

مسرحنا

رئيس التحرير
محمد الروبي

رئيس مجلس الإدارة
د. أحمد عواض

السنة الحادية عشرة • العدد 578 • الإثنين 24 سبتمبر 2018

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة



حازم عزمي
حضور متجدد

«التجريب»
في عيون ضيوفه

«الجسد» على مائدة المهرجان

فى ندوة «المسرح المصري المعاصر بين الواقع والمأمول» الصريطى: يتأثر المسرح بالحرية وعلاقة المثقف بالسلطة و بالواقع



وأخيرا تناول الفنان سامح الصريطى علاقة المسرح بالواقع وتأثره بالحرية التى تفتح الطريق إلى تحقيقه بصورة جيدة كما عرض العلاقة بين المثقف والسلطة كما شاركت الفنانة المطربة داليا عبد الوهاب و الموسيقار د. ناجي نجيب بمجموعة من أغاني الفن الأصيل.

أحمد زيدان

محمد فاضل : المسرح تحول لإفبهات

المسرح و الإسفاف الذي وصل إليه حتى تحول إلى إفبهات وليس مسرحا يحمل قضايا الواقع ثم انتقل الحوار الى الفنان محمود الحديني الذي أوضح أهمية المسرح في حياة الإنسان ودوره في تشكيل ثقافته . وتناولت الفنانة فردوس عبدالحميد أهمية العرض ودور الفنان في تجسيد قضايا الواقع

دور المشاركين في الفعالية في الحركة المسرحية، وادارت الجلسة الدكتورة سميرة أبوطالب حيث بدأت بمناقشة النص مع الكتاب محمد ابو العلا السلاموني الذي أفاض في تحليل واقع النص المسرحي وأثر المسرح التجاري والتهاافت على ما هو خارج الكتابة المسرحية ثم انتقل الحوار للمخرج محمد فاضل الذي تحدث عن واقع

عقد بصالون د. عبد الناصر هلال ندوة حول «المسرح المصري الواقع والمأمول» تحدث بحضور المخرج محمد فاضل والفنانة فردوس عبد الحميد والفنان سامح الصريطى، والفنان محمود الحديني، والكاتب أبو العلا السلاموني، ود. سميرة أبو طالب، واستهلّت الندوة بكلمة للدكتور عبد الناصر هلال عرض فيها أهمية الفعالية في هذا التوقيت لما يمر به المسرح من أزمة واضحة من حيث النص والعرض والإخراج موضحا

مهرجان المنشية الثاني

٢٧ سبتمبر على مسرح مركز شباب المنشية



وعن العروض المشاركة بالمهرجان قال عبد المنعم على: تشارك عروض رؤس بلا عقول لفرقة أفامينا إخراج شريف نبيل ، ومسرحية الحائرة لفرقة رسائل إخراج أحمد حسن ، عرض ولد وبنت وحاجات لفرقة بريهير إخراج عمر جلال ، ومسرحية أحلام شقية لفرقة طقطوقه إخراج كريم ضياء الدين ، وعرض تحت الأنقاض لفرقة كواليس إخراج محمود يس، وعرض لا تنبت الزهور لفرقة المصرواية إخراج خالد العيسوى ، عرض صافية لفرقة كيان المسرحية ، عرض أهل الكهف لفرقة ساركازم إخراج صبرى سعد وعرض المرايا لفرقة صوت الخشبة إخراج مينا كرم ، عرض الكابوس لفرقة الشمس المسرحية إخراج خالد ربيع، عرض ٨ حارة يوتوبيا لفرقة مسرحنا إخراج محمد مجدى ، عرض القرد كثيف الشعر لفرقة مونولوج إخراج محمد سالم، ومسرحية «كلنا نشد الحب» لفرقة سمنود إخراج حاتم خورشيد، و مسرحية ملهى ليلي لفرقة كاست تجاره السويس إخراج اسلام تمام .

منال عامر

يعقد مهرجان المنشية في دورته الثانية من ٢٧ سبتمبر الحالى وحتى الخامس من أكتوبر القادم، بمشاركة ١٤ عرض مسرحى من مختلف المحافظات.

قال مدير المهرجان عبد المنعم على أن فعاليات الافتتاح سوف تشمل تكريم بعض من القادة بمركز شباب المنشية من بينهم الفنان أيمن غالى والفنان ياسر أبو العنين ، وسوف تبدأ العروض من الثامن والعشرين من سبتمبر.

و أكد مدير المهرجان أن لجنة التحكيم تتكون من المخرج أحمد صبرى والمخرج محمد لبيب و ياسر كامل و يسرى يحيى، وسوف تتنافس الفرق على جوائز مركز أول عرض وأول مخرج وأول تمثيل رجال وأول تمثيل نساء عباره عن درع نحاسى باسم المهرجان ودورته والمركز الحاصل عليه ، أما المركز الثانى سواء عرض أو مخرج أو ممثله أو ممثله ستكون عبارة عن درع زجاجى أيضا باسم المهرجان واسم الدورة والمركز الحاصل عليه ، أما المركز الثالث عبارة عن لوحه نحاسيه لكل الحاصلين على نفس المركز سواء عروض او تمثيل او إخراج

الجسد..

على مائدة تشريح التجريبي والمعاصر



الأجساد البشرية في مسرح ما بعد الاستعمار خزانتة للملابس أو ديكور لا أكثر

رغباته. وتساءلت: ماذا نفعل بالجسد إذن في مسرحية (حلم منتصف ليلة صيف) حيث توجد الرغبة بكمية وافرة، ولكنها خيالية وليست متمثلة في النص على هيئة جسد؟ تابعت: أنا أتحدث هنا عن الفتى الهندي المستبدل بسبب الخلاف الأساسي بين أوبيرون وتيتانيا، الذي ليس له وجود في النص، ولكنه يشغل جزءا كبيرا من حوار المسرحية ويعزى إليه سبب القطيعة بين أوبيرون وتيتانيا. تابعت: إن أجيال كثيرة من المخرجين لهذه المسرحية قاموا بحل هذه المشكلة عن طريق تجسيد هذا الجسد الغائب ووضع صبي هندي كشخصية على المسرح أو على الشاشة، ولا يتم تكليف الفتى بأي حوار إنما يتم عرضه على أنه جميل مرغوب وغريب بشكل غامض، ويقوم الإنتاج المختلف بتقديم الفتى إما على أنه غريب؛ فهو لا يملك جسدا فحسب بل هو يمتلك جسدا غاية في الجمال، وإما يتم تقزيمه وكأنه يقول معذرة على هذا التدخل، ولكن هل يمكننا الوضع في الاعتبار وجود جسد صغير هنا من السهل تجاهله، ولكن له حضور مادي بالفعل عبر تجسيده؟

أضفت: إذن، هناك نوعان من الحلول المسرحية التي نستطيع استخدامها في حالة غياب الجسد للفتى المستبدل؛ أولا: أن يكون الفتى غير موجود على خشبة المسرح (غير مرئي)، وبالتالي تبرز طبيعة الحاضر غير الذاتية لجميع الأجساد في المسرحية، وهذا

كان الجسد يقدم قربانا على مذابح الآلهة، وأن خارطته الجميلة والمعقدة في آن تختصر كل خرائط أو خارطات الشعوب جينيا ودينيا وسياسيا واجتماعيا وثقافيا وأيديولوجيا وأيضا جغرافيا. مؤكداً أنه نقطة اللقاء والمبارزة والتقاطعات عبر الأزمنة. تابع: وإذا تحدثنا عن الجسد الاجتماعي من بين عدة أجساد أخرى، فإن ذلك يعني وجود مجتمع يقرأ جسديا، ويصبح الجسد أكثر انسلاخا عن ذاته البشرية واغترابا عنها، فتظهر المأساة عندما توضع حركات الجسد بواسطة سياسة تعتمد تربيته بشكل تضمن معه طواعيته وخضوعه لمنطق جسد آخر يعتمد عليه، وهذا الآخر هو الأعلى والأقوى والمقدس. ومن دلهي بالهند، تحدثت مادفي مينون تحت عنوان «أجساد غائبة ورغبات حاضرة.. استبدال المستبدل لدى شكسبير»، عن أن الإنتاج المسرحي المتعدد لمسرحية شكسبير «حلم في منتصف ليلة صيف» يجعلنا نتساءل: أين مصير الرغبة في غياب الجسد. أضفت: قد يبدو هذا السؤال غريبا بالنسبة لهذه المسرحية بالأخص، فمن المعروف أنه لا توجد قلة في الأجساد في هذا النص، بل على العكس فإنها موجودة بكثرة، فالمسرحية تتطلب الكثير من الممثلين، وتقوم المسرحية بمناقشة العلاقة ما بين الأجساد والرغبة في واقع الأمر، مشيرة إلى أن الجسد يعد العنصر الرئيسي عند الحديث عن الرغبة، حيث وضع الجسد يفسر

في محور عنوانه «الجسد كساحة صراع أيديولوجي» أقيمت عدة جلسات ضمن المحاور الفكرية لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح المعاصر والتجريبي، بالمجلس الأعلى للثقافة بدار الأوبرا، حيث أقيمت جلسة بعنوان «الجسد الاجتماعي على المسرح» رآستها د. سامية حبيب رئيس قسم النقد بالمعهد العالي للفنون المسرحية، وجلسة أخرى حملت عنوان «الأجساد السياسية» برئاسة د. دينا أمين مدير عام المهرجان والمخرجة المسرحية، وكذلك أقيمت ضمن المحور ذاته جلسة «الجسد بين الواعي واللاواعي والأنطولوجي والمرئي واللامرئي» رأسها المسرحي التونسي محمد الهادي الفرحاني.

في الجلسة الأولى أشارت د. سامية حبيب إلى أبرز ما في المحور الذي يتم مناقشته، كما قدمت أولا لمناقشة موضوع الندوة د. مشهور مصطفى، الذي قدم ورقة تحت عنوان «كيف نقرأ المجتمع جسديا؟.. رحلة الجسد العارض والمحاكي في المسرح المعاصر»، مشيرا إلى أن الأجساد الأدمية تعد صورا اجتماعية وسلوكية، وصورا دينية وسياسية، وأخرى ثقافية وأيديولوجية، وهي كمعطى مادي فيزيولوجي لا قيمة اجتماعية لها أو معنى ثقافي أو سياسي. أضفت: الجسد يحمل صورا ويتجسد من خلالها أو يجسدها، والتجسيد هو تصور وضع الجسم المادي في سياق وظيفة تعبيرية وسلوكية، تنتج صورة أو عدة صور، حيث يكون باستطاعة الجسم المادي أن يصبح في حال أفضل، وأن يعطي صورا لا تحصى، أي يتجسد فيها وبها وذلك من خلال قدراتنا التصويرية للأفكار وصور الأشياء.

تابع: فالأجسام تتشابه من حيث مركباتها الفيزيولوجية، ولكنها تختلف من حيث الأجساد، وهنا يبرز الجسد الأدمي كساحة تخاض فيها الصراعات وتُصفى الحسابات بين الأفكار والقوى والأفراد والجماعات والدول، مشيرا إلى أنه سابقا عبر التاريخ

من إنسانيتها. أضافت: كتبت هذه المسرحية عام 1976 حيث جمعت تشرشل التاريخ الكامل لمخاوف الموجه النسوية الثانية التي ازدهرت في الستينات والسبعينات وشدت على تحرير الحياة الجنسية وتحرير الجسد والرعاية الطبية.

في جلسة «الأجساد السياسية» التي رأسها د. دينا أمين تحدث ستيفان انتونييف (مدير مهرجان المسرح الدولي ليالي المسرح ببلغاريا)، أن الأجساد البشرية المعروضة في مسرح ما بعد الاستعمار هي بمثابة خزانة للملابس أو ديكور على خشبة المسرح لا أكثر، ويمكن القول إن استغلال الجسد قد بدأ يزيد من التغيرات الأيديولوجية والسياسية، حيث يستخدم جسد الممثل قدرته على التجسيد من خلال التوجهات الجمالية للمخرجين، بحيث إن كل جسد مغطى هو جسد ساكن، هو مجرد صورة مفتاحية للخطوط الدرامية الشكلية الأساسية. أضاف: إن استخدم الجسد العاري يعتبر الخطوة الأولى في تحويله إلى مؤشر سياسي ويمكن فهم دلالة هذه الإشارة في الثقافات المختلفة من خلال تعقد المعتقدات الدينية والتقاليد بها.

وتحت عنوان «سوء تجسيد اللحم البشري في المسارح المعاصرة ووضع نظرية للعدالة مبنية على الجسد»، تساءلت مريم بو سامي (كاتبة ومخرجة) من يملك الجسد البشري الإنسان أم السلطة؟ الممثل أم المخرج؟ أضافت: لقد ألهمت الجرائم والعقوبات الجسدية صناع المسرح في كتاباتهم الدرامية واختيارتهم الجمالية عن وضع الجسد البشري على خشبة المسرح في صنع عروض العدالة، حيث يكون الجسد البشري هو الشخصية الرئيسية فيما يسمى بمسرح العقاب، كما يسميه ميشيل فوكو في كتابه «المراقبة والعقاب» منذ كتابه سوفوكليس لمسرحية أنتيجون، حيث سيطرة الدولة وهيمنتها على الجسد البشري، فحسب الأسطورة؛ عند وفاة أخويها، لم يسمح الملك كريون لأنتيجون أن تدفن جثة أخيها بولينيس وقد اتهمه بالخيانة، على الرغم من ذلك فإن أنتيجون تتحدى تحذير الملك كريون وتدفن أخيها، وكرد فعل على موقفها فإن كريون يدينها ويحكم عليها بالحبس داخل القبر وهي لا تزال حية، واستطاعت أنتيجون النجاة من القبر لتصبح رمزا للدفاع عن النزاهة وسلامة الجسد،

تابعت: وفي زمن لاحق، نجد في مسرحية شكسبير «تاجر البندقية» الكثير من الأسئلة حول قضية عدم المساس بالجسد، عندما يخسر أنطونيو رطلا من اللحم ويتوجب عليه أن يسلمه لشايلوك لكونه غير قادر على دفع الكفالة، ليبقى السؤال: كيف يتعامل صناع المسرح المعاصر مع نزاهة وسلامة الجسد؟ ولماذا يحترمون في ظل الليبرالية السائدة هذه الأيام؟ وما مدى الاحترام الذي يكنه المخرجون المسرحيون له؟

وفي كلمتها تحت عنوان «الوحوش ووعاء القربان المقدس على خشبات المسرح الإيرانية.. ماذا يوجد للعرض» قالت مرجان موسافي (جامعة تورنتو): بالنسبة لفنانات المسرح الإيرانيات، تعتبر كل من السرديات المسرحية والوسائط العاطفية والمدونات الجسدية بمثابة منصات من شأنها جذب الأنظار إلى قضاياهم الخاصة، بينما ينتقدون المصادر الرئيسية للسلطة المعروفة بالسلوكيات، سواء كانت دينية أو سياسية أم متعلقة بأعراف المجتمع. أضافت: مصادر السلطة هذه تقدم بشكل غير مباشر، أجساد الممثلات وحضورهم بطريقة تجعل لغيرهم وملابسهم ولأصواتهم وحركاتهم وحتى لسكونهم دلالة دينية ومعنوية، أيقونية أو تشبيهية.

تابعت: وهناك الذاكرة الفنية للمسرح الداخلي الذي يعد مسرحا لمناهضة السلوكيات تقيية أم مدنسة، من خلال دراسة حالة ووفق تحليل جمالي وموضوعي، فه يقدم كيفية استخدام بعض السرديات المسرحية كوعاء مقدس لكشف المعتقدات الدينية المقدسة في حياة النساء وتوضيح إمكانية استخدام المندس لمواجهة تلك المعتقدات، فهناك نموذجان يمكن أن نعتمد عليهما، الأول: نص «هايولا كاني الوحوش» من تأليف نعمة ساميني ومن إخراج محمد ياغوي، حيث يطرح شخصية درامية/ معلمة تدعى مرزية ترعى والدها الذي يعاني من فقدان البصر وزوجها الذي يعاني أحيانا من شلل النوم، وكلا الرجلين عضوان في لجنة الرقابة، فتحتار مرزية ما بين مساعدتهما في



استخدم الجسد العاري هو الخطوة الأولى لتحويله إلى مؤشر سياسي



لكونها وحيدة العنصر. قال: يكون هذا جليا في التقاليد المسرحية الفولكلورية ثنائية النوع؛ فالنوع في أي من تلك الأشكال لا يتم التعامل معه باعتباره هوية أحادية متجذرة في تشريح الجسد، بل هو مزيج أدائي من الجسد، وقد أمكن للمسرح التقليدي الهندي أن يفتح جوانب من لعبة شكسبير الخاصة بتقديمه للنوع في مسرحيته «الليلة الثانية عشرة» التي تظل منغلقة على الجمهور الذي اعتاد على الأعراف الأدائية الحديثة، حيث لعب الرجال أدوار النساء والعكس.

فيما تناولت داليا يوسف «جامعة القاهرة» في كلمتها «الجسد الانثوي وقضايا الصحة النسوية كموقع للمقاومة في نص فينيجرتوم» حيث أوضحت أن جسد الأنثى يستخدم كأداة للإخضاع، حتى في مهنة مثل الطب الذي من المفترض أن تحافظ على الجسد، مشيرة إلى مشهد الطبيب في «فينيجرتوم» لكاريل تشرشل وأنه هو مثال صارخ على كبت وتجريد المرأة

النموذج يمثل الجسد الغائب، وبالتالي يمثل الرغبة ومن ثم يقدم الرغبة على أنها غير حسية. وثانيا يحاول التأكيد على الجانب الحسي للرغبة، وإن لها مرجعية ومكانا ويمكن تحجيمها وذلك بوضع كيان مادي على الخشبة.

ومن دلهي أيضا تحدث جوناثان جيل هاريس تحت عنوان «إنها حقا مزيج من الكوميديا: فلسفات الجسد التكميلية في مسرحية الليلة الثانية عشرة والمسرح الشعبي الهندي»، حيث درس مسرحية شكسبير الكوميديا الاحتفالية «الليلة الثانية عشرة» في ضوء الحوارات الهندية الحديثة، وذلك من خلال زاويتين مترابطتين: السينما الهندية وأشكال المسرح الشعبي الهندي المتنوعة، ومنها نوتانكي في شمال الهند، وسانجيت ناتاك في مومباي، وروكوتو في منطقة تاميل نادو، مشيرا إلى أن جميع تلك الأشكال تشترك في أن المبدأ الرئيسي فيها غير قابل للاختزال لكل من السلوك الاجتماعي والهوية والجسد، لكونها مزيجا لا



والسيطرة الجسدية.

تابع: وهناك أخيراً جدلية (الهامش والمتن) فهي الأخرى تمنح حركة وتنوعاً وثراء للجسد وحركته ودراميته؛ فهناك الغنى الهائل في الهامش والمهملة من حركة وثقافة الجسد يخدمان صيرورة المتن وينشطان تنوعه، حيث يركز منهج البحث في أساسه على المنهج التفكيكي الذي يحاول استنطاق المضمير المضاد في كل من الخضوع والسيطرة، وكشف آليات التضاد والجد وتلازمها.

أما د. هشام زيد الدين: فتحدثت تحت مسمى «تخييلات المتلقي بين الجسد المادي للممثل والجسد الجمالي للشخصية»، حيث قال: يعالج البحث مسألة علاقة تخيلات المتلقي في المسرح بجسد الممثل المؤدي وتقاطعات عملية المشاهدة مع جسد الشخصية المسرحية من النواحي الجمالية والأدائية والدرامية، وفي محاولة لرصد المؤثرات غير المعلنة على عملية التلقي كونها تتعلق بمسألة غاية في الخصوصية والذاتية هي تخيلات المشاهد الشخصية أو ما يسمى بالفانتازيا.

أضاف: وفي خلال هذا البحث سوف نطرح بعض التساؤلات، هل يؤثر جمال جسد الممثل المادي أم بشاعته، إذا صح التعبير، على الاستقبال الإيجابي أم السلبي للشخصية المسرحية التي يؤديها، وهل يعطي جمال الجسد المادي للممثل قيمة مضافة يستثمرها في أدائه لدوره مما يسهل تقبل الجمهور له، وبالمقابل هل يعاني الممثل الذي لا يمتلك جسداً مادياً جميلاً مما يضطره إلى مضاعفة جهوده الدرامية للوصول إلى وجدان المشاهد، هل يتساوى جسد الرجل والمرأة عند الممثلين على خشبة في محاكاة تخيلات المشاهدين من الجنسين، وما الفرق بينهما؟ وما أثر ذلك على عملية التلقي؟ وهل اهتمام المشاهد غير الواعي وإعجابه بجسد الممثل يمكن أن يعيق متابعته وتفاعله مع الحدث الدرامي، ومع تفكيك رموز الحركة والسينوغرافيا ودلالات العرض الفكرية السينمائية؟ كيف يتعامل الممثل مع الشخصية المسرحية التي يؤديها هل يستغل جمال جسده في الوصول إلى وجدان المشاهد والتأثير فيه؟ وهل تؤثر عدم الثقة بالجسد المادي للممثل على عملية الأداء، وما هي الحدود بين الحالتين؟

أضاف: فالإجابات على هذه التساؤلات ليست أمراً سهلاً خصوصاً أن البحث يقع في منطقة ممنوعة نوعاً ما، وتعتبر من التابوهات تاريخياً، فالباحث في مسائل الجسد يعتبر من التابوهات في منطقتنا العربية.

وقدم د. كمال العابد كلمته عن الأسس المعرفية لتقنيات استثمار الجسد المسرحي بين اختفاء المرئي واختفاء اللامرئي، مشيراً إلى تحول ثنائية الدال والمدلول لأرسطو إلى ثنائية بيرس (الدال - المدلول - المرجع) حيث يتعاقب معها حضور الجسد وتوضيح في الفضاء بتحديث معرفي كجسد في ذاته وجسد لذاته وجسد لآخر وتهيأ للاستثمار بآليات مختلفة وأساليب متنوعة ليتأرجح الجسد بين الاستدلال النيتشواوي والاستدلال الأبولوجي.

تابع: باستنطاقنا لعنوان مداخلتنا نيم منته عن مفارقة معرفية تستند على عملية تلازمه بين المرئي والخفي، ويكون العنوان انزياحاً أسلوبياً يتفرع إلى محورين: الأول يحمل في طياته أسلوب الكتابة وآليات التعبير، بينما يبرز المحور الثاني التحولات الشكلية والمبنى المعرفي، ويأتي الجزء الثاني من العنوان كمنجز تكميلي لهذه المفارقة لتتحول المعادلة المنهجية إلى المواضع الركحية للامرئي وآليات إبرازها.

د. محمود سعيد قدم كلمته تحت عنوان «اللغة المسجلة في الجسد»، مشيراً إلى أنه حينما يخترع أحد المؤلفين لغة ما لنفسه، فذلك لأنه يكون غير راضٍ عن اللغة الموجودة بين الأشخاص أو بالأحرى لأنه تربطه باللغة المستحدثة علاقات عاطفية، مضيفاً أن اللغة المخترعة نشأت في تجويف اللغة المستعملة كمادة أولى معها وضدها، لأنها تتفجر من الداخل. إذن، فإن اختراع لغة جديدة هي وظيفة من وظائف المسرح، حيث تغير معاني الكلمات المستخدمة بصورة مختلفة، تشجع العلاقة مع العالم باستعراض اختلافها، فاللغة المسرحية نشأت لكي تقال، كما أن النص يسهم في إنتاج القارئ وتحدد نوع القارئ الذي ينتجه النص ومدى طبيعته التقدمية.

شيهاة سعيد



في المقام الأول، فإنهم كانوا يمثلون الأسس المادية الملموسة منها والمحسوسة التي تمكنهم من بناء الذات وتطويرها، هذه الأسس المحفوظة عندهم في فن قديم يدعى «فن قيادة الذات» وهي أكثر من نواصح مفيدة، ولأن الممارس يعرف بالخبرة الذاتية أن هذه الأسس تعمل سوياً على خلق جسد واعٍ تتسجم طبيعته المتجددة مع الطبيعة المتغيرة للعالم، بدلاً من أن تتعارض معه أو تنساق له بدون قيد أو شرط، لهذا فعندما نتحدث عن الجسد علينا أولاً أن نحدد ماذا نقصد: الجسد الواعي أم الجسد اللاواعي؟ وهذا أول أهداف الدراسة، حيث تميز بين خصائص الجسدين.

أضاف: لقد جمع حكماء شرق آسيا على مدار آلاف السنين تقنيات لتطوير الجسد الواعي وحفظها في فن قيادة الذات أو الحكمة العلمية، ومنه انبثقت كل الرياضيات الروحية وفنون القتال وفنون العلاج وكل فنون الأداء الشرق آسيوي.

