

مسرحنا

رئيس التحرير
محمد الروبي

رئيس مجلس الإدارة
د. أحمد عواض

السنة الحادية عشرة • العدد 576 • الإثنين 10 سبتمبر 2018

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

فلسطين وسوريا والعراق
مسرح تحت القصف

الرقص والدراما والشخصية
أسئلة على مائدة المهرجان



ربع قرن من التجريب .. تاريخ ونتائج

ملف خاص

قريباً «البروفة»

على مسرح الشهيد «علاء المصطفى» بقصر بهتيم



تجري فرقة أطفال قصر ثقافة بهتيم المسرحية بروفات للعرض المسرحي « البروفة » تأليف محمود جمال الحديني، ومن إخراج سامح فراج ، استعداداً لتقديمه على مسرح الشهيد «علاء المصطفى» خلال شهر سبتمبر الجاري ضمن مشروعات تجارب نوادي المسرح للموسم. قال المخرج سامح فراج تدور أحداث البروفة عن إحدى الفرق المسرحية التي يتراجع تقدمها الفني وتحصل على المركز الأخير بأخر مشاركة لها مما يكون له الأثر السلبي على جميع أعضاء الفرقة ويضعف من انتمائهم للفرقة، فيقرر الجميع ترك الفرقة والمكان الذي جمعهم غير أن المخرج يقنع الجميع بالتراجع عن رحيلهم والاستمرار لتبدأ رحلة البحث عن النص وعود كثيرة من المخرج دون جدوى حتى تتفاجأ الفرقة بقرار الإدارة بعدم وجود ميزانية للنشاط المسرحي ليبدأ من جديد فقدان الأمل والانسحاب والتراجع حتى يقف أحد أعضاء الفرقة معلناً التحدي ويحثهم على التوحد والاستمرار وأنهم يستطيعون تقديم كل ما لديهم من مواهب لتحقيق ذواتهم وأحلامهم ويقتنع الجميع وتبدأ رحلة تحقيق الحلم من جديد.

البروفة تمثيل الأطفال « خالد رضا، أحمد هارون ، شهد يوسف ، سما يوسف رؤى هشام ، محمد محمود ، محمد سيد ، جنى محمد السيد ، معاذ محمد السيد ، مصطفى بهاء ، البروفة تأليف محمود جمال الحديني اعداد وإخراج سامح فراج .

همت مصطفى

«طيارة ورق»

في جيزويت
الأسكندرية

تستعد مبادرة فن و حياة للأطفال المعرضين للخطر لتقديم العرض المسرحي «طيارة ورق» في يومي الجمعة و السبت ١٤ و ١٥ سبتمبر الجاري في تمام الساعة السابعة مساءً، على مسرح الجراج بمركز الجزويت الثقافي سيدي جابر - الاسكندرية .

طيارة ورق نتاج ورش عمل في مختلف فنون العرض للأطفال إمتدت طوال العام مع مجموعة العمل من متطوعين و مدربين متخصصين في مجال الفن والتربية تحت إشراف جورج وهيب ،مدرّب ورشة الإيقاع رأفت البيومي، مدرّب ورشة المسرح والحركة، عمر محمود مدرّب ورشة ألعاب السيرك ، رباب حاكم مدرسة ورشة التعبير البصري، الفنان عادل البهدي مدرّب السيرك، ديكور دنيا عزيز، سيناريو كارولين كمال ، كتابة وإخراج رأفت البيومي ويتم تقديم العرض بإشراف من متطوعي المبادرة جمعية كاريتاس الاسكندرية و جمعية الحرية للتنمية المجتمعية.

«طيارة ورق» تمثيل الأطفال المشاركين بالمبادرة ومشاركة في التمثيل عادل سعيد، هبه شعبان، ميرنا وجيه، والمبادرة تهدف لتنمية الأطفال المعرضين للخطر عن طريق ورش فنية تشجعهم على اكتشاف مهاراتهم و اكتساب القدرة على التعبير عن أنفسهم بطرق مختلفة ومتنوعة

همت مصطفى

الشمس في ضيافة الملتقى الدولي «ليالي السلام»

في دورته الرابعة بالمغرب



فوزي، عبد الرحمن فوزي، حسنين سيد، رحمة إيهاب، مريم سعد، هدي محمد، رضا عبد العظيم، عادل سمير، أحمد محمود، محمد سامي، عمرو يوسف، علاء خالد، مصطفى مجدي، إشراف عام، وفاء الحكيم، إشراف فني، يوسف أبو زيد، صياغة درامية وأشعار أيمن حافظ ، ديكور شادي قطامش مساعدوا إخراج محمد عبد الفتاح، هيثم حسن، دعاء، سماح، إخراج أميرة شوقي.

محمود عبد العزيز

عرض أنتيكا المشارك بالملتقى عن سعادتها بمشاركة عرض لذوى الاحتياجات الخاصة لأول مرة ليمثل مصر بالمحافل الدولية وسط مبدعين من جميع أنحاء العالم وهم المغرب والسينغال ومصر والطوغو والكونغو وساحل العاج والكامرون والأرجنتين وفرنسا وأمريكا «أنتيكا» بطولة أمير صلاح الدين، إيناس نور، وائل أبو السعود . ، بمشاركة ذوي الاحتياجات الخاصة ميار ، تسنيم، أميرة ، محمود، أحمد فوزي، أحمد فتحي، محمد صلاح محمد

قالت الفنانة وفاء الحكيم مديرة فرقة مسرح الشمس لدمج ذوي الاحتياجات الخاصة التابعة للبيت الفني للمسرح إن الفرقة تشارك في الدورة الرابعة للملتقى الدولي « ليالي السلام » بالعرض المسرحي « أنتيكا» من إنتاج الفرقة والذي يقام في الفترة من ٧ إلى ٩ من الشهر الجاري احتفاءً بالسلام العالمي وانتصاراً للكلمة والنغمة والريشة الصادقة مهدية المغارات تازة. بينما أعربت المخرجة أميرة شوقي مخرجة

تخريج الدفعة الأولى من ورشة «إبدأ حلمك» وزير الثقافة تشهد تخرج النسخة الأولى من ورشة «إبدأ حلمك» وتعلن تفعيل التجربة بقصور الثقافة



102 شاب وفتاة تخرجوا للحياة الفنية بعد فترة تدريب دامت 6 أشهر

تقديم مختلف فنون الأداء المسرحي من التمثيل وغناء ورقص من خلال تقديم المنولوجات المسرحية الشهيرة ومزجها ببعض الغناء الشعبي والأغاني الفلكلورية .
ومن جانبه قال المخرج خالد جلال رئيس قطاع شئون الإنتاج الثقافي بأنه سعيد بوجود أماكن مختلفة تستوعب تدريب وتنمية قدرات المواهب الشابة مشيراً إلى أن عدد الموهوبين هو عدد ضخم كبير جداً ، وأمني وجود نوافذ كثيرة لتدريب هذه الطاقات على فنون الأداء المسرحي .
مشيراً إلى أن وزيرة الثقافة الدكتورة إيناس عبد الدايم قد بدأت بالفعل في فتح أكثر من نافذة بمختلف المحافظات ومنها مراكز تنمية المواهب في أكثر من مكان ومنها مركز طنطا الثقافي التابع للهيئة العامة لقصور الثقافة ، ودمهور وذلك لاجتذاب أكبر عدد الشباب الموهوبين .
فيما قالت وزيرة الثقافة الدكتورة إيناس عبد الدايم وزيرة الثقافة أن مواهب ورشة «إبدأ حلمك» عظيمة ومتنوعة ومتفردة وتستحق كل الدعم، وهذا يتماشى مع إستراتيجية الدولة المصرية في دعم وتدريب الشباب .
كما قدمت وزيرة الثقافة خلال كلمتها بحفل تخريج الدفعة

مجموعة صغيرة من الشباب الدفعة لوزيرة الثقافة خارج قاعة العرض ، ثم تلاها عزف للسلام الوطني ، ثم تلاها عرضاً لفيلم تسجيلي عن الورشة، واستعرض خلاله المراحل المختلفة لورشة «إبدأ حلمك» والذي تناول مقاطع من بعض التدريبات الأداء مع المدربين وكيفية تدريب الشباب على التمثيل والرقص والموسيقى والغناء والديكور خلال الورشة التي استغرقت 6 أشهر، بالإضافة إلى البروفة التي حضرها وزيرة الثقافة إيناس عبد الدايم ، على خشبة مسرح الجمهورية ، وبعض آراء المدربين في الورشة.
ثم تلا الفيلم التسجيلي عرض مشاريع تخرج الدفعة الأولى من خلال عرض «نظرة» و شارك بتدريب الدراما الدكتور علاء عبد العزيز، والتمثيل أشرف فاروق، والسينوجرافيا عمرو الأشرف، والموسيقى والغناء حازم الكفراوي، والرقص ضياء شفيق.
وتلاه تقديم العرض المسرحي «مدد» والتي شارك في التدريب لمجموعة في الدراما ميسرة صلاح الدين، التمثيل أحمد مختار، السينوجرافيا محمود حنفي، الموسيقى والغناء أحمد حمدي رؤوف، الرقص تامر فتحي واللذان أبهرا جمهور الحاضرين لما قدموه من طاقات إبداعية وقدرة شباب «إبدأ حلمك» على

بدأ الحلم يتحقق بتخريج الدفعة الأولى لورشة «إبدأ حلمك» وذلك ضمن مبادرة وزارة الثقافة لدعم شباب الفنانين لتقديم جيل جديد من شباب المسرحيين لإثراء الحركة المسرحية المصرية. شهد مركز الجيزة الثقافي التابع للهيئة العامة لقصور الثقافة مراسم حفل تخرج الدفعة الأولى من ورشة «إبدأ حلمك» والتي ينظمها فرقة مسرح الشباب التابعة للبيت الفني للمسرح ، وذلك بحضور الدكتورة إيناس عبد الدايم وزير الثقافة، ومجموعة من قيادات القطاعات الثقافية ومنهم المخرج خالد جلال رئيس قطاع شئون الإنتاج الثقافي، والفنان إسماعيل مختار رئيس البيت الفني للمسرح، والدكتور أحمد عوض رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة، والمخرج هشام عطوة نائب رئيس العامة لقصور الثقافة ، والفنان يوسف إسماعيل مدير فرقة المسرح القومي، الفنان شادي سرور مدير فرقة مسرح الطليعة، و المخرج عادل حسان مدير فرقة مسرح الشباب، والمخرج أحمد طه المشرف العام على الورشة وعدد من الفنانين الشباب و المسرحيين والنقاد والشخصيات العامة والإعلاميين منهم الروائي إبراهيم عبد المجيد و الشاعر محمد بهجت.
وشهدت مراسم حفل تخرج الدفعة الأولى تقديم مشاريع التخرج الناتجة عن الورشة وهم مشروع «مدد» و «نظرة» وهم نتاج الورشة التي تم تدشينها في شهر ديسمبر الماضي، واستمرت لمدة 8 أشهر في تدريب أكثر من 100 من شباب الموهوبين على مختلف فنون الأداء المتعلقة بالمسرح على أيدي مجموعة من المدربين المحترفين ، والتي قدمت جميعها بالمجان .
وبدأت مراسم حفل التخرج بعمل ترحيب بشكل فني بواسطة

تكريم أحمد عوض هشام عطوة ومدربي ورشة مسرح الشباب



النجاح ، مقدماً الشكر للفنان إسماعيل مختار الذي تحمس للمشروع بشكل كبير وقدم له كافة سبل الدعم ، متمنياً أن يستمر المشروع في مرحلته الثانية ، والتي بدأت التقديم لها منذ شهر سبتمبر الجاري ”

مؤكداً إلى أن هناك خطة طموحة لمسرح الشباب ولشباب إبدأ حلمك حيث سيتم مشاركة خريجي الورشة ضمن 6 عروض لمخرجين محترفين من إنتاج فرقة مسرح الشباب، هذا بالإضافة إلى إنتاج 6 عروض قليلة التكلفة سيتم إسنادها لمخرجين من خريجي الورشة .

وفي نهاية الحفل قامت الفنانة الدكتورة إيناس عبد الدايم وزير الثقافة بتكريم الفنان أشرف فاروق مدرب التمثيل ، الفنان أحمد مختار مدرب التمثيل ، الفنان تامر فتحي مدرب للتعبير الحر ، الفنان حازم الكفراوي مدرب للغناء و الموسيقى ، الفنان احمد حمدي روف مدير للغناء و الموسيقى ، الفنان عمرو الاشراف مدرب للسينوغرافيا ، الفنان محمد حنفي مدرب للسينوغرافيا، الكاتب ميسرة صلاح الدين مؤلف الدراما ،الكاتب الدكتور علاء عبد العزيز مؤلف الدراما ،المخرج احمد طه المدير الفني للورشة ، الفنان محمد فتحي مدير مركز الجيزة الثقافي ، المخرج هشام عطوة نائب رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة ، المخرج الدكتور أحمد عوض رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة. جدير بالذكر انه قد تقدم لورشة ”إبدأ حلمك“ الدفعة الأولى 5200 مشارك تم قبول 150 مشارك منهم عن طريق اختبارات مع مدربي الورشة ، تخرج منهم فعلياً 102 تجسداً في عرضين ”نظرة“ و ”مدد“ ، وحرصت الورشة على تنفيذ برنامج تدريب للمشاركين لتدريبهم إحترافياً على مهارات التمثيل و الارتجال ومهارات الكتابة و كيفية صياغة عناصر الصورة و الخيال و الديكور و الإضاءة و الأزياء إضافة إلى تطوير مهارات اللغة و الموسيقى و الرقص عند الشباب بجانب اكتشاف طاقات شابة جديدة وتأهيلهم للعمل المسرحي الاحترافي، تم تقديم الورشة بالمجان ، اما الدفعة الثانية من الورشة فالتقسيم مستمر بها حتى العاشر من سبتمبر الجاري، و تقدم لها ما يقرب من 3000 متقدم الى الآن.

سمية أحمد

إيناس عبد الدايم «إبدأ حلمك» تنطلق من مسرح الشباب لجميع أنحاء الجمهورية

الفنانين الحاضرين، وأهنئ وأحي زملائي الموسيقيين“. وفي سياق متصل قال الفنان إسماعيل مختار في كلمته عن فخره واعتزازه الشديد بالورشة و أعمالها، مؤكداً على أن مشروع إبدأ حلمك سيلقي نجاحات كبيرة لأنه يقدم بصدق و إخلاص، موجهاً الشكر للفنانة الدكتورة إيناس عبد الدايم وزير الثقافة، والمخرج خالد جلال رئيس قطاع الإنتاج الثقافي، المخرج الدكتور أحمد عوض رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة، و كل من ساعد في هذا الإنجاز.

مؤكداً على أنه يتابع مشروع ورشة إبدأ حلمك بمنتهى الفخر لأنها من المشروعات التي تقدم بصدق وإخلاص ومن القلب ، داعياً الجميع بدعم تجربة إبدأ حلمك متمنياً مواصلة النجاح لجميع شباب الورشة. أما المخرج عادل حسان مدير فرقة مسرح الشباب فأوضح خلال كلمته أنه يقدم للحركة المسرحية الدفعة الأولى من ورشة ”إبدأ حلمك“ .

حيث قال: ” أن مسرح الشباب لم يقدم شيئاً جديداً، فمنذ أن توليت قيادة مسرح الشباب في عام 2017 ، قد أكملت على ثلاثة تجارب مهمة بمسرح الشباب لثلاثة مدراء مهمين وهم المخرج خالد جلال والمخرج هشام عطوة والمخرج شادي سرور ، الحقيقة أنهم قدموا تجارب مهمة قمت بدراستها جيداً أخذت منها وقمت بتطويرها وذلك بالعمل مع المخرج احمد طه ، والذي كان لديه حلم ”الورشة“ والذي عملنا عليه سوياً وقمنا بتطويره من خلال جلسات عمل“ .

مشيراً إلى أن أحمد طه بذل به مجهود كبير جداً مع باقي شركاء

الأولى من ورشة مسرح الشباب «إبدأ حلمك» الشكر للجمهور المصري ، وأشادت بجميع قيادات وزارة الثقافة ومنهم المخرج خالد جلال والفنان إسماعيل مختار والدكتور أحمد عوض ، مؤكداً على أن مجموعة قطاعات الوزارة وراء عدد كبير من النجاحات وأن كافة القطاعات لا تعمل في جزر منعزلة بل تعمل بشكل متكامل ، وأن كافة القطاعات تعمل مع بعضها البعض من قصور ثقافة وبيت فني للمسرح .

كما أعلنت عبد الدايم عن بدء ورشة إبدأ حلمك بجميع المحافظات المصرية ففي شهر أكتوبر سيبدأ تنفيذ المشروع والذي سيبدأ بمحافظة أسيوط والفيوم وسوهاج، والمرحلة الثانية ستبدأ من الإسماعيلية وأسوان وكفر الشيخ .

مشيراً إلى بدء تشغيل مراكز تنمية المواهب للأطفال في مركز طنطا الثقافي مؤكداً على بدء النشاط والذي شهد اقبالاً شديداً ، وسوف يتم تقديم نفس التجربة بأسبوط بواسطة شباب ورشة ”إبدأ حلمك“ مع بداية ورشة التدريب.

موجهاً الشكر لشباب إبدأ حلمك حيث قالت: ”أسعدونا جميعاً وأمتعتونا وبالتالي النجاح يجب أن يستمر “ معلنا عن استمرار إنتاج ورشة ”إبدأ حلمك“ عرضي ”مدد“ و ”نظرة“ وسيتم تجديدهم لـ 15 ليلة عرض أخرى ، معربة عن أملها في مشاركة دفعة التخرج الأولى من ورشة ”إبدأ حلمك“ مشاركتهم في عروض البيت الفني للمسرح لفتح المجال أمامهم للعمل المسرحي.

كما قدمت الشكر لجميع المدربين وفرقة العزف حيث قالت : ”اشكر جميع المدربين الذي قدموا مجهوداً رائعاً أشاد به جميع

عادل حسان: أكملت مسيرة تجربة مسرح الشباب وقمت بتطويرها

أفضل مصممة أزياء بالمهرجان القومي: نعيمة عجمي: تصميم فستان سنووايت كان محل جدل بيني والمخرج



مهندسة الديكور ومصممة الأزياء «نعيمة عجمي» تخرجت في كلية الفنون الجميلة جامعة القاهرة ١٩٧١ وكان ترتيبها الرابع على الدرجة، عملت مهندسة ديكور في مسرح الطليعة وكان المسرح يقدم كل ما هو جديد وغير تقليدي في هذا الوقت. تعاونت مع الكثير من المخرجين المسرحيين من جميع الأجيال وتولت عدة مناصب إدارية منها «مدير عام الدعاية والإعلان في مسرح الطليعة، مدير عام الديكور بمسرح الطليعة، رئيس الأقسام الفنية، مدير عام الديكور بالمسرح القومي، مشرفة على قسم الأزياء بمركز الإبداع، كما حصلت على الكثير من الجوائز عن أعمالها في مجال الديكور والأزياء وآخرها جائزة أفضل مصممة أزياء مسرحية في المهرجان القومي للمسرح المصري في دورته الأخيرة عن عرض الأطفال «سنووايت» إنتاج مسرح البالون وإخراج محسن رزق، حول هذه الجائزة وتجربتها مع عرض «سنووايت» وعن دورها في مجال تصميم الأزياء المسرحية في المسرح المصري كان لنا معها هذا الحوار.

✦ حوار: أرزاق رمضان



لم أتوقع حصولي على جائزة في القومي

ما تقييمك للدورة الأخيرة من المهرجان وما الذي تتمينه في دورته القادمة؟

أتمنى أن تكون عروضه مختارة بعناية أكثر وأن يتم التخطيط له مسبقاً.

من وجهة نظرك ما الذي ينقص الحركة المسرحية في مصر؟

للأسف يلجأ معظم المخرجين للنصوص العالمية ولا يوجد نصوص مصرية كثيرة رغم وجود كتاب مسرحيين راعين، فنحن ينقصنا الاهتمام بالعرض المسرحي المصري وألا نعتد على مقتبسات من الخارج.

وأخيراً ما هي أبرز المشكلات التي تواجه مصممي الأزياء المسرحية وكيف تتغلبين عليها؟

أول المشكلات التي تواجهني هي التمويل المادي، وأيضاً إشكالية قلة كفاءة مصممي الأزياء الصغار فهم يحتاجون منا نحن أصحاب التجارب والخبرات اهتماماً ورعاية لتنمية مهاراتهم وتطوير موهبتهم، فصغار السن في مجالنا لا يستطيعون اجتياز المشكلات التي تواجههم أثناء العمل، لذا أرى أن حل المشكلات يكمن في تطوير الورش، فعلى سبيل المثال ورشتي الخاصة كبيرة وبها إمكانيات عالية ولكن ينقصها التشغيل ينقصها منفذون أكفاء، أما بالنسبة للمشكلات التي تواجهني شخصياً فقد أصبحت قادرة على أن أتغلب على معظم مشكلاتي بالصبر والخبرة، ولكن أهم مشكلة تواجهني حالياً هي عدم توافر غرف محددة للأزياء للعمل بها في كل مسرح، فأنا حتى أستطيع أن أنجز عملي في تصميم أزياء أي تجربة مسرحية احتاج غرفة مستقلة لتفصيل الأزياء، ولكن للأسف هذا غير متوفر، كما أريد ورشة تعليم خاصة وهو أمر مهم جداً لمستقبل هذه المهنة المتخصصة.

جائزة القومي؟

بصراحة لم أتوقع حصولي على جائزة القومي لمسرحية الأطفال «سنوايت» في أول سنة تشارك مسرحية للأطفال في المهرجان القومي، فقد كنت متوقعة أكثر حصولي على جائزة تصميم ملابس عرض «كوميديا البؤساء» وهذا ليس رأيي الشخصي ولكن كل من حولي توقعوا حصولي على جائزة تصميمي لهذا العرض وليس «سنوايت».

هل واجهتك مشكلات أثناء تنفيذ وتصميم أزياء عرض «سنوايت»؟

للأسف الشديد نحن نعاني معاناة شديدة بسبب عدم وجود ورش تصميم أزياء للمسرح في مسارحنا، فقد كنت أعمل في ورش مسرح البالون منذ أكثر من عشرة سنوات ولم ألق إلى الورش الخارجية، ولكن في الوقت الحالي بنسبة 80 في المائة من أعمال البالون يتم تنفيذها في ورش خارجية، وبصراحة أنا حزينة لعدم اهتمام وزارة الثقافة بالورش وتطويرها، مما أدى إلى ترك العمال للورش الخاصة بالمسرح بحثاً عن فرص عمل.

هل المخرجون المسرحيون في مصر يهتمون بدور الأزياء في دراما العرض المسرحي؟

في الفترة الأخيرة بدأ اهتمام المخرجين يتزايد، وأصبح معظم المخرجين مهتمين بشكل كبير بالأزياء، لأنها نصف صورة العرض المسرحي فالديكور والأزياء وتكاملهما الإضاءة يلعبون دوراً كبيراً في الشكل الجمالي للعرض المسرحي، كما أن الألوان تلعب دوراً أساسياً في الملابس، ومن ناحيتي أفضل الألوان المبهجة مثل الأحمر والأزرق والفوشيا والأخضر.

حدثنا عن تجربتك في عرض «سنوايت»؟

في البداية كان العرض مع مصممة أخرى ليست من البيت الفني للمسرح ولكنها لم تكمل التصميم وبعدها تم الاتفاق معي، ولكنني لم أحصل على الوقت الكافي فقد تم إسناد العمل لي وطلب مني تجهيز الملابس في أسرع وقت ممكن لبداية العمل، ولكن أكثر ما شجعني على إنجازه أنني كنت متشوقة جداً للعمل مع الأطفال فتصميم أزياء الأطفال يجذب الانتباه خاصة من خلال الألوان المستخدمة وبالفعل بدأت تنفيذ العمل فور صرف الميزانية، وقد استغرقت التجربة شهرين قبل بداية تقديم العرض.

من وجهة نظرك ما المختلف في «سنوايت» عن تجاربك السابقة؟

لا يوجد أي اختلاف بين تجاربي في طريقة وأداء وتنفيذ المطلوب مني على المستويين الفني والتقني، فتجربة سنوايت كانت إعادة تناول عمل شهير من أعمال والت ديزني، مما حفزني على توسيع خيالي وابتكار أفكار جديدة تختلف عن الفيلم الأصلي ولكن بدون أن يقلل هذا من استمتاع وانبهار الأطفال بالعرض، فأنا لا أنقل من أي مواقع أية أفكار.. ولكن بالنسبة لفستان سنوايت، فقد كان تصميمه محل جدل بيني والمخرج، وكنت لا أستطيع التغيير فيه حتى لا أغير من الشخصية الأصلية التي ارتبطت بها في عقول الأطفال ولكن جميع الموديلات الأخرى كانت من وحي خيالي وتصميمي.

أنت صاحبة باع طويل في تصميم الأزياء المسرحية، هل كنت تتوقعين حصولك على

أحتاج غرفة مستقلة لتفصيل الأزياء في مسارحنا

حدث في بلاد السعادة

يدين الشعوب ويبرئ الحكام!



