تقنيات المسرح الصوتى فى مصر
عرض (مخدة الكحل) إخراج/ انتصار عبد الفتاح أنموذجاً

أ.م.د. محمد عبد المنعم أحمد محمد*
dr_fnan_m@yahoo.com

ملخص

يتمحور البحث حول تقنيات المسرح الصوتى فى مصر؛ فيدرس تجربة المخرج انتصار عبد الفتاح المسرحية التى شكلت هذا التيار المسرحى، موضحاً مفهوم المسرح الصوتى، وأبرز تقنياته، وما أدخله عليها المخرج انتصار عبد الفتاح من تطوير بهدف تعميق رؤيته الفنية، ثم يشير إلى المصادر التى يستلهم منها الأفكار الأساسية لعروضه، ملقياً الضوء على المراحل التى يمر بها خلق العرض المسرحى الصوتى لديه. كما يرصد البحث الخصائص الفنية المتعددة التى تميزت بها عروض المسرح الصوتى فى مصر، متوقفاً– فى شئ من التفصيل– عند عرض (مخدة الكحل) الذى قدمه المخرج انتصار عبد الفتاح فى قاعة صلاح عبد الصبور بمسرح الطليعة عام ١٩٩٨م، بوصفه أنموذجاً تطبيقياً.

وفي الختام توصلت نتائج البحث إلى أن المسرح الصوتي هو المسرح الذى تقوده الموسيقى، ويشتمل على لغة، وأعمال صوتية، وحركة جسدية. كما أوضحت النتائج أن الصوت في العروض المسرحية للمخرج انتصار عبد الفتاح يحتل مرتبة الصدارة، وكانت تقنية اللعب بالأصوات وتنويعاتها المختلفة من أبرز تقنيات المسرح الصوتي لديه. وقد قام بتطوير هذه التقنية حتى توصل إلى (البوليفونية Polyphony)[١] التي ترتكز على (الهارمونى Harmony)[٢] داخل التعددية، ولم يقتصر البوليفونية على المجال الصوتي فحسب، بل جعلها تمتد لتشمل المجال البصري أيضاً. وقد وظف هذه التقنيات عبر أساليب فنية اعتمد فيها على دمج اللغة الصوتية واللغة الحركية في بنية مركبة، كما اعتمد على مبدأ تجار الفنون والأنواع الفنية المتعددة، مستفيداً من مبدأ التناقض، والتنافر، والتعارض، ومزج الأساليب والوسائط المختلفة، وكلها من ملامح فنون ما بعد الحداثة.

الكلمات المفتاحية : تقنيات - المسرح الصوتي - انتصار عبد الفتاح - ما بعد الحداثة - عرض (مخدة الكحل).

---

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

مقــدمـة

تأثر المسرح المصري بمناهج التمثيل والإخراج العالمية طوال تاريخه عن طريق الاحتكاك العلمى والفنى بتيارات المسرح الغربى المختلفة، وقد تأكد هذا التأثير عبر تأسيس المعهد العالى للفنون المسرحية فى عام (١٩٣١م)(*) والذى اهتم بإرسال البعثات العلمية للدراسة فى الخارج، وكذلك عبر تأسيس (مسرح الجيب) فى عام ١٩٦٢م على يد المخرج سعد أردش عقب عودته مباشرة من بعثته الدراسية إلى إيطاليا(٣)؛ فعن طريقه وفدت تيارات مسرحية عالمية جديدة إلى مسرحنا المصرى، كتيار مسرح العبث، والمسرح الملحمى.

كما تأكد تأثير المسرح العالمى فى مسرحنا المصرى بوضوح عبر إقامة المهرجانات المسرحية المتخصصة وفى مقدمتها مهرجان (القاهرة الدولى للمسرح التجريبى) الذى انطلقت فعالياته فى عام ١٩٨٨م، وقد ظهرت عن طريقه الكثير من العروض المسرحية التجريبية التي تنتمى إلى تيار مسرح الصورة، وتركز جل اهتمامها على اللغة البصرية للعرض باستخدام التعبير الجسدى لدى الممثل أو المؤدى، مع التقليل من الحوار المسرحى أو نفيه تماماً في بعض العروض، مثل: عروض مسرح الرقص المعاصر، والمسرح الطقسى، ومسرح التعبير الحركى، ومسرح التمثيل الصامت، ومسرح السينوجرافيا، فضلاً عن المسرح الصوتى.

كذلك تجلى تأثير المسرح العالمى عبر مهرجان (ملتقى المسرح الحر) الذى يُعرف حالياً بمهرجان (المسرح المستقل)، والذى بدأت فعالياته فى عام ١٩٩٠م، وقد أسهم بشكل ملحوظ فى تقديم عروض مسرحية حداثية تأسست على تيار مسرح الجسد، والتعبير المرئى.

وكانت للبعثة الدراسية للمخرج المسرحى انتصار عبد الفتاح إلى دولة بولندا؛ للحصول على درجة الدكتوراه، أكبر الأثر فى تبنيه تيار المسرح الصوتى وتقديمه فى مصر؛ إذ تأثر بكل من المخرجين البولنديين : تادوش كانتور Tadeusz Kantor

(١٩١٥-١٩٩٠)، وجوزيف شاينا Jozef Szajna (١٩٢٢-٢٠٠٨)، وجيرزى جروتوفسكى Jerzy Grotowski (١٩٣٣-١٩٩٩م)، ومسرحهم التصويرى.(٤)

لقد تدرب على أيدى هؤلاء المخرجين فى أثناء بعثته إلى بولندا، وعند عودته إلى مصر قام بتكوين فرقة (المسرح الصوتى) فى عام ١٩٨٧م بقاعة منف التابعة للهيئة العامة لقصور الثقافة، وقدم بوساطتها - حتى الآن - الكثير من العروض المسرحية التى تنتمى لنوعية المسرح الصوتى، وهى: عرض (الدربُكة) فى عام ١٩٨٨م، وعرض (ترنيمة١) فى عام ١٩٩١م، وعرض (سفر المطرودين) فى عام ١٩٩٢م، وعرض (كونشيرتو) فى عام ١٩٩٤م، وعرض (سوناتا) فى عام ١٩٩٥م، وعرض (سيمفونية لير) فى عام ١٩٩٦م، وعرض (ترنيمة ٢) فى عام ١٩٩٧م، وعرض (مخدة الكحل) فى عام ١٩٩٨م، وعرض (طبول فاوست) فى عام ١٩٩٩م، وعرض (راهب الأحجار) فى عام ٢٠٠٠م، وعرض (مرثية العمر الجميل) فى عام ٢٠٠٣م، وعرض (الخروج إلى النهار) فى عام ٢٠٠٦م، وعرض (أطياف المولوية) فى عام ٢٠٠٩م، وعرض (طقوس السمو) فى عام ٢٠١١م(٥)، وغيرها من العروض التى تمثل منهج المسرح الصوتى الممتد عبر أعماله حتى الآن.

وهكذا استطاع المخرج المسرحى انتصار عبد الفتاح أن يرسخ هذا التيار المسرحى فى مصر، والعمل على رواجه منذ عام ١٩٨٨م وحتى الآن؛ عن طريق استمرارية تقديمه تجارب مسرحية متعددة ومتتابعة تنتمى لهذا النوع المسرحى، فضلاً عن تكوينه فرقة متخصصة فى هذه النوعية من العروض استطاعت أن تحتل مساحة واضحة على خريطة المسرح المصرى لمدة تزيد عن ثلث قرن من الزمن.

من هنا تنبع أهمية هذا البحث؛ لما يحظى به المسرح الصوتى من أهمية كبرى فى حقل مسرحنا المصرى المعاصر؛ إذ يمثل هذا التيار المسرحى أحد الاتجاهات المسرحية العالمية الحديثة فى مسرح ما بعد الحداثة، والذى تركزت جهوده على تغليب الصورة المسرحية فى مقابل تهميش الكلمة المنطوقة ونفى الحوار الدرامى؛ الأمر الذى يسهم فى معرفتنا بمدى التطور الذى طرأ على تقنيات الأداء التمثيلى، وتقنيات

الإخراج فى المسرح المصرى المعاصر عبر احتكاكه بأحدث التيارات المسرحية العالمية المعاصرة، وتأثره بها؛ مما يساعد على الوصول إلى رصيد معرفى يمكننا الإفادة منه فى رفع الوعى المسرحى لدى كل من المخرج والممثل المصرى فيما يتعلق بتقنيات المسرح الصوتى، لاسيما وهو مسرح تصويرى مرئى مركب، يعتمد فى بنيته على تداخل وسائل فنية عدة ومتنوعة كالصوت، والموسيقى، والكلام، والرقص، والطقس. كذلك تتبدى أهمية هذا البحث فى ندرة الدراسات العلمية والأكاديمية التي تناولت موضوعه؛ مما يسهم فى إمداد المكتبة المصرية والعربية بهذه النوعية من الدراسات التى تركز جل اهتمامها على مسرح مابعد الحداثة.

يهدف هذا البحث إلى تناول تقنيات المسرح الصوتى فى مصر فى عروض المخرج المسرحى انتصار عبد الفتاح؛ لدراسة ملامح الأداء التمثيلى وعناصر العرض والإخراج الأخرى، وإلقاء الضوء على كيفية تضافرها فى تشكيل البنية الفنية لهذه النوعية من العروض التى تنتمى إلى هذا التيار المسرحى غير المألوف؛ وذلك عبر دراسة العرض المسرحى (مخدة الكحل) بوصفه أنموذجاً تطبيقياً.

<u>وتتمثل مشكلة البحث فى مجموعة من التساؤلات الآتية:</u>

- ما مفهوم المسرح الصوتى؟ وما أبرز تقنياته عند المخرج انتصار عبد الفتاح؟
- هل طرأت على هذه التقنيات أى تطويرات تُذكر؟ وماهى؟
- كيف يوظف هذه التقنيات فى عروضه المسرحية؟ وكيف تبدت فى عرض(مخدة الكحل)؟
- ما الخصائص الفنية المميزة لتجربته فى المسرح الصوتى؟ وكيف ظهرت هذه الخصائص فى عرض (مخدة الكحل)؟

وفى سبيل الإجابة عن هذه التساؤلات يعتمد البحث على المنهج التحليلى الوصفى؛ لمدى ملاءمته هذه النوعية من الدراسات؛ إذ يساعد على رصد تقنيات المسرح الصوتى عند المخرج انتصار عبد الفتاح، ووصف ملامحه المميزة، وتحليل عناصره الفنية المختلفة.

مفهوم المسرح الصوتى وتقنياته

نشير – فى البداية – إلى المعنى اللغوى للصوت؛ إذ ورد (الصَّوْتُ) فى (المعجم الوجيز) بمعنى الأثر السمعى الذى تحدثه تموجات ناشئة من اهتزاز أى جسم ما. و(الصَّوْتُ) قد يعنى اللحن؛ فيقال غنى صوتاً. وقد يعنى الرأى الذى تُبديه كتابة أو مشافهة فى موضوع يُقَرَّر، أو شخص يُنتَخَب. ويقال (صَوَّتَ) به؛ أى ناداه، كما يقال (صَوَّتَ) له؛ أى أيده بإعطائه صوته فى الانتخاب. وإن جمع كلمة (صوت): أصوات.(٦)

وفى بعض اللغات كاللغة الألمانية على سبيل المثال – لا الحصر– لايوجد مرادف لكلمة (صوت)؛ إذ إن هذا التعبير يُعد تعبيراً مبهماً، ويُقصد به "المادة الموسيقية"، لكنه لايشير إلى إمكانية إحداث صوت غير موسيقى، أو إدماج صوت غير موسيقى فى الجسم الموسيقى، وقد قدم المؤلف الموسيقى الأمريكى جون كيج John Cage (١٩١٢–١٩٩٢م) تصورات ومفاهيم لتقريب المعنى بين الصوت غير الموسيقى والصوت الموسيقى؛ فوضع مصطلحى: الضوضاء، والعدم.(٧)

أما عن الصوت بالمعنى الاصطلاحى فإنه ظاهرة طبيعية يمكن إدراكها بوساطة حاسة السمع، وهوعبارة عن هواء يتموج بتصادم جسمين(٨)؛ أى إنه ينشأ من اهتزاز الأجسام الصلبة أو السائلة أو الغازية، ويحدث بانتقال هذه الاهتزازات عبر الهواء الذى هو مصدر الصوت الإنسانى؛ إذ إن الصوت هو مادة الكلام، أو هو هواء الرئتين الذى يتحول إلى نبر صوتى بوساطة الحنجرة.(٩)

وهنا ينبغى أن نميز بين المصطلحين: (الصوت) و(الكلام)؛ إذ إن الصوت شئ غريزى يهبه الله للطفل لحظة ميلاده، لكنه يتطور فيما بعد إلى كلام عن طريق المحاولة والتكرار والتدريب والصواب والخطأ، غير أن للصوت سمة يمكننا أن نميز بها بين شخص وآخر، بل يمكن أن نتعرف على الشخص من صوته قبل أن ينطق بكلام مفهوم. أما الكلام فهو عادة مكتسبة يعتمد اكتسابها على عوامل عدة تشمل بيئة المتكلم وتربيته، كما أن الكلام يرتبط بالنطق البشرى، ويرتبط أيضاً بتوصيل الأفكار والمعانى.(١٠)

والصوت بمعناه العام يُقصد به الصوت اللغوى، والصوت غير اللغوى، وهو عبارة عن الأثر السمعى الذى يحمل ذبذبة مستمرة مطردة سواء أكان مصدره حياً أم غير حى، كالذى نسمعه من الإنسان أو من الآلات الموسيقية، أو من غيرهما. ويتوقف علو الصوت أو ارتفاعه على سعة الاهتزاز أو الذبذبة، وهى المسافة المحصورة بين الوضع الأصلى للجسم المهتز وهو فى حالة السكون وبين أقصى نقطة يصل إليها الجسم فى هذه الذبذبة، وكلما اتسعت هذه المسافة علا مستوى الصوت، ووضح.(١١)

وإن الصوت فى المسرح يتعدد ويتنوع مابين (صوت بشرى) يصدر عن الممثلين عند أداء أدوارهم داخل العرض المسرحى. وصوت (لابشرى) يمثله صوت الموسيقى الصادرة عن الآلات الموسيقية التى تعزف نغماتها حية فوق خشبة المسرح فى أثناء سير الأحداث – والتى يطلق عليها (الأصوات الآلية) – أو صوت الموسيقى المسجلة التى تصدر عن أحد الأجهزة المنوطة بذلك، فضلاً عن صوت الأدوات والمهمات والأشياء المستخدمة فوق خشبة المسرح.

كما أن الصوت يقابلة الصمت، وينقسم الصمت فى العرض المسرحى إلى نوعين: (الصمت المحايد) وهو ذلك الصمت الذى لا يحمل أية دلالات خاصه؛ فعلى سبيل المثال يُعد صمت الجمهور عند إطفاء الأنوار قبل رفع الستار صمتاً محايداً؛ لأنه لا يحمل دلالة خاصة. و(الصمت المعبر) ويُقصد به فقرات الصمت المشحونة التى قد تتخلل العرض، والتى تأتى بأثر فريد فى قوته. وتتجلى قوة الصمت التعبيرية فى الموسيقى حين يوظفها المؤلف الموسيقى عن وعى مثلما فعل المؤلف الموسيقى الألمانى يوهان سباستيان باخ Johann Sebastian Bach (١٦٨٥–١٧٥٠م) فى قداسه من مقام سى الصغير، وعلى الرغم من ذلك يتميز المسرح عن الموسيقى بقدرته على توظيف قوة الصمت فى أشكال عدة ومتنوعة.(١٢)

أما المسرح الصوتى فهو المسرح الذى تقوده الموسيقى؛ أى إنه مسرح يرتبط بالتوقيت والتنظيم الموسيقي، ويشتمل على موسيقى، ولغة، وأعمال صوتية، وحركة جسدية، فى تفاعل وامتزاج متناغم بينهم جميعاً؛ إذ تقف هذه العناصر جنباً إلى جنب

معاً على قدر من المساواة؛ ومن ثم يُعد المسرح الموسيقى رافداً أساسياً للمسرح الصوتى. ومن الضرورى أن نلفت الانتباه إلى أن عروض المسرح الصوتى يؤديها مؤدون مختلفون عن مؤدى المسرح الموسيقى، وبوجود اجتماعي بين الناس أكبر من الأعمال الأوبرالية؛ تلك التي يؤديها مغنون أوبراليون فى دور الأوبرا، أو الأعمال الموسيقية الأخرى التي يؤديها مغنو المسرح.(١٣)

ظهرت تسمية المسرح الصوتى Theatre vocal فى الغرب فى ستينيات القرن العشرين جنباً إلى جنب مع مسرح الآلات الصوتية Theatre Instrumental، وهما تياران متفرعان من المسرح الموسيقى؛ لذلك تلعب الموسيقى الدور الرئيس فى المسرح الصوتى؛ إذ تعمل بجوار الأصوات الأخرى على توريط المتفرج، واستثارة أحاسيسه عن طريق تحقيق التداخل بين النص، والصورة، والموسيقى، والمؤثرات الصوتية والغنائية؛ فتحمل بُعداً دراماياً، وتشكل الديكور السمعى، كما فى أعمال المخرج الأمريكي روبرت ويلسون Robert Wilson (١٩٤١-)، والشاعر والمخرج الإيطالي كارميلو بينى Carmelo Bene (١٩٣٧-٢٠٠٢م)، والمؤلف الموسيقى الفرنسى بيير بوليه Pierre Boulez (١٩٢٥-٢٠١٦م).(١٤)

تعود إرهاصات المسرح الصوتى فى مصر إلى مايُسمى مسرح (العربة الشعبية) الذى يُنسب للمخرج انتصار عبد الفتاح، والذى استقى فكرته من أصوات الباعة الجائلين، واعتمد فيه على تعددية أصوات الباعة الجائلين مع التراكيب الصوتية الأخرى.

