مسرحنا

نائب رئيس مجلس الإدارة
محمد عبد الحافظ ناصف

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة السابعة عشرة | العدد 921 | الإثنين 21 أبريل 2025

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

جسور.. رومانتيكية الموت في حلم طويل

صرخة لإنقاذ (البالون)

النص المسرحى.. الأزمة والحضور

مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى

يعلن فتح باب المشاركة للعروض المصرية

أعلن مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى فى دورته الـ (٣٢) برئاسة الدكتور سامح مهران فتح باب المشاركة للعروض المصرية بداية من اليوم ٨ أبريل، حتى موعد أقصاه ١ يونيو ٢٠٢٥.

شروط المشاركة للدورة ٢٣

وحـددت إدارة المهرجان شروط وإرشـادات المشاركة والتى جـاءت كالتالى : يجب أن لا تقل مدة العرض عن (٣٠) دقيقة وبحد أقصى (٩٠) دقيقة وذلك تجنبًا لأى خلل بالجدول، ويتم اختيار العروض المشاركة من خلال لجنة مشاهدة المهرجان، ويعتبر طلب المشاركة لاغيًا فى حال عدم وجود فيديو العرض كامل، ويتم التقدم للمشاركة عن طريق جهة الإنتاج، ويتم التواصل مع الفرقة عن طريق الإيميل الرسمى المذكور فى استمارة المشاركة.

العروض التى ستتم مشاركتها تقدم ضمن برنامج المـهـرجـان لمـدة ليلتين متتاليتين، وتقدم جميع الـعـروض للجمهور بالمجان، ولا يقوم المهرجان بدفع أى أجـور للفرق، ويتعهد المتقدم بعدم إضافة أى تغييرات بالعرض المرسل الى إدارة المهرجان فى حالة اختياره، وتلتزم العروض المقبولة بإرسال جميع المعلومات المطلوبة فى الوقت المحدد.

مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى هو مهرجان تنافسى تنظمه وزارة الثقافة بجمهورية مصر العربية سنويًا، وهو بمثابة فرصة للتواصل والحوار بين مختلف الثقافات والمجتمعات من خلال الأشكال المختلفة للمسرح وفنون الأداء، ويهدف إلى تقديم أحدث التطورات فى المشهد المسرحى الـدولى للجماهير المصرية والعربية والمهتمين من جميع أنحاء العالم.

همت مصطفى

صفاء البيلى:

١١١مشاركا من ١١ دولة وتكريم شخصيات مسرحية رائدة فى جائزة علاء الجابر للإبداع المسرحى الدورة الخامسة

صرحـت المؤلفة والـنـاقـدة المسرحية صفاء البيلى المنسق العام لجائزة علاء الجابر للإبداع المسرحى بأنه بعد أن تم إغلاق باب التقدم لجائزة علاء الجابر للإبداع المسرحى فى دورتها الخامسة ٢٠٢٥، فى فروعها الثلاثة (المقال النقدي- (دورة الناقد المصرى الراحل د. صالح سـعـد)- النصوص الموجهة للأطفال (دورة المؤلف الكويتى الراحل فايق عبدالجليل) - النصوص الموجهة للكبار (دورة المؤلف السورى الراحل سعد الله ونوس)، حيث تم فرز جميع المشاركات التى وصلت من مختلف الـدول العربية، والتى جاءت على النحو التالى:

• عدد الدول المشاركة : ١١ دولة هى (الأردن - البحرين- تونس- الجزائر- سوريا- العراق- فلسطين- الكويت- مصر - المغرب - اليمن)

عدد المشاركات لجميع الفروع: ١٢٣ مشاركة

عـدد المـشـاركـات المستبعدة لعدم انطباق الشروط عليها: ١٢ مشاركة.

عدد المشاركات المكتملة التى دخلت التحكيم: ١١١ مشاركة والتى توزعت كالتالي: فرع المقال النقدى (٢٧) مقالا فـرع النصوص الموجهة للأطفال (٣٦) نصاً، فرع النصوص الموجهة للكبار (٤٨) نصاً.

وأضافت البيلى أن إدارة الجائزة قامت بتشكيل لجنة التحكيم هذا العام من مجموعة متميزة من المسرحيين العرب من النقاد والمؤلفين والباحثين من كل من: مصر والعراق والأردن وعُمان وقطر والمغرب وسوريا، وسيتم التعريف بهم وتكريمهم خلال حفل توزيع الجوائز.

وبينت المنسق العام للجائزة أن الدورة الخامسة ٢٠٢٥ وكما جرت العادة فى كل عام ستقوم بتكريم مجموعة من رواد العمل المسرحى فى مصر فى مجال النقد ومسرح الأطفال ومسرح الكبار، بشهادة ودرع ومبلغ ١٠ آلاف جنيه، وتقديم أفلام خاصة بكل واحد منهم.

وكانت الجائزة قد احتفت فى العام الماضى بتكريم ثلاثة شخصيات بارزة فى المسرح المصرى وهم: الناقدة المسرحية د. وفاء كمالو، والمؤلف المسرحى للأطفال درويش الأسيوطى، والمؤلف والمـخـرج فى مـسـرح الكبار عباس أحمد، فى الحفل الذى أقيم فى دار الأوبرا المصرية تحت مظلة مؤسسة زادة للمرأة والتنمية برئاسة أ. د/ رانيا يحيى. كما سيتم الإعلان عن القوائم الطويلة والقصيرة للفروع الثلاثة حال انتهاء لجان التحكيم من أعمالها، ومن ثم تحديد أسماء الفائزين فى حفل يقام لهذا الغرض ويعلن عن موعده ومكانه فى حينه، وسيحمل مفاجآت جديدة سارة تعلن فى حينها.

ومن الجدير بالذكر أن الجائزة دأبت فى كل عام على طباعة النصوص الفائزة فى كتاب يوزع مجانا على الحضور ويتضمن جميع المقالات والنصوص التى فازت بفروع الجائزة الثلاثة فى العام السابق.

رنا رأفت

مهرجان الفضاءات المسرحية المتعددة

يعلن «الجريمة والعقاب» الأول للمسرح الإيطالى وحجب جائزة أفضل عرض غير تقليدى

فى ليلة ساحرة جديدة من ليالى المسرح المصرى، أسدل الستار ليعلن ختام مهرجان الفضاءات المسرحية المتعددة، فى دورته الأولى، وأقيم الحفل فى مسرح المركز الأكاديمى للثقافة والفنون «سيد درويش» بالهرم الخميس الماضى ١٧ أبريل الجارى.

ونظم الحفل بحضور الدكتور أشرف زكى نقيب المهن التمثيلية والتى تحمل اسمه، والدكتورة غادة جبارة رئيس أكاديمية الفنون ورئيس المهرجان والدكتور محمد فؤاد صدقى مدير المهرجان.

وحضر الحفل نخبة من من الفنانين والمسرحيين، منهم أحمد سلامة، أشرف طلبة، والفنان دكتور علاء قوقة، دكتور عبير فوزى، والملحن والموسيقى دكتور طارق مهران، وعدد كبير من أساتذة المعهد العالى للفنون المسرحية وأقسام المسرح بالمعاهد والكليات، والصحفيين والنقاد، وأعضاء الفرق المشاركة فى المهرجان.

وقدم الحفل الفنان الشاب مصطفى عماد والفنانة الشابة ريم المصرى.

«شكرًا من القلب».. للدكتور غادة جبارة

وتم عرض فيلم تسجيلى عن الدكتورة غادة جبارة بعنوان «شكرًا من القلب» ثم تبعه فيديو مجمع للعروض التى شاركت فى الدورة الأولى.

مكرمو حفل الختام.. طه دسوقى وعصام عمر وسماء إبراهيم

وفى لقطة خاصة قدم الفنان أحمد ماجد فقرة تكريم ضيوف المهرجان ومكرمى حفل الختام وهم الفنان طه دسوقى، الفنان عصام عمر والفنانة سماء إبراهيم، ثم تبعها تقديم فيديو عن أعضاء اللجنة العليا وشمل الفيديو أيضًا استعراضًا لصور مديرين المواقع والإدارات وأبطال حفل الافتتاح واللجان التنفيذية للمهرجان.

رعاة الدورة الأولى

وتم تكريم رعاة الدورة الأولى ومنهم.. نقابة المهن التمثيلية وتسلم التكريم الفنان أحمد سلامة، والمنتج على إبراهيم، والمنتجة هبة الهوارى، والإعلامى محمد بدر عضو اللجنة العليا، والمهندس أكرم عبد المالك والمهندس عماد عدلى، والمهندس رفعت سعد ومحمد حسنى، وآخرين.

لجنتى التحكيم

وتم تكريم لجنتى التحكيم بالمهرجان، الأولى لمسابقة الفضاءات غير التقليدية، وهم: دكتورة ياسمين عبدالحسيب والفنانة سماح السعيد والفنانة أسماء يحيى طاهر عبد الله، ودكتور عمر المعتز بالله والفنانة ميريت ميشيل.

وتم تكريم لجنة تحكيم مسابقة العلبة الإيطالى، وهم: المخرج أكرم فريد والمخرج محمد النقلى، والمنتجة هبة الهوارى، الفنان الدكتور علاء قوقة، الفنانة كريمة منصور والدكتور صبحى السيد.

توصيات لجنة التحكيم المسرح الإيطالى

وعرضت لجنة المسرح الإيطالى مجموعة من التوصيات لإدارة المهرجان لتنفيذها الدورات القادمة وقدمها الدكتور علاء قوقة وأوصى بالاهتمام بالضوابط اللغوية باللغة العربية الفصحى فى العروض مؤكدا ضرورة العمل بهذه التوصية المتكررة فى جميع المهرجانات المسرحية.

وأوصى بضرورة الالتزام بمدة العرض المعلن عنها والتى تم التجاوز عنها هذا العام لاعتبارها الدورة الأولى للمهرجان، مع ضرورة الالتزام بمواعيد بدء العروض فى مواعيدها المحددة لها بالجدول المهرجان،

وأوصى بتغيير مسمى جائزة أفضل استعراض لتصبح أفضل دراما حركية.

توصيات لجنة التحكيم الفضاءات غير التقليدية

أوصت لجنة التحكيم للفضاءات غير التقليدية بدمج البيئة فى السرد فى عروض هذه المسابقة، وأوضحت أن المكان أكثر من مجرد خلفية ثابتة؛ بل هو عنصر أساسى يؤثر فى تطور السرد والشخصيات، لذلك يجب ألا تكون المساحة مجرد خلفية، بل جزءًا أساسيًا من القصة، يمكن الاستفادة من الميزات المعمارية مثل السلالم والزوايا الخفية، والعناصر الطبيعية للتأثير فى الحبكة وتطور الشخصيات على سبيل المثال، يمكن أن يرمز المبنى المتداعى إلى التدهور، بينما قد تثير المساحة المفتوحة شعورًا بالحرية، لذلك وجب الأخذ فى الاعتبار تأثير البيئة على الشخصيات والسرد لتعميق ارتباط الجمهور بالعرض.

فهم الموقع وتحويله إلى مساحة درامية

ودعت اللجنة إلى فهم الموقع وتحويله إلى مساحة درامية،

حيث يصبح الموقع نفسه جزءًا من النص، بل شخصية قائمة بذاتها تسهم فى بناء القصة، لذلك يجب فهم الموقع نفسه فى الأساس من أجل تحويله إلى موقع للسرد الدرامى، ويتطلب ذلك فهمًاعميقًا للأهمية المكانية وفهمها من أجل توظيفها وإعادة طرحها دراميًا؛ فالموقع ليس مجرد مكان بل هو شخصية بحد ذاته، ويجب دمج ماضيه وملمسه وباقى إمكاناته لتعزيز مصداقية وثراء العرض.

احتضان عيوب المكان

دعت اللجنة إلى احتضان عيوب المكان والسرد من خلال الحواس، واستكشاف الميزات الطبيعية للمكان، سواء كانت جدرانا متداعية، أو أرضيات غير مستوية، أو ضوضاء محيطة، لذا أوصت اللجنة بدمج هذه العناصر فى العروض، لتضيف مصداقية وعمقا للسرد.

وتدعو اللجنة العروض إلى إشراك حواس الجمهور الأخرى، مثل الشم، واللمس، وحتى التذوق إذا كان ذلك مناسبًا، لتعزيز انغماس الجمهور فى التجربة الإبداعية.

وأوصت اللجنة مصممى الصوت بالعمل مع الخصائص الصوتية الطبيعية للأماكن المختارة، فيجب أن يكون الصوت ليس فقط وظيفة عملية، بل أداة استراتيجية لتعمق ارتباط الجمهور بالحدث.

استحداث جائزة «جائزة ملحقات المنظر»

وعن الإضاءة، فيجب أن تستخدم بشكل إبداعى لتشكيل الجو العام، حيث ينبغى الاهتمام بتصميم وتفعيل خطوط الرؤية لضمان أن يحصل جميع أعضاء الجمهور على تجربة مبتكرة ومتنوعة، وبناء على ذلك توصى اللجنة باستحداث جوائز مثل «جائزة ملحقات المنظر» التى تحفز الإبداع فى استخدام مصادر الإضاءة غير التقليدية فى هذا النوع من المسرح الذى لا يعتبر فيه الديكور التقليدى العامل الأهم، بل يمكن أن يكون المنظر والإضاءة جزءًا لا يتجزأ من بناء المشهد وتكوين الجو العام.

إشراك وتنظيم حركة الجمهور

وإشراك الجمهور كمشاركين نشطين وتنظيم حركته، ليتفاعل مع القصة وربما يتخذ قرارات تؤثر فى السرد، لذلك تشجع اللجنة العروض التى تدعو الجمهور للتفاعل، ولا يتأتى ذلك فقط من خلال الحركة الديناميكية داخل الفضاء، أو بالتفاعل المباشر مع المؤدين كما شاهدنا خلال ما تقدم، ولكن باتخاذ قرارات تؤثر على السرد، وتعتبر رحلة الجمهور عبر المساحة على نفس درجة الأهمية للفعل الدرامى لنضيف طبقات مهمة إلى التجربة تسمح للجمهور باكتشاف عناصر مخفية فى السرد واكتساب وجهات نظر جديدة، فهذا هو الغرض الأسمى والأدق من مسرح الفضاءات غير التقليدية.

و أوصت اللجنة بإقامة ورشة عمل متخصصة تركز على فهم واستكشاف واستخدام الساحات غير التقليدية فى المسرح، لتشكل هذه الورشة مصدرًا لتعميق الفهم حول مسرحة الأماكن غير التقليدية إلى مسارح حيوية للسرد الدرامى.

المنهج الدراسى بالمعهد العالى للفنون المسرحية

واقترحت اللجنة دمج هذا الموضوع الحيوى فى المنهج الدراسى بالمعهد العالى للفنون المسرحية، ما يتيح للأجيال المستقبلية من ممارسى المسرح التفاعل مع واستكشاف الإمكانيات الإبداعية للمسرح المعتمد على المكان

وأوصت اللجنة أيضًا بإضافة فقرة خاصة باختيار النصوص المسرحية التى تتناسب مع مفهوم العروض غير التقليدية، إذ يجب أن يكون النص قادرًا على استيعاب العلاقة الديناميكية بين الشخصية والمكان.

جوائز الدورة الأولى للمهرجان

جاءت لحظة توزيع جوائز الدورة الأولى، والتى تنوعت بين الجوائز المادية والعينية والتى قدمها أعضاء لجنة التحكيم بالمسابقتين لمسرح العلبة الإيطالى والمسار ومسابقة الفضاءات غير التقليدية.

شهادات التقدير مسابقة المسرح الإيطالي

منحت لجنة التحكيم بمسابقة المسرح الإيطالى مجموعة من شهادات التقدير لكل من الطفلة كارما وليد عن دورها فى عرض «حكاية من الذاكرة»، ورنا شامل مصممة عرائس عرض «البؤساء»، وشهادة تميز فى الإخراج للفنان محمد الحضرى عن عرض «ليالينا».

لجنة التحكيم الخاصة

ذهبت جائزة لجنة التحكيم الخاصة لعرض «البؤساء» للمخرج محمود جراتسى، وأفضل بوستر للمصمم عمرو فتحى عن عرض «ليالينا»، وأفضل ماكياج لـ أحمد شاكر عن عرض «ليالينا»، أفضل إعداد/ دراماتورج لـ محمود جراتسى عن عرض «البؤساء»، أفضل استعراضات لـ رحيل عماد عن عرض «ثلاثة مقاعد فى القطار الأخير» من تأليف وإخراج مايكل مجدى.

وجائزة أفضل تأليف موسيقى للمحلن زياد هجرس، وأفضل أشعار للشاعر أحمد زيدان، عن عرض «الطاحونة الحمراء» للمخرج حسام التونى، الذى ترشح لجائزة أفضل مخرج بالمهرجان.

أفضل ممثل كريم أدريانو وأفضل ممثلة نغم صالح فى «الجريمة والعقاب» العرض الأفضل «الجريمة والعقاب»

حصل على جائزة أفضل مؤلف فيصل رزق عن عرض «حتى يطير الدخان»، والمقدم عن مسرحية «الدخان» للكاتب المصرى الكبير ميخائيل رومان، للمخرج كريم أدريانو، وذهبت جائزة أفضل ملابس للفنانة هويدا عاطف عن عرض «البؤساء»، وعن جائزة أفضل ديكور حصل عليها هشام عادل، وجائزة أفضل إضاءة فاز بها الفنان وليد درويش والجائزتين لعرض «الجريمة والعقاب».

وعن جوائز التمثيل حصلت على جائزة أفضل ممثلة نغم صالح، وأفضل ممثل كريم أدريانو عن أدوراهما عرض «الجريمة والعقاب»، فيما حصل مخرج العرض عماد علوانى على جائزة أفضل مخرج، وحصلت مسرحية «الجريمة والعقاب»، عن رائعة فيودور دوستويفسكى، على أفضل عرض بجائزة ٢٠ ألف جنيه مقدمة من نقابة المهن التمثيلية.

حجب جوائز استعراضات والأشعار وأفضل عرض ولجنة التحكيم الخاصة لعرض «دِمى من ورق» نتائج مسابقة الفضاءات غير التقليدية

حصل على جائزة لجنة التحكيم الخاصة عرض «دُمى من ورق»، للمخرج محمد حسن، وحصل على جائزة أفضل بوستر سعد الدين على، وجائزة أفضل ماكياج حصلت عليها يارا إبراهيم عن عرض «يوميات ممثل مهزوم» من إنتاج المعهد العالى للفنون المسرحية.

محمد الحضرى أفضل إعداد عن «الضيف»

وحصل على جائزة أفضل إعداد/دراماتورج لـ محمد الحضرى عن عرض «الضيف» المقدم عن نصوص «ثورة الموتى» للمسرحى الأمريكى أروين شو، و« أنشودة الدم» للدكتور مصطفى محمود، ورواية «١٩٨٤» للكاتب والأديب البريطانى جورج أورويل.

واستحدثت لجنة التحكيم بمسار الفضاءات غير التقليدية، جائزة لملحقات المنظر أو الإكسسوار وفاز بها الفنان كريم معروف عن عرض «يوميات ممثل مهزوم»، وعن جائزة أفضل تأليف موسيقى حصل عليها محمود وجيه عن عرض «مباراة القمة»، وذهبت جائزة أفضل إضاءة مناصفة بين أحمد طارق عن «مباراة القمة» من تأليف وإخراج أشرف على، ووليد درويش عن عرض «الزائر».

وجائزة أفضل ملابس حصلت عليها يارا إبراهيم عن عرض «يوميات ممثل مهزوم»، أفضل ديكور لـ هبة الكومى عن عرض «حلم ليلى»،

أفضل ممثل صلاح عبدالعزيز وأفضل ممثلة هبة الكومى وجائزة أفضل ممثل حصل عليها صلاح عبد العزيز عن عرض «الضيف»،

وفازت بجائزة أفضل ممثلة الفنانة هبة الكومى عن عرضى «حلم ليلى» و«الزائر»، أفضل مؤلف حصل عليها عصام نبيل، عن عرض «يوميات ممثل مهزوم»، وفازت بجائزة أفضل مخرج جاسمين أحمد عن عرض «الزائر» من تأليف اللبنانى بول يوسف شاوول.

وتم حجب جوائز.. أفضل استعراضات وأفضل أشعار وأفضل عرض.

توقيع خمسة عقود

وأعلن المنتج على إبراهيم عن توقيع خمسة عقود مع كل من: أصحاب شهادات التقدير ماريا أسامة عن عرض «حكاية من الذاكرة» إنتاج مستقل، وأحمد نادي عن عرض«ليالينا» إنتاج مستقل، ومحمد أمين عن عرض «الطاحونة الحمراء» إنتاج الهيئة العامة لقصور الثقافة، وأصحاب جائزة أفضل ممثل كريم أدريانو وأفضل ممثلة نغم صالح.

والمنتجة هبة الهوارى فأعلنت هى الأخرى عن توقيع عقود مع كل الفائزين فى أقسام: التأليف والتمثيل والتأليف الموسيقى لأعمالها الإنتاجية القادمة فى الإذاعة.

عروض المهرجان
مسابقة المسرح الإيطالي

قدم المهرجان عروضه المسرحية فى دورته الأولى فى مسارين، الأول لعروض المسرح الإيطالى وهى أحد عشر عرضًا، وهم.. «الجريمة والعقاب» تأليف فيودور دوستويفسكى، ترجمة طارق عمار، ومن إعداد مارلين كامبل وكيرت كولومبوس، وإخراج عماد علوانى.

عرض «حكاية من الذاكرة» عن قصة الأمريكية هيلين كيلير، إخراج إبراهيم حسن وعرض «مع الشغل والجواز» تأليف وأشعار أحمد رجب إخراج عبد البارى سعد.

عرض «الطاحونة الحمراء» عن قصة باز لورمان، بإعداد مسرحى أحمد حسن البنا، دراماتورج وأشعار أحمد زيدان، موسيقى وألحان وتوزيع زياد هجرس وإخراج حسام التونى، وعرض «أحفاد دافنشي» مستوحى عن مسرحية الخادمتان تأليف الفرنسى جان جينيه، دراماتورج إخراج محمد بهجت من إنتاج نوادى المسرح بالهيئة العامة لقصور الثقافة

وعرض «البؤساء» تأليف فيكتور هوجو، إعداد وإخراج محمود جراتسى، عرض «ثلاثة مقاعد فى القطار الأخير» تأليف وإخراج مايكل مجدى، وعرض «ليالينا» عن «الناس اللى تحت» لنعمان عاشور دراماتورج وإخراج محمد الحضرى.

عرض «حتى يطير الدخان» عن مسرحية «الدخان» لميخائيل رومان، تأليف فيصل رزق، إخراج كريم أدريانو، إنتاج المعهد العالى للفنون المسرحية، وعرض «الشك» تأليف الأمريكى جون باتريك شانلى، دراماتورج وإخراج أحمد حتحوت، عرض «المفتاح» تأليف د. مثال غازى وإخراج محمد طارق.

عروض الفضاءات غير التقليدية

وعروض مسابقة الفضاءات غير التقليدية عشرة عروض وهى.. عرض «الضيف» إنتاج صندوق التنمية الثقافية، عن «ثورة الموتى» للمسرحى الأمريكي أروين شو، و«أنشودة الدم» للدكتور مصطفى محمود، ورواية «١٩٨٤» للكاتب والأديب البريطانى جورج أورويل، دراماتورج وإخراج محمد الحضرى.

ومن إنتاج المعهد العالى للفنون المسرحية عروض.. «فريق الكابتن يحيى ناشد» تأليف أحمد سمير وإخراج مروان جسور، «يوميات ممثل مهزوم» تأليف نبيل عصام، وإخراج زايد مطر، «حلم ليلى» عن مسرحية «الأيام المخمورة» تأليف سعد الله نوس، دراماتورج ليديا فاروق ومحمد حسن، وإخراج ليديا فاروق.

و«مسافر ليل» تأليف صلاح عبدالصبور وإخراج أحمد علاء على، لنادى المسرح بقصر ثقافة الأنفوشى، و«الطائر الأزرق» عن مسرحية «الأميرة تنتظر» لصلاح عبد الصبور، دراماتورج وإخراج نادين خالد، عرض «مباراة القمة» تأليف وإخراج أشرف على، «الزائر» من تأليف اللبنانى بول شاوول، إخراج جاسمين أحمد.

وعرض «دُمى من ورق» تأليف الفنان المغربى إدريس الروخ، دراماتورج وإخراج محمد حسن، إنتاج فرقة عين المستقلة، وعرض «جدول الضرب» إنتاج جامعة المنصورة، عن مسرحية «هو الذى يصفع» تأليف ليونيد أندرييف، كتابة وإخراج محمد فرج.