بطاقة العرض:

اسم العرض:

حدث في بلاد

السعادة

جهة الإنتاج:

فرقة المسرح

الحديث

عام الإنتاج:

2018

تأليف: وليد

يوسف

إخراج: مازن

الغرباوي



محمد زناقي



جذبت العلاقة الديالكتيكية بين الحاكم والمحكوم الكثيرين من الكتاب والمخرجين العرب، وذلك منذ نشأة المسرح مع مارون النقاش حينما قدم مسرحية "أبو الحسن المغفل وهارون الرشيد" هذه المسرحية المستلهمة من حكاية "النائم واليقظان" في الليلة الثالثة والستين بعد المائة من (ألف ليلة وليلة)، عام 1853 وكذلك فعل سعد الله ونوس عام 1977 في مسرحيته "الملك هو الملك" وغيرهم الكثير، ولعل ذلك يرجع لإيمانهم بأن (المسرح يلعب دوراً ضخماً في تغيير كل ما هو موجود) على حسب قول مايرهولد، والآن يستلهم وليد يوسف نفس المبنى الحكائي لمسرحيته "حدث في بلاد السعادة" مع المخرج مازن الغرباوي في عام 2018 بعدما حدث الكثير من التغيرات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية في الواقع العربي، ليكشف لنا عن آليات الديمقراطية التي تعتمد على المشاركة بين الحاكم والمحكوم في علاقة أفقية جديدة، ويكتف وليد يوسف رؤيته بكلمته على بامفلة العرض (في البدء كان الشعب) كعتبة أساسية لقراءة العرض المسرحي. ومن هنا تأتي مشروعية السؤال: كيف قدمت مسرحية "حدث في بلاد السعادة" هذه الرؤية التي صرح بها صانع العرض؟

يبدأ العرض بحيلة درامية تؤكد من البداية أن أحداث هذه المسرحية تدور في الازمان والامكان، وأنه لا يوجد بينها والواقع الحالي أي تماس، فهي تحكي عن ملك قد جاء بجيشه من بلاد بعيدة ليحتل «بلاد السعادة» التي تشتهر بثروات كثيرة، لكن أهلها غير قادرين على استثمارها والانتفاع بها؛ لذا فقد تمكنوا بسهولة من احتلالها والسيطرة عليها، إلى أن جاء اليوم الذي استطاع أحد أبناء هذا الشعب، وهو الحطاب الفقير بهلول، الذي يجسد دوره مدحت تيشة، أن يتسلل إلى قصر هذا الملك المحتل بغية أن يشرح له الأوضاع المتدنية والبؤس الذي يعاني منه الشعب بسبب غلاء الأسعار، مما أجبر أغلبية شعبه أن يعمل بالشحادة، وهنا تحدث المفاجأة فيقرر الملك المحتل أن يرحل إلى بلاده البعيدة تاركا الحكم لهلول ووزيره الداهية عجور، ويحاول بهلول أن يحقق العدل والحرية لكن الشعب يخذله لأنه أساء استخدام ما منحه له بهلول وأسرف في أمور اللهو، فيقرر بهلول التنحي عن الحكم، ويندم لأنه لم يستخدم القوة مع هذا الشعب، كما نصحه الحكيم والشاعر اللذان التقى بهما خلال زيارته للسجن. إن هذا البناء الدرامي قد وضع المخرج في تناقض شديد بين ما صرح به في كلمته عن العرض بأنه ينادي بمشاركة الحاكم والمحكوم حتى نصل إلى بلاد السعادة، وبين رسالة أخرى تدين الشعب لأنه السبب الرئيسي في مشكلاته، فارتفاع الأسعار نتيجة لجشع الناس، والحرية عندهم ليست تعني سوى الفجور والفسق، بينما الملك يسعى إلى ترسيخ العدالة بين جميع فئات المجتمع على الرغم من مضايقة الحاشية له وتخلي الشعب عنه وعدم مشاركته له حتى في التعبير عن الرأي، والأكثر من ذلك أنه عندما تفتح لهم السجون يرفضون الخروج، ويتمسكون بالسجن، فأين هذه المشاركة التي يتحدث عنها صانع العرض؟ فإننا أمام رسالة تؤكد على أهمية العلاقة العمودية بين الحاكم والمحكوم، علاقة راعي برعيته، فالملك بهلول كان عليه أن يولي كل شيء بالقوة والرعية تنفذ طواعية، لأن الملك إن فعل غير ذلك سيخسر ملكه وشعبه معاً، مثلما حدث في بلاد السعادة.

شعب بلاد السعادة أفضل ما فيه بهلول الذي لم يغضب أن هناك محتلاً قد اغتصب أرضه، وأصبح يتحكم فيه وفي أهله وإنما أغضبه ضيق العيش فذهب ليوضح الأمر للملك المغتصب لأنه ربما لا يعلم بما يحدث، وعندما تولى الحكم ترك المستعمرين يحكمون معه، أن شاعر بلاد السعادة مسجون وحكيماً مسجون وكل ما هو صلب قد تبدد ولم يعد الحكيم هو من يحمل الحقيقة في وجه القوة كما يقول تشومسكي، وإنما أصبح هو من ينادي بالقوة في وجه الحقيقة، بما يعني أن «المفكر الموضوعي» عند

فارقة في العرض من أجل الوصول إلى معادل فكري بصري جديد يجعل من استخدامهما ضرورة درامية لإنتاج معنى دلالي مغاير، وإما كان استخدامهما فقط بهدف تغيير وتلوين المنظر المسرحي بشكل مبهر، لإظهار الاختلاف بين عالم الملك السابق زمجور صاحب العرش المتحضر من القيود والملك الحالي بهلول صاحب العرش المقيد، ولم يبرر المخرج الداعي لهذه التقنية، وخصوصاً أن لديه زخماً يمكنه أن يحقق به كل ما يريد من خلال جسد الممثل وصوته والفضاء المادي المحيط به وكافة عناصر بناء العرض المسرحي المتعارف عليها والمتوفرة له. وبالنسبة لموسيقى محمد مصطفى لم تكن معبرة عن الأشعار التي كتبها حمدي عيد فيما عدا أغنية "مش كل البيوت قصور" وقد استخدم المارش العسكري أكثر من مرة دون مبرر لذلك ولم يستفد من إمكانيات وائل الفشني وفاطمة محمد علي الرائعة التي لا يمكن أن نخزنها فقط في ميلودي واحد يعتمد فقط على قوة الحنجرة فكلاهما لديه قدرة فائقة وجماليات صوتية متعددة.

وعن الأداء التمثيلي، فمدحت تيشة في دور بهلول، وعلاء قوقة في دور الوزير، وحسن العدل في دور الحكيم، وفاطمة محمد علي في دور زليخة، وأسامة فوزي في دور السقا، كان كل منهم منسجماً مع شخصيته. أما عن سيد الرومي في دور زمجور الملك المستعمر، فعليه أن يفرق بين خفة الظل والسذاجة، فالملك المحتل ليس ساذجاً حتى وإن كان لا يستطيع إلقاء خطابه. والمثير أن بقية الممثلين العرب كخدوجة صبري بائعة الحانة ونسرین أبي سعد بائعة القذور، لم يتم توظيفهم في هذا العرض بالشكل الذي يظهر لنا إمكانياتهم التمثيلية، وإن كانت فكرة مشاركة الإخوة العرب فكرة عظيمة تستحق كل تقدير.

أنطونيو غرامشي وعابد الجابري و«المفكر الرسولي» صاحب الرسالة التي تسعى لتغيير المجتمع عند إدوارد سعيد، و«المفكر النقدي» عند نيتشه وسارتر لم يعد لهم دور في بلاد السعادة، فالحكيم الذي علم الحطاب ألا يقطع الأشجار أصبح أسير الجدران وكذلك الشاعر الثوري الذي حفظ شعره بهلول أصبح الآن شبه مجنون، ورغم ذلك فالمدان الشعب والبريء هو الملك، وهذا يذكرنا بما قاله عبد الرحمن الكواكبي في كتابه طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد (الاستبداد يقلب الحقائق في الأذهان، فيسوق الناس إلى اعتقاد أن طالب الحق فاجر، وتارك حقه مُطيع، والمشتكي المظلم مُفسد، والنبه المدقق مُلحد، والخامل المسكين صالح، ويُصبح - كذلك - النصح فضولاً، والغيرة عداوة، والشهامة عتوّ، والحمة حماقة، والرّحمة مرضاً، كما يعتبر أن النفاق سياسة والتحيل كياسة والدنانة لطف والنذالة دماثة) (وإن كانت الشعوب تصنع ديكتاتورها) مثلما يقول المؤرخ الألماني كارل بروكلمان فإن شعب بلاد السعادة قد صنع حاكمه لكنهم لم يفعلوا ذلك باتفاق كامل مع إرادتهم الحرة للرغبة في الجشع ونباتهم الواعية للفجور. وإنما ما وصلوا إليه هو نتاج لكل الأنظمة التي سبقت حكم بهلول وإن كان الأمر كذلك، فإذاً كيف نقول على شعب بلاد السعادة (في البدء كان الشعب)؟

أما على مستوى الخطاب البصري، فقد حاول المخرج جاهداً أن يقدم رؤية غرائبية حتى يتعد عن الإحالة إلى تحديد الزمان والمكان سواء من الملابس التي صممتها مروة عودة وديكور حازم شبل وإضاءة مصطفى

تهامي والتصميم الحركي لكريمة بدير، وتقنية 3d mapping لرضا صالح، وخذع خالد عباس وإن كان الآخرون لم يتم توظيفهما كتقنية وعلامة

في مسافر ليل

ينطلق القطار من ساحة الهناجر



بطاقة العرض

اسم العرض:

مسافر ليل

جهه الإنتاج:

الهناجر

عام الإنتاج:

2018

تأليف: صلاح

عبد الصبور

إخراج:

محمود فؤاد

صدقي



جمال الفيشاوي



الاستبداد والقهر أصبحا أكثر اتساعا في عالمنا لدرجة أن بعض الدول تمارسه على دول أخرى لتحقيق أغراض معينة تتفق مع سياستها العامة، وبالتالي أصبح العالم غير قادر على تحقيق تلك الأحلام الكبرى التي كانت ذات يوم تبشر بمستقبل أكثر إنسانية، وهو ما ساعد على انتشار التشاؤمية والرؤى العبيثية في الوقع والفنون.

ولعل ذلك ما يجعل من حضور مسرحية «مسافر ليل» لصلاح عبد الصبور، تنتمي إلى هذه النوعية من النصوص التي تسودها التشاؤمية والعبيثية والخلط بين الكوميديا والتراجيديا «التراجيوكوميديا»؛ حيث لا تقوم على البناء الدرامي التقليدي، فالمسرحية بها ثلاثة شخوص هم: الراوي، والمسافر (الراكب)، وعامل التذاكر. وبتحليلنا لتلك الشخصيات نلاحظ أن النص يقدم الراكب في صورة إنسان مهزوز مسكين بداخله ضعف قليل الحيلة مهزوم يصدق ويرحب بالمستبد. أما الراوي فهو الإنسان المثقف السارد والمالك للحكاية وكأي إنسان يمتلكه الخوف عندما يرهبه المستبد، وكما يقول صلاح عبد الصبور في تذييل كتبه بطبعه مسرحيته بأن الراوي «شخصية رئيسية من شخصيات المسرحية بديل الجوقة» وقال «فهو ممثل لكل من هم خارج المسرح لذلك يقف على حافظته. وعامل التذاكر هو الشخص المستبد المتحول المتلون كالأفعى يظهر الضعف في لحظات لينقض على فريسته.

تبدأ أحداث المسرحية بجلوس الراوي بين الجمهور ثم يدخل الراكب يبحث عن مقعد، ويبدأ الراوي في سرد الأحداث فيقدم الراكب بأنه بطل الرواية ومهرجها غير مهم اسمه ولا صنعته، ويعلق: الآن يبدأ الراكب في استدعاء شخصيات الطغاة من التاريخ مثل الإسكندر وهانيبال وتيمورلانك وهتلر، (ثم يردد الإسكندر.. تك.. تك.. تك.. يدخل عامل التذاكر قائلا «من يصرخ باسمي من يدعوني.. من يزعج نومي في زاوية العربة.. أنت» يخشاه الراكب ثم لم يصدق بأنه الإسكندر ويقول هذا البرميل الأسمر في الكيس الكاكي الإسكندر لكنه من شكه وخوفه فهو رجل مهزوز سرعان ما يرحب به يخرج العامل سوطا وخنجرا وغبارة وأنبوبة سم وحبلا ويواصل إرهابه ويقول إن اسمه زهوان ويطلب تذكركه، ويظل الراكب مذعورا من تصرفات عامل التذاكر لدرجة أنه ينسى موضوع تذكركه ويقبل في جيبه ويجدها ويعطيها له فيأكلها ثم يطلب التذكرة مرة ثانية فيخبره الراكب بأنها في بطنه، ولكن عامل التذاكر ينهره لكنه يحتال عليه ويتودد إليه ويعلم منه أن اسمه عبده ثم يخلع سترته ليطمئنه، ولكننا نجد أن تحت السترة ستره ويخبره بأنه يتحدث معه كصديقين، وتتوالى الأحداث يرهبه ويتودد، إلى أن يبلغه أن اسمه سلطان ويتهم الراكب بأن اسمه ليس عبده وهو كاذب، فيؤكد له الراكب أن اسمه عبده وأباه عبد الله وابنه الأكبر عابد والأصغر عباد واسم الأسرة عبدون، ويسأله عامل التذاكر عن بطاقته ويستمر الحوار إلى أن يقول عامل التذاكر للراكب هذه قطعة ورق بيضاء وأنها ليست أوراقك لقد سرقتها ويستخرج نجمة مأمور أمريكي من جيبه ويعلقها في صدره ويبدأ معه التحقيق فيطلب الراكب

على المدن ذات الأماكن المضيئة، كذلك استخدم كشافا يدويا ليدفع المتفرج إلى الشعور بظلمة المكان.

أما الموسيقى والمؤثرات الصوتية، فقد نجحت في تأكيد الجو العام للأحداث لدرجة أن المتفرج يستطيع الشعور بوجوده في قطار يتحرك كما يمكنه الشعور باحتكاك العجلات مع القضبان.

من جانب آخر، إذا كان صلاح عبد الصبور في تذييله للمسرحية في إحدى الطبقات قد قال «إنني لو أخرجت مسرحيتي لجعلتها كوميديا في الأداء قد تحول إلى (فارس) أو مسخرة كما يترجمها المجمعين». وقال «هذه المسرحية في رأيي كوميديا رغم أنها تنتهي بفاجعة، فهي إذن من الكوميديا الداكنة أو السوداء»، فإن المخرج التقى مع فكر الكاتب بالأداء التمثيلي، فنجد الدكتور علاء قوقة (عامل التذاكر) كعادته يتفوق على نفسه وتتجلى براعته في الانتقال بين الأداء الجاد والكوميدي وخاصة في حديثه مع الراكب عن زوجة زميله زهوان بحسابات دقيقة حتى لا يقع في خطأ اللهث وراء الكوميديا، وذلك لخبرته كما أنه الأستاذ بأكاديمية الفنون. وجهاد أبو العينين في دور (الراوي) أدى دوره بحكمة شديدة كما قال عنه الكاتب وجهه ممسوح بالسكينة الفاترة، صوته معدني مبطن باللامبالاة الذكية لدرجة أنه كان يعبر بلامح وجهه كأنه أمام كاميرا سينمائية. ومصطفى حمزة (الراكب) تلون أداؤه بين القهر والذعر والاستسلام ببساطة شديدة.

تحية للمخرج الواعد محمود فؤاد صدقي.. بالحب والأمل والعمل تستمر الحياة.

عشري السلطة فيخبره عامل التذاكر أنه عشري السلطة ثم يخلع عامل التذاكر سترته ويخبر الراكب أنه لا بد من تحقيق العدل، وتنتهي المسرحية بأن يقوم عامل التذاكر بقتل الراكب ويطلب من الراوي مساعدته في حمل جثته فيتوجه الراوي إلى الجمهور ويقول: ماذا أفعل؟!.. ماذا أفعل؟! في يده خنجر وأنا مثلكم أعزل لا أملك إلا تعليقي: ماذا أفعل؟! ماذا أفعل!؟

وقد حاول العرض تقديم تلك الرؤية الخاصة بالنص من خلال عناصر العرض المسرحي، فنجد أن المخرج تبنى فكر الكاتب ولم يحاول الخروج عنها كما حدث في محاولات سابقة من بعض المخرجين وحيث إنه مصمم الديكور فقد قام ببناء المسرح على شكل عربة قطار لها با بان وعدد من الشبابيك المفتوحة والفراغ الداخلي عبارة عن مقاعد للركاب بينها ممر يتسع في منتصف العربة، وتعتبر خشبة المسرح، وهي أكثر منطقة فيها مشاهد تمثيل. وقد اتخذ رفا فوق الكرسي ليصبح منطقته تشخيصا، وبالتالي نجده قد أشرك الجمهور مع الممثلين وأيضاً بقية العناصر المشاركة بالعرض في تلاحم معا.

وبالنسبة للملابس (الراوي والراكب) ملابس معاصرة مطابقة لشخصيتهما فملابس الراكب تدل على أنه شخص فقير وملابس الراوي تعتبر ملابس أنيقه تدل على أنه إنسان مثقف، أما (عامل التذاكر) فكان يرتدي سترات فوق بعضها ذات لون كاكي وأزرار لامعة.

من ناحية أخرى، استخدم المخرج الإضاءة لتعبر عن ظلمة الليل تجسيد حالات السطوع العابر المرتبط بمرور القطار أثناء سيره

في كرنفال المسرح الكوميدي الأمل يحزم أمتعته إلى بني سويف



بطاقة العرض:
اسم العرض:
كرنفال
المسرح
الكوميدي
جهة الإنتاج:
قصر ثقافة
بني سويف
عام الإنتاج:
2018



نفس الأمر في عرض «لما روجي طلعت» لعمر منير، إلا أنه قدم «فتحي» المثقف الجامعي العواطي الذي يسكن السطوح، فجاءت مناطق الإضحك كتمهيد في بداية العرض معتمدة في معظمها على تناقض الشخصيات مع شخصية «فتحي» جاعلا منها نقطة ارتكاز الهيكل الدرامي. وكما أن «فتلة» مغيب عن الواقع بالحشيش، فإن «فتحي» غارق في مأساة الواقع لكن من خلال معرفته وثقافته. ولأنه هزيل وضعيف ومهذب اللسان؛ فيهرب من مواجهة كماشة بلطجي الحنة، و«أم لوزة» جهرة الصوت حادة الطبع غيبة السلوك. بالإضافة لعناصر كالمفاجأة والإدهاش، ومساهمة اللغة في صياغة كوميديا أكثر حقيقية لكن استخدامها كان أقل بكثير في هذا العرض عن بقية العروض.

لكن الشخصية الرئيسية في كل العروض لم تصمم على أساس تناقض قوي لإدراجها ضمن حالة المسرح الكوميدي، فلا الدكتور منير ولا فتحي ولا نيجرو ولا عم أنتيكا شخصيات كوميديا في تكوينها. بعكس مثلا شخصية دون كيخوته لثرفانتس حيث التناقض في الشخصية أبرزها كوميديا خالصة أو كما قدمها أسامة أنور عكاشة في أبي العلا البشري.

إخراج الدراما على المسرح في حاجة إلى عدسات تعبيرية مختلفة يدرك من خلالها كيفية التعامل مع الواقع على خشبات

التمثيل أو الإخراج فقط. لكن السؤال أي مفهوم من مفاهيم الكوميديا منذ أريستوفانيس وحتى اليوم انطلقت منه العروض الخمسة؟

قدم أحمد عبد العليم عرض «حزر فزر» وهو عبارة عن استكتشات «توعوية»، إن جاز التعبير، تناول خلالها دور الأسرة والمدرسة وغيرها من المؤسسات الاجتماعية، فجاءت الشخصيات متخمة بالبوح واستدرار التعاطف. وهذا يأخذنا بعيدا عن التعريف الفني للشخصية الكوميديا من حيث كونها مثيرة للضحك.

قدم علاء رجب عرض «فاترينة إزاز» لأحمد سمير في دراما رمزية، وكذلك قدم محمد سيد نفس النص تحت عنوان «بني كان» فجاءت مناطق الإضحك التي تخللت العرضين قليلة ومفتعلة، فهي ليست أكثر من إفيئات أو قلشات جاءت زائدة على حالة تراجيدية عن مانيكان يحلم أنه صار بشرا.

في عرضي كامل كمال وعمر منير، جاء الجو العام سيكولوجيا، حيث قدم كامل كمال عرض «جرعة فورمالين» في مستشفى أمراض نفسية وهو بهذا جعل الشخصيات هذيانة بدلا من تسطيحها حتى تصبح الشخصية كوميديا بالفعل، فجاءت شخصيات العرض لها مواقف فكرية وتثير قضايا كبرى كالحرية الاجتماعية والتمرد.. إلخ.

محمد علام



استأثرت القاهرة عبر تاريخها بالكثير، يتركز فيها المختصون والأكاديميون حيث لا يوجد أكاديمية للفنون في كل محافظة أو إقليم، وتعددت المسارح فيها وتنوعت أماطها بعدد كل مسارح أقاليم مصر مجتمعة.

وعلى الرغم من كل هذا فإن المسرح الذي يقدم في الأقاليم سواء من فرق الثقافة الجماهيرية أو من فرق الهواة يجاهد بكل عزيمة التجاهل والتهميش واحتكار الفرص والإمكانات الفنية والقيود الإدارية والبيروقراطية ليبث من مواقعه فنا أصيلا لا يقل عما يقدم على مسارح القاهرة من قبل صناع محترفين أو أكاديميين؛ بل بإمكانه أن يتفوق عليهم، إذا أراد.

تحت لافتة كرنفال المسرح الكوميدي قدمت على خشبة قصر ثقافة بني سويف خمس تجارب مسرحية متفاوتة الخبرة والمهارة، مبشرة بطاقات تحمل الكثير لفن المسرح على مستوى



الجمالي عن طريق موسوعية الاطلاع والمشاهدة وجرأة المغامرة والتجريب والحذر من الخط الفاصل بين التجريب والتجريب ولعل تكرار نص «فاترينا إزاز» لأحمد سمير في عرضي علاء رجب ومحمد سيد ضمن فعالية واحدة يدل على مدى ضيق المساحة الدرامية التي يختار منها المخرجين نصوصهم فنلاحظ ظاهرة تكرار النصوص واضحة بجلاء دون أسباب ودوافع قوية لتكرار هذه النصوص عينها، حيث إن معظمها نصوص ضعيفة على المستوى الفني والفلسفي وتتشابه في بثها كوميديا لفظية ودراما توعوية ورسائل وعظية. ونجد المسرحيين يتجاهلون النصوص الكبرى والكلاسيكات التراجيدية ويمكن أن نجد تجربة مسرحية عمرها يزيد على ١٥ عاما ولم يقدم خلالها نصا واحدا من نصوص شكسبير أو موليير أو إبسن أو بريخت أو حتي من نصوص المسرح العربي المعروف مثل بسيسو وسعد الله ونوس وميخائيل رومان وألفريد فرج وعلي سالم، بل نجدها تبتعد عن تقديم أي نص باللغة العربية الفصحى، وهذا ما كان واضحا في العروض الخمسة في المهرجان، بل إن في أحد العروض إذا تحدثت إحدى الشخصيات بالفصحى فذلك على سبيل الكوميديا والتهكم لا أكثر.

وعلى ذلك لم تخل كل العروض من خلل في بناء الدراما وأخطاء في مفاهيم طبيعة الدراما المسرحية وطريقة تعبيرها عن الواقع، ورغم ذلك جاءت الدراما في أضبط حالاتها في عرض «لما روحي طلعت» من تأليف مصطفى حمدي وإعداد وإخراج عمرو منير، رغم ذلك شاب هذه الدراما ما يمكن وصفه بالتناسل أو الاستهلاك لثيمات وجمل وعبارات قديمة تم استخدامها من قبل. ولا يفوتنا توضيح مدى صعوبة التجربة الإخراجية الأولى لعمرو منير التي كانت رغم ذلك أقل العروض المقدمة وقوعا في أخطاء إخراجية.

إن الحالة المسرحية تعاني، ولكن لا تتحلل، والدليل على ذلك إقبال الجماهير وتفاعله مع العروض حيث يلقي ذلك على الفنانين مسؤولية كبيرة في رفع الذوق المسرحي وإبراز جماليات هذا الفن الرفيع لكل مشاهد في كل قرية، فالأمل تفجر عندما صعدت السيدة إجلال عامر رئيس إقليم شمال ووسط الصعيد الثقافي لتعلن اعتماد هذه الفاعلية التي ساهمت خمس فرق محلية في إنجاحها ككرنفال إقليمي يتنافس فيه فرق خمس محافظات (المنيا، بني سويف، الفيوم، الجيزة، القليوبية) على مسرح قصر ثقافة بني سويف كل عام في نفس التوقيت.

الحالة المسرحية تعاني، ولكن لا تتحلل والدليل على ذلك إقبال الجماهير وتفاعله مع العروض

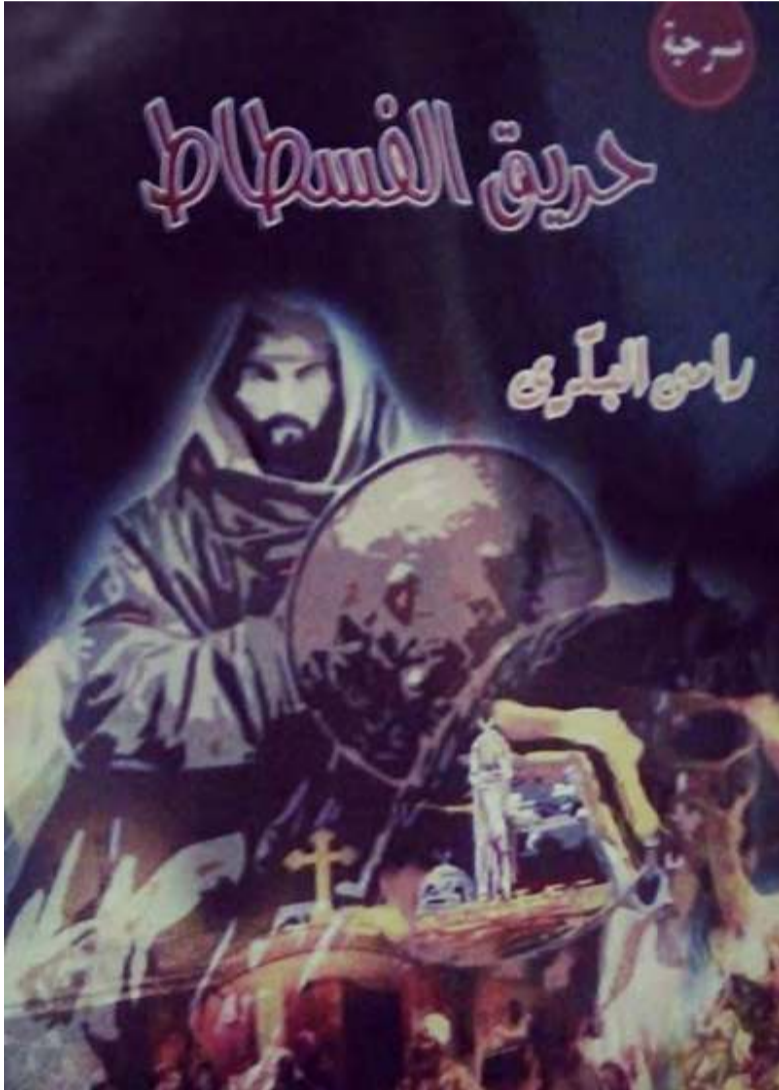


من شروط النمو الفني والدرامي بسبب غياب المنافسة الحقيقية وهذا قد يعطي انطبعا أوليا بنمطية مسرح الثقافة الجماهيرية؛ حيث كل أمور الصناعة تتم بالاجتهاد وتتطور بالتجريب وتنمو بالحدس الفني الخالص بسبب عدم توافر الفنيين والمختصين بالصوت والإضاءة والتصميم الاستعراضي والديكور، بالإضافة إلى غياب الحوار النقدي حول الأدب والمسرح؛ حيث إن معظم هذه العروض يحضرها جمهور خام يحتاج إلى تقويم ذوقه الجمالي والفني طوال الوقت، وهذا يلقي بالعبء على المسرحيين هنا ليدركوا المسؤولية الملغاة عليهم حيث إنهم مطالبون طوال الوقت بتربية ذوقهم

المسرح. فالعبرة بالسياق؛ هو الذي يحافظ على الأفكار والأحداث في إطار الفن ويحميها من الاسفاف، فاقتصاص ثدي الفلاحة من تمثال محمود مختار يجعله بذينا ومسفا، بينما وجوده داخل التشكيل الفني هو ما يدخله إطار التلقي كأثر فني. وعلى ذلك لا ننكر الهوس بنقل أغاني المهرجات الشعبية والرقصات العشوائية إلى عروض المهرجان؛ وأصفاها بالنقل لأنها مقتصة من سياقها الاجتماعي الذي نشأت فيه ولم يبذل عناء واضحا في خلق سياق دارمي لها؛ فجاءت فجأة ومبتذلة ومسفة. لعل ما يواجهه مسرح الهواه من ندرة الدعم المادي والمشاركة في المهرجانات خارج بيئته المحلية هو ما يقتل أهم شرط

حريق الفسطاط..

