مسرحنا

نائب رئيس مجلس الإدارة
محمد عبد الحافظ ناصف

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة السابعة عشرة ⁝ العدد 922 ⁝ الإثنين 28 أبريل 2025

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

التعبير عن الذات في الأداء المسرحى

فتحى فضل.. الشهير المجهول!

مخرجو المهرجان الختامى لنوادى المسرح الـ٣٢:

نتمنى توسيع قاعدة المشاركات فى المواسم المقبلة

قصور الثقافة

تطلق فعاليات المهرجان الختامى لنوادى المسرح فى دورته الـ٣٢ بالقناطر الخيرية

محمد ناصف: نوادى المسرح تمثل اللبنة الأساسية للمسرح المصرى

شهد قصر ثقافة القناطر الخيرية، اليوم الخميس، انطلاق فعاليات المهرجان الختامى لنوادى المسرح فى دورته الثانية والثلاثين، الذى يقام تحت رعاية الدكتور أحمد فؤاد هنو وزير الثقافة، وتنظمه الهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة اللواء خالد اللبان، وذلك ضمن برامج وزارة الثقافة الهادفة إلى دعـم المـواهـب الشابة، وتستمر عـروض المهرجان حتى ١٠ مايو المقبل.

افتتح فعاليات المهرجان الكاتب محمد عبد الحافظ ناصف نائب رئيس الهيئة، بحضور لاميس الشرنوبى، رئيس إقليم القاهرة الكبرى وشمال الصعيد الثقافى، وسمر الوزير، مدير عام المسرح، وأعضاء لجنة التحكيم: د. محمد زعيمة، الكاتب سعيد حجاج، المخرج سامح مجاهد، الموسيقار د. وليد الشهاوى، د. مصطفى حامد، والشاعر والناقد يسرى حسان، إلى جانب حضور عدد كبير من النقاد والمسرحيين والفنانين والإعلاميين.

وأعـرب "ناصف" عن سعادته بانطلاق هذه الـدورة المتميزة، موجها التحية للدكتور أحمد فؤاد هنو، وزير الثقافة، على دعمه المتواصل لأنشطة الهيئة، كما نقل تحيات اللواء خالد اللبان، مساعد الوزير لشئون رئاسة الهيئة للحضور وأمنياته بدورة موفقة، وأكد أن هذه الـدورة تجسد تاريخا عريقا للمسرح المصرى، مشددا على الدور المحورى الذى لعبته نوادى المسرح فى اكتشاف ورعاية ودعم المواهب الفنية من مختلف أنحاء الجمهورية، وموضحا أن المسرح هو المنصة الأساسية التى تنطلق منها الأفكار وتتبلور فيها الرؤية الثقافية، وهو ما يتجلى بوضوح فى هذه الدورة من خلال الأعمال المقدمة من نوادى ثقافية متنوعة، تحت رعاية وزارة الثقافة.

وأشار "ناصف" إلى أن تجربة هذا العام جاءت مميزة، معربا عن أمله فى أن تمثل هذه الدورة بداية لأفكار وتجارب جديدة خلال الـدورات المقبلة، وأكد أن نوادى المسرح كانت ولا تزال وستظل تمثل اللبنة الأساسية للمسرح المصرى.

وتابع موضحا أن إنشاء قصر ثقافة القناطر الخيرية جاء بهدف أن يكون ظهيرا ثقافيا للهيئة العامة لقصور الثقافة داخـل نطاق القاهرة الكبرى، بما يسمح بإقامة الفعاليات الثقافية والفنية فى هذا القصر الحيوى.

واختتم كلمته بالدعوة إلى توجيه مزيد من الدعم إلى نوادى المسرح على مستوى الجمهورية، سـواء على صعيد الإنتاج أو عبر توسيع دائرة العروض، مؤكداً أن هذه النوادى تمثل النواة الحقيقية لصناعة المسرح فى مصر، ووجه الشكر لـلإدارة المركزية للشئون الفنية برئاسة الفنان أحمد الشافعى، والإدارة العامة للمسرح، والمخرج محمد طايع مدير المهرجان، وأعضاء لجان التحكيم الحالية والسابقة، وكذلك الناقد يسرى حسان، رئيس تحرير نشرة المهرجان، مشيدا بالتطور الملحوظ فى محتوى النشرة ودورهـا فى إثراء الحركة المسرحية المصرية.

ومن جهته، توجه المخرج محمد طايع، مدير المهرجان، بالشكر والتقدير إلى وزارة الثقافة والهيئة العامة لقصور الثقافة على دعمهما المتواصل للمسرح، كما تقدم بالشكر إلى أعضاء لجنة التحكيم وكل من ساهم فى إنجاح هذه الدورة من المهرجان.

وأشار "طايع" إلى أن المهرجان تلقى ١٥٥ عرضا مسرحيا من مختلف محافظات الجمهورية، وتم اختيار ٢٧ عرضا منها للمشاركة فى فعاليات الدورة الحالية.

وقد شهد اليوم الأول من المهرجان تقديم عرضين مسرحيين لفرقة الجيزة، أولهما بعنوان "عائلة شكسبير" تأليف أحمد الأباصيرى وإخراج سامى سلامة، والثانى بعنوان "بلا أثر" تأليف محمد السورى، وإخراج كريم شابو.

ويعد المهرجان الختامى لنوادى المسرح من أبرز المنصات الثقافية لاكتشاف ورعاية المواهب المسرحية الشابة، إذ تتيح الهيئة العامة لقصور الثقافة من خلاله الفرصة أمام الطاقات الإبداعية الجديدة للتعبير عن رؤاهـا الفنية عبر عروض مسرحية خـارج الأطـر التقليدية ومن مختلف المحافظات، بهدف تقديم خدمة ثقافية متميزة وتحقيق العدالة الثقافية.

«المسرح الإيطالى المعاصر.. البحث عن الذات»..

الكتاب الأول للناقد والباحث محمد كامل

صدر أخـيرًا بالمكتبة العربية المسرحية، «المسرح الإيطالى المعاصر.. البحث عن الذات» وهو الكتاب الأول للكاتب والباحث والناقد الشاب محمد كامل، وذلك ضمن إصدارات أكاديمية الفنون، بالتعاون مع الهيئة المصرية العامة للكتاب.

البحث عن الذات وأزمة الهوية

وقـال المـؤلـف والناقد محمد كامل: «الكتاب يناقش مشكلة البحث عن الـذات وأزمـة الهوية فى عدد من النصوص الإيطالية الحديثة، موضحا وتبعًا لما جاء على غلاف كتابه: أن فكرة تقويم ودعم الذات البشرية فى محاولة للحفاظ الهوية الذاتية البشرية، لا تقتصر فقط على علماء النفس والأخصائيين الاجتماعيين فحسب، فنجد أنفسنا أمام كتاب ومبدعين مسرحيين قاموا بالتقويم النفسى، فى محاولة لدعم المجتمع وتقويم سلوكياته، بل نجد أنفسنا أن بعض الكُتّاب والمبدعين المسرحيين قد اضطلعوا بهذا الدور أيضًا، من خلال أعمالهم الإبداعية التى حملت طابعًا نفسيًا، سعيًا لتقويم سلوك المجتمع ودعمه من الداخل.».

وتابع «كامل»: لقد ألف الكاتب المسرحى النرويجى هنريك إبسن «بيت الدمية» عارضا مشكلة المرأة، وعرضت مشكلة الطبقية فى المجتمع من خلال النص الأمريكى «القرد كثيف الشعر» للكاتب يوجين أونيل كما عرضت مشكلة العبودية فى المجتمع الأمريكى من خلال نص «متحف الملونين» للكاتب جـورج سى وولـف، وإذا أمعنا النظر فى المشكلات الاجتماعية التى تواجه المجتمعات باختلاف جنسياتها، سنجد أنفسنا أمام أزمة الهوية المجتمعية بشكل عام، والهوية الذاتية أو الفردية بشكل خاص».

الناقد والكاتب محمد أحمد كامل حاصل على بكالوريوس خدمة اجتماعية م٢٠١٥م، وبكالوريوس المعهد العالى للفنون المسرحية ودبلوم الدراسات العليا بالمعهد العالى للفنون المسرحية، ناقد بجريدة مسرحنا، ومجلة المسرح بوزارة الثقافة.

وقدم العديد من المقالات النقدية بالنشرات الفنية لمهرجانات المـسرح «القومى للمسرح المـصرى، القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، مهرجان شرم الشيخ للمسرح الشبابى، مهرجان الفضاءات المسرحية المتعدد ».

.وأعـد وقدم الكاتب والناقد محمد كامل كتاب النصوص والأبحاث لمهرجان شرم الشيخ الدولى للمسرح الشبابي للدورتين السابعة والثامنة.

