

مسرحنا

رئيس التحرير
محمد الروبي

رئيس مجلس الإدارة
د. أحمد عواض

السنة الثانية عشرة • العدد 626 • الإثنين 26 أغسطس 2019

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة للمضور الثقافة

ما بعد بريخت
تأثير المسرح بين
الوسائطي

جهود
أحمد عبد الحليم
في المعهد
العالي للفنون
المسرحية بالكويت

التصنيف
النوعي لعروض
المهرجان
القومي..
هل هو الحل؟

يهودا..
أين ذهبت
إنسانيته؟



«أمر تكليف»

حتى الجمعة بسوهاج «بأمر الجمهور»



قال الفنان أشرف طلبة مدير فرقة المسرح الحديث التابعة للبيت الفني للمسرح انه تقرر مد عرض «أمر تكليف» بمحافظة سوهاج يوم الجمعة ٢٣ أغسطس وذلك بناء على رغبة جمهور المحافظة، والذي يملأ صالة عرض مسرح قصر ثقافة سوهاج منذ بداية تقديم العرض به منتصف الشهر الجاري، حيث يقدم العرض في تمام الثامنة مساءً بالمجان. يذكر أن العرض يقدم في إطار خطة التجوال التي أعلنتها البيت الفني للمسرح للعام ٢٠١٩-٢٠٢٠ تحت رعاية الفنانة الدكتورة إيناس عبد الدايم وزير الثقافة، وتنظيمها شعبة مسرح التجوال و المواجهة التابعة للمسرح الحديث، العرض عن «نقطة حدود» لعبسي الجمال، بالإضافة إلي حكايات حقيقة، صياغة ودراماتورج طارق علي و محمد يوسف، بطولة عزة لبيب، كريم الحسيني، سميرة الإمام، شريف العجمي، عبدالله صابر، محمد الأحمد، مدرونا سليم، علي المصري، تقى عادل، مريم ياسين، أحمد صلاح سعد، مالك العلي، إبراهيم حسن، محمد جمال، موسيقى وألحان أحمد حمدي، ديكور نادبة طرابية، أشعار طارق علي، غناء كريم الحسيني، بلسم أبو زيد، إضاءة إبراهيم الفرن، ملابس علا علي، ميكياج إسلام عباس، مادة فيلمية محمد فاضل، ومن إخراج باسم قناوي.

شيماء سعيد

العدد الأول من مجلة المسرح

بمناخ بيع الهيئة المصرية العامة للكتاب ومناخ توزيع أخبار اليوم

الناقد باسم عادل يشرح كيفية دراسة المسرح بأمر على موقع المهرجان التجريبي

استحدث موقع مهرجان القاهرة الدولي للمسرح المعاصر والتجريبي بعد تطويره عدة خدمات جديدة من أخبار مسرح عربية ودولية من مصادرها مباشرة للمسرحيين المصريين والعرب

كما أضاف خدمة جديدة بالتعاون مع الناقد المسرحي باسم عادل والذي يشرح لرغبي تعلم المسرح بالولايات المتحدة، موضحاً أهم الأماكن وكيفية التواصل معها عبر الإنترنت، ومن بينها الجامعات والمعاهد والمنح المتخصصة في المسرح كما يطرح عادل روابط هامة لتلك المعاهد والمسارح لتعريف متصفح الموقع بتفاصيل التعاون معها والتعليم بها سواء عبر الوسيط الإلكتروني أو السفر والدراسة بشكل مباشر.

و من المعروف أن الناقد باسم عادل حصل على بكالوريوس الهندسة ثم بكالوريوس المعهد العالي للفنون المسرحية قسم الدراما والنقد، و قد فاز العام الماضي بجائزة أفضل مقال نقدي بالمهرجان القومي للمسرح المصري، كما اختير مؤخرًا للسفر إلى الولايات المتحدة ضمن برنامج الزائر الدولي للتعرف على أهم المسارح الأمريكية ونظم الانتاج المختلفة ولقاء المسرحيين الأمريكيين، عبر زيارته لولايات واشنطن دي سي و نيويورك و كليفلاند و سياتل، و عدد كبير من المتاحف والمسارح ببرودواي و خارجها.



<https://cifcet.com>

رابط موقع مهرجان القاهرة الدولي للمسرح المعاصر والتجريبي
سمية أحمد

للعروض المسرحية في السنوات السابقة، وكتب الدكتور أبو الحسن سلام عن المسرح والإرهاب، وينشر الناقد أحمد عبد الرازق أبو العلا دراسة مطولة حول النصوص التي كتبها أبو العلا سلاموني وناقشت ظاهرة الإرهاب، وعن مقتنيات الراحل زكي طليمات ينشر حسن مختار تحقيق

مصور، ويكتب الدكتور محمد سمير الخطيب دراسة حول تحويل القوة الناعمة للمسرح المصري إلى قوة ذكية، ويتناول إبراهيم جاد الله ظاهرة الحكواتي الفلسطيني، كما تضم المجلة حلقة نقاشية حول ورش تدريب الممثل، ويكتب الدكتور عمرو دودة دراسة مطولة حول خريطة النقد المسرحي في مصر، وعن مابعد الحداثة في مؤلفات ألفريديا يلينيك الفائزة بجائزة نوبل يترجم لطفي السيد دراسة مهمة، ويقدم الدكتور محمد عبد الهادي قراءة جديدة لنظرية ستانسلافسكي في إعداد الممثل، ويكتب جمال المرغاي عن أعمال الألماني كارل ماي، وينشر الدكتور محمود نسيم دراسة حول الظاهرة المسرحية عن سعد الله ونوس.

رنا رافت

بعد توقف لمدة أربع أعوام عن الإصدار، صدر العدد الأول من مجلة المسرح برعاية وزير الثقافة الأستاذ الدكتور إيناس عبد الدايم، بالتعاون بين الهيئة المصرية العامة للكتاب برئاسة الدكتور هيثم الحاج علي مع المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية برئاسة الفنان القدير

ياسر صادق التابع لقطاع شؤون الإنتاج الثقافي برئاسة المخرج الكبير خالد جلال، ويرأس تحريرها الناقد المسرحي والصحفي الكبير الأستاذ عبد الرازق حسين.

يتضمن العدد الجديد متابعة لفعاليات المهرجان القومي للمسرح المصري، وقراءة نقدية لعروض مسارح الدولة المشاركة في المسابقة الأولى كتبها الدكتورة وفاء كمالو، وكتب الدكتور كمال عبد الرازق دراسة حول مشوار ومؤلفات لبنين الرملي، وعن مهرجان التحرير أول مهرجان مسرحي بعد ثورة يوليو 1952م كتب الدكتور سيد علي إسماعيل دراسة وثائقية، وعن المسرح السياسي كتب الناقد جرجس شكري دراسة حول العروض المسرحية التي ناقشت السياسة خلال الفترة التالية لعام 2010م مع الإشارة للمضمون السياسي



حكايات شعبية

العرض الأفضل بالدورة الأولى لمهرجان فنون الأداء



عبد الدايم: مسرح المواجهة يعكس أهمية دور الإبداع في تشكيل الوجدان ووسيلة فاعلة لإعادة منظومة القيم إلى مسارها الصحيح

فازت شروق السيد بجائزة أفضل ديكور كما فازت لميس جمال بجائزة أفضل استعراض عن عرض «أفراح القبة»، وفازت سارة حمادة بجائزة أفضل ملابس عن عرض «حكايات شعبية»، وتم حجب جائزة الدراماتورج من قبل لجنة التحكيم .

مفردات العرض المسرحي

أفضل عرض

حصد عرض «حكايات شعبية» جائزة أفضل عرض بالمهرجان كما حصل مخرجه عبده بكري على جائزة أفضل مخرج بالمهرجان، وذهبت جائزة لجنة التحكيم الخاصة لعرض «أفراح القبة» لإخراج ياسين رضوان.

فذهبت إلى سارة حمادة عن دور «شهرزاد» وميرنا حبيب عن دور «العرافة»، و عبد الرحمن طارق عن دور الصياد بعرض «حكايات شعبية»، وفاز بالتميز في التمثيل أيضاً أحمد صبري، وفي عناصر العرض المسرحي ذهبت جائزة التميز في الماكياج إلى محمد شاكر، و التميز في الإضاءة إلى محمود يوسف، كما منحت اللجنة جائزة للتميز في فن المولوية للمولوي محمد سمير، وحسن أشرف .

الجوائز الرسمية للمهرجان مراكز التمثيل

فاز بجائزة أفضل ممثل دور أول بالمهرجان مؤمن سيدون عن دوره بعرض «التلت حموات» و فاز حاتم عبدالجليل بجائزة أفضل ممثل دور ثان عن دوره في «أفراح القبة»، أما جائزة أفضل ممثلة دور أول بالمهرجان فازت بها إسرائ حامد عن دورها في عرضي «التلت

اختتمت فعاليات الدورة الأولى لمهرجان فنون الأداء للمعهد العالي للفنون الشعبية دورة الفنان « عصمت يحيى » مساء الجمعة الماضية 2 أغسطس على خشبة مسرح المعهد العالي للفنون المسرحية برعاية وحضور الأستاذ الدكتور أشرف زكي عميد المعهد ورئيس أكاديمية الفنون، وحضور الأستاذ الدكتور فوزي فهمي الذي أعلن إطلاق اسمه على هذا المهرجان بالليلة الأولى للمهرجان من قبل د. أشرف زكي وأ.د. عصمت يحيى رئيس الأكاديمية الأسبق الذي حضر حفل الختام، كما حضر نائب رئيس أكاديمية الفنون أ.د.غادة جبارة، وعميد المعهد العالي للفنون الشعبية أ.د. مصطفى جاد، ونخبة من أساتذة المعهد العالي للفنون الشعبية ومعاهد الأكاديمية الأخرى الذين تابعوا عروض المهرجان التي تمثلت فيما يلي :

عروض المهرجان

شارك بالمهرجان ستة عروض مسرحية قدمها طلاب وطالبات المعهد العالي للفنون الشعبية بمشاركة العديد من طلاب المعاهد الأخرى بأكاديمية الفنون وهي عرض «الواغش» تأليف رأفت الدويري وإخراج عبد الرحمن طارق، و «أفراح القبة» تأليف الأديب الكبير نجيب محفوظ إعداد وإخراج ياسين رضوان، وعرض «التلت حموات» تأليف أبو السعود الإياري إعداد وإخراج محمد شاكر، وعرض «حكايات شعبية» تأليف أحمد سمير، وإخراج عبده بكري، وقدم بنهاية عروض المهرجان «روح أحدهم» دراماتورج عبد الله طيرة عن «قول يا مغنوتي» تأليف بكري عبد الحميد وإخراج رؤيا الديدي، وعرض «العرض الأخير» تأليف بدر محارب، وإخراج محمد جمال الراوي، وتشكلت لجنة تحكيم عروض المهرجان والتي شهدت حفل الختام، من المخرج أكرم فريد، والفنانة مروة جبريل، والمخرج كمال منصور، والأستاذة الدكتورة إلهام سيف الدولة، والفنان محمد رياض، الذي أشاد بالمهرجان الوليد وفعاليات دورته الأولى ثم أعلن نتيجة وجوائز المهرجان التي كانت كالتالي :

شهادات التميز

جاءت شهادات وجوائز التميز بالمهرجان إهداء من الأستاذ الدكتور عصمت يحيى، ومنحت إلى العروض الثلاثة «حكايات شعبية»، و«أفراح القبة»، و«التلت حموات»، أما جوائز التميز في التمثيل



والمجتمع.

طاقة إيجابية

قالت إسماء حامد : سعدت كثيراً بالمشاركة نفسها بعروض المهرجان، وفوزي بجائزة أفضل ممثلة حدث جليل وكبير له إحساسه الخاص والمميز الذي أبهجنى بتكريمي بحفل الختام بالمهرجان للمرة الأولى بحياتي، وأضافت إسماء : لقد استفدت كثيراً بجميع فعاليات المهرجان، وأدركت وتعلمت المزيد بفن التمثيل بالمسرح من خلال العروض التي شاركت بها بمهرجان متميز بدورته الأولى و أتمنى أن أشارك بكل الدورات القادمة به لأهميته وقدرته على دفع وتشجيع المواهب المتعددة والمتنوعة بالمعهد ومنحهم طاقة إيجابية كبيرة تقودهم للأفضل وأمل أن تكون كل مشاركاتي القادمة بخشبة المسرح بعروض مميزة، مما تزيدني اكتساباً للخبرات الفنية والثقافية دائماً.

توصيات لجنة التحكيم

قدمت لجنة التحكيم توصياتها لهذه الدورة التي تمثلت في عدة محاور أهمها مراعاة أن يقدم طلاب المعهد العالي للفنون الشعبية عروضاً ترتبط بالعادات والتقاليد والطقوس وممارسات شعبية مرتبطة بالتراث الشعبي المصري، ودعت اللجنة لتشجيع المحاولات الإبداعية الجادة والإسهام في تمويلها وتوفير كافة الإمكانيات لتخرج العروض إلى النور في أحسن صورة بما يليق بمواهب يحضنها صرح كبير، وعريق بحجم أكاديمية الفنون المنارة الوحيدة للفن وعلومه في منطقة الشرق الأوسط، كما أوصت اللجنة بأن تكون عناصر العمل المقدم من داخل المعهد العالي للفنون الشعبية قدر الإمكان وأن يفضل الاقتصاد على عرض واحد يومياً طوال أيام المهرجان حتى يتسنى للمشاركين الاستعداد وتحضير المسرح للعرض بما يضمن تكافؤ الفرص في الإتيان، وأن يراعى التدقيق في اختيار العروض للمشاركة في الدورات القادمة للمهرجان، كما أكدت اللجنة على الاهتمام بمخارج الألفاظ والنطق السليم في العروض التي تتخللها مشاهد بالحرية الفصحى، ومحاولة الحفاظ على الهدوء داخل قاعة العرض التزاماً بقواعد المسرح كما دعت اللجنة إلى محاولة الفصل بين العروض المسرحية ومعرض الفن التشكيلي بحيث يقيم له مهرجاناً قائماً بذاته، وأوصحت اللجنة أنها تأمل التوسع في الاستعانة والاستفادة من الوسائل التكنولوجية الحديثة وتنظيم دورات للطلاب للتعرف أكثر على أحدث التقنيات المسرحية والفنية، كما أوصت اللجنة بتهيئة المناخ الحاضن للمواهب باستمرار بأن يكون للنشاط الفني لدى الطلاب مايقابله من درجات في التقييم الدراسي للمواد التي يتم تدريسها بالمعهد إن أمكن، وأوصت اللجنة أيضاً بتبني الأكاديمية للعرض الفائق وترشيحه للعرض بأماكن أخرى، وبالنهاية تمننت تحقيق المزيد من النجاحات المستقبلية في هذا المضمار .

أقيمت الدورة الأولى لمهرجان فنون الأداء ” فوزي فهمي ” دورة أ. د. عصمت يحيى ” تحت رعاية وزيرة الثقافة أ. د. إيناس عبد الدايم ورئيس أكاديمية الفنون أ. د. أشرف زكي، ونائب رئيس أكاديمية الفنون أ. د. غادة جبارة، وعميد المعهد العالي للفنون الشعبية أ. د. مصطفى جاد، وإشراف أمين اللجنة الفنية أ. م. د. /ولاء محمد، ورائد الاتحاد أ. م. د. / سمر سعيد، ومدير المهرجان الطالب محمد الحوفي ومؤسسه رئيس الاتحاد بالمعهد الطالب عبدالله طيرة .

همت مصطفى

حتمي أن أقدم تجربتي الأولى بالإخراج بأحد نصوصه وأشكر كل من ساندني ووضع ثقته في ما سأقدمه وأني راغب بالنجاح فسأسعى له بالجد والاجتهاد والتركيز وأتمنى المداومة بالعمل بالمسرح بنجاح وتوفيق .

أول مشاركة

وقال مؤمن سيدون : سعدت كثيراً بالمشاركة بالمهرجان التي توجت بحصدي جائزة أفضل ممثل وهذا شرف وفخر ولكونها أول مشاركة لي بمهرجان فني وللمسرح، وأول تقييم لي بحياتي وأول جائزة، فكان الحصاد عظيماً والفوز له مذاق خاص ومبهج خاصة أن المهرجان بدورته الأولى، ووليد بين أيدينا فشعرت بعد الفوز بالجائزة أن هذا حدث هام وأن اسمي قد دون في سجلات التاريخ وخاصة تاريخ المعهد العالي للفنون الشعبية، وأعدتها بداية قوية تبشرني بالنجاح والتوفيق والبداية في طريق تحقيق الأمنيات التي أحلم بها، وأضاف مؤمن لقد كانت المشاركة بالمهرجان لها أهميتها الكبيرة فقد منحتني المهرجان والفوز فيه خطوة إيجابية، ودفعه قوية للأمام ولإستكمال السير نحو تحقيق الحلم، وقدمني للجمهور ولجنة التحكيم بصورة مميزة ولانقة وفرحت لفرحتهم وسعادتهم وإعجابهم بي من خلال العرض، واختتم مؤمن أتمنى أن أحقق حلمي، وحلم أهلي بي، وأن أصل يوماً إلى ما أريد وأصبح ممثل له تأثيره في الحركة الفنية والثقافية بمصر، وفنان له بصمته القوية والواضحة والمتفردة بالمسرح، وبالدراما المصرية فهذا طموحي الكبير الذي سأسعى جاهداً بالتعلم والاجتهاد لتحقيقه، ممتن للمهرجان والنشاط المسرح بالمعهد لأنه وضعنا بداية هذا الطريق وأمل أن نكون نقابيين بعد التخرج من المعهد وفنانين لهم تقديرهم واحترامهم من قبل جميع المؤسسات ونستكمل طريقنا لتقديم ما اخترناه وعشقناه لإسعاد الجمهور

فنون مصاحبة للمهرجان

وصاحب المهرجان مسابقة في التصوير الفوتوغرافي ، وكانت نتيجتها أن ذهبت جائزة أفضل صورة لخالد عيسى، وجائزة أفضل لوحة ذهبت إلى آية عاطف .

فائزو المهرجان يحصدون الجوائز الأولى بحياتهم صوت الفائزين - الجائزة الأولى

قال المخرج عبده بكري : ابتهجت كثيراً لحصولي على الجائزة لأنها الأولى بحياتي ومنذ ولجت لعالم المسرح 2014 حتى الآن، فلم أحصل على أي جائزة من قبل قط، رغم مشاركاتي العديدة بجميع عناصر ومفردات العرض المسرحي بالكثير من العروض، وهذه أول تجربة إخراجية وأول تواجد لي بالأكاديمية والوقوف بخشبة معهد فنون مسرحية هذا الصرح العظيم الذي قدمت طلباً ثلاث سنوات على التوالي للالتحاق به ولم أوفق،وها أنا طالباً بمعهد الفنون الشعبية للعام الثالث يقسم فنون الأداء شعبة الرقص الشعبي بتأييد ودعم من قبل د.عصمت يحيى وطالباً متميزاً متقدماً بتربيته الأولى على دفعتي كل عام وسعيد وفخور جداً بكل هذا وعندما التحقت بالمعهد كان النشاط الفني مُهملاً غير أن عبدالله طيرة ومع محمد الحوفي قاما ببعث روح جديدة بالنشاط وطرح الأول فكرة المهرجان وبدأنا بالتنفيذ حتى كان، وتابع بكري : فخور بنجاح المهرجان وبعروضه فقد كان وسيلتنا القوية أن شاهدنا الجمهور وأدرك هوية المعهد وأتمنى استمراره بكل عام قادم مُحققاً نجاحاً أكثر من ذلك وسوف أستعد للدورة الثانية بشغف وإرادة قوية لأحافظ على النجاح الكبير وأقدم كل الشكر لفريق العرض الذي أفخر به وللمؤلف أحمد سمير على إتاحتها الفرصة لي بتقديم نص حكايات شعبية من تأليفه فقد كان واثقاً أنني سأقدمه بما يليق به كمبدع إضافة أنه أول من شاركت معه بالمسرح كمثل لذا كان اختياري



مصر تكرم مبدعيها المسرحيين :

وزير الثقافة تطلق إشارة بدء فعاليات الدورة ١٢ من مهرجان المسرح القومي



عبد الدايم : الحراك الفني والثقافي في مصر يواصل التوهج
وفن المسرح سفيراً للحلم الانساني



من مسرح الاوبرا الكبير اطلقت الدكتورة ايناس عبد الدايم وزير الثقافة اشارة بدء فعاليات الدورة الـ 12 من المهرجان القومي للمسرح المصري والتي تحمل اسم القدير الراحل كرم مطاوع ويرأسها الفنان أحمد عبد العزيز وذلك بحضور الفنان اسماعيل مختار رئيس البيت الفني للمسرح ومدير المهرجان ، الدكتور مجدى صابر رئيس دار الاوبرا المصرية ، الفنان خالد جلال رئيس قطاع الانتاج الثقافي ، الدكتور فتحى عبد الوهاب رئيس صندوق التنمية الثقافية وعدد المسرحيين والنقاد .

قالت عبد الدايم ان الحراك الفني والثقافي في مصر يواصل التوهج حيث تلتهم الاحداث التنويرية في سماء الوطن وتشهد اقبالا كثيفا يدعو للفخر ويؤكد قدرة الجمهور على التذوق والانتقاء ، وازافت ان فن المسرح يعد سفيراً للحلم الانساني ومرآة تعكس قضايا وافراح المجتمع وتعبير عن التوجهات الفكرية لابنائه ، مشيرة ان الدورة الـ 12 من المهرجان القومي للمسرح تبعث بالعديد من الرسائل التي تحمل المعاني السامية والقيم النبيلة وتعلن الاحتفاء باحد الالوان الابداعية المميزة التي يعرض خلالها عدداً من اهم اعمال الحركة المسرحية المصرية .

ووجه رئيس المهرجان التحية لكل من ساهم في خروج هذه الدورة إلى النور وثن جهود دفع مسيرة المسرح المصري ، موضحة أن فن المسرح يعد وسيلة لايجاد الكثير من الحلول لقضايا المجتمع كما انه اسلوب فعال لتطوير وتنمية الوعي ، من جانبه أكد مدير المهرجان ورئيس البيت الفني للمسرح أن حشد المبدعين كل عام للإحتفاء بالمسرح المصري يعد جهداً



للدولة أو الخاص ، حيث يشارك البيت الفني للمسرح بـ 8 عروض ، والهيئة العامة لقصور الثقافة بـ 5 عروض ، ويشارك صندوق التنمية الثقافية ممثلاً في مراكز الإبداع بعرضين ، وكذلك المعهد العالي للفنون المسرحية والبيت الفني للفنون الشعبية والاستعراضية ، ومركز الهناجر وفرق القطاع الخاص، كما تشارك كل من دار الأوبرا والنقابات الفنية بعرض واحد وبذلك يكون إجمال عروض السابقة 25 عرضاً ، أما المسابقة الثانية تشمل المسرحيات التي تنتجها المؤسسات والأفراد مثل الجامعات والمعاهد والفرق الحرة والمستقلة وتشمل 27 عرضاً مسرحياً من المعاهد والكليات وورش البيت الفني للمسرح والفرق الحرة والمستقلة وغيرها ، والمسابقة الثالثة تم تخصيصها لعروض الطفل التي يقدمها الكبار أو الأطفال أو ذوى الهمم والقدرات الخاصة وتضم 20 عرضاً متنوعاً يقدمها عدة جهات مختلفة منها المسرح المدرسي ، والبيت الفني للمسرح ، ومسرح الطفل بالنوادي ، ووزارة الشباب والرياضة.

كما أعلن المهرجان عن فتح باب التقدم لمسابقة النقد المسرحي، والتي من خلالها يمنح المهرجان جائزتين، الأولى جائزة فوزي فهمي لأفضل دراسة نقدية نظرية، والثانية جائزة أفضل مقال نقدي تطبيقي، ومن شروطها ألا يكون المتقدم قد نال عن هذه الدراسة أي درجة علمية أو ترقية أو فازت في أي مسابقات من قبل وأن يكون المقال النقدي (التطبيقي) قد تم نشره في أي صحيفة ورقية أو إلكترونية خلال الفترة من ١٦ مايو ٢٠١٨ إلى ١٤ يونيو ٢٠١٩

وكذلك فتح باب التقدم لمسابقة التأليف المسرحي، تمنح المسابقة جائزة لينين الرملي لأفضل نص مسرحي كتب خصيصاً للمسرح ، والنصوص التي يحق لها المشاركة في هذه المسابقة هي نصوص كتبت خصيصاً للمسرح ولم يسبق لها الحصول على أية جوائز في أي مسابقات أخرى ، وتصل القيمة المادية لكل جوائز الدورة الثانية عشرة إلى 573 ألف جنيه مصري ، كما يصدر المهرجان 20 إصداراً ما بين كتب للمكرمين وكتاب عن حامل اسم الدورة الفنان كرم مطاوع وكتاب آخر عن تاريخ المسرح المصري في 12 عقد كما يصدر المهرجان 14 نشرة يومية عن فعاليات المهرجان وأحداثه اليومية.