مهرجان الفضاءات المسرحية المتعددة

مهرجان الفضاءات المسرحية المتعددة، الدورة الأولى من المهرجان، أقيمت باسم الدكتور أشرف زكى، وأعضاء اللجنة العليا، هم: الدكتورة غادة جبارة بصفتها رئيس أكاديمية الفنون ورئيس المهرجان، الدكتور أيمن الشيوى عميد المعهد العالى للفنون المسرحية بصفته، الدكتور محمود فؤاد صدقى، مؤسس ومدير المهرجان، الفنان مايكل رفلة نائب مدير المهرجان، الدكتور ياسر علام رئيس اللجنة العلمية، محمد أبو المجد، أمين عام أكاديمية الفنون، عمرو مصطفى رئيس لجنة الشؤون الادارية، الفنان عزوز عادل رئيس لجنة العلاقات العامة، المهندسة سماح نبيل، رئيس لجنة التجهيزات، الفنان محمد المنصورى، رئيس لجنة التنظيم، الفنانة منى سليمان، رئيس لجنة العروض والبرامج، وعبد الله محمد مقرر المهرجان، محمد بدر رئيس اللجنة الإعلامية للمهرجان.

همت مصطفى

مسرح القاهرة للعرائس

يحتفل بـ«يوم اليتيم»

تحت رعاية وزير الثقافة الدكتور أحمد فؤاد هنو، وضمن خطة قطاع الإنتاج الثقافى المسرح برئاسة المخرج خالد جلال، وخطة البيت الفنى للمسرح برئاسة الفنان هشام عطوة، نظم مسرح القاهرة للعرائس احتفالية خاصة مميزة بمناسبة «يوم اليتيم» بمشاركة عدد من دور رعاية الأطفال الأيتام، يوم الجمعة الموافق ١١ ابريل ، وبإشراف الدكتور أسامة محمد على مدير فرقة القاهرة للعرائس.

وشهدت الاحتفالية حضور عدد من الأطفال المتعاملين مع جمعيات خيرية، من بينها جمعية نور السلام الخيرية، جمعية د. حسن عباس زكى، جمعية جنة الفرسان لتنمية المجتمع، إلى جانب عدد من الجمعيات الأخرى، حيث استمتع الأطفال بفقرات فنية ممتعة، بالإضافة لمشاهدتهم العرض المسرحى «مروان وحبة الرمان» من إنتاج الفرقة وسط أجواء من البهجة والسرور.

وكان لنا لقاء مع فنان العرائس ومخرج فقرات الحفل ومخرج العرض المسرحى الفنان ياسر عبدالمقصود، فقال:

كان يوم جميل بأطفالنا الجمال الذين حضروا اليوم، والحمد لله انهم كانوا سعداء بالفقرات التى قدمناها بالعرائس، وهى الصعايدة والمزمار والتى قدمها الفنانين رفعت ريان ونديم شوقى حجاب ومرة عبدالله، وقدم الفنان ومخرج العرض ياسر عبدالمقصود بالعرائس فقرى الراقصة، والتنورة، ثم قدم لنا الزميل الفنان محمد شبراوى فقرة التنورة (البشرية)، وتم تقدم العرض المسرحى (مروان وحبة الرمان) الذى يقدم للأطفال قيم تربوية وتعليمية واجتماعية.

وقالت الفنانة والمخرجة نادية الشويخ بطلة العرض المسرحى مروان وحبة الرمان والتى تطوعت بتقديم فقرات الحفل:

يعتبر كل أعضاء فرقة القاهرة لمسرح القاهرة للعرائس من فنانين وإداريين وعاملين بأن يوم اليتيم هو يوم خاص بنا جميعا حيث نحن الذين نكون سعداء بهذا اليوم، وأنا شخصيا لن أستطيع شرح لك مدى سعادتى لهؤلاء الأطفال، وهم سعداء ويغنون ويتفاعلون معنا شىء فوق الوصف، وأقدم فى العرض شخصية شجرة الياسمين والتى تخبر مروان أنه لا يوجد شيء أسمه ريشه من طائر السعادة هى التى تجلب لنا السعادة، وإن السعادة تأتى بطرق وأشكال كثيرة منها، صحبة الأصدقاء المتميزين، أو من التفائل، أو عن طريق مساعدة المحتاج منا مساعدة، وذلك درس مفيد للأطفال بأن السعادة بأيدينا نحن، وحب ما نفعله، وتعاونوا مع الآخر.

وقالت حنا مهدى مدير دار العرض:

المسرح يقدم رساله تربوية وتعليمية وجمالية، وهذا من صميم عمل المسرح ووزارة الثقافة، وفكرة أننا نخصص يوما لليتيم لتدخل البهجة والسرور على نفوس هؤلاء الأطفال، فهذا شىء لا يقدر بمال، ودائما عروض مسرح العرائس لها هدف نبيل، مثل هذا العرض وحث الطفل على مساعدة الغير، وعلى سبيل المثال عرض ذات للمؤلف وليد كمال ومن إخراج الفنانة نادية الشويخ وبطولة عدد كبير من فنانى مسرح العرائس كان الهدف منه توعية الأطفال بأخطار وسائل التواصل الاجتماعى، وأنا فى منتهى السعادة بأن رسالة المسرح وصلت لهؤلاء الأطفال، وازدادت سعادتى بمحافظة الأطفال على نظافة دور العرض، حيث إنهم دخلوا المكان وهو نظيف وتركوه على نفس الصورة، فعندما أرى مخلفات الحلويات والمشروبات توضع فى سله المهملات، فكانت رسالتهم لى أننا نتعامل برقى وشكل حضارى. فى ختام الحفل كان لنا لقاء مع الدكتور أسامة محمد على مدير عام مسرح القاهرة للعرائس، والذى قال:

تحت رعاية وزير الثقافة الدكتور أحمد فؤاد هنو، نتشرف اليوم بوجود ولدنا الاحباء والاحتفال بيوم اليتيم فى مسرح القاهرة للعرائس بتقديم فقرة رئيسية وهى العرض المسرحى مروان وحبة الرمان، كما تم تقديم فقرات أخرى اشكر كل الفنانين على تطوعهم لتقديم هذه الفقرات التى كان لها حب وتقدير وانفعال وتصفيق الأطفال داخل صالة العرض، وكذلك عرض مروان وحبة الرمان الذى يحتوى على خيال وفانتازيا وسحر لطيف يبهر الأطفال، كما أوجه الشكر لكل العاملين بمسرح العرائس ومدى تعاونهم خاصة الأستاذة حنان مهدى مع سيدات دار الرعاية وتقديم المشروبات والحلويات للأطفال وبوجه الشكر للمحبين من العاملين بمسرح العرائس أو من خارجه الذين قدموا ماكينة لعمل الفيشار وماكينة لغزل البنات وتقديم مياه معدنية وعصائر للأطفال للترحيب بهم.

وفى حقيقة الأمر عندما شاهدت الفرح والابتسامة فى عيون الأطفال خفف عنا تعب الفترة السابقة التى كانت فرقة مسرح العرائس مقسمة إلى مجموعات عمل تعرض فى أكثر من مكان فى نفس اليوم، ففى إجازة نصف العام كنا نعرض على خشبة المسرح، وفى معرض الكتاب، ومجموعة فى حلايب وشلاتين، ومجموعة أخرى تعرض فى قطر فى الأسبوع الثقافى المصرى القطرى، وعرضنا فى رمضان فى الأوبرا ضمن برنامج هل هلالك، وفى قاعة صلاح جاهين فى البالون، وعرضنا فى الأندية والمولات.

وفى نهاية الحديث عبر الدكتور أسامة محمد على مرة أخرى عن بالغ الشكر والتقدير لدعم رئيس قطاع الإنتاج الثقافى المخرج خالد جلال، ورئيس البيت الفنى للمسرح الفنان هشام عطوة، والدكتور محمد إبراهيم للدعم الكبير الذى قدمته ادارة الشئون المالية والإدارية بالبيت الفنى للمسرح، والذى كان له أثر بالغ فى إنجاح هذا اليوم. كما وجه الشكر لكل من ساهم فى هذا الحدث من فنانين وفنيين وإداريين، ولجمهور مسرح القاهرة للعرائس الذى كان جزءاً من هذه اللحظات المميزة.

جمال الفيشاوي

غرفة عزل

عن محرقة بنى سويف

فى إطار الموسم المسرحى ٢٠٢٤/٢٠٢٥، بالهيئة العامة لقصور الثقافة، برئاسة اللواء خالد اللبان، وبإشراف الكاتب محمد عبدالحافظ ناصف نائب رئيس الهيئة، الإدارة المركزية للشئون الفنية - الإدارة العامة للمسرح ، قدم إقليم غرب ووسط الدلتا – فرع ثقافة الإسكندرية – قصر ثقافة مصطفى كامل، العرض المسرحى "غرفة العزل" (صفحات من دفتر محرقة بنى سويف)، تأليف د. جمال ياقوت، ديكور وأزياء نهلة مرسى، اضاءة إبراهيم الفرن، فيديو بروجيكشن محمدالمأمونى، تأليف موسيقى كريم زهران، هندسة صوتية أحمد أمين، مخرج منفذ حبيبة عصام، هيئة الإخراج يوسف أحمد – شيماء الملاح، إخراج محمود جمال مرسى.

بطولة:منذر الفخرانى، سوزى فخرانى، آية حمزة، شيماء الملاح، مروان سعيد، حبيبة عصام، سما محمود، آية جاد، مصطفى الفقى، محمد رمضان، ياسمين سليمان، رانيا قاسم، محمود عاشور، مهند ميمى، كيرولس، نشأت، يوسف أحمد، حسام الشيخ، محمد عويضة، ساندى حسن، منة محمود، شهد أحمد.

قال مخرج العرض المسرحى محمود جمال مرسى، "غرفة العزل" تدور الفكرة الرئيسية للعرض حول محرقة بنى سويف وتأثيرها على كل من نجى منها بالسلب وعلى كل الأهالى التى من توفاهم الله من خلال الشخصية المحورية وهى شخصية المريض، وهو أحد الشخصيات الناجية من المحرقة، وهو أحد الشخصيات الناجية من المحرقة وما بين المستشفى ونقل الأحداث من منظور المريض.

وأضاف مرسى، الرسالة التى يريد إرسالها العرض هو أن الموضوع أكثر من أنه رسالة هو نقل حدث حقيقى مر عليه أكثر من ٢٠ عاما ولم يتم توصيفه أو توثيقه أو محاولة إظهاره بالشكل اللائق به ويستحقه إلا مرات قليلة ولذلك توجد فجوة زمنية للجيل الصاعد الذى من الممكن أنهم يعرفوا سطحية الحادث لكن لم يعرفوا ماذا حدث أو حتى تأثيرها السلبى بعد ذلك وهذا الشيء دفعنى أن أهتم بالحدث وإعادة معرفته مرة أخرى بكل أبعاده، هى الفكرة فى حد ذاتها أن متغيبا عن المسرح تقديم أحداث واقعية من الممكن لا أحد يعرف عنها أى شيء أكثر من المسمى ولذلك كنت متحفظ جدا لطرح الموضوع للناس ونقله ومعرفته مرة أخرى وبعيد عن كل هذا الموضوع كان تقديم أقل شيء لكل الشخصيات التى تواجدت فى محرقة بنى سويف وهو معرفة الناس لما حدث لهم.

وتابع محمود جمال مرسى، دور المسرح فى طرح هذه القضايا أن المسرح من أهم النوافذ التى لا بد من خلالها طرح مواضيع مهمة جدا وتوصيلها للمشاهد لتأثر عليه ومن الممكن تغير أجيال بأكملها من خلال الطرح الذى يقدم على خشبة المسرح وبذلك لا بد من الرقابة الجيدة لما يقدم حتى لا يتدنى المستوى الثقافى.

قالت شيماء الملاح إحدى المشاركات فى العرض المسرحى، القصة تتحدث عن محرقة بنى سويف تدور أحداثها عن حريق شب فى المسرح عن طريق شمعة فى ديكور عرض الافتتاح راح ضحيته شهداء كثيرون من كتاب ومخرجين وممثلين من الاسكندرية والمحافظات الأخرى وكيفية التعامل مع الحريق من قبل مخرجين الإسكندرية الذين حالوا إنقاذ الموقف بطفايات الحريق المتاحة، وأضافت شيماء، سبق لى التمثيل فى عدة مسرحيات، بقوم بدور د. سهير التى تتبع منهجية العواطف قبل المهنة تعامل المريض بكل طيبة ومواساة وتطمئن المرضى بجانب عملها المتميز، شخصية تلعب دورا كبيرا فى تخفيف الحالة النفسية السيئة لدى مرضاها.

بينما قالت حبيبة عصام، المشاركة أيضا فى العرض المسرحى "غرفة العزل" تدور أحداثه عن حريق بنى سويف، ويبقى من خلال وجود المريض فى المستشفى والحالة الصحية للمريض من وقت دخوله المستشفى وحتى خروجه منها، العرض فى الحقيقة يوجد به مشاعر كثيرة يمكن كجيل صغير لم نعيش هذه الحادثة و يبقى فى الذاكرة والعرض يعمل على التوثيق ويعمل على تعريف الجيل الحالى بالواقعة، أنا بقوم بدور نشوى عاملة فى المستشفى، وهذه ليست أول مرة اشارك فى العروض المسرحية.

وقالت آية جاد الطيب إحدى المشاركات فى العرض المسرحى،تدور أحداث العرض حول أحداث حريق مسرح بنى سويف ٥ سبتمبر ٢٠٠٥ والذى راح ضحيته ٥٠ من فنانى المسرح المصرى هذا اليوم كان عرض (من منا) المأخوذ عن حديقة الحيوان وكالعادة المسرح كان مليء بالجمهور ولكن للأسف بسبب شمعة سقطت من خلفية ديكور العرض تحول العرض إلى واقع وحادث أليم والتهمت النار فى أجسام كل الحاضرين وكان من ضمن الفنانين الحاضرين فى المسرح والذى أصيب بإصابات جسيمة ومؤلمة الفنان المخرج الدكتور جمال ياقوت وهو بطل عرض "غرفة عزل" والذى تدور أحداث العرض عن قصته وتحمله آلام إصابات وبعده عن أهله وبيته وزوجته وأولاده.

واضافت آية جاد، دورى فى العرض زوجة الدكتور جمال ياقوت وتدور أحداث الدور عن صدمة الزوجة بمعرفة إصابته بالحريق الذى حدث بالمسرح. وتوجهت إلى المستشفى وعند رؤيته وجدته بحالة يرثى لها فانهارت بداخلها مشاعر الحزن والخوف لكنها اضطرت إلى إخفاء المها والتظاهر بالقوة حتى للا تزيد من ألمه أو تحرمه من شعور الأمل لأنه كان مصابا بحروق من الدرجة الأولى،ظلت عدة شهور تنتظر شفائه وكانت تخفى دموعها خلف الأبواب المغلقة وتتألم لوجعه وهو بعيد وكانت تحاول أن تتمسك بالقوة أمام أولادها وتعدهم بعودته لحضنهم فى أقرب وقت.

تغريد حسن

إشكالية النص المسرحى

بين الأزمة والحضور

المسرح كلمة

يشتمل العرض المسرحى على عدة عناصر فنية.. أهمها النص الذى ينطوى على فكرة تقدم رسالة، ودون النص لا وجود للعرض المسرحى، حتى إن بعض العروض التجريبية التى يحاول صناعها الابتعاد عن النص المسرحى التقليدى، نراها تستند إلى سيناريو مكتوب يكون عوضا عن النص بشكله التقليدى.. فى كل الأحوال المسرح كلمة.

وفى السنوات القليلة الماضية وحتى اليوم نسمع أن هناك أزمة فى النص المسرحى، ويقرر البعض أن السبب يعود إلى ندرة وجود الكاتب المسرحى، وندرة النص الجيد المتماسك المعبر عن قضايانا والملتصق بواقعنا، ولهذا السبب - كما يقول بعض النقاد - يلجأ معظم المخرجين للنصوص الأجنبية يلتمسون منها استكمال النقص الموجود.

وحول هذه القضية يدور هذا التحقيق الذى أجرته مسرحنا.. ووجهت السؤال إلى عدد من المهتمين لوضع إجابة تتعلق بأحوال النص الدرامى الآن ومشاكل النصوص المسرحية من حيث الكتابة.. متسائلة هل نعانى فى مصر من أزمة كتابة مسرحية؟ أم أن لدينا كتابا جيدين ولكن لا يتم تسليط الضوء عليهم وعلى أعمالهم فيكون الغياب؟

هنا مجموعة من الآراء التى قدمها عدد من النقاد والكتاب والمخرجين يعلنون فيها موقفهم فيما يتعلق بإشكالية النص المسرحى..ويقدمون رؤاهم التى من الممكن بها تصويب المسار.. الذى سيترك أثرا بالتأكيد على نهضة مسرحنا.

سامية سيد

ما يقال عن عدم وجود كِتاب جدد أكذوبة

قال دكتور أسامة أبوطالب (أستاذ الدراما بأكاديمية الفنون):

ما يشاع من أن النص المسرحى وتحديدا المصرى يواجه مشكلة غير صحيح، وأذكر أننى حين كنت رئيسا للبيت الفنى للمسرح تساءلت: هل نفتقد الكاتب المسرحى الجديد؟ ألم يأت جيل آخر يكمل حلقات الأجيال السابقة التى مثلها صلاح عبد الصبور وألفريد فرج ومحمود دياب على سبيل المثال.. وظهر بعدهم أبو العلا السلاموني ويسرى الجندى ويمثلون الجيل الثالث بعد جيل الرواد وجيل الستينيات.

وهنا قررت البحث عن الكُتاب الجدد على أرض الواقع، وأقمت المهرجان المسرحى الذى يحتفى بالكاتب الجديد وقدمته تحت عنوان (الدورة الأولى للكاتب المسرحى المصرى)، وكان أهم شرط من شروط المشاركة ألا يكون الكاتب قد سبق له تقديم عمل على خشبة مسرح الدولة.. وتقدم للمهرجان عدد كبير من الكتاب.. والحقيقة أننى لم أفاجأ لأننى كممارس للنقد المسرحى وكأستاذ للدراما والنقد كنت أعلم بوجودهم.. هذا بالإضافة إلى وجود كتاب كبار لا يزالون فى الظل ومنهم السيد حافظ ومهدى بندق الذى كان زميلا فى الدراسة الأولية مع وزير الثقافة أيامها فاروق حسنى، ومع ذلك لم يكن قد تم تقديم أى عمل له حتى عام ٢٠٠٥، وكانت هناك أسماء أخرى منها المرحوم أسامة نور الدين ومحمد عبد الحافظ ناصف وعبده الزراع ككاتب للأطفال.. ومن هذا العدد الكبير بدأ مهرجان الكاتب المسرحى المصرى بما تيسر لنا من ميزانيات ضئيلة أنتجنا بها ١٨ عرضا مسرحيا قدمت فوق ١٥ منصة بمبلغ ٢٨٠ ألف جنيه، وتحملت تكاليف النشرة اليومية من جيبى متطوعا.

وأيضا عمل نقاد الندوات مجانا وعندما امتنع أكثرهم قررت أن تكون الندوات مفتوحة، ونجح المهرجان وتم اكتشاف المغمورين من الكتاب والكتاب الجدد.

إذا يتضح أن ما يقال عن عدم وجود كتاب جدد أكذوبة.. وكأن من يقول ذلك يقرر أن الأرض المصرية أصيبت بالجفاف، والعناصر الموهوبة أصابها أيضا الانطواء.. وهذه كذبة شديدة فما نعانى منه حقيقة ليس هو وجود الكاتب المسرحى أو غيابه؛ ولكن المسألة

تتطلب الكشف عنهم وتقديمهم.. كما نكتشف العلماء الواعدين، وتلك مهمة الإعلام بما يتيحه للحركة النقدية لتظهر وتستطيع مواجهة الخطر الذى نواجهه الآن، والذى يقف فى وجه الإبداع حقيقة هو غياب الناقد الحقيقى وليس الهاوى أو الصحفى على الإطلاق.. لأن الناقد الصحفى تنحصر وظيفته الأساسية فى الإعلام كما تعلم فى كلية الإعلام.. أى أنه يقوم بالإعلام عن المسرحيات الجيدة والكتابة عنها كى يعرفها الجمهور ويذهب لمشاهدتها.

أما الناقد الحقيقى فهو الدارس المتعلم والمتخصص الذى وصل إلى درجة عليا من المعرفة تمكنه من أن يصبح قاضيا.. فهو بجرة قلم يستطيع أن يقتل موهبة جميلة واعدة..وبجرة قلم من ناقد منافق أو كاذب يستطيع أن يرفع كاتبا لا يستحق..فيضلل الجمهور ويشوه الذائقة الجمعية للشعب المصرى أو العربى.

وهناك ظاهرة سرقة الأعمال المسرحية الأخرى، وهذا ما تم ضبطه عندما كنت رئيسا للجنة تحكيم المسرح منذ أربع سنوات.. هناك كتاب مصريون يسرقون أعمالا عالمية ثم يمصرونها ويسمونها بأسماء محلية وبعدها تطفو الكائنات المسرحية الخفيفة على السطح.. وكل هذا يحدث بسبب غياب الحركة النقدية، بالإضافة إلى اختفاء صفحات النقد المسرحى من المجلات.

فى الستينيات كان يوجد لكل مجلة ناقد مسرحى عظيم مثل لويس عوض ورجاء النقاش.. وغيرهما، ووظيفة هذا

الناقد أن يتابع الكاتب المسرحى حتى لا تجف موهبته، والمواهب موجودة وواعدة ومبشرة..تنتظر مستقبلا عظيما.

المشكلة ليست فى الكم لكنها فى الكيف

كيف نكتب نصا جيدا؟!

فى حين شارك الكاتب والناقد أحمد عبدالرازق أبوالعلا بكلمته بوصفه أحد أعضاء لجنة قراءة النصوص المسرحية بالبيت الفنى للمسرح قائلا:

منذ سنوات بعيدة كنت مديرا لإدارة النصوص بالإدارة العامة للمسرح بالهيئة العامة لقصور الثقافة، وبعدها أصبحت مديرا عاما لها، وقبلها كنت مديرا عاما لإدارة النشر بالهيئة نفسها، والآن تم اختيارى عضوا ضمن أعضاء لجنة قراءة النصوص المسرحية بالبيت الفنى للمسرح، هذا فضلا عن قيامى بقراءة نصوص قبل نشرها فى جهات أهلية وحكومية، من بينها وزارة الثقافة، بالإضافة إلى مشاركتى فى تحكيم بعض مسابقات النص المسرحى، وكل هذه الأعمال تدعونى الآن، وأنا أتحدث عن ظروف النص المسرحى حاليا، وما يحيط به من مشكلات، أن أكون موضوعيا معتمدا على الخبرات التى اكتسبتها من خلال تعاملى المُتعدد مع النص المسرحى على مدار سنوات طويلة من العمل، وأستطيع أن أقول: إن النص المسرحى - فى مصر- يواجه مشكلة بالفعل،

لكنها لا تتعلق بالكم أو عدد الكُتاب بقدر ما تتعلق بالكيف.

نعم لدينا أعداد كبيرة من كُتاب المسرح - أذكر أننى فى آخر مسابقة شاركت فى تحكيم نصوصها قرأت لستة وثلاثين كاتبا تقدموا بنصوصهم، ومعظمهم من الكُتاب الجدد – المشكلة أن معظم كتابنا حتى الذين قدموا نصوصا تم إنتاج بعضها، ينقصهم معرفة الكثير من العناصر الفنية التى تسهم فى تقديم كتابة جيدة من ناحية البناء الفنى، ربما لأنهم يعتمدون على موهبتهم فقط بعيدا عن القراءة التى تصقل الموهبة وتدعمها، وهذا ما ساعد كثير من الكتاب الكبار ليصبحوا كبارا بالفعل بما قدموه من أعمال، سواء فى مصر أو الغرب، وهذا ما يدفعنا حتى الآن للإعجاب بالنص الأجنبى، والذهاب إليه.

وتابع: القضية ببساطة ليست قضية كم، ولكنها قضية كيف، كيف نقدم أعمالا تُعبر عن واقعنا، وتعالج قضايانا التى تمس حياتنا على كل المستويات، ودون خوف من الرقيب الداخلى الذى يكمن فى نفوس معظم الكتاب؟ معظم الكتاب الجدد ليست لديهم معرفة بكواليس المسرح وطبيعة الخشبة، وهذا ما نلاحظه عند معظمهم عندما نقوم بالتحكيم أو القراءة، وأعترف بأن هناك مواهب جيدة، ولكن أصحابها فى حاجة إلى المُشاركة فى ورش حقيقية لتعلم طريقة الكتابة اعتمادا على المناهج العلمية التى وفرها أساتذة المسرح فى الخارج، ووضعوا خبرتهم فى كتب مهمة مثل كتاب «ولتر كير» (عيوب التأليف المسرحى) أو كتاب (فن كتابة المسرحية) الذى كتبه " لايوس إيجري» وغيرها من الكتب المهمة فى هذا المجال، لأن الكتابة دون قراءة واعية للتعرف على طبيعة الدراما وخصائصها وطبيعة البناء الدرامى نفسه، لن تقدم سوى أفكار جيدة تحتاج إلى كتابة أخرى غير التى جاءت عليها.

وأضاف: وعلى الرغم من ذلك أقر بأن هناك نصوصا جيدة لعدد غير قليل من الكتاب، ولكنها لا تجد طريقها إلى خشبة المسرح ليراها الجمهور، والمسرح فى الأساس فن جماهيرى، ولمواجهة الأزمة، نعتمد على نشر النص بين دفتى كتاب، الأمر الذى ساهم – بشكل غير مباشر – ليكون النص أدبيا أكثر منه مسرحيا ودراميا.