همت مصطفى

بدء التقديم لمسابقة «توفيق الحكيم للتأليف المسرحي»

بـ«القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية»..أول مايو

برعاية الدكتور أحمد فؤاد هنو، وزير الثقافة، وتحت إشراف المخرج خالد جلال رئيس قطاع شئون الإنتاج الثقافى، وفى إطار دور المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية الداعم للحركة المسرحية المصرية واكتشاف المواهب المتميزة، أعلن المخرج عادل حسان، مدير عام المركز، فتح باب التقدم لمسابقة "توفيق الحكيم للتأليف المسرحي" فى دورتها الرابعة لعام ٢٠٢٥، وذلك خلال الفترة من ١ حتى ١٠ مايو ٢٠٢٥، بمقر المركز "٩ شارع حسن صبرى بالزمالك".

وقال حسان إن المسابقة تأتى تأكيدًا على حرص المركز على تشجيع الكتاب المسرحيين، وفتح آفاق جديدة للمبدعين الشباب، مشيرًا إلى أن التقديم مفتوح أمام كل من يرغب بالمشاركة، بشرط ألا يكون النص قد فاز مسبقًا فى مسابقات أخرى أو سبق إنتاجه، كما يجب ألا يكون مأخوذًا عن وسيط إبداعى آخر.

وأضاف أن المسابقة تتيح التقدم بالنصوص المكتوبة باللغة العربية الفصحى أو باللهجة المحلية، على أن يتقدم كل متسابق بنص واحد فقط لا يتجاوز ٤٠ صفحة، مطبوعة بخط (Simplified Arabic) حجم ١٤.

ولفت إلى ضرورة تسليم أربع نسخ ورقية من النص، مرفق بها أسطوانة مدمجة تحتوى على نسخة إلكترونية بصيغة (Word)، مع ملء استمارة التقديم المتوفرة بمقر المركز، وإرفاق صورة ضوئية من بطاقة الرقم القومى.

وأشار إلى أن التقديم يتم يدويًا بمكتب مدير عام المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية فى الزمالك، خلال الفترة من ١ حتى ١٠ مايو ٢٠٢٥، على أن تُعلَن النتائج فى الأسبوع الأول من يونيو.

وأكد حسان أن الفائزين الثلاثة سيحصلون على جوائز مالية قيمة، حيث ينال الفائز الأول ١٠ آلاف جنيه، والثانى ٨ آلاف جنيه، والثالث ٦ آلاف جنيه، فضلًا عن نشر النصوص الفائزة ضمن إصدارات المركز، مع ترشيحها للإنتاج فى إطار خطة البيت الفنى للمسرح.

البصاصين

على مسرح الجمهورية

قدمت فرقه الرقص المسرحى الحديث المصرى، العرض المسرحى (البصاصين) تأليف وإخراج الفنان مناضل عنتر، على خشبة مسرح الجمهورية فى ٢١،٢٢،٢٣ أبريل الجارى.

وتحدث مخرج المسرحية، المخرج مناضل عنتر قائلا: إننى لا Hقدم مجرد عرض، لكننى أقدّم رؤية عن الإنسان فى مواجهة المراقبة، سواء كانت ثقافية أو اجتماعية أو داخلية، أحاول دائمًا استخدام الجسد كأداة لكشف المسكوت عنه، وهذا واضح جدًا فى العرض، حيث لا يوجد حوار مباشر، لكن كل حركة تقول شيء عن الخوف، عن الرغبة فى الاختفاء، عن الشوق للحرية، أنا ارى إن المخرج الحقيقى هو الذى يستطيع أن يفتح "عين ثالثة" عند الجمهور، تجعلهم يستطيعوا أن يروا ما وراء الشكل، وهذا ما كنت أحاول أن أقوم به فى العرض المسرحى "البصاصين"، فالعرض كأنّه مرأة، وأنا أقوم بتقديم نفسى فيها كفنان بيحفر فى الأسئلة، ولا يقدم إجابات، فأنا أحب أقدّم نفسى كمجرّب، وليس كمُسلِّى، كفنان يحاول أن يستخدم المسرح ليس بوصفه منصة، لكن كمختبر للوعى، كما أن العرض يقوم بعكس اهتمامى بالفلسفة الشرقية والتصوف، ويربطهم بالواقع العالمي والاجتماعى المعاصر، فهذا جزء من هويتى كمخرج مصرى، يحاول أن يدمج بين الجذور والأسئلة المعاصرة.

العرض المسرحى البصاصين، بطولة عمرو باتريك - أحمد محمد، عبد الرحمن مجدى، محمد على - مينا ثابت، كريم أسامة، شريف محمود، مريم أسامة، آية احمد، فرح أحمد، نرمين محمد، ماريا ممدوح، رحمة حمام، حبيبة سيد، ملك سيف، مرام حسنى، راقصين من الخارج، هادى - ناديس - وليد - عبد الله - ياسمين - شيماء، زينة - ليلى، رئيس الإدارة المركزية للخدمات الفنية - اشراف عام على تنفيذ الديكور والملابس بشير محمد على، فريق العمل، مدير عام إدارة الورش الفنية التنفيذ ديكور أحمد زايد، مدير إدارة تصميم الأزياء التنفيذ الديكور محمد عبده الرازق، مدير عام إدارة الأزياء التصميم الأزياء وإشراف على التنفيذ هالة محمود، مدير إدارة تنفيذ المناظر الإشراف على تنفيذ إكسسوار حسام أحمد، تنفيذ اكسسوار نهاد احمد عصام، محمد عبد الرؤوف، بركسام سيد حسن، تصميم ديكور عمرو الأشرف، إدارى بالفرقة محمد توفيق، رئيس الإدارة المركزية لشئون الخشبة المسرح ياسر شعلان، إضاءة رضا البراهيم، ديكور شيرين سميح، صوت أحمد السروجى، إدارة مسرحية محمد حمدان، اكسسوار وغرف الملابس، مها الفولى، ماكيير أحمد فكرى - محمد أحمد فكرى، تصميم دعاية مصطفى عوض، مخرج منفذ عمرو عاطف، مساعد ملابس محمد منصور مساعد اخراج محمد مصطفى، المدير المالى والإدارى عمرو عبد الفتاح، المدير الفنى لفرقة الرقص المسرحى الحديث المصرى وليد عونى، العرض من تصميم وإخراج مناضل عنتر، حصل عرض "البصاصين" على جائزة أفضل تصميم استعراضى ضمن فعاليات المهرجان القومى للمسرح عام ٢٠١٦.

حسن عبدالهادى حسن

«الخروج»

تجربة نوعية لساندرا سامح على قصر ثقافة شبين الكوم

- فى إطار الموسم المسرحى ٢٠٢٤-٢٠٢٥ بالهيئة العامة لقصور الثقافة، برئاسة اللواء خالد اللبان وبإشراف الكاتب محمد عبدالحافظ ناصف نائب رئيس الهيئة، يستعد إقليم غرب ووسط الدلتا الثقافى يستعد قصر ثقافة شبين الكوم لتقديم العرض المسرحى "الخروج" عن نص مسرحى للكاتبة التركية: عدلات أغا أوغلو، دراماتورج: خالد توفيق ديكور: إسلام جمال، إضاءة: أحمد أمين واستعراضات: أحمد حسن تصميم عرائس: محمد عزوز وأقنعة: بسنت مصطفي، فيديو مابنج: مصطفى فجل وإبراهيم أبوبكر، مخرجان منفذان: كريم مصطفى وسيد سيسو ملابس وإخراج: ساندرا سامح. «الخروج» من بطولة: خالد رأفت، أميرة رضا، رضوى أحمد.

قالت مخرجة عرض "الخروج" ساندرا سامح: أن أحداث العرض تدور حول فتاة تعيش مع أبيها داخل قبو لبيع المبيدات الحشرية والتى يخشى عليها من مواجهة العالم فتصبح حبيسه للسجن الذى صنعها لها بنفسه، فالعرض رحلة صراع بين مخاوف الاب والابنة التى تريد أن ترسم لنفسها عالمها الخاص بها ليظهر فى الحوار الصراع بين الاب والابنه فالحوار يعكس من خلاله قضايا اجتماعية وفلسفية فالعرض يقدم رؤية عميقة حول موضوعات الهوية والحرية فصراع الهوية داخل العرض يبرز التوتر بين الفرد والمجتمع مما يجعلها جذابة لمن يبحثون عن فهم أعمق للذات والعلاقات الاجتماعية.

