مسرحنا

نائب رئيس مجلس الإدارة
محمد عبد الحافظ ناصف

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة السابعة عشرة ⁝ العدد 920 ⁝ الإثنين 14 أبريل 2025

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

«الجبّانة».. جمال الإبداع وإبداع الجمال

المسرح المصرى قرن ونصف من الإبداع

كيف يصبح الجمهور بطلا داخل المسرح التفاعلي؟

استعدادا لاستضافة الدورة الـ١٦ من مهرجان المسرح العربي

وزير الثقافة يعقد اجتماعا موسعا مع الهيئة العربية للمسرح

في إطار استعدادات جمهورية مصر العربية لاستضافة فعاليات الدورة السادسة عشرة من مهرجان المسرح العربي، عقد الدكتور أحمد فؤاد هنو، وزير الثقافة، اجتماعًا موسعًا مع وفد الهيئة العربية للمسرح، برئاسة الكاتب إسماعيل عبد الله، والكاتب غنام غنام مدير التدريب والتأهيل والمسرح المدرسي، والسيد ناصر آل علي مدير الإدارة العامة، وبحضور المخرج خالد جلال، رئيس قطاع الإنتاج الثقافي ورئيس قطاع المسرح بوزارة الثقافة، وذلك لمتابعة الترتيبات الخاصة باستضافة مصر للمهرجان، المقرر انطلاقه في يناير المقبل.

ناقش الاجتماع عددًا من المحاور الجوهرية، منها التحضيرات اللوجستية، واختيار المواقع المناسبة لاحتضان العروض المسرحية والندوات الفكرية، وآليات التنسيق مع الفرق المسرحية العربية، إلى جانب اقتراح تنظيم جزء من فعاليات المهرجان في إحدى المحافظات المصرية، في إطار توسيع رقعة المشاركة الثقافية والوصول بالمسرح إلى جمهور أوسع خارج العاصمة.

كما تم طرح مقترح تنظيم مؤتمر علمي ضمن فعاليات المهرجان، يتناول قضايا المسرح العربي من خلال أوراق بحثية محكّمة، يشارك فيها أكاديميون وباحثون ونقاد من مختلف الدول العربية، بما يعزز من البُعد الفكري والنقدي للمهرجان، ويدعم توثيق الحركة المسرحية وتطويرها نظريًا وعمليًا.

وأكد الدكتور أحمد فؤاد هنو، وزير الثقافة، أن الوزارة تقدم كافة أشكال الدعم لإنجاح هذا الحدث الثقافي الكبير، مشيرًا إلى أن استضافة مصر للدورة السادسة عشرة من مهرجان المسرح العربي تمثل فرصة جديدة لترسيخ دور المسرح كوسيلة للتنوير وبناء الوعي، وتعزيز أواصر التعاون الثقافي بين الدول العربية.

وأضاف الوزير: "نطمح إلى تقديم دورة استثنائية تعكس ريادة مصر الثقافية، وتوفر فضاءً حيويًا للحوار الفني، من خلال عروض تعبّر عن الواقع العربي، وبرامج نوعية تشمل ورش العمل، وملتقى الدمى، ومؤتمرًا فكريًا متخصصًا."

من جانبه أعرب الكاتب أسماعيل عبد الله رئيس الهيئة العربية للمسرح عن تقديره لما تبذله وزارة الثقافة المصرية من جهد ودعم، مؤكدًا أن المهرجان في نسخته الـ١٦ سيشهد مشاركة متميزة من مختلف الدول العربية، ما يسهم في تطوير صناعة المسرح وإبراز دوره في خدمة المجتمعات، وأكد حرص الهيئة لتطوير فعاليات المهرجان وتوسيعها من خلال تنظيم ملتقى فنون العرائس بموازاة المهرجان.

الجدير بالذكر أن المهرجان العربي للمسرح، الذي يُقام سنويًا تحت إشراف الهيئة العربية للمسرح، يُعد من أبرز المنصات المسرحية العربية، ويهدف إلى دعم الإبداع، وتبادل الخبرات، وتعزيز حضور المسرح العربي في الفضاء الثقافي الإقليمي والدولي.

محافظ دمياط يشهد «ملحمة السراب»

على مسرح قصر ثقافة فارسكور

ضمن برامج وزارة الثقافة، وبرعاية الدكتور أحمد فؤاد هنو وزير الثقافة، شهد الدكتور أيمن الشهابى، محافظ دمياط، الثلاثاء، العرض المسرحى «ملحمة السراب» لفرقة قصر ثقافة دمياط الجديدة، الذى افتتحت به الهيئة العامة لقصور الثقافة، برئاسة اللواء خالد اللبان، موسمها المسرحى الجديد بفرع ثقافة دمياط، على خشبة مسرح قصر ثقافة فارسكور.

قدم العرض بإشراف الكاتب محمد ناصف، نائب رئيس الهيئة، وبحضور نجوى كيوان، مدير عام فرع ثقافة دمياط، ومحمد محجوب، رئيس الوحدة المحلية لمركز ومدينة فارسكور، وعدد من القيادات الثقافية والتنفيذية.

وأعرب محافظ دمياط عن إعجابه بالعرض، مشيدا بقدرة الفريق على تجسيد الفكرة والرسالة ببراعة فنية راقية، وموجها تحية لفريق العمل، مؤكدا دعم المحافظة المتواصل للأنشطة الثقافية كقوة ناعمة فاعلة فى تنمية الوعى الإنسانى، ومساندتها لتطوير البنية التحتية للمؤسسات الثقافية ورفع كفاءتها.

«ملحمة السراب» من تأليف الكاتب الراحل سعد الله ونوس، وإخراج عمرو الزغبى، وتتناول أحداثه قضايا الفساد والطمع والخداع، عبر شخصية «عبود الغاوى» العائد إلى قريته بعد سنوات من الغياب محملا بالإغواءات التى تهدد القيم الأخلاقية.

يتعمق العرض فى الصراع بين الخير والشر، مسلطا الضوء على كيف يمكن للمال أن يُفسد النفوس ويغوى البشر، حتى يصل بالمجتمع إلى الانهيار الأخلاقى.

ويكشف العرض عن أن الخطر الحقيقى لا يكمن فى الخارج، بل فى الاستعداد الداخلى للانحراف، حيث يختار كل شخص طريقه مدفوعا برغباته الذاتية دون إكراه.

العمل من تصميم الديكور والأزياء خلود أبوالعينين، والموسيقى والألحان لعبدالرحمن الحلبى، والاستعراضات لخالد الشاذلى، ويشارك فى بطولته نخبة من الفنانين: نادر مصطفى، أحمد الخطيب، أمير أسعد، السيد سراج، محمد وأحمد أبوالعزم، يوسف صدقة، نانا باسم، أحمد طارق، بسملة خليفة، خالد الفيومى، يارا السقا، إبراهيم رجب، بسمة فرحات وآخرون.

العرض إنتاج الإدارة العامة للمسرح بإدارة سمر الوزير، التابعة للإدارة المركزية للشئون الفنية برئاسة الفنان أحمد الشافعى، وقدم بالتعاون مع إقليم شرق الدلتا الثقافى بإدارة الكاتب أحمد سامى خاطر، وفرع ثقافة دمياط، ويستمر العرض حتى الثانى عشر من أبريل الحالى.

فن المسرح والإلقاء الشعرى

فى ورش الأسبوع الثقافى لأطفال «أهل مصر» بالوادى الجديد

شهد قصر ثقافة الخارجة بمحافظة الوادى الجديد، الورش الفنية والأدبية للأسبوع الثقافى السابع والثلاثين لأطفال المحافظات الحدودية، ضمن مشروع «أهل مصر»، برعاية الدكتور أحمد فؤاد هنو وزير الثقافة، وتنظمه الهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة اللواء خالد اللبان، وينفذ بإشراف الكاتب محمد ناصف، نائب رئيس الهيئة، تحت شعار «يهمنا الإنسان»، وتستمر فعالياته حتى ١٣ أبريل الحالى.

استهلت الفعاليات مع ورشة «المسرح» أوضح خلالها المخرج أحمد خليفة مفهوم الارتجال، مقدما بعض التدريبات الصوتية للأطفال، وأخرى خاصة بالأداء الحركى تمهيدا للعرض المسرحى المقرر تقديمه.

وفى ورشة «الشعر» تناول الشاعر سعيد شحاتة، أسس الإلقاء السليم مع الاستعانة بالتعبيرات الجسدية والانفعالات، بجانب تدريب على قصيدة «على اسم مصر» للشاعر الكبير صلاح چاهين.

وخلال ورشة «الكتابة المسرحية» تحدث السيناريست وليد كمال، عن مراحل كتابة النص، بدءا من تحديد الفكرة واختيار الشخصيات، مرورا بالصراع، والحبكة، وحتى الخاتمة.

بدوره درب الفنان ماهر كمال الأطفال على مجموعة من الأغنيات الطربية للتعرف على الطبقات الصوتية، وذلك خلال ورشة «الموسيقى».

وتواصلت الفعاليات مع الورش الحرفية، وخلال ورشة «فن الخيامية» عرف المدرب عماد عاشور الأطفال على كيفية اختيار القماش المناسب تمهيدا لبدء القص والتطريز.

وفى ورشة «الأركت» ناقش المدرب حسنى إبراهيم تاريخ هذا الفن، مع البدء فى تنفيذ أعمال حسب المرحلة العمرية، ومنها قطع بازل.

بدورها قامت المدربة منى عبدالوهاب فى ورشة «تصميم حقائب بالخرز»، بتدريب الأطفال على عمل تصميمات بالخرز الملون بأحجام مختلفة.

وأوضحت المدربة نجوى عبد العزيز فى ورشة «إعادة

التدوير» كيفية إعادة الاستفادة من القماش غير المستخدم لعمل تصميمات بطرق مبتكرة.

وفى ورشة «تصميم الإكسسوارات» قامت المدربة يارا محمد بتعريف الأطفال بالأدوات المستخدمة، مع البدء فى تنفيذ عدد من المشغولات اليدوية.

من ناحيتها، عرفت المدربة نجلاء شحاتة الأطفال خلال ورشة «تصميم حقائب بالشبك»، على الخيوط المستخدمة وكيفية تنسيق الألوان لإنتاج قطع زاهية.

وشهدت ورشة «الأراجوز» للفنان ناصر عبد التواب، تدريبات على قص القماش لتنفيذ العروسة الشعبية، مع التعريف بأجزائها التى تتكون منها.

أما فى ورشة «التصميم الفنى» للفنان وائل عوض تضمنت تصميم الأطفال للوحات من خلال الاستماع إلى عدد من المقطوعات الموسيقية الكلاسيكية.

واختتم اليوم مع ورشة «تحريك العرائس»، أوضح خلالها المدرب جمال الشرنوبى، كيفية تحريك الدمية حسب الإيقاع الموسيقى.

وتفقدت لاميس الشرنوبى، رئيس إقليم القاهرة وشمال الصعيد الثقافى والمدير التنفيذى لمشروع أهل مصر (أطفال،) وابتسام عبد المريد مدير عام ثقافة الوادى الجديد فعاليات الورش الفنية والحرفية المنفذة.

وخلال الجولة تم التعرف على هوايات الأطفال، مع التأكيد على أهمية اختيار الورش التى تتناسب مع الميول والاهتمامات، للاستفادة منها وإقامة مشروع خاص وتسويقه فيما بعد لتحقيق الربح.

الأسبوع الثقافى يقام ضمن برنامج الإدارة المركزية للدراسات والبحوث، برئاسة د. حنان موسى، رئيس اللجنة التنفيذية، بالتعاون إقليم وسط الصعيد الثقافى، بإدارة جمال عبد الناصر، وفرع ثقافة الوادى الجديد.

ويشهد الأسبوع مجموعة من الورش الأدبية والفنية والحرفية، تقدم لأطفال المحافظات الحدودية: شمال سيناء، جنوب سيناء، البحر الأحمر «مدن حلايب والشلاتين وأبورماد»، مطروح، أسوان، بالإضافة إلى أبناء المحافظة المضيفة، وعدد من أطفال المناطق الجديدة الآمنة بالقاهرة، وذلك بمشاركة نخبة من المدربين والأكاديميين المتخصصين، هذا بالإضافة إلى تنظيم يوم رياضى ترفيهى، وزيارات ميدانية لأبرز المعالم السياحية والأثرية بمدينة الخارجة، منها معبد هيبس، معبد قصر الزيان، مقابر البجوات، وحديقة ٣٠ يونيو.

مشروع «أهل مصر» أحد أهم مشروعات وزارة الثقافة المقدمة لأبناء المحافظات الحدودية «المرأة، والشباب، والأطفال»، وينفذ فى إطار البرنامج الرئاسى لبناء الوعى الوطنى وتعزيز قيم الانتماء، ودعم الموهوبين وتحقيق العدالة الثقافية.

علم فلسطين

يزين بوستر الدورة التاسعة للمهرجان المسرحى الدولى لشباب الجنوب

أطلقت إدارة المهرجان المسرحى الدولى لشباب الجنوب، برئاسة الناقد الفنى هيثم الهوارى، رئيس اتحاد المسرحيين الأفارقة، بوستر الدورة التاسعة من المهرجان، والتى تقام فى محافظة قنا فى الفترة من ١٥ إلى ٢٠ أبريل الجارى، وتحتفى بالمسرح الفلسطينى، وتحمل الدورة اسم دورة دكتور عايدة علام.

وقالت الفنانة نسرين محمود شعبان، مصممة البوستر: اعتمدت فى التصميم على العلاقة بين الرجل و المرأة الفلسطينية بجوار بعضهم البعض ومن خلفهم يظهر علم فلسطين معتمدة على ألوان العلم الفلسطينى الذى يظهر فى زى الرجل وكما يظهر أيضًا فى فستان المرأة الفلسطينية و يظهر فى التصميم حالة من الشموخ والقوة والصلابة التى يتصف بها أبطال فلسطين، والتى تدل على الصمود لآخر المدى.

وأضافت موضحة أن كل التصميمات كانت تحت إشراف دكتور إسلام زكى رئيس الإدارة المركزية للوسائط التكنولوجية بالهيئة العامة لقصور الثقافة.

ويقام المهرجان تحت رعاية وزارة الثقافة، برئاسة دكتور أحمد فؤاد هنو، ووزارة الشباب والرياضة، محافظة قنا، مؤسسة مصر الخير، مؤسسة إيزيس للاستشارات الهندسية، ومدينة دريمز، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، جمعية تنمية البيئة والمجتمع بدندرة، وجمعية أنا المصرى بقنا.

همت مصطفى

بحضور وزير الثقافة الجورجى..

مهرجان SITFY-Georgia يعلن جوائز دورته الأولى

جورجيا وقطر ورومانيا وعمان والسعودية تحصد جوائز الدورة الأولى من مهرجان SITFY- Georgia

اختتمت، مساء اليوم، الدورة الأولى من مهرجان SITFY-Georgia برئاسة الفنان والمخرج مازن الغرباوى، والذى أقيم فى الفترة من ٢ إلى ٦ أبريل بالعاصمة (تبليسي) بمشاركة ١٥ دولة عربية وأجنبية، وذلك بحضور السفير الجورجى وممثلى سفارات قطر والسعودية والإمارات

بدأ حفل الختام بالسلام الجمهورى لدولة جورجيا ثم عرض فيلم عن حصاد الدورة الأولى من المهرجان.

ثم دعى الفنان والمخرج ديفيد ساكفاريليدزه عضو اللجنة العليا للمهرجان ورئيس الهيئة الدولية للمسرح (ItI) لإلقاء كلمته التى وجه خلالها الشكر لكل شركاء المهرجان، كما وجه الشكر للفنان والمخرج مازن الغرباوى على اهتمامه وعمله على تأكيد الشراكة بين العلاقات الثقافية المصرية الجورجية.

تلتها كلمة د. ليفان ختاجورى، المدير التنفيذى للمهرجان، والتى أعرب خلال عن سعادته بما تم إنجازه فى الدورة الأولى لمهرجان SITFY-Georgia، وما أقيم من فعاليات وأنشطة خلال أيام المهرجان، كما وجه الشكر لرئيس ومؤسس المهرجان الفنان والمخرج مازن الغرباوى.

ثم تلتها كلمة الفنان والمخرج مازن الغرباوى رئيس ومؤسس المهرجان، والتى وجه خلالها الشكر لكل المسارح التى احتضنت المهرجان فى دورته الأولى، وهم مسرح تومانيشفيلى وسخومى وموفمنت، كما وجه الشكر لأعضاء اللجنة العليا ولجنة التحكيم، ولكل شركاء المهرجان موضحا أن المهرجان يعد منصة جديدة للمسرح العربى فى أوروبا.

ثم تم تكريم الرعاة والمسارح وتوزيع شهادات التقدير على الفرق المشاركة بالمهرجان ثم أعلنت لجنة التحكيم المكونة من الفنان والمخرج ديفيد ساكفاريليدزه من جورجيا، السينوغراف والمخرج كاكوموتو اتوسوشى من اليابان، الدكتورة كاملة وليد الهنائى من سلطنة عمان، الفنان والمخرج آدم بيرزينسكى من المجر الأستاذة الدكتورة أنتونيلا كورنيشى من رومانيا عن جوائز الدورة الأولى من مهرجان SITFY-Georgia وجاءت على النحو التالى:

حصل على جائزة أفضل مخرج بارا جانوف وايلين ماتسخوناشفيلى، أفضل نص مسرحى حصل عليه زوراب كاندلاكى عن العرض المسرحى "مسرحية اذاعية للجمهور"، بينما ذهبت جائزة أفضل سينوغرافيا «ديكور وإضاءة وأزياء» عرض الزرى لقطر بينما حصل على جائزة أفضل ممثل محمد السعيدى عن عرض «ليلة ماطرة» لسلطنة عمان حصلت على جائزة أفضل ممثلة سيزارا فانتو عن العرض المسرحى «كنت وكان» لرومانيا، وذهبت جائزة لجنة التحكيم الخاصة لعرض «زهرة الخريف» للسعودية، كما حصل مؤسس ومالك مسرح الحركة «موفمنت» كاخا باكورادزه على جائزة لجنة التحكيم الخاصة عن عرض «ريتشاتيفى فى المدينة» من جورجيا، كما حصل العرض المسرحى «سرير الشركاء السابقين» لجورجيا على جائزة لجنة التحكيم الخاصة بينما حصل عرض «ليلة ماطرة» لسلطنة عمان على جائزة أفضل عرض مسرحى ثم تم التقاط صورة جماعية للفرق الفائزة.

الفنان والمخرج مازن الغرباوى مؤسس ورئيس المهرجان: SITFY-Georgia يمثل منصة جديدة للمسرح العربى فى أوروبا

جدير بالذكر أن مهرجان (سيتفى جورجيا) SITFY-Georgia أقيمت دورته فى الفترة من ٢ إلى ٦ أبريل الجارى، وكانت الدورة الأولى بتنظيم مهرجان شرم الشيخ الدولى للمسرح الشبابى وبالتعاون مع الهيئة الدولية للمسرح بجورجيا (ITI) والمسرح الوطنى بجورجيا وبرعاية بلدية (تبليسي) بدولة جورجيا بتأسيس ورئاسة المخرج مازن الغرباوى رئيس اللجنة العليا للمهرجان وبعضوية كل من: د. إنجى البستاوى، المدير العام للمهرجان من مصر الدكتور سعيد السيابى، المدير الفنى للمهرجان من سلطنة عمان، ومن جورجيا البروفسير د. ليفان خيتاجورى الرئيس التنفيذى للمهرجان، المخرج ديفيدساكفارليدزه، د. يورى مجبر يشفيلى، والفنانة أوليكو باربكادزى.

رنا رأفت

فرقة الإبداع للفنون المسرحية

تحتفل مع الجمهور بعيد الفطر المبارك

فرقة الإبـداع للفنون المسرحية احتفلت بعيد الفطر المبارك مع جمهور القاهرة فى جو كرنفالى بديع وقدمت الفرقة المسرحية - بقيادة الفنان أسامة حربى - ليلة فنية متنوعة فى ثانى أيام عيد الفطر المبارك على مسرح الحياة الفرنسيسكان بوسط القاهرة، وقـد بـدأ برنامج الحفل بتقديم فقرات الاستعراضات لفرقة الإبداع ثم تلتها فقرة البلياتشو بمشاركة الفنان تامر فؤاد مع كل من حسين خالد (مهند) ومصطفى هوجان وعمر حسن وأحمد محمد بوشكاش وداليا رمضان.. واختتمت الليلة الفنية بالعرض المسرحى (علاء الدين ٢).

وتـدور أحـداث مسرحية علاء الدين ٢ فى إطار فانتازى حول السيدة «بيانولا»التى تقوم مع حفيدتها «أراجـوزة» بسرد حكاية علاء الدين بعد عودة الوزير الشرير جعفر وبصحبته ساحرة أرض الجنوب «أوريكويلا»، وتتصاعد وتـيرة الأحـداث فى الـصراع بين كـل مـن جانب الخير مـن جهة، والـذى يمثله علاء الدين والأمـيرة ياسمينا والجنى مارد والبساط السحرى كاربت والقرد آبو والساحرة الطيبة جلنار العطارة وينضم لهم لاحقا بيانولا وأراجـوزة إلى داخل الحدوتة، وبين جانب الشر من الجهة الأخرى والذى يتمثل فى الـوزيـر جعفر وسـاحـرة أرض الجنوب أوريكويلا وأوركـا ابن أوريكويلا والبغبغان ياجو مساعد جعفر، وينتهى الـصراع بانتصار الخير والقضاء على الشر واستعادة علاء الدين ومن معه لمدينتهم..