سمية أحمد

وكانت ساحة الأوبرا قد تجملت بعروض للاراجوز وخيال الظل كما بدأ حفل الافتتاح الذي اخرجته رئيس المهرجان احمد عبد العزيز بالسلام الوطني بعده اصطف ١٢ نجم على المسرح كضيوف شرف لهذه الدورة حيث تلقوا تحية تقدير واحترام من الحضور وهم القديرة سميحة أيوب ، عميد المسرح المصري جلال الشرقاوي التشكيلي الكبير حسين العزي ، القدير محيي اسماعيل ، الموسوعة الفنية ومتعدد المواهب سمير صبري ، عاشق المسرح المخرج سيد فجل ، الشاعر والكاتب والمخرج شوقي حجاب ، ايزيس المسرح المصري سهير المرشدي ، راعية الإبداع المسرحي الناقدة الدكتورة هدي وصفي ، المخرج المبدع ورئيس المهرجان القومي للسينما سمير سيف ، فتي المسرح الجامعي النجم محمود حميدة والمبدع الاصيل عزت العلابي ، ثم تم تقديم فقرة تعبيرية حركية بعنوان الاستثنائي من اخراج مناضل عنتر وعرض فيلماً قصيراً عن المسيرة الفنية للراحل كرم مطاوع ، كما اعتلى خشبة المسرح اعضاء لجان تحكيم المسابقات المصاحبة للفعاليات والتي تشمل 5 مسابقات ثلاثة منها مخصصة للعروض المسرحية ويأتى اولها للعروض التي تنتجها المؤسسات المتخصصة في المسرح سواء التابع

خالصاً تحرص عليه وزارة الثقافة ، واوضح ان المسرح يعد فناً يسعى في دروب المعرفة ويبقى احد مصادر الابداع والتواصل المباشر مع الجمهور .

كما رحبت وزير الثقافة باعضاء لجان تحكيم المسابقات قبل تكريم كوكبة من النجوم تقديراً لعطائهم الغير محدود ووصفتهم بنماذج مشرفة لعناصر ومفردات قوى مصر الناعمة وهم اسماء الراحلون محسنة توفيق وتسلمه نجلها وائل خليل ، محمود الجندي وتسلمته ابنته مريم ، محمد نجم وتسلمه ابن عمه ايمن نجيب نجم ، فؤاد السيد المدير المالي والاداري للمسرح القومي وتسلمته نجلته اكرام ، فاروق الفيشاوي وتسلمها نجله عمر ، الى جانب المبدعون يوسف شعبان الذي توجه بالشكر لوزارة الثقافة على جهودها الدؤبة لاعادة امجاد المسرح المصري ، الكاتب الكبير يسرى الجندي وتسلمها عنه الكاتب الصحفي يسرى حسان ، مدير الادارة المسرحية عاصم البدوي ، الكاتب والمؤلف السيد حافظ ، مهندس الديكور والتشكيلي الدكتور عبد ربه حسن عبد ربه ،النجم لطفي لبيب ، النجمة هالة فاخر ، المخرج الكبير محسن حلمي ، النجم على الحجار ، النجمة سوسن بدر والقدير توفيق عبد الحميد .



التصنيف النوعي لعروض المهرجان القومي..

هل هو الحل؟

واجه تقسيم مسابقات المهرجان القومي للمسرح المصري بعض الاعتراضات من قبل البعض لتداخل وتشابك المفاهيم والتعاريف والمعايير الخاصة بالتصنيف النوعي لجهات الإنتاج المشاركة، ما بين مسرح للكبار أو للمحترفين ومسرح للشباب أو للهواة ومسرح للطفل، فاعتراض المنتمون للمسرح المستقل على تصنيفهم في إطار الهواة والشباب، في حين تم تصنيف أكاديمية الفنون في إطار المحترفين والكبار، كما واجه تصنيف مسرح الطفل اعتراضات لتشابك عروض احترافية تكلفت مبالغ إنتاجية كبيرة مع عروض المسرح المدرسي، واختلاف النظرة إلى عروض مسرح الأسرة والحيرة حول انتمائها إلى فئة الكبار أم إلى فئة الطفل.

من هنا، ومن خلال هذه المساحة، نطرح فكرة إعادة تشكيل هذا التصنيف إلى تصنيف نوعي يعتمد على نوع المسرح وشكله ما بين مسرح كلاسيكي ومسرح كوميدي ومسرح تراثي ومسرح غنائي ومسرح حركي، وهكذا، على أن يكون لكل شكل مسابقة خاصة به لتشجيع المسرحيين على الاهتمام بكل أنواع المسرح، على أن يكون لكل مسابقة لجنتها الخاصة على غرار ما يحدث في المهرجانات الفنية والسينمائية الكبرى في أوروبا على سبيل المثال. وتساءلنا عن المعايير الموضوعية للتصنيفات ولماذا لا يجتمع كبار المسرحيين بلجنة المسرح ولجنة المهرجان وخبراء وكوادر المسرح في مصر على مائدة مستدير للاتفاق على معايير ثابتة ولوائح منظمة للمهرجان القومي لا تتبدل إلا في أضيق الظروف؟

أحمد محمد الشريف



أحمد مختار: التقسيم الحالي مغل وجودة العرض لا تقاس بالهواية والاحتراف

عملهم للأسف قد يكون رد فعل وليس فعلا، والمطلوب أن يجلس الجميع في مؤتمر عام للمسرحيين لبحث كيف يكون المسرح جزءا أساسيا من حياتنا العامة سواء في الجامعات أو المدارس أو مراكز الشباب أو قصور الثقافة. أضاف أيضا: في العالم يوجد مسرح الشارع وهو منتشر وعلينا بحث كيفية انتشاره لدينا وخصوصا أن لدينا الاستعداد لهذا من زمن قديم من خلال الحاوي والأراجوز، كما يقدم لدينا الآن مسرح للشارع في وسط البلد وشارع المعز، ويستقبله الجمهور بشكل رائع،

المسرح المستقل لا يمكن أن أهمل دورهم العظيم الذي أدوه في الحفاظ على المسرح منذ التسعينات، حيث حملوه على أعناقهم في وقت ضعف فيه المسرح فعلا.

أضاف مختار: إن جودة العرض ليس لها علاقة بمسألة الهواية والاحتراف، لا جودة الديكور ولا الإبهار أو التمثيل أو الموسيقى وكل العناصر، ويمكن لها أن يقدم لنا عرضا إخراجيا أقوى وأكثر حداثة من شخص محترف، لذا أرى أن التقسيم شيء مغل.

وتابع مختار: لجنة المسرح تقوم بدور جيد جدا لكن أغلب

بداية قال المخرج والممثل والإعلامي أحمد مختار: كلما زادت المسابقات كلما كان أفضل لأنه سيعمل على تنشيط الحركة المسرحية، فلا مانع. لكن المعلوم أن المهرجانات في العالم كله تكون بدون تقسيم أصلا. فمثلا في مهرجان قرطاج تأتي فرق من جميع أنحاء العالم وأماكن جغرافية مختلفة وشكل مختلف من التمثيل ونوع المسرح مختلف ويتم تقييم الكل في مسابقة واحدة، والأهم هو اختيار لجنة جيدة لديها القدرة على تقييم كل أنواع العروض مهما كان نوع أو شكل المسرح المقدم، والفكرة لماذا هذا التقسيم هذا العام لثلاث فئات، كان يمكن أن يصبح فئة واحدة تجمع الكل، لكن إذا كان لا بد من التقسيم، فليكن فعلا على حسب نوعية المسرح بحيث تقام أكثر من مسابقة على مدار العام ليصبح هناك نشاط دائم للمسرح. والأفضل هو عدم التقسيم ووضع الجميع معا في مسابقة واحدة. ذلك كي لا يظلم البعض أو يغضب أحد، فمثلا أبناء

حسام الدين صلاح: لا فروق بين العروض المشاركة تبرر التقسيم

وعلينا تقديم كل ما يمثل المسرح المصري في بوتقة واحدة

عرضا به نجوم ويحقق تزاوحا على شبك التذاكر ويحقق فنون الفرجة والمتعة وبه الرسالة المنشودة. لكن المسرح المصري كله الآن يوضع في فئة واحدة، أي أنه لا فرق بين صندوق التنمية الثقافية وبين الهناجر والمسرح القومي للأسف. لأن عنوان المسرح المصري وهو مسرح الدولة أصبح بلا هوية وبلا عنوان لدرجة أن العروض التي تم انتقاؤها للاشتراك بالمهرجان ليست على مستوى مناسب لدخول المهرجان وتوجد عروض أخرى أفضل منها. والخلاصة أنني أرفض مسألة تقسيم العروض إلى فئات وعلينا تقديم كل ما يمثل وجهة نظر المسرح المصري في بوتقة واحدة، وفي إطار يعبر عن الواجهة الحقيقية للمسرح، وأطالب بوضع معايير محايدة لانتقاء العروض المشاركة وحسن اختيار لجان المهرجان.

لا يرضى أحد

أما المخرج سعيد سليمان فيقول: من البداية فإن أي تصنيف أيا كان لن يرضى أحدا، فالتصنيف الحالي واجه اعتراضات، وأي تصنيفات أخرى أيضا ستواجه رفضا، فنحن لدينا دائما نظرة سلبية مسبقة تجاه أي فعل، وهذا لا يعني أن التخطيط الحالي جيد. ففي الأعوام السابقة حدث استهجان حول كيفية تقييم عرض للأطفال بين عروض الكبار، فتم هذا العام وضع مسابقة الأطفال في تصنيف مستقل واعترض البعض أيضا. وأنا ليس لدي أية اقتراحات جديدة للتصنيف، لكن لا بد أن يكون هناك حلول أخرى أنا لا أعرفها. لأنه يوجد بالفعل تشابك وتداخل في المفاهيم والتعاريف والمعايير ما بين الأطفال والكبار وما بين الشباب أو الهواة والكبار.

لكن وجهة نظري أن العرض الجيد يفرض نفسه حتى لو كانت ميزانية إنتاجه ضعيفة عن عرض آخر تكلف الملايين. ويمكن لعرض تابع لنوادي المسرح مثلما حدث في المهرجان التجريبي أن يفوز بجوائز وفيها عروض بها إبداع حقيقي. فالمقياس الحقيقي هو الإبداع، والإبداع الحقيقي ليس له علاقة بحجم الإنتاج. بل إن هناك أشكالا متعددة من المسرح تعتمد على فقر الإنتاج. بل إن الإنتاج الضخم قد يعوق الإبداع، وما يحدث الآن كمثال للتكلفة المرتفعة للإنتاج أن توضع لوحة جميلة عبارة عن خلفية للأداء الحركي والمسرحي إذا حذفها فلن تجد فارقا جوهريا، فهي كانت مجرد زينة بلا داع. فالخيال الإبداعي هو المقياس الحقيقي.

أضاف: لكن المخرج أن تجد عرضا ذا تكلفة قليلة يقابل عرضا ذا تكلفة عالية وفيه محترفون ونجوم، فإذا حاز العرض الأول على جائزة يحدث إحراجا لأبطال وصناع العرض الكبير، فيبدأ التساؤل حول كيفية وضع العرضين في تسابق واحد، هذا يندرج تحت مسمى الضمير الأخلاقي، فلا يوجد لدينا ضمير فني نحكم من خلاله، وتبدأ الاعتراضات والمشكلات. للأسف كل شخص يرى نفسه أنه المبدع الأوحده، وبالتالي لن ترضي أي طرف.

تابع: أما هذا التصنيف النوعي على أساس الشكل المسرحي فيمكن أن يكون عن طريقين: الأول أن تقوم اللجنة بهذا التصنيف بعد المشاهدة وعند إعلان الجوائز، فكل هذه الأنواع المسرحية موجودة بالفعل وتحوز اهتمام كل الجهات الإنتاجية، والتصنيف النوعي المسبق يعيبه أنه سيجعل المسألة مرتبطة بالتوجيه وأنه سيتم الإنتاج لأي نوع خصيصا من أجل دخول المهرجان وهذا سيعيب العروض المسرحية ويبعدها عن الإبداع الحقيقي. نعم، هناك المسرح الغنائي بالفعل والمسرح الحركي والمسرح الشعبي وغيرهم طوال العام، لكن التصنيف المسبق للجوائز لن يكون مجديا بل يمكن أن يتم بعد مشاهدة جميع العروض واختيار الفائز منها لكل شكل من أشكال المسرح.

قيود أكبر

بينما يرى المخرج طارق الدويري أنه: رغم الاعتراض على التصنيف الموجود هذا العام بالمهرجان القومي للمسرح، فإن



حسام الدين صلاح



أحمد مختار

سعيد سليمان: التصنيف على أساس النوع يوجه الإنتاج ويبعد العروض عن الإبداع الحقيقي

الذي يمكن أن يغطي ليلة واحدة أو ليلتين. تابع: لكن أن يوضع مسرح الدولة مع مسرح الثقافة الجماهيرية فهذا فيه ظلم لمسرح الدولة كقوة، لكن في المجمل مسرح الثقافة الجماهيرية أفضل من عروض مسرح الدولة كما وكيف. فأغلب عروض الدولة وليس كلها قريبة الشبه من عروض الجامعات والهواة، ويمكن أن تنافس عروض الطليعة والغد مع تلك العروض لأنها ليس عليها ضغوط الجمهور. أضاف أيضا: الفروق بين الممثلين في الثقافة والدولة قريبة لكن لا يوجد لدينا في مسرح الدولة عرض كبير يمكنه أن يمثل نموذجاً يعبر عن شكل المسرح المصري الذي افتقدناه مثل «الملك هو الملك» و«همامة بيضا» و«الملك لير». لا نجد الآن سوى عروض بلا نجوم وبلا جمهور ويشاهدها الأصدقاء، مع رفع لافتة كامل العدد واختفى كبار المخرجين من الخريطة مثل سمير العصفوري وعصام السيد وفهمي الخولي وغيرهم.



طارق الدويري

نحن أهم دولة تقدم مسرحا في المنطقة ونحتاج للقيام بدور أساسي لنهضة المسرح بشكل عام.

فئة واحدة ولا فرق

ويتحدث المخرج حسام الدين صلاح عن مشاركة القطاع الخاص بالمهرجان قائلا: إن معيار المسرح يختلف بين مسرح وآخر، بمعنى أن مسرحيات القطاع الخاص التجارية التي تسعى لجمهور يدفع مبالغ كثيرة حيث لا مكان للدعوات أو أن يجمع الممثلون من بعضهم أثمان التذاكر لفتح ليلة العرض. هذا المسرح هو الذي يترك أثرا في الشارع المصري الذي يتذكر مسرحيات «هالة حبيتي» و«سيدتي الجميلة» و«مدرسة المشايخ» وغيرها، وهذا مسرح سهل الوصول للناس عبر الضحك والمتعة وعبر مخرج لديه القدرة على صنع الفرجة، ولدينا مخرجون كبار في هذا المجال والذين يخرجون أيضا في مسرح الدولة وقد تركوا أثرا في هذا النوع من المسرح. لكن هذا المسرح لا تستطيع أن تشترك به في المهرجان القومي لأنه ليس هو المستهدف، فالمستهدف من المهرجان مسرحيات تترك أثرا في الوجدان مثل «الملك لير» و«الملك هو الملك» و«قاعدين ليه» وغيرها، ففي المسرح التجاري الهدف متعة المتفرج، أما في مسرح الدولة الهدف هو المعنى الحقيقي لوجود المسرح ورسالته بغض النظر عن المتعة التي يشهدها القطاع الخاص. والمسرح العالمي رائع ولكننا بعيدون عنه وكونه ينتج في القطاع الخاص مثل «الملك لير» وتنتج التجربة، فهذا شيء رائع جدا بعد أن قدم يحيى الفخراني نفس التجربة في مسرح الدولة.

أضاف صلاح: تلك الأنواع الثلاثة يمكن أن يتم جمعها في المهرجان في فئة واحدة وتنافس معا. لكن لا يمكن أن أضمها مع الثقافة الجماهيرية. يمكن أن أقدم في الثقافة الجماهيرية فنا مجانيا من خلال الفرجة والتراث، المسرح الرائع الذي يحلم به جميع المخرجين رغم فقر الإنتاج، وقد مارست أنا هذا المسرح قديما. هذا النوع يمكن أن يكون في فئة الشباب وله جمهوره

طارق الدويري: المتفرج لا يهمه من يحزر الهدف المهم هو أن يأتي

الهدف فعلا والتصنيف النوعي يشكل قيودا على حرية الاختيار



إيمان الصيرفي



محسن رزق



طارق الدويري

حمدي أبو العلا: عطاء المسرح ليس بتصنيفه إلى نسائي ورجالي وأطفال وشباب.. أنا ضد هذا الكلام

المهرجان في كل عام يعبر عن توجهات شخصية لقيادة المهرجان. تابع: المسرح عالمي وليس مصرياً، وليس من أجل تشجيع التراث مثل أن أقوم بتصنيف مسابقة خاصة به، فليقدم كل مخرج رؤيته، والشكل الذي ارتضاه لعرضه، والمهم كيف قدمه. واقتراحي أن العروض التي تقل ميزانياتها عن النصف مليون توضع معاً في فئة واحدة، وتكون الفئة الأخرى للعروض التي تتخطى تكلفتها النصف مليون جنيه. فالمونودراما مثل عرض مسرحي متكامل ويتم وضعه في المسابقة مع عرض آخر به خمسون ممثلاً. كل الأنواع تتبارى معاً مثلما يحدث في المهرجان القومي للسينما أي كانت الأنواع فكلها تتسابق معاً. وللأسف، المسئولون لا يدعون المخرجين والمسرحيين وأصحاب النجاح إلى جلسة نقاش لمعرفة أسباب النجاح وطرق الوصول إليه والوصول إلى أمثل الطرق لإقامة المسابقات ووضع نظم ولوائح للمهرجان يتفق عليها ويرضى عنها الجميع.

المستوى ضعيف

ويحدثنا المخرج إيمان الصيرفي قائلاً: المشكلة ليست في التقسيم وإقامة المهرجانات لكن في الأساس الذي تم إهماله وهو أن العروض مستواها ضعيف. كما أنه لا يجوز محاسبة الهواة بمنطق المحترفين، فالتشابك يأتي بوضع الهواة مع المحترفين مع الثقافة الجماهيرية مع الجامعة، وهكذا، وهذا غير معبر عن المسرح المصري، كما أن المهرجان لم يستطع طوال مدته ودورات انعقاده أن يعبر عن الشخصية المصرية في المسرح، لا توجد مسرحية تليق بالمسرح المصري، وكلها إما أعمال مترجمة أو تجارب عشوائية. أضاف: الخلاف ليس مع الأشكال بل مع المهرجان وماذا سيعطي للمتلقين، لا جدوى من كثرة المهرجانات، واستغلال كل لحظة لإقامة مهرجان بلا داع، فكلها أشكال غير معبرة عن المسرح المصري وتبتعد عن هويته، شئنا أم أبينا، ولم يستطع المهرجان في أي دورة من دوراته أن يطرح لنا شكلاً يتحمس له الجميع باعتباره نموذجاً للمسرح المصري. تابع الصيرفي: لا أقصد العروض التراثية بل أقصد كل الأشكال الفنية المصرية التي أهدرت وسفك دمها على الطرقات، وللأسف أصبحنا في ذيل المجيدين والمجتهدين من إخواننا العرب وحتى المسارح القريبة منا مثل المسرح الأفريقي الذي لديه ملمح، بينما ملامحنا تنتهي وتضمحل وتذوب في ظل منافسات غير مطلوب منها سوى التصفيق وتكريم بعض الأشخاص. وختم الصيرفي بالقول: هذا مهرجان قومي يعبر عن عام كامل من عمر المسرح، ولكن للأسف هذه العروض ليست نتاج انتقاء حقيقي، لكن مجرد ترشيح الجهات المنتجة دون معايير حقيقية للانتقاء. وهذا ليس هجوياً ولكنه بحث عن حقيقة المسرح المصري.

المسرح هو المسرح

ويقول المخرج حمدي أبو العلا: المسرح هو المسرح، له أبعدياته، بغض النظر عن التكنولوجيا المستخدم، فالمسرح كله واحد سواء كان العرض كوميدياً أو استعراضياً أو غيره. ليست المسألة أي أصنف الذهب إلى ذهب أصفر وذهب أحمر وذهب أبيض وهكذا، المسرح ليس بشكله ولكن بقيمته، فمن الممكن لمسرحية قدمت باثنتين ممثلين وديكور مكون من خشبتين يفوق نجاحها عرضاً ضخماً باستعراضات وإبهار. إن عطاء المسرح ليس بتصنيفه إلى مسرح نسائي ومسرح رجالي ومسرح أطفال وشباب وهكذا، أنا ضد كل هذا الكلام. فعندما أقوم بالتصنيف أحكم من رؤية مشاهد متخصص وليس مشاهد عادي، ولا بد أن توضع قواعد ومعايير للتقييم. وأطالب المهرجان بتكريم رواد المسرح من الثقافة الجماهيرية وعدم تجاهلهم لأنهم سطوراً تاريخاً كبيراً للمسرح على مدار مسار المسرح المصري كله.

لماذا التصنيف!

أما المخرج محسن رزق الفائز بجائزة أحسن إخراج العام الماضي، فيقول: لماذا نقوم أصلاً بالتصنيف إلى فئات نوعية؟ هذا مهرجان قومي. مثلاً في مباراة كرة القدم يلعب كلا الفريقين بأحد عشر لاعباً أي كانت خطة اللعب، فالطريقة تختلف لكنها في النهاية كرة قدم، وكذلك هنا تختلف طرق وأشكال العرض المسرحي لكنها في النهاية مسرح. إذا كان هناك إصرار على التقسيم فيمكن أن يكون تصنيفاً إنتاجياً حسب حجم الإنتاج، فإذا بلغت ميزانية الإنتاج حجماً محدداً دخلنا في مسابقة أخرى، أي توجد مسابقة للميزانيات الضخمة وأخرى للميزانيات الأقل. وأياً كان الشكل المقدم يدخل الجميع في بوتقة واحدة. أضاف رزق: التصنيف النوعي المقترح غير جيد، فلنفترض مثلاً أنه اشترك في مسابقة العرض التراثي عرضاً فقط، إذن نكون قد أقمنا مسابقة كاملة من أجل عرضين فقط. والمشكلة إن توجه

إقامة تصنيف آخر على أساس فني أو على أساس نوعية أو شكل المسرح المعروف سيمثل قيلاً أكبر على الفن المسرحي، سوف يحصر الفنانين في مساحة ضيقة جداً، حينها نكون قد خرجنا من تصنيف غير ملائم إلى تصنيف آخر أسوأ منه، فإذا ضربت مثلاً لعبة كرة القدم: المنتفح لا يهتم من يحرز الهدف، المهم هو أن يأتي الهدف فعلاً، ولنتكز الاختيار للحركة النقدية ممثلة في لجنة التحكيم، وتوجد لجان متعددة، أولاً لجنة اختيار أولى مختار من العشرين عرضاً عرضين أو ثلاثة، ثم اللجنة الأعلى التي تختار الفائز النهائي. أذكر أنني ذات مرة كنت عضواً بلجنة تحكيم بمسابقة للجامعات فاخترنا عرضاً للمركز الأول رغم وجود عرض آخر كان هو الفائز بالمركز الأول في المسابقة الأولية، مما أحدث اعتراضاً من قبل المخرج والمشاركين، لكن نحن كلجنة اخترنا الأفضل من وجهة نظرنا بغض النظر عن سابقة فوز العرض الآخر، تظل المسألة نسبية تخضع لمصادقية الأشخاص ومدى وعيهم لاختيار أفضل خامسة موجودة تقدم رؤى مختلفة. أضاف الدويري: مسألة التصنيف النوعي هذه كأنها شروط تفرض على الفنان من حيث اختيار النص، فالمخرج يجب أن تطلق له الحرية في الإبداع واختيار النص وشكل العرض، ولا بد أن يقدم عرضه بلغة جديدة ورؤية جديدة، وليس بشكل كلاسيكي، حتى التراث يجب أن يقدم اليوم بشكل مختلف عما قدم به منذ عشر سنوات مضت. القضية تتلخص في أن المخرج في ماذا يشعر الآن؟ لأنه مثل الشاعر الذي يكتب قصيدة شعرية يكتب ما يشعر به.. المسألة ليست أن أقدم عرضاً عن التراث لمجرد تقديمه، لكن القضية هي أنا كمخرج ماذا أهتم؟ وما هي همومي؟ ويخرج العرض كما يخرج: كلاسيكي أو تراثي أو استعراضي أو أي كان. الموضوع هو الموضوع. وختم الدويري بالقول: هذا التصنيف يمثل حصاراً جديداً للمخرجين أشد قيلاً، فنحن نبحث عن العروض الحية حتى لو قدمتها نوادي المسرح بالثقافة الجماهيرية علينا أن نحتفي بها ونشجعها.

محسن رزق: لست مع التقسيم أصلاً وإن كان لا بد منه فليكن بحسب حجم الإنتاج

عزت زين: «المتفائل» يدعو إلى التفاؤل رغم أنف فولتير!



الفنانجيلنا في الثقافة الجماهيرية كان أكثر حفا
لأنه عاصر فترة الازدهار

المعالجة لأن المؤلف فولتير كان يسخر في الأساس من فكرة التفاؤل ولا يؤمن بها في روايته الشهيرة، بينما هنا أراد إمام التأكيد على أهمية التفاؤل في حياتنا وأنه ضروري، خصوصا وأنا في مجتمعنا حاليا نحتاج للتأكيد على فكرة التفاؤل.