كان هذا المسرح الشعبى المتنقل ثمرة رحلة ميدانية بدأها المخرج منذ عام ١٩٧٩م في البيئة الشعبية المصرية رصد بوساطتها عربات الباعة الجائلين في الأسواق، والموالد المصرية، وقام بتصويرها، ثم أجرى دراسات حولها، وقد استمرت رحلته الميدانية سنوات عدة حتى توصل لفكرة تصميم عربة شعبية خاصة متنقلة مستوحاة من أشكال عربات الباعة الجائلين المتواجدين بكثرة في الأسواق والموالد المصرية، ثم قام بتطويرها لتتحول إلى مسرح شامل يجمع فنون الفرجة الشعبية من: أراجوز، وخيال ظل، وصندوق الدنيا، وقدم بوساطتها عروضاً مسرحية تتأسس على

حكايات مستلهمة من هذه البيئة الشعبية كعرض (بؤبؤ الكسلان) من تأليف ألفريد فرج.(١٥) وهكذا يستطيع هذا المسرح – على هذه الشاكلة – أن ينتقل بسهولة إلى الجمهور فى الميادين، والحدائق، والقرى، والمدارس.

لقد نبعت فكرة مسرح (العربة الشعبية) من حرص المخرج انتصار عبد الفتاح على البحث فى الدراما والموسيقى والآلات الشعبية؛ إذ قام بزيارة إلى المحافظات المصرية فى الصعيد، ووجه بحرى؛ لجمع الأشكال الشعبية، ودراستها، وتحليلها، ثم قام بتصنيفها؛ فقد استهوته المفردات الإيقاعية النابعة من البيئة الشعبية المصرية، كما استهوته نداءات الباعة الجائلين، واجتذبته أيضاً أدوات الحرفيين؛ ومن ثم حاول الاستفادة من هذا المخزون الثقافى وتشكيله وإعادة صياغته فى شكل فنى جديد عبر البحث فى صيغ درامية تراثية جديدة مثل: الأشكال النابعة من شعراء الربابة وقدرتهم على العزف والتشخيص، فضلاً عن استلهامه أغانى التراث الشعبى، والآلات البيئية التي يعيد توظيفها من أجل خدمة إبداعه الجديد(١٦)؛ وبذلك توصل إلى شكل مسرحى خاص به أصبح يمثل تياراً تجريبياً فى حقل مسرحنا المصرى المعاصر.

أما الظهور الفعلى للمسرح الصوتى فى مصر فيعود إلى أواخر الثمانينيات من القرن العشرين حين أسس المخرج انتصار عبد الفتاح فرقة (المسرح الصوتى) بقاعة منف فى عام ١٩٨٧م كما أشرت من قبل، وكان عرض (الدربُكة) "الطبلة" الذى قدمه عام ١٩٨٨م – وسبق أن حصل به على درجة الدكتوراه من بولندا بعد حصوله على درجة الماجستير من بولندا أيضاً– هو البداية الحقيقية الأولى لميلاد هذا التيار المسرحى الذى لم يقتصر على الصوت والموسيقى وتعددهما فحسب، بل اشتمل أيضاً على الحركة، والأداء التمثيلى، والسينوجرافيا؛ لخدمة مبدأ التعددية.

إن الصوت هو الأساس فى مسرح انتصار عبد الفتاح، وهو الذى يشكل الحركة؛ وذلك بتوظيف الأصوات بأشكالها وأنواعها المختلفة، ثم صياغتها من جديد باستخدام أدوات من البيئة مثل: المغرفة، وغطاء الحلة، ومخرطة الملوخية، والهون النحاسى، والمنشار، والشاكوش، والساطور، والمسن، والطشت، والقبقاب الخشبى، وغيرها؛ إنه

استخدام مبتكر وغير مألوف عبر الطَرق المُدرَّب على هذه الأدوات البيئية الشعبية؛ لتشكيل لغة مسرحية جديدة تقدم معادلاً سمعياً يحقق المعنى، ويحدث تفاعلاً بين الأصوات المختلفة والتعبير الحركى الخاص بالممثلين.(١٧)

إن هذه الأدوات مستخدمة فى الحياة اليومية، ولها دورها الأساسى غير الموسيقى، لكن يمكن أن تستخدم استخداماً موسيقياً؛ إذ تتحول إلى أداة موسيقية بموجب هذا الاستخدام فقط؛ وذلك انطلاقاً من التعريف الإثنوموزيكولوجى للآلة، والذى بموجبه يصبح كل ما يستخدمه الإنسان من أجل استخراج الأصوات هو آلة موسيقية إذا جاء الاستخدام مقصوداً؛ أى إن المظهر الخارجى للآلة ليس هو ما يحدد دورها من حيث هى آلة، بل إن استخدامها الاجتماعى الموسيقى هو الذى يحدد هذا الدور.(١٨)

يدخل ضمن هذا التعريف أنواع التصفيق جميعها، وكذلك اللطم على الوجوه والصدور، لكن هذه الوسائل التقنية – التى تُعد من آلات الإنسان الأولى – لايمكن أن تُصنف كما تُصنف الأشياء المادية، على الرغم من أنها تدرس بوصفها شكلاً من أشكال التعبير.(١٩)

ويشرح (انتصارعبد الفتاح)(٢٠) رؤيته الفنية فى ابتكار أدوات وآلات موسيقية خاصة؛ فيقول: "عندما نحاول أن نستكشف وسائل وأشكالاً تعبيرية جديدة، يجب علينا أن نبحث عن أصوات جديدة من نوع خاص تعبر عما نريده فى لحظة ما؛ بحيث تكون لها دلالة رمزية موحية تأخذ الشكل المرئى والسمعى معاً. ومن هذه المحاولات قمنا بابتكار أدوات خاصة من بقايا الأشياء المتناثرة هنا وهناك، مثل: خراطيم من البلاستيك، وطبول خاصة مستمدة من شكل الأزيار والقلل المصنوعة من الطمى، وأيضاً بعض المواسير والأخشاب والنحاس، فضلاً عن الأدوات التى تستخدم فى حياتنا اليومية ... ولقد قمنا بتصنيع نوع من المصفقات الخشبية المستوحاة من المصفقات الفرعونية، بأشكال مختلفة مستمدة من البيئة الشعبية. وفى تجربة (الدربُكة) أمكن توظيف "القبقاب" فى مشهد (العرافات) الذى يأخذ وظيفة المصفقات من الناحية الإيقاعية، ثم توظيفه على المستوى الدرامى للمشهد، وأيضاً فى تجربة (ترنيمة ٩١).

كذلك "الطشت" أمكن استخدامه على المستوى الصوتى لإصدار صدى الصوت (إيكو– EKO)، كما استخدم على المستوى المرئى فى تجربة (الدربُكة) بتحويله إلى مركب، وبيت مشربية، ومرايا".

ومن ثم تتكئ عروضه المسرحية – فى المقام الأول – على عدد من المفردات الصوتية المصحوبة بتشكيلات حركية تعبيرية هدفها الرئيس خلق المعادل الموضوعى البصرى للغة الصوتية وحواراتها الدرامية، والتى تعتمد عنده على عدد من المستخرجات الصوتية لمجموعة الأدوات الشعبية التى دأب على توظيفها بخصوصية تنم عن دربة موسيقية واعية، وخبرة بالنغمات والترددات الصوتية؛ لذا يمثل الصوت فى عروضه نقطة تحول جوهرية؛ إذ يمكن رؤية الأصوات وليس سماعها فحسب.

وتُعد تقنية اللعب بالأصوات – والإيقاعات والطبول– جميعها بأشكالها المتعددة، وتنويعاتها المختلفة من أبرز تقنيات المسرح الصوتى عند المخرج انتصار عبد الفتاح؛ إذ كان يرتكز على قاعدة مفادها أن هناك صوتين لكل إنسان: (صوت خارجى) وهو الصوت الذى نسمعه نحن ونتواصل بوساطته؛ إذ نتحدث به إلى الآخرين عن طريق التعامل مع اللغة التى يمكن ترجمتها إلى صوتيات تعادل النغمات الموسيقية؛ فكل منهما ينتج عن اهتزازات مادية صوتية؛ أى ذبذبات، ويندرج تحت الصوت الخارجى أيضاً الأصوات الطبيعية كالرياح، والضوضاء، والأمطار، والرعد، جنباً إلى جنب مع الصوت البشرى. كما أن هناك صوتاً آخر هو (الصوت الداخلى) والذى لايسمعه سوى صاحبه، ويتحدث به إلى نفسه حين يفكر، ويفرح، ويتمرد، أو يثور وغيره، ومن الممكن التعبير عن هذا الصوت الداخلى بملامح الوجه، والأطراف، بل بالجسد كله، حاملاً الشحنات النفسية والفكرية والتغيرات العضوية الداخلية جميعها عن طريق الحركة؛ مما يؤدى بالصوتين إلى صراع، وتفاعل حركى، ثم تعبير.(٢١)

لكنه قام بتطوير هذه التقنية وتوسيع مجالها؛ حتى توصل إلى البوليفونية التي ترتكز على الهارمونى داخل التعددية، ولم يقصر البوليفونية على المجال الصوتي فحسب، بل جعلها مجرد جزء من أبعاده التي تمتد لتشمل المجال البصرى أيضاً ممثلاً

فى السينوجرافيا، والحركة، والأداء التمثيلى، لاسيما وأن الصوت الداخلى هو الذى يحدد الحركة الأساسية للشخصية، أو هو الذى يدفعها للحركة؛ ومن ثم يبدأ تشكيل الفراغ بالجسد البشرى؛ فالصوت – ولاسيما الموسيقى– تشكيل فى الزمان، أما الجسد فهو تحقيق للزمان فى المكان.(٢٢)

ومن ثم يعمل انتصار عبد الفتاح على تعميق الرؤية الفنية فى عروض المسرح الصوتى عبر توظيف العناصر الفنية الأخرى المكملة، واستنطاقها بوعى: من ضوء، وظل، وتنوع تشكيلى على مستوى الديكور والملابس والإكسسوارات؛ ومن ثم يتناغم الإطار المسرحى كله، خالقاً بذلك حالة من المتعة السمعية، والفرجة البصرية المدهشة.

وعبر المجالين: الصوتى والبصرى يخاطب الجمهور سمعياً؛ إذ تعمل هذه العناصر جميعها على إبراز الجانب الصوتى فى العرض بوصفه محركاً رئيساً فى هذه الأعمال؛ لذا أصبح أسلوب المسرح الصوتي عند المخرج انتصار عبد الفتاح منهجاً تجريبياً يؤكد على فكرة ما بعد الحداثة، وتجاور الفنون(٢٣)؛ إذ تتسم عروضه المسرحية بغلبة التقنيات ما بعد الحداثية، والتي تعتمد على التجاور والتداخل؛ أى تجاور الفنون وتداخلها مع بعضها بعضاً، كفنون الصورة، والحركة، والصوت، والإيماءات، والسلوك غير اللفظى، والمزج بين تقنيات التشكيل، والسينما، والباليه، والرقص التعبيرى، والاستفادة من التطورات العلمية الحديثة فى فنون التصوير الفوتوغرافى، والسينمائى، والتليفزيونى، والرقمى، فضلاً عن تقنيات الكمبيوتر، والاتصالات، وغيرها.

وهكذا تولى عروض المسرح الصوتى اهتماماً كبيراً للصورة المسرحية، وجماليات الأبعاد المتمثلة فى هذه الصورة المسرحية، جنباً إلى جنب مع تعدد الأصوات، وتنوع أشكالها ومستوياتها: مابين الصوت الداخلى، والصوت الخارجى، حتى مفهوم (الصمت) يحظى بقدر كبير من الاهتمام.(٢٤)

كما تشمل الرؤية الفنية لهذه العروض أماكن جلوس الجمهور؛ إذ يرفض انتصار عبد الفتاح مسرح العلبة الإيطالية، ويخرج إلى الأماكن الأثرية، والقاعات، كعرض (الدربُكة) الذى قدمه فى قاعة منف، ثم وكالة الغورى، وعرض (مخدة الكحل) الذى

قدمه فى (قاعة صلاح عبد الصبور) بمسرح الطليعة؛ لخلق حالة من الحميمية بين الممثل وجمهوره.

وفى إطار تطويره المسرح الصوتى فى مصر أسس المخرج انتصار عبد الفتاح فرقة (الطبول النوبية) فى عام ١٩٩٠م؛ بسبب حبه للإيقاعات واهتمامه بها؛ إذ يراها تجسيداً لشخصية مصر المتعددة، كما أضاف للفرقة آلات أخرى تعبر عن الشخصية المصرية مثل: الناى، والربابة، والسلامية، والمزمار، وأدخل عليها راقص التنورة؛ ليعبر عن النزعة الصوفية. وقد توجه لدول عدة منها: زامبيا، وكينيا، وجنوب أفريقيا، وإثيوبيا، ورواندا، والجزائر، والكاميرون؛ وذلك عبر مشروعه الدولى (حوار على ضفاف النيل) وأقام المهرجان (الدولي للطبول والفنون التراثية). كذلك أسس فرقة سماع للإنشاد الدينى والموسيقى الروحية فى عام ٢٠٠٧م، وطاف بها الأقاليم؛ للبحث عن الأصوات الحقيقية فى مصر لإحياء القوالب الموسيقية القديمة كالتواشيح، والمقامات النادرة، والطرائق التراثية المختلفة، مع توظيف المعمار التراثى مثل قبة الغورى.(٢٥) وكلها جهود فنية أمد بها تجربة المسرح الصوتى فى مصر، وحرص على توظيفها فى عروضه؛ ليطور هذا المسرح، ويجدد روحه وملامحه من واقع فنوننا الشعبية الأصيلة.

مراحل خلق العرض المسرحى الصوتى
عند المخرج انتصار عبد الفتاح

فى البداية يستلهم المخرج انتصار عبد الفتاح الفكرة الأساسية "الثيمة" الخاصة بالعرض المسرحى الصوتى من قصيدة شعرية، أو من لوحة تشكيلية، أو من نداءات صوتية لأصوات الباعة الجائلين، أو من أمثال شعبية، أو من أمور الحياة اليومية، أو من مادة كلاسيكية وغيرها، ثم يقوم بصياغة العرض المسرحى فى إطار التحرر من القوالب المسرحية التقليدية.

وبذلك تتعدد مصادر عروض المسرح الصوتى؛ إذ لاتتأسس على نص مسرحى جاهز أومؤلف من قبل، بل يقوم المخرج بتخليق النص من مصادر متنوعة؛ فعلى سبيل المثال نذكر أنه استلهم عرض (سفر المطرودين) من قصيدة شعرية تحمل الاسم

نفسه للشاعر المصرى سمير عابدين؛ وهى "قصيدة حداثية تعتمد موقفاً وجودياً من العالم معبراً عن حفل قلق داخلى يعرض فيه ذاته؛ ومن ثم كانت القصيدة الأساسية ومجموعة أخرى من الأشعار هى المتن الأساسى الذى احتوى مفهوم صناعة العرض المسرحى"(٢٦)؛ لمعالجة علاقة الإنسان بجوهره، وفى إطار ذلك يقابل بين الحياة والموت.