والتشدق من قبل جهات الانتاج المعنية بتقديم هذه النصوص، بأن الرقابة هى السبب، أراه حجة ليست صحيحة فى مجملها - مع الاعتراف بأن الرقابة تتدخل بشكل سافر أحيانا - وينبغى التصدى لها إذا كنا حريصين على نهضة مسرحنا بالفعل، ولكننى أقول إن هناك طرق للتفاهمات بين جهات الإنتاج وبين الرقابة، كنا نعمل بها طوال السنوات الماضية، لكننا الآن نخلينا عنها، وتركنا الرقابة تفعل بنا ما شاء لها أن تفعل، باستسهال الأمر من قبل البعض حين يقومون بإعداد نصوص أجنبية أو مصرية أو عربية، ظنا منهم بأنهم بتلك الطريقة يواجهون تعنتها ويقدمون مسرحا، فى حين أن هذا السلوك قضى تماما على المؤلف المسرحى الحقيقى الذى لا يجد نصه مكانا لائقا به على خشبة المسرح، الإعداد نفسه تحول مع مرور السنوات إلى تأليف - فى غيبة المتابعة والرقابة من قبل جهة الإنتاج - ويُعد هذا سرقة بالمعنى الحرفى للكلمة، وتتضح تلك المشكلة فى مسرح الثقافة الجماهيرية على وجه الخصوص.

ونصيحة لتصحيح المسار قال أبو العلا: ومن أجل الخروج من هذا المأزق - وأنا أتحدث بشكل سريع احتراما لطبيعة التحقيق الذى لا يستوعب وجهة نظرى كاملة - أقول إنه على جهات الإنتاج المختلفة تبنى نصوص الكتاب الجُدد طالما أنها حققت معيار الجودة الفنية، بالإضافة إلى عودة التفاهمات بينها وبين جهاز الرقابة على المصنفات، لكى لا تكون عائقا أمام تحقيق هذا الهدف، فضلا عن تنظيم دورات تدريبية حقيقية تتعلق بكيفية كتابة النص المسرحى بعيدا عن الدورات التى نقرأ ونسمع عنها، وتعمل بدون برنامج حقيقى، ومعظمها يتم عشوائيا، وبعناصر ينقصها الكثير من العلم والدراية.

لا توجد أزمة فى الكتابة المسرحية

فيما اتفقت الكاتبة والمخرجة الإذاعية دكتورة ناهد الطحان – من وجهة نظرها – على عدم وجود أزمة موضحة: لا توجد أزمة على الإطلاق لدينا فى الكتابة المسرحية، فهى نصوص مسرحية تعالج مشاكل الواقع النفسى والاجتماعى فى إطار انسانى عميق، ولكن يلجأ أغلب المخرجين المسرحيين للأعمال العالمية حيث يقومون بعمل دراماتورج لها وتقديمها، ورغم المجهود الكبير الذى يبذلونه فإن المشاهد يشعر بخوائه إزاء واقعه الذى يعيشه، فكثيرا ما قدمت الدراما حلولا للواقع على المستوى الشخصى والاجتماعى، وهو ما يجعلنا إلى الأن نقرأ ونشاهد العديد من الأعمال المسرحية والدرامية المتنوعة دون أن نشعر بالفارق الزمني؛ لأنها عبرت عن واقعنا وخصوصية الإنسان المصرى إلى الأن.

ودعونا نناقش الأمر بشكل موضوعى، فرغم أن عدد سكان القاهرة الآن ضعف أو أضعاف عدد سكان مصر عام ١٩٦٤، فإنه فى ذلك العام تم تقديم أضعاف عدد المسرحيات التى قدمت عام ٢٠٢٤ بل تم تقديم أسماء كُتاب مسرحيين لأول مرة مثل نجيب سرور ونعمان عاشور وميخائيل رومان وغيرهم من المسرحيين الذين

تفخر بهم مصر الآن، وكذلك تم تقديم وجوه جديدة فى الإخراج والتمثيل.

إضافة إلى النهضة المسرحية فى ذلك الوقت فى ظل وجود مسرح مدرسى وإصدار النصوص المسرحية ومجلات المسرح وحركة التأليف والنقد المسرحى، وقدمت العروض رغم الضغوط السياسية فى تلك الفترة التى تعرضت لها مصر.

كما تم تقديم أنواع مختلفة من الأنواع والأشكال الدرامية مختلفة الأذواق لتمثل نهضة مسرحية كبرى وقتها، فى حين يلجأ المخرجون الآن إلى تقديم مسرحيات عالمية كلاسيكية بعيدة عن مناخنا الاجتماعى ومشكلاتنا المختلفة، ولهذا أؤكد أنه ليس لدينا مشكلة فى كتابة النصوص لكن المشكلة فى الإنتاج، بل هيمنة الإنتاج على اختيار ما يقدم للمشاهد المصرى، وهو ما حدث لى ولغيرى من الكتاب، نحتاج إلى تقديم نصوص مصرية تلمس وجدان المشاهد فكريا وجماليا بعيدا عن الاغتراب الذى تضعنا فيه النصوص العالمية أو ما يتم اختياره من قبل جهات الإنتاج بعيدا عن الذوق المصرى، بحجة أن ذلك هو المتاح وما يطلبه المشاهد أو أننا قدمنا تمصيرا أو تعريبا، إذ تظل هناك مساحة بين العرض والمشاهد لأنه ليس نابعا من أزماتنا أو تساؤلاتنا أو مستجدات الواقع المصرى والعربى.

طبخة مضمونة النجاح

وقال الكاتب والمؤلف الشاب أحمد سمير:

فى رأيى أن أزمة النص المسرحى العربى وإن اعتبرناها كذلك (أزمة) فهى لها عدة جوانب أولها: انحصار القراءات المسرحية على عدة توجهات دون غيرها، ولو تم رصد الحركة المسرحية خلال العشر سنوات الأخيرة، لوجدنا نصوص بعينها تكررت عشرات المرات، وفى ظنى أن هذا يسببه استسهال البحث عن النص المسرحى من جهة المخرج، فبعض المخرجين يبحثون بشكل دائم عن النص المتحقق بالفعل والمضمون نجاحه إما بتجربة النص عدة مرات حتى بات (طبخة مضمونة النجاح)، أو بالتعامل مع نصوص أجنبية شهيرة حتى وإن لم تعد تصلح للتقديم نظرا لاختلاف التطور الزمنى وتراجع قضية النص، أو حتى عدم ملامسة قضيته للواقع المعاش زمنيا واجتماعيا، ولكن البعض يظن أنه لمجرد أن النص أجنبيا فهو طبخة مضمونة النجاح، وهذا مع كامل

احترامى خطأ كبير فى آليات اختيار النص، وأما السبب الثانى فى وجهة نظري: فهو يعود للكاتب نفسه حيث إنه فى عصرنا هذا ومع وجود عدد من الكُتاب الجيدين جدا بات من المهم لكل كاتب أن يكون له معرفة بكيفية إدارة موهبته وأعماله، كيف يعلن عنها ويقدمها بل ويسوقها لجهات الإنتاج والمخرجين إن لزم الأمر، فالعصر مختلف عن الماضى وأشكال التواجد فيه من الواجب دراستها ومعرفة كيفية إدارة تلك الموهبة لضمان التواجد القوى، فالأمر ليس فقط موهبة فحسب.. بل هو صناعة مكتملة، وعلى كل منا ككتاب أن يضع لنفسه خطة تضمن تواجده على الساحة بأعمال تحقق توقع المهتمين بالعملية الإنتاجية وتعبر بصدق عن قضايانا المعاصرة، وبعض هذه الأشكال ربما تكون المسابقات الأدبية والتى تكشف دورة بعد الأخرى عن نصوص جديدة جميعها تصلح بل وتعبر عن الواقع المعاش، ولكن يبقى السؤال الأهم: هل هذا هو ما يبحث عنه المخرج أو جهة الإنتاج أم أنهم جميعا غارقون فى كلاسيكيات الماضى التى عفى عليها الزمان، وجودة النص فى ظنهم يحسمها كون مؤلفه يحمل اسما غربيًا.

دعم الشباب والبحث عن الجديد

واتفق المخرج السعيد منسى مع سابقيه، قائلا:

لا أعتقد أن هناك أزمة فى الكتابة المسرحية بدليل وجود مؤلفين كثر من جيل الشباب يكتبون بشكل متطور

ولديهم أفكارهم الخاصة، ولكن الموضوع يحتاج الى الدعم... يجب الدعم والايمان بهؤلاء الشباب والبحث عن الجديد.

موضوع التأليف وإظهار المؤلف يحتاج إلى أكثر من عامل، فيحتاج المؤلف إلى مخرج يستطيع أن يبرز أفكاره ويضيف رؤية بما لا يخل برؤية المؤلف، كما يحتاج لجهة إنتاج تستطيع أن تدعم الشباب وتدفع بيهم. كما أن المؤلف عنصر من عناصر العملية الإبداعية، فيجب عليه أن يقوم بتطوير أدواته باستمرار والبحث عن الجديد وصقل موهبته بشكل مستمر مثله مثل جميع عناصر العملية الإبداعية.

المشكلة ثقافية وليست إبداعية

فيما قال الكاتب والمؤلف سامح عثمان:

بداية لا أؤمن بوجود مشكلة إبداعية فى عالم التأليف المسرحى فى مصر.. لكن قد أتفق على أنه هناك مشكلة ثقافية وليست إبداعية، وهى مشكلة تتفاقم من جيل إلى آخر حتى سن النضج الفنى كتابيا وهو أربعين فما فوق...لماذا؟!..ذلك أن المؤلف ليس حصيلة موهبته فقط، وإنما هو حصيلة ثقافته من ناحية وتجارب حياته من ناحية أخرى، فالموهبة الإبداعية تبقى الجذر الثابت، لكن شجرته المقدسة لا تكتمل إلا بثقافته (ساقه) وتجاربه (أوراقه) لتكن وجهة نظره ورؤيته فى النهاية (الثمرة)، لذلك فإن تخليق المؤلف نفسه عمل صعب

وشاق بعكس تخليق النص المسرحى نفسه.. لذلك فإن كتابة بعض النصوص لا تعنى أبدا تكوين مؤلف راسخ، كثيرين يكتبون لكن القليل مؤلف يمتلك رؤية وقضية ووجهة نظر، هذا تراكم سنوات طوال، لكن رغم هذا لا نستطيع أن نقول أننا فى مصر نعانى أزمة كتابة حقيقية، لكن ربما نعانى أزمة شكلانية فى تناول الموضوعات، اتجاه للاهتمام بتجنيد التقنيات التنفيذية – التى لا نمتلكها بشكل كاف – على حساب المضامين التى نمتلكها بحكم الميراث الإبداعى الكبير، أيضا هناك بعض جهات تصر على إعلاء قدر النص العالمى على النص المصرى، ومنهم أشخاص ومبدعين يعدمون النص المصرى إذا كانوا محكمين أمام النص العالمى ببرودة القناعة المطلقة.

مع مرور السنين ظهر نتاجا لذلك بعض من يكتبون بقلم مستعار، فيستعير لغة الترجمة ليؤلف نصا يبدو مماثلا للتركيبة التى تعجب مثل هؤلاء المحكمين المبدعين الذى يملك بعضهم مفاصلا مهمة فى المطبخ المسرحى، ومثل هذه النصوص ذات الروح المستعارة أصبحت مقلقة لأنها تلقى هوى لدى البعض الغير قليل على الرغم من عدم صدقها الواضح، ليبدو مسرحنا مع الوقت (شبه) (كن مش نفسه أبدا) متناسين تماما أن باب العالمية محلى وليس بالتقليد والاستعارة.

أما عن وجود كتاب جيدين فبالتأكيد مصر بها العديد من الكتاب الجيدين جدا، وتسليط الضوء يأتى بإثبات الذات، والمعنيون بالأمر يبحثون عن نصوصك متى كانت

سمعتك الفنية جيدة، الأمر يشبه أى عنصر آخر من عناصر اللعبة.

طبيعى إذا كنت أنا مخرجا، سأحتاج الممثل الجيد - ومؤسسات الدولة والمستقلين الجميع يقوم بدوره فى التنوير على عناصر من خلال مهرجانات ومسابقات وأعمال، لكن بعد التنوير يبقى منك لموهبتك، الحقيقة أنه لا نصائح...فقط لنكن أنفسنا...الصدق مفتاح الإبداع.. أؤمن أنى يجب أن أبدع وفقط.. أبدع وأنتظر، يمكن لأنى كنت مؤلفا محظوظا بمخرجين جيلى.

هناك بصيص من نور

فيما تساءل الكاتب والمؤلف ممدوح فهمي:

سؤال ذو شجون! هل نحن نعانى فى مصر من أزمة كتابة مسرحية جيدة لكتاب جيدين؟

كم آلمتنى كلمة كتاب (جيدين) لأن ما يحدث ومنذ فترة ليست بالقليلة حولهم ولشده الأسف إلى كتاب (مغمورين) لا يعرفهم المتلقى على خشبة المسرح أو القارئ بين دفتى كتاب إلا من رحم ربى وناضل فى سبيل الوصول إليه فى طابور ضخم على أبواب المسارح المغلقة أو على أبواب الناشرين المقلقة.

ويبدو أننى سأستخدم كلمة (للأسف) كثيرا، فللأسف هناك مقاطعة شبه تامة للنص المصرى من قبل إدارات المسارح، وهذا ما عانيته فى تجربة خاصة لى حين تقدمت فى يوم ما لمدير مسرح ما بعمل ما وكان الرد بعد إلحاح لمعرفة رأيه صدمت من قوله للأسف عملك رائع يا أستاذ لكن للأسف لا يتناسب مع رؤيتنا!

أى رؤيا هذه والعرض الذى كان يقدمه وقتها ناله من النقد السلبى ما ناله (للأسف). أعرف أن لدينا الكثير من الكتاب المتحققين ونشرت أعمالهم فى السلاسل المسرحية سواء فى هيئة الكتاب أو الثقافة الجماهيرية، أو تكبدوا تكاليف باهظة للنشر مضطرين بغية الوصل إلى القارئ بعد أن حجبوا عن المشاهد للنظر و(للأسف) كم من هؤلاء قد لاقى ربه دون أن يصل إنتاجه إلى خشبة المسرح، وبعدهم من سيلحق بهم لتنتهى قصة الكتاب المسرحى المصرى.

المسألة لا تبشر بخير فأى كاتب شاب واعد اليوم فى الكتابة المسرحية سيعيد النظر عن المضى فى هذا الطريق المسدود أمام ما يشاهده من نهايات تعسة لمن سبقوه وسيحجم عن الاستمرار فيه.

أخيرا.. ورغم تلك القتامة فهناك بصيص من نور، وهو ما قام به الأستاذ خالد جلال حين دعا جميع الكتاب لتقديم أعمالهم لاختيار المناسب منها بمعرفة نقاد أجلاء، لتوضع فى خطه البيت الفنى للعام قبل الماضى و(للأسف) لسبب أو لآخر لم تظهر نتائج تلك المبادرة حتى الآن وها نحن ننتظر.

توجد أزمات عند البعض فيما يخص الوعى الثقافي

وقالت الناقدة الفنية والمسرحية دكتورة لمياء أنور:

إن بداية فكرة الحديث عن مشاكل النصوص المسرحية أو مشاكل الكتابة بشكل خاص هو موضوع متعدد محاور النقاش حوله، نبدأ من مسألة هل هناك مؤلفون جدد، بالفعل يوجد مؤلفين جدد وشباب حققوا نجاحات على مستوى الكتابة الدرامية، وتناول موضوعات قد لا تكون جديدة لكن كتبت بأسلوب جيد يصل للمشاهد العادى وهذا المهم، وبالطبع توجد أزمات عند البعض فيما يخص الوعى الثقافى الذى يستطيع المؤلف من خلاله صياغة أفكاره وقضاياه، للأسف هناك الكثيرون لا يمتلكون هذا الوعى بشكل يجعل من كتاباتهم عبارة عن جمل منثورة لا هدف منها ولا جماليات للغة، ومن هنا سأنطلق لأزمة نصوص الـ Ai وهى تقنية يلجأ العديد من المؤلفين إليها، والحقيقة أن نصوصهم تكون جسد بلا روح، ولا إبداع، الأزمة الأخرى والهامة التى جعلتنا الآن نتكلم عن

أزمة ومشاكل النصوص الدرامية وهى واحدة من أهم الأزمات، هى أزمة الورثة كتير جدا من النصوص الهامة والجادة، والتى تعتبر المادة الخام للدراما تقتل فى مكانها بأسباب تتعلق بالورثة والإنتاج، ولذلك أرى أن البحث فى تلك الأزمة هى الأجدى والأجدر والأهم اليوم فى مصر، لأننا نملك كتابا نحتاج أن تتعرف عليهم الأجيال الجديدة ولا تظل حبيسة الأدراج والملفات، وهذا الموضوع مثله مثل أى متناقضات فى العالم من أن خلق الإنسان، أعنى أنه مثلما نملك كتابا ومؤلفين، لدينا أيضا المفلسون، فليست هناك مشاكل فى الكتابة بقدر مشاكل الإنتاج.

تتبع مصطلح تأثير الفراشة

وقال الناقد فادى نشأت:

دعينا فى البداية نعطى اسما مجازيا لنموذج المؤلف الذى نتحدث عنه وإذا سمحتى لى فلن أجد أفضل من "عبده" بطل مسرحية لينين الرملى (أنت حر)، ومن أجل الوصول إلى إجابة منصفة شافية لتساؤلات الموضوع فوجب فى البداية أن أوضح العلاقة بين "عبده" بواقعه ومجتمعه. مع افتراض أن عبده لديه النوايا الظاهرة ويحمل كل المعطيات كى يكون مؤلفا/كاتبا مهما، ويستطيع أن يصنع الفارق بأعماله الفنية.

فهذا العبده يستقى من المجتمع مشاكله ويعكسها إليه فى شكل عمل فنى نابع من أفكاره وتخيلاته مبنية على خلفياته وقناعاته، وفى نفس الوقت المجتمع هو المسئول عن تكوين عبده، لذا فهى علاقة جدلية دائرية ما بين المجتمع والمبدع، تبدأ منذ احتكاك عبده مع عالمه سواء فى الشارع الذى يعيش فيه مرورا بمدرسته وصولا إلى شاشة هاتفه المحمول الذى يستقى منها عالم اليوم. تترابط تلك العلاقات المتشابكة بخيوط من احتياجات مادية لعبده، تلك الخطوط هى مقاييس مجتمعية للنجاح والشهرة، ذوق عام ناتج عن بيئات مختلفة ذابت بينهم الفروق الاجتماعية نظرا لطبيعة واقع رأسمالى عنيف، نعيش بداخله ولم نختر الحياة خارج عنه، فعبده سيء الحظ ولد كى يكون إنسانا عاديا يريد أن يحصل على نصيبه فى الحياة من مأكل وملبس وحياة اجتماعية تلبى متطلباته المنطقية، ولكن اختياره بأن يكون مؤلفا/كاتبا هو اختيار سيجعله يعيش فى أزمة نفسية لباقى حياته، يقضى حياته ما بين الكتابة لعالم هو فى الغالب يضع مقاييس تفضيله لصاحب القوة - قانون الحياة الطبيعي-

وما بين أحلامه هو الشخصية عن عالم مواز رومانتيكى يمجد الحق والخير والسلام.

فلمن يكتب ولماذا؟ يجب أن ندرك أن هذا هو السؤال الذى دائما يطرحه عبده على نفسه فور استيقاظه صباحا ودخوله إلى مطحنة الحياة اليومية وقبل أن يغيب عن الوعى ليلا ليستقبل يوم جديد.

فهل يعنى هذا أن المشكلة فى المجتمع الذى يعيش فيه عبده وليست فيه؟ إذا سلمنا بذلك فتلك لن تكون إلا مناورة فاشلة منى لا تحل ولا تربط، وجهة نظر رومانتيكية تصلح لأصحاب الأوهام أو الفشلة، إذا فالمشكلة فى عدم تكييف عبده مع المجتمع؟ إذا سلمنا بذلك أيضا فهى إجابة تعطى للمجتمع اليد العليا فى فرض واقع غير مرغوب فيه وقتل أى أمل فى التغيير. وقتل سر تمسك عبده بالحياة من الأساس لذا عليه ان يختار أن يعمل كموظف او تاجر او أى مهنة تناسب آفاقه.

ومن أجل الإجابة عن السؤال السابق دعونا نلقى الضوء سريعا على أشكال النصوص المسرحية الحالية، فهى إما نصوص غربية تم اقتباسها او تمصيرها او استلهامها من رواية/فيلم/مسرحية، وإما نصوص مصرية ولكن بطابع غربى يحاول فيها عبده أن يقول ما يخشى الآخرون قوله ويضع لنفسه بداخلها باب خلفى من أجل الهروب ممن يتربص له كى يوقعه فى المحظور، وهنا تظهر مشكلة المحاذير داخل الدراما وهى (الدين – الجنس – السياسة)

مع رفضى التام لوضع تلك المحاذير لأن تلك المواضيع الثلاثة هى ما تخلق الجدل ما بين المبدع وعالمه، وتدور فى فلكها جميع القضايا الإنسانية الأخرى، ويكفى النظر إلى أهم النصوص العالمية والبحث عن المحاذير وسطها فنجدها متأصله. وأما نصوص ساذجة مباشرة فلا تحمل أى هم على الإطلاق.

أو نصوص جيدة الصنع تحمل أفكار عبده ولكن تبقى حبيسة أدراجه تنتظر المنتج/المخرج/الفنان المختلف والمغاير الذى يملك القدرة ويتحمس لها ويؤمن بها، وأيضا الذى لا يأتى أبدا، ذلك البطل الأسطورى من يعطى له الفرصة لطرح فلسفته ورؤيته عن العالم على المشاع دون اشتراطات أو تدخلات منه فى صلب دماغ عبده.

وهنا يقع عبده أمام اختيارين إما أن يستفاد من جهل مجتمع مثقف غير مطلع فيستولى على الحق الأدبى للموضوع، أو يستخدم حرفته فى الكتابة لصنع بدلة شيك من أجل مجتمع مهتم بالمظهر، وستكون تلك البدلة ذات مظهر غلاب ولكن لا تحمل أى جيوب بداخلها. وإما ان يعيش مع عبده الأخر بداخله ويخلق مجتمع خيالى لنفسه ينتظر فيه الصانع السوبر هيرو من سوف يظهر فى حياته فجأة ليعطيه ما يستحقه من امتنان وعرفان وحق. وهذا لن يأتى.. فما الحل إذا!؟

يؤسفنى فى النهاية أن أجاوب بأن ليس هناك حل على المدى القصير. فالمجتمع ينهض بمجملة وليس بفئة معينة

عن الأخرى، وأحيانا ما تكون تلك النهضة بسبب أحداث جلل سبقها سعى حثيث نحو التغيير مثلما حدث فى ستينات القرن الماضى وما نعيش على أطلاله اليوم من كتاب ومؤلفين بلغوا ذروتهم الفنية فى تلك الحقبة وذلك ليس بسبب عبقريتهم الفذة وحدها وهذا ليس بتشكيك فى ذلك ولكن هل يحمل عظماء الماضى ذكاء وخيال أعظم من كتاب اليوم! ولكن النهضة كانت بسبب ظروف كثيرة مواتية ومتوازية فى نفس الوقت فنجد تعليم ملتزم، رؤية ثقافية واضحة، قوانين عديدة غيرت من شكل وواقع الحياة اليومية، هوية محددة برزت مع بزوغ عهد جديد فى عهد الدولة المصرية.

أما نصيحتى فى النهاية فتكمن فى تتبع مصطلح تأثير الفراشة، فكثير من التغييرات العظيمة تنبع من اختيارات بسيطة حدثت وتحدث يوميا، مع كل فرصة لديك يا عبده كمؤلف يمكنك ان تضع بصمتك للتغير، فلا تيأس، فالهداف لا يحرز هدفا كلما استحوذ على الكرة، ومن الممكن أن يخرج من المباراة خالى اليدين، بينما أضاع العديد من الفرص، لكنه على الجانب الآخر يبقى يوميا فى التمرين ويحسن من ذاته، يشاهد العديد من المباريات ويتبنى خططا جديدة.

نمتلك مؤلفين شبابا لديهم موهبة حقيقية

وقالت الناقدة أسماء حجازى:

كثيرًا ما يتبادر إلى ذهنى عند مشاهدة أى عمل فنى ما سبب اختيار المخرج لهذا النص؟ ودائمًا ما تنسب الأعمال الفنية الجيدة إلى اختيار النص الجيد؛ لأن الدراما عليها عامل أساسى فى نجاح العمل من عدمه، ومن هنا توجد الإشكالية لأن بعض النصوص المسرحية يتم لى ذراع الدراما دون داعى لإحداث اشكاليات مفتعلة من قبل المؤلف، فلا نجد أزمة درامية حقيقية يتم من خلالها البناء الدرامى فتصبح أزمات يتم خلقها بافتعال من قبل بعض المؤلفين والأمثلة كثيرة لكن لن يسعنى المجال هنا لذكرها.