د. خزعل الماجدي (أكاديمي ومسرحي بالعراق) كانت كلمته تحت عنوان «من الجسد الأنطولوجي إلى الجسد الثقافي.. جدليات الجسد بين الهامش والمتن في العرض المسرحي»، قال: اتسعت دائرة جماليات ومضامين الجسد المسرحي لتشمل احتمالات حضوره كلها، في ضعفه وقوته وخضوعه وسيطرته ومتننه وهامشه.. ولم تعد هناك قيمة عليا لجانب على حساب آخر، لأن حضور الجسد لا بد له من ثنائيات متقابلة تتشكل وتنمو وتنحسر بطابع درامي جدلي، لكي تصبح حركته مرنة موحية.

أضاف: يعالج البحث مجموعة من الثنائيات المتقابلة والمتواشجة المتداخلة في دائرة الخضوع والسيطرة التي يكون عليها الجسد في المسرح، والتي ينتج عنها تحول نوعي يثري الدراما وحركتها، ولذا يطرح البحث من ثنائية الخضوع والسيطرة، ثنائية ضمنية تشتغل في جدل الحضور الأنطولوجي/ الثقافي حيث الانتقال بالجسد من شكله الوجودي المادي إلى شكله ودلالته وقيمه الثقافية، حيث تلعب الرموز والشفرات دوراً هاماً في ذلك.

أما ثنائية التابو والحلال فستطرح عبر قيم وتشكيلات جسدية تُعنى بالعري والحجاب، وبالغلق والانفتاح، التكتّم والإباحة عبر حضور الجسد وفاعليته، التي ينشأ عنها التوتر الدرامي الذي يصب في مجرى دراما العمل المسرحي كله، وكذلك تلعب جدلية القناع والصرحة دورها الكبير في تركيب مسار الخضوع والسيطرة الجسدية في العمل المسرحي، فهي بتداخلها وجدليتها وتركيبها تعمل على شحذ وتنوع الأفق الثقافي للجسد والوجه، أضاف: أما الجدل (العفوية - الميلودرامية الجسدية) فينظم دراما حركة الجسد وينقلها من أفقها الساكن الثابت إلى أفقها المتعدد المتحرك، التي يمكن التحكم بها من خلال حركة الخضوع

أداء عملها أو ملاحظة استقلالها الفكري الخاص بها، من خلال تحليل العلاقة التفاعلية ما بين السلوكيات والسلوكيات المضادة في هذه المسرحية.

تابعت: هذا يجعلنا نتساءل عما يحدث من المنظور المسرحي عندما يتم إبداع عمل سريالي يتماشى مع الحساسيات الدينية المفروضة على النساء في إيران وآلية تنظيمها، أشارت إلى أن الثورة الإيرانية عادت لتجبر السيدات على ارتداء الحجاب، وهذا يولد قهراً للمرأة في المجتمع وأيضاً على خشبة المسرح، وهناك أمثلة كثيرة على سيطرة القيم الدينية على صورة النساء في الأعمال الدرامية الإيرانية.

«الجسد بين الواعي واللاواعي والمرئي واللامرئي» كان عنوان الجلسة الثالثة، ضمن محور «الجسد ساحة صراع أيديولوجي»، وقد رأسها محمد الهادي الفرحاني (تونس) وتحدث فيها أولاً علي الزبيدي (من المغرب) حول «الجسد الواعي والجسد اللاواعي؛ دراسة في أثر فن قيادة الذات على فنون الأداء في مسارح الشرق الأوسط» قال: يتكون البحث من مقدمة وعشرة مباحث وخاتمة تحتوي على النتائج، وبدأ بأن الفكر في الشرق الأوسط ليس المكون الأساسي للثقافات الآسيوية، وإنما هو المغذي لكل جوانبها، لهذا فإن مسارح الشرق الأوسط هي إحدى المجالات التطبيقية للفكر الشرق آسيوي القديم، ولفهم هذا النوع من المسارح يجب تناولها في إطار مفاهيمه ومعاييرها الفلسفية التي أنتجت ليس وفقاً للمفاهيم العقلية الغربية. مضيفاً: هذا هو الخطأ الذي وقع فيه أغلب المنظرين الغربيين الذين كانت لديهم نظريات في فن التمثيل، والذين استلهموا أفكارهم سواء من الفلسفات الشرقية الآسيوية أو فنون الأداء في مسارحهم، وقد أكد على هذا روستم بهاروشا في كتابه «المسرح والعالم».

تابع: إن الفن والحياة في الفكر الشرق آسيوي لا ينفصلان عن بعضهما، بل يجمعهما قاسم مشترك يتمثل في الوعي الحسي وهو دليل الفنان المتخصص في مجال تخصصه، ودليل الإنسان العادي في حياته العادية، مشيراً إلى أن الوعي هو المعيار الذي يضبط الفكر الشرق آسيوي ويربطه بمجالاته التطبيقية في شتى مناحي الحياة، ولأن المسرح هو أحد المجالات التطبيقية في الفكر الشرق آسيوي، فإنه يضبط هو أيضاً على نفس المعيار، هذا المعيار الذي نبحت عنه عند منظر المسرح الغربي الذين تناولوا فنون الأداء الشرق آسيوي بالدراسة والتحليل ونجده مفقوداً، مما يعني صورة مشوهة عن المسارح في الشرق الأوسط، لأن مسارح الشرق الأوسط هي إحدى المجالات التطبيقية للفكر الشرق آسيوي القديم، الذي يهدف إلى بناء الذات وتطويرها لدى البشر عموماً، ولأن المؤدين في مسارح الشرق الأوسط بشر

حازم عزمى

“الفاعل عبر الثقافة”

وعبر الانترنت تمت مداخلة حية من الدكتور سامح حنا وهو صديق وزميل عزمى الذى ستهل مداخلته بامتثانه لمن طلبوا منه المشاركة بالحديث عن حازم عزمى ومن بينهم سامية محرز وقسم الدراسات بالجامعة الأمريكية على المبادرة بالتكريم والاحتفاء واثاحة لفرصة للحديث عن شخص استثنائى واصفا إياه بـ “الفاعل عبر الثقافة”.

وتابع حنا قائلا أن مشاركته تحت مسمى ترجمة المسرح ومسرح الترجمة ، تدفع لأسئلة كثيرة طرحت بغيايه لأنه لم يتم الكثير من مشاريعه ولا يستطيع أحد غيره أن يتمها ولعل الأسئلة تعبر عن حضوره لا غيايه ، وإسهامه فى المسرح بروحه وعقله، واصفا عزمى بأنه شخصية تحب الحوار وتسعى إليه، واهتم عزمى بوظيفة المسرح وهويته وطرق الترجمة وأهمية اختلاف الإبداع والثقافة الشعبية والأنا والآخر، وتعامله مع هذه المفاهيم عبر تفعيل الثقافة بطريقة غير مألوفة كما يجعل التوصيل والتواصل والشخص الذى يلعب هذا الدور يفهم ذائقة الجمهور من خلال ورش العمل والكتابات النقدية التى تضع العمل بسياقه وألقاء الضوء على أهميته ويضع أمامه مفاتيح وعى، ويرسم لهم خارطة الأبعاد.

وأشار إلى أن هذه الوساطة ليست مجرد جسر ولكن هى أشبه بالتفاعل الكيميائى ، ولا نجد أفضل من مصطلح “الفاعل عبر الثقافة” وصفا لما أنجزه دكتور حازم عزمى.

وعن الترجمات التى قام بها حازم عزمى واصل حنا حديثه بقوله أسهم حازم فى الترجمة فى البحث والتدريس، مشيرا إلى أن الترجمة بالنسبة له عبارة عن تجسيد والمسرح هو ترجمة عبر وسائط ، و من خلال تحليل بعض العروض المسرحية يسعى عزمى فى كتابه الى تقديم نموذج يتجاوز التساؤلات والثنايات وسمى بالبحث القائم على الممارسة كما ذكره

وتابع حنا اصطدمت بالصانع من جهة والباحث من جهة أخرى ، فالباحث الواعى مشيرا لعزمى يعرف أن هناك مسافة بين المدرس والطالب وكان يراعى فرق التواصل وأكد ان الواقع المسرحى دائم التغيير سواء فى مصر وفى كل دول العالم قال فعزمى باحث ودراماتورج يمتلك أدواته النقدية وفى نفس الوقت يفهم جيدا آليات هذه البواطن بالفوارق، وأن صفحة واحد من كتابات حازم تجعله يسير بجانب شكسبير جنبا إلى جنب فى مساره الفنى والنقدى.

مختتما مداخلته بقوله لحازم عزمى ” يا صديقى الغال على قدر ما كترتني بغيايك على قدر فرحى بالأسئلة التى خلفتها لنا فى حياتك أسئلة جعلتنا اليوم نحتفى بك ودايمًا حاضرًا غائبًا .

وتحدثت الكاتبة رشا عبد المنعم ومدربة الورشة الكتابية مهنظور أنثوى التى أقامت عددا من الورش فى مسرح العرائس وفى فنون الحكى فى مصر وخارجها ، وبدأت حديثها بكلمة حازم صانع القوام واقتبست منه (اخرج وقل للعابر أن يعد، ترك ظلا هنا ،ظلا فيه شوارع فيه وديان وفيه ناس علقو به وهو يعبر)، كانت هذه كلمات من كتابات عزمى ، واصفة إياه بالفراشة التى تنقل العبير بخفه، وأنه ترك العديد من القوارب التى استطعت من خلالها اكتساب ثقافات مختلفة، وكان مفهوم الدراماتورج الحديث من القوارب الذى صنعها حازم عبر أبحاث وورش ونظريات وأنه ليس فقط بمجرد نقل النص الأدبى إلى عمل مسرحى إنما هو المقدم للمقتربات المسرحية دائما، المختلف للمخرج والمؤلف والممثلين .

وأوضحت الكاتبة رشا عبد المنعم أن عزمى كان يعتقد عليه كثير من الأمل فى تطوير المسرح المصرى ولكن برحيله توقفت كل هذه القوارب ،

القارب الثانى * المسؤليه الاجتماعيه * قالت ان عزمى يميل إلى العروض التى تعكس نبض الشباب والذى يجد من خلالها جدال معهم سواء سياسية او اجتماعية شريطة أن تتمتع بالصدق الفنى والرؤية الجادة، أما القارب الثالث ” الإيمان بالجماعة المسرحية“ فاهتم عزمى بحركة الجماعة وإعادة تأسيس الهيئة الدولية للمسرح وإعادة مهرجان المسرح التجريبي الذى كان له فضل فى فض بين طرفي النزاع وأطلق عليه المهرجان المعاصر التجريبي، أما القارب الرابع فهو ”فتح شفرة النظام الفاسد“ أطلقت عليه أنه كاشف للفساد وآليات التخفى فيمجرد شعور حازم بأنه سيصبح فاسد يتعد فورا بل وكان يبادر بفضحه دون تجريح وكان يتفهم الفروق الفنية ، ورفض مناصب كانت لتخلق منه فاسدا .

أما القارب الخامس فهو ”مواربة الباب ليتسلل الأمل“ فكان يحترم الدستور والقانون ولكنه لم يفقد الأمل قالت أنه كان يؤمن بالشباب ها فقط القادرين على التواصل وعبر أبواب وأعمار سنينه مختلفه تفتح لنا أبواب من النقاش والفن المختلف المعاصر ،

لتنهى الكاتبة رشا عبد المنعم مداخلتها بقولها ” إن تلك القوارب التى جعلت من حازم عزمى مميزا بين تلاميذه وأساتذته وزملائه وشخص نضع كلنا الأمل فيه وعليه ، فكان الابحار متعته الاساسية لا الوصول وهو الآن فى قاربه فى محيط واسع .



وتابعت عن عزمى انه ترجم مقتطفات موجودة على مواقع الانترنت وترجم أيضا مقالا لـ لينين الرملى ، ولولا اهتمامه بالموضوع لما خرجت الترجمة على هذا القدر من التميز والاتقان ، مشيرة لأن هذه الدراسة كانت مقررة العام الماضى بقسم الدراما والنقد وجاءت ببعض النماذج من الطالبات التى تقول أن دراسة عزمى كانت فى كيفية استخدام النصوص للعالمية وكيفية توظيفها لعالمنا المحلى وكانت أكبر مثال للتنقل الثقافى عبر النصوص المسرحية .

وانتهت حديثها بالثناء على د. حازم عزمى بقولها ”لقد غادرنا حزم عزمى ولكنه ترك رسم مشعا على عقول وأفئدة طلابيه وحرك الكثير من الرواقد فى بحيره ادراكهم ”

رشا عبد المنعم: الدراماتورج الحديث

من المفاهيم التى اهتم بها عزمى





على مدار خمسة أيام..

«ورشة تطوير الشخصية الدرامية»

على هامش التجريبي والمعاصر

بشكسبير الذي كان ملهما له ولأساتذته بكتاباتته التي تدرس الآن في العالم، بينما الأمريكيان استعانوا بتلاميذ ستانيسلافسكي، ليخرجوا جيلا من الممثلين، وقد استغل كل من تدرّب على أيديهم من الأمريكيان عنصرا واحدا مما نص عليه ستانيسلافسكي، واتخذ منه منهجا له، وطلب من كل متدرّب قراءة وتحضير المشهد الأول من مسرحية هاملت، استعدادا للقاء الغد.

وفي اليوم الثاني تحدث فورمان عن التمثيل والممثل متسائلا ماذا تفعل إذا حصلت على دور رائع في نص مسرحي؟ ويجب: أن أول شيء هو قراءة النص مرات كثيرة ثم تبدأ مرحلة الأسئلة ومحاولة إيجاد أجوبة شافية لها، والسؤال الأول هو لماذا نقدم هذا النص؟ ويوضح: أن هذا السؤال يحتاج إلى إجابة فلسفية وسياسية وروحانية، ونظل نسأله حتى نصل لإجابة شافية من جملة واحدة. ولماذا وضع المؤلف هذه الشخصية داخل النص؟ ثم بعد ذلك نسأل سؤالا آخر: ما هي الأشياء المشتركة بيني والشخصية؟ وما الذي تمثله الشخصية داخل النص؟ ومن هنا يتطرق للحديث حول الأسئلة السبعة التي لا بد لأي ممثل أن يجيب عليها في حالة قيامه بتجسيد شخصية ما: من أنا؟ أين أنا؟ متى؟ ماذا أريد؟ لماذا أريد ذلك؟ كيف أحصل على ما أريد؟ ما العقبة أو المانع في سبيل الحصول على الهدف؟ وحول هذه الأسئلة السبعة تطرق للحديث حول أثر الجغرافيا والمناخ والأنثروبولوجيا والثقافات المختلفة على طبيعة أي شخصية يتم تجسيدها، وأن أي ممثل لا يقوم بطرح هذه الأسئلة عن الشخصية، ويجب عليها إجابات شافية، فهو ممثل كسول، مضيافا: الممثل عندما يدخل إلى خشبة المسرح فهو لا يدخل من فراغ وإنما يجب أن يخلق من أين هو قادم، وعند قراءة أي شخصية يجب تحديد الحياة الخارجية والداخلية لها، فكل شخصية لها قناع خارجي تواجه به العالم، يخفى وراءه الإحساس بالنقص والرغبة غير المتحققة، وطلب من كل متدرّب أن يحدد

سجيتها، والتأكيد على الحميمية لدى الممثل الذي يدرك أن الآخر يشاهده، وأن المنهج الذي يتبعه يعتمد على استخراج الشخصيات من داخل مشاعر الممثل نفسها، ثم طلب من كل ثنائي مكون من A و B

يحيي A ل B ما فعله منذ استيقاظه في حين B يسمع باهتمام شديد دون رد فعل، ثم يبدي ملاحظاته على A.

وبعد ذلك يقوم بالتبديل حيث يقوم B بالحكي ل A. ويعلق فورمان بعد ذلك: من الصعب أن يحيي شخص بجدية في حين المستمع بلا رد فعل، وأن التمثيل نتعلمه من خوض التجربة.

تمرين ٢

يطلب من A أن يحيي ل B قصة مصيرية حقيقية في حياته ساهمت في تشكيل شخصيته وشكلته نفسيا، موضحا أن التجارب المريرة والجميلة هي المخزون، فلا بد أن ندرك هذه القصص جيدا وأن نكون قادرين على استخراجها لأنفسنا وللآخر، فالممثل يجب أن يكون شجاعا ويكشف ما بداخله، فالجراة بمثابة خصوصية للممثل تميزه عن الآخر الذي يشعر أيضا، لكنه لا يملك القدرة على التعبير عن مشاعره وذاته ثم يترتب على هذه الحكايات مجموعة من التمارين يقول فيها كل متدرّب لزميله: أنا أراك ك..... (يذكر وجهة نظره في الآخر)، ثم يقول كل متدرّب «أنا أستحق..... (معبرا عما يؤمن بأنه يستحقه).

ثم: أنا أحب....

ثم: أتمنى لك...

ثم يطلب من كل متدرّب تدوين ما اكتشفه في الآخر من خلال الحكايات والتمارين المتنوعة، ثم يطلب عمل حلقة تعارف، يقدم فيها كل متدرّب نفسه في جمل بسيطة وقصيرة حول دراسته وخبراته، ثم يحيي فورمان أيضا عن نفسه وعن أساتذته وعن المنهج الذي يقوم بتدريسه، ويوضح أنه بوصفه إنجليزيا يفخر

ضمن مجموعة الورش التدريبية الملحقة بفعاليات المهرجان الدولي للمسرح التجريبي والمعاصر، أقيمت «ورشة تطوير الشخصية الدرامية» التي قام على التدريب فيها مدرب التمثيل الإنجليزي جايلز فورمان، واستمرت لمدة 5 أيام متتالية. ارتكزت الورشة بشكل أساسي على تطوير الإمكانات لدى الممثل والتعرف على كيفية تطوير الشخصية الدرامية المراد تجسيدها بأبعادها الداخلية وملامحها الخارجية بهدف الوصول للصدق الفني.

في اليوم الأول تحدث جايلز فورمان عن المشاعر التي بداخل كل إنسان، وأن مهمة الممثل هي اكتشاف الطاقة الكامنة داخله، دون إصدار أحكام، وأن المنهج الذي يتبعه يرتكز على اكتساب القدرات والشخصيات من داخلنا، فكل إنسان بداخله كل شيء، مضييفا أننا باعتبارنا ممثلين محظوظون لأننا نعيش حيوات كثيرة. ويوضح: بداخل كل منا قاتل سفاح ومن الممتع أن نكون كذلك لفترة ما، ولا يمكن إصدار أي أحكام أخلاقية على أي شخصية نلعبها، ولا يجب أن يشغلنا أحكام الآخرين.

يبدأ فورمان جلسات الورشة يوميا بتمارين الإحماء والاسترخاء وإزالة التوتر بالرقص على موسيقى مختلفة ومتباينة؛ حيث يتوسط أحد المتدربين الدائرة وتقوم مجموعة المتدربين بتقليد ومحاكاة رقصته، بهدف أن يعبر كل متدرّب عما داخله من مشاعر متباينة على الإيقاعات الموسيقية، وهكذا بالتبادل حتى يكون كل متدرّب قد توسط الدائرة مع نهاية التمرين، ويقوم فورمان بتوجيه المتدربين أثناء التمرين بالصدق في التعبير عن مشاعرهم الداخلية الحقيقية التي تثيرها الموسيقى داخلهم، سواء بالحركة أو الأهازج أو الصرخات أو غيرها.

تدريبات الحميمية

قسم فورمان مجموعة المتدربين إلى ثنائيات، ويؤكد على أن أهم ما في التمرين هو التركيز الشديد، وأن يترك المتدرّب نفسه على

ثم تطرق للحديث عن الأمراض النفسية التي تصيب الديكتاتور كالزجسية والبارانويا وغيرهما، مشيراً إلى شخصية ماكبث / شكسبير، موضحاً أن ماكبث لم يكن يريد القتل، ولكن بما أنه ارتكبه مرة فعلية أن يستمر فيه. ويضيف: أغلب من يتسمون بالديكتاتورية لديهم رغبة جامحة وطاقة رهيبية لتحقيق الحلم بلا توقف. وعن عامل التذاكر يوضح أنه تمثل دور الإله وتوهم قدرته على الإماتة والإحياء (قتل الله وسرق بطاقته الشخصية) حقق هدفه/ الألوهية وارتكب الجريمة الكاملة وألصق التهمة (ضد مجهول)/ الراكب عبده، بصفته واحداً من ملايين المهمشين، ويرجع ذلك إلى الرغبة الجامحة وشهوة السلطة والقتل. ويوضح: ما دامت الروح قد تلوثت مرة، فستستمر في القتل لأنه يصبح ساعته ممارسة عادية. قام بعد ذلك بإجراء تمرين الإجماع والاسترخاء وإزالة التوتر، عن طريق الرقص على الموسيقى وهو تمرين يقوم به المتدربون بشكل يومي، ثم يأخذهم بالخيال ليعودوا بالزمن للحظة تعرض فيها المتدرب لمضايقة، وأحس ساعتها بالبارانويا فقرر أن يعذب من ضايقه نفسياً، وحاول إثارة العقل وعمل عصف ذهني لاسترجاع اللحظة، عبر تساؤلات، هل تذكر العام والشهر والمكان والزمان ودرجة الحرارة والجملة التي قلتها، وطلب من كل متدرب أن يعيد تكرار الجملة بنفس اللمعة ويستمتع بالبارانويا، ويستكمل عصف الذاكرة بتذكر لحظة أخرى حول شخص أحببته ورفض أن يبادلك نفس المشاعر، وتكرار جملة: أنا أراك ك..... وجملة أنا أحتاج منك..... ويختتم هذه المجموعة من التدريبات مازحاً: علينا أن نشكر كل من آذونا فهم يتكون داخلنا رصيذاً من المشاعر لنستخدمه.

وفي ختام اليوم الرابع أجرى تدريباً عن العلاقات، حيث يحكي أحد المتدربين حكاية حقيقية عن شخص ما رفض أن يعطيه شيئاً وأثر فيه كثيراً، ويقوم فورمان بتحليل الحكايات والشخصيات داخلها، للكشف عما أسماه الهدف الواعي واللاواعي للشخصية، ويقوم باختيار مشهد من الحكاية، ويختار متدرباً آخر لتجسيد الشخصية المضادة، وبطرح الأسئلة الكثيرة والتوجيهات حول تطور المشاهد والشخصيات.

ينتقل فورمان بمجموعة المتدربين لدراسة سيكولوجية يشير إلى أنها طويلة وعميقة جداً قد تستغرق عاماً لدراستها، يلخصها في أربع طرق معرفية نستطيع من خلالها أن نتلمس ونرى العالم من حولنا. وهي (1) الإحساس المادي كالإحساس بالجوع والعطش والشبق الجنسي. (2) التفكير، وهو عملية ذهنية مركبة يمكن من خلالها دراسة كل شيء وبها نتمكن من استخدام الأشياء. (3) الحدس، وهو ما يتم اكتسابه اعتماداً على تجربة سابقة، كأن يلمس طفل ناراً، فيعرف خطوها حتى لو بعد 100 سنة فليس بحاجة لأن يلمس النار ثانية، وهي عملية ذهنية لكننا لا ندرك أنها ذهنية. (4) المشاعر، وهي تتمثل فيما نحس أو نكره، مضيفاً أن الاستيعاب الأول للعالم يكون من خلال المشاعر.

ويوضح أن كل إنسان يمتلك الأساليب الأربعة لكن بنسب متفاوتة، وأنه في السنوات الأولى من حياة الإنسان تتطور الأساليب المعرفية أكثر من الأساليب الأخرى، فالإنسان كائن شديد التأقلم يحاول دائماً تطوير أساليبه الدفاعية المساعدة على البقاء، فنحن نتأقلم كي نضمن لأنفسنا البقاء مما يغير بالفعل شكل أجسادنا.

ويضيف: إن الممثل عند دراسة الشخصية التي يجسدها ينظر للمشارك والمتنفر بينه وبينها، من هذه الأساليب الأربعة، ومن الضروري عمل تاريخ للشخصية سواء من خلال ما يتم استنباطه من النص أو من خيال الممثل بناءً على معطيات النص، وساق لذلك شخصية برناردو في مسرحية هاملت شكسبير، وقارن بين المتنفر فيها والمتشابه بينها ونفسه، مضيفاً أن الفارق بين فعل التمثيل والتأمل هو أننا في فعل التمثيل لا نحاول الحفاظ على الاتزان، بل هو مجازفات كبيرة مع النفس.

وفي ختام الورشة عبر عن سعادته بمجموعة المتدربين، مؤكداً أن هذا المنهج الذي يعمل في تدريسه يحتاج لوقت طويل جداً لدراسته، وتمنى أن يكون كل متدرب قد استفاد ولو بجزء بسيط مما عرضه خلال أيام الورشة، ووعده بأنه سيحضر في العام القادم لاستكمال ما بدأه هنا.



جايلز فورمان: مهمة الممثل اكتشاف الطاقة

الكامنة داخله دون إصدار أحكام

المشهد مرة بعد مرة، واستغرق ذلك وقتاً طويلاً من طرح الأسئلة والإجابة عليها، حتى اكتمل المشهد، وظهر في النهاية بشكل مختلف تماماً عما بدأ به.