- بمناسبة الفصحى والعامية أيهما الأقرب للجمهور من وجهة نظرك؟

المسألة ليست مطلقة ولا تتعلق باللغة، الجمهور يمكنه قبول أي لغة لكن المهم أن يتفاعل فيها مع العرض، وحدث ذلك مرات كثيرة، "قواعد العشق" كانت باللغة العربية الفصحى ورغم ذلك تفاعل الجمهور معها جدا لأنها لمست وجدانه، وسبق وقدمت تجربة إخراجية من أشعار أمل دنقل «مقتل القمر الجنوبي» بالفصحى وتفاعل معها الجمهور بشكل كبير جدا.

- تلعب دور المعلم في «المتفائل» و«مولانا» صاحب رسالة العشق في «قواعد العشق الأربعين».. هل تحب هذه الأدوار؟

يحدث الأمر مصادفة وإن كنت أرى أن الشخصية في «المتفائل» مؤمنة بأفكار لكن لا تطبقها في الحقيقة، بينما جلال الرومي كان يحمل رسالة فلسفية دينية مختلفة.

- كيف كانت تجربتك مع جلال الدين الرومي خاصة وأنها الأولى على المسرح الاحترافي؟

قدمت جلال الرومي وفي الفترة ذاتها قدمت عرض «الرمادي» للمخرجة عبيد علي على مسرح الهناجر، وشارك العرض بالمهرجان

- حدثنا عن دورك في العرض وظروف اختيارك لأدائه؟

انضمت للفريق بناء على اتصال من المخرج إسلام إمام، قبل الافتتاح بخمسة عشر يوما تقريبا، ونظرا لضيق الوقت كان تدريبي مكثفا كنت أقوم بأكثر من بروفة في اليوم، بالإضافة لبروفاتي مع فريق العمل، ومعظم المعلومات حصلت عليها من المخرج ثم استعنت بالرواية وقرأتها، وكذلك ببعض التعليقات النقدية عن الرواية حتى يكون لدي إدراك كامل للقصة كلها. «كانديد» من أشهر روايات الأديب الفرنسي فولتير، وتدور حول الشاب الذي ترعرع في منزل خاله الأمير، حتى اكتشف خاله علاقته بابنته فيطرده من المنزل ليواجه العالم الخارجي، وأجسد في المسرحية دور المعلم الذي ارتبط به كانديد، حيث قام المعلم بتسيخ فكرة التفاؤل والنظرة المتفائلة للحياة داخل الشاب، وأقنعه أن كل شيء يسير على ما يرام، مما عزله عن العالم الخارجي ليصطدم الشاب بعد طرده بصعوبات الحياة ويتعرض للكثير من المشكلات التي لم تفقده تفاؤله فيستطع الاستمرار في رحلته.

- ألم يقلقك فكرة أن الرواية الأصلية كلاسيكية فصحى وتقدم بالعامية؟

الصيغة المطروحة هي أنها مسرحية كوميدية استعراضية غنائية، ويسعى المخرج أن يقدم عرضا يحمل رسالة عميقة جدا بصياغة ممتعة للجمهور تجذبه للإقبال عليها، هناك اختلاف فقط في

تخرج في كلية التجارة قسم إدارة الأعمال، بدأ رحلته مع المسرح منذ نعومة أظفاره، حيث كان يرافق والده للمسرح دائما، شارك في أول عمل مسرحي حين كان في السابعة من عمره وهو «ثمن الحرية»، وأكمل مسيرته بعد وفاة والده، حتى التحق بفريق التمثيل بالجامعة، أخرج ومثل في الكثير من العروض المسرحية في الثقافة الجماهيرية، بالإضافة لمسرحية «الرمادي» بمسرح الهناجر، و«قواعد العشق الأربعين» بمسرح السلام، كما شارك في بعض الأعمال التلفزيونية منها «قضاة عظام»، و«السهام المارقة».. حصل على الكثير من الجوائز منها جائزة التميز الأولى في التمثيل عن دور أبو مطوه في مهرجان المائة ليلة ١٩٨١، جائزة أحسن عرض مسرحية «سيادة السيد العام» المهرجان الأول لنوادى المسرح ١٩٩٠، وجائزة أحسن عرض عن مسرحية «العمر المديد للملك أوزوالد» المهرجان الثالث لنوادى المسرح ١٩٩٢، جائزة أحسن عرض عن مسرحية «عائلة توت» المهرجان الختامي لفرق البيوت ١٩٩٤، وجائزة أحسن مخرج مناصفة عن عرض «مات الملك» ١٩٩٩، وجائزة أحسن عرض عن مسرحية «مقتل القمر الجنوبي» المهرجان الختامي لنوادى المسرح الثالث عشر ٢٠٠٣، وحاليا يقف الفنان عزت زين على خشبة المسرح القومي ليؤدي دوره في مسرحية «المتفائل» التي افتتحت خلال الأسابيع الماضية وحقت نجاحا جماهيريا ونقديا كبيرا، عن المسرحية وبعض القضايا الأخرى كان لـ«مسرحنا» معه هذا الحوار.

✦ حوار: روفيدة خليفة



لا بد أن يتحول المهرجان القومي إلى مؤسسة بأهداف وقواعد ممددة

هذا العدد من الأماكن المفتوحة، وأعتقد أنهم الآن اخترعوا شيئا جديدا اسمه التجارب المتميزة وهو أن تختار ساحة أو بيتا مهجورا لتقدم فيه عروضك، ولكنني أرى أن مشكلة هذه الأماكن تقنية في الأساس.

- وماذا عن دور المسرح المدرسي في التنمية الثقافية؟

للأسف الشديد المسرح المدرسي في حالة جمود تام ووقف عند فكرة المسابقات التي لا يحضرها أحد، فالمسألة كلها خطة يتم إنجازها على الورق لكن في الواقع هي على الهامش تماما، غير مؤثرة في واقعنا، عليهم الخروج من كون المسرح المدرسي مجرد نشاط مدرسي والتعامل معه بوصفه نشاطا أساسيا يقدم خدمة ثقافية.

- هل أنت مع المطالبة بعودة مؤتمر المسرح؟

أي فكرة تجمع مسرحيي الثقافة الجماهيرية للمناقشة شيء جيد جدا، لأنه يجعلنا نتقدم لخطوات بدلا من الثبات في نفس المكان، نحن نحتاج هذا المؤتمر في صيغة جمعية عمومية أقرب لمؤتمر الأدباء، لنعرض مشكلاتنا وهمومنا وأحلامنا وكيف تطور هذا المسرح.

- لنحدث عن حال المسرح في الفيوام كيف

المحافظات، لأننا نقدم الثقافة ونتجاهل 70% من الشعب يقطنون المراكز والريف، هناك حالة تجاهل تام لهم، فهم لا يقدمون ثقافتهم الخاصة بهم ولا يشاهدون فنونهم على الإطلاق، مما أدى لحالة فراغ ثقافي كاملة والسبب فيها ليست وزارة الثقافة فقط بل كل مؤسسات الدولة.

- هل كان للمبادرات التي قام بها بعض الفنانين الكبار للذهاب للأماكن المعدومة ثقافيا تأثير في الحالة الثقافية؟

تقصدين القوافل الثقافية؟ هي في النهاية تنقل فنا من مكان لآخر ليس فنه، نحن نريد التحريض على الإبداع في الريف المصري نفسه، نساعدهم بمنهج المناخ الذي يقدمون من خلاله فنهم أيا كان مستواه، حتى وإن كان فنا تلقائيا لا يعتمد على أصول علمية، لأنهم في حاجة ماسة لإنتاج هذا الفن ثم يكون له أثره وتنظيره.

- وهل يمكن أن تساهم فكرة الفضاءات المفتوحة في تقديم تلك الخدمة الثقافية؟

الأمر يحتاج لتجهيزات فنية على أعلى مستوى، وهذا للأسف غير متاح فهناك ما يسمى بالشؤون الهندسية يفترض بها أن تقوم بهذا الدور لتهيئ أي مكان يختاره المخرج حتى يكون صالحا للعرض، ولكن هذا الجهاز ضعيف جدا وليس لديه الإمكانيات لملاحقة

القومي للمسرح والمهرجان التجريبي، ولكن الرومي كان حالة خاصة لأنني عشت معه فترة طويلة حيث استمرت البروفات لمدة تجاوزت العام، بالإضافة لوجود الأصل الأدبي المكتوب، بجانب مؤلفات جلال الدين الرومي نفسه التي تمتلكها، فاستطعت من خلال كل ذلك الاطلاع على بعض أشعاره وأفكاره، فكانت هناك رحلة معايشة إنسانية كبيرة جدا مع الرومي.

- لنعود الآن للبدايات كيف كانت وكيف كان تأثير والدك عليك؟

تأثرت كثيرا به كان مؤلفا ومخرجا ومصمما لديكورات مسرحياته، وعشت كل طفولتي معه سواء في البروفات أو على خشبة المسرح، أول عمل شاركت فيه كنت في السابعة، وأذكر أنني شاهدت والدي يجسد دورا لرجل يقتل، فانفجرت في البكاء حين رأيت والدي يقتل وكنت مصدقا أن ذلك حدث حقيقي حتى خرج والدي من المسرح ليثبت لي أنه على قيد الحياة، وما زالت هذه الحادثة عالقة في ذهني حتى اليوم وما زلت أنا عالق بالمسرح، هذا الفن والرحلة الطويلة جدا لم أنقطع فيها عن المسرح يوما، بالإضافة للمكتبة المسرحية التي كانت في المنزل، وفي بعض الأحيان كانت أزياء المسرحيات الموجودة في المنزل تجذبني لتقليد والدي أنا وأخوتي لنعيد ما يقدمه على خشبة المسرح في المنزل.

- عاصرت كبار رواد الثقافة الجماهيرية، ما الفرق بين هذه الفترة والآن؟

جيلنا في الثقافة الجماهيرية كان أكثر حظا، لمعاصرتنا نهايات فترة ازدهار مسرح الثقافة الجماهيرية، حيث كان القائمون عليه أفرادا في منتهى الأهمية ومنهم علي الغندور، حمدي غيث، سعد الدين وهبة، وجميعهم قامات كبيرة في هذا المسرح، كان هناك جيل مثقف يذهب للأقاليم ومنهم محمد حسني بشارة خريج المعهد العالي للفنون المسرحية ومؤلف ومخرج كبير وله أعمال تعتبر علامات بالثقافة الجماهيرية، وكان هناك مخرج مهم جدا عمل ممثلا بالمسرح القومي وهو يسري ناصف واختار أن ينتقل من القاهرة إلى الفيوم وقدم بها مجموعة أعمال مهمة جدا، التصقت شخصا به في هذه الفترة وقدمت معه ما يقرب من العشر مسرحيات، أتوا جميعا بثقافتهم وموهبتهم وأحدثوا طفرة في الثقافة الجماهيرية.

- هل اختلفت أدوات المخرج عن السابق؟

في فترة ما كانت الكلمة هي الأساس ولم تكن صناعة الصورة هي الأساس، بينما الآن الصورة مسألة مهمة حيث التقنيات الأكثر حداثة، وبالتالي أصبح المخرج في حاجة لاستيعاب أشياء جديدة مثل السينوغرافيا، وأن يفكر بمجال أوسع ورؤية أشمل في العرض المسرحي.

- هل ما يقدم في الثقافة الجماهيرية اليوم يناقش القضايا الحقيقية لمجتمعنا؟

هناك جيل في الثقافة الجماهيرية وضع آليات معينة فرضت الدوران في حلقة مكررة بين النصوص المسرحية، كان الاختيار في وقت ما للنصوص المراقبة والموافق عليها من لجنة القراءة حتى لا تدخل في طريق غير مأمون العواقب، فأصابنا الجمود في العمل والقصور الذاتي في الثقافة الجماهيرية، ولكن أعتقد حاليا أن المخرج عادل حسان مدير إدارة المسرح، أيا كان الاتفاق أو الاختلاف عليه، وضع مجموعة من الآليات أعتقد أنها جيدة، بحيث حرص المبدعين على اختيار نصوص جديدة لم تقدم من قبل، بالإضافة لتسهيله الإجراءات ومتابعته للرقابة بنفسه، وأيضا جعلهم ينتجون أولا ولا ينتظرون لحين إنهاء إجراءات الرقابة، وكل ذلك اختصر الكثير من الوقت، مما يجعل الاختيارات جريئة وتقدم العروض في وقت مؤثر للجمهور، وقد كنا نقدم العروض أثناء امتحانات الطلاب فنعرض بلا جمهور.

- قال نجيب محفوظ إن الثقافة الجماهيرية نابعة من القاعدة الشعبية وكلما تعمقنا للجذور ارتفعنا للعالمية، فهل تعمقنا للجذور؟ لدينا مشكلة كبيرة وهي أن الفن مركزي في القاهرة ومركزي أيضا في



هو الآن؟

أعتقد أن هناك جيلا أكثر ثقافة، بالإضافة لورشة "إبدأ حلمك" حيث تقوم بتدريب ستين شابا وفتاة على المسرح لمدة ستة أشهر متصلة وهو مشروع مهم جدا، مُقام في عدة محافظات منها محافظة الفيوم، وأرى أن هذا المشروع سينتج أثرا طيبا جدا على المدى القريب والبعيد.

- كلمنا عن أعمالك التلفزيونية؟

مشاركتي في الدراما التلفزيونية لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة، كان أهمها «قضاة عظام» التي عرضت في رمضان العام قبل الماضي، لكن المساحة كانت أكبر في مسلسل «السهام المارقة» الذي عرض في رمضان الماضي على قناة النهار وحظي بمشاهدة كبيرة، وجسدت دور شيخ المسجد في دولة الخلافة الذي يفتي بالقتل ويعلم الأطفال التكفير ويزوج الرجال للنساء أو يطلقهم.

- ما وجه الاختلاف بين الدراما التلفزيونية والمسرح من خلال تجربتك؟

الدراما التلفزيونية واسعة الانتشار، لكن المسرح متعة الممثل الكبرى، في التلفزيون لا بد أن يكون الممثل حرفيا لأنه لا يصور

مشاهده مرتبة بتسلسل عرضها، وفي الظروف التي يتم العمل بها غالبا لا تكون الأدوار مكتوبة كاملة من بداية العمل، لكنها تكتب أثناء التصوير وهو ما يتعارض مع أجديات فن الممثل من دراسة الدور ومراحله وأبعاده، في المسرح يقدم العمل مباشرة للجمهور ولا تنتظر رد الفعل الذي يظهر في وقتها.

- كثيرون يعلنون عن ورش التمثيل فما رأيك في الورش بشكل عام؟

ورش التمثيل انتشرت في طول مصر وعرضها والدوافع مختلفة عند من يقيمون هذه الورش وكذلك عند من يلتحقون بها، فغالبيتها للارتزاق، كان من حسن حظي أن ألتحق بعمل د. نبيل منيب في بداية الثمانينات في المسرح القومي ثم في ورشة إعداد الممثل مع هناء وانتصار عبد الفتاح وكانت ورشا مجانية تماما، الآن المقابل كبير والبعض متميم بحلم النجومية أو بعضوية النقابة، وعلى الساحة الآن ولأول مرة في قصور الثقافة تقام ورشة للتمثيل داخل ثلاثة قصور ثقافة "الفيوم، الشرقية، أسيوط" تقام لمدة 6 أشهر على أيدي مديريين مؤهلين تماما لهذه المهمة تحمل اسم "إبدأ حلمك" وأظن أننا وخلال عام من الآن سوف نحظى بعناصر جيدة

للغاية ودماء جديدة تضخ في شرايين مسرح الثقافة الجماهيرية، أيضا ورشة مركز الإبداع بقيادة المخرج خالد جلال ورشة مجانية تقدم الممثل في أفضل حال حتى أصبحت مهتابة مصنع به خط إنتاج للنجوم.

- على الرغم من ضخامة الإنتاج السنوي للثقافة الجماهيرية فإنها تشارك في مهرجانات القومى بعدد قليل من العروض مقارنة بإنتاج البيت الفني ومشاركته بأثني عشر عرضاً..

تلك هي «الكوتة»، فالمهرجان يعمل مع الشركات والمسرح المدرسي والمستقل، ولكن ما يشغلني أكثر أن يكون هناك نظام مؤسسي لا يقوم على رئيس المهرجان بل على مؤسسة تدير المهرجان وتضع له أهدافا وقواعد محددة بحيث لا يغير كل عام في شكل التسابق كما يحدث، وكل رئيس يُلغي ويغير كمن يؤسس لمهرجان جديد.

- وماذا كان اعتراضك على فكرة التكريمات؟

كل من تعاقبوا على رئاسة المهرجان القومي للمسرح تعاملوا مع المسرح باعتباره فقط المسرح الاحتفالي، فكانت التكريمات تذهب لأشخاص هم من الأساس تحت الضوء، للأسف هم لا يعترفون أنه مهرجان قومي وإلا كانوا علموا أن هناك رواد مسرح في الثقافة الجماهيرية لا بد من تكريمهم، وإلا بأي صفة يشاركون في المهرجان إذا لم يعترف بهم.

- لن ننسى الفنان محمد أبو الوفا الذي جمعتك به صداقة قوية فحدثنا عنها؟

بيني والفنان الكبير الراحل محمد أبو الوفا رحلة بدأت من منتصف السبعينات، تعارفنا في المرحلة الثانوية ومثلنا معا في فرقة شباب الجامعات أثناء الدراسة الجامعية، التحقنا بفرقة الفيوم المسرحية ثم مثل معا بطولة عمليين من إخراجي للفرقة القومية "الزير سالم" و"مات الملك". أبو الوفا لم ينقطع عن أصدقائه أو الأماكن التي يتردد عليها، قصر الثقافة أو المقهى المجاور له وظل على بساطته بعد احترافه وكان العزاء المقام له في قصر الثقافة مظهرة حب حقيقية، رحمه الله.

- ما تقييمك للحركة المسرحية الآن من خلال متابعتك؟

هناك بوادر خروج من الشرنقة، ففي هذه الأثناء نعرض «المتفائل» و«نلتقي كل يوم بالجمهور المتفاعل جدا، وسبقه جمهور "قواعد العشق" الذي استمر 270 ليلة عرض، وهذا يعطيني شعورا بأننا أصبحنا في أفضل حال، لا أدري إن كان هذا حقيقيا أم لا.. لكنه يحتاج للتأمل بعض الشيء.

أبي كان فنانا ومنه تعرفت على عالم المسرح



صدر له حديثاً مسرحية (ماري)

الشاعر والكاتب منصور حسين: أمل جديد لإحياء المسرح الشعري



في زمن ندر فيه الاهتمام بالمسرح الشعري، واختفى كتابه، وهجره المخرجون، ينبت في أقصى الجنوب نبتة طيبة تعيد بارقة الأمل لإحياء هذا الفن الجميل المهجور الذي يمثل أرضاً خصبة في تأصيل المسرح الجاد والحقيقي ويعود بنا إلى بدايات المسرح الإغريقي، ويحيي محاولات شوقي وأباطة والشرقاوي وعبد الصبور وجويده. الشاعر منصور حسين من صعيد مصر بمحافظة المنيا جمع بين موهبة الشعر والدراما فسخر قلمه لكتابة المسرح الشعري. صدر له عدة مسرحيات وهي (ماري)، (السمراء والجنوبي)، (عزة والمجنون)، (البرنس)، وما زال له تحت الطبع مسرحيات (معبد الحب)، (غدا يعيش الحب)، بالإضافة لعدة دواوين شعرية. اسمه بالكامل منصور محمد حسين، معلم لغة عربية، من مواليد ١٦ - ٩ - ١٩٨٤ بقرية أبو عموري، مركز نجع حمادي بمحافظة قنا. حصل على ليسانس الآداب قسم اللغة العربية ٢٠٠٥ ودبلوم في التربية. اقتحمنا عالمه الدرامي والشعري كي نتعرف على بصيص ضوء وأمل جديد في التأليف المسرحي الشعري. واحتفاءً بصور مسرحيته (ماري).

✦ حوار: أحمد محمد الشريف



جريدة كل المسرحيين

عندما قرأت الشاعر أحمد شوقي والشاعر عزيز أباطة ومحمود غنيم وصلح عبد الصبور وعبد الرحمن الشراوي وفاروق جويده، تأكدت أنهم شعراء لهم مساحة كبيرة في التعبير عن عوالمهم الخاصة خارج حدود القصيدة ويعيشون جميع حالات الشخصية، ثم بعد ذلك عرفت أن الشاعر أمل دنقل كتب مسرحيته الشعرية بعنوان الخطأ فحاولت أن أبدأ من حيث انتهى الشاعر الجنوبي.

***حدثنا عن إصدارك الأخير من المسرح الشعري.**
طبعت لي مسرحية (ماري) عن دار يسطرون للطبع والنشر وهي مسرحية شعرية تتحدث عن خلاف حول قطعة أرض بين أخوين تنتهي بفرض النزاع بينهما وأن علاقة الدم وهذا الرباط المقدس الذي يجمعهما أقوى بكثير من الصراع على المال أو السلطة، حاولت جاهداً أن أصنع إسقاطاً على علاقة المسلمين بالأقباط، يجمعنا حب هذا الوطن نخلف ولكن نحب هذه الأرض التي أعطت لنا الحب والأمان والسلام.

***وهل تدور أعمالك السابقة حول نفس الأفكار؟**

أحاول أن أقدم المختلف دائماً وأبحث عن الجديد فقدمت في (السمراء والجنوبي) مشكلة نعيشها وهي الفتى الفقير المقبل على الزواج من بنت أحد الأغنياء الذي يرغب أن يزوجه بشيخ كبير

***كيف أثرت نشأتك على حبك للشعر والمسرح؟**

- توفي أبي بعد مولدي بثلاث سنوات وقام على تربيته أخي عبد الله، ثم تركنا بيت والدي إلى بيت جدي رحمه الله وقامت على تربيتي والدي، أذكر من طفولتي البسيطة أبي وهو يقف بعصاه فكان يعمل مزارعاً في قطعة أرض يمتلكها، أتحدث كثيراً مع شيوخ قريتنا عن فترة شباب أبي وعرفت أنه كان يعمل في فترة شبابه «خوجة» في أرض الخوجة نادر عام 1930، ساعدتني كذلك خالتي رحمه الله التي تسكن القاهرة في أن أتلقى تعليمي في فترة الثانوية العامة ثم الجامعة حيث درست اللغة العربية في جامعة المنيا.. كانت خالتي رحمه الله أرى فيها المدينة بكل ما تحمله من ثقافة مختلفة عن ثقافة القرية، وكان لخالتي مكتبة كبيرة فقرأت فيها شكسبير مسرحياته المختلفة وعشت حالة فريدة مع شكسبير عشت داخل مسرحياته فتارة كنت عطيل وتارة أخرى روميو.

***منذ متى وأنت تكتب المسرحيات الشعرية؟**

بدأت كتابة المسرحية الشعرية عام 2014 وعرضت نتاجي عام 2018 على الدكتور حسن مغازي فكتب لي المقدمة النقدية لمسرحية «السمراء والجنوبي».

***لماذا اخترت الكتابة في هذا اللون رغم ندره المتلقين له؟**

لا أستطيع أن أقول لك إن اللغة العربية في حالة تراجع اليوم أمام العامية، فهناك ملايين من كتاب الفصحى وإن كانت النسبة قليلة لكن هي موجودة بالفعل، ويجب على وسائل الإعلام ومؤسسات الدولة أن تهتم بلغة القرآن الكريم وتعمل على ضخها لمواجهة هذا الكم الهائل من العبث الذي لا جدوى له.

*هل لدينا فعلا أزمة في التأليف المسرحي أم أنها أزمة مفتعلة؟

لو تحدثنا عن التأليف المسرحي فهناك الكثير والكثير من النصوص، وإن تحدثنا عن التأليف المسرحي الشعري فهناك بالفعل نصوص قليلة جدا لا تتعدى واحدا في المائة من النصوص النثرية وعلى مؤسسات الدولة أن تفهم ذلك جيدا وتهتم بالمسرح الشعري.

*كيف ترى تسطيع الأفكار في المسرح في السنوات الأخيرة؟ هل هي طبيعة مرحلة وعلينا مسابقة المتلقي أم أن علينا أن نواجه ونسير عكس التيار؟

- بالتأكيد علينا أن نواجه وندافع عن لغتنا الفصيحة وأفكارنا، فعندما كتب فاروق جويده «الوزير العاشق» وظهرت على المسرح جاء جمهور الشعر ووقف بجانب المسرح رغم انتشار المسرحيات النثرية وسطحية الأفكار، فعلى أن ندافع من أجل البقاء ومن أجل هذا الوطن الحبيب.

أما عن المتلقي فهو في حالة انتظار مستمرة ينتظر كراجون في مسرحية «في انتظار جودو» لصموئيل بيكت، ينتظر من يأتي له من خلف هذه الجبال.