وأضافت ساندرا: أن العرض هو أول عرض لها فى الثقافة الجماهيرية كشريحة تجربة نوعية بقصر ثقافة شبين الكوم وثالث العروض المسرحية لها بعد عرض "سجن النسا" وعرض "سوء تفاهم" واللذين كانوا ضمن عروض مهرجان نوادى المسرح ولذلك استعانت بالمخرج خالد توفيق لاختيار النص فقيامه باعداد النص كان إضافة كبيرة لها وللعرض عموما، فالاستاذ خالد توفيق سعى من خلال قيامه بالاعداد وتوجيه المخرجة من خلال إرشاداته لاختيار عناصر العرض من ملابس وديكور واستعراضات واقنعة فكانت الرسالة التى يريد إيصالها هى الحرية والتحرر من السلطة الأبوية والقيود الاجتماعية التى تفرض عليها فهوية الفتاة ليست مجرد أنعكاس لما يراه الاخرون بل هى محاولة مستمرة لفهم ذاتها وتحديد مكانها فى العالم.

فيما أوضح الممثل خالد رأفت عن شخصية الأب التى يقدمها فى العرض: إن عرض الخروج أثار استفزازه كممثل فشخصية الأب فى المسرحية اختارت سجنها بنفسها داخل بيته او ربما داخل نفسه ذاتها بعيد عن العالم القاتل من من وجهة نظرة مما جعله حتى بعيدا عن حياة ابنته الوحيدة التى تعيش معه فى هذا السجن الاختيارى منه بعد أن اجبرها ان تقضى معه فترة السجن ربما خوفا عليها او خوف منها أو أن هناك أسبابا غير واضحة. فالأب يبدو للجميع شخصية قاسية ولكنه على ما يبدو كان يمتلك مشاعر أخرى رقيقة وقد قام بحبس تلك المشاعر أيضا بداخله لاعتقاده أن هذه الحياة لا تستحق الإفصاح عن تلك المشاعر الراقية ولذلك وجد انه لا جدوى من الخروج.

وتابع خالد رأفت: ما يميز تلك الشخصية لى أنا كممثل انها تحمل الكثير من المشاعر المتناقضة من حب وكره وغضب وهدوء وقسوة وحنان خصوصا عندما يكون هناك مخرج واع مدرك لما يقدمه الممثل، فالشخصية مليئة بالمعانى والمشاعر والتراكم المبهر سواء أحببتها أو كرهتها ولكنها تجذبك لعالمها وبالنسبة للمغزى من العمل فهذا سوف يظهر للمتفرج الذى سيشاهد العرض فسيكون له رؤية ووجهة نظر فى العمل ونقطة أو نقاط يوحى بها العرض له لكن فى المطلق والظاهر هى العلاقة بين الأب وأبنائه وظاهرة الهروب من الواقع المرير من وجهة نظر الشخصية والأسباب الشخصية لاختيار عدم الخروج لمواجهة كل هذا.

فيما أفادت أميرة رضا عن شخصية الابنة بطلة العرض قائلة:

الابنة هويتها تعتبر محورا رمزيا يعكس الصراع بين الفرد والمجتمع، فالابنة تمثل شخصية تبحث عن الحرية والتحرر من القيود الاجتماعية التى تفرض عليها. فهويتها ليست مجرد انعكاس لما يراه الاخرون بل هى محاولة مستمرة لفهم ذاتها وتحديد مكانها فى العالم. فالبنت تعيش فى حالة صراع دائم مع التوقعات الاجتماعية والضغوط التى تحاول تشكيلها وفقا لقوالب معينة.

وتابعت: الابنة فتاة شابة فى عمر الخامسة والعشرين ولكن لا يظهر عليها عوامل العمر إطلاقا فهى لا تزال طفلة صغيرة تعيش كالمسجونة لا تخرج للشارع لا تعرف الأطفال فى عمرها، لا تعرف فى الحياة سوء الاب حتى عندما تصطدم بنفسها أنها قد كبرت وتفكر حتى مجرد فكرة فى الخروج يصدمها الأب عن قصة أحدى السيدات الذى لا يهتم بهم أحد ليطمئنها والدها قائلا أنه يخاف عليها من الخروج إلى العالم الخارجى لتقتنع هى الأخرى أن هذا العالم عبارة عن مكان متوحش لا يجب أن تخرج منه إطلاقا.

وأنهت كلامها بأن شخصية الابنة كانت صعبة للغاية عليها بصفتها ممثلة فهى تعتبر فى مثل عمرها تعيش حياتها وتشعر بمدى قسوة ما تعيشه إطلاقا فى سجنها الذى فرضه عليها والدها إلا أن فى النهاية يوافق على خروجها لتخرج أخيرا، وترى النور وترى الأطفال، لتنتصر فنهاية لهويتها كأنثى فى مجتمع أبوى صارم وقاهر للحرية.

بسمة عبدالفتاح

مهرجان قسم المسرح للأقسام والمعاهد المتخصصة بالإسكندرية

يغلق باب المشاركة ٣٠ أبريل

أعلن مهرجان قسم المسرح للأقسام والمعاهد المتخصصة، الذى تنظمه كلية الآداب بجامعة الإسكندرية، عن آخر موعد لاستقبال عروض دورته المقبلة رقم الـ 18، وذلك من خلال الصفحة الرسمية بموقع التواصل فيسبوك، ليكون 30 إبريل 2024، لمسابقتى العروض القصيرة والطويلة.

كما أعلن موعد المهرجان والتى تقام فى الفترة من 17-10 /07/ 2025، وكانت إدارة المهرجان قد أعلنت عن شروط المشاركة، والتى تتمثل فيما يلي:

شروط عامة

يُسمح بالمشاركة فى المهرجان لطلاب وخريجى الأقسام المتخصصة فى علوم المسرح بالجامعات والمعاهد المتخصصة من أقسام المسرح، بكليات الآداب، كليات الفنون الجميلة، كليات التربية النوعية، كليات التربية للطفولة المبكرة، الكليات والمعاهد المناظرة التى تقوم بتدريس المسرح أو ما يرتبط به من فنون مثل: الموسيقى والفنون التشكيلية، وغيرها من الفنون التعبيرية

يسمح بمشاركة عناصر من خارج المؤسسات التعليمية لجميع عناصر العرض ماعدا التمثيل والإخراج.

شروط المشاركة

تعقد المشاهدات بعد غلق باب التقديم للعروض كاملة، بمشاهدات حية الموسيقى، مع اسكتشات الديكور والملابس، أو من خلال رابط على شبكة الإنترنت للعروض التى سبق تقديمها بالفعل.

زمن العرض فى محور العروض الطويلة من 45 دقيقة إلى 75 دقيقة.

زمن العرض فى محور العروض القصيرة من 10دقائق إلى 30 دقيقة.

يمكن تقديم عروض مشتركة بين أكثر من جهة أكاديمية: وتكون الجهة الرئيسية هى المؤسسة التعليمية التى ينتمى إليها المخرج ونصف عدد الممثلين على الأقل.

تلتزم الفرق بتقديم ملف بالمتطلبات التقنية للعرض المسرحى قبل شهر من بداية المهرجان على الأقل.

تلتزم الفرق المقبولة بتقديم ملف يشتمل على السيرة الذاتية للفرقة وللمخرج، مدعماً بالصور والإعلانات والملصقات وبامفلت العرض قبل شهر من بداية المهرجان على الأقل.

تتحمل الفرق المشاركة من خارج جمهورية مصر العربية نفقات السفر الدولى من دولتها إلى الإسكندرية وبالعكس.

يتحمل المهرجان الإقامة والإعاشة والانتقالات داخل الإسكندرية للعروض المشاركة من خارج جمهورية مصر العربية.

المشاركين من خارج الإسكندرية: لا يتحمل المهرجان تكاليف الإقامة والإعاشة للمشاهدات أو العرض فى المهرجان، ويمكن المساعدة فى توفير الإقامة بأسعار جماعية مخفضة.

تلتزم الفرق بإخطار إدارة المهرجان - قبل بداية المهرجان بشهرين على الأقل بأسماء أعضاء الوفد المشارك ويحدد قرين كل اسم الوظيفة التى يقوم بها العضو فى العرض.

يغلق باب التقدم للمشاركة فى المهرجان فى 30/04/2025.

الروابط وجهات الاتصال

البريد الإلكترونى للمهرجان: theater.department.festival@gmail.com

رابط استمارة المشاركة للعروض المصرية : https://forms.gle/uP9cKdat2f7nv5RQA

رابط استمارةالمشاركة للعروض العربية: https://forms.gle/Z3irvFajQvwa99bVA

رابط استمارة المشاركة للعروض الأجنبية: https://forms.gle/xTfWCVP8MU2jZmhaA

فلسفة المهرجان

تأسست فلسفة مهرجان قسم المسرح للأقسام والمعاهد المتخصصة بكلية الآداب فى جامعة الإسكندرية على تشجيع الإنتاج المسرحى للأقسام والمعاهد المتخصصة، بجامعات وأكاديميات جمهورية مصر العربية، ويسعى المهرجان لوضع أسس أكاديمية لتقديم عروض مسرحية محترفة، ويسعى لوضع معايير فنية تضبط المصطلحات العلمية وتعلى من قيمة الجودة الفنية وتشجع الطلاب على انتهاج أساليب معاصرة فى طرح القضايا المسرحية من خلال اتباع حلول فنية مبتكرة للتعامل مع عناصر العرض المسرحى المختلفة.