وعلق فورمان في نهاية المشهد موضحاً أن التمثيل الواقعي يحتاج للاقتصاد في التعبير فهو الأكثر تعبيراً، وأكد على أهمية مرونة جسد الممثل واسترخائه، وأهمية تحديد العلاقات بين الشخصيات والظروف المحيطة، حتى نصل لشيء واضح بما يؤدي للوصول للحظة حقيقية.

وفي اليوم الرابع يتخذ فورمان من شخصية عامل التذاكر في مسرحية «مسافر ليل» لصالح عبد الصبور، نموذجاً للتعرف على الشخصية الدرامية، وكيف يتم التحضير عبر المنهج التمثيلي الذي يقوم بتدريسه في هذه الورشة.

وعن المسرحية يقول: إنها تنتمي للمسرح العبثي، ويتساءل: ما الذي يريده عامل التذاكر؟ ولماذا يختار أن يجعل من الآخر ضحية؟ ومن هنا يتطرق للحديث عن شخصيات تاريخية اشتهرت بديكتاتوريتها كالقذافي، وكاسترو، وهتلر، وتشيرشل، وغيرهم.

لنفسه في الغد قناعه الخارجي، وما هي رغبته، وقراءة مسرحية «مسافر ليل» لصالح عبد الصبور.

وفي اليوم الثالث يستكمل فورمان ما بدأه حين طلب من كل متدرب كتابة أي جملتين مفيدتين في ورقتين منفصلتين، ثم تجميع جميع الأوراق في منتصف الفرقة، ثم قسم مجموعة المتدربين إلى مجموعات ثنائية/ كل مجموعة بها a, b. وطلب من كل منهما أن يسحب ورقتين ويقرأهما، وطلب منهما تكوين مشهد بالجميل الأربعة لعرضه اليوم أمامه، وفي بداية اليوم طلب من كل متدرب أن يتواصل مع زميله وتجهيز المشهد المطلوب استعداداً لعرضه، موضحاً أن الهدف من تكوين المشهد خلق شخصيات لها أبعاد وتاريخ واضح، وأن يكتسب المتدربون خبرة الإجابة على الأسئلة السبع الهامة التي طرحها بالأمس حول الشخصية: من أنا؟ وأين؟ ومتى؟ وماذا أريد؟ ولماذا أريد؟ وكيف يمكن تحقيقه؟ وما هي العقبة في تحقيق ذلك؟

وبالفعل، بدأ الثنائي الأول في محاولة تمثيل الجمل الأربعة، وعمل فورمان على خلق شخصيات كاملة الأبعاد داخل حكاية وتطوير



في دورة اليوبيل الفضي للمهرجان التجريبي والمعاصر: العرب والأجانب: سعداء بهذه الدورة وبفعاليتها المتنوعة



التنظيم الجيد أهم ما يميز المهرجان

التجريبي في عودته الجديدة مكسب كبير، كما تعد هذه الدورة متميزة من حيث زخم الندوات الفكرية ونوعية المداخلات وتنوع المحاور، فلم يعد يقتصر على ندوة واحدة بل على عدد كبير من المحاور الفكرية، أيضا هناك تنوع في العروض من جميع الأقطار العربية، إضافة إلى التكريمات والاحتفاءات المتنوعة والمستحقة، فهي قائمة على اختيار موضوعي، والفضل يرجع إلى إدارة المهرجان الحكيمة.

بينما قال الدكتور محمد مديوني من تونس: إن هناك الكثير من المؤشرات ليس لنجاح المهرجان فحسب وإنما لتطوره، فنشأة المهرجان ليست من باب الصدفة وإنما كان شاغلا كبيرا لمنظميه، وهو يفتح آفاقا جديدة للمسرحيين على عوالم المسرح وفنون الفرجة في العالم، وذلك ليغير السنن التي أصبحت بشكل من الأشكال تحد من إمكانيات المسرح وأفاقه، وهذا العام تتميز الدورة بالتنوع فيما يقدم من عروض بالإضافة إلى تميز الأطروحات الفكرية.

بينما قال الدكتور ماجد بن عابد من العراق: المهرجان فاعلية هامة لكل البلدان العربية، فمصر قلعة الفن، وقد أسعدني للغاية حفل الافتتاح بما يحويه من طاقات شابة، بالإضافة إلى أن المهرجان منظم بشكل جيد والمهرجان التجريبي ألقى الضوء

وقد لاحظت التركيز على موضوع التطوير في هذه الدورة من خلال حفل الافتتاح ابتداء من كلمة الأستاذ الدكتور سامح مهران رئيس المهرجان إلى عرض الافتتاح الذي كان متميزا بشكل كبير.

بينما قال الممثل والمدرّب البلغاري ويبي براجز: أقوم بتنظيم مهرجان دولي في بلغاريا، وسعيد بحضور المهرجان لأنني مهتم بالمسرح العربي وما يقدمه وأهم تطورات، وقد قدمت أكثر من ورشة في أكثر من دولة.

وأضاف: التنظيم في المهرجان على مستوى عال، فكل شيء منظم بعناية، وكنت أتمنى إقامة مساحة لعمل حفلات يتبادل بها المسرحيون التعرف على الثقافات الأخرى، فهو شيء ضروري للغاية، والشيء المميز في المهرجان وجود كتاب جدد وهو شيء هام لكسر الحاجز التقليدي للكتابات.

وعن الرقص ولغة الجسد، أشار إلى أن لغة الجسد أصبحت أكثر أهمية من لغة الحديث، والمسرح الآن أصبح يسلط الضوء على الكثير من المشكلات الاجتماعية.

زخم الندوات الفكرية

وقال الدكتور عبد الواحد بن ياسر من المغرب: المهرجان

اختتمت دورة مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي والمعاصر في اليوبيل الفضي له، وأجمع المسرحيون العرب والأجانب على تميز هذه الدورة التي تنوعت فعاليتها بين الورش والمحاور الفكرية والعروض المسرحية، وأجمعوا على أهمية المهرجان لما يمثله من نافذة على كل ما هو جديد. ولأهمية التجريبي في تطوير المسرح، قمنا بعمل استطلاع رأي لمجموعة من المسرحيين العرب والأجانب حول أهم ما يميز هذه الدورة من حيث التنظيم والعروض والفعاليات وما أهمية المهرجان التجريبي بالنسبة للمسرح.

رنا رأفت

قال النجم السوري أسعد فضة: مهرجان المسرح التجريبي هو مهرجان يحيا في ذاكرة المسرحيين العرب، وقد تابعت دورة المهرجان التجريبي العام الماضي. والحقيقة، إن أهم ميزة في هذه الدورة هي الاعتماد على عنصر الشباب في كل المجالات، وجودة التنظيم، فهو على مستوى عالٍ للغاية، والأهم هو الإصرار على تقديم أعمال عربية وعالمية تتناسب مع عنوان المهرجان وهو مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي والمعاصر، هذا يعني أن هناك جهدا كبيرا من قبل العاملين في هذا المهرجان لرصد حركة المسرح في العالم عربيا وعالميا، وهذا يحتاج إلى جهد استثنائي.

المهرجان لم يعد مصريا فقط بل أصبح فخرا

للغرب أيضا

متميزين للغاية وبقية العروض جيدة.

صورة متكاملة

بينما قال المخرج والفنان جورج روتشا من البرازيل: هذه المرة الأولى لي في مصر ولم يسبق لي أن شاهدت المسرح المصري وكان من المهم أن أقوم بمقارنة بين ما نقدمه في البرازيل وما يقدم في المسرح المصري، ومن المميز في المهرجان أنه يعطي صورة كاملة لفكرة التجريب من خلال تقديم عروض من بلدان مختلفة إضافة إلى عمل ندوات ومحاور فكرية تناقش أنواعا مختلفة من المسرح، وهو شيء بالغ الأهمية.

وقال الدكتور رياض موسى سكران من العراق: يعد المهرجان التجريبي نافذة حكيمة للمسرحيين العرب، وهي تجربة تتيح فضاء لحوار الثقافات من خلال الانفتاح على ثقافة الآخر عبر التجارب المسرحية وعبر الندوات الفكرية وعبر ذلك الفضاء الذي يفتح على الآخر، وهي فرصة طيبة لتتلاقح الأفكار وتتلاقى من أجل صناعة المشهد القادم للحياة، ومهرجان القاهرة للمسرح التجريبي والمعاصر مثل علامة فارقة، فالقاهرة قبلة المثقفين والفنانين والمسرحيين في كل البلدان العربية. وأعتقد أننا أصبحنا نتحدث عن مرحلتين؛ مرحلة ما قبل التجريبي ومرحلة ما بعد التجريبي، فبعد التجريبي انتقل المسرح العربي نقلة كبيرة وهو ما جعل المسرحي العربي يتجرأ ويدخل في غمار التجريب وفي آفاق وفضاءات جديدة، في النص المسرحي والإخراج وتقنيات المسرح، فقد قام المهرجان التجريبي برسم الخارطة المسرحية العربية بشكل جديد.

وقال المخرج عبد الجابر خمران: يعد مهرجان القاهرة الدولي للمسرح المعاصر والتجريبي واحدا من المنصات المسرحية العربية والدولية التي تتيح للمسرحيين وفناني الركح بمختلف تخصصاتهم ولكل المهتمين بصناعة العرض المسرحي وللجمهور المهتم، بالاطلاع على آخر المنجزات المسرحية والتأمل في الأفكار النقدية التي تجود بها المواهب والعقول من مختلف البلدان والجنسيات. أضاف: إننا في القاهرة ضمن فعاليات هذا المهرجان، نكون أمام مرآة إبداعية تعكسنا وتعكس الآخر أمام هذا التفاعل الجمالي، والتناسج الفكري يجعلنا نلج منطقة ثالثة غير حيزنا وحيز الآخر، إننا داخل فضاء تتفاعل فيه الذوات والأفكار والرؤى. وبقدر ما يخلق المهرجان في مدينة القاهرة مختبرا لتبادل الخبرات الفنية، وطرح الأسئلة الجمالية هو أيضا ورشة لاختبار أسئلة الجسد والروح والمجتمع بتصوراته الفكرية والسياسية ومشكلاته الاقتصادية والاجتماعية. فالقاهرة تجمع العقول والقلوب والأحاسيس والأفكار والتجارب وتبلورها في حيز زمني الآن/ هنا ينتج المعنى والجمال ويساهم في التفكير بالحاضر والعمل على صناعة مستقبل أفضل.

تحية لكل المسرحيين والنقاد والفنانين والباحثين الذين يساهمون في خلق حالة مسرحية متوهجة عنوانها مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي والمعاصر.

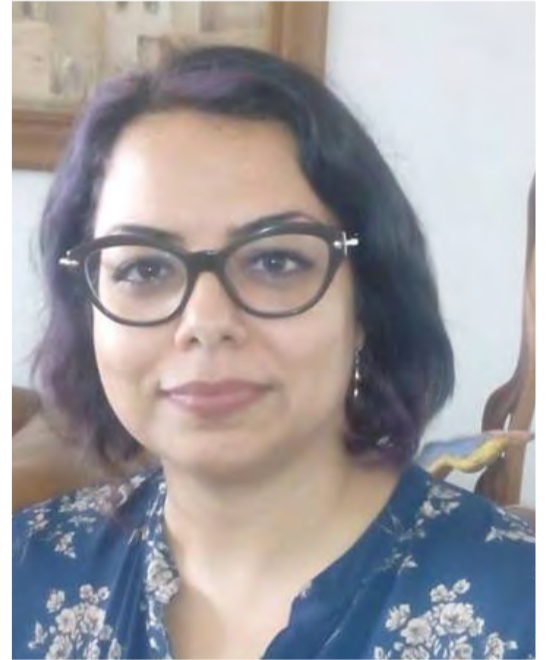
أتمنى أن يدعم العرب المهرجان

وقال الدكتور عبد الكريم خنجر الدكتور بالمعهد العالي للفنون المسرحية: المهرجان دعم المسرح العربي فهو بمثابة الدفعة للمسرحيين وهو مهرجان يضيء المهرجانات الدولية، وقد تميزت هذه الدورة بالتنظيم الجيد رغم الظروف الصعبة، فمصر هي قلعة الفن والثقافة، وأتمنى أن يتم دعم المهرجان من كل الدول العربية.

فيما قال المخرج الأردني زيد خليل مصطفى: المهرجان أصبح علامة فارقة والمشاركة فيه تعد شرفا كبيرا، فهو استحقاق كان مصريا في البداية ثم أصبح عربيا ثم دوليا، فلا أعتقد أن المشهد المسرحي يسير بشكل صحيح في ظل غياب المهرجان التجريبي. والحقيقة، إن فترة توقفه لعدة سنوات أثرت على المسرح العربي بشكل كبير ولكن عودته كانت ميمونة، حيث عاد مستفيدا من أخطائه التي حدثت في الدورات السابقة، وأعتقد أن المهرجان في تصاعد كبير على المستوى الفني وعلى مستوى التنظيم والإدارة وحجم التطور على المستوى المعرفي، فهناك تطور في دور العرض، بالإضافة للمساندة التي يقدمها الفنيون في المسارح حتى تخرج العروض بشكل جيد.



نافذة مصرية مهمة للاحتكاك بثقافة الآخر



من أساتذة كبار في المسرح، وبحوث رصينة، وهناك تطور هائل وجهود كبيرة بذلت، فهناك 10 مسارح تقام عليها الفعاليات بالإضافة إلى دقة التنظيم والحلقات الفكرية والندوات حقيقة وذات فاعلية كبيرة.

وقالت الفنانة الكندية مارجان موسافي إن المهرجان التجريبي يعد من المهرجانات الكبرى ذات الأهمية لما يحويه من تبادل للخبرات المختلفة، والمميز في المهرجان هو التنوع في فعالياته التي لا تقتصر فقط على تقديم عروض ولكنه يقوم بعمل ورش وتستعين إدارته بمجموعة من المدربين العالميين، وهو شيء جيد للغاية بالنسبة للشباب المسرحي الذي يريد أن يصقل موهبته. أضافت: التنظيم جيد بشكل كبير ولكن هناك بعض التأخير في بدء بعض الفعاليات. وبالنسبة للعروض لقد شاهدت عرضين

على تجارب مسرحية مختلفة، وهو ما يجعلنا نحتك ونرى كل ما هو جديد، وقد سبق لي أن تواجدت في المهرجان عامي 2007، 2008 ووجهة نظري أن المهرجان في تطور كبير. وأتمنى للمهرجان دوام التوفيق والكشف عن تجارب مسرحية مختلفة.

*التجريب وتحفيز المسرح العادي خزعل الماجدي من العراق، وهو كاتب مسرحي له أكثر من 35 عملا مسرحيا، يقول من وجهة نظره كمؤلف، إن مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي والمعاصر أحد أهم المهرجانات الدولية، وذلك بعد أن استطاع أن يسير بخطوات عميقة مسيرة 25 عاما، وهناك حضور قوي للغاية للمهرجان فهو يعتمد شيئين مهمين للغاية هما: التجريب، وهو ما يحفز المسرح العادي، وفي الوقت نفسه أكاديمي، فهناك دراسات أكاديمية

مخرجو «العروض المعادة» التجريبي في يوبيله الذهبي: إعادة تقديم عروضنا فكرة جيدة لتنشيط ذاكرة جمهور المهرجان



ناصر عبد المنعم: «الطوق والأسورة» حصل على أفضل إخراج وهي أول جائزة كبرى لمصر في المهرجان

لمحيي فهمي، والأزياء لنعيمة عجمي، والرؤية الموسيقية لكمال رشاد، في حين تم تغيير الممثلين. وأوضح «مخرج عرض الطوق والأسورة» أن العقبات التي واجهته هي أن الممثلين أدوا أدوارهم من 22 سنة وبحكم الزمن لم يكونوا بالقدر المناسب لتقديمها في هذا الوقت الحالي، وبعضهم كان مناسباً ولكن ظروفه حالت بينه ومشاركته. أضاف: ولكن تغلبنا عليها بممثلين جدد، مع الاحتفاظ بنفس الرؤية الفنية التي قدمت من قبل، لأن هذا هو الغرض من إعادة العروض للمهرجان، وهو ما يجعل هناك تركيزاً على إعادة الرؤية الفنية كما هي إلى حد بعيد، رغم وجود اختلافات ولكنها اختلافات ليست جوهرية. وكشف ناصر عبد المنعم أن من الصعوبات التي واجهته كمخرج هي أن عرض «الطوق والأسورة» لم يتم تصويره عام 1996 لصعوبة التصوير لأنه يعتمد على خشبات مسرح متعددة ومتقابلة ومتعاضة، بالتالي يكون تصويره عملاً شاقاً جداً بالنسبة لزويا الكاميرا، فلم نوفق في أن نصوره، واعتمدنا على الذاكرة رغم كل هذا الزمن، ونعتمد على النص الذي كتبه الدكتور سامح مهران عن رائعة يحيى الطاهر عبد الله.

خالد جلال: حرصت على إعادة «قهوة سادة»

بنجومها السابقين



بعد مرور ٢٥ سنة من تأسيس مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي والمعاصر، خرجت إدارة المهرجان بفكرة إعادة أبرز العروض المسرحية التي شاركت في دوراته السابقة وحصلت على جوائز لمصر من خلال مشاركتها، وهي عروض «الطوق والأسورة» للمخرج ناصر عبد المنعم، و«قهوة سادة» للمخرج خالد جلال، و«خالي صافية والدير» للمخرج محمد مرسى إبراهيم، و«كلام في سري» للمخرجة ريهام عبد الرازق، وهو الأمر الذي لاقى اهتماماً وترحيباً من الجميع. «مسرحتنا» التقت بمخرجي العروض المعادة، وناقشتهم حول أهمية إعادة تقديم هذه العروض بالمهرجان، وما يمثله هذا من تكريم بمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي والمعاصر.. وكيف يتم تقديمها والجهد المبذول لتحضيرها وعرضها، وما واجهتهم من صعوبات في التحضير للعرض، واستقبال الجمهور لهم.

محمد خضير



صفية والدير»، إن إعادة العرض بالمهرجان يعد تكريماً للعرض، مشيراً إلى أنه تم التجهيز للعرض ولم تواجهنا أي مشكلات وعرضنا على مسرح مركز الهناجر للفنون، ولم تواجهنا أزمة ممثلين لأن الإسكندرية مليئة بالممثلين، وبمجرد أن علمنا بإعادة العرض تواصلت مع الممثلين وتوفر من توفر واعتذر عدد قليل لسفره خارج مصر، واستعضنا عن البقية، وبالتالي خرج العرض بشكل بسيط ولاقى ترحاباً من الجمهور.

وأوضح مرسي أن إعادة العرض ضمن احتفال اليوبيل الفضي للمهرجان التجريبي لأنه العرض الحائز على جائزة أفضل عمل جماعي بالمهرجان في 2008 وجائزة أفضل نص مسرحي معد بالمهرجان القومي للمسرح 2018. وقال إنه منذ 10 سنوات كان بالنسبة لي حلم أن أشارك في المهرجان التجريبي حتى لو على الهامش، وربنا أراد بجهود كل من كان في العرض أن يكون ممثلاً للمسرح المصري بالمسابقة الرسمية مع عرض «قهوة سادة»، ثم أراد الله أن نفوز بجائزة أفضل عمل جماعي بالمهرجان بمشاركة 25 دولة أجنبية وعربية في تسابق على 6 جوائز فقط وقتها.

وذكر أن الفضل في هذا الاختيار يعود إلى أبطال العرض القديم الذين حالت ظروف مختلفة في عدم وجودهم هذا العام، وهم: إبراهيم مرسي وسناء ممشي ومحمد خميس وآسر عبد الوهاب ومحمد أمين وعبير علي وأحمد بسيوني ومحمد فاروق وهشام نبيل وناهد السيد ودنيا عزيز، بالإضافة لأحمد عسكر ووصال عبد العزيز الموجودين بالعرض حتى الآن.

كلام في سري

فيما قالت المخرجة ريهام عبد الرازق مخرجة عرض «كلام في سري»، من إنتاج الهيئة العامة لقصور الثقافة، إن إعادة العرض على مسرح الغد في اليوبيل الفضي للمهرجان يمثل لنا شيئاً مهماً في حياتنا وذكريات كثيرة، وخصوصاً أن فريق العمل لم يتغير، وبمجرد الاتصال بهم لم يترددوا في المشاركة. وأشارت ريهام، إلى أنه لم تواجهها أي مشكلات تتعلق بالتجهيز مرة أخرى للعرض، وإنها لاقت اهتماماً من قبل الهيئة العامة لقصور الثقافة من خلال متابعة مستمرة من الدكتور أحمد عوض رئيس الهيئة والمخرج هشام عطوة نائب رئيس الهيئة والمخرج عادل حسان مدير عام إدارة المسرح حيث يلون أي متطلبات ويعملون على تسهيل كل الإجراءات.

في عام 2008، مشيراً إلى أن أغلب العروض المعادة بها نجوم اعتذروا لكن مسرحية «قهوة سادة» هي المسرحية الوحيدة التي حرصت على أن تعرض بكل نجومها، ولو لم يتوفر نجومها لما كنت أعدت عرضها، ونجوم العرض كلهم شاركوا. وأشار جلال إلى أنه لم تواجهنا أي صعوبات في التحضير لإعادة العرض، وخصوصاً أن عرض «قهوة سادة» أسطورة من أساطير المسرح خلال الـ30 سنة الماضية، واستطاع المسرح القومي أن يستوعب عدداً كبيراً من الجمهور.

خالتي صفية والدير

وقال المخرج الشاب محمد مرسي إبراهيم مخرج عرض «خالتي

تابع: نعتمد على ذاكرتنا من ناحية وعلى ما نستطيع أن تكونه لنا الصور الفوتوغرافية من ذاكرة نستطيع أن نستفيد بها وفي الوقت نفسه كان هناك حالة من التغيير أو الاختلاف في بعض المناطق البسيطة.

قهوة سادة

وقال المخرج خالد جلال رئيس قطاع الإنتاج الثقافي ومخرج عرض «قهوة سادة»، إن إدارة المهرجان طلبت إعادة عرض مسرحية «قهوة سادة» لمدة يومين لاحتفالها باليوبيل الفضي للمهرجان، وكذلك العروض التي فازت بجوائز كبرى خلال دورات المهرجان السابقة، حيث سبق أن فزت بجائزة الإخراج



ريهام عبد الرازق: إعادة تقديم «كلام في

سري» يفتح بوابة ذكرياتنا الجميلة

مدير المهرجان التجريبي والمعاصر:

دينا أمين: التجريب هو أحد شروط المسرح ولن تتمكن من التطور والتقدم إلا بالتجريب



كانت دورة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي والمعاصر هذا العام دورة شديدة الخصوصية، نظرا لاحتفال المهرجان بمرور ٢٥ عاما على إنشائه، لذا حرصت «مسرحنا» على التواصل مع إدارة المهرجان والتعرف على كواليس هذه الدورة، والبحث عن إجابات لاستفسارات البعض عن فعاليات المهرجان في يوبيله الفضي، وأسلوب إدارته، التقت «مسرحنا» ب. د. دينا أمين مدير المهرجان وكان لنا معها هذا الحوار.

حوار: أرزاق رمضان

- بداية كيف كانت تجهيزات المهرجان هذا العام خصوصا أن دورته الحالية هي دورة البويل الفضي للمهرجان؟

لقد بذلنا أقصى جهدنا ليكون المهرجان هذا العام مختلفا ومميزا بمرور 25 سنة على انطلاقه، وكنا نأمل أن تكون انطلاقة هذه الدورة الخاصة جدا في بداية الصيف، ولكن نظرا لضيق الوقت بدأنا في شهر يونيو بورش العرائس من سويسرا، وورشة أزياء من إنجلترا وورشة دكتور جمال ياقوت من مصر، بالإضافة إلى إقامة ندوات لإحياء ذاكرة المهرجان، كما عرضنا تسجيلات لعروض سبق لها التقديم في خلال سنوات المهرجان السابقة، وما زلنا نأمل بعد انتهاء المهرجان في استكمال الندوات والورش.

- بالنسبة للعروض المصرية ما هي معايير اختيارها وهل يمكن أن يزيد عددها في الدورات القادمة؟

لقد كانت هذه السنة مختلفة في اختيارنا للعروض المصرية تحديدا، فقد تم اختيار مجموعة من العروض المصرية التي فازت بجوائز المهرجان في السنوات السابقة مثل (الطوق والأسورة - وخالتي صفية والدير - قهوة سادة - كلام في سري)، وقد تم اختيارها وإعادة تقديمها احتفالا بمرور 25 عاما على انطلاق المهرجان، أما بالنسبة للعروض الفائزة في المهرجان القومي للمسرح المصري، فمشاركتها تلقائية لأن لائحة المهرجان تلزمنا باختيار العروض التي حصلت على جائزة القومي.

يزعجني هجوم البعض على المهرجان دون إدراك للموقف

وكنت أتمنى أن تتكاتف لإظهار المهرجان بأجمل صورة

مناسبة للمدربين بالورش ومن هنا لجأنا لهذه الطريقة حتى نتمكن من إقامة ورش تفيد المسرحيين في مصر وتوفي من خلالها أجر المدرب، ولم يكن من وراء ذلك أي هدف ربحي فكل ما نطمح به هو تحقيق إفادة للحركة المسرحية في مصر من خلال المهرجان، ونحن نتلقى دعماً جيداً من مثل (سفارة أمريكا - وسويسرا - أي تي أي - والهيئة العربية للمسرح) ومن خلال مساعدتهم يتم دعم متطلبات كثيرة بالمهرجان منها الورش والمدربون.

