مسرحنا

نائب رئيس مجلس الإدارة
محمد عبد الحافظ ناصف

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة السابعة عشرة | العدد 891 | الإثنين 23 سبتمبر 2024

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

بين مسرح الفضاءات البديلة والمسرح المصري القديم

«مسرحية روبيك».. قدر محتوم يتسبب في انهيار الأخلاق

تكريم «التجريبي»..

دافع للإبداع وتعزيز للحركة المسرحية العربية

المهرجان المسرحي الدولي لشباب الجنوب

يحتفي بالمسرح الفلسطيني تحت شعار «المسرح .. مقاومة»

قررت إدارة المهرجان المسرحى الدولي لشباب الجنوب، والذى تنظمه مؤسسة س للثقافة والإبداع برئاسة الناقد الفني هيثم الهواري رئيس اتحاد المسرحيين الأفارقة الاحتفاء بالمسرح الفلسطيني خلال فعاليات الدورة التاسعة من المهرجان« دورة دكتور عايدة علام»، والتى تقام خلال الفترة من ١٥ إلى ٢٠ إبريل المقبل لعام ٢٠٢٥ بمحافظة قنا.

وقال الكاتب المسرحى بكري عبد الحميد مدير المهرجان: « إن الدورة التاسعة والتى تقام برعاية وزارة الثقافة ومؤسسة إيزيس للاستشارات الهندسية و دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ستكون تحت شعار «المسرح .. مقاومة» والاحتفال بالمسرح الفلسطيني تضامنًا مع نضال أهل غزة الأبطال ضد العدو الصهيونى المحتل».

وأضاف«عبد الحميد» مؤكدًا:« أن هذا الاحتفاء يشمل عدد من الفعاليات منها إصدار كتاب عن تاريخ المسرح الفلسطيني للدكتور سيد على والذى يتضمن معلومات وتواريخ تنشر لأول مرة فى مصر وأيضا تكريم عدد من كبار فناني فلسطين منهم الفنان غنام غنام، والذي يقدم العرض الفلسطينى ،«بأم عيني» لأول مرة فى صعيد مصر وكذلك العرض الفلسطينى «حكايات من بلادي» لفرقة المسرح الوطني الفلسطيني بالإضافة إلى عروض فلسطينية أخرى.

يذكر أن الدورة الثامنة من المهرجان المسرحي الدولي لشباب الجنوب حققت نجاحًا كبيرًا بمشاركة ٢٢ عرضًا مسرحيًا من إسبانيا ورومانيا والهند والبحرين والعراق والأردن وسلطنة عمان وفلسطين وليبيا وتونس والجزائر والمغرب والسودان.

همت مصطفى

مهرجان القاهرة الدولي للطفل العربي

يطلق مسابقة عصام السيد في «الأداء الصوتي»

أعلن مهرجان القاهرة الدولي للطفل العربي برئاسة الدكتورة داليا همام عن إطلاق جائزة المخرج عصام السيد في الأداء الصوتي لأفلام الكرتون«الدوبلاج» في دورته الثانية دورة الفنان الراحل «عبد المنعم مدبولي» والتي من المفترض إنطلاقها خلال شهر نوفمبر القادم.

وأكدت الدكتورة داليا همام رئيس ومؤسس المهرجان أن هذه الجائزة جاءت إيمانا بأهمية الفنون في تنمية الوعي الإنساني والمساهمة فى توعية النشء والشباب، وكذلك التشجيع على ممارسة الفنون بوصفها الوسيلة المهمة في تشجيع النشء بأن يكون مبتكرا فاعلا في المجتمع، ممارس لهواياته، فينعكس ذلك على سلوكه الإنساني بالايجاب، وكذلك تدعيما للمواهب الشابة والنشء والمساهمة في تقديم جيل جديد من المبدعين.

وجاءت شروط جائزة عصام السيد في الأداء الصوتي لأفلام الكرتون كالتالي: أن يكون الأداء الصوتي /الدوبلاج لأحد المقاطع، أن لاتتجاوز مدة الفيديو ٥دقائق مجمعة او متفرقة، أن يتناسب الأداء الصوتي مع الصورة، وتوجه المسابقة للنشء والشباب .

ويسلم الجائزة المخرج الكبير عصام السيد خلال فعاليات المهرجان، ويفتح باب المشاركات من ٢٠ سبتمبر إلى ٢٠ أكتوبر ٢٠٢٤، كما ترسل المشاركات على الإيميل التالي:

http://Cifaccairointernationalfestiva@gmail.com

همت مصطفى

الطريق إلى قاعة اللؤلؤة

ليلة مليئة بالمشاعر بالجيزويت

قدمت فرقة أرتيستو عرض مسرحية «الطريق إلى قاعة اللؤلؤة» للمخرج مصطفى الحارس على خشبة مسرح الجيزويت ، وذلك لمدة ثلاث ليالى متتالية وهم الخميس والجمعة والسبت الموافقيين ١٩ و٢٠ و٢١ من شهر سبتمبر الجاري، كما رفعت الستار في تمام الساعة ٨ مساءًا.

قال المخرج مصطفى الحارس أن المسرحية بها جرعة من الكوميديا والحب والدراما فهي تناقش قضية إجتماعية مهمة في سياق كوميدي، حيث تدور الأحداث عن الزواج الصالونات وعن فترة ماقبل الزواج، وإلزامية وجود المعرفة بين الرجل والست وتركيز الأهالي في معرفة بعضهم قبل الحديث عن الشقة والقايمة والفلوس.

وأضح المخرج مصطفى الحارس أن هناك المزيد من الأحداث والشخصيات الذي سيتم التعرف عليهم من خلال العرض المسرحي، وأنها ستكون ليلة مميزة بها الكثير من المشاعر.

مسرحية "الطريق إلى قاعة اللؤلؤة" تأليف وإخراج مصطفى الحارس، ديكور حسن نبيل، ملابس واكسسورات باكينام عبدالله، مكياج جيهان السيد، إعداد موسيقى محمد عاطف، تمثيل عماد الشرقاوي، أحمد مصطفى، بسمة جنينة، جيهان السيد، دينا جمال، رودي، ايه الباجوري، أحمد عصمت، محمد صلاح، محمد العجمي.

ويذكر أن مسرحية "العيلة" هي آخر أعمال فرقة أرتيستو للمخرج محمد الخلفاوي، مسرحية "العيلة" مأخوذة عن مسرحية "كلهم أبنائي" للكاتب الأمريكي آرثر ميللر، كما أنه حصل على أفضل عرض مسرحي خلال مهرجان مواسم نجوم المسرح الجامعي لعام ٢٠٢٣.

مسرحية "العيلة" إعداد وإخراج محمد الخلفاوي، ديكور محمد زكريا، ملابس دنيا سليمان، إضاءة محمود علاء، مساعد مخرج محمد عاطف، علي حسام، رضوى أحمد.

ميرنا موريس بادرس

«أداء المقاومة في اشتغالات الممثل المسرحي العراقي»

في رسالة الماجستير للباحث منتظر سعدون لفته

نوقشت في الأيام الأخيرة الماضية رسالة الماجستير الباحث العراقي منتظر سعدون لفته بعنوان «أداء المقاومة في اشتغالات الممثل المسرحي العراقي».

لجنة المناقشة

وتشكلت لجنة المناقشة برئاسة الأستاذ الدكتور محمد عباس حنتوش، بقسم التمثيل للفنون المسرحية، بكلية الفنون الجميلة بجامعة بابل، و عضوية الأستاذ الدكتور راسل كاظم عودة بقسم التمثيل للفنون المسرحية، بكلية الفنون الجميلة جامعة بغداد، و عضوية أستاذ مساعد دكتور سعد علي ناجي بقسم التمثيل للفنون المسرحية بكلية الفنون الجميلة جامعة بابل، و عضوية و إشراف أستاذ مساعد دكتور فارس شرهان شعلان بقسم التمثيل للفنون المسرحية بكلية الفنون الجميلة في جامعة بابل، و منحت اللجنة الباحث، بعد حوارات نقاشية انتظمت وفق شروط و معايير أكاديمية درجة الماجستير.

خطابات راديكالية و أداء المقاومة

وقال الباحث منتظر سعدون لفته من خلال عرضه لبحثه: «شكلت الممارسات السياسية منذ ظهورها على الساحة ترسيخ كيان أيديولوجي متشدد من ناحية بلورته لخطابات راديكالية، تعمد إلى خلق علاقة متطرفة وتكوين نسق سياسي مضطرب، فأفرز هذه الاضطراب عبر التأريخ وسائل احتجاجية تدخل في خضم أسلحة الحرب اللاعنف، كـ «العصيان _ التمرد _ الانتفاضات _ المظاهرات» تصدت و وقفت بالضد من هذه الممارسات السادية فجاء مفهوم «أداء المقاومة» بوصفه أحد المفاهيم التي ناهضت هذه الممارسات، إذ رشح هذا المفهوم حراك ثقافي «مضاد / معارض» أنتج عبر الزمن مجالات متعددة من المفاهيم « الفلسفية _ الثقافية _ الفنية _ الاجتماعية» التي زعزعت من الخطابات السلطوية، وكان للمسرح حضور و خصوصية في التعامل مع مفهوم «أداء المقاومة»، إذ يزخر التاريخ المسرحي «عالميًا / عراقيًا» بمسرحيين حاولوا عن طريق خطابهم المسرحي المضاد، تسليط الضوء على زيف الممارسات الأيديولوجية عن طريق تبني أساليب مسرحية تناهض هذه الأنظمة المعادية للشعوب، وهذا ما أدى إلى ظهور عدت تجارب مسرحية مختلفة، وكانت تجربة الممثل العراقي المسرحية، إحدى التجارب التي برهنت مفهوم «أداء المقاومة» مسرحيًا، إذ أدت أغلب العروض المسرحية من ناحية الأداء إلى تثبيت وتأكيد مفهوم «أداء المقاومة».

الفضاء الدرامي

وتابع منتظر سعدون موضحًا: «انعكست المتغيرات السياسية منذ الأزل على شكل ومضمون المسرح، مما منح هذا الجانب تبني الخطاب المسرحي مضامين سياسية، تمس في جوهرها مفاهيم جديدة تبتعد عن التقليد و لها صلة مباشرة وحية مع الجمهور، فانبثقت أشكال مسرحية تحاكي توجهات « راديكالية/سياسية، وهذا ما أعطى للطرح المسرحي توفير تأثيرات مبتكرة على الصعيد الفني والجمالي؛ طرق أدائية درامية لها تماس مع التحولات المركزية الكبرى التي مرت على البشرية كـ «الحروب _ الثورات _ الأنتفاضات»، وهذه المتغيرات بلورت انعكاس خطاب مسرحي صريح وفوري مقاوم، أرفد الحراك المسرحي عدة جوانب منها: أولًا: تشكيل مساحة وعي واستقلالية تامة لحرية الإنسان في طرح مشكلته أمام الأنظمة الأيديولوجية

«السياسية _ الدينية _الاجتماعية».

ثانيا: تكريس المسرح مشروعٍ ثقافي في الميدان المعرفي يختزل قيم فنية تستوعب خطاب ثوري.

الخطاب التحريضي الثوري

ثالثا: إدراكه لأخطار تحاول تقويض انعتاق الفرد، وتكمن أهمية هذا النوع من الأداء في المسرح من تأسيس وظيفة رئيسة في تنشيط الواقع البشري والبحث عن وجوده، فالمسرح المقاوم بمفهومهِ العام «راصدًا مرئيًا» يتخذ من الأحداث والمواقف الفاعلة المؤثرة مادة لتعزيز خطابه المسرحي «التحريضي/ الثوري»، إذ أرست العديد من المصادر المكتوبة عبر الأوساط المسرحية التنظيرية، أن المسرح من أكثر أنواع الفنون محرك للنهضة الشعبية بما يحمله من دعاية سريعة الاستجابة من قبل الجمهور، لذا جاء المسرح بوسائله الاحتجاجية الناقدة وسيلة نقد مباشرة تؤدي دورًا ناقلًا للواقع السياسي، مع إضفاء صبغة درامية لتأجيج وتعرية المسكوت عنه، إذ يبلور المسرح قضايا تثير الرأي العام وتجعل من المحتج أداة نضالية «أدائية مقاومة»، فحين صاغ الناقد «مارفن كارلسون» اصطلاح «أداء المقاومة» تعكز على قوالب وأدوات فنية سابقة، تهدف لصناعةِ حسٍ مسرحي يؤثر بشكل فوري على حرية الفرد من المجتمع، إذ تبنى«كارلسون» هذا النوع من الأداء؛ لخلق خطاب أدائي يدعوا دائمًا إلى الثورة والتغير، ويمنح المؤدي نوع من أنواع التمرد السلمي، متخذًا في اغلب الأحيان من سلوك الطبقات الاجتماعية «المهمشة» أداة لإسقاط المركزيات التي وضعتها الدول المارقة».

الإطار المنهجي واشتغالات المقاومة

وفي عرض سريع لأقسام البحث العلمي أوضح الباحث «سعدون»: أن بحثه يضم أربعة فصول، و جاء الفصل الأول«الإطار المنهجي»: للإجابة على التساؤل الآتي: ما هي اشتغالات المقاومة في أداء الممثل المسرحي العراقي؟.

أهمية البحث

وجاءت أهمية البحث: لتبين تأثيرات مفهوم أداء المقاومة في خطاب العرض المسرحي وتحديد المعالجات الفنية والجمالية في أداء الممثل المسرحي، أما الحاجة إليه فتكمن في أنه يُعرف العاملين في شؤون المسرح ومعاهد وكليات الفنون الجميلة بفضاءات خاصة بموضوع «أداء المقاومة».

هدف البحث

وجاء هدف البحث لتعرف إلى: اشتغالات أداء المقاومة في الممثل المسرحي العراقي، كما احتوى الفصل على الحد الزماني الذي حصر بين (٢٠٠٥م _٢٠٢٠ م)، إضافة إلى الحد المكاني «العراق»، في حين تمثل الحد الموضوعي: بدراسة مفهوم أداء المقاومة ومدى اشتغاله في أداء الممثل المسرحي العراقي، وكذلك جاء تحديد المصطلحات لغةً و اصطلاحًا لمفهوم «أداء المقاومة» والذي تم تعريفه إجرائيًا على النحو التالي: فعل احتجاجي منبثق من الحراك الشعبي، يقوم به الممثل من أجلِ ترسيخ سلوك ثوري في العرض المسرحي عن طريق بث خطابات «لفظية/جسدية» تمس في جوهرها الأنظمة الأيديولوجية « السياسية _ الدينية _ الاجتماعية» ويكون هذا الأداء بشكلٍ جدلي يحفز ذهن المتلقي للنقاش والحوار.

الإطار النظري.. أداء المقاومة مفاهيميًا.

أما الفصل الثاني «الإطار النظري» فقد تضمن ثلاث مباحث: «المبحث الأول يتكون من محور: أداء المقاومة مفاهيميًا «فلسفيًا_ اجتماعيا _ ثوريًا_ قانونيًا»، أما المبحث الثاني : فقد تضمن علاقة «أداء المقاومة» بالفنون المجاورة « الشعر _ الفنون الأدائية _ السينما»، أما المبحث الثالث تضمن: أداء المقاومة عند الممثل المسرحي الغربي، ثم الدراسات السابقة وكانت حصيلة الإطار النظري عددًا من المؤشرات».

الإطار الإجرائي لـ ٣ مسرحيات

أما الفصل الثالث «الإطار الإجرائي» فقد حدد الباحث مجتمع البحث المتكون من «١٥» عرضًا مسرحيًا ضمن المدة الزمنية من «٢٠٠٥-٢٠٢٠»، في حين شملت عينة البحث «٣» مسرحيات فكانت كالآتي «حظر تجوال _ الحسين معاصرًا _ أمكنة إسماعيل».

نتائج البحث

وكذلك اقترح الباحث في الفصل الرابع جملة من نتائج البحث ومنها:

ارتكز الأداء المقاوم في تكنيكهِ الحركي و اللفظي على إيقاعٍ مرن، يستند فيه الممثل على تقمص قالب «سياسي/ نفسي» يخلق عبره هجنة أدائية بين جسده المعارض والعامل المؤثر «الآخر».

بني الأداء المقاوم على حلقة سجال بين الممثلين تميل هذه الحلقة في الأداء إلى إبراز أسلوب أدائي يحمل نوع من «الخطابية _ الولع _ التجريد» للوصول لغاية رئيسة من هذا السجال تحدد وتكشف صيغة الفاعل المؤثر في الحدث المسرحي.

المركزيات الكبرى

وتضمن الفصل أيضًا الخروج بجملة من الاستنتاجات و منها:

اتسم الأداء المقاوم في العرض الى إعطاء نشاطٍ ذهني للمتلقي من خلال نقد المركزيات الكبرى كـ(الحرب - التأريخ - الدين المتطرف – الاستعمار».

احتوت عروض أداء المقاومة على مقاومة الفوارق الطبقية بين أفراد المجتمع من خلال تجسيد أدوار تعلي شأن الهامش.

وكذلك ضم الفصل التوصيات، المقترحات، واختتم البحث بقائمة المصادر والملاحق وملخص البحث باللغة الإنجليزية.

همت مصطفى

ختام الدورة ٢٠ من ماراثون مسرح الهواة

«طقوس إيزا» الأفضل في مهرجان الجمعيات الثقافية

اختتمت السبت الماضي النسخة العشرين من مهرجان الجمعيات الثقافية دورة زكريا الحجاوي بمسرح السامر بالعجوزة والذي اقيم في الفترة من ١٥ حتى ٢١ سبتمبر الحالي، تحت رعاية وزير الثقافة د. أحمد فؤاد هنو وبحضور الكاتب محمد ناصف نائب رئيس الهيئة، د. مسعود شومان رئيس الإدارة المركزية للشئون الثقافية، د. هاني كمال رئيس المهرجان والاستاذة عبير الرشدي مدير عام إدارة الجمعيات الثقافية ومدير المهرجان بدأت وقائع الحفل بالسلام الجمهوري اعقبه تقديم فرقة النيل للآلا الشعبية فقرة من تراث زكريا الحجاوي الذي حملت هذه الدورة اسمه

وفي كلمته نقل نائب رئيس الهيئة محمد ناصف تحية الدكتور أحمد فؤاد هنو وزير الثقافة، للحضور، مقدما الشكر لوزارة الثقافة لدعمها هذا المهرجان.

كما وجه الشكر لكل من ساهم في نجاحه رئيس الإدارة المركزية للشئون الثقافية، ورئيس المهرجان، ومدير الجمعيات، لجهودهم المبذولة، وأيضا الفنان طارق الدسوقي رئيس لجنة التحكيم، وجميع الإدارات التي عملت بجهد كبير لتقديم هذا المهرجان بصورة مشرفة.

وتابع قائلا: أتمنى استمرار هذا المهرجان وتطويره، باعتماد المخرجين الفائزين من قِبل الهيئة العامة لقصور الثقافة، وعرض الأعمال الفائزة عدة أيام للترويج لها بشكل أكبر، ونشر النصوص المسرحية التي لم تُنشر في دليل النصوص الخاص بالهيئة، من أجل دورة مقبلة أكثر نجاحا وتألقًا.

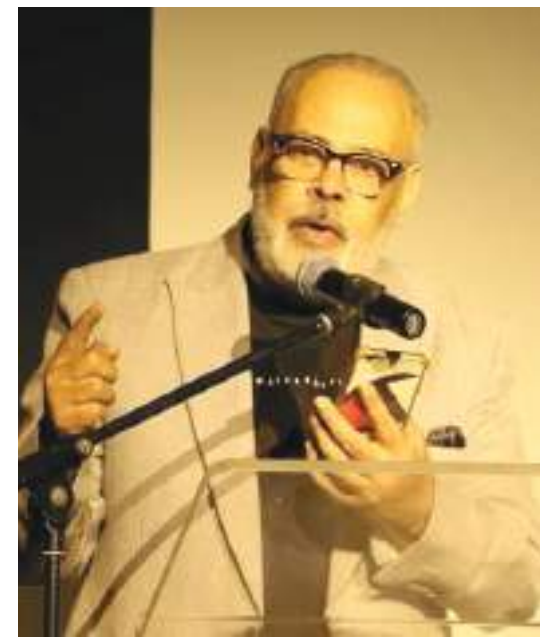
وقدّم رئيس الإدارة المركزية للشئون الثقافية د. مسعود شومان التحية لكل من وزير الثقافة، ونائب رئيس الهيئة، ورئيس المهرجان وأعضاء لجنتي التحكيم والنقد، قائلا: هكذا انقضت أيام المهرجان كحلم جميل، بتقديم مجموعة من الموهوبين الذين أثبتوا بفنهم أن مصر عظيمة.. ولاّدة، رغم محاولات التبوير المستمرة.