*هل ترى في الفن والشعر رفاهية للمتلقي أم ضرورة للمجتمع؟

- الفن ضرورة جدلية مع المجتمع وخصوصا عندما يجتمع المسرح مع الشعر فتري سقراط يحاور ويجادل مجتمعه عن طريق الدعوى أو القضية، ثم النظر إلى النقيض ثم إلى التركيب وهذا ما نريده من المسرح الشعري أن يقدم لنا قضيته ويظهر لنا نقيضها فيركب المتلقي بين الدعوى والنقيض أو أن يحل لنا الكاتب المسرحي عقده موضوع النص.

*هل يمكن للمسرح والشعر أن يساهما في حل مشكلات البيئة المحلية؟

- المسرح كما قال أرسطو هو الحياة، يعرض المشكلات الحياتية للمتلقي وفي بعض الأحيان يختار طريقا لعلاجها فتري في مسرحية «أزهار الخريف» للشاعر عزيز أباطة مثلا تنتصر عاطفة الأمومة عن عاطفة الحب، نحتاج من المسرح الشعري أن يعبر عنا وعن واقعنا الذي نعيشه.

*كيف تنظر إلى القيم المجتمعية هل تحد من حرية المبدع؟

- الإبداع لا حدود له، وكما يقول أرسطو المبدع الحقيقي هو الذي يحلم بإكمال الطبيعة، فالطبيعة في نظري تكتمل بالحرية في حدود المتعارف عليه، فعلى المبدع الحقيقي أن يقدم شخصيته وفكرته في حدود وضوابط، فيمكن أن نقدم الشخصية المحورية مثلا بأنه بطل شرير ونتحدث عن شروره بصورة إيجابية بسرد ما فعله على لسان بعض الشخصيات، كما نستطيع أن نقدم بعض الأفعال مع أقرانه تدل على ذلك، ويجب علينا أن نحترم المتلقي وثقافته، أقف دائما بجانب المسرح النظيف الذي يحترم المتلقي.. أما عن حالة الصراع التي تحدث للشخصية المسرحية فتارة تكون نتيجة تدخل خارجي وتارة تكون بسبب تدخل داخلي كالعوامل المؤثرة في الشخصية من حيث بعدها النفسي، فالتدخل الخارجي لا نستطيع أن نوقفه أو أن نمنعه لكن نستطيع أن نقدم بصورة إيجابية ما نريد قوله، والشعر هو أكثر الفنون التي تستطيع أن تعبر عن ذلك.



تجذبني دائما كتابات أحمد شوقي وعزيز أباطة ومحمود غنيم لأنهم كتبوا لنا الدراما بالشعر العمودي، تحدث شوقي وعزيز وغنيم عن الحب وعن التاريخ، ودايما تجد قصة الحب هي المسيطرة على العمل الدرامي.

*لماذا علينا الاهتمام بالمسرح الشعري ومحاولة إحيائه؟

يجب أن نهتم بالمسرح الشعري لنحافظ على اللغة العربية الفصحى وعن الشعر من جهة أخرى حيث تشعر بالموسيقى عندما تتحدث الشخصية لتعبر عن آمالها وأحلامها وتعيش بالفعل كل حالاتها، وهو ما لا تشعر به في الدراما المكتوبة بلغة النثر بالصورة ذاتها، يضيف هذا الشعور الموسيقي معنى للكلمة، كذلك تعبر الصورة الشعرية أكثر مما يعبر النثر لأن البيت من الشعر يختصر لنا حديثا نثريا، فتري فصاحة الشخصية في التعبير عن مشاعرها.

*هل لتراجع اللغة العربية في حياتنا دور في اندثار الاهتمام بالمسرح الشعري؟



ليضمن لها العيش، وكيف ينتصر الحب في النهاية، وقدمت في (عزة والمجنون) قصة الشاعر الأثير (كثير عزة) بعدما قرأت ديوانه الشعري وعرفت أن قصته تدور حول أن الحب الأول ليس هو الحب الأخير وإنما القلب دائما في حالة تجدد مستمر، وقد رزقنا الله بنعمة النسيان، وكتبت مسرحية (البرنس) عن الحياة التي عاشها الشعب المصري أيام الملك فاروق، وكتبت (معبد الحب) عن صراع الثقافات وكيف تلتقي القرية بأوروبا، وكتبت (غدا يعيش الحب) عن المشكلات الزوجية وغيرها من المسرحيات القصيرة.

*هل توجد طبيعة مختلفة للمسرحيات الشعرية عن المسرحيات غير الشعرية؟

- أفكار الدرامية أحاول بقدر الإمكان أن تكون واقعية أكثر منها خيالية أو رمزية، فأنا أعيش في القرية البسيطة، أعرف تقاليدنا جيدا كما أعرف شيوخها ورهبانها فصيدي محمد وصديقي ميخائيل، لذا كان علي أن أصنع مسرحا يترجم تلك البيئة التي نعيش فيها ويتحدث بلسانها ويعيش مشكلاتها، في مسرحيتي «المهرجون» التي لم تطبع بعد حاولت أن أناقش قضية الحب وكيف يراه أهل المدينة وقدمت أمودجين لشخصيتين مختلفتين، فهنا عاشق محب وهنا عاشق متمرد وهنا امرأة تحلم ببيت الزوجية وهنا امرأة تعبت ببيت الزوجية.

أما عن المسرحيات الشعرية والمسرحيات الدرامية النثرية فلا فرق بينهما إلا في الوزن والقافية فالمسرحية الشعرية تتطلب من الكاتب أن يحافظ على البحر الشعري ويمكنه الانتقال من بحر إلى آخر للتعبير عن حبه أو غضبه إلى غير ذلك..

*كيف تنتظر لأحوال المسرح الشعري الآن في مصر؟ ولماذا لا يقبل على ممارسته الكتاب والمخرجون؟

يعاني المسرح الشعري في مصر من مادية أصحاب المسارح الخاصة، فإذا وجد المخرج والممثل المسرحي والعمل الشعري والناقد، فأنت بالفعل أمام متلق وجمهور، فالجمهور يرى ويشاهد ويقيم العمل، المشكلة الكبرى في هؤلاء وليس في الجمهور وعندما اتحد المخرج والنص والممثل والناقد رأينا عملا جميلا ك«الوزير العاشق» كما رأينا أخيرا «مسافر ليل» لصالح عبد الصبور التي قام بها شباب المسرح. أما عن عدم إقبال الكتاب عن المسرح الشعري فإنه يتطلب من الكاتب معرفة بالدراما من ناحية ومعرفة بالشعر من ناحية أخرى، وصعب توفرهما في كاتب لذلك يهرب الشاعر إلى القصيدة ويهرب الكاتب إلى النثر.

*أي كتابات المسرح الشعري تجذب اهتمامك؟ وماذا يجذبك فيه؟

المتفائل ..

رحلة طريد الجنة إلى العالم



أمل ممدوح



بطاقة العرض

اسم العرض:

المتفائل

جهة الإنتاج:

المسرح

القومي

عام الإنتاج:

2019

تأليف: فولتير

إخراج: إسلام

إمام



هل التفاؤل بتوقع الخير المطلق فكرة تستطيع مجابهة الحياة وتفسيرها؟ وهل يسير العالم حتما نحو الأفضل فما علينا سوى توقع ذلك؟ هذا ما يناقشه نص فولتير الفيلسوف والكاتب الفرنسي والذي تقوم عليه مسرحية "المتفائل"، التي تعرض حاليا على المسرح القومي، عن روايته "كانديد أو المتفائل" وهي من إعداد وإخراج إسلام إمام، وحين تأمل أسباب وظروف كتابة فولتير للنص يبدو لي بوضوح كم ترتبط قيمة النص أحيانا بزمانه وبظروف كتابته وأفكار هذا العصر، كي تكتمل صورة التعاطي معه ويأخذ بعده الأعمق، فمع مرور الوقت وبحكم الاستهلاك الدرامي لأفكار معينة قد يبدو النص الذي كان جديد الأفكار في زمنه قديما مستهلكا في زمن حديث، لتبدو منه بتتابع الأزمنة القشرة التي بدورها قد تشكل مستوى أخف من الوعي والتلقي، بشكل قد يكون مرضيا للكثيرين لكنه ليس مشبعا وليس شاملا لما احتواه بالأساس، لذا أرى أنه يجب محاولة إعادة الرونق الزمني الأول للأفكار عند إعادة طرحها.

رواية "المتفائل أو كانديد" كتبها فولتير في عصر التنوير، في وقت كان فيه محببا يعيد النظر في فكرة التفاؤل، التي كانت نظرية فكرية وفلسفية يتبناها الكثير من فلاسفة عصره، وقد ناقشه فيها صديقه جان جاك روسو عبر الرسائل، هذه النظرية التي تدعم مبدأ أن كل شيء في الحياة يسير نحو الأفضل وأنها "في خير العوالم الممكنة"، وأن الله يفعل الأفضل لأنه إله محب للخير كما يرى "ليبينتز" الفيلسوف الألماني في عصره وصاحب نظرية المونادولوجيا، لتجني أحداث حرب السبع سنوات بين فرنسا وبريطانيا وزلزال لشبونة وبقية ويلات العالم لتضع هذه الأفكار والفكر الكهنوتي في مازق، ولتكون نقطة انبعاث وإعادة تفكير لدى فولتير، الذي قف على الطرف الآخر منها وكان من تيار التشاؤم، فكتب هذه الرواية لمناقشة هذه الفكرة بشكل كوميدي هزلي ساخر، يضع بطلها في اختبار حقيقي وسط شرور العالم لئلا هل سيصمد تفاؤله أم لا، فعرض فكرته بشكل موضوعي ينتصر للتفاؤل مقرونا بالعمل لتغيير شرور الإنسان بالأخص، بطل روايته يتيم ساذج بريء مسالم، يعيش على فطرته داخل قصر خاله البارون ومع أسرته، قصر لم يخرج منه من قبل، يعيش فيه براءته وسط تقاليد الصرامة، حتى يطرد منه ويواجه وحده العالم وشروره، معه تفاؤله الفطري والمكتسب من معلمه "بانجلوس"، ليصبح العالم معملا تطبيقيا لأفكار لم تحي إلا في يوتوبيا أو جنة صغيرة يمثلها القصر، ليعكس بذلك فكرة طرد آدم من الجنة، ليكون أول شرور عامله هذا الخال الذي قرر قدره كإله غاضب.

يلتزم العرض في أغلبه بنص فولتير وبهذه الأحداث، ويستقي روح النص الساخر المبسط ليعكسه بأسلوبه، فيبسط الألقاب والأسماء، فلدينا "كانديد" (سامح حسين) ابن الأخت واسمه يعني "الساذج"، والخال "الأمير" (يوسف إسماعيل) وزوجته

جريدة كل المسرحيين

في الأوديسة، لكنها رحلة غير مسبقة الهدف بل أقرب لمحنة بطن الحوت، في دراما رحلة البطل، حيث البطل العائد ليس من ذهب حتى وإن أثبت يقينه، بل قد يكتسب يقينا جديدا بعد التجربة، فهو حتما سيعرف جوانب أخرى للحياة ومن نفسه، يذهب كانديد العرض لتتنقله الكوارث بشرورها الطبيعية والبشرية والقدرية في حالة أسطورية، ينتقل من بلد إلى آخر هاربا أو مدفوعا، ما بين البلغار الذين يتورط في حروبهم وبين قراصنة في المكسيك وحتى جزيرة الذهب وغيرها، يواجه عواصف وحروب وأسر، كل المحيطات تقوده للتنمط على شاكلة الآخرين، لكنه يبقى متمردا نحو فطرته، يضع بصمته فيمن يقابل أكثر مما يضعون، تحركهم أفكاره وأفعاله البريئة بقدر سذاجتها، يبقى متفائلا، وإن كان درجيا مع المواقف يستدعي كلمات أستاذه التي لا يجدها تطابق الواقع، فهو يختبر الآن الحياة بنفسه دون وسائط، يتلقاها وحده كما هي عارية بكامل شرها ووجوهها، لينمو مع

البارونة (سوسن ربيع) وابنة الخال الحبيبة "كوندا" كتبسيط لاسم "كونيغوند" (سهر الصايغ) والمدرس الحكيم "مسيو" تبسيطا لاسمه "بانجلوس" (عزت زين)، كانديد رغم معيشتته ونشأته في القصر وسط تقاليده فإنه لا يتنمط بها، فهو على بساطته خارج النمط الذي التصق الجميع به، يريد احتياجاته الطبيعية كالطعام والتلذذ به، كالب للوفرة والطبيعة، طالما لا يؤدي أحدا فهو لا يكتث كثيرا بالتعقيدات الشكلية، يحب ابنة خاله الأميرة "كوندا" وتبادل الحب فيطرده من القصر بسبب ذلك، فهو ليس ابن أمير أو نبيل بل أبوه كان من عامة الناس، لتكون هذه أول صدمات عامله الآمن المثالي، هذا العالم المرفه محدود الأزمت بسيط الحلول، الراكذ النمطي محدود الزاوية، يخرج وحده لأول مرة.. ومع ما لفته له معلمه من دروس وحكم سهلة ويقين لم يختبر، كآدم لكنه هنا وحده دون حوائه، ليخوض رحلة قدرية تشبه رحلات السندباد البحري ورحلات جوليفر ورحلة أوديسيوس



يحتاج إبهارا أكبر يغذي الحالة الخيالية التي تمثل بؤرة الجذب الحقيقية والدافع لإيقاع عرض بسيط الفكرة يعتمد على الرحلة ومنتعة المشاهدة، وبدت الملابس ابنة ذلك العصر متقنة التنفيذ زاهية الألوان بشكل جمالي جاذب بالفعل، مع إضاءة كان لها دور جيد في إضفاء قدر من الإبهار خاصة على بعض لوحات العرض كاستخدام الفقاعات في إضاءة بدت ساحرة بين الحبيبين، وتواجد الجانب الاستعراضي البسيط والغنائي بأشعار بسيطة كبساطة الحالة عموما، وهنا يمكن القول أنه إن لم تكن الأغاني والاستعراضات تقدم شيئا مختلفا أو تعمق معنى أو تحمل أسلوبا أحيانا سواء في الكلمة أو اللحن أو الأداء، فرمها يكون تقليديا أو إلغائها هو الحل الأفضل، كي لا تكون مجرد حيز مجاني بلا جديد، هناك حالة متقنة بشكل عام، هزلية اجتماعية مخففة ومبسطة ذهنيا ومريحة في المتابعة بمزاج مبهج، ممزوجة بفكرة هامة بشكل سلس جمالي، وهي سمات عروض المخرج إسلام الذي أخرج عددا من العروض السابقة الناجحة والمميزة بالفعل من أهمها عرضي "رجالة وستات" و"أترك أنفي من فضلك"، والتي تشير لمخرج متمكن له مساره الخاص، يتميز خاصة بإدارة واعية حساسة للممثلين بحيث يكون كل في مكانه وبأدائه المقصود تماما بحسب طبيعة النص والشخصيات وأسلوب العرض، وفي "المتفائل" جاءت حركة وأداء الشخصيات معبرين تماما عن طبيعتها الدرامية، بما استدعاه ذلك من رسم كاريكاتيري لبعضهم ككانديد والأمير والبارونة والقرصان وجنود البلغار، مع إجادة من معظم الأبطال وتقدير استثنائي لعدد من الممثلين كمؤدي دور القرصان وثلاثي الجنود البلغار، لتأتي في المقدمة وبشكل لافت آيات مجدي في دور ملكة الذهب بأداء راسخ ولغة جسدية ثلاثم ملكة وصوت معبر وحضور يفرض نفسه، أجبر الجمهور المشاغب على الصمت طوال مشهدها الوحيد، وهو ما يوجب بذاته الكثير من التفاؤل.

كبير يغير الإيقاع بحق، ويخلع عن السرد الحالة التقريرية في بعض أجزائه، هذا الإيقاع كان بحاجة لصراع مستمر يربطنا ذهنيا بعرض مثله يبدو بطبيعته بسيطا جدا، وليس فقط صراع مجرد بين الخير والشر وصراع البعد عن الحبيب، كحبات صارت بتكرارها مفردة البساطة، ومن هنا ربما كان من المفيد والضروري الإبقاء على دور الفيلسوف "مارتن" المتشائم الموجود في النص الأصلي كمقابل لأفكار الفيلسوف بانجلوس أو "المسيو"، لدفع الصراع بالتباري بين النقيضين كنوع من المناظرة وإذكاء حالة الاختيار.

تضي المسرحية في خطين يتوازيان ويتقاطعان أحيانا ليتوازيا من جديد حتى يلتقيان أخيرا؛ رحلة كانديد وتنقله من بلد لبلد ومن محنة لمحنة عبر الزمن، ومصير كوندو وعائلته التي نكتشف نجاتهم وفرص لقائه محبوبته، فهو يتلمس أخبارهم أو يلتقي بعضهم كل حين. مع اتخاذ العرض طابعا كلاسيكيا كطبيعة النص، كل شيء متقن لكن بشكل تقليدي، الديكور الموحى بالثقل أحيانا وإن كان متحرك بشكل ماهر يسهل معه التنقل بين المشاهد، جاء جيدا مناسبا يوحى بالإبهارلكنه

السنين كنز ذاته، يعرف أثناء ذلك أن أسرة خاله قد أبيت إثر هجوم على القصر من البلغار، ويعيش ألما على محبوبته، كل ما حوله يتغير وهذا أول دروسه، كل ما حوله يدعوه ليفقد إيمانه بالخير أو الحق أو الجمال، لكنه ماض راض، محبط لكن لم يفقد الأمل.

التفاؤل لدى كانديد لم يعد مجرد توقع للأفضل أو ابتهاج غير مبرر، وإنما هو انعكاس لطاقة خير يواجه بها العالم مهما أحلك، بل إنه بعد التشكك في أقوال أستاذه اختارها من جديد، لكن مقرونة بالعمل على التغيير مع وعي بشورور العالم لا كونه يسير بمفرده نحو الأفضل، حيث يكون للتفاؤل معنى يستحق الثبات عليه، ليمثل قناعة لدى بطلنا لا مجرد طبيعة أو تلقين، لذا أتفهم أن يطول العرض نوعا ما ليستوعب رحلة البطل الضرورية لمعرفة شورور العالم، لكن من جهة أخرى فإن حوالي ثلاثة ساعات وهي زمن العرض الذي كان من الأفضل تقليصه؛ تعتبر مهمة صعبة لاستمرار ربط المشاهد بالعرض، خاصة إن كانت الرحلات التي تستهلك زمن العرض؛ تكرر مضمونها ومعانيها دون تغيير ضمني أو شكلي



يهودا..

أين ذهبت إنسانيته؟



منار خالد

في الشكل الأسطوري أو الروايات الدينية اعتادنا الانبثاق بين ثناياها لنبحث عن أسباب حدوثها، مهما كثرت التأويلات نسندها في نهاية المطاف لكونها أسطورة أو معجزة دينية تعود لمشيئة الآله، ولا شأن لنا في تتبع أسبابها حتى وإن كانت في أحيان كثيرة غير مقنعة لأفكارنا.

قدم المعهد العالي للفنون المسرحية العرض المسرحي "يهودا" إخراج كريم عبدالكريم المأخوذ عن نص "ليلة إنتحار يهودا" للكاتب عصام عبدالعزيز، ضمن فعاليات الدورة الثانية عشرة للمهرجان القومي للمسرح المصري.

بداية من أسم العرض تنكشف سير الأحداث قبل بدأها، فالجميع على علم بقصة يهودا الإسخريوطي وأنه واحد من تلاميذ المسيح الإثني عشر، وهو من وشى معلمه/ المسيح عند اليهود مقابل ثلاثين قطعة فضة، بل ومن بعدها أصبح يهودا أيقونة للخيانة يُستشهد بها، وسار على نفس النهج في المسرح شكسبير عندما خلق شخصية بروتوس الخائن لصديقه يوليوس قيصر، وأصبح عند ضرب أمثله للخونه لا يغيبا يهودا وبروتس من مضمون المثال.

ولكن الفرق عند شكسبير أنه كتب دراما مُتقنه أبرز بها المعاناة الداخلية لبروتوس قبل الإقبال على تلك الخطوة/ قتل يوليوس قيصر.

بينما ليهودا فشاعت التأويلات نظراً لكونها حادثة ذُكرت في الأديان. ولكن قلما ما بحث نحو معاناة يهودا ذاته قبل وبعد إرتكاب فعل الوشاية بالمسيح

سار العرض على نفس وتيرة الأحداث المشهورة دون الخوض في لعبة التغير أو إضافة لمسة فنية مختلفة عن القصة المتداولة، مما يرهق المتلقي في أحيان كثيرة نظراً لعلمه المسبق بما يراه.

ولكن الإضافة جاءت في الاتجاه نحو دواخل يهودا، تصوير معاناته وصراعاته الداخلية التي لم نرها من قبل ولا توجد رواية مؤكدة لها. حاول العرض ان يجعل المتلقي يدين البطل/ يهودا، ويتعاطف معه في الوقت ذاته، وتكمن إدانته المتلقي له من زمن بعيد نظراً لكونه رمز الخيانة الأشهر، ولكن التعاطف معه يأتي بلمس المعاناة الداخلية، أستند العرض في تقديمها على مجموعة من الراقصين بشكل واضح من الملابس والإضاءة الحمراء والرسم على أجسادهم يتضح أنهم شياطين وأن هم من عبثوا في صدر يهودا ووسوسوا له حتى ارتكب جرمه، كان من الأفضل لو لم يتم التنويه عنهم بشكل صريح أنهم شياطين وفتح مجال التأويل أمام الجمهور بشكل أكثر رحابه نحو كونهم دلالات وجهته لإرتكاب الأثم بصفة عامة، فيجوز تأويلهم حينها بأنهم شياطين من الجن أو من الأانس أو من ذاته وأنهم ليسوا إلا أفكاره الخاصة، حتى تظهر إشكالية العرض بشكل أكثر دقة في كون الإنسان مخير أم مُسير؟، وليبقى المتلقي في حالة من الحيرة بين إدانته أو التعاطف معه، لكن الإدلاء بكونهم شياطين حصر عقل المتلقي أكثر في كون يهودا أو الإنسان بشكل عام مُسير بالطبع، وبالفعل المتلقي محصور منذ البداية في حكاية يعلمها كل العلم من قبل.

ومن هنا يتضح أن للمخرج إتجاه واضح نحو هدف التعاطف مع

الشخصية، وإن سبب الوشاية كان التأثير الأكبر عليه من قبل هؤلاء الشياطين، ولكن إذا أراد المخرج ذلك بالفعل فكان عليه أن يؤسس الشخصية بشكل مُتقن عن ذلك، فلا داعي لقصر مدة العرض إلى هذا الحد التي تقل عن الساعة إلا ربع!، فكان بإمكانه أن يؤسس لشخصية من البداية تحمل جوانب الخير والشر معاً، لكن حوار الشخصية قبل إرتكاب الجريمة بأكمله يؤكد على بزوغ الشر بقلب ذلك اليهودا منذ مولده، فأين أختفت المبررات الدرامية؟ والتي لا تعتبر مساس حينها ولا عبث بالحادثة الدينية إذا كان يريد ألا يعبث مُطلقاً، فحسب كان على الأقل توظيف الشخصية الدرامية كبطل يحمل جوانب الخير والشر معاً، كما أن الممثل الذي لعب شخصية يهودا لم يكن إنفعاله بالقدر المطلوب لإبراز الصراع النفسي، فالأداء التمثيلي والإيقاع الرتيب قد يخسف بالصراع أرضاً في معظم الأحيان.

ويعتبر العرض هنا منقسم إلى شقين الشق الأول حال يهودا قبل الوشاية والثاني حال يهودا بعد الوشاية، اهتم العرض بالشق الثاني على مستوى الإضاءة التي زادت من ناريتها نظراً للصراع الداخلي، واهتمت باللون الأخضر عند ذكر اسم السيد المسيح لتدلل على نقاء والجنة إلخ...، وعلى مستوى الدراما الحركية لتبرز الصراع الذي يعصف بالشخصية ميمناً ويساراً، لكن في بعض الأحيان كان

يتم إقحام الدراما الحركية للتأكيد على الصراع مما كان يضعف من مجهوداتهم الواضحة فيها. فالاهتمام بالجزء الثاني/ بعد الواقعة، جاء على حساب الجزء الأول وجعله مميت إيقاعياً، على الرغم من أن الجزء الأول كان لابد له أن يكون في نفس قوة الجزء الثاني حتى يكون ممهداً للصراع، فليس من المنطقي أن تُلقى أمامنا شخصية تحمل الشر بالفطرة وتريد من الجمهور رغماً عنه التعاطف معها وهي من البداية توجه عقله على ألا يتعاطف معها مهما حدث!!

كما أن الصراع عنصر من عناصر الدراما والاهتمام ببلورته أكثر من اللازم يؤدي إلى اهمال باقي العناصر الأخرى مما يؤدي إلى ضعف الصراع ذاته بل وضعف بنية العرض ككل، لأنها عملية تكاملية ولا يمكن لعنصر أن يترنح على الخشبة وحده فحسب.

أمتازت ديكورات العرض بالبساطة المطلقة وكان أهم ما يبرزها هو المستوى الأعلى الذي بمجرد إزاحة الستار عنه في النهاية نرى فيه يهودا مصلوباً كما صُلب المسيح، وأنه مُحال أن يُغفر له حتى بعد إبدأ ندمه في أحيان كثيرة.