بينما رجع إلى نصوص مسرحية عالمية كلاسيكية واستلهم منها بعض عروضه؛ إذ عاد إلى نص مسرحية (الأخرس) للكاتب البولندى إيرينيوش إيريدينسكى Ireneusz Iredynski (١٩٤١-١٩٩٠م) وأخذ عنه فكرة عرضه (كونشيرتو)؛ ليعالج قضية الصراع بين الأجيال. كما عاد إلى نص مسرحية (الملك لير) لوليم شكسبير William Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦م) وقام بتفكيكه، ثم استلهم منه فكرة عرضه (سيمفونية لير)؛ ليطرح رغبة الإنسان فى امتلاك العالم وتنظيمه.(٢٧) وفى بعض الأحيان قد يعتمد على سيناريو يحوى تفاصيل العمل مثلما حدث فى عرض (مخدة الكحل).

كما عاد فى بعض العروض إلى عدد من المراجع والأبحاث؛ ففى عرضى (أطياف المولوية) و(طقوس السمو) اعتمد على مختارات من التراث المصرى القديم، والترات الإنسانى، مثل: ابن عربى، والنفرى، ومتون الأهرام، وكتاب الموتى الفرعونى، فضلاً عن اقتباسات من أئمة الصوفية مستلهمة من أشعارهم المتنوعة أمثال: جلال الدين الرومى، والسهروردى، وقصائد من الطرق الصوفية الشاذلية، وغيرها من التراث الإسلامى، والتراث القبطى الأرثوذكسى، ومن مزامير داوود، والعهد القديم، وغيره.(٢٨)

ومن الملاحظ أن العرض المسرحى الصوتى عنده يتخلق عبر ثلاث مراحل تستغرق عاماً كاملاً: (المرحلة الأولى)(٢٩) تتمثل فى اختيار الممثلين وفق مفهوم الممثل الشامل وليس الممثل التقليدى أحادى الجانب؛ لأن الممثل الشامل هو القادر على التعامل- في لحظة واحدة - مع الفنون المتعددة التى يخضع لها العرض على المستويات جميعها.

وتُعرف (المرحلة الثانية)(٣٠) بمرحلة التدريبات وتستمر نحو ستة أشهر، ولمدة تستغرق ست ساعات يومياً، وتشمل تدريبات لياقة بدنية مكثفة؛ لإعادة تكوين جسد

الممثل، وكذلك تحوى تدريبات التركيز، والتنفس، والصوت بدرجاته المختلفة، فضلاً عن تدريبات مستلهمة من النقوش الفرعونية؛ لخلق توازن بين التكوين الجسدى والصوتى والحركى لدى الممثل، علماً بأن لكل تجربة مسرحية من عروضه تدريباتها النوعية الخاصة.

بينما يسعى المخرج فى (المرحلة الثالثة)(٣١) إلى توريط الممثلين فى الحالة الفنية للعرض فى أثناء البروفات؛ ليستكشفوا ذواتهم عن طريق البوح كما حدث على سبيل المثال – لا الحصر– فى عرض (الدربُكة) الذى كان ثمرة رصد ميدانى ذاتى لأصوات من البيئة المصرية الشعبية لدى أصحاب الحرف المختلفة؛ إذ قام بالتسجيل معهم، وتصويرهم. وعرض (مخدة الكحل) الذى كان ثمرة البحث الميدانى فى حياة البدو والصحراء وعالم المرأة الداخلى. فكلاهما كان أشبه بالبوح الذاتى للممثلين.

وبعد انتهاء التدريبات يركز المخرج على تشكيل الصورة البصرية السينوجرافية، والصوتية، والإيقاعية للعرض، ويسهم كل ممثل فى خلق هذه الصورة فى إطار دائرة مستقلة؛ إذ يعمل كل منهم بشكل مستقل على فكرة من أفكار العرض، ثم يساعده المخرج على الخروج من دائرته المستقلة لتطوير فكرته عبر خلق الشخصية المسرحية التى يؤديها، كما يساعده على تعميق أبعادها وملامحها، والعمل على ضفرها فى نسيج الأحداث.

ثم تُختتم هذه المرحلة بإضافة الجمل الحوارية داخل العرض؛ لذا يعقد المخرج ورشة فى الكتابة المسرحية لهذا الغرض، كما يستقدم أحد الشعراء أو الكُتاب لكتابة حوار الشخصيات؛ فعلى سبيل المثال عقد انتصار عبد الفتاح ورشة فى الكتابة المسرحية بخصوص عرض (مخدة الكحل) وقد شاركت المخرجة عبير على فيها، كما استقدم الشاعرة والكاتبة كوثر مصطفى لكتابة الصياغة الحوارية للعرض؛ إذ شاهدت الحالة الفنية العامة ثم كتبت الجمل الحوارية لسبعة مشاهد توسلت فيها بأدوات من الحياة اليومية.

لقد قام المخرج انتصار عبد الفتاح بالتنظير لمنهجه فى مجموعة من الدراسات تقع فى ثلاثة أجزاء، وتتمحور حول (تقنية الممثل المصرى) – لأنه يختلف بالطبع عن

الممثل الأوروبى فسيولوجياً ونفسياً واجتماعياً – مع إمكانية الاستفادة من مناهج التمثيل الغربية لدى قسطنطين ستانسلافسكى Konstantin Stanislavski (١٨٦٣–١٩٣٨م)، وأنطونين آرتو Antonin Artaud (١٨٩٦–١٩٤٨م)، وتادوش كانتور، وجوزيف شاينا، وجيرزى جروتوفسكى، وقد نشر هذه الأجزاء الثلاث فى مجلة المسرح، ومجلة فصول.

يتضمن (الجزء الأول)(٣٢) مبادئ الصوت والتنفس الصحيحين، بينما يشتمل (الجزء الثانى)(٣٣) على استلهام التعبير الحركي عند قدماء المصريين، وأنواعه المختلفة كالرقص الإيقاعى، والجنائزى، والجماعى، والقصصى، والغنائى. وكذلك استلهام التعبير الحركى في الأشكال الشعبية المصرية وأنواعه المختلفة: كالألعاب الشعبية، والمهارات البدنية التى تشمل اللياقة والتحطيب. كما يشمل هذا الجزء تدريبات الضحك باستخدام فن النكتة، والأمثال الشعبية، والأغنية الشعبية، وابتكار آلات موسيقية من الأدوات البيئية المستخدمة فى الحياة اليومية فيما يُعرف "بالإثنوميوزيكولوجى". أما (الجزء الثالث)(٣٤) فيهتم بطرق تدوين تدريبات الممثل المصرى؛ هذه الطرق تعتمد– بشكل أساسى– على مدرج خاص يشمل : الإيقاع، والصوت، والحركة، والتعبير.

الخصائص الفنية لعروض المسرح الصوتى فى مصر

تتسم عروض المسرح الصوتى عند المخرج انتصار عبد الفتاح بأنها تتبع نهج (المتتالية الموسيقية Suite)(٣٥) فى بنيتها الفنية لاسيما وأن المتتالية الموسيقية تتألف من مجموعة وحدات متتابعة تُكَوِّن فى مجموعها وحدة كبيرة، وبالمثل تتكون عروض المخرج انتصار عبد الفتاح جميعها من مجموعة وحدات، أو لنقل مجموعة مشاهد متتابعة تُكَوِّن فى مجموعها العرض المسرحى الصوتى.

كذلك كان بعضها يتبع نهج (السيمفونية Symphony)(٣٦) فى بنيتها الفنية – تلك التى تتتابع موسيقاها فى (أربع حركات) – وفى تأثيرها أيضاً عن طريق التحاور المتوازى والمتداخل بين العنصر الصوتى والعناصر الأخرى؛ لخلق حالة من التعددية

السمعية والبصرية تتشارك فى التوظيف الدرامى للعمل بأسلوب كنترابنطى أحياناً، وهارمونى فى أحيانٍ أخرى.

وهذا ما انتهجه المخرج فى بناء عرض (الدربُكة)، وترددت أصداؤه فى عروضه الأخرى؛ ففى عرض (الدربُكة) تبدأ الأحداث بمقدمة عبارة عن زفة، ثم تتتابع الأحداث فى أربع حركات أو لنقل أربعة مشاهد، هى: (الميلاد – حامل الدربُكة يتعلم إيقاعات الحرفيين وأنغام الطبلة والناى – الصراع بين الدربُكة والباند الغربى – تمسك حامل الدربُكة بجذوره).(٣٧)

تتوسل هذه النوعية من العروض بالمزج بين الموسيقى الشرقية وآلاتها، والموسيقى الأفريقية وآلاتها، والموسيقى الغربية وآلاتها، فى نسيج لحنى تتناغم الموسيقى داخله تارة، وتتنافر أو تتجادل تارة أخرى؛ وهذا ما ظهر بوضوح فى عرض (الدربُكة) أيضاً؛ إذ يستند إلى طابع صوتى حركى يعتمد على طقوس مصرية خالصة تجسد الصراع بين الحضارة الغربية والحضارة المصرية(٣٨)؛ فعلى مستوى الصوت وُظفت الموسيقى بوصفها دلالة لهذا الصراع فى شكل يشبه (كونشيرتو Concerto)(٣٩) تتصارع عبر نغماته أصوات آلات الموسيقى الغربية كالبيانو والجيتار والإيقاع الغربى، فى مواجهة حادة مع أصوات بعض أدوات من الحياة المصرية كصوت المنشار، وقوس المنجد، والحلل النحاسية. كما اعتمد العرض على تجسيد حركى يحقق وحدته الفنية عن طريق التناقض والتضاد، لا عن طريق التناغم والتآلف.

كذلك تتسم هذه العروض بتنظيم هندسى لفضاء منصة التمثيل عبر تشكيل ديكورى، وحركى، وتعبير جسدى للممثل، كما تتسم بتداخل الأشعار والحوار فى تشكيل موسيقى، وإيقاعات صوتية حركية، وطقوس شعبية؛ ومن ثم تجمع هذه العروض بين الأداء الموسيقى، والأداء التمثيلى الصوتى، والأداء التعبيرى الجسدى، ورقص الباليه، وغيره.

فعلى سبيل المثال نذكر عرض (سوناتا)؛ إذ اعتمد فيه على استخدم الموسيقى، والباليه، والأداء التمثيلى، وأعمال النحت؛ فى محاولة لإنتاج صياغة مسرحية تقابل بين الموسيقى والصمت، أو بين تدفق الحياة وجمود التماثيل؛ ومن ثم استعان بموسيقى

كلاسيكية لكل من المؤلف الموسيقى الروسى بيتر تشايكوفسكى Peter Tchaikovsky (١٨٤٠-١٨٩٣م)، والمؤلف الموسيقى الألمانى يوهان سباستيان باخ، وكذلك المؤلف الموسيقى الألمانى فيلكس مندلسون Felix Mendelssohn (١٨٠٩-١٨٤٧م)، واستخدم آلات التشيللو، والكمان، والبيانو، والأوبوا، والكلارينيت. أما الإطار المشهدى فقد تأسس على تماثيل منحوتة بيضاء؛ يقابل بينها وبين الرقص والتمثيل والموسيقى؛ ليبرز مفارقة الحوار الجسدى بين الحياة والموت.(٤٠)

تعتمد فلسفة التعبير الجسدى فى هذه النوعية من العروض على إشارات الحياة اليومية، وإيحاءات تعبيرية جسدية مستلهمة من التراث الفرعونى، والرقص الحديث. وقد يتوازى التعبير الحركى جنباً إلى جنب مع التعبير الصوتى لكلام الممثل في الوقت ذاته، أو يتتابعان بالتناوب فيما بينهما، مثلما حدث بوضوح فى العرض المسرحى (سفر المطرودين).(٤١)

كما تعتمد الصورة المسرحية على تكرار مفرداتها فى وقت واحد أو بالتوالى؛ إذ يتوازى التعبير الحركى مع التعبير الصوتى لكلام الممثل – على سبيل المثال– كما حدث فى عرض (سفر المطرودين)؛ فقد كان الشاعر يلقى بكلماته بينما يترجم القرين هذه الكلمات فى الوقت نفسه إلى صورة حركية فوق قاطرة الزمن؛ أى إن القرين يوازى بتعبيره الحركى كلمات الشاعر فى أثناء صدورها صوتياً.

وأبرز مايميز هذه العروض أن لكل شخصية مسرحية درامية داخل العرض معادلاً تجسيداً يتوازى معها، أو ينوب عنها – فى بعض الأحيان – وقد يكون هذا المعادل التجسيدى إحدى الآلات الموسيقية، أو أحد الأصوات الأوبرالية، أو أحد راقصى الباليه أوغيره؛ فعلى سبيل المثال – لا الحصر– نذكر أنه فى عرض (كونشيرتو) تصبح آلة التشيللو معادلاً لشخصية الأم، وتصبح آلة الكمان معادلاً لشخصية الابن؛ إذ تجسد الآلتان الصراع بين الأم وابنها، وتوتر المشاعر بينهما. أما البيانو بنغماته الحائرة فيصبح معادلاً للصراع بين الأب والابن.(٤٢)

وفى عرض (سيمفونية لير)(٤٣) كان صوت "الباريتون" الذى يمثل الطبقة الوسطى من صوت الرجال معادلاً لشخصية الملك لير. بينما كان الصوت "السوبرانو" الذى يمثل الطبقة الصوتية الحادة من صوت النساء معادلاً لشخصية الفتاة كورديليا المظلومة، تعبيراً عن شجنها وأنينها الداخلى. أما صوت "الآلطو" الذى يمثل الطبقة الصوتية الغليظة من صوت النساء فكان معادلاً لشخصيتى جونريل وريجان ابنتى الملك لير الأشرار. كما جعل المخرج الآلات الموسيقية بمثابة قرين للشخصية الدرامية؛ فكانت آلة النفخ (الفلوت) بنغماتها الشجية قريناً لشخصية الفتاة كورديليا، وكانت آلة النفخ (الفاجوت) بنغماتها النشطة المدوية قريناً لشخصية المهرج، أما آلة (الهارب) الوترية بنغماتها الدافئة فكانت تمثل نقطة التقاء بين الملك لير وابنته كورديليا.

كما تتسم هذه العروض بأنها دائمة التجدد والتطور؛ إذ تقبل مايدخل عليها من تعديلات أو إضافات عند إعادة تقديمها مرة أخرى، وهذا ماحدث فى عرض (مخدة الكحل)؛ فقد أضاف المخرج له موسيقى هندية عند إعادة تقديمه فى الهند، رغم أن هذه الموسيقى لم تكن موجودة داخل العرض عند تقديمه الأول فى مصر.

وقد اهتم المخرج انتصارعبد الفتاح فى بعض هذه العروض بعنصر الإيقاع اهتماماً واضحاً ليس فقط بوصفه مضمون أى عمل فنى، ولكن أيضاً عبر توظيفه الإيقاعى الآلى الذى يمثل حصيلة من المخزون اللغوى، والمفردات اللغوية، كما حدث فى عرض (طبول فاوست). بينما جمع فى عرض (راهب الأحجار) بين النحت، والجسد، والإيقاع، والصوت، فى منهج المسرح الصوتى البوليفونى.(٤٤)

وفى عرض (مرثية الزمن الجميل)(٤٥) جسد المخرج أزمنة عدة، وفضاءات مختلفة تجسيداً صوتياً. لكنه عاد فى عرض (الخروج إلى النهار)(٤٦) إلى مكنون الحضارة المصرية القديمة، واستخدم العناصر الفنية؛ لإبراز معنى التضاد، كالتضاد بين الحياة والموت، والنهار والليل، موظفاً الإيقاعات المختلفة أيضاً لتحقيق ذلك.

كما انتقل فى عرض (أطياف المولوية)(٤٧) بين الأديان السماوية، متوسلاً بالقيم الإنسانية المشتركة بين الأديان جميعها كرفض العنف والكراهية، وترسيخ مفهوم المحبة

والتسامح مع الآخر؛ وذلك عن طريق الاستعانة بأغانٍ صوفية، وترانيم قبطية، فضلاً عن أغانٍ من الموروث الثقافى المصرى والإنسانى. وفي عرض (طقوس السمو)(٤٨) يلتمس المخرج طريق الصوفية، مؤكداً على التواصل الإنساني بين البشر جميعهم، رافضاً العنصرية والتمييز؛ وذلك باستخدامه عناصر حركية سمعية بصرية؛ لخلق طقس عام يغلب عليه الطابع الصوتى.