وأضاف: مرت عشرون عاما على هذا المسرح المتميز الذي يمثل فضاء فنيا مختلفا، ويقدم إشارات عميقة على اهتمام المؤسسة الثقافية الرسمية بالموهوبين، وإبداعهم المسرحي المفارق، ودعم العمل الأهلي، وها نحن اليوم نتأكد أن مهرجان مسرح الهواة في دورته العشرين لا يطمح في عطايا سوى محبة المسرح ولا يسعى لمكسب سوى اكتشاف الجمال والوصول للناس بأدوات فقيرة ومعاني شديدة الثراء، بعد أن جاءت الفرق من مختلف أقاليم مصر لتنعش ذاكرة الهواة.

من ناحيته أعرب رئيس المهرجان د. هاني كمال عن خالص امتنانه وتقديره للحضور وكل من ساهم في إنجاح هذه الدورة، التي كانت بحق مميزة ومليئة بالإنجازات، مشيرا أن هذا المهرجان جاء كمحاولة لإعادة الحالة المصرية لمسرح جديد كاد أن تبتلعه رؤي المسرح الغربي وما تطرحه من تصورات بعيدة عن منظومة قيمنا، عبر استلهام التراث والمأثور الشعبي، وذلك من خلال أعمال مؤلفين مصريين ممن لهم تجارب مهمة في ترسيخ الهوية المسرحية.

وتابع: تُوج هذا المهرجان باسم الفنان الراحل الكبير زكريا الحجاوي ليكون شخصية المهرجان، الذي يعتبر واحدا من أهم مؤسسي الفن الشعبي الذين صاروا من علامات الفن المصري.

واختتم حديثه بتوجيه رسالة خاصة للكاتب محمد ناصف قائلا: كان لهذه الدورة طعما خاصا بفضل أسلوبك الرائع وروحك الإيجابية التي أضفت جوا من البهجة والمحبة بين الجميع، كما قدم الشكر لكل من ساهم في إنجاح المهرجان وأيضا رئيس الإدارة المركزية للشئون الثقافية، آملا أن تستمر روح التعاون البناءة في جميع المشروعات المستقبلية ثم اعلنت جوائز المهرجان وكانت على النحو التالي : أفضل عرض مركز أول "طقوس إيزا"، المركز الثاني: "النصف الثاني من الطريق المركز الثالث: مناصفة بين عرض "نعيمة" وعرض "حديث الصباح والمساء"، أفضل نص المركز الأول: درويش الأسيوطي "نعيمة المركز الثاني: شريف صلاح الدين "طرح الحرير الجائزة الثالثة: مناصفة بين محمد جاد الله عن نص "طقوس إيزا"، وأحمد رجائي عن نص "النصف الثاني من الطريق"، أفضل



أشعار المركز الأول: درويش الأسيوطي"نعيمة" المركز الثاني:أحمد رجائي "النصف الثاني من الطريق"، المركز الثالث: محمد صلاح "دوار بحر "، أفضل موسيقى المركز الأول: ليالي يحيى "النصف الثاني من الطريق"، المركز الثاني: إسلام صالح "حديث الصباح والمساء"، المركز الثالث: محمود عيد "نعيمة»، أفضل ممثلة المركز الأول: مي عبد الرازق «طقوس إيزا، المركز الثاني: إيلي عبد القادر «حريم النار، المركز الثالث: مناصفة بين مريم صفوت «نعيمة» وعزة وجدي «حريم النار»، أفضل ممثل المركز الأول: محمد مغازي «حديث الصباح والمساء المركز الثاني: مناصفة بين سيد المصري وأمير وجدي «طقوس إيزا»، المركز الثالث: جرجس سيدهم «نعيمة»، أفضل مخرج المركز الأول: أحمد رجائي»النصف الثاني من الطريق»، المركز الثالث: مناصفة بين محمود عيد «نعيمة» وأكرم الدهشوري «الرحلة صفر»، جوائز السينوغرافيا، المركز الأول: أحمد فتحي «ديكور»، محمود علاء «إضاءة» عن عرض «طقوس إيزا»، المركز الثاني: سماح نبيل «ديكور»، وليد

درويش «إضاءة « عن عرض «طرح الحرير»، المركز الثالث: هايدي مروان «ديكور»، عزة حلمي «إضاءة «عن عرض «النصف الثاني من الطريق»، ومنحت اللجنة شهادات تميز لكل من:

مصطفى كمال، حسن أحمد حسن، ومحمد عادل عن عرض «نعيمة»، كريم الفقي ووفاء عبد الله عن عرض «طرح الحرير»، محمد عبد اللطيف وأحمد مندور عن عرض «قلب الكون»، محمد صلاح وأميرة أشرف عن عرض «دوار بحر»، أنس عبد الرؤوف عن «طقوس إيزا»، رؤيا الديدي ونيرة عبد العزيز، وحبيبة زيكو عن عرض «حديث الصباح والمساء»، وي كامل وإنجي أيمن عن عرض «الليلة قصة ماكبث»، سما منسي عن عرض «الحوش»، ريموندة سامح عن عرض «النصف الثاني من الطريق»، حازم منجة عن عرض «الرحلة صفر»، كما قدمت لجنة التحكيم شهادة تميز ليوسف الشاعر لتصميم ديكور عرض «الحوش» وشهادة خاصة بالأداء الجماعي لعروض: «الليلة قصة ماكبث»، «طقوس إيزا»، و»طرح الحرير».

كما منحت شهادات مشاركة للأطفال: بدر الدين أحمد، وعبد الرحمن مصطفى عن عرض"الرحلة صفر"، سيمون شومان عن عرض "قلب الكون"، أحمد مروان عن عرض "النصف الثاني من الطريق"، مارسيلو ممدوح وجودي توفيق عن عرض "حديث الصباح والمساء.

وشهد الحفل الختامي تكريم أعضاء لجنة التحكيم المكونة من الفنان طارق الدسوقي رئيس اللجنة، د. نبيلة حسن، مهندس الديكور فادى فوكيه، المخرج سامح مجاهد، د. وليد الشهاوي، وتكريم أعضاء لجنة الندوات النقدية المكونة من د.حسام أبو العلا، د. طارق عمار، د. محمد زعيمة.

بالإضافة إلى تكريم كل من رئيس الإدارة المركزية للشئون الثقافية د. مسعود شومان، ورئيس المهرجان د . هاني كمال، المهندس محمد جابر، المخرج محمد صابر مدير عام الإدارة العامة للمواهب، الناقد الدكتور عمرو دوارة، تسلمها عنه سامي عبد الله، والكاتب يسري حسان، تسلمها عنه مدحت صبري .

حضر الحفل قيادات هيئة قصور الثقافة تغريد كامل مدير عام التسويق، إيمان حمدي مدير عام المهرجانات، أماني شاكر مدير عام المكتبات، وسمر الوزير مدير عام الإدارة العامة للمسرح.

مهرجان مسرح الهواة في دورته العشرين، أقيم بإشراف الإدارة المركزية للشئون الثقافية والإدارة العامة للجمعيات والمساعدات الثقافية، وشارك به هذا الموسم ١١ عرضا مسرحيا، قدمت للجمهور بالمجان لمدة أسبوع، وصاحبه إصدار نشرة يومية، بجانب ندوات نقدية شارك بها نخبة من النقاد والمسرحيين.

رنا رأفت

التكريم في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي..

دافع للإبداع وتعزيز للحركة المسرحية العربية

تبرز المهرجانات المسرحية كمراكز حيوية للتعبير الفني وتجسيد الإبداع. ومن بين هذه المهرجانات، تألق مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في دورته الـ٣١ كمنصة رائدة تعكس تطلعات المسرحيين وتعزز الحوار بين التجارب الفنية المتنوعة. هذا المهرجان، الذي يعتبر محفلاً لتقديم العديد من العروض من مختلف دول العالم، بالإضافة لتكريم الفنانين وصنّاع المسرح، وكذلك على مستوى الفعاليات فكان هناك تفرد كبير للمحور الفكري الذي ضم عدد من الندوات التي ناقشت مجموعة هامة من الإشكاليات المسرحية التي تواجه مسرحنا العربي ناقشها مجموعة كبيرة من الباحثين على مستوى الدول العربية كذلك تميزت ورش المهرجان، والتي قدمها نخبة من المدربين العالمين في عناصر العمل المسرحي فالثابت في الأمر أن ثمة فعل حضاري كبير يتم صنعه بعناية على أرض القاهرة؛ مما يساهم في تحفيز الإبداع وتطوير الحركة المسرحية العربية. في هذا السياق، ألتقينا مع بعض من المشاركين وضيوف المهرجان لمعرفة مدى تأثيره في دعم الفنانين ومؤسسات المسرح، ودوره في دفع عجلة الابتكار والتجديد في المشهد الثقافي العربي.

روفيدة خليفة ورنا رأفت

محمد سعيد الظنحاني: التكريم في المهرجان .. حافز للإبداع المسرحي ودعم لتطوير الحركة المسرحية العربية

قال الكاتب محمد سعيد الظنحاني مدير الديوان الأميري لإمارة الفجيرة عن التكريم في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي وتأثيره على مسيرة المبدع: إن التكريم من مهرجان مثل مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي له وزن خاص في قلب كل فنان مسرحي. هذا المهرجان، الذي يركز على التجريب والابتكار، يعد من أهم المنابر المسرحية في العالم العربي وغير العربي. بالنسبة لأي مبدع، فإن مثل هذه اللحظات تلعب دوراً في توجيه بوصلة الإبداع نحو تحقيق مزيد من التميز والابتكار، كما تتيح له مساحة لتقييم ما قدمه وتحديد رؤى جديدة للمرحلة القادمة.

أما عن رأيي في المهرجان من خلال متابعتي للدورات السابقة: فمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ليس مجرد مهرجان تقليدي؛ بل هو نافذة يطل منها المسرحيون على تيارات جديدة وأفكار مبتكرة. على مر السنوات، كنت أتابع المهرجان وأرى كيف استطاع أن يجذب مشاركات عربية ودولية من مختلف أنحاء العالم، ليصبح جسراً للتواصل الثقافي والفني. فالفرق المشاركة لا تأتي فقط بعروضها، بل تأتي بثقافتها وتجاربها الفريدة، مما يثري المشهد المسرحي العربي. المهرجان كان ولا يزال مصدراً لتقديم تجارب جديدة للجمهور والمسرحيين على حد سواء، وهو أمر مهم لأنه يساعد على توسيع مدارك المتابعين والمشاركين، فبما يحمله من تركيز على الابتكار والتجريب، يمثل دفعة للمسرحيين العرب للخروج من الأطر التقليدية واستكشاف مجالات جديدة، سواء على مستوى الأداء أو الكتابة أو الإخراج.

وأضاف «الظنحاني» وفيما يتعلق بمشاركة الإمارات بعرضين ضمن فعاليات المهرجان : مشاركة الإمارات بشكل عام تحمل دلالات عميقة. الإمارات حاضرة دائما خلال المهرجان وقد أثبتت أنها قادرة على تقديم أعمال ذات جودة وإبداع على المستوى الدولي، وهذه المشاركة تعكس الجهود الكبيرة التي تُبذل في الإمارات لتطوير الحركة المسرحية، سواء من خلال المهرجانات المحلية أو الدولية و دعم المسرحيين الشباب والرواد على حد سواء. الإمارات تسعى دائماً إلى تعزيز مكانتها الثقافية إقليمياً ودولياً، والمشاركة في مهرجان بهذا الحجم تعزز الحضور الإماراتي على الساحة المسرحية العربية والدولية.

أما عن دور المهرجانات المسرحية مثل التجريبي في دعم

وتطوير المسرح العربي؛ فالمهرجانات المسرحية ليست مجرد تجمعات فنية، بل هي منصات حيوية لدفع حركة التطوير في المسرح العربي، وهي فرصة للتواصل وتبادل الخبرات والثقافات بين الفنانين من مختلف البلدان . من خلال هذه اللقاءات، يمكن بناء جسور من التعاون المستمر بين الفرق المسرحية والفنانين العرب، مما يسهم في إثراء التجارب الفردية والجماعية. كذلك، هذه المهرجانات توفر فرصة للفرق المسرحية لاستكشاف تقنيات وأساليب جديدة قد لا تكون متاحة في بيئتها المحلية، مما يعزز من مستوى الإنتاج المسرحي. المسرح، بطبيعته، هو فن حي يتغذى على التفاعل، والمهرجانات هي الحواضن المثلى لهذا التفاعل.

في النهاية، المهرجانات المسرحية ليست مجرد فعاليات مؤقتة، بل هي استثمار في المستقبل، تدعم الجيل الحالي من المسرحيين وتؤسس لجيل قادم مبدع ومتجدد مما يسهم في تطوير الأداء المسرحي بشكل عام.

د. سامي الجمعان: إدارة المهرجان تجتهد من أجل تطوير وتفعيل الدور الحقيقي للمهرجان

فيما أشار الكاتب المسرحي الأستاذ الدكتور سامي الجمعان قائلاً : التجريبي في هذه الدورة. يسعى لتثبيت قدم التجريب من خلال العروض المسرحية،

في أي من ملامح أو عناصر التجريب، والحقيقة أن إدارة المهرجان تجتهد من أجل تطوير، وتفعيل الدور الحقيقي للمهرجان عبر تجويد فعالياته وتنويع آليات عمله، ولاشك أنني واكبت هذا المهرجان منذ بداياته الأولي، وشهدت على تحولاته الكبيرة، كما أنني مؤمن بدوره الإستثنائي في خلق حالة ابداعية مسرحية متجددة ما زلت اقول ان مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي يلزمه شيئ من تفعيل آليات جديدة لاختيار العروض بحيث يتم استقطاب العروض التجريبية من بلدان العالم التي تكون قادرة على الادهاش نظرا لاتساع مفهوم التجريب بشكل دعى الكثيرين من الاعتقاد بأنالتجريب هو اي عمل مسرحي.

المخرج عبدالقادر بن سعيد: المهرجان احتفال بالمسرحيين وفرصة لاكتشاف أفكار تجريبية

قال المخرج التونسي عبدالقادر بن سعيد:

إن المهرجان الدولي للمسرح التجريبي بالقاهرة هو احتفال بالمسرح والمسرحيين، وهو فرصة للاطلاع على تجاربنا الفنية بتوجهاتها وخصائصها الجمالية.

وأضاف هو اكتشاف لأفكار تقدمية تجعلنا نتطور في تساؤلاتنا ومقترحاتنا. سررت وسعدت جدا بمشاركتنا التونسية من خلال إنتاج أوبرا تونس بمسرحية

تباين العروض خلق جدلية حول التجريب ونظرة متنوعة حول الدور والاتجاهات الجديدة

«الألباتروس» إخراج الشاذلي العرفاوي في عرضين متتاليين، وكان الجمهور متفاعلا مع العرضين.

وأردف، نشرت مقالات ومنشورات عديدة ثمنت مجهودنا الفني من قبل متخصصين في هذا الفعل النبيل. شرف لنا، كامل الفريق الفني والتقني والإداري، أن نكون على ركح القاهرة بعد جولة عالمية شملت إيطاليا وأمريكا اللاتينية، وآخرها في فينزويلا.

وأوضح، تابعت الندوات التي أقيمت خلال فعاليات المهرجان عبر الإنترنت وأعجبت بكل المداخلات القيمة من أساتذة أجلاء . كذلك الورش الجيدة التي قدمها مختصون للشباب المسرحي. وسعدت كل لقاءاتي اليومية في النزل مع أصدقائي المسرحيين.

وأفاد قائلا : كنت أتمنى أن يتم تكريم تونس من خلال مسرحي قدم الكثير للمسرح العربي في افتتاح او ختام المهرجان.

كذلك وددت لو كانت الإقامة مع ضيوف المهرجان حتى نتحاور وتناقش الفرق المسرحية مقترحاتها مع رجال الفكر، فقد كانت الفرق المسرحية مقيمة بعيدا عن إقامة الضيوف، مما خلق نوع من الرتابة والفراغ.

وأخيرا، أثمن كل المجهودات التي وفرتها هيئة المهرجان وخاصة المنسق العام د.محمد الشافعي، وكامل فريق الإستقبال وتقنيين قاعة مسرح الهناجر. تحية كبيرة الى جمهور مصر الحبيبة، ورئيس المهرجان د.سامح مهران على حضوره لعرضنا المسرحي ومتابعة أجواء الاقامة والتنقل وكل ما يساهم في راحتنا . شكرا مصر.

علي عليان: تربطني علاقة تاريخية عميقة مع مهرجان المسرح التجريبي

علي عليان ممثل ومخرج وكاتب مسرحي، ومدير مهرجان المسرح الحر الدولي بالأردن:

يُعد المهرجان من أعرق المهرجانات عربيًا ودوليًا، ويمتاز بعمق تاريخي. منذ انطلاقه، كان ولا يزال وجهة للمسرحيين العرب لتقديم إبداعاتهم. الدورة الحالية تأتي كإستمرار للدورات السابقة، لكنها تحمل في طياتها تطورا ملحوظا على صعيد التكنولوجيا والحداثة. نجاح المهرجان دائما ما يعكسه قوة العروض ودقة التنظيم، وتُشارك في هذه الدورة عروض مميزة مثل «صمت» لسليمان البسام، وعروض من الإكوادور وألمانيا، إلى جانب المسرحيات العربية من المغرب والعراق وغيرها. هذه العروض تعكس المستوى الرفيع رغم التحديات الصعبة التي أعرفها، لكنه نجح فريق المهرجان بفضل جهودهم وانسجامهم مع إدارة المهرجان بالإضافة للجان مثل الندوات وكذلك المنفذين مثل ريهام أحمد ومنى

عابدين يستحق الجميع التحية والشكر.

وأضاف «عليان»، ننظر للمهرجان نظرة إيجابية ومتطورة نظرا لما نشاهده من خلاله من أعمال مسرحية جادة، أحب التواجد في المهرجان وأعتبره فرصة لتبادل التجارب المسرحية بيننا،فهناك عروض أجنبية تشارك لأول مرة في منطقة الشرق الأوسط، مما يعزز أهمية تواجدها في الأردن أو ما يسمى «التسويق» التبادل المسرحي مع الأردن. هذا التبادل يسهم في نقل العروض المميزة بين مهرجان المسرح الحر والتجريبي، كما حدث مع عروض من المكسيك، تشيلي، ألمانيا، وإسبانيا.

وعن علاقته بالمهرجان أشار، بدأت علاقتي بمهرجان المسرح التجريبي عام ١٩٩٣، عندما رشحتني وزارة الثقافة الأردنية للمشاركة بعرض «جلاكيت» الذي نال كل الجوائز في مهرجان المسرح الشبابي بالأردن، وكان نقطة تحول في مسيرتي الفنية، حيث شكلت ثنائياً مع الفنان الراحل ياسر المصري. في مصر، كنا نشاهد ستة إلى سبعة عروض يوميًا، بشغف من العاشرة صباحا حتى الثانية صباحا، وقدمنا عرضنا على مسرح العرائس، كما تعرفنا على معالم مصر التي طالما شاهدناها في التليفزيون أو قرأنا عنها في روايات نجيب محفوظ، كالغورية وحي الحسين والمعز، كان حلم أن نعيش ونمشي في شوارع الشخصيات التي كتبها محفوظ وسمعناها في الأغاني وكانت تلك التجربة بداية تعلقي

بالمهرجان. وتابع ..في ١٩٩٦، قدمنا عرض «كأنك يا أبو زيد»، الذي حقق نجاحًا كبيرًا في الأردن، وعرض في التجريبي على مسرح الجمهورية، حيث تعرفنا على فنانين عرب وكونّا صداقات مستمرة حتى الآن. وبعد انقطاع دام لعدة سنوات، عدت للمهرجان عام ٢٠٠٥ مع عرض «المهلهل»، ولاحظت ضعف التنظيم، لكن في ٢٠١٦ شهد المهرجان عودة قوية تحت قيادة د. سامح مهران، وشاركت حينها كضيف ومساهم في الندوات والاجتماعات المتعلقة بشبكة المهرجانات المسرحية العربية. علاقتي بالمهرجان تاريخية، امتدت لأكثر من ثلاثين عامًا، تراوحت بين كوني ممثلًا ومشاركًا في الندوات والمؤتمرات. وفي عام ٢٠٢٢، وبتوجيه الفنان جمال ياقوت، كان لي شرف عضوية لجنة تحكيم المهرجان، وهو وسام توجت فيه تاريخي الفني، واستمرت علاقتي به حتى هذا العام والذي لاحظت مدى التطور في مستوى العروض المسرحية، وكذلك في تطوير البنية التقنية الإضاءة والصوت لعدد من المسارح، مثل القومي، والسلام، والسامر، والغد، بفضل جهود وزارة الثقافة المصرية.