وقد قام أسامة حربى بالاعتماد على تقنيات الفيديو والـداتـا شـو فى إيـضـاح الصورة والمـكـان الـخـاص بكل حـدث مثل ساحة المدينة والسجن وقصر السلطان ما أضاف بعدا جماليا للصورة وزاد من عنصر الإبهار فى العرض.. وتخلل العرض العديد من أغانى ديـزنى المصاحبة للاستعراضات الخاصة بحكاية عـلاء الدين فى جو جـمالى ساهم فى استمتاع الجمهور بالعرض خاصة أن معظمهم من الأطفال، وظهر ذلك بشكل واضح فى حماسهم وتشجيعهم أثناء العرض.

أيضا تم استخدام الملابس والماكياج بشكل

مناسب وملائم لحكاية علاء الدين، وكانت أكثر من جيدة لمعظم شخصيات المسرحية.

مسرحية (علاء الدين٢) عن النص المسرحى (بيانولا علاء الدين) تأليف وأشعار (رمضان الشهاوى)، ودراماتورج وإخـراج (أسامة حـربى)، وإدارة الفريق والملابس والماكياج (سالى يوسف)، مخرج منفذ (محمد شيكا)، دعاية وإعـلان (محمد سعيد)، وتصميم استـعـراضـات (صافيناز محمد)، وقـام بالاستعراضات (مايا محمد) و(چنى خالد) و(يوسف إسلام).

وقام أسامة حربى بدور (علاء الدين) حيث قدم الدور بشكل يمزج بين الجدية والمزاح فنجده فى المشاهد التى تجمعه مع الجنى وياسمينا وبيانولا واراجوزة يميل إلى المزاح وإضافة الحس الفكاهى للشخصية، بينما فى المشاهد التى يواجه فيها الوزير جعفر والساحرة أوريكويلا يتسم بالجدية والحسم.

وقامت بدور (بيانولا) الممثلة چوليا عزت وقامت بأداء الدور بشكل مناسب للجمهور وقامت بالتفاعل مع الجمهور فى عدة لحظات من العرض وقدمت مع الطفلة شدن محمد التى قامت بـدور الأراجـوزة مزيجا ممتعا من الراوية ومساعدتها اللتان تناطح كل منهما الأخرى بشكل كوميدى.

وقام بدور (الوزير جعفر) حمدى المحمدى الفنان المتألق الذى قدم شخصيتين مختلفتين فى العرض، حيث قام فى البداية بتقديم دور عامل المسرح والراوى الرئيسى للقصة الإطارية للحكاية وبعد ذلك قام بدور الوزير الشرير جعفر حيث قدمه بشكل يمزج بين الجدية والشر وبين السخرية والكوميديا.

وتميزت الممثلة نورهان أحمد بدور (الساحرة الشريرة أوريكويلا) حيث قامت بأداء الدور بشكل جيد لاقى استحسان الحضور.

وقـام بـدور (الجنى مـارد) الممثل طارق النجار والذى أضفى مزيجا ساخرا من الجنى مسلوب القدرة والمارد الذى يحاول مواجهة الشر بصحبة علاء الدين.

وقامت مارينا منير بدور (الساحرة الطيبة جلنار العطارة) والتى كانت محورا رئيسيا فى مساعدة جانب الخير ومساعدة علاء الدين فى مواجهة الشر الذى يهدد المدينة.

وقامت بدور (البغبغان ياجو) الممثلة سماح أبو زيد والتى قامت بأداء مساعد الوزير جعفر بشكل كوميدى، ونالت على استحسان الجمهور بأدائها الساخر.

وقام بدور (القرد آبو) الطفل يوسف محمد والذى تميز بحضوره الجميل واستطاع خطف الأنظار بحركاته الجميلة والبسيطة فى العرض المسرحى.

وقامت بدور (الأميرة ياسمينا) الممثلة منة الله محمد عبدالسلام وتلعب دورا محوريا، حيث إنها من ساعدت عـلاء الدين على الهرب من سجن جعفر وساعدته لجمع الأخيار واتحادهم لمواجهة الشر وأعوانه.

وقام مازن حازم بدور (أوركا ابن أوريكويلا) الذى كان سببا فى القضاء على جعفر الوزير الشرير وواجه علاء الدين ورفاقه فى ختام العرض فى مواجهة درامية انتهت بانتصار علاء الدين.

وقامت لوچينا مصطفى بـدور (البساط السحرى كاربت) التى شاركت فى مساعدة عـلاء الدين فى الهروب من سجن جعفر ومواجهته فى النهاية وانتصار الخير على الشر.

وفى النهاية لا بد من الإشـادة بالمجهود المبذول وراء العرض واجتهاد كل فريق العرض فى تقديم صورة جميلة وكرنفالية والاحتفال مع الجمهور بثانى أيـام عيد الفطر المبارك فى جو ملىء بالبهجة والفرحة والخيال.

جمال الفيشاوي

«رجل المسرح.. ريادة وعطاء»

باكورة الأمسيات الفكرية لمهرجان الفضاءات المتعددة

تحت شعار «رجل المسرح.. ريادة وعطاء»، انطلقت باكورة الأمسيات الفكرية المصاحبة لفعاليات مهرجان الفضاءات المسرحية المتعددة فى دورته الأولى، التى تحمل اسم الفنان القدير أشرف زكى، وتقام فى الفترة من ٦ إلى ١٧ أبريل الجارى.

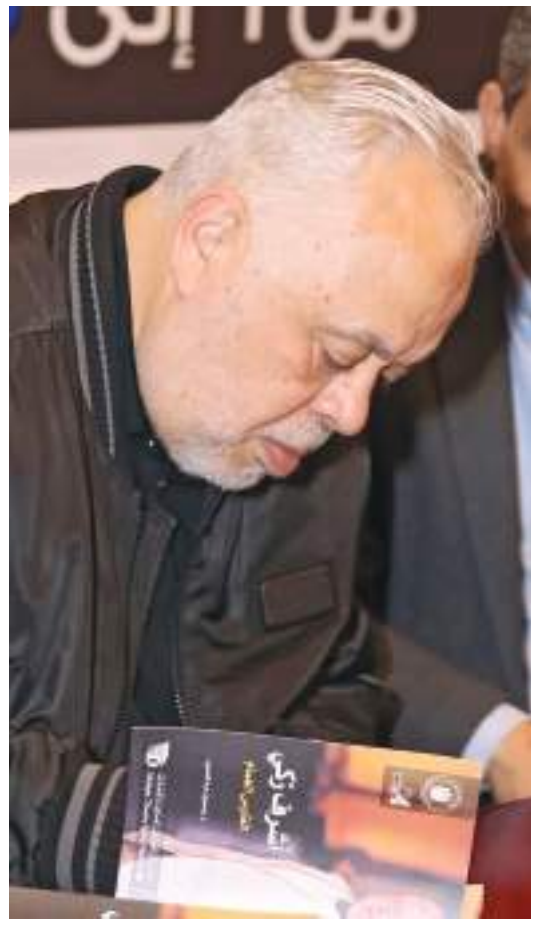
احتضنت قاعة ثروت عكاشة بأكاديمية الفنون فعاليات الأمسية الأولى، يوم الثلاثاء الماضى، وسط حضور لافت من رموز المسرح والنقد، تقدمتهم الدكتورة غادة جبارة، رئيس أكاديمية الفنون ورئيس المهرجان، والمخرج محمود فؤاد صدقى، مدير مسرح نهاد صليحة ومدير المهرجان، إلى جانب نخبة من الفنانين والمثقفين.

تنوعت محاور الأمسية لتشمل جوانب مختلفة من المشهد الثقافى والفنى. استهلت الفعاليات بتوقيع كتاب الفنان أشرف زكى، حيث ألقت الدكتورة ياسمين عبدالحسيب الضوء على إسهاماته الفكرية والفنية.

وفى محور آخر، استعاد الحضور ذكريات الفنان الراحل سعد أردش من خلال شهادة مؤثرة قدمها الفنان جهاد أبوالعينين، مستعرضًا جوانب من مسيرته الفنية وتأثيره فى الحركة المسرحية.

واختتمت الأمسية بمتابعة نقدية ثرية قدمتها الكاتبة والناقدة الفنية نهلة إيهاب، تناولت خلالها بعض العروض المشاركة فى المهرجان. كما قدم الناقد فادى نشأت أوراقًا بحثية معمقة تناولت قضايا الفضاءات المسرحية المتعددة، مركزًا على مفهوم المسرح الغامر وتطبيقاته،

أدار الأمسية د. هانى كمال الذى أعرب عن سعادته الغامرة بصعود المنصة واختياره لإدارة هذه الأمسية المتميزة. وكشف كمال عن فعاليات الأمسية الثلاثية، والتى تتصدرها محطة بارزة تتمثل فى توقيع كتاب الفنان القدير أشرف زكى، مؤكدًا أنه يمثل علامة فارقة ومضيئة فى سماء العمل الفنى والإدارى على حد سواء ثم شرع فى سرد مقتطفات ومحطات مهمة من مسيرته الفنية والادارية، مستعرضًا إسهاماته وإنجازاته التى تركت بصمة واضحة فى المشهد الثقافى والفنى.



أشرف زكى: «كل إنسان على قد حلمه» مفتاح الحياة.. والعطاء أهم من المناصب

خلال مراسم توقيع كتابه "الفارس الهمام"، أدلى الفنان القدير أشرف زكى بتصريحات موجزة، لكنها حملت فى طياتها رؤيته للحياة ومفاتيحه للنجاح. وأكد زكى أن عبارة "كل إنسان على قد حلمه" تمثل له جوهر الحياة، مشيرًا إلى

التمييز المهم بين امتلاك الحلم والإرادة اللازمة لتحقيقه. وأوضح أن الأحلام قد تكون متاحة للجميع، لكن ترجمتها إلى واقـع ملموس تتطلب إرادة صلبة وآليات واضحة للتنفيذ.

وفى سياق آخـر، أكد الفنان أشرف زكى، أهمية العطاء، واصفًا إياه بأنه أسمى من أى منصب. واستشهد بنجاحه فى إدارة أكاديمية الفنون، بالتعاون مع الدكتورة غادة جبارة، كنموذج يعكس تضافر الجهود لتحقيق تطلعات وتجاوز تحديات واجهتهم فى البدايات.

ياسمين عبدالحسيب

وفى كلمتها عبرت الكاتبة ياسمين عبدالحسيب عن سعادتها الغامرة بتكليفها من قبل إدارة المهرجان بصياغة والإشراف على كتاب يرصد مسيرة الفنان القدير أشرف زكى، والذى يحمل عنوان «الفارس الهمام».

وقد تقدمت عبدالحسيب بالشكر الجزيل لأكاديمية الفنون، برئاسة الدكتورة غـادة جبارة، وللمخرج محمود فؤاد صدقى، مدير مسرح نهاد صليحة ومؤسس ومدير المهرجان، على ثقتهم الغالية وعلى تأسيس هذا المهرجان المهم.

كما خصت الفنان أشرف زكى بالشكر والتقدير لحضوره الدائم ودعمه المتواصل لكل فعالياتهم ولقاءاتهم الفنية.

وأوضـحـت عبدالحسيب أن هـذا الكتاب هو باكورة الإصــدارات المطبوعة للمهرجان، وكشفت عن مشاركة الكاتبين كريم صقر وطارق حبيب فى مهمة التحرير، مشيدة بجهودهما المتميزة التى ساهمت فى خروج هذا العمل إلى النور.

وأضافت عبدالحسيب أن الكتاب يشمل المسيرة الفنية والإداريـة الشاملة للفنان أشرف زكى، مشيرة إلى أن سيرته الذاتية الضخمة تحتمل النشر فى عدة أجزاء وليس كتابًا واحـدًا فقط، نظرًا لتعدد إنجازاته على كل الأصعدة. واختتمت حديثها بالإشارة إلى كلمته الشهيرة "احلموا"، والتى تعكس إيمانه بأن الطموح والسعى يقودان إلى تحقيق الأهداف بتوفيق من الله.

فى ذكرى مئويته.. تكريم اسم الراحل الدكتور سعد أردش وشهادات عن إنسانيته

شهدت الأمسية فى فعاليتها الثانية تكريمًا خاصًا لاسم فقيد المسرح المصرى الدكتور سعد أردش، بمناسبة مرور مائة عام على ميلاده، حيث استعرض متحدثون مسيرته الفنية والأكاديمية، وأضاءوا جوانب من شخصيته الإنسانية الملهمة.

وفى كلمته، أعرب الدكتور جهاد أبوالعينين، الأستاذ بالمعهد العالى للفنون المسرحية، عن سعادته وتقديره لاختياره للحديث عن قامة بحجم سعد أردش. واستعرض أبوالعينين الـدور الرائد للراحل فى المعهد العالى للفنون المسرحية، مؤكدًا دعمه المتواصل لطلابه وحرصه على إكسابهم الخبرات العملية من خلال إشراكهم فى مختلف المهام الأكاديمية، حتى فى تقييم زملائهم، مشيرًا إلى اتباعه مدرسة «الضغط من أجل إخراج الأفضل».

موضحا أنه كان دائم العطاء والسند لأبنائه الأكاديميين، هكذا وصف أبوالعينين علاقته بالراحل، مستحضرًا ذكريات تتلمذه على يده والعمل معه عن قرب. كما سلط الضوء على الجانب الإنسانى المؤثر فى حياة الدكتور أردش، مؤكدًا أن «التعامل الإنسانى الرفيع هو ما يميز الأستاذ الحقيقى عن غـيره، بل ويسبق الجانب العلمى والأكـاديمـى فى أهميته».

وقد تخللت الأمسية شهادات أخرى أشـادت بإسهامات الدكتور سعد أردش فى إثـراء الحركة المسرحية المصرية، وبأخلاقه النبيلة وتأثيره الإيجابى فى حياة تلاميذه وزملائه. ليظل اسم هذا الرائد علامة فارقة فى تاريخ المسرح المصرى، ومصدر إلهام للأجيال القادمة.

الكاتبة والناقدة الفنية نهلة ايهاب

أعربت الكاتبة والناقدة الفنية الدكتورة نهلة إيهاب عن سعادتها بالمشاركة فى أولى الأمسيات الفكرية للدورة الأولى من مهرجان الفضاءات المسرحية المتعددة. ووجهت الشكر للقائمين على المهرجان، كما قدمت أيضا بشكل خاص الشكر للدكتور ياسر علام، رئيس اللجنة العلمية.

قدمت نهلة إيهاب قـراءات نقدية مستفيضة لعدد من العروض المسرحية المشاركة، مركزة بشكل أساسى على البعد الإنسانى الذى تتضمنه هذه الأعمال، خاصة فى سياق عروض الفضاءات المتعددة. وسلطت الضوء على تجسيد الصراع الداخلى للفرد، وكيف ينبثق من منطقة اللاوعى ليشق طريقه نحو الوعى الشديد، وذلك من خلال التوظيف الذكى لعناصر العرض والمكان فى سبيل تأكيد رسالة الصراع.

وفى هذا الإطار، تناولت نهلة إيهاب عرض "مباراة القمة"، مشيرة إلى أنه يتجاوز كونه مجرد مباراة ملاكمة ليغوص فى أعماق الصراع بين الأنا والأنا. كما حللت عرضى "كابتن يحيى ناشد" و"مسافر ليل"، متناولة صراع السلطة الذى يميزهما واعتمادهما على عناصر بصرية كالإضاءة والبؤر الضوئية فى التعبير عن صعوبة التواصل والالتقاء بين الأفراد.

وأوضحت الدكتورة نهلة أن عرض "حلم ليلى" استثار الرغبات والمشكلات النفسية، فى حين أبـرزت عروض الديودراما، مثل "المفتاح" و"دمى من ورق" ديناميكية الـصراع بين الرجل والمـرأة. ولم تغفل الإشـادة بعروض المونودراما، وعلى رأسها عرض "يوميات ممثل مهزوم"، وكيف استطاع ببساطة السينوغرافيا فى فضاء مفتوح أن يصل رمزيته بفاعلية عالية إلى الجمهور.

فادى نشأت يختتم الأمسية باستشراف مستقبل المسرح الغامر

أشاد الباحث والناقد فادى نشأت بتميز المهرجان، مقدمًا شكره لإدارته على إتاحة الفرصة وتقديم هذا المحور الفكرى المهم.

وقد استعرض نشأت خلال الأمسية رؤيته لمستقبل المسرح من خلال مفهوم "المـسرح الغامر" وتقنيات "الفضاء البديل". وقدم تعريفًا للمسرح الغامر بأنه فكرة الفضاء البديل من خلال خلق حالة شعورية للمتلقى كى يكون داخل الحدث وتفعيل دوره الإيجابى، حيث يشارك الجمهور التمثيل فى خط درامى معين، وأشار إلى بعض التجارب من هذا النوع فى الولايات المتحدة الأمريكية.

موضحًا أن مفهوم المسرح الغامر يتضمن أشكالا متنوعة وغير مقتصر على قالب محدد، وفى هذا السياق أكد نشأت على الـدور الحيوى للتفاعل والمشاركة فى تعزيز جاذبية العروض المسرحية، مشيرًا إلى الأهمية القصوى لتبنى التقنيات الحديثة، وعلى رأسها تقنية الهولوجرام، لمواجهة تأثير وسائل التواصل الاجتماعى واستقطاب الجمهور عبر تقديم تجارب بصرية مبتكرة.

كما أشار نشأت إلى نماذج اخرى من المسرح العالمى التى تبنت هـذه المفاهيم بنجاح، مؤكدًا إمكانية تطبيقها وتطويرها فى السياق المحلى لإثراء المشهد المسرحى.

محمود عبدالعزيز

كيف يصبح الجمهور بطلا

داخل المسرح التفاعلي؟

يُعدُّ المسرح التفاعلى شكلًا من أشكال التمرد على المسرح الكلاسيكى، حيث يعتمد على كسر "الجدار الرابع" - إذا جاز التعبير - عبر تحويل الجمهور من متلقٍ سلبى إلى شريك فاعل فى العملية الإبداعية. كما يُشجّع هذا النوع من المسرح الجمهورَ على التفاعل النقدى بدلًا من الاكتفاء بالمشاهدة السلبية.

ويُعتبر المسرح التفاعلى من أقوى وسائل الاتصال المباشر مع المشاهد، لما يتميز به من حيوية وموضوعية فى الطرح. كما أنه يهتم بإثارة القضايا والهموم المجتمعية، مع التركيز على الأبعاد المحلية التى تعزز الارتباط الوجدانى بين المتلقى والأداء المسرحى.

جهاد طه

المخرج محمد علام: المسرح التفاعلى يتطلب ممثلًا لديه حضور ذهنى فائق

يقول المخرج محمد علام: إن تحضير العروض المسرحية التفاعلية عملية معقدة فى جوهرها، إلا أنها تبدو بسيطة فى الظاهر. ذلك لأنها تعتمد بشكل أساسى على طبيعة التفاعل، الذى يمكن تقسيمه إلى نوعين رئيسيين: أولهما: التفاعل المباشر بين الممثل والجمهور، حيث يغادر الممثل خشبة المسرح ليلتحم مع المشاهدين من خلال مشاهد حوارية أو حديث مباشر، مما يجعلهم جزءًا لا يتجزأ من العمل المسرحى ذاته. أما النوع الثانى فيتمثل فى طرح الأسئلة على الجمهور أو منحهم فرصة الاختيار بين بدائل متعددة، مما يعزز مشاركتهم الفاعلة ويجعلهم شركاء حقيقيين فى تشكيل مسار العرض.

ويكمل: هناك أشكال أخرى من التفاعل تعتمد على أدوات مساعدة، كاستخدام الأوراق أو وسائل مبتكرة تُضفى تنوعًا على العملية التفاعلية. لذا، فإن الإعداد للعروض التفاعلية يتطلب إدراكًا عميقًا لطبيعة هذه التجربة وكيفية توظيفها بإبداع.

ويوضح: يمكن للمخرج أن يبين للجمهور أن العرض المسرحى الذى سيُقدَّم لهم يقوم على التفاعل بينهم وبين الممثلين. على سبيل المثال، قمتُ بإخراج مسرحية 'فوالتارين'، وهى عمل مسرحى تفاعلى بامتياز، كما سبق أن أخرجتُ مسرحية 'الجريمة. وقد حققت هذه التجارب إنجازات لافتة وحققت نجاحًا كبيرًا.

ويردف: لا يخلو المسرح التفاعلى من التحديات، وأبرزها طبيعة الجمهور ومدى تقبله لهذا النمط من العروض. إلا أن تجربتى الشخصية أثبتت أن الجمهور كان متفاعلًا بشكل إيجابى فى الغالب، مع وجود حالات محدودة امتنعت عن المشاركة. هذه الحالات تحتاج إلى تعامل حكيم وفهم عميق، وأنا على يقين بأنه مع مرور الوقت يمكن تجاوز هذه العقبات.

ويختتم: المسرح التفاعلى يتطلب ممثلين من نوعية خاصة؛ فهم بحاجة إلى جرأة فائقة وحضور ذهنى قوى، إذ قد يواجهون ردود أفعال غير متوقعة من الجمهور. لذا، يجب أن يتحلَّى الممثل بفطنة عالية وقدرة على التكيف مع أى موقف. هناك ممثلون يتجنبون العمل فى هذا النوع من المسرح خشية مواجهة تحدياته، ولكننى أرى أن الممثل الذى يخوض غمار المسرح التفاعلى هو ممثل فذٌّ ومتميز بكل المقاييس.

لماذا يفضل الناقد والمؤلف طارق عمار الإشراك الجمهور فى صناعة العرض المسرحى؟

يقول الناقد والمؤلف المسرحى طارق عمار: أعتقد أنه يجب البدء أولًا بتعريف التفاعلية فى عالم المسرح، حيث نجد أن هناك تضاربًا حول هذا المفهوم. فهناك من يعرّف المسرح التفاعلى بأنه حالة من تفاعل الجمهور مع العرض المسرحى، بمعنى أن الحدث المسرحى نفسه يثير تفاعلًا وجدانيًا من قبل الجمهور

ويكمل: بينما يرى البعض الآخر أن التفاعلية تأتى من إشراك الجمهور فى صياغة العرض المسرحى، أى أن يلعب الجمهور دورًا فاعلًا فى صناعة العرض نفسه، سواء كان هذا الدور من خلال طرح تساؤلات أو اقتراح مواضيع أثناء الحدث المسرحى. وهناك رأى ثالث يرى أن التفاعلية تكاد تقارب فى معناها رقمنة المسرح، أى استخدام الوسائط الرقمية التفاعلية فى صياغة العرض المسرحى.