وبناء على ماسبق يتبين مدى اعتماد عروض المخرج انتصار عبد الفتاح على منهج المسرح الصوتى البوليفونى الذى يتداخل مع الأشكال البصرية والحركية، والذى استطاع عن طريقه التأكيد على قدراته الفنية فى مزج الموروثات الثقافية المصرية، والعربية، والعالمية، عبر هذه العروض المسرحية جميعها؛ ليقدم لنا مفهوماً جديداً للمسرح لا يقف عند حدود الصوت، بل يتخطاه إلى الصورة المسرحية؛ عن طريق استخدام وسائل التعبير البصرى جنباً إلى جنب مع وسائل التعبير الصوتى.

العرض المسرحى (مخدة الكحل)(٤٩)
أنموذجاً تطبيقياً

يعود اختيار عرض (مخدة الكحل) بوصفه أنموذجاً تطبيقياً إلى أسباب عدة: **(أولها)** أنه العرض الذى أعاد إلى مسرحنا المصرى المكانة التى يستحقها بين دول العالم المختلفة؛ إذ حصلت مصر بوساطته على جائزة أفضل عرض مسرحى على مستوى العالم، على يد لجنة تحكيم دولية اتفقت بإجماع على منح المسرح المصرى الجائزة الأولى فى واحد من أبرز المهرجانات الدولية، ألا وهو "مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى" فى دورته العاشرة عام ١٩٩٨م؛ فمنذ انطلاق الدورة الأولى لهذا المهرجان فى أواخر الثمانينيات من القرن العشرين، وبالتحديد فى عام ١٩٨٨م، لم تحصل مصر على أية جوائز فيه رغم أنها الدولة المنظمة له؛ ومن ثم جاءت هذه الجائزة لترفع مسرحنا المصرى إلى مصاف مسارح العالم.

(ثانيها) لقد حقق هذا العرض نجاحاً كبيراً على المستوى الفنى، وعلى المستوى النقدى؛ للدرجة التى حاز معها على جوائز عدة أخرى من أقدم المهرجانات الدولية

العريقة فى العالم العربى، ومن أبرزها الجائزة الكبرى فى مهرجان قرطاج المسرحى الدولى بتونس فى عام ٢٠٠١م.

(ثالثها) أُعيد تقديم العرض أكثر من مرة فى بلدان العالم المختلفة؛ بسبب تميزه، وحداثة رؤيته الفنية؛ إذ استضافته الكثير من الدول العربية والأجنبية، مثل: سوريا، وإيطاليا، وفرنسا، والبوسنة، وغيرها من دول العالم. كما كان واجهة مشرفة للمسرح المصرى والعربى فى عواصم ثقافية عدة من بينها مسرح الرور Ruhr بألمانيا، والذى لايستضيف إلا النادر والأصيل والمجدد من العروض العالمية؛ ومن ثم إن العرض جدير بالدراسة والتحليل.

قدم المخرج انتصار عبد الفتاح هذا العرض للمرة الأولى فى قاعة صلاح عبد الصبور بمسرح الطليعة لمدة تزيد عن الأربعة أشهر فى عام ١٩٩٨م، وأعاد تقديمة لمدة شهرين على مسرح السلام عام ٢٠٠١م، ثم قدمه للمرة الثالثة بعنوان (صبايا مخدة الكحل) فى قاعة صلاح عبد الصبور بمسرح الطليعة عام ٢٠٢٠م. والعرض نتاج عمل جماعى لأعضاء الفريق ما بين ورشة كتابة، وورشة تدريب، فى إطار منهجه الذي يطلق عليه المسرح الصوتى، وقد وضع المخرج السيناريو الخاص بالعرض، وقامت الشاعرة كوثر مصطفى بكتابة الحوار، ووضعت اللبنانية جنى الحسن التصميم الحركى، أما الديكور والملابس فمن تصميم نعيمة العجمى.

من الضرورى أن نشير – فى البداية – إلى أن المخرج انتصار عبد الفتاح وفق بشكل كبير فى اختيار مسمى (مخدة الكحل) ليكون عنواناً للعرض؛ إذ إن إضافة الكلمتين إلى بعضهما بعضاً يعطى معنى مخالفاً للمعنى الذى تدل عليه كل كلمة منفردة؛ فكلمة (مخدة) تعنى الوسادة، وهى توضع فى مكان النوم، وهو مكان خاص جداً بصاحبه. و(الكحل) مسحوق أسود اللون تزين به المرأة عينيها، وتخرج من حجرة نومها فى تمام هيئتها؛ تلك التى رضيت لنفسها أن يراها العالم بها، خاصة الذكورى منه. أما تعبير (مخدة الكحل) فيعنى فى مجمله تلك الشؤون الداخلية الخاصة بالمرأة[٥٠]؛ ومن ثم يشير العنوان إلى قيام المرأة بممارسة طقوس الزينة من فوق

سريرها، وفى غرفة نومها بعيداً عن أعين الناس؛ مما يدل على أن العرض يدور حول عالم المرأة السرى المنغلق على ذاته.

لذلك فمن المنطقى تغليب الشخصيات النسائية على العرض، للدرجة التى لم يبرز من بينها سوى رجل واحد؛ إذ يتأسس العرض على مجموعة من الشخصيات الرمزية التى لاتتعدى خمس شخصيات أساسية، ومجموعة من الفتيات؛ فتشمل الشخصيات الأساسية كلاً من: (الرجل)، و(الجدة) التى تقوم بدور الراوية، و(شيخة الزار) التى تُعرف بالكودية، ويرمز هؤلاء جميعاً إلى التقاليد والأعراف الشرقية الصارمة. فضلاً عن فتاة تنشطر على ذاتها إلى شخصيتين: (الأولى) الفتاة التى تمثل "الأنا" وترمز إلى الشخصية المعتدلة، و(الثانية) القرينة التى تمثل "الهو" وترمز إلى الشخصية المتمردة وما ينتابها من شهوات، وغرائز، ورغبة فى التحرر، والانعتاق. أما مجموعة الفتيات الآخريات فيرمزن إلى الخضوع والرضا والاستسلام للتقاليد الموروثة.

وعبر هذه الشخصيات المتنافرة، والمتصارعة، يناقش العرض ثيمة القهر الأنثوى، وفكرة تحرير المرأة، ورغباتها المكبوتة؛ فيتوقف عند وضع المرأة فى مجتمعنا الشرقى؛ ليصور قهر المرأة الشرقية، كما يغوص فى أعماق عالم المرأة بمخزونها الإنسانى، وطقوسها الحياتية؛ ليلقى الضوء على شهوة المرأة من ناحية، والقلق الأنثوى الذى ينتاب المرأة فى المجتمعات الشرقية من ناحية أخرى، موضحاً أنها امرأة مكبوتة بفعل التقاليد والأعراف المجتمعية الموروثة التى تقيد حريتها، ولايمكن الفكاك منها؛ إذ تتصف هذه التقاليد والأعراف بالاستمرارية عبر الأجيال والأزمنة جميعها، وذلك فى مناطق مثل: النوبة والصعيد على سبيل المثال؛ ليُرْمَز بها إلى الشرق عامة؛ لذلك يصور العرض الصراع بين آمال المرأة الشرقية، وأحلامها، وطموحاتها، وأفراحها، فى مقابل عذاباتها، وإحباطاتها، وأحزانها، وآلامها؛ إنها مجموعة من التناقضات الحسية التى تعترى الأنثى الشرقية؛ مما يكشف عن مدى رغبتها العارمة فى التحرر والانعتاق من هذه الأغلال التى تكبل حريتها؛ حتى تستطيع أن تمارس حياتها بشكل طبيعى من دون أى قيود، لكن تثبت أحداث العرض فى النهاية أن هذه الرغبة ماهى سوى حلم مستحيل لايتحقق قط.

وجدير بالذكر أنه فى النسخة الثانية من العرض نفسه حين أُعيد تقديمه فى عام ٢٠٢٠م تحت عنوان (صبايا مخدة الكحل) تغيرت حالة الرضا والاستسلام – التى فُرِضت على الفتيات فى نسخة العرض الأولى (مخدة الكحل) – وتحولت إلى حالة من التمرد؛ إذ تمردت الفتيات على هذه التقاليد المجتمعية الموروثة؛ مما جعل من الرغبة المستحيلة فى التحرر من أسر التقاليد الموروثة فعلاً يمكن تحقيقه؛ الأمر الذى يؤكد على سمة التجدد الدائم التى تميز عروض المسرح الصوتى حين يُعاد تقديمها مرة أخرى، كما أشرت من قبل.

وعلى نهج عروض المسرح الصوتى عند المخرج انتصار عبد الفتاح لم يعتمد هذا العرض على نص مسرحى مؤلف من قبل، بل تأسس على سيناريو تخطيطى يحوى وصفاً تفصيلياً للرؤية الفكرية والفنية للعمل، وضعه المخرج انتصار عبد الفتاح بنفسه، واستغرق فى إعداد هذه الرؤية نحو عام تقريباً، كما استغرق فى تنفيذها مسرحياً نحو أربعة شهور أخرى.

وقد رجع إلى مصادر عدة؛ ليستلهم منها موضوع العرض ومخططه، نذكر منها: أعداد متفرقة من مجلة مركز الفنون الشعبية، وكتاب (لغة البدو فى إقليم مريوط) تأليف عبد العزيز مطر، وكتاب (الإبداع الشعبى فى مصر) تأليف على زين العابدين، و(معجم الفلكلور) تأليف عبد الحميد يونس، و(قاموس العادات والتقاليد المصرية) تأليف أحمد أمين، وكتاب (المرأة الفرعونية) تأليف كريستيان ديروش نوبلكور Christiane Desroches Noblecourt (١٩١٣-٢٠١١م) وترجمة: فاطمة عبدالله، وكتاب (الموسيقى والغناء فى ألف ليلة وليلة) تأليف حسن نصار، وكتاب (التصوير الشعبى العربى) تأليف أكرم قانصو، وكتاب (الحب فى التراث الشعبى) تأليف محمد حسن عبد الله، ورواية (الخباء) لميرال الطحاوى، وكتاب (لهجة شمال المغرب) تأليف عبد المنعم سيد عبد العال، ودراسة (تقنية الممثل المصرى) للمخرج انتصار عبد الفتاح.(٥١)

وقد تأسس عرض (مخدة الكحل) – مثل باقى عروض المسرح الصوتى – على بنية فنية أشبه ببنية القصيد السيمفونى الذى يتكون من مقدمة ومجموعة من الحركات الموسيقية؛ إذ تكونت بنية العرض من مشهد افتتاحى يعادل المقدمة، وسبع لوحات تعادل الحركات الموسيقية فى القصيد السيمفونى؛ لذلك تتتابع هذه اللوحات السبعة للعرض فى تناغم هارمونى يشبه المتتالية الموسيقية؛ ومن ثم يتخلى العرض – عن عمد – عن البناء الأرسطى التقليدى الذى يتأسس على متن حكائى متصاعد، بل ينحو إلى عالم الأحاسيس والمشاعر بما تحمله من تناقضات ظاهرة وباطنة؛ ومن ثم يُستبدَل التوتر الأرسطى الذى يميز بنية العرض المسرحى التقليدى بتوتر آخر من نوع جديد يخلقه كل من الجسد والصوت والإيقاع؛ إذ يتعاونون جميعاً ليحكوا لنا قصة قهر المرأة منذ ولادتها حتى بلوغها، لكن بأسلوب حركى طقسى راقص، يتخلله حديث الجدة الذى يأتى على نحو سردى فى قالب (المونولوج)[٥٢]، بينما يتجسد هذا السرد حركياً وطقوسياً بالتوازى فى أثناء صدوره عن الجدة.

وإزاء هذا البناء غير التقليدى للعرض رفض المخرج مسرح العلبة الإيطالية، واختار خشبة مسرح غير تقليدية؛ كى تناسبه – كما هو الحال فى عروضه التى تنتمى للمسرح الصوتى جميعها – فقدم عرضه فى قاعة صلاح عبد الصبور بمسرح الطليعة، وهى عبارة عن مساحة مستطيلة الشكل يجلس الجمهور على جانبيها يميناً ويساراً، ويتوزع الموسيقيون والمطربون بآلاتهم ومعداتهم أمام الجمهور من الجانبين؛ فمن المتعارف عليه أنه "فى مسرح العلبة الإيطالية ينفصل الجمهور عن الممثلين عن طريق الجدار الرابع، وعلى الرغم من وجود اتصال بين العرض والجمهور لكنه فى الغالب اتصال من طرف واحد. أما فى العروض التى يجلس فيها الجمهور فى محيط العرض فإن الجمهور يمتزج بالممثلين؛ لأنهم يجلسون داخل نطاق البيئة البصرية، يتشاركون فى المكان نفسه، يلمسون، ويشعرون، وكذلك يرون، ويسمعون"[٥٣]؛ ومن ثم يحاول المخرج انتصار عبد الفتاح تحقيق الاستفادة القصوى من المكان الذى يقدم فيه عروضه عن طريق إتاحة الفرصة للفضاء المسرحى؛ كى يقوم بدور أدائى يسهم فى خدمة العمل ومضمونه الإنسانى.

وقد شكل المخرج مساحة قاعة صلاح عبد الصبور من ثلاثة مستويات مرتفعة، فضلاً عن مستوى أرضية المنصة الذى نطلق عليه (المستوى صفر). بالنسبة للمستوى الأول: عبارة عن "بارتيكبل" خشبى يرتفع قليلاً عن أرضية القاعة ويقبع فى العمق وقد خُصص لجلوس الجدة الراوية التى تدير عجلة ماكينة الحياكة الخاصة بها، كما تجلس عليه فتاتان على يمينها ويسارها.

ويقع خلفهم المستويان الثانى والثالث ويتصدران الجانب الرئيس للقاعة، ويشكلان ستة مخادع أو أسرَّة، وبالأحرى ست غرف للنوم بحيث يحوى المستوى الثانى ثلاثة أسرَّة، ويحوى المستوى الثالث الذى يعلوه ثلاثة آخرين، ويلتصقون جميعاً فى تصميم هندسى يعطى شكل مخدع كبير مقسم بأعمدة سوداء اللون إلى ستة مربعات ملتصقة ببعضها بعضاً طولاً وعرضاً تمثل ست غرف للنوم متلاصقة، بينما تشبه الأعمدة السوداء قضبان السجن؛ فتبدو الأسرَّة الست أو غرف النوم الستة بمثابة السجن المعنوى الذى تُحتبس الفتيات بداخله بفعل التقاليد والأعراف المجتمعية الشرقية الصارمة الموروثة، وهو تجسيد استعارى بليغ بوساطة عنصر الديكور. وهكذا يظهر الشكل العام للإطار المنظرى بوصفه شكلاً عميقاً متعدد المسطحات؛ مما يدل على الثراء فى الصورة المسرحية.

وقد عمد المخرج إلى جعل اللون الأسود هو المسيطر على المكان؛ لأنه "يوحى بالكآبة، والظلام، والحزن، والليل، والموت، والخوف، والغموض، والرعب، والشر، والجريمة، والحداد"(٥٤)؛ ومن ثم يسرب إلى الجمهور إحساساً بالغموض؛ لذلك يعكس المشهد البصرى للعرض روح الكآبة التى تسيطر على عالم المرأة الشرقية.

وإمعاناً فى بلورة هذه الأجواء عبر عناصر السينوجرافيا جميعها- فإلى جانب القضبان السوداء وماكينة الحياكة قاتمة اللون – جعل الشخصيات جميعها ترتدى السواد ويؤدون أدوارهم وهم حفاة القدم من دون أى أحذية؛ إذ خصص للشخصيات النسائية كالجدة، والكودية، والفتاة، والفتيات الآخريات اللاتى يقبعن فوق السرائر عباءات معاصرة سوداء اللون من بيئة النوبة وبيئة الصعيد، فضلاً عن عباءة أخرى سوداء مغربية.

كما خصص للقرينة ملابس سوداء عبارة عن بنطال "استرتش" أسود، و"جيب" فضفاض، و"فانلة بادى" من خامة مرنة تلتصق بالجسد وتغطى النصف العلوى منه؛ حتى تستطيع أن تؤدى الرقصات بحرية من دون أى معوقات. وحتى الرجل العارى الجسد من نصفه العلوى جعله يرتدى بنطالاً أسود اللون، وكان عُرى الجسد تعبيراً عن القوة الجسدية، والرغبة الجنسية.