- وهل ميزانية المهرجان لا تسمح بإقامة جميع الورش دون مقابل مادي؟

- الورش التي تقام قبل بدء المهرجان لا تسمح بدعمها بشكل مجاني لأنها تقام قبل صرف ميزانية المهرجان، وهذا أمر خارج عن إرادتنا، أما بالنسبة للورش الذي تقام أثناء فعاليات المهرجان فهي ورش مجانية بلا مقابل وتحظى بكامل الدعم من قبل المهرجان.

- وماذا عن دعاية المهرجان والتواصل مع فعالياته من خلال السوشيال ميديا؟

تملك صفحة خاصة للمهرجان ويتولى الإشراف عليها متخصصون في مجال السوشيال ميديا، ويوجد عليها تفاعل كبير وتواصل مستمر من الشباب وأسئلة واستفسارات كثيرة، ونحن نجتهد بصدق رحب للتواصل مع الجمهور والرد على جميع التساؤلات.

- من وجهة نظرك هل التجرب في المسرح أثر بالإيجاب على الحركة المسرحية في مصر؟

التجرب هو سنة حياة المسرح ولن نتمكن من التطور والتقدم في المسرح إلا بالتجرب، فبدون تجرب لن نستطيع تقديم رؤية مستقبلية لمسرحنا، فمن واجبنا أن ندعم التجرب حتى نستطيع رؤية الاتجاه الأمثل لتطوير الحركة المسرحية في مصر، فنحن باعتبارنا مسرحيين لن نستطيع استخدام القوالب القديمة الكلاسيكية كما هي، لأن ذلك يؤدي إلى انتهاء المسرح؛ لذا أرى أن التجرب أمر أساسي ومهم لنجاح الحركة المسرحية.

- ما الذي تتمنيه للمهرجان والحركة المسرحية في مصر خلال الفترة القادمة؟

أتمنى زيادة الميزانية لنوفر أكبر عدد من المدربين في الورش الخاصة بالمهرجان، ولكي نتمكن أيضاً من استقبال فرق أكثر واستضافة ورش عالمية لأن هذا المهرجان يمثل مصر ومن واجبنا لها أن يقام بشكل متميز كل عام. فدولة كبيرة مثل مصر تعتبر أكبر الدول العربية وأكثرها خبرة في المجال الفني والمسرحي قادرة على إضافة الجديد للحركة المسرحية في القطر العربي وأيضاً على المستوى المحلي في شتى أقاليم الجمهورية.

- وأخيراً هل واجهتكم مشكلات في دورة المهرجان هذا العام؟

أكثر ما يزعجني هو هجوم البعض على المهرجان بشكل قوي من دون إدراك للموقف، وكنت أتمنى أن نتكاتف جميعاً في إظهار المهرجان بأفضل صورة وأن يكون هناك تقدير للجهد المبذول من قبل إدارة المهرجان، فنحن بمجرد انتهاء كل دورة، نبدأ فوراً في العمل على تجهيزات دورة العام القادم، ونرصد إيجابيات وسلبيات الدورة المنتهية ونحاول تطوير المهرجان بشكل دائم في كل جوانبه.



(ومان جانج)، ولكن هذا سيكلفنا كثيراً لاستضافتهم وإقامتهم وحصولهم على أجر كبير لأنهم محترفون، ولكنني أتمنى أن ندرس هذا الأمر في المستقبل وأن يتم استضافة عروض متميزة لمدة أطول وأن نجوب بها محافظات وأقاليم مصر وليس العاصمة فقط.

- بالنسبة للورش التابعة للمهرجان كيف تم اختيار المدربين؟ وما هي الأهداف التي ترجوها إدارة المهرجان من هذه الورش؟

أعتبر الورش من أهم عناصر المهرجان الإيجابية، وأنا فخورة جداً أنني المسئولة عنها؛ لذا أبذل أقصى جهودي فيها بكل تفان وحب، فالورش بالنسبة للمهرجان هي خدمة عامة للمجتمع الفني والمسرح، فنحن نسعى من خلالها لفتح المجال لأكثر عدد من المسرحيين الشباب والمحترفين والهواة لينفتحوا على التكنيكات والحركات المسرحية المعاصرة والجديدة، كما نسعى أيضاً أن تكون الورش من بلاد ومدارس مسرحية مختلفة منها بريطانيا وسويسرا وألمانيا والمجر، فتعدد واختلاف الثقافات واختلاف المناهج يخلق نوعاً من الثراء والاستفادة لكل المتدربين، كل في المجال الذي يجهه ويريد أن ينمي قدراته فيه، مثل (رقص درامي - تمثيل - كتابة مسرحية - تصميم أزياء - عرائس) فنحن نحرص على أن تكون جميع فروع المسرح موجودة في هذه الورش.

- علق بعض المسرحيين الشباب على المقابل المادي لبعض ورش المهرجان بأنها باهظة فما رأيك في ذلك؟

بكل وضوح ميزانية المهرجان محدودة ولا تسمح بتوفير أجور

- كيف تم اختيار العروض الأجنبية والعربية وهل هناك بعض الأسباب السياسية في اختيارها؟

بالنسبة للعروض العالمية ليس لها معايير سياسية إطلاقاً في الاختيار، واختيارنا لها اختيار فني بحت، فنحن كإدارة مهرجان بحجم وقيمة التجريبي والمعاصر دائماً نسعى لتقديم كل ما هو جديد، كما نسعى لاختيار فرق جديدة من بلاد جديدة.

- وما هو الجديد في اختيارات العروض الأجنبية هذا العام؟

من أهم الخطوات الجديدة التي سعينا لإنجازها فيما يخص اختيارات الدول والعروض هذا العام، هو اختيارنا لدولة سويسرا كضيف شرف للمهرجان لتقدم عرضين (ومان جانج) وهو عبارة عن عرض مایم وماسك والعرض الثاني (جوي واي) وهو من العروض السويسرية المتميزة؛ لذا أود أن أشكر دولة سويسرا لتثريتها لنا ودعمها للمهرجان بالمشاركة في اليوبيل الفضي، أيضاً هناك تنوع كبير في الدول والعروض المشاركة وهناك عروض كبيرة وأخرى صغيرة لتكون هذه الدورة بانوراما واسعة لأغلب العروض المسرحية المتميزة في أكثر من دولة من الدول المشاركة.

- هل العروض الأجنبية المشاركة يمكن أن يتم استضافة المتميز منها للعرض داخل مصر أكثر من ليلة بعد المهرجان؟

- أتمنى أن يحدث ذلك ولكن هذا الأمر يجب لتوافره توافر ميزانية ونحن لا نحصل على ميزانية توفى بهذا الأمر، خصوصاً أن هناك عروضاً كثيرة في هذه الدورة تستحق العرض في مصر لأكثر من ليلة، فمن أكثر العروض التي أتمنى عرضها مرتين

المهرجان يقدم الورش كخدمة عامة للمجتمع الفني

والمسرحي.. ونسعى للاستعانة بمدارس مسرحية مختلفة



مهرجان «كلباء»

ينطلق الأربعاء ويكرم فيصل الدرمكي

«مسرحيات الفصول المتعددة»، و تأثير طول النص المسرحي أو قصره في أسلوبية إخراجه .. ويطرح الملتقى على المشاركين سؤالين : هل يؤثر طول أو قصر المسرحية في موضوعاتها أو ما تتناوله من قصص وقيمات؟ وهل يمكن القول إن طول النص المسرحي أو قصره يفرض طريقة إخراجه؟ .. وغيرها من المحاور الاخرى .

والمشاركون بهذا الملتقى من الإمارات الفنان والكاتب مرعي الحليان، ومن مصر هبة بركات، ومن تونس نوفل العزارة، ومن المغرب خالد الجنيني وهشام شكيب، ومن العراق رضا جاسم وحليم هاتف.

فيصل الدرمكي شخصية المهرجان

أعلنت إدارة المسرح بدائرة الثقافة في الشارقة عن قيامها بتكريم الفنان الإماراتي فيصل الدرمكي ضمن فعاليات المهرجان، وقال البيان إن الدرمكي يمثل امتداداً لأسماء مسرحية متميزة برزت في المنطقة الشرقية، وكان لها كبير الأثر في إثراء تجربة أبو الفنون في الدولة، بما قدمته من عروض مسرحية رصينة ومبدعة، حيث رُفد الدرمكي المجال المسرحي بجملة من العروض المبدعة، وقد استحق عليها جوائز عدة وأصدقاء واسعة، وهو نموذج للفنان المسرحي المثقف والمثابر والمجتهد، وشارك الدرمكي، كمخرج ومساعد مخرج وممثل، في أكثر من عشرين عرضاً، ما بين «المسرح المدرسي» و«مسرح الطفل» و«أيام الشارقة المسرحية»، و

يعد من مؤسسي مسرح بني ياس الذي أنشئ منذ عشر سنوات .

وبمناسبة التكريم، ينظم المهرجان محاضرة حول مسيرة الدرمكي يتحدث من منصتها عن تجربته وأبرز محطات مشواره المهني، والأسماء والمناسبات التي كان لها تأثيرها في تطوره، كما يصدر المهرجان كتاباً يضم لمحة من السيرة المهنية للمكرم إلى جانب شهادات وإفادات حول مساره المسرحي بأقلام رفاقه ومجايليه .

سلوى عثمان



تدريبي مكثف في شهري يوليو و أغسطس الفاتنين، في إطار دورة عناصر العرض المسرحي، تحت إشراف مجموعة من الأساتذة المتخصصين في فنون الإخراج والتمثيل والسينوغرافيا والدراماتورجيا

فاعليات مصاحبة لمنافسة العروض

تنظم إدارة المهرجان مجموعة من الفاعليات المصاحبة له ومنها «الملتقى الفكري» الذي يحمل شعار «المسرحيات القصيرة بين النص والعرض» بمشاركة باحثين من الإمارات ودول عربية عدة، وسيتم مناقشة العديد من المحاور ومنها ملامح التشابه والاختلاف بين «المسرحيات القصيرة» و

تنطلق فاعليات مهرجان «كلباء» للمسرحيات القصيرة» في دورته السابعة، يوم الأربعاء القادم 26 سبتمبر، ويستمر لمدة خمسة أيام حتى 30 سبتمبر الجاري، وتقدم المسرحيات والفاعليات المصاحبة للمهرجان على مسرح المركز الثقافي بمدينة كلباء - التابعة لإمارة الشارقة - .

لجنة المشاهدة والعروض المشاركة بهذه الدورة

إنتهت لجنة المشاهدة بمعاينة الأعمال المسرحية المشاركة في المهرجان واختارت 10 عروض للمنافسة على جوائز الدورة الجديدة، بعد منافسة بين 20 عرضاً تقدمت للمشاركة، وتكونت اللجنة من إبراهيم سالم و عبدالله مسعود و يوسف البحري .

والعروض التي ستتنافس في هذه الدورة هي «الطاعون» للمخرج سعيد الهرش و عن نص «حالة طوارئ» للفرنسي البير كامو، و «في العربة» للفرنسي آرثور آدموف وإخراج يوسف المغني، و «الصورة» للبولندي سيلافومير مروجيك وإخراج دينا بدر و «حالة طوارئ» للمخرج محمد الحنطوي وتأليف البير كامو، و «صديق» للكاتب الفرنسي ادموند ساي وإخراج محمد حاجي، و «ناس في الريح» للمخرج علي بيشو والكاتب الامريكي وليم أنج، و «روميو وجوليت» للمخرجة شمسة النقيب وتأليف للكاتب البريطاني وليم شكسبير، و «رأس المملوك جابر» للمخرج أحمد عبدالله راشد وتأليف الكاتب السوري سعد الله ونوس، و«شيلوك والعاصفة السوداء» للمخرج رامي مجدي عن مسرحية «تاجر البندقية» لشكسبير، و«الأعمى والمقعد» للكاتب السيرنلاكي درماسينا باتيراجا وإخراج أمنة النقيب .

ملاحظات جديدة في هذه الدورة

ومن الملاحظ هذه الدورة المشاركة النسائية البارزة للمشاركة بفاعليات المهرجان، وتقدمت سبعة مخرجات للمنافسة على المشاركة بالمهرجان واختارت لجنة المشاهدة ثلاثة عروض من العروض السبعة وهما «الصورة» و «الأعمى المقعد» و «روميو وجوليت»، كما يشارك أربعة مخرجين لأول مرة للمنافسة على جوائز المهرجان وهم على حسن بشوه، و محمد على يوسف، و محمد الحنطوي و يوسف المغني .

و يشار إلى أن جميع المخرجين المتقدمين للمشاركة خضعوا سابقاً لبرنامج



«رائحة حرب»

يستنفر المتلقي ويحذره من شلالات الدم



بطاقة العرض

اسم العرض:

رائحة حرب

جهة الإنتاج:

الفرقة الوطنية

للممثل - العراق

عام الإنتاج:

2017

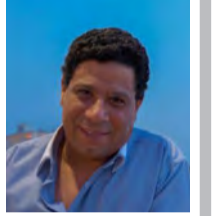
إعداد: يوسف

بحري - مثال

غازي

إخراج: عماد

محمد



محمد زناقي

ضمن فعاليات الدورة الخامسة والعشرين من مهرجان القاهرة الدولي للمسرح المعاصر والتجريبي، تم تقديم العرض العراقي «رائحة حرب» من إنتاج الفرقة الوطنية للممثل التابعة للمسرح الوطني ببغداد، عن رواية (التبس الأمر على اللقلق) للروائي الفلسطيني أكرم مسلم، قام بإعداد العرض المسرحي كل من الكاتب التونسي يوسف بحري والعراقي مثال غازي، وإخراج عماد محمد. وأتصور أن ما يميز هذا العرض الاعتماد على أسلوب التراكم المتنامي للعرض المسرحي، والانتقال المنتج من دلالة إلى أخرى، ومن جملة مشهديات إلى أخرى، من دون أن يحدث تشتت يعرقل من تنامي الرؤية الأساسية التي تندد بالحرب والتطرف والمتاجرة بالدين، وما يترتب عليها من تدمير وتهجير وقتل وإهدار لكل مفاهيم القيم الإنسانية، إنها (رائحة حرب) التي أراد مخرج العرض منذ الكلمة الأولى - تراب - أن ينتج بنيات دلالية غنية يستنفر بها المتلقي ويحذره من توابع الحرب، فالإضاءة يغلب عليها اللون الرمادي كعلامة على الدمار، والمؤثرات الصوتية - دوي الرصاص والانفجارات - المصاحبة لأداء الممثلين تخلق جوا مفعما بالاستنفار والكرامية لهذه الرائحة، لتبدأ الأحداث عبر حوارات عبثية تجمع بين الأحلام والكوابيس حول الموت والشهداء والمجاهدين والهروب والصمود والوصولية، يتشارك في صنعها شخصية (الجد/ رجل حرب سابق) وهو يتأمل الماضي كأنه الحاضر والمستقبل، وكل ما يتجلى في ذاكرته هو حفر القبور لضحايا حروبه اللانهائية فيعيش محاصرا برائحتها التي تملأ عالمه وتخنق من يعيشون معه، وشخصية (الجددة/ الأم) التي قضت ما مضى من حياتها في البكاء على أبنائها القتلى، وقد استطاع المؤلفان عن طريق تلك الثنائية المتناقضة للشخصيتين إنتاج فرضية درامية متمسكة في بنائها مع مسرحيات اللامعقول، ليهربا من المفهوم التقليدي للبناء الدرامي Dramatic Structure من خلال تشظي أزمة العرض وتناثرها في حوار الشخصيات (الجد، والحفيد، والجددة)، والتقنية الرقمية باستعمال شاشة كبيرة في عمق المسرح (data show)، بالإضافة إلى توظيف الكثير من العلامات المتحولة التي أسماها بيدريش هونزل J. Honzl ديناميكية العلامة، وتتلخص نظرية هونزل في أن أية علامة مسرحية تصلح أن تحل محل أي فصيلة من الظواهر لأن العلامة بطبيعتها تتسم بالمرونة، فتتحول (المسبحة) في هذا الخطاب البصري إلى أداة قتل ومشنقة وأرجوحة، لتؤكد على قدرة رجل الحرب وتلاعبه بالدين، وتتحول الستائر المعدنية التي تخبئ وراءها الشخصيات إلى سجن وحوائط غرفة، والكرسي إلى لعبة ومخبأ من الحرب، والمظلات إلى أشياء غير قادرة على أن تؤدي وظيفتها لأنها مفرغة، ومع ذلك يستعملونها كدلالة على فقدان القيمة، والأسرة المدلاة كتوابيت للموتى الأحياء والملابس بين الأبيض والأسود والرمادي كدلالة على اختلاف الأيديولوجيات بين الجد والجددة والحفيد، والإضاءة المهترئة الصفراء والحمراء والرمادية لتعبر عن الحرب؛ كل هذه العلامات البصرية شكلت مجموعها مسرحية «رائحة حرب». بتركيز مشهدي عال يعبر عن واقعنا الراهن الذي يموج بالاضطرابات والحروب وسقوط الأيديولوجيات وبروز لتيارات دينية متطرفة ووطنانية؛ مما أدى إلى نشوء مسلمات جديدة تحيلنا إلى عنوان العرض (رائحة حرب) الذي يشاكس كل هذه المعطيات، وليصبح كل ما ذكرناه رائحة طبيعية يمكننا أن نشمها في ترتيب خطي متصاعد Liner Arrangement، من خلال حوار يدور بين الثلاث شخصيات (الجد، والحفيد، والجددة) الذين نجدهم جميعا في بداية العرض أمام ثلاث مرآيا ثم يعلو صوت الرصاص وتتهشم المرآيا، وتتعالى صيحاتهم «تراب.. تراب»، ثم يعلو صوت الأذان فيقيمون الصلاة، ويتناقشون

حول أوضاعهم المزرية، ويظل الحفيد الذي يرتدي الملابس الرمادية في المنتصف بين الاثنين، (الجد) رجل الحرب السابق يرتدي ملابس بيضاء، وما زال يحتفظ بالأوسمة التي حصل عليها، وما زال يدعو للحرب ويعتبرها الأوهج للحياة الحقيقية، ويعتقد أنه لم يخلق إلا ليحارب ويجاهد في سبيل الله، فالمجاهدون لهم جنات عرضها السماوات والأرض، وبطلاقة شديدة يستطيع أن يتكلم عن الحرب بشتى أنواعها، ويؤكد على هذا النوع الحريري الذي أصبح سائدا هذه الأيام - يقصد اللانوب والمحمول ومواقع التواصل الاجتماعي - ويعلم حفيده آليات الوصولية والجبن والهروب في أوقات الأزمات ناصحا حفيده (حاذر أن تسير في المقدمة وحينما يخونك إصبعك بالضغط على الزناد، استخدم قديمك في الهرب «افلت»، ولكي تضمن حياتك أينما تحاصر، البس تحت ملابسك شيئا من البياض، قدم حياتك على موتك، وبهذا تعيش طويلا، فلقد يضحى بك الآخرون)، وعندما يضيق به الحال يذهب ليتأرجح على مسبحة الموت، وإن كان في حقيقة الأمر جبان يخشى أصوات الرصاص، ويخبئ منها ويستخدم الدين كما يشاء، وقتما يشاء، فيقرأ الفاتحة الكثير من المرات على الشهداء والدماء التي تلطخ كل شيء وكأن قراءته لها تبرئه من الذنوب التي اقترفها. والجددة الأم المكلمة الحزينة المتشحة بالسواد تحاول أن تواجه أفكار رجل الحرب معلنة أنه مجرم وليس محاربا بل محتال، وتتصدى له بعد أن أصبح ميؤوسا منه في كل شيء ليلا ونهارا، مما يجعل حفيدها يسألها (هل جدي رجل؟)، وتحذر الحفيد من أن يرث أحلام جدّه، وتحاول جاهدة أن تحيا مناهضة لهذا الجد وأفكاره المتطرفة، وفي نهاية العرض تتضرع إلى الله قائلة: (اكتب على قلوب الأمهات أن يتعلمن لغة الأعداد والحساب لأجل من فقدنا من الأحبة والأبناء) وكأن الموت هو قدرهن الوحيد كأمهات في هذا العالم.

أما الحفيد الذي مات أبوه في الحرب، فيجسد شخصية الجيل الجديد الذي يقف في المنتصف بين ما يقوله الجد وما تقوله الجددة، وتفشل كل محاولاته في الخروج من هذا العالم، ويعبر عن حالته قائلا: (ألف لقلق في هذا البحر، اللعنة على بحرك يا جدي، إنني أغرق.. أسماك البحر ابتلعت أحلامي) إنه بالطبع واحد من هذه اللقالب التي أصبحت ضحية لكل الصراعات والخيانات المختلفة التي تجعله واقعا بين طرفي الرحى ما بين الإرهاب ودمويته والهروب تجاه المجهول، كحال جيل كامل في مثل عمره كل يوم نسمع عن غرقهم في مراكب الموت، إنه واقع رائحة الحرب الذي يخيم على هذا العالم ويجعله شديد الضبابية. ينتهي العرض بنزول ثلاث شاشات لصور الدماء والقتلى والضحايا، يقف فيها الجد هذه المرة في المنتصف حيث شلالات الدماء تنهمر بغزارة، وحينها يقرر الحفيد والجددة الهروب، ولكن لا مفر فالأبواب قد صارت ملغمة بيران الحرب والجد ما زال يعزف سيمفونية الدمار، والنيران تلتهم الأخضر واليابس حتى تنتهي الجملة المشهديات بسقوط الجد، وأسراب الطيور المهاجرة تحلق في السماء، ويتوقف المشهد على صورة طائر اللقلق منتظرا لمسيره المجهول.

استطاع المخرج أن يقدم معادلا بصريا من خلال توظيف التقنية الرقمية باستعمال شاشة كبيرة، في عمق المسرح (data show) التي منحت العرض دلالاته المعبرة عن كل ما تتضمنه الحرب من بشاعة في تدمير الإنسان وروحه، فقد هيمنت على الفضاء لتظهر كراو يعرض لنا ما يعجز عن تقديمه الراوي التقليدي (سلم الوصولية، خرائط ممزقة، خريطة للعراق تبين مدى اتساع بقعة الدم الحمراء بالتوثيق التاريخي، شلالات الدماء، حرائق، أشكال الهجرة، مظاهرات، أسراب طائر اللقلق..) لتتسجم مع بقية عناصر العرض المسرحي وتصبح بديلا للكتل الديكورية الصماء، كما أن الأداء التمثيلي قد تميز بالتنغم بين الأدوار الثلاثة (الجد، والحفيد، والجددة) مدركين تماما أنهم يجسدون أفكارا وليسوا شخصيات إنسانية كاملة الأبعاد، ولذلك جاء أداء الممثلين أقرب إلى التجريد منه إلى محاولة التقمص.

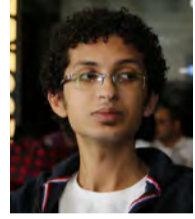
وأخيرا، أقول إن عنوان العرض «رائحة حرب» جاء متناسقا مع مضمونه من أول كلمة حتى آخر علامة ضوئية.

معاناة الماضي ونبوءة المستقبل

فيس إس - كوارك



محمد علام



على مر التاريخ تصعد نقطة الصراع على السلطة كرسم بياني إلى ذروة التناحر وعدم الاستقرار، وتراجع إلى الركود والاعتقاد وعدم التجديد. وقد قدم الماركسيون أدوات كثيرة لقراءة هذا الصراع، تتركز معظمها في صراع الطبقات الاجتماعية، من اختلاف كل طبقة في أدواتها الإنتاجية وطبيعة مركزها من الثروة، ولعل جدلية أدوات الإنتاج والسلطة هي مفتاح قراءة التاريخ عند الماركسيين. لكننا في العرض الرقص التعبيري الروسي "S - quark" نجد أنفسنا أمام سلسلة بشرية من نحو عشرين ممثلاً وممثلة، تتشابك الأيدي بالأيدي ولا نلاحظ تمايزاً جندياً أو اجتماعياً صريحاً، لكن الملبس رغم حيادية ألوانه السوداء والذهبية والفضية، يشير إلى حقبة زمنية ما، قد تعود للقرون الوسطى دون أن تميز مكاناً بعينه تدور فيه الأحداث. يبدأ العرض بتفسيخ هذه السلسلة الاجتماعية البشرية التي ظهر بها الممثلون في البداية إلى فريقين، فعن طريق الطرق بالأقدام على الأرض، والإشارة إلى تكميم الفم بالكفين، والتلويح بالقبضات المضمومة إلى أعلى والصراخ قبل التحرك إلى أحد الفريقين، يكون ذلك إعلاماً بالقهر وإيذاناً بالتمرد والحرب.

