام البؤرة الضوئية السابقة؛ ومن ثم كان استخدام البؤر الضوئية على هذه الشاكلة أقرب إلى أسلوب القطع المونتاجى الذى تنتقل بوساطته اللقطات السينمائية المصورة انتقالاً مفاجئًا عن طريق المونتاج؛ مما أسهم فى كسر الإيهام المسرحى، وقطع تيار الشعور؛ لإيقاظ وعى الجمهور، كما ساعد على بلورة الانتقاد اللاذع لهذه الفئة الانتهازية، والتهكم الشديد على سلوكياتها عبر التركيز البؤرى على كل فرد من أفرادها بوصفه مناط النقد والسخرية. كما كان اللون الأحمر الذى تميزت به هذه البؤر الضوئية مناسباً للتعبير عن تعاظم الإثم الذى يقترفونه؛ إذ يتضرعون إلى الله تعالى ليس تقرباً منه بل ليضاعف لهم من النعيم والرفاهية التى يعيشون فيها.

وفى بعض الأحيان استخدم المخرج البؤر الضوئية بأسلوب أقرب إلى اللقطة (بان Pan)[٧١] التى تستعرض بالتتابع منظراً ثابتاً محدداً من جوانبه المختلفه فى أثناء تصويره عبر حركة الكاميرا أفقياً من اليمين إلى اليسار أو العكس؛ لإيصال معنى محدد، والأمثلة على ذلك كثيرة، ومتنوعة، نذكر منها أنه فى لوحة (الغلاء) خصص بؤرة ضوئية تستعرض ظاهرة الغلاء من جوانبها المختلفة على نهج اللقطة "بان"؛ إذ تسقط فى منتصف المسرح بؤرة ضوء ثابتة تدور بداخلها الفقرات أو المشاهد الست التى تشتمل عليها هذه اللوحة، ويفصل بين كل مشهد وآخر إظلام سريع؛ فبمجرد أن ينتهى أحد هذه المشاهد الذى ينتقد غلاء أسعار الشقق، أو غلاء مراسم الدفن أو غيره، يسود إظلام تام لثوانٍ معدودة، ثم تُضاء البؤرة الضوئية مرة أخرى فى موضعها السابق نفسه؛ فنجد بداخلها مجموعة أخرى من الممثلين تؤدى مشهداً آخر؛ لتنتقد مجالاً آخر من مجالات الغلاء، ويستمر الأمر هكذا حتى نهاية اللوحة؛ وبذلك استطاع المخرج أن يخلق متتالية بصرية مرئية من اللقطات المسرحية المتتابعة، وقد كان ثبات موضع البؤرة الضوئية يعادل ثبات المنظر فى السينما، أما تناوب الممثلون

عليها بمشاهدهم المتعددة فيعادل حركة الكاميرا، وهكذا كانت هذه البؤرة الضوئية أشبه بعين الكاميرا وكأنها تتحرك أفقياً؛ مما ساعده على خلق كادر مسرحى أشبة باللقطة السينمائية "بان"؛ ليكشف عن معاناة إنساننا المعاصر، ودهشته الشديدة، وعدم قدرته على تحمل غلاء الأسعار الذى يفوق الحد.

كذلك كان يستخدمها بأسلوب أقرب إلى (اللقطة القريبة Close-up)[٧٢] التى تقترب من الممثل فى حميمية شديدة؛ للتركيز على تعبيرات وجهه، ونظرات عينيه، وإيماءاته، وغيرها؛ لبلورة الفعل الذي يقوم به، وتكبيره بشكل مبالغ فيه؛ من أجل إبراز دلالات محددة، ومن أبرز الأمثلة على ذلك نذكر لوحة (العنوسة وتأخر سن الزواج)؛ ففى ختامها تسقط بؤرة ضوء فى يسار المسرح تلتقط الفتاة العانس منى، وترصد نظراتها على محبوبها المتخيل الذى تتوهم أنه يجلس على مكعب فى يمين المسرح؛ حينئذٍ تسقط بؤرة ضوئية أخرى على مكعب اليمين؛ فنكتشف أنه خالٍ لايجلس عليه أحد؛ ومن ثم تندهش منى؛ وبذلك تكشف البؤرة الضوئية المسلطة عليها تعبيرات وجهها، وإيماءاتها؛ مما ساعد على استبطان مايدور فى أعماق نفسها من الداخل، والتأكيد على ما أصابها من خلل نفسى، واضطراب سلوكى، وأوهام، إثر تأخرها فى سن الزواج؛ وبذلك كانت هذه البؤرة الضوئية بمثابة عين الكاميرا التى تلتقط لقطة مقربة لهذه الفتاة المأزومة؛ لتكشف عن مأساتها. وقد تكرر استخدام البؤرة الضوئية على هذا النحو أيضاً فى لوحات أخرى، مثل : (الخلجنة)، و(معركة بلا نهاية)، و(الوساطة فى الفن) وغيرها.

ومن الجدير بالذكر أن اللحظة المضاءة على المسرح قد تكون تنويعة من التنويعات التى لاتحصى بين ضوء خافت، وضوء ساطع، وضوء مركز أو غيره؛ إذ إن القيمة التى تتمثل فى المستوى العام لإضاءة المشهد ودرجة سطوع الضوء، تملك درجات لاتحصى بين السطوع والعتمة التى تمارس بدورها إثارة جملة من الأحاسيس داخل نفوس الجماهير؛ فمن الشائع أن المشهد القاتم فى ألوانه والذى تميزه إضاءة معتمة من شأنه إثارة أحاسيس القلق أو التوجس أو الغموض أو غيره، فى حين أن المشهد المشرق بإضاءة ساطعة من شأنه إثارة أحاسيس مختلفة[٧٣]، وهذا ماتوافر فى العرض بوضوح عبر لوحاته المختلفة.

بالنسبة للإضاءة الخافتة، اعتمد عليها المخرج فى لحظات كثيرة؛ من أجل إثارة حالة من القلق والتوجس، والتأكيد على حالة الحزن والأسى العامة المسيطرة؛ بسبب ضياع الماضى الجميل. وقد تجلى هذا الملمح منذ اللحظات الأولى؛ إذ دارت أحداث اللوحة الافتتاحية كاملة فى خفوت ضوئى شديد يغلب عليه اللون الأحمر القاتم؛ تعبيراً عن حالة الحزن والشجن الشديدة التى تنتاب شخوص العرض وجموع المعزيين فى أثناء قيامهم بتشييع مقتنياتهم التراثية، وتدشينهم طقس العزاء توديعاً لماضيهم؛ مما يعبر عن لوعة الفراق. كما كان يوظف هذه الإضاءة شديدة الخفوت عقب نهاية كل لوحة من لوحات العرض؛ إذ يسلطها على جموع الممثلين المعزيين الموجودين فى عمق المسرح؛ حتى تتبدى للجمهور وجوههم المتجهمة، وملامحهم الحزينة – حين يرتشفوا القهوة – ومن ثم يخلق هذا الضوء الخافت صورة بصرية قاتمة لكادر مسرحى ثابت الملامح يُعد بمثابة تعليق بصرى مرير؛ لأنه عبر تكراره بين اللوحات جميعها تتولد مسحة من المرارة والأسى إزاء ماشاهدناه من عبث ومجون فى كل لوحة. كما وظف الإضاءة الخافتة داخل بعض الأحداث الدرامية، كما فى لوحة (العنوسة وتأخر سن الزواج)، ولوحة (معركة بلا نهاية)، ولوحة (صلة الرحم)، وغيرها.

وإذا دققنا فى إضاءة بعض اللوحات أيضاً لأدركنا أن المخرج استطاع أن يوظف عنصر الضوء توظيفاً فاعلاً ليبلور عاملى الكشف والتعرية؛ كشف عيوبنا وتعرية سلبياتنا أمام أعيننا، مستعيناً – فى تحقيق ذلك – بالأضواء الساطعة الباهرة الكاشفة التى تغمر المنصة فى مواقف الخلل بعينها، ليواجهنا بسقطاتنا بكل جرأة ومباشرة من دون مورابة أو خجل؛ فعلى سبيل المثال يسود لوحة (الوساطة فى الفن) ضوء قوى شديد التنوير فور ظهور المخرج والمنتج؛ ليكشف عن فساد الذمم، وانعدام الضمائر، والانحرافات فى الفن. وتدور لوحة (الجهل) فى توليفة من الضوء الباهر؛ ليواجهنا بحقيقة جهلنا، ويكشف ما آلت إليه الأجيال الحالية من تدنى فكرى، وثقافى. وفى لوحة (الفتاوى) نجد أن الأحداث التى تدور فى الشارع بين المواطنين تغمرها توليفة من الأضواء الساطعة القوية؛ ليصدمنا بمدى التردى الذى وصلنا إليه، وينبهنا إلى قيمة الجهد والوقت الثمين الذى نهدره بلاجدوى فى أشياء ساذجة.

ومن ثمّ يحدث كل شئ فى النور، ولا حاجة إلى التلميح أو الترميز؛ فعلينا أن نخجل من أنفسنا، ونكف عن أفعالنا المخزية التى كانت سبباً فى تخلفنا، وفى ضياعنا وضياع ماضينا وحاضرنا. وهكذا استطاع المخرج بوساطة الأضواء الغزيرة الغامرة، والإنارة العامة القوية أن يلفت انتباه الجمهور، ويثير عقله؛ فيتيح له فرصة التأمل، وتحليل المغزى الكامن خلف الفعل المطروح، فى شئ من المباشرة والوضوح.

كما أن للألوان دلالات رمزية معروفة منذ القدم؛ لذلك يُعد اللون من أشد الوسائل التعبيرية تأثيراً فى نفوس الجماهير؛ لذلك يُعتمد عليه بشكل رئيس عند تصميم خطة الإضاءة المسرحية؛ لتشكيل استجابتهم الانفعالية، ولخلق إحساس بالتكامل والتناغم؛ عن طريق الهارمونية اللونية التى قد تتحقق بـ (التناقض والتضاد) باستخدام الألوان الضوئية المتناقضة، أو بـ (التشابه والتردد) باستخدام الألوان الضوئية المتوافقة.(٧٤) وقد توسل المخرج فى عرضه بتوظيف المساحات الضوئية الملونة المختلفة؛ لخلق تناغم هارمونى لونى بالتناقض تارة، وبالتضاد تارة أخرى؛ لبلورة القيم الفكرية، والقيم الجمالية المرئية؛ فاستعان بالضوء الأزرق، والضوء الأصفر، والضوء الأحمر، والضوء الأخضر، لكن من الملاحظ أن (اللون الأزرق)(٧٥) كان هو الضوء الغالب فى كثير من اللوحات؛ لأنه من الألوان الباردة الأساسية، ويوحى بالكآبة والشحوب والبرودة والموت، كما يبعث على الحزن والأسى؛ مما يكثف الإحساس باليأس والإحباط من فرط سلبياتنا وسلوكياتنا المرفوضة التى تغرق حياتنا المعاصرة.

أما بالنسبة لاستخدام الإظلام فقد وظفه المخرج بوصفه وسيلة للفصل بين اللوحات الدرامية؛ لقطع ما اتصل من أحداث على نحو ملحمى– من دون الحاجة إلى إسدال الستار – فنراه يغرق خشبة المسرح فى إظلام دامس عقب كل لوحة. كما استخدمه أيضاً داخل بعض اللوحات للفصل بين الفقرات داخل اللوحة الواحدة، مثل : لوحة (انحدار اللغة العربية)، ولوحة (الخلجنة)، ولوحة (معركة بلا نهاية)، ولوحة (الوساطة فى الفن)، وغيرها.