ويختتم: هنا يجب أولًا أن نتفق على تعريف واضح لمفهوم المسرح التفاعلى قبل إبداء أى آراء بشأنه. وإن كنتُ أنا شخصيًا أميل أكثر إلى الرأى الثانى، حيث إن الإشراك الفعلى للجمهور فى صياغة وصناعة الحدث المسرحى يحقق - من وجهة نظرى على الأقل - أعلى استجابة تلقائية من قبل الجمهور، وبالتالى يصبح الجمهور جزءًا لا يتجزأ من العمل المُوجَّه له فى الأساس.

الناقدة منار خالد: يجب أن تكون نصوص المسرح التفاعلى نصوصًا آنية

تقول الناقدة المسرحية منار خالد: أعتقد أن المسرح التفاعلى يحاول أن يكون حاضرًا على الساحة، ولكن بدرجة بسيطة، خاصةً من جانب فرق الشباب. ذلك بسبب محاولاتهم الدائمة للتعبير عن مشكلات عصرهم، التى بدأت مع عرض «١٩٨٠ وأنت طالع»، ذلك الجيل الذى أدرك أن له صوتًا خاصًا لا بد من التعبير عنه. ومنذ ذلك الحين، توالت عروض مثل «سينما ٣٠»، «+٢٢»، وصولًا إلى اليوم. هذه العروض لم تكن تفاعلية بالمعنى الحرفى، لكنها كانت تحمل همّ التفاعل والتشابك مع اللحظة الراهنة، مما جعلها تنضم إلى عنصر التفاعل الذى تطور مع مرور الوقت. ونجد اليوم أن أغلب العروض تحاول إحداث تفاعل مع الجمهور، ليس فقط على مستوى التوحد مع الأطروحة، ولكن أيضًا على مستوى التفاعل والمشاركة الحقيقية البسيطة، مثل كسر الحائط الرابع ومخاطبة الجمهور بشكل مباشر، بل وصعود الجمهور أحيانًا إلى الخشبة.

أوضحت أمثلة العروض التفاعلية؛ مثل: كاسبر إخراج أشرف على، وحيث لا يرانى أحد لمحمد صلاح، وغيرهم نتاج ورش رقص معاصر وفرق مستقلة كعرض رقصة القرن لأحمد عادل مؤخرا، هذه العروض التى تحمل هما معاصرا، لابد من توحد الجمهور بشكل واضح مع

الحدث أو على أقل تقدير أن يصتف مع الممثلين فى مقاعد واحدة أو كسر حدود الخشبة لحدوث التفاعل المقصود المحدود. والذى يحقق جزء بسيط من غرض التفاعل

وصرحت: ولكن على الرغم من ذلك، فإن التفاعل القوى والمسيطر من الجمهور، أو بمعنى آخر، أن يتحكم الجمهور بتفاعله داخل العرض ويؤثر فى مجرى الأحداث، لم يكن منتشرًا بالقدر الكافى. بل اقتصر التفاعل على ما ذكرناه سابقًا، وهو إشراك المتلقى لاستشعار الأزمة المعاصرة. والسبب فى ذلك يعود إلى عدة عوامل:

أولها، أن صناع العروض يحتاجون إلى مساحة إبداعية واسعة تسمح لهم بتقديم فكرة ما، ثم تغيير مسارها كل ليلة وفقًا لطبيعة الجمهور. مثل هذه الأفكار قد لا تحتاج إلى إمكانيات مادية عالية، لكنها تتطلب قدرات استيعاب واحتواء وسرعة بديهة فنية عالية للغاية.

ثانيًا، عدم توافر الأمن والأمان الكامل داخل أغلب مسارحنا. فإذا كانت الدفة فى يد الجمهور بالفعل، ولم يكن هناك تخطيط واضح لمسار الحدث أو رد الفعل، يصبح من الضرورى توفير كل الاحتياطات الأمنية لتأمين الصالة لباقى المتلقين وكذلك لصناع العمل.

وأخيرًا، ثقافة المتلقى ذاته فى التعامل مع فن من هذا النوع. فهى تتطلب جهدًا إضافيًا منا جميعًا حتى يتمكن من فهم هذا النمط الفنى. ليس المقصود بفهمه أن يصبح المتلقى ممثلًا أو مؤديًا مصطنعًا، بل أن يكون جزءًا أساسيًا من تحقيق التفاعل الحقيقى، بحيث يكون طبيعيًا ويعبّر عن شخصه بحق. ولكن فى الوقت نفسه، يجب أن يدرك حدود المكان الذى يتفاعل فيه، وأن يفهم طبيعة هذا الفن بالقدر الذى يحقق التفاعل دون تجاوزات جسدية أو لفظية.

وتابعت: المعايير التى يُعتمد عليها لاختيار نصوص تفاعلية هى أن تكون نصوصًا آنية، تحمل همّ وقتها وتعاصره، وألا تكون بعيدة عن أجواء المتلقى وما يشغله. يجب أن يستشعر المتلقى أنها جزء أصيل منه حتى يتحقق التفاعل. ولكن الأهم ألا يتعامل صُناعها على أنهم أشخاص أعلى أو متحكمين فى الجمهور. فى رأيى، إذا استشعر المتلقى أنه هو البطل وأن الأطروحة تخصه، سيحقق تفاعلًا مبهرًا. لذا، يجب على الصُناع أن يحكموا السيطرة، لكن دون توضيح ذلك بشكل فجّ، أو محاولة التقليل من شأن المتفاعلين.

واختتمت: ولكن لن تتحقق هذه المعادلة إلا بالأمان

والوعى الكافى الذى ذكرته سابقًا. بالإضافة إلى إدراك مدى أهمية عنصر التفاعل لهذا الفن الآنى. فيجب اجتذاب جماهير حقيقية جديدة غير المتخصصين إلى المسرح، ومن ثم تقديم عروض متنوعة لهم حتى يتسنى لهم فهم طبيعة وأهمية التفاعل. ثم يجب إدراك أهمية عنصر التفاعل والتنفيس، بحيث يدرك كل منهما الآخر: المتلقى يعى أهمية ذلك الفن ويحب تلك المشاركة، ويشعر بذاته وبأهمية صوته ووجوده، والصُناع يدركون أكثر أهمية وجود الجمهور الحقيقى. ربما ذلك يغير من نظرة المسرحيين من الأساس، ويقلل من تركيزهم على المتخصصين فقط، ويحد من التوغل فى الاغتراب عن الجمهور العام الحقيقى.

جمهور المسرح التفاعلي: من متلقٍ سلبى إلى مشارك إيجابى

يقول المخرج محمود سعيد: دائمًا المجتمع بحاجة إلى المسرح المتصل بالمجتمع فى أى مكان، وتلك حالة قديمة متجددة لها جذور فى المسرح التسجيلى لدى إرفين بيسكاتور فى ألمانيا، وتجربة برتولت بريخت الملحمية منذ بدايات القرن الماضى. إذ إن هذين النموذجين أحدثا إرباكًا مسرحيًا للنموذج الأرسطى، عبر رصد تجربة المسرح خارج إطاره التقليدى، وعلاقته المستمرة بالحياة الاجتماعية. لذلك نجد أن نموذج المسرح التفاعلى بشكله الحديث له أصول قديمة متجددة،

وهذا التجدد ما هو إلا نتاج للتقنيات الحديثة، سواء على مستوى النص أو العرض، والتى فرضت نطاقًا مغايرًا للعرض المسرحى. ومن ثم، توطين الصيغة المسرحية التفاعلية بوصفها وسيلة اتصال مباشر للتلقى والتفاعل، خاصة فى ظل الثورة الرقمية المذهلة.

وتابع: ولا يمكن لنا تجاهل أصل شديد الأهمية من جذور المسرح التفاعلى، وهو مسرح الشارع، الذى ارتبط بتاريخ عام ١٩٦٨ فى أوروبا وأمريكا، والتطورات السياسية المذهلة التى حدثت فى تلك الفترة، ليخرج المسرح إلى الشارع متفاعلًا مع الجمهور بشكل مباشر.

أضاف: طريقة تحضير الممثل أو الأجواء الكاملة للعرض التفاعلى ليست غريبة، بل هى عادية جدًا كأى عرض مسرحى. المختلف فقط هو جاهزية الجمهور للمشاركة والتفاعل. وهنا نتحسس دورًا ملموسًا للجمهور، دورًا شديد الاختلاف عما كان عليه فى السابق؛ فهو لم يعد مجرد متلقٍ سلبى، بل أصبح دوره تفاعليًا إيجابيًا، دور المشارك الحقيقى. لذلك، فإن النص فى مثل تلك التجارب لابد أن يترك مساحات كافية وحقيقية للجمهور، وأكرر: مساحات حقيقية وليست مفتعلة أو جاهزة مسبقًا. لذا، على المخرج أن يكون واعيًا وفى حالة ترقب مع فريق الممثلين، ترقب مستمر للجمهور، كى تحدث حالة التوازن المطلوبة واللازمة لمثل تلك العروض.

استكمل: المسرح هنا يخاطب كل المراحل العمرية والطبقات الاجتماعية، راغبًا فى تحفيز طاقة المشاركة

المجتمعية بشكل أكبر وأعمق. إذ إن اللعبة تتحول إلى ما يشبه البرنامج الحوارى، برنامج ينطلق أولًا من العرض الأول لفريق التمثيل، لندخل بعدها إلى العرض الآخر المكمل له، وهو التحاور المفتوح مع الطرف الآخر، أى المتلقى. لذا، يعيد المسرح التفاعلى صياغة النص بما يتماشى مع لعبة تمثل المواقف الحياتية واليومية على خشبة المسرح، وكأننا أمام أزمة ما. ويتم دعوة صناع العرض المسرحى مع الجمهور لإيجاد حلول إيجابية لتلك الأزمة.

واختتم: هنا نرى أنفسنا أمام الكاتب والمخرج فى حالة استنفار عام واستعداد مذهل لكل صغيرة وكبيرة. فهو فن الممكن والمحتمل والمفترض لدى الجميع. إنها لعبة نصفها مكتوب، والنصف الآخر متغير ومتطور، متوقع وغير متوقع، من جمهور مختلف الطبقات والأطوار. إنها تجربة مسرحية جديدة، ولابد من الوعى بكل مفرداتها، خاصة أنها لعبة قابلة للتجدد يوميّا، بل وللتغير بشكل كامل أحيانًا.

البحث المعمق: العمود الفقرى للمسرح التفاعلى والفن المعاصر

يقول المخرج أحمد صالح: المسرح الاجتماعى أو التفاعلى يُعد أداة قوية للتفاعل المجتمعى وإحداث التغيير الثقافى. يعتمد هذا النوع من المسرح على إشراك الجمهور فى العملية المسرحية، بهدف مناقشة قضايا تهدف إلى رفع الوعى وتحفيز العمل الجماعى، وتوحيد الجهود حول قضايا محددة. يُعتبر المسرح الاجتماعى ممارسة مسرحية تُستخدم فى سياقات غير تقليدية لتحقيق أهداف اجتماعية وتعليمية وثقافية. كما أنه أداة فعالة لتمكين المجتمعات المهمشة، وحل النزاعات، وتعزيز مهارات التواصل والتعاون بين الأفراد.

تابع: يختلف المسرح الاجتماعى عن المسرح التقليدى فى كونه لا يعتمد على الهيكليات الهرمية، ولا يقتصر على رؤية مخرج واحد أو وجهة نظر فردية. فبدلًا من ذلك، يعتمد على العمل الجماعى والتعاون بين المشاركين، حيث لا توجد أدوار محددة أو وظائف ثابتة، بل يتم العمل بشكل مشترك لتحقيق الأهداف المرجوة.»

أضاف: طريقة الإنتاج تبدأ برفع مهارات المشاركين من خلال سلسلة من التدريبات والألعاب، سواء كان المشاركون محترفين أو هواة. هذه الطريقة تطرح المواضيع وتطور المشاهد بشكل تدريجى. الجزء التفاعلى هو جوهر هذا النوع من المسرح، حيث يصبح الجمهور جزءًا من العرض المسرحى، ولا يبقى مجرد مشاهد سلبى، بل يشارك فى عملية السرد المسرحى. يعتمد هذا على تقنيات الارتجال، حيث يقوم المشاركون (وهم الجمهور) بتعديل الأحداث وتقديم رؤى مختلفة بهدف النقاش حول حلول ورفع الوعى.

صرح: الهدف هنا ليس إعجاب الجمهور بالمشهد أو التمثيل، بل إثارة التأمل والتفكير حول القضية المطروحة. هذه الممارسة الفنية قوية جدًا لأنها تحدث تغييرًا فوريًا. نحن نغير فى الوقت نفسه. إذا كان هدف المسرح هو التغيير، فإن المسرح الاجتماعى أو التفاعلى هو الأقوى فى تحقيق هذا الهدف، لأن التغيير يحدث أمام عينيك، حيث يتم رفع الوعى حول الموضوع. حتى المشاركون (الممثلون) أنفسهم يعملون على وعيهم من خلال تدخلات الجمهور، لأن هذه التدخلات تغير وجهات النظر والأفكار، حيث يتحول المخرج إلى مُوجِّه أو مرشد لعملية الإنتاج. هذه العملية تعتمد على كيفية تبنى الموضوع وفقًا للمنهجية المتبعة.

اختتم: البحث المعمق هو العمود الفقرى للمسرح التفاعلى، وهو ما يقوم عليه الفن المعاصر ككل. هذا البحث يشمل الجوانب الاجتماعية والنفسية والسياسية المتعلقة بأى قضية. على سبيل المثال، إذا كنا نتحدث عن مشكلة النظافة، فأنا أحضر باحثين فى علم الاجتماع وعلم النفس والاقتصاد لدراسة القضية وإعطائى نتائج. بعد ذلك، أبدأ فى البحث الفنى حول الأداءات التى تؤدى إلى هذه المشكلة. لماذا يختار المجتمع هذا النوع من الأداء؟ كيف يمكن تصوير المشهد؟ وكيف يمكن تقديم الأداء؟ هذه النقطة مهمة جدًا فى المسرح الاجتماعى، فهو لا يقوم دون مرحلة البحث المعمق، ويجب أن يكون هناك تقاطع مع باحثين ودارسين جيدين. فى نفس الوقت، يجب أن يكون لدى الفنانين وعى عالٍ تجاه الموضوعات التى يتناولونها.

الدراما كأداة للتغيير: المسرح التفاعلى بين الفن والتوعية

تقول المخرجة عبير علي: أعمل على تحضير المسرح التفاعلى، وهو نوعان: النوع الأول يتمثل فى نص عادى جدًا، وبعد انتهاء العرض يتم إجراء نقاش مع الجمهور أو تنظيم مسابقة. فقد يكون النقاش حول أفكار العرض، حيث يقوم أحد الممثلين بأداء هذا الدور، أو قد تُنظَّم مسابقة لاختبار قدرة الجمهور على تذكر أحداث المشهد. يتطلب هذا النوع وجود شخصية «الجوكر» أو الممثل الذى يقود التفاعل، ويكون لديه القدرة على التواصل مع الجمهور. يجب أن يكون قادرًا على تحديد التوقيت المناسب للتدخل، وأن يكون مدربًا على إعداد أنواع مختلفة من الأسئلة التى تكون محددة، واضحة، ومفهومة، دون أن تترك مساحات كبيرة من الفراغ أو الغموض. كما ينبغى أن يكون لديه

القدرة على إنهاء الحديث بشكل مناسب، وتشجيع الجمهور على المشاركة بجرأة. بالإضافة إلى ذلك، يجب أن تكون هناك آليات مُعدَّة مسبقًا لتحفيز الجمهور على التفاعل والمشاركة.

وتكمل: الشخص الذى يؤدى هذا الدور يجب أن يكون مؤهلًا بشكل جيد. أولًا، تُعَد الأسئلة بالتعاون مع المخرج أو الدراماتورج أو المؤلف، أو حتى مع الممثل نفسه الذى يؤدى الدور. يجب أن تكون الأسئلة محددة وواضحة، كما ينبغى أن يكون لديه القدرة على إدارة النقاش بحسم، والرد بذكاء على المواقف المختلفة، بما فى ذلك المواقف المحرجة التى قد يثيرها الجمهور. كذلك، من الضرورى أن يتمتع بخبرة فى الارتجال وخفة الظل، وأن يكون قادرًا على التواصل بشكل تلقائى ومرن. هذه هى الشروط الأساسية للشخص الذى يؤدى هذا الدور التفاعلى.

وتوضح: هناك أنواع متعددة من التفاعل فى المسرح، منها مسرح أوغستو بوال (مسرح المقهورين)، الذى يعتمد على مشاركة الجمهور فى تغيير الأحداث السلبية من خلال لعب أدوار مختلفة أو تعديل المشاهد. كما يوجد "مسرح جريدة الحياة" و"مسرح المناقشة"، وهما شكلان آخران من أشكال التفاعل التى تشجع الجمهور على المشاركة الفعالة. أما فى مسرح بريخت، فيُدعى الجمهور إلى التفكير النقدى من خلال كسر الإيهام المسرحى، حيث يدرك أن ما يراه هو مجرد عرض وليس واقعًا.

وتتابع: فى مسرح بريخت، يُحفَّز الجمهور على التأمل فى الأحداث وإدراك أن ما يراه هو مجرد لعبة مسرحية وليس واقعًا. أما فى المسرح الغامر، فإن الجمهور يشارك بشكل فعّال، حيث يدخل فى تجربة تشبه البحث عن كنز أو المشاركة فى محاكمة مسرحية. وفى مسرح أوغستو بوال (مسرح المقهورين)، يلعب الجمهور دورًا فى تغيير الأحداث نفسها، إذ يمكنه تجسيد إحدى الشخصيات لتعديل المشهد السلبى إلى إيجابى، سواء فى "مسرح الجريدة الحية" أو "مسرح الصورة الثابتة". كما أن الجمهور يكون شريكًا فى النقاش، حيث يسهم فى تحليل الحدث أو تغييره نقديًا.

وأردفت: النوع الثانى من التفاعل يتم عبر التكنولوجيا، حيث يدخل الجمهور فى تجربة افتراضية (أونلاين) مع الممثلين، ويشعر وكأنه يتحرك داخل عالم افتراضى. تشبه هذه التجارب الألعاب الإلكترونية (الجيمز)،

حيث تمزج بين عناصر المسرح الغامر، الذى يُغمر فيه الجمهور بالكامل، وبين استخدام التكنولوجيا الحديثة. وجدير بالذكر أن هذه الألعاب قد تكون مرتبطة بالمسرح أو مستقلة عنه، ولكن الفكرة الأساسية هى إشراك الجمهور فى التجربة بشكل كامل، سواء فى مسرحية أو فى لعبة افتراضية. هذا الشكل يُعد جزءًا من المسرح التفاعلى، حيث يصبح الجمهور عنصرًا لا يتجزأ من التجربة.

واختتمت: يجب أن يتمتع الممثل الذى يؤدى هذا الدور بعدة مهارات، منها القدرة على حل المشكلات، وإدارة النقاش بحسم دون استفزاز الآخرين، وتناول الموضوعات بطريقة موضوعية وحيوية. بالإضافة إلى ذلك، فإن مهارات الارتجال تعد ضرورية، وهى غالبًا ما تكون متوفرة لدى الممثلين المتمرسين، خاصة أولئك الذين يعملون فى مجال الكوميديا الشعبية والارتجال، حيث يتطلب هذا النوع من الأداء سرعة بديهة ومرونة فى التعامل مع المواقف المختلفة.

المخرج محمد الحضرى: شخصية "الجوكر" القائد الخفى للحوار المسرحى التفاعلى

يقول المخرج محمد الحضرى هناك ألوان وأشكال متعددة للمسرح التفاعلى ولكن أحبذ الحديث عن مسرح المقهورين كنموذج، وسنتحدث أولًا عن أن الشخص الذى يخرج العرض بهذا الشكل - أى المخرج الذى يقدم عرضًا فى مسرح المقهورين - يكون مهتمًا بإبراز قضية تهم فئة معينة من الناس أو مجموعة محددة، تتضمن علاقة بين قاهر ومقهور. مثلًا، العلاقة بين مدرس وطلابه، أو بين ضابط ومواطن، أو حتى بين أب يقهر ابنته فى المنزل، وهكذا. إذن، تختار أولًا المكان الذى ستقدم فيه عرضك، وتحدد القضية التى تشغل الناس فى ذلك المكان.

تابع: بعد ذلك، تبدأ فى تدريب الممثلين على سيناريوهات متعددة. ما يحدث فى مسرح المقهورين هو أنك تعرض مشهدًا على المتفرجين، ثم تطلب منهم المشاركة فى كيفية جعل الشخص المقهور - كما ذكرت سابقًا، المشهد يعتمد على علاقة بين قاهر ومقهور - يتحرر من قسوة القهر الذى يتعرض له. تُدرّب الممثلين على نماذج وحلول كثيرة، كما تمنحهم المرونة الكافية لتقبل أى طلب قد يقدمه الجمهور، لذا يجب أن تكون لديك مرونة عالية، وهذه المرونة تتطلب منك فهمًا عميقًا للقضية التى تناقشها.