نحن نمتلك فى مصر مؤلفين شبابا لديهم موهبة حقيقية، لكنى أتمنى أن يكونوا أنفسهم بكل بساطة، يعبرون عن مشاكلهم ومشاكل جيلهم، ويتحدثون عن ما يؤرقهم دون السعى للتقليد، لأن كل ما هو حقيقى وصادق مستمر وباقى فى ذهن المتلقى، وأن يولوا اهتمامهم إلى القضية التى يودون طرحها دون اللجوء إلى تفريعات كثيرة تضيع المعنى وتشتت ذهن المتلقى وتصرفه عن المراد الأساسى الذى يراد طرحه.

المناخ العام فى المسرح فى مصر لا يؤهل لإفراز مؤلفين

وقال المخرج المسرحى إسلام إمام:

المناخ العام فى المسرح فى مصر لا يؤهل لإفراز مؤلفين.. فقديما كانت الحركة المسرحية تظهر الممثلين أولا، وبعد ذلك يظهرون فى التليفزيون والسينما.

ولكن القضية المهمة الآن أن المناخ العام فى مصر غير مؤهل لفكرة أن يعمل المبدعون فى المسرح من الأساس، وان يسعوا للمسرح للوصول للمرحلة الاحترافية، فالمؤلف فى المسرح لا يستطيع أن يتخذ من التأليف مهنة له، هذا غير موجود فى المسرح المصرى لأنه لا يوجد انتاج مسرحى حتى يستطيع الكاتب التفرغ للكتابة، فيبحث عن مهنة أخرى كى يواصل حياته ويأكل عيشا، أما فكرة أنه لا يوجد مؤلفين فكرة غير صحيحة، بدليل أنه يوجد مؤلفين كثيرين فى التليفزيون والسينما وبعضهم خريجو مسرح وممثلين مسرح، واتجاههم للسينما والتليفزيون، لأن لهم مردودا ماديا وإنتاجا كبيرا، فعندما نجد أن كل مسرح ينتج عرضا واحدا فى السنة هذا ليس إنتاجا مسرحيا. وبالتالى فالمناخ فى المسرح لا يؤهل لوجود مؤلفين، فيجب أن نوجد تربه خصبة ليكثر الإنتاج وتتعدد وجوه محبى المهنة وتتوالى أعمالهم وتظهر.

فمؤخرا تجد المؤلف المصرى يفرض وجوده بقوة فى الإبداع العربى المسرحى فى مسابقات النصوص، وفى إحدى السنوات كانت الثلاث جوائز لمؤلفين مصريين، والسؤال هل هذه النصوص تم إنتاجها فى مصر؟ بالطبع لا، لأنه لا يوجد إنتاج، حتى إذا نلت أكبر جائزة فى المسرح العربى، فالنتيجة أنه لن يتم إنتاج نصك.

إذا تجد مؤلفين المسرح يظهرون ويختفون بعدها، فلا يوجد مسرح بالمعنى الحقيقى فى مصر فى الأعوام الأخيرة، حيث وصل المسرح الى مرحلة صعبة جدا وبالتالى أصبح لا يوجد مؤلفين، فالقطاع الخاص ليس به انتاج نهائيا، والقطاع العام يعطى أجورا هزيلة ولا ينتج العدد المناسب للمسرحيات التى يجب أن يتم إنتاجها سنويا، وبالتالى فيذهب المبدعون والمؤلفون للأماكن التى بها إنتاج بعيدا عن مسرح الدولة.

الأزمة ترجع إلى ظروف الصناعة

وقال المؤلف والمخرج محمود جمال الحديني: ما زالت الكتابة بخير، وما زال يوجد العديد من المؤلفين المهمين جدا.. لكن الأزمة الحقيقية فى رأيى تعود إلى ظروف الصناعة عموما، خاصة الإنتاج وقلة المادة، وبالتالى فإن المؤلف المسرحى يحتاج لعمل إضافى بجانب عمله ككاتب ما يسهم فى التقليل من إنتاجه، بالإضافة إلى قلة طاقته وشغفه.

منير العرقى: التمثيل والإخراج علاقة جدلية.. ولا إخراج دون أداء

منير العرقى، اسم بارز فى المشهد المسرحى التونسى والعربى، يجمع بين التجربة العميقة والرؤية التجديدية.حيث قدم أكثر من عشرين عملًا مسرحيًا تنوعت بين الاجتماعى والسياسى والتاريخى، وحتى العرائسى. منذ خطواته الأولى على درب الفن، لم يكن المسرح بالنسبة إليه مجرد مهنة، بل كان قدرا وحبا وانتماءً. من تجربته كممثل إلى مغامرته الإخراجية التى صقلت روحه، ظل العرقى وفيا لفكرة المسرح كمساحة للحوار والتجريب والمقاومة. فى كل عمل أخرجه، لم يكن يبحث فقط عن الدهشة البصرية، بل كان يسعى إلى بناء جسور بين الخشبة والجمهور، بين النصوص الكلاسيكية والواقع المعاصر، بين المحلى والعالمى، فى صياغة مسرحية تمزج بين الأصالة والتجديد. يرى المسرح سلاحا للإبداع، وحياة تُعاش فوق الخشبة كما تُعاش خلفها. بصفته رئيسًا لمهرجان قرطاج المسرحى، يسعى العرقى إلى ترسيخ مكانة المهرجان عالميًا وتعزيز دوره كمحفز للإبداع المسرحى العربى والإفريقى. شارك فى العديد من الندوات والمؤتمرات الدولية، وحصل على العديد من الجوائز والتكريمات وكان آخرها الحصول على جائزة الإخراج من مهرجان ظفار بعمان، وتكريمه فى اليوم العالمى للمسرح بجانب قامات من المسرح التونسى من وزيرة الشؤون الثقافية التونسية.

وفى هذا الحوار، يحدثنا عن بداياته، رؤيته للمسرح، أبرز محطات مسيرته، وتحديات إدارة مهرجان بحجم قرطاج فى ظل التحولات السياسية والاجتماعية.

حوار: روفيدة خليفة

مهرجان قرطاج المسرحى يحافظ على خصوصيته العربية والإفريقية مع انفتاحه عالميا

أطمح إلى تقديم إنتاجات عربية وإفريقية مشتركة لتعزيز حضورنا دوليا

فى البداية نود التعرف على الدافع الرئيسى الذى جعلك تختار طريق الإخراج المسرحى وكيف ترى تطور مسيرتك منذ البدايات حتى رئاسة مهرجان قرطاج؟

درستُ فى المعهد العالى للفن المسرحى بتونس وتخرجتُ عام 1986. من بين المواد التى درسناها كانت مادة الإخراج، إلا أن تدريبات الإخراج فى العامين الأخيرين من الدراسة لم تكن كثيرة مقارنةً بتدريبات الأداء التمثيلى، حيث تضمنت الدراسة التطبيقية مواد مثل فن الممثل، والكوميديا، وفن المهرج، والكيروجراف المسرحية وغيرها. كما كنتُ طالبًا ناجحا فى الأداء التمثيلى، وبعد التخرج لم أتمكن من إخراج عمل احترافى بقدر ما كان التمثيل أو المشاركة فى الأعمال المسرحية أسهل بالنسبة لى. لكن بعد قضاء عشر سنوات كاملة، قدّمتُ أول عمل من إخراجى عام 1996 بعنوان بيوكة الكركار، المقتبس عن بقبق الكسلان لألفريد فرج، تمثيل عبد اللطيف بوعلا ، ثم انطلقتُ فى تجربة الإخراج مع مسرحيتى "بهجة" عام 1999، ومحارم عام 2000. وأعتقد أن التمثيل والإخراج يرتبطان بعلاقة وطيدة وجدلية، فلا إخراج دون تمثيل، ولا تمثيل دون إخراج. إنها علاقة عضوية. وحين اتجهتُ إلى الإخراج، فضلت عدم التمثيل فى أعمالى، لأن التركيز على مهمة الإخراج—وهى مهمة صعبة—يتطلب منى الابتعاد عن العمل من الداخل، حتى أتمكن من معالجته خارج الخشبة. وما زلتُ أجرب مناهج الإخراج وأسعى دائما إلى التجديد وتنويع أعمالى.

من خلال مشوارك الفنى.. كيف ترى تأثير نشأة الفنان وحياته على إبداعه بشكل عام؟

الفنان وليد بيئته، وهو عبارة عن ترمومتر ثقافى يتأثر بمحيطه، ولكنه سرعان ما يؤثر هو فى هذا المحيط، لأنه يمتلك تلك الملكة الفنية التى تتيح له إمكانية القيام بنظرة استشرافية. وهذه النظرة يمكنه تحقيقها عندما يرتقى عن المعيش اليومى كمواطن عادى، الذى يرهقه إيقاع الحياة الاجتماعية اليومية لدرجة انغماسه فى مشاكله الدنيويةالبسيطة. إذن، الفنان لا يكتفى بالتعبير لأجل التعبير كتنفيس، بل تعبير من أجل التغيير؛ ولذلك تكون أعماله كلها نقدية وذات نظرة تعالج المسائل وتقترح البديل.

أخرجت أكثر من عشرين عرضا مسرحيا فحدثنا عنها وأى هذه العروض كان الأقرب إليك؟

الحديث عن الأعمال المسرحية كالحديث عن الأبناء؛ فلا يمكننى تفضيل مسرحية على أخرى، فلكل منها موضوعها وظروف إنتاجها. لقد تنوعت فى أعمالى بين المسرحيات الاجتماعية والسياسية والتاريخية، بالإضافة إلى الإرث الإنسانى، وكذلك المونودراما والأعمال الكوميدية، بما فى ذلك الكوميديا الموسيقية. وتبقى بعض الأعمال راسخة فى ذهنى، مثل مسرحية "بهجة" التى كانت أول مسرحية قدمتنى للجمهور العريض، وكذلك مسرحية "أنا والكونترباص" عن مسرحية باتريك زوسكيند، التى أتيحت لى من خلالها الفرصة لتقديم مسرحيتى خارج تونس، حيث عرضت فى مهرجان الفجيرة عام 2003، ومهرجان درب الحرير بألمانيا، ومهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى. كما لا يمكننى نسيان مسرحية "العساس" عن "الحارس الليلي" لهارلوند بينتر، التى لاقت نجاحًا باهرًا خلال عامى 2014 و2015. وأخيرًا، مسرحية "ما يراوش" عن العميان ، وهى مسرحية عرائسية لا تزال تحقق نجاحا كبيرًا، وقد شاركت فى عدة مهرجانات مسرحية منها المهرجان التجريبى، بالإضافة إلى أول مهرجان مسرحى بالرياض، وهو أول مهرجان مسرحى فى السعودية، ومهرجان عمان فى الأردن، ومهرجان بنغازى فى ليبيا، وتميزت هذه المسرحية بمزج تقنية الأداء التمثيلى مع العرائس.

وحصلت أيضا «ما يراوش» مؤخرا على جائزة أفضل إخراج من مهرجان ظفار المسرحى كما رشحت لأفضل عمل متكامل فحدثنا عن ذلك؟

أسعدنى هذا التتويج كثيرًا، لأنه ليس من السهل أن تتوج مسرحية عرائسية بجائزة فى مهرجان مسرحى. حيث لا يمكن إنكار أن فنون العرائس تواجه صعوبة فى إيجاد مكان لها فى عالمنا العربى، خصوصا العروض العرائسية الموجهة للكبار وليست للأطفال. ومع ذلك، كان بالإمكان مجازاتها فى أكثر من فئة، لكن الأمر لم يكن سهلا، إذ لا تعتمد المسرحية على بطل أو بطلة يمكن تتويجهم بجائزة الأداء التمثيلى، فكل الشخصيات أبطال، كما أن النص باللهجة التونسية، يحمل تأثيرًا عالميًا لا جدال فى قيمته الفنية والأدبية، فهو عن العميان للكاتب موريس ماترلينك، الحائز على جائزة نوبل للآداب عام 1911، ونصه هذا يعدّ من الأعمال المؤسسة للمدرسة الرمزية. لكن يبدو أن لجنة التحكيم اختارت فى هذه الدورة النصوص المبتكرة. أما السينوغرافيا، فقد كانت على درجة عالية من الجمالية، حيث توازنت بين جمال الصورة ووظيفة المشهد، متداخلةً مع الإخراج لجعلها فى خدمة العرض مجددا على مستوى الأداء والتحريك. لم نحصل على الجائزة الكبرى، لكننا نلنا التكريم الحقيقى من خلال تفاعل الجمهور مع عملنا وتأثره به، سواء أثناء العرض أو خلال بقية أيام المهرجان.

حصلت على العديد من الجوائز عن أعمالك الأخرى حدثنى عنها وأيهما كانت الأحب إليك وكيف ترى أهمية الجائزة للمبدع؟

شاركنا عام 2005 فى مهرجان عمّان بالأردن، حيث حصلت مسرحيتى أنتيجون أو «اليمامة والغراب»، للكاتب التونسى الراحل سمير العيادى، على أربع جوائز: أفضل نص، أفضل أداء نسائى، أفضل أداء رجالى، وأفضل أداء نسائى دور ثانٍ. ورغم هذا التقدير، كنت أتطلع إلى الجائزة الكبرى، لكنها حُجبت، ما حز فى نفسى كثيرا.

أما فى عام 2019، فقد شاركنا فى مهرجان أماناي الدولى للمسرح بورزازات فى المغرب، حيث حصدت مسرحية «القُبلة» جائزة أفضل ممثلة، التى كانت مناصفة بين ممثلتين من فريقنا، بالإضافة إلى جائزة أفضل ممثل، كما نلنا الجائزة الكبرى للمهرجان. ومما لا شك فيه أن الجوائز تشكّل حافزًا مهمًا للمبدعين، إذ تخلق مناخًا تنافسيا يدفع نحو المزيد من الاجتهاد والابتكار.

إلى جانب كونك ممثلًا، فكيف يؤثر عملك كمخرج على اختياراتك الفنية وفى أدائك كممثل؟

من بين جميع المسرحيات التى أخرجتها، لم أشارك كممثل إلا فى القليل منها. ولا زلت أعتقد أن المخرج يجب أن يكتفى بدوره كمخرج، حتى لا يؤثر ذلك سلبًا على أدائه فى كلا الجانبين؛ كمخرج وكممثل. فزاوية الرؤية التى يختارها المخرج قد لا تكون هى نفسها الزاوية المناسبة لأداء الممثل، حتى لو كان هو نفسه من يؤدى الدور. لقد جربت التمثيل فى بعض مسرحياتى، لكننى لم أبرع إلا فى واحدة فقط، وهى مسرحية «العساس».

فى مسيرة كل فنان نقطة تحول.. فما الأعمال التى تعتبرها نقطة تحول فى مشوارك الفنى؟

من بين الأعمال التى شكّلت نقطة تحول فى مسيرتى المسرحية، مسرحية «أنا والكونترباص»، ومسرحية «الرهيب» المقتبسة من «ابن الأغلب الأمير الرهيب» للمؤلف عبد القادر اللطيفى وهو مؤلف وروائى تونسى، ومسرحية «العساس» عن نص الحارس الليلى، وتعدّ مسرحية الرهيب ابن الأغلب من أهم أعمالى، فهى مسرحية تأريخية سياسية أنجزتها عام 2013 عقب الثورة فى تونس حيث تناولت سقوط الدولة الأغلبية وسلطت الضوء على شخصية الأمير الدموى إبراهيم بن الأغلب السفاح الديكتاتور الذى حكم بالقمع والقتل والتعذيب، وهذه المسرحية كانت واحدة من المحطات الوازنة فى مسيرتى الفنية.

ما المدرسة أو الأسلوب الفنى الذى تعتمد عليه فى أعمالك، سواء كمخرج أو كممثل؟ وهل هناك مدارس مسرحية معينة أثرت فيك؟

الحديث عن اتباع مدرسة بعينها فى المسرح أصبح صعبًا للغاية، لذلك يرتضى المخرج المسرحى، إذا لم يكن مهووسًا بمدرسة فنية معينة بذاتها ، بأن يشكل باقة من مبادئ بعض المدارس الفنية، ويسعى إلى خلق خيمية رؤية متجانسة إن نجح فى ذلك. مثلًا، أميل إلى المسرح الحركى، لكن لا أنفى أهمية النص، أميل الأداء المسرحى المشحون بالعاطفة والتأثير، لكنى لا أنفى بعدية الممثل عن الشخصية، كما دعا إليها

بريخت. كما أننى أحبذ الواقعية السحرية لما فيها من مساحة خيال تساعد على خلق مناخات تشبه الواقع، لكنها تبدو أجمل وأكثر صدقا منه، لأنها مركبة ومبتكرة وفى خدمة الرسالة المسرحية.

لماذا تفضل العمل على النصوص العالمية وما أهمية الاقتباس من روائع الأدب العالمى فى المسرح، وكيف يسهم فى تعزيز التذوق الأدبى لدى الجمهور؟

بالنسبة للنصوص العالمية، فإن الأدب العالمى يُعد إرثًا إنسانيا حيا ننهل منه، نظرًا لما يتميز به من مستوى إبداعى راقٍ. فنحن نتعلم مما وصلت إليه الإنسانية فى مجالات الابتكار والاختراع العلمى والتقنى والرقمى، فلماذا لا نتبع النهج ذاته فى الأدب والفنون؟ أنا لا أنكر أن الإبداع له خصوصية ثقافية، وأن كل جيل يسعى إلى تثبيتها والمحافظة عليها، لكنى فى الوقت نفسه من أشد الداعمين لتقديم روائع النصوص المسرحية الإنسانية، مثل أعمال شكسبير وموليير وتشيخوف وبرتولت بريخت ولوركا وغيرهم من المؤلفين المبدعين. وتجدر الإشارة إلى أن تقديم مسرحية من الريبرتوار العالمى يتطلب إعادة كتابة ومعالجة دراماتورجية، بهدف جعل الأثر المسرحى العالمى أكثر استساغة وارتباطًا ببيئتنا التونسية، ثقافيًا وسياسيًا واجتماعيًا. وهذا فى حد ذاته يعدّ مساهمة مهمة فى تقريب هذه الروائع من الجمهور التونسى، إذ تحفزه على العودة إلى النصوص الأصلية، ولمَ لا، إلى قراءة جميع أعمال المؤلف نفسه؟ فالمسرح يحمل فى جوهره بعدًا معرفيًا ينبغى الحفاظ عليه، لأنه يسهم فعليًا فى تطوير الذائقة الفنية.

الأعمال الناجحة ذات خصوصية ثقافية وإنسانية بالأساس، فكيف يمكن للمسرحيين تحقيق هذا التوازن بين الخصوصية والطابع الإنسانى.. وكيف تحقق ذلك من خلال أعمالك؟

نعم الأعمال الناجحة، هى تلك التى تمتلك خصوصية ثقافية تعكس بيئتها ومجتمعها وتتميز بطابعها الإنسانى بالأساس. وتحقيق هذا التوازن بين البعدين ليس أمرًا سهلًا، بل يتطلب وعيًا عميقًا بكيفية المحافظة على الطابع الإنسانى دون التفريط فى الخصوصية الثقافية. فالموضوع المطروح فى العمل يجب أن يرتقى إلى مستوى إنسانى شامل، بحيث لا يظل حبيسًا للسياق المحلى فقط، بل يكون قادرًا على مخاطبة الإنسان أينما كان وفى أى زمان. ولتحقيق ذلك، لا بد من اعتماد قدر من التجريد فى الطرح، بحيث يتمكن المتلقى من فهم الأبعاد المحلية للمسرحية، وفى الوقت ذاته، يلمس جوهرها الإنسانى ككل. إنها عملية صعبة، لكنها ضرورية لضمان نجاح أى عمل فنى، وجعله قادرا على التأثير فى الجمهور على مختلف المستويات.

كيف ترى وضع المسرح فى تونس اليوم؟ وهل اختلف عما كان عليه قبل أربعة عشر عاما؟

الفن ليس له ثوابت، فنحن نتعامل مع المتغيرات. والمسرح فى تونس، مرّ بفترات ازدهار كما عرف فترات من الركود، إن صح التعبير. فقبل أربعة عشر عامًا، أى قبل الثورة، لم يكن المسرح فى أوج عطائه كما كان فى التسعينيات، مع الموجة الجديدة التى ألقت بظلالها على المشهد المسرحى التونسى. لكن أعتقد بعد الثورة، يمكن القول إن المسرح أو الفنان المسرحى التونسى اهتز بعض الشيء وحدث شيئان: فمن جهة، بادر البعض إلى إنتاج أعمال مسرحية عديدة، عبروا فيها بحرية ومباشرة عن فهمهم للثورة، وشخصوا من خلالها الواقع الاجتماعى والسياسى والثقافى. ومن جهة أخرى، اختار البعض التريث والامتناع عن الكتابة أو التمثيل، فى محاولة لاستيعاب التحولات الحاصلة، بهدف إنتاج معنى جديد وخطاب فنى يتقاطع مع الخطاب القديم. يمكن القول أنه فى السنوات الخمس الأخيرة، شهد المسرح التونسى مجموعة من الأعمال الجديدة، التى صاغها فريق من خريجى المعهد العالى للفن المسرحى بتونس. وقد تميّزت هذه الأعمال بطابع فنى مبتكر، يحمل بصمة جديدة تعكس روحا شبابية متجددة.

وكيف ترى تأثير المسرح التونسى على المشهد المسرحى العربى، وما دور المهرجانات فى تعزيز هذا التأثير؟

المسرح التونسى له تأثير على المشهد المسرحى العربى، وتظل المهرجانات المسرحية العربية المنصة الأساسية التى تتيح تقديم العروض لجمهور عربى وعالمى. ومن أبرز هذه المهرجانات، مهرجان قرطاج المسرحى، الذى لعب دورًا فاعلًا فى التعريف بالإنتاج المسرحى التونسى. فهو مهرجان عربى إفريقى وتلك خصوصيته، لكنه يتميز بانفتاحه على العروض الأوروبية والآسيوية وأعمال أمريكا اللاتينية، مما يعزز مكانته كمحفل دولى مهم. إلى جانب ذلك، يشارك المسرح التونسى فى العديد من المهرجانات العربية الكبرى، مثل مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، ومهرجان بغداد الدولى للمسرح، والمهرجان الحرّ بعمان، بالإضافة إلى مهرجانات أخرى شهدت تميز العروض التونسية وحصدها للجوائز. وأيضا مهرجان شرم الشيخ الدولى لمسرح الشباب، الذى يركز على دعم المواهب المسرحية الشابة، وقد حصلت منه عدة أعمال تونسية على جوائز ذات خصوصية شابة.

وبالحديث عن المهرجانات نتطرق لمهرجان قرطاج الدولى.. فما الرسالة التى يسعى لإيصالها فى نسخته المقبلة وكيف يختلف عن المهرجانات المسرحية العربية الأخرى؟

أيام قرطاج المسرحية هو ظاهرة مسرحية دولية مرجعية، ومهرجان عربى إفريقى بامتياز، حيث تكمن خصوصيته أنه عرس ثقافى بامتياز، يضم العديد من الأقسام، من بينها مسرح الحرية، الذى يقدم إنتاجات المساجين داخل وحدات السجن التونسية، ومسرح الإدماج، الذى يهتم بفنون ذوى الإعاقة وأصحاب الهمم. إلى جانب أنه تتعاون معه وزارات مثل التربية، التعليم العالى، المرأة، الطفولة، والشباب، كما أنه لا يقتصر على المسرح فقط، بل يشمل السيرك، الرقص، السينما، المجالس الأدبية، والندوات الفكرية، مع التركيز على التكوين الميدانى فى الاختصاصات المسرحية المختلفة فهو منصة إبداع فى شتى الفنون.. فمثلًا، احتضن المهرجان فى الدورة الماضية تسع ورشات تدريبية ميدانية، وبلغ عدد المسجلين عبر المنصة الإلكترونية 766 مترشحا، وهو رقم كبير يعكس حجم الاهتمام والرغبة فى المشاركة من قبل الطلبة، المبدعين، والمسرحيين التونسيين، بالإضافة إلى البعض من البلدان العربية، سواء من المهرجانين أو غيرهم، بمعنى إنه بعض الأشخاص، ممن ليس لديهم مسرحيات، يحرصون على التواصل مع المهرجان والحضور على نفقتهم الخاصة، فقط ليكونوا جزءًا من هذا الحدث الثقافى الكبير، وهو ما يمثل مصدر فخر لمهرجان قرطاج المسرحى.

بذكرك لتجربة مسرح الحرية فحدثنا عنها والدور الذى تلعبة فى دعم المودعين فى السجون، سواء من أصحاب المواهب أو غيرهم؟ وهل هى تجربة مستمرة؟

مسرح الحرية هو مساحة تعبير حر للمودعين فى السجون التونسية، انطلق هذا القسم ضمن فعاليات أيام قرطاج المسرحية فى دورة عام 2017، ولقى استحسانًا واسعًا من الجميع. إنها تجربة فريدة ومثيرة، لأنها تبعث الأكسجين للمساجين، خاصة لمن فقدوا الأمل. المسرح وسيلة علاجية، يعالج أصحاب الحوادث والجرائم ويذكرهم بإنسانيتهم، وتدفعهم إلى إعادة النظر فى ذواتهم وأفكارهم، مما يعزز فرص اندماجهم فى المجتمع بعد مغادرتهم السجن. فهو يشفى العقل كما يشفى القلب.