خامساً: الموسيقى والأغانى

إن الموسيقى فن تشكيل الزمن، وهى – بوصفها لغة – تثرى الروح وتخاطب الوجدان، لكنها لا تُستخدم فى المسرح بوصفها فناً منفرداً بذاته بل تدخل فى صميم العملية المسرحية؛ الأمر الذى يحتم على المخرج أن يحدد بدقة حاجته للموسيقى بما يتناسب وأسلوب العرض، وكذلك يحدد أسلوب المادة الموسيقية، وصفة الجرس الصوتى، والصلة المتبادلة بين الموسيقى وعناصر العرض الأخرى.(٧٦)

وقد راعى المخرج ذلك فى عرضه، وحرص على أن تصبح الموسيقى والأغانى بثيماتها الموسيقية، وجملها المتنوعة، وإيقاعاتها المختلفة، محوراً مهماً فى بنية نسيج العرض؛ لتُكمل معناه ومبناه، وتسهم فى بلورة مغزاه، لاسيما وقد التزم المخرج فى توظيفها بالأسلوب الفنى الموحد الذى اتبعه فى صياغة العرض، وهو أسلوب يتسم أساساً بالمبالغة الكاريكاتورية الساخرة الى تستهدف النقد اللاذع، والتى تتراوح بين البرليسك أحياناً، والجروتسك فى أحيانٍ أخرى، وهو أسلوب يبدو هازلاً، لكنه مرير فى جوهره، ومشوب بالأسى والحزن العميق، لذلك جاءت الألحان مزيجاً رائعاً من الشجن والسخرية، المرارة والهزل، الأسى والطرب. ورغم أن المخرج لم يستعن بموسيقى مؤلفة خصيصاً للعرض، لكنه وظف مجموعة منوعة من الموسيقى المعدة والمختارة بعناية، ثم قام بترتيبها فى تسلسل محسوب عبر إعادة توظيفها؛ حتى تتداخل، وتتكامل بشكل يحقق لها نوعاً من السيولة، والفاعلية المطلوبة، وفى سبيل تحقيق ذلك استعان **بما يأتى :**

أ– المزج بين الأساليب الموسيقية المختلفة

عمد المخرج إلى المزج بين الأساليب الموسيقية المختلفة؛ لكسر وحدة الأسلوب فى الموسيقى المختارة، كما تمرد على وحدة الطابع الموسيقى؛ ومن ثم لجأ إلى حيلة تعدد الأساليب اللحنية التى تراوحت مابين الأسلوب الشرقى والأسلوب الغربى، كما توسل بتنوع الطابع الموسيقى مابين موسيقى حزينة، وأخرى مبهجة، أو روحانية دينية، أو حماسية، أو هازلة أو غيره، "لاسيما وأن الموسيقى تصور دائماً

انفعالات وأحاسيس عامة؛ لذلك يبلغ التأثير الموسيقى مداه فى المجال العاطفى؛ إذ تخلق الموسيقى مزاجاً نفسياً بعينه قد يكون مزاجاً حزيناً يبعث على الرثاء، أو مزاجاً مبتهجاً، أو مرحاً، أو كئيباً، أو ودوداً".(٧٧) وقد حفلت لوحات العرض المختلفة بهذا الخلط الموسيقى المتنوع بشكل ملحوظ؛ بهدف إحداث أثر تغريبى يخدم رؤيته الفنية، ويسهم فى بلورة المعنى الانتقادى المطلوب.

من أبرز اللوحات التى جمعت بين الموسيقى الشرقية والموسيقى الغربية معاً عبر أحداثها، نذكر لوحة (الخلجنة)، ولوحة (الوساطة فى الفن)، ولوحة (الفتاوى)؛ فعلى سبيل المثال نلاحظ أنه فى لوحة (الوساطة فى الفن) – قبيل ظهور كل من المخرج والمنتج السينمائى – نسمع توليفة من الموسيقى الغربية الراقصة من نوع الميتال Metal، والبلوز Plus، والجاز Jazz مصحوبة بإيقاعات غربية مناسبة كإيقاع السوينج جاز، وإيقاع الديسكو، وهى موسيقى صاخبة يتراقص عليها الشباب المتقدمون للاختبار التمثيلى؛ مما يوحى بحالة الهوس التى تسيطر على شباب الموهوبين؛ بسبب عشق التمثيل. ويُختتم هذا الجزء من اللوحة بموسيقى أخرى غربية راقصة ذات نغمات عالية تصدرها الآلات النحاسية؛ فتحدث ضجيجاً مرتفعاً، وكانت أشبه بموسيقى السيرك الشهيرة، بل تحمل روحاً مرحة تهكمية؛ للسخرية من انتشار ظاهرة الوساطة فى الفن.

وقد وفق المخرج فى توظيف هذه التوليفة من الموسيقى الغربية لاسيما وأنها تعطى انطباعاً عاماً بالصخب؛ إذ "تبدو لأول وهلة زاخرة بالفوضى والصراع والاضطراب والتوتر البعيد عن الهارمونية والأنغام المنسجمة، ويعزفها عازفون يبدون كأن بهم مساً من الشيطان أو نوبة من الهذيان أو لسعة الحمى"(٧٨)؛ أى إن العازف يصرخ بأصوات آلاته صراخاً يبعث على الجنون؛ فما أيسر عليه من أن "يصب هيستيريته على الطبول التى يواليها بالضرب، وتواليه هى بالصراخ العالى، وسط جمهور محموم من الراقصين ممن يتلوون كمن أصابته لوثه مفاجئة، أو صرع استعصى علاجه على الطب، فراح ينشد الشفاء على يد هذا الزار الحديث"(٧٩)؛ ومن ثمَّ هى توليفه نغمية إيقاعيه تكشف عن ثراء اللحن بنغماته المميزة وإيقاعاته المتنوعة المناسبة للمعنى الدرامى، كما تنتج صخباً وضجيجاً يناسب حالة الهوس والفوضى التى تصورها اللوحة.

أما الجزء الأخير من هذه اللوحة فتصاحبه ثيمة موسيقية شرقية حزينة – تلك التى ميزت اللوحة الافتتاحية، وصاحبت فواصل الإظلام بين اللوحات؛ لتنبهنا بألا نغفل مواطن الخلل والمعاناة التى تغرق حياتنا المعاصرة – وذلك حين يشرع الممثل الموهوب الذى استبعده المخرج من الفيلم، فى أداء مونولوج حزين فى الختام؛ ومن ثم تسهم هذه الموسيقى الشجية فى بلورة حالة المرارة والأسى التى تسيطر على هذا الشاب إزاء ضياع فرصته الفنية؛ مما يثير شجوننا وسخطنا فى الوقت ذاته؛ نتيجة لهذة الأوضاع المختلة.

وقد جمعت لوحة (الفتاوى) أيضاً بين موسيقانا الشرقية الشعبية بصوت المزمار الصعيدى عند ترحاب المواطن الصعيدى بأم السعد مرضعة المصلحة الحكومية، والموسيقى الغربية النحاسية التهكمية – المشار إليها سلفاً – والتى تُختتم بها اللوحة. وفى الحالتين كانت هذه الموسيقى تسخر وتتهكم من التردى والفوضى التى تطبع حياتنا الآن.

ب– استلهام التراث الغنائى العربى

لقد اهتم المخرج باستلهام التراث الغنائى العربى فى هذا العرض؛ إذ عاد إلى الوراء وتوقف عند أساطين الغناء العربى مثل : أم كلثوم، ومحمد عبد الوهاب، وفايزة أحمد، وعبد الحليم حافظ، وشادية وغيرهم، واختار من بين أغانيهم القديمة المتوارثة أبرز الأغنيات التى حققت شهرة كبيرة، وعاشت فى وجداننا سنوات طويلة – فأصبحت جزءًا من تراثنا العاطفى والوطنى والاجتماعى – وقد اعتمد عليها بكثرة داخل العرض؛ إذ أعاد توظيفها لتوجيه الانتقاد اللاذع إلى بعض مظاهر التسيب، والفساد فى المجتمع، والتهكم على مثالب الواقع وتعريتها، وقد توسل المخرج فى توظيف التراث الغنائى العربى بطريقتين:

(أولهما) المفارقات الغنائية : يُقصد بها توظيف الأغانى التراثية لإبراز التناقض الحاد بين أغنية قديمة وأخرى معاصرة؛ عن طريق المقارنة بين الأغنيتين، وتصوير مدى تأثير كل منها فى جمهورها عبر القطع المفاجئ، والانتقال السريع من

الأغنية التراثية الرصينة إلى الأغنية المعاصرة المبتذلة، شريطة أن تدور الأغنيتان حول الموضوع نفسه؛ حتى يتجلى بوضوح الفارق فى التناول والمعالجة اللحنية والغنائية لهذا الموضوع، وقد آثر المخرج توظيف المفارقات الغنائية فى بداية اللوحات؛ فعلى سبيل المثال اختار المخرج من كلاسيكيات أم كلثوم العاطفية أغنية (عودت عينى على رؤياك وقلبى سلم لك أمرى) والتى كتبها أحمد رامى، ولحنها رياض السنباطى فى عام ١٩٥٧م. لقد جعلها المخرج مفتتحاً للوحة (انحدار اللغة العربية)؛ إذ تنساب الأغنية بنغماتها الرصينة الهادئة بصوت أم كلثوم القوى العذب فى حلاوته وطلاوته فى لحظات الإظلام الذى يعقب اللوحة الافتتاحية؛ مما يبعث على النشوة والاستمتاع. وبمجرد أن تعود الإنارة ينخفض صوت الأغنية قليلاً ويستمر فى الخلفية بينما نرى مجموعة من الفتيات فى مقدمة المسرح ترددن إحدى مقاطعها باشتياق، ثم تعبرن بشغف رومانسى عن إعجابهن بالأغنية عبر كلمات بليغة خاطفة، مثل : رائعة، جميلة، جذابة، عظيمة، خلابة، بديعة وغيرها.

يقطع هذا الإعجاب الرومانسى إظلام سريع مفاجئ تدوى فيه أغنية (أيظن) بصوت مطرب الأفراح الشعبى عماد بعرور، وهى أغنية حديثة تمثل مستوى منحدر من الغناء الشعبى الذى يقدم فى الأفراح البلدى بألحانه الراقصة التى تتسم بإيقاعها السريع، وكلماته الركيكة البذيئة، وقد غناها فى فيلم (أيظن) عام ٢٠٠٦م مصحوبة بوصلة رقص مبتذل بمشاركة مى عز الدين التى تؤدى دور الراقصة زبدة. وبمجرد أن تعود الإضاءة نرى المجموعة السابقة من الفتيات وقد ارتدين شعوراً مستعارة طويلة وملونة، وتُصْدِرن صرخات أنثوية صاخبة تعبيراً عن شدة إعجابهن بهذه الأغنية، وتتبعن ذلك بكلمات إعجاب مبتذلة، مثل : "مطرقعة"، "روشة"، "فظيعة" وغيرها، مصحوبة بحركات راقصة للجسد والأيدى تلائم حالة الابتذال التى تتضمنها الأغنية.

وهكذا يضع المخرج أمام الجمهور حالتين غنائيتين مختلفتين لصوتين متناقضين تماماً، وفى زمنين متباعدين، وقد انتقل بينهما عبر التحول السريع المفاجئ؛ ليقطع على الجمهور متعة الاستمتاع بالأغنية التراثية، ويغرقه فى دوى الأغنية

المعاصرة الصاخبة؛ مما يسبب له قدراً من النفور والانزعاج؛ حتى يصدمه بما آل إليه حال الغناء العربى فى مصر عبر مقارنة ذكية وموجزة بين وضع الأغنية العربية فى الماضى والحاضر؛ الأمر الذى يولد مفارقة غنائية واضحة تفتح أفق الدهشة، وتثير الانتباه؛ بسبب تردى الأوضاع.

ويصر المخرج على بلورة هذه الدهشة الصادمة حتى يواجه الجمهور بقسوة؛ فيختتم اللوحة نفسها بأغنية أخرى من هذا النوع الغنائى الركيك المبتذل الذى يُقدم فى الأفراح الشعبية، وهى أغنية (الست لَمّاَ) بصوت المطرب الشعبى محمود الليثى وكلماته، وألحان محمد رحيم، والتى تتسم بإيقاعاتها الراقصة التى تجعلها أقرب إلى ألحان العوالم التى تحفز على الرقص الخليع؛ مما يثير استياء الجمهور من ناحية، ويدعم شعوره بالحنين إلى زمن الطرب الأصيل من ناحية أخرى؛ ومن ثم تتأكد حالة الرفض العارمة لهذا التيار الغنائى المستهجن.