وأردف قائلا: المهرجان متطور ويتميز بإدارة قوية وخبرات واسعة، مع دقة التنظيم وانتقاء العروض بعناية. هذا العام، امتدت الندوات لستة أو سبعة أيام بدلاً من ثلاثة، وشملت تكريم مسرحيين بارزين مثل

دورة متميزة لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي..

وجهود دائمة من الإدارة في تعزيز وتفعيل دوره الفعلي

عبدالله السعداوي، الطيب الصديقي، ورجاء بن عمار، من المغرب، تونس، والبحرين، مما يعزز البعد العربي القومي للمهرجان.

وتابع مضيفا، كانت الندوات الفكرية عملية وآنية وتقرأ الواقع المسرحي العربي وهي نقطة مهمة جدا. نأمل في الدورات القادمة أن تتوسع المشاركة العربية وفقًا للجغرافيا، مع الاكتفاء بعرض واحد من كل بلد، مع حق الدولة المستضيفة في تقديم أكثر من عمل. ومن اللافت أن بعض العروض كانت من إنتاج خريجي طلاب جدد، مثل عرض «ماكبث المصنع» الذي حصل على جائزة السينوغرافيا. نتمنى للمهرجان دوام النجاح والاستمرارية ليبقى قبلة للمسرحيين العرب والأجانب.

فهد ردة الحارثي: للمهرجانات دور كبير في تحفيز البحث وتعزيز التعاون المسرحي

الكاتب فهد ردة الحارثي.. السعودية

هذه الدورة من المهرجان مثمرة، مزدحمة بالعروض والفعاليات المختلفة من العمل والندوات والورش والإصدارات. إنها بالفعل دورة مثمرة تماما. فرصة جميلة أن يكون هناك عملين لكاتب واحد وستكون مصدر فخري لسنوات طويلة. لكن هذه ليست المرة الأولى التي نشارك كدولة في المهرجان بعرضين فسبق وشاركنا أكثر من دورة.

وأضاف»الحارثي»، أرى أن للمهرجانات، مثل مهرجان المسرح التجريبي، دوراً مهماً جداً في تحفيز البحث والعمل من المسرح للمسرح. فهي تخلق إضاءات قادمة لعطاء قادم. بالإضافة إلى ذلك، تلعب المهرجانات دوراً بارزاً في حالات اللقاء والتلاقي والعطاء الجميل والتعاون المثمر الناضج الذي يعزز من ثراء الساحة المسرحية.»

أنا عن علاقته بالمهرجان، فقال الكاتب فهد ردة الحارثي: العلاقة قديمة جدًا، بدأت منذ البدايات الأولى للمهرجان وامتدت طويلاً. شاركت في خمس دورات بأعمال مسرحية من تأليفي، وأشارك هذا العام بعملين لي داخل المهرجان: 'ضوء' و'الظل الأخير'. وقد شاركت سابقًا في الندوات الفكرية، كما تشرفت بأن كرمت في هذا المهرجان العريق، كتتويج لعلاقتي الوثيقة به وارتباطي بفكر التجريب والأثر الذي تركته في مسرحنا السعودي من خلال رؤية وفكر البحث في جماليات المسرح المتجددة.

عجاج سليم: التجربة السورية في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي..مسيرة طويلة من الإبداع والتجريب

بينما قال أ.د عجاج سليم ..سوريا: إن علاقة المسرح السوري بالمهرجان هي علاقة قديمة تعود إلى التسعينيات من خلال دوراته الأولى، حيث كانت هناك مشاركات متكررة لفرق سورية باعتبار أن شكل «المختبر» موجودا دائماً في المعهد العالي للفنون المسرحية فكانت عروض فرقة المعهد أو عروض التخرج وبذاكرة المهرجان حصل الفريق السوري على الجائزة الكبرى في مهرجان المسرح التجريبي أكثر من مرة. لذا كان هناك دائمًا إصرار من الفرق السورية على الترشيح والمشاركة في هذا المهرجان.

وأضاف: «أعتقد أن المشاركة السورية لم تنقطع عن مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي خلال ثلاثين عامًا. كان لي شرف حضور أكثر من دورة، وكنت سعيدًا بأن المهرجان يفتح نافذة على آفاق واسعة وتجارب جديدة، ويقدم رؤى مختلفة ومتنوعة. التجريب، كما أفهمه، ملازم لأي عمل مسرحي، لأن أي إبداع هو محاولة جديدة وجرأة وكسر القوالب التقليدية.»

قدم المهرجان على مدار تاريخه مجموعة كبيرة من المنشورات المهمة، معظمها يتعلق بنظريات ورؤى وتجارب وأسماء خاضت مجال التجريب، سواء في مصر أو في الدول العربية أو في العالم. وأتمنى دائمًا للمهرجان المزيد من النجاح والتطور.»

وتابع د. عجاج سليم، أن الحفاظ على مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، الذي أصبح جزءًا أساسيًا من

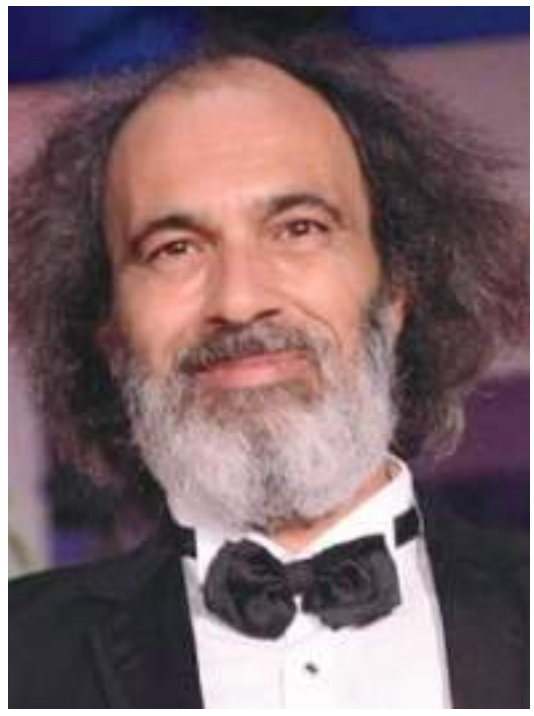
الحركة المسرحية العربية، حيث يتطلع الجميع لنيل شرف المشاركة فيه بفضل نجاحه المستمر لأكثر من ثلاثين عامًا ونتيجة الجهود والخبرات الإدارية المتميزة، البنية التحتية القوية، والمخلصين للمسرح وللفن ولبلدهم ففي النهاية المهرجان يحم ل اسم عاصمة عربية وهي القاهرة، قلب الوطن العربي. أتمنى تحقيق المزيد من النجاح والتطور لهذا الحدث المهم.

وعن مشاركته ضمن فعاليات المهرجان قال: هذا العام، شرفت بإقامة ورشة حول تقنية «ميخائيل تشيخوف»، التي قدمت منهجًا عمليًا وواقعيًا ساعد العديد من الممثلين في الوصول إلى مستوى عالٍ من الأداء، حيث أصبحوا نجومًا عالميين. شهدت الدورة تجاوبًا رائعًا من الشباب المصريين، الذين أظهروا استعدادهم الكبير وتقديرهم للورشة، مع رغبتهم في استمرارها أو إعادتها في المستقبل. وتابع مضيفا، تجربة المهرجان هذا العام كانت ناجحة رغم بعض الملاحظات الطبيعية. النجاح الكبير يتطلب استمرار الدعم الرسمي، فالفعل الثقافي والمسرح تحديدا، يعبران عن التطور الحضاري فاستمرار المسرح يعني استمرار الحياة.نلاحظ أن الدول المتقدمة تظل مسارحها ممتلئة رغم وجود وسائل التواصل الاجتماعي وصناعة السينما، يسعى الناس للحصول على التذاكر مما يبرز أهمية المسرح كعنصر فعال في المجتمع. يحتاج المهرجان إلى دعم مالي ولوجستي مستمر وتقدير لجهود العاملين فيه لضمان استمراره.

واسترسل، كنا نتابع يوميًا تنظيم وإدارة المهرجان، وكان رئيسه د. سامح مهران حاضرًا من الصباح حتى المساء، متابعًا الضيوف والعروض والندوات. الروح الإيجابية التي نقلها د. مهران إلى فريقه انعكست في تعاملهم الدائم بابتسامة وترحيب، وسعيهم لحل أي مشكلات أو تساؤلات. يستحق كل العاملين في المهرجان، بما في ذلك المسارح التي فتحت أبوابها واللجان التنفيذية والإعلامية والتنظيمية وفريق المواصلات، كل الاحترام والتقدير على جهودهم الكبيرة.

وأخيرا، أنا أدرك تمامًا مدى صعوبة هذا العمل، خاصة أنني كنت مديرًا لأكثر من مهرجان في سوريا. لولا حرص فريق العمل، الذي حمل على عاتقه عبء هذا المهرجان، وإدراكه لأهميته وللروح التي يبثها في مفاصل المسرح العربي والثقافة العربية، وتواصله مع العالم، لما كان ليقدم هذه الجهود العظيمة. هذه الروح ضرورية لحياة أي ثقافة أو فكر. لولا إدراك فريق عمل المهرجان لأهميتها، لما كنا لنشهد هذا النجاح. فشكرًا للجميع.

أوضح د. هشام زين الدين عميد كلية الفنون في الجامعة اللبنانية.. من لبنان قائلاً : المهرجان يؤكد



عاماً بعد عام دور مصر الريادي في استقطاب الابداع المسرحي العربي، في جانبيه التطبيقي والمعرفي، هناك اجماع لدى المسرحيين العرب على أهمية وفرادة التجريبي لذلك نجد هذا الاهتمام الاعلامي والسعي من قبل جميع المسرحيين لحضور المهرجان والمشاركة في فعالياته التي تشكل قيمة مضافة الى تجربة كل منهم.

وأضاف: الفعاليات تميزت هذا العام بحدثين بارزين بحسب رأيي، الأول هو حفل الافتتاح الذي شكل مفاجأة جمالية وانسانية ومن خلاله تم التأكيد على أهمية المسرح كفعل مقاومة حقيقي يوازي بفعاليته الوسائل الأخرى المباشرة العسكرية والسياسية والاعلامية، بل قد يتخطاها تأثيراً على المستوى الاستراتيجي في معركة الوجود مع العدو المحتل.

والأمر الثاني هو استقطاب جيل الشباب المسرحي العربي خصوصاً في الندوات الفكرية، حيث تعودنا أن تكون هذه الفئة في الاعمال المسرحية كممثلين غالباً وكمخرجين وكتّاب أحياناً، أما في هذه الدورة فكانت المنابر مفتوحة لهم، وهذه خطوة جبارة ومسؤولة واستراتيجية ايضاً، لأنها تفتح الطريق امام هؤلاء لكي يتقدموا باتجاه الانجاز والارتقاء بالمعرفة النظرية ومواكبة الجوانب العملية في صناعة المسرح.

وتابع «زين الدين»: إدارة المهرجان التي تفكر بوعي يدل على فهم عميق للواقع المسرحي العربي، وتفكر في العملية البنائية لمسار هذا المسرح ومستقبله، تمتلك الجرأة في رفض المكرر والتقليدي وتجربة الجديد وغير المجرب والاستفادة من الخلل الذي يمكن أن ينتج من هذه التجربة، هي ادارة مسؤولة بكل معنى الكلمة، شكلاً ومضموناً، المهرجان يؤكد أنه بخير رغم كل الصعوبات التي يواجهها عالمنا العربي في هذه الظروف الاستثنائية، وأم مصر الجامعة والمحور مستمرة في احتضان الفكر والابداع والمعرفة، وفي تحمّل مسؤوليتها التنموية الثقافية استكمالاً لمسيرتها التاريخية العريقة وترسيخاً لدورها الرائد في هذا المجال. التحية والتقدير لرئيس المهرجان المفكر المثقف الطليعي د. سامح مهران والى كل فريق العمل الذي يعمل بجهود مضنية لانجاح المهرجان .

عزة القصابي: تباين مستويات العروض أثار جدلا حول مدى اقترابنا من التجريب

عزة القصابي من سلطنة عمان، كاتبة وباحثة، تقول: يتمتع المهرجان بصبغة وهوية خاصة تميّزه عن بقية المسارح في الوطن العربي وربما العالمي، نظراً لأنه قلما

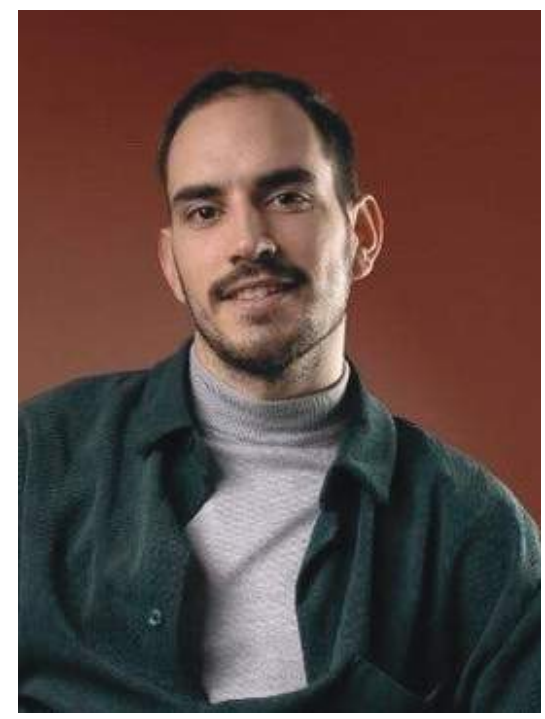
نجد مهرجاناً مسرحياً وفنياً يجمع بين المشرق والمغرب، وليس هذا فحسب، بل يشمل أيضاً بعض دول آسيا وأمريكا والكثير من الدول المغمورة، مما يمنحها فرصة للمشاركة والتعرف على المسرح العربي.

وأضافت»القصابي»، مثلما هو الحال مع غيره من المهرجانات، يواجه المهرجان العديد من التحديات، ولعل أبرزها استقطاب العروض القادمة من مختلف دول العالم التي تحمل مقاييس ورؤى وتجارب مختلفة. بالأمس، شاهدنا عروضاً كانت أقرب إلى عروض الكبارية السياسية، وبعضها أقرب لعروض الفرق الموسيقية وتتخللها الحوارات. بالطبع، تباين المستويات في هذه الدورة ربما أثار جدلية حول مدى اقترابنا من التجريب، أو ما إذا كان التجريب هو عالم واسع. إشكاليتنا الأخرى كعرب هي أننا نميل إلى مشاهدة عروض المسرح التقليدي، تحديداً المسرح الإيطالي، بينما في العالم الغربي تطور المسرح بشكل كبير، وما يُقدم حالياً في مسارح العالم يختلف تماماً عما هو موجود في الوطن العربي. هذه الفجوة بين فكر الجمهور العربي والجمهور الغربي أوجدت جدلية نعتبرها ظاهرة صحية، لأن المهرجان الذي يحتضن عروضاً مسرحية من كافة دول العالم من الطبيعي أن يتضمن عروضاً قد تصدم المشاهد، حيث يعتبرها البعض ليست مسرحاً بينما يعتبرها آخرون مسرحاً. هذه الصدمة الثقافية تعكس اختلاف الفكر والأيديولوجيات والعادات والتقاليد، لكن من جهة أخرى، أعتبر ذلك نافذة وإطلالة على هذا العالم، وفرصة للتعلم من المزيد من التجارب ورؤية الأمور من منظور أوسع، لأنك لست وحدك في هذا العالم.»

وتابعت، المهرجان يتطور، وأعتبر أن خلق هذه الجدلية ميزة له، فهي فرصة لرؤية الآخر من زاوية مختلفة. في ظل التقدم التكنولوجي والرقمي والذكاء الاصطناعي، قد يكون ما هو قادم في الغرب أبعد بكثير مما نراه في هذه العروض.

وأشارت إلى علاقتها بالمهرجان قائلة: علاقتي بالمهرجان قديمة، كوني مسرحية وكاتبة، وأعتبر نفسي جزءاً من هذا العالم الرائع الذي يلتفت إليه كافة المتخصصين، سواء في الموسيقى أو الفنون الجميلة أو غيرها من التخصصات. المسرح هو أبو الفنون، ولذلك نجد أن جميع العاملين في الفنون والإعلام لهم علاقة به. المسرح ليس مجرد صورة بصرية، بل خلفه يوجد السيناريو والكلمة والموضوع أو الفكرة. لذلك كنت، وما زلت، من الكتاب والباحثين الذين يشاركون بشكل عام حسب استيعاب المسرح لنا في هذه الدورة، حيث نستفيد من الملتقى الفكري والمداخلات والعروض التي تُقدَّم، وكذلك من الحوار والنقاش والالتقاء بالمسرحيين، سواء كانوا عرباً أو من دول أخرى. نستمع إلى وجهات النظر وتباين الآراء، ونعترف أن مصر هي الحاضنة الأولى للفنون في الوطن العربي والعالم.

وأخيرا، من الأشياء الجيدة التي نتمنى وجودها فيما يتعلق بالندوات والبحوث هو تقديم أوراق بحثية بالفرنسية والألمانية، بالإضافة إلى الإنجليزية والعربية. أيضا أن المشتغلين بالفنون ينشغلون بعيداً عن واقع الندوات، ونأمل أن نرى هؤلاء المشتغلين يستفيدون من هذا الجدل ويشاركون في الحوار. كما نتمنى أن يتواجد الأجانب ليس فقط كأوراق بحثية لكن أيضا من الجمهور، ليعبروا عن آرائهم ويطلعوا على التجارب العربية. نأمل أن تكون هناك ترجمات بشكل أوسع تسمح للآخرين بالتعرف على الهوية العربية وهوية المسرح والفنون الجميلة بشكل أعمق.



د. عبد الحسين علوان: دورة هذا العام عروس الدورات السابقة

قال المسرحي د. عبد الحسين علوان من العراق:من مميزات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي بأنه يقدم في كل دورة ماهو جديد،ومتميز وهذا يعود إلى عدم تغير رئاسة المهرجان، والتي من أهم مطالبنا كفنانين مسرحيين أن يكون المهرجان على شكل مؤسسة ثابتة لها هيكلها الإداري الثابت برئاسة الدكتور سامح مهران الذي يحمل افكار متجددة وكادر إداري متمرس. لذلك تعتبر الدورة ٣١ الحالية من مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي دورة متميزة ابتداءا من حفل الافتتاح الذي لامس القضية الفلسطينية وغزة.

وكان عملا رائعا وهنا اقول بأن تقديم هذا العمل كان مفترقا رائعا في تاريخ المهرجان بأنهأصبح مهرجان ينتج أعمال مسرحية كما هي المهرجانات العالمية كمهرجان «آفينيون» في فرنسا وغيره، كما خطى المهرجان خطوة موفقة بالتكريمات وكرم أسماء مهمة في المسرح العربي حيث أوجد لأول مرة في دوراته ، تكريم اطلق عليه (شخصية العام المسرحية) فكرم بها الأستاذ إسماعيل عبد الله من الإمارات الأمين العام للهيئة العربية للمسرح وصاحب المسيرة الطويلة في المسرح وقدم المؤتمر الفكري لأول مرة طاقات عربية شابة قدمت بحوث راقية ومتميزة وبعناوين مهمة، كما أوجد المهرجان لأول مرة محور (رد الجميل) للتذكير بفنانين لهم فضل على ماقدموه من جهد وابداع في مسيرة حافلة بالنجاح ، كما تميزت دورة هذا العام بتقديم ورش تدريبية متميزة بنوعيتها وعناوينها.