فالعرض كاد أن يغوص في تفاصيل لم يتطرقها الكثيرون من قبل، ولكنه لم يستغل الفرصة بالشكل الكافي، وأفقد المتلقى متعة مشاهدة اللعبة المسرحية التي بات ينتظرها.

مخرجون وتجارب

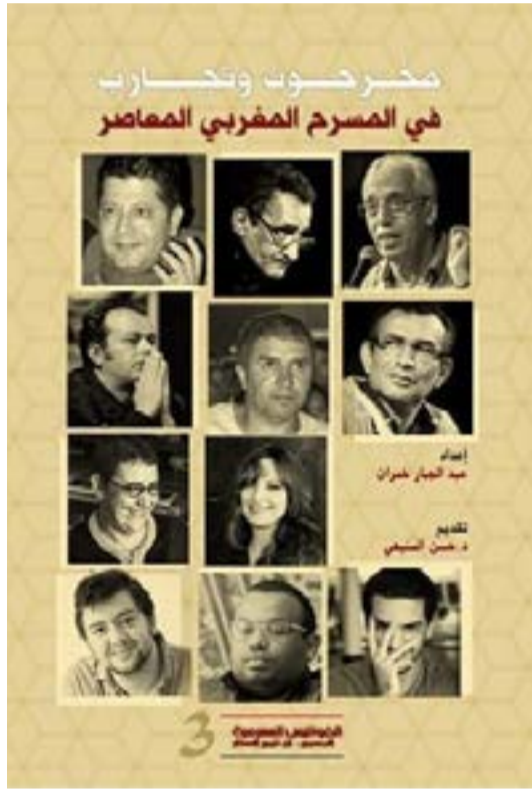
في المسرح المغربي المعاصر

بالمخرج الذي يعتبر سيد الحفل وملكه الأوحى في النهاية. لقد اشتمل الكتاب على مقالات ودراسات نقدية لجأ كتابها إلى مناهج نقدية ومعرفية متنوعة في تناولهم للمنتج الإبداعي الفني المغربي، حيث كرس كل كاتب من الكتاب دراسته على واحد من المخرجين الذين اختلفت رؤاهم ومقارباتهم لفن الإخراج، وتنوعت طريقة تعاملهم مع فن المسرح وانعكاسها على المخرج وسياقاته الثقافية.

ومن بين الأسماء التي اختارها معد الكتاب في المرحلة الأولى لمشروعه:

تجربة بوسرحان الزيتوني التي استقرأها د: محمد لعزيز، وتجربة إبراهيم الهنائي، بقلم د. محمد زهير، ومغامرة نعيمة زيطان ومسرح الأكواريوم، بقلم د. رشيد أمحجور، عبد المجيد الهواس من خلال عرض «شجر مر» من تنسيب السرد إلى كونه العرض، بقلم د. محمد أبو العلا، حسن هموش.. ثنائية الفرجة ومسار فرقة تانسيفت، بقلم عبد اللطيف فردوس، بوسلهم الضعيف.. مسرح المفارقة الجمالية والصدمة الحسية: د. محمد أمنصور، المسرح الشعبي في تجربة مسعود بوحسين: د. رشيد منتصر، جواد السنني، محطات في مسار إبداعي وثقافي: يوسف العرقوبي، نلعب للفنون.. مسار فرقة وتجارب مخرجين: د. طارق الربح، وأمين ناسور ومسرح الوسط أو مسرح «البن بين»: عبد الإله بن هدار.

نلاحظ أن الغاية من هذا الكتاب بالدرجة الأولى، هي تعريف المتابع والمهتم بالشأن المسرحي المغربي والعربي، بمجموعة من التجارب المسرحية المغربية، التي حملت مشعل التجديد والمواصلة في آن واحد، من خلال مقارباتهم الإبداعية المتنوعة والثرية التي توزعت بين ثلاثة أجيال تداخلت منجزاتها الفنية زمنيا وتقاطعت جماليا في تشكيل المشهد المسرحي المغربي. حيث قام معد الكتاب الفنان عبد الجبار خمران، باستكتاب مجموعة من النقاد والباحثين المسرحيين حول تجارب بعض المخرجين الذين قام باختيارهم، كمرحلة أولى لمشروعة الذي يفترض أن يتواصل في كتب أخرى، إيماناً منه بضرورة تدوين مذكرات الإخراج المسرحي، وتحليلها واستقراءها بالطريقة التي تليق بعمل المخرجين وانشغالهم، انطلاقاً من اختيار النص أو المادة الدرامية وتمريرها إلى خشبة أمام الجمهور، بعد عملية اختيار الممثلين، والرؤية الإخراجية وحلولها ومقترحات الجمالية، وكيفية تعاملها مع السينوغرافيا والإنارة ومصممي الأزياء وإلى آخره. ويستمد هذا الكتاب أهميته بالدرجة الأولى، من فقر وخلو المكتبة العربية لهذا النوع من القراءات المستفيضة التي لا تشبه بالضرورة المقالات الصحفية السريعة، والحوارات المقتضبة مع فريق العمل أو المشرفين عليه، حيث نلاحظ من خلال قراءتنا له، أن هناك رحلة بحث وتقصي للمسارات الفنية، التي لم تركز فقط على العرض ومفرداته الفرعية، وإنما أيضاً على ثقافة البروفة، والعمل الجماعي، ومعطياته الجدلية، وعلى الكتابة الدراماتورية التي ترافق المراحل الأولى للعمل المسرحي ونهاية التحضيرات له، وتؤسس لعلاقته بالمخرج.



إعداد الكتاب: عبد الجبار خمران

دار النشر: الفوانيس المسرحية/ المغرب، أكتوبر 2018.
عدد الصفحات: 159 صفحة، من القطع المتوسط.

لهذا اعتمد المسرح في هذه المرحلة كما يقول الدكتور حسن المنيعي، (على تقديم عروض تعطي الأولوية للملفوظ السياسي اللغوي. وهذا ما أدى إلى طرح مشكلة اللغة التي يجب التعامل بها مع المتلقي «عربية فصيحة أم لغة عامية؟»). وعلى ضوء ذلك، ظل الإخراج المسرحي في الكثير من التجارب المسرحية المغربية الاحترافية منها والهاوية، يعتمد على النص كمتن أدبي، وركيزة أساسية للقراءة الركحية، مشيدا ببعض الاختراقات التي قام بها كل من المرحوم «محمد تيمد»، في توظيفاته لكل ما هو سمعي/ بصري وكيوغرافي، خالفت في شكلها ومضمونها ما هو سائد آنذاك: (الشيء الذي دفع النقاد إلى اعتباره رائدا للتجريب في مسرح الهواة)، والطيب الصديقي وتعامله مع التراث العربي. وقد قاده هذا التعامل، مثلما يقول المنيعي، إلى إعداد فرجات تستمد صيغتها من مفهوم «الفن الشامل» الذي نقف على أصوله في نظريات «ريشار فاغتر»، (...) الذي يفرض توحيد عدة فنون لإنتاج الحدث المسرحي». وهذا بحد ذاته مما أثر وغذى تجارب خريجي «المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي»، في تسعينات القرن الماضي، على مستوى التجريب وجعلهم يطورون أساليب وأشكال متنوعة اتسمت بكليتها تقريبا بجماليات خصوصا انعكست في فن السينوغرافيا، والصورة ولغة الجسد، وانشغلت بالدرجة الأساس بفن الأداء، وعلاقته



محمد سيف - باريس

يسلط كتاب «مخرجون وتجارب في المسرح المغربي»، الضوء على أعمال وتجارب مجموعة من المخرجين المغاربة الذين حققوا من خلال أعمالهم المسرحية نوعا من التراكم الفني الذي لا يمكن الوقوف أمامه أو عنده بنوع من اللامبالاة، لا سيما أن ما حققه هؤلاء المخرجون الذين يتطرق لهم هذا الكتاب بالبحث والدراسة طوال مسيرتهم الفنية، يشكل امتدادا نوعيا لما سبقه من تجارب المعلمين المغاربة الأوائل، أمثال «الطيب الصديقي، عبد الصمد دينيه، وفريد بن مبارك، وعبد اللطيف الدشراوي»؛ امتدادا بلا شك مختلفا في حملاته الجمالية والمعرفية التي لم تصغ أو تطبع بالضرورة النص وإملاءاته الصارمة، وذلك من خلال تفكيك النص وتقديم عروض تعتمد في كليتها على فنون الأداء بكل أشكالها التعبيرية، ووسائطها البصرية والتشكيلية والكيوغرافية، التي اتخذت من اللعب مادة أساسية في مخاطبة المتفرج ودعوته للاشتراك بالعرض ليس كمتلق ساكن وإنما فعال من دونه لا تكتمل العملية المسرحية.

بلا شك، إن الكتاب لم يتناول جميع تجارب المخرجين المغاربة، واقتصر على مجموعة من المبدعين الذين شهدت لهم الحركة المسرحية المغربية حضورا بارزا ومتنوعا على جميع الأصعدة الفنية، من تأليف وإخراج وسينوغرافيا، وكتابة ركحية. ويقر معد الكتاب عبد الجبار خمران بأن هناك أسماء وتجارب تتوفر فيها المعايير المذكورة أو بعض منها، إلا أن حيز الكتاب لا يسمح بإدراج كل الأسماء وكل التجارب طي كتاب واحد، لهذا لجأ المعد، إلى تقديم نماذج معينة، على أمل أن يكون هناك جزء ثانٍ وثالث يستطيعان أن يشملا الأسماء والتجارب الفنية الأخرى.

قدم الكتاب المسرحي المغربي الدكتور حسن المنيعي، ومؤسس الدرس المسرحي برحاب الجامعة المغربية، بأسلوب علمي شيق وموجز بتسليطه الضوء على تاريخ فن الإخراج المسرحي بالمغرب، الذي لم ينفصل من حيث الشكل والمضمون عن تأثره بتاريخ الإخراج المسرحي الأوروبي وسياقاته التاريخية، وذلك في نطاق «ما حققه المسرح المغربي، منذ نشأته، من إنجازات تعكس علاقة الفرجة بمرجعياتها الثقافية والسياسية. ورصد عملية تأثر المسرح المغربي بالمسرح في الوطن العربي، الذي لم يبلغ هو نفسه مرحلة النضج الفني آنذاك، (خصوصا على مستوى «الوعي الجمالي»، الذي يساعد المخرج على تأويل النص فوق الخشبة)، من خلال حديثه عن تجارب معظم الفرق المسرحية إبان الحماية، التي كانت تمارس مسرحا نضاليا «هاويا»، الهدف منه تحسيس الجمهور بوظيفة الاحتلال الأجنبي، وبتسيخها للقيم الوطنية الأصلية لمقاومته.

ما بعد بريخت

تأثير المسرح بين الوسائطي



تأليف: كاثي تيرنر
روبن نيلسون
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

ينشأ هذا المقال من المناقشات المستمرة في المسرح وبين الوسائطي لفريق العمل في الاتحاد الدولي للبحوث المسرحية Working Group of the Federation international pour la Reseache theatrale. إذ بعد أن تأثرت بالادعاءات التي أطلقها بعض المعلقين مثل (بونيش Boenisch) حول تأثير المسرح بين الوسائطي، بدأت أتساءل ما هو التأثير المفترض عموماً لمثل هذا المسرح والأداء؟ وأقول التأثير المفترض، وفقاً لمعلوماتي، لأنه لا يزال يتعين إجراء بحث جوهري حول تأثير نشر تكنولوجيا وسائط جديدة في المسرح الحي. ومع ذلك، يبدو أن هناك افتراضاً واسعاً - من جانب الذين يشاركون في ممارسات المسرح الوسائطي وأولئك الذين يعاشونها - بأن المسرح الوسائطي يزعم لنفسه عباءة التطرف. وقد تصبح هذه العبءة خيطاً صغيراً مثل تطورات المسرح الطوباوية التاريخية التي فشلت في الوفاء بوعدها للجمهور، على الأقل بالنسبة للمسرح الذي يقام داخل المباني، والذي يبدو أنه تراجع في جميع أنحاء العالم. وقد ينعش اشتراك المسرح الحي في تقنيات الوسائط الجديدة، التي أنتجت بالتأكيد طرقاً جديدة ومثيرة في التقديم، الاهتمام بالمسرح وبيت حياة جديدة في مشروعه الجليل: قد يحدث هذا المسرح فرقا في العالم عن طريق التواصل الاجتماعي والتدخل في الأمور الجمالية والأخلاقية والسياسية.

ويجب أن أعترف عموماً بأنني لم أعد في مكانة تسمح لي بتقديم معلومات أقوى عن تأثير المسرح الوسائطي أكثر من المعلقين، وأن هذا المقال يظل مقالة مفاهيمية، هدفه كشف العقد المركبة، علاوة على أنه يشاركني تجاربي، فضلاً عن تقديم معلومات قوية. وكما سبق أن قلت في موضع آخر، أعتقد أن الأدلة القصصية القائمة على الخبرة يمكن أن تكون ثابتة في ما يتعلق بمواجهة الفنون. وأسئلتني الاسترشادية هي: هل يتخلص المسرح الوسائطي من بعض المؤثرات فضلاً عن أخرى؟ وبتناول الإشارات إلى (بريخت)، هل للمسرح الوسائطي ميل متطرف أصيل؟ وإن كان الأمر كذلك، فما هو نوع التطرف؟ ولكن قبل أن ندرس هذه الأسئلة مباشرة، من المفيد أن نحدد الآثار والخبرات موضوع المناقشة.

ومن ناحية أخرى، في مراجعة إيجابية للوسائطي في المسرح والأداء، تلاحظ (سارة جورمان Sarah Gorman) أن تعريفات "بين الوسائطي" التي يتضمنها كتابها متعددة وشاملة. وفي هذه المقالة، لا أهتم بشكل أساسي بالمسرح بين الوسائطي المميز في المعنى التقليدي الراسخ لممارسات المسرح المؤداة حياً بشكل واع أمام مشاهدين واعين، ولكنني أهتم بالمسرح الذي ينشر علانية تكنولوجيايات الوسائط الرقمية.

منفصلة أو وسائط - إن صح التعبير - السلوك هو تجنب مواءمتها في كيان مترابط، وتركها بالأحرى في اللعب، وتركها مرتبطة ببعضها البعض بمجرد التعبير والتجاور. ويتضح من مراجعة (ديكسون) الموسوعية للأداء الرقمي، رغم ذلك، أن المقدر المهم للممارسة في هذا المجال يهدف - باستخدام تمييز (بولتر) و(جروزين) الأساسي - إلى الفورية فضلاً عن التشعب. لهذا السبب وحده، يبدو من غير المفيد أن نتحدث عن الممارسات الرقمية وكأنها منفصلة جمالياً، ناهيك بتطرفها سياسياً في أعقاب (بريخت). واهتمامي في هذا المقال، رغم ذلك، هو مبدئياً اهتماماً بأمثلة تلك الأعمال الرقمية المتعددة التي تجذب الانتباه فعلاً إلى الصيغ في مبادئ تكوينها. لأن الافتقار إلى الترابط السلس، والفجوات الموجودة بين عنصرين

ويمكن أن يقدم عرض (جاي فيسرز Guy Caissers) «الأحمر المصبوب Rouge Decante»، الذي عاشته كثير من الوفود كجزء من مهرجان «عبر أمريكا Trans Amerique في أوسين مونتريال عام 2007، فرصة ملائمة. ورغم ذلك، تنطوي بعض أمثلي على مشاركة بعض أجهزة الإنترنت في العروض التفاعلية المزعومة لأنني مهتم باكتشاف جماليات وسياسات الأعمال التي تتطلب أن يناقش الممارسون بشكل حي اللعب بين الوسائط.

وأعي على الفور أنني، بهدف توضيح المصطلحات في خطاب محايد بقدر الإمكان، طرحت سؤالاً مهماً. وقد قمت ضمناً بتحميل مفهوم المسرح الوسائطي مع التخلص من مبادئ التكوين الملتبسة. وهذا يعني الجمع بين عناصر

في الفورية ولكنه ينشأ من مبادئ تكوين معينة مالت باتجاه تفكك - لا تضمنه - في المفهوم. إذ يكمن المحتمل في أي نوع من مزيج من الوسائط المميزة، أو التقديم المتوسط بالتجربة الفعلية، في حين أن التجاور يخلق اهتزازا. ورغم ذلك، فإنني أقبل أن يكون للتطور الاستراتيجي للتقنيات في أحداث المسرح الحي إمكانية معقولة نسبيا لتقديم التفكك التجريبي في هذه اللحظة التاريخية، لأن الوسائط الرقمية في ذاتها لديها قدرة على خلق وجهات نظر وديناميات جديدة. وهذا ما سوف تحمله الأمثلة في النقاش التالي. ولكن لن تستبعب مثل هذه التفككات والاضطرابات بالضرورة منظورا للتمزق والمقاومة، كما يزعم (بونيش). ولتبرير مثل هذا الاستنباط في ما يتعلق بالتجربة البشرية، فمن المهم أن نحدد هذه التجربة تاريخيا في ما يتعلق بكل من المسرح والسياسة. في المسرح الدرامي الإنساني، نظم تتابع السرد ومنظور النهضة الزمن والمكان لفهم العالم بطريقة معينة. وقد أنشأت تقاليد المسرح الغربي، كما ظهرت وتطورت من بداية القرن السابع عشر حتى نهاية القرن التاسع عشر، علاقة بين العين والعقل التي ميزت وجهة النظر المنطقية للفرد من وجهة نظر متمركزة أوروبا، على الرغم من عدم الاعتراف بها. فقد تطلب التمثيل الإيهامي للحياة الفعلية في ذروة أواخر القرن التاسع عشر ارتباطا بالتقمص العاطفي بشخصية الفرد التي رفضها (بريخت) في المقال الذي استشهدنا به آنفا. وبالطبع، عند استحضار (بريخت)، يجب أن نتذكر أنه، على الرغم من تطرفه المعلن، فقد كانت ممارساته في النهاية متمركزة حول العقل، وتهدف إلى الإقناع المنطقي. وفي تجربة ممارسة المسرح بين الوسائط، ربما كانت بعض الاضطرابات على مستوى الإدراك المنطقي، ولكن تأثر الكثير منها بالتجسيد. وسوف أعود إلى مجموعة تجارب المسرح الوسائطي وعلاقة الجسم بالعقل فيما بعد.

ولإجراء مقارنة تاريخية مع بيئة المسرح المعاصر باعتباره متميزا عن التقاليد الأوروبية قبل (بريخت)، فإن التقنيات الرقمية تساهم في تغيير التجارب بقدرتها على المحافظة على مجموعة من المنظورات والديناميات الجديدة. فقد تم تحدي مفهومي الزمن والمكان الراسخين من خلال ضغط الزمن والمكان. فممارسات المسرح عن بعد Telematic theater، يمكن أن تأتي بمكان المسرح في حيز "هنا والآن" في

تقديمها للشخص الذي يفهمها ويلاحظها". في حين أن هذا الاعتبار مقنع بشكل عام، فإنني مقتنع، كما هو ملاحظ، بأن مثل هذا الانفصال شرط ضروري، ومتأصل في المسرح بين الوسائطي. وبالطبع يمكنني أن أؤكد أهمية تمييز مبادئ التكوين المختلفة عندما أتحدث عن المسرح بين الوسائطي، ولا سيما أن كثيرا من أعماله تميل إلى الفورية. والآثار السياسية التي يتصورها (بريخت) هي مسألة أخرى. ذلك أن افتراض تجربة الانفصال الناجم عن الاختلال الدلالي لا تبرر، في رأيي، ادعاء (بونيش) الثاني بأن بين الوسائطيية تقدم منظورا للاضطراب والمقاومة وتخلق مؤثرات الاغتراب والحقائق غير الواقعية. لأنه، إذا أحدث المسرح، في طاقاته الثلاث الأصيلية، وهي الحضور والتقديم والتمثيل، فجوة بين العلامة والشيء، فلن نستطيع تمييز المسرح بين الوسائطي من النماذج الأخرى. ويتوقع (بونيش) بدرجة ما رفض مقولة إن كل المسرح يميل إلى الاغتراب. ويوضح أن:

"وفقا لمنطق التمثيل المهيم، فإن كل هذه الطبقات البديلة والمستويات والمنظورات التي يتم تقديمها متزامنة، يمكن السيطرة عليها مرة أخرى لكي تصبح منتج تمثيل نهائي مغلق ومتناسك: من وجهة النظر المثالية، ووجهة النظر الفردية الحادة لصورة عين الكاميرا المركزية، أو المعنى الوحيد للنص". ويستدعي هذا الاعتبار الفورية، فالمسرح الدرامي المفروض من (بريخت) يتعلق بمبادئ التكوين المعترف بها آنفا باعتبارها رابطة، فضلا عن أنها ترادفية. ولكن يستمر (بونيش) في الجدل بأن:

"قد تنتشر وجهات النظر المتعددة وتتصدع وتنتج فوضي من المعاني غير المرتبة، إما كنتيجة محسوبة أو كأثار جانبية هدامة إلى حد ما. إذ تتلاقى بين الوسائطيية والأداء المسرحي في التقاطع متعدد الأبعاد، والمزدحم بالمنظورات، علي نفس المنصة".

الكلمة الرئيسية هنا هي "ربما". ولكن ما الذي يمنع منطق الهيمنة القياسية للتمثيل من العمل؟ إنه يعتمد جزئيا على سلوك المستخدم، في وضعه الثقافي. وإذا كانت مسألة مفهوم، وتعاطف هذا المفهوم من خلال التشويق في فهم الأشياء، عندئذ هناك شيء ما مطلوب لمبادئ تكوين النص لتحريك إمكانية التغيير في المفهوم. وحجتي هي أن مثل هذه المقاطعة أو الانفصال ليس أصيلا

متشابهين فضلا عن انصهارهما، يحتاجان من المستخدم أن يكون فعالا في التعامل مع العمل. وإذا ارتبط العمل بمعنى الإطار، فإن ميله لفهم الإطار البشري (المغلف) وإدراكه للأشياء، يرضيه الانغلاق والدافع إلى التفاوض بأن المعاني والملمذات محتشدة.

"الترادف Parataxis"، وهو مصطلح نحوي يستخدم للدلالة على غياب الروابط بين الأسماء والأفعال والمكونات الأخرى للجملة، يمكن تبنيه بشكل مفيد لوصف مبادئ التكوين الطباقية. والتناول الترادفي وهو النهج الذي تكون فيه الوسائط، إلى حد قليل أو كبير، مبنية في علاقة مع بعضها البعض، وتعمل بوعي في اللعب، فضلا عن اندماجها أو تناغمها. وعلماء المسرح، الملمون بنقد (بريخت) الأساسي للمسرح الدرامي، والمؤيدون للمسرح الملحمي، سوف يلاحظون في قائمته المقارنة جذور هذا التمييز بين مبادئ التركيب الترادفي والترابطي. فتطور الحكمة والتتابع، مع التركيز على نهاية المسرح الدرامي، وإبداعه لإيهام بعالم حقيقي لجذب المتلقين إلى تقمص عاطفي، هي الأشياء التي بناها (بريخت) بالمقارنة مع الانفصال الجذري للعناصر في المسرح الملحمي. والهدف هو دفع المتفرج من خلال التفكير النقدي إلى نقطة الاعتراف بأن التغيير ممكن وأن الإنسان عملية قابلة للتغيير وقادرة على التغيير. وعلى الرغم من أن الأشياء تغيرت في المسرح والثقافة منذ (بريخت)، كما سنرى، فإن مقاله الأساسي هو النقطة المرجعية في الإشارات المتعددة إليه في سياق النقاش حول المسرح بين الوسائطي.

يقترح (بونيش) تعريف "بين الوسائطيية" مثلا في إطار مؤثراتها بين الوسائطيية. وبوضع الوسائط (الممثلين والصور والشريط) على خشبة المسرح، يجادل (بونيش) بأن تقديمها مسرحيا يكون داخل شيء فيما وراء مجرد حضورها الأصيل (أو حتى في حضورها الأقل نقاء). إذ تتضاعف الوسائط، ويصبح كل منها العلامة والشيء في الوقت نفسه، وفجوة النوع الموصوف آنفا باعتباره البقايا الترادفية المفهومة بين العلامة والشيء. وبالتالي، فإن بين الوسائطيية بالنسبة لـ (بونيش) هي تأثير الأداء المتكرر في إدراك المشاهدين، لأن الصورة المنطقية بين الشيء والعلامة هي مسألة معايشة. ويوجز ذلك بقوله:

"يضاعف المسرح موضوعاته بطريقة رائعة ويحولها إلى أشياء حاضرة فعلا وتمثيلات في الوقت نفسه - علاوة على ذلك - يتم





المتطرفة في تأثير الاغتراب. وقد تندرج المطالبات المزعومة للتأثير الواسطي في هذا التقليد الذي ينطوي على سياسة جمالية للفعل يتردد صداها في تفسير (رانسييه Rancier) للمعاصر كما سترى.