وأقيمت الدورة الأخيرة السابقة فى الفترة من المهرجان باسم الفنان الراحل محمد عبد القادر ابن قسم المسرح بالكلية الآداب بجامعة الإسكندرية، فى الفترة من 23 : 29 إبريل 2024 م وقدّمت ضمن فعاليات المهرجان مجموعة من الورش والمحاضرات الفنية فى جميع عناصر العرض المسرحى بواسطة أساتذة متخصصين فيها، كما أقيمت بعد انتهاء جميع العروض التى شاركت ندوات تطبيقية يشارك فيها نخبة من النقاد الأكاديميين.

يُقام المهرجان بإشراف وتنظيم المدير التنفيذى للمهرجان محمد عبد القادر، المعيد بقسم المسرح بكلية الآداب بجامعة الإسكندرية، ومدير المهرجان الدكتور جمال ياقوت الأستاذ بقسم المسرح، رئيس المهرجان الأستاذ الدكتور منال فودة، رئيس قسم المسرح بكلية الآداب.

وتحت رعاية الأستاذ الدكتور هانى عبده خميس عميد كلية الآداب، والأستاذ الدكتور عبد العزيز قنصوة رئيس جامعة الإسكندرية.

همت مصطفى

زيارة السيدة العجوز..

ملهاة مأساوية على مسرح قصر ثقافة شبين الكوم

- فى إطار الموسم المسرحى ٢٠٢٤-٢٠٢٥ بالهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة اللواء خالد اللبان وبإشراف الكاتب محمد عبدالحافظ ناصف نائب رئيس الهيئة، يستعد إقليم غرب ووسط الدلتا لتقديم العرض المسرحى "زيارة السيدة العجوز" للكاتب السويسري: فريريش دورينمات من إعداد: حسام العجوز، الحان: على سعيد، إضاءة: محمد امين، ديكور وملابس: محمد صلاح، أستعراضات: كامل على واشعار: عبدالله نبيل، مخرج منفذ: أحمد الديب، مخرج مساعد: محمد جمال حماد، مساعد المخرج: أسامة وليد وإخراج: يوسف النقيب.

«زيارة السيدة العجوز» من بطولة: محمد زغلول، مصطفى كامل، ناهد عبدالنبي، محمود رشاد، نورهان أيمن، يوسف إدريس، رقية عادل، حمدى الشيخ، أحمد وجيه، عبدالكريم زغبي، محمد ناصر، بكر متولي، محمود وائل، وزياد نجم.

- قال المخرج يوسف النقيب عن عرض "الزيارة الأخيرة": إن العرض يتحدث عن فتاة تقع فى حب شاب من قريتها ويقيم معها علاقة ثم يتخلى عنها وتحاول اللجوء الى القضاء لاجباره على الاعتراف بالجنين، لكنه يستخدم شهود زور ويهرب بفعلته ثم تترك المدينة لتعود بعد خمسين عاما واقد أصبحت شديدة الثراء فقد أستطاعت استمالة أهل القرية لها ووعدتهم بالمال الوفير فى حال قتل الحبيب السابق الذى رفض الاعتراف بابنه.

وأضاف النقيب: أن العرض لن يكون مجرد عرض مسرحى بل صدمة فنية مدروسة، فكان محط أستفزاز له طوال حياته فعلى الرغم من تقديمه قبل ذلك لكن سعى هذه المرة لتقديمه بشكل مختلف من خلال معالجة دراماتورجية مختلفة للكاتب حسام العجوز باسم "الزيارة الأخيرة"، فهذه المرة ليست مجرد قصة تحكى فى مسرحية بل لحظة مواجهة مع الانسان فى أقصى درجات هشاشته عندما تصدم فطرة الانسان الطاهرة والغرائز الذى تدفعه الى تلويث فطرته السليمة وارتكاب أبشع الأفعال رغبة فى الانتقام او طمع فى الأموال فالمال والسلطة إذا اجتمعا معا يخرجون أسوا ما فى البشر.

وتابع النقيب: إنه استعان فى العرض بالعديد من الأجيال الموهوبة الموجودة فى فرقة قصر ثقافة شبين الكوم سواء على مستوى التمثيل والإخراج وكذلك الديكور والاضاءة والملابس والاستعراضات فحاول جعل المدينة من مجرد مكان على المسرح إلى كيان حى يتنفس ليدخل المتفرج الى حالة العرض ويجعله يتسال هل حقا نحن كما ندعي؟ ام كما نتصرف حين تختبر قيمنا؟ فالصمت فهذا العرض يصرخ فقد قام ببناء مشاهد مستعين بإضاءة تقود الحكاية وحركة مشبعة بالتوتر وديكور كانه أطلال ليجعل خشبة المسرح كالمدينة الحية حقيقة فكل تفصيلها على الخشبة لتكشف الواقع لا لتجمله لأن الواقع فى الأساس قاس ومروع.

- بينما قالت الممثلة رقية عادل عن شخصية السيدة العجوز التى تقدمها فى العرض قائلة: العرض يناقش فكرة الغاية تبرر الوسيلة، فالسيدة كلير التى غادرت قريتها وهى شابة فى مقتبل عمرها حاملة فى أحشائها جنينا رفض أبوه الاعتراف به

غادرت وهى تحمل فى قلبها الحقد والكره بعدما خذلها الحبيب والأهل تقرر العودة إليهم مرة أخرى، وهى سيدة كبيرة فى العمر ذات أطراف صناعية وقلب ملىء بالانتقام ومعاها ثروة طائلة تجعلها طوق نجاة لهم لتعرضت عليهم تحقيق العدالة التى فيها الخير لهم وهى الانتقام من السيد الفريد.

وتابعت: إنها عندما قرات النص كانت قوة شخصية السيدة العجوز محط اعجابها لقوتها وقسوة قلبها وقدرتها على تخطى الصدمات النفسية فهى ضحية قريتها ونتاج طبيعى للظلم التى تعرضت له، فالعرض يناقش فكرة الراسمالية فالأموال عموما هى المعيار الذى يقيس به الانسان من حوله ويجعله يتحكم فى مدى ولائهم له فالقرية المفلسة رحبت بالسيدة العجوز ظن منهم انها سوف تنقذهم من وضعهم المزرى فهى لا ترغب سوى بالانتقام الذى ستدفع فى مقابله الكثير من الأموال والجميع سوف يخضع طمعا فى المال.

- وأضاف مصطفى كامل عن شخصية الفريد التى يلعبها فى العرض والتى كان لها ماضى شديد القسوة مع كلير: شخصية الفريد تستعرض فكرة الانسان الذى ليس ضحية ولا جلادا بالكامل وانما نتاج تاريخ من التواطؤ والصمت والندم فالدائن لابد وأن يدان يوما ما، بالإضافة لكونه شخصية متلونة للغاية وليست بالثابتة على المبدا فهو فى الماضى رفض كلير وعرضها للكثير من المشاكل لكنه بعد سنوات أخذ صفها وذلك من اجل تحقيق أكبر المكاسب من خلال ثروة كلير التى تطمع لإقامة العدالة حتى ولو كان ذلك على حساب الفريد.

- وقال حمدى الشيخ أحد المشاركين فى العرض: العب دور كارل أبن الفريد، وهو شخصية غير سوية بالمرة لا يحمل داخله الا الغدر والخيانة وخصوصا لوالده فهو غير مكترث لأهله وكاره للحياة التى يعيشها ويطمح لحياة أفضل أيا كانت الوسيلة حتى لو هيقوم بخسارة أقرب الناس ليه حتى أهله وهذا يعتبر نموذج لتوضيح فكرة العرض الأساسية وهى انهيار المبادئ امام سطوة المال وتبرير الغاية سواء كانت فى تحقيق المكاسب التى تبررها الوسيلة المستخدمة سواء كانت غدرا أو خيانة.

- واختتم محمود رشاد: أجسد شخصية العمدة وهى شخصية نمطية للغاية تعبر عن أهل قريته فهو صاحب سلطة يسعى لاستمرار فى صراع السلطة متلون للغاية يرفض عرض كلير باسم الإنسانية على حد تعبيره يدرك أن هذه الأموال قد تكون مفيدة للبلدة وسكانها ويغير مفهومه عن الإنسانية واموال كلير ليرى أن مقتل ألفريد "ليس من أجل المال، ولكن من أجل العدالة، فالعمدة هو مثال واحد بين سكان القرية الذين اظهروا تحولا أخلاقيا بسبب جشعهم، ليصبح موت إيل بالنسبة للقرية ليس قتلا وحشيا وانما تصحيحا لخطا ما ارتكبوه ذات مرة.