وما المعايير التى يتم بناءً عليها اختيار العروض فى مسرح الحرية؟ وما طبيعة الجوائز المخصصة له؟

يتم اختيار عروض "مسرح الحرية" بالتنسيق مع الهيئة العامة للسجون والإصلاح، التى تكلف لجنة لاختيار أهم العروض والتجارب المسرحية. فى اعتقادى، الأهم ليس المسابقة بحد ذاتها، بل وجود المسرح داخل الوحدات السجنية. يقوم المودع فى السجن فى القراءة والمطالعة، لاختيار النصوص والاطلاع على النصوص العالمية والريبورتوار، ثم يُدرَّب على الكتابة ثم التدريب على مسرح تطبيقى، ويجلس لممارسة الحوار مع مجموعة غير متجانسة تتحول مع الوقت إلى مجموعة متكاملة ومتجانسة. لقد لاحظنا تزايد عدد المشاركين من عام لآخر، وهذا هو الهدف الحقيقى لـمسرح الحرية: أن يشارك المودع فى المسرح أو الفنون على اختلافها، لتطهير الفكر، ومداواة النفس، وإعادة بناء الذات من جديد.

مهرجان قرطاج المسرحى يحافظ على خصوصيته العربية والإفريقية مع انفتاحه عالميا

المسرح التونسى مؤثر عربيا.. والمهرجانات بوابة العبور إلى العالمية

فى ظل التحولات السياسية والاجتماعية بتونس والعالم العربى ما التحديات التى تواجه إدارة مهرجان بحجم وتاريخ قرطاج؟

مهرجان قرطاج المسرحى هو مهرجان الدولة الرسمى، تشرف عليه مباشرة وزارة الشؤون الثقافية التونسية، ويُنظم من قبل المؤسسة الوطنية لتنمية المهرجانات والتظاهرات الثقافية والفنية. ورغم كل التحولات السياسية والاجتماعية التى تشهدها الساحة، سواء فى تونس أو فى العالم العربى أو فى المنطقة المتوسطية، يظل المهرجان محافظًا على موعد انعقاده، بعد مسيرة امتدت لأكثر من 41 عامًا. لا ننكر أن الأوضاع فى بعض الأحيان تكون غير مشجعة على الاستثمار الثقافى، فالحروب والصراعات تلقى بظلالها على الواقع الاقتصادى والسياسى والاجتماعى، كما تؤثر على المشهد الثقافى، لكونه جزءًا لا يتجزأ من هذا الواقع. ومع ذلك، فإن إيماننا الراسخ بأهمية المسرح، وثباتنا على مبادئنا، يدفعنا إلى الحفاظ على المهرجان، وجعله منصة مقاومة ضد كل ما يشوب الأوضاع الإنسانية عامة.

ما الأثر الذى تأمل أن يتركه المهرجان على المجتمع المحلى والإقليمي؟ وكيف يسهم فى دعم المواهب الشابة؟ وما البرامج التى تحقق ذلك؟

الأثر الذى يتركه مهرجان قرطاج المسرحى هو ما نسعى جاهدين للحفاظ عليه، وذلك من خلال العمل مع لجنة التنظيم على تثبيت قيمته الفنية وترسيخ جميع أقسامه، مثل عروض المسابقة الرسمية، العروض الموازية، مسرح العالم، التكوين، الندوات، الموائد المستديرة، القراءات المسرحية، المعارض، الإصدارات، تقديم المنشورات الجديدة، والتكريمات وغيرها.

كما نسعى إلى الانفتاح على محيط الطالب، من خلال تقديم عروض موجهة له، وإشراكه فى المهرجان عبر المسرح المدرسى والجامعى، مع توفير فرص للتدريب والتعريف بأعمالهم المسرحية الشبابية. هدفنا هو جعل المهرجان عرسًا ثقافيًا بكل معنى الكلمة، يشارك فيه المواطن التونسى، لأنه يقام على أرضه، وكل ما يتضمنه من فعاليات موجه إليه بالدرجة الأولى. لذلك، تحتفل مدينة تونس بالمهرجان، حيث تضاء شوارعها بإنارة فنية، وتُبرمج عروض موسيقية مجانية فى الشارع الرئيسى، الحبيب بورقيبة، مما يخلق حركة ثقافية واقتصادية مهمة فى الشارع، ويجعل المواطن جزءًا أساسيًا من هذا الحدث المسرحى الكبير، وليس مجرد متفرج لأنه موجه له فى الأساس.

كما يواصل أيام قرطاج المسرحية نصرته للقضايا الإنسانية العادلة من خلال برمجة أعمال مسرحية تنتصر للإنسان وتقف إلى جانب الشعب الفلسطينى فى مواجهة حرب الإبادة التى يتعرض لها. كما ذكرنا سابقا يواصل المهرجان الاشتغال على مسرح الحرية، بالإضافة لتثبيت قسم الإدماج الذى يركّز على فئة المهمشين وحاملى الإعاقة وذوى الهمم. إضافة إلى ذلك، يعزز المهرجان حضوره فى الفضاءات المفتوحة عبر برمجة مسرح الشارع، الذى يلقى رواجًا واسعًا فى تونس، حيث تُقدَّم العروض فى الحارات والساحات العمومية. كما يواصل المهرجان اكتشاف الطاقات الشابة، ويفسح المجال أمام طلاب معهد التكوين المسرحى، سواء من التعليم الجامعى أو من الهواه.

كيف ترى أهمية تسجيل أيام قرطاج المسرحية فى شبكة المهرجانات الفنية فى شانغهاي؟

تسجيل مهرجان قرطاج المسرحى فى شبكة المهرجانات المسرحية فى درب الحرير بشنغهاى يُعد خطوة مهمة؛ حيث أتاح لى فرصة تقديم المهرجان بتاريخه الحافل، الممتد لأكثر من أربعين عامًا. خلال هذا الحدث، قُدمت لمديرى مهرجانات من مختلف البلدان، سواء الغربية أو الآسيوية، وتوليت مهمة التعريف بالمبدع التونسى والعربى والأفريقى، الذى يشكل جوهر برامج المهرجان. نحن بحاجة إلى تعزيز التواصل مع المنطقة الآسيوية، من خلال تبادل الخبرات، إقامة الورش، وتنظيم الإقامات الفنية، وهو ما يمكن أن يفتح آفاقًا جديدة للمسرح التونسى والعربى والأفريقى. فى شنغهاى، كنت بمثابة السفير المسرحى العربى والإفريقى، الذى يقول: نحن هنا. ويسعى إلى بناء جسور فنية، مسرحية، وثقافية.

ما المشاريع أو المبادرات التى تطمح إلى تنفيذها خلال فترة رئاستك للمهرجان لتعزيز مكانته عالميًا؟

أسعى، بصفتى مديرًا للمهرجان، إلى تأصيل المسرح فى المصانع للعمال. كما أعمل على تأهيل المدربين لممارسة المسرح الاستشفائى العلاجى، الذى يتعامل مع مرضى التوحّد وذوى الهمم وغيرهم، إيمانًا بأهمية المسرح كأداة تعبير وعلاج. أسعى أيضًا إلى تقديم عروض أولى عالمية فى قرطاج، بحيث يكون العرض الأول مخصصًا للمهرجان، ما يعزز مكانته كمحطة انطلاق للأعمال المسرحية المتميزة. إلى جانب ذلك، أسعى لتقديم المسارح المغايرة وغير الجماهيرية، وتسليط الضوء على هذه التجارب المتفردة، بالإضافة إلى تقديم إنتاجات مشتركة بين البلدان العربية والإفريقية.

تحت شعار "المسرح مقاومة والفن حياة"، أقيمت الدورة الماضية، فيمكن للمسرح أن يكون وسيلة للتعبير عن القضايا المهمة فى مجتمعاتنا؟ وكيف يسهم المهرجان تحديدًا فى ذلك؟

المسرح منصة حرية، تعبير مركب، عفوى، لكنه، مبنى، ومفكّر فيه، لأنه يقدم نصوصًا وأفكارًا تخاطب العقل،

وصورًا وتشكيلات وتجسيد بأحاسيس وعواطف إنسانية تخاطب القلب. الفن مقاومة، مقاومة لكل ما هو سلبى، مقاومة للرداءة، للظلم، وللعدوان. لذلك، فإن تنظيم المهرجان لندوة فكرية بعنوان "المسرح والإبادة والمقاومة: نحو أفق إنسانى جديد"، ودعوته لباحثين جامعين من عدة دول لتقديم رؤاهم وأفكارهم حول ما يحدث فى فلسطين، هو أمر بالغ الأهمية فى اعتقادى. وكذلك، فإن إقامة ورشة كتابة بعنوان "كيف نكتب الحرب" هى فى حد ذاتها فعل مقاومة. يسهم المهرجان فى هذه المقاومة أيضًا من خلال برمجة عروض مسرحية مثل عرض "الطريق إلى الحرية" من فنزويلا، أو عرض "صرخة فى الظلام" من البرازيل، الذى يتناول التعذيب داخل السجون، وتجربة سجينة سياسية تواجه العنف والانتهاكات. كل هذا من شأنه أن يسهم فى نحت وعى المتفرج التونسى، وإدراكه لدور المسرح وأن الفن بإمكانه المقاومة، ويمكنه قول "لا" لكل أشكال القمع والبشاعة التى تخلو من الإنسانية والفن إنسانى أو لا يكون.

ما أكثر عمل مسرحى أثر فيك خلال مشاركاتك العربية أو الدولية.. ولماذا؟

المسرحية التى أعجبتنى هى كاليجولا، وهى مسرحية أوكرانية فازت بالجائزة الكبرى فى مهرجان بغداد الدولى للمسرح عام ٢٠٢٢. كانت مسرحية مغايرة، أبدع مخرجها وسينوغرافيها، وكذلك ممثلوها. كان عرضًا مؤثرًا رغم عائق اللغة.

برأيك.. ما أبرز العقبات التى تعترض تطور المسرح العربى اليوم؟ هل هى متعلقة بالتمويل الجمهور أم الرقابة؟

الأهم من كل ذلك أننا اليوم ندرس المسرح فى المدارس، والمعاهد الثانوية، والجامعات، ولدينا معاهد عليا وكليات متخصصة فى الفن المسرحى، ما يسهم فى تأصيل الفعل المسرحى فى الوطن العربى. لكننا بحاجة إلى بنية تحتية مسرحية متطورة بتقنيات حديثة قريبة من الجمهور. كما أننا بحاجة إلى دعم سخى يسمح بإنتاج مسرح ذى قيمة فنية عالية وراقية. إلى جانب ذلك، لا يمكننا إغفال أهمية رفع الرقابة فى بعض البلدان العربية، التى ما زالت تخشى سلطة المسرح والكلمة. فالمسرح كونه مشاكسا، ناقد، ثائر، لكنه فى جوهره فن معارض أو لا يكون. قدر المسرح أن يكون كذلك.

وكيف يمكن للمسرح العربى أن يوازن بين الحفاظ على الهوية الثقافية ومواكبة التجارب المسرحية العالمية الحداثية؟

أعتقد أن المسرحى الأصيل، حين يشتغل على عمل ما لا يسمح لنفسه بالتنصل من هويته، لأن حمضه النووى وشخصيته الفنية وبصمته هى جزء من تكوينه العميق، تغلبه وتهزم أفكاره. والحق أقول أن هذه المعادلة صعبة؛ حين ترتضى القيام بموازنة، لأنه بإمكاننا كتابة حبكة ذات مضمون يحافظ على الهوية ويؤصل الأمة العربية، لكنك لن تجد شكلا يتناسب مع هذا المضمون والهوية فى آن واحد.

الإخراج المسرحى مسئولية كبيرة.. ولهذا فضّلت الابتعاد عن التمثيل فى أعمالى

هل تُجدد التظاهرات المسرحية العربية مثل مهرجان قرطاج أو القاهرة أو الشارقة أو المهرجان العربى خطابها بما يتناسب مع تحولات المجتمع العربى، أم ما زالت تكرر النماذج التقليدية؟

متفائل جدًا بما ينتجه المبدع العربى فى مصر، وتونس، والمغرب العربى، والإمارات. وما نشاهده فى مهرجان المسرح العربى هو جيلا جديدًا يحمل أفكارًا وتصورات جديدة مختلفة تمامًا عما كان يُقدَّم قبل عشر أو خمسة عشر عامًا. بالطبع، هناك تفاوت فى المستوى الفنى، لكن تبقى بعض المسارح الرائدة فى المسرح التجريبى، وتسهم فى كسر هذه القوالب التقليدية والحقيقة التى لا بد أن نبتعد عنها.

وفى رأيك كيف يمكن جذب الجمهور العربى – خاصة الشباب – إلى العروض المسرحية فى عصر هيمنة المنصات الرقمية؟

يكمن ذلك فى الاهتمام بالأطفال فى سن مبكر. فى اعتقادى، الأساس هو الاهتمام بالمسرح المدرسى، لأن الطفل الذى يتعلم المسرح منذ الصغر. فى تونس، احتفلنا بستينية المسرح المدرسى، وشخصيا ما زلت حتى اليوم، التقى زملاء تعلّمنا المسرح معًا فى المدرسة، حيث تدربنا مع أستاذ المسرح، ثم فى دار الثقافة، ثم فى نادى المسرح ثم الجامعة، فهناك تجد المنشطين والمدربين الذين يصقلون المواهب ويؤطرون الشباب. إذن، الحل يكمن فى المشاركة فى النوادى المدرسية، حتى لو لم يصبح ممثلًا، سيكبر وهو يحمل وعيًا فنيًا، وسيكون متفرجًا جيدًا وواعيًا بقيمة المسرح.

أما بالنسبة للشباب، تجذبهم إلى المسرح الموضوعات التى تناقش، وطريقة تقديم العروض. المسرح يجب ألا يظل حبيس المسارح الرسمية، بل يجب أن يذهب إلى فضاءات متعددة، فى الشارع، المقاهى، والأماكن متعددة الاختصاصات. وهذا الأمر قادرين عليه.

وهل تعتقد أن المسرح السياسى أو الاجتماعى لا يزال قادرًا على إثارة الجدل والتأثير فى الرأى العام العربى؟

نعم، لا يزال المسرح السياسى والاجتماعى قادرًا على التأثير فى الرأى العام الوطنى والعربى على حد سواء. يبقى أن نقدم مسرحًا مبنيًا بناءً محكمًا لا ينزل باللغة إلى الشعبوية ولا يرتقى بها إلى المحسنات البديعية، بل يقدم موضوعًا يهم الناس، يحلل البديهيات، ويطرح الأسئلة.

كيف تتخيل مستقبل المسرح العربى بعد عشر سنوات.. وما الدور الذى يمكن أن تلعبه المهرجانات فى صياغة هذا المستقبل؟

أتصور أن المهرجانات العربية لا يمكن أن تقتصر على تقديم العروض المسرحية العربية فحسب، بل لا بد من عرض نماذج من مسارح العالم، لأنها فرصة للاستمتاع بالإبداع المغاير، مجادلته، ومسائلته. كذلك، ينبغى الاهتمام بشكل أكبر بالتكوين فى المهرجانات العربية، مع الالتزام بتوقيت انعقادها. أيضا فى اعتقادى، يمكن للمهرجان إقامة فعاليات خارج فترة انعقاده، مثل الإقامات الفنية، التى تشكل عملًا تطبيقيا وكتابا توثيقيا، يمكن الاطلاع عليه أثناء انعقاد الدورة.

وأخيرا ما الذى ينقص المهرجانات المسرحية العربية لتواكب المهرجانات العالمية؟

ما ينقص المهرجانات العربية هو البرمجة فى متسع من الوقت، بحيث تتم المصادقة على لجنة تنظيم المهرجان ورئيسه إداريًا فى مطلع كل عام. ومن بين العوامل التى تحسن جودة المهرجان أن تكون البرمجة متزنة، تأخذ وقتها فى دراسة المشاريع، ودعوة البلدان والعروض المسرحية. فالعمل فى متسع من الوقت يجعل التجربة أكثر نجاحًا.

كما أننى أنادى بأن نصل لتحقيق فكرة أن المواطن يمكنه حجز تذكرته قبل أشهر لحضور عرض مسرحى، وهذا ليس حلما، بل يمكن تحقيقه. كذلك، لا بد أن يُجازى صاحب العرض ماديًا، بحيث لا يُقدم العرض بالمجان، بل يتم بيعه بمقابل محترم، مع تغطية تكاليف النقل الدولى على حساب المهرجان. إذا تمكنت المهرجانات المسرحية العربية من توفير ميزانيات كافية، وتنمية مواردها من خلال الاستشعار، التبنى، الشراكات، ومداخيل التذاكر، فإنها ستنجح فى إدخال المهرجان ضمن الدورة الاقتصادية، مما يضمن استمراريته وعدم إلغائه فى أى بلد عربى.

جسور..

رومانتيكية الموت في حلم طويل

سارة أشرف

«زي ما يكون شوفته قبل كدا .. زي ما يكون شبهي ..زي ما يكون أنا»

العبارة السابقة التي تتكرر على مدار عرض «جسور» هي المفتاح لفهم جزء من سيريالیته والتعبيرية والمجاز التي يلتف بهم العرض كقشرة البطيخة الخارجية، في حين أن ما نتذوقه من داخل البطيخ يذوب وملئ بالماء، ربما تشبيه ما شاهدته فى العرض بالبطيخ يكون غير دقيق أو تشبيه مجازي وسيريالي أو حتى تشبيه متأثر بالمياه الكثيرة (البحر) وهو مكان الأحداث في النص، نراه على الشاشة التي كان يُعرض عليها المادة الفيلمية.

عرض جسور هو نتاج ورشة الكتابة الجماعية بالدفعة التاسعة من ورشة الفنون الأدائية بشركة سودوكو للفنون، وهو مشروع ممول من الإتحاد الأوروبي بالتعاون مع اتحاد المعاهد الثقافية الأوروبية-يونيك، أشرف على الكتابة الجماعية وأخرجه أحمد رجائي.

يبدأ العرض بصفين من الممثلين في مقدمة خشبة المسرح يجلسون بنفس طريقة الجلوس في القوارب الصغيرة، كل واحد منهم بيده عصا التجديف مرتديا سترة الإنقاذ الصفراء، ولكن على مدار العرض كان الإنطباع والأفعال من وقوف الممثلين في مشهد كمن ينظر للمياه من فوق سفينة، أو إنشغالهم بالحبال، كلها أشياء تخبرنا أن الممثلين على متن مركب أو سفينة أكبر من فكرة القارب سواء التي هي بالصورة العامة للعرض أو بصورة البوستر (الملصق الدعائي) كلاهما واحد، ربما لو كان العرض ينتمي للمدرسة الواقعية ملتزماً ببداية ووسط ونهاية للأحداث، كانت المناقشة اختلفت وربما كنت أنوه للمخرج بخصوص هذا وأنه يوجد فارق بين القارب والمركب ذو الشراع والسفينة، لكل منهم خصائصه وبالتالي ستختلف طريقة التفاعل، ولكن بما أن العرض يمكن إدراجه و ضمه لمدارس أخرى كالرمزية والسيريالية والتعبيرية، بل أن كل الأشياء بالعرض ليست سوى مجاز للمعاني الكبرى فالبحر مجاز للحياة نفسها، الأحلام والكوابيس التي كانوا يرونها ليست سوى مجاز للموت والإنتقال الروحي، وفي تأويل آخر يمكن أن تكون محاكاة للواقع، العرض بأكمله يمكن اعتباره محاكاة وحلم، لم نكن بالعالم الواقعي، ولا عالم افتراضي بالمعنى الدارج والمفهوم لهذا العصر.

المرأة والحرب

في حين أن العرض يمكن أن تدس به عدد لا حصر له من الموضوعات لمناقشتها، إلا أن الشباب والمخرج اهتموا بقصص وموضوعات بعينها للمرور عليها والتنفيس عما يشعرون به، بما أن الفن في العموم وفي هذه الحالة المسرح المتضمن الغناء والاستعراضات أصبح مساحة للتعبير بحرية عما تختلج به النفس، من القصص والموضوعات التي طُرحت قصة الإبنة والأخت التي اخطأت لأنها أحبت وأصبحت تحمل بداخلها ثمرة حبها، تدافع عن جنينها لدرجة قبولها الموت ولكن بعد الولادة ، ولم تكن القصة الوحيدة، ولكن نرى فتاة أخرى تنازع الأب الغائب وتأثير عدم وجوده عليها وهشاشتها.

أما الحرب فهو عرض لا يصح أن أزعم أنه الوحيد لأن هذا يتطلب أن أكون قد شاهدت جميع العروض بمصر والوطن العربي بأكمله، ولكنه من العروض النادرة التي ذكرت أزمة السودان والتهجير من الوطن إثر الحرب فيها، في حين إنشغال باقي العروض المسرحية والسينما وكل مبدع بالتعبير عن القضية الفلسطينية وأحداث غزة، «ربما لا يوجد مجال لذكر أزمة بلدان أخرى في توقيت يمر فيه وطني بأزمة» هذا ما يجول بتفكيري إذا بدلت موضعي مع بعض الممثلين بالعرض وهم سودانيين.

أما الموضوع الأعم للعرض هو موضوع البحث عن الذات، الصراع الداخلي داخل الأحلام، فالعرض بأكمله عبارة عن حلم أو كابوس يحلمه شخصاً ما، وهو ما يفسر لماذا جميع الممثلين بلا أسماء وجميعهم يرددون ويقسمون عليهم عبارة «زي ما ي/تكون شوفته قبل كدا..زي ما ي/تكون شبهي..زي ما ي/تكون أنا»، فالكل واحد مهما اختلفت الوجوه والهموم الداخلية والقضايا والأزمات، الجميع مشترك في نفس الكابوس، وكما لو كانت حالة الصرع التي تحدث لكل واحد منهم على فترات هي التعبير عما يحدث للإنسان من تعذيب وشقاء.

الاقتصاد بعناصر العرض المسرحي

الألوان بالعرض كانت زرقاء، عبر الشاشة التي تمثل مصدر تغيير الإضاءة في بعض المشاهد، ولكن أغلب المشاهد كانت على الشاشة البحر والقمر بدر مكتمل، ولن نأخذ على المخرج عدم تغيير هذه الصورة المعبرة عن الزمن الليلي بما أننا لم نكن في زمن واقعي، إلى جانب أنه في بعض المشاهد تم الاستغناء عن وجود البحر على الشاشة لنرى مشاهد تهجير شعب كامل وتركه لبلده، والخراب والتدمير الواقع، أو تصوير للممثلين الواقفين على الخشبة قد تم إعداده قبل العرض، ولكن في الحقيقة هي حركة متكلفة، فإذا تم اللعب بالإضاءة وعدم توحيدها في أغلب المشاهد بسبب أن ما على الشاشة طغى على الإضاءة ووجودها كعنصر هام يعبر عن الحالة الشعورية، حينها كان من الممكن رؤية الممثلين بصورة أوضح دون الحاجة لتصوير لم يُضيف أو يعبرعن زاوية مختلفة من المشاعر.

ومثلما أتت الإضاءة مقتصدة ومختزلة معتمدة على شاشة عرض، كذلك باقي عناصر العرض المسرحي كالملابس التي اعتمدت على وجود جاكت الإنقاذ الأصفر ولكن أسفله ملابس الممثلين لا تعبر عن شخصياتهم، ملابس مريحة كالتي يتم ارتدائها أثناء البروفة دون التفكير في تاريخ الشخصيات، وهو ما يدلل على ما ذكرته سابقاً أنهم يقدمون أنفسهم والمشاكل التي تشكل ضغط بعقولهم، مستخدمين الجانب التنفيسي للفن والمسرح.

ختاماً جسور هي تجربة مشحونة بالأفكار والمشاعر ولكن يلزمها المراجعة والتدقيق كي يتفاعل معها المتلقي ويكون على نفس المستوى من ذروة المشاعر التي وصل لها الشباب.

حين يختنق الأوبريت

.. صرخة لإنقاذ (البالون)

أحمد محمد الشريف

فى زمن تستعيد فيه الشعوب ذاكرتها المسرحية وتعود فيه الفنون الحية لتتربع على عرش التعبير الثقافى، يواجه المسرح الغنائى فى مصر أزمة تهدد بطمس ملامحه. فبينما تتجه الأنظار عالميًا إلى المسرح كوسيلة حيوية وضرورية للتعبير، تعانى بعض المؤسسات المسرحية فى مصر من حالة جمود مقلقة. الأزمة لم تعد فقط فى التمويل أو نقص الموارد، بل فى الرؤية الغائبة، وخلط الأدوار والوظائف داخل الكيانات الثقافية. إذ باتت بعض المسارح تُستخدم بطرق لا تتسق مع هويتها الفنية التى أُسست من أجلها، ما يجعلنا أمام أزمة تتجاوز حدود الخشبة إلى عمق الفكرة والرسالة.