صورة من تاريخ الوحدة الوطنية للشعب المصري



عادل العدوي



النص
يتناول
حدث
تاريخي
مهم وقع
في مرحلة
عصيبة

كثيرا ما تحرك أحداث تاريخية كبرى المؤلف ليحولها إلى قطعة فنية تُعرض على الناس.. وهنا تثار عدة أسئلة قد تنجح بعضها في إبراز رؤية شاملة حول تعاملنا مع التراث/ الأحداث الموروثة، من مثل: هل من الضروري أن يحافظ الكاتب على المادة التاريخية كما وردت إلينا؟ وهل يحق له أن يضيف أو يحذف؟ وإذا صح له هذا فما المعايير التي ينطلق بناء عليها؟ ثم السؤال الأهم المحرك لكل ذلك: ما الدافع وراء اختيار الكاتب لحظة تاريخية محددة ليحولها إلى عمل درامي/ فني؟

”حريق الفسطاط“ حدث تاريخي مهم وقع في مرحلة عصيبة من حياة الشعب المصري؛ إذ كان حدثا فاصلا انتهى على أثره حكم دولة ليقوم حكم دولة أخرى، وربما كان من الطبيعي أن يترك ذلك أثره على الحياة الاجتماعية التي يعيشها المصريون.. وسواء تشابه هذا الحدث الماضي مع أحداث واقعية معاصرة، وتشابهت تلك الظروف الاجتماعية في كلا الفترتين، فإن ذلك ليس ما نهتم له كثيرا في مناقشتنا لنص درامي اختار أن تقوم بنيتة على حدث تاريخي، مهما اختلط فيه الواقعي بالخيالي أو التاريخي بالمتخيل؛ إذ لا محل لمناقشة ذلك في العمل الفني، لا سيما الدرامي.

ونص ”حريق الفسطاط“ الصادر عن مؤسسة يسطرون 2018، للكاتب رامي البكري، يحاول استثمار الحدث التاريخي الكبير، ليقدم لنا حبكة درامية تتمحور حول حريق الفسطاط أول عاصمة عربية إسلامية في تاريخ مصر التي بناها عمرو بن العاص سنة 641م. وحافظ على سير الأحداث قدر المستطاع لتظل الخطوط العامة ممتدة في إطار الواقعي التاريخي، مستحدثا بعض المواقف والأحداث الهامشية وخلق شخصيات غير واقعية لتجسد الحياة في تلك الفترة معبرة عن طبيعة الشعب المصري، ومتخيلة شكل العلاقات الاجتماعية فيه. ولكنه وهو يفعل هذا يطرح قضايا قديمة حديثة يمرر من خلالها طبيعة متصورة لما كان عليه الشعب المصري، وما هو عليه الآن، وما يجب أن يكون عليه دوما، وأعني تحديدا مسألة الطائفة، محاولا تقديم صورة فطية عن نسيج الوحدة الوطنية المتماسك، وكيف يضرب المصريون مثلا يُحتذى لتلك الوحدة خاصة في أشد المواقف صعوبة.

تستمر أحداث المسرحية عبر فصلين طويلين يتخللهما كثير من اللوحات، تتنامى معها الخطوط الدرامية للمسرحية مجسدة الصراع السياسي في صورة بصرية رسمها المؤلف بعناية فائقة من خلال تقسيم خشبة المسرح إلى يمين ويسار، متنقلا بالإضاءة بينهما ليرمز الصراع الدائر بين السلطة والشعب، كما دعم ذلك من خلال الحوار بين الشخصيات المختلفة؛ مما يعكس وعي المؤلف بأهمية الحركة على خشبة المسرح. والاهتمام أيضا بالخطوط الدرامية المختلفة السائرة أحيانا بالتوازي وأحيانا أخرى بالتقاطع، وقد وضع هذا في علاقة البطل حسام الدين المصري بالمرأتين الأرملتين، وهو القائد الشعبي الموعول عليه القيام بالجهاد في سبيل تخلص الوطن، وعلى الرغم من هذا فإنه الإنسان الطبيعي الذي يحب ويأمل في إقامة حياة طبيعية مثل الناس. نجح هذا بشكل ملحوظ مع شخصية حسام، بينما أخفق في معالجة شخصية ”حسن الشجاع“ ابن الوزير

كرسالة يجب تقديمها وإبرازها، نجد أنه تناولها بنمطية واضحة كصورة قدمت آلاف المرات خالية بلا أدنى مبرر درامي، ويتجلى هذا في مشهدين واضحين: الأول عندما يتم الحفاظ على مسجد عمرو بن العاص - وهو هنا رمز الديانة الإسلامية - من الحريق على يد جندي مسيحي، وفي المقابل يتم الحفاظ على الكنيسة المعلقة - كرمز على الديانة المسيحية - على يد جندي مصري، وهو الحدث الذي قُدم بشكل مقحم ولا علاقة له بالبنية الدرامية، حتى إنه يمكن الاستغناء عنه دون أي تأثير على تلك البنية. المشهد الثاني هو مشهد النهاية الذي حُسر فيه أجناس مختلفة تعبر عن تكاتف ووحدة الشعوب العربية الذين ليس لهم أية علاقة بالأحداث المطروحة في النص.

أعتقد أن هذا إخفاق قلل من قيمة العمل فنيا، على الرغم من أنه طُرح بهدف إبراز وتدعيم القضية الأساسية في النص، وقع هذا الإخفاق من استراتيجيات فكرية ربما ينتمي إليها المؤلف لكنها - للأسف - لا تنتمي للنص.

لا أود أن أقدم صورة معتمدة عن النص، كما أنني لا أود أيضا أن أقدم صورة مبهرة عنه، لكنني أحاول أن أكتب هنا - محايدا - قراءة في لعمل يستحق أن يراه الناس على خشبة المسرح.

شاور، الذي يقود كتيبة شعبية ضد الفرنج، على غير رغبة أبيه، وينضم إلى المقاومة الشعبية. وتلك الشخصية كانت في حاجة إلى تجسيد الصراع النفسي بين انتمائها للأب وخروجها عليه وانحيازها للوطن، الأمر الذي أهمل تماما من قبل المؤلف.

وإذا تأملنا مسألة الوحدة الوطنية التي حاول المؤلف تصديرها

ندوات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي والمعاصر



ميسون علي



فاضل سوداني



سامح مهران

علي الزيدي (المغرب)، خزعل الماجدي (العراق)، هشام زين الدين (لبنان)، كمال عابد (تونس)، محمد سعيد (مصر). ويعقد الأحد ندوة خاصة بمناسبة اليوبيل الفضي للمهرجان، تنقسم إلى عدة جلسات، الأولى بعنوان "حول مفاهيم التجريب والمعاصر" ويرأس الجلسة د. علاء عبد العزيز من مصر، والمتحدثون: عبد الكريم (العراق)، عبد الرحمن بن زيدان (المغرب)، سامي عبد الحميد (العراق)، ميسون علي (سوريا)، عز الدين مديني (تونس). ويليهما جلسة "المهرجان التجريبي في مصر وصداه الدولي" ويرأس الجلسة د. حسن عطية، ويتحدث فيها هوي هيل (أمريكا)، مارفن كارلسون (أمريكا)، عمر المعتز بالله (مصر).

في الثلاثاء العاشرة صباحاً جلسة «صدي المهرجان على المستوى العربي 1»، يرأسها د. محمد شحبة، والمتحدثون: عبد الكريم (المغرب)، فاضل سوداني، فايز قزق (سوريا)، حاتم السيد (الأردن)، آمنه الربيع (سلطنة عمان)، ويعقبها جلسة «صدي المهرجان على المستوى العربي 2» ويرأسها د. عمرو دواردة، المتحدثون: يوسف حمدان (البحرين)، محمود أبو العباس (العراق)، أسعد فضة (سوريا)، جواد الأسدي (العراق)، محمد المديوني (تونس).

الأربعاء الثامن عشر من سبتمبر، وفي العاشرة صباحاً ندوة "المسرح تحت دوي القنائل"، وكلمة لـ توماس أنجل (ألمانيا)، يعقبها ندوة «دور المسرح في أوقات الحرب» يرأسها جاستن جون بيبي (السودان)، ويتحدث فيها إيمان عون (فلسطين)، عجاج سليم (سوريا)، جاستن جون بيبي.

تليها جلسة «معاناة المسرحيين من أجل صناعة عرض أوقات الفراغ»، ويرأسها ميسون علي، والمتحدثون سامي عبد الحميد، أسعد فضة، ميسون علي. الخميس جلسة بعنوان «الكتابة عن الحروب» ويرأسها مشهور مصطفى، ويتحدث فيها محمود أبو العباس، تحسين يقين (فلسطين)، فتحي كحول (ليبيا)، يليها جلسة «التجريب على مستوى الفضاء المسرحي وسط أنقاض الحروب» ويرأسها عبد الكريم عبود، ويتحدث فيها مشهور مصطفى، سعد عزيز عبد الصاحب، عبد الكريم عبود، ثم كلمة خاصة عن المسرح السويسري يليها المخرج والدراماتورج إريك ألتروفير.

شيماء سعيد



جوناثان جيل



علي الزيدي

أعلنت إدارة المهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي والمعاصر، برئاسة الدكتور سامح مهران، عن برنامج ندوات وجلسات المهرجان في دورة اليوبيل الفضي 2018؛ تقام الندوات في المجلس الأعلى للثقافة، ويحمل المؤتمر الفكري للمهرجان عنوان "فلسفات الجسد في المسرح المعاصر" وتتضمن جلسات المهرجان عدة محاور أساسية؛ المحور الأول: الجسد بين الممثل والمتفرج، والمحور الثاني: الجسد كساحة صراع أيديولوجي، أما المحور الثالث فهو الجسد في المسرح بين المنظورين الأخلاقي والاجتماعي. وتبدأ أولى ندوات المهرجان 11 سبتمبر، في تمام العاشرة صباحاً، حيث يلقي الدكتور سامح مهران رئيس المهرجان كلمة تحت عنوان "فلسفات الجسد في المسرح المعاصر" يعقبه في الحادية عشرة يتحدث دايفيد هنري وانج تحت عنوان "عالمنا غير الأصيل - بحث عن الأصالة وغواية الحنين إلى الماضي"، يلي ذلك أولى جلسات المهرجان وتحمل عنوان «الجسد في المسرح المعاصر» يرأسها د. أسامة أبو طالب، المتحدثون: بوسلهام الضعيف (المغرب)، وميسون علي (سوريا)، راشمي رافيكومار (الهند).

وفي الأربعاء الثاني عشر من سبتمبر، تبدأ أولى جلسات محور

ضمن فعاليات المعاصر والتجريبي

ورش للرقص المعاصر والدرامي

وتطوير الشخصية



إحدى المسرحيات وإعادة كتابة بعض المشاهد. تمارينات كتابة بسيطة يقوم بها المتدربون كواجب منزلي خلال أيام الورشة.

إريك التورفير: درس اللغة الإنجليزية والألمانية وآدابهما بجامعة زيورخ وعمل مساعد مخرج مسرح سوفوكليس زيورخ منذ عام ١٩٩٧؛ عمل كمخرج ودراماتورجي وكان تركيزه على الكتابات والمشروعات المعاصرة التي تمثل أساليب فنية متنوعة في المسارح والمهرجانات داخل ألمانيا وكذا في النمسا وإنجلترا والأرجنتين وسويسرا. أخرج إريك مسرحية "الأوتوبيس" و"الأيتم". أطلق مبادرة لتنظيم المهرجانات لعرض مسرحيات جديدة مسرح سوفوكليس زيورخ حصل على عدة جوائز منها جائزة المسرح السويسري في عام ٢٠١٥. عمل مدرسا بأكاديمية زيورخ للفنون منذ عام ٢٠١١.

ويعود المدرب الإنجليزي جايلز فورمان للسنة الثانية بورشة تمثيل تحت عنوان «تطوير الشخصية الدرامية» ابتداء من 11 سبتمبر حتى 16 سبتمبر، ويعمل فورمان على أخذ المشاركين معه في الورشة إلى رحلة شاملة لتطوير الشخصية الدرامية والمشهد المسرحي. يهدف جايلز في هذه الورشة إلى وضع أيدي المشاركين على مفاتيح وطرق تحليل الشخصية من خلال منهجية كريستوفر فيتس مؤسس مركز الدراما في لندن، حيث الوقوف على طرق تحليل الشخصيات المتخيلة من خلال السياقات الضمنية غير المعلن عنها في النص، والوقوف على الحياة الداخلية والخارجية للشخصية المراد تجسيدها. يهدف تقديم أسرار كيفية اللعب مهارة للممثل، للوصول إلى الصدق التمثيلي.

جايلز فورمان ممثل وواحد من المدربين الرائدتين في المملكة المتحدة وفي كل أوروبا. عمل كمدرّب بالوكالة في مركز الدراما في لندن والكثير من المراكز المهمة بها.

أحمد زيدان

للمجموعات، تركز في المقام الأول على تنوع الحرفة، العمل الجماعي، والابتكارات الفردية على مستوى الحركة، وبعد إتمام عمليات الإحماء، سيقوم المتدربون بعمل تجربة مستخدمين عدة عناصر للحركة ومركزين على حركة الحيوانات المختلفة، في نهاية العملية، سيخلقون تصميماً للرقصات مبنياً على أفكارهم وارتجالاتهم، كما تركز الورشة على الجانب الإبداعي لدى الراقصين المحترفين الذين وصلوا إلى مراحل متقدمة.

والمدرب فيرنيك فيهر قام بالتدريب في أماكن عدة مختلف أنحاء العالم، وعمل بعدد من مدارس الرقص ومع الكثير من الفرق، اعتاد في رقصاته أن يستخدم المفردات الخاصة به التي تطورت عبر السنين ولا تزال، في عمله يركز على الجانب الإبداعي لدى الراقصين المحترفين الذين وصلوا إلى مراحل متقدمة في ورشاته.

ويقدم المدرب المجري إريك التورفير ورشة للكتابة المسرحية، تحت عنوان الكتابة للمسرح اليوم «هل ينتظر أحد مسرحيتي؟»، من 11 إلى 17 سبتمبر، وهي ورشة مخصصة لكتاب المسرح والمؤلفين الناشئين، عن ما هي الأهداف التي نسعى لتحقيقها حين نكتب أعمالاً مسرحية؟ وتناقش العلاقة بين الكاتب والجمهور؛ ما هي العناوين والموضوعات الملائمة؟ وما هو الشكل المناسب واللغة الأفضل لتقديمها على خشبة المسرح؟ من خلال هذه الورشة، نتعرف على العناوين المحتملة على المستوى الفردي والمحلي والعالمية، فضلاً عن تعلم عمل الحبكة المسرحية وتحديد الشكل واللغة لمسرحيات التي يمكن تقديمها في المستقبل.

إضافة لتمرينات الكتابة البسيطة للإجابة على تساؤلات تخص النوع، الشكل، المضمون واللغة بالإضافة إلى تحليل دراماتورجي لمسرحية سويسرية (قد تكون الأعشي، الأوتوبيس أو الأيام الصفراء) مع التركيز على البناء المسرحي، المحتوى وحوار الشخصية. القضايا الرئيسية التخطيط لمشروعات مستقبلية في الكتابة المسرحية، بالحديث عن مختلف العناوين وتصور الحبكة والشكل الملائمين لهذا العنوان. تمارينات كتابة بسيطة. تحليل حبكة

أعلنت إدارة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح المعاصر والتجريبي «دورة اليوبيل الفضي» برئاسة د. سامح مهران والمنسق العام المخرج عصام السيد، عن الورش المصاحبة لفعاليات الدورة 25 التي تقام في الفترة من 10 وحتى 21 سبتمبر الحالي. تبدأ الورش قبل موعد الافتتاح الرسمي بورشة للمخرج د. جمال ياقوت من 2 إلى 6 سبتمبر حول الإنتاج المسرحي، يعقبها ورشة للرقص المعاصر تحت عنوان «أدائية السعادة» ابتداء من 11 سبتمبر حتى 19 سبتمبر للمدربين البلغاريين ويلى براجر وإيفا شفيشتر وفا، تعتمد الورشة على تبادل الممارسات والأساليب الفنية المختلفة بهدف توليد أدوات أدائية تتعلق بعنوان الورشة الرئيسي وفي كل يوم، سينتج المتدربون مواداً فنية مختلفة نابعة من اشتغالهم بالصور ومقاطع الفيديو والنصوص والارتجال وإعادة الصياغة، وتجيب على أسئلة: كيف نعيد صياغة المواد باستخدام استراتيجيات فنية مغايرة؟ وكيف لنا أن نظور من استجابتنا للتركيب الأدائي الذي دائماً ما يكون هشاً؟ وكيف ينخرط الجمهور في العرض كمشارك إيجابي؟ وكيف يمكن لجسد المؤدي أن يكون مسيطراً في العملية المسرحية؟ الورشة متاحة للممثلين، الراقصين، ومصممي الحركة، والمخرجين الذين لديهم استعداد لاختبار معارفهم الفنية والتعرف على ممارسات جديدة في حركة الجسد وتصميم الرقصات كمدخل لتطوير الأدوات المسرحية. وفي نهاية الورشة يُقدم مثالا في جلسة عامة.

المدرب ويلى براجر فنان مستقل وخريج ستديو المسرح، أكمل دراسة فنون المسرح الاصطناعي (التركيبية) بجامعة بلوفريف - بلغاريا سنة ١٩٩٩ بصوفيا. وحصل علي منحة بالنمسا للتدريب حيث التحق بشبكة الرقص سنة ٢٠٠١ وكذلك مسرح تريفن برلين سنة ٢٠٠٠. كما يعد مؤسساً مشاركاً لأكاديمية الرقص البدوي ومهرجان «ضد السكون» أو اللاستاتيكي. كما تعقد ورشة تدريبية للرقص الدرامي ابتداء من 17 سبتمبر حتى 21 سبتمبر، للمدرب المجري فيرنيك فيهر وتعتمد الورشة على استخدام الخيال مع الجسد المادي لخلق أفكار جديدة للحركة، عبر العمل في شكل ارتجالي موجه

المسرح تحت دوي القنابل

عروض من مسرح الحرب بدورة اليوبيل الفضي للمعاصر والتجريبي



المسرحية حول شخصية جاد والمولود في الولايات المتحدة الأمريكية، الذي قرر ولأول مرة في حياته زيارة وطنه، رغبة منه في معرفة المزيد عن شعبه وهويته، ليكتشف أن الواقع يختلف كثيرا عما تراه في الأخبار.

«مروح ع فلسطين» تأليف نبيل الراعي، إخراج ميكائلا ميراندا (البرتغال).

وعلى صعيد آخر تقدم فرقة مسرح عشتار بفلسطين مسرحية «حجارة وبرتقال» وهو عرض مدته 50 دقيقة يعتمد على لغة الجسد يصور واقع الاضطهاد في فلسطين، ويسافر بالزمن عبر سبعين عاما من الاحتلال والاستيطان، حيث يعود بنا في التاريخ إلى الهجرات اليهودية الأولى إلى فلسطين تحت ذريعة وعد بلفور، من خلال قصة رجل يصل إلى بيت امرأة كلاجئ معدم، قادما من أوروبا بعد الحرب العالمية الأولى، ويحاول تدريجيا السيطرة على منزلها، وطردها منه، بينما هي كانت تعيش بسعادة في بيتها وأرضها مع محصولها من البرتقال. يبدأ النزاع بينهما من أجل السيطرة على المكان والاستحواذ على ممتلكاتها.

مسرحية «هن» تأليف وإخراج آنا عكاش.

وسوف يتم عرض هذه العروض جميعها على مسرح واحد بالتوالي في أثناء انعقاد الدورة الفضية من 10 إلى 21 سبتمبر 2018.

ببغداد مسرحية «رائحة حرب» وعبر 60 دقيقة هي كل زمن العرض يقدم مجموعة من المشاهد تربطها حكاية واحدة عن رجل حرب سابق تحول لمتطرف ديني (الجد) يقوم بسجن ما تبقى من عائلته - زوجته (الجددة) وحفيده (القلق) - في غرفة في بيت جنب مقبرة ويمارس عليهم أساليب التهيب الديني والاجتماعي معا محاولا إبقاءهم وترويضهم ليخضعوا لأفكاره المريضة والمتطرفة.

يناقش العرض فكرة (الالتباس) ديني واجتماعي وسياسي ونتائجه الكارثية عبر التطرف والإرهاب وداعش؛ مما يؤدي لضياع الهوية والمواطنة عبر الحروب، التي تدفع هموم وأحلام شباب للهجرة عن طريق البحر وكذلك التهجير القسري على أساس عرقي والنزوح، وفكرة تقسيم المنطقة العربية والخرائط الجديدة للمنطقة والإسلام السياسي والربيع العربي.

«رائحة حرب» عن رواية «التبس الأمر على اللقلق» للروائي الفلسطيني الشاب أكرم مسلم، كتابة يوسف البحري - مثال غازي، إخراج عماد محمد.

كما تقدم فرقة مسرح الحرية بمخيم جنين بفلسطين مسرحية «مروح ع فلسطين» وعبر 45 دقيقة يحكي قصصا حقيقية تم اقتباسها من السكان الأصليين في فلسطين بأماكن متنوعة من الأغوار إلى المناطق المحاذية للجدار، فالخيميات وصولا إلى تجمعات البدو، يقدمها مجموعة من الممثلين المحترفين؛ هم خريجو مدرسة مسرح الحرية في التمثيل، حيث تدور أحداث

اعتادت المهرجانات العربية والعالمية أن تعقد ندوة فكرية تبحث في أمور المسرح وتخرج بتوصيات أو نتائج لدراسات، وتظل هذه الندوات حبيسة الأمور النظرية حتى لو تكلمت عن تجربة رجل مسرح أو منهج، ولكن مهرجان القاهرة في دورته الفضية كسر تلك القاعدة ليعقد ندوة عن المسرح في آتون الحرب تصاحبها عروض من مناطق ملتزمة في محور منفصل داخل المهرجان، ويقول الدكتور سامح مهران رئيس المهرجان إن اختيار هذا المحور لأننا ونحن نحتفل باليوبيل الفضي لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي والمعاصر، لا يسعنا إلا تقديم التحية لصناع المسرح، القادرين على المقاومة لأن المسرح يلعب دورا هاما في مثل هذه الأوقات بقوة حضوره الآني وحميميته مع المتلقي وقدرته على تنمية الوعي والتثوير، وأن يكون سلاحا سلميا للمقاومة. فالمسرح مهمته الأولى هي محاكاة الحياة. وما أحوجنا إلى الحياة وسط مشاهد الموت اليومية.

وتقول الدكتورة أسماء الطاهر، المستولة عن الندوات، إن المحور يطرح سؤالا (كيف تصنع مسرحا وسط الدمار، يللمم الأشلاء، ويحتفي بالحياة)، وذلك من خلال جلسات الحوار وشهادات المسرحيين وكذلك العروض التي اختارتها لجان المشاهدة، وهي: «رائحة حرب» من العراق، «مروح ع فلسطين»، «حجارة وبرتقال» من فلسطين، «هن» من سوريا، مشيرة إلى أنه قد تواصلت إدارة المهرجان مع سفارتي اليمن وليبيا لتقديم عروض تحت نفس العنوان ولكن لم نحصل عبر التواصل على أية عروض.