يوضح: هناك شخصية فى مسرح المقهورين تسمى "الجوكر". ليس المقصود هنا الجوكر كما فى باتمان، بل الجوكر هنا هو حلقة الوصل بين الجمهور والممثلين على الخشبة. هو الذى يوجه التواصل، ويسيطر على الموقف إذا تجاوز الأمر الحدود المسموح بها. فهو الذى يضمن دائمًا بقاء رؤية المخرج حاضرة، لأن الجمهور قد ينحرف نحو موضوعات فرعية، أو يحاول تقديم حلول غريبة، أو حتى يتصرف بشكل غير متوقع.

يكمل: مثلًا، فى إحدى المرات، كان العرض يتناول قهر النساء فى المنازل، فسأل الجوكر الجمهور: "ما الحلول التى ترونها لإنقاذ هذه المرأة من القهر الذى يمارسه زوجها عليها؟" فقامت إحدى النساء من الجمهور محاولة ضرب الممثل الذى يجسد دور الزوج، لأنها رأت نفسها فى دور المرأة المقهورة. هنا يأتى دور الجوكر فى إدارة الحوار والسيطرة على الموقف.

يختتم: لذلك، لا بد من تدريب الممثلين على الارتجال وحسن التصرف فى جميع المواقف، مع ضرورة التمسك بالصدق العميق والإيمان بالتجربة التى يقدمونها، حتى يتمكنوا من التفاعل مع السيناريوهات المختلفة التى قد يطرحها الجمهور.

«جبانة»عاطف كريم

..جمال الإبداع وإبداع الجمال

ياسين سليمانى

اجتمعت فى هذا العرض الكثير من علامات النجاح، نقديا وجماهيريا. ابتداء من النص المغزول كزربية أمازيغية تصنعها الجدّات على مهل لتمتع العين المبصرة، ثم تسكين الممثلين فى أدوار كأنها خلقت من أجلهم (وقد يكون الكاتب قد اشتغل على نصه وفى ذهنه هؤلاء الممثلون) مع عناصر الأزياء والديكور والموسيقى. ولا نظن أنّ هذا الإبداع الجميل غريب على الممثلين من عنابة المدينة التى تنتمى إليها جمعية فنانون بلا حدود المنتجة للعمل فقد تعودنا عليهم، ومنهم بعض المشاركين فى هذا العرض لا يشاركون إلا فى الأعمال التى تستحق المشاهدة وتجلب لنفسها الإعجاب الفعلى وتحقق لنفسها البقاء فى الذاكرة. الكتابة والإخراج لعاطف كريم الذى شارك فى التمثيل إلى جانب رضوان بوقشبية، محمـد الشريف أودينى، حمزة فوزى، سفيان دار زحاف. ورد فى الأفيش عبارة "تصميم العرض" بدلا عن الإخراج، وهى موضة أصبح العديد من صناع العروض المسرحية فى الجزائر يستخدمونها مع أننا لا نرى لها أى سند موضوعى (ومرجعيته هى معاجم وقواميس المسرح التى بدورها تستند إلى تجارب كبار المخرجين) يبقى الإخراج هو اللفظة الصحيحة وما عداها إنما هو لعب بالألفاظ فارغ الدلالة.

ينجح العرض عندما يقوم على نص مكتوب باحترافية، لديه تيمة يشتغل عليها الكاتب، بموضوع، وشخصيات وخطوط درامية، يعرف من أين ينطلق وأية دروب يرتاد وأى نقطة يبتغى الوصول إليها. الثرثرة تقتل النص، ومن ثمة تضعف العرض، والعمل الجيد هو الذى يجيد استغلال الفضاءات المتاحة له فى قول ما يريد قوله. يعمل "السبتي" فى حراسة "الجبّانة" أو المقبرة، ويظل فى مناكفات مع ابنه الذى لم يكن عند حسن ظنه، يتنمّر

على طريقة حديثه الأقرب إلى النساء (وطبعا هذه الحيلة كثيرا ما تستخدم لاستجلاب الضحك أو لتسوّله)، على رغبته فى الهجرة والزواج بألمانية لتحسين السلالة كما يقول، انقلاب الحوار بين الأب والابن (بسلاسة تؤكد مهارة الكتابة عند المؤلف) ليصبح مسرحا داخل المسرح عندما يؤدى الأبد دور الداى حسين وابنه دور خادم أثناء حادثة المروحة (مع بعض الإشارات قبلها إلى جهل الابن بالتاريخ سبقتها إشارة إلى جهله بالفرنسية وهى فى الواقع تمثل نقدا لجيل بأكمله وثقافته الهشة). فى العرض الكثير من الانتقالات، والعديد من المحطّات التى تتفرق فى معناها ومبناها، لكنها تجتمع كلها فى فضاء المقبرة. فكرة التخلص من الدفن التقليدى للجثث واعتماد علب أو صناديق صغيرة مرقّمة تحمل بقايا الجثة (حتى لا تفسد الجثث المياه الجوفية مع مرور الوقت كما يقول العرض)، رئيس البلدية الذى يأتى ليرى الصندوق رقم ستين، الذى فيه بقايا زوجته (والأشباح التى يراها فى المقبرة) ثم رئيس الحكومة الذى يأتى للغرض نفسه ويطلب الصندوق نفسه واكتشاف الرجلين أن المرأة كانت زوجة لكليهما وحوار ماتع بينهما، ثم يُسمع هرج ومرج ويتم الإعلان عن مجىء رئيس الجمهورية، الذى بدوره أتى للغرض نفسه وللصندوق نفسه (ينتهى العرض بلحظة دخول الرئيس لكن دون أن نراه). المرأة (حورية) ولدت فى جويلية 1962 وتوفيت فى 2012. قد يكون لهذين التاريخين دلالات وواحدة من العلامات المضيئة فى هذا العرض أنه ينفتح على أكثر من قراءة.

لا يخفى على المتلقى النقد الاجتماعى والسياسى الذى حمله العرض، لكنه نقد معجون بالفكاهة، ضمن الحوار السلس بين الشخصيات، دون فذلكة ولا استعراض ولا خطابية ولا تعليمية. حضور الممثلين القوى واستيعاب الشخصيات والأداء الرصين واستغلال فضاء الخشبة من ناحية الديكور البسيط الذى لم يبالغ المشرف عليه فى استعراض عضلاته الذوقية (وهى عموما سمة جيدة واضحة فى الفرق والجمعيات على عكس عروض المسارح التابعة للدولة) مع النص المكتوب بمهارة صنع مشهدية فى غاية الجودة. وهذا واحد من أدوار المسرح، أن يكون صوت الشعب لكن بفنية، حتى لا تتحول ساعة العرض إلى خطبة دينية ركيكة أو خطاب سياسى ممجوج.

الموسيقى التى كان جزءا منها من الريبارتوار العالمى تم توظيفها بعقلانية وفنية. عدم الإسهال فى استخدام الموسيقى لسبب ولغير سبب من عوامل نجاح العرض، أيّ عرض. تحاول الموسيقى أن ترقّع فجوات وعورات العروض السطحية والركيكة، لكنها فى هذا العرض، ولأنها مختارة بدقة فقد أضافت بجماليتها إلى القيمة الكلية للعرض بلا إفراط.

المسرح المصرى قرن ونصف من الإبداع

رؤية تحليلية فى كتاب د. عمرو دوارة

أحمد محمد الشريف

يُعَدّ المسرح أحد أهم الفنون التى تعكس التطورات الاجتماعية والسياسية والثقافية لأى مجتمع، ولا شك أن المسرح المصرى كان دائمًا فى طليعة المشهد الفنى العربى. ومن هذا المنطلق، يأتى كتاب المؤرخ والناقد د. عمرو دوارة، كمرجع شامل يؤرخ لحركة المسرح المصرى منذ نشأته وحتى العقد الثانى من القرن الحادى والعشرين. وقد صدر الكتاب بعنوان «المسرح المصرى.. قرن ونصف من الإبداع « (الطبعة الثانية) والصادر عن المجلس الأعلى للثقافة فى مصر، وكانت الطبعة الأولى قد صدرت عن المهرجان القومى للمسرح المصرى منذ ست سنوات, وقد اضاف د. دوارة بعض الإضافات للطبعة الثانية, حيث يعد هذا الكتاب نموذجًا للدراسة العلمية التوثيقية التى تسعى إلى تقديم رؤية تحليلية ممنهجة لمسيرة المسرح المصرى منذ عام 1870 حتى 2019. فى محاولة لاستكشاف تطور البنية المسرحية عبر الحقب المختلفة. يستند الكتاب إلى منهج إحصائي-تحليلى يتجاوز السرد التاريخى ليصل إلى مستوى التفسير البنيوى لدور المسرح فى تشكيل الوعى الجمعى المصرى.

ففى مقدمته، يعيد د. عمرو دوارة تأطير المسرح المصرى كدعامة ثورية وثقافية، مسلطًا الضوء على انخراطه فى النضال ضد الظلم والاستبداد، وهى مقاربة تعكس ارتباط المسرح بالحركات التحررية ودوره فى تشكيل الخطاب السياسى والاجتماعى.

يعتمد الكتاب فى منهجية العرض على منهج التحقيب التاريخى، حيث يعالج كل عقد زمنى كمرحلة مستقلة تتفاعل فيها عناصر المسرح مع البيئة الثقافية والسياسية المحيطة. هذه المقاربة تسمح بتحليل التراكم الفنى وتفسير التحولات النوعية التى طرأت على المسرح المصرى عبر العصور، سواء من حيث الأشكال الدرامية أو البنية المؤسسية.

عرض الكتاب وتحليل مضمونه

يأخذنا د. عمرو دوارة فى رحلة طويلة عبر تاريخ المسرح المصرى، حيث يُقسّم الكتاب إلى مراحل زمنية تبدأ من النشأة الأولى فى القرن التاسع عشر، مرورًا بتطوراته فى العقود التالية، حتى يصل إلى العصر الحديث. يتناول المؤلف الأحداث السياسية والاجتماعية التى أثّرت على المسرح، إلى جانب استعراض الفرق المسرحية، الممثلين، المخرجين، والنصوص التى شكّلت هوية المسرح المصرى.

البدايات والتأسيس (١٨٥٠ - ١٩١٠)

يركز المؤلف على الجهود الأولى التى بُذلت لإنشاء المسرح المصرى، متتبعًا محاولات الرواد الأوائل مثل يعقوب صنوع، وفرق التمثيل التى ظهرت فى نهاية القرن التاسع عشر. حيث يتناول الكتاب صعود فرق مسرحية جديدة مثل فرقة يوسف الخياط وسلامة حجازى بالتزامن مع الاحتلال البريطانى لمصر. كما يتناول المؤلف نشاط الفرق القديمة مثل سليمان الحداد وسليمان القرداحى وأبو خليل القبانى بالتوازى مع ظهور تجارب جديدة تحمل بصمات تعبيرية مبتكرة, يعتمد التحليل هنا على فهم المتغيرات الاقتصادية والاجتماعية التى أسهمت فى استمرار بعض الفِرق مقابل توقف الأخرى.

كما يوضح كيف تأثرت العروض الأولى بالمسرح الغربى، سواء فى الأسلوب أو المحتوى، لكنه يشير أيضًا إلى ظهور ملامح مسرحية مصرية خاصة خلال هذه الفترة.

التطورات الكبرى (١٩١٠ - ١٩٣٩)

يشهد المسرح المصرى نضوجًا كبيرًا مع بروز ثلاثة اتجاهات رئيسية: المسرح الغنائى الذى طوره سلامة حجازى بناءً على تقاليد الإنشاد والتخت الشرقى، المسرح التراجيدى والميلودرامى الذى تناول قضايا اجتماعية ومأساوية، وأخيرًا المسرح الكوميدى الذى لجأ إلى الثقافة الشعبية لتقديم مادة خفيفة ومستقلة. يقدم الكتاب تحليلات فنية وتاريخية لهذه التيارات، لافتًا إلى مدى مرونة الحركة المسرحية واستجابتها لاحتياجات الجمهور.

ويناقش الكتاب عودة جورج أبيض من فرنسا، وتأثيره على تطور المسرح، حيث أحدث نقلة نوعية أدخلت المنهج الأكاديمى الغربى إلى أجواء المسرح المحلى، ما عزز من تحول الممارسات التقليدية إلى أسلوب علمى ومؤسسى. بالإضافة إلى دخول المرأة إلى مجال التمثيل. كما يستعرض دور المسرح

فى ثورة 1919، وتأثير الأزمة الاقتصادية العالمية على انحسار المسرح الجاد. خلال هذه الفترة، ظهرت فرق مهمة مثل فرقة «رمسيس» ليوسف وهبى، وفرقة «فاطمة رشدي»، التى ساهمت فى تشكيل الهوية المسرحية المصرية.

كما برز دور الدولة كفاعل رئيسى لتعويض ضعف الإنتاج المسرحى الخاص، وذلك من خلال تأسيس الفرقة القومية عام 1935 بقيادة الشاعر خليل مطران. شكّل هذا التحول نقطة فاصلة فى العلاقة بين المسرح والسلطة، حيث أصبح المسرح مدعومًا رسميًا لكنه فى الوقت ذاته مرتبطًا بالتوجهات الثقافية للدولة. هذا الوضع أثار جدلًا حول مدى تأثير التوجهات الرسمية على حرية الإبداع فى المسرح الحكومي

الأزمات والانحسار (١٩٤٠ - ١٩٥٩)

يحلل الكتاب التأثير السلبى للأزمة الاقتصادية والحرب العالمية الثانية على المسرح، ما أدى إلى توقف العديد من الفرق المسرحية و تقلص عدد الفرق المسرحية التقليدية بشكل ملحوظ نتيجة للأزمات الاقتصادية والسياسية, وظهور اتجاه جديد يرتكز على شعبية النجوم بدلًا من العمل الجماعي, وأهمية النجوم فى استمرار الحركة المسرحية, فقد لعبت أسماء بارزة مثل نجيب الريحانى، على الكسار، يوسف وهبى، وفاطمة رشدى دورًا محوريًا فى الحفاظ على نشاط المسرح. إضافة لنشأة فرقة أوبرا ملك وفرقة الطليعة التى حاولت الابتعاد عن قوالب المسرح التجارى السائدة آنذاك.

النهضة المسرحية (١٩٦٠ - ١٩٦٩)

يُبرز الكاتب كيف شهدت الستينيات طفرة كبيرة فى المسرح المصرى، حيث ازدهرت حركة التأليف المسرحى، وزاد الاهتمام بالمسرح العالمى عبر الترجمة والنقد. كما عاد الفنانون الذين درسوا فى أوروبا ليُساهموا فى إثراء المشهد المسرحى المصرى. خلال هذه الفترة، تأسست فرق مسرحية مهمة مثل مسرح الجيب، المسرح القومى، والمسرح الحديث, التى قدمت تجارب متنوعة، منها الواقعى، الرمزى، والتجريبى. هذا التنوع أتاح الفرصة لتطوير الكتابة المسرحية والتفاعل مع القضايا الاجتماعية والسياسية، مما جعل المسرح أقرب لجمهوره مقارنة بمراحله السابقة.

كما يوضح كيف شهدت هذه الفترة تحديثًا ملحوظًا فى أساليب الإخراج وتصميم الديكور، مدفوعةً بتأثير التجارب الأوروبية. انعكس ذلك على شكل العروض المسرحية التى أصبحت أكثر جرأة وتجريبية.

التحديات والتحولات (١٩٧٠ - ١٩٨٩)

يناقش الكتاب الأثر الذى تركته حرب أكتوبر وأزمة المثقفين مع الرئيس السادات على المسرح المصرى. ويشير إلى ظهور المسرح التجارى خلال الثمانينيات، حيث انتشرت العروض المسرحية الخفيفة التى استهدفت السياح العرب. لكنه يبرز

أيضًا تأسيس فرق مستقلة مثل «الورشة» عام 1987، ودور «المهرجان الدولى للمسرح التجريبي» الذى بدأ عام 1988 فى دعم التجريب المسرحى.

التجريب والمسرح المستقل (١٩٩٠ - ٢٠٠٩)

فى التسعينيات، برز المسرح التجريبى بشكل واضح، متأثرًا بمهرجان المسرح التجريبى. كما شهدت هذه الفترة تأسيس فرق مهمة مثل مركز الهناجر، فرقة الرقص الحديث، وفرقة الإسكندرية المسرحية. فى الألفية الجديدة، ظهرت تجارب مسرحية جديدة، مثل «مسرح بلا إنتاج»، إلى جانب تأسيس مركز الإبداع الفنى وفرقة «المتجول الجديد».

المشهد المسرحى الحديث (٢٠١٠ - ٢٠١٩)

يستعرض الكتاب أثر ثورة 25 يناير على المسرح المصرى، حيث ظهر اتجاه جديد نحو المسرح السياسى والتوثيقى. لكنه يشير أيضًا إلى ظاهرة «مسرح الفضائيات»، التى أثارت جدلًا واسعًا بسبب اعتمادها على العروض التجارية السريعة مثل «تياترو مصر» و«مسرح مصر». كما شهد العقد تأسيس فرق جديدة مثل «مسرح الشمس» لذوى الاحتياجات الخاصة، و«مسرح المواجهة والتجوال. وكذلك استمرار ازدهار المهرجانات وتنوعها حيث شهدت هذه الحقبة ولادة مهرجانات داعمة لاستقلالية المسرح، مثل: - مهرجان «شرم الشيخ الدولى للمسرح الشبابي", "ملتقى القاهرة الدولى للمسرح الجامعي» , "مهرجان أيام القاهرة للمونودراما" وغيرها.

مراجعة نقدية وتحليلية

يقدم كتاب الدكتور عمرو دوارة "المسرح المصرى.. مائة وخمسون عاما من الإبداع" دراسة تاريخية شاملة ووثائقية للمسرح المصرى منذ بداياته وحتى عام 2019. وقد نجح المؤلف فى رصد التطور الزمنى للمسرح المصرى وعلاقته بالظروف السياسية والاجتماعية، وتقديم تحليل معمق للفرق المسرحية والمؤلفين والمخرجين الذين ساهموا فى تشكيل هذا المشهد الفنى.

يكشف التحليل الداخلى للكتاب عن هيكل بحثى متماسك، حيث يعتمد المؤلف على تقسيم زمنى راسخ يسمح بإبراز التحولات الدرامية فى كل عقد، مسلطًا الضوء على تأثير المتغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية على الإنتاج المسرحى، ليس فقط من حيث الكمّ بل أيضًا من حيث التحولات النوعية فى الأساليب والتوجهات الفنية. هذه المقاربة تجعل الكتاب ليس مجرد توثيق أرشيفى، بل تحليلًا نقديًا للعوامل المساهمة فى ديناميكيات المسرح المصرى.

أحد الأطر التحليلية البارزة فى الدراسة هو التساؤل حول تواصل الأجيال المسرحية، حيث يستعرض المؤلف كيفية انتقال التجارب والخبرات عبر العقود المختلفة، ويقارن بين الفترات التى شهدت استمرارية وتفاعلًا بين الأجيال وتلك التى تميزت بفجوات معرفية وانقطاع فى عملية التوارث الفنى. هذه القضية تمثل إشكالية مركزية فى تاريخ المسرح المصرى، حيث تُثار دائمًا تساؤلات حول مدى قدرة الأجيال الجديدة على استيعاب وتطوير إرث من سبقهم.

علاوة على ذلك، يعتمد الكتاب على مقاربة بينية، حيث لا يعزل المسرح عن بيئته الثقافية والاجتماعية، بل يتعامل معه بوصفه انعكاسًا لتحولات المجتمع، وهو ما يجعل دراسته ذات قيمة مرجعية ليس فقط فى مجال النقد المسرحى، بل أيضًا فى دراسات الأنثروبولوجيا الثقافية والتاريخ الاجتماعى. بذلك، يقدم د. عمرو دوارة نموذجًا بحثيًا متكاملًا يمكن أن يكون أساسًا لدراسات مقارنة حول تفاعل الفنون الأدائية مع التحولات المجتمعية فى مصر والعالم العربى.

يتضح مما سبق أن كتاب د. عمرو دوارة يعد أول محاولة موسوعية شاملة لتأريخ المسرح المصرى، حيث يقدم تسلسلًا زمنيًا دقيقًا يوثق نشأة المسرح المصرى وتطوره على مدار 150 عامًا. يجمع الكتاب بين السرد التاريخى، والتوثيق الأرشيفى، والتحليل النقدى، ما يجعله مرجعًا بالغ الأهمية للباحثين والدارسين والمهتمين بالمسرح المصرى. ومع ذلك، فإن التحليل النقدى للكتاب يكشف عن عدد من النقاط الإيجابية والسلبيات التى تستحق التأمل:

المنهجية الأكاديمية والطرح التأريخي الدقة والاتساع فى التغطية

يتميز الكتاب بمنهجية موسوعية شاملة، حيث يستعرض تاريخ المسرح المصرى بالتفصيل والإحصاء، بدءًا من الفرق الرائدة فى أواخر القرن التاسع عشر وحتى مسرح ما بعد الثورة المصرية فى 2011. يتجلى هذا فى تحليل العوامل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التى أثرت على تطور المسرح، ما يجعل الكتاب

ليس مجرد تأريخ للأحداث، بل دراسة معمقة فى بنية المسرح المصرى.

التوازن بين السرد التاريخى والتحليل النقدي

رغم أن د. دوارة ينجح فى تقديم تسلسل زمنى واضح ومفصل، فإن الطرح النقدى فى بعض الفصول يظل غير متعمق بما يكفى، حيث يركز بشكل كبير على الأحداث والوقائع دون أن يمنح القارئ تفسيرات معمقة حول تأثير هذه التحولات على شكل المسرح نفسه. فمثلًا، يتناول تطور الفرق المسرحية فى التسعينيات وأوائل الألفية، لكنه لا يعالج بشكل وافٍ التحولات فى جماليات المسرح وأسلوبه الإخراجى.