هنا يتم تقديم نتائج ممارسات التسلط والقهر، في أدونات لصف العنف، والكراهية، والقتل... هذه الأدونات ذريعة كل فرد دون تمايز اجتماعي محدد للانطلاق ناحية تفسيف هذا التماسك وتحزيب العناصر التي تلح ذواتها المتحفزة للعنف ضد العناصر الأقل تحفزاً، وربما أراد العرض أن يقدم الصراع على السلطة كصراع اجتماعي بالأساس وليس صراعاً اقتصادياً كما أشارت كتابات الماركسيين سابقاً، بل هو صراع الكينونة والذات.

ولا يتم فهم الصراع من المجتمع فحسب، بل إن فهم المجتمع يقوم من تحديد طبيعة الصراع، فالبطل الذي ظهر في منتصف المسرح ونجح في إخماد الحرب بين الفريقين وركع الجميع تحت قدميه يتمسحون جسده بأيديهم وأذرعهم؛ يموت نتيجة فتنة ما أو خيانة، نحن فقط نراه يسقط ميتاً بعد ظهور شخص ما ورائه، حينها تمتد الأيدي من كلا الفريقين فيحملونه ويضعونه في قفص على يسار المسرح مما يجعله شخصية إشكالية. فكرة ماتت ظاهرياً لكنها عالقة في ذاكرتنا السحيقة، محاطة بأسوار من الرثاء والتقدير في عيون المحكومين، والعبرة والتحذير في عيون الحكام. ربما نعتقد عدم وجود بناء درامي للمسرحية القائمة على الرقص التعبيري. إلا أن الخصوصية التي تنتمي لها "S - quark" تطلب حساسية خاصة عند التعامل معها، فكل مسرحية تقدم حكاية ما، مهما اختلفنا حول تعريفات الحكاية المتعددة وأيا كانت طبيعتها، فإن كان منتهى المعنى في المسرحية المعتادة كامن في الحوار الكلامي، فإن منتهى المعنى في المسرحية المعتمدة على الرقص التعبيري كامن في الكيروجرافيا والسينوغرافيا معاً، فعن طريق الإيماءات بالأيدي والأقدام ينشأ الحوار المسرحي. الكلام لغة، والرقص أيضاً لغة، تتعدى الحدود والاعتبارات الثقافية. يخاطب - الرقص - اللاوعي قبل الوعي ويترك أثره المباشر في الوجدان. هل نستطيع أن نحدد أين تدور الأحداث؟ إن التقطيع والتركيب



بطاقة العرض
اسم العرض:
أس - كوارك
جهة الإنتاج:
فرقة ستاس
نامين
عام الإنتاج:
2018
تأليف وإخراج:
ستاس نامين



في موضع الإدانة، والضوء الأبيض الذي يعبر من الداخل مصوبا للجمهور طوال العرض قد مثل حبل الوصال بين وجدان من هم في الخارج ومن هم في الداخل فجعل المشاهد في حالة أسر عاطفي لما يدور أمامه.

ثمة أمور أخرى أيضا تقود المجتمعات على سلم الرقي أو الهبوط، فعلى أقصى الضفة الأخرى من الذات القيمة، توجد الغرائز. والمرأة عندما تومئ برأسها فهي تعبر عن الغواية، ونلاحظ التشكيل في بداية المسرحية حيث الرجال في تشكيلاتهم يتصدرون النساء. لكن عندما تمتد يد أحد الراقصين إلى فتاته ويضمها له بقوة فهي قد أصبحت زوجته وعندما تدبر رأسها إلى الخلف لتومئ بالغواية لرجل آخر فهنا تكون الخيانة حاضرة، هكذا مع كل ثنائي حتى يرتقي خمسة رجال قتلى نتيجة عراهم مع بعضهم. حينها تقوم كل امرأة بالزحف فوق جسد رجلها؛ فيستيقظ! فهي هميت وتحيي، والمرأة في التاريخ إلهة وملكة وإن توارت عن ممارسة السلطة المباشرة فهي في الكواليس الغريزة التي تسيطر ولا يمكن مقاومة رغباتها فأبديت بسببها ممالك ونشبت حروب على شرفها امتدت لسنوات وسنوات من الاقتتال والتذبح.

ونرى إحدى الراقصات تزحف على بطنها زحفا حثيثا أمام رجلها ثم بمجرد أن تومئ بقدمها؛ فيتبعها، فهي بذلك تسترد السلطة وتبدل الأدوار وتعلن نبوءة على أساسها يقفن النساء في الصدارة والرجال خلفهن، هنا تكون الاحتياجات الإنسانية محور الصراع على السلطة كصراع إنساني، حينها يخرج الماضي (البطل) من سجنه ليتأمل هذا المستقبل (المرأة) ينتزعها من شرنقتها ويرقصان رقصة الاتحاد.

إن التحديثات البسيطة التي أدخلها Alexander Slizounov مخرج العرض على لوحة Wassily Kandinsky في إطار السيمفونية البديعة للموسيقار Stas Namine تجعلنا في حذر ونحن نقدم قراءة تعبيرية للأشكال الهندسية (المثلث، الدائرة، المستطيل) التي استخدمت كدروع أثناء الحرب، ثم تم تعليقها أمامنا طوال العرض، فكل فريق ثبت أمامنا مثلثا مقلوبا، والمثلثان المتجاوران وحدة وإخاء، ومقلوبان ربما لإعلامنا أن الطبقة الدنيا هي التي تتحدث الآن وهذه هي حكايتها. والمثلث عند (ماسلو) هو هرم الاحتياجات الإنسانية؛ في قمته الذات وفي قاعه الغريزة، وعندما تكون الذات إلى الأسفل (رأس المثلث) فالغريزة هي التي تحكم وتسيطر. أما على يمين المسرح في بؤرة بعيدة وضعت دائرة ويقطعها مثلث رأسه مشهرة لأعلى مما يضع في نفس المتلقي شعورا بالقوة والتحفز، ولعل الدائرة تعبير عن الحماية فهي أيضا قد تكون تعبيرا عن الزمن السرمدي؛ أي أن هذه الحكاية حدثت وستحدث في كل مكان وكل زمان.

المثلث عند مخرج العرض هو هرم الاحتياجات الإنسانية في قمته الذات وفي قاعه الغريزة



المجتمعات التي عانت الاضطهاد والقهر وشهدت الكثير من مظاهر العنف وصل بها إلى الحرب الأهلية؛ كيف يكون شعورها بذواتها؟ ما الذي يجعلها في حالة دائمة للبحث عن بطل؟ كيف تأتي (السلطة) للتاريخ كاستحضار للماضي باعتباره (الفعل) مقابل حالة الاغتراب والشعور بالتقزم كحالة من السكون أو (اللا فعل)؟ إن الذات في المفهوم الاجتماعي مركز القيم ومنتجع الاحتياجات الفكرية للتقدم والبناء الحضاري، وعندما تتصدع هذه الذات فإن الحضارة كلها في خلل. فالكف التي تصد الأخطار عندما يتم إظهارها أمام الجمهور أكثر من مرة خلال العرض، تكون رسالة مجردة تشير إلى ذات مهشمة أو تحذر من طغيان الذات. كذلك غلبة الإضاءة الحمراء على خشبة العرض وضعت الشخوص

المستمر للحركة في سياق درامي - تشكيلي، يجعل الحركة في حد ذاتها نوعا من أدوات قطع وتنويع المكان كمساحة، فهي تقدمه لنا في حالة متغيرة باستمرار تبعاً للحركة فيه، فتارة يأخذ الرقص تيمة الرقص البدائي ونشعر أننا في غابة أو في براح يحياه إنسان ما قبل الحضارة، وتارة تأتي تشكيلات الحركة مستمدة من تيمة الرقص الطقوسي فنشعر أننا في حلقة من حلقات التضرع للآلهة على طريقة إنسان القرون الوسطى، ومن ثم تعمل الحركة التعبيرية عمل الفواصل المكانية التي تقوم بتجزئة وحدة المكان الصامت الساكن، من أجل إعادة تشكيله دراميا وجماليا، وتعمل أيضا على إذابة فواصل الزمن وجعل المشاهد يشعر أنه سقط في ثقب من الثقوب السوداء التي تحدث عنها أينشتاين.

في الحضرة الحرة..

الأحاسيس المستعارة والانبهار بالتبعية



بطاقة العرض

اسم العرض:

حضرة حرة

جهة الإنتاج:

فرقة حركة

الرقص

عام الإنتاج:

2018

تأليف: محمد

ديبان وأسامة

الحفيري

إخراج: محمد

ديبان



بتلك الصوفية أيضا. ولكن بعد مشاهدة العرض بصورة جيدة، ستجد أن تلك الصوفية بمعناها العام لم تكن موجودة، بل إنك لو فسرت ما تراه أمامك طبقا للصوفية ودلالاتها ومعانيها، اعتبارا من مفرداتها اللونية والحركية بالإضافة للفظية. ربما ستجد نفسك منطقيا أمام معارضة لا اتفاق ولا اتساق. وقد تورده موارد التهلكة. فأنت لن تكون أمام حضرة مغايرة وقتها، ولكن ستكون أمام حضرة مضادة.

فأنت لو تعاملت مع الراقصين والمؤديين للحركات أصحاب الزي الأبيض، وفسرت اللون صوفيا فهو يرمز لصفة متدوقي الشراب الإلهي/ العشق الإلهي. ولذا ستفسر أيضا انبعاث ماكينات الدخان بما يشكل صورا من ضباب، بالتلاشي والذوبان عشقا وتوحدا، حيث تدخل النفس في الطبقات العليا وتنتقل بين ملكوت الله كهديّة من المعشوق لعاشقه.

ولكن، ماذا تفسر الشخصية الرئيسية التي ترتدي الأحمر في نصفها الأسفل والأعلى عاريا؟ هل ستفسره على أنه الحياة والقوة والرغبة الجنسية اتساقا مع النصف الأسفل؟ أم هل ستفسره دينيا اتساقا مع الجحيم ولون جهنم؟ أم هل ستفسره بصاحب الصراع الأزلي مع الإنسان، ذاك الذي رفض السجود له؟ خاصة أن هذا التفسير إياه سيحيلك لأن صوت المغني - والأشعار ذات الاتجاه التي أنت به في المجمل، ومعارضا في بعض الأحيان الملتبسة كالالتباس الذي يحدث للبعض عند قراءة ابن الفارض مثلا - هو نفسه صوت هذه الشخصية.

كانت هذه الأمور؟ لا أستطيع هنا أن أقول السبب الحقيقي الذي أعتقده، خاصة مع يقيني أنه لم تكن هناك تجهيزات مطلوبة من المسرح ولم تتوافر، فتم ما تم.

وليرجع المسئولون عن المهرجان لما هو متوافر على الفيديو أو شبكات التواصل لعروض نفس الفرقة لنفس العرض، وخصوصا في برلين وكولونيا ومالوركا، ليروا ما إذا كان فعل نفس الأمر أم لا؟ المهم أنني في الأساس ذهبت لمشاهدة هذا العرض نتيجة ما سمعته من بعض المسئولين المتعاملين والمتحكمين في اختيارات العروض والقريبين منهم، بأنه عرض جيد. كما تواتر نفس الأمر لبعض من وصلتهم الأسطوانات الخاصة بالعرض أو من شاهدوه مسبقا. كما أنني في عملية الانتظار هذه قد سمعت أنه عرض صوفي. ولا أعرف هل الصفة جاءت من اسمه؟ أم مما شاهدوه؟ كما أنني سمعت من البعض أنه شاهد هذا العرض من قبل، وسيشاهده الآن لكي يكتسي بمجموعة من المشاعر والأحاسيس ستساعده في أداء واجب اجتماعي بعد العرض!

والحقيقة إنني ربما أنساق وراء الحديث عن الصوفية، أولا من اسمه، فالحضرة هي كلمة صوفية إسلامية، توصف بها مجالس الذكر الجماعي، وهي قد سميت بذلك نتيجة أن هذا الذكر والإخلاص فيه يأتي بنتيجة حضور القلب مع الذات العليا أو استحضارها، لتكون الطقوس المؤداة مع الذكر دافعا في الخروج من أسر المكان المادي والعموم اليومية وصولا لفراغ معنوي ولكنه محسوس ومدرك بعملية الحضور هذه. وثانيا مما قيل عنه. وثالثا ما قاله المقدم قبل العرض ووصفه

مجدي الحمزاوي



بداية، لا أعتقد أن المسئولين عن المهرجان التجريبي والمعاصر قد اتخذوا أي موقف في التصدي لفريق عمل عرض "حضرة حرة" لفرقة حركة، أو مخرجه على أقل تقدير، في عملية ممارسة الديكتاتورية والإساءة للجمهور المصري وضيوف المهرجان.

فعند الوصول لمسرح ميامي أخرجتنا مسءولة المسرح، لا من أمام صالة العرض فقط، ولكن من قاعة الاستقبال أصلا، وأن نوجد خارج باب المسرح حيث إن العرض سيبدأ من هذه النقطة، فامتثلنا.

وعندما طالت المدة خرج إلينا مسئول كبير بالمهرجان يقول لنا إن هذه إرادة المخرج، وأن علينا الانتظار، فانتظرنا.

ثم جاء الفرع حينما سمحوا لنا بتعدي باب بناء المسرح الأمامي، ولكنهم أوقفونا عند الباب الداخلي بنفس الحجة، فاعترضنا. لأنه ما دام انتظر بانتظار فلماذا لم يتركونا في مكاننا الأول.

وعندما جاءت اللحظة يا همام أدخلونا لقاعة العرض مباشرة دون أي استخدام لتلك المناطق التي حرمت علينا قبلا!! فلماذا

إن وجود حقيبة السفر هذه تنسف أي تفسير مسبق للعملية الصوفية كما نعرفها، فواقعا سفر الصوفي لا يلزمه حقيبة سفر فهو ينتقل بين الأماكن ينفخ فقط وبها يسرته تاركا الأمر لله. وعلى مستوى المعنى والدلالات، لا توجد حقيبة سفر عند السفر لله، أو حتى الهروب منه.

وعند محاولة ربط الأمور ببعضها بعد انتهاء العرض، تذكرت أنني قد حصلت على مطبوع العرض، وفوجئت.. فالمطبوع يحمل تفسيراً لاختيار الفرقة كلمة (حركة) كعنوان لها، وهي حرة في الاختيار. مع تذكير بأن التفسير يقول لنا أمام فرقة رقص، طبعاً المفاجأة لم تكن في تفسير الاسم، ولكن فلأنقل لك ما هو مكتوب حرفياً عما أرادوه بهذا العرض "حضرة حرة" يحكي قصة خسارة، هجرة وبحث عن مكان يمكن أن يكون منزلاً؛ حيث كل ما يملك المرء وكل حاجاته تتسع في حقيبة واحدة، فالخبرة المكتسبة من الترحيل تتحول رحلة للبحث عن الخبز والثروة، فنتمو من الماضي من دون أن يفقد المرء هويته في الحاضر، في صور تتكلم يحاول (الراقصون) تجسيد الرحلة من قاع اليأس حتى الراحة والطمأنينة بعد المهجر وبشكل طقسي يولد رقصهم عناصر للطاقة التي تشعر الإنسان بذاته.. إلخ.

ولا توجد أي إشارة صوفية أو من الممكن أن تكون كذلك إلا كلمة (طقسي).

من هذه الكلمات ستجد أن عملية الترحيل، أي الإيجار على الانتقال من مكان لآخر، ثم محاولة البحث عن منزل في المكان المرسل إليه هي الثيمة الأساسية في العرض، ومن ثم كانت حقيبة السفر.

صحيح أن الأعمال الفنية لا تتحقق بالنيات، وصحيح أن عملية الصراع هنا في عملية الترحيل هي صراع إنساني إنساني في الأساس، ولا وجود للذات العليا هنا سوى في المشيئة أو السماح دون الإجازة أو الإثابة أو الحث، بل ربما التنكير والوعيد، وطبيعي أن تكون عملية الترحيل هنا مقتزنة بما يسمى بالمهاجر غير الشرعي أو الذين يتوجس منهم شراً. وطبيعي في هذا العصر والآن أن تكون هذه العملية منصبة على بعض من أبناء الشرق العربي نتيجة الأحداث التي مرت. وطبيعي أن يكون البعض فارا باحثا عن أمان، مع إمكانية أن البعض يحاول فقط الحصول على فرصة أكبر.. إلخ من الدلالات التي تنسج بها كلمتا الترحيل والهجرة، دون أن يكون لها واقع ملموس على مستوى الفعل/ الأداء الراقص سوى في بعض اللحظات غير المنسابة أو المتسقة. ففتح الباب لعملية سوء التأويل والكثير من العواطف المستعارة.

ولو كان المخرج أو مصمم الرقصات قد بذل جهداً في البحث عن حركات عالمية يفهمها الجميع ما كان حدث هذا اللبس، ولربما لكان خفف من أداء المغني وحالته بما يتسق مع الحالة المشار إليها.

وطبيعة الأمر وحقيقته، أنك كنت أمام استعراض مراوغ. نعم، هو استعراض وليس عرضاً مسرحياً، وربما استفدتموه للصفة التجريبية مع أن الكثير من العروض الإيمائية والراقصة كانت هنا من قبل وكانت عروضاً مسرحية لا مجرد استعراضات. وأيضاً من قبل وجود الكثير من الاستعراضات، فالجدة ليست متوفرة في الاختيار، وربما كان الاختيار للتوافر وليس لشيء آخر. صحيح أنه اتسم بالكثير من الأشياء الجمالية كالموسيقى والغناء واستخدام الإضاءة داخل سياق هلامي بعض الشيء، مما ينتج عنه الكثير من التفسيرات من الموجودين كل طبقاً لنوعه وحالته، مثل حالة المريض النفسي أو الإنسان العادي الذي توضع أمامه ورقة وقعت عليها بقعة حبر، وكل يستعرض ما يراه فيها دون أي قصد مسبق من صاحب البقعة التي ربما سقطت عفواً.. فما بالك لو كانت البقعة موجودة فوق ورقة بها بعض الحروف الكبيرة الواضحة ولكن متناثرة، ساعتها قد يبحث كل شخص كلمته التي يبحث عنها من محاولة إيجاد إشارة لصف تلك الحروف قرباً أو بعداً عن بعضها البعض. وقليلون فقط من يحكم الحكم الصحيح بأنه قد تولد الصدفة بعضاً من دلالات غير مقصودة ولا امتداد لها، ولكن البعض سبتمسك بها.

وربما لو سمحوا للمشاهد وقبله مسوق العمل بأن يقرأ ما جاء في المطبوع أو جاء في التقديم التي كانت قبل العرض، لربما كان التلقي العام مختلفاً.



وهي حركات غير موجودة في القاموس الصوفي، سوى الحركة المستديرة التي كانت أشبه برقصة التنورة عندنا، والتنورة جزء من الحركات الصوفية في مدرسة مصر وحلب وتركيا بالنسبة لطريقة ابن الرومي، واكتسبت الصفة العالمية خاصة في العالم الإسلامي، ربما هذه الحركة ساعدت في لي عنق الحقيقة ومحاولة إخضاع حركات البالية الأولية التي مارسها الجميع في الأغلب في هذا الاتجاه الصوفي، ولو فسرنا البناء الذي جاء به أكثر من مرة مع استارة بنفس المنطق لحدثت كارثة.

ولكن لم يكن هناك التفات من الحضور وربما المفسرين وربما بعض الكتاب للعلامة الرئيسية الموجودة في العرض ألا وهي حقيبة السفر.

لو ذهبنا هناك دينياً أو صوفياً وحتى اعتيادياً لا تجد أي اتساق مع الروح أو متذوق الشراب الإلهي، وستجد أن الحالة الواجبة هي الصراع الدائم لا الحالات المتفاوتة التي تجدها، مع التعامل الجسدي الحادث في بعض المشاهد!

أعلم أن هذه الالتباسات جاءت نتيجة الوصف المسبق للعرض، بناء عليه استدعت النفس شعوراً وجب أن تكون عليه. ساعد على ذلك أن الموسيقى كانت أكثر من رائعة وتعتمد على الإيقاعات القوية، سواء إيقاعات الجملة الموسيقية ذاتها، أو الآلات الإيقاعية المصاحبة، وروعة صوت المغني. هذه العوامل ساعدت في الإيحاء في التفسير غير الصحيح انسياقاً وراء التوجيه المسبق، دون التفات للعلامات بل والحركات المؤداة

«الشقف»

الذات المتكسرة وعلاقة الإبداع بالألم



بطاقة العرض:
اسم العرض:
شقف
جهة الإنتاج:
مسرح الحمرا
والمركز العربي
الأفريقي وفضاء
م / ت بكندا
عام الإنتاج:
2016
تأليف: عز
الدين قنون
إخراج: سيرين
قنون / مجدي
أبو مطر



اللاحق بابنها الذي سبقها إلى إيطاليا وملؤها الأمل في رؤيته حتى إنها أحضرت معها الطعام الذي يحبه، لكنها تضطر لإلقائه في البحر مع كل الأشياء التي على المركب لتخفيف الحمل، على أمل أن تطهي له غيره حين تلحق به، لكنها تكتشف أنه لم يصل إلى إيطاليا بل مات غرقاً، فتتنازل عن الحياة التي لم تعد هدفاً وتستسلم للموت الذي أصبح هو الهدف.

من خلال حالة الفضفضة التي عاشها أبطال العمل تم استعراض الكثير من القضايا الراهنة التي يعاني منها الوطن العربي بل والأفارقة أيضاً، منها ثورات الربيع العربي وما تلاها من أحداث، وظهور الجماعات الإرهابية وما مارسه من جرائم في حق الإنسانية، والملاحقات الأمنية، والظروف الاقتصادية.. إلخ.

ديكور العرض الذي صممه الفنان الكندي «إندي مورو» عبارة عن قارب صغير في عمق المسرح يحيطه الفراغ من جميع الجهات، وهو مصنوع من مادة لدنة تجعله دائم الاهتزاز مما يوحي بحركة تلاطم الأمواج، كما أنه استغل أسفله ليعبر عن محيط الماضي لكل شخصية تروي مأساتها.

اختارت المخرجة شخصيات العرض بعناية فجمعت الممثلين من الجنسيات نفسها الموجودة في الأحداث، لتضعنا أمام حقائق فعلية وليس مجرد تمثيل، هم: عبد المنعم شويبات البحري رحالي، وندى الحمصي (سوريا)، وريم الحمروني، وأسامة كوشكار، ومريم دارا، وقي ايسوتوسي (أفريقيا)، وصوفيا موسى (لبنان).

الشقف فكرة الفنان الراحل عز الدين قنون وحلمه الذي نفذته ابنته سيرين قنون، مع المخرج الكندي مجدي أبو مطر، دراماتورج سعاد بن سليمان، إنتاج مشترك تونس/ كندا، وشارك في أكثر من مهرجان وحصل على جوائز عدة.

يعني في اللغة العربية معنى أعمق بكثير وقادر على قراءة العرض قبل حتى رؤيته، فالشقف هو قطع الفخار المتكسرة التي لا يمكن التناهما مرة أخرى، وهي الصفة التي تشارك فيها كل أبطال العرض الذين تجمعهم مركب واحدة على اختلاف جنسياتهم ومعاناتهم وأوجاعهم ويجمعهم هدف واحد أيضاً، فجميعهم مكسرون محطمون من الداخل رغم تظاهرهم بغير ذلك في البداية، حتى ينفجر أحدهم ويحكي مأساته، فيفتح المجال لكل شخصية لتحكي مأساتها، منهم التونسي، واللبناني، والسوري، والأفريقي، ينظرون جميعاً في اتجاه واحد هو الضفة الأخرى من البحر، وتحديدًا إلى إيطاليا التي يحملون فيها بحياة أفضل مما يحيونها الآن في أوطانهم، ورغم أن الموت هو الاحتمال الأول لهذه الرحلة غير الشرعية فإن جميعهم يتمسكون بالحياة، وكل واحد يرفض أن يضحي بنفسه من أجل الآخرين، حين تقوم عاصفة شديدة ويتطلب الأمر أن يتخفف المركب من أحماله.

نجد على المركب الفتاة التي حملت من حبيبها الذي تنكر لها وتركها تواجه مصيرها وحدها، فتطرد الأم وعلى ذراعيها وليدها، فلا تجد الأمان من الحبيب ولا الأم وهما الأقرب فما بال المجتمع الذي تواجهه بمفردها مع تحملها مسؤولية طفل رضيع، وهي في نظر الجميع مذنب ساقطة، والفتاة التي تعشق الفن في مجتمع لا يفرق بين الفن والانحراف، وأخرى تقف جنسيتها السورية التي أصبحت مضطهدة أمامها مما يجعلها تمزق جواز السفر وتفقد هويتها ولا يوجد أمامها سوى الهجرة غير الشرعية، والشاب الذي يملك أحلاماً كبيرة لا يقدر على تحقيقها لعدم توافر فرص العمل، وآخر مطارداً أميناً، وأم أرادت

نور الهدى عبد المنعم



منذ أكثر من عشرين عاماً قرأت مقالا للكاتب الراحل أنيس منصور بجريدة الأهرام بعنوان «آه ومعناها»، تناول فيه علاقة الإبداع بالألم، فكلما كان الألم أكبر كان الإبداع أعظم، ودل على كلامه بحيوان «اللؤلؤ» الذي كلما حرك خياشيمه ليتنفس دخلت بها المحار وجرحته فيبيكي وينتج عن هذا البكاء دموع هي حبيبات اللؤلؤ، التي تعد من الأحجار الثمينة التي يقتنيها ويتزين بها من يقدر على ثمنها.