حيث تقدم الفرقة الوطنية للتمثيل التابعة للمسرح الوطني

فى ندوة «أثر المهرجان التجريبي فى المسرح» المهرجان فرصة هامة للاطلاع على التجارب والرؤى والأفكار المغايرة



المسرحية، وقد حاربنا بشكل كبير لرجوع المهرجان مرة أخرى، وتساؤلى فيما يخص السلبيات: هل ترتبط آلية اختيار الفرق وهل التراجع يرتبط «بالمقدرة المادية»؟ وهل بسبب التراجع فى المقدرة المادية أصبحت الاختيارات تخضع لشروط «التبادل الثقافى» وجميعنا يعلم ماهى شروط التبادل الثقافى. وذكر د. جمال ياقوت أن فى 10 السنوات الأخيرة اختلف التعامل مع فكرة سفر المسرحيين ، وتابع قائلا «اعتقد أن العروض وجودتها وآلية اختيارها نقطة هامة للغاية فى المهرجان التجريبي الذي يعد إحتكاكا بين رؤى مختلفة وتيارات مسرحية مختلفة، ومصر تعد بمثابة القبلية التى يأتي لها الجميع ليشاهدوا تجارب مسرحية مختلفة ويتعلمون منها ويقومون بنقل التجارب وهو ما يعطيهم الحماس لتقديم تجارب مختلفة وقد اكتسبنا الكثير من الإيجابيات ومنها لغة الجسد والتعامل معها وأهميتها للممثل وقد خلف المهرجان التجريبي حراك ووجود حقيقي وفعال للمسرح المصري وفى جميع الدول، بالإضافة الى تأثير المهرجان على مسرح الثقافة الجماهيرية شديد الأهمية، فقد تأثرت الكثير من التجارب المسرحية فى الثقافة الجماهيرية به ، بالخروج عن المألوف والشكل الكلاسيكي للمسرح فأصبح هناك خيال فى التعامل مع مفردات العمل المسرحى من خلال الإضاءة والصوت والموسيقى والصورة، وكان للمهرجان أثره فى المسرح

والنقاد و استمر المهرجان أربع دورات و ربحنا الكثير من الأسماء المسرحية و ظهرت أسماء كبيرة من المخرجين منهم خالد جلال و طارق سعيد و خالد الصاوي وحسن الجريتلى و منصور محمد، والكثير من مخرجي مسرح الجامعة والمسرح المستقل الذين لديهم تجارب متميزة، وهذا يرجع إلى ما اكتسبنا من خبرات فى المهرجان التجريبي علميا وفنيا ، أضافت: الندوات الفكرية التى كانت تواكب التجريبي كانت تتحدث عن التجريب وكيفية الاستفادة منه فى تطوير الحركة المسرحية، فكان المسرح المصري فى فترة التسعينيات والثمانينات أكثر جرأه واختلافا عما كان عليه فى الخمسينيات والستينيات وما ميز هذه الندوات ما كان يحدث بين كبار أساتذتنا الذين عاصروا فترة الستينيات ومنهم الدكتور سعد أردش والدكتور هانى مطاوع والدكتور احمد ذكى فتحدث بينهم مراجعة للمفاهيم العلمية والفنية فيما يخص التجريب وضرورته فى المسرح المصري و قد تعلمنا أن التجريب يعنى البحث عن رؤى وأفكار جديدة . ودعا الدكتور جمال ياقوت لشهداء محرقة بنى سويف متمنيا أن لا تتكرر مثل هذه الحوادث مرة أخرى، تابع: نتحدث عن أثر المهرجان من حيث الجودة الفنية التى كانت تقدم، فقد كانت تتميز بجودة فنية عالية وقد أصبح هناك تراجع فيما يقدم و لا جدال فى أثر المهرجان التجريبي ودوره الكبير فى الحركة

فى إطار فعاليات الاحتفال باليوبيل الفضى للمهرجان المعاصر والتجريبي أقيم بالمجلس الأعلى للثقافة ندوة عن أثر المسرح التجريبي على المسرح المصري قدمها الناقد محمد مسعد وتحدث فيها الدكتورة سامية حبيب التى رأت الجلسة ود. جمال ياقوت والمخرج طارق سعيد والكاتبة رشا عبد المنعم.

د. سامية حبيب أشارت إلى أن أول دورة للتجريبى واكبت بداية تخرجها من المعهد، مضيفة:

لذا أعتبر أن مسيرتنا مع المهرجان هى مسيرة عمر، وهى تجربة هامة بالنسبة لي على المستوى الإنساني والثقافي، و اقترحت حبيب إقامة ندوة عن تأثير الحركة النقدية على المهرجان التجريبي، مشيرة إلى أنه لو لم تكن هناك حركة نقدية مصاحبة له ما استطعنا رؤية نقاد هامين واكبوا المهرجان منذ الثمانينات والتسعينيات. قالت: فقد تخرجنا من المعهد العالي للفنون المسرحية و لدينا طاقة كبيرة، ودائما ما كان الناقد يواجه أزمة فى العمل فى الصحف الثقافية التى تهتم فقط بوجود أسماء كبيرة ولا نعلم ماذا سنفعل، التجريبي أتاح لنا ان نشاهد عروض مبهرة لم نشاهدها من قبل، فلم تكن هناك مهرجانات مسرح كثيرة فى مصر فى ذلك الوقت، بالإضافة لقلّة عدد المهرجانات العربية، أضافت: إن وجود المهرجان التجريبي كان له بالغ الأثر من حيث هو مهرجان دولى و كانت تجربته على مدى 25 دورة بالنسبة لمصر وللدول العربية قيمة كبيرة لا نستطيع أن نغفلها. تابعت: عندما توقف المهرجان عام 1991 تم تأسيس مهرجان المسرح الحر الذي استوعب نشاط الشباب من الفرق الحرة وخارج الجامعة، وكان له أثره البالغ وسانده كبار المسرحيين

التجريب موجود قبل المهرجان التجريبي فى
وجود فنان لديه مشروع يقوم على فرضية



إضافة كلمة المعاصر إلى التجريبي أفقدته الكثير من خصوصيته

عروضاً مثيرة للغاية وتعطينا الغذاء الانساني والفنى. و لم يكن المهرجان لتقديم العروض فقط ولكن كان يحوى فعاليات أخرى كالدورات الفكرية والورش والاصدرات التي تعد من الروافد الهامة التي كان لها بالغ الأثر في المسرح المصري، وكانت هذه الإصدارات بمثابة النافذة التي يطلع منها المسرحيين على كل جديد على نظريات جديدة وتقنيات ومناهج، ومن الآثار الهامة له أيضا أثره في الحركة النقدية حيث قدم لغة نقدية جديدة لم تكن متوفرة من قبل، فأغلب ما كان يقدم من النقد كان يكتب بشكل كلاسيكي للغاية. عروض التجريبي بتمايزها واختلافها ورؤية أشكال من المسرح لم تكن شائعة أدى بدوره الى الاحتياج إلى لغة نقدية جديدة، وظهر في هذا الوقت عدد من النقاد لديهم حساسيات نقدية مختلفة وظهر عدد من الكتاب يكتبون في مجلة المسرح أمثال هشام إبراهيم، عز الدين بدوي، وكان له الأثر في ظهور بعض الأشكال الفنية الجديدة التي تحمل أبعاد إيجابية وسلبية .

وأشارت الكاتبة رشا عبد المنعم إلى أن لغة الجسد وعروض التعبير الجسدي والتي كان أحد روادها المخرج منصور محمد بدأت بالانتشار دون أن يكون لها بصمة أو هوية أو بعد فكري، وكان ذلك أثر سلبي ولكن في نفس الوقت هناك بعض المخرجين الذين استطاعوا توظيف هذا الشكل الفني بشكل صحيح وبأبعاد فكرية ، ومن المخرجين الذين لديهم فرضية خاصة هو المخرج سمير العصفوري، تابعت:

وكان للمهرجان التجريبي أثر كبير في ظهور أشكال فنية جديدة ومنها مسرح الجريدة الحية والمسرح السردى ومسرح الحكى، وكان هناك الكثير من الفرق المستقلة التي تعتمد على مسرح السرد مثل فرقة الورشة للمخرج حسن الجري يتلى وفرقة مختبر المسرحيات للمخرجة عبير على، أيضا كان لمهرجان المسرح التجريبي أثر كبير في إنتشار المسرح النسوي والعروض التي كانت مهمومة بقضايا المرأة ومسرح العرائس والمسرح الأسود. وأشارت الكاتبة رشا عبد المنعم الى أن المهرجان في صورته الحالية لم يتخلص تماما من عيوبه فهناك ضرورة أن نعمل على البروتوكولات التعاونية بين دول لديها مسارح كبيرة وعروض هامة،

رنارأفت

والمخرج طارق الدويري والمخرجة نورا أمين وهاني المتناوى والمخرج حسن الجري يتلى والمخرجة عفت يحيى والكاتبة رشا عبد المنعم والمخرجة عبير على والدكتور سامية حبيب وغيرهم من الأسماء.

فيما ذكرت الكاتبة رشا عبد المنعم أنها ستبدأ الحديث عن التجريب ثم المهرجان التجريبي ثم المسرح، مؤكدة أن النقطة التي تعد في غاية الأهمية ولم يلتفت إليها هي فكرة انتقال فكرة مصطلح التجريب من الحقل العلمي إلى الحقل الأدبي والفني، فإذا كانت التجربة العلمية تبنى على فرضية فالتجريب أيضا في المسرح مرهون بوجود فرضية يعمل من خلالها المخرج كباحث وعالم في مجاله يتعامل مع هذه الفرضية ليصل لهدفه، هذه النقطة التي أشار إليها الدكتور سيد الإمام كانت بمثابة فك للالتباس فهناك دائما فكرة وتساؤل، أطرحه وهو أن وجود إبداع بالتأكيد يصحبه تجريب فكل ما نقدمه لا يخلو من الإبداع وبالتالي لا يخلو من التجريب.

ثم أشارت عبد المنعم إلى أن التجريب موجود قبل المهرجان التجريبي في وجود فنان لديه مشروع ولديه فرضية يعمل عليها وطوال الوقت يكتشف مساحة جديدة أو تقنية جديدة ويقوم بتجريب مدرسة فنية جديدة. وذكرت أن مهرجان المسرح التجريبي يمثل بالنسبة لها الدهشة قالت: "عندما طلب مني أن اكتب شهادتي عن المهرجان التجريبي ربطت ذلك برحلة "أليس في بلاد العجائب" وبداية علاقتي بالمهرجان كانت بداية علاقتي بالمسرح، وذلك بالمصادفة وكانت مشاركتي عام 1999 وكان لدى شعور مثل شعور "أليس في بلاد العجائب" فهو يمثل بوابة العبور لعالم مختلف لم أعتاد عليه من قبل، مع محاوله لفك شفراته فشعرت أني في بلاد العجائب، فالمهرجان كان ثريا بشكل كبير بكم من العروض الهامة والمغايرة وقد عاصرت المهرجان قبل أن يتحول لفكرة الكم وليس الكيف. كانت هناك

المستقل والمسرح الجامعي، وأشار ياقوت إلى أن مهرجان مسرح بلا إنتاج والذي تعتمد فلسفته على "الخيال وليس المال" والتعامل مع مفردات مختلفة وحلول إبداعية خلقة تأثر بفكرته.

ووجه ياقوت الشكر لكل المسرحيين الذين ساهموا في عودة المهرجان التجريبي مرة أخرى، مشيرا الى أن إضافة كلمة المعاصر إلى التجريبي أفقدته الكثير من خصوصيته.

بينما ذكر المخرج طارق سعيد أن المهرجان التجريبي يعد فرصة هامة للاطلاع على التجارب والرؤى والأفكار المغايرة ، وتحدث عن بداية علاقته بالمهرجان التجريبي التي بدأت منذ عام 1988 وعند تأسيسه لفرقة الضوء، مشيرا إلى مشاركته في الدورة الأولى من المهرجان بعرض "الليلة الأخيرة" من تأليفه وإخراجه، كما شارك بعرض "المطاردة" عن نص لنجيب محفوظ وقد كان يقوم بالتحضير لعرض العابرون للدورة الثالثة التي تم إلغاؤها، تابع : شاركت فرقة الضوء بعرضين في مهرجان المسرح الحر الذي اقيم عقب توقف التجريبي وهما العابرون وعرض "الليلة الأخيرة" وذلك بناء على طلب الدكتور نهاد صليحة وعند توقف المهرجان التجريبي وعودته حادثتني المخرجة نورا أمين وطلبت أن أكتب مقالة عن المهرجان التجريبي والتي حملت عنوان "مولد سيدي التجريبي" وقد كان هذا التعبير متداولاً.

تحدث أيضا عن دور المهرجان التجريبي في تقديم إصدارات لم تكن متاحة سابقا بالإضافة الى مجموعة الورش التي تحوى مجموعة من الخبراء من جميع أنحاء العالم ، وهو ما أسهم في تطور الحركة المسرحية المصرية . وتطرق أيضا للحديث عن مهرجان 100 ليلة الذي كان يقدم على خشبة مسرح السامر ومدى أهميته وأختتم حديثه بذكر مجموعة من الأسماء التي ارتبطت بالمهرجان التجريبي ومنها د. نهاد صليحة والمخرج حازم شحاتة والمخرج صالح سعد ونبيل بدران ومحمد أبو السعود

في محور ٢٥ سنة تجريبى الباحثون والمبدعون يناقشون مفاهيم التجريب والمعاصرة وانفتاح الأفق المسرحي ودور المهرجان في النهوض بالحركة المسرحية في مصر



استقبلت قاعة المؤتمرات بالمجلس الأعلى للثقافة أولى جلسات المحاور الفكرية بدورة اليوبيل الفضي لمهرجان القاهرة للمسرح المعاصر والتجريبي والتي تناولت مفاهيم التجريب والمعاصرة وانفتاح الأفق المسرحي ودور المهرجان في النهوض بالحركة المسرحية في مصر ، وقد تحدثت بالندوة كلاً من الدكتور سيد الإمام الأستاذ بأكاديمية الفنون ، والكاتب المسرحي إبراهيم الحسيني ، والباحث عمر توفيق ، وأدار الندوة الناقد محمد مسعد ، بحضور عدد من الإعلاميين والمسرحيين من بينهم المسرحية طارق سعيد والكاتبة رشا عبد المنعم، ود. سامية حبيب، والكاتبة ياسمين إمام شغف، والكاتب والصحفي هند سلامة ومي سليم بسام الزغبى، والمشرق على المحاور الفكرية د. أسماء يحي الطاهر عبد الله.

وتأتي هذه الندوات في إطار احتفال مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي والمعاصر هذا العام بيوبيله الفضي، والذي أثار تنظيمه منذ عام 1988 جدلاً واسعاً حول مفاهيم التجريب والأشكال المسرحية الجديدة على الجمهور والنقاد معاً.

وبدأ الدكتور سيد الإمام كلمته بإطلاقه على مهرجان التجريبي والمعاصر وحالة الجدل التي أحدثها في الحراك المسرحي المصري ، حيث قال : "أنه منذ أن أنشأ المهرجان التجريبي عام 1988، وبعد دورتين بدأت تحدث نوع من الحراك الفكري الجاد حول مفهوم التجريب وحول المهرجان ، وأن في تلك الفترة قررت بعمل قراءة وأول دراسة استقبال نقدية حول فكرة المهرجان ، والتي تمثلت في كتاب حول التجريب في المسرح إضافة في الوعي، وكيف تلقى المسرحيين العرب فكرة التجريب، وتناولت خلال الدراسة أكثر من

50 و60 مسرحي عربي ومصري وكيف استقبلوا تجربة التجريبي. والحقيقة من خلال هذه القراءة أستطيع القول أن مفهوم التجريب عمل التناس شديد جداً في المفاهيم داخل دائرة استقبالها ، وأن هناك خلط شديد جداً بينه وبين مفهوم التجديد، ما بين التغيير وما بين طبيعة الاستجابة التي ممكن تحدث لدى الفنانين وطبيعة المتغيرات التي تحيطه، من متغيرات تكنولوجية، واكتشفت وأن قمة هذا الالتباس في اختلاط الأمور أن فكرة التجريب وفكرة وجود حدود واضحة حول المصطلح .

وباختصار شديد أن فكرة التجريب ارتبطت ارتباط وثيق بفكرة الحداثة ، وأن الشاعر الفرنسي شارل فرانسوا بودلير في باريس وهو أول من استخدم مصطلح "الحداثة" في مقدمة ديوانه "زهارة الشر" . وفي نفس الفترة التاريخية ظهرت العديد من الكتب التي تنتهج نفس المنهج والتي أسست لفكرة التجريب في الفن والمسرح ، والقاسم المشترك بين الحداثة وبين مفهوم التجريب وكيفية الاستفادة من الأبحاث العلمية وناتج البحث العلمي ، وأن هناك نتائج

أن سلاحظ في القرن الـ 19 وظهور مدرسة جديدة جداً في الأدب والفنون وهي مدرسة "البرناس" والتي ستؤسس لنظرية نقدية ونظرية إبداعية ، والتي ظهرت في عام 1862 ، والذي ظهر خلال ديوان لمجموعة من الشعراء والذي يُعد بداية تأريخ لفترة الحداثة بكل اتجاهاتها ، وبعد ظهور هذا الديوان بعام واحد ظهر أول معرض فن تشكيلي ينتج الحداثة ويُعد بداية ظهور أول معرض للمدرسة التأثرية في عام 1863، ويظهر بعدها كتاب الطب التجريبي .

وهنا يمكن القول انه كيف يمكن الاستفادة من المنهج العلمي في الوصول إلى نتائج محددة لتقدير الأعمال الفنية ، ولتحقيق هذا الشكل المنهجي اتسمت كل مدارس الحداثة في اتجاهات محددة. ومن أشهر التجارب المسرحية في الحداثة في فترة الحرب العالمية الأولى ظهرت بعض الحركات المسرحية التي قامت بالأساس حول

أيدلوجية متطورة، وبعيدة عن أشكال المسرح التقليدي ، وامتدت فكرة الجريدة الحية للعديد من الدولة ومنهم روسيا والصين وانجلترا ، ودخلت معظم البلدان الأوروبية ومن ضمن المخرجين الذين تأثروا بفكرة الجريدة الحية هو المخرج الألماني برتولت بريشت وهو من أهم المخرجين في القرن العشرين، وهو كيف يمكن التواصل مع جمهور العامة وكيف نصل الى الطبقات.

وكانت من أهم التجارب المصرية التي قامت على أساس الجريدة الحية هي تجربة الثقافة الجماهيرية والتي كانت تستهدف طبقات العمال والفلاحين والتي للأسف الشديد لا يمكن وضع قياس دقيق لتجربة الثقافة الجماهيرية لاسيما فكرة عدم وجود جمهور لاسيما في الفترات الأخيرة ، لأنه وفي كل مرة نبدأ من الصفر ولا يوجد قياس علمي حقيقي لتلك التجربة .

أما عن المهرجان التجريبي فهناك عدة تجارب يمكن القياس عليها بشكل علمي ومنهجي فنستطيع هنا القول أن هناك عدة تجارب كان لديها فكرة محددة حول التجريب قامت عليها والتي تستحق فعلاً الحديث عنها وكانت لهم تجارب رائدة في هذا، وهم حسن الجريتلي والذي قدم من خلال تجارب مهمة في مجال التجريب والتي وصلت الى نتائج حقيقية حول فكرة الحكي وكيف يمكن أن يكون الحكي جزء من العرض المسرحي والتقنية التي تم استخدامها وتم تطويرها على مدار أعماله والتي بدأت منذ الثمانينات، ونتج عن تجربة حسن الجريتلي العديد من الحكايات البارعين مثل سيد رجب.

تساؤل كيف يمكن استفزاز الجمهور من الطبقة البرجوازية، وظهرت وقتها مجموعة من التجارب التي ظهرت على هذا الأساس، ومنها تجارب تتعلق بكيفية استقبال الجمهور واستقطابه وكيفية توصيل رسالته ، وذلك عن طريق بعض التقنيات التي تم ابتكارها في تلك الفترة ، وأهم تجربة قدمت في هذا السياق هي تجربة مسرح "الخبز والدمية" وتميزت هذه الجماعات والتي كانت ساخطة وأيضاً مضطهدة وأيضاً لا تجد من يقوم بتمويلها وليس لديهم مصادر للتمويل، وفي نفس الوقت تريد أن تصل راسلتها ، فليجأت وقتها للبحث عن مصادر للتمويل.

وظهرت مجموعة من التجارب التي حاولت تكسير المعيار التقليدي للمسرح ، وبدوا في استخدام المعمار وإعادة تشكيله وتهيئته بحيث يكون قابلاً للعرض المسرحي ، ومن ثم الاتجاه للمواد الخام وإعادة تدويرها وتشكيلها واكتشاف مواد جديدة للإضاءة واكتشاف مواد جديدة للعرض المسرحي ... ألخ ، ونتج عن وجود هذه التيارات العديد من الأشكال والحركات الفنية مثل الحركة السريالية ، الحركة التعبيرية ، ومسرح بريخت والحركة الوثائقية ، وهي التي أخرجت حركة أو فكرة "الجريدة الحية" والتي ظهرت قبل وصول استالين للحكم ، والتي قامت على أساس عدم التعامل مع المثقفين المتعارفين عليهم ، وإنما التعامل مع العمال في المصانع والفلاحين، وذلك لتقديم مفاهيم أيدلوجية متطورة لتلك الفئات المجتمعية ، والتي تقدم من خلالها عروضاً مسرحية استعراضية أو استكشافية فنية تحمل في طياتها مفاهيم

د. سيد الإمام : فكرة الجريدة الحية قامت على

أساس عدم التعامل مع المثقفين



ممكن أن تأخذ على المهرجان ومنها المكوث سنوات طويلة في شرح مفهوم التجريبي وهي الوقوف عند تحديد تعريف محدد للتجريبي .
متابعاً : "أنه بالرغم من تلك السلبيات إلا أن المهرجان نجح في بداياته باستقطاب عدد من الأسماء المسرحية العالمية اللامعة مثل بيتر بروك".

وأكد توفيق على أن المهرجان التجريبي قد نتج عنه العديد من الإنجازات خلال 22 عاماً منذ نشأته الحقيقية في عام منذ عام 1989 حيث نجد أن أكثر الدول المشاركة في المهرجان هي تونس 20 مرة والعراق 12 مرة وهما أكثر الدول الحاصلين على جوائز المهرجان ، كما قدم مجموعة من الفرص التي لن تعوض مرة أخرى سواء على مستوى الكتابة والإخراج والتمثيل لفنانين مصريين والذين لم يكن ستتاح لهم الفرصة الا بفضل المهرجان التجريبي ، كان للمهرجان التجريبي الفضل في القاء الضوء بشكل كامل على ما يسمى بفرق "الرقص المسرحي الحديث" ، والقى الضوء على ما يسمى بـ "مسرح الرواية" من خلال عرض الطوق والإسورة ، والقى الضوء على مجموعة من الممثلين والممثلات ما كانوا ليأخذوا الفرصة في يوم من الأيام لولا المهرجان التجريبي .

وتابع : " أن أول دورتين للمهرجان التجريبي لم يصدر عنها أي إصدارات أو جوائز ، و صدر عن المهرجان 327 كتاباً خلال 22 عاماً وتضمنت هذه الإصدارات و55 كتاب من إصدارات النصوص المسرحية ، و47 كتاباً في مناهج التمثيل والإخراج ، 34 كتاباً عن الشخصيات المسرحية المصرية والعربية والعالمية ، و20 كتاب في النقد المسرحي، و 19 كتاباً عن الدراما وأهميتها وأشكالها المسرحية ، 25 كتاباً عن عناصر السينوغرافيا المتخصصة ، و 28 كتاباً في نظريات المسرح المختلفة ، 97 كتاب في الأبحاث والدراسات المسرحية والتي اهتمت بالشأن المسرحي على مستوى العالم، بالإضافة إلى كتابين عن المهرجان، بالإضافة إلى كتاب النظريات وتم إصدار هذه الكتب في الفترة من 89 وحتى 2010.

واختتم توفيق أن هذه الكتب أثرت بشكل كبير جداً إلى جعل مسرح الهواة والمستقلين أحد الأعمدة الرئيسية لتقديم نشاط فني مسرحي بشكل كبير.

سمية أحمد

ثم تحدث عن تجربة المخرج انتصار عبد الفتاح مع المسرح الصوتي "الجرموفية" أو تعدد الأصوات واستخدام الفراغ وكيف كانت لهذه التجربة أن تستمر وإنها توقفت بتوقف انتصار عبد الفتاح وعدم ظهور حركات مسرحية مشابهة تستكمل هذه المسيرة ، فتتوقف التجربة بتوقف مبتكرها أو مبدعها .
كما تحدث عن تجربة مصطفى سعد ومسرح الاستفهام والذي توقف برحيل مصطفى عن الحياة، وأن الموضوع يتعلق بما يسمى بـ "الذوق العام".

كما تطرق الحسيني خلال حديثه عن بداياته في الكتابة المسرحية وكيف بدأ من التجريب ووصل إلى شكل الكتابة المسرحية التقليدية.
مختتماً بأنه يمكن القول انه ليس هناك معنى محدد للتجريب ومن الممكن أن يتناول كل مبدع مصطلح التجريب وفقاً لرؤيته وإبداعه الشخصي .

الباحث عمر توفيق

فيما بدأ الباحث عمر توفيق كلمته بتقديم الشكر لإدارة المهرجان التجريبي والدكتور الناقد حازم عزمي والذي رحل عن عالمنا مؤخراً لما له الفضل في البحث وصاحب فكرته الذي قدمه في رسالة الماجستير والتي تعلق بتوثيق المهرجان القاهرة للمسرح التجريبي ، والذي سيتم نشره بالكتاب التذكاري للمهرجان .
وتابع توفيق قائلاً : " أن حديثه يتناول فترة المهرجان منذ نشأته في عام 1988 وحتى عام 2010 وهي فترة توقف المهرجان ، والحقيقة أن أن المهرجان التجريبي لم يكن المهرجان الأول الذي أطلق على نفسه مصطلح التجريبي فهناك تجارب لمهرجانات عالمية، تم إطلاق نفس المصطلح عليها مثل مهرجان ابطاليا لمسرحيات الفصل الواحد والذي أقيم عام 1984 ، وتبعه مهرجان عام 1986، المهرجان الدولي للمسرح التجريبي الخاص بالمرأة والذي أقيم بالمملكة المتحدة "انجلترا، وأن وجود هذين المهرجانيين في حراك مسرحي أدى إلى إلقاء الضوء بشكل كبير جداً في المسرح أن يكون منطقة حراك فكري وثقافي وانساني داخل المجتمعات بشكل آخر ."