وأضاف، هناك عناوين جديدة أطلقها المهرجان باصدارات مهمة لكتاب رائعين، اخيرا اقول دورة هذا العام عروس الدورات السابقة والتجريبي في تطور في كل برامجه مادام هناك أسماء راقية ومفكرة تقوده

د. محمد سيف: المهرجان التجريبي ظاهرة فرجوية بامتياز

الناقد د. محمد سيف من العراق ذكر قائلاً: لابد من القول في البداية أن مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ظاهرة فرجوية بامتياز، لا سيما أنه يحاول ان يحافظ على ما هية التجريب المسرحي من خلال تنوع الرؤى التي يستضيفها، سواء كان ذلك من خلال تناول الأعمال الكلاسيكية أو النصوص الحديثة ومقارباتها

الأدائية المتنوعة، دون الادعاء بأن التجريب له خاصية محددة يجب الالتزام بها، وهذا يعني ان التجريب فيما يقدم من عروض في هذا المهرجان موجود بشكل ضمني، وتختلف مستوياته وأنساقه من عرض إلى آخر، ولا تحتاج إلى الاشارة اليه او تعزيزه او التركيز عليه، لان اغلب العرض في شكلها ومضمونها تنتمي اليه، او تنحت اشكالها وصيغها منه، الى جانب ذلك، هناك المحاور الفكرية التي ناقشت في هذه الدورة المركزية المسرحية الغربية ومدى تأثيرها على الحركة المسرحية في الوطن العربي، وكيف يمكن ان تتأسس العلاقة الصحيحة بين المنتوج الغربي والعربي دون الوقوع في فخ الهيمنة والخنوع وحتى الخضوع ، لان العلاقة يجب ان تبنى على مفهوم التواصل وليس الصراع، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، ان المسرح ومجالاته المتعددة لا يشبه السياسة ودسائسها، انه، اي المسرح مجال للتبادل الثقافي والمعرفي بامتياز، هذا بالإضافة ان المهرجان هذا العام قد خصص ثلاثة ايام تقريبا لرد الجميل لبعض المسرحيين الذين غادرونا، وهذا بحد ذاته خطب رائع ومهم على مستوى التذكير والوفاء، وكذلك الإصدارات والورش المسرحية، وفتح مجال للنقاش المفتوح والى اخره من الفقرات والفعاليات التي لا يمكن الحديث عنها بالتفصيل لأنها كثيرة ، وفي النهاية اود ان اشكر إدارة المهرجان بكل مراتبها الهرمية التي كانت تشتغل بتفاني وكأنها يد واحدة وليس عدة أشخاص، من اعلى الهرم إلى أصغره، وشكرا لحرية مسرحنا على هذا الإهتمام.

د. نجوى قندقجي: دعوة جميع الباحثين من جميع الدول العربية جانب إيجابي

د. نجوي قندقجي أستاذة الفنون الأدائية والمسرحية في الجامعة الدولية اللبنانية قدمت ورقة بحثية في هذه الدورة تحت عنوان «النظرية المسرحية وتمثيل المرجعيات بين التحول والإضطراب» وذكرت قائلة: موضوع هذا العام في المهرجان أو المحور الفكري الذي حمل عنوان «صراع المركزيات» موضوع معقد وصعب يعيدنا لقراءة الوضع الراهن لمسرحنا العربي، ومن هنا تكمن أهميته والندوة استطاعت من خلال اختيار المتحدثين، وتنوع المقاربات النظرية التي قدمت في الورقات البحثية من معالجة الموضوع أو النظرة إليه من جميع الجوانب نستطيع القول أنها قراءة «بانورامية» للموضوع، وكان هذا الشيء مهم فهناك المسرح، وهناك آثره وإمتداده الإجتماعي والثقافي

وبالتأكيد الفني وتم معالجة الهوية المسرحية، وتاريخ المسرح العربي علاقتنا مع الآخر مفهوم الآخر فكل باحث استطاع أن يعالج مفرده أو نقطة من موضوع كبيراً جداً، واعتقد أن ذلك يمثل نوعاً من انواع السعي؛ لنحدد أين مكاننا في الخارطة المسرحية العالمية، ونظرتنا لتجربتنا وتحليلها وقرائتها الأن في ظل التغيرات التي تحدث، واتصور أن الندوة نجحت في طرح هذا الموضوع وطرح التساؤلات الجدية والمقلقة عسى أن تثير طرق البحث عن حل أو نوعاً من الرؤى لتطوير المسرح لتقويم التجارب المسرحية لتقوية التجريب واعتقد أن الندوة نجحت في هذا المجال.

وأضافت قائلة: الشيء الأخر دعوة جميع الباحثين من جميع الدول العربية، وهو جانب إيجابي فكل باحث يحمل معه تجربته المحلية،وكيف يمكن ربطها

مع التجارب العربية، وكان من الندوة المميزة ندوة «رد الجميل» واتمنى أن تظل هذا المحور دائم في التجريبي حتى نتذكر المسرحيين الذين كان لهم الفضل في بناء المسرح وصولا لصورته الحالية، وهو يعد استذكار للأشياء التي عمل عليها الرواد الأوائل والمسرحيين والفنانين الذين كان لهم الآثر في الحراك المسرحي لنقتدي بهم وكيف عملوا على الموضوعات، والطرق المختلفة لطرحها أين اصبحت هذه الأشكال المسرحية وأين وصلت هذه الإتجاهات، وهو ما يساعدنا للنظر للحاضر المسرحي بطريقة مختلفة ليست لتكريم الفنانين والمسرحيين الأوائل فحسب ولكن الأمر له إمتدادته على حالنا الأن وبرأى أن المهرجانات تلقى الضوء على الوضع الحالي، وتقدم نظرة نقدية لما لدينا، وكأننا ننظر للماضي حتى حضارنا الحالي ولا شك أن كل هذا يحدد ماهي التحديات التي تواجهنا والمسؤوليات التي يجب أن نتحملها نحن كمسرحيين تجاه المستقبل.

حمد الظنحاني: المشاركة بعرضين ضمن فعاليات المهرجان، شهادة عربية نعتز بها كإماراتيين

الكاتب والمخرج المسرحي حمد الظنحاني.. الإمارات سعيدون بتواجدنا في مهرجان يعتبر من أهم المهرجانات العربية. وأضاف: سعداء لتواجدنا كفرقة للمرة الثانية في هذا المهرجان، القاهرة تحديدا أرض ينبع منها الفن والفنون بكافة أشكاله وأنواعه.

وعن مشاركتنا بمسرحية «إبرة» فقد خيلنا الجرح الإنساني كله في غرفة عمليات. انطلقنا بأفكار نعتبرها جديدة نوعا ما من وجهة نظرنا، حيث تناقش الجرح الإنساني بكافة أشكاله وأنواعه، جسدنا كل ذلك في غرفة العمليات. تجريبنا في العرض أن نخيل للمشاهد وجود الأدوات والآلات التي تستخدم في عمليات الجراحة، مع العلم انه لم يكن هناك أي قطعة ديكور على خشبة المسرح.

وأشار «الظنحاني»، هذا النوع من العروض هو محاولة لتقديم مسرح عصري وجديد. اليوم، يريد المشاهد الذهاب بخياله أكثر من الاعتماد على عينيه لرؤية الأشياء. نحن كفنانين حاولنا ننقل المشاهد من كرسي العرض إلى مكان آخر. نسعى لتحقيق هذا الهدف، ونريد من المشاهد والجمهور العام التفكير بهذه الطريقة، ونأمل أن يكون العرض قد لاقى استحسان الجمهور.

وتحدث عن الوجود الإماراتي في هذه الدورة من المهرجان قائلا: التواجد الإماراتي يعبر عن الدور المهم

الذي وصل إليه المسرح الإماراتي. هذا الإنجاز نتيجة تطور وجهد إخوتنا القائمين على المسرح في دولة الإمارات. وأشار إلى أن الوجود في القاهرة، كدولة مشاركة بعرضين ضمن فعاليات المهرجان، هو شهادة عربية نعتز بها كإماراتيين، ونعتز بوجودنا في هذا البلد الجميل ونشكر إدارة المهرجان على هذه الدعوة.

وتابع، تعاملنا مع إدارة المهرجان فوجدنا أشخاصاً يتعاملون بحرفية، ولديهم خبرة ٣١ عاما في تنظيم المحافل المسرحية، فالتنظيم كان على مستوى، وهذا واضح في القيادة المحترفة لدكتور سامح مهران، الذي قاد المهرجان لمرحلة جميلة جدا وأوصله إلى مكانة عالية.وسواء المدعوين أو الحضور، كان هناك حرفية في التنظيم والترحيب الجميل من كل أهالي مصر، وليس فقط فريق المهرجان.

وعن تطور المهرجان خلال السنوات الماضية، أشار: رغم قلة الدعم للمسرح في كافة أنحاء الوطن العربي، إلا أننا نشاهد مهرجانا بهذا الجمال، نعتبره تحديا وقوة. فهو قوي باسمه، ولذلك استمر بهذه الجمالية منذ سنوات عديدة إلى يومنا هذا .

وختاما، فعاليات المهرجان متنوعة وتحمل في ثناياها ورشا فنية وجلسات فكرية تناقش أهم القضايا المسرحية، وأهم الرسائل والدراسات المسرحية التي تهم أي فنان مسرحي في العالم. نوعا ما هناك أطروحات جميلة شاهدناها من خلال سير المهرجان ونهنئهم على هذا النجاح ونتمنى لهم سنوات عديدة.استمرار المهرجان بحد ذاته فرح لجميع المسرحيين في الوطن العربي.

عبدالجبار خمران: منصة راسخة للإبداع والإبتكار

فيما وصف الناقد والفنان والمخرج عبد الجبار خمران من المغرب المهرجان التجريبي بأنه لقاء لكل المسرحيين، ومنصة فكرية تتلاقح بها كل التجارب، ويطلع بها المسرحيون من الوطن العربي، وخارج رقعة الوطن العربي على تجارب بعضهم البعض متمنياً إستمرار المهرجان والدعم والتطور وأن يبقى منصة راسخة للإبداع والإبتكار.

بدر الغامدي: المشاركة في المهرجان كانت حلم والدورة الـ٣١ كانت رائعة

فيما شارك الممثل السعودي بدر الغامدي برأيه مؤكدا: بصراحة، لطالما حلمت بالمشاركة في مهرجان القاهرة التجريبي، أحد أهم المهرجانات المسرحية إن لم يكن

الأهم. تحقق حلمي بفضل الله بمشاركتي بعملين أمثل فيهما نفسي وبلدي. العملان هما مسرحية «ضوء» (على الهامش) ومسرحية «الظل الأخير» (داخل المسابقة). والحقيقة أنني لم أفرق بينهما من حيث أهمية العمل داخل المسابقة وخارجها، لذلك كان أجمل تعليق سمعته من الجمهور على مسرحية «ضوء» هو: «كيف يكون هذا العمل خارج المسابقة!؟» لذلك أعطيت كل عمل حقه واستمتعت به حتى نصل أنا والمتلقي إلى المتعة والدهشة.

وأضاف»الغامدي» أما عن التواجد السعودي، فنحن لسنا غرباء عن مهرجان القاهرة التجريبي، إذ بدأت مسيرة فرقة مسرح الطائف منذ عام ١٩٩٥ تقريباً، وكمسرح سعودي هناك من سبق بعدة سنوات تواجده في المهرجان. هذا العام كان تواجدنا مميزاً بوجود عملين

مشاركين، وتكريم للدكتورة ملحة العبدالله، وعضوية لجنة التحكيم للدكتور عبدالإله السناني.

وتابع، هذه الدورة كانت رائعة منذ وصولي حتى مغادرتي، ولكن لأكون صادقاً، لم يكن لدي الوقت الكافي للتجول والاطلاع بشكل كبير بسبب انشغالي. أتمنى التوفيق والنجاح للمهرجان وفريق العمل من إدارة وعاملين ومشاركين في هذه الدورة والدورات القادمة. كما تمنيت أيضاً أن تكون الإقامة للمشاركين طوال فترة المهرجان للإطلاع على جميع التجارب المشاركة كافة. وختاماً، أتمنى دوام النجاح والتوفيق لمهرجان القاهرة التجريبي ومصر.

مروة قرعوني: حقق المهرجان فرصة لتبادل الخبرات والثقافات بين مختلف المجتمعات المسرحية

فيما أشارت الفنانة والمخرجة اللبنانية مروة قرعوني قائلة: يُعتبر مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي حدثًا مهماً في عالم المسرح، حيث يجمع بين فرق مسرحية وفنانين من مختلف أنحاء العالم لتقديم عروض تجريبية مبتكرة. استقطب المهرجان عروض من كافة أنحاء العالم وحقق المهرجان فرصة لتبادل الخبرات والثقافات بين مختلف المجتمعات المسرحية. تميّز المهرجان بدورته ال ٣١ وكما عوّدنا دائما بالتنوع الثقافي والفني الذي يقدمه، بالإضافة إلى التجارب المسرحية غير التقليدية التي تُعرض فيه.ركّز المهرجان على التجديد الفني وكسر الحدود التقليدية للمسرح، وهو ما يجعله فرصة لاستكشاف أفكار جديدة وأساليب إبداعية.

وأضافت قائلة :قد يكون من المفيد تطوير برامج أو منصات تفاعلية تتيح للجمهور المشاركة في بعض العروض أو النقاشات مع الفنانين بعد العروض، مما يعزز من تجربة المشاهد والتفاعل مع الجمهور ويخلق تواصلاً أعمق

د. إلينا ستاماتوبولو: أتمنى مشاركة العديد من العروض التجريبية وترجمة إعلان الجوائز

فيما قالت د.إلينا ستاماتوبولو Dr. Elena Stamatopoulou ..اليونان: أنها سعيدة بمشاركتها خاصة أن تلك زيارتها الأولى لمصر ، وأضافت أن الدورة الـ٣١ من المهرجان كانت منظمة بشكل ممتاز، وكان هناك أشخاص متعاونون للغاية معنا ومنحونا طاقة رائعة.

وتابعت «ستاماتوبولو» ولكن أتمنى مشاركة المزيد من العروض التجريبية، بالإضافة إلى ضرورة ترجمة إعلان

الجوائز باللغة الإنجليزية خلال حفل الختام. وبالتأكيد، أود المشاركة مرة أخرى في المستقبل فقد كانت تجربة رائعة.

د. أوجال موكيرجي: المهرجان ليس مهرجانًا مسرحيًا تقليديًا بل منصة للتجريب

يقول د. أوجال موكيرجي مخرج مسرحي ..الهند :

إن المسرحية تهدف إلى الاحتفال بتمكين المرأة من خلال تصوير إلهة تدعى ماناسا وهي تقاتل لإثبات هويتها في مجتمع يهيمن عليه الذكور. كما تظهر المسرحية كيف تعيد بهولا، كامرأة، بناء أسرة محطمة من خلال كفاحها وثقتها بنفسها. الرسالة العامة للمسرحية هي تعزيز تمكين المرأة.

أشار «موكيرجي» إلى أن هذه هي أول مشاركة دولية لـ«Birbhum Sanskriti Bahini» في مهرجان دولي، على الرغم من أننا قدمنا عرضًا مسرحيًا دوليًا لأول مرة في نيبال. في عام ٢٠٢٣، عرضنا «BEHULA LAKHINDAR PALA» في إندور، ماديا براديش، الهند، وحصلنا على «الرقم القياسي العالمي» لأكبر عدد من عروض الدمى البشرية الحية، وهو أول اعتراف دولي لنا. وأضاف أننا نشارك في المهرجان التجريبي لأول مرة، ونعبر عن فخرنا بوجود شخصيات مسرحية هندية شهيرة مثل Ratan Thiyam وSabitri Devi وKanhailal، حيث حظينا بفرصة تقديم أنفسنا هنا لأول مرة.

وأوضح «موخيرجي» أن هناك العديد من المهرجانات المسرحية حول العالم، ولكن الفرص لعرض التجارب الجديدة محدودة. والمهرجان التجريبي ليس مهرجان مسرحي تقليدي بل يميزه عن غيره كونه يوفر منصة للمسرحيات التي تتناول الدراما بطرق مبتكرة في العصر الحديث. مجموعتنا المسرحية تؤمن بجلب الثقافة الشعبية البنغالية والهندية إلى المسرح الحديث من خلال تجارب مختلفة، وواحدة من هذه المسرحيات التجريبية هي مسرحية «BEHULA LAKHINDAR PALA»، التي تم تكريمها من قبل وزارة الثقافة في حكومة الهند باعتبارها «فكرة مبتكرة للمسرح الهندي». ونظراً لطابع المهرجان التجريبي، نحن سعداء بفرصة المشاركة فيه، فهو منصة مهمة لعرض المسرح التجريبي عالمياً.

أندرياس باراشوس: أتمنى إقامة جلسات نقاشية بعد العروض مع الفنانين للتعرف على فنهم وثقافتهم

فيما أوضح المخرج أندرياس باراشوس.. اليونان، مجموعة بلوم المسرحية: كانت هذه المرة الأولى لي في مصر والقاهرة. كما أن الفريق بأكمله زار مصر لأول مرة،

وكنا جميعاً متحمسين جداً عندما علمنا أنه تم اختيارنا للمشاركة في المهرجان. يبدو أن بين شعبينا الكثير من القواسم المشتركة، مما جعلنا نشعر وكأننا في وطننا!

وأضاف «باراشوس»، كان تعاوننا مع المهرجان ممتازاً طوال فترة التحضير وخلال الأيام التي قضيناها في القاهرة. نود أن نعرب عن امتناننا للسيدة مارينا غلابي Ms Marina Galaby التي جعلت هذه الرحلة ممكنة لنا، ولفضلها في دعم كافة جوانب الإنتاج. كما أن المسرح القومي في القاهرة مسرحاً جميلاً ودافئاً للغاية، وجميع العاملين في المسرح والمهرجان كانوا متعاونين بشكل لا يصدق وكرماء.

وتابع، كان من الرائع أيضاً أننا التقينا بأشخاص من ثقافات ومعتقدات مختلفة، مما يثبت مرة أخرى أن الفن يوحد الناس بطريقة لا مثيل لها. أما عن أمنياتي

للمهرجان خلال السنوات القادمة، سيكون من المثالي أن يستمر المهرجان لفترة أطول، مما يمنح المزيد من الفرق الفرصة للمشاركة. كما سيكون من الرائع إقامة جلسات أسئلة وأجوبة بعد كل عرض لنتحدث مع الفنانين ونتعرف أكثر على فنهم وثقافتهم. وسيكون من المفيد جداً أن تكون جميع العروض اللفظية مترجمة لكي يتمكن الجمهور الدولي من فهمها بشكل كامل.

وعن شغفه بالمشاركة مرة أخرى وزيارة مصر أكد «أندرياس باراشوس» قائلا: لا نستطيع الانتظار لتقديم عرضنا الجديد للمهرجان والحصول على فرصة لزيارة القاهرة مرة أخرى.

إيمولا مارتون: وسيلة مهمة للانفتاح على الاتجاهات المسرحية المختلفة

أما إيمولا مارتون، مديرة استوديو M ..رومانيا فقالت:

أزور مصر للمرة الثانية حيث كانت الأولى في فبراير من خلال مشاركة مسرحية « Elevator» في المهرجان المسرحي الدولي لشباب الجنوب في قنا، وبعد ذلك قدمنا العرض في بداية شهر مارس في المعهد الفرنسي في القاهرة في إطار أيام الفرنكوفونية، التي نظمها المعهد الفرنسي وسفارة رومانيا في مصر.

وعن رأيها في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في دورته الحادية والثلاثين أشارت «مارتون»، إنه حدث مهم جدا لأنه يجلب إلى القاهرة والجمهور المصري العديد من العروض من جميع أنحاء العالم. وبهذه الطريقة، يعد المهرجان وسيلة مهمة جدا لتعليم الجمهور، مما يجعله منفتحا على الاتجاهات المسرحية المختلفة. كما أنه يتيح إمكانية للمؤسسات أو الشركات المشاركة للتفاعل مع الشركات الأخرى ومحترفي المسرح وبدء تعاون دولي جديد.

وعما تطمح رؤيته في المهرجان خلال الدورات المقبلة أوضحت، أتمنى مشاركة المزيد من عروض المسرح الحركي والرقص المعاصر، تلك العروض التي لا يكون النص فيها أهم طرق التعبير، وبالتأكيد أتمنى تكرار التجربة والمشاركة خلال الدورات المقبلة من المهرجان.

وأخيرا عبر المخرج رافائيل بينيتو.. إسبانيا عن رأيه قائلا: تلك كانت زيارتي الأولى لمصر، وقد استمتعت كثيرًا بالمهرجان الذي تميز بتنظيم رائع وفعاليات على مستوى عالٍ. أما بالنسبة للأشخاص الذين اهتموا بنا، فلا يسعني إلا أن أشيد بهم. نأمل دائمًا في الاستمتاع بتنوع العروض ذات الجودة العالية خلال الدورات المقبلة من المهرجان. وبالطبع، سيكون شرفًا لنا المشاركة مجددًا في هذا المهرجان المرموق.