الاعتماد على المصادر والمراجع

يُحسب للكتاب اعتماده على مجموعة واسعة من المصادر، بما فى ذلك المذكرات الشخصية، والدراسات النقدية، والدوريات، مما يجعله أكثر توثيقًا ودقةً من معظم الكتابات السابقة عن المسرح المصرى. ومع ذلك، قد يلاحظ القارئ أن بعض التحليلات (وهى قليلة) تعتمد على التوثيق دون تقديم وجهة نظر تحليلية خاصة بالمؤلف.

تحليل المضمون والمحتوى
تقسيم الفصول وفق العقود الزمنية

يُعد تقسيم الكتاب وفق العقود الزمنية ميزةً وعيبًا فى آنٍ واحد. فمن ناحية، يسهل هذا النهج تتبع تطور المسرح المصرى بشكل واضح ومنهجى، ومن ناحية أخرى، قد يجعل القارئ يشعر بتكرار بعض الموضوعات، خاصة عند تناول الفرق المسرحية أو التغيرات السياسية وتأثيرها على المسرح فى عدة عقود متتالية.

التوازن بين المسرح التجارى والمسرح التجريبي

يعطى الكتاب اهتمامًا كبيرًا لتاريخ المسرح الرسمى ومسرح الدولة، لكنه لا يمنح نفس القدر من التحليل للمسرح المستقل والتجريبى. فمثلًا، رغم ذكره لمهرجان المسرح التجريبى وفرق الهواة، إلا أن النقاش حول أساليب الإخراج الحديثة والتجارب الطليعية لا يأخذ الحيز الكافى. وبالطبع يرجع هذا لأن المؤلف قد حدد هدفه منذ البداية حول طبيعة الكتاب والغرض منه بتوثيق أعمال المسرح الاحترافى.

إبراز دور الأفراد والمؤسسات

يولى د. دوارة اهتمامًا كبيرًا بدور الفرق المسرحية الكبرى والشخصيات الرائدة مثل جورج أبيض، يوسف وهبى، نجيب الريحانى، وسعد أردش، لكنه لا يبرز بنفس القوة التأثير الفنى للمخرجين المعاصرين أو المسرح المستقل، ما يجعل بعض الفترات الحديثة تبدو فى حاجة إلى التحليل مقارنة بالعصور السابقة.

الأسلوب واللغة
الأسلوب الأكاديمى والتوثيقى

يكتب د. دوارة بأسلوب موضوعى وأكاديمى واضح، مما يجعل الكتاب مناسبًا للباحثين والدارسين. ومع ذلك، قد يجد القارئ العادى أن الأسلوب يميل إلى الجفاف أحيانًا بسبب كثرة المعلومات والإحصاءات، لكن فى نفس الوقت يتميز الكتاب بأسلوب سلس وواضح، ما يجعله قابلًا للقراءة من قبل مختلف الفئات.

الاستعانة بالصور الأرشيفية

إحدى نقاط القوة فى الكتاب هى الاعتماد على الصور الأرشيفية والتوثيق المصور، حيث تساعد القارئ فى تصور المشهد المسرحى عبر العصور. هذه الميزة تجعله مختلفًا عن الدراسات الأخرى التى تكتفى بالسرد النصى فقط.

الإضافات والقصور
الإضافات المهمة

يُعد الكتاب أول محاولة توثيقية متكاملة للمسرح المصرى، مما يجعله مرجعًا أساسيًا فى هذا المجال.

تقديمه لإحصائيات دقيقة حول عدد العروض والفرق المسرحية فى كل فترة، وهو أمر نادر فى الدراسات المسرحية العربية.

ربطه بين التطورات المسرحية والتحولات السياسية والاجتماعية، مما يعطى رؤية أشمل للحركة المسرحية.

القصور النقدي

لا يقدم نقدًا تفصيليًا للعروض المسرحية، بل يركز أكثر على التوثيق التاريخى.

يعالج المسرح المستقل والتجريبى بشكل سطحى مقارنة بالمسرح الرسمى.

رغم أن الكتاب يتناول المسرح المصرى حتى 2019، فإنه لا يناقش بعمق تحديات المسرح فى العصر الرقمى أو تأثير الإنترنت والبث الرقمى على العروض المسرحية.

أهمية الكتاب

يظل هذا الكتاب إضافة مهمة للمكتبة المسرحية المصرية والعربية، حيث يقدم أول وثيقة تأريخية شاملة للمسرح المصرى. ومع ذلك، فإن الجيل القادم من الباحثين قد يحتاج إلى استكمال هذا العمل بتقديم تحليلات أعمق حول جمالية العروض المسرحية، واتجاهات الإخراج، ودور التكنولوجيا الحديثة فى المسرح المصرى.

فى الختام لا يسعنا إلا أن نؤكد أن كتاب د. عمرو دوارة يعد مرجعًا أساسيًا لكل من يريد دراسة تاريخ المسرح المصرى، لكنه ليس بالضرورة المرجع النهائى. فهو يقدم إطارًا زمنيًا وتحليلًا توثيقيًا دقيقًا، يمكن اعتباره قاعدة قوية يمكن للباحثين أن ينطلقوا منها لإجراء دراسات أعمق حول المضمون الدرامى، وتطور تقنيات الإخراج، ودور المسرح فى المجتمع المصرى المعاصر.

جولة فى شارع المسرح الأمريكى

هشام عبد الرءوف

يشعر الممثل والمنتج والمخرج المسرحى والسنيمائى الامريكى دنزل واشنطن (70 سنة) بسعادة كبيرة هذه الأيام بسبب نجاح عرضه الجديد لمسرحية شكسبير الشهيرة "عطيل". وهذه المسرحية سبق ان قدمها واشنطن عدة مرات من قبل على مدار حياته الفنية التى بداها منذ أكثر من خمسين عاما. وكان بعض هذه العروض من اخراجه والبعض من اخراج اخرين.

وكان يقوم ببطولتها مستغلا فى ذلك بشرته السوداء كبشرة عطيل بطل مسرحية شكسبير الذى كان يطلق عليه فى المرحية المغربى الأسود. هذا رغم أن عددًا من الممثلين البيض كانوا يجسدون الشخصية بعد طلاء بشرتهم باللون الاسود.

وقد اجاد معظم هؤلاء فى تجسيد الشخصية لكن واشنطن كانت لديه قناعة خاصة بأن تجسيد الشخصية بواسطة ممثل أسود البشرة هو أفضل البدائل للتعبير عن تلك الشخصية المعقدة.

غير تقليدى

ومنذ أيام بدأ واشنطن عرضا جديدا برؤية جديدة لمسرحية عطيل. وساعده فى ذلك المخرج المسرحى الشهير كينى ليون. والجديد فى هذا العرض أن واشنطن - فى رؤيته الجديدة جعل جميع الممثلين، وهو فى المقدمة يرتدون ملابس عصرية وليس الملابس السائدة فى عصر شكسبير (1564-1616).

وكان ذلك محاولة منه لإظهار أن أعمال شكسبير تعالج قضايا عامة فى كل مكان وزمان. ورفض العديد من النقاد هذا الشكل الفنى باعتباره نوعًا من المباشرة التى لا تناسب العمل الدرامى بوجه عام. وأصر واشنطن على تبنى هذه الرؤية مخاطرا باحتمالات فشلها.

ويبدو أن الهجوم العنيف من النقاد تسبب فى إثارة الفضول لدى جمهور المسرح فحرص عدد كبير منهم على حضور العرض ما أثار الشعور بالارتياح لدى واشنطن.

وكان من هؤلاء النقاد الناقدة المسرحية لمجلة فارايتى. وزاد من سعادته عرضه على مسرح إيثيل بارى مور فى برودواى الذى يبلغ عدد مقاعده 1085 مقعدا، ووصل سعر التذكرة فى السوق الموازية إلى 920 دولارا.

نعم ولكن

تقول الناقدة إنها منذ بدأت فى متابعة الأعمال المسرحية لم تجد ممثلا قادرا على تجسيد شخصيات شكسبير وتوصيلها إلى الجمهور بسهولة ويسر وإقناع، مثل دنزل واشنطن. ومع شخصية عطيل بشكل خاص كانت تعجب كثيرا بروح السخرية التى تتميز بها تلك الشخصية. فهى شخصية حافلة بالدلالات وبالمفارقات الصعبة والمؤلمة.

وعندما طالعت العرض الأخير الذى بدأ مع مطلع أبريل وجدته عرضا باهتا بلا روح لا يتفق مع ما اعتادته من إجادته فى تجسيد روح الشخصية وليس مجرد الشكل. وما يبعث على شعورها بمزيد من الأسف أن يخرج العمل بهذا الضعف من يدى مخرج متمكن مثل كينى ليون إلى حد يمكن معه اعتبارها مولودا غير شرعى فى عالم الفن.

وتشرح الناقدة الرؤية التى تبناها واشنطن فهو يجسد فى هذا العمل الشخصية الرئيسية، وهى عطيل القائد العسكرى الذى يطلق عليه "المغربى الاسود "يتبنى خيارات شخصية تثير غضب مساعده غير المخلص اياجو. ويسعى اياجو الى الوقيعة بين عطيل وبين زوجته الليدى ديمون او ديدمونة التى جسدت شخصيتها مولى أوزبورن وينجح فى ذلك رغم

شعور عطيل بنواياه غير الصادقة فيقتل زوجته فى النهاية.

ملابس عصرية

وتتوالى الأحداث بشكل لا يختلف كثيرا عن النص الأصلى لشكسبير لكن بملابس عصرية مدنية وعسكرية ترتديها الشخصيات على مدار العمل للتأكيد على أن العمل يتناول قضايا تمس الحياة المعاصرة.

وربما أراد كاتب النص المسرحى أن يبقى على الصلة بطريقة أخرى فأجرى على لسان الأبطال كلمات وعبارات تنتمى إلى عصر شكسبير أو عصور تالية مثل العصر الفيكتورى، ولم تكن تلك الفكرة أيضا ناجحة.

وتلك كما ذكرنا تعتبرها الناقدة نقطة ضعف واضحة فى العمل وربما نوعا من الاستخفاف بعقلية المشاهد. فليس من الضرورى فى المسرح أو أى وسيلة تواصل أخرى أن يظهر الممثلون بملابس عصرية، ليقتنع المشاهدون بأن العمل الدرامى يتناول قضية معاصرة أو أن أعمال شكسبير لاتزال معبرة عن الواقع بعد أكثر من 400 سنة على كتابتها. فالطبيعة الإنسانية ثابتة ولا تتغير عبر مرور الزمن وتعاقب الاحداث.

وسبق أن تكرر هذا الأمر - الظهور بملابس عصرية فى معالجات مباشرة لمسرحيات شكسبير، لكنها تم تحقق نجاحا كبيرا مما يدعو إلى البحث فى أسباب نجاح عرض دنزل واشنطن رغم تلك النقطة.

وترجح الناقدة أن يرجع السبب إلى حد ما إلى إجادة الممثلين فى تجسيد شخصياتهم مثل جيك جلينال الذى جسد بنجاح شخصية ياجو بما تضمنته من انفعالات متباينة ومتناقضة مثل اللباقة والاندفاع وغياب الشعور بالأمان. وكان يجسد بعض المواقف فى حديث إلى المشاهدين. لكن المؤكد أن الملابس المناسبة للنص الأصلى كانت ستقود إلى نجاح أفضل. وساهمت الإضاءة أيضا فى إبراز بعض المشاهد فى النص المسرحى. وكانت هناك ما يشبه كيمياء خاصة فى الأداء بين واشنطن وأوزبورن ساعدت على إكساب العرض بعض نواحى القوة.

جنون

وانضمت إليها ناقدة مجلة فاشر أو النسر بشكل أكثر حدة. قالت الناقدة أنها أصيبت بالجنون، وهى تشاهد العرض المسرحى ولا تعرف كيف خرج العمل المسرحى بهذه الصورة الضعيفة وهذه العيوب الصارخة التى كادت تصيبها بالجنون وهى الناقدة التى تفهم أصول فن المسرح جيدا، ومن سمح بذلك وما الهدف من وراء ذلك.

ومما أثار دهشتها أن يظهر الممثلون الذين قاموا بدور رجال الشرطة وهم يرتدون ملابس تحمل شارة العلم الأمريكى.. هل يريد المخرج أن يقول إن العمل يتحدث عن مشاكل المجتمع الأمريكى..إنها مباشرة غير مقبولة.

وتظل الناقدة فى هجومها العنيف على المسرحية ثم تحاول تهدئة حدة الهجوم بالاشارة الى ما تقول انه بعض ايجابيات العمل مثل شخصية كاسيو الضابط الذكى الذى نال ترقية من عطيل وأصبح رئيسا لياجو. فهو فى رأيها كان يتحدث بكلام له معنى عكس معظم الحوار فى المسرحية الذى جاء باهتا.

أفضل ممثل

وكانت صحيفة نيويورك تايمز اعتبرت واشنطن أفضل فنان أمريكى فى القرن 21 فى استفتاء أجرته فى 2020.

وعبر حياته الفنية التى بدأت منذ كان فى العشرين من عمره حصل على العديد من الجوائز الفنية المرموقة مثل جوائز الاوسكار وجولدن جلوب التى فاز بها ثلاث مرات وجائزة تونى المسرحية المرموقة. هذا فضلا عن العديد من الجوائز التى تم ترشيحه لها ولم يقدر له الفوز.

وهو يعتز بأن بدايته كانت مع المسرح، حيث تلقى تدريباته الاولى فى معهد المسرح الفنى فى نيويورك وبدا حياته بعدة عروض فى مسارح صغيرة خارج برودواى قبل أن يتالق وتظهر ويبدأ فى المشاركة فى عروض برودواى.

الدراما الإنجليزية (٢)

تأليف: ريتشارد بيدل وبيتر س. بيكر
ترجمة: أشرف زيدان*

كتاب المسرح بعد وفاة وليام شكسبير

أصبحت رؤية شكسبير للأزمة المتعلقة بالمعايير العامة والمعتقدات الشخصية محور اهتمام الدراما حتى إغلاق المسارح عام 1642. وكان الأسلوب الذى تبناه الكتّاب المسرحيون الذين جاءوا بعده يميل إلى الواقعية، السخرية، ومعاداة الرومانسية. ركزت مسرحياتهم بشكل أساسى على رمزين بارزين: المدينة والبلاط، حيث دارت أحداثها النموذجية حول السعى وراء الثروة والسلطة. وكما وصف السير والتر رالى، أصبحت "الثروة والمجد" أهدافًا مكيافيلية عالمية تُسعى لتحقيقها. هذا التحول برز بوضوح فى الكوميديا المدنية ومآسى الدولة، فى وقت شهدت فيه المسارح مراجعة متزايدة لافتراضات ستيوارت المبكرة.

فى أعمال توماس هيوود، توماس ديكر، جون داى، صامويل رولى، وغيرهم، أعيد توجيه تقليد الكوميديا الاحتفالية الكلاسيكى ليعكس الاحتفاء بالثقة فى الديناميكية المتزايدة للمدينة التجارية المتوسعة. أشار هيوود إلى مشاركته فى كتابة ما يقرب من 200 مسرحية، والتى تضمنت مغامرات رائعة لأبطال من المواطنين يتميزون بالنشاط، والوطنية، والاعتدال فى القضايا الاجتماعية. وتعد رائعته "امرأة قتلها العطف»(1603) مأساة من الطبقة الوسطى. أما ديكر، الذى يعد قريبًا فى الروح، فيظهر تميزه فى مسرحيته "عطلة صانعى الأحذية" (1599)، التى تحتفى بأواصر الأخوة بين المواطنين وبالنجاح الذى يحاكى قصة ديك ويتنجتون. ومع ذلك، تواجه المسرحية بشكل صريح تحديات العمل، وضغوط الاقتصاد، وازدراء الطبقات العليا. على الجانب الآخر، ما رآه هيوود وأمثاله اجتهادًا مدنيًا يُفتخر به، تحول على يد كتّاب مثل بن جونسون، وجورج تشابمان، وجون مارستون، وتوماس ميدلتون، إلى رمز للأنانية، والجشع، والفوضى، ما يعكس الأزمات التى يمر بها المجتمع بأسره.

بن جونسون

كان بن جونسون، صديق شكسبير وأبرز منافسيه، صاحب الابتكارات الأساسية فى الكوميديا الساخرة، وأصبح رائدًا لما تطور لاحقًا إلى التقليد الكوميدى الحديث. استلهمت مسرحياته الأولى، مثل "كل إنسان وطبعه» (1598) و"كل إنسان خارج مزاجه" (1599)، من مسرحيات السخرية الشعرية التى ظهرت فى تسعينيات القرن السادس عشر، وتميزت بمشاهدها الغريبة، ونظرتها الساخرة المنفصلة، وتأثيرها الأكاديمى الواضح. قدمت هذه الأعمال تحليلًا حادًا ومباشرًا لـ"تشوهات العصر"، بما يشمل اللغة، والعادات، والأمزجة التى كانت تسود المسرح اللندنى آنذاك.

بدأ بن جونسون مسيرته كناقد اجتماعى نصّب نفسه، يجمع بين المحافظة الاجتماعية والتطرف الفكرى. كان غاضبًا من مجتمع غارق فى الشهوة المفرطة والأنانية، وسعى، من خلال تعليمه الواسع، إلى ترسيخ مكانته كفنان متميز، ومعلم، ورفيق شجاع ومخلص للملوك. ومع ذلك، لم يشعر بالراحة مع البلاط الملكى، الذى غالبًا ما فضّل التملق على النصيحة الحكيمة. نتيجة لذلك، تميزت هجائياته الكبرى التى جاءت لاحقًا بتكيفها التدريجى مع الكوميديا الشعبية، مع امتناعها عن التصريح الواضح بأحكامها الأخلاقية. فى «فولبوني» (1606)، يتفوق ذكاء الشرير المسرحى بسهولة على جشع صائدى الميراث الذين يخدعهم. بينما تعد "إبيكوين"(1609) مهزلة صاخبة تسخر من

أزياء المدينة وعبثها، وتستعرض "الخيميائي" (1610) دهاء وخداع المحتالين الأذكياء فى لندن. أما "معرض بارثولوميو" (1614)، فهى بانوراما غنية تصور الحياة فى المدينة من خلال عرض سميثفيلد السنوى، مقدمة مشهدًا واسعًا لمجتمع مستسلم للحماقة.

فى هذه المسرحيات، يصل الحمقى والمحتالون إلى أقصى حدود جرأتهم، مما يدفع الجمهور إلى مزيج من النقد والإعجاب. تعتمد هذه الاستراتيجية على ترك المشاهدين لاستخلاص استنتاجاتهم الخاصة، مع إبراز ثروة جونسون من الإبداع الكوميدى المتقن، ومهارته البارعة فى بناء الحبكة، وإتقانه للغة، التى تعكس ملاحظته الدقيقة لتفاصيل الحياة اليومية المتنوعة فى لندن.

بعد عام 1616، ابتعد بن جونسون عن المسرح ليتجه نحو البلاط الملكى، لكنه سرعان ما وجد نفسه مهمَّشًا بشكل متزايد، مما اضطره للعودة بصعوبة إلى المسارح. ومن أبرز أعماله فى تلك الفترة المتأخرة مسرحية "النزل الجديد" (1629)، التى تحمل أصداء من الرومانس الشكسبيرية، ومسرحية "حكاية السيد تب» (1633)، التى أعادت إحياء المهزلة الريفية الإليزابيثية.

مؤلفو مسرحيات يعقوبية آخرون

من بين خلفاء بن جونسون فى الكوميديا الحضرية، برز فرانسيس بومونت فى مسرحيته "فارس الهاون المشتعل" (1607)، حيث قدّم صورة ساخرة للمواطنين، مسليًا الجمهور بإظهار ذوقهم المبالغ فيه للمسرحيات الرومانسية. أما جون مارستون، فقد تميز بنبرته الساخرة الحادة، التى جعلت كوميدياته تقترب أحيانًا من المأساة. بنظرة متشائمة شاملة، سخر مارستون من جميع القيم، كما يتجلى فى مسرحيته الكوميدية الحضرية "العاهرة الهولندية" (1605)، التى تدور أحداثها فى لندن، مستكشفة ملذات ومخاطر حياة الفجور. أما "المتذمر" (1604)، فقد جمعت بين الكوميديا والمأساة، وبرزت بلغتها الجامحة واستكشافها للاشمئزاز الجنسى والسياسى. من خلال التفاعل المذهل بين المحاكاة الساخرة والجدية، دفع مارستون الجماهير إلى تجاوز الحواجز العقلانية لمواجهة عواطف وأفكار أكثر عمقًا.

لم يغفل جونسون عن الاهتمام الأخلاقى بالجشع والجهل الذاتى، لكنه بلغ ذروته فى الكوميديات التى كتبها توماس ميدلتون. فقد صور ميدلتون السعى وراء المال كأعلى غاية لدى البشر، مع تسليط الضوء على البيع والشراء، والربا، والقانون، ومغازلة الأرامل الثريات كأنماط رئيسية للعلاقات الاجتماعية. هجاءاته غير المنحازة طالت تصرفات المواطنين والنبلاء على حد سواء، بروح من السخرية والانفصال. كان التمييز الوحيد الفعّال فى أعماله يدور بين الأحمق والمحتال، حيث غالبًا ما يميل الجمهور إلى التعاطف مع الذكاء، سواء تمثل فى المسرف الماكر أو العاهرة الذكية.

تميزت مسرحيتا "مايكلماس تيرم"(1605) و"خدعة للقبض على العجوز" (1606) بأسلوب الكوميديا المؤامرتية، الذى استخدمه توماس ميدلتون لتقديم صورة ديناميكية لمجتمعه، حيث تسعى كل فئة وجنس لتحقيق مصالحها الأنانية. لم يكن تركيزه منصبًا على رسم شخصيات فردية بعمق بقدر ما كان مهتمًا بالكشف عن أوجه الظلم وعدم المساواة التى تدفع الناس للتصرف بهذه الطريقة. مسرحيتاه "الفتاة الهادرة" (حوالى 1608) و»الخادمة العفيفة فى تشيبسايد" (1613) تعدّان من بين أفضل الكوميديات اليعقوبية، وتقاربان شمولية "معرض بارثولوميو"، إلا أن ميدلتون تبنى مواقف اجتماعية مغايرة لجونسون. ففى حين أدان جونسون السلوكيات السيئة باعتبارها "مزاجًا" أو تكلفًا أخلاقيًا، فهمها ميدلتون على أنها نتيجة مباشرة للظروف الاجتماعية.