صورة توضح الديكور والملابس؛ إذ يظهر المستوى الأول الذى تجلس عليه الجدة، والفتاتان على يمينها ويسارها، كما يظهر خلفه المستويان الثانى والثالث على هيئة تصميم هندسى منظرى يصور ستة أسرَّة أو ست غرف للنوم بداخلها الفتيات فى ملابس موحدة : "عباءات معاصرة سوداء اللون"

ولكى يبرز المخرج اللون الأسود بدلالاته المشار إليها، استخدم اللون الأبيض بما يثيره من معانٍ متناقضة معه؛ إذ "يوحى بالطهارة، والنقاء، والبراءة، والصدق، والتواضع، والسلام، والرقة، والتضحية"(٥٥)؛ فميز به أرضية القاعة (المستوى صفر)،

كما خصصه للستائر البيضاء الثلاثة التى تنسدل على الأسرَّة الست أو غرف النوم الستة فى مشاهد السلويت أو خيال الظل؛ ومن ثم جمعت الصورة البصرية للعرض بين النقيضين: الأسود والأبيض؛ مما أسهم فى إبراز التناقض بين حالات اليأس والاستسلام، فى مقابل حالات الأمل والتمرد.

تظهر فى الصورة المساحة المستطيلة لقاعة العرض والتى يجلس الجمهور على جانبيها يميناً ويساراً، ونلاحظ اللون الأبيض الذى يميز أرضية القاعة، كما يميز الستائر التى تنسدل على غرف النوم فى مشاهد السلويت حين تمارس الفتيات طقوس التزين، كذلك نرى الرجل العارى جالساً فى مواجهة الجدة التى تقبع فى العمق، كما نراه فى مواجهة الفتيات اللاتى تؤدين حركات من وضع الجلوس تعبر عن الانغلاق والخوف.

وما بين الأسود والأبيض استعان المخرج (باللون الأحمر)[٥٦]؛ عن طريق توظيف الطرحة الحمراء التى تتوشح بها الفتاة؛ فتغطى رأسها وتنسدل فوق عباءتها السوداء؛ إذ إن هذا اللون الأحمر يعبر عن المتناقضات التى تتصارع بداخلها مابين الرغبة فى التحرر والانعتاق وإشباع غرائزها وشهواتها، والتقيد بالأعراف والعادات

والتقاليد الشرقية الصارمة الموروثة. وهكذا تشكل الإطار المشهدى للعرض من ثلاثة ألوان أساسية هى: الأسود، والأبيض، والأحمر، لكن كانت الغلبة للون الأسود بما يتناسب والحالة النفسية الشعورية التى تسيطر على الفتيات إزاء القهر الأنثوى الذى تتعرضن له بدافع التقاليد والأعراف التى تمثل سجناً بغيضاً يقيد حريتهن.

وبخلاف قطع الديكور القليلة التى لاتزيد عن ماكينة حياكة، وستة سرائر، تناثرت بعض المفردات الشعبية، والأدوات المنزلية البسيطة، مثل: المخرطة، والطشت، والصوانى، والصاجات، والهون، والقبقاب، بوصفها رموزاً لها دلالاتها البيئية، فضلاً عن استخداماتها الصوتية التى يستعين بها المخرج فى عروضه كلها، كما أضاف إلى هذه الأدوات فى هذا العرض كلاً من: الدمى، وأدوات الزينة؛ وذلك لمدى ارتباطها بالموضوع الرئيس للعرض والذى يتعلق بالمرأة.

وقد أطلق المخرج فى مساحات التمثيل دخان البخور برائحته المميزة، واستطاع أن يشكل بوساطته – مع تأثيرات الإضاءة الخافتة – جواً سحرياً، طقوسياً، يدعم الروح الشرقية السائدة، لاسيما وقد اعتمد المخرج فى هذا العرض على الأضواء الخافتة لا الغامرة؛ لتناسب غموض عالم المرأة السرى، وليرمز عن طريقها للقهر الأنثوى، والظلم الذى تعانيه المرأة الشرقية فى مجتمعنا الذكورى الصارم. كما سلط المخرج تركيزات الضوء والبقع الضوئية على الفتاة التى تمثل الأنا وترمز للشخصية المعتدلة، وكذلك الفتيات اللاتى يرمزن للخضوع إلى التقاليد الشرقية؛ وذلك ليبلور معنى العزلة والقيود المجتمعية، غير أنه خص الرجل العارى ببؤر الضوء هو الآخر؛ ليؤكد على مدى تربص الرجل الشرقى بالمرأة، وفرض سيطرته عليها بدافع الأعراف والتقاليد الشرقية. فضلاً عن أنه استخدم جدلية الضوء والظل بتوظيفه السلويت أو خيال الظل، خالقاً مجموعة من الظلال النسائية للفتيات اللاتى يتكحلن خلف الستائر البيضاء؛ ليعبر عن انسحاق شخصية المرأة داخل المجتمع الذكورى، وغياب حريتها.

وهكذا وفق المخرج انتصار عبد الفتاح فى توظيف عنصر الضوء بشكل يخدم العرض، ويبلور رؤيته الفنية؛ إذ إن الإضاءة فى المسرح المعاصر "لم تعد مجرد وسيلة

للرؤية عبر إنارة خشبة المسرح فحسب، بل أصبحت وسيلة تعبيرية تقوم بوظائف أخرى لاتقل أهمية، مثل: التركيز، وتأكيد الحركة، وتشكيل المزاج العام".[٥٧]

نلاحظ هنا أن الإضاءة الخافتة، وتركيزات الضوء والبقع الضوئية، تحتضن الكتلة الجماعية التى تمثلها الجدة والفتيات فى العمق، كما تحتضن الفتاة المتمردة "الهو" التى تجلس فى مواجهة الفتاة المعتدلة "الأنا" والتى تتوشح بالوشاح الأحمر، كما يلتقط الضوء الرجل العارى الذى يجلس فى مواجهة الجميع لبلورة معنى التربص بالمرأة وفرض الهيمنة. كما نلاحظ توزيع المنظر الديكورى وبعض آلات الإيقاع كالطبلة داخل مساحة التمثيل.

لقد بدأ العرض مشهده الافتتاحى من خارج منطقة التمثيل، وهى بداية غير تقليدية نابعة من حداثة الرؤية الفنية وخصوصيتها؛ إذ "استطاع المخرج أن يصنع طقساً مهيباً منذ ردهة صالة العرض؛ حيث إضاءة الشموع الخافتة، والراقصة الجالسة فى زيها الشعبى ومايعتريها من غموض وأسرار؛ فتنتاب الجمهور الرغبة فى كشف المستور. بجانب الراقص النصف عارٍ الذى يجلس فى منتصف القاعة وكأنه راهب بوذى، مع عدد من الراقصين الذين يظهرون تحت هذه الإضاءة الخافتة وكأنهم مجرد رسوم تشكل لوحة قديمة ذات طابع شرقى صميم".[٥٨]

أى إننا نلاحظ قبل دخول الجمهور صالة العرض وجود فتاة تجلس القرفصاء على يمين القاعة، وتظهر خلفها وسادة عليها بعض الأدوات الخاصة بالمرأة كأقلام الكحل، وزجاجات العطر، والحناء، والأوانى وغيرها؛ وتحتضن ذلك كله إضاءة باهتة تخلق جواً كئيباً يبعث على الرهبة والسكون. وبعد أن يدخل الجمهور إلى قاعة العرض ويستقر فى مقاعده، يُستَكْمَل المشهد الافتتاحى– الذى يعادل المقدمة فى القصيد السيمفونى – فتدخل الفتاة وهى تحمل الوسادة بيديها، وتسير ببطء شديد؛ حتى تصل إلى الجدة الراوية فى عمق صالة العرض والتى نراها جالسة تدير ماكينة الحياكة بطريقة يدوية بشكل دائم ومستمر؛ تعبيراً عن التكرار والآلية التى تجعل المرأة الشرقية تدور فى فلك التقاليد والأعراف الشرقية الصارمة والحازمة التى تقيد حريتها؛ ومن ثم يرمز المخرج بماكينة الحياكة إلى دائرة الحياة أو الكون التي لابد أن تدور فى حتمية قدرية؛ وهذه هى حكمة الحياة.

كما أن الصمت الذى يغلف هذا المشهد الافتتاحى كان صمتاً مقصوداً بوصفه نتيجة طبيعية لقهر الرجل للمرأة بموجب التقاليد، بينما يجلس الرجل مواجهاً للجدة الراوية التى تمثل تاريخ قهر المرأة فى الشرق؛ للتعبير عن أنه لاجدوى من التمرد؛ فالمرأة مكبوتة ومقهورة ومنغلقة بأمر التقاليد والأعراف الشرقية، والرجل الذى يرمز إلى المجتمع الذكورى هو الحارس لهذه التقاليد الصارمة، بل حاميها، كما أنه سيد المرأة أيضاً سواء أكان الأب، أم الأخ، أم الـزوج.

وفى عمق قاعة العرض نلاحظ أن الفتيات تمارسن طقوس التزين، مابين تمشيط الشعر، وتكحيل الأعين، والنظر إلى المرآة، ومع بدء طقوس الزينة تتوقف الجدة عن تدوير ماكينة الحياكة؛ ليضفر المخرج بعض الأغانى النوبية والصعيدية، ويفسح مساحة لتحاور الأصوات والإيقاعات الموسيقية وأصوات الأدوات المنزلية الشعبية؛ ليرسخ معنى الخضوع والاستسلام المفروض على المرأة الشرقية؛ فتغنى الفتاتان الجالستان على يمين الجدة ويسارها فى البداية أغنية: (طق سنانك ياغراب، وقعت منى لمونة، خدت البت المجنونة) باللهجة النوبية الصعيدية، بينما يمسك الرجل بآلة طرق إيقاعية تتسم بقوة صوتها، وهى آلة (الجونج Gong)[٥٩]؛ فيطرق عليها؛

مما يوحى بفرض النظام الصارم على المرأة من قبل المجتمع الذكورى. وترد الفتاتان عليه بالطرق عبر استخدام (الهون)؛ لتأكيد معنى الإرغام والخضوع؛ إذ يرمز الهون إلى طقس السبوع الذى يقام عند مولد طفل جديد، ويطلب الأهل بوساطته من هذا الطفل الوليد أن يخضع، ويطيع أوامر والديه.

لكن المخرج يختتم هذا المشهد الافتتاحى بأداء تمثيلى حكائى يجمع بين أكثر من صوت كصوت الفتاتين اللتين تقومان بالروى، فضلاً عن أصوات شخصيات الحكاية المروية: صوت ولد، وصوت بنت؛ فتحكى الفتاتان حكاية تعبر عن الخوف الذى يملأ قلب المرأة: "كان فيه نجم مكتوب عليه السهر، ومملكة غير كل الممالك، ويا الشموس تصحى ويا الليالي تنام، والصحرا كانت لآخر الشوف، بنت سألت ولد: الديب بيعوى قلبى رجف، وانت ليه ما ارتعشلك حال؟!، رد الولد: مليش صحاب هنا غيرك، والبنت اللى تسأل تسهر".[٦٠] وهكذا يخضع الأداء التمثيلى منذ البداية إلى مبدأ تعددية الأصوات الذى ينتهجه المسرح الصوتى، والذى ينتمى إليه هذا العرض.

ثم يبدأ المشهد الحركى الراقص الأول؛ إذ تجلس كل من الفتاة والقرينة فى وضع تكون فيه رأسيهما ملتصقة ببعضهما بعضاً؛ للتعبير عن التواصل الفكرى بينهما، وللإيحاء بنقل أفكار الفتاة ورغباتها إلى القرينة لمحاولة تحقيقها، وتكون حركة القرينة تابعة لحركة الفتاة؛ للتأكيد على أنهما شخص واحد، وأن القرينة تقوم بتنفيذ ما تحلم به الفتاة، ثم تتنافس الفتاة والقرينة على الاستحواذ على الدمية أو العروسة التى ترمز إلى الأحلام، والتى هى رفيقة الفتاة الصغيرة؛ إذ تكمن بالفتاة غريزة الأمومة منذ نعومة أظافرها، كما تدل الدمية أيضاً على اعتبار الفتاة مجرد دمية يلعب الرجل المسيطر بها وبأقدارها؛ لذلك نسمع تنهيدات جماعية تعبر عن الضيق والأنين، وتصدر عن الفتيات بوصفهن شخصية واحدة جمعية، ثم تحصل القرينة على الدمية؛ لتلعب بها بعض الوقت، لكن تتركها بعد ذلك للفتاة، بينما تقوم هى بأداء حركات راقصة معبرة عن قهر المرأة، وترددها، وخوفها، يصاحبها غناء مجموعة الفتيات وتصفيقهن الذى يوحى بممارسة طقس العديد، وحين تتخلص الفتاة من الدمية ندرك على الفور وصولها سن البلوغ؛ فهى لم تعد طفلة كما كانت من قبل، ثم تجلس الفتاة بجوار القرينة كأنهما

ساجدتان أمام الرجل لكونه المستهدف، والمحقق لرغبتهما المكبوتة بعد وصولهما سن البلوغ من ناحية، ولكونه المنفذ للتقاليد والأعراف، والسيد المسيطر فى المجتمع الذكورى من ناحية أخرى.

وفي (المشهد الحركى الراقص الثانى) تتوسل الفتاة بخليط متداخل من الرقص، والتعبير الحركى، والتمثيل الإيمائى؛ لتستكمل التعبير عن تحولها من طور الطفولة إلى طور الشباب والبلوغ؛ إذ تشعر بجسدها الذى تبدل ونما بعد بلوغها؛ فتتحسس هذا الجسد النافر باشتياق وولع بموجب شعورها بشهوة، ورغبة عارمة فى إشباع هذه الشهوة، ولكنها ما زالت مقيدة ومسجونة داخل سجن التقاليد والأعراف الشرقية، ولاتجد حلاً للخلاص مما أصابها من شيطان الرغبة الجامحة سوى القيام بطقس(الزار)[٦١] الذي سيخلصها من هذا الشيطان وفقاً لمعتقداتنا الشعبية؛ إذ إن الإيقاع وتمايل المؤدية فى طقس الزار يؤديان إلى نوع من التفريغ النفسى، أو التطهير النفسى عبر هذا الأداء الحركي الإيقاعى[٦٢]، وتدير هذا الزار شيخة الزار التى تُسمى الكُودية، والتى نراها فى العرض فتاة سمراء نوبية أو سودانية تقوم بالرقص الشعبى الطقوسى حول القرينة، ثم تنتقل لترقص حول الفتاة بالطريقة ذاتها فى محاولة لإخراج شيطان الرغبة الجامحة من داخل هذه الفتاة.

وفى (المشهد الحركى الراقص الثالث) تقوم الفتيات الجالسات فوق الأسرة الموجودة فى المستوى الثانى والثالث بالتصفيق على أكفهن والطرق على ركبهن بشكل إيقاعى، مع قيام القرينة بأداء رقصة معبرة عن الرغبات والشهوات والأهواء الجامحة والتحرر من التقاليد الصارمة؛ إذ ترقص بانطلاق وحرية ورشاقة، بينما يقوم الرجل الذى يرمز للتقاليد وللمجتمع الذكورى بأداء رقصات فرعونية– وهو جالس على أرضية خشبة المسرح (المستوى صفر) – تعبر عن محاولة فرض الصرامة والإرغام، كما تقوم الكودية بممارسة طقس الزار برقصاته الشعبية الطقوسية المميزة؛ لإخراج شيطان الرغبة والشهوة (الهو) من جسد الفتاة (الأنا). ويُختتم هذا المشهد بأن يجلس الرجل القرفصاء فى مواجهة مجموعة الفتيات والجدة واللاتى يشكلن كتلة جماعية أمام فرد واحد،

ولكن هذا الرجل الفرد هو الذى يحرك الجموع، ويسيطر عليهم كأنهم قطيع من الماشية؛ مما يعبر عن مدى نجاح الرجل فى فرض الهيمنة والانتصار للتقاليد الشرقية الصارمة.