يمكن أن يفسر اللعب بين التجربة الإدراكية والتجربة المحسوسة التفكك المرتبط في تجربة عرض "أنت تقف في الوضع الصحيح". وفي ما يتعلق بالمشرح بين الواسطي، فمن الممكن أن يبدو أن عبارة (بونيش) "زيف الاغتراب وغياب الحقيقة" تنطوي على تغير أكثر تطرفاً في المفهوم. والسؤال الذي يطرح نفسه تبعاً لذلك هو ما إذا كان نوع التفكك المفاهيمي الجديد يتم حشده بواسطة تفاعل الحي مع المتوسط رقمياً الذي يتم جلبه في مكان (فراغ) واحد في وقت معين (في حالة أحداث المسرح بين الواسطي التي تقوم على البناء). إذ يمكن أن يضم "الموجود هنا والآن" في المسرح الحي "حينئذ وهناك" للمادة مسبقاً التسجيل (مثل الفيديو وشريط الصوت.. إلخ). ولكن لا يوجد تاريخ جوهري منذ (بسكاتور) حتى الآن لمزج الواسط الميكانيكية المناظرة مثل الفيلم مع الحدث الحي للتأثير في هذه التجاورات. ولذلك فإن السؤال المحدد في العصر الرقمي هل تجاور الواسط الرقمية مع الحدث الحي يعمل بشكل مختلف عن الواسط السابقة، وربما بشكل متطرف، في ما يتعلق بالمكان والزمن وإدراك الممارس لهما.

لقد ظهرت كثير من الكتابات عن توظيف الزمن في السينما (أبرزها كتابات ديلبوز Deleuze)، ولكن تركز الاهتمام بشكل متزايد على الزمن في الواسط الرقمية. فمثلاً يتأمل (شين كوبيت Sean Cubitt) في محاضرة بعنوان "الزمن الإلكتروني: أنطولوجيا الإدراك الرقمي Cybertime: Ontologies of Digital Perception" كيف أثرت الواسط الرقمية على مفاهيم الزمن ولا سيما على السرعة المزعومة النقل الرقمي. ورؤيته هي أنه على الرغم من أن الواسط الرقمية قد تكون أسرع من نظيرتها السابقة، فإن

فمنذ سقوط حائط برلين عام 1989، والشعور بانتصار الغرب الرأسمالي على الكتلة الشرقية الشيوعية لأن الصين تبنت أيضاً اقتصاد السوق الحرة، فإن أي دراسة لعدم المساواة في العملية الاجتماعية يحتمل أن تحسب في إطار السياسات الشخصية أكثر من زيادة الوعي الجماعي المحتشد في الفعل. بالطبع تمنح بعض صيغ المسرح بين الواسطي الفرد تجربة، فضلاً عن تجربة مشتركة.

وفي عنوان رئيس، ربط (شيل كاتينبلات Chiel Kattenblatt) تجربته في عمل يسمى "أنت واقف بشكل صحيح U Right Standing". تضمن هذا الحدث الأدائي بين الواسطي تجربة فردية من خلال سماعه واقع افتراضي امتزج بإحساس كبير بالتفكك. بعد أن صعد على ما يبدو وتم تدعيمه أمام الحائط ببطء وبشكل غير محسوس تقريبا، ولكنه يميل إلى الأمام بوضوح حتى يتم تسطيحه على بطنه قبل أن تتم إعادته إلى الوضع الرأسي. هذا المثال يحتوي على مزيج من الواسط الرقمية والأداء البدني متجاورين ويتم عرضهما بطريقة مرحة، وفي نفس الوقت الذي يتم فيه التخلص من الممارس بطريقة مخجلة في اتجاه تصور جديد. والسؤال الذي أود أن أتابعه هو طبيعة وتأثير المفهوم الجديد. وعلى الرغم من أنه قد يكون له تأثير على زيف الاغتراب وغياب الإشارة عند (بونيش)، فهل ينتج وجهة نظره عن الاضطراب والمقاومة؟

فقبل أن يطور (بريخت) نظريته في المسرح الملحمي، نظر الشكليون الروس لعملية تغريب فنية. وكما يقول (دويفلانزين Duyfluzen):

"عندما ميز (فيكتور شكولوفسكي) مفهوم الاغتراب (الذي يترجم أحيانا بغرابة التأثير) في النصوص الأدبية. فقد وجه هو وزملاؤه الشكليون الروس المفهوم بعيداً عن التمثيل، ووجهوه نحو أدبية الصيغ الأدبية".

باختصار، عملت النظرية الشكلية في أوائل القرن العشرين على مفهوم غرابة التأثير الذي لم يستتبع سياسات (بريخت)

قارات ومناطق أخرى. وبالنسبة للبعض، توفر مساحة شبكة الاتصال بعداً مكانياً جديداً تماماً، وزمناً غير مستقر تماماً. وكما يقول (ديكسون) بإيجاز، «تجاور وتزامن التوقيتات المختلفة (الحية والمسجلة/ المقدمة بواسطة الكمبيوتر) يمكن أن يعقد فهم المشاهد للزمن والمكان لدرجة أنه بدلاً من تعليق عدم التصديق ومعايشة زمن الأداء وفقاً لبروتوكولات المسرح الحي، تتم معايشة مفهوم مختلف لزمناً إضافية. بالإضافة إلى أن الجسم أصبح مجزأً رقمياً، وممتداً أكثر من أي وقت مضى خلال صيغ رقمية في داخل التوكيد ما بعد الإنساني الذي يرى قدرات التقنيات الرقمية كروابط للقدرات الإنسانية. ويتناول مثال بسيط من عرض "الأحمر المصوب"، فإن الممثل البار والحاضر بدنياً "ديرك روفتهوفت"، ينشئ مجموعة من العلاقات المؤداة بشكل هزلي ولكن من خلال علاقة حميمية مع المشاهدين بينما يتم توسط صوته عبر ميكروفون بينما يواجه أعلى خشبة المسرح، ولكنه قادر على أن يرى نفسه في لقطة مكبرة معروضة على شاشة كبيرة. تشكل ممارسات الشخص الافتراضي والمسارح الافتراضية تحديات أكبر للافتراضات الحسية المعيارية عندما تكون تجربتنا في العالم أقل من تطوير حياة أطول في الزمن من حياة شبكة الاتصال التي تربط النقط وتتقاطع مع مجموعة خيوطها، كما يقول (فوكوه).

وجهة نظري في تحديد التحول المهم في الثقافة - ولا سيما الثقافة المسرحية - بين عصر (بريخت) وصعود المسرح بين الواسطي هو تحقيق تضمينات الفرص المؤكدة بالنسبة لتأثير الاغتراب غير الواقعية غير المباشرة. وأشك إن كانت لديه - أو أي معلق آخر استدعى بريخت في نقاش بين وسائطية المسرح - ثورة ماركسية في ذهنه كتأثير محتمل. فإذا رددت الإشارة إلى الاغتراب أصداء معنى ماركسي للاغتراب من خلال وعي مزيف، فيمكنني أن ألاحظ أن مثل هذه السياسة في بيئة ممارسة المسرح قد انتهت مع مسرح المعارضة وما تلاها من المسارح السياسية في أواخر الستينات وأوائل السبعينات.



تشارك فيها، لتشاطرهما. وبخلاف الصورة الثابتة، يوجد الفيلم بالنسبة لنا وكأنه في حالة صيرورة دائماً.

إذا كان تفسير (سوباتشاك) يسمح لتجربة الصيرورة في مشاهدة الفيلم، من خلال سيولة معالجة للزمن، فإن (كوبيت) تميز مقدا سيولة زمانية إضافية في تجربة الوسائط الرقمية:

”الاكتمال السينمائي الذي يتم بناؤه في توافق زمن الفيلم مع الزمن الذاتي ينكسر في الوسائط الرقمية خلال التردد المستمر للملف الرقمي بين الوجود والمحو والتحول. على الرغم من عدم غيابه، فهذا ليس وجوداً بالمعنى الفينومينولوجي. إنها حالة مزاجية مفعمة بالوجود ولحظة تشبه فيها الذات الموضوع وكأنهما لا يسيران في طريقهما المنفصلين“.

تركز اعتبارات الزمن والمكان الرقمي على المعالجة، والصيرورة الشريطة التي تقاوم، بالسيولة والتشظي، المادية في الوجود. ففي أحداث المسرح بين الوسائطي، قد ينشأ تأثير مشوش ظاهراتيا من المعنى الآتي لكل من الغياب والحضور، وتجربة الصيرورة الإجرائية، في التوتر مع تأكيد وجود الحي في فراغ المسرح. ورغم ذلك، في المثال الأول، هي مسألة تجربة فردية محسوسة، وتأثير جمالي فضلا عن أنه تأثير سياسي ويفترض مشاركة تعاونية. ولكن هذه الرؤى النظرية، في المعالجة يتم تطبيقها إجمالاً في الغالب، عند الحاجة في الممارسة العملية إلى أخذ مستويات متغيرة من وساطة المستخدم في الاعتبار. بالطبع تتراوح مستويات التفاعل المطلوبة من النصوص بين الارتباط التفاعلي (الذي أطلق عليه ياماشيتا التفاعل الأيكم Dumb interactivity) بالفرض الأصلية للممارس لتغيير العمل في المعالجة. وسوف يوضح الفكرة مثالان لرقص الإنترنت الرقمي digital internet dance: “داد. بروجيكت dad.project” (الذي قدمه ديفيد كوربيت، سيمون اليس 2006) و”أي سي أي ICI” (تركيب رقص تفاعلي) من عرض الربيع عام 2005.

يقدم موقع عرض ”داد بروجيكت“، مجموعة لما يسميه

التحليل العقلاي لكيفية تحقيق الآثار. وقد كان التأثير الفينومينولوجي مشابهاً لما أفهم أنها تجربة (كاتينيلت) في ”أنت واقف بشكل صحيح“، على الرغم من حشده بنوع مختلف من المسرح الوسائطي كتجربة مشتركة. ويتم تعطيل الإدراك الحسي المعياري بطريقة تتطلب من الممارسين، في محاولة فهم ما يحدث لهم، مدركين للواقعيات غير التفسيرية المختلفة، أي أن الإدراك ليس ثابتاً ولكنه قادر على التغيير.

ومرة أخرى، يبدو أننا نسمع صدى لرواية (بريخت) في المسرح الملحمي. ولكن هناك فرقا واضحا بين التفكك الموصوف في تأثير الاغتراب البريختي. فقد تفتح تغيرات الإدراك إمكانيات التغيير السياسي بمعنى أن الأشياء قد تكون على خلاف ما هي عليه وأن العنصر البشري قد يرى بأنه متقلب. ولكن مثل هذا المفهوم لا يستتبع بالضرورة حدثاً سياسياً لتغيير الأشياء. وأنه في هذه الصورة لاعتبارات المسرح بين الوسائطي أنني أشعر بانزلاق خطير بين مفاهيم الوساطة والفعل والتفاعل.

لقد كان تنشيط المشاهدين فضلا عن جعلهم سلبين دوراً مكملًا لمسرح (بريخت) الملحمي. ولجعل أحد الملامح المميزة للوسائط الرقمية هو قدرتها على التفاعل مع اللاسلكي، والمراوغة الاتصالية ذات الاتجاهين ونظام التشغيل الذي يقدم من خلاله شكل الأصوات والصور الرقمية. وهذا الجانب في الواقع يعلم الثقافة الرقمية. إذ ترى مختلف الوسائط تاريخياً بأن لها ملامح مختلفة مميزة في ما يتعلق بالزمن والمكان والفينومينولوجيا. ففي رأي (فيفيان سوبتاشاك) أن الصورة الفوتوغرافية، مثل:

”موجودة بالنسبة لنا كما لو أنها لم تشارك في فعالية الصيرورة فهي لن تقدم نفسها باعتبارها تأتي إلى الوجود عندما نمارس اللازمية التي تضيفها الصورة على مادتها، فنحن نعايش الفراغ الإيجابي للصورة: فهي توجد كاحتمال للزمية ولكن الفراغ بداخلها. وتجادل (سوباتشاك) أن السينما لا تتجاوز تجربتنا المعاشة للزمية بل تبدو بالأحرى

السرعة ليست أساس أي اختلاف أنطولوجي. واعترافاً بذلك، فإن هدف أغلب أشكال الوسائط منذ اختراع الأجدية هو الحفظ، ويشعر (كوبيت) في تحديد ما يعتبره أنطولوجيا الثقافة الرقمية التي تكمن في الزوال والمحو. فالثقافة الرقمية: ”توفر لنا فرصة إجبارية للإزالة والبدء من جديد. فهي تجعل كل وثيقة زائلة. حيث إن المحو هو خيار دائم، والمحو العرضي، مثل النسيان اللاشعوري، هو مولد دائم للطفرة الثقافية العشوائية. فقد ضاع الشكل الثابت للنصبة في احتمال الإزالة“.

وباستدعاء أكثر مفاهيم (فيلان Phelan) اقتباساً في الأداء باعتباره زائلاً، مثل ذلك الذي يصبح ذاته من خلال الاختفاء، فقد يبدو أنه صدى أنطولوجي بين المسرح والوسائط الرقمية. ولكن، بتك نقاش (فيلان - أوسلاندر) كما هو، اقترح دراسة مثال آخر للممارسة يأخذ في اعتباره الوعي الحسي للممارس في حدث مسرحي بين وسائطي.

ففي عرض ”زرققة Peep“، وهو عمل قدمته (سارة أوبراين Sarah O'Brien)، تغذية من كاميرا حية مصوبة على الجمهور الجالس تعكس صورتها على صورة دائرية بحيث يظهر الجمهور وهو يشاهد نفسه وهو يشاهد الحدث على خشبة المسرح. ورغم ذلك، عند نقطة غير متوقعة، أصبح العرض تسجيلاً للجمهور، الذي لو لاحظ، فإنه يفكك الاحتمالات المكانية للممارس. وفي نفس الوقت في حدث خشبة المسرح، تعرض صور فيديو مسبقة التسجيل للمؤدين الفعليين الذين يرتدون أقنعة من الرأس لأخمص القدم بقماش من ألوان زاهية لكي يأخذوا الحجم الحقيقي للصورة. ونظراً لأن المؤدين الفعليين تحركوا في الرقصات التي تم اختيارها مسبقاً، فقد تم إعداد عرض الفيديو عن قرب وبشكل غير دقيق على الأجسام، مما أدى إلى حدوث خلل زمني مكاني آخر. ويمكنني أن أقرر أن التأثير الكلي كان واحداً ليس فقط في ما يتعلق بفضل تفكك الزمان والمكان ولكن الوعي بالانفصال الذي لا يمكن استيعابه في الوقت الحالي من خلال



فإن المكان الذي توجد فيه هو المهم. وبالتوازي مع إزاحة الإنسان باعتباره مقياساً للأشياء من المكانة المركزية على خشبة المسرح تضاءلت وساطة الممثل ومركزيته في المسرح بين الوسائطي بتخفيض رتبة تسلسل علامات خشبة المسرح. فالمودي الآن هو أحد الدوال الكثيرة في الحدث المركب متعدد الطبقات. فالإنسان المجدد في المسرح بين الوسائطي كما يمثل الممثل في مساحة بيتر بروك الخالية تمت إزاحته بالميكروفونات والكاميرات وشاشات التلفزيون، وأجهزة اللابتوب وشاشات العرض، ومجسات الحركة والتقنيات ذات الارتباط. ولكن مثل هذه الأدوات الرقمية لا تستلزم التخلي النموذج الإنساني وتستمر الكثير من الممارسات في استكشاف العنصر الإنساني في تقاليد التنوير. ورغم ذلك، في هذه الافتراضات المقدمة حول التفاعل والأثر والتأثير، هناك انزلاق مضطرب بين النماذج بشكل واضح مع الافتراض المتكرر، الذي تفرضه مرحلة ما بعد البنيوية على الممارس باعتباره موضوعاً متعارضاً وغير متطابق ذاتياً الذي يؤدي باستمرار عدة هويات في عملية لا نهائية.

والنداء البريختي المنطقي من خلال المسرح الملحمي لمثل هذه الذات غير ملائم بوضوح لأن مسرح (بريخت) كان يفهم في سياق السرديات الكبرى الهيجيلية - الماركسية للتطور الإنساني. ولكن، إذا كنا الآن نعيش في حالة ما بعد الإنسان في ظل ثاني التوكيد، فإنه لم يتم التخلي فقط عن مسار تتابع السرد، بل تم التخلي أيضاً عن معنى وساطة الإنسان في تحديد التاريخ. وبالتالي فإن السؤال المتعلق بكيف يمكن النظر إلى منظوري الاضطراب والمقاومة في ما يتعلق بالسياسة والأخلاق في الأداء ما بعد الإنساني. وهل تعدد الوسائط المحتشد من خلال الاضطرابات الموضحة في بعض الأعمال التي نوقشت أعلاه، قد مورست في تصادمات هزلية أو في منح تجربة كونها موجودة في عالمين افتراضي وفعلي،

”سيناريو المستخدم: بينما تسير في الفراغ يتم تشغيل فيديو رقص يعتمد معدل تشغيل فيديو الرقص على سرعتك. وعندما تبطن يبطئ الفيديو ويتوقف، وبينما تسرع يصبح أوضح. اعتماداً على مكانك في الغرفة سوف تتلاشى حلقات صغيرة في طبقة الفيديو الأولية المستمرة. وسوف تتوجه لك مباشرة هذه الحلقات القصيرة وتتطلب منك أن تبقى في مكانك، وتتحرك في اتجاه معين، وتغير سرعتك. وعندما تقف ساكناً إما أن يتلاشى الفيديو أو يدور بطريقة تشجعك على الاستمرار في الحركة، وبالتالي يجعل الرقص بينك وبين مواقف الرقص المعروضة.“

يتناول هذان المشروعان ميل العصر الرقمي المحتفى به باعتباره عصرًا تفاعلياً في المعالجة. حيث يقتصر الأول من وجهة نظري على رد الفعل، ويفر الثاني تفاعلاً أكبر بكثير بأن حركات الممارس تؤثر على عرض الفيديو، على الرغم من أن فيديو الرقص مسبق التسجيل. ويحدد كلا العاملين نفسيهما، رغم ذلك، في الميل المعاصر تثمين القدرة التفاعلية التي تقدمها التقنيات الرقمية وكأنه من المفضل بديها أن تكون أكثر ديمقراطية، ومشارك بشكل تفاعلي وعملي فضلاً عن أنه سلبي. ومرة ثانية، ربما نتوقع صدى لاستراتيجيات (بريخت) ولكن ضعفها مستمد ربما من النقلة الأساسية في السياق التاريخي من النموذج الإنساني إلى ما بعد الإنساني.

لقد استخدمت مصطلح «ما بعد الإنساني Posthuman» بالنبرة التي تتناول التقنيات الرقمية باعتبارها امتداداً للقدرات الإنسانية. ولكن هناك نبرة أخرى لما بعد الإنساني تستبدل الإنسان من منتصف خشبة مسرح التاريخ، في نسخته الأشد فزعا، توحى بانهياب أي فارق عن الآلات (الرقمية). ومن بين فنانني الأداء (ستيلارك Stelarc)، وهو المتخصص الملتزم بتأييد الثقافة الافتراضية، يحتج بأن الجسم أصبح قديماً. ولذلك، عندما تكون الوساطة محل اعتبار،

المصنفان المبدعان (كوريبت) و(أليس) ”كتب النقر بالأصابع الرقمية digital flickbooks“. فبتحريك الماوس حول الصورة، يتم تحريك راقص العصا بنفس طريقة الناس المرسمين في أركان صفحات الكراسة التي يبدو أنها في حالة حركة عندما يتم تقليب الصفحات. وقد استمتعت بالتفاعل مع العشرين راقصا الموجودين في الموقع ولكن يجب أن أقول إنني لم أشعر بأنني رقصت معهم. فعرض ”داد بروجيكت“ يهدف إلى تقديم الوساطة إلى المتلقي، ومنح:

”فرصة للمشاهدين لبث الحياة في صور جامدة متجسدة: لكي يجعلها تتحرك لتشارك في حيويتها، ويتخيل الأدائية بين البيئات المسرحية التقليدية.“

ولكن المشاركة، في رأيي ليست تفاعلية بل انفعالية، ومقيدة مادياً بصلة بين اليد والماوس. وهي مادياً أقل تفاعلاً من كتب النقر بالأصابع المستمدة لأنه مطلوب مقدار معين من اللمس للسيطرة على تدفق الورق وتحافظ على دوران الرسوم المتحركة. وعلى الرغم من أن (كوريبت) و(أليس) كررا حل تسلسل أي أداء بين ”الأداء الحي“ و”الأداء الوسائطي“، فبتحريك الماوس فإنني لا أراه بشكل محسوس، استشهاده بكلمات الملك لير، بالطريقة التي أحس بها عندما أرقص مع حضور مجسد في مساحة فعلية.

يبدو أن مشروع (ICI) تنبأ ببعض من هذه الاعتراضات. ففي هذا المشروع، تحفز حركة الممارس الفعلية في مساحته الشخصية الحركة في مساحة افتراضية. إذ ترصد كاميرا معلقة في منتصف الغرفة ومتصلة بجهاز كومبيوتر ضخم يدير رقعة فنانة، يستشعر حركتها وسرعتها ووضعها. وهذه الرقعة متصلة بجهاز صوت في الغرفة. يستخدم مصدر ضوء للأشعة تحت الحمراء مع مرشح على الكاميرا التي تسد كل التغيرات في الضوء التي تأتي من آلة العرض. والسطح المشترك هو جسم المشاهد والفراغ الذي يتحرك فيه:

فعرض «أنت واقف بشكل صحيح»، كما رويناه آنفا، هو حالة ذات أهمية. فهو يبدو مبدئياً مجرد لعبة إبداعية مقبولة، ولكن بالإضافة إلى هزها صراحة، فإنها تجعل المستخدم واعياً في المثال الأول أن الإدراك الإنساني المعياري ليس مطلقاً. ورد الفعل التالي، كما هو مطلوب من خلال تفكك التجربة، يمكن أن يؤكد علاقة الجسم - العقل القوية فضلا عن تعزيز انفصال ديكراتي تقليدي لأنه، برد الفعل، يصبح واضحاً أن العقل المنطقي يمكن خداعه بواسطة تجربة مفككة مكانياً للمعلومات المتجسدة التي تغذي العقل. فعرض «أنت واقف بشكل صحيح» قد يحمل ادعاء (سوزان برودهيرست Suzan Broadhurst) بأن أهم إسهامات التكنولوجيا الرقمية في الفن قد تكون إعادة تهيئة وإعادة تعزيز إمكانية جمالية إبداعية تتكون من التفاعل مع الجسم المادي وليس التخلي عن الجسم. وبالطبع قد تتبع صيغ الإدراك والوعي الجديدة من مثل هذه التجارب المبنية بشكل مختلف عن ملاحظة عين العقل من مسافة مطلوبة من تجليات المسرح التي ينفصل فيها المشاهدون مكانياً عن حدث خشبة المسرح. فأفهام الإدراك والوعي الجديدة، بالطبع لا تقنع الممارسين بالتغير الاجتماعي والسياسي مباشرة، فهي تفتح إمكانيات جديدة من كل الأنواع، وبالتالي تقاوم الارتباط السلبي بالمعايير الاجتماعية السائدة والمزعومة من قبل وسائل الاتصال السابقة.

باختصار، يحاول هذا المقال استخلاص تضمينات الادعاءات والافتراضات حول تأثير المسرح بين الوسائطي، بعد (بريخت). بالإشارة إلى مجموعة من الأمثلة من مختلف أنواع الممارسة التي تحتتمى بمظلة المسرح بين الوسائطي. وأهدف إلى أن أوضح أولاً أن أي افتراض عام حول أثر هذه الممارسات قد يكون غير مفيد لأنها توظف مختلف الطرق في ما يتعلق بمختلف النيات. ومتابعة الآخرين، أحتج بأن الوسائط الرقمية الجديدة يمكن أن يكون لها خصائص مختلفة عن سابقتها الآلية والمناظرة. ولا سيما عند إحضارها للعب في الفراغ مع المؤدين الفعليين، إذ توفر هذه الخصائص فرص التفكك من خلال التجاورات المنترفة، ولا سيما في هذه اللحظة التاريخية عندما تكون الصيغ والتمازجات جديدة. ولكن لا يمكن الافتراض بأن كل ممارسات المسرح بين الوسائطي تهدف إلى حقائق غير واقعية.

إن الإحساس بالوساطة، ولا سيما في سياق التفاعل الحقيقي الذي تيسره أنواع معينة من الممارسات الرقمية يمكن أن يتم تشجيعه جيداً بواسطة التقنيات الرقمية والعقليات ذات الصلة بالثقافة الرقمية. فما يمكن أن يكون تأثير لأي وعي جديد، يتشكل في سياق التلقي والظروف الثقافية الأوسع وقت التجربة. فقد تجذب بعض الممارسات الانتباه إلى صيغ وعي جديدة وطرق للوجود في العالم الرقمي، بينما يبدو أن آخرين يدعون إلى التخلي عن عملية الصيرورة الحسية مع وصول مؤجل إلى ما لا نهاية. فكلاهما يوظفان مبدئياً داخل سياسة الجماليات، ولذلك قد تؤدي سياسة الجماليات في أفضل الأحوال إلى تدخل اجتماعي إيجابي. ولكن هذا سوف يظل دائماً مسألة تفاوض النص في السياق، وليس مسألة تحديد نصي.