كما تظهر اهتمامات ميدلتون الاجتماعية بقوة فى مآسيه العظيمة، "النساء يحذرن من النساء" (حوالى عام 1621) و"الطفل المستبدل" (1622)، حيث تحطم الرضا الأخلاقى للرجال من ذوى المكانة الاجتماعية بسبب العنف المروع الذى مارسوه بأنفسهم، مما يثبت مسؤولية جميع الرجال عن أفعالهم على الرغم من الإعفاءات التى يطالبون بها بسبب الامتياز والمكانة.

تظهر يد السماء بشكل أكثر وضوحًا فى إسقاط الأرستقراطى الفاسق دامفيل فى مسرحية "مأساة الملحد" لسيريل تورنور (حوالى 1611)، حيث يتجلى بوضوح انهيار القيم التقليدية للهيبة أمام أخلاقيات الطبقة الوسطى المتقدمة. أما فى مسرحية "مأساة المنتقم" (1607)، التى تُنسب الآن بشكل عام إلى ميدلتون، فيجمع الهجوم الحاد على فساد البلاط الملكى بين انتقادات للإسراف وشكاوى من التضخم والفقر المنتشر على نطاق واسع فى الريف.

بالنسبة للكتاب المسرحيين المحافظين فكريًا، برزت مخاوف جديدة تتعلق بالفساد والتمدد البيروقراطى فى البلاط الحديث، إلى جانب تراجع النفوذ السياسى للنبلاء أمام تصاعد الاستبداد الملكى الناشئ.

فى مسرحية جونسون "سيجانوس" (1603)، تبرز شخصيات عديدة من رجال الدولة الماكيافيليين. أما جورج تشابمان، فقد اعتمد فى مسرحيتيه "بوسى دامبوا" (1604) و»مؤامرة تشارلز دوق بايرون"(1608) على التاريخ الفرنسى الحديث لتصوير الصدام بين البطولة المتألقة ولكن المفرطة للأرستقراطيين التقليديين، الذين فقد قانونُ شرفهم دورهَ الاجتماعى، وبين الملكية الاستبدادية العملية. ولا شك أن تشابمان كان يستحضر فى ذهنه مستقبل إسيكس ومصيرها.

تُعد المآسى الكلاسيكية التى تتناول شؤون الدولة من أبرز أعمال جون وبستر، حيث تبرز فيها أجواء المحاكم الإيطالية المظلمة، المليئة بالمكائد، والخيانة، والجواسيس، والمحتالين، والمخبرين. فى مسرحيته "الشيطان الأبيض» (1612)، التى تتسم بالتناقض والانقسام، ينجح وبستر فى إثارة التعاطف حتى مع بطلة شريرة، لأنها ضحية مجتمع غارق فى الفساد. أما فى «دوقة مالفي» (1623)، فتظهر البطلة كشخصية نبيلة وحيوية، تكاد تكون الوحيدة المحترمة فى عالمها، ولكن رغم موتها البطولى، لا يمكنها منع موجة القتل العبثية والعشوائية التى تتبع ذلك. وكما هو الحال غالبًا فى مسرح العصر اليعقوبى، يتجسد التحدى لعالم السلطة الذكورى من خلال تجارب شخصياته النسائية.

آخر كتاب المسرح فى عصر النهضة

فى العصر اليعقوبى، بدأت ملامح الدراما الأكثر تهذيبًا، التى أصبحت شائعة بعد عام 1660، بالظهور تدريجيًا. ومن حيث الإنتاج الغزير وطول المسيرة المهنية، كان جون فليتشر الكاتب المسرحى الأكثر نجاحًا فى تلك الفترة، حيث صُممت مسرحياته التراجيدية-الكوميدية الذكية والكوميديات الجريئة أحيانًا لاستقطاب إعجاب الطبقات المترفة الصاعدة فى عهد آل ستيوارت.

فى مسرحيات مثل "الراعية المخلصة" (1609 أو 1610)، تبنى فليتشر أحدث الابتكارات فى الدراما الإيطالية الطليعية. أما مسرحيته الكوميدية الأبرز

"مطاردة الإوزة البرية" (أُنتجت عام 1621 ونُشرت عام 1652)، فتتناول صراعًا بين الجنسين بين النبلاء الباريسيين وسيداتهم، ما يجعلها سابقةً لكوميديا الأخلاق التى ازدهرت فى عصر الاستعادة. جاء جيمس شيرلى خليفة لفليتشر فى عهد تشارلز الأول، وأظهر مهارة أكبر فى الكوميديا الرومانسية التى تعكس الأزياء والعيوب السائدة. وفى مسرحيتيه "سيدة المتعة" (1635) و«هايد بارك" (1637)، جسّد شيرلى عالم الموضة فى بيئاته المفضلة وأوضاعه المميزة.

التوترات العميقة التى ميزت ذلك العصر ظلت محور اهتمام الدراما لدى أبرز كتاب المسرح الكارولينيين الآخرين: جون فورد، فيليب ماسينجر، وريتشارد بروم. ركزت مسرحيات فورد، آخر كبار كتاب التراجيديا فى عصر النهضة، على مجتمعات محافظة تواجه أزمات قيمية عميقة. ففى مسرحيته "من المؤسف أنها عاهرة" (1633؟)، تنهار عائلة نموذجية من الطبقة المتوسطة بعد انكشاف علاقة سفاح القربى. أما فى «القلب المكسور» (1633؟)، فيتفكك مجتمع البلاط تحت وطأة أزمات سياسية خفية. كتب ماسينجر أيضًا تراجيديات بارزة، مثل «الممثل الروماني» (1626)، لكن أبرز أعماله كانت الكوميديات والكوميديات التراجيدية ذات الطابع السياسى. فى «العبد» (1623)، يناقش قضايا الحرية والطاعة، بينما "طريقة جديدة لسداد الديون القديمة" (عُرضت عام 1625 ونُشرت عام 1633) تسخر من سلوك النبلاء الإقليميين ونظرتهم للحياة.

انتقلت تقاليد السخرية المحلية اللاذعة إلى أجواء الحروب الأهلية الإنجليزية من خلال أعمال ريتشارد بروم، الذى تميزت مسرحياته الكوميدية الشعبية والفوضوية، مثل "التناقضات" (1640) و«طاقم مرح" (أُنتجت عام 1641 ونُشرت عام 1652)، بالسخرية من جميع فئات المجتمع، مع توظيف فكاهة حادة وأحيانًا تشهيرية. أدى اندلاع القتال فى عام 1642 إلى إغلاق المسارح، لكن هذا لم يكن نتيجة ارتباط المسرح بالبلاط الملكى، بل بسبب طبيعته التى استمرت فى تقديم مشهد سياسى معقد يثير التعاطف. أصبحت الأزمة التى ألمّت بالمسرح محور اهتمام الدراما لثلاثة أجيال متعاقبة.

المسرح بقلم درايدن وآخرين

خاض جون درايدن، بصفته كاتبًا مسرحيًا، تجربة واسعة فى جميع الأنماط المسرحية الشائعة فى عصره. قدم إسهامات بارزة فى المأساة، لا سيما فى «كلنا فى سبيل الحب" (1677) و"دون سيباستيان" (1689)، لكن أعظم أعماله كان فى مجال الكوميديا، حيث تميز بـ"أمفيتريون" (1690). كان هذا التوجه يعكس روح العصر. ورغم وجود إنجازات فردية مميزة فى المأساة، مثل «فينيسيا المحفوظة" لتوماس أوتواى (1682) و«لوشيوس جونيوس بروتوس» لناثانيال لى (1680)، إلا أن التألق الحقيقى لمسرح عصر الاستعادة تمثل فى عبقريته الكوميدية. شهد هذا العصر مساهمات من عدة أجيال من الكُتّاب، خاصة فى سبعينيات القرن السابع عشر، مع أعمال بارزة مثل «الرجل الوسيم" (1676) للسير جورج إيثيريج، و"الزوجة الريفية" (1675) و"التاجر البسيط" (1676) لويليام ويتشرلى، و«المركبة» (1677، 1681) المكونة من جزأين لأفرا بيهن.

غالبًا ما أشار النقاد إلى وجود تكرار معيق حتى فى أفضل ابتكارات الملاهى فى عصر الاستعادة. ومع ذلك، فإن قراءة متأنية لمسرحيتى «الزوجة الريفية» و"الرجل الوسيم" تكشف عن براعة المؤلفين، اللذين تربطهما معرفة وثيقة، فى إنشاء عوالم درامية متمايزة تمامًا فى الأجواء والتحديات التى تطرحها على شخصياتها. لقد أثارت هاتان المسرحيتان الجدل لدى الأجيال اللاحقة بسبب تبنيهما المشترك لفكرة أن الفضائل الوحيدة الجديرة بالثقة هى الذكاء والرشاقة، وهما العنصران اللذان يجتمعان لإنتاج ما يُعرف بـ"الفطنة».

خلال سنوات المؤامرة البابوية المتوترة، ظهرت أعمال كوميدية تعكس المزاج العام لتلك الفترة، من أبرزها «ثروة الجندي" (1680) لأوتواى (Otway)، والتفسير المميز الذى قدمه ناثانيال لى لرواية مدام دى لا فاييت «أميرة كليف" (1681-1682).

فى أعقاب الثورة المجيدة، ظهرت سلسلة من المسرحيات الكوميدية البارزة التى تناولت قضايا الخلافات الزوجية وتساؤلات مرتبطة بالعقد، وخرق الوعد، وطبيعة السلطة، فى سياق يتقاطع مع الصدمات السياسية لتلك الحقبة. ومن بين هذه الأعمال، إلى جانب "أمفيتريون"، نجد "عذر الزوجات" لتوماس سوثرين (1691)، و"الانتكاسة" (1696)، و"الزوجة المستفزة" (1697) لسير جون فانبروغ، و"حيلة الجميلة" (1707) لجورج فاركوهار.

خلال هذه الفترة، قدم ويليام كونغريف أربع مسرحيات كوميدية وتراجيدية، بلغت ذروتها بتحفته الفنية "هذه حال الدنيا» (1700)، التى جمعت ببراعة بين حبكة معقدة وتصوير إنسانى دقيق. فى الوقت نفسه، بدأت تأثيرات الحروب الأوروبية ضد الفرنسيين بالظهور داخل المجتمع الإنجليزى، وتجسد هذا التأثير بوضوح فى مسرحية جورج فاركوهار "ضابط التجنيد" (1706)، حيث تداخل عالما الجندى والمدنى بشكل مثير للاهتمام.

بعد عام 1710، شهدت الكتابة المسرحية المعاصرة تراجعًا فى حيويتها. ورغم أن القرن الثامن عشر تميز بعروض تمثيلية رائعة وحماس شعبى كبير للمسرح، فإن عددًا قليلًا من الكتاب المسرحيين، مثل جون جاى، وهنرى فيلدينغ، وأوليفر جولدسميث، وريتشارد برينسلى شيريدان، تمكنوا من إنتاج أعمال تضاهى فى جودتها أبرز ما قدمه من سبقهم. حتى شيريدان، الذى لا يمكن إنكار موهبته، قدم أبرز مسرحياته مثل "المتنافسون" (1775)، و"مدرسة الفضائح" (1777)، و"الناقد" (1779)، بأسلوب يُظهر إعادة ترتيب فنى مبتكر ولكن بحذر، للموضوعات المألوفة، أكثر مما يعكس إسهامًا مبتكرًا حقًا فى مسرح الكوميديا الإنجليزية.

ومع ذلك، استمرت روائع عصر الاستعادة فى العرض حتى أواخر القرن التالى، غالبًا بنسخ منقحة أو مخففة. كما أن تأثير هذا التقليد الكوميدى ظل حاضرًا بقوة فى الشعر الساخر والرواية خلال العقود اللاحقة.

الدراما فى العصر الرومانسى

كانت تلك فترة ذهبية للمسرح الإنجليزى بفضل الأداء الاستثنائى لجون فيليب كيمبل وسارة سيدونز، ومنذ عام 1814، أدموند كين البارع. ومع ذلك، لم تكن تلك حقبة مزدهرة فى كتابة المسرحيات. إذ أدى الاحتكار الذى تمتعت به المسارح "الملكية1» أو «الشرعية» لتقديم المسرحيات إلى انقسام ضار بين الفنون الرفيعة والشعبية. استمرت هذه المسارح فى تقديم المسرحيات الكلاسيكية، لكن الحجم المتزايد للمبانى جعل العروض الدقيقة أكثر صعوبة. وعندما احتاجت إلى نصوص جديدة، وجدت نفسها ممزقة بين الالتزام بأسلوب الشعر المرسل الذى يمثل التقاليد العظيمة للمأساة الإنجليزية، وبين تلبية أنماط الأداء الأكثر شعبية التى طورها منافسوها من المسارح "غير الشرعية».

كانت هذه المشكلة أقل وضوحًا فى الكوميديا، حيث كان النثر هو الشكل السائد. فى سبعينيات القرن الثامن

عشر، أعاد أوليفر جولدسميث وريتشارد برينسلى شيريدان إحياء تقليد "الكوميديا الضاحكة". ومع ذلك، ورغم انتقادهما لهذا النمط، بقيت الكوميديا العاطفية مسيطرة، كما يظهر فى أعمال مثل "الهندى الغربي" لريتشارد كمبرلاند (1771)، و"حيلة بيل" لهانا كاولى (1780)، و«سأخبرك ماذا» لإليزابيث إنشبالد (1785)، و«الشوفان البري» لجون أوكيف (1791)، و«الكاتب المسرحي» لفريدريك رينولدز (1789)، و«جون بول» لجورج كولمان الأصغر (1803)، و«تسريح المحراث» لتوماس مورتون .(1800) حصلت الدراما العاطفية على دفعة جديدة فى تسعينيات القرن الثامن عشر من خلال أعمال الكاتب المسرحى الألمانى أوغست فون كوتزيبو. وقد قامت إليزابيث إنشبالد بترجمة مسرحيته المثيرة للجدل "طفل الحب" (1790) إلى الإنجليزية تحت عنوان "نذور العشاق" عام 1798.

بحلول ثمانينيات القرن الثامن عشر، بدأت المسرحيات العاطفية تمهد الطريق للشكل الدرامى الذى سيصبح الأبرز فى أوائل القرن التاسع عشر: الميلودراما. تتسم مسرحيتا توماس هولكروفت، "الإغواء" (1787) و"الطريق إلى الخراب" (1792)، بسمات من البساطة الأخلاقية، والحبكة المأساوية الكوميدية، والإثارة التى ميّزت الميلودرامات التى قدمها جيلبرت دى بيكسيريكورت. كما ترجم هولكروفت مسرحيته "كويلينا" (1800) بعنوان "حكاية الغموض" عام 1802. تميزت الميلودراما باستخدام الموسيقى الخلفية لتكثيف التأثير العاطفى، ووجدت صدى خاصًا لدى جمهور الطبقة العاملة فى المسارح "غير الشرعية"، لكنها لم تقتصر عليهم. تضمنت بعض الأعمال المبكرة المميزة لهذه النوعية المسرحية "شبح القلعة" لماثيو لويس (عرضت لأول مرة عام 1797) و"مصاص الدماء" لجيه آر بلانشيه (1820)، والتى كانت مكافئًا مسرحيًا للرواية القوطية. كما ظهرت أنواع مختلفة من الميلودراما، بما فى ذلك الميلودراما الإجرامية ("الطحّان ورجاله" لإسحاق بوكوك، 1813)، والوطنية («سوزان ذات العيون السوداء» لدوجلاس جيرولد، 1829)، والمحلية ("كلاري" لجون هوارد باين، 1823)، وحتى الصناعية ("صبى المصنع" لجون ووكر، 1832(. بفضل طاقتها وقوتها السردية، ساهمت الميلودراما تدريجيًا فى إحياء الدراما الجادة "المشروعة"، وظلت اهتماماتها الأساسية قائمة فى الأفلام والتليفزيون فى عصور لاحقة.

كانت الدراما الشرعية التى قُدّمت فى المسارح الخاصة تُجسَّد بشكل بارز فى أعمال جيمس شيريدان نولز، الذى ألّف مسرحيات شعرية مستوحاة من عصر الإليزابيث الجديد، سواء كانت مأساوية أو كوميدية، مثل "فيرجينيوس" (1820) و"الأحدب" (1832). حاول معظم شعراء العصر الغنائيين البارزين كتابة مآسٍ من هذا النوع، لكنهم لم يحققوا نجاحًا يذكر. قُدمت مسرحية كوليريدج "أوسوريو" (1797) تحت عنوان "الندم" فى دروري لين عام 1813، كما عُرضت مسرحية بايرون "مارينو فاليرو" عام 1821. فى المقابل، لم تُعرض على المسرح أعمال مثل "الحدود" (1797) لوردزوورث، و"أوتو العظيم" (1819) لكيتس، و"سينسي" (1819) لبيرسى بيش شيلى، رغم أن الأخيرة تميزت بتوتر سردى مستمر، يميزها عن الاتجاه الرومانسى العام الذى ركز على إخضاع الفعل للشخصية وإنتاج "دراما خفية" مخصصة للقراءة بدلًا من الأداء المسرحى. الشاعر الفيكتورى روبرت براوننج كرّس جزءًا كبيرًا من مسيرته المبكرة لكتابة مسرحيات شعرية للمسرح الشرعى، مثل "سترافورد" (1837) و"وصمة عار فى السكين" (عُرضت عام 1843). ومع ذلك، بعد إصدار قانون تنظيم المسرح لعام 1843، الذى ألغى التمييز بين الدراما الشرعية وغير الشرعية، تراجع الطلب بسرعة على هذا النوع من المسرحيات.

الهوامش

(المصدر: الموسوعة البريطانية أونلاين ٢٠١٩)

* د.أشرف إبراهيم محمد زيدان (رئيس قسم اللغة الإنجليزية- كلية الآداب- جامعة بورسعيد)

١- الدراما المشروعة وغير المشروعة مصطلحان تاريخيان، خصوصًا فى بريطانيا، للتمييز بين أنواع العروض المسرحية بناءً على تمييزات قانونية وثقافية. تشير الدراما المشروعة إلى العروض المعتمدة قانونيا، وفقًا لقانون الترخيص لعام ١٧٣٧، الذى حصر تقديم المسرحيات ذات الحوار المنطوق فى "مسارح براءات الاختراع" المرخصة ملكيا مثل دورى لين وكوفنت غاردن، حيث ارتبطت بالإنتاجات الكلاسيكية والجادة واعتبرت أكثر هيبة واحترامًا. أما الدراما غير المشروعة، فشملت العروض غير المحمية قانونيا التى اعتمدت على الميلودراما، والبانتومايم، والبورليسك، وأشكال أخرى تضمنت الموسيقى والرقص للتحايل على القيود، مما جعلها شائعة بين الطبقة العاملة وإن كانت تعد أقل رقيًا. نشأ هذا التمييز للسيطرة على المحتوى المسرحى والحد من التعليقات السياسية، لكنه انتهى بإقرار قانون المسارح عام ١٨٤٣، الذى ألغى هذا الفصل القانونى وسمح لجميع المسارح بتقديم مسرحيات منطوقة.

٢- نوع من الدراما من الخمسينيات من القرن العشرين يصور الجوانب القذرة للواقع المحلى. [...] دراما حوض المطبخ (drama "kitchen-sink") هى أسلوب مسرحى أو سينمائى أو تلفزيونى ظهر فى بريطانيا خلال أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات. يتميز بتصويره الواقعى لحياة الطبقة العاملة، مع التركيز غالبًا على الصراعات والتوترات والتفاصيل الدنيوية للوجود اليومى. يشير مصطلح "حوض المطبخ" إلى التركيز على البيئات المنزلية، حيث تجرى الأحداث غالبًا فى منازل الطبقة العاملة أو مطابخها، مما يرمز إلى الواقع القاسى لحياة الشخصيات. تهدف الدراما إلى تصوير الحياة كما هى حقًا، وغالبًا ما تتجنب السرد الرومانسى أو المثالى. تنتمى الشخصيات عادةً إلى الطبقة العاملة، وتكافح قضايا مثل الفقر والبطالة والصراعات الأسرية وعدم المساواة الاجتماعية. غالبًا ما ينتقد هذا النوع المعايير المجتمعية والانقسامات الطبقية والصعوبات الاقتصادية. تدور القصص حول قضايا مشتركة يمكن التعامل معها مثل الزواج، والخيانة الزوجية، والصراعات بين الأجيال، أو التطلعات إلى حياة أفضل. اللغة المستخدمة خام وغير مصقولة وتعكس كيفية تحدث الناس فى الحياة الواقعية. نشأت دراما حوض المطبخ من حركة "الشباب الغاضبين"، وهى مجموعة من الكتاب والمسرحيين البريطانيين الذين سعوا إلى تحدى القيم التقليدية وتسليط الضوء على القضايا المجتمعية. أرست دراما حوض المطبخ الأساس للواقعية الاجتماعية فى القصص الحديثة، وأثرت على الأفلام والبرامج التلفزيونية، وحتى السرديات الدولية التى تركز على التصوير الأصيل للصراعات اليومية.