(ثانيهما) النزعة الانتقادية : يُقصد بها توظيف الأغانى التراثية بوصفها وسيلة انتقادية يعلق المخرج بوساطتها على مظاهر التسيب، والخلل الاجتماعى، وينتقد الواقع المشوه، ويدينه؛ عن طريق المقارنة المباشرة بين واقع الحال المتردى الذى استعرضته اللوحة والقيم الأصيلة الاجتماعية أو العاطفية أو الوطنية أو غيرها مما تدعو إليه الأغنية التراثية، وافتقدناه فى واقعنا المعيش المطروح أمامنا فوق خشبة المسرح؛ ومن ثم تأتى الأغنية التراثية على هذا النحو وكأنها تعليق لاذع يكشف سوء الأحوال؛ فتكتسب بذلك وظيفة نقدية حين تُعلق، وتكشف؛ مما يولد روحاً تهكمية مشوبة بالهزل والسخرية، لكنها لاتتهكم على الواقع المتردى فحسب بل تتهكم أيضاً على الشخصيات المرفوضة التى تُعد من عوامل هذا التردى ومظاهره، وهو تهكم مرير فى جوهره، ومشوب بالأسى والمرارة. ولكى يحقق ذلك آثر أن يوظف بعض الأغانى التراثية فى ختام اللوحات؛ وذلك عقب استعراض مظاهر الخلل والفوضى – داخل كل لوحة – والتى تستحق النقد، والتعليق.

وكانت لهذه الطريقة الغلبة عبر لوحات العرض؛ إذ وظفها المخرج مرات كثيرة؛ فعلى سبيل المثال اختار من كلاسيكيات محمد عبد الوهاب الغنائية فى السينما المصرية أنشودة (القمح الليلة الليلة فى يوم عيده، يارب يبارك ويبارك ويزيده) التى كتبها حسين السيد، ولحنها محمد عبد الوهاب وغناها بمشاركة المطربة أحلام فى فيلم (لست ملاكاً) عام ١٩٤٦م، وقد اختتم بها لوحة (معركة بلا نهاية)؛ إذ كانت تدوى فى لحظة الإظلام الذى ساد فور انتهاء أحداث هذه اللوحة. لقد صورت اللوحة اقتتال المواطنين من أجل رغيف الخبز؛ مما يعبر عن مدى احتياجنا لمخزون القمح الذى يُصنع منه الدقيق المستخدم فى صناعة الخبز، وعدم كفاية الخبز للمواطنين جميعهم. وبالعودة إلى الفيلم الذى وردت فيه أغنية محمد عبد الوهاب نجدها تُغَنَى فى موكب فرعونى ضخم يحتفى بما حققه الفلاح المصرى من فائض كبير فى محصول القمح؛ للتعبير عن تميزنا منذ الفراعنة فى زراعة هذا المحصول الذى يمثل سلعة غذائية مهمة فى حياتنا. ومن ثم إن استدعاء هذه الأغنية المستعارة من الفيلم – بما تفرزه من معانٍ ودلالات فى المشهد السينمائى الذى وردت فيه – أمر يعكس الصورة المستهجنة التى أصبحنا عليها؛ إذ إن المقاربة والمقارنة بين الموقفين غير المتكافئين، والتى قصد المخرج تصديرها للجمهور عبر موقف يدعو للفخر، وموقف آخر يدعو للعار، تُعد لمحة ذكية تدعم جو التهكم وروح السخرية، وتبلور الهدف الانتقادى اللاذع.

وقد وظف المخرج الأغانى التراثية الأخرى فى اللوحات المختلفة بالكيفية نفسها؛ إذ فور الإظلام الذى يعقب ختام كل لوحة تدوى إحدى الأغانى العربية التراثية العذبة الرصينة، أو إحدى الأغنيات الكوميدية أو الخفيفة، المستلهمة من كلاسيكيات السينما المصرية، والتى لها صلة بما عرضته اللوحة من أحداث؛ إذ تُستخدم بوصفها تعليقاً نقدياً صادماً على ما صورته اللوحة من سلبيات مرفوضة، أو سلوكيات مستهجنة، فعلى سبيل المثال يوظف الأغنية الكوميدية (معانا ريال) بصوت فيروز الصغيرة عام ١٩٥٠م عقب لوحة (الغلاء)، وأغنية (كتروا الخطاب ع الباب يا أمه) بصوت شادية عام ١٩٥٧م عقب لوحة (العنوسة وتأخر سن الزواج)، وأغنية

(بيت العز يابيتنا) بصوت فايزة أحمد عام ١٩٦١م عقب لوحة (صلة الرحم)، ومقطع (العلم سلاح جبار بيحول ليلنا لنهار) بصوت شادية، والذى غنته ضمن مقاطع النشيد الجماعى الوطنى (الجيل الصاعد) فى عام ١٩٦١م عقب لوحة (الجهل)، وهكذا.

ج- توظيف المؤثرات والتسجيلات الصوتية

تلعب المؤثرات الصوتية دوراً مهماً فى المسرح؛ فقد تساعد على تعميق الدلالات الانفعالية، أو تصعيد الأجواء النفسية، وقد تستخدم للتعبير عن مكان وقوع الأحداث وزمنها، وأحياناً تحيل إلى معانٍ تستثير فكر الجمهور فور ورودها ضمن مجريات الحدث الدرامى؛ لذا ينبغى النظر إليها فى سياق الخطة العامة للصياغة الموسيقية للعرض المسرحى؛ إذ تتحدد باشتراكها العضوى فى الحدث، وارتباطها الوثيق بالإيقاع العام للعرض المسرحى.(٨٠)

ولم يغفل المخرج توظيف المؤثرات الموسيقية، والتسجيلات الصوتية التى تخدم رؤيته الفنية؛ إذ استعان ببعض المؤثرات التى تساعده على الإيحاء بالانتقالات المكانية، أو استحضار مكان الأحدث وزمنها؛ ومن أبرز الأمثلة على ذلك استخدامه مؤثر صوتى لـ (زقزقة العصافير) فى لوحة (الخلجنة)؛ ليوحى بالانتقال إلى حديقة قصر الملك فاروق فى المشهد السينمائى الذى يدور بينه وبين محمد نجيب، وكذلك ليوحى بأن الأحداث تدور فى الصباح الباكر. واستخدامه مؤثر صوتى لـ (أمواج البحر المتلاطمة) فى لوحة (الهجرة غير الشرعية) فى لحظة غرق المهاجرين؛ ليوحى بشاطئ البحر الإيطالى الذى ألقت عليه الأمواج جثث الغرقى؛ وهكذا استطاع بوساطة هذه المؤثرات أن يسد النقص فى الديكور المسرحى، ويستعيض عنه بديكور آخر سمعى يؤدى الغرض.

أما التسجيلات الصوتية التى استخدمها فهى كثيرة، وقد وظفها بالطريقة نفسها التى استنطق بها النزعة الانتقادية لأغانينا التراثية؛ إذ كان يوردها عقب ختام اللوحات

لتبدو وكأنها تعليق انتقادى لما استعرضته اللوحة من أوضاع مستهجنة. ولكى يحقق هدفه استعار تسجيلات متنوعة ما بين أشعار صلاح جاهين، وأحاديث شهيرة بصوت محمد عبد الوهاب، وخطب لكبار الشخصيات الأدبية والفنية والدينية المعروفة كخطبة شهيرة بصوت الشيخ محمد متولى الشعراوى وغيره؛ ومن ثم يتقنع المخرج خلف أصواتهم؛ ليطلق انتقاده اللاذع.

وهكذ يتضح مما سبق مدى قدرة المخرج على تضفير إمكانات التعبير الموسيقى الغنائى داخل نسيج التعبير المسرحى عبر لوحات العرض المختلفة من دون مباشرة فجة فى التعامل مع المختارات الموسيقية أو الغنائية أو التسجيلات الصوتية؛ فقد "لعبت الموسيقى دوراً مهماً فى النقلات بين المشاهد، وكذلك بوصفها خلفية لبعضها الآخر، وقد كانت الاختيارات شديدة الذكاء والحساسية؛ إذ قَدْمت إضافة لكل لوحة، ولم تقم – كعادة الأغانى فى نهاية الأحداث – بتلخيص محتوى اللوحة"(٨١)؛ ومن ثم كانت وسيلة تفسير، وتحليل، وشحذ بأسلوب تحليلى واعٍ، كما أضفت على العرض طابع المنوعات.

خامساً: الأداء التمثيلى

اتساقاً مع بنية النص، والجرعة الانتقادية التى يحملها العرض، لم يلتزم الممثلون بالأداء التمثيلى الواقعى الإيهامى؛ لأنهم أرادوا تقديم الشخصيات الدرامية بوصفها عناصر تحيا فى واقع غريب ومنفر نراه مطروحاً فوق المسرح؛ لإثارة رفض الجمهور واستهجانه. وقد تطلب تحقيق ذلك الاستعانة ببعض الوسائل التى تخترق الحائط الرابع، وتقطع على الجمهور اندماجه مع الأحداث الدائرة أمامه؛ بهدف إيقاظ وعيه، وإثارة فكره؛ حتى يتخذ موقفاً بشأن ما يقدمه الممثل له فى العرض؛ لذلك توسل الممثلون فى أدائهم بالطابع الملحمى، والطابع التعبيرى، وهذا مايوضحه الباحث **فيما يأتى :**

أ- الطابع الملحمى

لم يقتصر التمثيل فى هذا العرض على تجسيد الوقائع والأحداث فحسب، بل اشتمل أيضاً على سردها وقطعها قطعاً مفاجئاً؛ لتحقيق عنصر التغريب الذى يستهدف وعى الجمهور، وعقله. وقد تحقق ذلك باستخدام وسائل وتقنيات ملحمية عدة لجأ إليها المخرج، نذكر منها - على سبيل المثال لا الحصر- الاستهلال بـ (الراوى)[٨٢]؛ إذ حرص المخرج على افتتاح العرض بتقديمة درامية على غرار ما يحدث فى المسرح الإغريقى وبعض نماذج من المسرح الإليزابيثى؛ كى يعطى فكرة مباشرة عن الأحداث والشخصيات منذ البداية على نحو ملحمى. وقد جعل هذه التقديمة الدرامية بمثابة استهلال يرويه الممثلون بأسلوب التمثيل الصامت، ويقدمونه تقديماً سردياً حركياً خالصاً يخلو من الحوار الكلامى التقليدى، باستثناء جملة وحيدة فى الختام يرددها أحدهم : "عزانا الوحيد إنكوا رايحين لعالم أفضل .. الوداع"[٨٣]؛ ومن ثم كانت هذه الجملة بمثابة الإشارة لإنهاء السرد الحركى الجماعى استعداداً للتمثيل عبر لوحات العرض المختلفة.

لقد تبلور هذا الاستهلال الدرامى المروى فى اللوحة (الافتتاحية) بوضوح؛ إذ تستعرض هذه اللوحة أعضاء الفرقة من الممثلين وتُقَدِّمهم للجمهور عبر متتالية حركية بليغة تروى محنة أمة بأكملها؛ فكانوا بمثابة رواة يعطون نبذة عن أحداث العرض بوساطة حركاتهم، وإيماءاتهم، وإشاراتهم؛ وتعبيرات وجوههم، ويخبرون الجمهور بأنهم مجموعة من الشباب المصرى المهموم بقضايا المجتمع، وهموم الإنسان المعاصر، وقد جاءوا ليقدموا عرضاً مسرحياً تلعب فيه ثيمة التحسر على الماضى والحنين إليه الفكرة الرئيسة، وكأن الفرقة قد اجتمعت لتخبرنا بأن هذا هو موجز صرختها ضد سلبيات الواقع، وعلينا أن نتهيأ لنشهد تفاصيل القضية؛ ومن ثم كانت هذه اللوحة بمثابة إجمال لموضوع العرض بشكل سردى، يعقبه مباشرة خروج الممثلين من المسرح؛ ليخلوا الفضاء المسرحى للتجسيد الدرامى الذى سيقومون به عبر اللوحات المتتالية؛ إذ يعودون ليشتركوا معاً من جديد فى تجسيد هذه الأحداث فى شئ من التفصيل والتحليل والتفسير؛ مصحوباً بالتعليق، على عادة الراوى الملحمى الذى يسرد الأحداث ويشارك فى تمثيلها.