بسمة عبدالفتاح

قراءة نقدية ومناقشات حول مسرح الأديب نجيب محفوظ

فى احتفالية محفوظ فى القلب

عصام السيد: لم يستمر الأديب نجيب محفوظ فى الكتابة المسرحية رغم تأثره بمسرح العبث فى فترة النكسة

أقيم الأسبوع الماضى تحت رعاية الدكتور أحمد فؤاد هنو وزير الثقافة وإشراف الدكتور أشرف العزازى الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة احتفالية بعنوان "محفوظ فى القلب" وذلك احتفالًا بالأديب العالمى نجيب محفوظ، وأقيمت جلسة نقاشية بعنوان "محفوظ والمسرح" أدارها المخرج عصام السيد، وتحدث بها كل من الكاتب المسرحى الكبير إبراهيم الحسينى والكاتب الصحفى والشاعر محمد بهجت الذى بدأ الجلسة بإلقاء قصيدة فى حب نجيب محفوظ بعنوان "عم نجيب" أشار المخرج عصام السيد إلى أن نجيب محفوظ هو أكثر الأدباء الذين قدمت أعمالهم فى المسرح، وأن أعماله تنتمى إلى المسرح العبثى الملىء بالأحداث الغامضة وأوضح أن محفوظ بدأ علاقته بالمسرح كمتفرج ثم كاتبًا ومتابعًا الحركة المسرحية المحلية والعالمية وذكر قائلًا: "لم يكتب الأديب نجيب محفوظ سوى ثمانية نصوص فقط، وهو أكثر كاتب قدمت له أعمالًا على المسرح لأنه معظم أعماله الروائية حولت إلى مسرحيات فى البداية بدأت أولى كتاباته بعد نكسة عام ١٩٦٧ م نشر فى الأهرام خمسة نصوص قصيرة بدأت من أكتوبر عام ٦٧ ثم نشرها مجمعة ضمن مجموعة قصصية باسم «تحت المظلة» وأجمع النقاد أنها تميل للمسرح العبثى بمعنى أن الشخصيات ليست محددة والشخصيات كلها أسماء مبهمة "رجل، امرأة.. وهكذا»، ولا يوجد حوار مترابط لكن الحوار متقاطع مليئة بالأحداث الغامضة وليست مفهومة بسهولة، وتابع قائلًا: وبعد ذلك كتب نجيب محفوظ النص الثانى ونشر فى مجموعة قصصية وفى عام ١٩٧٩م كانت آخر أعماله المسرحية نشروا فى مجموعة باسم «الشيطان يعظ»، وقد بدأت علاقة نجيب محفوظ بالمسرح مبكرًا جدًا، لكن كمتفرج فقد روى فى إحدى حواراته الصحفية كان يذهب مع والده ليشاهد الفنان نجيب الريحانى وعلى الكسار ثم بدأ يذهب إلى المسارح بداية من الثلاثينيات، وكان يصر على متابعة الأدب العالمى، وله قراءات متعددة فى المسرح العالمى بداية من اليونان حتى المعاصرين مثل أبسن، وبرنارت شو والأعمال الحديثة التى كانت موجودة فى هذا الوقت، وأضاف: برغم من متابعته لهذه الحركة المسرحية، لكننا لم نشاهد نجيب محفوظ يقبل على كتابة المسرح إلا بعد عام ١٩٦٧م حتى عام ١٩٧٩م، ولم يستمر فى الكتابة المسرحية ورغم تأثره بمسرح العبث فى فترة النكسة ومع تأثره باختلال الشعب المصرى خاصة المثقفين سنلاحظ أنه أوضح رأيه دون المساس أو الاصطدام بالسلطة فقد كان معروفًا عنه أنه يلتزم بالوقت بشكل كبير، وكان دقيقًا، وهذه الدقة انعكست عليه كمثقف، وكان بعيد عن الاصطدام بالسلطة وفى رواية "اللص والكلاب" نقد السلطة ولكن بشكل لا يؤخذ عليه، وقد قام بالتوقيع على بيان وقع عليه أغلب المثقفين، بسبب حالة اللا سلم واللا حرب أدى هذا البيان إلى سحب أغلب عضويات الإتحاد الإشتراكى من المثقفين الذين وقعوا على البيان فيما عدا نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم، وهو ما علم الأديب نجيب محفوظ بعد الإصدام بالسلطة أو وجود مواقف حادة وبعيدًا عن هذا سنجد أنه عام ١٩٧١ كتب نصا به نوعًا من أنواع المطاردة من قوة مجهولة تطارد شخص ما كانت تصوير عن حالة نجيب محفوظ النصوص الثمانية التى كتبها لم تقدم كثيراً على المسرح رغم أن النصوص التى أعدت عن أعماله قدمت كثيراً جدًا على سبيل المثال نص واحد مثل "زقاق المدق" قدم له ثلاثة إعدادت بثلاثة إنتاجات مختلفة قدمت مرة فى الستينيات بالمسرح الحر، وفى التسعينيات فى فرقة المتحدين ثم قدمت بمسرح البالون بالفرقة الغنائية الإستعراضية لكن مسرحيات نجيب محفوظ لم تقدم كثيراً، وسنتعرف على السبب من الكاتب الكبير والناقد إبراهيم الحسينى،

وفى مداخلته طرح الكاتب المسرحى إبراهيم الحسينى تساؤلًا هامًا وهو هل كان لدى الروائى المصرى الحاصل على جائزة نوبل فى الآداب ١٩٨٨ نجيب محفوظ (١٩١١ - ٢٠٠٦) مشروعًا فى الكتابة المسرحية؟ هل كان يفكر وهو يكتب مسرحياته الثماني فى إعادة رسم الخريطة المسرحية فى الستينيات بوضع اسمه فيها؟ أعتقد أن أحدًا لم يجب عن هذا السؤال حتّى نجيب محفوظ نفسه لم يشغل باله كثيرًا بالإجابة عنه، ثمة أفكار كثيرة تناوش رأسه وتتجاذبه إلى أطرافها فى تلك اللحظة التى قرر فيها أن يمسك بالقلم ويكتب للمسرح، كان ذلك فى عام ١٩٦٧م، وتحديدًا فى الفترة الواقعة بين شهرى أكتوبر وديسمبر، أى بعد النكسة بثلاثة شهور، كانت المرارة وقتها ما زالت عالقة فى الأجواء، الأسئلة متوحشة وبلا إجوبة، صدمة الهزيمة أحالت كل الأشياء إلى خواء وعبث، كل الكتابات لم تعد تؤدى وظائفها، سقطت الأقنعة وهربت الرّوح وفرضت علامات الإستفهام وجودها على كل شيء، ظهرت فى تلك الفترة وكردة فعل قوّية على ذلك كثيراً من الأعمال الإبداعية التى تحاكم الهزيمة وتبحث عن المسئولين عنها وتقيم مراجعات شاملة للأسس التى أنبنت عليها كل مؤسسات المجتمع.

انهدمت بناء على تلك المراجعات الذاتية والمجتمعية أسئلة جدوى الكتابة وفعاليتها لدى العديد من الكتاب والمثقفين، لماذا نكتب ولمن؟ انهار ذلك التماسك الذى يربط بين الأشياء، أصبحت هناك حاجة ملحّة لوسائل تعبير جديدة تناسب هذا الغضب المعتمل فى الصدور، كان نجيب محفوظ من هؤلاء الذين نهشتهم الأسئلة فأقدم على كتابة قصصية وروائية مغايرة فى هذه الفترة، لكن ذلك لم يبعد عنه أزمته وأسئلته، لذا فقد بحث عن شكل أدبى آخر فكان المسرح هو أهم الأشكال الأدبية الأخرى قربًا إلى تفكيره، لكن أى نوع من المسرح سيكتب محفوظ، هل يكتب هذا النوع الذى تربّى صغيراً على مشاهدته فى مسارح روض الفرج والذى كانت

إبراهيم الحسينى: هل كان يفكر وهو يكتب مسرحياته الثمانى فى إعادة رسم الخريطة المسرحية فى الستينيات؟

تقدمه فرقتى فوزى منيب ويوسف عز الدين، أو ذلك النوع من المسرح الذى كان يقدمه على الكسار ونجيب الريحانى أم أنه كان يفكر فى مجايليه من كتاب مسرح الستينيات من مثل: توفيق الحكيم، يوسف أدريس، محمود دياب، سعد الدين وهبة، ميخائيل رومان، ألفريد فرج، فقد كان محفوظ من متابعى أعمالهم ومن محبى ارتياد المسارح لمشاهدة عروضهم والتى ظل يتابعها بانتظام حتى منتصف الستينيات