وفى (المشهد الحركى الراقص الرابع) تمارس القرينة طقس الزار، بينما يرقص الرجل رقصته الفرعونية من وضع الجلوس فى حركة دائرية؛ لذلك تتقدم الكودية نحوه لتعانقه وتتحسس جسده؛ للإيحاء بأنها تطلب منه التوقف عن إثارة رغبة الفتاة؛ فعبر طقس الزار داخل هذا المشهد تستكمل الكودية حض الشيطان على الخروج من جسد الفتاة التي يتلبسها، كما يتخلل المشهد صوت الغناء النوبى، مع سماع أصوات تنهدات نسائية تصدر عن الفتيات؛ لتعبر عن الأنين، ثم يحدث توقف وثبات للصورة المسرحية فتبدو وكأنها أشبه بتابلوه؛ ويهدف المخرج من وراء ثبات الحركة أو الصورة إلى تركيز انتباه الجمهور على عذابات المرأة الشرقية وأنينها؛ ليثير تفكيره فى شأنها، وتعاطفه مع وضعها.

نرى الرجل يرقص من وضع الجلوس رقصته الفرعونية فى حركة دائرية داخل بقعة ضوء، كما نرى الكودية تتأهب للتقدم نحوه؛ كى تطلب منه أن يكف عن إثارة رغبة الفتاة.

وفى (المشهد الحركى الراقص الخامس) تتحاور أصوات الأدوات المنزلية وإيقاعاتها المختلفة لترسم مشهداً صوتياً معبراً قادراً على إفراز الكثير من الدلالات من دون أى حوار منطوق؛ إنه تعبير بليغ بلغة الأصوات والإيقاعات والحركات؛ إذ تبدأ الفتاتان الجالستان على يمين الجدة ويسارها بخرط الملوخية باستخدام (المخرطة) فوق صينية معدنية فى حركات نمطية تتسم بالعنف والآلية؛ الأمر الذى يجعل هذه الحركات تشبه الطقس التحذيرى الذى ينذر بالخطر؛ وكأنه تحذير صريح لما سيؤول إليه المصير المحتوم للفتاة إذا لم تستجب للتقاليد المقيدة لحريتها فى المجتمع الصعيدى والشرقى.

كذلك تبدأ الفتيات القابعات فوق الأسرة بالطرق وإصدار أصوات إيقاعية قوية رنانة لها صدى مدوى عن طريق استخدام (الهون) مرة ثانية؛ للتعبير الرمزى عن (طقس السبوع)؛ ومن ثم يأتى هذا الطرق التحذيرى بمثابة تذكير الفتاة بضرورة الاستسلام، بل حتمية تنفيذ الاتفاق الضمنى الذى عُقد معها عند مولدها وألزمها بضرورة الخضوع والانصياع. كما أن الهون يشير إلى أداة من أدوات الطبخ؛ مما يرمز أيضاً لكون المرأة مجرد جارية لدى الرجل.

ويوظف المخرج دقات الدف أيضاً – والتى تسود فى هذا المشهد – لتأكيد حدة الصراع، وخلق مزيد من التوتر؛ الأمر الذى يدفع الفتاة إلى خلع الوشاح الأحمر الذى يغطى رأسها وجسدها بوصفه رمزاً للشهوة المحرمة ويجب إخفاءه، على الرغم من رغبتها فى التحرر من القيود والتقاليد. وسرعان ما تأتي القرينة بـ (طشت) بوصفه وسيلة الاستحمام والتطهر من الآثام والرغبات، ثم يتبادلان رفض هذا الطشت وركله، لكن فى نهاية المشهد ترقص الفتاة فوق الطشت المقلوب؛ تعبيراً عن أن القيد المفروض ما زال قائماً، وهو ما يتضح فى تشابك أيدى الفتاة من أمامها ومن خلف ظهرها فى حركات راقصة تؤكد معنى القيود التى تكبلها مادياً ومعنوياً، ويحدث الشئ نفسه للقرينة؛ للتعبير عن أنها فشلت فى تحقيق الحرية للفتاة من أسر التقاليد الموروثة الصارمة.

وفى (المشهد الحركى الراقص السادس) يوظف المخرج آلة (المثلث Triangle)(٦٣) بوصفها آلة إيقاع تصدر أصواتاً أقل فى قوتها من صوت آلة (الجونج)؛ فتوحى بالضعف والخضوع؛ لذا تستخدمها الفتيات الجالسات فوق الأسرة فى لوحة التزين داخل غرف النوم؛ بما يتناسب وروح الدلال الأنثوى التى تطغى على المشهد؛ إذ تُسقِط الفتيات ثلاث ستائر بيضاء اللون أمام غرفهن، ثم نسمع مؤاثرات صوتية لصوت زقزقة العصافير؛ للتعبير عن وقت الصباح، حينئذ تبدأ الفتيات فى القيام بطقس التزين، وهنا يلجأ المخرج إلى إحدى تقنيات "السينمسرح"؛ إذ يوظيف خيال الظل أو السلويت باستخدام الستائر البيضاء التى تتحول إلى شاشات عرض تعكس ظل الفتيات فى مخادعهن وهن يقومن بأعمال خاصة بعالم المرأة السرى كتمشيط شعر الرأس، وإزالة شعر الجسد باستخدام الطريقة القديمة التقليدية، وتهذيب الحواجب بالملقاط، والاستحمام.

ثم نسمع صوت آلة القانون الشرقية الناعم؛ مما يعبر عن انتعاش الفتيات فى أثناء قيامهن بالتزين، وفى أثناء ذلك ترقص القرينة مزيجاً من الرقص الشرقى العذب، والرقص المعاصر، فضلاً عن رقص الباليه الكلاسيكى عبر أداء الجملة الحركية الراقصة (بودى بوريه) وهى عبارة عن حركة دائرية؛ وهذا المزيج كله من الرقص المتنوع إنما يعبر عن رقة المرأة، وأنوثتها.

وعقب انتهاء طقس التزين وإزاحة ملاءات السلويت أو إسقاطها ترقص الفتاة والقرينة معاً على أرضية القاعة (المستوى صفر)؛ للتعبير عن حالة القيد والتقاليد المفروضة على الفتاة من ناحية، ولتصوير نتيجة عدم الانصياع لهذه التقاليد والأعراف والاستسلام للشهوة والرغبة من ناحية أخرى، والذى تكون نتيجته عقاب الفتاة المخطئة عن طريق قتلها؛ بسبب جنوحها.

وفى (المشهد الحركى الراقص السابع والأخير) يتردد الغناء الصوفى وأغانى الذكر وعباراتها الشهيرة التى ترد فى العادة فى حلقات الذكر، كترديد كلمة (الله) على لسان الفتيات بمصاحبة أدائهن البدنى الذى يميل يميناً ويساراً على إيقاع الحضرة؛

للتعبير عن استخدام سلاح الدين فى محاولة لكبح جماح رغبات المرأة عبر إخضاعها للقضاء والقدر، والقيم الدينية؛ بهدف إجبارها على ضرورة الاستسلام للتقاليد الصارمة التى يمثلها الرجل.

ثم تقوم الفتاة بممارسة طقس التطهر الدينى عن طريق الوضوء، حينئذ تتردد أغنية (يا ليلى جولى لأبوكى يحجبك فى الدار) – وبالطبع – ليلى هنا تُعد رمزاً للمرأة العربية والشرقية التى يجب حجبها داخل الدار عندما تكبر. كما يتردد موشح (يا غصن نقا مكللاً بالذهب.. فالعصمة لا تكون إلا لنبى) والذى يعبر عن أن كل إنسان خطاء بالضرورة، وغير معصوم من الخطأ مثل الأنبياء.

كذلك ترقص الكودية بالوشاح الأبيض؛ تعبيراً عن الاستسلام والالتزام بالتقاليد، كما ترقص القرينة على وقع صوت الدفوف، بينما تمارس الفتاة طقس التطهر والاستحمام، فى حين يستمر الرجل في أداء رقصاته الفرعونية، ثم تمسك الفتاة بالدمية مرة أخرى؛ مما يكشف عن مدى رغبتها فى العودة إلى طور الطفولة؛ بسبب عدم تحقيق أحلامها، وعدم إشباع رغباتها وشهواتها، وعدم تحررها عند بلوغها؛ فالكودية حققت طلب الرجل فى طرد شيطان الرغبة والشهوة لدى الفتاة؛ إذ تجلس الكودية أمام الرجل صامتة خاضعة، وتجلب الفتاة مخدة الكحل إلى الجدة التى تتكحل به؛ لتؤكد على استمرارية هذه القيود، ثم تموت الجدة فتقوم الفتاة بتدوير عجلة ماكينة الحياكة من بعدها؛ لتكمل مسيرتها.

وينتهى العرض حين تمسك الفتيات الجالسات فوق الأسرَّة فى المستويين الثانى والثالث بالدمى؛ تعبيراً عن اختيارهن العودة والارتداد والنكوص إلى طور الطفولة؛ هرباً وعجزاً عن مواجهة قوى القهر؛ بسبب الكبت والإحباط الملازم لهن.

وبتأمل ملامح الحركة وخطوطها عبر هذه المشاهد السبع نلاحظ أنها تمتاز بالتنوع والتعدد؛ إذ تعددت الخطوط الحركية وتنوعت مابين الخطوط الأفقية التي توحى بالخضوع والضيق واليأس من التقاليد، وقد تمثلت هذه الخطوط فى الفتيات والجدة الجالسات. والخطوط الرأسية التي تدل على الطموح والأمل فى تحقيق التحرر

والرغبات، وقد تمثلت هذه الخطوط فى الرقصات وأوضاع الوقوف. والخطوط المستقيمة التى تدل على الصرامة التى تُفْرَض بها التقاليد على المرأة، وتتضح هذه الخطوط فى استقامة ظهور الفتيات. فضلاً عن استخدام الكتلة التى تمثلت فى مجموعة الفتيات فى مقابل الرجل الفرد الذى يتحكم فيهن جميعا.

كذلك تعددت الحركة ما بين حركات إيقاعية آلية تعبر عن سيطرة التقاليد وهيمنتها على المرأة الشرقية والتى تحولت بموجبها إلى شبه آلة. وحركات طقسية يمثلها العمل على ماكينة الحياكة، وخرط الملوخية، والاستحمام بالطشت، والتزين بوضع الكحل فى العينين، أو تهذيب الحواجب، أو إزالة شعر الجسد لدى الفتاة، وطقس الوضوء للتطهر، وطقس الزار لإخراج شيطان الرغبة والشهوة من جسد الفتاة والذى قامت به الكودية.

وحركات الرقص الفرعونى – من وضع الجلوس – تعبيراً عن تسيد الإنسان المصرى وسطوته وصرامته؛ ذلك الذي يرجع بأصوله إلى المصريين القدماء والفراعنة، وقد قدم الراقص الفرعونى أربعة مقامات حركية: مقام الكاتب الفرعونى الجالس، ثم مقام (الكا) الذى يمثل الروح، ثم مقام (البا) رمز الجسد، ثم قام بتشكيل (مفتاح الحياة) بجسده، وقد أدى هذه المقامات من وضع الجلوس، معبراً عن جسد الرجل عامة.(٦٤)

فضلاً عن حركات الرقص الحديث، والرقص المعاصر، والرقص الشرقى، والباليه الكلاسيكى الذى تراوح بين الحركات الدائبة الطويلة التى تعبر عن الرغبة فى التحرر، ورفض التقاليد، ورقة الأنوثة. والحركات المقتصدة القصيرة التى عبرت عن الاضطراب والتوتر. كما وُجِدَت أوضاع حركية مختلفة من وضع الجلوس كجلوس الجدة أمام ماكينة الحياكة، والرجل الذى يجلس القرفصاء، والفتيات اللاتى تجلسن فوق الأسرَّة وتعبرن عن معنى الرضوخ، والضيق، والإحباط، واليأس.

ويسجل الباحث أن كل مشهد حركى راقص من المشاهد السابقة يعقبه مونولوج فردى تلقيه الجدة الراوية التى تدير ماكينة الحياكة؛ لتعلق بوساطته على حدث مضى، أو تمهد إلى حدث تالٍ، ومن الملاحظ أن هذه المونولوجات الفردية تُكمل بعضها

بعضاً؛ إذ تتمحور حول فكرة واحدة تتعلق برغبات الفتاة الشرقية وشهواتها عند وصولها إلى سن البلوغ، وما يُفْرَض عليها من قيود مجتمعية تكبلها، وما ينتابها من أشواق وأحلام ومخاوف؛ ومن ثم تُعد هذه المونولوجات بمثابة منولوج واحد فردى طويل يتوزع بين المشاهد الحركية؛ ليربط بينها جميعاً فى نسيج درامى موحد.

واتساقاً مع مبدأ تعددية الأصوات فى المسرح الصوتى – لا فرديتها – يتقاطع مع هذه المونولوجات الفردية ديالوج حوارى وحيد يظهر للمرة الأولى عقب المشهد الحركى الراقص الرابع، ويدور بين الجدة والفتاة؛ فتعبر الفتاة بوساطته عن حيرتها؛ إذ إنها حرة وأسيرة فى الوقت ذاته؛ ومن ثم تتمزق بين النقيضين. بينما تعبر الجدة بوساطته – وفى صوت قدرى حكيم – عن جدوى الأَسْر عامة؛ لتؤكد على أن الأَسْر هو حكمة الصياد فى الصحارى، ويكون للصيد الجميل فقط؛ ومن ثم ماتقوله الجدة يُعد بمثابة إسقاط ينسحب على وضع المرأة الشرقية، وكأن الجدة تشبه وضع المرأة فى المجتمعات الشرقية بصيد وقع تحت أَسْر الرجل للضرورة.

ويتضافر مع هذه الحكمة القدرية انعكاس صورة ظل الفتاة على أرضية القاعة؛ تعبيراً عن انسحاق شخصيتها، وضعفها أمام صرامة الرجل، وأمام هيمنة التقاليد المفروضة عليها، وأمام حكمة الجدة التى تمثل القدر الجاثم على أنفاسها.

<u>فى الختام توصل البحث إلى مجموعة من النتائج نُجملها فيما يأتى:</u>

- أوضح البحث أن المسرح الصوتي هو المسرح الذي تقوده الموسيقى، إذ يشتمل على موسيقى، ولغة، وأعمال صوتية وحركية، في بنية فنية مركبة لا يمكن انفصالها، وقد ظهر في الغرب في ستينيات القرن العشرين، بينما ظهر في مصر في أواخر الثمانينات من القرن ذاته على يد المخرج انتصار عبد الفتاح.
- يحتل الصوت في العروض المسرحية للمخرج انتصار عبد الفتاح مرتبة الصدارة اتساقاً مع منهجه في المسرح الصوتي، وقد استلهم مبدأ "التعددية الصوتية في الموسيقى" ثم قام بتوظيفه داخل المسرح، وكانت تقنية اللعب بالأصوات وتنويعاتها المختلفة من أبرز تقنيات المسرح الصوتي لديه.

- قام بتطوير هذه التقنية حتى توصل إلى البوليفونية التي ترتكز على الهارموني داخل التعددية، ولم يقصر البوليفونية على المجال الصوتي فحسب، بل جعلها تمتد لتشمل المجال البصري أيضاً؛ ومن ثم اشتملت على المستويات السمعية والبصرية، والدائية، لكن من منظور صوتي.
- وظف هذه التقنية عبر أساليب مسرحية ما بعد حداثية، اعتمد فيها على دمج اللغة الصوتية واللغة الحركية في بنية مركبة تأتي بوصفها تجسيداً للتجربة الإنسانية على خشبة المسرح، وكذلك عبر استنطاق العناصر الفنية البصرية الأخرى بوعي؛ كي يوسع من نطاق التجربة الإنسانية لتشمل ما هو مرئي وملموس، وما هو غير مرئي داخل النفس الإنسانية.
- اعتمد في توظيف هذه التقنيات على مبدأ تجاور الفنون والأنواع الفنية المتعددة: كالتمثيل، والإلقاء، والحكي، والعزف الموسيقي، والغناء، والرقص، والإيماءات– في عرض مسرحي واحد– مستفيداً من مبدأ التناقض، والتنافر، والتعارض، ومزج الأساليب والوسائط المختلفة، وكلها من ملامح فنون ما بعد الحداثة.
- تمثلت أبرز خصائص تجربة المسرح الصوتي لديه في جعل الصوت بشكله غير التقليدي والجسد بطاقاته الانفعالية والحركية ركيزتين أساسيتين، كما كانت الخاصية الرئيسية في تجاربه هي اعتماده على الصوت والصمت بمعناهما الواسع، وبوصفهما حركة في الأساس أمكن اختزالها في شفرة صوتية.
- اتسمت هذه العروض باعتمادها على الموسيقى الحية؛ من عزف، وغناء، ومؤثرات صوتية، فضلاً عن خلق حوار صوتي متعدد عبر الآلات الإيقاعية، أو الأصوات البشرية، أو المؤثرات الصوتية الحركية كالتصفيق، وحركة الكف والأرجل؛ وهو ما اتضح في عرض (مخدة الكحل).
- كما اتسمت بتعدد أساليب الأداء الحركى، والجمع بين القديم والجديد – اتساقاً مع مبدأ التعددية – وذلك عن طريق استخدام رقصات من التراث الشعبى المصرى، والحركات التعبيرية والإيمائية من الباليه الكلاسيكى، والرقص الحديث، والبانتومايم، فضلاً عن حركات الرقص الفرعونى المنقوشة على جدران المعابد الفرعونية القديمة، كما حدث فى عرض (مخدة الكحل).