كما تتبدى (تقنية السرد)[٨٤] بوضوح فى لوحة (معركة بلا نهاية)؛ إذ يسرد الممثلون حركياً بأسلوب التمثيل الصامت ومن دون كلام، يوميات معاناة شعب من أجل الحصول على رغيف الخبز؛ إنها لحظات فارقة من حياة المواطن المصرى البسيط الكادح، تُقَدَّم بشكل هزلى يدعم جو التهكم والسخرية من حالة الخلط والفوضى التى تطبع حياتنا الآن؛ إذ يؤدى بطل اللوحة شقلباظات مروحية هوائية، كما يستعير حركات لعبة الكاراتية العنيفة مصحوبة بأصوات صارخة يصدرها من أعماقه، وعقب حصوله على الخبز وانتقامه لزميله يتوجه إلى جثته الممددة فى أسفل يمين المسرح ليقدم لها طاولة الخبز، ويؤدى التحية العسكرية وكأنه أنجز عملاً وطنياً بكفاءة؛ مما يثير الضحك والتهكم. ويدعم هذا الجو الساخر نهوض الممثل الذى يؤدى دور الجثة مقلداً حركات رفرفة الطيور؛ ليوحى بصعود روحه إلى السماء. وهكذا يغلب على هذه اللوحة الطابع السردى بوساطة الأداء الحركى السارد، وهو ما يتوافق مع تقنية السرد الملحمية بوساطة الراوى؛ الأمر الذى يسهم فى إحداث أثر تغريبى بحركة الجسد، لا بصوت الممثل.

ويتأكد دور الراوى حين يدفع المخرج ممثليه – بوساطة الحوار الكلامى – ليقطعوا أحداث العرض قطعاً مفاجئاً بين حين وآخر؛ حتى يعلقوا عليها أو يسردوا أجزاءً منها، وقد تبدى ذلك بوضوح فى لوحات عدة، لعل من أبرزها لوحة (القبح)، ولوحة (الوساطة فى الفن).

كما وظف المخرج (تقنية التكرار)[٨٥] بوصفها وسيلة ملحمية، وقد كانت هى الأخرى من السمات التى تميز بها الأداء التمثيلى؛ إذ يغلب على العرض طابع التكرار فى اللوحة الواحدة، أو فى لوحات متعددة، وقد يكون تكراراً للحدث؛ إذ يمكن انتقاء حدث معين من داخل اللوحة المعروضة ليعاد تمثيله جزئياً بمفرداته كاملة كما فى لوحة (انحدار اللغة العربية)، ولوحة (الخلجنة)، ولوحة (الغلاء) وغيرها. وهو كذلك تكرار للشخصية، ومن أبرز الأمثلة على ذلك، نذكر ما حدث من تكرار داخل لوحات : (دعاء رجال الأعمال)، و(العنوسة وتأخر سن الزواج)، و(الوساطة فى الفن)، و(الفتاوى) وغيرها. كما يمكن أن يكون تكراراً لظاهرة ما منتشرة فى مجتمعنا مثلما حدث

فى لوحات : (صلة الرحم)، و(معركة بلا نهاية)، و(الجهل)، و(الهجرة غير الشرعية) وغيرها. وقد يكون تكراراً لحركة بعينها كما حدث فى اللوحة (الافتتاحية)، و(الفواصل الحركية الصامتة) بين اللوحات والتى يرتشف أصحابها من فنجان القهوة عقب نهاية كل لوحة. ويمكن أن يكون التكرار منصباً على جمل الحوار أو بعض المفردات كما فى لوحات : (الخلجنة)، و(القبح)، و(صلة الرحم)، و(الجهل) وغيرها. كما يمكن أن يكون تكراراً لصوت ما، أو لحن معين، أو أغنية محددة، أوغيره. وقد كان هذا التكرار مقصوداً بوصفه حيلة يتوسل المخرج بوساطتها؛ لإحداث أثر تغريبى؛ مما يسهم فى بلورة البعد الملحمى فى العرض.

ويلاحظ الباحث أن هذا التكرار المقصود يلبى أغراضاً أخرى؛ إذ يسهم فى بلورة المعنى المقصود وتأكيده، فضلاً عن أنه وسيلة قد استخدمها المخرج لبث جو ملهاوى يدعم روح التهكم والسخرية، لاسيما وأن تقنية تكرار الحدث المسرحى تحيل الممثلين إلى كيان آلى أتوماتيكى يبعث على الضحك؛ إذ إن "الحياة الحية حقاً لا تتكرر قط، فإذا رأينا تكراراً، رأينا تشابهاً تاماً، تخيلنا وراء الحى آلة تعمل"(٨٦)؛ أى نشعر بأننا إزاء آلة مبرمجة أو أداة تعمل بصورة آلية؛ فليس هذا بُعداً من الحياة ولكنه الآلية المستقرة فى الحياة والتى تقلد الحياة، إنه المضحك؛ فالناس من كثرة اعتيادهم السلوكيات المرفوضة الخاطئة أصبحت عادة مألوفة لديهم يؤدونها بشكل آلى؛ لذلك استعان الممثلون بالتكرار بوصفه وسيلة لاستخراج الجانب الآلى الذى تسلل إلى نفوسنا، وسيطر عليها عبر مسيرتنا فى الحياة، فى محاولة لبلورته وإبرازه؛ ومن ثمَّ لاغرابة فى أن يكون التكرار باعثاً على الضحك، بل وسيلة من وسائل السخرية الهازلة فى العرض.

ولتأكيد الطابع الملحمى الكاسر للإيهام المسرحى يحرص الممثلون على تذكيرنا بأنهم لا يندمجون في التمثيل؛ لذلك يوجهون كلامهم مباشرة إلى جمهور الصالة، ويتناوبون على (الحديث المباشر)(٨٧) معه، وقد احتلت هذه الوسيلة مساحة وفيرة داخل العرض؛ فعلى سبيل المثال نذكر المراسلة التليفزيونية فى لوحة (الفتاوى) والتى ترحب بالحاضرين وتخبرهم بأنها جاءت لتنقل لهم الأخبار من قلب الحدث. والسيدة نرجس العجوز فى لوحة (القبح) والتى تشكو للجمهور معاناتها، وتعرب عن

أمنياتها. والشاب المتوفى فى لوحة (صلة الرحم) والذى يحكى للجمهور عن ذكرياته الحلوة القديمة برفقه أهله وأقاربه. والأب الأنانى فى لوحة (الغلاء) والذى يبيع للجمهور بناته ويتفاوض مع الحضور على سعر البيع؛ بسبب ارتفاع الأسعار، وغيرها من اللوحات؛ وهو – كما نرى – نوع من الحديث المباشر بين الممثل وجمهوره يستهدف لفت انتباه الجمهور؛ وذلك لمواجهته بسوء أوضاعه، وتوعيته بالمزيد من جوانب الموضوع المطروح من أجل تنويره، وبالأحرى تثويره؛ للتحريض ضد الأوضاع القائمة.

كذلك توسل الممثلون بالتحول المفاجئ السريع من حالة قائمة بالفعل إلى حالة أخرى متناقضة معها، وكان ذلك سمة بارزة فى العرض، كالانتقال المفاجئ بزمن الأحداث من الحاضر إلى الماضى، أو من الماضى إلى المستقبل؛ وذلك بهدف كسر مسار وحدة الزمان كما فى لوحة (انحدار اللغة العربية)، ولوحة (الخلجنة)، ولوحة (القبح)، وغيرها. أو الانتقال المفاجئ بين مسارات لغة الحوار بهدف كسر وحدة اللغة كالتحول من لغة الصمت إلى لغة الكلام أو العكس، والتحول من اللغة العربية الفصحى إلى اللهجة العامية، أو من اللهجة العامية إلى اللهجة الشامية أو الخليجية، أو إلى اللغة الإنجليزية، أو إلى اللغة الهندية، أو إلى اللكنة الصعيدى كما فى لوحات: (الخلجنة)، و(الوساطة فى الفن)، و(الفتاوى).

ب– الطابع التعبيرى

يُعد الطابع التعبيرى فى هذا العرض ملمحاً أساسياً من ملامح تشكيل الأداء التمثيلى، ومن المتعارف عليه أن هذا الطابع التعبيرى يمكن أن يتبلور فى مظاهر عدة، منها : (تثبيت الصورة الحركية)[٨٨] أوتجميدها؛ إذ إن الأسلوب التعبيرى يُتَرجم فوق خشبة المسرح إلى مفردات كثيرة من بينها تجميد حركة الممثلين فى كادر ثابت. وكان تجميد حركة الممثلين أو تجميد الصورة فى كادر ثابت سمة بارزة من سمات الأداء التمثيلى فى هذا العرض، بل كان إحدى وسائل المخرج لقطع ما اتصل من أحداث فى بعض اللوحات لثوانٍ معدودة، تُستأنف بعدها الأحداث مرة أخرى، كما فى لوحات : (الخلجنة)، و(معركة بلا نهاية)، و(الجهل) وغيرها. ويلحظ الباحث أن هذا الثبات الحركى كان يحدث

دوماً بشكل فجائى من دون تمهيد مسبق؛ مما أسهم فى خلق كادرات مسرحية أشبه باللقطات السينمائية التى تتجاور وتتواصل مع بعضها بعضاً بالتراكم؛ فتكشف عن عمق المعنى بأسلوب توكيدى؛ ومن ثمَّ يمكن توصيل المعانى بأسلوب أشبه بالتكنيك السينمائى عبر تثبيت اللقطات، وتجميدها.

ولعل أبرز لحظات العرض التى تحفل بتجميد الصورة البصرية تتمثل فى الكادر الموجود فى عمق المسرح الذى يعقب انتهاء كل لوحة؛ إذ يجتمع فيه جموع الممثلين ويشكلون معاً لقطة جماعية فى كادر ثابت يغلب عليه التنميط؛ إذ يصور أشخاصاً ترتدى نظارات سوداء، ويمسك كل فرد منهم بفنجان من القهوة السادة، ووجوههم متجهمة ترتسم عليها علامات الحزن والأسى؛ بسبب فقدان الماضى الجميل، ولايقطع هذا الجمود سوى حركة جماعية وحيدة – تأتى فى ختام هذه اللقطة كل مرة – تصور كلاً منهم يرتشف من فنجان القهوة الذى يمسك به؛ وهكذا "تتأكد صورة التنميط فى صورة الممثلين وكأنهم وجه واحد يرى العالم من خلف نظارة سوداء ويفتح فمه، لاندرى أكان يضحك، أم يصرخ، أم يواصل سخريته، أم أنه يمزج بين هذه المشاعر مجتمعة. وتثبيت الصورة بشكل فوتوغرافى بين اللوحات يُعد بمثابة فاصل بين عالم جميل راحل يثير الشجن، وآخر يدفعنا للضحك بسخرية مُرة، وبينهما لانملك سوى أن نشرب (قهوتنا السادة) تأكيداً على الرحيل"[٨٩]؛ ومن ثم يتولد معنى الحداد على هذا الماضى وذكرياته الحلوة، كما يُعد هذا الكادر الثابت تعليقاً مريراً وحزيناً على ما تقدمه اللوحات من سلبيات تُغرق حياتنا المعاصرة، أو وقائع ومواقف مرفوضة؛ وذلك عن طريق جدلية الثبات والحركة.

غير أن هذا الكادر يظل جاثماً على أنفاس الجمهور فى لوحات العرض جميعها؛ ومن ثم يتراسل المعنى الذى يحمله هذا التكوين البشرى الثابت فى العمق، ويتقاطع مع المعنى الذى يحمله التكوين الثابت للمقتنيات التراثية القديمة الموضوعة فى مقدمة المسرح والتى تمثل مفردات ماضينا الأصيل؛ فتتولد معانى بليغة موحية، لاسيما وأن أحداث اللوحات – بما تحمله من قيم سطحية مبتذلة تمثل واقعنا

المعاصر – تُقَدَّم فى مساحة الفضاء الخالى الذى ينحصر بين التكوينين؛ وكأن المخرج يقصد من وراء ذلك أن يدفع الجمهور إلى عقد مقارنة دائمة بين أصالة الماضى وابتذال الحاضر؛ مما يعبر عن معنى التناقض الذى يغلب على حياتنا المعاصرة، ويؤكد ملامح العبث والخلل والمجون والتى أصبحت من سمات العصر الذى نعيشه.