لكن محفوظ لم يكن مُهيئًا لتقديم أيًا من هذه الأنواع التى ذكرناها لعدة أسباب؛ منها عدم مقدرة هذه الأشكال المسرحية السائدة آنذاك على التعبير عن حالة الغضب التى ولدتها النكسة بداخله، ثانيها تاريخه الروائى الكبير، والذى قدم فيه كثيرًا من العلامات الروائية والقصصية، مثل: الثلاثية "بين القصرين، قصر الشوق، السكرية" اللص والكلاب، زقاق المدق، الطريق، السراب، وما يزيد على عشرين عملًا متنوعًا ما بين الرواية والمجموعة القصصية، إنه لا يريد أن يضحى بهذا التاريخ السردى الكبير بدخوله فى مغامرة الكتابة للمسرح، وهى مغامرة غير آمنة بالنسبة لكاتب فى مكانته، فإقدامه على تلك الخطوة يعنى موافقته على الدخول فى مقارنة مع كتاب المسرح آنذاك، ومعظمهم من أصدقائه، وتشهد على هذه الصداقة مقاهى بترو بالإسكندرية، ريش، كازينو الأوبرا، كازينو قصر النيل، مقهى الفيشاوى، ومقهى على بابا، وهى الأماكن التى تعود محفوظ على الالتقاء بأصدقائه فيها وإقامة ندوته الأسبوعية بإحداها، لذا فكر محفوظ فى تقديم نوعية مختلفة من المسرح فكانت البداية مع خمس مسرحيات من ذوى الفصل الواحد، وهى: (يُميت ويحيى، التركة، النجاه، مشروع للمناقشة، المهمة) والتى نشرها مجتمعة ضمن مجموعته القصصية «تحت المظلة» والتى صدرت طبعتها الأولى عن مكتبة مصر فى عام ١٩٦٩م.

وعقب المخرج عصام السيد على نقطة هامة فى الجلسة الحوارية، وهو من المحتمل أن يشرح لنا نص المناقشة وجهة نظر نجيب محفوظ فى المسرح موضحًا أن النص عبارة عن مؤلف يقدم نصًا لفرقة مسرحية، وهناك مدير الفرقة والمخرج والناقد وممثلة وممثل يتناقشون فى النص ويبدأون فى تعديله وهذه التعديلات يرفضها المؤلف ويرفض تمامًا أن يمس أحد نصه وينصرف تمامًا وسنجد أن هناك علاقة قديمة بين المؤلف والممثلة ويسترجعونها ولا نعرف مصير النص هل سيقدم أم لا؟ وعن آراء نجيب محفوظ فى المسرح قال الكاتب الصحفى والناقد محمد بهجت: «كنت ابنا لأحد تلاميذ الأديب العالمى نجيب محفوظ لأنه كان يعتز كثيرًا بوالدى الكاتب الصحفى أحمد بهجت ويعتبرونه من أقرب تلاميذه، وكان الأستاذ أحمد بهجت يعتبره من أكبر وأهم أساتذته والحقيقة أننى شرفت بهذا المصادفة، وأن هناك صداقة بينه وبين والدى وذلك مكننى من مقابلته كثيرًا خاصة أننى كنت أعمل فى القسم الأدبى لفترة طويلة كانت أطول من عملى بقسم المسرح فكان المسرح بالنسبة لى هواية، لكن عملى الأساسى فى الأدب وكانت جلساتى مع الأديب نجيب محفوظ لأسباب كثيرة مهمة وأسباب مفتعلة، لأننى كنت أحب الجلوس معه، وتابع: قرأت فكرة مهمة وهى بعنوان ساعة قراءة الجرائد بعدسة نجيب محفوظ فكان آنذاك أستاذنا العظيم قد تقدم فى العمر، وكان يحتاج عدسة، ويقرأ الجرائد فى ساعة، وكان ومثلما قال المخرج عصام السيد كان دقيقًا جدًا وكان يحب الحياة ويستمتع بها، وكان شخصية شديدة التواضع، واتذكر أولى زياراتى له توجهت لمكتبه فى جريدة الأهرام ووجدته يجلس على مكتب صغير أشبه بمكتب السكرتارية، ووجدت مكتبًا كبيرًا لا يوجد أحد يجلس عليه وعندما سألته: لماذا لا يجلس على مكتبه فأجاب هذا ليس مكتبى لكنه مكتب الأستاذ توفيق الحكيم، وكان قد توفى الأستاذ توفيق الحكيم آنذاك لكنه كان يصر على عدم الجلوس على مكتبة حتى بعد وفاته فقد كان يجل توفيق الحكيم بشكل كبير، وهذا سيكون مدخلًا للمسرح فضمن الأسئلة التى سألتها له أنه كتب القصة القصيرة والرواية والسيناريو والمسرحية، واستوقفنى وأوضح لى أنه لم يكتب مسرحا، وكانت الإجابة غريبة بالنسبة لى خاصة أنه كتب ثمانى مسرحيات فكان رده أنها أعمال قصصية ذات "طابع حوارى" صنفها النقاد بأنها مسرح، وهو ما يتفق مع ما قاله الكاتب الكبير إبراهيم الحسينى لا يريد أن يصنف ككاتب مسرحى مع عظم هالته كروائى، فهو يعد الروائى الأول على مستوى الوطن العربى كله، بينما إذا صنف بين المسرحيين سيأتى متأخرًا، وفى أحد حوارتى سألته عن جائزة تحمل اسمه فى الأدب وفيما يتعلق بالمسرح كان سؤالى هل يحب أن يعطى الجائزة لأحد فى المسرح، وكانت إجابته أنه يعرف الكثير من رواد الأجيال السابقة الذين فازوا بما هو أكبر من جائزة نجيب محفوظ موضحًا أنه لم يعد يتابع الحركة المسرحية بعد الستينيات، وكان آخر جيل شاهد مسرحياته هو جيل الكاتب الكبير سعد الدين وهبه وألفريد فرج ويوسف إدريس وميخائيل رومان ونعمان عاشور وبعد ذلك توقف إجباريًا عن مشاهدة المسرح لظروفه الصحية فلم يعد يسمع الحوار حتى وإن جلس فى الصف الأول ثم جد عليه ضعف النظر فلم يعد يتابع السينما أيضا وأضاف بهجت:" أعتقد أنها إجابة مراوغة له ليوضح أن هذا الجيل من الرواد المسرحيين اسهم إسهامًا عظيمًا لذلك نعتبر جيل الستينيات فى المسرح المصرى الجيل الذهبى على الأقل بالنسبة للتأليف. واختتمت الجلسة ببعض المداخلات من الحضور.

رنا رأفت

محمد بهجت: كان دقيقا جدا وكان يحب الحياة ويستمتع بها وكان شديد التواضع

ظاهرة الاحتيال فى المسرح العربى الحديث فى مصر

من عام ١٩٥٢-١٩٧٣ – دراسة فى نماذج مختارة للباحث صلاح الدين مزمل

تمت مناقشة رسالة الدكتوراه المقدمة من الباحث صلاح الدين مزمل محمد عابدين، تحت عنوان « ظاهرة الاحتيال فى المسرح العربى الحديث فى مصر من عام ١٩٥٢-١٩٧٣ - دراسة فى نماذج مختارة)، وذلك يوم الخميس الموافق السابع عشر من شهر ابريل ٢٠٢٥، فى تمام الساعة الحادية عشرة صباحا بقاعة المناقشات بقسم الدراسات الأدبية كلية دار العلوم – جامعة المنيا..

وتكونت لجنة المناقشة والحكم من: الأستاذ الدكتور محمد عبدالله حسين (أستاذ الأدب والنقد الحديث ووكيل كلية دار العلوم لشئون خدمة المجتمع السابق - جامعة المنيا، وأمين اللجنة العلمية لترقية الأساتذة (ب) مشرفا ورئيسا، الأستاذة الدكتورة سوسن ناجى رضوان (أستاذ الأدب العربى الحديث ووكيل الكلية لشئون خدمة المجتمع وتنمية البيئة الأسبق، بكلية دار العلوم - جامعة المنيا) مناقشا، والأستاذ الدكتور فرج عمر على فرج (أستاذ الدراما والمسرح ورئيس قسم علوم المسرح بكلية الآداب - جامعة بنى سويف) مناقشا.

وحصل الباحث على درجة الدكتوراه مع مرتبة الشرف الأولى.