المسرح والتعددية والوسائطية:

الأشياء والأجسام واللغة(٣)

تأليف: باربرا دانسيجير
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

لغة خشبة المسرح

إن التفاعل بين اللغة والوسائط الأخرى لا يحدد المسرح كحدث فنى مختلف فحسب، بل يغير أيضًا لغة المسرحية. وهناك افتراض شائع، مبنى بالكامل مرة أخرى على الدور القياسى للمركز الإشارى، بأن الخطاب على خشبة المسرح هو نوع الخطاب المناسب عادةً للمحادثة. وبطبيعة الحال، الجزء «تقريبًا» هو حيث تكمن القضية برمتها. حتى فى حالة الدراما المعاصرة، سيكون من السهل أن نرى أن الأمر ليس كذلك. يكفى مقارنة مجموعة من الخطاب المحادثة بأى مسرحية لنرى أن الناس يتحدثون عادةً بطريقة أقل تماسكًا، وأن المنعطفات فى المحادثات غالبًا ما تكون أقصر، وأن هناك العديد من البدايات الخاطئة والتغييرات المفاجئة فى المسار، إلخ. ليس هدفى مقارنة الخطاب المسرحى بالخطاب الطبيعى بشكل جدى، ولكن يمكننا أن نتعلم الكثير عن لغة المسرح من خلال النظر إلى الأشكال السابقة، كما هو الحال فى الدراما الشكسبيرية.

وبعيدًا عن الأدوات الشعرية (فلم يكن الناس يتحدثون باستخدام الوزن خماسى التفعيلة الايامبى iambic ولا أحد يدعى أنهم فعلوا ذلك)، فهناك جوانب من الخطاب المسرحى فى الدراما فى العصر الحديث المبكر يجب النظر إليها فى سياق القصة التى تُروى واحتياجات الجمهور. اذ يحتاج الجمهور إلى معرفة ما حدث وما يخبر به الشخصيات بعضهم البعض، لكنهم يحتاجون أيضًا إلى معرفة ما يدور فى أذهان الشخصيات، ومن الصعب الاعتماد على الشخصيات التى تتواصل دائمًا بأفكارها بوضوح. وما بدأت الروايات فى القيام به من خلال وسائل مختلفة من "تمثيل الوعى» تم القيام به أيضًا على مسرح العصر الحديث المبكر، ولكن بدون الأدوات الأسلوبية التى ظهرت فى النثر الحداثى.

ان الصيغة اللغوية التى تنشأ بشكل طبيعى جدًا من التركيب الدلالى لأى مسرحية ليست مجرد التحدث، بل التحدث إلى المتلقى. ومع ذلك، لا يجب أن يعنى ذلك محادثة، بل شكل من أشكال الكلام الذى يُوجَّه ظاهريًا إلى شخص ما، ولكن دون توقع لتبادل يشبه المحادثة. وهناك ثلاثة أشكال أساسية قد تتخذها. الشكل الأكثر وضوحًا منها هو المونولوج - وهو تأمل أطول، وموجه بشكل طبيعى إلى الجمهور، وعلى الرغم من أنه لا ينطوى بالضرورة على اتصال بصرى مع المشاهدين. يفهم الجمهور "أن نكون أو لا نكون" فى سياق المونولوج؛ إن عالم القصة شبه نافذ، ويتحدث هاملت إلينا عن الأحداث التى تجرى داخله.(١) أما الشكل الثانى فهو التحدث فى حضور المخاطبين، ولكن بطريقة تركز بشكل عميق على المتحدث نفسه/نفسها حتى أن وجود الآخرين لا يصبح شرعيًا إلا من خلال بعض أشكال التفاعل الأساسية للغاية، وغالبًا لا يستجيب على الإطلاق لما يقوله المتحدث الرئيسى ولا يخلق تبادلًا ثنائى الاتجاه. على سبيل المثال، فى ريتشارد الثانى، يشارك الملك فى قطع طويلة من الخطابة فى حضور حاشيته، لكنها ليست جزءًا من أى تبادل حوارى. فى

الفصل الثالث، المشهد الثالث، يجد نفسه على جدران قلعة فلينت، فى حضور دوق أوميرل وأسقف كارلايل. عندما يخبره أوميرل أن نورثمبرلاند عائد بعد التحدث إلى بولينجبروك، ينحرف ريتشارد إلى خطاب طويل يبدأ، "ماذا يجب أن يفعل الملك الآن؟ هل يجب أن يخضع؟ "/سيفعل الملك ذلك: هل يجب عزله؟"(٢) إنه يندد بالعزل الذى يخشاه، ويبكى على سقوطه، لكن الخطاب لا يستجيب لإعلان أوميرل أو يعدنا لما سيفعله ريتشارد بمجرد وصول بولينجبروك. فقط فى السطور الأربعة الأخيرة يخاطب نورثمبرلاند، الذى وصل فى هذه الأثناء. إن المقطع بأكمله له هدفان - إعطاء نورثمبرلاند الوقت للوصول إلى أسوار القلعة والسماح للمشاهدين بتقدير أفكار ريتشارد. من الواضح أنه يتحدث إلى حاشيته، لكنهم لا يستجيبون أو يتفاعلون، حتى تستأنف الحبكة مرة أخرى مع وصول نورثمبرلاند.

الشكل الثالث هو التظاهر بأن هناك مخاطبًا فعليًا، والتحدث إلى الأشياء والأفكار والصور وعناصر البيئة والأشياء المادية أو إلى الذات.(٣) كل من هذه الهياكل الحوارية تؤثر على المعنى الذى يصنعه الجمهور من اللغة. فى مشهد سابق فى ريتشارد الثانى، هبط ريتشارد للتو على ساحل ويلز، عائدًا إلى مملكته. متأثرًا بهذا، ينخرط فى خطاب آخر يشبه المونولوج:

أبكى فرحًا
لأننى أقف على مملكتى مرة أخرى.
يا أرضى العزيزة، أحييك بيدى،
رغم أن المتمردين يجرحونك بحوافر خيولهم:
كما تلعب الأم التى افترقت عن طفلها بحب مع دموعها
وتبتسم عند اللقاء،
لذا، أبكى وأبتسم، أحييك يا أرضى.

فى هذه الجزء، يستخدم ريتشارد الأرض التى يقف عليها كمخاطب، فيحيى أرضه، ثم يطلب منها ألا تدعم أقدام أعدائه الذين يدوسونها. ويلعب هذا الخطاب الظاهرى مرة أخرى دور السماح للمشاهدين بفهم مشاعر ريتشارد - حبه لأرضه واشمئزازه من الغزو. إن صيغة التحدث إلى حضور مادى، وليس محاورًا بشريًا، هى معادلة الدراما الحديثة المبكرة للخطاب الحر غير المباشر - على الرغم من أنها تتخذ الشكل الزائف لنمط الخطاب المباشر.

من المهم بشكل خاص فى سياق المادية، وهو محور تركيزى هنا، أن يتم تمثيل المخاطب المزيف من خلال المسرح نفسه - فى هذا المشهد، يمثل الأرض قبالة ساحل ويلز. فى الحالات التى ناقشتها فى أعمال سابقة، مثل خنجر جولييت ("يا لك من خنجر سعيد! هذا هو غمده!") أو قارورة السم الخاصة بروميو ("تعال، أيها السلوك المرير! تعال، أيها المرشد البغيض!")، هناك فى الواقع أشياء - دعائم - يتم التحدث إليها، ورفعها ليرى الجمهور. لكن ألواح خشبة المسرح ذاتها هى حالة مختلفة - المسرح المادى الذى يقف عليه ريتشارد هو أيضًا السطح المادى لعالم القصة الذى يقف عليه.

إن المناقشة الكاملة لأنواع التفاعل على خشبة المسرح هذه ليست ضمن نطاق الفصل الحالى، ولكن نطاق هذه الأشكال ذاتها يشير إلى أن التحليل الدقيق للبنى الحوارية للخطاب على خشبة المسرح أمر ضرورى إذا كان من المقرر فهم مصادر المعنى فى خطاب المسرح بشكل كامل. فاللغة هى الوسيلة الاتصالية الأساسية فى الأداء المسرحى، ولكنها ليست وسيلة مستقلة. لا يمكن الحفاظ على التقسيم إلى الصفحة والمسرح. لأن اللغة تشارك فى إعداد متعدد الوسائط ويُعدلشكلها لتناسب احتياجات الحدث المتعدد الوسائط المتكشف.

معانى المادية

إن الوسائط المادية المستخدمة فى المسرح عديدة، ولكل منها دور تلعبه. لقد ذكرت بالفعل أن المسرح يمثل عالم القصة، كما تساهم عناصر تصميم المشاهد المسرحية فى تمثيل الجوانب المركزية لعالم القصة. ولكن هناك أيضًا أشياء مادية.

تحمل الأشياء كل أنواع المعانى. وفى كتابه المرافق لمعرض فى المتحف البريطانى، يناقش نيل ماكجريجور (٢٠١٣) الأشياء المادية التى عُثر عليها فى المواقع الأثرية فى مسارح عصر شكسبير.

يحكى كل من الخنجر أو الشوكة أو الكأس قصة. ومن منظور إدراكى، تعتمد القصة بشكل حاسم على ما يعرفه المرء عن السياق التاريخى. وحقيقة أن الشوكة الصغيرة التى تم العثور عليها ربما استخدمها أحد رواد المسرح لانتقاء المحار من أصدافه تمثل نوعًا من بنية المعرفة التى يشار إليها الآن باسم الإطار. وبالتالى، فإن إطار "الشوكة" اليوم يعنى ببساطة "أداة طعام"، ولكن وجود شوكة صغيرة بشكل غير عادى داخل حدود ما كان يُعرف سابقًا بمسرح روز يستحضر نوع المعرفة التى قد يمتلكها بعض المؤرخين وعلماء الآثار فقط - أن الناس كانوا يتناولون المحار فى المسرح (والباقى مفهوم - تناول المحار بيديك سيكون ممارسة غير فعالة للغاية).

ولكن الأشياء لا تستخدم دائمًا وفقًا لإطاراتها النموذجية، ويمكن أن تخضع لما يسمى "إعادة التأطير الوظيفي". إذ لم أستثمر بطريقة ما فى دبوس دوار حقيقى، لكننى غسلت زجاجة نبيذ منذ فترة طويلة وكنت أستخدمه فى فرد عجينة الفطيرة منذ ذلك الحين. لذا، عندما أطلب من أحد أفراد الأسرة الذى سيساعدنى فى الخبز إخراج دبوس الرول، فإنه سيخرج زجاجة النبيذ الفارغة، التى أعيد تأطيرها وظيفيًا وبالتالى يمكن تسميتها دبوس رول بشكل مشروع. قد يبدو هذا وكأنه عملية واقعية للغاية، لكنها تعتمد على قدرتنا على استخدام الكلمات على أساس الممارسة الجديدة أو المعرفة الداخلية وليس فقط على أساس تعريف القاموس أو الشكل القياسى أو الاستخدام النموذجى. وبالطبع، إذا أردت فتح زجاجة نبيذ، فلن أسميها دبوس رول، لأن المعنى الأساسى لم يتغير ولن يُطلق على جميع الأشياء التى تسمى عادةً "زجاجات نبيذ" الآن "دبابيس رول". ومع ذلك، فإن هذه الحكاية المنزلية تصف إمكانية أن تلعب الأشياء أدوارًا أخرى غير وظائفها الأساسية - وهذا هو ما يبنى عليه المسرح. عندما لا تحدث إعادة الصياغة تُستخدم الأشياء بشكل طبيعى كدعائم **props** - فى مثل هذه الحالات، سيتم

استخدامها بنفس الطريقة التى يستخدمها بها رواد المسرح فى حياتهم. لذا، إذا كان هناك كرسى على المسرح، فمن المرجح أن تستخدمه شخصية ستجلس، ولكن إذا كان هناك عرش، فسيتطلب وجود ملك. ومع ذلك، فى بعض الأحيان، تبدأ الأشياء المادية فى لعب أدوار تتجاوز تمثيل بعض من نظم الحياة الواقعية وتعاد صياغتها فى سياق الخطاب. وفى هذا السياق، يتحدث صوفر (٢٠٠٣) عن الحياة المسرحية للدعائم لإظهار كيف تشغل أنواع مختلفة من الأشياء مساحات ذات مغزى فى الدراما. ومع ذلك، من المهم أن نظهر كيف تتفاعل طبيعة الأشياء مع ظهور القصة. عندما يتوقف دورها المادى عن كونه الدور المركزى، فإنها تتوقف عن كونها دعامات بسيطة، وتصبح ما سأشير إليه بالمرتكزات الدرامية.

يُستخدم مصطلح "المرتكز anchor" هنا فى أعقاب عمل إدوين هاتشينز (١٩٩٥، ٢٠٠٥)، الذى يناقش المرتكزات المادية للمزج المعقد. ومن الأمثلة التى يتحدث عنها الساعة، لإظهار كيف أن تفسيرنا المعقد للغاية لقياس الوقت مدمج فى فكرة الساعة، حيث يمثل وجهها دورة الساعات فى اليوم، وتتحرك العقارب للإشارة إلى الموضع فى الدورة، وما إلى ذلك. ويتم قمع كمية هائلة من المفاهيم بشكل فعال عن الرؤية وضغطها فى التفاعل البسيط جدًا مع وجه الساعة. ويتحدث هاتشينز عن "تفريغ" طبقات من البنية المفاهيمية على المرتكزات، بحيث لا نضطر إلى التفكير فى دورة اليوم، وطول الساعات أو الدقائق وكل هذا التعقيد فى كل مرة نحتاج فيها إلى معرفة الوقت. يكفى أن نتذكر مدى أهمية أن يتعلم الطفل الصغير كيفية قراءة الساعة لتقدير درجة الضغط التى يحملها المرتكز. وبطبيعة الحال، فقد ذهب الضغط إلى أبعد من ذلك بكثير مع الساعات الرقمية، والساعات المدمجة فى الهواتف، بحيث قام العديد من الناس الآن بضغط الشكل المادى للساعة بالكامل بعيدًا عن تفسيرهم لقياس الوقت.

إن الحقيقة الثابتة هى أن هناك جوانب مادية لتفاعلنا مع الواقع تعتمد على طبقات مختلفة من ضغط البنية المفاهيمية. وهناك مثال آخر لمثل هذا المفهوم وهو الطابور ــ فكرة مجردة عن الوصول المتسلسل المنظم الذى يتجلى من خلال عدد من الأشخاص يقفون فى صف واحد، ويواجهون اتجاهًا واحدًا، ويتقدمون نحو نقطة الوصول المطلوبة مع تحرك الصف. ولا يوجد خط مادى فى أى مكان، ومع ذلك فإن التصور يجعل الناس يتصرفون بطريقة محددة تشبه الخط. ويمكن للمرء أن يزعم أن المسرح هو شكل آخر من أشكال المرتكز المادية. فهو يتمتع بخصائص توازى مرتكز الساعة (التفسير المعقد لعالم القصة الخيالية باعتباره مساحة منفصلة) وخصائص موازية لمرتكز الخط (يوجه الناس أنفسهم على المسرح وبجانبه بطرق تحترم التركيب المفاهيمى ــ كما رأينا، يمكنهم حتى التحدث إليه). وبشكل عام، يتعين علينا أن نتقاسم فهم حقيقة مفادها أن المسرح مستقل من الناحية المفاهيمية عن بقية العالم الذى نعيش فيه، وأن أولئك الذين يشاركون فى تفسير يسمى مسرحية فقط لديهم الحق الحقيقى فى التواجد هناك، ولكنهم لن يتحدثوا بكلماتهم الخاصة، وما إلى ذلك. إن الخط الوهمى الذى يفصل المسرح عن الجمهور، بغض النظر عن تاريخه ونفاذيته المتزايدة، لا يزال بمثابة مرساة مادية تفصل العالم الحقيقى عن عالم القصة. إن تعقيد الضغط هائل، لكن النقطة تتفق إلى حد كبير مع فكرة هاتشينز - فنحن نلقى بمفهوم المسرح بالكامل على مثل هذه الاتفاقيات المادية والمكانية ونعدل سلوكنا وفقًا لذلك. وبفضل هذه المراسى، تنظم الطريقة المادية للمسرح كيفية قراءتنا لما يتم فعله وقوله. والأمر المهم هو أنه إذا تم عرض مسرحية على حديقة مفتوحة بدلًا من مسرح كامل مع الخشبة والستارة وما إلى ذلك، فإن الشخصيات موجودة هناك مجازيًا - فنحن لا نزال نفهم التجربة بناءً على المفاهيم، وليس فقط تمثيلها المادى.

لقد اعتمدت فى السابق على فكرة المرتكزات، عندما اقترحت مفهوم المرتكزات السردية - وهى تعبيرات تستحضر عناصر من عالم القصة والتى تساعد القارئ على بناء الجوانب الرئيسية للقصة التى يرويها النص. على سبيل المثال، فى حالة بسيطة إلى حد ما، فإن فكرة "الضوء الأخضر" عبر المياه هى ما يسمح لنا بتفسير معنى "غاتسبى العظيم" - العلامة البصرية البعيدة وغير المحددة التى تلخص الحب المفقود. إنها بعيدة بما يكفى بحيث لا يكون لها شكل ملموس، لكنها غنية بما يكفى فى المعنى (تمثل حياة ديزى الجديدة) لتطالب بالاهتمام الكامل. إن مرتكزات السرد غالبًا ما تكون تعبيرات تصف كائنًا ماديًا - صورة فوتوغرافية، أو خطاب قديم، أو مفتاح، وما إلى ذلك. وهذه ليست مجرد أشياء (مثل الدعائم)- إنها تسمح للقصة بتحقيق تماسكها ومعناها.

الهوامش

١- لمناقشة هذه الانقسامات من منظور تاريخى، وليس لغوى، انظر روبرت فايمان (١٩٨٧).

٢- جميع الإشارات إلى مسرحيات شكسبير مأخوذة من: شكسبير، ويليام. ١٩٩٤. الأعمال الكاملة. مطبعة شكسبير هيد، طبعة أكسفورد. نيويورك: بارنز أند نوبلبوكس.

٣- فى عمل سابقDancygier (٢٠١٢)، ناقشت أحد هذه الأشكال بتفصيل، باعتباره بناء لغوى يستخدم فى الشعر وعلى المسرح.

النقد المسرحي السري والمجهول في مصر(١٦)

مؤلفًا مسرحيًا رغم أنف الرقباء!

سيد علي إسماعيل

مسرحيتا «المنحرفون» و«السعد وعد» كفيلتان بإقناع كاتبهما «فلان الفلاني» بالتوقف عن الكتابة، لما تعرض بسببهما من هجوم الرقباء وسخريتهم! لكنه ما زال مُصرًّا على الإبداع والتأليف المسرحى! ففى يناير ١٩٨٦ تقدم إلى الرقابة بنص مسرحى جديد ثالث من أجل الترخيص بتمثيله باسم المؤلف! والنص بعنوان «بكره الفرح تم»، فطالبته الرقابة بتعديلات، قام بتنفيذها خلال أيام وتقدم بالتعديل تحت عنوان جديد للمسرحية وهو «سرقة من غير حرامي» والمحفوظ تحت رقم «٢٤٧». ومن الواضح أن المؤلف أراد أن يثبت للرقباء أنه كاتب مسرحى لا يشق له غبار، فلم يكتب ملخصًا للمسرحية كما فعل سابقًا، بل زيّن نصه بصفحة أولى كتب عليها عنوان «المستخلص العلمى لمسرحية» سرقة من غير حرامى المعدلة من وبكده الفرح تم، قال فيه الآتي:

«إن الحياة كالبحر فمن أبحر بمعيشتها معد للرحلة التى تنقضى مدتها مع فترة العمر كل مستلزمات النجاة فهذا هو الذى سيستمتع بالرحلة استمتاع أبدى، ومن تهاون فى إقلاعه لرحلة الحياة بقلة المعرفة الحقة لمقاومة التيارات والزوابع التى قد تهب عليه فلن يناله غلا الفرق وهذا الفرق قد يسمح له بالمعيشة الجسمانية ولكن ذليلا للأمواج الجارفة التى تقذف به فى أى مكان قد لا يحبه الناس ويتحول الغريق إلى محور حديث كل الناظرين. إن الإبحار رحلة إجبارية لكل مخلوق تبدأ منذ الوعى العقلي. إن كل إنسان هو القائد لرحلته وعلى كل قائد المعرفة الجيدة لمسيرته حتى يصل على ما يجعل حياته بما تأخذ وتعطى اعتدالا للأبد. الذكاء نعمة قيمة فعلى من منحته الطبيعة تلك الموهبة ألا يتخطاها فيما ليس له حتى لا يدمر حياته وتتحول النعمة إلى نقمة ويسبقه العاديون. إن الحقيقة كالشمس مهما غيمت عليها السحاب فلا بد من عودة ضيائها لتطفئ كل الأباطيل. النور والظلام موجودان والحق والباطل موجودان فمن فضل العمل فى الظلام منكرًا للنور قيمته فذلك هو المبطل. ومن فضل العمل فى النور مهما أغراه الظلام فذلك هو المُحق. من مشى فلا بد أن يصل ومدة الوصول تتوقف على سرعة الخطى للماشى ونوعية المشوار والدراية العلمية به. أجمل ما فى الحياة المعيشة مع الناس فالعزلة لا تورث إلا الجفاء وعدم وضوح الرؤيا الحقيقية. جميل قبل أن نقرر نعيش حياة من يستلزم بالقرار. بالعمار الدنيا تحلى بالعمار والدمار قرر بها جر بالفرار. الحقيقة هى دائمًا ازدهار، والشر ديمًا فى انهيار".