وقد أدى هذا الجمود الحركى فى العرض وظائف درامية أخرى مهمة، منها : وقف الفعل الذى يدور على خشبة المسرح؛ لفصل الجمهور عما يدور أمامه من مواقف وأحداث، وتنشيط وعيه؛ لمنع إيهامه أو اندماجه. كذلك إتاحة الفرصة لذهنه؛ كى يستريح من المتابعة والتركيز حتى يستطيع أن يسترد طاقته، ويواصل التأمل والفرجة من دون إجهاد. فضلاً عن أن التناوب بين السكون والحركة، أو بين ثبات الصورة وتحريكها، قد خلق قدراً من التنويع والتنوع فى الرؤية البصرية للعرض، وفى إيقاع الصورة المرئية؛ مما أسهم فى تحقيق نوع من الإبهار البصرى يجذب العين، وتحقيق نوع من إيقاظ وعى الجمهور؛ وهما من أهداف هذا العرض.

كذلك يُتَرجَم الأسلوب التعبيرى فى المسرح إلى طابع كاريكاتورى ينحو إلى التبسيط والتجريد والتضخيم؛ أى تبسيط الصورة العامة، وتجريدها من تفاصيلها الكثيرة، والتركيز على خطوط أو ملامح بعينها، ثم تضخيمها عن عمد وقصد؛ لخلق تشكيل فنى يعبر بوضوح عن موقفنا من الصورة – لا عن الصورة نفسها – فى موضوعيتها المفترضة. وإذا كان الأسلوب التجريدى فى الفن التشكيلى يرفض الواقعية بحثاً عن الموضوعية الكاملة، فإنه فى المسرح يعمد بانتظام إلى تشويه الصورة الواقعية؛ لتحويلها إلى علامة دالة على موقف فكرى خاص ومحدد، فى إطار مصنوع بعيد كل البعد عن الواقعية والإيهام.(٩٠)

واتساقاً مع الطابع التعبيرى للأداء التمثيلى فى العرض اختار الممثلون أسلوب المبالغة الكاريكاتورية فى الأداء والذى يصل إلى حد الفارص، اعتماداً على الهزل، والكاريكاتور، والأداء التهكمى الساخر، لاسيما وقد استهدفوا نقد الواقع بجوانبه المختلفة بشكل ساخر ولاذع مثير للضحك والمرارة فى آنٍ واحد، وبأسلوب يعكس ما فى الوضع

الإنسانى المعاصر من عدم تفاهم وهوة تتزايد اتساعاً مع مرور الوقت. وقد كان الأداء الكاريكاتورى وسيلتهم فى ذلك لا بوصفه مرآة عاكسة بل عدسة مكبرة؛ فإذا بالتفاصيل والسلبيات التى لاتسترعى مجرد الانتباه العابر أو الدهشة، تبدو مرعبة ومثيرة للسخرية فى آنٍ واحد حتى تفقد شكلها الطبيعى، والهدف إيجابى بالطبع، ينشد إثارة الوعى وصولاً للتغيير لاسيما وأن الأسلوب التعبيرى يُعد فى جوهره الفكرى أسلوب احتجاج صارخ على الواقع، وإعلاناً لموقف معارض ورافض؛ فيرفض الواقع الاجتماعى المزيف، ويرفض معه الأسلوب الواقعى فى الطرح.

وبوساطة هذا الأداء الكاريكاتورى الساخر قدم الممثلون الكوميديا الكاريكاتورية بأنواعها المختلفة مثل : (كاريكاتور الشخصية)[٩١] كما فى لوحة (انحدار اللغة العربية)، ولوحة (دعاء رجال الأعمال)، ولوحة (الفتاوى) وغيرها. و(كاريكاتور الموقف)[٩٢] كما فى لوحة (الخلجنة)، ولوحة (الوساطة فى الفن)، ولوحة (القبح) وغيرها. و(كاريكاتور الفكرة)[٩٣] كما فى لوحة (العنوسة وتأخر سن الزواج)، ولوحة (صلة الرحم)، ولوحة (الغلاء) وغيرها. لقد استهدف الممثلون من وراء ذلك إثارة الدهشة والضحك، ولكنه ليس ضحكاً مفتعلاً يستهدف فقط التسلية والتسرية بل ضحك انتقادى مشحون ومغلف بالسخرية وبالمرارة والألم؛ من أجل الوصول إلى عقل الجمهور ووجدانه، ووضعه فى موقف فكرى معين تجاه مايُعرض أمامه؛ إذ إن الكوميديا الكاريكاتورية – من بين سائر فنون الضحك جميعاً – هى التي "تقابل الإدراك من حيث اعتمادها على العقل ومخاطبتها الوعى، أكثر من اعتمادها على العاطفة ومخاطبتها الوجدان"[٩٤]؛ ومن ثمَّ هى فن عقلى يناسب تماماً أسلوب الأداء فى هذه النوعية من العرض.

لقد فرض هذا الأداء الكاريكاتورى على الممثلين أسلوباً غير واقعى، تبلورت ملامحه بوضوح عبر مجموعة من الحيل الفنية التى توسلوا بها فى أثناء التمثيل، من أبرزها : خروجهم عن نطاق العرض أمام الجمهور؛ ليتبادلوا النداءات بأسمائهم الحقيقية، بل كانوا فى بعض اللوحات يؤدوا أدوارهم بأسمائهم الحقيقية أيضاً عن عمد؛ فكان ذلك بمثابة وسيلة من وسائل كسر الإيهام المسرحى بوساطة الممثلين؛ الأمر

الذى يتوافق وتقنية كشف أصول اللعب المسرحى؛ فكأنهم يخبروننا بأنهم يمثلون، وما يقدمونه ماهو سوى تمثيل وتشخيص؛ فالتقمص ممنوع، والمواجهة المباشرة والمكاشفة الصريحة هما ركيزتا الأداء التمثيلى.

كذلك لم يكتف الممثل بأداء شخصية وحيدة من بداية العرض حتى نهايته بل كان يؤدى مجموعة شخصيات فى العرض الواحد بأسلوب هزلى كاريكاتورى؛ لتشخيص مواقفها وسلوكياتها، والتهكم على طريقة تفكيرها؛ حتى يثير الاستياء منها، وتوجيه الانتقاد اللاذع لها؛ الأمر الذى فرض علية عدم التقمص الكامل لدرجة التوحد مع الشخصيات التى يلعب أدوارها. وعبر الشخصيات المختلفة التى يؤديها الممثل الواحد داخل هذا العرض كان يحاول الانتقال من هيئة إلى هيئة أخرى، أو من جنس إلى جنس آخر بسلاسة ومهارة؛ إذ لم يقتصر جهده التمثيلى على أدء شخصيات بشرية فحسب، بل كان يتحول بطريقة هزلية إلى كائن غير بشرى تارة، أو يتبدى فى هيئة النساء تارة أخرى، موظفاً فى ذلك مختلف أجزاء جسده وبخاصة أطرافه، محرراً الجسد من قيود التقاليد، مانحاً إياه حرية الحركة والانطلاق فى الفضاء المسرحى، مستعيراً بعض الحركات النمطية المميزة للكائن الذى يمثله، مثلما حدث فى لوحة (الوساطة فى الفن)، ولوحة (معركة بلا نهاية)، وغيرها من اللوحات.

وهكذا وفق الممثلون فى احتيار أسلوب التمثيل المناسب لاسيما وأن الكاريكاتور من الأسلحة التي يستخدمها الفنان للتأثير فى جمهوره؛ لأنه يدرك تماماً أن هناك وسط الجمهور من يمثل الأخطاء والعيوب موضع الهجوم، وهؤلاء يشاركون الآخرين الضحك؛ وبذلك يضحكون من أنفسهم فى الوقت ذاته، وهذا له تأثير فعال فى منطقة اللاوعى قد يؤدى إلى استياء الإنسان مما يقوم به من أفعال خاطئة؛ ومن ثمَّ يمتنع عنها، والدليل السيكولوجى على منافاة هذه الأفعال للقيم الإنسانية أنه يشارك الآخرين فى السخرية والاستهزاء منها.

نتـائـج البـحث

– أشار البحث إلى أبرز تقنيات الارتجال فى فن الممثل، وأكثرها فاعلية فى ممارسة عملية الارتجال، والتى قد أفاد منها المخرج خالد جلال فى تدريباته داخل مركز الإبداع الفنى المصرى، مثل:(المحددات الثلاث)، و(تغليب الفعل)، و(رفع كثافة الحدث)، و(الاكتشاف)، و(الخلق والابتكار).

– تعتمد تدريبات الارتجال فى مركز الإبداع الفنى المصرى على محورين : ارتجال قائم على فرضيات لمواقف معينة، وارتجال قائم على استدعاء ذكريات متنوعة، فضلاً عن الحرص على تنمية مهارات المتدربين – ليست المتاحة فحسب بل الممكنة أيضاً – وكذلك التنمية الذهنية لهم؛ لتدريبهم على كسر النمطية المتكررة، والتمرد على القوالب الثابتة.

– يدون المخرج خالد جلال ارتجالات الممثلين، ويعمل على تعديلها وتطويرها، ثم يقوم بتصويرها بالفيديو، وتفريغها فى كراسات، وتصنيفها من حيث قوتها وجودتها، ثم يقوم بوضع الصياغة الدرامية الدراماتورجية المطلوبة وفقاً لرؤيته الفنية، وصولاً إلى خلق النص المسرحى المنشود؛ فالمخرج فى هذه العروض هو صاحب الرؤية الفنية والدرامية والفكرية للعرض.

– إن البناء الدرامى فى العروض المرتجلة بمركز الإبداع الفنى ليس بناءًا دراماً أرسطياً تقليدياً، بل عبارة عن لوحات منفصلة متصلة، تحمل كل منها قضية ما أو موقف درامى محدد، وشخصيات العروض أكثر إلتصاقاً بالإنسان بشكل عام.

– تتعدد أفكار هذه العروض الارتجالية وموضوعاتها؛ إذ يجمع العرض الواحد الكثير منها؛ كى ينتقد الأفكار السلبية، ويدعم الأفكار الإيجابية، ويُعد ملمح الانتماء سمة أساسية تميزها، وتنحاز هذه العروض للقيم الأصيلة، وتتوق دوماً إلى الحنين للماضى، وتعالج موضوعاتها بأسلوب كوميدى هزلى يجمع بين السخرية والمرارة.

– تتسم خشبة المسرح التى تقدم عليها هذه العروض بأنها غير تقليدية، منزوعة الستائر والكواليس؛ ومن ثم تعمل على دمج مساحة التمثيل بصالة الجمهور؛ لإضفاء سمة العمومية على الموضوعات المطروحة فوق المسرح، وإثارة وعى الجمهور، وتوريطه فى الحدث.

– لاتلتزم هذه العروض بالأسلوب الواقعى فى الإخراج القائم على الإيهام المسرحى، بل تنحو إلى أسلوب لاواقعى يجمع بين الإدهاش، والتغريب، والطابع الملحمى، والطابع التعبيرى، والطابع التسجيلى، وطابع المنوعات، وملامح فن السينما وغيره؛ مستهدفاً تحقيق التلقى العقلانى للعرض.

– تتسم هذه العروض بارتباط عنصر الأداء التمثيلي بعناصر السينوجرافيا المسرحية من ملابس وإكسسوارت، وإضاءة، مع عدم الاستعانة بالديكور بمعناه المألوف، فضلاً عن توظيف الموسيقى والأغانى والرقص؛ لخدمة المضمون الإنسانى.