- كذلك تمتاز بعدم اشتمالها على عناصر سينوجرافية مبهرة، بل بسيطة إلى درجة التلاشى فى أغلب العروض؛ إذ كانت تتقلص وحدات الديكور أو تنعدم، وتُستخدم موتيفات موحية، وملابس موحدة للممثلين جميعهم، وتلعب الإضاءة دوراً مهماً فى تشكيل الفضاء المسرحى، وهذا مابرز بوضوح فى عرض (مخدة الكحل).

- ترفض هذه النوعية من العروض ظاهرة النجومية أو البطولة المطلقة، وتتمسك بمبدأ العمل الجماعى الشمولى عبر إمكانات الممثل الشامل الذى يستطيع القيام بمهام الرقص، والغناء، والعزف الموسيقى جنباً إلى جنب مع التمثيل، وهذا ماتوافر فى عرض (مخدة الكحل).

- إن شخصياتها الدرامية أكثر عمومية؛ لتمثل الإنسان فى كل زمان ومكان؛ تعبيراً عن حالة إنسانية، فضلاً عن الاعتماد على تكثيف اللحظة، والاقتصاد الشديد فى لغة الحوار، واستخدام الإشارة والإيماءة ولغة الجسد فى الأداء والحركة، كما حدث فى عرض (مخدة الكحل).

- تمتاز بتمردها على خشبة المسرح التقليدية؛ إذ تتوجه نحو الفضاءات الجديدة غير المعتادة عبر "مسرحة المكان" مثل: قصر الأمير طاز، أو قبة الغورى، أو عبر القاعات الصغيرة مثلما حدث فى عرض (مخدة الكحل) الذى قُدِّم بقاعة صلاح عبد الصبور؛ ومن ثم تذوب الفواصل بين الممثلين والجمهور ليصبحوا داخل وحدة مكانية واحدة.

- وأخيراً تتسم هذه العروض بتأكيدها على سمات الشخصية المصرية بوصفها شخصية متفردة؛ وذلك عن طريق توظيف الموروث الثقافى الشعبى المصرى القديم، واستلهام التراث الغنائى المرتبط بالبيئة المصرية الأصيلة، كأغانٍ من تراث النوبة والواحات والفيوم وغيرها، فضلاً عن التركيز على الإكسسوارات المصرية الصميمة كالمكحلة، والحلى، والخلخال، والقبقاب، وقد توافرت هذه الملامح فى عرض (مخدة الكحل).

هوامش البحث

(١) يُقصد بالبوليفونية التعدد اللحنى أو تعدد الخطوط اللحنية عن طريق تكثيف الألحان بإضافة لحن مختلف أو أكثر إلى لحن أصلى فى مسار أفقى، بحيث تتداخل هذه الألحان المختلفة فى نسيج متشابك، وتُؤدَى جميعها فى لحظة واحدة، ونسمعها فى آنٍ واحد، وتنتهى فى مجموعها إلى توافق مقبول. وتعتمد البوليفونية على إبراز التباين بين هذه الخطوط اللحنية المختلفة، وهو مايطلق عليه الأسلوب الكنترابنطى، وقد لجأ المؤلفون الموسيقيون إلى هذا الأسلوب حتى بداية القرن السابع عشر الميلادى قبل أن يصل علم الهارمونى لما وصل إليه من تقدم.

- Dictionary Of Music, Cairo, Academy of Arabic Language, Computer Center, 2000, P.119.

- وانظر، صالح عبدون: الثقافة الموسيقية، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٢، ص١٠٣.

- وانظر، محمد كمال إسماعيل: التحليل والتوزيع الأوركسترالى، سلسلة الفنون، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥، ص٧٣.

(٢) يُقصد بالهارمونى تعدد الأصوات وتآلفها، كما يعنى التوافق النغمى؛ أى فن مزج النغمات؛ إذ يتكون الهارمونى من صوتين مختلفين أو أكثر – سواء أصوات موسيقية أو أصوات بشرية – وتصاحب هذه الأصوات نغمات اللحن الأصلى فى مسار رأسى بحيث نسمع هذه النغمات جميعها فى وقت واحد، وتتوافق هذه الأصوات فى تآلفات وتراكيب هارمونية.

- Dictionary Of Music, Ibid, P.69.

- وانظر، أشرف عبد الرحمن: مدخل إلى نقد الموسيقى العربية، سلسلة عالم الموسيقى (٢)، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٥، ص١١٠.

- وانظر، عزيز الشوان: الموسيقى تعبير نغمى ومنطق، سلسلة الفنون، مكتبة الأسرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥، ص٢١.

(*) تقدم زكى طليمات باقتراح لإنشاء معهد الفنون المسرحية فى ١٩٣١م، وبعد موسم دراسى واحد ألغته وزارة المعارف تحت ضغوط من المتشدقين بالأخلاق، لكنه يعود مرة أخرى فى عام ١٩٤٤م باسم (المعهد العالى للتمثيل العربى)، ثم أُعيد تنظيمه فى عام ١٩٥٢م ليصبح مركزاً ضخماً لدراسة الفنون المسرحية، ومنذ عودته فى الأربعينيات قد استمر فى إرسال بعثات إلى الخارج لدراسة فن الديكور، والتمثيل، والإخراج المسرحى، فى فرنسا، وألمانيا، وإيطاليا، وإنجلترا، والمجر، وغيرها.

- أشرف حسن زكى: دور المخرج فى تأسيس حركة التجريب فى المسرح المصرى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣، ص٩١، ٩٢، ٩٤.

(٣) المرجع نفسه، ص٩١، ١٢١، ١٣٣.

(٤) محمود أبو دومة: تحولات المشهد المسرحى– الممثل والمخرج، القاهرة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥، ص ص ١٨٤–١٨٥.

(٥) حديث أجراه الباحث مع المخرج انتصار عبد الفتاح، القاهرة، يوليو ٢٠٢١.

(٦) المعجم الوجيز، طبعة خاصة بوزارة التربية والتعليم، القاهرة، مجمع اللغة العربية،١٩٩١، ص٣٧٣.

(٧) إيريك سالزمان، وتوماس ديسى: المسرح الموسيقى الجديد – رؤية الصوت وسماع الجسد، ترجمة: محمود كامل، القاهرة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى (٢٢)، ٢٠١٠، ص٢٥٦.

(٨) عبد الوارث عسر: فن الإلقاء، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢، ص٩٨.

(٩) عثمان محمد على: فن صناعة الكلام، القاهرة، نقابة المهن التمثيلية، ٢٠١٣، ص٣١.

– وانظر، عبد الحميد حسين سليم: فن الإلقاء، القاهرة، وزارة التربية والتعليم، ب ت، ص٨٤.

(١٠) نجاة على: فن الإلقاء بين النظرية والتطبيق، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩٦، ص٧٨.

(١١) محمد مصطفى رضوان : نظرات فى اللغة، ليبيا، جامعة قاريونس، ت، ص ص١٥٠–١٥٢.

– وانظر، أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوى، القاهرة، عالم الكتب، ١٩٩١، ص ص٤٠١–٤٠٣.

(١٢) جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحى، سلسلة المسرح (١٣)، القاهرة، دار هلا للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠، ص٢١٤.

(١٣) إيريك سالزمان، وتوماس ديسى: المسرح الموسيقى الجديد – رؤية الصوت وسماع الجسد، مرجع سبق ذكره، ص ص١٦–١٧.

(١٤) مارى إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحى– مفاهيم ومصطلحات، المسرح وفنون العرض، ط (٢)، بيروت، مكتبة لبنان، ٢٠٠٦، ص ٤٦١.

– وانظر، رضا غالب: المشهد العربى التجريبى، مجلة آفاق المسرح، ع(١٨)، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠١، ص١٠١–١٠٢.

(١٥) انظر، انتصار عبد الفتاح: "مسرح العربة الشعبية"، مجلة المسرح، ع(١)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، يناير/ فبراير/ مارس ١٩٨٧، ص ص٦٧-٦٩.

- وانظر، محمد منير: "عربة غبن"، الأراجوز المصرى والعرائس التقليدية- شهادات وتجارب، القاهرة، المركز القومى لثقافة الطفل، ٢٠١٩، ص ص٣١-٣٣.

(١٦) انظر، انتصار عبد الفتاح: "مسرح الآلات الشعبية"، مجلة المسرح، ع(٣)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، يوليو/ أغسطس/ سبتمبر ١٩٨٧، ص ص٥١-٥٤.

(١٧) ناهد عز العرب: "الدربُكة.. قراءة فى الرمز"، النشرة اليومية لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى (١)، القاهرة، وزارة الثقافة، ١٩٨٨، ص١١.

(١٨) انتصار عبد الفتاح: "تقنية الممثل المصرى العربى بين واقعية المنهج وتفجير الطاقة الإبداعية"، مجلة فصول، مج(١٤)، ع(١)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥، ص٢٢٠.

(١٩) شهر زاد قاسم حسن: دراسات فى الموسيقى العربية، القاهرة، المؤسسة المصرية للدراسات والنشر، ب ت، ص٥٨.

(٢٠) انتصار عبد الفتاح: "تقنية الممثل المصرى العربى بين واقعية المنهج وتفجير الطاقة الإبداعية"، مصدر سبق ذكره، ص ص٢٢٠-٢٢١.

(٢١) نادية البنهاوى: رحلتى مع المسرح التجريبى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣، ص٧٧.

- وانظر، خلود الخطيب: "حوار مع المخرج انتصار عبد الفتاح"، مجلة المسرح، ع(١٠٨/١٠٩)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧، ص ص٤١-٤٣.

(٢٢) محمد حامد السلامونى: "الدربُكة والعودة إلى المسرح"، مجلة المسرح، ع(٤)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧، ص ص٩٩-١٠١.

(٢٣) رانيا يحيى: المسرح البوليفونى - فنون ما بعد الحداثة، سلسلة الإبداع المسرحى، ع(٤٦)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٢١، ص ص٨٢-٨٣.

(٢٤) جمال عمر: "رموز التجريب فى جيل الوسط (المخرج د. انتصار عبد الفتاح)"، مجلة المسرح، ع(١٦٧/ ١٦٨/١٦٩)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر ٢٠٠٢، ص١٢٩.

(٢٥) رانيا يحيى: المسرح البوليفونى - فنون ما بعد الحداثة، مرجع سبق ذكره، ص ص١٦٣-١٦٥.

(٢٦) حسام عطا: الاتجاهات التجريبية فى المسرح المصرى خلال الفترة من ١٩٨٨-١٩٩٩، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٤، ص١٤٤.

(٢٧) رانيا يحيى: المسرح البوليفونى – فنون ما بعد الحداثة، مرجع سبق ذكره، ص١٠١، ١٠٢، ١١٤، ١١٥.

(٢٨) المرجع نفسه، ص١٥٢، ١٥٨، ١٥٩.

(٢٩) حديث أجراه الباحث مع المخرج انتصار عبد الفتاح، سبق ذكره.

(٣٠) الحديث نفسه.

(٣١) الحديث نفسه.

(٣٢) انظر، انتصار عبد الفتاح: "تقنية الممثل المصرى – مبادئ الصوت والتنفس"، مجلة المسرح، ع(٢٠)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، يوليو ١٩٩٠، ص ص٤٨-٥٢.

(٣٣) انظر، ـــــــــــ : "تقنية الممثل المصرى – استلهام التعبير الحركى عند القدماء المصريين"، مجلة المسرح،ع(٢٢/٢١)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، أغسطس/ سبتمبر ١٩٩٠، ص ص٣٤-٣٧.

(٣٤) انظر، ـــــــــــ : "تقنية الممثل المصرى العربى بين واقعية المنهج وتفجير الطاقة الإبداعية"، دورية سبق ذكرها، ص ص٢٠٩- ٢٢٠.

(٣٥) المتتالية الموسيقية هى مؤَلَّف موسيقى يتكون من عدد من المقطوعات التى تُعزَف الواحدة تلو الأخرى؛ أى عبارة عن مقطوعة موسيقية آلية طويلة تعزفها آلة واحدة من آلات الأوركسترا، أو أكثر من آلة، أو آلات الأوركسترا جميعها، وتتألف من مجموعة وحدات متتابعة تُكوِّن فى مجموعها وحدة كبيرة، ويكتبها المؤلف الموسيقى فى وحدات صغيرة منفصلة لكن يتحتم فيها عزف مجموعة الوحدات بالتتابع؛ حتى تعطى تأثيرها الكامل.

- صالح عبدون: الثقافة الموسيقية، مرجع سبق ذكره، ص١١٨.
- وانظر، زين نصار: آفاق الموسيقا، سلسلة آفاق الفنون (١)، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٩، ص٦٩.

(٣٦) ترجع كلمة سيمفونية إلى القرن السابع عشر الميلادى فى إيطاليا حين استُخدِمت للدلالة على المقطوعات الموسيقية التى تُعزَف بوصفها مقدمات لباكورة المؤلفات الغنائية الأوبرالية، مثل: أوبرا (أوريديتشى) التى قُدِّمت فى حوالى عام ١٦٠٠م. والسيمفونية عبارة عن مؤَلَّف موسيقى تعزفه الأوركسترا، ويتكون عادة من أربعة أجزاء متتابعة تسمى (حركات)، وقد استقر شكلها بهذا التكوين حوالى عام ١٧٦٠م، لكنها

نضجت وأخذت شكلها المعروف حالياً على يد المؤلف الموسيقى النمساوى فرانز جوزيف هايدن Franz Joseph Haydn (١٧٣٢-١٨٠٩م) الذى كتب مايزيد عن مائة سيمفونية؛ فأُطلق عليه لقب (أبو السيمفونية).

- هالة محجوب: جماليات فن الموسيقى عبر العصور، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠٧، ص٢١٧.
- وانظر، زين نصار: عالم الموسيقى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص ص٦٦-٦٧.

(٣٧) رانيا يحيى: المسرح البوليفونى – فنون ما بعد الحداثة، مرجع سبق ذكره، ص ص٩٠-٩١.

(٣٨) محمد حامد السلامونى: "الدربكة والعودة إلى المسرح"، دورية سبق ذكرها، ص ص٩٩-١٠١.

(٣٩) الكونشيرتو كلمة إيطالية ومعناها يتصارع أو يتبارى، ويُقصد بها المؤَلَّف الموسيقى الذى تتحاور بوساطته آلة واحدة، أو آلتان، أو ثلاث آلات مع آلات الأوركسترا الأخرى؛ فيبدو أشبه بالحوار الموسيقى، وفى الغالب يُكتب الكونشيرتو فى ثلاث حركات: (الحركة الأولى) موسيقى سريعة، (الحركة الثانية) موسيقى بطيئة، و(الحركة الثالثة) موسيقى سريعة.

- Dictionary Of Music, Ibid, P.29-30.

- وانظر، محمد كمال إسماعيل: التحليل والتوزيع الأوركسترالى، مرجع سبق ذكره، ص٨٤، ٨٥، ١١٠، ١١١.

(٤٠) عبد الغنى داود: "سوناتا مصرية أم أوروبية"، مجلة المسرح، ع(٨٤)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥، ص٣٥.

(٤١) حسام عطا: الاتجاهات التجريبية فى المسرح المصرى خلال الفترة من ١٩٨٨-١٩٩٩، مرجع سبق ذكره، ص١٤٧.

(٤٢) حديث أجراه الباحث مع المخرج انتصار عبد الفتاح، سبق ذكره.

(٤٣) انظر، الأسطوانة المدمجة للعرض المسرحى (سيمفونية لير)، إخراج: انتصار عبد الفتاح، القاهرة، فرقة المسرح الصوتى، ١٩٩٦.

(٤٤) رانيا يحيى: المسرح البوليفونى- فنون مابعد الحداثة، مرجع سبق ذكره، ص١٣٢، ١٣٧.