وقدم الباحث دراسة بعنوان (ظاهرة الاحتيال فى المسرح العربى الحديث فى مصر من عام ١٩٥٢ إلى ١٩٧٣م، دراسة فى نماذج مختارة)، وفى مقدمته للدراسة أشار الباحث إلى أن الدراما، وعلى رأسها المسرح، تعد مرآة حقيقية للمجتمع، تجسّد قضاياه وتترجم واقعه بلغة فنية تجمع بين الجمالية والوظيفة النقدية. ومن بين الظواهر الاجتماعية التى وجدت طريقها إلى خشبة المسرح، تبرز «ظاهرة الاحتيال» بوصفها تمثيلا فنياً لمجتمع يعيش تناقضات سياسية واقتصادية واجتماعية.

وأشار الباحث إلى أن هذه الدراسة جاءت لتسلّط الضوء على تمثلات الاحتيال فى المسرح المصرى الحديث خلال الفترة من ١٩٥٢م إلى ١٩٧٣م، موضحا أنها فترة مفصلية فى التاريخ المصرى، حيث شهدت أحداثًا كبرى مثل ثورة يوليو، ونكسة ١٩٦٧، وانتصار ١٩٧٣. وأوضح أن الدراسة اختارت عددًا من النصوص المسرحية التى عالجت هذه الظاهرة بأساليب متنوعة، كشفت من خلالها عن عمق الواقع المصرى وتحولاته، وعن البعد الإنسانى والنقدى الذى مارسه المسرحيون تجاه هذا الواقع.

كما أوضح الباحث فى دراسته أنها (الدراسة) انطلقت من فرضية أن ظاهرة الاحتيال فى المسرح لم تكن مجرد وسيلة للإضحاك أو الفكاهة، بل شكلت أداة فنية لنقد المجتمع، وفضح مفارقاته، والاحتجاج على الظلم والتمييز الطبقى، حيث تحول المحتال فى كثير من الأحيان إلى رمز للمقاومة الساخرة.

فى البداية، وقفت الدراسة على خلفية الظاهرة فى الأدب العربى، حيث أحصى الباحث جذورها فى "أدب الصعاليك" و"المقامات"، وصولا إلى كتابات الجاحظ والهمذانى والحريرى، الذين رسموا صورًا متعددة للمحتال كصوت متمرّد على الظلم الاجتماعى. هذا الامتداد التاريخى كان مدخلا لتحليل أعمق لدور الاحتيال كشكل من أشكال التمرد والاحتجاج، وليس فقط كحيلة للعيش.

وقد ركزت الدراسة على العلاقة بين الأدب والمجتمع، وبين المسرح بوصفه فناً جماهيرياً مباشراً، والظواهر التى يصورها، إذ لم يكن المسرح بمنأى عن التقلبات الاجتماعية والسياسية، بل ظل شديد التفاعل مع قضايا الناس، ومن بينها ظاهرة الاحتيال التى تجسّدت فى العديد من النصوص المسرحية بشكل واعٍ ومركّب.

وعن منهج الدراسة أكد الباحث أن الدراسة اعتمدت المنهج الفنى التحليلى، حيث تناولت عددًا من النصوص المسرحية التى تمثل هذه الظاهرة، مع تحليل عناصر البناء الدرامى فيها، كالحدث، والصراع، والشخصية، والفضاء المسرحى، وكيفية توظيف

الاحتيال كأداة درامية.

واوضح الباحث أن من أبرز الأعمال التى تم تحليلها فى تلك الدراسة:

المسرحية الأولى: مسرحية "الصفقة" لتوفيق الحكيم، والتى قدمت نموذجًا لصراع طبقى يتخلله الاحتيال الاجتماعى من قبل الإقطاعيين ضد الفلاحين، وينتهى بانتصار الفتاة الريفية الذكية (مبروكة) التى استخدمت الحيلة لاسترداد حق قريتها.

والمسرحية الثانية: مسرحية "ملك القطن" ليوسف إدريس، التى صورت مأساة الفلاحين مع ملاك الأرض، وكيف أن الاحتيال لم يكن سلوكًا فرديًا بل انعكاسًا لمنظومة طبقية تستغل الضعفاء وتحرمهم من ثمرة تعبهم.

والمسرحية الثالثة: مسرحية "الكنز" لتوفيق الحكيم، والتى قدمت رؤية فلسفية للاحتيال فى سياق اجتماعى، حيث تحولت حيلة أحد الشباب إلى وسيلة لكشف القيم الزائفة فى المجتمع، وإعلاء قيمة الإنسان فوق المال.

والرابعة: مسرحية "حلاق بغداد" لألفريد فرج، والتى تناولت الاحتيال بوصفه مقاومة مدنية شعبية، يتحول فيها " أبو الفضول" من مجرد حلاق إلى بطل شعبى يقاوم الظلم، ويستعيد الحقوق بالحيلة والذكاء.

وتبيّن من خلال الدراسة أن الاحتيال فى المسرح المصرى لم يُقدَّم بوصفه فعلاً إجراميًا أو هروبًا من الواقع، بل غالبًا ما ارتبط بشخصيات تنتمى إلى الطبقات المهمشة، لجأت إلى الحيلة لاختراق جدران الواقع الصلب، إما للتمرد عليه أو للسخرية منه، أو لتقويمه.

كما كشفت الدراسة عن أن كُتاب المسرح لم ينظروا إلى المحتال نظرة واحدة، بل اختلفت الرؤية بحسب السياق الاجتماعى والسياسى للنص. ففى بعض النصوص بدا المحتال بطلا شعبيًا يسعى لتحقيق العدالة بطريقته الخاصة، وفى نصوص أخرى بدا ضحية لنظام اجتماعى غير عادل، وفى أحيان كثيرة كان صوتًا ساخرًا يكشف زيف المجتمع.

وقد رصدت الدراسة أن هذه الظاهرة لم تكن معزولة عن البنية الفنية للمسرحية، بل تداخلت مع عناصر البناء الدرامى، فشكّلت الصراع الرئيسى فى كثير من

النصوص، وأسهمت فى تطور الحدث، وأثرت فى تشكيل الشخصيات، وبناء الفضاء المسرحى، الذى يعكس ازدواجية الواقع وزيفه أحيانًا.

واختُتمت الدراسة بعدد من النتائج، أبرزها:

إن توظيف الاحتيال فى المسرح كان واعيًا وهادفًا، وساهم فى تعرية الواقع وكشف مشكلاته الاجتماعية والسياسية.

أن المحتال المسرحى هو امتداد لشخصيات أدبية تراثية، لكنه فى السياق الحديث اكتسب أبعادًا أكثر عمقًا، وأصبح رمزًا للتمرّد الإيجابى.

أن المسرح المصرى خلال الفترة من ١٩٥٢ إلى ١٩٧٣ استخدم الاحتيال ليس فقط كأداة درامية بل كوسيلة لفهم المجتمع، وانتقاد السلطة، وإثارة الوعى العام.

أن هذه الظاهرة جسّدت تفاعل الفن مع التحولات الاجتماعية الكبرى، وكانت جزءًا من خطاب مسرحى أوسع يسعى إلى التغيير والإصلاح.

وتوصى الدراسة بضرورة العودة إلى دراسة الظواهر الاجتماعية فى المسرح بعين نقدية تحليلية، لما لها من أهمية فى فهم علاقة الفن بالواقع، ولما تحمله من دلالات ثقافية وتاريخية عميقة. كما تدعو إلى مزيد من الدراسات التى تتناول ظواهر مشابهة بأساليب جديدة تربط بين التراث والحداثة، وبين الفن والمجتمع.

بهذا، تضع الدراسة لبنة جديدة فى سبيل تأريخ ونقد الظواهر الاجتماعية فى المسرح العربى، وتفتح الباب أمام مزيد من النقاش حول دور الفن فى مساءلة الواقع، وتمثيله، وإعادة تشكيله.

سامية سيد

قبل انطلاق المهرجان الختامى لنوادى المسرح فى دورته ٣٢

مخرجو المهرجان: نتمنى توسيع قاعدة المشاركات فى المواسم المقبلة

ونحن على أعتاب بداية المهرجان الختامى لنوادى المسرح فى دورته ٣٢ خصصنا هذه المساحة مع بعض المخرجين المصعدين للمهرجان الختامى لنتعرف على تجاربهم وطموحاتهم ومطالبهم للمهرجان الختامى لنوادى المسرح الذى يبدأ فى الفترة من ٢٤ إبريل حتى١٠ مايو المقبل، وتقام فعاليته على خشبة مسرح قصر ثقافة القناطر الخيرية هذا العام تقدم عن تجارب نوادى المسرح، وكما سبق وصرح مدير إدارة النوادى المخرج محمد الطايع مستوى الجمهورية أنه تقدم من كل محافظات مصر ٣٢٥ مشروعا مسرحيا من ٣٢٥ مخرجا وفرقة والفئة المستهدفة ما لا يقل عن عشرة آلاف فنان على مستوى الجمهورية شاركوا فى نوادى المسرح، وذهبت لجان فى كل أقاليم مصر ناقشت المخرجين، وشاهدت عروضهم حتى يقرروا من سينتج، وقررت اللجان إنتاج ١٥٥ عرضاً مسرحياً فى كل محافظات مصر، يقدم مشروع نوادى المسرح، ضمن برامج وزارة الثقافة، وتنظم المشاريع إدارة نوادى المسرح، برئاسة المخرج محمد الطايع، الفعاليات، وتتولى الإدارة العامة للمسرح، برئاسة سمر الوزير إنتاج العروض المسرحية، بإشراف الإدارة المركزية للشئون الفنية، برئاسة أحمد الشافعى، وذلك بإشراف الكاتب محمد عبدالحافظ ناصف، نائب رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة، برئاسة اللواء خالد اللبان.