مشيراً إلى أن الفنان فاروق حسني وزير الثقافة الأسبق ، وهو صاحب الفضل في ظهور المهرجان ، وأن هناك سلبيات كثيرة

أما عن ثاني التجارب هي تجربة الفنان انتصار عبد الفتاح وتجربة المسرح الصوتي ومجموعة الأعمال التي قدمها من خلال الأصوات وكيفية تطبيق إمكانيات الصوت والموسيقى التصويرية ومنها عرض مخدة الكحل، وطبول فاوست، والذي يُعد من ضمن أهم ثلاث عناصر كان لهم دور خطير جداً في التجريب بمعناه العلمي. وأن ثالث التجارب هي تجربة المخرج ناصر عبد المنعم وهو من أهم المخرجين الذين قاموا باستخدام الفراغ بشكل مبهر ومنها عرض "أيام الإنسان السبعة" والذي قدمت رواية صعبة وغيرها من الأعمال، حيث قديم كتابة غير تقليدية واستخدام الفراغ بشكل غير تقليدي .

ويُعد هذه الأسماء الثلاث من وجهة نظري استطاعوا تقديم أنفسهم من منظور تجريبي بشكله العلمي والذي يمكن قياسه .

إبراهيم الحسيني

فيما قال الكاتب والناقد المسرحي إبراهيم الحسيني مدير جريدة مسرحنا : "أنه هناك صعوبة في الحديث بعد الدكتور سيد الإمام، وإيها بالنسبة لمصطلح التجريبي أنه لا يوجد معنى محدد لهذا المصطلح، وأن وسائل التعامل معه لا يتم بشكل محدد فيختلف من كاتب لكاتب ومن ناقد لناقد ومن مخرج لمخرج ، فالمعني فضفاض جداً ، ففي المسرح يمكن لكل الأشياء الجديدة التي يتم استخدامها يمكن أن يُطلق عليها تجريبي ، فهناك تقنيات جديدة وأشكال جديدة ، من الممكن أن تخرج بمفهوم جديد ، لاسيما ظهور طبقات عشبية ومجتمعية من الممكن أن تتأثر بهذه التجارب ، فكل موقف جديد يمكن أن يتعامل معه بشكل مختلف حسب طبيعة الشخص وأيضاً من حيث زمن ومكان الحدث ، وبالتالي يمكن القول بأنه لا يوجد قيمة حقيقة في التعامل مع كل المتغيرات التي تصادفك في الحياة ، ولا يوجد سياق محدد للتعامل مع ما يقابلنا في الحياة"

وتابع الحسيني أن هناك مجموعة المستقلين الذين لديهم تجارب مهمة جدا سواء مع المهرجان التجريبي والذي حصلوا على جوائز هامة بالمهرجان مثل هاني المتناوي وطارق سعيد أو محمد أبو السعود أو عبير على وغيرهم ، والذين قدموا تجارب مهمة وتقديم رؤى مغايرة ، وذلك من خلال استخدامهم للفراغ وشكل من أشكال تقديم مسرح مغاير للتواصل مع المجتمع .

إبراهيم الحسيني : مفهوم مصطلح "التجريب"
فضفاض يختلف من شخص لآخر

مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي

من ١٩٨٨ إلى ٢٠١٠



عمر توفيق



- أصبحت المهرجانات الفنية سمة مميزة للعديد من البلدان، الأمر الذي تتحول معه الدولة في فترة إقامة المهرجان إلى مشهد فني مؤثر في كافة نواحي الحياة داخل مدينة المهرجان، وهو ما نراه في عدد من المهرجانات العالمية أمثال "مهرجان كان السينمائي" الذي يعتبر أحد أهم التأثيرات السينمائية وطرق العبور للأفلام إلى العالم والذي تتحول معه مدينة كان وشاطئ الريفيرا إلى أهم أماكن العالم أثناء فترة المهرجان، الأمر ذاته في المسرح فمع إقامة حدث مسرحي مثل مهرجان "أفنيون المسرحي" تتحول تلك المدينة الهادئة إلى ملتقى أنظار العالم المسرحي حيث يأتي الكثير من عشاق المسرح ليروا أهم وأخر التطورات في عالم المسرح والعروض المسرحية العالمية والتعرف على ثقافات عوالم أخرى لم تكن متاحة لولا وجود المهرجان.

- وبالمثل كان وجود "مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي" في الفترة من 1988 وحتى عام 2010 م يجعل مدينة القاهرة محط أنظار العالم المسرحي، ويلتقى المسرحيين في هذا المهرجان للمناقشة والتحليل والتوصل إلى نتائج مسرحية جديدة، وكذلك كان عشاق المسرح من هواة ومتخصصين وجمهور عام على موعد مع عدد كبير من العروض المسرحية المتميزة طوال أيام المهرجان من كافة أنحاء العالم، كما كان يصاحب المهرجان عدد لا بأس به من المطبوعات الصحفية سواء نشرة المهرجان أو الصفحات المخصصة للمهرجان في الجرائد والمجلات لمتابعة هذا الحدث المسرحي الفريد من نوعه في الشرق الأوسط، هذا بالإضافة إلى مطبوعات المهرجان من كتب مترجمة في كافة نواحي المسرح.

- وإذا كان المهرجان مثله مثل كل الأشياء الجميلة في مصر التي طالتها أيادي الفساد الإداري والبشري مما أضر بصورة المهرجان إلا أن ذلك لا يعني أن نقوم بدفنه ونخلص منه بدلاً من تطويره ودفعه إلى العودة بقوة لسابق عهده .

- وفي الصفحات القليلة القادمة سنستعرض مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي من ناحية أسباب نشأته وأليات العمل به وعلاقته بالمؤسسة الرسمية والتركيز على مفهوم المهرجان عن الهوية العربية وعلاقته بالحراك المسرحي في بلد الاستضافة مصر.

وسوف أقدم مجموعة من الإحصائيات الخاصة والنتيجة من دورات إقامة المهرجان منذ بدايته وحتى الدورة الأخيرة منه وأرجو أن يكون بحثي الصغير المتواضع هذا خطوة على طريق إعادة المهرجان مرة أخرى لأنه واحدًا من الأشياء الثقافية الهامة المميزة للثقافة المصرية في سنواتها الأخيرة.

أولا أسباب نشأة المهرجان :

- ترجع نشأة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي إلى شخص السيد / فاروق حسنى وزير الثقافة الأطول عهداً في تاريخ مصر (1985 - 2010) فهو صاحب الفضل في ظهور



الاشترك سنوياً في المهرجان من خلال إرسال بربقيات لكل الفرق العالمية الحكومية والخاصة فتُرسل هذه الفرق إسطوانات مدمجة (CD) للعرض وتنعقد لجنة لمشاهدتها وإقرار الصالح منها للعرض في المهرجان سواء في المسابقة الرسمية أو على هامش المهرجان.

ثم تقوم لجنة أخرى بمشاهدة العروض المصرية الراضية في الإشتراك في المهرجان سواء الحكومية أو المستقلة وإقرار الأصح من هذه العروض للمشاركة في المسابقة الرسمية للمهرجان ومن سيتم إشراكه على هامش المهرجان.

وفي أثناء انعقاد المهرجان تتواجد عدة لجان تابعة للمهرجان بداية من اللجنة العليا للمهرجان المكونة من (وزير الثقافة - رئيس المهرجان - مقرر لجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافة - أمين عام المجلس الأعلى للثقافة - رئيس البيت الفني للمسرح - رئيس الهيئة العامة للكتاب - عميد المعهد العالي للفنون المسرحية - مدير صندوق التنمية الثقافية - أمين عام المهرجان - رئيس العلاقات الثقافية الخارجية - رئيس المركز القومي للمسرح - رئيس المركز الثقافي القومي دار الاوبرا - نقيب المهن التمثيلية)

ثم تأتى لجان المهرجان على النحو التالي :

- 1 - اللجنة التنفيذية للمهرجان التي تضم كل اللجان التالية
 - 2 - لجنة الندوات والمحاضرات
 - 3 - لجنة البرامج والعروض والتجهيزات
 - 4 - لجنة المطبوعات
 - 5 - لجنة الترجمة
 - 6 - لجنة متابعة العروض
 - 7 - لجنة العلاقات العامة
 - 8 - لجنة الاعلام والنشر
 - 9 - لجنة الشؤون المالية والادارية
- كما تتواجد أثناء المهرجان عدة محاور تتبع آلية العمل بالمهرجان مثل الندوات المقامة للمهرجان، فهناك دائماً ندوة عامة لكل دورة من الدورات تحمل عنواناً يتفرع منه عدة فروع لمحاور تقام من خلال ندوات تنتج في النهاية مجموعة من الإجابات على أسئلة مسرحية تدور أثناء المهرجان، مثل

العربية في إثراء الحركة المسرحية في مصر والأقطار العربية، من خلال الحوار المتجدد بين المبدع المسرحي والجمهور.

2 - التجريب كان وسيظل سمة لصيقة بالمسرح بوجه خاص، وبالفن بوجه عام، ونزعة التجديد قد صاحبت الفنان المبدع منذ البدايات، ومن خلال التجريب والتجديد تتناغم العلاقة بين الفن والحياة في خدمة القضايا المتجددة التي تفرض نفسها من خلال الحركة الإجتماعية الدائبة.

3 - إختصاص هذا المهرجان بسمة التجريب، رغبة في اضافة جديدة إلى مهرجانات المسرح العربي القائمة.

4 - لم تشأ ادارة المهرجان أن تتوقف عند تعريف محدد للتجريب، أخذاً بالحدود الواسعة للطليعة وتسليماً بأن المسرح الطليعي في النهاية، هو المسرح الذي تفرضه المبررات الإجتماعية في لحظة ما.

5 - تؤمن ادارة المهرجان بأن الهوية القومية للفن لا تتعارض مع منطق الحوار الدائم مع التيارات التجريبية في الفنون العالمية، وذلك بعد أن ضاقت المسافات الزمنية والمكانية بفضل الثورة التكنولوجية في وسائل الإتصال، وبفضل المتغيرات الإيدولوجية المتلاحقة في العالم.

6 - تسعى مصر إلى عقد هذا المهرجان سنوياً على أرضها لتطلعها إلى تهيئة مناخ مسرحي عالمي متجدد يتفاعل مع المسرح في مصر أخذاً وعطاء، وذلك في سبيل مسر أكثر صدقا وتعبيراً عن الواقع الإجتماعي المتجدد، وعن يقين بأن الصعوبات التي يجتازها المسرح ليست قاصرة على بلد دون آخر لأنها صعوبات ناشئة من أوضاع ومتغيرات عالمية.

- وهكذا نجد أن مبررات إنشاء المهرجان ليست نزوة خاصة بالوزير وإهدار المال العام كما يردد المطالبين بإلغاء المهرجان وإستبداله بمهرجان أو مهرجانات أخرى فهل من الحكمة والعقل أن يتم شطب تاريخ إثنان وعشرون عاماً من تاريخ مصر المسرحي من أجل مصالح شخصية لا مسرحية.

ثانياً أليات العمل :

- تتحدد أليات عمل المهرجان من خلال عدة محاور يشهدها المهرجان في كل دورة من دوراته فهناك العروض التي تتم مشاهدتها في البداية عند فتح باب

المهرجان للنور وجعله مهرجاناً دولياً، وها هو يخبرنا في كلمته التي ألقاها أثناء افتتاح الدورة الأولى للمهرجان عام 1988 { جاء طرح فكرة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي من إيماني بأن التعبير الإبداعي بكل أشكاله يجد حيوية مدهشة لحظة العبور من مجتمع إلى آخر، وتلك حقيقة نعرفها ونذكرها لكنها كانت غائبة عن ساحة فن المسرح الذي تعتبر مصر ذات تاريخ وتجربة رائدة فيه ، ولم يكن الأمر في تصوري ينحصر في إقامة بعض العروض المسرحية التجريبية الوافدة فحسب، لكن كان ذلك بداية في ظل إمكانات الواقع وقتذاك.

- فنحن أمام وزير أراد أن يترك بصمة في عالم الثقافة بوجه عام والمسرح المصري بوجه خاص تحسباً لرحيله في أي وقت فتكون هذه البصمة باقية له في عالم الثقافة المصرية شديد النسيان وهدم كل ماسبق، ولكن يحسب لفاروق حسنى إهتمامه الشخصي والخاص بهذا المهرجان وهو ما أعطى للمهرجان دفعة كبيرة وقوية في البدايات فشاهد المسرحيون المصريون كبار مسرحى العالم في القاهرة في فرص لم ولن تتكرر بعد ذلك فما هي الدورة الثانية مع بدأ الجوائز والتكريمات يتم تكريم كلاً من (مارتن إيسلن - يوجين يونسكو - بيتر بروك - جروتوفسكى)

ويتوالى حضور الكبار الى القاهرة سنوياً فنجد (الفونسو ساسترى - فرناندو أرابال - فولكر براون) في الدورات العشر الأولى للمهرجان الأمر الذي جذب الأضواء بشدة الى هذا المهرجان الذي جاء بناءً على رغبة وزير الثقافة الذي أراد صنع مهرجاناً خاصاً بمصر في مجال المسرح وإعطائه صفة العالمية.

- ولم تكن كلمة التجريب وليدة على المهرجانات الدولية في ذلك الوقت فقد سبقها مهرجان " المرأة الدولي للمسرح التجريبي " الذي أقيم للمرة الأولى في أغسطس عام 1986 في المملكة المتحدة، وكذلك مهرجان " IL SEGRETO DI ALICE " إيل

سيجريتو دي اليس التجريبي الدولي في إيطاليا عام 1984. كما نجد فنس لائحة المهرجان أيضاً نظراً على سبب إقامة المهرجان وتفنيد مفاهيم المسرح التجريبي ومعايير التجريب ولماذا هو مهرجان دولي وهى كالتالى :

1 - تقييم وزارة الثقافة بجمهورية مصر العربية مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ليساهم مع المهرجانات المسرحية

بيان إحصائي بالدول العربية التي شاركت في المهرجان من 1999 إلى 2010

الدولة	الدورة 1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	عدد المشاركة
الأردن	-	-	-	*	*	*	*	*	*	*	7
تونس	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	10
سوريا	-	-	*	*	*	*	*	*	*	*	8
عمان	-	-	-	-	-	-	-	-	-	*	3
فلسطين	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	8
قطر	-	*	-	-	-	-	*	-	*	*	4
البحرين	*	-	*	*	*	*	*	*	*	*	8
الجزائر	-	-	*	*	*	*	*	*	*	*	5
العراق	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	2
السعودية	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	8
السودان	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	3
الكويت	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	8
الإمارات	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	5
ليبيا	-	-	*	*	*	*	*	*	*	*	5
المغرب	-	-	*	*	*	*	*	*	*	*	4
اليمن	-	*	*	*	*	*	*	*	*	*	6
لبنان	-	-	*	*	*	*	*	*	*	*	8

* تعنى المشاركة هذه العلامة

المكرمون العرب في المهرجان من 1988 إلى 2010

الدورة	السنة	الاسم	الدولة
1	1988	لا توجد تكريمات في هذه الدورة	
2	1989	ابراهيم جلال - سعد الله ونوس - *علي بن عياد - *صقر البرشود - عبد الرحمن ولد كافي	العراق - سوريا - الكويت - الجزائر
3	1991	*كاتب ياسين - عبد الكريم برشيد - المنصف السويسي - محمد الماغوط - روجيه عساف	الجزائر - المغرب - تونس - سوريا - لبنان
4	1992	ثريا جبران - عبد القادر علولة - فاضل الجعبي - فؤاد الشطي - وليد إخلاصي	المغرب - الجزائر - تونس - الكويت - سوريا
5	1993	يعقوب الشدرابي - محمد حسن الجندي - رياض عصمت - زياتي شريف عياد - عز الدين فنون	لبنان - المغرب - سوريا - الجزائر - تونس
6	1994	عز الدين المدني - *فؤاد الساجر	تونس - سوريا
7	1995	رهون جبارة - فرحان بلبل - فضيلة عسوس - محمد المنجي بن ابراهيم	لبنان - سوريا - الجزائر - تونس
8	1996	محمد الكفاط	المغرب
9	1997	انطوان كراج - رضا دريرة	لبنان - تونس
10	1998	ممدوح عدوان - مبراي معلوف	سوريا - لبنان
11	1999	نضال الأشقر	لبنان
12	2000	الفكي عبد الرحمن الشبلي - رضا كبريت - يوسف العاني	العراق - لبنان - السودان
13	2001	عبد الرحمن بن زيدان	المغرب
14	2002	احمد السنوسي - اسعد فزه - سامي عبد الحميد	تونس - سوريا - العراق
15	2003	شكيب خوري	لبنان
16	2004	أمينة رشيد - خالد المبارك - سكيمة مكبو - محسن العزاوي	المغرب - السودان - الجزائر - العراق
17	2005	بول شاؤول - ماري الياس	لبنان - فلسطين
18	2006	انطوان ملتقى - صلاح القصب	لبنان - العراق
19	2007	رجاء بن عمار	تونس
20	2008	عبد القادر البدوي - علي مهدي	المغرب - السودان
21	2009	عزيز خيون - محمد بن قطاف	العراق - الجزائر
22	2010	حنان قصاب	سوريا

* تعنى التكريم بعد وفاة صاحب الأسم

تعريف كلمة التجريب كمثل هام لندوات في دورات متعددة بالمهرجان.

كما أنشئت لائحة المهرجان مجموعة من الجوائز للعروض المشاركة في المسابقة الرسمية للمهرجان وهي خمس جوائز كالتالي :

- 1 - جائزة أفضل عرض مسرحي تأليفًا وإخراجًا
- 2 - جائزة أفضل إخراج مسرحي
- 3 - جائزة أفضل ممثل
- 4 - جائزة أفضل ممثلة
- 5 - جائزة أفضل تقنية

وبهذه الطريقة يكون المهرجان له آلية عمل خاصة به تعمل ككل متوازي بما يحقق الهدف منها وهو نجاح المهرجان وإستمراره .

ثالثاً علاقة المهرجان بالمؤسسة الرسمية :

- المهرجان هو ابن شرعي للمؤسسة الرسمية في مصر، فهو فكرة وتنفيذ وزارة الثقافة وهي الجهة الرسمية للتعامل مع مثل هذه المهرجانات التي تختص بالفنون بوجه عام والمسرح بوجه خاص، فمن خلال لائحة المهرجان نجد ان الدولة تتكفل بإقامة وتنقلات عدد 15 شخص عن كل فرقة من الفرق المشاركة في المهرجان إقامة كاملة شاملة.

- كذلك تعتبر لجان المهرجان القائمة على تنفيذ كل ما بالمهرجان هي لجان حكومية في الأساس، فكما عرضنا من خلال تشكيل اللجنة العليا للمهرجان واللجان التنفيذية فكل القائمين على هذه اللجان هي جهات رسمية تمثل الدولة ولا يوجد هناك مشاركة للأفراد والجهات الخاصة في تنفيذ المهرجان، ولكن يسمح لمن يريد المشاركة بدعم المهرجان من خلال الاعلانات وما شابه ذلك من امور بعيداً عن الإدارة الفعلية للمهرجان، الذي يعتبر بأكمله تمثيل رسمي للدولة في المهرجان.

- من جهة اخرى لابد من التذكير بأن لجان التحكيم لها مطلق الحرية في إختيارها للجوائز، فلا يوجد إثبات رسمي حتى الآن ومن المعارضين للمهرجان أنفسهم بوجود تدخل حكومي رسمي في إختيار الجوائز، وأقبل ورفض عروض لدول معينة، فيما عدا المشاركة الإسرائيلية التي تأتي من رفض شعبي عام لاستطيع الجهات الرسمية أن تتغاضى عنه خاصة في مهرجان يحدث حراكاً جماهيرياً مثل هذا المهرجان.

رابعاً مفهوم المهرجان عن الهوية العربية والعالمية :

(أثر المهرجان على المسرح العربي)

- إذا كان اعتبار المهرجان دولياً ومشاركة عدد كبير من دول العالم في دورات المهرجان منذ البداية حتى التوقف المؤقت، وفوز عدد كبير من هذه الفرق بجوائز المهرجان من دول عديدة، وحضر المهرجان مجموعة كبيرة من المسرحيين العالميين مما أكسب المهرجان بعروضه وندواته ومناقشاته صفة العالمية بشكل سريع وتتنحى الهوية العالمية في عروض المهرجان المختلفة التي تقدم مفاهيم جديدة عن الانسان في صراعاته التي تتشابه في كافة بلدان العالم. - ولكن ما يهمني هنا هو مفهوم الهوية العربية في المهرجان فالهوية العربية موجودة وبقوة في كافة دورات المهرجان فهناك سبعة عشرة دولة عربية متواجدة في دورات المهرجان بمشاركة متباينة كان أقلها في الدورة السادسة عام 1994 بعدد 7 مشاركات عربية فقط وكان أكثرها مشاركة في الدورة السادسة عشرة عام 2004 و الدورة التاسعة عشرة عام 2008 بعدد 16 مشاركة وكانت أقل المشاركات في دورات المهرجان هي دولة الإمارات العربية بعدد 9 مشاركات فقط بينما جاءت أكثر الدول مشاركة في دورات المهرجان هي تونس بعدد 21 مشاركة والجداول التالية توضح عدد المشاركات الخاصة بكل دولة عربية خلال سنوات المهرجان الـ 22 .

- كما يأتي اهتمام المهرجان بالهوية العربية من خلال المكرمون العرب في دورات المهرجان، وكذلك أعضاء لجان تحكيم المهرجان

المشاركة العربية في لجان تحكيم المهرجان في الفترة من 1989 إلى 2010

الدورة	السنة	الأسم	الدولة
1	1988	لا توجد جوائز في هذه الدورة	—
2	1989	يوسف العاني - عبد الكريم برشيد - عبد العزيز السريع	العراق - المغرب - الكويت
3	1991	محمد إدريس - نبيل حفار	تونس - سوريا
4	1992	أسعد فضه - محمد مبارك بلال	سوريا - الكويت
5	1993	عبد الرحمن بن زيدان	المغرب
6	1994	رفيق علي أحمد	لبنان
7	1995	الفاضل الجعبي	تونس
8	1996	عبد الواحد عوزي	المغرب
9	1997	نضال الأشقر	لبنان
10	1998	عز الدين المدني	تونس
11	1999	رياض عصمت	سوريا
12	2000	بول شاؤول	لبنان
13	2001	حميدة أيت الحاج	الجزائر
14	2002	المنصف السويسي	تونس
15	2003	يونس الوليدي	المغرب
16	2004	محمد بن قطاف	الجزائر
17	2005	يوسف العاني	العراق
18	2006	حسن المنيعي	المغرب
19	2007	رفعت أسعد طرابية	لبنان
20	2008	فؤاد الشطي	الكويت
21	2009	محمد المنجي بن إبراهيم	تونس
22	2010	فضل الله أحمد عبدالله	السودان

إصدارات المهرجان في الفترة من 1989 إلى 2010

إجمالي عدد الكتب التي صدرت عن مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في الفترة من 1989 إلى 2010 - 327 كتاب

الدورة	نصوص	مناهج تمثيل واخراج	شخصيات مسرحية	نقد مسرحي	دراما	سينوغرافيا	كتب للمهرجان	نظريات في المسرح	أبحاث ودراسات مسرحية
1989	1	1	-	1	-	-	1	-	-
1991	2	3	-	1	-	-	-	1	-
1992	7	-	-	-	1	-	-	2	-
1993	5	1	-	-	-	1	-	1	3
1994	2	1	1	2	1	1	-	1	3
1995	3	2	1	-	-	-	-	2	4
1996	2	2	-	-	-	1	-	3	7
1997	2	2	3	1	2	-	-	3	4
1998	1	5	2	1	1	1	1	2	4
1999	4	3	4	2	1	1	-	-	3
2000	3	2	2	2	3	1	-	1	2
2001	2	3	1	1	1	1	-	2	4
2002	4	3	2	2	2	1	-	-	4
2003	5	2	5	-	-	-	-	-	5
2004	5	2	1	1	-	3	-	1	4
2005	3	2	3	-	-	3	-	-	8
2006	2	1	1	-	2	2	-	3	8
2007	2	4	1	1	1	3	-	1	6
2008	-	2	2	2	3	2	-	1	6
2009	-	4	2	1	-	2	-	3	9
2010	-	2	3	2	1	2	-	1	13
الإجمالي	55	47	34	20	19	25	2	28	97

في دوراته المتتالية، وتتميز الهوية العربية في عدد المكرمين العرب كما يتضح من الجدول .

- المشاركة العربية في لجان تحكيم المهرجان فكانت متواجدة سنوياً مع كل دورة من دورات المهرجان كما يتضح من الجدول التالي.

- أما بالنسبة لجوائز المهرجان فحدث ولا حرج فهناك مجموعة كبيرة من الجوائز حصل عليها فنانون ومخرجون وفرق عربية، تكاد تكون في كل دورة من دورات المهرجان الإثنان وعشرون وهو ما يؤكد الاهتمام بالهوية العربية للمهرجان والجدول التالي يوضح الجوائز التي حصل عليها الفنانين العرب خلال دورات المهرجان.

خامساً علاقة المهرجان بالحراك المسرحي في بلد الإستضافة :

(أثر المهرجان على المسرح المصري)

- إن لم تكن العروض التي تعرض ضمن المهرجان قد أثرت بقوة في المسرحيين المصريين حكوميين وهواة ومستقلين، فتأكد أن من يخبرك بذلك يكذب عليك، فما أقيمت دورة للمهرجان خاصة في الألفية الجديدة إلا ويستفيد منها المسرحيين المصريين، بل وصل الأمر في بعض الأحيان إلى نقل العرض بالكامل مع عملية تمثيل للاحداث والشخصيات.

- أما الأثر الأكبر من وجهة نظر الباحث فكان في إصدارات المهرجان من كتب في شتى تخصصات العملية المسرحية، فمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي هو أحد المهرجانات القليلة التي يصاحبها إصدارات مكتوبة تختص بالمسرح، فمن خلال دورات المهرجان طوال 22 دورة قد أصدر إجمالي 327 كتاب في كافة فروع المسرح وقد قام الباحث بعمل إحصاء خاص لهذه الإصدارات ، وتم تصنيف هذه الكتب وفقاً لفرعها الخاص في عالم المسرح، مع توضيح أن الدورة الولي للمهرجان في عام 1988 لم تشهد صدور اية إصدارات وكذلك لم تكن بها جوائز لأنها كانت دورة تجريبية على العموم فوفقاً لتصنيفي الخاص للإصدارات كانت النتيجة كالتالي.