المسرح ليس مجرد مكان للعرض، بل هو ذاكرة الأمة، مرآتها الثقافية، ومساحة التعبير الحر عن قضاياها وهمومها. لكننا اليوم أمام مشهد مقلق؛ أحد أبرز المسارح المتخصصة فى تقديم الأوبريت والمسرح الغنائى يعانى من تراجع فى النشاط، وابتعاد تدريجى عن دوره الذى أنشئ من أجله.

فلسفة التأسيس.. وهوية لا يجوز التنازل عنها

تأسس البيت الفنى للفنون الشعبية والاستعراضية - الذى يتبع له مسرح البالون - على أساس تقديم المسرحيات الغنائية والأوبريت، كفن لا يُمكن الاستغناء عنه لندرته وخصوصيته، إضافةً لإحياء وتقديم التراث الغنائى والاستعراضى من خلال فرق متخصصة فى الرقص والغناء مثل: «رضا»، «القومية»، «أنغام الشباب»، و»الموسيقى الشعبية».

ليس هناك مسرح آخر يختص بهذا النوع الفنى فى مصر، ما يمنح مسرح البالون أهمية استثنائية فى حفظ هذا التراث وتطويره. أى تحوّل عن هذا المسار هو بمثابة إفراغ للمكان من روحه، وطمس لهوية ثقافية متجذرة.

عندما كان البالون قبلة للفنون

على خشبة البالون، قُدمت حفلات غنائية كبرى لكبار نجوم الغناء المصرى والعربى. كما استُضيفت عليه مهرجانات فنية ومسرحية بارزة مثل: المهرجان التجريبى، المهرجان القومى، مهرجانات الثقافة الجماهيرية، ومهرجان «آفاق» لهواة المسرح.

وكان جمهور الفرق الشعبية، مثل «رضا» و»القومية»، يرتبط بعروضهما الاستعراضية الموسمية التى حققت نجاحًا جماهيريًا كبيرًا. وقدمت فرقة «أنغام الشباب» عددًا من الحفلات الناجحة، بينما أبدعت الفرقة الغنائية الاستعراضية فى عروض مثل: «ملك الشحاتين»، «ليلة من ألف ليلة»، «العشرة الطيبة»، «مجلس العنطزة»، «الخديوي»، «أحلام ياسمين»، «سيرة حب».

كما أبدعت فرقة «تحت 18» فى عروض الأطفال مثل: «شطورة»، «أراجوز للبيع»، «قميص السعادة»، و»أليس فى بلاد العجائب»، والتى حققت أعلى إيرادات فى تاريخ البالون عامى 2018 و2019.

شارك فى إخراج هذه العروض كبار المخرجين: فؤاد الجزايرلى، سعد أردش، زكى طليمات، جلال الشرقاوى، كرم مطاوع، مراد منير، ناصر

عبد المنعم، عصام السيد وغيرهم. واعتلى خشبته نجوم كبار: صفاء أبو لسعود، أحمد زكى، عزت العلايلى، سميحة أيوب، عبد المنعم مدبولى، آثار الحكيم، محمد الحلو، محمود الجندى، يونس شلبى، صلاح منصور، أمينة رزق، شيرين، المنتصر بالله وغيرهم.

كما تولى رئاسة هذا القطاع عدد من الرموز الفنية الكبرى مثل: سعد أردش، محمود رضا، أحمد زكى، عبد الغفار عودة، عبدالرحمن الشافعى، هانى مطاوع، خالد جلال، عصام السيد، هشام عطوة، عادل عبده وغيرهم.

من منبر مسرحى متكامل إلى منصة غنائية فقط؟

لم يكن مسرح البالون مجرد خشبة عروض، بل مركزًا حيويًا للفنون الشعبية والمسرح الغنائى والاستعراضى. على مدار تاريخه، احتضن أوبريتات ومسرحيات غنائية ضخمة شكّلت جزءًا مهمًا من الوجدان الفنى المصرى، وشهدت إقبالًا جماهيريًا واسعًا.

اليوم، يلاحظ المتابعون تراجعًا ملحوظًا فى حجم ونوعية الإنتاج المسرحى على خشبته. تتجه السياسات الثقافية الحالية إلى تقليص هذا الدور وتزايد استخدامه فى إقامة حفلات غنائية ومناسبات غير مسرحية، إن هذا الاستخدام المتزايد له فى الفعاليات الغنائية التى تُقام بمعزل عن الإنتاج المسرحى الحقيقى قد يؤثر على رسالته المسرحية المتكاملة. هذا التوجه يطرح تساؤلات حول مستقبل البالون، ويثير المخاوف من طمس طابعه المسرحى المتكامل.

قاعة صلاح جاهين.. من حلم التجريب إلى شاشة السينما

المفارقة أن التراجع لم يقتصر على المسرح الكبير فقط، بل طال قاعة «صلاح جاهين» الملحقة به، والتى كانت تحتضن العروض التجريبية والصغيرة، وتشكل متنفسًا لشباب المسرحيين فى ظل ندرة المساحات المخصصة للعرض المسرحى.

قدمت هذه القاعة عروضًا ناجحة نالت جوائز فى المهرجانات المختلفة مثل عرض «التغريبة». إلا أنه تم مؤخرًا تحويلها إلى قاعة عرض سينمائى. فى هذا التحول إشارة خطيرة إلى خلط غير مدروس بين الفنون، وإقصاء ممنهج للمسرح من ساحته الأصلية لصالح فن آخر.

هذا القرار يتجاهل خصوصية المسرح كفن حى يقوم على التفاعل المباشر مع الجمهور، ويبدو غير منطقى فى مدينة تكتظ بعشرات دور السينما التى لا تعانى من نقص فى القاعات، بعكس حال المسرح الذى يفتقر لمساحاته.

تراجع الإنتاج المسرحى.. أزمة هوية أم تغييب مقصود؟

ما يشهده مسرح البالون اليوم لا يمكن فصله عن تحولات أوسع تطال المشهد المسرحى فى مصر. فالتوقف شبه الكامل للعروض المسرحية الغنائية والاستعراضية يثير القلق حول مسار تتراجع فيه الخصوصية الفنية لصالح أنماط أخرى من الفنون.

هذا التراجع لا يقل خطورة عن الرقابة أو ضعف التمويل. بل يبدو وكأنه تراجع تدريجى فى الاهتمام بالإنتاج المسرحى، لأسباب تحتاج إلى مراجعة موضوعية، وخلط عشوائى بين الفنون، فى محاولة لتغيير هوية المسرح ومساره بما لا ينسجم مع رسالته الأصلية.

مسرح غنائى لا بديل له

ما يجعل مسرح البالون مهمًا ليس فقط تاريخه، بل كونه أحد الأماكن القليلة فى مصر - وربما فى العالم العربى - التى أُنشئت خصيصًا لتقديم الأوبريت والعروض الغنائية المتكاملة.

تراجع هذا النوع من المسرح لا يعنى فقط غياب إنتاج فنى، بل فقدان شكل فنى مميز له جمهوره، وقيمته التربوية والثقافية. المسألة ليست ترفًا، بل تمس جوهر التنوع الفنى فى بلد عرف بتعدديته الثقافية.

دعوة لإعادة الاعتبار

ما يجرى حاليًا هو تغييب غير مبرر لمسرح غنائى استعراضى له تاريخ طويل، وفن لا يمكن اختزاله فى فقرة غنائية أو عرض حفلى. المسرح الغنائى ليس مجرد ترف، بل تعبير فنى متكامل، يجمع بين الأداء الحى، والغناء، والحركة، ويصنع حالة من الإبهار والوعى معًا.

فقدانه يعنى خسارة لجزء أصيل من هوية المسرح المصرى

إن صمت المسرحيين والمثقفين على هذا التحول لا ينبغى أن يستمر. المطلوب هو مراجعة شاملة للسياسات الإنتاجية والثقافية، تعيد مسرح البالون إلى رسالته الأولى، وتمنحه المساحة التى يستحقها كمؤسسة مسرحية غنائية استعراضية لا بديل عنها.

هذا المقال ليس هجومًا على أحد، بل دعوة لإعادة الاعتبار لمسرح أثبت حضوره لعقود.

نحن بحاجة إلى إنتاج مسرحى غنائى يعبر عن هويتنا الثقافية، ويعيد للمسرح توازنه وتنوعه، لا سيما أن لدينا تراثًا غنيًا من الأعمال والعروض التى تربى عليها أجيال، وكان البالون منصتها الأهم.

الوقت لم يفت بعد ويمكن، من خلال رؤية فنية متكاملة وإدارة واعية، إعادة هذا المسرح إلى مكانته التى يستحقها، ليس كمجرد قاعة عرض، بل كمنبر لفن عريق يستحق أن يُعاد له مجده.

الدراما الإنجليزية (٣)

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

المسرح الفيكتوري

كانت الدراما فى أوائل العصر الفيكتورى شكلًا فنيًا شائعًا، يجذب جمهورًا واسعًا غالبًا ما كان يفضل الإثارة العاطفية على العمق الفكرى. ورغم ذلك، لم يكن المسرح حكرًا على الميلودراما الصاخبة فقط، فقد شهد منتصف القرن ظهور كوميديات نابضة بالحياة كتبها ديون بوكيكو وتوم تايلور. وفى ستينيات القرن التاسع عشر، أدخل تى دبليو روبرتسون نوعًا جديدًا من الدراما الواقعية، وهو إنجاز استعادته الكوميديا الرومانسية الساحرة لآرثر وينج بينرو، "تريلاونى أوف ذا ويلز» (1898). أما تسعينيات القرن التاسع عشر، فقد كانت حقبة متميزة من الابتكار الدرامى. اختتم أوسكار وايلد مسيرته ككاتب مسرحى بأحد أعظم الأعمال الكوميدية فى الأدب الإنجليزى، "أهمية أن تكون جادًا"(1895) . بالتزامن مع ذلك، ألهم الكاتب المسرحى النرويجى هنريك إبسن ظهور ما يُعرف بـ"مسرحيات المشاكل"، مثل "السيدة الثانية تانكري»(1893) لبينرو، التى تناولت قضايا اجتماعية بأسلوب جاد وواقعى. لتشجيع هذا النوع الجديد من المسرح، أسس جيه تى جرين "المسرح المستقل" عام 1891، حيث قدم أولى مسرحيات جورج برنارد شو بالإضافة إلى ترجمة أعمال إبسن، مما ساهم فى تحول الدراما الإنجليزية نحو عمق فكرى وفنى جديد.

الكوميديا الفيكتورية

بدأ الأدب الفيكتورى بنبرة فكاهية مع أعمال مثل "سارتور ريسارتوس" و"أوراق بيكويك." وعلى الرغم من القضايا الجادة التى ميزت تلك الحقبة، مثل أزمة الإيمان، ومسألة "حالة إنجلترا"، و"ألم الحداثة"، فقد ظلت الكوميديا حاضرة طوال القرن. تجلت هذه الروح فى الروايات الكوميدية لديكنز وثاكرى، والأعمال الساخرة والقصائد الخفيفة لتوماس هود ودوجلاس جيرولد، بالإضافة إلى نصوص العبث لإدوارد لير ولويس كارول. كما أضافت القصص الفكاهية الخفيفة لجيروم ك. جيروم، وأعمال جورج جروسسميث وشقيقه ويدون جروسسميث، بُعدًا مميزًا للمشهد الأدبى. رغم أن العصر الفيكتورى يُستحضر غالبًا كفترة صارمة وكئيبة، إلا أنه يمكن اعتباره واحدًا من أعظم عصور الكتابة الكوميدية فى الأدب الإنجليزى.

الدراما بعد عام ١٩٤٥

باستثناء المحاولة القصيرة التى قام بها تى. إس. إليوت وكريستوفر فراى لإحياء الدراما الشعرية، كان المسرح فى أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات من القرن العشرين يشتهر بالاستمرار فى تقديم المسرحيات متقنة الحبك، والتى ركزت على حياة الطبقة المتوسطة المريحة واستهدفت جمهورًا ينتمى بشكل أساسى إلى هذه الفئة. ومن أبرز الكتّاب المسرحيين الذين تألقوا فى هذا النمط تيرينس راتيجان (Terence Rattigan)، الذى تميزت أعماله ببنائها المتقن وطابعها التقليدى. فقد قدم مسرحيات شهيرة مثل «الصبى وينسلو" (1946)، و"نسخة براوننج" (1948)، و"البحر الأزرق العميق" (1952)، و"جداول منفصلة" (1954)، حيث استطاع ببراعة أن يكشف عن مشاعر اليأس والخوف والوحدة العاطفية التى تختبئ خلف مظاهر التحفظ واللطف.

فى عام 1956، شكلت مسرحية «انظر إلى الوراء بغضب" لجون أوزبورن نقطة تحول بارزة فى تاريخ المسرح، مشيرة إلى انطلاق تقليد درامى جديد تمامًا. فقد قدمت المسرحية بطلًا من الطبقة العاملة يتميز بالذكاء السريع، واستبدلت بالمظاهر التقليدية نبرة صريحة عاطفيًا، وصراحة جنسية، ونقدًا اجتماعيًا لاذعًا. كانت هذه المسرحية بداية لما عُرف لاحقًا بـ"دراما المطبخ».2 أسهم كتّاب آخرون فى تعزيز هذا الاتجاه، مثل شيلاج ديلانى

بمسرحيتها «طعم العسل" (1958)، وأرنولد ويسكر، الذى قدم ثلاثية سياسية واجتماعية مؤثرة: «حساء الدجاج بالشعير" (1958)، و"الجذور" (1959)، و"أنا أتحدث عن القدس" (1960). أوزبورن نفسه واصل هذا النهج فى مسرحيات لاحقة، مثل «المسلي" (1957)، التى انتقدت بإيجاز مظاهر الترف فى بريطانيا ما بعد الحرب. كما انضم جون أردن إلى هذا التقليد، مستخدمًا بعض تقنيات المسرح الملحمى التى ابتكرها بيرتولد بريشت. وقد كتب أردن مسرحيات تاريخية مثل «رقصة الرقيب ماسجريف" (1959) و"ليلة القدر الأخيرة لأرمسترونج" (1964)، بهدف طرح رؤى اجتماعية وسياسية راديكالية، مما جعله نموذجًا يحتذى به من قبل العديد من الكتّاب المسرحيين اليساريين فى الفترات اللاحقة.

ظهر رد فعل مختلف ضد النزعة الطبيعية فى مسرحيات غرف المعيشة من خلال ظهور مسرح العبث. فقد اعتمد صمويل بيكيت فى مسرحياته، التى تراوحت من أعمال معقدة مثل «فى انتظار جودو" (1953) إلى اختصارات حادة كدراما «التنفس" (1969)، التى لا تتجاوز مدتها ثلاثين ثانية، على تقديم الشخصيات فى صورة مختزلة تركز على العناصر الرمزية والوجودية الأساسية. عكست هذه الأعمال نظرته التشاؤمية العميقة للحالة الإنسانية، وهى النظرة التى تجلت أيضًا فى رواياته الرمزية مثل «مولوي" (1951)، و"مالون يموت» (1958)، و»اللامسمى» (1960)، التى كتبها بالفرنسية. يمكن رؤية صدى بعض موضوعات وتقنيات بيكيت فى دراما هارولد بينتر. تتميز مسرحيات بينتر مثل «حفل عيد الميلاد" (1958)، و"الحارس» (1960)، و»العودة للوطن» (1965)، و»الأرض الحرام» (1975)، و»ضوء القمر» (1993) بتركيزها على شخصين أو ثلاثة يتصارعون على التفوق الاجتماعى أو الجنسى داخل غرف خانقة. هذه الأعمال، التى تمتزج فيها الأجواء السريالية قليلًا مع حوارات واقعية، تولد شعورًا دائمًا بالتهديد وعدم الاستقرار. أما جو أورتون، فقد أعاد توظيف الأساليب المسرحية التى أسسها بينتر فى إطار كوميديا سوداء فوضوية تمزج بين النقد الاجتماعى والمهزلة الجنسية الجريئة. من أبرز أعماله «ترفيه السيد سلون" (1964)، و"الغنيمة» (1967)، و»ما رآه الخادم» (1969). من الجدير بالذكر أن بينتر نفسه أبدى موهبة فى هذا النوع من الأعمال فى مسرحياته التلفزيونية مثل «العاشق" (1963)، وفى مسرحيات لاحقة مثل «احتفال" (2000).

كان توم ستوبارد من أبرز الكتاب المسرحيين ذكاءً فى الستينيات، واشترك مع جو أورتون (Orton) فى ولعه بالحوار السريع والمختصر بأسلوب أوسكار وايلد. فى أعماله، بدءًا من «موت روزنكرانتس وجيلدنسترن" (1966) إلى إبداعاته اللاحقة مثل «أركاديا" (1993) و"اختراع الحب" (1997)، قدّم ستوبارد أفكارًا فلسفية معقدة ضمن مشاهد تنبض بالحوار البارع والذكاء الحاد. أما آلان آيكبورن (Alan Ayckbourn)، فقد كان الكاتب المسرحى الكوميدى الأكثر إنتاجًا منذ الستينيات، واشتهر بأعماله المسرحية التى أظهرت براعة فنية وجعلته واحدًا من أكثر الكتاب المسرحيين البريطانيين شعبية. ومع مرور الوقت، أخذت مسرحيات آيكبورن منحى أكثر قتامة، حيث عالجت قضايا الجشع والأنانية التى رآها من سمات التاتشرية، الفلسفة السياسية السائدة فى بريطانيا خلال الثمانينيات. كان هذا النقد جليًا فى أعمال مثل «شركة عائلية صغيرة" (1987)، التى حملت رؤية لاذعة حول تلك القيم الاجتماعية والسياسية.

تميز كتاب المسرح الأيرلنديون، إلى جانب صمويل بيكيت، بميلهم إلى المزج بين الكوميديا ونبرة أكثر كآبة. وقد ركزت أعمالهم فى العقود الأخيرة من القرن العشرين بشكل متكرر على الحياة فى المدن الريفية الصغيرة. تناول هذا الموضوع بفعالية كتّاب مثل بريان فريل (Brian Friel) فى «الرقص فى لوغاناسا" (1990)، وتوم مورفى (Tom Murphy) فى «محادثات حول العودة إلى الوطن" (1985)، وبيلى روش (Billy Roche) فى «الوحش المسكين فى المطر" (1990)، ومارتن ماكدونا (Martin McDonagh) فى «ملكة جمال لينين" (1996)، وكونور ماكفيرسون (Conor McPherson) فى «السد" (1997)

حافظ عدد من كُتّاب المسرح، الذين شاركوا أردن فى العديد من المعتقدات الأيديولوجية وإعجابه بالمسرح البريختى، مثل إدوارد بوند، هاوارد باركر، وهاوارد برينتون، على إنتاج مستمر لمسرحيات ذات طابع أشبه بالأمثال. تناولت هذه المسرحيات القضايا المرتبطة بالعقيدة اليسارية المتطرفة، وتميزت نصوصها بإصرار حازم على كشف القسوة الإنسانية، قمع الطبقة الرأسمالية، واستغلال البنى الاجتماعية. فى ثمانينيات القرن العشرين، شهدت المسرحيات الدعائية المناهضة للمؤسسات، النسوية، التى تتناول قضايا السود والمثليين ازدهارًا لافتًا. برزت كاريل تشرشل كواحدة من أبرز المواهب فى هذا السياق، حيث جسدت مسرحيتها «أموال جادة" (1987) بوحشية جنون التمويل فى تلك الحقبة. أما ديفيد إدغار، فقد تطور إلى كاتب مسرحى يتمتع بقدر كبير من العمق والتنوع، كما يتضح فى أعماله مثل «المصير" (1976) و"عيد العَنصَرة" (1994)، التى كانت استجابة ذكية لانهيار الشيوعية وصعود القومية فى أوروبا الشرقية. على نحو مشابه، وسّع ديفيد هير نطاق أعماله بمهارة وثقة، حيث أكمل فى تسعينيات القرن العشرين ثلاثية بانورامية تناولت الحالة الراهنة للمؤسسات البريطانية: الكنيسة الأنجليكانية فى «الشيطان المتسابق" (1990)، والشرطة والقضاء فى «القضاة المتذمرون" (1991)، وحزب العمال فى «غياب الحرب" .(1993)

كتب هير مسرحيات سياسية بارزة للتلفزيون، منها «لعق هتلر" (1978) و"سايجون: عام القط" (1983). كما استغل تريفور جريفث، المعروف بمسرحياته الجدلية ذات الطابع الديالكتيكى، التلفزيون كوسيلة للتعبير عن رؤاه، حيث كان لمسرحيته «الكوميديون" (1975) تأثير كبير. أما دينيس بوتر، فقد اشتهر بأعماله التليفزيونية مثل «المحقق المغني" (1986)، حيث استخدم مجموعة واسعة من تقنيات الوسيط التلفزيونى، بما فى ذلك الخيال الجامح والتسلسلات التى تجمع بين مشاهد من الوحشية والقسوة المرتبطة بالطبقة الاجتماعية والجشع الجنسى، مع موسيقى شعبية ساخرة. عبرت أعمال بوتر عن اشمئزاز عميق، أشبه بالطبيعة الدينية، من النفاق والسادية والظلم الذى رآه متفشيًا فى المجتمع البريطانى. من جانبه، تألق آلان بينيت فى الكتابة للمسرح والتلفزيون على حد سواء. كان عمله المسرحى الأول «أربعون عامًا بعد الحرب" (1968) عبارة عن كاباريه ساخر ومؤثر يستعرض التغيرات الثقافية والاجتماعية فى إنجلترا خلال الفترة بين الحربين العالميتين. ومع ذلك، فإن أبرز إنجازاته كانت المونولوجات الدرامية المكتوبة للتلفزيون، مثل «امرأة بلا أهمية" (1982) وسلسلتى «رؤوس متكلمة" (1987) و"رؤوس متكلمة 2" (1998). فى هذه الأعمال، جمع بينيت بين موهبته الكوميدية فى التقاط التفاصيل الغنية للحوار اليومى، وحساسيته النفسية والعاطفية، ووعيه العميق بتلاشى الحياة، مما أنتج دراما تجمع بين المرح والحزن بتميز استثنائى. فى مسرحيته «جنون جورج الثالث" (1991)، أعاد بينيت اهتمامه بماضى إنجلترا إلى أواخر القرن الثامن عشر، منسجمًا مع المزاج السائد فى الأدب البريطانى بنهاية القرن العشرين، الذى اتسم بالنزعة الاسترجاعية.

الهوامش

(المصدر: الموسوعة البريطانية أونلاين ٢٠١٩)

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

المسرح والتعددية والوسائطية:

الأشياء والأجسام واللغة(٤)

تأليف: باربرا دانسيجير
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

إن المرتكزات الدرامية لها وظيفة مزدوجة، فهى مرتكزات مادية (وإن كانت فقط للتصور المستمر لمعنى المسرحية) ومرتكزات سردية، حيث تساهم فى فهم القصة. وهى تشارك ماديًا فى الأداء، ولكنها أيضًا توجه المشاهد فى بناء معنى المسرحية (فكر فى طائر البحر لتشيخوف، كمثال على ذلك).

وهناك نوع آخر من المرتكزات الدرامية فى المسرحية وهو الجسم، أو بالأحرى فهم المشاهد الضمنى لطبيعة الحركة، والاستجابات المجسدة للمثيرات مثل البرد، والألم، والإرهاق، ولكن أيضًا الاستجابات للعواطف - البكاء أو الضحك، والانحناء كعلامة على الاكتئاب، والخطوة السريعة كأحد أعراض الصحة والطاقة، والارتعاش من الإثارة، وما إلى ذلك.

لا تنطبق هذه بالضرورة على جسم معين لممثل معين، ولكن المُشاهد يجلب تصورًا لما يفعله الجسم، وما يمكن فعله به وكيف يمكن أن يعمل كتمثيل لحدث. وبالتالى فإن جسم الممثل، الذى يشير إلى مجموعة كاملة من الاستجابات الجسدية والعاطفية، يصبح مرتكزا للجوانب المجسدة والعاطفية للأحداث المروية.(١)

فيما يلى، سأتناول مثالين من مسرحيات شكسبير حيث تعمل الأشياء المادية كمرتكزات درامية، وليس مجرد دعائم، وحيث يتم استحضار التجسيد لأغراض مركزية فى المسرحية.