«مسرحية روبيك»..

قدر محتوم يتسبب في انهيار الأخلاق

جهاد طه

ينتهي العرض المسرحي بقتل عصام لأخويه الاثنين، ويفقد عقله بعد ذلك حين يرى جثتيهما بجانبه. فمنذ اللحظة الأولى التي أدرك فيها أنه مختلف عمن حوله، أصبح الشعور بالعجز الداخلي ملازمًا له، بالإضافة إلى شعور عدم تقبل الآخرين له أيضًا. فهو لن يتزوج لأن لا فتاة ستقبله. هذا الشعور القاتل جعله يتقوقع داخل جدران عقله، وخلق لديه الحافز لارتكاب أي شيء يجعله يشعر بذاته. وهذا ما نلاحظه في نهاية العرض المسرحي عندما يقول: "أنا أعرج ومالیش لزوم في الدنيا.. أنا قتلتهم صحيح، يعني يوم ما أعمل حاجة أقتل إخواتي"، تأكيدًا على العجز الداخلي الذي يشعر به منذ سنوات طوال.

مسرحية "روبيك"، مأخوذة عن نص "زيارة السيدة العجوز" لفريدريش دورنمات، وعُرضت على خشبة مسرح جامعة بني سويف. تدور أحداث العرض المسرحي حول أسرة من الطبقة الأرستقراطية فقدت أموالها ببطء حتى أعلنت إفلاسها، ووصل بها الأمر إلى التهديد بالطرد من منزلها. تتكون الأسرة من زوج وزوجة وأربعة أولاد؛ الأول زين، الابن الأكبر، متزوج من فتاة ولديه طفل، وهو شخص مستغل ولديه الدافع لارتكاب أي شيء مقابل المال. الثاني عصام، الذي يشعر بعجز فكري كبير، بسبب معاناته من إعاقة حركية في إحدى قدميه، فأصبح يعلق جميع أخطائه على هذه الإعاقة. الثالث يوسف، شاب مكافح لم يستسلم قط، وقرر العمل على عربة كبدة، بعد رفضه في القنصلية، والأصغر فادي، الذي أنشأ حسابًا وهميًا لابتزاز الرجل وسحب الأموال منهم خوفًا من فضحهم، بعد فشله في ابتزاز النساء وسحب الأموال منهن.

يتصاعد مجرى العرض المسرحي بزيارة سندس، التي تحطم جميع الأقنعة التي تضعها الأسرة أمام بعضها البعض. تزور السيدة سندس الأسرة، وقد حملت من الأب منذ أعوام وأنجبت فتاة، توفيت هذه الفتاة نتيجة مرض نادر، ولم تكن سندس تمتلك حينها ثمن علاجها. وجدير بالذكر أن والد سندس كان يعمل بوابًا لدى أسرة فؤاد، وعندما علم فؤاد بخبر حملها، قرر أن يلفق لها تهمة شرف، لتواجه بعد ذلك حقيقة العالم القاسي، وتصبح في نظر الجميع فتاة ليل، مما تسبب في إغلاق جميع الأبواب أمامها. تحولت من فتاة بريئة إلى سيدة أرادت الانتقام من الجميع. تتصاعد أحداث العرض المسرحي بزيارة هذه السيدة بعد أعوام طويلة، بعد أن أصبحت تمتلك

ثروة هائلة تستطيع بها حل مشكلات هذه الأسرة بشرط أن تحقق العدالة.

يناقش العرض المسرحي العديد من القضايا المختلفة التي تقتحم النفس البشرية، ويقدم المخرج يوسف المنصور رؤية جديدة للنص المسرحي "زيارة السيدة العجوز" للكاتب فريدريش دورنمات. ينطلق العرض من فكرة: هل يمكن للانتقام أن يحقق العدالة؟ وهل يمكن أن يحدث الانتقام على يد الأقربين؟ فنجد الأب الجاني منذ أعوام يعيش في رعب كبير، خشية أن يتفق أحد أبنائه مع السيدة سندس، التي أصبحت مشوهة من الداخل والخارج. اختار المخرج اسم "روبيك"، وهو مستوحى من الألعاب القائمة على الشك، والتي تعتبر من الألغاز التي تحتاج إلى إعمال العقل، لذلك فهي من الألعاب المعقدة، تمامًا كطبيعة النفس البشرية التي تتطلب تفسيراً والعديد من التأويلات المختلفة. يعكس اسم "روبيك" الطبيعة المعقدة للمسائل الأخلاقية التي تتناولها المسرحية، مثل العدالة، الفساد، والانتقام. يشير الاسم إلى أن العمل قد يكون بمثابة "لغز" يحتاج المشاهدون إلى فك شفرته.

تأثير المال على الأخلاق

يظهر الفساد الأخلاقي من خلال تعاون أبناء فؤاد - ما عدا يوسف - وتحولهم إلى وحوش مستعدة للتضحية بوالدهم من أجل الحصول على الثروة الكبرى. لكل فرد منهم دوافعه الخاصة لتحقيق العدالة؛ فزين حصل على قرض كبير من البنك وعجز عن تسديده، مما سيؤدي إلى سجنه، وعصام يرغب في إجراء عملية للتخلص من إعاقته، وفادي يسعى للحصول على المال لتحقيق حلمه في أن يصبح ممثلًا ذا نفوذ.

تسلط المسرحية الضوء على التواطؤ والفساد الأخلاقي الذي يتفق عليه الجميع، حيث اتفق الإخوة معًا، مما جعل الشعور بالذنب الفردي يذوب بينهم. وأثناء العرض المسرحي، نرى سندس تتجسد في ثلاث شخصيات، حيث جعل المخرج هذه الشخصيات تمثل ماضيها، مستقبلها، وشخصيتها الحالية. نرى الشخصية الماضية ترتدي فستانًا باللون الأبيض كدليل على البراءة والتطهر، بينما الشخصية التي ترتدي اللون الأحمر تدل على التمرد وعدم الانصياع للمعايير الأخلاقية أو الاجتماعية.

مزج بين الواقعية والتعبيرية

يمزج عرض "روبيك" بين مدرستي الواقعية والتعبيرية، حيث أضاف بوضوح كافة التفاصيل التي تخدم هاتين المدرستين. في إطار المدرسة الواقعية، يسعى العرض المسرحي لتقديم صورة دقيقة للمجتمع والبيئة التي تدور فيها الأحداث. يتميز هذا النمط بالاهتمام بالتفاصيل الدقيقة للمواقع، الأزياء، والحوار، حيث تُصمم المناظر الطبيعية والأثاث والإضاءة لتعكس الواقع الملموس والشخصيات كما قد توجد في الحياة اليومية. أما المدرسة التعبيرية، فتضيف طابعًا تجريديًا وعاطفيًا على عرض "روبيك".

يتم استخدام الألوان القوية (الأبيض، الأحمر، الأزرق) لتسليط الضوء على القضايا التي تُطرح، والحركات غير التقليدية للتعبير عن الحالة الداخلية للشخصيات والمشاعر العميقة التي تشعر بها كل شخصية، وذلك كان بارزًا في شخصيتي الأولى والثانية من حياة سندس، وكذلك الشخصية الأولى من حياة فؤاد. استُخدم الديكور والأزياء لتعكس الصراعات النفسية التي تعيشها الشخصيات بكل تفاصيلها من قلق وتوتر.

لعبت الإضاءة دورًا بالغ الأهمية، حيث عبّرت عن الحالات المختلفة، مما ساعد المشاهدين على التعامل العقلي والنفسي واستنباط أفكارهم بأنفسهم عن ماهية الفكر المطروح وراء تلك الاستخدامات الضوئية واللونية المصاحبة لحركة الشخصيات المسرحية. فقد كان اللون الأحمر في العرض المسرحي يرمز للجريمة التي ارتكبها فؤاد مع سندس، أو الجرائم والظلم الذي تعرضت له سندس في حياتها. بينما اللون الأبيض، الذي استخدم كبؤر ضوئية في النسخة الأولى من حياة سندس، كان دليلًا على الطهر والنقاء، حياة الأم جيهان في بداية حياتها، قبل اكتشافها الواقع الأليم الذي تعرضت له أسرتها، كما استخدم اللون الأبيض في استحضار الصور والذكريات.

الرغبة في الانتقام والبحث عن العدالة

تمثل سندس بشخصياتها الثلاث نقيضًا متعددًا، فنجد الشخصية الأولى التي تتسم بكونها بريئة، ساذجة، محبة بصدق، لم تتلوث روحها بعد بتجارب الحياة القاسية. هذه الشخصية تبرز النقاء والصفاء الداخلي، وتعكس تلك المرحلة من حياتها التي كانت فيها مليئة بالأمل والتطلعات النقية، بعيدة عن تعقيدات الواقع ومرارة التجارب.

أما الشخصية الثانية، فهي تعكس الجانب المظلم والمتغير من سندس، حيث فقدت براءتها نتيجة تعرضها للخذلان والألم. تصبح شخصية تحمل في داخلها مشاعر مختلطة من الغضب والرغبة في الانتقام، شخصية تطغى عليها الشكوك والخوف من الآخرين. هذه الشخصية تحمل لونًا داكنًا، دلالة على الانتقال من النقاء إلى التجربة القاسية، من الحب الصادق إلى الريبة والانكسار.

في الشخصية الثالثة، نجد تجسيدًا لشخصية ناضجة، مثقلة بالتجارب التي مرت بها. هذه الشخصية تمثل الإنسان الذي لم يستطع التصالح مع ماضيه، فقد فقدت روحها البريئة. تجمع بين الوعي بواقع الحياة والتحديات التي لا مفر منها، وبين القدرة على المضي قدمًا بالرغم من كل شيء. قادرة على تحقيق أهدافها مهما كانت العواقب أو النتائج، وإن كانت هذه النتائج خسائر بشرية. فنجد سندس في القسم الثالث من شخصيتها، حينما توفي زوجها لم تدفنه بل استثمرت فيه وباعت أعضائه.

ظهور سندس بحالاتها الثلاث بين الماضي والمستقبل والحاضر هو أحد الثيمات الرئيسية التي ينهض عليها عرض "روبيك"، حيث الماضي أو المستقبل، هو شكل من أشكال المسرح، يُعاد ترتيب أحداثه بشكل انتقائي.

تخيل الدراما بأكثر من صورة

نهضت الدراما من خلال تحقق الميتافيكشن، حيث نجد أن سندس تدخل بالشخصية الأولى والثانية لتشرح ما حدث في الماضي. في المشهد الذي اتُهمت فيه بتهمة الدعارة التي غيّرت مصير حياتها، عندما قام فؤاد بتلفيق قضية دعارة لها، نجد أن النسخة الأولى من حياة سندس تقاوم وتظهر بأن تم الاعتداء عليها، بينما الشخصية الثانية تظهر ما رواه الناس عنها، وبذلك تم تجسيد الحقيقة وعكسها معًا على خشبة المسرح. وقد تم التوضيح بكل قوة عن ماهية الأحداث التي تعرضت لها سندس لتتحول من الشخصية البريئة إلى شخصية لا قانون لها. نجد في نهاية العرض، عندما يقوم عصام (الأعرج) بقتل إخوته، أن الشخصية الأولى من حياة سندس تُقتل أيضًا بدم بارد، وكأنها كانت السبب في أن تقف الحياة أمامها، لتحولها إلى مسخ لديه الدوافع، لتقضي على أي شيء بلا ذرة من الإنسانية.

رغم أن المسرحية تندرج تحت بند التراجيديا، إلا أن بعض لحظات الكوميديا قد أُدرجت بذكاء لتخفيف وطأة الأحداث الدرامية الثقيلة. قامت بهذا الدور شخصية تيتو، التي جسدتها شهد جمال ببراعة، حيث استطاعت اللعب على أكثر من وتيرة. بحسها الفكاهي المميز، نجحت تيتو في تقديم لحظات من الضحك الخفيف وسط المشاهد المؤلمة، مما منح الجمهور فرصة لالتقاط الأنفاس وإعادة التوازن العاطفي. هذا التباين بين التراجيديا والكوميديا لم يكن مجرد وسيلة للترفيه، بل كان له دور أساسي في تعميق تفاعل المتلقي مع العرض المسرحي.

تساؤلات حول مسرحية روبيك ومفهوم العدالة

يبدو أن المخرج يوسف المنصور أراد أن يُظهر للجميع مدى تعقيد النفس البشرية، وكيف يختلف مفهوم العدالة. هل يمكن للانتقام أن يكون وسيلة لتحقيق العدالة؟ وهل يمكن للإنسان أن يفر من ماضيه مهما سعى للتخلص منه؟ من خلال تقسيم شخصية سندس إلى ثلاث حقب زمنية مختلفة، أو تخلص فؤاد من الذنب الذي ارتكبه وفر منه، هل استطاع التخلص من الشعور بالذنب؟ وذلك من خلال تقسيم شخصية فؤاد إلى مرحلتين زمنيتين مختلفتين.

الترتيب السينوغرافي لخشبة المسرح

كان يوحي بدلالة كبرى، حيث البرواز الأكبر الذي تجلس فيه سندس بشخصياتها الثلاث وهي تراقب كافة ما يحدث في حياة فؤاد، بل تتداخل في الوقت الذي تريده، وتقوم بتعديل الأحداث كيفما تشاء. تقسيم مناطق المسرح نجده في الجزء الأمامي من خشبة المسرح الذي يعبر عن الذكريات واستحضار الماضي، بالإضافة إلى استخدام باب الفيلا في أكثر من مرة كمركز للشرطة أو للانتقال بين المشاهد. وجدير بالذكر أن التنسيق الخاص بالديكور ساهم في دمج المتلقي مع العرض المسرحي.

هل أصبح التهرب من المسؤولية إرثًا؟

التهرب من المسؤولية كان جزءًا من شخصية الأب منذ البداية، وقد أورث بعض أبنائه هذه الصفة. نجد أن شخصية فؤاد تجسد بمرحلتين زمنيتين مختلفتين. فؤاد الكبير يجسده كريم خالد، وفؤاد الصغير يجسده أسعد محمد. كل شخصية تمثل مرحلة زمنية مختلفة تعكس هروب فؤاد من المسؤولية في كل مرحلة. عندما شعر بالمسؤولية تجاه طفل، قرر التخلص من سندس وطفلتها، وحينها فقد جزءًا من أمواله. وعندما كبر، تهرب من مسؤولية الصرف على أسرته، وتجنب الضرائب، ولم يتدخل في شؤون أبنائه.

نجد أيضًا أن فؤاد يعلم أن ابنه زين، الذي يجسد دوره الممثل والمخرج عبد الرحمن أشرف، قد تزوج من زوجته لاستغلال ثروة والدها. كما يعلم أن ابنه يوسف، الذي يجسد دوره مروان جاد، قد رُفض من القنصلية ولم يقدم له المساعدة ليشق طريقه. أما عصام، الذي يجسد دوره أحمد مصطفى، فقد تحول تدريجيًا مثل والده إلى شخص يتهرب من الواقع، ويعلق أخطائه على إعاقته. وأخيرًا، نجد الابن الأصغر الذي يستغل الطرق غير المشروعة ليحصل على المال.

عرض روبيك عن نص"زيارة السيدة العجوز" لفريدريش دورنمات، من تأليف وإخراج يوسف المنصور، شارك في العرض المسرحي: ريهام عبد النبي، مارينا عبده، ندى وليد، كريم خالد، أسعد محمد، عبد الرحمن أشرف، أحمد مصطفى، مروان جاد، حسام حسن، ميرا أشرف، إبرام اسام، ملك البنا، عبد الرحمن سامي، أسامة طلعت، خالد ناجي، فادي عزت، سيف فؤاد، شهد جمال،عبد الرحمن رشاد، ديكور أحمد شيربي، مخرج منفذ محمد الأسمراني، موسيقى شادي شوارب، تنفيذ موسيقى أحمد حداد، إضاءة محمود السعدني، مكياج محمد شاكر، ملابس ميرا أشرف، مساعدي الإخراج: عبده رشاد _ نور أسامة، اسلام الشربيني_ مختار أبو السعد، إسراء خيري _ أحمد خالد_ سيف فؤاد.

«زغرودة. بوتكس. قرط»..

عروض تناقش مشكلات الحياة الزوجية

نور الهدى عبد المنعم

من أهم مزايا المهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي الذي أحرص على متابعته منذ أكثر من ربع قرن، هو إتاحة الفرصة لمشاهدة عروض مسرحية عربية وأجنبية يأتي بها إلينا لنتعرف من خلالها على عادات وتقاليد الشعوب وبعض الممارسات الشعبية، كذلك تقنيات المسرح المختلفة وكيفية توظيفها من دولة إلى أخرى ومن مخرج إلى آخر، فضلاً عن الاستمتاع بفعل مشاهدة المسرح بمختلف توجهاته ومدارسه.

بعض العروض المشاركة في الدورة (٣١) للمهرجان الدولي للمسرح التجريبي التي انتهت منذ أيام تناولت القضايا نفسها منها عروض: "زغرودة الذي شاركت به دولة الإمارات، بوتكس الذي شاركت به دولة الأردن، قرط" الذي شاركت به دولة تونس تناولت "مشكلات الحياة الزوجية" والتي تختلف من أسرة إلى أخرى ومن مجتمع إلى آخر.

زغرودة لم تبهرني الفكرة بقدر ما أبهرني كيفية تناولها، فالفكرة قديمة وسبق وقدمت في أكثر من عمل فني لعل أشهر هذه الأعمال فيلم "النوم في العسل"، وهي العجز الجنسي الذي يصيب الأزواج، فهذه القضية تعد من القضايا المسكوت عنها خاصة في الأسر والمجتمعات المحافظة، لذا فقد أصابت طريقة التناول أكثر من هدف، فلم يتم التصريح بلفظ واحد يشرح ماهية المشكلة باعتبار أن ذلك يدخل ضمن قائمة الموضوعات التي لا يجوز التصريح بها، فكانت الزعرودة هي طريقة التعبير عن المشكلة، إلى هنا لابد من وقفة وطرح تساؤل لماذا لم يكن العرض صامت يعتمد على الأداء الحركي أو المايم؟ ربما كانت الإجابة جدة الفكرة فاعتقد هي المرة الأولى التي يتم الاعتماد فيها على الزغرودة كلغة للتعبير، وبالفعل اللجوء إلى هذه التقنية الجديدة صرفنا عن الحديث عما هو الجديد الذي يقدمه العرض، فقد تم عرض المشكلة التي انتشرت بين جميع الأسر في العرض سواء كانوا أقارب أو مجرد جيران، كما ظهر أيضًا استغلال هذه القضية لترويج الدجل والنصب من قبل ممن يدعون أن لديهم الحل.

المدهش بالفعل هو القدرة على تقديم "كراكتارات" مختلفة والتمييز بينها ومعرفة الروابط التي تربطهم، بل وتمييز الحوار، فقد عبرت هذه الزغرودة عن كل الحالات الإنسانية من: فرح، حزن، غضب، شجار، خذلان.....الخ من دون الحاجة إلى من يفك طلاسم العرض، ربما ظهر بعض الغموض في التفاصيل وليس القضية وقد يرجع ذلك إلى اختلاف العادات والتقاليد والأعراف بين البلدان العربية.

هي فكرة وصفها المؤلف في "بانفليت العرض" بالمجنونة، وقال عنها المخرج بأنها كانت تحد كبير بالنسبة له.

العرض هو مشاركة دولة الإمارات، تأليف علي جمال، إخراج عبد الرحمن الملا، بطولة مجموعة متميزة من الممثلين الإماراتيين الذين نجحوا بتفوق في كيفية استخدام وتوظيف الزغرودة بديلاً عن الكلام بحرفية عالية، بل وتوصيل كل ما أرادوا التعبير عنه بوضوح للمتلقي من خلال إيقاع هذه الزغرودة.

العرض الثاني هو "بوتكس" وهو مشاركة دولة الأردن في المهرجان، وفيه تلعب الفنانة أسماء مصطفى عدة أدوار فالعرض إعدادها عن نصها "هوى شرقي" ونص "صدى" لعبد المنعم عمايري، وإخراجها وبطولتها أيضًا مع الفنان هشام سويدان.