- كما ساعدت جوائز المهرجان التي حصلت عليها مصر في إكتشاف مجموعة متميزة من فناني المسرح المصري لم يكونوا معروفين من قبل بشكل كبير، بل وساعدت الجوائز على إكتشاف نوعيات جديدة من المسرح في مصر مثل عروض فرقة الرقص المسرحي الحديث

والتي كانت صاحبة أول جائزة لمصر في المهرجان في الدورة السابعة عام 1995 وهي جائزة أفضل تقنية عن عرض "الأفيال تختبئ لتموت" للمخرج "وليد عوني".

- كما أتاح المهرجان الفرصة لتقديم مسرح الرواية مثل عرض "الطوق والأسورة" الفائز بجائزة أفضل اخراج للمخرج "ناصر عبد المنعم" في الدورة الثامنة عام 1996.

- وبفضل المهرجان أيضاً كان تعرف الجمهور بشكل أكثر فاعلية وتفاعله مع مسرح الطقوس كما في عرض "مخدة الكحل" الفائز بجائزة أفضل عرض في الدورة العاشرة 1998 و كذلك عرض "طبول فاوست" الفائز بجائزة أفضل ممثل للفنان "سامي العدل" في الدورة الحادية عشرة 1999.

- وللمهرجان الفضل الأكبر في تعرف الجمهور على مجموعة من الوجوه الجديدة في التمثيل مثل "كرمة نايت" الحاصلة على جائزة أفضل ممثلة في الدورة السادسة عشرة للمهرجان عام 2004 ، وكذلك "محمد فهميم" الفائز بجائزة أفضل ممثل في الدورة الحادية والعشرون للمهرجان عام 2009.

والجدول التالي عن الجوائز المصرية في المهرجان، ومدى إستفادة المسرح المصري من وجود مهرجان المسرح التجريبي في كافة قطاعات المسرح.

- وهكذا نجد في تلك الإطالة على مدى أهمية مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي بمسماه القديم، ومدى تأثير الحركة المسرحية في مصر والوطن العربي بذلك المهرجان، والذي أتاح



فرصاً عديدة لمجموعة كبيرة من فناني المسرح في مصر والوطن العربي والعالم لتقديم رؤاهم وأفكارهم المسرحية بكل ما تحمله من تجديد وطليعية في فن المسرح، والتي لم يكن متاحاً تقديم تلك الأعمال قبل هذا المهرجان الذي أعطى تركيزاً نقدياً وجماهيرياً على تلك العروض التي كان من الصعب قبولها قبل وجود المهرجان.

- فلم يكن المهرجان عبارة عن مجموعة من ليالي العروض فقط ولكنه حتى في أسوأ حالاته كان تظاهرة ثقافية مسرحية أفادت جميع المتعاملين مع فن المسرح وذلك بما أتاحتها من وجود العروض والندوات ونجوم المسرح في مصر والوطن العربي والعالم، والأكثر أهمية هو الإصدارات التي أتاحتها المهرجان لكافة الأطياف، حيث كانت الكتب الصادرة عن كل دورة من دورات المهرجان حتى عام 2010 م بمثابة التجديد المعرفي والثقافي للحياة المسرحية، فالإصدارات كانت في كل عناصر العمل المسرحي مما أفاد المسرحيين في تطوير أدواتهم المسرحية، وتقديم عروض تتماشى مع الفكر المسرحي العالمي.

- والمهرجان الذي نتمنى ألا يتعرض مرة أخرى للتوقف خاصة من دعاة الخوف والتشكك والترصص لكل ما يتيح للإنسان أن يعمل عقله ويتقدم ويرتقى في عالم الإنسانية، بعيداً عن كل تلك الدماء التي تسفك يومياً حول العالم، والتي تؤكد على أهمية وجود فن حقيقي يواجه ذلك الدمار الفكري لمجموعة من المدعين المضلين والتي مازالت أصواتهم تتعالى بإيقاف وسجن كل ماهو في صالح الإنسان.

- جزيل الشكر لإدارة المهرجان في دورته الخامسة والعشرون

المراجع

- 1 - كتاب مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي - الدورة الأولى من 1 إلى 10 سبتمبر 1988
- 2 - مجلة المسرح - العدد 7، 8 يوليو/ ديسمبر 1988 م - عدد خاص مهرجان القاهرة الدولي الأول للمسرح التجريبي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة
- 3- حصاد مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي خلال دوراته العشر 1988 إلى 1998 - إصدارات المهرجان 1998 م
- 4- نهاد صليحة - عن التجريب سألوني ، جولة في الملاعب المسرحية التجريبية - مهرجان القراءة للجميع - مكتبة الأسرة - سلسلة الاعمال الفكرية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - 1998 م
- 5 - فؤاد دواردة - المسرح المصري 89 - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - 1989 م
- 6 - سيد خاطر - تقييمي لقضايا التجريب المسرحي المصري - أكاديمية الفنون سلسلة دفاتر الاكاديمية - مسرح - عدد رقم 4 - القاهرة - 2005 م
- 7 - ريتشارد شيكر - ماهو المسرح التجريبي ؟ - كلمة افتتاح مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي - الدورة 21 - 26 أكتوبر 2009 م
- 8 - كتاب مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي الدورة 21 - 2009 م إصدارات المهرجان
- 9 - قائمة الإصدارات المترجمة خلال إثنين وعشرين عاماً - إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 2010 م
- 10 - المسرح التجريبي والواقع في مصر - ندوة أحوال مصرية - مجلة أحوال المصرية 1 / 10 / 1999 م - مؤسسة الأهرام الصحفية - الأهرام الرقمي Ahramonline.org.eg
- 11 - فرحان بلبل - المسرح التجريبي الحديث عالمياً وعربياً - إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي - الدورة العاشرة 1998 م - 12 - www.startimes.com أبريل 2009 م
- 12 - هبة شعيب - فاروق حسني مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي محرك للإبداع - جريدة النهار - 9 أكتوبر 2010 م www.alnaharegypt.com

الدورة	السنة	الجائزة	الأسم	الدولة
1	1988	لا يوجد	لا يوجد	
2	1989	افضل ممثل	جواد الشكرجي	العراق
3	1991	افضل ممثلة	دلح الرجبي	فلسطين
4	1992	افضل عرض افضل عرض افضل ممثلة	الجيب السرى النو كفاح سلامه	لبنان سوريا الاردن
5	1993	افضل اخراج افضل ممثلة	جواد الأسدي صباح يوزوتيه - جليله بكار - فاطمة بن سعيدان	سوريا تونس
6	1994	افضل اخراج افضل تقنية	عبد الله السعداوي الأليه	البحرين سوريا
7	1995	افضل عرض	كلام الليل	تونس
8	1996	افضل ممثل افضل ممثلة	بشير الغرياني إيمان عون	تونس فلسطين
9	1997	لا يوجد	لا يوجد	لا يوجد
10	1998	افضل تقنية	عطيل	تونس
11	1999	افضل ممثلة	ليلى طوبال - صابرة الهيمس	تونس
12	2000	افضل ممثلة افضل تقنية	برناديت حبيب بعد كل ها الوقت	لبنان سوريا
13	2001	افضل عرض افضل ممثل	قصص الاحتلال المنصف الصايم	فلسطين تونس
14	2002	لا يوجد	لا يوجد	لا يوجد
15	2003	افضل ممثل	هلال عنتر	الجزائر
16	2004	افضل عرض افضل تقنية افضل عمل جماعي	كلون هون القول والبندير اعتذر استاذي	لبنان الجزائر العراق
17	2005	افضل عرض افضل اخراج افضل ممثلة افضل تقنية افضل عمل جماعي	فوضى عبد المنعم العمادري شروق محمد حريق البنفسج الخروج للداخل	سوريا سوريا اليمن العراق الاردن
18	2006	افضل ممثلة افضل ممثل	بيان شبيب فايز قزق - نضال السيجري	فلسطين سوريا
19	2007	افضل عرض	شوكولا	سوريا
20	2008	افضل ممثلة افضل ممثل افضل تقنية	راما العيسى عبد الستار البصري - يحيى ابراهيم تحت الصفر	سوريا العراق العراق
21	2009	افضل مخرج افضل ممثلة	اسامه حلال بشرى اسماعيل	سوريا العراق
22	2010	افضل عرض افضل ممثلة	حقائب سماح دشراوى - سماح توكابري - نبيلة قويدر	تونس تونس

الجوائز التي حصلت عليها مصر من المهرجان

الدورة	السنة	الجائزة	الأسم
7	1995	افضل تقنية	الأفيال تختبئ لتموت
8	1996	افضل اخراج	ناصر عبد المنعم
10	1998	افضل عرض	مخدة الكحل
11	1999	افضل ممثل	سامى العدل
12	2000	افضل عرض	حيث تحدث الأشياء
15	2003	افضل تقنية افضل عمل جماعي	حلم نحات محمود مختار اقنعة واقمشة ومصائر
16	2004	افضل ممثلة	كريمة نايت
19	2007	افضل عمل جماعي	كلام في سرى
20	2008	افضل اخراج افضل عمل جماعي	خالد جلال خالتي صفية والدير
21	2009	افضل ممثل	محمد فهيم

شغل المسرحيين كثيرا واختلفت حوله الآراء

التجريب في المسرح المصري.. قاطرة تقدم أم قوة تدميرية؟



ثلاثون عاما من التجريب في المسرح المصري بمفهومه الحديث. لماذا نجرب؟ وإلى أين وصلنا بعد كل هذه السنوات؟ هل حقا هناك تطور حقيقي في الحركة المسرحية، أم أنها مجرد تضبط دون هوية حقيقية؟ فما مدى تأثير التجريب على الحركة المسرحية في مصر في السنوات الأخيرة؟ هل بالإيجاب مما أدى إلى تطور المسرح كما حدث في ستينات القرن الماضي على يد سعد أردش بدخول المسرح الملحمي في مصر وظهور المسرح الطليعي، ثم إنشاء أول جماعة تجريبية للمسرح (جماعة الاجتياز) بالإسكندرية على يد فاروق حسني والسيد حافظ، حتى ظهرت بعد ذلك الورش المسرحية والمختبرات على يد د. نبيل منيب ثم الانقلاب الذي أحدثه الراحل منصور محمد بمسرحية اللعبة؟ أم أن التأثير كان سلبيا بنسبة أكبر فكان الناتج المسرحي مجرد اهتراءات بلا ملامح أو فكر أو عمق فني؟ هل توقف الفكر التجريبي عندنا عند مجرد تقديم صورة للتعبير الحركي والمسرح الراقص مما كان السبب في ثبات الرؤى دون جديد حقيقي يذكر، ومما أصاب الشكل الحركي في المسرح بالتقليدية دون جديد؟ أين هوية المسرح المصري والتأصيل له فيما يقدم من عروض يطلق عليها صفة التجريب؟ هل صار التجريب هو محاولة للتخلص من النص ومن المؤلف سيرا نحو فكرة موت المؤلف المسرحي؟ كل هذه الإشكاليات كانت المحاور الرئيسية في تناولنا لموضوع التجريب في المسرح المصري، التي شارك في الإجابة عليها مجموعة من كبار الفنانين يمثلون ثلاثة أجيال مختلفة؛ جيل السبعينات وجيل الوسط وجيل الشباب، وكذلك تنوعت إبداعاتهم ما بين مؤلف ومخرج وناقد وممثل. فتنوعت الإجابات التي تحمل تأييدا أو اتهامات أو تنطوي على صراعات خفية ما بين أجيال مختلفة وأفكار متنوعة.. وهو ما أردنا طرحه على القارئ في هذه الأيام التي نعيش فيها مع فعاليات الدورة الـ ٢٥ للمهرجان الدولي للمسرح المعاصر الذي عرف منذ نشأته بالمهرجان التجريبي.

أحمد محمد الشريف

سامح مهران: نحن نتراجع إلى الخلف والتجريب لا بد أن يبدأ من التراث



«اللعبة» لمنصور محمد أحدث انقلاباً في مسيرة المسرح المصري



الاعتماد على الكلمة يعصمه من الوقوع

في الشكلائية والنسيان

التي يقدمها البعض. فبداية التجريبي كانت إعلاناً رسمياً لوفاء المسرح المصري.

أما الكاتب المسرحي الكبير السيد حافظ فقد أكد على ضرورة الكلمة في التجريب والبحث عن الهوية المصرية أولاً، حيث قال: إن مشروع المسرح التجريبي كفكرة بدأت معي سنة سبعين، كان هدفها البحث عن هوية أو شكل للمسرح المصري والعربي، حيث إني اعتقد أن المسرح غربي في الأصل، وإن هناك محاولة لتأصيل المسرح المصري أو العربي على أساس أن هناك ظواهر مسرحية، لكن الظواهر المسرحية لا تمثل تعميقاً لحركة تاريخ أو تأصيل الشعوب، فالحقيقة أنه بعد نسخة 67 كنا في مفترق طرق، من نحن؟ وكيف انهزمنا؟ وكيف نواجه ذاتنا؟ أو قبل أن نواجه عدونا كانت الإشكالية الكبرى من أين نبدأ؟ فبحثت عن شكل للمسرح التجريبي، رغبة واستراتيجية في الوصول لشكل للمسرح المصري، بالطبع كان هناك ما يسمى بالمسرح الملحمي قدمه أستاذنا سعد أردش، وقدم مسرح المائة كرسي في بعض المسرحيات ولكنها كانت تقدم كنوع من الاحتفالية، كنوع من الرفاهية الثقافية، وكذلك وما تم بتقديم المسرح الفقير وجروتوفسكي، وغيره من ظواهر. كان معنا في جماعة (الاجتياز) سنة 1970 الوزير الفنان العبقري فاروق حسني وكان متحمساً جداً لفكرة التجريب التي كنت أقوم بها مع مجموعة من الشباب، وقدمنا بعض المسرحيات التي تبحث عن شكل فني جديد للمسرح، وكانت هذه أول جماعة أو فرقة تتكون خصيصاً للمسرح التجريبي وأول مسرح يهدف للبحث عن شكل مصري للمسرح، وبعد تولي فاروق حسني منصب الوزير تبني الفكرة وأنشأ المهرجان التجريبي، هذا التبنى كان يطمح إلى وجود شكل من أشكال المسرح المصري الخالص، جاءنا المسرح الراقص في المهرجان التجريبي، وللأسف انبهر شبابنا وقدموا مسرحيات

وبدايات الواحد والعشرين وأدعي أن التعبير الحركي والتشكيل الحركي والمصطلحات الغربية التي نسعها أنها مسرح تجريبي؟ فالمسرح الحقيقي قوامه النص المسرحي، لذا فإن من جرائم المسرح التجريبي أنه رسخ لمصطلح موت المؤلف المسرحي، عندما بدأ التجريبي وبدأت دوراته ابتعد وانكمش كتاب المسرح وهاجروا، منهم من هجر إلى غربته في بيته ومنهم من هجر إلى الكتابة للتلفزيون أو السينما أو ما شابه ذلك، إذا أردنا علاجاً للمسرح المصري لا بد أن يعود أولاً الكاتب المسرحي، وليس الكاتب فقط، بل الكاتب المسرحي المفكر، في الماضي كان الكاتب مفكراً، عندما انتهى وجود المفكر المسرحي، مات المسرح المصري وماتت هويته، وماتت شخصيته، ناهيك ببعض التجارب القليلة



إسماعيل مختار

إسماعيل مختار: لدينا تجارب جيدة ومتميزة ومبدعون جدد

البداية مع المخرج الكبير فهمي الخولي، وهو من مؤسسي المهرجان التجريبي في مصر، وصاحب تجارب وخبرة فنية كبيرة، وهو يعشق تشجيع الشباب والتجارب الجديدة وكل ما هو جديد في المسرح، يقول: أغلب المخرجين من شباب المسرح هذه الأيام كل منهم يفكر في نفسه، فأولاً لا يحسن انتقاء النص، فهو يختار النص الذي يثبت فيه أنه مخرج جيد فقط لكن صاحب الرسالة الذي يحاول أن يقدم للناس ما يهمهم برؤيته هو وإبداعه هو، وبخياله هو قليل، هؤلاء هم من يمكن أن يغيروا شكل المسرح وبدواً فعلاً في تغيير شكل المسرح بأنهم أصحاب رؤية ويحاولون تقديم ما يجب أن يكون، والتجريب لا ينتهي، فما زلنا في حاجة إلى التطوير والتجديد والتجريب، وفي الفن لا يوجد خطأ وما تراه اليوم خطأ هو صحيح الغد، غداً يصبح هو الصحيح، وعندما يصبح هو الصحيح وتعودت الناس عليه، فيكتشفون صحيحاً آخر، شيئاً مختلفاً، والحياة تتجدد وإلا سيكون الفن متجمداً، فن غير متطور، والآن ظهرت مهنة مصمم الإضاءة من أثر التجريب ولم تكن موجودة من قبل، واستخدام تقنيات جديدة في الإضاءة، هذا غير مصممي السينوغرافيا، وللعلم فإن المسرح المصري تغير باثنين أو ثلاثة فقط من المخرجين، فعندما عاد نبيل الألفي وحمد غيث من بعثتهما في فرنسا، اثنان فقط غيرا شكل المسرح المصري، ألغيا مسرح عبد الرحيم الزرقاني المغربي في التقليدية، وكذلك زكي طليمات المجدد الأكبر والأستاذ العظيم، والرائد الأول كما أسميه، وأيضاً الآن نشأ الدراماتورج الذي كان مهمة المخرج من قبل، والسينوغرافيا التي تشمل كل المؤثرات البصرية على المسرح، كل هذا نتاج المسرح التجريبي.

أما الناقد والمخرج والمؤلف الكبير حسن سعد، فقد اختلف رأيه تماماً عن المخرج فهمي الخولي، حيث يقول: إن التجريب أهدر كرامة أجيال مسرحية كثيرة، ودمر ما يسمى بالمسرح المصري، فقبل أن يوجد تجريب كان يوجد مسرح مصري، بعد التجريب اختفى المسرح المصري. توجد الآن عروض مسرحية، لكن لا علاقة لهم بالمسرح المصري من حيث الهوية المصرية والشخصية المصرية، فالمسرح المصري توقف عند مسرح الستينات وبيننا وبينهم فجوة عميقة. أما في السبعينات فبدأ التزلزل، ماعداً بعض التجارب القليلة على استحياء، لكنهم لا يشكلون ظاهرة ولا يوجد لها امتداد، لماذا نجح سعد أردش من قبل؟ المسرحيات التي قدمها قليلة جداً، لكننا نقول إنه عملاق بجيله وليس بذاته، وكذلك كرم مطاوع، فقيمتهم في المجموعة المحيطة وفي الجيل ككل، أبدعوا جديداً معاً، قدموا المسرح الطليعي كما ينبغي، والطليعي شيء والتجريبي شيء كل منهما اتجاه مختلف، لكن نحن نتحدث عن التجديد في الفكر المسرحي في مصر، أما يحدث الآن فلا يوجد مسرح، فلا يغرك ما يقال عن (يوم أن قتلوا الغناء) أو (قواعد العشق الأربعون) فهي ليست بتلك الدعاية الزائفة الكبيرة لها وهي بها إشكالية دينية خطيرة، فلا يوجد مسرح في مصر يندرج تحت مصطلح المسرح المصري رغم وجود زخم مسرحي لكنه لا ينتمي لمصر كهوية وكشخصية، ومع بداية الثمانينات ووجود فاروق حسني وزيراً للثقافة نعم له إنجازات لكن أيضاً عليه بعض التحفظات، عندما أدخل التجريبي حذرنا مراراً، فالتجريب لا فلسفة ولا نظرية، فالتجريب مجرد اجتهاد لبعض الكتاب لو كان التجريب في المضمون، وبعض المخرجين لو كان التجريب في جماليات العرض المسرحي، فالتجريب قذف بالمسرح في جهنم لأنه نزع عنه شخصيته لأنه اعتمد على التقليد الأعمى وتشويه النصوص الأجنبية والعربية والمصرية وألغى الحوار تماماً، وكلمة تجريب تعني التطوير والتحديث والبحث عن ما هو جديد، فكيف تعود بالتشكيل وأسميه تجريب وتطوير فهذا قمة الجهل والتخلف، إذن أنا بدأت من حيث إنتهى المسرح عند اليونانيين القدماء من التشكيل والتعبير الحركي، ثم نأتي اليوم في نهايات القرن العشرين

هناك ضرورة للانطلاق من تأصيل للهوية والتجريب من خلالها

وقد بدأ التبلور في تجارب شباب المسرحيين وهذا لم يكن معروفاً من قبل، لكن مثلاً ما أبدعه الراحل منصور محمد وما تلاه من أشكال ظهرت في المهرجان التجريبي استطاعت أن تخلق شكل المسرح الراقص والتعبير الدرامي الحر، وهذا تأثير أساسي وهناك أشكال أخرى بدأت في الظهور بناء على دخول حركة التجريب في مصر.

أما د. محمود زكي أستاذ التمثيل والإخراج بالمعهد العالي للفنون المسرحية، فيرى أن البداية لا بد أن تكون من خلال الجمهور مع تطوير تقنيات المسرح: إن كل عرض جديد هو تجريب، فمسألة التجريب وتخصيص جزء له في حركة المسرح العالمية، أنا ضد هذا التوجه لأن كل عمل به تجريب، لكن مثلاً عندنا قبل المسرح الطليعي قديماً، جاءنا د. أحمد عبد الحليم بعد عودته من الخارج بمسرح المائة كرسي، فكان هذا تجريباً في وقتها، وكذلك مسرح الجيب، فكانت تقام العروض التي تعتمد على الفكرة التي بها خروج عن المألوف أو شذوذ في التوجه سواء من ناحية النص أو غيره، لكن نحن ما زال لدينا المسرح وسيلة متخلفة عن العصر في مصر، فما زلنا نستخدم في مسارحنا كل الوسائل التقليدية من الناحية التقنية، وسائل بالية وقديمة جداً حتى بعد تجديد مسارحنا ما زلنا نستخدم الحبال والمنافيل في تغيير الديكور وما إلى ذلك، فالمتلقي الآن ليس على استعداد لتلك منزلة ويذهب مع أسرته وأولاده ليشاهد أناس يتكلمون أيّاً كان هذا الكلام، أمام بعضهم، لأنه عنده مليون قناة تلفزيونية تستطيع أن تحقق له ذلك، إنما يمكنه الذهاب للمسرح لو قدم له إبهاراً، فالتقدم التكنولوجي من حيث التقنية والموجود في أوروبا منذ مائة عام حتى الآن غير موجود لدينا في مصر، فما زلنا نستخدم على المسرح القديم منذ الأربعينات وحتى الآن، المسرح كلمة وممثل، فهذا ما صرف الجمهور عن المسرح، هذا هو ما أثر على المسرح وليس العروض التجريبية بكل ما تحمله، فإذا كان لها تأثير إيجابي هو فقط مجرد تجميل للعروض سواء برقص أو تشكيل حرقي وغيره، فالיום لا يمكن أن أقوم بعرض جماهيري كاملاً دون الكلمة، فالمسرح هو الكلمة، لا بد أن يكون هناك كلمة، فأغلب العروض مسرح الدولة نصوص قديمة، والمسرح المصري تدهور، مقارنة بكم الإنتاج مع عدد الرواد ما بين الآن وما بين فترة الستينات والسبعينات، فكان الإقبال شديد جداً على المسرح أما الآن فمهما كان عدد العروض كثير، حتى المسرح الراقص أو التعبير الحر الخالص المنتشر كمسرح تجريبي، لا يعلق في ذهن المتفرج، ولا يرتادها على أنها مسرح فلا اعتقد أن هناك متلقي مسرحي سيذهب إلى عرض قد كتب عليه أنه عرض مسرحي راقص بدون حوار مسرحي، لأنه غير مصنف عند المتلقي أنه مسرح بل سيقول إنه استعراض مجرد رقص وغناء أو فرجة شعبية.

ويؤكد د. مصطفى سليم أستاذ النقد والدراما بالمعهد العالي للفنون المسرحية على ضرورة البحث عن التأصيل للمسرح المصري قال: منذ أوائل الستينات توجد رغبة عند المبدع المصري لفتح آفاق جديدة، فمجموعة المبدعين الذين سافروا للخارج وتعرفوا على المسرح الطليعي الأوروبي، جاءوا بفكر جديد حدث بينه وبين الفكر السائد مزج أو دياكتيك أنتج تجارب هامة جداً مثل تجربة ياسين وبهية التي أخرجها كرم مطاوع من تأليف نجيب سرور، وتجربة إميل جرجس في الثقافة الجماهيرية عن عطييل وأسماها عطا الله، وتجارب سعد أردش في مسرح الجيب، التي استفاد منها بعد ذلك المسرح المصري بشكل كبير وقدم مجموعة كبيرة من الأعمال التي سبقت المهرجان التجريبي وسبقت التفكير فيه، بالفعل كان هناك تجارب، مثل مسرح الفلاحين لهناء عبد الفتاح في الأقاليم، مسرح السراشق، المسرح السياسي الذي كان يقدمه لطفي الخولي، مسرح المقهى الذي حاول أن يقدمه صالح سعد، وهنا التقت وجهة نظرنا في مسارحنا المصري مع وجهة النظر الطليعية القادمة من الخارج وقاموا بتشكيل عملية التأصيل، المبدعين كانوا على وعي تام ودراسته، فتمكنوا من إنتاج أشكال رائدة لا نستطيع الآن أن ننتج ربعها.



هناك ضرورة للانطلاق من تأصيل للهوية والتجريب من خلالها

هذه مختبرات أثرت الحركة الفنية المسرحية، واستكمل بعدهم أساتذة كبار ثم خالد جلال وجيله كل هذا ساهم في ظهور وانتشار وصعود مبدعين جدد، فكان هذا من ضمن الإيجابيات بظهور مسرح الصورة ومسرح الجسد وما إلى ذلك، لكن في نفس الوقت التجريب لا بد أن يكون له مقومات أساسية في اختبار الخبرة المسرحية كي يمكنك التجريب لكنك لن تبدأ بالتجريب لأنك في هذه الحالة تقوم بالتجريب فينا نحن، فمن هنا أرى أن هذه هي السبل التي لأنك تجرب دون أن يكون لك خبرة مسرحية قوية تؤهلك لخوض التجريب وأن تبدأ في العمل على العناصر المسرحية.