– يقتصر الديكور على مجموعة من المكعبات الخشبية، وبعض القطع القليلة، والمفردات الموحية، فضلاً عن توظيف بانوراما خلفية؛ لتشكيل المنظر المسرحى والبيئات المكانية المختلفة كما حدث فى عرض (قهوة سادة).

– الملابس موحدة دوماً للممثلين جميعهم، فضلاً عن استخدام بعض المفردات وقطع الإكسسوار الموحية؛ للتعبير عن الشخصيات المختلفة، وهو ما تبدى فى عرض (قهوة سادة) عبر توظيف الملابس السوداء للجميع.

– توظف الإضاءة وألوانها ومؤثراتها المختلفة؛ لسد النقص فى عناصر الديكور، وتحقيق سيولة الانتقال من مكان لآخر، وخلق التنوع فى الصورة المرئية، وإضفاء طابع المنوعات بما يتناسب والنزعة الكاريكاتورية لهذه العروض، وقد تجلى ذلك بوضوح فى عرض (قهوة سادة).

– تُستخدم الموسيقى والأغانى؛ لدعم طابع المنوعات بالعرض، ولبلورة المغزى الانتقادى العام عبر مجموعة من الحيل الفنية كالمزج بين الأساليب الموسيقية المختلفة، واستلهام التراث الغنائى العربى، وتوظيف بعض المؤثرات والتسجيلات الصوتية، كما حدث فى عرض (قهوة سادة).

– يحظى عنصر الأداء التمثيلى بأهمية كبيرة فى هذه العروض الارتجالية؛ إذ يُعد الممثل هو العنصر الأساسى الذى يعتمد عليه العرض، لكن لا وجود لمبدأ النجم الأوحد أو البطولة المطلقة؛ إذ إن البطولة جماعية يشارك فيها عدد كبير من الممثلين؛ فقد شارك فى عرض (قهوة سادة) مايزيد عن ثلاثين ممثلاً.

– يؤدى الممثل أكثر من دور، ويقدم نفسه فى صور وأنماط مختلفة، ويتوسل بالأداء الكاريكاتورى الساخر، ويتنوع بين السرد والتشخيص والتكرار، ويُسمح له بالتحول السريع المفاجئ؛ للانتقال من حالة لأخرى؛ حتى يحتفظ بوعى الجمهور، ويثير تفكيره، وقد اتضح ذلك فى عرض (قهوة سادة).

هوامش البحث

(١) مارى إلياس وحنان قصاب : المعجم المسرحى – مفاهيم ومصطلحات، المسرح وفنون العرض، ط (٢)، بيروت، مكتبة لبنان، ٢٠٠٦، ص٢٠.

(٢) أنتونى فروست ورالف يارو : الارتجال فى الدراما، ترجمة : مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون، القاهرة، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى(٦)، ١٩٩٤، ص٢٦، ٥٤.

(٣) المرجع نفسه، ص٢٦، ٢٧، ٧٧.

– وانظر، أنطونين آرتو: المسرح وقرينه، ترجمة : سامية أسعد، سلسلة آفاق عالمية (٢٠٧)، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٢١.

(٤) أنتوني فروست ورالف يارو : الارتجال فى الدراما، مرجع سبق ذكره، ص ص١٠٩-١١٢.

– وانظر، جيرزى جروتوفسكى : نحو مسرح فقير، ترجمة : سمير سرحان، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩.

(٥) نهاد صليحة : عن التجريب سألونى، مكتبة الأسرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص٥٩.

(٦) باتريس بافيز : معجم المسرح، ترجمة : ميشال ف. خطار، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ٢٠١٥، ص٢٨٣.

– وانظر، آن – أوبر سفيلد : المصطلحات الأساسية فى دراسة المسرح، ترجمة: زينة سعيفان، بيروت، مكتبة لبنان، ٢٠١٣، ص٥٨.

(٧) هايز جوردون: التمثيل المسرحى، ترجمة : محمد سيد، ط (٢)، مسرح (٣٦)، القاهرة، أكاديمية الفنون، ١٩٩٩، ص٢٨٤.

(٨) سمية يحيى رمضان : مقدمة كتاب أنتونى فروست ورالف يارو (الارتجال فى الدراما)، القاهرة، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى (٦)، ١٩٩٤، صفحات المقدمة.

(٩) مصطفى يوسف منصور : "الارتجال فى الظاهرة المسرحية الشعبية"، مجلة الفنون الشعبية، ع(١)، القاهرة، المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ٢٠٠٢، ص١٦.

(١٠) فيولا سبولين : الارتجال للمسرح، ترجمة : سامى صلاح، القاهرة، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى (١١)، ١٩٩٩، ص ص٥-٦.

(١١) جوزيف تشايكن : حضور الممثل، ترجمة : سامى صلاح، القاهرة، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى (١٧)، ٢٠٠٥، ص١١.

(١٢) انظر، جيرهارد إيبرت : الارتجال وفن التمثيل المسرحى، ترجمة : حامد أحمد غانم، القاهرة، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى (١٤)، ٢٠٠٢، ص٣٦.

(١٣) انظر، قسطنطين ستانسلافسكى : إعداد الممثل فى المعاناة الإبداعية، ترجمة : شريف شاكر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧، ص ص٢٠٨-٢٠٩.

- وانظر، كليف باركر: الألعاب المسرحية – معالجة جديدة للتدريب المسرحى، ترجمة : منى سلام، القاهرة، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى (١٥)، ٢٠٠٣، ص ٦٨.

(١٤) انظر، الحسين المرينى: تقنيات الممثل المسرحى، ط (٢)، المغرب، البوكيلى للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٧، ص ص١٢٢-١٢٣.

- وانظر، قسطنطين ستانسلافسكى: إعداد الممثل فى المعاناة الإبداعية، مصدر سبق ذكره، ص١٢٣.

(١٥) انظر، كليف باركر: الألعاب المسرحية – معالجة جديدة للتدريب المسرحى، مرجع سبق ذكره، ص٢٩.

- وانظر، أنتوني فروست ورالف يارو: الارتجال فى الدراما، مرجع سبق ذكره، ص ص١٣١-١٣٢.

(١٦) ويليام إسبر وديمون يماركو : الممثل .. الفن والحرفية، ترجمة : سحر فراج، القاهرة، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى (٢١)، ٢٠٠٩، ص٩٧.

- وانظر، جلال الشرقاوى : الأسس فى فن التمثيل وفن الإخراج المسرحى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢، ص٢٥٦، ٢٦٠.

(١٧) فيولا سبولين : الارتجال للمسرح، مرجع سبق ذكره، ص ص١٤٩-١٥٣.

(١٨) أحمد زكى: اتجاهات المسرح المعاصر – فنون العرض، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦، ص١٤٧.

(١٩) أنتوني فروست ورالف يارو : الارتجال فى الدراما، مرجع سبق ذكره، ص ص١٣٩-١٤٠.

(٢٠) المرجع نفسه، ص ص١٦٨-١٧٠.

(٢١) كيث جونستون : الارتجال والمسرح، ترجمة : عبد الوهاب محمود خضر، القاهرة، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى (٦)، ١٩٩٤، ص ص١٨٩-١٩٣.

(٢٢) باسم صادق : خالد جلال .. الملهم، القاهرة، مؤسسة س للثقافة والإبداع، المهرجان المسرحى الدولى لشباب الجنوب (٦)، مارس ٢٠٢٢، ص ص٧-٩.

(٢٣) Helen E. Sharman : Directing Amateur Theatre, London, A & C Black Publishers Ltd., ٢٠٠٤, P.٩.

(٢٤) ناصر العزبى : "الواقعية الفنية الجديدة – خالد جلال ظاهرة فنية فريدة وحافلة"، مجلة المسرح، ع(٤١)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب بالتعاون مع المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، يوليو ٢٠٢٣، ص٦٧.

(٢٥) باسم صادق : "خالد جلال .. المدهش"، ١٥٠ سنة مسرح – أبحاث وشهادات، إعداد : جرجس شكرى، القاهرة، المهرجان القومى للمسرح المصرى(١٣)، يوليو٢٠٢٠، ص٢٤٧.

(٢٦) Harold Clurman : On Directing, New York, Fireside Rock Center Ltd., ١٩٩٧, P. ١٧٠.

(٢٧) ناصر العزبى : "الواقعية الفنية الجديدة – خالد جلال ظاهرة فنية فريدة وحافلة"، دورية سبق ذكرها، ص٦٧.

(٢٨) لقاء أجراه الباحث مع المخرج خالد جلال، القاهرة، مايو ٢٠٢٣.

(٢٩) باسم صادق : "خالد جلال .. المدهش"، ١٥٠ سنة مسرح – أبحاث وشهادات، مرجع سبق ذكره، ص٢٤٧.

(٣٠) ناصر العزبى : "الواقعية الفنية الجديدة – خالد جلال ظاهرة فنية فريدة وحافلة"، دورية سبق ذكرها، ص٦٧.

(٣١) باسم صادق : خالد جلال .. الملهم، مرجع سبق ذكره، ص٣٣.

(٣٢) انظر، فاروق الرشيدى : الإخراج السينمائى، القاهرة، دار المعارف، ب ت، ص ص٢٢-٢٤.

– وانظر، سامية أحمد على : أسس الدراما الإذاعية – راديو وتليفزيون، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، ٢٠٠٩، ص٢٠٨.

(٣٣) Helen E. Sharman : Directing Amateur Theatre, Ibid., P.٩.

(٣٤) لقاء أجراه الباحث مع المخرج خالد جلال، سبق ذكره.

(٣٥) لقاء أجراه الباحث مع مدرب الرقص ضياء شفيق، القاهرة، أغسطس ٢٠٢٣.

(٣٦) لقاء أجراه الباحث مع الموسيقى عماد الرشيدى، القاهرة، أغسطس ٢٠٢٣.

(٣٧) ناصر العزبى : "الواقعية الفنية الجديدة – خالد جلال ظاهرة فنية فريدة وحافلة"، دورية سبق ذكرها، ص٦٩.

(٣٨) حديث أجراه الباحث مع الممثل أمير صلاح الدين المتدرب بالدفعة الثانية بمركز الإبداع الفنى المصرى، القاهرة، يوليو ٢٠٢٣.

(٣٩) ناصر العزبى : "الواقعية الفنية الجديدة – خالد جلال ظاهرة فنية فريدة وحافلة"، دورية سبق ذكرها، ص٦٩.

(٤٠) حديث أجراه الباحث مع الممثل أمير صلاح الدين المتدرب بالدفعة الثانية بمركز الإبداع الفنى المصرى، سبق ذكره.

(٤١) George Black : Contemporary Stage Directing, Orlando, Florida, Holt, Rinehart and Winston Inc., ١٩٩١, P. ٢٢٩.

(٤٢) المخرج خالد جلال: لقاء أجراه الباحث معه، سبق ذكره.

(٤٣) Brain Barton : Das Dokumentartheater, Stuttgart, J.B.Metzler, ١٩٨٧, S.٤٢.

(٤٤) ناصر العزبى : "الواقعية الفنية الجديدة – خالد جلال ظاهرة فنية فريدة وحافلة"، دورية سبق ذكرها، ص٧٠.

(٤٥) Bo Gyllenplam : Ingmar Bergman and Creative leadership, Stockholm, Stabim, ١٩٩٥, P. ٢٦.

(٤٦) من مجمل ما أجراه الباحث من لقاءات مع كل من المخرج خالد جلال، والموسيقى عماد الرشيدى، ومدرب الرقص ضياء شفيق، سبق ذكره.

(٤٧) شريف سمير : "هبوط اضطرارى"، مجلة المسرح، ع(١٩٢/١٨٣)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، يناير/ أكتوبر ٢٠٠٤، ص ص١٦٦-١٦٧.

- وانظر، سناء فتح الله وآمال بكير وآخرون : "هبوط اضطرارى"، رصد توثيقى للحركة المسرحية (الموسم المسرحى ٢٠٠٣-٢٠٠٤)، القاهرة، المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ٢٠٠٥، ص ص٢٨٢-٢٨٨.