عباءة قيصر

تركز مسرحية يوليوس قيصر على الأحداث المحيطة بوفاة قيصر، والمؤامرة التى أدت إلى القتل، وعواقبها. ولكن أحد المشاهد الأكثر تذكرًا هو المشهد الذى يتجمع فيه المواطنون لحضور جنازة قيصر. على الرغم من أن مارك أنطونيوس لم يكن متورطًا فى المؤامرة، فإنه مُنح الإذن بالتحدث إلى الحشد - هذا هو الخطاب الشهير «لقد جئت لدفن قيصر وليس لأشيد به»، حيث انتهى أنطونيوس إلى مدح قيصر وتحويل قلوب الحشد من إدانة حياة قيصر إلى الرغبة فى الانتقام لموته.(٢) بعد توضيح أن أفعال القتلة لم تكن مشرفة بأى حال من الأحوال وأن قيصر لم يكن مغتصبًا شريرًا كما زعم، ويلتفت أنطونيوس إلى جسد قيصر، الذى ينتظر أن يُدفن، وإلى عباءة قيصر، التى يرفعها ليرى الجميع: "إذا كان لديك دموع، فاستعد لإراقتها الآن. أنتم جميعًا تعرفون هذه العباءة". ثم يتذكر المرة الأولى التى ارتدى فيها قيصر العباءة، بعد معركة منتصرة. بدأت العباءة تعمل كمرتكز درامى، حيث بدأت تمثل الرجل الذى كان يمتلكها - الرجل الذى قُتل للتو بوحشية. لم تستحضر العباءة قيصر فحسب، بل تستحضر أيضًا الماضى المجيد. يُدفع الحشد إلى تذكر الأوقات السابقة الأكثر سعادة من القصة، بدلًا من الانغماس تمامًا فى التدفق الحالى للاتهامات والتوبيخ. إنها خطوة نبيلة، ومناسبة فى جنازة.

لكن بعد ذلك يركز أنطونى على الحالة الحالية للعباءة، فيظهر الأماكن التى أصابتها خناجر القتلة. هناك عدة جروح، ثم يصل أنطونى إلى الجرح الذى أحدثه بروتوس:

«وبهذا طعن بروتوس المحبوب؛
وبينما انتزع خنجره الملعون،
لاحظ كيف تبعه دم قيصر،
كما اندفع خارج الأبواب، ليقرر
ما إذا كان بروتوس قد طرق الباب بقسوة أم لا؛
فبروتوس، كما تعلمون، كان ملاك قيصر:
احكموا، أيها الآلهة، كم أحبه قيصر!
كانت هذه أقسى طعنة على الإطلاق؛
فعندما رآه القيصر النبيل يطعن،
وقد غلبه الجحود، الذى كان أقوى من أذرع الخونة،
ثم انفجر قلبه العظيم؛

فى هذه السطور، يروى أنطونيو للمواطنين كيف مات قيصر، ولكن بينما يعرض الثقوب والعلامات الدموية على الرداء، فإنه فى الواقع يعيد تمثيل جريمة القتل نيابة عنهم. ومن المتوقع منهم ألا يعاملوا الرداء باعتباره مجرد عباءة، أو ممتلكات لقيصر، بل باعتباره جسدًا يتعذب ويجرح أمام أعينهم، على أيدى رجال زعموا أن عملهم كان مشرفًا. وعلى عكس الماضى من زمن الانتصارات المجيدة الذى تم تذكره سابقًا، فإن هذه ذكرى حديثة، طازجة لدرجة أن الدم على الرداء ربما لم يجف تمامًا بعد. والواقع أن الفورية تجعلها أكثر شحنًا.

وباستخدام العباءة كأداة مجازية مادية، يعرض أنطونيو مشهد القتل، وينادى بأسماء القتلة ويعرض الأفعال المروعة بالتفصيل. والأهم من ذلك، أنه يصف مشهد المعاناة والقسوة هذا، لكنه لا يدعى أن الجروح المروعة هى السبب النهائى لوفاة قيصر. لقد عانى من جروح الطعن، لكنه مات من الرعب وخيبة الأمل بسبب خيانة حبيبه بروتوس. إن وصفه لقيصر وهو يتألم بسبب الخيانة، وليس الألم الجسدى، هو الجانب الأكثر شحنًا عاطفيًا فى خطابه.

لكن كيف يحدث ذلك؟ لماذا يبكى المواطنون على قيصر ويريدون الانتقام منه، بينما كانوا يعتقدون قبل لحظة أنه طاغية قاسٍ ويستحق الموت؟ بطبيعة الحال، يبدو أنهم حساسون بشكل غير عادى للبلاغة، ولكن إلى جانب ذلك فقد شاهدوا أداءً يستحق أفضل خشبة مسرح، واستجابت عقولهم كما قصد المؤدى. يبدأ أنطونى بإطار قيصر - القائد المنتصر. يستحضر أحداثًا من الماضى، أحداثًا تتناقض بشكل صارخ مع اتهامات إساءة استخدام السلطة. لا يحدث كل ما تحكيه المسرحية على خشبة المسرح، لذا

فإن السرد هنا غنى بهذه الاسترجاع، ولكن أيضًا يتم إلقاء ضوء مختلف على شخصية قيصر. باستخدام العباءة كأداة مجازية، يستحضر أنطونى جسد قيصر، فى مجده العسكرى. ولكن بعد ذلك يتعرض نفس الجسد الفخور للأذى بطرق قاسية، وبإظهار الجروح على العباءة، يُظهر أنطونى فى الواقع الجروح فى اللحم. إن أنتونى يعيد تمثيل مشهد القتل، ليس من خلال محاذاة نفسه مع القتلة (وهذا يتطلب تمثيل الضربات)، لكن من خلال الإشارة إلى الأضرار الجسدية التى تسببوا فيها. فى الواقع، يجعل المواطنين يعيشون القتل فى تلك اللحظة وفى تلك اللحظة. إنهم إما يتبنون وجهة نظر الشهود المذعورين أو يحاكون عقليًا تجربتهم الشخصية فى التعرض للأذى الوحشى، أولًا جسديًا ثم عاطفيًا. غالبًا ما توصف المحاكاة العقلية بأنها مصدر لفهم عميق للأحداث التى يتم تمثيلها - إذا كانت هذه هى الحال بالفعل، فإن رد فعل المشاهدين، سواء فى المشهد أو فى المسرح، هو محاذاة إمكاناتهم الجسدية مع الجسم الذى استحضره الوشاح وتخيل تعرضهم للطعن والأذى والخيانة أيضًا. يستحضر أنتونى الجسم لتحفيز رد فعل مجسد؛ إنه يستخدم كائنًا ماديًا (العباءة - المرساة المادية) لاستحضار أحداث الماضى والأحداث الأخيرة فى القصة (تصبح مرتكزا سرديا) ومحاكاة تجربة مجسدة لتحفيز التعاطف والغضب، وإعطاء تفسير مختلف للحدث الأخير - لم يكن القضاء على طاغية، بل كان قتلًا وحشى وخيانة من قبل الصديق الأكثر ثقة (الآن توفر العباءة أيضًا تركيزًا لتفسير الأحداث فى المسرحية، وبالتالى تصبح مرتكزا دراميا).

يستمر المشهد بنبرة مفاجئة إلى حد ما. يدرك أنطونى التأثير الذى حققه (والذى كان من الواضح أنه أراد تحقيقه) ويرى المواطنين يبكون من الشفقة. يدلى بتعليق غير عادى إلى حد ما: "أيها النفوس الطيبة، ماذا تبكى عندما ترى ثوب قيصر جريحًا؟ انظروا هنا، / ها هو نفسه، مشوهًا، كما ترون، بالخونة". يبدو هذا وكأن أنطونى قد أصيب بالفزع من قوة المشهد الذى أخرجه. إنه يلاحظ أن الناس، بشكل غريب بما فيه الكفاية، يتأثرون بالدموع عند إعادة تمثيله لجريمة قتل، ولكن ليس عند رؤية جثة قيصر الجريحة الميتة. ربما يكون خطيبًا متطورًا بما يكفى ليعرف أن إعادة تمثيل جريمة قتل قوية أكثر فعالية من ملاحظة التأثير غير النشط للجريمة. قد يكون (شكسبير؟) أيضًا إدراكيًا حدسيًا بما يكفى لفهم أن إثارة محاذاة محاكاة مع الألم واليأس للرجل العظيم أثناء قتله على يد أقرب الناس إليه أكثر فعالية عاطفيًا من عرض جسده المشوه والمُهان. لكن حقيقة أن التعليق تم إجراؤه، بسخرية تقريبًا، تبدو وكأنها اعتراف بالقوة المتعددة الوسائط للمسرح. الأداء أفضل من العرض الثابت، يمكن للأشياء المنغمسة فى الأحداث أن تتحدث بشكل أكثر إقناعًا من الأجسام، وإدراك الفعل المحاكى أفضل من مجرد سماع قصة. عندما يصف نفسه لاحقًا بأنه "لا يتمتع بالذكاء، ولا الكلمات، ولا القيمة، العمل، ولا النطق، ولا قوة الكلام"، نكاد نريد الصراخ - لكنك تعرف كيف تستخدم قوة المرتكز المادية وتفهم قوة الأداء؛ فأنت رجل مسرح.

تاج ريتشارد والمرآة المكسورة

على عكس الموت السريع والوحشى لقيصر وخلعه، فإن مسرحية ريتشارد الثانى تتطلب مسرحية طويلة ومؤلمة لخلعه (أستخدم الكلمة بدلًا من «خلع»، لأن ما يحدث لريتشارد أكثر من مجرد فقدان اللقب أثناء المسرحية). وكما اقترحت فى عمل سابق. إن خلع ريتشارد هو عملية تبدأ فى وقت مبكر من المسرحية، حتى عندما لا يزال بولينبروك يشعر بأنه ملزم بالركوع فى حضور ملكه، وهى مدمجة بشكل ثابت فى المعارضة العلوية والسفلية، وفى الكلمات، واستخدام المسرح، وسلوك الناس. مجازيًا، ويُفهم التعارض عادةً على أنه يستحضر مجموعة كاملة من المعارضات: الخير / الشر، السعيد / المكتئب، الصحيح / العليل، القوى / العاجز أو صاحب المكانة / والخادم. ومن المهم أن يقال إن التباين يتطور إلى هذه الشبكة المعقدة من المعانى المتعارضة على أساس شعورنا المتجسد بالرفاهية. إننا نصبح نشيطين، ونتحرك، ونتحكم فى الأشياء عندما يتخذ جسدنا وضعية الوقوف، ونصبح سلبيين، وساكنين وغير قادرين على التحكم فى الأشياء عندما نكون مستلقين. ومن أكثر الامتدادات المجازية شيوعًا لهذا النمط المتجسد الأساسى هو مجال القوة والمكانة - فكلما كان الشخص أقوى، كلما ارتفع فى التسلسل الهرمى المفروض على مجال النشاط البشرى، سواء كان ذلك فى السياسة أو الثروة أو الهيكل الإدارى أو المكانة الفنية، إلخ. ومن الطبيعى أن نرى ريتشارد طوال المسرحية يتحدث عن نفسه وهو ينزل إلى أسفل. إنه يتخيل نفسه ميتًا ومدفونًا تحت سطح الطريق، إلى أدنى مستوى يمكن للمرء أن ينزل إليه، بحيث يمكن حتى لأدنى شخص أن يدوس على رأسه الملكى الذى كان لا يزال متوجًا آنذاك. ينزل من أسوار القلعة لمقابلة بولينبروك قائلًا: "إلى أسفل، إلى أسفل، أنا آت"، ورغم أنه يتحرك بالفعل إلى أسفل، فإن المعنى يشير بوضوح إلى حدسه بشأن الخلع الذى سيفرضه بولينبروك عليه. هناك العديد من الأماكن فى المسرحية حيث يمثل البعد الأعلى/الأسفل البعد المركزى الذى تم استحضاره، بكل نطاق معانيه المجازية. وفى قصة ريتشارد، تقدمه الدوامة الهابطة على أنه غير سعيد، وعاجز، وغير صحى، ومشتبه به أخلاقيًا، وفى النهاية ميت. إن الطيف الكامل من معانى «الأسفل» موجود هناك، مدمجًا فى اللغة، والشكل المادى للمسرح، والحركة، واستخدام الفضاء، والإيماءة - كل أشكال الأداء.

ثم يأتى مشهد الحسم. كل شيء واضح، ولا أحد لديه أى شك حول مصير ريتشارد، ولكن يجب القيام بالإجراء الرسمى. والأمر المهم هو أن ريتشارد يحتاج إلى التعاون فى هذا. وبالتالى، يخبره دوق يورك أنه يجب أن يتخلى عن التاج من "بارادته"، على الرغم من أنه فى الواقع تتم إزالته بوحشية. ريتشارد مدرك تمامًا للسخرية من حسن نيته فى الفعل، لذلك قرر تحويله إلى أداء. وفى هذا، سوف يستخدم الشيء المادى الوحيد الذى سينتقل فعليًا من الملك الحالى إلى التالى، كرمز لنقل اللقب - التاج. وبالتالى، يحمل التاج ويطلب من بولينبروك أن يحمله على الجانب الآخر، وهكذا يقفان، وكلاهما ممسكان بالتاج (واللقب)، بينما يتحدث ريتشارد عن حزنه. كاختيار أدائى، إنه حل غريب جدًا، وليس كريمًا جدًا. إن الرجلين، الملكين، يحملان تاجًا، ولكن لا يرتديه أى منهما، ولا يوجد أى نوع من أنواع النقل الطقسى، على الرغم من أننا قد نتوقع أن ينزع ريتشارد التاج عن رأسه (حيث يميزه كملك، بينما لا يفعل ذلك وهو فى يده) وأن يضعه مسئول مناسب على رأس هنرى. فلن يكون هذا تتويجًا رسميًا، بل أداءً جيدًا بما فيه الكفاية (مع استخدام الأشياء المادية، بالطبع) لنقل السلطة.

فى المشهد الفعلى يقف الرجلان هناك لبعض الوقت، بشكل غير طبيعى للغاية، وبالتالى فإن هذه لحظة ركود من الناحية السردية. وليس من غير المعتاد أن يتم تضمين لحظة غير طبيعية من عدم الفعل فى مسرحية لتمديد الوقت السردى الذى يستغرقه حدث مهم. ما قد يستغرق ثوانٍ بشكل طبيعى، قد يستغرق دقائق على المسرح، بحيث يتم تقدير أهمية الحدث. وفى الوقت نفسه، يستحضر ريتشارد عدة أبعاد مجسدة مهمة - لأعلى ولأسفل (مرة أخرى)، والوزن، والحركة، والرؤية:

الآن هذا التاج الذهبى يشبه بئرًا عميقًا
يحتوى على دلوين، يملأ أحدهما الآخر،
الدلوان الفارغ يرقص دائمًا فى الهواء،
والآخر فى الأسفل، غير مرئى وممتلئ بالماء:
هذا الدلو فى الأسفل والمليء بالدموع أنا،
أشرب أحزانى، بينما تصعد أنت إلى الأعلى.

إن استعارة الدلوين غير لائقة تقريبًا بالنظر إلى المخاطر العالية وأهمية الرجلين. لكن ريتشارد يلعب على التناقضات التى تصور نجاح بولينبروك وتدهوره. إن دلو ريتشارد فى الأسفل، ولكن لأنه فى البئر، فهو أيضًا غير مرئى، وينوء بثقله، فى حين أن دلو بولينبروك مرتفع، خفيف و»يرقص فى الهواء». ومن المهم أن الصورة التى يخلقها ريتشارد ليست صورة انتقال (وهو أمر متوقع)، وأن البعد العلوي/السفلى هو نتيجة للتباين بين التحرر من أعباء الحياة والثقل الناتج عنها. بالإضافة إلى ذلك، فإن حركة الدلوين (والرجلين) متصلة - عندما ينزل ريتشارد، يرتفع بولينبروك. قد يزعم المرء أنه على الرغم من أن ريتشارد كان يصور نفسه طوال المسرحية على أنه «مُحبط»، فإنه هنا يقدم نفسه فى المقام الأول على أنه عاجز، مثقل بالحزن، بعيد عن انتباه العالم الذى كان يعيش فيه، ومتصل بطريقة معكوسة بمصير الرجل الذى يريد تدميره. التاج هو سبب كل هذا، ولكن، فى الوقت الحالى على الأقل، ريتشارد وهنرى فى نفس الموقف السياسى - كلاهما يتمسكان بالتاج، لكنهما ليسا ملكين، أى منهما. أحدهما فى طريقه إلى الصعود، والآخر فى طريقه إلى الهبوط. ولكن بينما يحملان التاج، فإنهما يتقاسمانه، وكما يصف ريتشارد نفسه بأنه ملك أحزانه، يتعين عليهما أن يتقاسما تلك الأحزان أيضًا.

إن الإمكانية المعنوية للشيئين اللذين تم استحضارهما فى المشهد - التاج الذى يوجد هناك ماديًا والبئر مع دلويه اللذين تخيلهما ريتشارد - يتم بناؤها من خلال استحضار الإطارات، ومن خلال استغلال المخططات المكانية والمجسدة لبناء معانى مجازية ومن خلال عدم التحرك والموقف المحرج للشخصيات الرئيسية. وكما هو الحال

فى حالات أخرى، فإن المشهد الحاسم يحقق معناه بطرق متعددة - من خلال اللغة والأجساد ووضعيتها والأشياء المادية (سواء كانت حقيقية أو متخيلة) والافتقار الغريب للحركة والفعل.

فى الجزء التالى من المشهد، يستدعى ريتشارد مرآة: "فليأمر بمرآة هنا مباشرة، /حتى تظهر لى ما هو وجهى، / بما أنه مفلس من جلالته". غالبًا ما يتم الحديث عن المشهد الذى يتكشف، والذى يحطم ريتشارد المرآة فى نهايته، باعتباره إغلاقًا لدراما جسد ريتشارد - الجسد الطبيعى والجسد السياسى. ثم يُقرأ تحطيم المرآة على أنه التدمير النهائى الذى لا رجعة فيه لجسد ريتشارد السياسى - وجوده كملك. أود أن أقترح أن المعنى هنا أكثر تعقيدًا. بدءًا من المعنى ذاته للمرآة، نحتاج إلى النظر فى الجوانب المادية لما يفعله الشيء وما يمكن أن يعنيه. تعطى المرآة انعكاسًا للشيء الموضوع أمامها - صورة يجب أن تمثل الواقع بأمانة. غالبًا ما يتم استغلال هذا المعنى الحرفى بناءً على تصور مفاده أن تمثيل الواقع يمكن تفسيره على أنه نوع مختلف من الواقع.

فى المسرحية، يريد ريتشارد أن يرى وجهه. وعندما طُلب منه قراءة مستندات الإفادة أثناء إحضار المرآة، رفض، قائلًا إنه سيقرأ "نفسه"، مثل الكتاب، عندما ينظر فى المرآة. ينظر ليرى ما إذا كان التغيير فى وضعه قد غيره بطريقة مرئية. ومع ذلك، تُستخدم الرؤية مجازيًا فى كثير من الأحيان لتمثيل المعرفة والفهم، لذلك يمكننا أن نفترض أن ريتشارد يحتاج إلى فهم الدرجة التى أثرت بها التغييرات فى حياته عليه كشخص. علاوة على ذلك، فإن الاستخدام المتكرر لكلمة "وجه" مهم هنا، من حيث جوانب التجسيد المعنية. لا يتحدث ريتشارد فقط عن رؤية "نفسه" - الشخص بالكامل، الجسد والروح. فالوجه هو التمثيل المركزى للشخص، والذى لا يعكس العمر والمظهر فحسب، بل وأيضًا أى تعبير عاطفى. غالبًا ما نعرف مشاعر الناس من وضعية أجسادهم، لكن الوجه هو أفضل مؤشر على الشخص الداخلى. يبدو أن ريتشارد يحاول أن يراه فى المرآة بالضبط ذلك الشخص الداخلى الذى لا يستطيع أن يراه بطريقة أخرى. وبمعنى مجازى، يحاول أن ينظر إلى نفسه فى عينيه. وفى الأدب، تُستخدم المرايا غالبًا لاستغلال فكرة مفادها أنه عندما ينظر الشخص فى المرآة، فإنه يرى صورة لنفسه لا يراها عادةً، لأسباب واضحة - لا يمكن للمرء أن يرى وجهه. لذلك فى روايات مختلفة، يتم وصف الشخصيات وهى تنظر فى المرآة وترى شخصًا آخر - أحد الوالدين الذى يؤثر تأثيره على حياتهم، أو الشخص الذى يرغبون فى أن يكونوا مثله أو الشخص الذى يرغب الآخرون فى رؤيته فيهم. لذا، نعم، من الطبيعى أن نفكر فى المرايا على أنها ليست مجرد عاكسات للواقع.

إن السمات المادية للمرآة تلعب دورًا مهمًا أيضًا، كما أن التعليق الأخير الذى أدلى به ريتشارد يتعلق بالهشاشة. فهو يتحدث عن هشاشة المجد الدنيوى، ولكن أيضًا عن الوجه مرة أخرى ــ انعكاس شخصه الداخلى الذى نظر إليه للتو: "مجد هش يلمع فى هذا الوجه: /كما أن المجد هش الوجه". وبعد أن قال هذا، فإنه يحطم المرآة، وانعكاس ذاته الداخلية معها. وبالتالى فإن مرساة المرآة تعتمد على

السمات المادية للمرآة ــ قدرتها على إظهار ما لا نستطيع أن نراه بخلاف ذلك، وقدرتها على الكشف عن شيء ما عن الشخص الذى ينظر إليها، وهشاشتها. وهذه الهشاشة، أو القدرة على الانهيار بسهولة، هى ما تشترك فيه المرايا مع بعض تفسيرات علم النفس البشرى. ويمكننا أن نتحدث عن "تحطيم" شخص ما بمعنى أن شخصيته العاطفية قد عانت. غالبًا ما يتم الحديث عن الذات باعتبارها كائنًا هشًا أيضًا (نقول غالبًا "أنا أتكسر" أو "أنا متناثر"). بناءً على هذه السمات، يمكننا تفسير المرآة كوسيلة يستخدمها ريتشارد للتفكير فى نفسه من منظوره الشخصى (لقراءة» وجهه)، وليس من المنظور «الملكي» الذى يتبناه الجميع. كما يتحدث عن "الوجه" (الذات الداخلية) الهش. فى لحظته الأخيرة، عندما تتحطم المرآة، يعطى المشهد شكلًا ماديًا لفكرة تحطم روحه وعدم توحيدها وتماسكها وتكاملها. بموجب هذا التفسير، تكون المرآة بمثابة مرتكز درامى تكمل فهمنا لقصة ريتشارد وتعيد تركيزها من المستوى السياسى الواضح جدًا إلى مستوى شخصى مهم بنفس القدر. إذ يقف ريتشارد كملك سابق هناك، مهانًا، بينما ريتشارد الآخر، الذات الداخلية التى عانت كثيرًا، مكسورة الآن إلى حد لا يمكن إصلاحه.

وباختصار، فإن الوجود المادى وطبيعة المرآة يستحضران مجموعة من المعانى التى تجعلها بمثابة مرتكز سردى فعّال. كما أن أداء إمكاناته على خشبة المسرح يحوله إلى مرتكز درامى ــ عنصر من عناصر المسرحية يبنى على تعدد الوسائط وطبيعتها المادية لبناء المعنى السردى والأدبى.

الخاتمة:

إن تعدد الوسائط فى المسرح ليس مصدرًا لإمكانات المعنى فحسب، بل وأيضًا لتعقيده. إن التفاعل بين المادة والمجسد واللغوى معقد، ويعتمد على عدد من الأبعاد: الإدراك البصرى، واستحضار الإطار، وتصور الجسم البشرى، وفهم الفضاء، وأخيرًا وليس آخرًا، اللغة. ولكن استخدام اللغة فى المسرحية ليس مجرد وسيلة مستقلة ولكنها مهمة، بل إنه يدعم أيضًا وسائل أخرى بطرق محددة للغاية. إن تسليط الضوء على الأطر، وتوضيح طبيعة الأحداث التى تمت ملاحظتها، وإبراز المعانى المجازية للأحداث المادية ليست سوى بعض الأدوار التى تلعبها اللغة. فى العمل المستقبلى، يجب أن نحاول فك شبكة العلاقات المختلفة بين الوسائل. ولكن أيضًا، قد نجد الإلهام فى أشكال أخرى من الإبداع حيث تعد التعددية الوسائط السمة الأساسية لبناء المعنى.

باربرا دانسيجير أستاذة فى قسم اللغة الإنجليزية، جامعة كولومبيا البريطانية، كندا. يجمع عملها متعدد التخصصات بين الاهتمامات فى اللغة والإدراك وأشكال الاتصال المتعددة الوسائط. تجمع منشوراتها فى اللغويات المعرفية والسرد المعرفى والشعر المعرفى بين دراسة اللغة والعمل على التحف البصرية والمادية والتجسيد والأداء. لقد نشرت ثلاثة كتب وثلاثة مجلدات محررة.

نشرت هذه الدراسة ضمن كتاب "المسرح وعلم الإدراك: اللغة والأجسام والبيئات" (لمجموعة من المؤلفين) تحرير: روندا بلير- ايمى كوك
الناشربلومسبرى ميثوين دراما عام ٢٠١٦. وهذه المقالة هى الفصل الأول من هذا الكتاب.

الهوامش

١- يعتمد الكثير من الفهم الحالى لدور الجسد على نظرية الإدراك المتجسد. ويتبع عدد من العلماء مثل جونسون (١٩٨٧ و٢٠٠٧)، وجالاغر (٢٠٠٥)، وبرينز (٢٠٠٢ و٢٠٠٤)، وجيبس (٢٠٠٥)، وشابيرو (٢٠١٠) الآن الافتراض العام القائل بأن الكثير من الإدراك البشرى، بما فى ذلك استخدام اللغة، وفهم المشاعر،وما إلى ذلك، يرتكز بشكل أساسى علىالتجسيد.