أما المسرح الحر المنتشر منذ فترة فهو لون مسرحي موجود



أحمد السيد

راقصة، أنا لست ضد المسرح الراقص ولكنه ينتهي بمجرد انتهاء العرض، وانتهى الجمهور من المشاهدة، واستمتع الجمهور برؤية حركية جسدية جميلة جداً، ثم ينسى هذا الموضوع، فهو لا يبقى في ذاكرة شعوب ولا ذاكرة تاريخ، يبقى سطراً في ورق، أما المسرح الحقيقي فهو الذي له نص، في الأصل. هذا النص مكتوب، ويقدم عبر العصور مثل نصوص شكسبير، برنارد شو وتشيكوف، وبريخت، بيكيت ويونيسكو، وبنتر، هذه النصوص تبقى لمئات السنين، فنحن نعيش في كارثة فكرية، أو عدم نضج لفهم أن حركة التاريخ لا بد من تثبيتها بوثائق، والوثائق هي النص، العروض التي ليس لها نص، ليس لها أب ولا أم وهي غير شرعية فهي جميلة وتنتهي في حادث ساعة وهي حدث مشاهدة المسرحية.

ويؤكد المخرج إسماعيل مختار رئيس البيت الفني للمسرح على ضرورة توافر الخبرة والمخزون الثقافي والفني لدى المخرج قبل أن يلجأ إلى التجريب، فيقول: إن منهج جروتوفسكي أو كل الأشكال المسرحية والمختبرات التي أقيمت في تاريخ المسرح على يد كبار المسرحيين، تميزوا بأنهم كانوا متبلورين مسرحياً، ويبدأ كل منهم أن يعمل نوع من أنواع التجريب على بعض الأدوات أو المعاملات المسرحية حتى يستطيع أنه يصل لشكل من أشكال التطوير أو إثبات فكرة معينة أو ما إلى ذلك، والمشكلة أنه عندما طرح المهرجان التجريبي طرح على أساس أن يعمل نوع من أنواع الحراك للأدوات المسرحية لإيجاد أشكال مسرحية جديدة، نجح في جوانب ونجح في تحريك بعض العناصر، لكن في نفس الوقت اتخذ البعض تلك المسألة كمطية لتبرير الفشل، بادعاء أن ما يفعله دون فهم أو وعي بأنه تجريب. لكن لدينا ما قام به د. نبيل منيب ثم الراحل منصور محمد ثم أحمد كمال وأحمد مختار، وكذلك د. هناء عبد الفتاح ود. محمد عبد الهادي كل

أحمد السيد: التجريبي يمثل الدور التويري في تعليم المسرح لأجيال مختلفة



فهمي الخولي: لا بد من التطوير والتجديد حتى لا يتجمد الفن



السيد حافظ



فهمي الخولي

السيد حافظ: أنشأت أول جماعة تجريبية ونعيش الآن كارثة فكرية

قضية أساسية يستطيع أن يطرحها، فالمسرح التجريبي مهم أننا نشاهده لكن عندما نطرحه على خشبة المسرح المصري بمفردات مصرية لا بد أن يكون لدينا الإمكانيات التي تقدم هذا بشكل جيد، دون التخلي عن جذورنا المسرحية.

ويرى المخرج الشاب محمد مكي أن الأزمة تكمن في عدم تطور حركة النقد وعدم تواكفها مع التجديد في المسرح إذ يقول: لا أرى أن التجريب قائم على منهج أو كاتب أو مؤلف بحد ذاته، ولكن العملية المسرحية حتى لو كانت عرضا للجمهور هي تجريب، تجربة يخوضها المخرج يريد أن يقول فكريا معيناً، والموضوع المطروح هو الذي يحمل التجريب، لماذا تريد أن تطرح هذا الموضوع، وماهي أوجه تجاربك فيه؟ ماذا تريد أن تقول؟ المشكلة ليست في المخرج، أو الفنان لكن المشكلة في تلقي الجمهور، هل هو يستوعب هذا؟ ثانياً النقد هو أهم ما يميز إن كان هذا تجريب أم لا، لأنه دائماً القارئ على النقد يتحدثون عن العمل المسرحي بطريقة واحد زائد واحد يساوي اثنين، لا.. أنا اعترض فالمخرج من حقه أن يجرب، ومن حقه الإضافة والحذف على النص، هذا في حد ذاته تجريب، توجد مشكلة في النقد وهي أن المخرج إذا أضاف شيئاً للنص يعتبرونه مؤلفاً وكاتباً مع أنه فقط يجرب، فالنقد يمكن أن يوقف المسيرة الفنية هنا، فلا أحد يحكم على العرض إن كان تجريباً أم سوى المخرج نفسه في تجربته، التجريب ليس أبداً أنني أعمل عرضاً صامتاً، وليس عرضاً راقصاً، لكن كل ما يستعيره المخرج ويضعه على خشبة المسرح، فهو تجريب لأنه يؤول إليه هو وليس عن طريق الدراسات واحد زائد واحد يساوي اثنين، فنحن نريد لمحة نقدية تحتوي العروض والفكر، فلا يصبح الفكر مانعاً، ونحن ليس لدينا سياسة تقبل التجريب في مصر، وأضيف أن المهرجان التجريبي الذي يحمل اسم التجريب يعرض فيه عروض مسرح اللعبة الإيطالي، إن كل مخرج صاحب رؤية هو مجرب، ونحن لدينا طفرة كبيرة لدى شباب المخرجين في المسرح المصري، وبدون نجوم، وكل واحد أصبح له مدرسة خاصة به هو وليست خاصة بفكرة عما يتحدث التجريب، فعندما أشاهد ليلة أن قتلوا الغناء لتامر كرم، بها مزيج من التجريب، ومزيج من العرض الجماهيري، فتامر كرم له مدرسة خاصة به لكن للأسف في مصر نحن نبحث عن شيء كبير أو صغير كي ننتقده، فتوجد طبعا طفرة ويوجد مخرجين جيدين، فتامر كرم له صورته وأنا محمد مكي أزعج أنني وسط الشباب موجود ولي شكل خاص بي في

اليوم فأني كاتب ماذا يستهويه كي يكتبه، فكل ما هو موجود مبني على الكلمة التي ماتت على المسرح، فكيف استغنى عن الكلمة في المسرح والكلمة بقولها ممثلي بإحساسه وأداءه ويحرك مشاعري فكيف ألغي دفء وصوت الممثل فلا يجوز إلغاء الكلمة، فإذا حدث ذلك فهل يستمتع المتفرج، فكل ما يحدث الآن خزعات. فنحن لسنا جادين في حينا للمسرح. أما د. عاصم نجاتي أستاذ مساعد التمثيل والإخراج بالمعهد العالي للفنون المسرحية فيؤكد ضرورة وجود القضية والموضوع حتى نضع قدمنا على أسس تجريبية سليمة: المسرح العربي أصلاً بدأ مسرح كلمة، وبالتالي عندما أفرغه تماماً من الكلمة وأجعله مسرح حركي خاص أو مسرح أفيم به تجريب فهذا يتطلب أن أبدأ من مسرحنا العربي ثم انطلق بعد ذلك بعد هضم هذا المسرح ننطلق نحو التجارب الجديدة، وأي تجربة مسرحية في حد ذاتها هي تجريب حتى مسرح الكلمة هو تجربة، ما حدث في الـ 22 سنة الماضية بوجود المسرح التجريبي، كان يستحضر عروضاً من الخارج تعتمد على ثقافة من الخارج وعلى طبيعة ممثل من الخارج، وعلى ظروف اجتماعية خاصة بالممثل في الخارج، وهو ينقل هذه الصورة التي يعيشها في بلده على المسرح أمامنا، وبالتالي جاء جيل من الشباب وأنا كنت منهم، وبدأوا في نظر هل ننقل التجريب كما هو، أم نظل كما نحن في الكلمة، أنا شخصياً كنت أمسك بالعصا من المنتصف، فنحن لا نتنازل عن مسرحنا وعن الكلمة الخاصة بنا، ثم نضع لها شكل مرئي، فيكون التجريب على الصورة وليس على النص، وأنا اعترض على اعتبار الرقص مسرح تجريبي، فالرقص الحديث له ناسه، هذا من وجهة نظري لا يلائم المسرح المصري، فلو المسرح المصري يريد أن يستمر في النهضة التي كانت موجودة منذ التسعينات وصاعداً حتى 2007 أو 2008، ثم بعد ثورة يناير، ذهب الشباب في اتجاه آخر به نزعاً ثورية، فهؤلاء الشباب لم يعيش بالقدر الكافي، شاباً عمره عشرين عاماً، لم يحمل من خبرات الوضع الاجتماعي ما يكفي، لأنه عندما بدأ وعيه كان عنده عشر سنوات، من أين يأتي بإبداع من خلال عشرة سنوات خبرة حياتية ومسرحية، هم حاولوا أن يجتهدوا، لكنني أرى أنه لا شيء، متى بدأ يظهر الشباب؟ في الثلاث سنوات الأخيرة، فشاهدنا لتامر كرم أنتيجون ثم يوم أن قتلوا الغناء فهو يعتمد على مسرح حقيقي مسرح كلمة، به غناء وبه شكل، فتتوازن هذه المعادلة، غير هذا لا أرى أي أحد يقدم مسرحاً وهو في ذهنه واقع اجتماعي أو

فقدما كان لكل هذا تأثير حقيقي في المسرح المصري لدرجة أنه قدم مسرحاً في الأقاليم. أما الآن فالمسرح الذي يقدم اللغات غير الكلامية لو كان أصيلاً لأثر، بمعنى أنه لو تجذر في المجتمع المصري لأنتج تيارات، لكن لا تستطيع أن تذكر عرض شعبي في هذا الإطار مثل مسرحية اللعبة لمنصور محمد، هذه هي الحالة الفريدة جدا في كل هذا الإطار، أما ما قدم بعد ذلك في الأوبرا وفرق الرقص الحديث ما هو إلا مسرح نخبة، وليس مسرحاً جماهيرياً على الإطلاق بدليل أن الحالة الفريدة الوحيدة التي قدمت مسرحاً جماهيرياً كانت للعبة لمنصور محمد ولم يكمل مشروعه، لكن المسرح الحركي لم يتجذر في المجتمع المصري، ولم ينتج تياراً مسرحياً حقيقياً حتى الآن، حتى أن كل اللغات غير الكلامية ما زالت لغات غير أصيلة في المسرح. فلو كانت هذه الأشكال قائمة على موضوع وكلمة وفكر مرتبط بالناس قبل الشكل الحركي لأثرت. مثل اللعبة لمنصور محمد، فهو فيها لعب على أوتار وقضايا تخص كل طبقات المجتمع تخص الناس وعبر عنها بطريقة الناس، فاستطاع أن يقدم عرضاً لمدة ساعة ونصف بدون كلام ومع ذلك فكله ضحك ومعرفة وفكر، وأي شخص من أي طبقة يمكن أن يفهمه، فمنصور رصد سلبيات المجتمع وكانت مفهومة جداً، فنحن لم نبتني المسرح الحركي بالطريقة التي تناسب مع مجتمعنا، وبالتالي لم يستطع أن يشكل تياراً في مصر. فالمجتمع المصري يحتاج إلى مسرح حتى لو بدون كلام يخاطب كل طبقات الشعب فنحن يجب أن نبدأ من الناس.

ويرى المخرج الكبير حسام الدين صلاح أن التجريب كان له أثراً سلبياً شديداً على مسيرة المسرح في مصر، حيث قال: نتاج التجريب في المسرح في السنين الماضية كانت ضارة بالمسرح المصري، فالمسرح في مصر كان يتطور بشكل طبيعي ذاتي يعكس فيه تراثه وفولكلوره ويتخلص من بعض الأشكال الأوروبية ويبقى على شكل ما متميز، فالمسرح رغم أن أغلبه لعبة إيطالية إلا أنه كانت هناك محاولات للخروج من اللعبة المغلقة نحو تراث وفولكلور ووجدان نحو مسرح يعبر عن مصريتنا، فالمفروض أن يكون لنا ملمح خاص. التجريبي أثر بالسلب، فالمسرح التجريبي أضر بالمسرح المصري، والنتيجة أننا الآن لا نستطيع إبداع عرض كلاسيكي ولا عرض صورة، وموقعنا في الفرجة المسرحية ضعيف، فلا زادت الفرجة ولا التكنيك بالعكس نحن في حالة خواء مسرحي وحالة ركود مسرحي بعد كل هذه السنين من التجريب، فالتجريب كان خاطئاً من البداية، وكان هذا رأيي منذ البداية ولم أشارك فيه على مدار عمري، لعدم قناعتني به، فلا يوجد في العالم كله مسرح اسمه مسرح تجريبي، فأنت كمخرج مطالب في كل مسرحية تخرجها أن تستوعب كل ما حدث في الإخراج لكل المسرحيات في العالم وأن تضيف جديداً، أما أنني أكون مطالباً فقط أن أضيف جديداً في المطلق، أن أصنع مسرحية فقط لمجرد تحطيم القواعد، وأن أصنع شيئاً لم يحدث من قبل هذه الفكرة خاطئة في المسرح، لأن المسرح غير مطلوب به هذا التحدي، إنما كل ما هو تجريب تدعيه لمجرد التجديد لماذا وما الغرض؟ طالما ليس هناك غرض فسيكون هناك ضرر بسير الأحداث التاريخية للمسرح المصري، الأستاذ الراحل منصور محمد أقام عرضاً رائعاً اسمه اللعبة، به كلمة به حكاية كان عرضاً خاصاً به هو، ليس له علاقة بالمهرجان التجريبي وإنما صادف أنه عرض بالتجريبي، لكن بعيداً عن المهرجان لكان منصور أقام هذا العرض الرائع قبل ذلك خمسين مرة في كل مكان ينجح به، وهو عبارة عن مجموعة من الأحداث والقصص ذو دلالات واضحة من خلال مسرح راق، وهذا العرض يمكن أن يقدم سواء داخل التجريبي أو خارجه، وكان عرضاً عادياً لم يطلق عليه وقتها صفة التجريبي وكان يعتبر نقلة وتحول في المسرح المصري، قبل التجريبي كانت هناك محاولات للبحث عن هوية للمسرح المصري يحاول يوسف إدريس أن يصنع شكلاً للمسرح المصري، حتى كانت في كتابات المؤلفين، أما ما بعد التجريبي

محمود زكي: تقنياتنا بالية وما نقدمه لا يجذب الجمهور

حسن سعد: التجريب دمر المسرح المصري وقتل المؤلف المسرحي

إيجابي كبير لأننا ننفتح على ثقافات مختلفة من دول العالم مما يزيد من رصيدك الثقافي ورؤيتك للمستقبل والمسرح، فطبيعي أن أي تجربة تشاهدها سواء أكانت ديجيتال أو مسرح صورة أو أبيض وأسود أيا كانت فالفنان المسرحي لا بد أن يستفيد، لكن هذه التجارب التجريبية لا يريدونها الجمهور، فالجمهور يريد مشاهدة مسرح يعبر عنه وعن ما يدور في عقله وقلبه، ولا يبحث عن ممثل يطير أو ما إلى ذلك، فحتى الدهشة المسرحية لا بد أن تكون في إطار الموضوع، أنا لست ضد التجريب لكن علينا أولاً إيجاد حركة مسرحية مستقرة ثم نبحث عن التجريب، وبعدها يمل المتلقي من الاستقرار فنقوم بثورة مسرحية، لكننا الآن نحاول إيجاد مسرح حقيقي ونحاول جذب الجمهور، فلا يصح أن نقيم له الآن تجارب تجريبية لينفر من المسرح ويتركه مرة أخرى.

وفي النهاية يرى د. سامح مهران رئيس المهرجان التجريبي والمعاصر أنه لا بد من الاعتماد على التراث من أجل الخوض في غمار التجريب إذ يقول: أولاً يجب أن نعرف ماذا تعني التجربة؟ فالقيمة مستمدة من فعل التجربة ذاتها وليست سابقة على فعل التجربة، وبالتالي فالتجريب بهذا المعنى يعني مساءلة الثوابت ومساءلة التراث ذاته، عدا ذلك يكون التجريب شكلياً، ثانياً منذ أيام فاجر يقول الجميع إن المسرح فن تركيب أي يندمج فيه الرقص والغناء والموسيقى مع الدراما في كل متوحد، أما الآن في العالم كله انفصلت هذه العناصر وأصبحت مرجعية ذاتها، فلا يوجد تحليل خارج عن هذا السياق الذي يوجد هذا التجريب، والتجريب يرفض العوالم سابقة التجهيز، ونحن في بلد تعود إلى الخلف فطوال الوقت ننظر للماضي ولا نستطيع النظر للجديد إطلاقاً، أولاً لأن الثقافة المسرحية تكاد تكون منعدمة، والاطلاع على وسائل التقدم الحقيقية في الغرب تكاد تكون منعدمة، ومعرفة السياقات التي أنتجت هذه التجارب تكاد تكون منعدمة، لكن هل يوجد تجريب شكلي ينحاز للرقص والتعبير الحر وما إلى ذلك في مصر بدون أي مفهوم، لكن في الخارج يوجد لديهم مفهوم، فنحن من خلال مساءلة التراث سواء تراثنا أو تراث الغرب يمكن أن نصل إلى قيم أخرى، أما الدعاية لفكرة إيجاد شكل مسرحي عربي أو مصري فالشكل لا يفرض بشكل فوقي، فالشكل يحدث نتيجة تطور في البنية السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية، فالشكل في تعريف بسيط ودقيق هو مضمون تشيياً فأصبح شكلاً، فمن خلال تشكل المضمون نحصل على الشكل.

أما انتشار المسرح المعتمد على الصورة فهو نتاج لما قيل منذ زمن أنه لا بد من وضع الحقيقة للتأكد المرئي لأنه قد تعارض الإشارة المشهد المكتوب، فأنت تستطيع عبر لغة الصورة ولغة الجسد أحياناً أن تتغلب على مشكلات رقابية أو مشكلات تقنية والكلمة تعجز عن هذا التغلب.

فمن أجل خوض التجريب يجب على المبدع أولاً أن يعرف فكرة التجريب على التراث والتراث الغربي وامتلاك شجاعة التجريب وقادراً على استنتاج قيمة من هذا التفاعل الثقافي. وعليه ادراك الثقافة العامة وإدراك السياق الثقافي والاجتماعي والسياسي والثقافي الذي يتحرك من خلاله وحتى السياق الأخلاقي والنظرية الأخلاقية التي أفرزت المسرح الغربي للفنون الأدائية، والثقافة المسرحية والاطلاع على تجارب أخرى، وامتلاك أدوات التحليل وامتلاك ثقافة المسرح التقليدية وثقافته هو، وسياقه التاريخي، ومساءلة الثوابت، فمن يساءل الثوابت يكون قادراً على استنباط قيم جديدة للتعامل مع العالم وبالتالي تستدعي أدوات جديدة للتعامل معها أيضاً وقد تكون حركة الجسد مثلاً.



مصطفى سليم



حسن سعد

مصطفى سليم: لا تجريب دون تأصيل للهوية المصرية في المسرح

هي لغة عالمية، فالإيماءة والحركة والرقصة والكلمة هي عناصر للتوصيل المسرحي، فإذا لم تملك هذه الأدوات فلا تلجأ لأن تلغي أحدهم، فلا تلغي الحوار وتقول إن هذا هو التجريب، فالمطلوب منك أن يفهم الناس ما تقدمه سواء اعتمدت على الكلمة أو الحركة أو غيره، ويمكن أن نقدم عرض مسرحي دون الاعتماد على الكلمة لكن لا بد أن يكون هناك تواصل ليس بالضرورة أن تكون مثل عروض وليد عوني التي ليس بها أي تواصل. تابع: وللأسف فمعظم المسارح لدينا تقدم مسرح العلبة الإيطالي دون محاولة الخروج من هذه النمطية إلى أشكال أخرى مثل المسرح الدائري أو استخدام القاعة متعددة الأغراض مثل قاعة الغد الوحيدة في مصر متعددة الأغراض، ولكن كل المسارح مصممة كعلبة إيطالي وهذه أحد المشكلات من حيث البنية، وهذا شكل واحد فقط من أشكال المسرح. والعروض التي لها تأثير حقيقي في حياتنا قليلة جداً على عكس أوروبا فعندهم المسرح مؤثر جداً في المجتمع ومغير فيه وفي مشاعرهم.

المخرج الشاب تامر كرم مبدع عرض يوم أن قتلوا الغناء، يرى أنه يجب البحث عن الجمهور أولاً قبل أن نبدأ في التجريب، قال: لدينا عروض كثيرة حققت نجاحاً كبيراً وإيرادات كبيرة، لذا اعترض على فكرة وجود أزمة أو انحدار في المسرح، رغم أننا من عام 2015 نعيش حالة ازدهار مسرحي، صحيح لم نكون حركة مسرحية جماعية كبيرة بعد، لكن في النهاية لدينا تجربتين أو ثلاثة على الأقل في كل موسم تحقق حضوراً جماهيرياً كبيراً، فيوجد جين تم ميلاده بعد الثورة التي حركت المتغيرات بشكل عام وكسرت الثوابت كلها، فالرأى الذي كان بالمسرح تم تحريكه وصار يوجد جمهور بعد الثورة وهو الجمهور الباحث عن الابتسامه وعندما ظهر مسرح الفضائيات عاد الجمهور مرة أخرى للمسرح بسبب الابتسامه للبحث عن ابتسامه، فنحن نتحدث عن متغير حدث ووصل لمسرح الدولة بعدها بسنتين أو ثلاث، وتبلور في عام 2015 عندما نجحت تجارب مثل أنتيجون وروح وتجربة الأستاذ خالد جلال، كلهم في عام واحد حققوا نجاحاً كبيراً، والان نحن في عام 2017 توجد تجارب مهمة مثل يوم أن قتلوا الغناء التي اقترت إيرادها من المليون جنيه، وكذلك قواعد العشق وشامان، فنحن لسنا في أزمة، بالعكس نحن في تطور وتقدم مسرحي يحتاج لدعم الجميع ودعم الدولة، بأن ننظر للمسرح بعين أفضل، ونحتاج لتغيير بعض القوانين بالبيت الفني بوزارة الثقافة، وبالطبع فإن المهرجان التجريبي له تأثير

اختيار الموسيقى والاستعراضات والقالب المسرحي، فهذه مدارس مختلفة، فتوجد طفرة مسرحية لكن على النقد أن يتطور معها ولا يحد من حرية وإبداع المخرج.

أما المخرج أحمد السيد المدير السابق لمسرح ملك، فيرى ضرورة الخروج من التقليد ومسرح العلبة الإيطالية وتطوير بنية المسارح وتقنياتها يقول: الحركة المسرحية في مصر بدأت في الستينات على يد الفنانين العائدين من البعثات الأوروبية، نقلوا إلينا دراستهم وخبراتهم الأوروبية، وكانت الميزة أنهم يقدمون لنا الجديد في أوروبا والعالم فكان هناك تطور مسرحي على مستوى المسرح الطبيعي ومسرح الجيب والأفكار، كل هذا أنتج رافداً مسرحياً مهماً، لكن في المرحلة اللاحقة لدكتور نبيل منيب وتلاميذه مثل علاء قوقة ومنصور محمد اهتموا بالتطوير عن طريق الممثل، فأنتج الورش المسرحية لتطوير أدوات الممثل، واستخدام الممثل العارض الذي يرقص ويغني ويمثل وصقل مهاراته المختلفة وهذه كانت نقلة نوعية أضافت تغييراً كبيراً في المسرح المصري. أضاف: أول ما بدأ دخول المسرح التجريبي كان أول اختلاط بين الأفكار المصرية لتلاميذ الأساتذة الذين عادوا من بعثات الستينات والسبعينات، فأصبح التلاميذ يبحثون عن هوية للمسرح المصري، وبدأ يظهر مسرحاً مختلفاً، مثل تلاميذ د. نبيل منيب مثل منصور محمد الذي قدم مسرحاً مختلفاً والذي اعتقد أنه أقرب الأمثلة المسرحية لتشكيل مسرحاً مصرياً، لأنه كان يعتمد على الأفكار والمشكلات التي نعيشها وعلى طرق العرض المسرحية المصرية، واستخدم أدوات وإكسسوارات مرتبطة بمصر أكثر من تقليد الغرب واعتمد على الفكرة والإنسان أكثر من الشكل مع أن الشكل عنده كان عظيماً وكان يبدع في الفراغ تكوينات جميلة بأفكار وأدوات بسيطة مثل القماش والبراميل والممثلين وهكذا، فكان منصور محمد طفرة، وكان التجريبي هو الرافد الجديد الذي نرى منه ما يحدث في العالم المتقدم، فالتجريب ظل يمثل الدور التنويري والدور الأساسي في تعليم المسرح لأجيال مختلفة، والفكر التجريبي في المسرح هو دائم، فالتجريب هو كل فكرة جديدة تقدمها على المسرح تصلح للتأثير في الناس هي تجربة، لكن نحن قصورنا الذهني وتخلفنا المسرحي أدى إلى أن يقال على ما هو بدون كلام تجريبي فلجاناً إلى عروض بدون كلام واتجهنا إلى أن يكون معظم العروض غنائي تراثي مسرحي أو راقصة أو أدوات تعبيرية لمجرد فقط الخروج من الاعتماد على الكلمة حتى يفهمها الناس، لكن اللغة المسرحية

حسام الدين صلاح: التجريب أضر بالمسرح المصري

لطيفة عبد الله

أول ممثلة مسلمة تقف على خشبة المسرح

تاريخنا المسرحي، وخصوصا خلال فترة الربع الأخير من القرن التاسع عشر، ما زال يحتاج لمزيد من الاكتشافات واستكمال المعلومات وتوثيقها وإعادة كتابته، خاصة وأن الصحافة خلال تلك الفترة كانت ما زالت بمرحلة البدايات ولم تكن تهتم بتتبع ونشر أخبار الفنانين أو العروض المسرحية باعتبارها فنونا شعبية لا ترقى لعروض الأوبرا وبقية الفنون الرفيعة. ومما يؤكد ما سبق أن هناك عدة فرق مسرحية لم يصلنا عن نشاطها سوى بعض الأخبار القصيرة جدا، ومثال لها جميع الفرق الجواله التي قام المؤرخ العربي الكبير محمد يوسف نجم بالإشارة إليها،



عمرو دواره

- توثيق تاريخنا المسرحي:

وفي مقدمتها فرق: جوق السرور الوطني مؤسسه ميخائيل جرجس عام 1889، الجوق العربي الجديد مؤسسه بشارة لحمه عام 1889، الجوق الوطني الحر مؤسسه مرقص جرجس عام 1891، جوق الكمال الوطني مؤسسه علي حمدي 1891، جوق شبان مصر الوطني مؤسسه إبراهيم حجازي عام 1894، جوق الاتحاد الوطني مؤسسه داود سليمان عام 1894، الجوق الإسكندري العربي مؤسسه رشيد لطيف عام 1895، الجوق الدمشقي مؤسسه نقولا مصابني عام 1895، الجوق السوري الجديد مؤسسه يوسف شكري عام 1897، مجتمع التمثيل العصري مؤسسه جورج طنوس عام 1904، جوق زهرة الشرق مؤسسه عبده الإسكندراني عام 1906. وتجدر الإشارة إلى أن أغلب المؤسسين لتلك الفرق ينتمون إلى بلاد الشام أو من اليهود والمسيحيين المصريين، كما أن أغلب تلك الفرق كانت تقدم عروضها بمدينة الإسكندرية أو من خلال جولات مختلف المحافظات. وللأسف الشديد أنه حتى الآن لم يتم رصد القائمة الكاملة لعروض كل فرقة أو حتى أسماء المشاركين في تقديمها!!