(٤٥) انظر، الأسطوانة المدمجة للعرض المسرحى (مرثية العمر الجميل)، إخراج: انتصار عبد الفتاح، القاهرة، قاعة إخناتون بمجمع الفنون، فرقة المسرح الصوتى، ٢٠٠٣.

(٤٦) انظر، الأسطوانة المدمجة للعرض المسرحى (الخروج إلى النهار)، إخراج: انتصار عبد الفتاح، القاهرة، قصر الأمير طاز، فرقة المسرح الصوتى، ٢٠٠٦.

(٤٧) انظر، الأسطوانة المدمجة للعرض المسرحى (أطياف المولوية)، إخراج: انتصار عبد الفتاح، القاهرة، قصر قبة الغورى، فرقة المسرح الصوتى، ٢٠٠٩.

(٤٨) انظر، الأسطوانة المدمجة للعرض المسرحى (طقوس السمو)، إخراج: انتصار عبد الفتاح، القاهرة، قصر قبة الغورى، فرقة المسرح الصوتى، ٢٠١١.

(٤٩) انظر، الأسطوانة المدمجة للعرض المسرحى(مخدة الكحل)، إخراج: انتصار عبد الفتاح، القاهرة، قاعة صلاح عبد الصبور بمسرح الطليعة، فرقة المسرح الصوتى، ١٩٩٨.

(٥٠) إبراهيم الحسينى: "مخدة الكحل"، مجلة المسرح، ع(١١٩/ ١٢٠)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، أكتوبر/ نوفمبر ١٩٩٨، ص ص٢٠-٢١.

(٥١) بامفلت العرض المسرحى (مخدة الكحل)، إخراج: انتصار عبد الفتاح، القاهرة، قاعة صلاح عبد الصبور بمسرح الطليعة، فرقة المسرح الصوتى، ١٩٩٨.

(٥٢) يُستعمل مصطلح المونولوج بمعانٍ عدة، غير أن المعنى الأساسى له هو الحديث المنفرد الذى يقوم به شخص واحد فى وجود أو غياب مستمعين؛ أى إنه تكوين كلامى فردى الروح، يُلقى أو يُكتب؛ وبهذا فهو يمثل كلام متحدث واحد.

- أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما والشعر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧، ص٢٣.
- وانظر، إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٤، ص٢٧١.

(53) Jon Whitmore: Directing postmodern theater , U.S.A., University of Michigan Press, 2005, P.115.

(٥٤) مها فاروق عبد الرحمن: أزياء الاستعراض فى السينما المصرية، سلسلة آفاق السينما(٢٣)، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٢، ص١٠٨.

(٥٥) المرجع نفسه، ص١٠٨.

(٥٦) يُعد اللون الأحمر من أبرز الألوان الساخنة؛ إذ يعبر عن النار، والدم، ويوحى بالحرارة، والغضب، والاشتعال، والحيرة، والكراهية، والقسوة، والجريمة، وغيرها من المعانى التى تقترن بالصراعات.

- انظر، أمين بكير: الإبداع الضوئى فى العروض المسرحية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩، ص١١٥.

(57) Michael Bloom: Thinking Like A Director-A Practical Handbook, New York, Faber & Faber Inc., 2002, P.93.

(٥٨) رانيا يحيى: المسرح البوليفونى- فنون ما بعد الحداثة، مرجع سبق ذكره، ص١٢٦.

(٥٩) تُعد آلة الجونج من آلات الطرق المعدنية، أصلها صينى وهندى، وهى عبارة عن مسطح معدنى كبير ومستدير الشكل مصنوع من البرنز أو النحاس ويشبه الآنية، وتتكون هذه الآلة من أوانٍ عدة مختلفة الأحجام تُعَلَق رأسياً بحبل على حامل متين، ويطرق عليها بقوة فى وسطها بمطرقة من الخشب تنتهى برأس لينة من اللباد أو المطاط، وصوتها ذو رنين شديد، ودوى مستمر.

- أحمد بيومى: القاموس الموسيقى، القاهرة، المركز الثقافى القومى، دار الأوبرا المصرية، ١٩٩٢، ص٤٠٩.

(٦٠) كوثر مصطفى: حوار العرض المسرحى (مخدة الكحل)، القاهرة، فرقة المسرح الصوتى، قاعة صلاح عبد الصبور بمسرح الطليعة، ١٩٩٨، الأسطوانة المدمجة للعرض.

(٦١) إن الزار جزء من الدراما الطقسية الفلكلورية، وهو عبارة عن عرض درامى مسرحى شامل وليس مجرد نص. وتحوى دراما الزار بعض الأناشيد والأغانى بوصفها جزءًا من العرض، ويتناول الزار قصة المريضة، والحدث الأساسى هو حادث المس؛ أي تلبس أحد الجان جسد المريضة؛ مما يسبب لها حالة من التعب ثم الصراع الذى ينشب بينها وبين الجان تحت إشراف شيخة الزار(الكودية)، والتى تجيد لغة الإنسان ولغة الجان، ثم ينتهى الصراع بابتعاد الجان وترك المريضة إلى سبيلها، وقد لايبتعد عنها، وقد يعاودها.

- عادل العليمى: "الدراما الشعبية"، مجلة فنون الفرجة الشعبية، ع(١)، القاهرة، المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ٢٠٠٢، ص٢٩.
- وانظر، ــــــــــــ : الزار ومسرح الطقوس، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥، ص١٩، ٧٣، ٧٤.

(٦٢) سمير جابر: أطلس الرقصات الشعبية المصرية،ج(٣)، سلسلة دراسات فى الفنون الشعبية (٢٠)، القاهرة، المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ٢٠٠٩، ص٨٢.

(٦٣) تُعد آلة المثلث من آلات الطرق الإيقاعية المعدنية، وقد عرفتها أوروبا فى القرن السادس عشر الميلادى، هذه الآلة عبارة عن قضيب معدنى من الصلب الرنان على شكل مثلث مفتوح من إحدى زواياه، ويُعَلَق من الزاوية العليا بشريط أو بحبل يمسكه العازف بيده اليسرى، ويطرق عليه من الداخل بيده اليمنى بوساطه قضيب معدنى صغير، تتسم هذه الآلة بأن صوتها رنان يضفى على الأداء إثارة إيقاعية.

- أحمد بيومى: القاموس الموسيقى، سبق ذكره، ٤٣٢.

(٦٤) على رزق وحسين بهجت: "ندوة عرض (مخدة الكحل)"، نشرة مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى (١٠)، ع(٨)، القاهرة، وزارة الثقافة، ١٩٩٨، ص٤.

المصـادر والمراجـع

أولاً: المصـادر

(١) انتصار عبد الفتاح: "تقنية الممثل المصرى – استلهام التعبير الحركى عند القدماء المصريين"، مجلة المسرح،ع (٢٢/٢١)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، أغسطس/ سبتمبر ١٩٩٠.

(٢) ـــــــــــــ : "تقنية الممثل المصرى العربى بين واقعية المنهج وتفجير الطاقة الإبداعية"، مجلة فصول، مج(١٤)، ع(١)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥.

(٣) ـــــــــــــ : "تقنية الممثل المصرى – مبادئ الصوت والتنفس"، مجلة المسرح،ع(٢٠)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، يوليو ١٩٩٠.

(٤) ـــــــــــــ : "مسرح الآلات الشعبية"، مجلة المسرح، ع(٣)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، يوليو/ أغسطس/ سبتمبر ١٩٨٧.

(٥) ـــــــــــــ : "مسرح العربة الشعبية"، مجلة المسرح، ع(١)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، يناير/ فبراير/ مارس ١٩٨٧.

ثانياً: المراجع العربية والمترجمة

(١) أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوى، القاهرة، عالم الكتب، ١٩٩١.

(٢) أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما والشعر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧.

(٣) أشرف حسن زكى: دور المخرج فى تأسيس حركة التجريب فى المسرح المصرى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣.

(٤) أشرف عبد الرحمن: مدخل إلى نقد الموسيقى العربية، سلسلة عالم الموسيقى(٢)، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٥.

(٥) أمين بكير: الإبداع الضوئى فى العروض المسرحية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩.

(٦) إيريك سالزمان، وتوماس ديسى: المسرح الموسيقى الجديد – رؤية الصوت وسماع الجسد، ترجمة: محمود كامل، القاهرة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى (٢٢)، ٢٠١٠.

(٧) جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحى، سلسلة المسرح(١٣)، القاهرة، دار هلا للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠.

(٨) حسام عطا: الاتجاهات التجريبية فى المسرح المصرى خلال الفترة من ١٩٨٨–١٩٩٩، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٤.

(٩) رانيا يحيى: المسرح البوليفونى– فنون ما بعد الحداثة، سلسلة الإبداع المسرحى، ع(٤٦)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٢١.

(١٠) زين نصار: آفاق الموسيقا، سلسلة آفاق الفنون(١)، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٩.

(١١) ـــــــــــ : عالم الموسيقى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

(١٢) سمير جابر: أطلس الرقصات الشعبية المصرية، ج(٣)، سلسلة دراسات فى الفنون الشعبية (٢٠)، القاهرة، المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ٢٠٠٩.

(١٣) شهر زاد قاسم حسن: دراسات فى الموسيقى العربية، القاهرة، المؤسسة المصرية للدراسات والنشر، ب ت.

(١٤) صالح عبدون: الثقافة الموسيقية، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٢.

(١٥) عادل العليمى: الزار ومسرح الطقوس، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥.

(١٦) عبد الحميد حسين سليم: فن الإلقاء، القاهرة، وزارة التربية والتعليم، ب ت.

(١٧) عبد الوارث عسر: فن الإلقاء، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢.

(١٨) عثمان محمد على: فن صناعة الكلام، القاهرة، نقابة المهن التمثيلية، ٢٠١٣.

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

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

(٢١) محمد مصطفى رضوان: نظرات فى اللغة، ليبيا، جامعة قاريونس، ب ت.

(٢٢) محمد منير: "عربة غبن"، الأراجوز المصرى والعرائس التقليدية – شهادات وتجارب، القاهرة، المركز القومى لثقافة الطفل، ٢٠١٩.

(٢٣) محمود أبو دومة: تحولات المشهد المسرحى– الممثل والمخرج، القاهرة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥.

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

(٢٥) نادية البنهاوى: رحلتى مع المسرح التجريبى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣.

(٢٦) نجاة على: فن الإلقاء بين النظرية والتطبيق، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩٦.

(٢٧) هالة محجوب: جماليات فن الموسيقى عبر العصور، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠٧.

ثالثاً: المراجع الأجنبية:

(1) Jon Whitmore: Directing postmodern theater , U.S.A., University of Michigan Press, 2005.

(2) Michael Bloom: Thinking Like A Director-A Practical Handbook, New York, Faber & Faber Inc., 2002.

رابعاً: المعاجم والقواميس العربية والأجنبية

(١) إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٤.

(٢) أحمد بيومى: القاموس الموسيقى، القاهرة، المركز الثقافى القومى، دار الأوبرا المصرية،١٩٩٢.

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

(٤) المعجم الوجيز، طبعة خاصة بوزارة التربية والتعليم، القاهرة، مجمع اللغة العربية، ١٩٩١.

(5) Dictionary Of Music, Cairo, Computer Center Academy of Arabic, Language, 2000.

خامساً: الدوريات

(١) إبراهيم الحسينى: "مخدة الكحل"، مجلة المسرح، ع(١١٩/ ١٢٠)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، أكتوبر/ نوفمبر ١٩٩٨.

(٢) جمال عمر: "رموز التجريب فى جيل الوسط (المخرج د. انتصار عبد الفتاح)"، مجلة المسرح، ع(١٦٧/ ١٦٨/١٦٩)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر ٢٠٠٢.

(٣) خلود الخطيب: "حوار مع المخرج انتصار عبد الفتاح"، مجلة المسرح، ع(١٠٨/ ١٠٩)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧.

(٤) رضا غالب: "المشهد العربى التجريبى"، مجلة آفاق المسرح، ع(١٨)، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة،٢٠٠١.

(٥) عادل العليمى: "الدراما الشعبية"، مجلة فنون الفرجة الشعبية، ع(١)، القاهرة، المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ٢٠٠٢.

(٦) عبد الغنى داود: "سوناتا مصرية أم أوروبية"، مجلة المسرح، ع(٨٤)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥.

(٧) على رزق وحسين بهجت: "ندوة عرض (مخدة الكحل)"، نشرة مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى (١٠)، ع(٨)، القاهرة، وزارة الثقافة، ١٩٩٨.

(٨) محمد حامد السلامونى: "الدربُكة والعودة إلى المسرح"، مجلة المسرح، ع(٤)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧.

(٩) ناهد عز العرب: "الدربُكة.. قراءة فى الرمز"، النشرة اليومية لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى (١)، القاهرة، وزارة الثقافة، ١٩٨٨.

سادساً: المخطوطات

(١) بامفلت العرض المسرحى (مخدة الكحل)، إخراج: انتصار عبد الفتاح، القاهرة، قاعة صلاح عبد الصبور بمسرح الطليعة، فرقة المسرح الصوتى، ١٩٩٨.

سابعاً: التسجيلات المرئية والمسموعة

(١) الأسطوانة المدمجة للعرض المسرحى (أطياف المولوية)، إخراج: انتصار عبد الفتاح، القاهرة، قصر قبة الغورى، فرقة المسرح الصوتى، ٢٠٠٩.

(٢) الأسطوانة المدمجة للعرض المسرحى (الخروج إلى النهار)، إخراج: انتصار عبد الفتاح، القاهرة، قصر الأمير طاز، فرقة المسرح الصوتى، ٢٠٠٦.

(٣) الأسطوانة المدمجة للعرض المسرحى (سيمفونية لير)، إخراج: انتصار عبد الفتاح، القاهرة، فرقة المسرح الصوتى، ١٩٩٦.

(٤) الأسطوانة المدمجة للعرض المسرحى (طقوس السمو)، إخراج: انتصار عبد الفتاح، القاهرة، قصر قبة الغورى، فرقة المسرح الصوتى، ٢٠١١.

(٥) الأسطوانة المدمجة للعرض المسرحى (مخدة الكحل)، إخراج: انتصار عبد الفتاح، القاهرة، قاعة صلاح عبد الصبور بمسرح الطليعة، فرقة المسرح الصوتى، ١٩٩٨.

(٦) الأسطوانة المدمجة للعرض المسرحى (مرثية العمر الجميل)، إخراج: انتصار عبد الفتاح، القاهرة، قاعة إخناتون بمجمع الفنون، فرقة المسرح الصوتى، ٢٠٠٣.

ثامناً: الأحاديث

(١) حديث أجراه الباحث مع المخرج انتصار عبد الفتاح، القاهرة، يوليو ٢٠٢١.

Theatre Vocal techniques in Egypt
The Performance of (kohl pillow) directed by
Intisar Abdel Fattah as a model

Abstract

The research focuses on the techniques of theatre vocal in Egypt, studying the experience of director Intisar Abdel Fattah theatrical that formed this theatrical current, explaining the concept of theatre vocal, its most prominent techniques, and the development introduced by director Intisar Abdel Fattah in order to deepen his artistic vision, then refers to the sources from which he draws inspiration from the basic ideas of his performances, shedding light on the stages that he goes through creating his theatrical show.

The research also monitors the artistic characteristics that characterized the performances of theatre vocal in Egypt, stopping at the theatrical Performance of (pillow kohl) directed by Intisar Abdel Fattah in Salah Abdel Sabour Hall in the Vanguard Theatre in1998, as an applied model.

In conclusion, the results of the research concluded that theater vocal is the music-led theatre, and includes language, vocal works, and physical movement.The results also showed that the sound in the theatrical performances of director Intisar Abdel Fattah occupies the forefront position, and the technique of playing with sounds and its various variations were among the most prominent techniques of theatre vocal for him. He developed this technique until he came up with polyphony, which is based on harmony within pluralism, and did not limit polyphony to the sound field only, but also extended it to include the visual field as well.

He employed these techniques through experimental and postmodern theatrical methods in which he relied on the integration of phonetic language and kinetic language in a complex structure, and he also relied on employing these techniques on the principle of juxtaposition of arts and multiple artistic genres, taking advantage of the principle of contradiction, disharmony, conflict, and mixing different styles and media, all of which are features of postmodern arts.

Keywords : Techniques - Theatre Vocal - Intisar Abdel Fattah – Postmodernism - Show (Kohl Pillow).