• نشر هذا المقال في مجلة بين الوسائطية intermedialities العدد رقم 12 خريف 2008.
• روبرن نيلسون يعمل أستاذاً بجامعة مانشستر بالملكة المتحدة.

ألوان زاهية. يتشكل الفراغ بمواد معلقة متدلية من السقف إلى الأرض التي تستخدم أيضاً كشاشات عرض مرئية للمتلقين المنتظرين لدورهم في المشاركة. يكتشف الممارسون أرضية مكونة من مجموعة مواد حسية وبينما يتحركون، ينشطون بشكل جماعي (من خلال كاميرا إدراك ملونة) بيئة صوتية غامرة. يكتشف كل ممارس، رغم ذلك، أن حبل صوت معين مربوط به ولذلك، يستطيعون، فردياً وجماعياً، أن يملأوا الفراغ ويتلاعبوا ببعضهم البعض. يروح ويحيى عرض الفيديو المعالج لحركات الراقصين مثل أشباح ملونة تجلب المتعة للمتلقين. ومن الداخل والخارج، تكون المتعة الحسية للبيئة المعمارية الصوتية والمتحركة في المقام الأول. ولكن هذا ليس هو كل شيء بالضرورة. كما يقول (ديكسون):

«المشاركة والانغماس في عرض (المناطق الجغرافية الحسية) البارع هو تجربة كيف نشعر بالفراغ والموسيقى خلال معرفة الجسم الحميمة (بالمعنى الذي ذهب إليه برجنسون وميرلوبونتي)».

في السنوات الحالية، اكتشفت الممارسة باعتبارها بحثاً في فنون الأداء أشكال المعرفة المجسدة في التقاليد الفينومينولوجية، ربما بشكل ساخر نظراً لإطارها الرقمي، ويشير عرض (روبيدج) «المناطق الجغرافية الحسية» لهذه الاحتمالات. ورغم ذلك، في وجود حلقة خارجية من المتلقين وحلقة داخلية من الممارسين، فإنه يركز على معرفة إدراكية أكثر صراحة من التأمل المطلوب. وكما يوجز (ديكسون) «عرض (المناطق الجغرافية الحسية) هو، بكل معنى الكلمة، فضاء مثير، فهو فضاء وفقاً للعبارات المنسوبة إلى (ديليوز) كل إحساس فيه هو سؤال، ولكن سؤال بدون إجابة - فضاء الصيرورة الذي لا يتحول. وفي هذا الانعكاس يقدم عرض «المناطق الجغرافية الحسية» تفكيراً متطرفاً من خلال تجربة ممتعة.

كما أوضحت أمثلي التوضيحية في هذا المقال، قد يكون التصور غير مستقر ومنزعج بسبب تجربة الأداء الرقمي.

وهل هي في بعض الأحيان أكثر عمقا أو إزعاجا لمعنى الذات التي تستلزمها نماذج الإدراك الجديدة، وهل تتحقق بشكل إدراكي. حتى الآن، لم تتخذ هذه المقالة موقفاً متشككاً كبيراً من الممارسات بين الوسائطية، إلا في ما يتعلق الادعاءات غير المبررة في بعض الأحيان بالنسبة لفعاليتها ولا سيما إمكاناتها لإحداث تغيير سياسي مثل الذي سعى إليه (بريخت). ولإصدار ملاحظة أكثر إيجابية، اقترح باختصار مراجعة ما ينبغي أن تقدمه الممارسات بين الوسائطية في الثقافة الرقمية. فمن المهم أن نأخذ كلا من الممارسات والسياق الذي تمارس فيه في الاعتبار لأنني، اتباعاً لـ(بنيامين)، أتناول رؤية أن النموذج ينقل بالتدرج مفهوم التغير الثقافي. وحيث إن استخدام الكومبيوتر أصبح امتداداً يومياً، فقد أصبح امتداداً للقدرة البشرية من النوع الذي سمي «بعد إنساني» (التوكيد الأول)، وكما تقول (كاثرين هايلز Kathrine Hayles) «يصبح الناس بعد بشريين عندما يعتقدون أنهم بعد بشريين». إن الوصول الفوري في كل مكان تقريباً إلى مجموعة واسعة من المعلومات مع القدرة على ربط هذه المعلومات القادمة من مصادر مختلفة في نوافذ متعددة على شاشة واحدة (سطح مكتب الكومبيوتر، الهاتف المحمول من نوع البلاكييري والهاتف المحمول الذي) يجهز الممارس للوصول من جديد إلى المعلومات ومعالجتها وفهم ما هي المعرفة. واهتم فيما يلي بدور الممارسات الرقمية بين الوسائطية في تطوير هذه النقلة الإجرائية.

في إحدى نهايات التدرج الطيفي المفترض بين التساهل الحسي والمعرفة الإدراكية، تظهر بعض الممارسات الرقمية ممتعة للعب الإبداعي في المثال الأول لتقدم تجربة ممتعة للعب الإبداعي (وليس هناك خطأ في ذلك). فمثلاً عرض «المناطق الجغرافية الحسية Sensuous Geographies» الذي قدمته (سارة روبيدج Sarah Rubidge) عام 2003، يدعو المشاركين إلى اتباع بعض التعليمات البسيطة لاكتشاف بيئة من السلك حافية ومعصوبة العينين بعد ارتداء فستان للمحجبات ذي



جهود أحمد عبد الحلیم

في المعهد العالي للفنون المسرحية بالكويت (١)



أحمد عبد الحلیم في شبابه

العالي للفنون المسرحية! مع الإشارة التوثيقية إلى نشاطه في الإخراج المسرحي خارج المعهد، حسب السياق التاريخي للبحث، دون الاعتماد على هذا النشاط في النقد أو التحليل! لأن فكرة بحثي، تتمثل في: إن أغلب المسرحيات التي أخرجها أحمد عبد الحلیم للفرق الأهلية والخاصة في الكويت، كانت مفروضة عليه! ومعنى آخر لم يقم هو باختيارها!! أما مشاريع التخرج فهو الوحيد الذي يقوم باختيارها - وفي حالات نادرة بالتوافق مع الطلاب - بوصفه أستاذ المادة والمشرف على المشروع! فلو كتبت بحثًا، تنبعت فيه اختياراته

وهو إخراج مجموعة من مسرحيات الطفل، وبلغت ست مسرحيات، أغلبها من تأليف السيد حافظ. والثالث والأخير، إخراج إحدى وعشرين مسرحية لطلاب المعهد العالي للفنون المسرحية! وهذه المجالات الثلاثة لا يجوز الكتابة عنها مجتمعة؛ إلا من خلال عمل توثيقي موسع! وهو أمر لا يتناسب مع خطاب تكليفي بكتابة بحث خاص للمهرجان الأكاديمي الرابع!

لذلك عقدت العزم على اختيار المجال الثالث، وهو قيام أحمد عبد الحلیم بالإشراف على مشاريع طلاب المعهد

سيد علي إسماعيل



هذا الموضوع، هو في الأصل بحث بعنوان «أحمد عبد الحلیم ورؤيته الإخراجية في المعهد العالي للفنون المسرحية بالكويت»، كلفت بكتابته من قبل إدارة المعهد العالي للفنون المسرحية بالكويت، للاشتراك به في تأبين المعهد للفنان أحمد عبد الحلیم، ضمن فعاليات المهرجان الأكاديمي الرابع، الذي عقد في الكويت في الفترة من 27 مارس إلى السادس من أبريل عام 2014. وهذا البحث نشره المعهد في كتيب صغير، تم توزيعه على ضيوف المهرجان، ولم يخرج خارج الكويت، ولم يوزع خارج الكويت منذ عام 2014. لذلك أردت إعادة نشره في حلقات بجريدة مسرحنا، حتى ينتشر بين القراء، وتظل جهود المرحوم أحمد عبد الحلیم حية بيننا.

تمهيد

المخرج القدير أحمد عبد الحلیم عامر (1931 - 2013)، فارق الحياة في أكتوبر 2013 عن عمر يناهز الثانية والثمانين! حياته الفنية في مجال الإخراج المسرحي، تنقسم إلى قسمين: الأول، في مصر من عام 1967 إلى 1974، ومن عام 1996 إلى 2013.. أي نحو أربع وعشرين سنة، أخرج فيها ثلاث عشرة مسرحية، ومسرحيتين في دولة الإمارات. والقسم الآخر عاشه في الكويت من عام 1974 إلى 1996.. أي نحو اثنتين وعشرين سنة، أخرج فيها اثنتي عشرة مسرحية للفرق الكويتية، وإحدى وعشرين مسرحية متكاملة في صورة مشاريع لطلاب المعهد العالي للفنون المسرحية! أي أن أحمد عبد الحلیم أخرج (خمسة وعشرين مسرحية) خارج الكويت في أربعة وعشرين سنة، وأخرج داخل الكويت (ثلاث وثلاثين مسرحية) في اثنتين وعشرين سنة!!

ومنذ وفاة أحمد عبد الحلیم، والكتابات عنه تتوالى فيما قدمه من أعمال داخل مصر، متجنبين الحديث عن أعماله المسرحية في الكويت، والتي تفوق في عددها ما قدمه في مصر، وتتعاقد معها في الفترة الزمنية تقريبًا! وأستطيع أن أقول: إن أحمد عبد الحلیم أعطى الكويت أروع فترات حياته الفنية، وهي فترة النضوج والنشاط الإبداعي! فقد جاء إلى الكويت وهو في عمر الثالثة والأربعين، وتركها وهو في عمر الخامسة والستين!!

وبناءً على ذلك حددت مجال بحثي في الحديث عن نشاط أحمد عبد الحلیم؛ بوصفه مخرجًا مسرحيًا في الكويت، وهو نشاط يتوزع في مجالات ثلاثة: الأول، خارج عمله بالمعهد العالي للفنون المسرحية، من خلال إخراج مجموعة مسرحيات لبعض الفرق الأهلية والخاصة، بلغت ست مسرحيات، أغلبها لفرقة المسرح الشعبي. والثاني، خارج المعهد أيضًا،

بلا تحفظ أن هذه المسرحية يمكن أن تقف بجانب أي عمل مسرحي على المستوى العالمي ذلك لأنها تحمل مضموناً إنسانياً عاماً». إذن الموضوعات الإنسانية العامة، تعدّ من الموضوعات الأثيرة لدى أحمد عبد الحليم؛ بوصفه مخرجاً مسرحياً، والسبب في ذلك أنها تحته على التعامل في إخراجها بصورة تجريدية!! وفي ذلك يقول: «لكل مسرحية عالمها الخاص فلقد تناولت هذه المسرحية - بالضرورة - من خلال عالمها الذي حتم علي شكلاً تجريدياً لأنه المجال الوحيد الذي يمكن أن ينبثق منه قضية الإنسان المطلق..... لهذا كله ولأسباب أخرى أثرت الشكل المجرد تمثيلاً مع ما أوحى به النص وتعميقاً للقضية الإنسانية وإعطائها الصفة المطلقة البعيدة»، (مجلة المسرح - مايو 1968).

وهكذا يتضح لنا - من خلال مسرحية (ليالي الحصاد)؛ بوصفها أول تجربة إخراجية - أن أحمد عبد الحليم مخرجاً مفسراً تجريبياً، يميل إلى إخراج الموضوعات ذات المضامين الإنسانية العامة، مُطبّقاً عليها النمط التجريدي المناسب لها، مبتعداً عن الكوميديا مُقترباً من الجدية والقتامة، مُفضلاً تحريك مجاميع الممثلين في تشكيلات فنية استعراضية! ذلك التحريك الذي تدرّب عليه أكثر من خلال تحريك الكورس أثناء عمله مساعداً للمخرج اليوناني ناكيس موزينيدس، في إخراج مسرحية (حاملات القرايين)، التي عُرضت على المسرح القومي عام 1968، وقال عنها أحمد عبد الحليم: «خرجت المسرحية في النهاية وهي تحمل أول استخدام علمي لوظيفة الكورس، وكان تقديمه بالصورة التي ظهر بها في (حاملات القرايين) شيئاً غير مسبوق - ربما - في المسرح المصري»، (مجلة المسرح - مايو 1968).

نجاح أحمد عبد الحليم مخرجاً لليالي الحصاد، جعله يكرر التجربة من خلال مسرحيتي (البيانو) و(الضيوف) لمحمود دياب أيضاً عام 1969. وهذا التعاون أو التألف بين المخرج والمؤلف، جعل محمود دياب يقول: «إن الحب والتفاهم بين المؤلف والمخرج ضروريان لنجاح العرض المسرحي. وأحمد عبد الحليم إنسان يغريك بأن تحبه وفنان يقنعك بأن تثق به»، (مجلة المسرح - مايو 1969). وإذا تناولنا مسرحية (البيانو)، سنجدتها تتحدث عن موضوع ذي مضمون إنساني عام من خلال موسيقى موهوب ضلّ طريقه الفني، وذهب في طريق الإدمان، فباع أثاث منزله، واحتفظ بالبيانو وصورة شخصية له في أوج شبابه الفني - رسمتها له حبيبته - مُعلّقة على الجدار تذكّره بماضيه الجميل... إلخ أحداث موضوع المسرحية!

هذا الموضوع الإنساني، عالجه أحمد عبد الحليم معالجة إخراجية تجريدية، وصفتها لنا لطيفة الزيات قائلة: «... وقد استطاع أحمد عبد الحليم أن يجسم هذه المعاني بمعاونة مجموعة قديرة من الفنانين. فالديكور التجريدي العاري الحاد الخطوط مع المدينة في الخلفية تطل بأنوارها متباعدة متناثية متعالية تعمق من الشعور بالغرابة عند الفنان وعند شبيه الفنان، والموسيقى والإضاءة تتأزر للربط بين المشاهد الخمسة في وحدة شعورية متكاملة وفي تعميق الأضواء الفنية التي تتأكد مشهداً بعد مشهد»، (مجلة المسرح - مارس 1969). وهذا الوصف لأسلوب المخرج من خلال عناصر العرض التجريدية؛ تؤكد لنا أن أحمد عبد الحليم ما زال مهتماً بإخراج الموضوعات الإنسانية بصورة تجريدية، لا سيما وإن كانت من تأليف محمود دياب!

في هذه الفترة كانت حركة التجريب المسرحي في أوج نشاطها، تلك الحركة الوليدة من رحم الحركة الطليعية في مسارح أوروبا وأمريكا، التي نهل منها عمالقة المبعوثين المصريين الأوائل؛ فعادوا متحمسين لخوض التجريب المسرحي؛ فتم إنشاء مسرح الجيب عام 1963، وتمثلت رسالته في تقديم الكفاءات المسرحية الجادة والمجددة،



أحد مشاهد أوبريت (حياة فنان) بالأوبرا

«كانت أبرز وجوه التوفيق عنده هذه التشكيلات الرائعة التي كان يكونها من حركة الممثلين وسكونهم وأوضاعهم على المستوى الأعلى والأدنى من المسرح. ولا شك أن التحكم في حركة هذا العدد الكبير من الممثلين الذين يتبادلون الأدوار والأوضاع قد واجه المخرج بمسؤولية كبيرة، ولكنه استطاع أن يحملها وظلت الفروق بين الحقيقة والتمثيل واضحة في أذهان المشاهدين واحتفظت حركة الممثلين بإيقاعها وتشكيلاتها المرسومة» (مجلة المسرح - يناير 1968).

أما الناقد جلال العشري، فأكد على أمرين في أسلوب أحمد عبد الحليم الإخراجي: الأول، ميله إلى تحطيم الجدار الرابع؛ بوصفه مظهرًا تجريبياً لمسرح الستينات. والآخر، الإشادة بتعامله مع النص، بوصفه مخرجاً مفسراً للنص، لا مؤلفاً له، قائلاً في ذلك: «.. والذي يحسب لهذا المخرج هو احترامه للنص المؤلف، وتوظيف كل إمكانياته الفنية لتفجير طاقات النص لا لتفجير طاقاته هو، وعلى ذلك جاء العرض المسرحي نظيفاً من محاولات الإخراج التأليفي فوق المسرح». (مجلة المسرح - يناير 1968)

كما فسّر المؤلف - محمود دياب - ظاهرة عدم نجاح العرض جماهيرياً بالصورة المأمولة؛ لأن المخرج لم يستغل روح الكوميديا الموجودة في النص، حتى يخفف من قتامة العرض، قائلاً: «كان من الممكن أن يتوصل أحمد عبد الحليم إلى روح الكوميديا في النص وهي في اعتقادي موجودة وكان من شأن هذا أن يخفف من القتامة التي لازمت العرض ويجعله أكثر قرباً من قلب الجمهور». (مجلة المسرح - مايو 1968)

ومن الجدير بالذكر إن فرض إخراج هذه المسرحية على أحمد عبد الحليم، لا يعني أنه أخرجها رغماً عنه؛ بل العكس هو الصحيح! والدليل على ذلك قوله: «اعترف بأنني تلهفت على إخراج مسرحية (ليالي الحصاد)..... وأستطيع أن أقول



مشهد من مسرحية (العمر لحظة)



ويشرح أحمد عبد الحليم هذه التجربة، قائلاً: «محاولات حوارية لنجيب محفوظ قدمتها عام 1970، وكانت تجربة بالنسبة لي فقد قال عنها محفوظ نفسه إنها ليست مسرحاً وإنما حوارات... لكن الحقيقة أنا لمست فيها طعم ورائحة الدراما فأخذت ثلاثة منها وعملت منها عرضاً مسرحياً كان على المستوى الفني والجماهيري إلى حد كبير ناجحاً، على الرغم من أنها تجربة أخرجتها من خلال مسرح طليعي وقدمتها من هذه الزاوية التجريبية»، (سمير الحكيم، السابق).

وفي عام 1970 أيضاً، قام القدر بمنح أحمد عبد الحليم أهم مشاركة في إخراج حركة المجموعات وتشكيلاتها الفنية؛ المعروفة باللوحات التعبيرية الراقصة؛ وذلك قبل هجرته الفنية إلى الكويت! ففي هذا العام قررت دار الأوبرا المصرية عرض أوبريت (السنوات المرحية) تأليف الموسيقار الإنجليزي (إيفون نوفيللو)، التي عزبها عبد الرحمن الخميسي، وأطلق عليها اسم أوبريت (حياة فنان)، وقام بإخراجها المخرج النمساوي (توني نيستر)، وكان أحمد عبد الحليم مساعداً له، كما كان الكوريوجرافي - مصمم الكورال - النمساوي (جيرهارد زينفت) مخرج اللوحات التعبيرية الراقصة، وكان الأستاذ يحيى عبد التواب مساعداً له.

وقبل عرض الأوبريت مات الرئيس جمال عبد الناصر فألغى الافتتاح. وسافر النمساويان، وأصبح الأوبريت مسؤولية المخرج أحمد عبد الحليم، والكوريوجرافي يحيى عبد التواب، فقاما بعملهما خير قيام، وتم عرض الأوبريت رسمياً بدار الأوبرا يوم 29 / 11 / 1970، وهو أول أيام عيد الفطر بعد انتهاء الحداد على وفاة جمال عبد الناصر، وانتهاء شهر رمضان. ومن اللافت للنظر أن اللوحات التعبيرية الراقصة، كانت مجال إشادة من قبل النقاد، ومنهم سليمان جميل، الذي قال: «إن لوحات الباليه التي أدتها فرقة باليه القاهرة هي اللوحات الفنية الوحيدة المقتنعة في أوبريت حياة فنان»، (جريدة الأهرام 11 / 12 / 1970).

وفي عام 1974، أخرج أحمد عبد الحليم على مسرح الطليعة مسرحية (حُراس الحياة) - واسمها الأصلي (أولاد بلدنا) - من تأليف الكاتب الإذاعي محمد الشناوي! وفيها كرر أحمد عبد الحليم تجربته الإخراجية السابقة مع نجيب محفوظ، عندما حوّل نص محمد الشناوي المكتوب في صورة برامج إذاعية تسجيلية إلى عمل مسرحي! ناهيك بمشاركة أحمد عبد الحليم في مسيرة الاتجاه القومي المسرحي المواكب للأحداث السياسية الكبرى - أي قضايا الساعة - حيث إن مسرحية (حُراس الحياة) تتحدث عن انتصارات أكتوبر عام 1973.

وتأكيداً على هذا المعنى - وفي عام 1974 نفسه - قام أحمد عبد الحليم بإخراج مسرحية (العمر لحظة) تأليف يوسف السباعي، وإعداد سعد الدين وهبة، وتدور أحداثها حول الإصرار على عبور مرحلة الهزيمة، وصولاً إلى نصر أكتوبر المجيد؛ أي مواكبة قضايا الساعة أيضاً، بالإضافة إلى اشتغال العرض على تشكيلات استعراضية، التي أصبحت سمة في أسلوب أحمد عبد الحليم الإخراجي!

المسرحيات السابقة، هي كل خبرة أحمد عبد الحليم في مجال الإخراج المسرحي في مصر - من عام 1967 إلى 1974 - وهي خبرة جديرة بالاحترام والتقدير! وكفى بنا أن نعلم أن جميع المسرحيات السابقة، لم يسبقه إليها مخرج آخر!! أي إنه مخرجها الأول، وصاحب رؤيتها الإخراجية، والتي تتلخص في: إنه يعيش الموضوعات ذات المضامين الإنسانية، لمناسبتها مع التجريد في أسلوبه الإخراجي. ويُفضل وجود المجموعات والتشكيلات الاستعراضية في المسرحيات التي يخرجها. كما يميل إلى التجريب، ولا مانع من إخراج الموضوعات المتعلقة بقضايا الساعة، مع ترحيبه بالمسرحيات التي بها استدعاء للشخصيات التاريخية، مفضلاً القنطرة على الكوميديا. ويُعد محمود دياب كاتبه المفضل!



من مسرحية (بالي الحصاد)

سواء أكان ذلك في الحياة أم في المجتمع، في الفكر أم في الفن، في الأدب أم في اللغة»، (مجلة المسرح مايو 1969). وفي هذه المسرحية، أضاف أحمد عبد الحليم سمة جديدة في أسلوبه الإخراجي، تمثلت في قدرته على اختيار الممثل المناسب للدور المناسب! وقد يقول قائل: إن هذا الأمر يُعد عملاً أساسياً للمخرج؛ إلا أنني قصدت شيئاً آخر، وهو أن هذا الاختيار كان إرهافاً لصناعة الممثل وتكوينه على يد هذا المخرج الشاب في ذلك الوقت، الأمر الذي سيصبح مهنة وممارسة عند أحمد عبد الحليم في الكويت، عندما سيعمل أستاذاً في المعهد! ووجهة نظري هذه، يدل عليها قول جلال العشري: «الذي ساعد المخرج في تقديم هذا العرض الناجح الاختيار الموفق لمجموعة الممثلين الذين برز منهم حسن عبد الحميد، محمود حجازي، مجدي مجاهد، عائدة عبد العزيز، هالة فاخر، ولأول مرة مسرحياً نبيل بدر ومنى قطان»، (مجلة المسرح مايو 1969).

أما استعراض (القاهرة في ألف عام)، تأليف عبد الرحمن شوقي، وإخراج الألماني (أرفين لايستر)؛ فقد استفاد أحمد عبد الحليم استفادتين من هذا العمل؛ بوصفه مساعداً للمخرج الألماني: الأولى، اكتساب المزيد من الخبرة والتنوع في تحريك الجماهير في هذا الاستعراض. والأخرى التدريب على إخراج الموضوعات، التي تستدعي شخصيات من التاريخ؛ حيث إن هذا الاستعراض استدعى فنياً كلاً من: الحاكم بأمر الله، وصلاح الدين الأيوبي، ونبليون بونابرت، ومحمد علي باشا، والخديوي إسماعيل.. إلخ، وهذا الاستدعاء سنجد أصداءه عند أحمد عبد الحليم فيما بعد!!

والملاحظ - في هذه الفترة - أن التجريب الأمثل والمقبول إخراجياً ونقدياً، هو تحويل القصص والروايات إلى مسرحيات - كما قال أحمد زكي في كتابه «اتجاهات المسرح المعاصر» - وهذا ما فعله أحمد عبد الحليم، عندما أخرج مجموعة حوارية قصصية لنجيب محفوظ في صورة عرض مسرحي متكامل! والمجموعة كانت بعنوان (تحت المظلة)، وتم اختيار ثلاثة نصوص منها، هي: (التركة، النجاة، يحيى ويميت)!

وتوفير الإمكانيات الفنية، التي تمكنهم من اكتشاف طاقاتهم وتجريب أفكارهم في مناخ أكاديمي هادئ؛ ولكن هذا المسرح توقف، وبدأ المسؤولون في البحث عن بديل! هذا البديل، كان مسرح المائة كرسي؛ وهو أكبر فرصة أُتيحت لأحمد عبد الحليم لممارسة التجريب المسرحي! وهذا المسرح بدأ نشاطه في ديسمبر 1968، من خلال «قاعة صغيرة بالمركز الثقافي التشيكي بالقاهرة، بهدف عرض نماذج من الأدب المسرحي العالمي، خاصة المسرح التشيكي، بالإضافة إلى تبني تجارب المؤلفين والمخرجين المحليين وتشجيع المواهب الشابة» (قاموس المسرح ج 5). ويقول أحمد عبد الحليم: «كنت واحداً من المجموعة التي أنشأت مسرح المائة كرسي في مصر. وقد قام هذا المسرح على أكتاف بعض الفنانين الشباب من الرجال والنساء، وهم مجموعة تحب المسرح، وليس لها هدف مادي أو أي شيء؛ وإنما لتحقيق ذواتهم. ويقدمون أشياء تهم الإنسان العربي»، (سمير الحكيم - محاورات معاصرة في المسرح العربي).