هذا المستخلص العلمى - كما أسماه المؤلف - يبين غرضه أو رسالته من نصه المُقدم إلى الرقابة، ولكنه لم يكتب ملخصًا للنص كما هى عادته! فقام الرقيب «شوقى شحاته» بكتابة ملخص للنص فى تقريره، قائلًا: أحمد يفشل فى دراسته وذلك لتدليل والدته له واستجابتها لكل مطالبه، لأنه وحيد ووفاة والده وهو صغير، وترك له أموالًا كثيرة مما جعله يهمل دراسته وينقاد لنزوات الشباب، فكان المال وتدليل والدته سببًا فى ضياع مستقبله بعكس الآخر الذى يعول أسرة كبيرة العدد رغم دخله المحدود ولكن بالحزم والتربية السليمة لأولاده استطاع أن يجعلهم ينالوا قسطًا من التعليم ويعتمدوا على أنفسهم وهكذا أخذ سعد ابنه أن يكون مستقبله، حيث قرر السفر إلى الخارج بعد أن نال شهادته الجامعية ويجمع ثروة لا بأس بها ويفكر فى استثمار هذا المال ويلتقى بشخصين يدعى احدهم أنه من دولة عربية شقيقة ويرغب فى عمل مشروع استثمارى يشاركه فيه أحد المصريين وهكذا استطاعا أن يوهما سعد بالمشروع الخيالى الذى سوف يدر عليهم أرباحًا طائلة وبذلك يستوليان على أموال سعد ولكن حقيقة خداعهما ينكشف وتقبض عليهما ويقدمان للعدالة لينالا جزاءهما ويسترد مسعد أمواله التى جمعها بكده وتعبه".

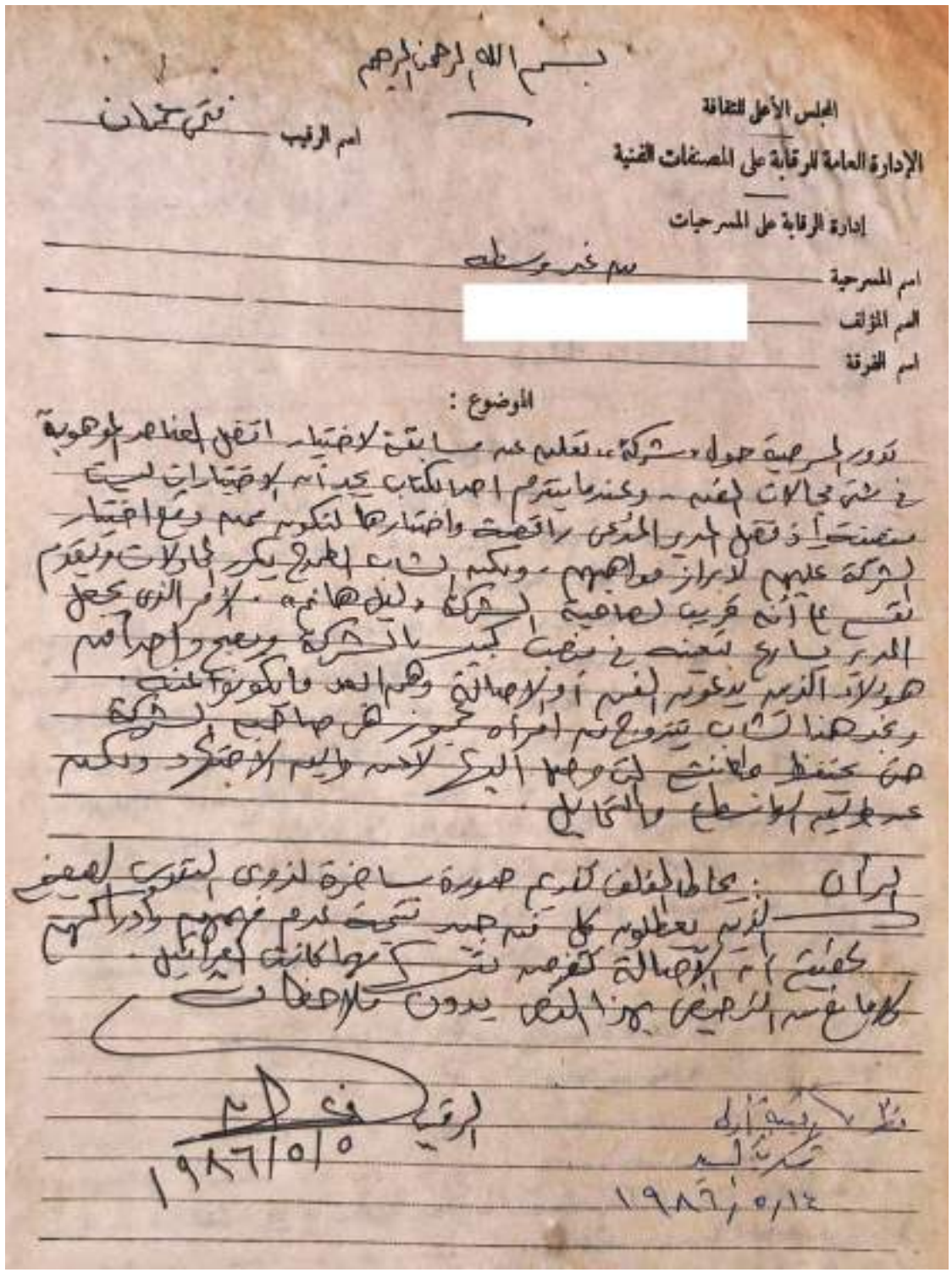
واختتم الرقيب تقريره برأى قال فيه: "يحاول الكاتب أن يبين أن الله سبحانه وتعالى وهب الإنسان العقل يميز به الخبيث من الطيب وأن يستغل عقله فى العمل الصالح الذى ينفعه وحتى لا تسيطر عليه شهواته ونزواته كما أن الحق لا بد أن ينتصر على الباطل ليعود الحق إلى أصحابه

ترخيص مسرحية سرقة

وينال من يفعل السوء جزاءه وذلك بأسلوب ركيك وحوار غير مترابط مُجهد لفهم ما يريده، لذا أرى عدم الترخيص بالنص".

أما الرقيب «فتحى عمران» فقال فى تقريره: "بعد قراءة النص المقدم من المؤلف والذى يدور حول معانى الأمانة والشرف والحث على العمل وعدم تدليل الأولاد لينشأوا فى مناخ صحى، إلا أن المؤلف لم ينجح فى عرض هذه الأفكار فى النص فقد شرحه فى ملخص النص ولم يظهر أية أفكار فى الحوار الذى هو العمل نفسه أو المطلوب الترخيص به وذلك لافتقاده - أى المؤلف - أساليب المسرح حتى التقليدية نفسها. وإذا أخضعنا هذا النص لما يسمى بالتجارب الطليعية بغيره لا تنفعه مع أى منها، فالحوار مفكك غير مترابط لا يؤدى إلى أى فهم أو حتى توصيل فكرة من الأفكار التى زحم بها الملخص. إلى جانب غلطاته الإملائية الواضحة التى تدل لا على جهله بالعربية فقط بل تدل على تسرعه فى الكتابة، فالكاتب يفتقد التأمل الذى ينتج عنه الفكر، مما جعله سطحى بشكل ملحوظ. هذا إلى جانب عدم فهمه لكثير من الحقائق والبديهات. مثال: فى الفصل الأول أراد أحمد أن يتزوج من إحدى قريباته فقالت له أمها: «أنت نسيت أنتو راضعين على بعض»! ورغم هذه الجملة التى قد ينشأ عنها رفضه لهذه الزيجة إلا أنه خطبها وسار فى الإعداد للزواج منها، وهذا على سبيل المثال. أيضًا الشخوص التى يقدمها المؤلف لم يحسن خلق التفاعل بينها رغم ما بينها من تناقضات فكلها مهزوزة تنطق ما لا تعرف أو ما لا يتفق معها. وعلى هذا أرى الرفض وعدم التصريح بما أسماه المؤلف مسرحية «سرقة من غير حرامي»".

أما الرقيبة الثالثة «تيسير حامد» فكتبت تقريرًا بالموافقة مع حذف عبارتين فقط!! فكتب المدير تقريره النهائى بالموافقة مبررًا ذلك قائلًا: إن المؤلف يحاول أن يعرض من خلال مسرحيته أن الشر استمرار الخير ودور الدولة فى لهفة المظلومين، ولا مانع من الترخيص بها «تشجيعًا للمؤلف»!! أما «المدير العام» الذى سيفصل فى أمر النص المرفوض من قبل رقيبين، وموافقة الرقيب الثالث، وموافقة مدير الرقابة المسرحية، فقد قرأ النص وكان أمامه على المكتب «روزنامة ورقية» فانتزع ورقة اليوم الموافق ١٩٨٦/١/٢١ - وهو تاريخ صحيح بالنسبة لتواريخ التقارير - وكتب خلف الورقة الآتي: "أحمد المُدلل، أمينة والدة أحمد، احترس، الأسرة سعد ابن احترس، على الأسطى المحترف، والمحتال هفهف مساعد علي". وواضح أنها أسماء فى النص أراد أن يكتبها على الورقة ليفهم النص أثناء قراءته! وفى الورقة أيضًا كتب فقرة، جاء فيها: "أتعب قلمه وأجهدنا لكى يقول لنا إن الله وهبنا العقل لكى نفرق به بين النور والظلام والحق والباطل لننعم فى حياتنا وإلا تحول إلى نفخة، وأن الحق كالشمس لا بد أن يعم ضياؤها مهما حاولت السحب أن تحجب نوره. ولا مانع من الترخيص بالمسرحية دون ملاحظات". وبالفعل نال النص الترخيص باسم المؤلف برقم «٩٠» بتاريخ ١٩٨٦/٤/١٦.


المجلس الأعلى للثقافة
الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية
إدارة الرقابة على المسرحيات
اسم الرقيب
اسم المسرحية
اسم المؤلف
اسم الفرقة
الموضوع :
١٩٨٦/٥/٥
١٩٨٦/٥/١٤

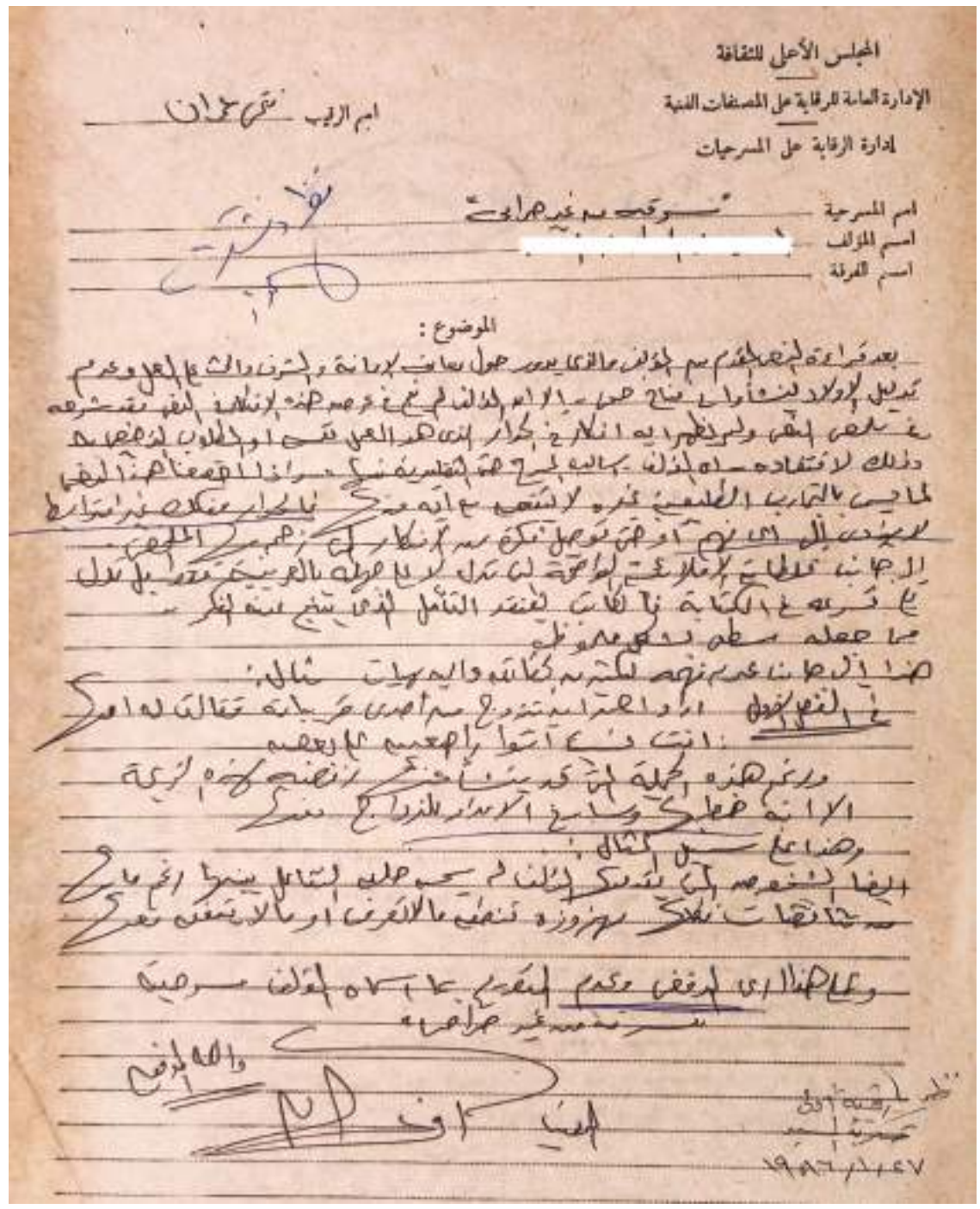
تقرير الرقيب فتحى عمران لمسرحية من غير وسطة

ثلاث مسرحيات كتبها «فلان الفلاني» كانت كفيلة لإقناعه بالتوقف عن الكتابة المسرحية - بناءً على ما كتبه الرقباء أو النقاد السريين الرسميين - لا سيما وأن المسرحيات لم تُعرض - حسب متابعتى وبحثى الأولى - وكان التصريح بها باسم المؤلف، وكأن المؤلف كان يكتبها لنفسه فقط أو لإقناع نفسه بأنه مؤلف مسرحي!! ولأننا أمام مؤلف مسرحى غير عادى، وجدته يتقدم إلى الرقابة بنصه الرابع، قبل أن يحصل على ترخيص نصه الثالث! والنص الرابع عنوانه «من غير وسطة» ومحفوظ فى ملف رقم «٣٤٩» ومؤرخ فى مارس ١٩٨٦، وكالعادة كتب المؤلف صفحة فى بداية النص عنوانها «القصة والمستخلص العلمى لمسرحية "من غير وسطة"»!! وكتب الرقيب «شوقى شحاته» ملخصًا للمسرحية فى تقريره، قال فيه:

«ليلى هانم فتاة ريفية عانت الكثير من والدها الذى كان يعاملها بقسوة وشدة بالغة لذا قررت ترك منزلها لتعمل راقصة فى إحدى الملاهى الليلية بالقاهرة ولتشبع غريزتها فى حب الفن وهكذا استطاعت أن تجمع ثروة كبيرة واستغلت الأموال فى إنشاء شركة للإنتاج الفنى لإظهار أصحاب المواهب الفنية المغمورة واستغلالها، وتسند إدارتها إلى المهدى زوج ابنتها الوحيدة الذى ليس له خبرة بالفن والعمل فى هذا المجال ويعلن فى الصحف أن شركة الإنتاج الفنى تحتاج إلى الذين لهم مواهب فنية حيث إن الشركة سوف تعطى الفرصة لكل من له موهبة فنية الفرصة للوصول إلى عالم الفن والشهرة بالجهد الفردى دون الوصول إلى هدفهم وتحقيق رغبتهم. ويحدث أن يحضر من الريف «بعزق» ابن أخت ليلى هانم التى

لم تلتق به من قبل ولا تعرفه باحثًا عن عمل، ويصل بالصدفة إلى شركة ليلى هانم التى لا تعرفه باحثًا عن عمل وعندما تحدثت معه تعجب به وترسله إلى المهدى مدير شركة الإنتاج لكى يعينه فى الشركة وتقع فى حبه وتتزوجه رغم أنها بلغت سن الستين وبعزق يعتبر فى سن أولادها بالإضافة إلى الحقيقة الخافية عليها وهى أن ليلى هانم تعتبر خالته ثم تطور الأمر وتعينه مديرًا للشركة بديلًا من المهدى زوج ابنته الوحيد الذى أصبح نائبًا للمدير ويكتشف بعزق علاقة القرابة التى تربطه مع ليلى هانم ولكن ليلى تكتشف أنه ابن أختها الوحيدة فيتم الطلاق بينهما". ويختتم الرقيب تقريره برأى قال فيه: "المسرحية كوميدية تبين العمل فى الوسط الفنى وكيف يقوم على أساس العلاقات الشخصية وأن مواهب كثيرة مغمورة لأنها لا تملك الوساطة والعلاقة الشخصية، ولا مانع من الترخيص بعد تغيير مشهد زواج بعزق من خالته ليلى هانم". وكتبت الرقيبة «راضية سيد» تقريرًا بالموافقة أيضًا اختتمته بقولها: "لا مانع من أداء المسرحية التى تهدف إلى تقدير الموهوبين مع مراعاة الأغانى، تعرض على رقابة الأغاني". أما الرقيب الثالث «فتحى عمران» فقد قال فى تقريره: "الرأي: يحاول المؤلف تقديم صورة ساخرة لذوى النفوس الضعيفة الذين يعطلون كل فن جيد نتيجة عدم فهمهم وإدراكهم لحقيقة أن الأصالة تفرض نفسها مهما كانت العراقيل، ولا مانع من الترخيص بهذا النص بدون ملاحظات".

وبناء على موافقة الرقباء الثلاثة، نال النص ترخيصًا بتمثيله باسم المؤلف تحت رقم «١١٢» بتاريخ ١٩٨٦/٥/١٣. وهذا هو النص الوحيد حتى الآن الذى نال موافقة جميع الرقباء، دون مطالبة أى رقيب برفضه كما حدث مع النصوص الثلاثة السابقة! فهل تعلم المؤلف كيف يكتب مسرحية؟! هل أثرت عليه الرقابة تأثيرًا إيجابيًا، وأفادته مناقشة الرقباء لدرجة أنه استوعب الأمر وأصبح كاتبًا مسرحيًا تنال نصوصه موافقة الرقباء وبالإجماع!


المجلس الأعلى للثقافة
الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية
إدارة الرقابة على المسرحيات
اسم الرقيب فتحي عمران
اسم المسرحية
اسم المؤلف
اسم الفرقة
الموضوع :

تقرير فتحي عمران لمسرحية سرقة

حقيقة لم يترك لنا المؤلف «فلان الفلاني» الفرصة للإجابة، حيث فاجأنا بنصه الخامس يتقدم به إلى الرقابة بعد شهر واحد من استلام تصريح نصه الرابع!! والمسرحية الجديدة عنوانها «أحلى من السكر» ومحفوظة فى ملف رقم «٥٤٣». وكعادة المؤلف كتب صفحة مرفقة بالنص عنوانها «القصة والمستخلص العلمي»، ثم وجدت عنوانًا جانبيًا «الملخص الفكري»، قال فيه المؤلف: "الحياة نسيج متشابك تكونت خيوطه، من كل آدمى تواجد بالحياة، وباتحاد كل خيط ممثلًا فى كل شخصية، تتألق حيوية الحياة، إن من ينكر أى شخصية متواجدة، كمن يحرق عصا صلب من صلب الحياة، إن لكل موجود قيمة، فمن يهمل قيمته فذلك هو المدمر، أما العاقل وهو سيد المخلوقات، وعلينا بالاقتداء به والاستعانة به عند الاستغراق الفكرى، إن العاقل كالشمعة تحرق نفسها لتضيء للآخرين وبذلك حققت له السيادة". وتحت عنوان «الملخص القصصي»، ذكر المؤلف ملخصًا حاولت قدر الإمكان نقله بأسلوبه وبأخطائه وركاكته، وفيه يقول: تحكى مسرحية أحلى من السكر قصة شابين تخرجا من الجامعة، الأول خريج خدمة اجتماعية والثانى خريج زراعة، وبعد التخرج وأداء الخدمة العامة استوقفتهم ما يستوقف كل شاب، وهو العمل ذو الدخل المرتفع، والحصول على الشقة، وكذا العروسة، للاستقرار فى الحياة وحين بحث أحدهم عن عمل مناسب التقيا فى محل كان يرثه أحدهم، وتعرفا هذه اللحظة ليكتشفان المشروع بخبرتهم الدراسية، وفعلًا يتم استعراض مشكلتين على امتداد الرواية، الأولى شخص غير مثقف ثرى يتزوج بغير مثقفة لتستغله استغلال سيئ، مدمرة للقيم الزوجية ولا تستطيع إيقافها عند حدها فيحاول الزواج بغيرها، ويتوعدانه بالذبح والانتقام الزوجين، فيشكو هذه الشكوى لصاحب المكتب ويبدأ الأخصائى فى استدعاء الزوجات والزوج، بعد طرق مختلفة، وكلما حل إشكال ظهر آخر، فيقوم الشخصية بابتكار عدة طرق لاستيقاف الشر والأذى، وتزويد الأسوده بالإنسان إلى رحمه وملائكية وأثبتا الشابين كفائتهم الفكرية فى استقاف الشر بأسره، ذلك الثرى كما تمت الاستفادة بثراءه، وعمل مشروع سكن ذو ٢٤ شقة فتوفرت الشقق للشابين ولغيرهم بحسن التفكير وزلزلو كل شر بالأسرة حتى تحولت إلى أسرة وديعة، كما تقدم شخص آخر مكتئب ومفتتن بصيادة رجال أمكن علاجه بالمكتب أيضًا، وجعله يسلك الطريق الصحيح كما نرا الشابين بفاتنة كانت مدمنة صيد رجال فجعلوا منها عبرة لكل خارجه عن القيم والمبادئ، وتبين المسرحية أن الفكر سيد كل نجاح فمن أهمله فقد تسبب فى تدمير حياته، ومن بحث وابتكر عاش ونجح وصعد".