لم أنس هذا المقال طوال هذه السنوات بل وتشغلني هذه الفكرة، التي أعاد تأكيدها العرض المسرحي التونسي الكندي «شقف» الذي شارك في مهرجان القاهرة للمسرح المعاصر والتجريبي في دورته (25).

العرض يتناول قضية الهجرة غير الشرعية، هذه القضية التي تم تناولها كثيراً، ومع ذلك لا يمكن التعامل معها باعتبارها مكررة، بل متجددة، فالجرح ما زال مفتوحاً وينزف ويعاني منه العرب والأفارقة، ولأنها قضية عميقة الألم فحين يتم تناولها في عمل فني فيكون الإبداع أيضاً عميقاً.

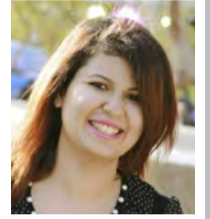
عنوان العرض «شقف» ويعني في تونس المركب الصغير، لكنه

«الشقف»

عندما تغرق الأعلام في بحيم الواقع



هالة راضي



يبدأ العرض الذي عرض على مسرح ميامي ضمن فعاليات المهرجان التجريبي الدولي، البوبيل الفضي، في أول مشاهدته بمجموعة من البشر المختلطة الأشكال والأجناس تقف على سطح غير ثابت يشبه الترمبولين ولكنه مهترئ محاط بالأقمشة مما يعطي شعورا ببؤس حالة هؤلاء الموافقين على الترمبولين.

ما أن يبدأون بالكلام حتى يتضح أنهم مجموعة من العرب والأفارقة متنوعي الجنسيات (التونسي والسوري وجنسيات أخرى عربية وأفريقية) وبالتدرج يتكشف للمتفرج بعد ذلك من خلال تحاور الشخصيات أنهم مجموعة من المهاجرين هجرة غير شرعية إلى إيطاليا.

نرى على المركب (الذي يتم تمثيله داخل العرض على شكل لعبة الترمبولين) مشكلات هؤلاء المهاجرين الذين عانوا سواء من الرفض أو من الحروب حتى تحولوا من بشر إلى تجارب فاشلة وأحداث مأساوية من لحم ودم.

يعتمد العرض على المونولوجات والجمل الحوارية الطويلة حيث يستند الممثلون إلى المونولوج لإيصال أبعاد الشخصية وتاريخ حياتها للجمهور فمن خلال المونولوج نعرف عن الفتاة اللبنانية الهاربة من جحيم الحرب التي تحاول بجميع الطرق المشروعة وغير المشروعة لنيل حق اللجوء، فتصل حتى لتغيير هويتها الجنسية وتدعي أنها مثلية لتتلقى حق اللجوء وحتى هذه الحيلة تفشل ليصل بها الأمر إلى أنها تخلت عن جنسيتها اللبنانية وادعت أنها سورية لتتمكن من الوصول لحق اللجوء، وقد اعتمدت المؤدية في أدائها لتلك الشخصية على الأداء الجسدي بجانب المونولوج لتعبر عن حالة الغرق والتيه التي عانت منها طوال حياتها لتجد نفسها على هذا المركب المتجه إلى إيطاليا تائهة أيضا.

قد يرى البعض أن السمة المشتركة بين هؤلاء الركاب هي الهوية العربية أو الأفريقية، ولكن من جهة أخرى من الممكن أن نرى أن ما يشتركون فيه جميعا هو التيه ومحاوله الهرب من هذا التيه ليجدوا أنفسهم في تيه أكبر منه لا يستطيعون الفرار منه هذه المرة.

ف نجد الأم السورية التي فرت إلى إيطاليا باحثة عن ولدها لتجد نفسها أمام خبر وفاته لتنتقل من مرحلة في التيه والضياح إلى مرحلة أخرى، ويمكننا أن نرى كيف استخدم صناع العرض الفضاء المسرحي للتعبير عن حالات التيه والضياح والشتات التي تمر بها الشخصيات، فقد قسم الفضاء المسرحي إلى مستويين: المستوى الأول هو الترمبولين وهو الذي يعبر عن السفينة، والمستوى الثاني هو خشبة المسرح أسفل الترمبولين وهو الذي يعبر عن البحر، فكما كانت الشخصية ضائعة أكثر كلما اقتربت من المستوى الثاني، فهي تغرق وتوته أسفل السفينة، ونرى ذروة هذا الضياح والغرق في شخصية الفتاة اللبنانية التي تخلت عن هويتها بكل أشكالها لكي تتمكن من الهرب، تميز الأداء التمثيلي داخل العرض بكونه أداء تقمصيا حيث تتداخل ملامح الممثل مع ملامح الشخصية ليوصل لنا ماضي وحاضر الشخصية ويجعل مستقبلها الذي لم يكتب بعد جليا أمام الجمهور.

واضحا أمام الجمهور. ونستطيع القول إن العرض قد استطاع الخوض بشكل جديد معاصر في مشكلات المنطقة المعاصرة التي من أهمها مشكلة اللاجئين والتشتت والخطر الذي يتعرضون له سواء من قبل الهجرة واللجوء أو خلال الرحلة أو حتى بعدها، فنجد القصة كلاسيكية قد تم تناولها في الكثير من الوسائل الإبداعية ولكن تظل ملامح التجريب واضحة في كل من الديكور والأداء التمثيلي ليخرج لنا عرض متميز يخلط بين القصة الكلاسيكية والتجريب والمعاصرة المتداخل مع جميع عناصر العرض.

وتظهر ملامح التجريب في العرض من خلال الديكور البسيط الذي لا يظهر كونه سفينة إلا من خلال أحداث العرض والملابس البسيطة التي تأخذ طابع العصر الحديث فنجدها جميعها متشابهة حتى بين الذكور والإناث يجمع بينها أيضا تظهر رخيصة الثمن لتدل على حالتهم المادية الصعبة، وقد ظهر أيضا محاولة كسر الإيقاع الواحد التي ظهرت جلية داخل العرض بسبب اللهجات المختلفة واللغات أيضا، وكان من الممكن أن يسبب اختلاف اللهجات واللغات بعض سوء الفهم، إلا أن الترجمة الإنجليزية التي كانت تظهر من خلال شاشة معلقة أعلى المسرح قد حلت تلك المشكلة وجعلت مضمون العرض سهلا

كلام في سرى

وتدجين الرعب الذكوري



محمد حامد السلاموني

بمناسبة إعادة عرض كلام في سرى نقدم هذا المقال الذي كتبه السلاموني قبل سنوات عند تقديم العرض الزول ولم ينشر المقال من قبل.

ليس المسرح هو (الفن الذي تتلاقى فيه الفنون المختلفة)، بقدر ما هو (فن التلاقي بين الفنون)، أي أن المسرح هو الفن الذي يبنى على إحداث التلاقي بين الفنون المختلفة، بتحويلها إلى عناصر نوعية خاصة به.

يحتاج هذا التقرير إلى تفصيل أكثر، وهو ما سأحاول الكشف عن بعض جوانبه في هذا المقال.

لذا، فما يعنيني هنا في الأساس، هو الكيفية التي تحوّل بها (مسرحنا المصري) الآن، في كثير من عروضه الجديدة، وبفعل عوامل لا حصر لها، من (التعريف الأول): الذي (تجاوزت) أو (تكذّست) فيه الفنون (العناصر) فوق الخشبة، دونما تفاعل فيما بينها سوى عند الحد الأدنى فقط؛ الذي تمحور غالبا حول (التجسيد الصوري - أو المرئي - للغة، بكل ما يعنيه من الكشف «المسرحي» عن الأبعاد الدلالية «الدرامية» الخاصة بالنص اللغوي، وهو ما يعبر عنه البعض بالتحول من الطبيعة الدرامية «اللغوية» إلى الطبيعة المسرحية «المرئية - المسموعة»، إلى (التعريف الثاني): الذي تتصادى فيه العناصر المكونة للعرض، بحيث يتمرأ كل عنصر في العناصر الأخرى بأشكال كثيرة ذات دلالات مختلفة متعارضة أحيانا، مما يحيل العنصر الواحد إلى شظايا متناثرة، دلالاته موزعة على مواقع كثيرة في العرض ككل، وليست كامنة في اللغة فقط، بل وعادة ما يكون العرض المرئي نفسه معارضا للغة.

هذا التعريف الأخير يشتمل على إمكانية قصوى لاحتواء النظم العلاماتية في انحرافات غير المتوقعة؛ تلك الانحرافات التي تأتي نتيجة لوجود (خطوط هروبية) طارئة، عادة ما تصادفها العلامات في طريقها، مما يفضي بها إلى التحول عن مساراتها. ومعلوم أن تلك الظاهرة ترتد في الأساس إلى (التبادلية الرمزية) التي تحيا فيها العلامة ذاتها - سواء في علاقة الدال بالمدلول (تلك التي تقوم على الخرق الدائم) (1)، أو في علاقة العلامة ككل بالعلامات الأخرى.

هذا المنحى الديالكتيكي يعتمد، فضلا عن «يتوقع»، إختلاف العلامة - الناتج عن طبيعتها المراوغة - ليس في العرض ككل فقط، وإنما في كل لحظة من لحظات العرض أيضا (إذا ما نظرنا إليها في جملة ترابطاتها واعتماداتها المتبادلة بالعلامات الأخرى)؛ ولا شك أن هذا يعد تجليا ساطعا للمركزية المتراجعة وللتهميش المستمر الذي أصاب صنميتها الحقيقية!

العلامة

(اللغة / الجسد):

في (كلام في سرى) يسعى (العرض) لتحطيم المركز التعريفي

للعلامة اللغوية، مما ينزلق بالدال نفسه إلى معانٍ أخرى. هكذا، لنجد أنفسنا أمام فضائين، أحدهما (لغوي؛ مسموع) والآخر (مسرحي؛ مرئي)، وبقدر ما يتجادباننا فإنما يتجادبان فيما بينهما أيضا، أعني أن كلا منهما ينطبع في الآخر متخذا منه مرجعا له في حل شفرته. وفضلا عن هذا، فالإثنان معا يصنعان علامة جديدة (مرئية - مسموعة).

في أحد مشاهد العرض تقول (الممثلة):

[: ياه... تعرفو.. انتوا بتفكروني بنفسى أيام ما كنت بافكر.. أيام ما كنت

عاوزه افهم.. كانت أيام حلوه.. مش حلوه قوي.. مش حلوه خالص..

هيه بصراحه كانت أيام سوده.. بس همه عودوني على كده...

الراقصة: همه.. همه مين؟..

الممثلة: اللي كنت بافهم منهم..

المطربة: يعني كنتي بتلاقي حد يفهمك؟..

الممثلة: ياه... كنت أول ما انزل من بيتنا واحاول افهم أي حاجه.. كنت الاقي ميت واحد طلعلولي ما اعرفش مين ووقفوا جانبي وفهموني..

المطربة: بزمتك كانوا بيقفوا جانبك؟..

الممثلة: جرى إيه يابت ما تمشيها جنبتي..

الراقصة: ها... وبعدين...

(الراقصة والمطربة يجسدون الميت واحد وتتعامل معهم الممثلة.. الميت واحد يجسدون المضايقات التي تتعرض لها الفتاة الشرقية في الشارع.. مثل التحرش والاحتكاك والمعاكسات السمجة.. كل



بطاقة العرض:
اسم العرض:
كلام في سري
جهة الإنتاج:
الهيئة العامة
لقصور الثقافة
عام الإنتاج:
2007
تأليف: عز
درويش
إخراج: ريهام
عبد الرازق



هو مكان حضور الذات أو أن الآخر هو موضوع الرغبة؛ في أشكال شديدة التعقيد. مما يعني أن الرغبة إنما هي رغبة في المعرفة؛ (في اكتمال الذات) عبر الآخر (3).

(1)

في عرض (كلام في سري) الآخر الذكر: (الحبيب، الزوج، الأب...)، موضوع (حب) - حيث إنه يمثل ما تحتاج إليه الأنثى، لكنه في الوقت نفسه موضوع (كراهية)؛ إذ يشهد وجوده على أنها كانت بشري غير مكتمل.

الإشكالية هنا تنحصر - كتقدير أولى على الأقل - في أن جرح الأنثى الوجودي (الخاص بعدم اكتمالها) يتفاقم مأساويًا باختزال الذكر لها في (جسد). عملية الاختزال هذه تنطوي على (انغلاق - رغوي - بيولوجي) بلا معرفة!

في العرض ترتبط (الرغبة في الآخر - الذكر) بـ(الرغبة في المعرفة) على نحو مباشر.

وها هن - الفتيات الثلاث يخاطبن (الآخر)، فيقلن له في مشهد (حلمي):

[الثلاث: تعرف..

الراقصة: انت الوحيد اللي حسيت انه عاوزني أنا، مش عاوز شكلي ولا جسمي ولا أي حاجة غيري أنا..

الثلاث: تعرف..

المطربة: انت الوحيد اللي اداني أمل ان الدنيا ينفع يتعاش فيها تاني..

الثلاث: تعرف...

الممثلة:.... لو وضعت مني مش حعرف اعيش تاني...]

في هذا المشهد - وعلى الإيقاع المتواتر لفعل (المعرفة)؛ الذي يفيض بالحضور - نجدهن يتحدثن عن (الذات) الرغبة في الاكتمال؛ الرغبة في العثور على ماهيتها (لكي تستمر كينونتها؛ أي وجودها)، عبر الحضور في الآخر (الغائب) الذي يتشكل داخل إيقاع فعل المعرفة كحلم فقط. مما يحيلنا مرة أخرى إلى الحضور الوحشي للجسد الأنثوي، في العرض ككل - ذلك الذي أشرت إليه من قبل. فعلى خلفية ما سبق ذكره للتو، يمكن لنا أن نخلص

يرمي إلى فضح وتعرية الخطاب السلطوي (الذكوري)، فإما يفضح ويعري نفسه أيضا - (لأنه هو الذي يستحوذ على السلطة المسرحية) - هكذا تشير علامات العرض في ترابطاتها المتحوّلة. ومع هذا، فنحن نفاجا بظهور (خط هروي جديد) تنحرف عبره علامات العرض عن مسارها (الذي انتهينا إلى رصده) إلى وجهة أخرى. هذا الخط الهروي الجديد، هو (حضور الجمهور) نفسه كجزء لا يتجزأ من العرض... إن حضور الجمهور - (ككتلة اجتماعية) تستحوذ لنفسها على كمية هائلة من واقع العرض ككل - يضع حدا للحضور الأنثوي (الجسدي - الخطائي). وبذا تتحول عملية الفضح والتعرية، أي: (البوح بالمسكوت عنه) - الذي هو (كلام في سري) - إلى الهامش الاجتماعي. وهكذا، فأنظمة العلامات في العرض تفكك بعضها البعض، من خلال (آلية التصادي) - التي أشرت إليها في صدر المقال.

(الرغبة)

(المعرفة / الجسد):

(الرغبة) - هنا - ليست نزوة بيولوجية، أي أن الذات لا تختزل نفسها في رغبة (أي في علاقة بالآخر باعتباره شخصا)، فعلى الرغم من أن الذات (جسد) منخرط في عالم، فإنه يتحتم عليها أن تحيا في العالم وتفاعل وتنتج فيه. وبذا فالعالم لا يضاف من (الخارج) إلى كون مغلق توجد فيه (الذات والآخر - متحدتين ومنفصلين - من خلال علاقة الرغبة)، بل العالم كائن هنا ومباشرة، يأخذ فيه (الآخر) أشكالًا اجتماعية لا حصر لها.

إذن (الرغبة) هي (البنية الأساسية للذات)، لذا فهي دائما (رغبة في...)

- هذا الشئ الذي ترغب فيه الذات يحيلنا على (آخر) يمتلك شكلا اجتماعيا.

نخلص مما سبق إلى أن الرغبة عادة ما تكون في الآخر - أو أن الآخر هو هدف الرغبة. لكن هذا كله لا يتم إلا عبر غياب الذات عن نفسها وحضورها في الآخر؛ بمعنى أن كل علاقة للذات بذاتها هي علاقة بالعالم والآخر (أي أن الإنسان يقوم ببناء ذاته بنفسه ومن قبل الآخرين)، فالإنسان يكون غائبا عن ذاته لأنه يحمل هذا الغياب في ذاته باعتباره (رغبة في ما ينقصه) - إذن (الآخر)

هذا دون كلام)..

الممثلة: كان كل واحد من المليه له طريقة شرح مختلفة عن الثاني.. وكل واحد ما كانش يتتبع ولا يتحرك من مكانه غير لما يتأكد أن المعلومه وصلتني بالكامل.. كان كل واحد من المليه بي فهمني حاجه تانيه غير اللي كنت عابزه افهمها.. بي فهمني اللي هو عابزه يفهمهولي وبس... (2).

في هذا المشهد، تحمل العلامة اللغوية دلالة (البحث عن المعرفة) - وهي ترتبط بالمشهد السابق على هذا المشهد مباشرة (ويتمحور حول ما تعانیه الفتاة في محيطها العائلي من نظرة منتهكة لكنيونتها الأنثوية - دون أن تعرف مبرا لذلك!)، هكذا... لكن العلامات المرئية تحمل دلالة أخرى ترتبط بـ(الجنس)، مما يعني أن محاولاتها البحث - في الخارج - عن إجابات متعلقة بأسئلة الانتهاك تلك، تمتد لتطال جسدها أيضا. مما يعمق لديها الإحساس بتلاشي الكينونة.

العلامات اللغوية تدل على شغفها بالمعرفة، والعلامات المرئية تدل على الانتهاك الجسدي، هذان المساران العلامتيان، ليسا متضادين فقط على مستويي (العقل/ الجسد)، بل وأيضا على مستويي (اللغة/ الصورة).

هذا وبينما نرى كلتا المجموعتين من العلامات وقد انطبعتا في بعضهما البعض؛ كوجهي العملة الواحدة، نجد أنفسنا أمام نسق علامي جديد، يتمحور حول علاقة الجسد بالمعرفة: (معرفة الجسد، جسد المعرفة) - كمجالين تتمظهر فيهما (السلطة المجتمعية؛ الذكورية) بأبعادها المختلفة.

غير أننا نلاحظ أنه وعلى الرغم من كل هذا، فإن الحضور الجسدي الأنثوي في الفراغ المسرحي، يبدو وحشياً، حتى إنه يكاد يبتلع ذلك الفراغ؛ ومعها السلطة الذكورية نفسها!

هذا الحضور المادي بدلالته الرمزية، يقابله غياب (الذكر) تماما عن خشبة المسرح (فالفتيات الثلاث اللاتي قدمن العرض، كن يؤدين أدوار الرجال - والمشهد السابق؛ الذي استشهدت بجزء منه يبين عن ذلك، وهناك مشاهد أخرى كثيرة يفعلن فيها نفس الشيء).

ما أعنيه بهذا، هو أن الخطاب (الأنثوي) يبدو متناقضا؛ فحين



- أعني: (الرغبة) - في علاقتها المتحوّلة بالجسد والعالم. على مدار التاريخ كان هناك دائما تأويلات واستعارات تحكمت في وضعيات الجسد عامة - والأنثوي خاصة. ففي ظل المجتمع الرأسمالي - فيما يقول (ماركيوز)، تحوّرت دوافع الجسد الإنساني وغرائزه، إذ تم إحلال (مبدأ الواقع) محل (مبدأ اللذة)، ويعني بهذا أن (الرغبة) تحولت إلى عامل من عوامل الإنتاج والمردودية. كما يؤكد (بودريارد) على أن هناك فرقا بين الجسد حامل الرغبة كدافع بيولوجي، والجسد حامل الرغبة كعلامة تبادلية، فبينما يحكم الأول (بنية فردية للذة)، يحكم الثاني (الاستعمال والتبادل الاجتماعي)؛ من خلال استعارته الأداة وإكراهه الوظيفي... مما يعني التحول من (مبدأ الواقع) إلى (إيروتيكية جديدة) - بعد أن كف الجسد عن الإنتاج، في مجتمع التقنية العالية، وتحول إلى (الاستهلاك).

كل هذا يعني تحويل أو تحويل الجسد بإعادة تشكيل (الرغبة) - الناتج عن (الإغراء والافتتان والتبادل داخل أنظمة التواصل وقيم الاستهلاك المعاصرة) (5). وهكذا لم يعد الجسد هو مصدر (الرغبة) وإنما المجتمع الخارجي، المعوم - الذي يجتاحه الآن ما يسمى ب (الزمن الأيقوني)، وفي هذا يقول (عبد الصمد الكباص)، (إذا كان العرف السيميويطقي يحدد الأيقونة باعتبارها العلامة التي تطابق مرجعها الأصلي، أو على الأقل تشبهه، فإن الزمن الأيقوني هو الزمن الذي أصبحت فيه الأيقونة أهم وأخطر من مرجعها. لم يعد الواقع هو المرجع الأصلي الذي يحكم في قيمة الأيقونة (الصورة) وجودتها، بل بالعكس، أصبحت الأيقونة هي المرجع الأسمى الذي يحسم واقعية الواقع. لقد أصبحت الأيقونة معقل الحقيقة) (6).

وفي عرض (كلام في سري) لا تنقطع الإشارة إلى الواقع الراهن وتحولاته في ظل العولمة. فكما تحولت الطبيعة ذاتها، ممثلة في السماء (التي أصبحت تمطر ملابس داخلية وخارجية ساخنة)، نجد أيضا أن التحول قد شمل مجمل القيم والمعايير الدينية والأخلاقية [السجاير مابقتش تظفر الصايين/ الباروكه خلوها بدل الحجاب/ أخويه الي عنده 30 سنه لو رضع من مامتي

(كالخلية). من هنا نجد أن (الفتيات الثلاث) يتشابهن في كل شيء: (الملابس، تكرار الكلمات، الحركة...)، حتى أننا لا نعثر على تمايزات واضحة فيما بينهن، سوى في العمل: (راقصة، ممثلة، مطربة)، كما أن هذا الاختلاف نفسه يتشابه في إنتسابهن إلى الفن - كل هذا يعني أننا أمام جسد واحد لذات واحدة متشظية. مما يقودنا للدفع بأن (الخطاب) الخفي، المتواري خلف تلك المظاهر، إنما يعري ويفكك الوحدة المفترضة للذات - تلك التي يقرها المجتمع سلفا للأفراد - فهي ليست أكثر من وحدة وهمية ساذجة، إنها (ماهية) ما قبلية، سابقة عليهم في الوجود. وربما كان هذا هو ما يفسر لنا لجوئهن إلى ممارسة (المثلية الجنسية)؛ فانكفاء الذات على نفسها، وما يفضي إليه هذا من اجترار قسري للجسد (أي دورانه في فراغ لا يكتمل به وإنما يستهلكه فقط - ذلك أن معرفة الذات لنفسها عبر الشبيه أو عبر ما يتناسخ معها، ويكررها، في غياب الآخر الحقيقي، هو الوهم نفسه) مما يشي بتطابق الذات مع نفسها.

وفي العرض كان الطابع العام للحركة دائريا وتكراريا، فيما يشبه علاقة الصوت بالصدى والشئ بالصورة أو الظل - وبالإمكان أن نطلق على تلك الظاهرة التي تدخل فيها الذات في علاقة مع مثيلها، اسم (العلاقة المثليّة أو الأيقونية).

وإذا كان هذا النوع - الجديد - من العروض، يبدو كأنها يقذف بنفسه بقوة في أتون الميتافيزيقا، إلا أنه مع ذلك - يسعى لتفكيك تلك الميتافيزيقا، ذلك أن (الفتيات الثلاث - بتماثلهن)، إنما يؤكّد - بإلحاح - على فكرة (حضور الجسد): أنه يتكاثر، ينتشر، يملأ - بكثافة - زمكانية المسرح، ك (دال متعدد)، مما يجذّر (الذات) في (الجسد) - الذي لعب طوال تاريخ الفلسفة دور الطرف الآخر (الذي يحتل المرتبة الأدنى) في ثنائية (العقل/ الجسد)، هذا والعقل هنا هو (المعرفة) التي بحث عنها ولم يجدنها.

الرغبة (الجسد / العالم):

سأحاول هنا إلقاء مزيدا من الضوء على ما تتأسس عليه (الذات)

إلى أننا أمام (عرض) لجرح الأنثوي يفرض حضوره بقوة على الملأ (الاجتماعي).

في مشهد آخر - يعود لبداية العرض - نجد التالي: إضاءة بروجكتور ويوجه إلى الجمهور في الصالة ثم تأخذ الفتيات الثلاث في النظر إلى الجمهور بمنتهى الجدية ويبدأن في ترديد تلك الجملة:

الثلاث: ممكن سؤال؟.. هو انتوا إيه اللي جابكوا قدامنا هنا.. معقول تكون صدفة؟.. ولا حاجه وسخه؟..