وأول مسرحية أخرجها أحمد عبد الحليم لهذا المسرح، كانت (الدرس) تأليف عبد المنعم سليم، وتدور أحداثها حول مدرس يشرح درساً حول جوته، من خلال منولوج طويل لكيفية نطق اسم جوته، مع سفسطة بين المدرس وطلابه حول الموضوع؛ بغية التأكيد على فكرة معالجة المجهود المهدر من أجل لا شيء!! هذا العرض أخرج أحمد عبد الحليم بذكاء تجريبياً؛ حيث جعل خشبة المسرح منصة للأستاذ، ووزع الطلاب بين الجمهور، فأصبح الجمهور ضمن فريق العمل المسرحي من خلال تحطيم الجدار الرابع، (مجلة المسرح مارس 1969).

والمسرحية الثانية كانت (المذكرة) تأليف الكاتب التشيكي فاتسلاف هافيل - الذي أصبح رئيساً لتشيكوسلوفاكيا - ترجمة عبد المنعم سليم. وعلى الرغم من طليعيته؛ إلا أن موضوعها الإنساني العام هو ما أغرى أحمد عبد الحليم لإخراجها، ففكرتها تدور حول «أن كل ما هو إنساني فهو أصيل وخالد، وكل ما هو اصطناعي فهو زائف وإلى زوال،

لطفي لبيب

كوميديان خط الوسط

الفنان القدير لطفي لبيب الذي كرمه المهرجان القومي للمسرح المصري في دورته الثانية عشرة (أغسطس ٢٠١٩) ليس مجرد فنان كوميديان متميز كما يتصور البعض ولكنه فنان قدير وممثل من عيار ثقيل ومتمكن من مفرداته جيدا، ويستطيع أداء الأدوار التراجيدية بمهارة عالية وباللغة العربية الفصحى أيضا، وذلك بالإضافة إلى أنه مفكر ذو رؤية وصاحب قلم، وقد مارس بالفعل مهنة التأليف فكتب رواية «نيويورك»، كما كتب بعض السيناريوهات، ومن بينها: مسلسل «وداعا سراييفو»، «٩٠ شارع شبرا»، «الكتيبة ٢٦» (الذي نشره في كتاب)، والذي يروي من خلاله تجربته الشخصية خلال حرب أكتوبر ١٩٧٣، كما قام بكتابة بعض سيناريوهات مسلسلات الأطفال، وهذا بخلاف أنه قد ظل لمدة تقارب من ثلاث سنوات يكتب بانتظام عمودا ثابتا في كل من جريدتي: «التجمع» و«الوطن».



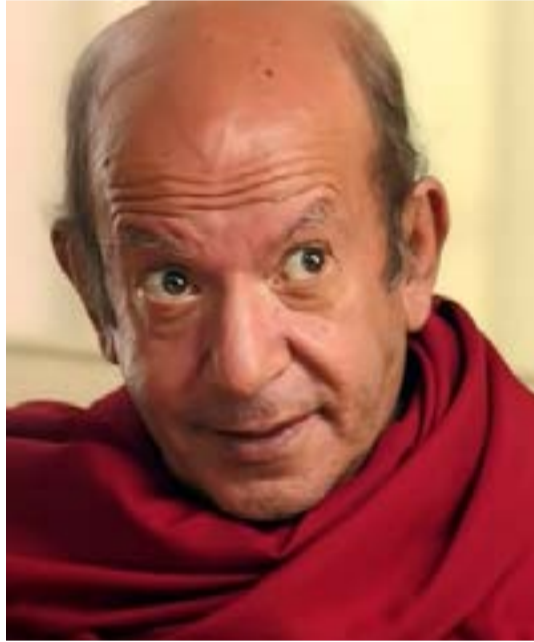
عمرو دؤارة

أهم أدواره.. أهم سماته.. الذكريات الشخصية

والفنان لطفي لبيب من مواليد 18 أغسطس عام 1947 بمركز ببا بمحافظة «بني سويف»، واسمه طبقا لشهادة الميلاد: لطفي حسني لبيب عبد الله، وقد بدأت هوايته لفن التمثيل مبكرا من خلال ممارسته لهواية التمثيل بفريق المسرح بالمدرسة الابتدائية، ثم تأكدت موهبته الفنية عندما التحق بالمعهد العالي للفنون المسرحية، الذي حصل من خلاله على بكالوريوس التمثيل والإخراج عام 1970، وذلك ضمن دفعة متميزة ضمت عددا من الفنانين الموهوبين الذين نجح أكثرهم في تحقيق نجوميتهم بعد ذلك، ومن أشهر زملائه بالدفعة كل من النجوم: محمد صبحي، نبيل الحلفاوي، شعبان حسين، هادي الجيار، عفاف حمدي، عثمان عبد المعطي، نادية فهمي. وجدير بالذكر أنه كان قد التحق في البداية - بعد حصوله على شهادة الثانوية العامة وبناء على رغبة الأسرة - بكلية الزراعة بجامعة أسيوط ولكنه فصل منها بعدما استنفد سنوات الرسوب، كما أنه بعد تخرجه من المعهد «العالي للفنون المسرحية» التحق بكلية الآداب بجامعة الإسكندرية وحصل فيها على ليسانس الفلسفة وعلم الاجتماع.

والحقيقة، إن الفنان لطفي لبيب قد بدأ مسيرته الفنية متأخرا لمدة عشر سنوات تقريبا، وذلك لأن فترة تجنيده قد استمرت لمدة ست سنوات كاملة، واضطر بعدها إلى السفر للعمل خارج «مصر»، وبالتحديد بدولة الإمارات المتحدة لمدة أربعة سنوات (قام خلالها بتأسيس فرقة «دي المسرحية»). كانت بدايته الفنية الحقيقية من خلال المسرح وذلك من خلال المشاركة ببعض عروض فرقة «مسرح الطليعة»، وبالتحديد مسرحية «ما زالت المغنية الصلحاء صلعاء» عام 1981 من إخراج القدير سمير العصفوري، أما بدايته السينمائية فكانت من خلال فيلم «المشاغبون في الجيش» عام 1984.

وقد وفق خلال مسيرته الفنية في تقديم عدد كبير من الأدوار المتميزة التي أشاد بها النقاد وحقق نجاحا جماهيريا، ومن بينها في المسرح: الرهائن، المغنية الصلعاء، الثلاث ورقات، الملك هو الملك، سي علي، طرائيعو، الملك لير، ليلة من ألف ليلة، وفي السينما أفلام: صايح بحر، الباشا تلميذ، السفارة في العمارة، يا أنا يا خالتي، عسل أسود، في محطة مصر، أمير البحار، أما في مجال الدراما التلفزيونية فقد تميزت أدواره في عدة مسلسلات مهمة ومن بينها: رأفت الهجان، أزمة سكر، ابن النظام، تامر وشوقية، عمارة يعقوبيان، إسماعيل يس، أزمة سكر، الخواجة عبد القادر، صاحب السعادة.



ويمكن تصنيف مجموعة مشاركاته الفنية طبقا لاختلاف القنوات الفنية (مسرح، سينما، تلفزيون، إذاعة) مع مراعاة التتابع الزمني كما يلي:

أولا - مشاركاته المسرحية:

ظل المسرح هو المجال المحبب له خاصة وأنه مجال هوايته الأولى ودراسته وعشقه الكبير، والذي منحه فرصة التألق والقيام بأدوار البطولة المطلقة وبعض الأدوار المركبة الصعبة، ويمكن تصنيف مشاركاته المسرحية طبقا لاختلاف الفرق والجهات الإنتاجية مع مراعاة التسلسل التاريخي كما يلي:

- 1 - فرقة «مسرح الطليعة»: وما زالت المغنية الصلعاء صلعاء (1981)، الثلاث ورقات (1986).
- 2 - فرقة «المسرح الحديث»: الرهائن (1982)، عنتر 83 (1983)، عريس لبنت السلطان (1987)، ها نقول إيه؟ (1991)، الملك هو الملك (2006)، سي علي (2009).
- 3 - فرقة «المسرح القومي»: الملك لير (2002)، ليلة من ألف ليلة (2015).
- 4 - لفرقة أخرى «بمسرح الدولة»: أصحاب المعالي (الغنائية الاستعراضية - 1992)، لما قالوا ده ولد (الشباب - 1993)، أهو ده إيلي صار (مركز الهناجر - 2012).
- 5 - لفرقة القطاع الخاص: الشحاتين (محمد فوزي - 1989)، الأوبك (فايز حلاوة - 1987)، سوق الحلاوة (النهار - 1990)، وجع الدماغ (استوديو 2000 - 1995)، كعب عالي (الفنانين

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، نفردهم هذه المساحة.

«مسرحنا»



أرض النفاق، عروة بن الورد، الخنساء، مأساة امرأة، إصلاحية جبل الليمون، غريب في المدينة، عيلة الدوغري، من أجل ولدي، البريء، نهاية العالم ليست غدا، أبواب المدينة، عابر سبيل، صح النوم، رحلة السيد أبو العلا البشري، رأفت الهجان، سجن أملكه، فوايز المناسبات، أم العريف، عمو فؤاد بيلف بلاد، أحزان نوح، رحلة فطوطة السحرية، اليقين، شارع الموادي، ألف ليلة وليلة، ضمير أبله حكمت، غاضبون وغاضبات، رياح الخوف، أرابيسك، بوابة الحلواني، لا، لن أمشي طريق الأمس، ساكن قصادي، الزيني بركات، زقاق السنجدار، نصف ربيع الآخر، زيزينيا، الخط الساخن، تلفزيون في بيتي، أهالينا، رد قلبي، الحساب، الرجل الآخر، السيرة الهلالية، أحلام مؤجلة، جسر الخطر، حروف النصب، أهل الدنيا، عيال محظوظة، الرقص على سلام متحركة، نجوم في سماء الحضارة الإسلامية، حارة الطبلواوي، أوراق مصرية، جائزة نوفل، بين شطين ومية، الأصدقاء، أبيض وأسود، حد السكين، شاطئ الخريف، أعمال رجال، طعمية بالكافيار، شجرة الود، المنادي، توتو وبيجامة، السندريلا، حارة العوانس، القاهرة ترحب بكم، عمارة يعقوبيان، الملك فاروق، حنان وحنين، تامر وشوقية، لحظات حرجة، معكم على الهواء هايم عبد الدايم، جدار القلب، الرحايا حجر القلوب، عبودة ماركة مسجلة، معلي الوزير، الظل الأبيض، فؤش، مشاعر في البورصة، حكاية عائلة توتو، إسماعيل يس، الأشرار، كريمة كريمة، أبو العريف، ونيس وأيامه، اختفاء سعيد مهران، بابا نور، العتبة الحمراء، أزمة سكر، مش ألف ليلة وليلة، منتهى العشق، قضية صافية، مدفع رمضان، عريس دليفري، وادي الملوك، حسن التنتين، ابن النظام، قصص الإنسان في القرآن، البنسيون، جني في بلاد العجائب، حفيد عز، الخواجة عبد القادر، الوهم، مدرسة الأحلام، جوز ماما، الداعية، العقرب، قشقة وعسل، البيت، كيد الحموات، صاحب السعادة، لما تامر ساب شوقية، ولاد السيدة، الكبير أوي، عيون القلب، ونوس. وذلك بخلاف مشاركته ببعض السهرات التلفزيونية والتمثيلية ومن بينها: إذا كان ولا بد، السكرتيرة الجديدة، قطار العمر السريع، سجن السنين، جلسة علنية، جمعية الرفق بالإنسان، مكان بين الناس، أحلام الفتى النائم، المحاكمة، الغرفة رقم 12، الشيخ شيخة.

خلطة فوزية، طير أنت، عزة آدم، ميكانو (2009)، أم النور، زهايمر، الديق جاي جاي، الثلاثة يشتغلونها، عسل أسود، عصفير النيل، قاطح شحن (2010)، سيما علي بابا، إي يو سي، يا أنا يا هو، إذاعة حب، 365 يوم سعادة، مراجيح، شارع الهرم، تك تك بوم (2011)، 30 فبراير (شباط)، مهمة في فيلم قديم، بابا، حصل خير (2012)، نمس بوند 2، بوسي كات، هو فيه كده!! (2013)، الدساس، كلام جرايد، المواطن برص، صنع في مصر، خطة جيمي (2014)، قط وفار، هز وسط البلد، المرسي أبو العباس، عسل أبيض (2015)، عسل أبيض، كنغر حبنا، أبو شنب، أو شن 14، مولانا (2016). وذلك بخلاف بعض الأفلام الدينية ومن بينها: الراهب، القديس العظيم الأنبا برسوم العريان، الأنبا بولا، وبعض الأفلام القصيرة ومن بينها: تهديد، السرير، أم حسن. وجدير بالذكر أنه قد تعاون من خلال مجموعة الأفلام السابقة مع نخبة متميزة من كبار المخرجين الذين يمثلون أكثر من جيل ومن بينهم الأساتذة: نيازي مصطفى، محمد عبد العزيز، محمد خان، خيرى بشارة، داود عبد السيد، كريم ضياء الدين، نجدي حافظ، فخر الدين نجيدة، عاطف الطيب، رأفت الميهي، محمد شبل، رائد لبيب، محمد النجار، مدحت السباعي، عمر عبد العزيز، شريف عرفة، سعيد حامد، أسامة فوزي، مجدي أحمد علي، محمد كامل القليوبي، أحمد البدرى، عمرو عرفة، علي إدريس، وائل إحسان، علي رجب، عادل عوض، عصام الشماع، وحيد مخيمر، سميح المنسي، كاملة أبو ذكري، ساندرنا نشأت، محمد أمين، أكرم فريد، أحمد نادر جلال، سامح عبد العزيز، عمرو سلامة، يوسف إبراهيم، سيد سعيد، أمير رمسيس، خالد مرعي، شريف إسماعيل، أحمد سمير فرج، محمد علي، هاني حمدي، محمد مصطفى، تامر محسن، يوسف حسن، أيمن مكرم، رامي غبط، شريف عابدين، أحمد الجندي، أحمد مدحت، حسام الجوهري، تامر بسيوني.

ثالثا - أهم مشاركاته التلفزيونية:

شارك الفنان لطفي لبيب بعدد كبير من السهرات الدرامية والمسلسلات، والتي قد يزيد عددها عن مائة وعشرين مسلسلا ومن بينها: ناس كده وكده، الفدان الأخير، شجرة الأحلام، رحلة في عالم مجنون، قلوب عطشى، الذين يحترقون،

المتحدين - 1996)، حلو وكداب (محمد فوزي - 2000)، طرائيعو (أوسكار - 2002)، أولاد ثريا (إمين شلبي - 2014)، وذلك بخلاف بعض المسرحيات التي أنتجت للتصوير التلفزيوني ومن بينها: أولادي، كلام خواجات (1985)، ثلاث فرخات وديك (1990)، الحرامية أهمه (1992)، حب بالعقل (1994)، مسافرة وحت على غفلة (2015)، على ورق الفل. ويمكنني من خلال رصد القائمة السابقة تسجيل مشاركته البطولة لعدد كبير من النجوم وفي مقدمتهم الأساتذة: عبد المنعم مدبولي، سمير غانم، جورج سيدهم، يحيى الفخراني، حسين فهمي، يسرا، نبيلي، محمد هندي، أشرف عبد الغفور، حسين الشربيني، ثريا حلمي، زيزي البدرابي، محمود الجندي، صلاح السعدني، وحيد سيف، عبد الله فرغلي، نجاح الموجي، محمد أبو الحسن، ميمي جمال، سوسن بدر، هالة فاخر، تيسير فهمي، إسعاد يونس، رعدة، غادة عبد الرزاق، سعاد نصر، وفاء عامر، حنان ترك، صابرين، فايزة كمال، فاطمة مظهر، مشيرة إسماعيل، حنان شوقي، جالا فهمي، عائشة الكيلاني، فادية عكاشة، توفيق عبد الحميد، أحمد عبد العزيز، أشرف عبد الباقي، مظهر أبو النجا، هادي الجيار، غريب محمود، عابدة فهمي، زايد فؤاد، محمد درديري، أحمد صيام، أحمد السعدني، إدوارد، طارق دسوقي، محمد محمود، منير مكرم، أشرف سيف، لمياء الجداوي، ليلي صابونجي، والمطربين محمد منير، محمد الحلو، مدحت صالح.

هذا ويذكر أنه قد تعاون من خلال المسرحيات السابقة مع نخبة متميزة من المخرجين الذين يمثلون أكثر من جيل ومن بينهم الأساتذة: حسن عبد السلام، سمير العصفوري، فهمي الخولي، عبد الغني زكي، محسن حلمي، مراد منير، رأفت الدويري، إيمان الصيرفي، سمير فهمي، سليمان الهادي.

ثانيا - مشاركاته السينمائية:

لم تستطع السينما الاستفادة من موهبته المؤكدة وخبراته الكبيرة فلم يحظ إطلاقا بفرصة البطولة المطلقة وإن كان قد نجح وبصورة متميزة في تقديم عدد كبير من الشخصيات الدرامية المؤثرة بالأحداث الرئيسة بعدد كبير من الأفلام ومن بينها: المشاغوبون في الجيش (1984)، الجلسة سرية، عودة مواطن (1986)، يوم مر يوم حلو (1988)، كراكيب (1989)، تحت الصفر، صف عساكر، الحب القاتل (1990)، غرام وانتقام بالساطور، فارس المدينة، الستات، الفاس في الراس، امرأة آيلة للسقوط (1992)، إنذار بالطاعة، ثلاثة على الطريق، أرض الأحلام، مجانيو، أولاد ضرغام (1993)، رغبات، جدعان الحلمية، مغلف بالشوكولاته (1994)، البحر يبضحك لي، سارق الفرح، المراكبي (1995)، عفاريت الأسفلت، النوم في العسل (1996)، القبطان، تفاحة (1997)، أرض أرض (1998)، الكلام في الممنوع (1999)، فيلم ثقافي (2000)، بدر، رشة جريئة، جاءنا البيان التالي، اتفرج يا سلام، لو كان ده حلم (2001)، صاحب صاحبه، خريف آدم، اللمي (2002)، حرامية في تايلاند، عايز حقي، أول مرة تحب يا قلبي، بحبك وأنا كمان (2003)، الباشا تلميذ، أشتاتا أشتوت، شباب تيك أوي، صايح بحر (2004)، بحبك وموت فيك، السفارة في العمارة، يا أنا يا خالتي، سيد العاطفي، علي سباسب، ليلة سقوط بغداد (2005)، ملك وكتابة، لخمعة راس، حاحا وتفاحة، في محطة مصر، صباحو كدب، ثم دستة أشرار، واحد كابوتشينو (2006)، شيكامارا، كده رضا، أسد وأربع قطط، خليك في حالك، عندليب الدقي، عصابة الدكتور عمر، كركر، كشف حساب، أنا مش معاهم، التوربيني (2007)، طباخ الرئيس، أشرف حرامي، شعبان الفارس، رمضان مبروك أبو العلمين حمودة، الحكاية فيها منة، H دبور، كامب، نمس بوند، بحر النجوم (2008)، واحد صفر، صياد اليمام، دكتور سليكون، بوبوس، أمير البحار،

(وخصوصا الأدبية والفنية)، ومتابعاته المستمرة للأحداث السياسية والاجتماعية، بالإضافة إلى تعدد خبراته ومشاركاته الإيجابية في الحياة.

- الحضور القوي المحبب وتمتعه بذلك التوهج الفني، والتمكن الواضح من مختلف مفرداته الفنية، والذي أهله لوضع بصمة مميزة به ولفت الأنظار إلى مشاركاته المختلفة على الرغم من عدم قيامه بأدوار البطولة المطلقة.

- تمتعه بخفة الظل وسرعة البديهة التي يوظفها أحيانا في الارتجال، مع قدرته ومهارته على خلق الإبتسامات وتفجير الضحكات وإشاعة جو من البهجة.

- إجادته أداء الأدوار الميلودرامية والتراجيدية بنفس كفاءة أدائه للأدوار الكوميديا التي برع في تجسيدها واشتهر بها.

- تميزه الكبير في التمثيل باللغة العربية الفصحى بنفس درجة تميزه في التمثيل باللهجة العامية.

- حرصه الكبير على تنوع أدواره وعدم الوقوع في دائرة النمطية أو تكرار بعض الشخصيات الدرامية، ونجاحه الكبير في تقديم شخصيات متنوعة ومثيرة تضيف - بخلاف إضافتها للعمل الفني - إلى رصيده الشخصي دائما.

- القدرة على الارتجال بما يتناسب مع المواقف المختلفة، مع مهارة عدم الخروج عن أبعاد وملامح شخصيته الدرامية.

- احترافه اللعب في خط الوسط - طبقا لتعبيره - ويقصد مشاركاته بالأدوار الثانوية ومساعدة النجم في تحقيق الهدف، وهو بذلك ينتمي إلى نفس نخبة فناني الكوميديا الذين تميزوا في أداء تلك الأدوار ومن بينهم الأساتذة: استيفان روستي، عبد الفتاح القصري، محمد كمال المصري، حسن كامل، عبد السلام النابلسي، محمد شوقي، عدلي كاسب، حسن مصطفى، إبراهيم سعفان، عبد الله فرغلي، حسن حسني، حسن عابدين، محمد أبو الحسن، صلاح عبد الله.

- التكريم -

كان من المنطقي أن يتم تتويج تلك المسيرة العطرة والمشوار الفني الثري لهذا الفنان القدير بحصوله على بعض مظاهر التكريم وعلى عدد كبير من الجوائز والأوسمة وشهادات

التقدير المحلية والدولية، ولعل من أهم مظاهر تكريمه:

حصوله على جائزة أحسن ممثل دور ثانٍ عن فيلم «كلام في الممنوع» عام 1999، وأيضا عن دور السفير الإسرائيلي بفيلم «السفارة في العمارة» عام 2006. وكذلك تكريمه في كل من:

- المهرجان العربي التاسع (الذي تنظمه الجمعية المصرية لهواة المسرح) في أبريل 2011 (وذلك بعد إندلاع ثورة الشباب في يناير).

- احتفالية تكريم أبطال نصر أكتوبر في العاشر من رمضان عام 2018، وذلك ضمن فعاليات برنامج «هل هلالك» الذي ينظمه قطاع شؤون الإنتاج الثقافي بوزارة الثقافة.

- الدورة الثالثة لمهرجان «شرم الشيخ للسينما الآسيوية» عام 2019.

- الدورة الثانية عشر للمهرجان «القومي للمسرح المصري» عام 2019.

ويبقى تكريمه الأكبر وهو تمتعه بحب واحترام وتقدير الجمهور على مدى سنوات مشواره الفني، خاصة وأنه ظل محافظا على صورته المثالية طوال مسيرته الفنية كفنان قدير يحترم إسهاماته وتاريخه الفني الذي صنعه موهبته الأصيلة واجتهاده المستمر.



- السمات المميزة:

يمكنني بتتبع قائمة الأعمال الإبداعية السابقة بجميع القنوات الفنية أن أجمل بصفة عامة أهم السمات الفنية التي يتمتع بها الفنان القدير لطفي لبيب في النقاط التالية:

- انتماؤه إلى جيل الثمانينات من فناني الكوميديا الذين ساهموا في إثراء أعمالنا الفنية خلال العقود الأربعة الأخيرة، وذلك ضمن قائمة ضمت أسماء الفنانين: محمد صبحي، ممدوح وافي، حسن عابدين، نجاح الموجي، أحمد بدير، أحمد آدم، صلاح عبد الله، والذين تكاملت إسهاماتهم مع استمرار تألق نخبة من جيل السبعينات وفي مقدمتهم: سيد زيان، وحيد سيف، عبد الله فرغلي، يونس شلبي، محمد نجم، مظهر أبو النجا.

- عشقه الأصيل لوطنه وتمتعه بفكر سياسي ناضج وموقف مجتمعي واضح كنتاج لكثرة قراءاته بمختلف المجالات

رابعا - مشاركاته الإبداعية:

يصعب بل ويستحيل للأسف الشديد حصر جميع المشاركات الإبداعية لهذا الفنان القدير الذي ساهم في إثراء الإذاعة المصرية ببعض برامج المنوعات والمسلسلات الدرامية على مدار ما يقرب من خمسة وثلاثين عاما، وذلك نظرا لافتقاداتنا إلى جميع أشكال التوثيق العلمي بالنسبة للأعمال الإبداعية. هذا وتضم مجموعة مشاركاته الإبداعية عدد كبير من الأعمال ومن بينها المسلسلات والتمثيليات الإبداعية التالية: حبيبي آخر حاجة، لطيف زمانه، شغل عفاريت، منحوس مع مرتبة الشرف، هيما في البريمة، اطلبني من بابا، حب بالصلصة، إجري إجري، جواب حبيبي، رحلة العذاب، أوهام، مالك الهوى، فلول وطعمية، رجل المستحيل، أحلام شهرزاد، العملية سهلة، مش لازم حازم، أغرب القضايا.