كان الاعتقاد السائد منذ عام 1915 أن سلطنة الطرب منيرة المهدي هي أول ممثلة مصرية تعطي خشبة المسرح، حيث أعلنت ذلك جريدة الأهرام يوم 25 8 1915، تحت عنوان «أول ممثلة مصرية»، والإعلان يقول: «تحي في مساء يوم الخميس - ليلة الجمعة 26 - الحالي في تياترو «برنتانيا» ليلة يحتفل فيها بدخول المغنية المشهورة الست منيرة المهدي التمثيل العربي، فتنشد قصيدة استقبال من تلحين الموسيقي المبدع كامل الخلعي، ثم تمثّل لأول مرة دور «وليم» في الفصل الثالث من رواية «صلاح الدين الأيوبي».

هذا الاعتقاد تم تغييره عام 2001 بإكتشاف الباحث والمؤرخ المسرحي د.سيد علي إسماعيل لنص مسرحي منشورا بالمطبعة الخديوية في القرن التاسع عشر، وتمثلت المفاجأة في اسم المؤلفة وهي «السيدة لطيفة»!!، وقد اجتهد كثيرا وبطريقة منطقية في محاولة إثبات أن مؤلفة تلك المسرحية هي نفسها «لطيفة عبد الله» نجمة فرقة «ميخائيل جرجس»، والتي تعد أول ممثلة مصرية مسلمة تقف على خشبة المسرح.

- المؤلفة والممثلة لطيفة عبد الله:

مسرحية «الملكة بلقيس» - كما هو واضح من صورة غلافها القديم - لا تشتمل على أي توثيق أو تاريخ يهدي القارئ إلى حقيقتها المجهولة. ولعل هذا الأمر كان السبب وراء عدم التفات النقاد والكتاب المحدثين إلى أهميتها وقيمتها التاريخية، رغم من أنها مطبوعة! فالغلاف لا يتضمن إلا البيانات التالية: «رواية الملكة بلقيس، تشخيصية غرامية حربية، ذات أربعة فصول، تأليف السيدة لطيفة، طبعت على ذمة المؤلفة، حقوق الطبع محفوظة، ثم كل نسخة خمسة غروش صاغ قبل الطبع وبعده، ويعقب هذه الرواية فصل مضحك للغاية يقال له: فصل العفريت، طبعت بالمطبعة

بين الظل والضوء

في عالم الفن.. الكل يسعى إلى الشهرة، وإلى النجومية.. لا فرق في ذلك بين فنان وآخر، الحلم مكفول للجميع، ولكن بمضي الوقت، تختلف المساحات التي يحتلها كل منهم من الضوء، من الشهرة، فيتصدر بعضهم الدائرة، ويتوسطها بعضهم، والبعض يرضى بما قسمه الله له من رزق ويشغل المساحات التي وهبها له تلك اللعبة الجهنمية الساحرة التي اسمها الفن، ويظل يتأرجح بين الحضور والغياب، عن هؤلاء الفنانين الموهوبين، رغم مراوغة الأضواء لهم، نفرّد هذه المساحة.

«مسرحنا»

الخديوية بالموسكي بمصر». وهذه المعلومات أثارت لدى د.سيد علي إسماعيل عدة أسئلة من بينها: تاريخ طباعة تلك المسرحية؟ وهل تم تمثيلها أم لا؟ وإذا كانت مثلت، فما هي الفرقة التي مثلتها؟ ومن هي المؤلفة السيدة لطيفة؟ وما معنى أن تُمنها خمسة قروش قبل الطبع وبعده؟ وما حقيقة الفصل المضحك «العفريت»؟ والحقيقة أن جميع تلك الأسئلة رغم وجاهتها ومنطقيتها يمكن - من وجهة نظري - تركيزها في سؤالين فقط وهما: ماهو تاريخ النشر؟ وما بيانات المؤلفة؟ وذلك نظرا لأن تقديم الفصول المضحكة بين الفصول أو قبل المسرحية كان تقليدا متبعا في بدايات المسرح العربي سواء في نهايات القرن التاسع عشر أو الربع الأول من القرن العشرين، وكذلك كان أسلوب تقسيط مُن شراء الكتاب أو تسديد جزء من ثمنه قبل النشر أسلوبا متبعا وشائعا أيضا، فكان المؤلف الذي لا يستطيع تحمل طباعة مؤلفه بمفرده يعلن لمن يريد اقتناء الكتاب أن يدفع نصف ثمنه مقدما، والنصف الآخر بعد الطباعة وبذلك يجمع المؤلف جزءا من ثمن الطباعة ويسلمه للناس من البداية كعربون. ويتبقى السؤال الأهم بعد معرفة بيانات المؤلفة والتأكد من شخصيتها وهو تحديد مشاركتها المسرحية الأخرى.

وقد توصل الباحث بصورة منطقية إلى تاريخ طباعة المسرحية حيث إن هناك عدة إشارات تفيد بأن هذا النص طبع في أواخر القرن التاسع عشر، وذلك عن طريق عدة دلائل ومن بينها: عنوان النص الذي يقول: رواية «الملكة بلقيس» - رغم أنها مسرحية وليست رواية بالمفهوم الأدبي الحديث - حيث كانت صفة «رواية» تطلق على النصوص والعروض المسرحية آنذاك، ومن الأدلة أيضا وصف المسرحية بأنها: تشخيصية غرامية حربية، وهي من العبارات الأثرية لدى طابعي وناشري المسرحيات العربية في القرن التاسع عشر. هذا بالإضافة إلى تلك العبارة التي جاءت على الغلاف وتقرر: بأنه يعقب عرض هذه الرواية فصل مضحك للغاية يقال له فصل «العفريت»، والفصول المضحكة كانت منتشرة في جميع المسارح في مصر منذ ظهور العروض المسرحية، وتحديدًا في أواخر القرن التاسع عشر. وأخيرا نجد اسم المطبعة (طبعت بالمطبعة الخديوية بالموسكي بمصر) التي تدل أنها طبعت في العهد الخديوي بمصر.

والحقيقة أنه بمجرد تحديد فترة نشر المسرحية أمكن بعد ذلك وبسهولة التعرف على مؤلفته، فمن خلال مجموعة الأخبار المسرحية المنشورة خلال تلك الفترة والبحث عن مسرحية بعنوان «بلقيس» اتضح فورًا أن هناك مسرحية واحدة بهذا الاسم قدمتها فرقة «جوق السرور» مؤسسها ميخائيل جرجس عام 1893، وأن بطلة الفرقة تدعى «لطيفة عبد الله»، كما جاء بالأخبار التالية: - بجريدة «المقطم» في أكتوبر 1893: «مثل جوق السرور البارحة

ما زال تاريخنا الفني يحتاج للاكتشافات

واستكمال المعلومات والتوثيق

المسرحية بمحافظة «أسيوط» التي استمرت عشرة أيام (قدم خلالها مسرحيات: الملك بختنصر، الخليل الوفيين، عائدة، مزيديات)، والتي أعقبها بجولته المسرحية التالية إلى محافظة الفيوم» ومنها ختام جولته المسرحية بمدينة «بني سويف». وهكذا كما تتوالى بعد ذلك أخبار الفرقة فنجد أن الفرقة قد قدمت عروضها عام 1894 بمدينة «بني سويف» مرة أخرى، كما أنها في عام 1896 قامت بعدة جولات مسرحية في مدن «المنصورة» و«المنوفية»، كما تضم قائمة الأقاليم الأخرى التي قدمت فيها عروضها - خلافا لما سبق - كل من: طنطا، المنيا، أبو تيج بأسبوط، سوهاج، قنا.

وبخلاف ما تم ذكره من جولات بالأقاليم حرصت الفرقة أيضا على تقديم عروضها مختلف الأحياء الشعبية بالعاصمة، وقد سجلت بعض الصحف تقدمها لعروضها المسرحية ببعض أحياء محافظة «القاهرة» ومن بينها: الناصرية، وباب الشعرية، وكلوت بك، وبولاق، ومما ساعد على تنقل الفرقة من إقليم إلى الآخر ومن حي إلى آخر أن مسرحها كان خشبيا متنقلا سهل التركيب، وفي أحيان كثيرة كان عبارة عن خيمة متنقلة!! ومن الواضح من خلال الأخبار المنشورة أن الفنانة لطيفة عبد الله قد شاركت الفرقة طوال فترة إنتاجها وقامت ببطولة جميع عروضها كما تجولت معها في جميع جولاتها المسرحية.

وتجدد الإشارة إلى أننا حينما نتحدث عن الفرق الجواله التي تقدم الفنون المسرحية فإننا نقصد بالطبع الفن المسرحي بقالبه الغربي بعيدا عن تلك الإرهافات للمسرح العربي والتي يندرج تحتها بعض الفنون الشعبية كصندوق الدنيا وخيال الظل والحكايات وشاعر الربابة والأراجوز وفرق «المحيطاتية»، تلك الفرق التي كانت تتجول بصفة دائمة في الأقاليم لتعرض فنونها في التجمعات الشعبية أو في بيوت بعض الوجهاء أصحاب النفوذ.

مشاركاتها المسرحية:

جدير بالذكر أن الفنانة لطيفة عبد الله قد شاركت في بطولة جميع عروض جوق «السور» وأن أغلبية تلك العروض قد تم تقديمها أكثر من مرة قبل ذلك من خلال عدة فرق مسرحية أخرى، وذلك نظرا لغياب مفاهيم الملكية الفكرية خلال تلك الفترة الزمنية فاعتمدت الفرقة على إعادة تقديم نصوص تلك المسرحيات التي حققت نجاحا جماهيريا كبيرا من خلال الأجيال الكبري.

- جوق «ميخائيل جرجس» (السور): بختنصر ملك الفرس (1887)، عواقب الأمور في حكم القدر والمقدور (1888)، ناكر الجميل (1890)، الخل الوفي، الهوى العذري، أنس الجليس، بلقيس، حب الوطن، قوت القلوب، هارون الرشيد (الصيد)، يوسف الصديق (1891)، عايدة (عائدة) (1892)، الأمير أبو العلا، الأمير محمود (أسر الأمير محمود)، انتصار المؤمنين واجتماع المحبين، إظهار الحق، أحوال العشاق، أوتللو (القائد المغربي)، تليماك، جينيفاف، كليوباترة (الملكة كليوباترة)، مزيديات (1893)، الأمير حسن (محاسن الصدف)، العلم المتكلم، الفتاة المفقودة، شهداء الغرام، كرم العرب، نبوخذ نصر ملك بابل (1894)، بديع الزمان، حفظ الوداد، صلاح الدين الأيوبي (1895)، عاقبة الصيانة وغائلة الخيانة (1896)، السيد، المعتمد بن عباد، الملك العادل، عنزة العبيسي، نابليون (نابليون بونابرت) (1897).

وأخيرا يجب أن أقر - وللأسف الشديد - بأن كل المعلومات والبيانات الواردة في هذا المقال سواء عن فرقة «ميخائيل جرجس» وإنتاجها المسرحي أو عن الممثلة والمؤلفة الراحلة لطيفة عبد الله أو عن مسرحية «بلقيس» لم يتضمنها مقال بدورية أو فصل في كتاب أو مذكرات أو دراسة مرجعية أكاديمية ولكنها اعتمدت بالدرجة الأولى على مجرد اجتهادات تتكامل مع بعضها في محاولة تجميع أجزاء الصورة الممزقة ومد الخطوط لاستكمال بعض النقاط والملاحم الغائبة في محاولة لاستعادة الملاحم الكاملة الغائبة لحياتنا المسرحية خلال الربع الأخير من القرن التاسع عشر. وأكرر مرة أخرى أننا كباحثين ومؤرخين ما زلنا نتعاون ونبذل قصارى الجهد في سبيل استكمال بعض تلك النقاط الغائبة والمعلومات الناقصة عن طريق تجميع ودراسة وتوثيق بعض الأخبار والإعلانات المتناثرة ببعض الدوريات القديمة المطوية التي يصعب الوصول إليها، ولكن ما زال أمامنا الكثير وخصوصا بفترة بدايات المسرح العربي، ومع ذلك نعمل ونتعاون ونتفاءل فقد تحمل لنا الأيام القادمة كثير من الإكتشافات والإضافات عن هذه الفترة وعن الفنانة الكاتبة لطيفة عبد الله.

جرجس، وأنها أضافت إلى اسمها لقب «عبد الله» بعد أشهرها لإسلامها، وأن هذا هو السبب الأساسي في الإكتفاء باسم «لطيفة» في الفترة الأولى من حياتها وكذلك في عدم ذكر اسمها بالكامل على غلاف المسرحية المنشورة) لم يلتفت كل من د. سيد علي إسماعيل ولا الناقد الأدبي نبيل فرج إلى عدم ذكر اسمها كاملا على غلاف المسرحية المنشورة!.

- مسرحية بلقيس:

مسرحية «بلقيس» أدبية غرامية، لكنها على الرغم من ارتباط اسمها «بلقيس» باسم ملكة «سبأ» فإنها تسرد وقائع لقصة مغايرة، ولا تمت بصلة إلى الأحداث التاريخية عن مدينة «سبأ» أو الملكة بلقيس. وقد كتبت المسرحية باللغة العربية الفصحى، وبصيغة تجمع بين الشعر الغنائي والنثر المسجوع والنثر الحر. وذلك مع كتابة ونشر الفصل المضحك باللهجة العامية، وهو لا يقل أهمية عن المسرحية، لصعوبة العثور على نصوص مماثلة في هذا الشكل البسيط المباشر الذي قد يعتمد في كثير من صياغته وأحداثه على الارتجال. ومما يؤكد أن مؤلفة النص هي الممثلة لطيفة عبد الله أن النص أقرب إلى نص العرض المسرحي من النص الأدبي الذي كان سائدا خلال تلك الفترة، حيث ظهر إحساسها من خلاله خبراتها المسرحية العملية وإحساسها بنض المشاهد، وهي تلك السمة الأساسية التي يتمتع بها المؤلف المسرحي إذا أتحت له فرصة المشاركة المسرحية والإحساس بنض الجمهور.

وتدور أحداث مسرحية «بلقيس» حول ذلك الصراع بين كل من الملكة بلقيس، وابنتها جوليا حول الأسير بختيار، الذي تنافست الأم والابنة في حبه، وعندما تتأكد الملكة بلقيس أن ابنتها وهذا الأسير يتبادلان الحب وأن حبيبها قد إنحاز بقلبه إلى ابنتها تلقي بهما في السجن، وتحاول في محاولة أخيرة لكي تنفرد هي بهذا الحبيب أن تتنى الابنة عن هذا الحب بإقناعها بأنها مخطوبة لفرناس، ولكنها حينما تتأكد من فشلها في إقناعها تصاب باليأس وتضطر لرفع السلاح لقتلها معا (ابنتها وحبيبها بختيار)، ولكن القدر يعاندها فينجيان من القتل في حين تلقي ابنتها الثانية البرينة فوديم مصرعها، ولا تجد الملكة بلقيس ما تكفر به عن خطئها سوى أن تقتل نفسها بنفس السلاح،

وبذلك تنتهي الأحداث الدرامية بزواج الأسير بختيار من الأميرة جوليا.

ويجب التنويه إلى أن هذا النص قد أعيد نشره بمبادرة وتحقيق للباحث والأستاذ الأكاديمي سيد علي إسماعيل بالهيئة العامة لقصور الثقافة عام 2001 في سلسلة «نصوص مسرحية» (العدد الحادي عشر).

فرقة «ميخائيل جرجس»:

تعد فرقة «السور» التي قدمت هذه المسرحية في أواخر القرن التاسع عشر من أشهر الفرق الشعبية الصغيرة التي تقدم عروضها في أحياء القاهرة وفي الأقاليم والأرياف. وقد بدأت نشاطها المسرحي في أواخر عام 1887 واستمرت في تقديم عروضها بصورة شبه منتظمة حتى عام 1896 واتخذت في البداية مسرحا ثابتا لتقديم عروضها في بولاق، وكان عبارة عن مسرح خشبي أقيم وسط الحانات واللوكاندا والمقاهي الشعبية، ثم تنقلت بعد ذلك في أكثر من مكان في «المحروسة»، معتمدة في أكثر عروضها على نصوص من

تأليف مرقس جرجس شقيق صاحب الفرقة ميخائيل جرجس. ولم تقتصر عروضها خلال المواسم المتتالية على «القاهرة» وحدها، وإنما كانت تطوف الأقاليم لتقديم عروضها وخصوصا في الوجه القبلي، وذلك في محاولة للهروب من تلك المنافسة الشرسة بين الفرق الكبرى في كل من محافظتي «القاهرة» و«الإسكندرية»، وبالتالي فهي تعد من أولى الفرق المسرحية الجواله التي ساهمت في غرس الفنون المسرحية بالتربة المصرية، ومن حسن الحظ أن جريدة «الأهرام» كانت تتابع بعض جولاته حتى أنها نشرت بدءا من العدد 3482 بتاريخ 30 يوليو عام 1889 والأعداد التالية أخبار عن جولاته

رواية «بلقيس»، أو «أحوال العشاق» فأحسن الممثلون والممثلات في التمثيل والإلقاء، وخصوصا «بلقيس» حين أخذتها الغيرة من ابنتها لعشقها الأسير الذي تحبه هي، وكان تصفيق الجمهور متواليا علامة الاستحسان، وتلاها فصل مضحك سر به الحاضرون». وهذا الخبر هو بلا شك الدليل المؤكد على أن المسرحية المذكورة هي فعلا نص المسرحية المكتشف، لأن الخبر ذكر مضمون المسرحية وفكرتها والتي تتطابق مع المسرحية المنشورة.

وتتابعت الأخبار بعد ذلك ببعض التفاصيل المهمة حيث أمكن الاستنتاج بسهولة أن المؤلف لطفة هي نفسها نجمة جوق «السور»، حيث نشرت جريدة «المقطم» في 18/2/1891 أول خبر عنها ومما جاء فيه على لسان مؤسس الفرقة: «إجابة لطلب كثيرين قد اتخذنا محلا جديدا حسن للغاية في النصرية لتشخيص كثير من الروايات التي شخصت والتي لم تشخص إلى الآن، وسنشخص في هذه الليلة رواية، وسيقوم بأهم الأدوار حضرة المطرب الشهير مصطفى أفندي علي، وحضرة السيدة المشهورة بهذا الفن لطيفة عبد الله، ويعقب ذلك فصل رقص لإحدى السيدات المشهورات، ويتلو ذلك فصل مضحك، أسعار الدخول 30 قرش صاغ لوج خمس كراسي.. مدير الجمعية ميخائيل جرجس».

والخبر الثاني الذي أكد تلك المعلومة نشرته جريدة «السور» في الفيوم بتاريخ 24/3/1892، وجاء فيه: «قدم إلينا جوق جمعية «السور» بإدارة حضرة الأديب ميخائيل أفندي جرجس، فمثل بيننا عدة روايات أدبية أشهرها رواية «عائدة»، وقد مثلها أمس بحضور كثيرين فأجاد الممثلون والممثلات بأدوارهم من حسن الإلقاء وبراعة التمثيل، سيما

حضرة محمود أفندي رحمي (ممثل دور رمسيس رئيس الكهنة)، وحضرة الخاتون الفاضلة لطيفة (ممثلة دور عائدة)، مما اضطر الحاضرون لاستعادة عدة أدوار مهمة، يتخللها تصفيق الاستحسان. وقد وقف وكيلهم إبراهيم جرجس نخلة في المسرح خطيبا مظهرا فضل الروايات وما لها من التأثير على الهيئة الاجتماعية، ثم مدح الجوقة وأظهر براعتهم في هذا الفن، وختمه بالدعاء لسمو خديويينا المعظم ورجاله الكرام».

وجميع الإشارات تؤكد أن السيدة لطيفة عبد الله مؤلفة المسرحية هي نفسها جوق «السور» وممثلته الأولى، فمن غير المنطقي أن تكون مؤلفة مسرحية «الملكة بلقيس» شخصية أخرى غير نجمة الفرقة التي مثلت نفس المسرحية وأنهما يشتركان معا في نفس الاسم «لطيفة».

ولكن مع ذلك تظل تفاصيل شخصية الممثلة والمؤلفة لطيفة عبد الله غائبة ومجهولة، وتظل حياتها صفحة مجهولة في حياتنا الفنية، فجميع أخبارها وأخبار المسرحيات التي شاركت ببطولتها والمعلومات الخاصة بالفرقة التي كانت نجمتها الوحيدة مجرد إشارات شحيحة شاردة وردت في بعض الصحف، وبتجميعها لم نستطع معرفة أي تفاصيل عن حياتها الغائبة، وذلك نظرا لأنها كانت بطلة لفرقة مسرحية جواله ولم تأخذ حظها من الشهرة التاريخية، وبالتالي لم نستطع التعرف على تاريخ ميلادها ولا تاريخ وفاتها ولا أي تفاصيل عن أسرتها ونشأتها، ولا تفاصيل عن بداية هويتها للفن وبداياتها المسرحية وكيفية اقتحامها لعالم الاحتراف. وحتى المعلومات التي قام باستنتاجها د. سيد علي إسماعيل بأنها: «أول مصرية مسلمة تعلق خشبة المسرح» ليس هناك ما يؤكد، فمما لا شك فيه أن دلالات الاسم لا تكفي وحدها خاصة وأن هناك بعض الأقاويل التي تؤكد بأنها لبنانية الأصل وليست مصرية، كما ترددت أقاويل أخرى بأنها مصرية مسيحية وعلى صلة عائلية وطيدة بمؤسس الفرقة الفنان ميخائيل



تبقى للفنانة منيرة المهديّة الريادة في الخناء

المسرحي وفي تأسيس فرقة تحمل اسمها

إلى شهداء بنى سويف ؛
 سامحوا عجزنا .. كل الوعود كاذبة .. لا قاعات
 باسمكم .. ولا يومكم صار يوماً للمسرح
 المصري .. والحريق لم ينطفئ ..
 فقط لا نأسونا حتى نلتصمكم
 محمد الروبي

الأخيرة مسرحنا

العدد 576 10 سبتمبر 2018

الفنانة القديرة سميحة أيوب ضمن مدرسي ورش الشباب والرياضة التي تنطلق في سبتمبر



الحر، تطبيقات وكتابة نصوص مسرحية وسينمائية،
 وتتضمن ورشة الأداء الحركي اعداد الشباب بدنيا
 للتعرف على مهارات التحرك داخل اثناء التمثيل في
 العرض المسرحي.

أحمد زيدان



من المسرح الملحمي والتعبيري والرمزي والتجريبي،
 وكذلك أسس الإخراج المسرحي وعمل مجموعات تقوم
 على إخراج مشهد أو مشهدي، وتتضمن ورشة كتابة
 السيناريو والحوار تعريفات نظرية حول بناء النص
 المسرحي والسيناريو، تدريبات الخيال والاستدعاء



الورشة، - التدريب على الالقاء وعمل تمرينات إعداد
 ممثل، - تدريبات خاصة بالتنفس والالقاء والتخيل
 وتطبيق ذلك من خلال مشاهد تمثيلية، وفي مجال
 الإخراج: يتعرف المتدرب على أشهر المذاهب المسرحية
 بشكل نظري مع امثله حرة، وطرح مناهج الإخراج

أعلنت وزارة الشباب والرياضة عن تلقي طلبات
 الالتحاق بورشة عمل في مجال المسرح (التمثيل -
 الاخراج - كتابة السيناريو والحوار - وذلك في الثامن
 من سبتمبر، الحالي وتستمر الورشة من سبتمبر 2018
 وحتى يونيو 2019 بمركز شباب الجزيرة ويدير بها
 نخبة من المسرحيين والمتخصصين ، الفنانة القديرة
 سميحة أيوب، والفنانة وفاء الحكيم، والفنان شريف
 صبحي، والكاتب إبراهيم الحسيني، والدكتور خالد
 الحكيم: خبير في الأداء الحركي.
 وحددت الوزارة شروط الاشتراك بالورشة حيث تعنى-
 بالشباب الموهوبين في مجال المسرح من الجامعات
 المصرية وأعضاء مراكز الشباب والفائزين في مسابقة
 ابداع ومراكز الفنون بالمديريات، وعلى الراغبين في
 الاشتراك التوجه الى مقر وزارة الشباب والرياضة : ش
 26 يوليو / ميت عقبة / امام البوابة الرئيسية لنادي
 الزمالك / الدور السادس الإدارة المركزية للبرامج
 الثقافية والتطوعية (مع احضار صورة من الرقم
 القومي وتسديد مبلغ (50 ج) خمسون جنيها لكل
 مشارك بالورشة لجدية المشاركة.
 ويتضمن برنامج الورش تنفيذ محاضرات نظرية
 وعملية صباحا ومساءً لمدة (4 أيام - 3 ليلة) كما يلي:
 أولا التمثيل: - تعريف الشباب على متن ومنهج