٢- فى مكان آخر، راجع دانسيجير (٢٠١٠)، ناقشت الخطاب من منظور استخدامه للنفي؛ وقد يكون القارئ مهتمًا أيضًا بالعمل حول استخدام الإشارة فى يوليوس قيصر (سويتسر ٢٠٠٤،سيمور هذا المجلد).

النقد المسرحي السري والمجهول في مصر(١٧)

مؤلفًا مسرحيًا فى عامين!

سيد على اسماعيل

ملخص مسرحية «أحلى من السكر» الذى لم نفهمه، لأن مؤلفه «فلان الفلاني» هو الذى كتبه! وجدنا ملخصاً آخر مفهوماً كتبه الرقيب «سمير رشدى عطا» فى تقريره، قال فيه: «تحكى المسرحية قصة شابين تخرجا فى الجامعة وبعد التخرج ظلوا يبحثوا عن عمل يتيح لهم حياة كريمة والزواج والاستقرار، والتقيا فى محل كان يرثه أحدهم وأتفقا على عمل مكتب لحل الإشكالات النفسية والاستفادة بخبرتهم الدراسية ويتم استعراض مشكلتين على امتداد الرواية الأولى شخص غير مثقف ثرى يتزوج بغير مثقفة لتستغله استغلال سيئ مدمرة للقيم الزوجية ولا يستطيع إيقافها عند حدها فيتزوج بغيرها ويعرفان ويتواعدانه بالانتقام والذبح فيشكو لصاحب المكتب ويبدأ الأخصائى فى استدعاء الزوجات والزوج وكلما حل إشكال ظهر آخر فيقوم بعدة طرق لاستيقاف الشر والأذى وترويد [ترويض] الأسود إلى رحمة ملائكة وتم استقاف الشر لهذا الثرى..

كما تمت الاستفادة لثرائه وعمل مشروع سكن ذى ٢٤ شقة للمتزوجين حديثاً لحل أزمة الإسكان وتحولت إلى أسرة وديعة تملك كل مقاومات الحياة الأسرية الكريمة كما تقدم شخص آخر مكتئب ومفتتن بصيادة رجال أمكن علاجه بالمكتب أيضاً وجعله يسلك الطريق الصحيح. ويعطون درساً قاسياً لمدمنة صيد الرجال فجعلوا منها عبرة لكل خارج عن القيم والمبادئ". واختتم الرقيب تقريره قائلا: "يسمح بعرضها بعد اطلاع الإدارة وإعطاء الرأى النهائى، ولا يوجد أى ملاحظات خارجة".

أما الرقيبة «راضية سيد» فقد وافقت على النص، واختتمت تقريرها، قائلة: "لا ما نع من الترخيص بالنص الكوميدى الاجتماعى مع مراعاة الآداب العامة والقوانين". والرقيب «أدهم القلعي» أنهى تقريره عن المسرحية بقوله: "إنها غير مخالفة للموانع الرقابية، ولا مانع من العرض العام لها". وبذلك نال النص الترخيص بتمثيله باسم المؤلف تحت رقم «١٤١» بتاريخ ١٩٨٦/٦/٢٦. ووجدت ضمن الوثائق ورقة عنوانها «إيصال استلام مسرحية»، كتبها المؤلف قائلا: "استلمت أنا السيد «فلان الفلاني» مسرحيتى «أحلى من السكر»، وأصبحت مسئولا عنها، وهذا لمن يهمه الأمر [توقيع] المؤلف". وبذلك تكون هذه المسرحية هى الثانية التى وافقت الرقابة عليها دون رفضها من قبل أى رقيب كما حدث فى المسرحية السابقة، وكأن الكاتب أصبح مؤلفاً مسرحياً معتمداً ومتمرساً وقادراً على التأليف دون تدخل الرقابة أو الجلوس مع الرقباء ليوضحوا له كيف يكتب المسرحية، كما حدث من قبل!

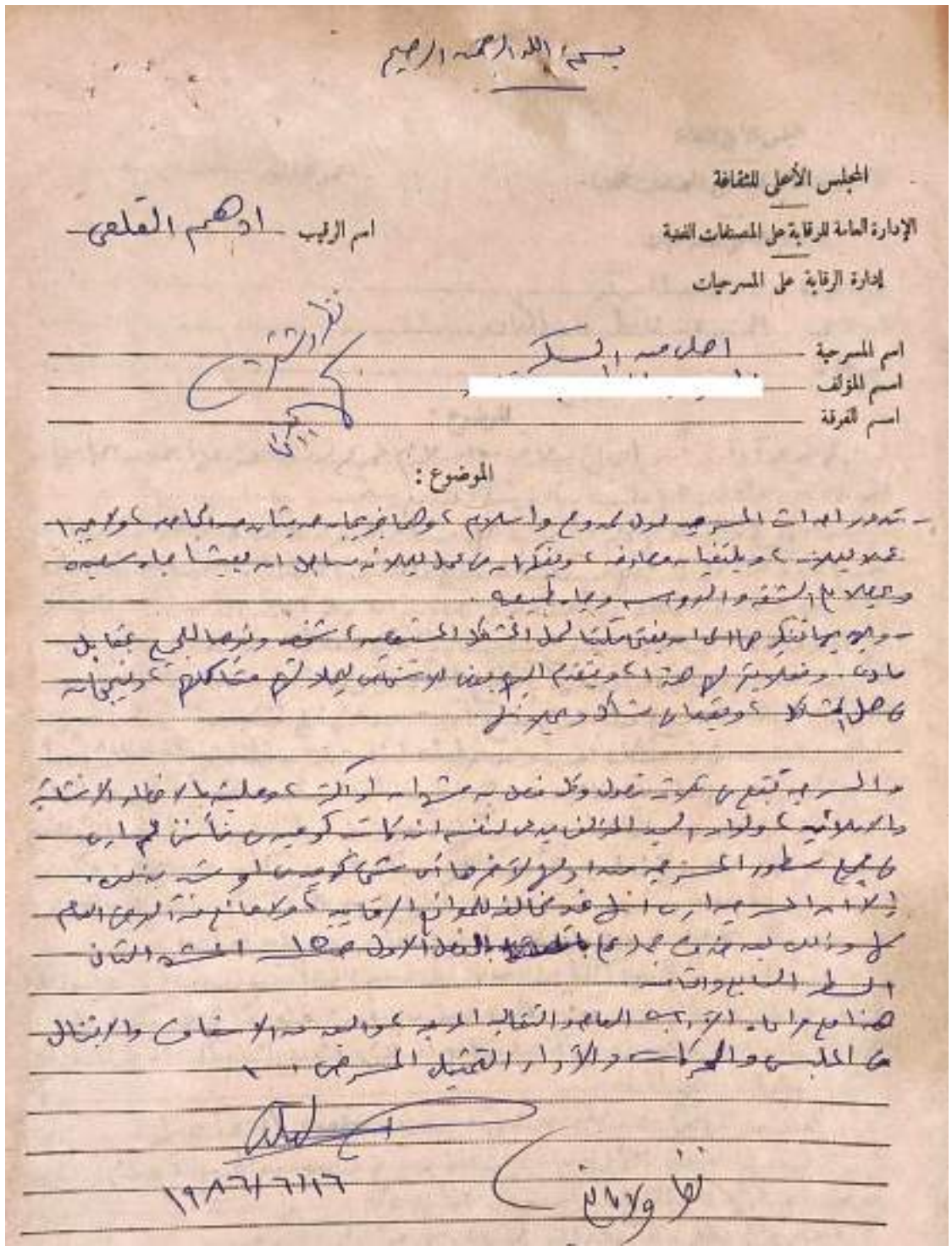
وللأسف الشديد انتكس المؤلف انتكاسة كبرى بعد أربعة أشهر، عندما تقدم إلى الرقابة بنصه السادس والأخير فى أكتوبر ١٩٨٦، وعنوانه «الجوازة الثانية» والمحفوظ تحت رقم «٢٠٨». وكعادة المؤلف كتب «المستخلص العلمى للمسرحية»، قال فيه بأسلوبه وأخطائه وركاكته: "الزواج من ضروريات الحياة، وليس كمالياً حتى نضع فى طريقه كل هذه العراقيل، ولكونه كوجبة غذائية ضرورية يحتاج إليها الجسم، فلا يمكن الحصول عليه إلا بعدة تنازلات، وعدة تضحيات ويجب أن توجد أكاديمية تأهيلية لإخراج العروسين المناسبين لتنقرض من المجتمع الزوابع، التى تحول السعادة الزوجية إلى تعاسة وشجار مستديم، إن الزوجين خريجان جدد لحياة جديدة، فلذا يجب أن يكون لكل حى شركة أو معهد أو منفذ دراسى يبحث الشخصيتين جيداً حتى يتم إعدادهم بالطريقة الصحيحة. إن الزواج هو إذدواج الشخصية لثقلها واتزانها فمن أعرض عنه فلا يزيد إلا ضعفاً وكلما استعد له الشخص مبكراً كلما سبت نجاحه حتى يرى ثمرة شخصيته تنتج مبكراً، وكلما أن الطبيعة تمنح الراجل حق البحث عن العروسة المناسبة فيجب أن تأخذ المرأة هيا الثانية حرية البحث عن الرجل المناسب وحتى تتزن كلش التناسب الزوجى عن طريق أحدث طريقة للدراسة فى ذلك المجال حتى يتم منح العروسين شهادة تفيد الموافقة النهائية حتى يعلن بعدها المأذون تمام الزواج الصحيح بعد عقد القران".

كتب الرقيب «كمال سعد طه» ملخصاً للمسرحية فى تقريره، قال فيه: "تدور أحداث المسرحية حول جمعة

صورة رمزية للمؤلف

وخميس، ولديهما محل بيع الزهور ولكن عملية البيع كانت قليلة جداً وأثناء ذلك البيع يتم الحوار حول الزواج الناجح والزواج الفاشل والعوامل المؤدية إلى هذا الزواج بشقيه. وعندما أراد خميس الإقدام على الزواج بدأ يختار الزوجة التى تتفق معه فى كل المجالات فكرياً وعلمياً ومادياً فيصبح الزواج بينهما متوافق وهذا أدى فى النهاية إلى نجاح هذا النوع من الزواج بينما جمعة لم يعد نفسه من أجل الزواج ومتطلباته وبالتالى أصبح لا يملك متطلبات الزواج لكنه فى نفس الوقت يريد الزواج فقبل أول عرض للزواج من فتاة تقدمت له لتطلب يده وظهرت على أنها قمة الإخلاق والمبادئ وقد خدع جمعة فيها وبعد إتمام الزواج بأيام ظهرت الزوجة على حقيقتها فقد كانت مريضة عقلياً وتزوجت العديد من الزواجات ولكنها تفشل ولكن جمعة يحاول علاجها فلا يستطيع ويطلب الانفصال عنها لكنها ترفض الطلاق ويتوصل جمعة لحل من أجل أن يتخلص منها فيقبل على الزوجة الثانية فتحدث الغيرة بين الزوجتين وبالتالى يتم علاجها عن طريق هذه الغيرة الزوجية وتتحول الزوجتين إلى أصدقاء وأحباء، وبالتالى تحل مشكلة جمعة، ويقوم جمعة بفتح قسم جديد بالمعرض الذى يبيع فيه الزهور فيبيع فيه فساتين وأحذية وكل ما هو خاص بالعروسين وتحويل ذلك القسم إلى شركة تأهيل العروسين المناسبين وانتقاض بعض المخالفات الموجودة فى الحياة الزوجية فهناك الزواج السياحى الذى تحول إلى بيع وشراء كزوج مسن بفتاة صغيرة وما يؤدى هذا النوع من الزواج إلى الفشل، وأيضاً زواج الأمهات اللاتى توفين أزواجهن فى سن مبكرة فتقدم منها إلى هذا المركز للتأهيل العروسين حتى لا تمضى فى طريق الاستقامة وأيضاً الحماوات حتى تحد من مشكلة الخلافات الموجودة بينهما وبين زوجة الابن وما إلى ذلك من هذه الأنواع التى تتقدم لمركز تأهيل العروسين حتى يتم من خلاله الزواج السليم".

واختتم الرقيب تقريره برأى قال فيه: المسرحية تتحدث عن الزواج وكيف يصبح زواج ناجح وأيضاً كيف يصبح زواجا فاشلا والعوامل المؤدية إلى ذلك ولا بد من الاختيار السليم المتكافئ بين العروسين حتى يصبح زواجاً موفقاً واضعين الرجل فى الزواجة الثانية عندما يجد كثرة المشاكل فى الزواجة الأولانية وبالتالى تحدث الغيرة وتحل مشكلته الأولى. لذلك أرى عدم التصريح بتأدية هذه المسرحية لأن الفكرة غير مجدية وكثرة الأحداث. وإن هذا العمل الفنى هابط ولا يليق بتقديم مسرح جاد يناقش مشكلة مهمة مثل هذه المشكلة. والعرض غير متناسق وغير ممهد للفهم الجيد، وهذا العمل ما هو إلا حكايات مرصوصة بجانب الأخرى لإخراج عمل مسرحى دون هدف أو تنسيق وبالتالى أرفض هذا العمل". وقالت الرقيبة «صفاء عبدالحميد» فى نهاية تقريرها: هذه المسرحية مستواها هابط بجانب أنها تتنافى مع الآداب العامة، وبها الفاظ جارحة وتخدش الحياء، ولهذه الأسباب أرفض هذه المسرحية. أما الرقيبة الثالثة «فادية بغدادي» فاختتمت


بسم الله الرحمن الرحيم

المجلس الأعلى للثقافة

الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية

إدارة الرقابة على المسرحيات

اسم الرقيب ادهم القلعى

اسم المسرحية

اسم المؤلف

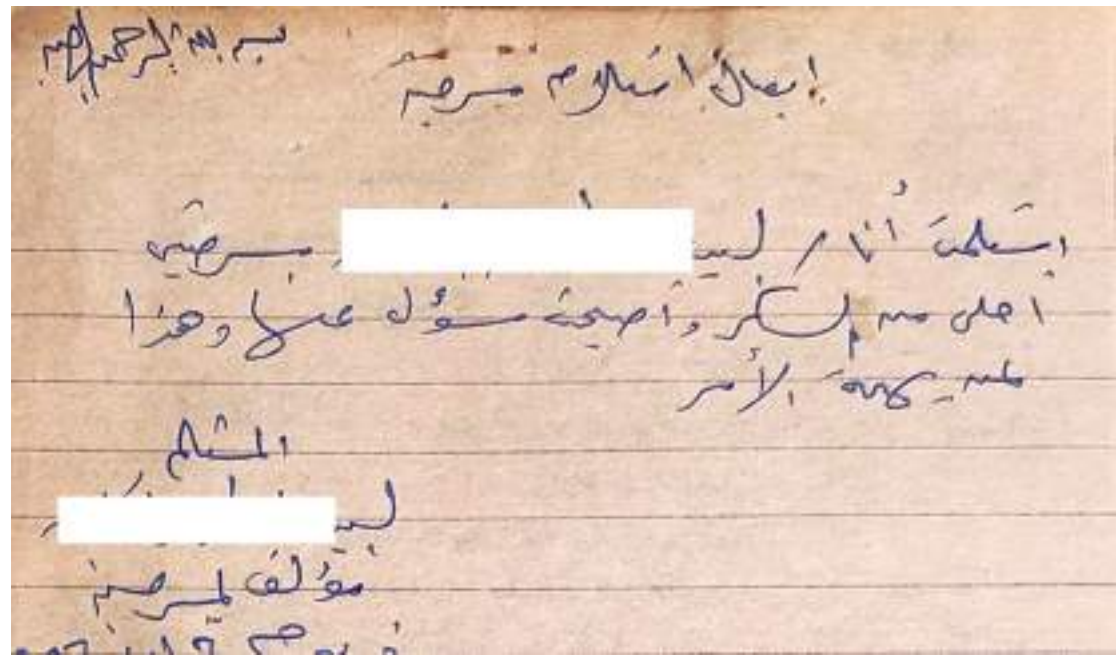
اسم الفرقة

الموضوع :

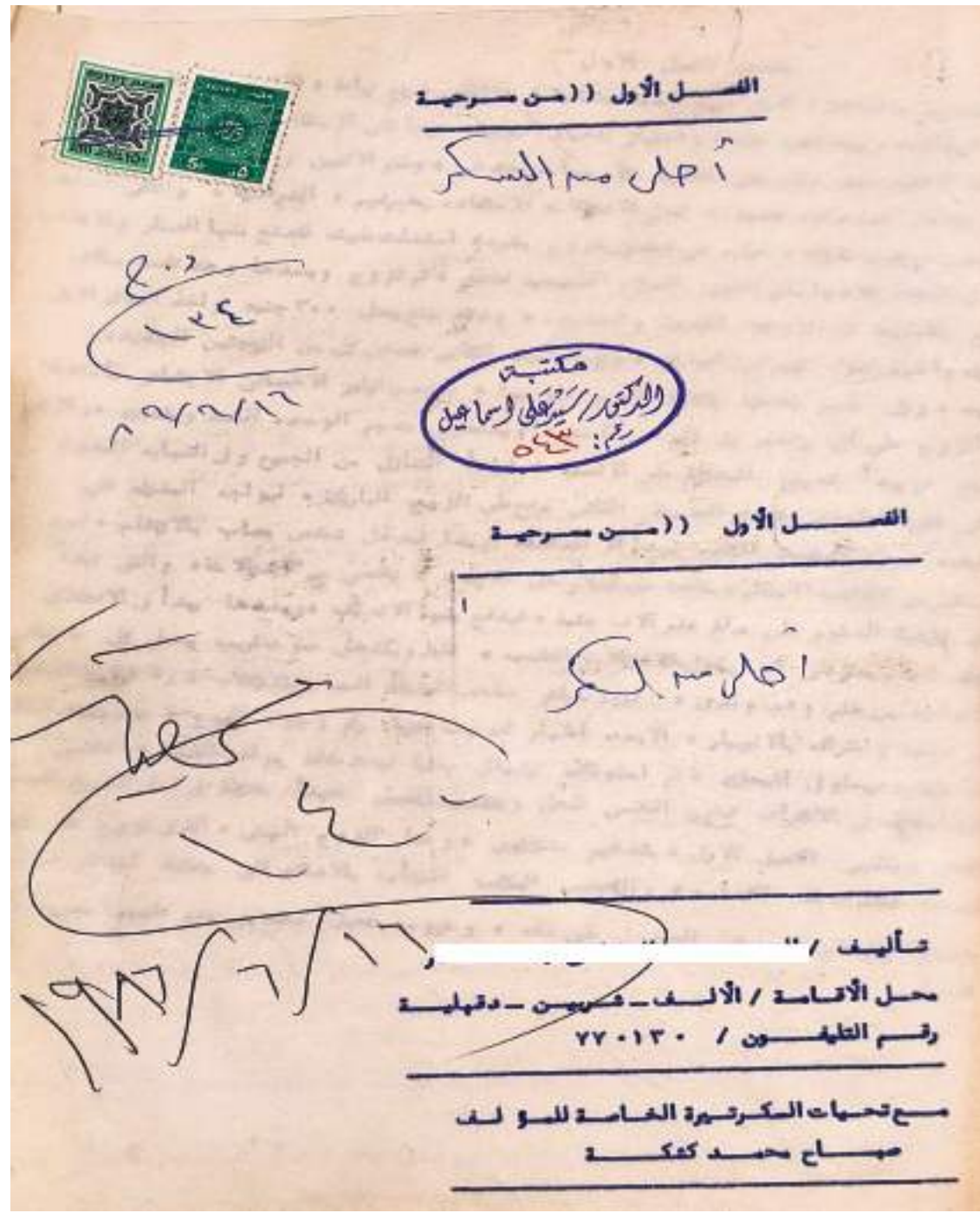
تقرير الرقيب إدهم القلعي لمسرحية إحلى من السكر

تقريرها، قائلة: مسرحية هابطة المستوى بها أفكار ضد القيم والتقاليد، ومليئة بالإسفاف والأفكار الهابطة، لهذا أرى عدم التصريح بتأدية هذا النص. وأكدت مديرة المسرحيات «شكرية السيد» على الرفض، أما المدير العام السيدة «نعيمة» فاعتمدت المنع وكتبت تأشيرة ساخرة، قالت فيها: يعتمد المنع، وبودى أن أعرف مين أتجوز مين"! وهكذا اجتمع الرقباء على المنع، فكان هذا الرفض نهاية لقلم الكاتب «فلان الفلاني» بوصفه مؤلفاً مسرحياً كتب ست مسرحيات فى عام واحد «فقط»!

السؤال الذى يدور فى ذهن القارئ الآن: ما فائدة هذا الموضوع لنشره، وهل يستحق! الإجابة: نعم يستحق النشر ويستحق أن أثيره كى يهتم به أحد الباحثين ويكتب عنه، ويجيب عن الأسئلة المثارة حوله، ومنها: محاولة معرفة الظروف المحيطة بالمؤلف «فلان الفلاني» بعد أن يطلع على النصوص ويعرف اسمه كاملا، بعد أن أخفيته حفاظاً على صاحبه، ربما يكون ما زال حياً – ولا أظن ذلك كونه كان مديراً زراعياً منذ أربعين سنة - ولا يريد تذكر هذه الفترة! وربما العكس صحيحاً، ويدلى المؤلف بأسرار تبين لنا حقيقة الأمر، وتجيب على استفسارنا: كيف كتب ست مسرحيات فى عام واحد؟! ولماذا لم تُمثل أية مسرحية منها؟! وربما مُثلت فى أماكن مهجورة أو مجهولة أو فى مناسبات خاصة، لأننى لم أسمع باسم مسرحية من الست مسرحيات ضمن العروض الموثقة؟! ولماذا تقدم بالنصوص المؤلف نفسه، ولم يقدمها المسرح الذى سيعرضها أو الفرقة التى ستقدمها؟! ولماذا كان يكتب المؤلف صفحة بها «المستخلص العلمي» وكأنه أحد علماء التنظير



إيصال الاستلام



غلاف مسرحية أحلى من السكر

المسرحى، وهو - حسب أسلوبه - لا يجيد الكتابة أو الالتزام بقواعدها فى الحد الأدنى؟!

هل كان المؤلف له واسطة داخل أروقة الرقابة؟! فمن غير المعقول أن يعترف مدير الرقابة بأنه أجلس الرقباء مع المؤلف لتدريبه على الكتابة المسرحية وتعليمه قواعد التأليف المسرحي؟! لأن المعروف أن الرقباء يجلسون مع المؤلف «فقط» عندما يجمعون على رفض النص لو امتنع المؤلف عن القيام ببعض التعديلات المطلوبة، لذلك يجلسون معه! أما أن يجلسوا معه ليضبطوا له نصاً مسرحياً فهذا لم يحدث، لذلك ظننت أن للمؤلف واسطة! وما يؤكد ظنى أن الرقابة تحملت فوق طاقتها أمام كتابات هذا المؤلف!! فالنصوص الستة بها أخطاء كتابية وأسلوبية ونحوية وإملائية وغير مفهومة.. إلخ، ورغم ذلك كانت الرقابة تستقبل نصوصه طوال عام كامل! وهنا يبرز سؤال آخر: هل واسطة المؤلف داخل الرقابة كانت لصالحه أم لتوريطه؟! حيث إن النصوص الستة تقدم بها المؤلف بنفسه للتصريح بتمثيلها باسمه وليس باسم أى مسرح أو أية فرقة! فهل الرقابة - أو الواسطة بداخلها - أرادت توريط المؤلف بإقناعه بأنه مؤلف مسرحى فذ! وربما كانت الواسطة توهمه بذلك لدرجة أن المؤلف كان يتقدم كل شهرين بنص جديد! مع ملاحظة أن التقارير الرقابية وما فيها من آراء الرقباء أو المديرين لم يطلع عليها المؤلف حتى هذه اللحظة، ولم يقرأها سواى الآن! أى أن المؤلف كان يستلم التصريح بما فيه من عبارات رسمية دون أى تفاصيل، كون التقارير الرقابية سريّة، والرقباء لا يعلمهم أحد!

لم يبق إلا وجهة نظر مضادة لم نتطرق إليها، وهي: التفكير فى عكس ما ذهبنا إليه، وهو أن المؤلف «فلان الفلاني» هو مؤلف مسرحى عظيم وله قدرات خاصة وخارقة، لدرجة أنه يستطيع أن يكتب ست مسرحيات خلال عام واحد، وأن الرقابة تعنتت معه وأرادت إحباطه وإيقاف موهبته بإيعاز من آخرين، يشعرون بالغيرة منه! لماذا لم نفكر فى هذا الاحتمال، وأن الرقابة أوقفت هذه الموهبة برفضها النص الأخير؟!

إذن هذه النصوص الستة تحتاج إلى دراسة من قبل باحث مهتم بالكتابة المسرحية، أو بمن يعطى ورشاً فى الكتابة المسرحية، كونها نموذجاً حيّاً وعملياً يستوجب الدراسة سواء كان صاحبها دخيلا على التأليف المسرحى، أو كان موهبة فذة لا مثيل لها!