العرض يتناول مشاكل الفنانين مع الحياة وتأثيرها على حياتهم الزوجية، فالزوج دائم البحث عن لون مفقود لإكمال لوحته، كما يعاني من افتقاد الموديل الذي يجعل لوحاته مطلوبة من قبل هواة اقتناء البورتريه، وهو ما يجعله معظم الوقت يلجأ إلى الخمر ليهرب من الواقع المؤلم خاصة مع مسئوليات البيت الذي لم يعد يقدر عليها، بينما تعاني الزوجة من الشعور بأن زوجها لم يعد يحبها وتفتش في أوراقه ولوحاته لتعرف من هي التي يحبها، وتتصاعد الفجوة بينهما إلى أن تحدث المواجهة

التي تقرر الزوجة بعدها الخروج من حياته ومنزله وصفع الباب خلفها كما صفعته نورا في بيت الدمية، ولم تكن الصفعة هي الرابط الوحيد بين هذا العرض وبيت الدمية، بل أن إحدى الرقصات التعبيرية التي اشتركا فيها كانت متمثلة في تحريك الزوج للزوجة من خلال خيوط وهمية تشير لكونها دمية يحركها كما يشاء، وعلى الرغم من هذا التشابه إلا أن القضية لم تكن واحدة بل القضية هنا افتقاد لغة الحوار والتفاهم لاعتقاد كلا منهما تغير مشاعر الآخر بعد أن امتلكه.

وعلى الرغم من مأساوية الحدث والتي تم التعبير عنها بعدة وسائل منها الإضاءة التي عبرت بوضوح عن حالة الاختناق التي يشعر بها كلا منهما، كذلك البراويز الفارغة، وصندوق الذكريات التي يبحثون فيه عن حياتهما المفتقدة، إلا أن به حالة من البهجة والشجن التي يعيشها المتلقي خلال زمن العرض حيث الاستماع إلى مقاطع موسيقية لأغنيات كوكب الشرق أم كلثوم، كذلك الاستعراضات والرقصات والتعبير الجسدي المميز للممثلين خاصة أسماء التي اتسمت بالمرونة والقدرة الفائقة على التعبير بالجسد والوجه عن الحالة النفسية السيئة التي تمر بها الزوجة، اعتمد العرض على الرمزية بأكثر من وسيلة لعل أكثرها وضوحًا اسمه "بوتكس" أو الحب في زمن البوتكس وهو العنوان الفرعي، حيث تحول الحب إلى مصنوع وليس حقيقيًا كتغير الملامح بعد حقنها بالبوتكس.

العرض الثالث هو "قرط" الذي تشارك به تونس في المهرجان وهو يتناول مواجهة عنيفة بين زوجين ذهبا إلى إحدى الحانات مع زوجين أخران تربط بينهما علاقة صداقة، وأثناء هذه السهرة التي كان من المفترض أن تكون سعيدة ومتميزة بالموسيقى والرقص وتناول الطعام والشراب، تفاجئ الزوجة زوجها برغبتها في السفر إلى إحدى الدول الأوربية لضمان حياة أفضل، ويرفض الزوج تحقيق رغبتها ويعلن تمسكه بالعيش في الوطن، فتبدأ في سرد مشكلاتها ومعاناتها مع العيش في الوطن ويقضيان الليلة في مواجهات واتهامات تنتهي بانفصالهما، لم يكن الحوار هو اللغة الوحيدة التي استخدمت في هذه المواجهة، لكن تميز العرض باستخدام لغة التعبير الجسدي والرقص والموسيقى المعبرة والإضاءة الخافتة التي أظهرت أبطال العرض في معظم الأوقات وكأنهم مجرد ظلال، كذلك الديكور المستخدم وهو عبارة عن منضدة طويلة ينتهي طرفيها بمقعدين يجلسان عليهما الزوجان، في دلالة واضحة تمامًا على الفجوة والتناقضات التي بينهما، العرض تأليف وإخراج محمد بوسعيدي، تمثيل: عبد السلام مجدوب، خليل بن حريز، هاجر الحاج قاسم، أماني بن فرج وأمان الله الرياحي.

في النهاية فالعروض الثلاثة لم تتفق في قضية المشكلات الأسرية- بغض النظر عن اختلاف طبيعة هذه المشكلات من أسرة إلى أخرى- فحسب وإنما اتفقت إلى حد كبير في كيفية التناول، حيث اعتمدت العروض الثلاث على الرمزية في استخدام الديكور، كذلك الكريوجراف والرقص اللذان يمثلان عنصران جوهريان في العروض الثلاثة، تنتهي كل العروض بانفصال الأزواج فيما عدا عرض زغرودة الذي ينتهي بحل أزمة العروسان الذي بدأ بها.

سيدات الأداء التمثيلي..

في المسرح العربي (٢-٣)

عيد عبدالحليم

ومن رائدات الجيل الثاني الفنانة سميحة أيوب وهي ممثلة مصرية، ولدت في حي شبرا بمدينة القاهرة. تخرجت من المعهد العالي للفنون المسرحية عام ١٩٥٣، و الذي تتملذت فيه على يد الفنان المسرحي زكي طليمات. وقد بلغ رصيدها على المسرح على مدار مشوارها الفني ما يقرب من ١٧٠ مسرحية(١)، منها (رابعة العدوية، سكة السلامة، دماء على أستار الكعبة، أغا ممنون، دائرة الطباشير القوقازية). رغم سيطرة الأعمال المسرحية على غالبية مساحة أعمالها الفنية، إلا أنها كان لها مشاركات عديدة في السينما والتلفزيون، ففي السينما تميزت من خلال أفلام عدة منها (أرض النفاق، فجر الاسلام، مع السعادة، بين الأطلال)، وفي التليفزيون قدمت العديد من الأعمال البارزة من أهمها (الضوء الشارد، أوان الورد، أميرة في عابدين، المصراوية). نالت العديد من التكريمات من عدة رؤساء منهم جمال عبد الناصر وأنور السادات، وأيضا الرئيس السوري حافظ الأسد والفرنسي جيسكار ديستان.

بداية احتراف الفنانة سميحة أيوب كانت من خلال أستاذها زكي طليمات الذي ضمها إلي فرقة «المسرح المصري الحديث» التي أسسها عام ١٩٥٠، وفي أول عمل فني قدمته وهو أوبريت «عذراء الربيع» غيرت اسمها بناء علي طلب أسرتها واختارت لنفسها اسما هو «سميحة سامي»، ولكن عندما أذيع الأوبريت وأشاد به النقاد ووجدت استحسانا غضبت من نفسها وشعرت بالندم لرضوخها لرغبة أهلها وقبولها تغيير اسم عائلتها، فقررت التمرد علي العائلة وعادت مرة أخري لتقديم جميع أعمالها الفنية باسمها الحقيقي «سميحة أيوب».

وقد أجادت في أداء كل أدوارها وعملت على تطوير هذا الأداء، عبر قفزات نوعية تقوم على الخبرة والممارسة وحب الفن.

وقامت الفنانة سميحة أيوب بإخراج ٥ أعمال مسرحية، وكانت التجربة الأولى "مقالب عطيات" التي كان من المقرر أن يخرجها الفنان عبدالرحمن أبوزهرة.

يقول عنها الروائي الراحل خيري شلبي: "لاشك أن سميحة أيوب من أصدق من وقفن على خشبة المسرح، ومن أصدق الممثلات بوجه عام. ولهذا فهي مؤثرة، قادرة على السيطرة، وامتلاك أنفاس الصالة برمتها مهما احتشدت بالجماهير"(٢)

أما لطيفة ملتقى فهي ممثلة لبنانية ومن أولى المخرجات المسرحيات العربيات، وتعد من أوائل الممثلات اللبنانيات اللاتي ظهرن على الشاشة كان ذلك في صيف ١٩٥٩حيث اختارها المخرج اللبناني منير أبو دبس لتشارك في مجموعة من الأعمال التليفزيونية، كان من أولها مسرحية "ماكبث" لشكسبير التي أعدها أنطون ملتقى، ثم توالت أعمالها المسرحية – بعد ذلك – ممثلة ومخرجة ومنها"وصية كلب" و"ضاعت الطاسة" و"البزاقة" و"حرب في الطابق الثالث"، وأعدت وأخرجت – أيضا – أعمال "عشرة عبيد صغار" عن نص لأجاثا كريستي، لكن أهم ما قدمته تجربتها الرائدة مع زوجها المخرج أنطوان ملتقى في تكوين "حلقة المسرح اللبناني" و"المحترف لتدريب الممثل" عام١٩٧٢، و "المسرح الاختباري" عام ١٩٦٧، و "مسرح مارون النقاش/ الخشبة الدائرية" عام ١٩٨١.

وكلها محاولات للوصول إلى صيغة مسرحية تقترب من تقنيات وروح المسرح الشعبي، وربما كانت تجربة "حلقة المسرح اللبناني" التي اجتذبت إليها عددا كبيرا من المثقفين اللبنانيين – وقت تأسيسها – أمثال ريمون جبارة وإلياس إلياس ومادونا غازي، وسعد الدين مخللاتي وأندريه جدعون، وموريس معلوف، وسمير

قماطي، وبهيج حجيج، وجوزيف أبو شاهين، وفرانسو خوري.

ربما كانت هذه المجموعة بداية حقيقية للمسرح اللبناني الجديد، حيث فكرت هذه المجموعة أن تقيم مهرجانا صيفيا للمسرح في بلدة "راشالنا"، حيث قدم النحات "ميشال بصبوص" مكانا ملائما في الهواء الطلق، كانت تقدم عليه العروض لعدة سنوات، وهي عروض كانت تنتمي إلى المدرسة الكلاسيكية أحيانا- وقدمت في الفترة مابين ١٩٦٢ حتى ١٩٦٥، وفي فصل الصيف كانت تنتقل هذه العروض إلى المسارح المغلقة في بيروت.

وكان العمل في الفرقة في مراحلها التالية يقوم على فكرة "الورشة المسرحية" وإن اتسمت الأعمال – في بداياتها – بالاقتباس من الأعمال العالمية وكان يقوم بهذا الاقتباس والإعداد كدراماتورج أنطوان ملتقى، باللغة الفصحى، ثم حدث تطوير في عملية اللغة فقام إدوار البستاني بأول ترجمة باللهجة العامية اللبنانية من خلال مسرحية "ضاعت الطاسة" المستوحاة من مسرحية "الجرة المكسورة" للكاتب الألماني "كلاسيت" فكانت أول مسرحية تقدم باللهجة اليومية القريبة من الجمهور.

ومن خلال إطار "المختبر المسرحي" عملت الفرقة على تطوير طرق الأداء التمثيلي من خلال الانفتاح على المدارس المختلفة في ذلك كمدرسة "ستانسيلافسكي"و "بريخت" و"جروتوفسكي" لدرجة أن أعضاء الفرقة بدأوا يطورون في الأداء الحركي فتعلم معظمهم زمارس – أيضا – رياضة "اليوجا" من أجل اكتساب فعل المرونة على خشبة المسرح.

وتطوير الأداء الحركي يساعد في نواحي ثلاث هي: التنفس والاسترخاء والتركيز، لما لها من تأثير على تحرير الجسم والصوت والشعور. غير أن أهم ما كان يشغل بال "لطيفة" و"أنطوان ملتقى" ورفاقهما هو الخروج على نمط المسرح التقليدي/ مسرح العلبة الإيطالية، وتقديم مسرح شعبي من خلال حيز مسرحي قادر على اختراق التفاصيل وتحويلها إلى بؤرة مشعة داخل العروض. وعلى حد تعبير "لطيفة ملتقى" في شهادة عن تجربتها تقول فيها: "بما أن هدفنا الأساسي كان الوصول إلى مسرح شعبي عريض واللقاء مع أكبر عدد من الجمهور، فوجدنا أن المسرح الطلياني ليس مثاليا بالنسبة لنا، فهو عندما يستوعب جمهورا كبيرا يصبح التواصل بين الخشبة والجمهور صعب المنال، فبعد سابع أو ثامن صف يصبح المتفرج بعيدا لا يسمع ولا يرى ما يجري على الخشبة وتصبح المشاركة أصعب. فقلنا: لماذا لا نقرب المشاهد من الخشبة؟، وهكذا نشأت فكرة "المسرح الاختباري"، استحوذنا على بيت لبناني قديم في زقاق المدق البلاط يخص ورثة الشهيد الشيخ محمد طبارة وحولناه إلى مسرح مبتكر، وضعنا خشبة المسرح في الوسط والجمهور من جهتين متقابلتين وأطلقنا على هذا المسرح اسم "المسرح الاختباري". (مجلة الطريق- العدد الثالث ١٩٩٧).(٣)

وتضيف لطيفة: " وكان يهمنا رأي المتفرج فابتكرنا فكرة المناقشة. كنا نقدم النبيذ والبطاطا المقلية للجمهور بعد كل عرض مفسحين المجال لإعطاء الآراء. وكنا نوزع على الجمهور أيضا استمارات تساعده على إعطاء رأيه خطيا بعناصر العرض المختلفة: اللغة، الملابس، الإضاءة، التمثيل، شكل المسرح...إلخ".

وأرى أن تجربة "المسرح الاختباري" من خلال هذا الشكل قد تكون قريبة من "مسرح الخبز والدمية" لبيتر شومان، فهي تتماس معها في بعض الرؤى الفنية.

ولم يكتف أعضاء الفرقة بذلك بل قاموا بصناعة خشبة متنقلة، كانوا يحملونها في فصل الصيف ويطوفون بها القرى ليقدموا عروضهم، واستمر ذلك حتى عام ١٩٧٥.

ومع اندلاع الحرب في لبنان ضاعت الكثير من الوثائق والصور والأزياء الخاصة بالفرقة، وتلاشت عروضها، وتوقف نشاطها حتى عام ١٩٨١، حيث عرض عليهم "المطران مار زيادة" أن يقدموا عروضهم ويقيموا تدريباتهم في كنيسة "مار ميخائيل" القديمة الكائنة في حي "مار مخايل"لتوبل بهوها إلى صالة مسرح. فتم تحويله إلى مسرح مفتوح على جهتين، وأكثر من ذلك تم تقسيمه إلى أشكال أخرى فتم إقامة شكل مسرحي أسموه "المسرح البانورامي"، وفيه يجري العرض على الجهات الأربع، بحيث يجلس الجمهور في الوسط على مقاعد تدور على نفسها لمتابعة المشاهد من الزوايا الملائمة.

وقدمت في هذا المسرح عدة أعمال من التراث العالمي منها: "زيارة السيدة العجوز"، إخراج أنطوان ملتقى، وبطولة لطيفة ملتقى، و"ضاعت الطاسة" و"حرب الطابق الثالث" و"البزاقة" وكلها من إخراج لطيفة ملتقى.

الهوامش:

الأمير أباظة: سميحة أيوب طريق المجد والأشواك- إصدارات المهرجان القومي للمسرح الدورة السابعة عشر ٢٠٢٤م- ص٢٠.

خيري شلبي: الساحرة- مجلة الإذاعة والتليفزيون- ٧ إبريل ١٩٩٨م.

مجلة الطريق- العدد الثالث- بيروت- ١٩٩٧م.

بين مسرح الفضاءات البديلة

والمسرح المصري القديم

ناصر العزبي

أتعجب عمن يرهق نفسه في البحث المسرحي بشأن العلاقة بين مسرحنا وتاريخ ارتباطه بالمسرح في صورته الحديثة، مؤكدًا نفي علاقتنا القديمة بالمسرح، ومستسلماً لتصنيف ما قدمه المصريون في هذا المجال تحت اسم «ظواهر مسرحية» والاكتفاء بأن معرفتنا بالمسرح لا تبعد أكثر من ١٥٠ سنة فقط ..!

أعيب هنا على الأكاديميين ممن استسلموا إلى ذلك، واعتبارهم بأن أي جهود تحاول اثبات غير ذلك ما هي إلا ميول عاطفية لا يجب أن نستجيب لها، وأتساءل (وهل من العيب أن يكون الانتماء دافعاً للباحث في تحقيق بحثه مع التزامه بمنهج البحث العلمي؟) لماذا لم ننحي التعريف الغربي للمسرح -الذي يعتمد على الشكل- جانباً، ونصنف المسرح وفق المضمون وتوافر مقومات الفرجة من «مكان للتشخيص» و«مكان للمتفرجين»، بما يؤكد عراقة علاقتنا بالمسرح منذ العصور القديمة، عروض الأماكن المفتوحة أو الفضاءات المكانية، والتي اصطلح الغرب والأكاديميون على تسميتها بظاهرات مسرحية أو ظواهر احتفالية (دينية، تنصيب، زواج، ميلاد، ..»، بينما قصروا المسرح على كل ما يرتبط بشكل ومقومات العلبة الإيطالية، وليذهب الباحثون لدينا لتأكيد ثنائية «الخشبة والصالة» مع الترويج لها كنموذج يحتذى به وعلينا أن نقارع الأوربيون فيه لإيجاد مكانة لنا بينهم ..، وفي رأيي أن ذلك أضر بمسرحنا، وما كان ينبغي عليهم التسليم به، ولنا في محاولات الغرب -التي بدأها في السنوات الأخيرة بالتمرد على مسرح العلبة والاتجاه للبحث عن فضاءات حديدة غير مألوفة بديلة كحلول تعمل على جذب الجمهور الذي بات من الصعب جذبه في ظل الوسائط الاتصالاتية الحديثة التي تشده إليها، وذلك بتقديم المسرحيات للمتفرجين في الأماكن المختلفة والعامة، وأرى أن في هذا اعترافا ضمنيا يلغي نفي صفة المسرحة عن مسرحنا المصري القديم، فها هم يروجون لبضاعتنا القديمة باعتبارها حلول جديدة، وماهي بجديدة وإنما هي بضاعتنا القديمة يستولي عليها الغرب الطامع - على مر العصور – فينا و في ثقافتنا، .. ومن هنا ألفت الانتباه إلى ضرورة الاهتمام بالاستفادة من هذا التحول في المشهد العالمي بالعمل على تأكيد عراقتنا بهذا الفن الراقي.

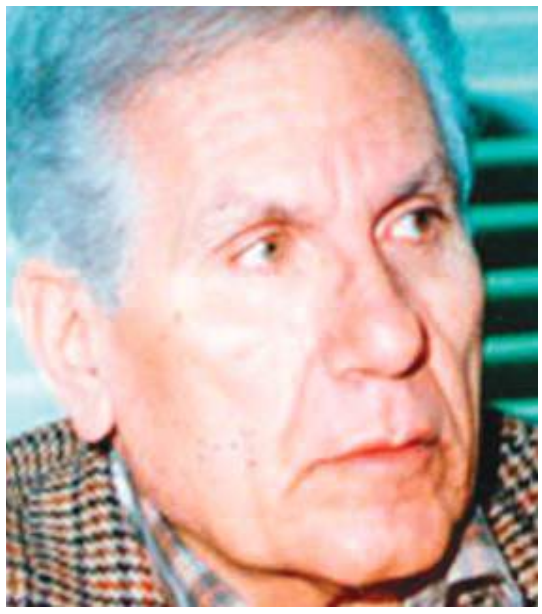
إن علاقة مصر من خلال تلك الفضاءات القديمة بالمسرح هي الأصل، وأن تجاربنا التي اشتغلنا عليها في اتجاه مسرح العلبة أضرت بمسرحنا القديم، وأننا لو كنا عملنا على تطوير تلك الأشكال واشتغلنا عليها بنفس حماسنا لظاهرة مسرح العلبة الإيطالية -الجديدة- لبلغنا ما بلغناه من التقدم في فنونا تلك -التي يتماس جوهرها مع مقومات المسرح الحديث- بغض النظر عن التوصيف الذي حددوه لتعريف المسرح، فها هم يتماسون مع تجاربنا المسرحية الأصيلة في الفضاءات المختلفة التي ترجع لعهد الفراعنة، بما يبرز أن مسرح العلبة - في حقيته - كان فضاءً بديلًا

لمسرحنا المصري القديم، (المسرح الطقسي، ومسرح التتويج، والمسرح الشعائري، ومسرح المناسبات، و..) وغيرها من المسارح التي تحقق عملية «الفرجة»، وتنشأ فيها علاقة بين كل من «المؤدي والمتفرج»، أو التي تتولد بين مكانين «مكان العرض ومكان الجمهور»، وعليه؛ يتضح أن المسرح الذي ذهبوا الى تصنيفه أو تسميته بالظاهرات المسرحية (أراجوز، وخيال ظل، وصندوق دنيا، وحاوي، وبيانولا، ومحبظاتية، و..) وغيرها من ظواهر مسرحية عربية يتحقق منها الفرجة المسرحية هي مسرح مكتمل المقومات بعيدا عن توصيف الذي ذهبوا إليه، هذا؛ ومن جانب أخر فإن عروض الفضاءات المفتوحة تتسم عن غيرها بأنها تكون متجددة بطبيعتها مع إعادتها في كل ليلة عرض جديدة، تكتسب من التغير السينوغرافي للأماكن المتغيرة سمات وملامح جديدة، بل ومن اختلاف طبيعة الجمهور في كل منها وتباين التفاعل معها، بما يجعل لكل ليلة عرض منها خصوصيته.