بس احنا ما بنؤمنش بالصدفه.. يبقى إيه؟.. إيه؟.. إيه؟.. [..؟]. عملية عرض (الجسد) المنفصل عن (ماهيته) - من وجهة نظر الذات الأنثوية - تعني عرض ماهية أخرى، هي الماهية الاجتماعية (أو التعريف الاجتماعي للجسد الأنثوي)؛ المتحول إلى (علامة = شيء) (يتم شرعنة تداولها وفق نظام العلامات ومنطق التبادل القائم) (4).

(٢)

ولكن، ما الذي يعنيه غياب الآخر الذكوري - الذي ليس بإمكان الذات الأنثوية تعويضه، استكمالاً لنقصها؟

كنت قد اقترحت من قبل إطلاق إصطلاح (الميتادات) على هذا النوع من العروض، إذ تتمحور حول (خطاب الذات عن الذات)، بما يعني أنه (أي الخطاب) ليس تمثيلا للعالم - كما هو الشأن في المسرح التقليدي - أي أنه لا يبحث عن (حقيقة العالم الخارجي)؛ بوصفه (آخر) مفقود، وإنما يبحث عن (الآخر في الذات) أو (الآخر كما تتمثله الذات - معرفيا)، وبذا تتحول الذات نفسها إلى آخر. وتبعاً لهذا ف (الذات) - في عرض (كلام في سري) - وبما أنها لا تدرك موضوعها الذي ترغب فيه (أعني: الآخر)، فإن أحدث لديها هو تحويل أو تحويل للرغبة، من (الرغبة في الآخر) إلى (الرغبة في الذات - كآخر)!. أعني أن الذات اتخذت من نفسها موضوعاً لنفسها.

وفي العرض نلاحظ وجود علاقة بين الجسد الأنثوي والمثيل؛ (مثيله) - الذي يعني تكاثر الجسد أو انقسامه على نفسه

سيكف عن أن يكون عدما بدون الوجود، وكذلك هذا الأخير، فيدون العدم لن يدرك الوجود وجوده، أي أن العدم هو الذي يدلنا علينا!

وفضلا عن ذلك، فالعرض المسرحي عامة، في لحظة (وجوده) نفسها، يبدو ك (مَرَق) في جسد الفراغ والصمت. لذا فد (الإضاءة) - وهي العنصر المحسوس الذي يسمح بظهور المكان والجسد، وإبراز العلاقة بينهما - في (كلام في سري)، تلعب دور (الراوي)، إنها صوتنا في الزمن (إن جاز التعبير)، ذلك الصوت يبدو ك (الأثر) الذي نتركه وراءنا، متخذاً هيئة (ومضات وعى خاطفة)، منتزعة من الفراغ (الموت) - إذ يتكاثف فيها وجودنا العابر. وبتعبير آخر، تبدو (الإضاءة) كأنها هي (الأخر - بالمعنى الدريدي) الذي يبدد حضور الفراغ كمعنى متجحر.

ومن ناحية أخرى، إذا كانت الإضاءة هنا هي المكافئ الرمزي للزمن التاريخي - أو الإنساني - وإذا كان الزمن هو (العمق)؛ أي النقطة التي تتلاشى عندها جميع الخطوط المتوازية، للطول والعرض، أي للجسد والمكان، فسحب الدعامة المادية للعرض، يضعنا أمام ما يطلق عليه التشكيليون - إصطلاح (المستوى الشفاف)، مما يولد لدى المتفرج (انطبعا بأن نظره يخترق ويستقر في مكان خارجي متخيل، يضم جميع هذه الموضوعات) (7)، وكأنه بذلك يفتح ثقباً في العرض، لينفتح به على العمق الذي يقع خارج العناصر المادية التي يراها - هذا العمق هو (الغائب) الماورائي نفسه الذي يصمت عنه الفراغ، والذي يستمد منه العرض دلالاته.

خاتمة:

التناول السابق كله، يتمحوره حول (تشظى الذات وانفصالها عن الجسد والأخر والعالم، وكذلك تحولات الرغبة وانقطاعها عن الجسد...)، يضع المتفرج أمام ذاته (التي لم تزل تتمتع بوحدة وهمية؛ نظراً لارتباطه لأوهامه الذكورية)، فعلى مرجعية تلك الذات - الراسخة تاريخياً - بإمكان المتفرج أن يرى في (العمق الماورائي) للعلاقة بين الفتيات الثلاث، نقطة متلاشية أخرى، هي (الذات)؛ باعتبارها حقيقة الحقائق كلها؛ أعنى الذات المنتجة للمعنى، والضامنة لوحدة المعارف والقيم والوجود برمتها، ومن ثم (الهوية). سيراها ذلك المتفرج متمثلة في ذاته هو (لأنه فيما يتصور - يقبض على الوجود، والعدم أيضاً) ويتماهى معها - هذا في مناوآته ومعارضته لخطاب العرض الذي يرى أن (قوة الحياة - الذكورية والأنثوية معاً، هي الجمال المسرحي) الذي باستطاعته ترويض الماورائي نفسه (أي المرعب).

وبذا، يمكن لنا أن ننتهي إلى أن المرعب حقا هو تلك الذات الذكورية المغترة بنفسها، وهو ما يقدمه العرض بجلاء - ولعل الرفض الأخلاقي الذي جوبه به (كلام في سري) - في عرضه الأول - من بعض قطاعات المجتمع، يؤكد ذلك.

الهوامش:

* [عرض «كلام في سري» تأليف: عز درويش، إخراج: ربهام عبد الرازق].

1 - انظر (أندري بوتيتا) (التبادل الرمزي والتاريخية) ت: حسن أحجيج، العدد (40)، على الموقع التالي: www.fikrwanakd.aljabriabed.net

2 - جميع الاستشهادات تعود إلى نص مسرحية (كلام في سري)، (نسخة الإخراج)، المنشور في النشرة اليومية لمهرجان المخرجة المسرحية، الدورة الثانية، العدد (1)، وهو من تأليف: عز درويش.

3 - انظر (محمد بو بكر) (الرغبة والمعرفة) العدد (27) - على الموقع السابق.

4 - انظر (رشيد الحاحي) (أسطورة الجسد في عصر التقنية ومجتمع الاستهلاك)، العدد (30)، الموقع السابق.

5 - المرجع السابق.

6 - انظر (عبد الصمد الكياص) (الزمن الأيقوني ودغمائية المستقبل) العدد (16)، الموقع السابق.

7 - إنظر (أردلان جمال) (المنظورية والتمثل) العدد (13)، الموقع السابق.

أن معالجة المكان المسرحي هي فكر مرئي: أي غط من التمثلات يتسم بخصائص محددة.

لذا فالمكان الفارغ، المفتوح على جميع الاتجاهات والذي يصعب تعيين حدوده، في (عرض - كلام في سري)، حين ينضاف إليه (الجسد الإنساني)، إنما يتحدد ويكتسب أبعاداً (يكف معها عن أن يكون كما متجانساً)، وهذا يعني - من ضمن ما يعني - أنه يتحول إلى (إطار) فعلي. وكل إطار هو (إطار لموضوع ما).

لكن الفراغ (= الموت)، إنه حضور الموت، لأنه (فراغ من...)، لذا فوجود الجسد الإنساني في الفراغ، بقدر ما يمنحه أبعاداً ذات دلالة، فإنما يضعه في مفارقة مع (الحياة) ذاتها كامتلاء وحركة. فالجسد (= الحياة) هو الحد المقابل للموت. ويمكن القول إن كلا منهما يتحدد بالآخر.

الجسد في المكان، بقدر ما يتضمنه المكان فإنه يتضمن المكان أيضاً - نظراً لأنه يحدد المكان، يمنحه (هوية) محددة؛ ليصبح مكاناً للجسد (للحياة): ممتلئاً أو مسكوناً وحياً؛ عامراً بالحركة...

المكان في (كلام في سري) لا يوجد به شيء آخر سوى (جبال) تبدو كخيوط واهية - تشد السماء والأرض، كل إلى الآخر - كما أنها تعين مناطق أداء ذات دلالة. ثم (الممثلات الثلاث) اللاتي يقدمن علاقات مفتوحة مع المكان - الذي يبدو هنا كسطح فقط، ترتسم عليه مجموعات محددة من الخطوط (يمحو بعضها بعضاً)، وإن لم تفعل فسوف يحوها الفراغ. المكان - هنا - لا يحمل ذكرى وجود الإنسان، لذا فهو لا يتضمن أي زمن (فيما عدا الزمن الميتافيزيقي - المطلق)، المكان يهمل الإنسان، يعده عابراً... لذا يظل المكان فارغاً وبلا ذاكرة (بلا تاريخ)، رغم كل ما يبذله الإنسان من حركة وفعل وصوت ووجود فيه.

ونحن نعرف أن هذه هي طبيعة المسرح، إذ لا يزيد عن كونه (كمية من الفراغ والصمت) تمنح لَصْنَع (العروض) - وبينما تزول هذه الأخيرة سريعاً، يعود الفراغ إلى فراغه والصمت إلى صمته، هكذا، كأنها هما (نقطة الصفر) - غير البريئة - أو (العدم)، وكأنها (الوجود - أو العرض) ليس أكثر من مسافة يقطعها العدم كي يصل إلى نفسه من جديد! لكن عزاءنا يكمن في أن العدم

مش عيب ولا حرام/ ممكن قدامك اترهين واتنقب وما يياش من جسمي ولا سنتي ومن وراك ابقى حاجه تانيه/ فنانة صاعده بدون مواد صناعية/ مديعة فاتنه في قناة فضائية... [إلى أن تقول (الراقصة):

اسكت، اخرس خالص وما تنطقش بولا كلمه، غير لما تشوف بعنيا وتسمع بوداني وتفهم بدماغي اللي باشوفه واسمعه وافهمه كل شويه، ساعتها بس حتسب بيا، ومش بعيد اصعب عليك، وتاخدي في حضنك اللي نسيت شكله].

مما سبق نلاحظ أن جميع التحولات تنصب على (الجسد)؛ الذي دخل في إطار النماذج والأنساق الرمزية - الاستهلاكية - المعاصرة. فها هي أجساد الفتيات تتحول إلى (مانيكانات)، وأجساد الرجال إلى (دمي)، أما (الحبال الممتدة من أعلى إلى أسفل) فتقسم خشبة المسرح إلى مناطق تبدو كأطواق أو أطر (تأطير الجسد)؛ بوضعه داخل فاتيئات، علب، فضائيات... إلخ. هذا وكل مشهد من مشاهد العرض يبدأ بخروج أجساد الفتيات من تلك الأطر، وينتهي بعودتها إليها - إنه عالم الاستعارة التقنية للجسد، في عصر التقنية ومجتمع الاستهلاك.

وفضلاً عن هذا، نجد أن (العرض) يبني على التتابع الكيفي والتكراري للمشاهد والصور - وليس على التتابع التقليدي الممتنامي، المعهود. كما أن (العرض)، ينتهي بنفس المشهد الذي بدأ به، فيما يمكن أن نطلق عليه (تدوير العرض) أو (العرض المسرحي المدور)؛ مما يعني أن العرض ككل هو استعارة بصرية لفكرة دوران الذات حول نفسها.

وهكذا، فالواقع الجديد لم يعد يسمح بإدراك الذات لموضوعها خارج دائرة التداول القيمي والسليبي.

(المنظورية)

(المكان / الجسد / الإضاءة):

المكان المسرحي: بناء مفاهيمي، تصوري، تمثلي (إدراكي) - أي أنه تشكيل رمزي للعالم.. ومن غير الممكن اختزاله في الأبعاد الهندسية فقط، إذ يتعداها إلى الأبعاد الثقافية أيضاً. مما يعني



جولة في شارع المسرح البريطاني



اعتاد الكاتب المسرحي البريطاني سيمون ستيفنز اختيار عناوين غريبة تثير الفضول لمسرحياته، وأحدث مسرحياته المعروضة حاليا على مسرح ويندهام في لندن تعبر عن هذا الاتجاه. اسم المسرحية هو «هينزبرج.. مبدأ عدم اليقين». فالاسم هنا يشير إلى نظرية الشك أو الريبة أو عدم اليقين التي تعد من العناصر الرئيسية في علم ميكانيكا الكم التي توصل إليها عالم الفيزياء والطبيعة النووية الألماني فيرنر هينزبرج (١٩٠١ - ١٩٧٦) عندما كان في السادسة والعشرين من عمره. وتتناول النظرية صعوبة الوصول إلى الحقيقة المطلقة في الكون الذي نعيش فيه وكانت سببا في حصوله على جائزة نوبل. وأحيانا ما كان يختار عناوين بسيطة توحي بتفاهة الموضوع مثل «حادث الكلب».

هشام عبد الرؤوف

الأسماء الغريبة لجذب المشاهدين

عندما يصبح المشاهد جزءا من العرض

وقام بطل العرض بمصادرة الهواتف من بعضهم. لكن هذا الأسلوب يأتي بنتائج عكسية أحيانا حيث يتسبب في مغادرة بعض المشاهدين للعرض، وعلى الأقل يعترضون على تطور سير العرض المسرحي أو ترديد عبارات غاضبة.

ورغم ذلك، فهو لا يشعر بالندم على اتباع هذا الأسلوب، وله في ذلك فلسفة بسيطة، يقول إنه لا يقول لمشاهد مسرحياته «احضر إلى مسرحي» للاستمتاع والترفيه عن نفسه. المسرح في رأيه عبارة عن معمل لنفكر في الطريقة التي نفكر بها. وهذا ما تحقق في أحدث عروضه وهو «شرط الانتصار» وهو عبارة عن مسرحية من مسرحيات الفصل الواحد يستمر عرضه ٥٥ دقيقة فقط لا غير.

انقلاب مسرحي

يصف كافندش المسرحية بأنها انقلاب في عالم المسرح من ناحية كل عناصرها بما فيها الديكور والإضاءة. وتدور المسرحية حول زوجين يعودان من إجازة إلى شقتهم الفاخرة الواسعة بإحدى المدن الكبرى، ويبدأن في حل أمتعتهم وإعداد الشقة للإقامة فيها بعد أن تركها لفترة. وبدلا من أن يدور بينهما الحوار التقليدي الذي يدور عادة عند العودة إلى البيت بعد الإجازات، يدور الحوار بينهما حول إعداد أكواب من القهوة، ثم يبدأن في شرب الخمر وطلب البيتزا. ويتذكر كل منهما ماضيه ومشكلاته، فيتبين أن الزوج كان من قناصة الشرطة الأوكرانية خلال ما عرف بالثورة البرتقالية، وأنه يشعر بعداب الضمير لأنه استهدف إحدى المعارضات برصاصة أودت بحياتها. أما الزوجة فيتبين أنها تعاني من مرض في المخ لا يعلم به زوجها وأنها لن تعيش طويلا. ويقود ذلك الاثنان إلى الحديث في بعض المسائل العامة مثل مخاطر اندلاع حرب نووية

منذ أكثر من عشرين عاما، وتغضب البطلة في البداية ثم تتمالك نفسها وتدرك أن الحب شعور عظيم أهم من اللذات الحسية. ويرى كافندش أن الديكورات والإضاءة ساهمت في دعم الفكرة. وأشار إلى أن هناك فريقا من مهندسي الديكور والإضاءة متخصصين في أعمال سيمون ستيفنز حيث يعتبرهم قادرين على التعبير عن أفكاره في عملهم ويتمسك غالبا بفرضهم عند التعاقد على مسرحياته. كما تفرض المخرجة ماريان اليوت التي أخرجت له عددا من مسرحياته الأخيرة، كما أجاد كل من دوف وجرانهام.

ويرى كافندش أنها مسرحية تستحق أن يشاهدها جمهور المسرح، وهو نفسه لا يشعر بالندم على ٨٥ جنيتها إستراتيجيا دفعها ثمنا لأغلى تذكرة في العرض الذي يستمر حتى يناير القادم، وقد اعتاد أن يدفع ثمن تذكرة دخوله حتى لا تكون هناك مجاملة لأصحاب العروض، وبعد ذلك يتقاضى الثمن من جريدته.

شرط الانتصار

ويتناول دومنيك كافندش مسرحية أخرى لكاتب بريطاني آخر وهو الكاتب المسرحي كريست ثورب هي مسرحية «شرط الانتصار». يقول كافندش إنه لا يستطيع أن يقاوم إعجابه بهذا الكاتب المسرحي لسبب مهم، وهذا السبب هو أن هذا الكاتب المخضرم الذي تجاوز السبعين يسعى في معظم مسرحياته إلى الدخول في مواجهات مع جمهوره حتى يجعل الجمهور جزءا من العرض المسرحي.

فيمكن مثلا كما حدث في مسرحيته الشهيرة «المواجهة» أن يتهم الجمهور بالعنصرية بشكل يستفز الجمهور ويجبره على الدخول في مواجهة ليصبح جزءا من العرض. وفي مسرحيته «أتمنى لو كنت وحيدا» سخر من إسراف الناس في الاعتماد على هواتفهم المحمولة،

لكن الحقيقة كما يقول دومنيك كافندش عميد نقاد المسرح في الصحف البريطانية عبر مقاله الأسبوعي في الديلي تليجراف، إن موضوعات مسرحياته ليست مغرقة في التعقيد وليست تافهة. إنها موضوعات متوسطة يمكن أن تجذب إلى مسرحه عشاق المسرح. وكل ما في الأمر أنه يضع عناوين غريبة تدعو الجمهور إلى أن يفكر أولا.

بطلان فقط

وكان هذا هو مدخل كافندش للحديث عن المسرحية التي بدأ عرضها على أحد مسارح لندن بعد أن عرضت بالفعل في الولايات المتحدة أولا بنفس بطلها كينيث جرانهام وأن ماري دوف، ولا يوجد سواهما لأنها مسرحية من بطلين فقط two - hander. وتستمر ٩٠ دقيقة على فصلين. وهو لذلك ينبه المهتمين بنظرية هينزبرج إلى أن النظرية لا تشكل المحور الرئيسي للعرض كما حدث مع مسرحيات أخرى بل إن العرض يمسها مساهمة رفيقا من بعيد. وكانت هناك عدة مسرحيات دارت حول هذه النظرية مثل مسرحية كوبنهاجن لأديب إنجليزي آخر هو مايكل فرايان (٨٥ سنة حاليا) حيث ظهرت فيه شخصية هينزبرج.

تدور المسرحية حول جورجي وهي مواطنة أمريكية حسنة متقلبة المزاج وسريعة الانفعال حيث تقوم بزيارة إلى لندن لتلقي خلالها برجل يعمل جزارا في الخامسة والسبعين من عمره يبحث عن ابنه المختفي، وتحاول إقناعه بالاعتماد على نظرية عدم اليقين وما تتضمنه من معادلات. وفي خلال هذه المحاولات غير المجدية تقوم علاقة حب بين الأمريكية الحسنة والجزار البريطاني العجوز، وبعد أن تقوم علاقة الحب يعترف لها الجزار بأنه فقد قدرته الجنسية



مهرجان «أدنبره»، إن الموضوع الذي تتناوله قريب لقلب الجمهور، ولكن عند العرض كان رد الفعل متبايناً، فالبعض ضحك كثيراً حتى في المواقف الجادة ربما بسبب عدم الارتياح للفكرة، وآخرون بكوا لأن القصة تمسهم. وتابعت قائلة: «الرسالة هي ألا تعتبروا هيئة الخدمات الصحية الوطنية من الكماليات التي يمكن الاستغناء عنها».

وعلى الرغم من كآبة موضوع المسرحية، فإن كثيراً من النكات تخللتها، فقد سخر الزوجان من محاسبة المستشفى لهما على الكهرباء والماء واستخدامهما لدورة المياه أثناء زيارتها، فيما يتم تشبيه الزوجة في مرات عدة بالمكنسة الكهربائية المعطلة التي يصلحها «جيم» عادة دون خبرة.

يذكر أن عرض المسرحية يتزامن مع الاحتفال بمرور ٧٠ عاماً على تأسيس هيئة الخدمات الصحية الوطنية في بريطانيا التي تتباهى بأنها تقدم خدماتها «من المهد إلى اللحد»، وأثار الاحتفال مناقشات عامة حول قدرة الهيئة على تقديم خدمة طبية جيدة أو معقولة في ظل الميزانيات المحدودة التي تضع ضغوطاً على الخدمة.

وضاعفت القيود المفروضة على الإنفاق - وسط تزايد الطلب من السكان البريطانيين، الذين أصبحت نسبة كبيرة منهم من المسنين - من القلق بشأن تداعيات خروج بريطانيا من الاتحاد الأوروبي العام المقبل وتأثير ذلك على إمدادات الأدوية وأعداد العاملين في قطاع الصحة.

تدمر العالم، والأخطار التي تواجه الحريات المدنية في العالم إلى آخر بعض الموضوعات. وتنتهي المسرحية بجدل حاد يدور بينهما حول مستقبل العالم. وكل ذلك يدور بشكل يمكن أن يثير المشاهدين ويدفعهما إلى التعليق والتدخل في الأحداث. لكن العرض الذي حضره كاندش لم يحدث فيه شيء من ذلك.

ويصر ثورب أحياناً على تمثيل مسرحياته التي تكون ذات شخص واحد، وكانت مسرحية التهام الدبابير أحدث مسرحياته التي قام ببطولتها. وله مسرحية عن العراق أطلق عليها اسم «قنبلة شارع المتنبي لا تزال تنفجر» تتناول محنة الثقافة في العراق بعد الاحتلال الأمريكي وحتى الآن، وقد بدأها بحادثة حقيقية هي انفجار سيارة ملغومة أمام إحدى مكتبات شارع المتنبي. ونرجو أن نوافي القارئ بنقد لها قريباً.

وقد عرضت مسرحياته بلغات كثيرة في الكثير من دول العالم في آسيا وأفريقيا وأوروبا، وساهم في إنشاء فرق مسرحية في دول مختلفة أحدثها فرقة مالا فوادورا البرتغالية التي ساهم في تأسيسها في العاصمة البرتغالية لشبونة وفي جمع التبرعات لشراء مسرح خاص لها. وكان يكتب لبعض المسرحيات لعرض خصيصاً في الإذاعة.

الصحة على المسرح

يعد المسرح وسيلة فعالة للتواصل مع الجماهير والتعبير عن مشكلاته، لذلك لم يفاجأ رواد مهرجان أدنبره المسرحي الذي أقيم مؤخراً عندما عرضت مسرحية تتناول واقع نظام الرعاية الصحية في بريطانيا وما يعانيه من مشكلات بسبب إقدام الحكومات البريطانية المتوالية على خفض مخصصاته وتحميل المنتفعين المزيد من تكاليف علاجهم في وقت تنتشر فيه الأمراض وترتفع تكاليف علاجها.

المسرحية هي «بعد التخفيضات After the cuts»، التي تتناول واقع قطاع الرعاية الصحية في المستقبل عندما تصبح مجانيته أمراً من الماضي، وتحكي عن واقع مرير في حياة «جيم» الميكانيكي المتقاعد وزوجته عندما لا يعود بوسعهما تحمل نفقات العلاج بعد تشخيص إصابة الزوجة بالسرطان، فيضطر هذا الزوج البائس لإجراء عملية جراحية بنفسه لإنقاذ زوجته المريضة في بريطانيا.

ومن المقرر أن تعرض المسرحية في مدن أنحاء بريطانيا ربيع ٢٠١٩، وتقول مخرجتها، بيث مورتون، في تصريحات صحفية خلال

دولت أبيض

الأرستقراطية

دولت أبيض (واسمها الحقيقي "دولت حبيب بطرس قصبجي") ممثلة من الرعبيل الأول من الفنانات المصريات، فقد بدأت حياتها الفنية في زمن كانت الأدوار النسائية تقتصر على السيدات الشاميات واليهوديات. ولدت في أسرة من الطبقة المتوسطة بمحافظة "أسيوط" في ٢٩ يناير عام ١٨٩٦، وتنتمي أمها إلى أصول روسية أما والدها حبيب بطرس قصبجي فكان يعمل مترجما لوزارة الحربية. درست في مدرسة الراهبات بمدينة "الخرطوم" السودانية حيث عمل والدها هناك. أكتشفها الفنان عزيز عيد عام ١٩١٧ عندما التقى بها في إحدى الحفلات الأسرية (بالتحديد في حفل زفاف ابنة خالتها)، فاستجاب لدعوته لها للتمثيل بفرقتها، خاصة وأنها كانت في تلك الفترة تعاني من آثار زيجة فاشلة انتهت بالفصل ومعها ابنتين تعولهما (إيفون وإيفلين).



عمرو دوار

ويحسب لها إصرارها على الإلتحاق بالفن وإستكمال طريقها الفني بالرغم من المعارضة الشديدة التي وجدتها من جميع أفراد أسرتها بدءا من والدها الذي تبعها إلى الإسكندرية ليثبنيها عن هذا الطريق، وحينما فشل تبرا منها وقال جملته الشهيرة متحسرا: "بنتي يقطعوا تذاكر ليتفرجوا عليها!!"، وشقيقها فؤاد الذي حاول الانتحار، وشقيقها فارس الذي إنحاز إلى الأسرة في الرفض، وأما التي أصرت على رفض طريق الفن بشدة.