– وانظر، العرض المسرحى (هبـوط اضطـرارى)، ارتجال جماعى، دراماتـورج وإخـراج : خالد جلال، القاهرة، صندوق التنمية الثقافية، فرقة (الاستديو الفنى الدائم) بمركز الإبداع الفنى المصرى، ٢٠٠٤، موقع اليوتيوب.

– مسرحية هبوط اضطرارى #_خليك_فى_البيت_الثقافة_بين_ايديك_(youtube.com)

(٤٨) أمانى سمير: "الأيام الحلوة فى مركز الإبداع"، مجلة المسرح، ع (٢٠٢/١٩٣)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، نوفمبر/ ديسمبر ٢٠٠٤ حتى يناير/ أغسطس ٢٠٠٥، ص ص١٨٤–١٨٦.

(٤٩) من مجمل ما أجراه الباحث من لقاءات مع كل من المخرج خالد جلال، والموسيقى عماد الرشيدى، ومدرب الرقص ضياء شفيق، سبق ذكره.

(٥٠) اللقاءات نفسها.

(٥١) ناصر العزبى : "الواقعية الفنية الجديدة – خالد جلال ظاهرة فنية فريدة وحافلة"، دورية سبق ذكرها، ص٧٢.

– وانظر، العرض المسرحى(سلم نفسك)، ارتجال جماعى، دراماتورج وإخراج : خالد جلال، القاهرة، صندوق التنمية الثقافية، فرقة (الاستديو الفنى الدائم) بمركز الإبداع الفنى المصرى، ٢٠١٧، موقع اليوتيوب.

– مسرحية سلم نفسك | ورشة إبداع المخرج خالد جلال (youtube.com) Sallem Nafsak

(٥٢) ناصر العزبى : "الواقعية الفنية الجديدة – خالد جلال ظاهرة فنية فريدة وحافلة"، دورية سبق ذكرها، ص٧٢.

(٥٣) المخرج خالد جلال : لقاء أجراه الباحث معه، سبق ذكره.

(٥٤) شاهد الباحث عرض (سينما مصر) فى دار أوبرا سيد درويش بالإسكندرية، فى أكتوبر ٢٠٢٠م فى حضور إيناس عبد الدايم وزير الثقافة الأسبق، وأحمد عواض رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة الأسبق، فى غضون فترة عودة الأنشطة عقب جائحة كورونا (كوفيد١٩).

(٥٥) ناصر العزبى : "الواقعية الفنية الجديدة – خالد جلال ظاهرة فنية فريدة وحافلة"، دورية سبق ذكرها، ص٧٠.

(٥٦) انظر، محمد عبد المنعم: تقنيات التمثيل والإخراج فى المسرح التسجيلى، الإسكندرية، مؤسسة حورس الدولية، ٢٠١٣، ص ص٢٥-٢٦.

(٥٧) انظر، الأسطوانة المدمجة للعرض المسرحى (قهوة سادة)، ارتجال جماعى، دراماتورج وإخراج: خالد جلال، القاهرة، صندوق التنمية الثقافية، فرقة (الاستديو الفنى الدائم) بمركز الإبداع الفنى المصرى، يونيو ٢٠٠٨.

(٥٨) انظر، أرسطو : فن الشعر، ترجمة : إبراهيم حمادة، سلسلة المسرح (١٧)، القاهرة، هلا للنشر والتوزيع، ١٩٩٩، ص١٢٨.

(٥٩) انظر، لويز مليكة: الديكور المسرحى، ط (٣)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠، ص١٨٤.

(٦٠) مسعود شومان : "(قهوة سادة) رسائل تلغرافية تنعى الذات"، رصد توثيقى للحركة المسرحية (الموسم المسرحى٢٠٠٧-٢٠٠٨)، القاهرة، المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ٢٠٠٨، ص١٨٦.

(٦١) المرجع نفسه، ص١٨٦.

(٦٢) المرجع نفسه، ص١٨٧.

(٦٣) انظر، برتولد بريخت : الأورجانون الصغير، ترجمة : فاروق عبد الوهاب، سلسلة المسرح (١٥)، القاهرة، هلا للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠، ص٧١.

– وانظر، سعد أردش: المخرج فى المسرح المعاصر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، ص١٩٧، ٢١٠.

(٦٤) محمد عبد المنعم: تقنيات التمثيل والإخراج فى المسرح التسجيلى، مرجع سبق ذكره، ص٤٠.

(٦٥) انظر، أحمد العشرى : "مسرح برتولد بريخت بين النظرية الغربية والتطبيق العربى"، مجلة عالم الفكر، مج (٢١)، ع (٣)، الكويت، وزارة الإعلام، ١٩٩٣، ص٣٣.

(٦٦) جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحى، ترجمة : نهاد صليحة، سلسلة المسرح(١٣)، القاهرة، هلا للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠، ص ص١٦٧-١٦٨.

(٦٧) على الحمدانى : التواصلية فى أداء الممثل المسرحى، العراق، مكتبة الفنون والآداب للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٣، ص١٩٣.

(٦٨) المرجع نفسه، ص١٩٣.

(٦٩) نبيل راغب: فن العرض المسرحى، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ١٩٩٦، ص ص٢٢٤-٢٢٥.

(٧٠) أحمد زكى : اتجاهات المسرح المعاصر- الصورة الإبداعية، الكتاب الثانى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص٢٧٥.

(٧١) انظر، أحمد الحضرى : فن التصوير السينمائى، القاهرة، دار المعارف، ب ت، ص٥٩.

- وانظر، سامية أحمد على: أسس الدراما الإذاعية - راديو وتليفزيون، مرجع سبق ذكره، ص٢٠٧.

(٧٢) انظر، المرجع نفسه، ص٢٠٥.

(٧٣) نبيل راغب : فن العرض المسرحى، مرجع سبق ذكره، ص ص٢٠٤-٢٠٥.

(٧٤) المرجع نفسه، ص٢١٠، ٢١١، ٢١٥.

- وانظر، جوليان هلتون : نظرية العرض المسرحى، مرجع سبق ذكره، ص١٥٩.

(٧٥) انظر، مها فاروق عبد الرحمن: أزياء الاستعراض فى السينما المصرية، سلسلة آفاق السينما(٣٢)، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٢، ص١٠٩.

- وانظر، أمين بكير: الإبداع الضوئى فى العروض المسرحية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦، ص١١٥.

(٧٦) ى.م. ميروفتش : "الموسيقى كوسيلة تعبيرية فى المسرح الدرامى - العلاقة بين السينوجرافيا والموسيقى فى العرض المسرحى"، ترجمة: مصطفى يوسف منصور، مجلة آفاق المسرح،ع (٢٠)، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٢، ص ص٥٨-٥٩.

- وانظر، محمد كمال إسماعيل : التحليل والتوزيع الأوركسترالى، سلسلة الفنون، مكتبة الأسرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥، ص٣.

(٧٧) ى.م. ميروفتش : "دور الموسيقى فى العرض المسرحى الدرامى"، ترجمة : مصطفى يوسف منصور، مجلة آفاق المسرح، ع(١٧)، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠١، ص٢١٢.

- وانظر، عزيز الشوان : الموسيقى تعبير نغمى ومنطق، سلسلة الفنون، مكتبة الأسرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥، ص ص١٣٤-١٣٥.

(٧٨) نبيل راغب : دليل الناقد الفنى، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٠، ص٦٤.

(٧٩) أحمد عبد المجيد: قصة الغناء والموسيقى فى مصر، سلسلة ذاكرة الكتابة،ع(٨٥)، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٧، ص٤٤.

(٨٠) ى.م. ميروفتش : "الموسيقى كوسيلة تعبيرية فى المسرح الدرامى – العلاقة بين السينوجرافيا والموسيقى فى العرض المسرحى"، دورية سبق ذكرها، ص٦٣.

(٨١) مسعود شومان: "(قهوة سادة) رسائل تلغرافية تنعى الذات"، رصد توثيقى للحركة المسرحية (الموسم المسرحى٢٠٠٧-٢٠٠٨)، مرجع سبق ذكره، ص١٨٧.

(٨٢) انظر، برتولد بريخت : نظرية المسرح الملحمى، ترجمة : جميل نصيف، بيروت، عالم المعرفة، ب ت، ٢٤٧.

(٨٣) الأسطوانة المدمجة للعرض المسرحى (قهوة سادة)، سبق ذكرها.

(٨٤) انظر، رشا ناصر العلى : الأنساق الثقافية فى مسرح سعد الله ونوس، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٨، ص١٣٧، ١٣٩.

(٨٥) انظر، أحمد العشرى : "مسرح برتولد بريخت بين النظرية الغربية والتطبيق العربى"، دورية سبق ذكرها، ص٣٣.

(٨٦) هنرى برجسون: الضحك، ترجمة: سامى الدروبى وعبد الله عبد الدايم، مكتبة الأسرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص ٣٣.

(٨٧) انظر، رانيا فتح الله : الاتجاه الملحمى فى مسرح ألفريد فرج، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص ص٢١-٢٢.

(٨٨) انظر، نهاد صليحة : التيارات المرحية المعاصرة، مكتبة الأسرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧، ص٨٥، ٨٨.

(٨٩) مسعود شومان: "(قهوة سادة) رسائل تلغرافية تنعى الذات"، رصد توثيقى للحركة المسرحية (الموسم المسرحى٢٠٠٧-٢٠٠٨)، مرجع سبق ذكره، ص ص١٨٦-١٨٧.

(٩٠) نهاد صليحة : التيارات المسرحية المعاصرة، مرجع سبق ذكره، ص٧٣، ٧٦، ٧٨.

(٩١) إن كاريكاتور الشخصية يعنى تكبير أو تصغير خطوط الشخصية؛ بهدف إبراز مدلول معين عن طريق تحطيم نسب التوافق الظاهرى بين الملامح المميزة، وكشف أنواع الخلل النفسى والاجتماعى المتعددة، فى الشخصية.

- نبيل راغب: دليل الناقد الأدبى، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٨، ص١٧٩.

(٩٢) يركز كاريكاتور الموقف على أشكال السلوك والتقاليد الراسخة التى تعتورها السلبيات بحيث تبدو للجمهور وكأنه يراها لأول مرة فى حياته؛ ومن ثم يستهجنها.

- المرجع نفسه، ص١٧٩.

(٩٣) يُستَخدَم كاريكاتور الفكرة فى تضخيم فكرة معينة وكأنه يضعها تحت عدسة المجهر حتى يتضح سخفها، وعبثيتها.

- المرجع نفسه، ص ص١٧٩-١٨٠.

(٩٤) جلال العشرى: الضحك فلسفة وفن، سلسلة كتابك، ع(٨٥)، القاهرة، دار المعارف، ب ت، ص٤٣.

المصـادر والمراجـع

أولاً: المصادر

(١) أرسطو : فن الشعر، ترجمة : إبراهيم حمادة، سلسلة المسرح (١٧)، القاهرة، هلا للنشر والتوزيع، ١٩٩٩.

(٢) أنطونين آرتو: المسرح وقرينه، ترجمة : سامية أسعد، سلسلة آفاق عالمية (٢٠٧)، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٢١.

(٣) برتولد بريخت: الأورجانون الصغير، ترجمة : فاروق عبد الوهاب، سلسلة المسرح (١٥)، القاهرة، هلا للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠.

(٤) ـــــــــــ : نظرية المسرح الملحمى، ترجمة : جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت، ب ت.

(٥) جيرزى جروتوفسكى : نحو مسرح فقير، ترجمة : سمير سرحان، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩.

(٦) قسطنطين ستانسلافسكى : إعداد الممثل فى المعاناة الإبداعية، ترجمة : شريف شاكر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧.

ثانياً: المراجع العربية والمترجمة

(١) أحمد الحضرى : فن التصوير السينمائى، القاهرة، دار المعارف، ب ت.

(٢) أحمد زكى : اتجاهات المسرح المعاصر – الصورة الإبداعية، الكتاب الثانى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

(٣) ـــــــــــ : اتجاهات المسرح المعاصر– فنون العرض، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦.

(٤) أحمد عبد المجيد : قصة الغناء والموسيقى فى مصر، سلسلة ذاكرة الكتابة، ع(٨٥)، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٧.