وحديثاً أيضاً كانت هناك عروضًا للمسرح تقدم في الأماكن المفتوحة (بالشوارع وبالأجران وفي المقاهي والملاهي والصالات، والقاعات والغرف والساحات و..، وغيرها من المسميات) ممن لم تذهب إلى الاقتياد بالمسرح في صورته الغربية ..، ونتجاوز كل هذا لنصل إلى النصف الثاني من القرن الماضي، ومع ظهور اتجاه التأصيل للمسرح العربي أو المصري كنوع من الرغبة في تحقيق الذات والتمرد على العلبة الإيطالية التي عملت حاجزاً بينها وبين المتفرج، فكانت الدعوة إلى النزول إلى الجمهور للاقتراب منه ومن قضاياه لجذب اهتمامه، وهي في حقيقتها دعوة للعودة إلى تراثنا القديم، أو ردة للاستعانة بما كان يعبر عنا، نقدمه ونتقنه، فكان مسرح محمود دياب وألفريد فرج ومحاولات يوسف إدريس، كان مسرح الجرن ومسرح الفلاحين، وتجارب د. هناء عبد الفتاح وسرور نور وأحمد إسماعيل، ود. عبد الرحمن عرنوس، وكان مسرح الثقافة الجماهيرية - المنتشر ببقاع محافظات مصر المختلفة - يبحث عن فضاءات جديدة لعروض مختلفة تؤكد هويتنا، ذلك المسرح الذي

تنبه لضرورة التأكيد على تلك النوعية من المسرح باعتباره مشروعاً قومياً، بدأ الإعلان عنه فعلياً "كمشروع" منذ أكثر من ربع قرن، بإطلاق مشروع تجارب الأماكن المفتوحة أو الأماكن الخاصة عام ١٩٩٨م، والاصطلاح على تسميته مؤخراً بمسرح التجارب النوعية. ونتذكر من تجارب ذلك المشروع، مسرحية "ثمن القمر" التي تم تقديمها في قرية "بسيون" بالغربية والتي تم تقديمها على شاطئ مجرى مائي "ترعة"، وجرت بعض أحداثها بقارب في المجرى المائي، وهي من تأليف "طارق عمار" وإخراج "السيد فجل"، كذلك تجربة "زمن خلص" والتي أجريت بساحة سراي "خالد محي الدين" بمدينة "كفر شكر" بمحافظة القليوبية، وتناولت إحدى الموضوعات الأصيلة التي تمس المرأة المصرية، التجربة "دراماتورج" محمد الفيل، وإخراج "محمود الشوربجي"، ومسرحية "شمهورش الكداب" التي قدمت بإستاد مدينة "دكرنس" بمحافظة الدقهلية من تأليف "عبد المعطي شعراوي" وإخراج "د. رضا غالب"، .. وغيرها من التجارب التي استمرت في التقديم من خلال هذا المشروع، وأخرها كانت مسرحية بعنوان "كلوز آب" التي قدمت داخل شقة بإحدى العمارات العتيقة بحى الأزاريطة بمدينة الإسكندرية، تأليف "عادل أنور" وإخراج "د. محمد عبد المنعم".

وإلى جانب مشروع مسرح الثقافة الجماهيرية، من المهم الإشارة إلى وجود أماكن تراثية خاصة يتم استغلالها بالاستفادة من طرازها المعماري القديم بتقديم عروض مسرحية فيها لتشع بظلالها على العروض، ومن تلك الأماكن (قبة الغوري، بيت الهواري، بيت السحيمي، زينب خاتون، قصر الأمير طاز، قصر ثقافة الغوري، الحديقة الثقافية بالحوض المرصود، ..) وكلها أماكن تحمل في طيها عبق الماضي ليلقي على الحاضر بظلال فتراتها التاريخية



ولتذكرنا بالأحداث التي ارتبطت بها، بما يعمل على مد الجسور بين الماضي والحاضر، ومن ثم فتح مسار جديد للتبصير بأبعد هويتنا الثقافية.

هذا كله؛ غير كثير من التجارب المسرحية التي قدمت بأماكن ارتبطت باسمها، مثل (مسرح الغرفة، مسرح الحجرة، مسرح القهوة، مسرح الشارع، مسرح القاعة، ..) وغيرها من تجارب لها مقومات خاصة تختلف عن مقومات مسرح العلبة الإيطالية.

وعلى مستوى تجربتي الشخصية في الإخراج؛ قدمت عدد من التجارب التي تنتمي لتلك النوعية من المسرح دون ترتيب لذلك، ربما كان بعضها لظرف أن الفرق لم يكن لديها مسارح، فقدمت مسرحية "برجلاتك" بساحة مركز شباب تفتيش كفر سعد، وهي من تأليف "محمد الشربيني"، ومسرحية "الكلمات المتقاطعة" تأليف "نجيب سرور" وقدمتها بساحة مركز شباب مدينة فارسكور، ومسرحية "الخليفة" تأليف "عبد الغني داود" وتم عرضها بالشارع أمام قصر ثقافة كفر سعد حيث تجرى أحداثها بمولد تم تشكيله وانشاء مفرداته بالشارع، وأذكر من مسرحياتي "التوهة" والتي قدمت بفرقة نادي مسرح دمياط ١٩٩٦، حيث تلبست ثوب صاحب جوقة تمثيل، جوبت بها الشوارع والأسطح والساحات والقاعات الكبيرة، فقدمتها في ساحة قصر ثقافة الاسماعلية في اطار فعاليات المهرجان السادس لنوادي المسرح، وساحة مركز شباب زفتى، وفوق سطح أحد مراكز الشباب بقرية كفر سعد البلد، وبقاعة نادي المسرح بقصر ثقافة دمياط في افتتاح مؤتمر دمياط الأدبي ١٩٩٥، وأيضاً في هول القصر في اطار أحد الاحتفالات الرمضانية، وهذا بالإضافة إلى تجارب أخرى لم تعتمد على الأماكن المفتوحة من مسرح الغرفة أو مسرح القاعة مما تتحقق فيها حميمية التصاق الممثل بالمتفرج، أو أخرى تعتمد على الملحمية التي تنفتح في توجهها إلى المتفرج مباشرة.

أداء الدور والهوية

حدود الاستعارة المسرحية(١)

تأليف: بروس ويلشير
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

(أولا)

القفزة الاستعارية التي نربط بها فكرة أداء الدور في المسرح بأداء الدور خارج المسرح لها جاذبية كبيرة . فلا يستخدمها فقط العديد من الناس العاديين في وصف تجربتهم العادية، بل تستخدمه مدرسة من علماء الاجتماع أيضا، وهم منظرو أداء الدور .

يولد كل فرد في هذا العالم مستعدا ينتظره كبار بالغون يتحكمون فيه، ولديهم توقعات معينة حول ما يجب أن يفعله هذا الإنسان الصغير، وما يجب أن يكون عليه . وترقى هذه التوقعات إلى مجموعة من النماذج المثالية التي يجب أن يتكيف معها هذا الصغير ؛ إذ يجب عليهم أن يتعلموا التسلسلات النموذجية للفعل . ويوجد تشابه واضح هنا مع المسرحية – المسرحية التي تعرض في عدة مواقع – التي يؤدي فيها عددا من الأفراد أدوارا معدة مسبقا أو مكتوبة مسبقا .

وعلى نحو مشابه للممثل الذي يتلقى اسم الشخصية التي يؤديها، يتلقى كل إنسان اسما يطلقه عليه الآخرون، ويصبح بالنسبة لنفسه هذا الكائن المسمى . عموما، يمكننا أن نوافق مع مارجريت ميد ونقول أنه بعد نقطة مبكرة معينة يصبح الطفل حاسما من خلال رؤية نفسه كما يعتقد أن الآخرين يفعلون، أي من خلال اتخاذ موقف الآخر تجاه نفسه ومن خلال أن يصبح كائنا اجتماعيا من وجهة نظره . فكيف يمكن أن يفكر في نفسه ويصبح محددا بشكل إنساني ؟ فما هو ذلك الطفل الذي نخفيه ونقمعه كما يروق لنا أن نعتقد (وهو ما نساويه بالذات الأساسية – ولهذا فان فهمنا تقليدي للتقاليد) إلا مثل الممثل وراء الدور الذي يتعلمه .

وهذه الاستعارة مدعومة عموما أكثر من هذا . لأن محاكاة الآخرين يجب أن تحدث في النمط من التمثيل الأساسي للعالم، هو أمر ضروري لظهور أي تجربة متماسكة له . فأنا أصبح إنسانا من خلال تعلم فعل كل ما يفعله الناس الآخرين . فأنا مكون من وجهة نظر معينة، ومجموعة من السلوكيات تجاه عالم لا يمكن حصر معناه في أي وجهة نظر معينة . ويجب أن أحاكي ما يفعله الآخرين ويقولونه عن الأشياء . وأعود دائما إلى نفسي عن طريق الآخرين، ومشروطا بهم . فمثلا، أتعلم من الآخرين أن أتفاعل مع الخيول وكأنها شيئا أكثر قليلا من أن يمتطيها شخص، وعندئذ يمكنني أن أتساءل ماذا لو كنت أنا ذلك الشخص ؟ وهنا يدخل التذويب الأساسي والمثالية الذاتية لنفسي في العالم (إلى جانب التمثيل الدرامي الذاتي الواضح : الذات كصياد، و فارس الخ) . فحياتي مبنية ومستقطبة باحتمالات أنواع الوجود التي يحددها الآخرون إلى حد كبير . يبدو أن التمثيل الدرامي للذات بهذا الشكل المشروط أمر لا مفر منه . ويبدو أمر " لا تبالغ في تضخيم ذاتك " بمثابة إنكار دفاعي لحتمية مخيفة .

وبمجرد أن يتم تعميم تقديم الذات لذاتها لكي تضم كل التفاعل الاجتماعي بين الكبار والأطفال على حد سواء، يصبح إغراء الاستعارة المسرحية لا يقاوم عمليا

. ونذكر هنا ايرفنج جوفمان وتقديمه الاجتماعي لحياة الكبار اليومية باعتبارها بنية درامية ذات طابع خيالي . اذ يفسر هذه الحياة في إطار مناطق أمامية أو مناطق على خشبة المسرح، ولا يبدو أن هناك شيء خارج خشبة المسرح بالنسبة لجوفمان، بل يوجد فقط خلف الكواليس، هذه خشبة مسرح أخرى – انها خشبة المسرح الخفية على بعض الآخرين . يتحدث جوفمان عن إدارة الانطباعات, بحق شيء أشبه بهذا يبدو حتميا في حياة الإنسان . فمثلا، الشخص في دور الفيزيائي يجب أن يقدم انطباعات معينة عن نفسه ويحصل على انطباعات معينة عنها أيضا (ويجب علينا إخفاء الآخرين) إذا كنا نصدقه، وتبعا لذلك يقوم بعمله ونستفيد منه . علاوة على أننا نقر بأن الجميع يشعرون بالحرج إذا تعارض السلوك مع الدور، فسوف ينزلق القناع، إذ يبدو أن نسيج حياة الإنسان نفسه مربوطة برموز، فمثلا، إظهار الصداقة، ومعظمها غير مختبر : المصافحة وذكريات عيد الميلاد، وما الى ذلك، تشكل صداقة على ما يبدو، حث أن المطالب التعبيرية للمهمة قد تهدم انجازها بالفعل، فمثلا قد لا يتمكن حكم مباراة البيسبول من استغراق الوقت الكافي في اتخاذ قراره للتأكد ... ونحن وعلى وشك الاتفاق : أجل .. «الدنيا مسرح كبير».

(ثانيا)

ولكن الاستعارة المسرحية، بكل قيمتها مضللة بشكل خطير . وسمكن بسهولة أن نفشل في ملاحظة الفروق الأساسية بين الأدوار المسرحية والأدوار خارج خشبة المسرح (في الحياة) اذ يمكن رؤية الممثل على خشبة المسرح وتمييزه باهتباره كينونة منفصلة تماما عن الدور الذي يؤديه . فنحن نرى الممثل بيرتون باعتباره هاملت. ونرى هامت في الخيال المتجسد يقتل كلاوديوس، وليس الانسان يرتون يقتل الانسان الذي يؤدي دور كلاوديوس . ولا نندهش عندما نرى بيرتون وهذا الانسان يتناولان الشراب معا بعد العرض . ولكن الاستعارة تغرينا أن نعتقد بأننا كأشخاص خارج خشبة المسرح كينونات منفصلة بمعزل عن أدوارنا، من ثم اما أن نزعم أن الذات الحقيقة مجهولة (لأننا دائما نؤدي أدوارا) أو أننا لمحناها عندما انزلق الدور مثل القناع . ويؤكد جوفمان أن ما نلمحه هو نظرة الانسان المنغمس في مهمة غدارة وصعبة . والمهمة هي ادارة الانطباعات عن الذات الأخرى المقدمة لهم من . ولذلك، فان الوجه العاري الذي نلمحه يجب ألا يكون اجتماعيا أو اجتماعي مضاد . والآن، أعتقد أن هذا، ليس فقط لأنني أعتقد أن الفكرة منفرة للغاية، بل إنها خاطئة أيضا .

أنا الأدوار التي أقوم بها، ولكنها ليست مجرد أدوار . لماذا ؟ . فرؤية جون لوك الثابتة (حتى الآن) هي أن الإنسان ليس هو الكينونة التي يعتقد أنها نفس الكينونة التي كان عليها سابقا . من الممكن، بالطبع، أن يخطئ المرء في أمور محددة حول هويته، مثل مواجهة أدلة دامغة، وعلى العكس من ذلك يعتقد شخص أنه أستاذ جامعي . وفي حالة تعيين نفس الشخص كأستاذ جامعي، فلن يعتبر هو، ولا أي شخص آخر، أن هذا الدور شيئا مختلفا عما يقوم به (ما لم يكن من منظري الأدوار ذوي الطباع الساذجة) .

إننا نستنتج الآن من فكرة لوك أن حقيقة الشخص لا يمكن فصلها عن بنية تبنيه أو لذاته أو قصده اياها : إن "الأدوار" المختلفة التي أتذكر أنني لعبتها، وأتخيل أنني ربما ألعبها، والأدوار التي أتخيل أنني لم أتخيلها بعد، كلها مقصودة لتكون لي، وأنا، هذا الشخص الوحيد . لذا لا يمكنني أن أقصد نفسي أن أكون هذه الأدوار الفعلية المتنوعة فقط. لا يمكنني أن أقصد نفسي أن أكون، وبالتالي لا يمكنني أن أكون (لأنني كائن واعٍ بذاته)، مجرد مجموعة من الأدوار الفعلية في الامتداد. فيجب أن أفكر في نفسي باعتباري موجودًا، ويجب أن أكون، على الأقل، غير واعٍ بالأدوار الفعلية والممكنة. لقد ترك جوفمان العضو الأكثر أهمية في

"جمهوري" - نفسي، نفسي باعتبارها حاضرة دائمًا لنفسي - في الأدوار التي أؤديها. إنه يتجاهل البنية الواعية للذات، وقطبية الأنا والأنا، والشعور المتراكم لدى المرء بحياته العابرة في كل حلقاتها، والوعي الممتد عبر الزمن للذات والذي يشكل جزءًا لا يتجزأ من الذات ذاتها. إنه لا يتناول إلا ما أسماه ويليام جيمس الذات الاجتماعية، أو "الذوات". وكما قال كورت رايزلر في حكمة، فإن الأنا تستجيب لعدد غير محدد من الأنا.

بالطبع، إذا لم نوافق على ما نفعله في "دورنا " خارج المسرح أو لم نر أهمية له، فإننا سوف نشعر بالغربة . ولكن بشكل يائس، لأن الذي نشعر بالاغتراب عنه هو أنفسنا . وبالتالي نشعر بالاغتراب عنها . وقد نحاول التخفيف من شعورنا بالذنب من خلال تبني موقف جمالي عن دورنا، مثلما يفعل الممثل تجاه الدور الذي يلعبه . ولكن بافتراض قدر من العقلانية، فان هذا لن يؤدي الا الى المزيد من الشعور بالذنب لأننا نكون مسئولين عندئذ عن اتخاذ موقف غير مناسب واتجاه للهروب من المسئولية .

تطمس الاستعارة الفوارق الأساسية بين ما هو خارج المسرح وما هو بداخله .

فعلى المسرح، يُنظَر إلى جميع الأدوار على أنها مناسبة وسليمة :(١) مركبة أو مختلقة، و(٢) غير فعّالة سببيًا في أهميتها الموضوعية في مواجهة العالم المحيط بها مباشرة خارج المسرح (فعلى سبيل المثال، يظهر الممثل الذي تُقتَل شخصيته بعد ذلك مباشرة في حانة). ولكن خارج المسرح، لا يُسمَح بمثل هذا التكوين للحظة إذا تم الكشف عنه (إنه زائف، خدعة للثقة)، ولا تُعَد جميع "الأدوار" مركبة على هذا النحو. ويمحو القياس التمييز بين المسموح به أخلاقيًا وغير المسموح به، وبين تلك السلوكيات التي يتم إعدادها للحظة وتلك التي لا تتجزأ، والمألوفة، والمسموح بها، والتي يُنظَر إليها من قبل الجميع على أنها كذلك - تلك التي تشكل هويتي . إن هذا الاختزال هو الذي يرى أن كل "الأدوار" زائفة إلى حد ما، ولا يستطيع أن يفسر كيف يمكن أن نهتم ليس فقط بالظهور بمظهر جيد، بل وأيضاً ـ مهما كان ضعيفاً ـ بأن نكون كذلك. ولا يستطيع أن يفسر كيف قد لا نخشى الكشف فحسب، بل ونخشى أيضاً ألا ننكشف (ونصحح). إن الشعور بالذنب ليس مجرد خوف .

ولكن في النهاية، لا يمكن توسيع مفهوم "الدور" ذاته إلا إلى هذا الحد. ويحاول علماء الاجتماع ترسيخه من خلال ربطه بالوضع الاجتماعي، على سبيل المثال، "دور" الطبيب. ولكن إذا كان مرتبطًا بالوضع الاجتماعي، فلا بد أن يتبع بعض القواعد أو الأنماط العامة، وأن يكون قابلاً للتكرار، وأن يكون قابلاً للتنفيذ من قِبَل عدد غير محدد من الأفراد. ولكن أي عمل إبداعي يقع خارج هذه المصفوفة، كما هو الحال مع النشاط الجنسي غير المقيد، على سبيل المثال، وكذلك أي تكرار للترتيبات الفرعية السابقة للمجتمع ومحاكاة الذات "المتضمنة" في داخلنا قبل أن تصبح أي أفعال محاكاة اجتماعية ممكنة لها. إن نظرية الدور التي وضعها جوفمان تغفل كلًا من ما قبل الاجتماعي وما هو فوق الاجتماعي (الأخلاقي، على سبيل المثال، كما يفهمه كانط)، ولا يعد أي منهما بالضرورة غير اجتماعي ولا معاديًا للمجتمع.

انني مسئول عن سلوكي خارج المسرح بطرق تختلف جوهريًا عن مسئوليتي عن سلوكي على المسرح. وكما لاحظ أرسطو، لا يمكن الحكم على خاصية النشاط الفني إلا من خلال خاصية المنتج الفني الذي تم إنتاجه (في المسرح، أداء عابر، دور تم لعبه). ومن ناحية أخرى، فإن الخاصية الأخلاقية للنشاط اليومي لا تتحدد إلا من خلال جودة ذلك النشاط نفسه، أي على أساس الحالة الذهنية للفاعل، وما إذا كان ينوي القيام بالشيء الصالح لمجرد صلاحه. إن المسؤولية الأخلاقية هي شرط من شروط هوية الذات أنا الكائن، وليس غيره، المسئول عن السلوك، ولا يمكن حصر عواقبه ومعاييره في إطار العمل الفني. إن جوفمان، من خلال إضفاء طابع جمالي على السلوك من خلال نظريته عن الدور، يساهم في تفكك الذات وتحللها.٤ إذ يقترب موقفه من العدمية، وقد عبر عن ذلك بشكل مبالغ فيه ناثانيال ويست في إحدى رواياته عندما يصور ممثلاً عجوزاً وحيداً في منزل في تلال هوليوود: ففي عملية الموت الفعلي، يقوم الممثل بدور شخصية تحتضر. وهذا يبدو لنا فاسداً وبائساً لأن الرجل لديه معايير جمالية وأخلاقية مربكة. وهو يتصور مخادعاً أن نشاطه سوف يُحكم عليه وفقاً لمعايير الأداء التي ستترك مكانته ككائن يؤدي (أو لا تمسه إلا مهنياً)، في حين أن وجوده ذاته يموت في الكراهية والارتباك. إن كل دور، سواء كان خارج أو على خشبة المسرح، يشتمل على وعي متجاوز للدور يحكم على خاصية النشاط، وهو الحكم الذي لا يمكن الحكم عليه بدوره على أساس ملائمة معايير الحكم الخاصة به.