أدت أول دور لها عام 1917 وهو شخصية "الكونتيسة" مسرحية "خللي بالك من إميلي" لجورج فيدو، ثم أدت دور العروسة مسرحية "ليلة الدخلة". ونجحت في أول تجاربها على المسرح، ثم إنتقلت إلى فرقة "نجيب الريحاني" وقضت مجرد أيام فقط حيث اكتشفت سريعا أنها لا تصلح لتقديم المسرحيات الكوميديّة، فهجرت التمثيل بها وانضمت إلى فرقة "جورج أبيض" بناء على نصيحة الفنان نجيب الريحاني لها. وحينما شعر الفنان جورج أبيض بجديتها شملها برعايته، فكان يخصها بإرشادته ونصائحه، كما أسند مهمة تدريبها إلى نجمة الفرقة مريم سماط. كانت أول أدوارها بفرقة "جورج أبيض" شخصية الملكة جوكاستا مسرحية "أوديب الملك" رائعة وليم شكسبير عام 1918، ولتفوقها في أدائه تخصصت منذ ذلك الوقت في تجسيد أدوار الملكات والشخصيات النبيلة، بالإضافة إلى تميزها في تجسيد أدوار المرأة العاشقة.

سافرت عام 1920 مع فرقة أمين عطا الله إلى سوريا على أثر توقف معظم الفرق المسرحية بعد قيام ثورة 1919، ثم إنتقلت بفرقة منيرة المهديّة، وفي عام 1921 مثلت في أوبريت "شهرزاد" لفرقة سيد درويش، ثم إنتقلت إلى فرقة الريحاني - مرة أخرى - ومثلت دور فتاة ثرية يتم استدراجها إلى وكر العصابة مسرحية "ريا وسكينة".

وعادت بعد ذلك للعمل مع فرقة جورج أبيض وسافرت معها في رحلتها إلى الشام عام 1923، وهناك تزوجت من الفنان جورج أبيض وحملت اسمه منذ ذلك الحين، وذلك بعد التغلب على عدة معوقات أولها موقف أهله منها كسيدة مطلقة، وثانيهما أنها كانت تنتمي إلى طبقة الأقباط "الأرثوذكس" في حين كان ينتمي هو إلى الطائفة "المارونية" مما أضطر أحدهما إلى تغيير ملته. ومنذ زواجهما عام 1923 أصبحت تلازم زوجها وتمثل أمامه أدوار البطولة النسائية بجميع مسرحيات فرقتها، وأنجبا ابنة واحدة هي سعاد، وكان لدولت ابنتين من زواج سابق، الصغرى "إيفلين" والتي توفيت وهي طفلة صغيرة، والكبرى "إيفون" التي نشأت مع والدتها بمنزل جورج أبيض مع ابنتهما سعاد.

أنضمت مع زوجها إلى فرقة "رمسيس" ليوسف وهبي في أواخر عام 1923، وأشتركا في بطولة عدة مسرحيات من بينها: لويس الحادي عشر، وعطيل، والأب ليونار، والجريمة والعقاب، وكليوباترا، وفي أواخر عام 1927 انضمت مرة أخرى مع زوجها جورج أبيض إلى فرقة "رمسيس" ولكنها انفصلا عنها بعد فترة قصيرة، وسافرت مع فرقة "جورج أبيض" في رحلتها إلى أمريكا اللاتينية عام 1930. ويذكر أنها قد ساهمت عام 1934 في تأسيس فرقة "إتحاد الممثلين،



وذلك عندما تقدمت مذكورة مع مجموعة من الفنانين إلى وزير المعارف يطالبون فيها بضرورة دعم ومساندة الدولة للفرق المسرحية لمواجهة الظروف والأوضاع السيئة التي تعمل في ظلها الفرق، والتي أدت إلى توقف معظمها عن العمل وانتشار البطالة بين الفنانين كنتيجة لآثار الأزمة الاقتصادية التي اشتدت مع بداية ثلاثينيات القرن الماضي، ويقترحون تكوين فرقة حكومية من أعضاء الفرق المنحلة، واستجابت الدولة وقامت بدعم فكرة إنشاء "إتحاد الممثلين" الذي انضم إليه عدد كبير من الفنانين، ولكنه لم يستمر للأسف أكثر من ستة شهور لكثرة الخلافات وضعف الإدارة وتدني المستوى الفني للعروض.

انضمت في عام 1935 إلى الفرقة القومية المصرية بمرتب خمسة وثلاثين جنيها (أعلى أجر بين الممثلات)، ومثلت أدوار البطولة في عدد من المسرحيات من بينها: الملك لير، وشمشون وليلة، ومضحك الملك، والشعلة المقدسة، والمعجزة، وغادة الكاميليا، وعند إعادة تشكيل الفرقة تحت مسمى "الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى" عام 1942 كانت أيضا من نجومات الفرقة، ولكنها قدمت إستقالتها عام 1944، لتتفرغ لنشاطها السينمائي وتؤسس فرقتها الخاصة بعدما أصبحت نجمة مشهورة، ولكنها لم توفق في فرقتها الخاصة التي إعتمدت فيها على إعادة تقديم مسرحيات فرقة "جورج أبيض"، ولذا فقد عادت للتعاون مع الفرقة

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، بين الضوء والظل.

عن هؤلاء الفنانين الموهوبين، رغم مراوغة الأضواء لهم، نفرّد هذه المساحة.

«مسرحنا»

نجيب الريحاني، زي طليمات، عمر وصفي، عبد العزيز خليل، عمر جميعي، فلاندر، فتوح نشاطي.

وأخيرا يجب التنويه في صدد تسجيل إسهاماتها المسرحية رصد وتوثيق حقيقة مهمة وهي أنها تعد من أولى المؤلفات بالمسرح العربي، حيث قامت بتأليف مسرحية "دولت" عام 1922.

ثانيا - أعمالها السينمائية:

شاركت الفنانة دولت أبيض في إثراء مسيرة الفن المصري ببطولة ثلاثين فيلما خلال اثنين وأربعين عاما، وكانت أولى مشاركتها بفيلم "زينب" (عام 1930) للمخرج محمد كريم وبطولة بهيجة حافظ وسراج منير وزي رستم، وكان آخر أفلامها فيلم "إمبراطورية ميم" للمخرج حسين كمال، وبطولة فنان حمامة وأحمد مظهر (عام 1972).

وتضم قائمة مشاركتها السينمائية عددا من الشخصيات الدرامية التي نجحت وتألقت في تجسيدها ومن بينها على سبيل المثال شخصيات: والدة زينب بفيلم "زينب"، زوجة الأب فاطمة هانم بفيلم "الوردة البيضاء"، والدة جوزيف ولويزا بفيلم "الشيخ حسن"، درية هانم والدة بهاء بفيلم "ظلموني الحبايب"، والدة الدكتور أحمد بفيلم "المنتقم"، والدة آمال بفيلم "الحقيقة العارية"، والدة ندى (ماجدة) بفيلم "المراهقات"، جدة الأولاد بفيلم "إمبراطورية ميم".

وخلال مسيرتها السينمائية تضمنت قائمة أعمالها الأفلام التالية: زينب (1930)، الوردة البيضاء، 5001، أولاد الذوات (1932)، الخطيب ثمره 13 (1933)، الدكتور (1939)، قلب المرأة (1940)، مصنع الزوجات (1941)، ابن البلد، خفايا الدنيا (1942)، دايما في قلبي، الموسيقى، دنيا (1946)، المنتقم، قلبي وسيفي، الأب (1947)، الريف الحزين (1948)، محسوب العائلة (1950)، المساكين، من القلب للقلب، غلطة أب (1952)، ظلموني الحبايب (1953)، الشيخ حسن، موعد مع السعادة (1954)، الحب العظيم، المخدوعة (1957)، المراهقات (1960)، غرام الأسياء (1961)، الحقيقة العارية (1963)، إمبراطورية ميم (1972).

ويلاحظ من خلال مجموعة الأدوار السابقة أنها قد تميزت جدا في تجسيد أدوار الأم الأرستقراطية المتسلطة قاسية القلب، التي تهتم بالعادات والتقاليد أكثر من إهتمامها بمشاعر أبنائها، وبالتالي فهي تذيب أبنائها سوء العذاب، ساعدها في ذلك ما تميزت به من ملامح أوروبية ورثتها عن والدتها الأجنبية ووالدها ذو الأصول اللبنانية، والحقيقة أن نجاحها في تجسيد تلك الشخصية بجدارة جعلت المخرجين يحرضون على ترشيحها لأدائه سواء بالمسرح أو السينما، وربما يتضح ما سبق جليا من خلال تألقها في أفلام وموعد مع السعادة" مع فنان حمامة، "المراهقات" مع ماجدة، و"غرام الأسياء" مع أحمد مظهر.

ويذكر أنها قد تعاونت من خلال مجموعة الأفلام السابقة من نخبة متميزة من كبار مخرجي السينما العربية والذين يمثلون أكثر من جيل وفي مقدمتهم الأساتذة: محمد كريم، إستيفان روستي، توجو مزراحي، محمد بيومي، نيازي مصطفى، هنري بركات، عز الدين ذو الفقار، صلاح أبو سيف، رمسيس نجيب، حلمي رفلة، عمر جميعي، محمد عبد الجواد، عبد الفتاح حسن، جمال مذكور، السيد زيادة، حسن الإمام، حسين صدقي، عاطف سالم، أحمد ضياء الدين، حسين كمال.

كان من المنطقي أن تحوز الفنانة القديرة دولت أبيض على بعض مظاهر التكريم وتفوز ببعض الجوائز ومن بينها على سبيل المثال لا الحصر: فوزها بالجائزة الثانية للتمثيل الدرامي عام 1925، وبالجائزة الأولى لتمثيل الكوميديا عام 1926، وكذلك حصولها على وسام الدولة للفنون في عيد العلم في عام 1960. هذا ويجب التنويه إلى أنها قد إشتراك بأداء أدوار رئيسة بفيلمين في قائمة أفضل مائة فيلم في تاريخ السينما المصرية، وذلك طبقا لإستفتاء النقاد عام 1996 وهما فيلمي: "المراهقات" بطولة ماجدة ورشدي أباطة، ومن إخراج أحمد ضياء الدين، و"إمبراطورية ميم" إخراج حسين كمال.

رحم الله هذه الفنانة القديرة التي نجحت مع زملائها من الفنانين الرواد المكافحين في تغيير نظرة المجتمع للفن وسلوكياتهم الراقية وإجبار جميع فئاته على إحترام وتقدير مجموعة الممثلين ووضعهم في المكانة الإجتماعية التي تليق بهم ومجواهم التي منحهم الله إياها.

مسرحية "سافو"، اليزابيث مسرحية "المعجزة"، دليلا مسرحية "شمشون ودليلا"، مارتا مسرحية "مجرم"، ستلا مسرحية "الشعلة المقدسة"، زوجة ميلر مسرحية "الحب والدسياسة"، بديعة مسرحية "الزوجة الثانية"، الإبنة المضطهدة مسرحية "الأمل".

ويمكن تصنيف مجموعة أعمالها المسرحية طبقا للتتابع التاريخي مع مراعاة إختلاف الفرق المسرحية وطبيعة الإنتاج كما يلي: - "عزيز عيد": خللي بالك من إميلي، ليلة الدخلة (1917).

- "الريحاني": ربا وسكينة (1921).
- "جورج أبيض": أوديب الملك، هاملت (1918)، ماكبث (1919)، دولت (1922)، البخيل، المحامية، المرأة المجهولة، اليتيمات، بشير، أغا، نكبة البرامكة (1923)، المسحور، إيفان الجبار قيصر روسيا، باسم القانون، حور محب، زواج فيجارو، سفينة نوح، شرف الأسرة، عاصفة في البيت (1924)، الإسكندر الأكبر، المتسول، رسول الوطنية (1925)، المأمون، أسرار القصور، دون جوان (1926)، الإلريزية الحسنة، البرنس جان، الحب والصداقة، الرجل الذي قتل، الزوجة الفاضلة، الشعب والقيصر، الكونت هيرمان، المرحوم توبينال، الهادي، اليقظة، أمرؤ القيس، أمنحبت الرابع، أنا وهو وأندريه، اليهودي التائه (1929)، ترويض النمرة، جرائم الآباء، ذر الرماد في العيون، زواج كاميليا، سعاد، سيمون، شركان وفرانسوا الأول، طريد الأسرة، ملك بلا مملكة، ميشيل إستروجوف، نابيلونيت (1931).

- "رمسيس": سيرانو دي برجراك (1923)، الأب ليونار، الجريمة والعقاب، الشعلة، غادة الكاميليا، في سبيل التاج، كليوباترة، لويس الحادي عشر، مدام سان جين ونابليون (1924)، الوطن، عطيل (1925)، البيت المحاصر، الشرك، المرأة المجهولة، الولدان الشريدان، جاك الصغير (1927)، الخائن، العرش، القضية المشهورة، بائعة الزهور، عنتر، تاجر البندقية، يوليوس قيصر (1928).

- "إنحاد الممثلين": الجزائر ريشيليو، الفاكهة المحرمة، جرانجوار، في سبيل الوطن، لوسيد، هرناني (1934).

- "المسرح القومي": مجرم، الملك لير (1935)، الشعلة المقدسة، أندروماك، سافو (1936)، الحب والدسياسة، الزوجة الثانية، اللهب، المعجزة، دليلا (1937)، شمشون ودليلا (1938)، الأمل، تلميذ الشيطان، عطيل (1939)، أوديب الملك (1940)، النائرة الصغيرة (1942)، غادة الكاميليا (1943)، السر الهائل، نبي الوطنية (1952)، مضحك الملك (1953).

- "أولاد عاكشة": النائرة (1936).

- "أنصار التمثيل والسينما": أوديب (1949).

وإذ يدير بالذكر أنها ومن خلال مجموعة المسرحيات التي شاركت في بطولتها قد تعاونت مع نخبة من المخرجين الذين يمثلون أكثر من جيل ومن بينهم الأساتذة: جورج أبيض، عزيز عيد، يوسف وهبي،



"المصرية للتمثيل والموسيقى" (المسرح لقومي) لفترات قصيرة عام 1948.

ويحسب لها إقدامها على تأسيس فرقها المسرحية الخاصة، وإقيامها ببناء مسرح بإسمها عام 1944 بمنطقة "حدائق القبة"، ولكن اضطرت بعد عامين لتحويلها إلى دار عرض سينمائي بإسم: سينما "هونولولو"، التي أصبحت من أشهر دور العرض في مصر واستمرت لسنوات تقدم مجموعة من أفضل وأشهر أفلام الأربعينيات وبداية الخمسينيات، ولكن للأسف فقد احترقت السينما بالكامل بحريق القاهرة يناير عام 1952 ، فأحدث هذا الحريق خسائر مادية كبيرة لها كما تسبب في جرح نفسي لتحملها جميع الخسائر بمفردها.

تميزت الفنانة دولت أبيض بمهاراتها في تجسيد أدوار الأم برصانة ورسوخ واستطاعت أن تبرز مشاعر الأمومة الصادقة، بصوتها الرصين ولفاتها ونظراتها المعبرة ذات التأثير القوي، وأن توظف إمكانياتها الصوتية القوية في الأداء، خاصة بعدما أدركت مبكرا الفرق بين التمثيل على خشبة المسرح والتمثيل أمام كاميرات السينما، ويكفي أن نذكر لها تميزها في تجسيد شخصية "أم زينب" في الفيلم الصامت "زينب" من إخراج الرائد محمد كريم عام 1930. كذلك تفوقت في فترة متقدمة من العمر في تجسيد شخصية الأم الأرستقراطية المتسلطة ذات الصوت الحاد الحازم كما في فيلم "المراهقات"، أو الجدة الطيبة كما في فيلم "إمبراطورية ميم".

ونظرا لملاحمها الغربية - برغم أصلها العربي - عرفت رائدة المسرح والسينما بأكثر من لقب أطلقته عليها الصحافة ومن أشهرها: كونتيسة المسرح، السيدة الأرستقراطية، بنت الذوات، صاحبة العصمة، خاصة بعدما تميزت في أداء أدوار الأم الأرستقراطية بصفة عامة وأصبحت واحدة من أشهر الأمهات في السينما المصرية، مع الفنانات: زينب صدقي، علوية جميل، زوزو حمدي الحكيم، زوزو شكيب، زوزو ماضي، الذين قدموا نموذجاً مختلفاً عن الأم الشعبية التي تميزت بأدائها كل من الفنانات: فردوس محمد، أمينة رزق، ماري منيب، زوزو نبيل، ثريا فخري، سامية رشدي، أمال زايد.

جدير بالذكر أنها قد أعلنت إسلامها عام 1953 مع زوجها وأبنتها إيفون وسعاد، ويقال من أسباب إسلامها إستمتاعها بالإستماع إلى الآذان والقرآن الكريم بصوت الشيخ محمد رفعت، وقد قضت الأيام الأخيرة من عمرها في تربية أحفادها والإستماع للقرآن الكريم، حتى رحلت عن عالمنا في 4 يناير عام 1978. ويذكر أنها كانت تتمتع بشخصية قوية، تتسم بالحزم في حياتها والصرامة في أوامرها، حيث كانت تعشق النظام والإنضباط، كما كانت تعشق زوجها وأسرتها جدا، الذين وهبهم كل حياتها. ويشهد لها كل من عاصرها وشاركها بالعمل مدى إلتزامها الشديد بمواعيد البروفات والعروض وأيضا بجميع توجيهات وإرشادات المخرجين.

هذا ويمكن تصنيف مجموعة أعمالها الفنية طبقا لإختلاف القنوات المختلفة (مسرح، سينما) مع مراعاة التتابع التاريخي كما يلي:

أولا - الأعمال المسرحية:

ظل المسرح هو المجال المحبب للفنانة دولت أبيض، فقد تفجرت هوايتها لفن التمثيل به، كما أثبتت وأكدت موهبتها من خلاله بعدما تعلمت أصول التمثيل بفضل نخبة من أخلص أساتذته (في مقدمتهم الأساتذة: عزيز عيد، جورج أبيض، يوسف وهبي، زي طليمات، عبد العزيز خليل، فتوح نشاطي).

ونظرا لتمكنها من مفرداتها الفنية وأيضا تمتعها بصوت مسرحي رخيخ ومخارج ألقاظ سليمة، وإجادتها للأداء باللغة العربية الفصحى فقد نجحت من خلال المسرح في تقديم مجموعة كبيرة من الشخصيات الدرامية المتميزة يذكر منها: بفرقة "جورج أبيض": أوفيليا مسرحية "هاملت"، ليدي ماكبث مسرحية "ماكبث"، بلانش مسرحية "مضحك الملك"، وبفرقة "رمسيس": ماري مسرحية "لويس الحادي عشر"، ديدمونة مسرحية "عطيل"، كليوباترة مسرحية "كليوباترة"، روكسان مسرحية "سيرانو دي برجراك"، برودانس مسرحية "غادة الكاميليا"، وبالفرقة القومية: كورديليا مسرحية "الملك لير"، أندروماك مسرحية "أندروماك"، جوكاستا مسرحية "أوديب الملك"، ناني



محمد الروبي

وقالها التجريبي للمرة الخامسة والعشرين المسرح ممثل

والغريب أن أولئك المنبهرين بعروض التجريبي لن يكفوا عن الشكوى والحديث عن أزمة المسرح المصري باعتبارها أزمة إمكانات ومصادر إضاءة لا تكفيه للتعبير عن حلمه المشهدي العبقري، وربما سيضيف أن بعضاً من أهل (كاره) يكيدون له فيمنعونه عن إبهار العالم بمشاهد تعلق في السماء. الآن، وبعد انتهاء الدورة الفضية، علينا أن نقف وقفة صدق مع أولئك ونسألهم: هل شاهدتم مثلاً عرض (خادمتان) لجواد الأسدي؟ هل ساءلتم أنفسكم أين كتل الديكور في هذا العرض؟ هل تساءلتم عن كيف تحقق لمثليته هذا القدر من الليونة الجسدية والتنوع الصوتي؟... والـ«خادمتان» مجرد مثال.. والأمثلة كثيرة ومتعددة بتعدد البلدان المشاركة. فهل ساءلتم أنفسكم (كيف ولماذا؟) إذن أنتم تكتفون بما تفعلون، فلتكتفوا لكن لا تحدثونا ثانية عن (أزمة المسرح) فأنتم صناعها.

فالعلاقة أسمى وأصعب، تتمثل ببساطة في أن تحمل همه، أن تعبر عنه، أن تمسك بتلابيبه وتجعله يصدق أنك صادق، وهي علاقة لا يمكن تحقيقها إلا بممثل قادر وقدير، ممثل يعي أن المسرح ليس أداء واجب، وأن جسده آلة يعزف عليها فإن لم يدر بها يومياً ستصدأ وتفسد. علاقة لن تتحقق إلا بمخرج يعي أن الممثل هو الأصل، هو البداية وهو النهاية وبدونه تذهب كل الشطحات هباء. عروض التجريبي الفائزة كلها تقريباً قالت لنا ذلك، بل إن عروض الخمس وعشرين دورة السابقة قالت ذلك، لكن لا أحد يسمع ولا أحد يرى. فقط سينهرون ويصفقون و.. ويخرج كل منهم يمارس ما كان يمارسه من قبل. وحين تفتحه في ما رآه من عروض سيستفيض في الحديث عن أولئك (الملاعين) الحواة السحرة الذين أبهروه بعرض كان كل قوامه خشبة عارية وممثلين قادرين ورؤية في العالم والذات.

عاد المهرجان (التجريبي) مرة أخرى إلى الحياة ليثبت للمرة المليون، عبر عروضه المتنوعة والمنتمية لثقافات مختلفة، أن أصل المسرح هو الممثل. وهي البديهية التي يصر بعض مخرجينا في مصر أن يتجاهلونها مفضلين عليها الاختباء خلف كتل وإضاءات واستعراضات و.. و.. وها هو التجريبي في نسخته الخامسة والعشرين يقول لهم إن ما تصنعونه هو المسرح الميتم، مسرح البهجة، مسرح الأضواء الصاخبة والأصوات المكبرة بأجهزة إلكترونية، بينما أصل المسرح هو (مساحة تجمع بين ممثل وجمهور) والفوز للرؤية، الفوز للسعي للإجابة عن السؤال: لماذا؟.. الفوز لهم، فلا مسرح - بل لا فن - إلا بهم، وأول هموم المسرح هي العلاقة بين الممثل والرقعة والجمهور. والعلاقة بالجمهور لا تقف فقط عند حدود تلك السطحيات التي يلوكها البعض كأن يشاركك الجمهور، أو تتصنع أنت جمهوراً يشاركك ويتداخل معك، لا،

الأخيرة مسرحنا

العدد 578 24 سبتمبر 2018

«قهوة سادة» يغلق ميدان العتبة

وهتاف الجمهور خارج أسوار المسرح القومي «عايزين مسرح»



دشتهم نجومًا في السينما والتلفزيون بعد أن سطعوا بمسرح مركز الإبداع نحت يد صانع النجوم خالد جلال. وحلا لموقف الجمهور المحتشد والذي رفض التحرك أعلن المخرج خالد جلال أنه سوف يحاول جاهداً إعادة العرض مرة أخرى للجمهور المتشوق لمشاهدته بعد انتهاء فعاليات دورة اليوبيل الفضي للمعاصر والتجريبي.

أحمد زيدان

فوصلت الأعداد الكبيرة التي وصل بعضها من السادسة مساء لدرجة لم تتحملها ساحة المسرح القومي وامتدت الحشود لميدان العتبة والتقطت العدسات الصورة غير المسبوقة لتزاحم الجمهور على عرض مسرحي اشاع البهجة وحاول الكثيرون تقليده ولكن ظل عرض «قهوة سادة» عرض الساسة والجمهور العادي بامتياز حيث حضرت وزيرة الثقافة ايناس عبد الدايم ووزراء السياحة والاستثمار وممثلين لعدد من الوزارات وفنانون كبار من بينهم على الحجار واسرته والإعلامية منى الشاذلي وجمعه «عم ضياء» فضلا عن النجوم على خشبة المسرح الذين تركوا الاستوديوهات والكاميرات ليلحقوا بقطار «قهوة سادة» التي

يبدو أن دورة اليوبيل الفضي للمعاصر والتجريبي لا تهدأ من المفاجآت بين تغييرات اللحظات الأخيرة بناء على طلب المخرجين وبين استعادة عروض لم يكن يحلم مبدعها بعودتها للنور مرة أخرى بعد مضي سنوات قد تتعدى العشرة، ومن بين تلك العروض مسرحية قهوة سادة والتي لم تفاجيء جمهورها فقط والمنظمين بعودتها بكامل عتادها ونجومها بل وباقبال جماهيري غير مسلوب حيث احتشد الجمهور في يومين متتاليين أولهما في باحة المسرح القومي احتشد المئات الذين لم يجدوا مكانا بصالة العرض او بناويره أو ألواجه ، وفي اليوم الثاني يبدو أن هناك إصرار من الجمهور على الحضور