(٥) أمين بكير: الإبداع الضوئى فى العروض المسرحية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦.

(٦) أنتوني فروست ورالف يارو : الارتجال فى الدراما، ترجمة : مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون، القاهرة، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى (٦)، ١٩٩٤.

(٧) باسم صادق : "خالد جلال .. المدهش"، ١٥٠ سنة مسرح – أبحاث وشهادات، إعداد : جرجس شكرى، القاهرة، المهرجان القومى للمسرح المصرى (١٣)، يوليو ٢٠٢٠.

(٨) ــــــــــــ : خالد جلال .. الملهم، القاهرة، مؤسسة س للثقافة والإبداع، المهرجان المسرحى الدولى لشباب الجنوب (٦)، مارس ٢٠٢٢.

(٩) جلال الشرقاوى : الأسس فى فن التمثيل وفن الإخراج المسرحى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢.

(١٠) جلال العشرى : الضحك فلسفة وفن، القاهرة، دار المعارف، ب ت.

(١١) جوليان هلتون : نظرية العرض المسرحى، ترجمة : نهاد صليحة، سلسلة المسرح (١٣)، القاهرة، هلا للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠.

(١٢) جوزيف تشايكن: حضور الممثل، ترجمة : سامى صلاح، القاهرة، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى (١٧)، ٢٠٠٥.

(١٣) جيرهارد إيبرت : الارتجال وفن التمثيل المسرحى، ترجمة : حامد أحمد غانم، القاهرة، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى (١٤)، ٢٠٠٢.

(١٤) الحسين المرينى : تقنيات الممثل المسرحى، ط (٢)، المغرب، البوكيلى للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٧.

(١٥) رانيا فتح الله : الاتجاه الملحمى فى مسرح ألفريد فرج، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

(١٦) رشا ناصر العلى : الأنساق الثقافية فى مسرح سعد الله ونوس، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٨.

(١٧) سامية أحمد على : أسس الدراما الإذاعية – راديو وتليفزيون، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، ٢٠٠٩.

(١٨) سعد أردش : المخرج فى المسرح المعاصر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.

(١٩) سمية يحيى رمضان : مقدمة كتاب أنتونى فروست ورالف يارو (الارتجال فى الدراما)، القاهرة، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى (٦)، ١٩٩٤.

(٢٠) سناء فتح الله ومصطفى درويش وآخرون : "هبوط اضطرارى"، رصد توثيقى للحركة المسرحية (الموسم المسرحى ٢٠٠٣-٢٠٠٤)، القاهرة، المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ٢٠٠٥.

(٢١) عزيز الشوان : الموسيقى تعبير نغمى ومنطق، سلسلة الفنون، مكتبة الأسرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥.

(٢٢) على الحمدانى : التواصلية فى أداء الممثل المسرحى، العراق، مكتبة الفنون والآداب للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٣.

(٢٣) فاروق الرشيدى : الإخراج السينمائى، القاهرة، دار المعارف، ب ت.

(٢٤) فيولا سبولين : الارتجال للمسرح، ترجمة : سامى صلاح، القاهرة، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى (١١)، ١٩٩٩.

(٢٥) كليف باركر: الألعاب المسرحية – معالجة جديدة للتدريب المسرحى، ترجمة : منى سلام، القاهرة، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى (١٥)، ٢٠٠٣.

(٢٦) كيث جونستون : الارتجال والمسرح، ترجمة : عبد الوهاب محمود خضر، القاهرة، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى (٦)، ١٩٩٤.

(٢٧) لويز مليكة : الديكور المسرحى، ط (٣)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠.

(٢٨) محمد عبد المنعم : تقنيات التمثيل والإخراج فى المسرح التسجيلى، الإسكندرية، مؤسسة حورس الدولية، ٢٠١٣.

(٢٩) محمد كمال إسماعيل : التحليل والتوزيع الأوركسترالى، سلسلة الفنون، مكتبة الأسرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥.

(٣٠) مسعود شومان : "(قهوة سادة) رسائل تلغرافية تنعى الذات"، رصد توثيقى للحركة المسرحية (الموسم المسرحى٢٠٠٧-٢٠٠٨)، القاهرة، المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ٢٠٠٨.

(٣١) مها فاروق عبد الرحمن: أزياء الاستعراض فى السينما المصرية، سلسلة آفاق السينما(٢٣)، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٢.

(٣٢) نبيل راغب : دليل الناقد الأدبى، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٨.

(٣٣) ـــــــــــ : دليل الناقد الفنى، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٠.

(٣٤) ـــــــــــ : فن العرض المرحى، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ١٩٩٦.

(٣٥) نهاد صليحة : التيارات المسرحية المعاصرة، مكتبة الأسرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧.

(٣٦) ـــــــــــ : عن التجريب سألونى، مكتبة الأسرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

(٣٧) هايز جوردون : التمثيل المسرحى، ترجمة : محمد سيد، ط (٢)، مسرح (٣٦)، القاهرة، أكاديمية الفنون، ١٩٩٩.

(٣٨) هنرى برجسون: الضحك، ترجمة: سامى الدروبى وعبد الله عبد الدايم، مكتبة الأسرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

(٣٩) ويليام إسبر وديمون ياركو : الممثل .. الفن والحرفية، ترجمة : سحر فراج، القاهرة، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى (٢١)، ٢٠٠٩.

ثالثاً: المراجع الأجنبيـة

(١) Bo Gyllenplam : Ingmar Bergman and Creative leadership, Stockholm, Stabim, ١٩٩٥.

(٢) Brain Barton : Das Dokumentartheater, Stuttgart, J.B.Metzler, ١٩٨٧.

(٣) George Black : Contemporary Stage Directing, Orlando, Florida, Holt, Rinehart and Winston Inc., ١٩٩١.

(٤) Harold Clurman : On Directing, New York, Fireside Rock Center Ltd.,١٩٩٧.

(٥) Helen E. Sharman : Directing Amateur Theatre, London, A & C Black Publishers Ltd., ٢٠٠٤.

رابعاً: المعاجم والقواميس

(١) آن – أوبر سفيلد : المصطلحات الأساسية فى دراسة المسرح، ترجمة : زينة سعيفان، بيروت، مكتبة لبنان، ٢٠١٣.

(٢) باتريس بافيز : معجم المسرح، ترجمة : ميشال ف. خطار، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ٢٠١٥.

(٣) مارى إلياس وحنان قصاب : المعجم المسرحى – مفاهيم ومصطلحات، المسرح وفنون العرض، ط (٢)، بيروت، مكتبة لبنان، ٢٠٠٦.

خامساً: الدوريـات

(١) أحمد العشرى : "مسرح برتولد بريخت بين النظرية الغربية والتطبيق العربى"، مجلة عالم الفكر، مج (٢١)، ع (٣)، الكويت، وزارة الإعلام، ١٩٩٣.

(٢) أمانى سمير: "الأيام الحلوة فى مركز الإبداع"، مجلة المسرح، ع (٢٠٢/١٩٣)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، نوفمبر/ ديسمبر ٢٠٠٤ حتى يناير/ أغسطس ٢٠٠٥.

(٣) شريف سمير : "هبوط اضطرارى"، مجلة المسرح، ع (١٩٢/١٨٣)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، يناير/ أكتوبر ٢٠٠٤.

(٤) مصطفى يوسف منصور: "الارتجال فى الظاهرة المسرحية الشعبية"، مجلة الفنون الشعبية، ع(١)، القاهرة، المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ٢٠٠٢.

(٥) ناصر العزبى : "الواقعية الفنية الجديدة – خالد جلال ظاهرة فنية فريدة وحافلة"، مجلة المسرح، ع(٤١)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب بالتعاون مع المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، يوليو ٢٠٢٣.

(٦) ى.م. ميروفتش : "دور الموسيقى فى العرض المسرحى الدرامى"، ترجمة : مصطفى يوسف منصور، مجلة آفاق المسرح، ع(١٧)، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠١.

(٧) ـــــــــــ : "الموسيقى كوسيلة تعبيرية فى المسرح الدرامى – العلاقة بين السينوجرافيا والموسيقى فى العرض المسرحى"، ترجمة : مصطفى يوسف منصور، مجلة آفاق المسرح، ع(٢٠)، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٢.

سادساً: التسجيلات المرئية والمشاهدات

(١) الأسطوانة المدمجة للعرض المسرحى(قهوة سادة)، ارتجال جماعى، دراماتورج وإخراج: خالد جلال، القاهرة، صندوق التنمية الثقافية، فرقة (الاستديو الفنى الدائم) بمركز الإبداع الفنى المصرى، يونيو ٢٠٠٨.

(٢) العرض المسرحى (سلم نفسك)، ارتجال جماعى، دراماتورج وإخراج: خالد جلال، القاهرة، صندوق التنمية الثقافية، فرقة (الاستديو الفنى الدائم) بمركز الإبداع الفنى المصرى، ٢٠١٧، موقع اليوتيوب.

مسرحية سلم نفسك | ورشة إبداع المخرج خالد جلال_(Sallem Nafsak (youtube.com –

(٣) العرض المسرحى (سينما مصر)، ارتجال جماعى، دراماتورج وإخراج: خالد جلال، القاهرة، صندوق التنمية الثقافية، فرقة (استديو المواهب) بمركز الإبداع الفنى المصرى، دار أوبرا سيد درويش بالإسكندرية، أكتوبر عام ٢٠٢٠.

(٤) العرض المسرحى (هبوط اضطرارى)، ارتجال جماعى، دراماتورج وإخراج : خالد جلال، القاهرة، صندوق التنمية الثقافية، فرقة (الاستديو الفنى الدائم) بمركز الإبداع الفنى المصرى، ٢٠٠٤، موقع اليوتيوب.
مسرحية هبوط اضطرارى #_خليك_فى_البيت_الثقافة_بين_ايديك_(youtube.com) –

سابعاً: الأحاديث واللقاءات

(١) حديث أجراه الباحث مع الممثل أمير صلاح الدين المتدرب بالدفعة الثانية بمركز الإبداع الفنى المصرى، القاهرة، يوليو ٢٠٢٣.
(٢) لقاء أجراه الباحث مع المخرج خالد جلال، القاهرة، مايو ٢٠٢٣.
(٣) لقاء أجراه الباحث مع مدرب الرقص ضياء شفيق، القاهرة، أغسطس ٢٠٢٣.
(٤) لقاء أجراه الباحث مع الموسيقى عماد الرشيدى، القاهرة، أغسطس ٢٠٢٣.

Improvisation techniques in the art of the actor and their effects in Performances of director Khaled Galal the at the Egyptian Artistic Creativity Center

Abstract

The research revolves around improvisation techniques in the art of the actor, to discuss their effects in the performances of director Khaled Galal at the Egyptian Artistic Creativity Center. The paper uses the descriptive analytical method, to suit the research topic. In the beginning, researcher refers to the concept of improvisation, its functions, and its most prominent and most effective techniques when practicing the improvisation process.

Next, the research stops at the philosophy of director Khaled Galal's work at the Egyptian Artistic Creativity Center and the style of his improvisational performances, explaining that he relies on the improvisation of actors during rehearsals to create the theatrical text and show, and he formulates these improvisations in the form of short comedy scenes that make up the show. Then, the researcher deals with the Performance of (Plain Coffee), which was directed by Khaled Galal in ٢٠٠٨, as an applied model.

.

Finlly, the paper concludes that his performances are not based on ready-made texts written in advance in a tight dramatic structure, but they are improvised scenes that follow by juxtaposition, not escalation, through a flexible artistic structure. These improvisational performances discuss many topics related to the human being as its main focus. Belonging and nostalgia is an essential feature that distinguishes it. The director Khaled Galal presents these performances in an unrealistic style in directing based on breaking illusion, to achieve rational reception of the show. These performances are characterized by the association of the element of acting performance with the elements of caricatural comedy, not using traditional theatrical décor, and replacing it with lights spots, colored lights, and some simple suggestive vocabulary. The costumes are always uniform. He also employs music, songs and dance to give his performances a variety character and to crystallize the required critical significance.

Keywords : Improvisation - Khaled Galal - Artistic Creativity Center - Show (Plain Coffee).