ولكن ماذا لو زعمنا أن هذا الوعي المتجاوز بالدور ما هو إلا دور آخر ـ دور يقيم الأدوار، دور فوقي ـ وهو دور مشروط ثقافياً مثل أي دور آخر، وبالتالي لا أكون مسئولا عنه؟ والإجابة على هذا السؤال مباشرة تماما: فنظرا للانعكاسية التي لا تنتهي للوعي، ومن ثم الذات الذاتية التي تتراجع باستمرار ولا يمكن إضفاء الصفة الموضوعية عليها، أستطيع أن أدرك هذا "الدور فوقي" باعتباره كائناً مقصوداً، ونشاطاً أكون مسئولاً عنه، وبالتالي لا يمكن اختزالي فيه. وعلاوة على ذلك، ونظراً لظهور أي رؤية إبداعية غير متوقعة أو ربما غير قابلة للمشاركة للوعي، فإن مفهوم لعب الأدوار يفقد كل محتواه؛ فهو مجرد تجارة بالكلمات. والفكر التأملي والخيالي هو الذي يوقفنا في أغلب الأحيان عند رؤى جديدة أو منسية سابقاً، ويعيدنا إلى أنفسنا، ويزيل الآليات ويزيل الدعاية عن سلوكنا.

بروس ويلشير: فيلسوفٍ أمريكيً درس في قسم الفلسفة في جامعة روتجرز، والذي تقاعد منها كأستاذ فخرية في عام ٢٠٠٩. بداية كمتخصص في ويليام جيمس، أصبح معروفًا بعمله في الفلسفة والمسرح، وانتقاداته للفلسفة التحليلية، واهتمامه بالفلسفة الأمريكية الأصلية.
نشرت هذه المقالة في ضمن كتاب الهرمنيوطيقا الثقافية Cultural Hermenutics في الصفحات ١٩٩ -٢٠٧.

تاريخ مسرح نجيب الريحاني وتفاصيله المجهولة(٦٤)

الستات ما يعرفوش يكدبوا!!

كان ناقد جريدة «البلاغ» الفني «أنور عبد الملك» أول من نشر كلمة عن مسرحية «الستات ما يعرفوش يكدبوا» في أواخر أبريل ١٩٣٨، قال فيها: لقد وفق الأستاذان بديع خيري ونجيب الريحاني في ترتيب حوادثها وجعلها عامرة بكل طريف مستحب، ولذلك أخرجت الرواية تحفة فنية جميلة حاوية لجميع ما تتطلبه الرواية الكوميدية من شروط النجاح ولم يفتهما في ثناياها أن يوجها انتقادهما اللاذع لأكاذيب السيدات التي تسبب لهن ولأزواجهن متاعب كثيرة يمكن تحاشيها بذكر الصدق وعدم الإمعان من التلفيق.

سيد علي إسماعيل

الريحاني في المسرحية

ولا بد من الإشارة هنا إلى توفيقهما في اختيار العبارات الخاصة بكل شخصية من شخصيات الرواية فهما يجعلان كل واحدة منها تتحدث بلسانها الطبيعي الذي تنطق به في الحياة مما يدل على اختيارهما ومعرفتهما التامة بالأوساط المختلفة التي يدمجان بعض شخصياتها في رواياتهما وعنايتهما باختيار كل كلمة حتى لا يوجد بينها ما يسيء إلى الذوق السليم. وقد أخرجت الرواية بإتقان تام دلّ على سلامة ذوق الأستاذ الريحاني فبدت مناظرها وأجيد تنسيق الأثاث فوضعت كل قطعة منه في المكان المناسب وبذلك أمكن لجمهور المسرح أن يشاهد كل شيء بوضوح تام وعرف الأستاذ الريحاني كيف يحرك شخصيات الرواية الحركات المناسبة التي جعلتنا نشعر بأنها شخصيات حية لا أثر لصناعة التمثيل فيها. ولم تحتوِ الرواية على أكثر من منظرين أعظمهما الإضاءة الجميلة رونقاً ممتازاً وشكلاً معبراً عن ذوق فني صحيح. ولا يفوتنا التنويه بعمل فلاديمير الذي أمكنه أن يوفق في إدارة المسرح إلى حد بعيد. ومثل الأستاذ نجيب الريحاني دور «نوح أفندي» ومن العبث أن يحاول الكاتب التحدث عن الريحاني ومقدرته على أداء أدواره وكل ما يمكن أن نقوله عنه هو أنه حاول أن يتفوق علي نفسه في جميع أدواره السابقة ويخيل إلينا أن محاولته كانت ناجحة. وكانت شخصيته في هذه المرة موافقة له تماماً فهو الرجل البريء الذي يذهب ضحية الأكاذيب وقد استطاع أن يعبر بحركاته وإشاراته عن مقدار الظلم الذي وقع عليه، كما أن خفة روحه وظرفه المتناهي وبهجة حديثه جعلتنا نضحك من أعماق قلوبنا. ولا نستطيع أن ندعي أن الريحاني قد أجاد أحد الفصول دون الفصلين الآخرين ولكن يمكن القول بأنه موفق مع مبعوثي مستشفى الأمراض العقلية في نهاية الفصل الأول كان نصراً له فقد أثبت جنونهم مع أنهم حضروا لإثبات جنونه. ومثل الأستاذ حسن فائق دور «نظمي» فكان من أحسن أدواره التي مثلها ونجح فيه إلى حد بعيد. ومثل الأستاذ الفريد حداد دور «بنايوتي» فكان ظريفاً وأمكنه أن يدخل في روعنا أنه يوناني حقيقة. ومثل الأستاذ محمد كمال المصري دور «الباشجاويش» فكان نجاحه تاماً لعادته في كل مرة. ومثل الأستاذ عبد الفتاح القصري دور «مبيض النحاس» فأداه على أحسن وجه. أما الأدوار النسائية فقد مثلت السيدة ميمي شكيب دور «بسيمة» الزوجة الكاذبة فكانت لطيفة جداً وهذا الدور يعد من أكبر الأدوار التي رأيناها تمثلها فهي تظهر على خشبة المسرح من بداية الرواية حتى نهايتها وهي أهل لكل ثناء وتقدير. ومثلت السيدة زوزو شكيب دور «المرضعة» فكان دوراً صغيراً ولكنها أجادته إجادة ظاهرة فكانت «بنت بلد» حقيقة وأمكنها أن تنطق عبارات دورها. ومثلت السيدة ماري منيب دور «بثينة» وقد أدته بدون تكلف. ومثلت زينات صدقي دور «نبوية» ابنة مبيض النحاس فكانت ظريفة وكان الدور مناسباً لها. ومثلت السيدة فيكتوريا حبيقة دور «أم إلياس» فكان دوراً موفقاً لها. واشترك في التمثيل عدا هؤلاء السيد فخر الدين أفندي والسيدة شفيقة جبران. وفي النهاية أرى نفسي مضطراً لتهنئة جميع أفراد فرقة الريحاني على مجهودهم الموفق في إظهار هذه الرواية الجميلة بهذا الشكل الرائع.

كما نشرت مجلة «الصباح» في أواخر أبريل ١٩٣٨ أيضاً مقالة عن المسرحية، جاء فيها الآتي: من قال أو من يجرؤ أن يقول إنهن كذابات؟ مَنْ مِن الرجال يستطيع أن يقرر هذه الحقيقة الرائعة ولا يناله أشد مما نال

الريحاني وماري منيب وميمي شكيب

نظمي بك الصنافيري الذي تزوج من بسيمة هانم التي لا تعرف شيئاً في الدنيا سوى الكذب ومع ذلك فهي تتنكر أنها كاذبة وهي ماضية في كذبها الجريء حتى لقد خلقت من المتاعب والمشاكل لزوجها ما لا قبل لأمة بأسرها احتمالها! تخرج إلى الطريق فتلتقي بصديق زوجها «نوح أفندي» ولعلك عرفت من هو نوح أفندي هذا، أنه الأستاذ نجيب الريحاني ولا ريب في ذلك، المهم أنها تلتقي بنوح فتدعوه لأن يذهب معها إلى السينما حتى يحول بين الشبان الفاسدين وبينها، وطاوعها نوح المسكين وهو لا يعلم ما سوف يلقاه من متاعب وما سوف يناله من أذى. وعادت الزوجة المصونة الكرامة إلى بيتها لتدعي كذباً أنها كانت تشاهد «طلعة المحمل» التي فات عليها ستة شهور فظن الزوج بزوجته السوء وأضمر لها الشر وبينما هو على وشك أن يعرف شخصية من كان مع زوجته في السينما إذ بنوح يضحي ببضع عشرات من الجنيهات في سبيل إسكات عامل السينما الذي كان معتزماً أن يدلى باعترافه! ويجن جنون الزوج فيفضل السفر إلى الهند في عمل تجاري بعيداً عن هذه الزوجة الكذابة التي لا تعرف للحياة طعماً إلا في ظل الكذب الذي يشكك الزوج فيها ويزيد في متاعبه وآلامه. فإذا ما سافر فقد تفتقت ذهنية الزوجة الكذابة عن كذبة جريئة فتدعي أنها حملت من زوجها وولدت بينما هي قد اتفقت على شراء طفل حديث الولادة. وهي تريد بهذه الكذبة أن ترغم زوجها على الحضور على عجل وقد حضر فعلاً ليشاهد ولده العزيز فإذا ما عاد فقد كان سعيداً بهذه البشرى الجميلة وقد غفر لزوجته كل ذنوبها من أجل عيون المولود السعيد. وهنا تحدث حوادث عجيبة ومفاجآت طريفة حول الطفل المتبنى بل حول الأطفال الذين بلغوا ثلاثة بسبب الارتباك الذي لازم المواقف كلها فزادها جمالاً وظرفاً. وأخيراً تتكشف

تياترو ريتس

شارع عماد الدين – تليفون رقم ٥٠٦٩٧

نجيب الريحانى وفرقته يقدمون

ابتداء من يوم الاثنين ٢١ ابريل سنة ١٩٣٨ الساعة ٩ ونصف

الرواية الجديدة

الستات مايعرفوش يكدبوا

ذات ثلاثة فصول

تأليف

بديع خيرى ونجيب الريحانى

يقوم بأهم الادوار

نجيب الريحاني

ميمى شكيب ـ زوزو شكيب

مارى منيب . زينات صدقى . فيكتوريا حبيب

شفيقه جبران . حسن فايق . محمد كمال المصرى . الفريد حداد

كل يوم خميس وجمعة وأحد ماتينيه الساعة ٦ وربع (بأسعار مخفضة)

إعلان المسرحية

اللعبة وتعرف الحقائق أو الأكاذيب. ومع ذلك فالستات ميعرفوش يكدبوا!! والرواية ظريفة إلى أبعد حدود الظرف وهي أظرف روايات الموسم بلا منازع. ويبدو جلياً أن المؤلفين قد اعتنيا كل الاعتناء بها وبصناعة الألفاظ والجمل التي يستمع إليها المتفرج فيعجب بها ولها ويرى فيها عناء ما تبلغ إليه الصناعة اللفظية الفنية التي تعجز الكثيرين.

أما التمثيل فقد بلغ الغاية التي ليست بعدها غاية في أمثال هذه الروايات حتى لم نعد نشك أننا أمام أقوى فرقة هزلية في هذه البلاد. الأستاذ نجيب الريحاني أو نوح أفندي للمرة المائة بعد الألف نقول إنه ليس لدينا من جديد نقوله عن هذا الممثل النابغة، لكن هذا لا يمنعنا إطلاقا من أن نقول ونكرر أننا أعجبنا به كل الإعجاب وأنه كان ظريفاً لبقاً يعرف كيف يبتدئ الجملة وكيف ينتهي منها وكيف يقولها فيبلغ ما يريد بها ويبلغ من التأثير على النظارة مبلغاً يحسد عليه، ومن العجيب أنه بعد أن نال شهرته في شخصية «كشكش بك» عمدة كفر البلاص استطاع أن يخلع عنه هذه الشخصية التي عرف بها وأن يعود رجلاً عادياً على المسرح ومع ذلك فقد أحتفظ بمكانته بل قل ارتفع بها ونال إعجاب الجميع. أما الأستاذ حسن فائق في دور نظمي بك، فقد نجح في هذا الدور نجاحاً عظيماً ووفق فيه كل التوفيق، وفي رأينا أن حسن فائق قد تبدل شخصاً آخر غير الذي كنا نعرفه في الماضي، ولقد كشف في هذا الدور عن مقدرة تامة على القيام بأدوار ممتازة فنهنئه. والأستاذ محمد كمال المصري هذا هو «الشاويش» الأول في مصر،

ومن المسلم به أنه لا يوجد من ينازعه في شخصية الشاويش، ومهما بلغ الدور من البساطة فإن كمال المصري بمجرد ظهوره على المسرح يجعل منه شخصية هامة. والفريد حداد في دور «بنايوتي» رغم أن الدور كان صغيراً لكن الفريد كان لبقاً في تأديته على الوجه الأكمل. ومحمد مصطفى «الدكتور» دور صغير وممثل ناجح! وميمي شكيب في دور «بسيمة هانم» أصبحت من الشخصيات الممتازة على المسرح من كل الوجوه، فشخصيتها جذابة وفنها رائع، وهي تمثل بطبيعتها تمثيلاً ناجحاً إلى أبعد حدود النجاح وقد وجد فيها الأستاذ نجيب الريحاني خير زميلة تعاونه على العمل بالطريقة التي يعمل بها، وهي محاولة الظهور بهذه الغرائب التي يمثلها بالمظهر الطبيعي البسيط الذي يرضي المتفرج ويعجبه ويجعله يغرق في الضحك كما غرقنا نحن إلى الآذان. أما زوزو شكيب فقامت بدور المرضعة بمنتهى البراعة، وهي ليست مرضعة بالمعنى المفهوم لهذه الكلمة ولكنها «بنت لعبيّة» ترى من حقها إذا عملت في بيت من البيوت أن تشترك مع الزوجة في سيد البيت ورب العائلة! وهي لا تأبه لعرف ولا تعرف معنى الأدب وهي فاتنة ساحرة جذابة تلعب بالبيضة والحجر. ومن حق بسيمة هانم أن ترفض مرضعة كهذه فقد رفضتها ولكن «نوح أفندي» لم يسلم من لسانها الظريف ذي اللكنة المحببة، وراح نوح أفندي هو أبوح أفندي في نظرها لا أكثر ولا أقل. أما ماري منيب في دور «بثينة» فكان دورها عادياً لأنه همزة الصلة بين أبطال الرواية لكن صاحبته الممثلة الجديرة بمهنتها قد جعلت فيه شيئاً مذكوراً بتمثيلها الطبيعي فاستحقت كل ثناء. وزينات صدقي «نبوية» فدورها شاذ يلفت النظر ونجحت فيه زينات نجاحاً ملحوظاً، وبقدر ما أعجبنا بزينات في أدوار النساء العابثات الساخرات و«الشلق» فقد أعجبنا بها في هذا الدور العجيب، هي فتاة ريفية ساذجة، لكن سذاجتها من نوع غريب، وامتزجت الغرابة بالطبيعة فأنتجت شيئاً بديعاً حقاً. أما فيكتوريا حبيقه في دور «أم إلياس» فقد خرجت عن نطاق حياتها العادية والتزمت الصدق تماماً. وشفيقة في «زوبة» دور ظريف وممثلة ناجحة. وقام محمد مصطفى بدور الدكتور وأحمد جمال بدور الشاويش والسيد محي الدين بدور بُحلُق فكانوا موفقين. وبعد فقد ضحكنا منذ رفعت الستار وظللنا نضحك حتى بعد إنزال الستار وكلما تذكرنا المواقف الجميلة المسبوكة والمفاجآت الظريفة المحبوكة عدنا نضحك ونضحك حتى لقد ظن بنا البعض سوءاً وما بنا من سوء ولكنه الإعجاب ثم الإعجاب ثم الإعجاب.

الريحاني وماري منيب وزوزو وميمي شكيب في المسرحية

أما مجلة «المصور» فكانت الأخيرة في متابعتها لهذا العرض والكتابة عنه، قائلة: «الستات ما يعرفوش يكدبوا» هذه هي الرواية الثانية والأخيرة لموسم الريحاني. وقبل أن نبدأ في الكلام عنها، نحب أن نسجل ظاهرة جديدة امتازت بها هذه الرواية، وهي أن الفصل الثالث فيها كان منتهياً قبل تمثيلها بثلاثة أيام، وهذا ما لم يسبق حدوثه في رواية من رواياته بل كان الفصل الثالث ينتهي دائماً يوم التمثيل، إن لم يكن قبل بدء التمثيل بساعات. وهذه الظاهرة الجديدة نرحب بها كل الترحيب ونسأل الله أن يديمها نعمة على المؤلفين بديع ونجيب .. وتتلخص هذه الرواية في أن بسيمة زوجة نظمي بك تكذب كثيراً لمجرد حبها في الكذب وقد تملكها هذا الحب لدرجة أنها كانت إذا سئلت عن الساعة قدمت الوقت أو أخرته! وتصادف أنها كانت ذاهبة إلى السينما فقابلت في طريقها «نوح» أفندي وهو أحد أقربائها وصديق حميم لزوجها ..... [إلخ القصة].

وتحدث الكاتب عن «الإخراج والتمثيل»، قائلاً: سر نجاح الروايات هو إسناد الأدوار إلى الممثلين الذين تتفق أخلاقهم مع تلك الأدوار فلا يجوز مثلاً أن يعطى دور الرجل العصبي إلى رجل من أخلاقه البرود والعكس بالعكس. وهذه النظرية بالذات هي سر نجاح نجيب في إخراجه، فهو يوزع الأدوار بين ممثليه حسب اتفاق شخصياتهم مع الأدوار بدون التفات إلى أن هذا الممثل كبير أو صغير أو أن الممثل يجب أن يؤدي دوراً ليستحق أجره. ففي هذه الرواية لا يظهر جمجوم بالمرة وليس هناك من ينكر مقدرة جمجوم ولكن ليس في هذه الرواية دور يتفق مع أخلاقه الشخصية ويجعله يظهر بالمظهر الفني الذي هو جدير به. وقد قام نجيب بدور نوح فكان الرجل الطيب القلب حقاً الوفي حقاً في سهولة وبساطة طبيعية ينسى معها الإنسان أنه أمام ممثل على خشبة المسرح. وعاش حسن فائق في دور نظمي فأثبت أنه ليس اختصاصياً فقط في أدوار «العبط» وإنما يستطيع أن يؤدي أدواراً أخرى. أما ميمي شكيب فقد كانت مالكة دورها منذ رفع الستار إلى نهاية الرواية فكانت تكذب أشنع الكذب ببساطة تجعل الإنسان يعتقد أنها في حياتها كذلك. وشاركتها في هذه الميزة ماري منيب فلم يكن من السهل معرفة أيهما أجنح إلى الطبيعة وأجرأ على الكذب. وللمرة الثانية تظهر زوزو شكيب بالملاية اللف والحق يقال إنها كانت جميلة جداً في هذا الزي وكانت مرضعة يتمنى كل واحد أن تكون مرضعة طفله. وكذلك أحسنت زينات دور الريفية الفقيرة. بقيت فكتوريا حبيقة «أم إلياس» وقد برهنت هذه الممثلة على أن الجوهر لا يصدأ وأن الذهب لا يمكن أن يتحول حديداً. وقد أثبت القصري أنه الاختصاصي الوحيد في الأدوار البلدية. وقد عني نجيب عناية خاصة بمناظر الرواية فجاءت خليطاً من الذوق والأناقة والفخامة.