وتعد تجربة نوادى المسرح هى الأكثر رواجًا فى تاريخ المسرح المصرى، يشارك فيها عدد من الشباب المبدعين، تخطى عددهم أكثر من ٨٠٠ مشارك تحقيقا لمبدأ العدالة الثقافية.

وتتيح تجربة نوادى المسرح، من خلالها هيئة قصور الثقافة الفرصة للشباب، لإبراز مواهبهم فى المجال المسرحى بإمكانيات بسيطة، مع مراعاة اختيار عروض مسرحية من مختلف المحافظات، بهدف تقديم خدمة ثقافية متميزة للجمهور، ومنتج مسرحى يصل إلى المحافظات كافة، تحقيقا لمبدأ العدالة الثقافية، وتعتبر تلك التجربة هى الأكثر رواجا فى تاريخ المسرح المصرى. وكانت هذه مجموعة من اللقاءات مع بعض المخرجين المشاركين فى المهرجان الختامى.

رنا رأفت

نتمنى توفير مدة زمنية مناسبة للتجهيزات .. وإقامة خطة لتجوال العروض الفائزة

أتمنى توفير وقت مناسب للتجهيزات

قال المخرج حازم أشرف مخرج عرض "كارما" لفرقة السويس إقليم القناة وسيناء من تأليفه عن أمنياته للمهرجان الختامى لنوادى المسرح: «أتمنى توفير المسرح للفرق قبل العرض بفترة كافية حتى يتم التجهيز للعروض بشكل متكامل كذلك أحتاج كمخرج لمناطق مختلفة من "الهرس"، وذلك حتى تتحق الصورة التى كنت أحققها فى البروفات الخاصة بالعرض كذلك كنت أتمنى إقامة ندوات تطبيقية للعروض، فالأمر لا يتعلق فقط بتنظير المسرحيين على العروض المقدمة، لكن أيضا لفتح باب التساؤلات للجمهور، والتحاور معه، أما عن الجوائز ومقترحاته عنها فتابع، قائلا: بالنسبة لى فأنا أبحث عن الجانب المعنوى وليس المادى فحتى وإن كانت الجائزة عبارة عن شهادة تقدير فسيكون الأمر محببا بالنسبة لى كثيراً خاصة أن التقدير المعنوى هو أكبر بكثير من التقدير المادى وعن عرضه الذى يقدمه، والذى هو بعنوان "الكارما" تابع قائلا: فكرة عرض "الكارما" هى ملف روحى مفاده أن ما نفعله هو مردود لنا.

تخصيص ميزانية أوسع للعروض المصعدة

بينما يقدم المخرج حسام العجوز لفرقة غزل المحلة العرض المسرحى "نساء شكسبير" تأليف سامح عثمان، والذى أوضح قائلا عن أبرز أمنياته: «أمنياتى لهذا الموسم أن تتم مشاهدة عروض نوادى المسرح بشكل جيد، وأن تكون هناك تغطية إعلامية جيدة خاصة أن المسرح الذى يقدم من أفضل الفنون كذلك أتمنى تخصيص ميزانية أوسع للعروض المصعدة حتى تتمكن من توفير عناصرها الفنية بشكل فنى متميز، وكنت أتمنى أن يقام المهرجان الختامى فى عدة أماكن، وأن تتوافر دعاية جيدة لاستقطاب شرائح مختلفة من الجمهور وتابع قائلا: أتمنى أن تتم تجهيزات المسرح بشكل جيد كذلك أقترح زيادة عدد الفرق المشاركة وكذلك أن تحصل العروض على نصيبها القانونى فى العرض، وهو ٣ أيام كذلك أتمنى أن نقدم العرض لمدة يومين، وذلك لنتدارك أخطاءنا فى اليوم الأول وحتى تتم مشاهدة العرض بشكل جيد وعن العرض الذى يقدمه تابع قائلا: أقدم عرض "نساء شكسبير" تأليف سامح عثمان، وتدور أحداث العرض حول محاكمة من قبل شخصيات شكسبير النسائية، والتى منها الليدى ماكبث وكليوباترا وجولييت وغيرهن فهن يرفضن النهاية المأساوية التى عرضها شكسبير عليهن.

توفير دعم مادى جيد للعروض المصعدة وتوسيع المشاركات، بينما يقدم المخرج عبدالرحمن كمال العرض المسرحى "صندوق يعقوب" تأليف أحمد الغندور لقصر ثقافة مصطفى كامل وعن متطلباته أمنياته للمهرجان الختامى لنوادى المسرح، أتمنى أن ينال العرض قبول واستحسان الجماهير خاصة أن الإسكندرية بها العديد من المخرجين الواعدين لكن غير متوافر لهم الإمكانيات، وكانت أهم مميزات هذه الموسم هو وجود لجان للنقد، وهى فكرة مهمة استطاع المخرجون من خلالها الإطلاع على كل الملاحظات الخاصة بعروضهم، فهو أمر حقق فارقاً كبيراً مع المخرجين خاصة أنهم يقومون بتعديل بعض العناصر فى عروضهم ليصلوا للشكل الفنى الجيد كذلك أتمنى أن يحصل الشباب المصعدون على دعم مالى جيد بعد التصعيد، وذلك لإعادة ترميم ديكورات عروضهم لتتواءم مع إمكانيات المسرح الذى يعرضون عليه فى المهرجان الختامى، وعن مقترحاته فى المواسم المقبلة لمهرجان نوادى المسرح أفاد، قائلا: أتمنى إتاحة الفرصة للعدد أكبر من المخرجين للتصعيد للمهرجان الختامى، فمثلا كان هناك ٣٦ عرض نوادى من الإسكندرية، وكانت الفوارق بين درجات المخرجين بسيطة ومن الممكن إتاحة الفرصة لعدد أكبر من العروض لتصعد للمهرجان الختامى خاصة أن هناك عددا كبيرا من المخرجين تظلم عروضهم ثم تحدث عبدالرحمن كمال عن عرضه فقال أقدم عرض "صندوق يعقوب"، وهو عبارة عن ثلاثة أصدقاء يحاولون إيجاد طريقة ليشعروا بالسعادة فيذهبون إلى حديقة أحد الأشخاص الأغنياء.

وضع أكثر من اختيار للنصوص عند اعتماد المخرجين

المخرج أحمد عبدالمولى يقدم فى المهرجان الختامى عرض "ليلة القتلة" لفرقة قصر ثقافة الأنفوشى،

والذى تحدث عن أهم متطلباته للمهرجان الختامى، فقال: أتمنى أن يقدم عرضا واحدا فى اليوم بدلا من عرضين خاصة أن هناك عروضا تأخذ وقتاً كافيا لتعرض وعروضا أخرى تظلم وتتقلص مدة التجهيزات الخاصة بهم، وهناك فرق تحصل على يوم كامل فى التجهيزات وفرق أخرى تحصل على ساعة فقط قبل العرض، كما أتمنى زيادة ميزانيات نوادى المسرح على الرغم أن فلسفة نوادى المسرح قائمة على الميزانيات القليلة إلا أن أسعار الخامات ارتفعت ما يجعل الأمر فى غاية الصعوبة بالنسبة للمخرجين، وتابع قائلا: هذا الموسم عاد مرة أخرى اعتماد المخرجين لكن يفرض عليهم نصا بعينه، وأرى أنه من الممكن وضع اختيارات من بين ٣ و٤ نصوص، وأشار المولى أن هذا العام أقيمت كل شىء فى موعده فيما يتعلق ببداية الموسم مواعيد المهرجان الإقليمى ومواعيد المشاهدات، وعن عرض "ليلة القتلة" قال يناقش العرض فكرة السلطة الأبوية وتأثيرها.

تبادل ثقافى وتجوال للعروض

أما المخرجة نها أشرف فتقدم لفرقة الجيزة العرض المسرحى "اللحاد" من تأليف عبدالفتاح رواسى وعن أمنياتها، قالت: اتمنى أن يكون هناك متسع من الوقت لتجاربنا، وكذلك أن يكون هناك نوع من أنواع التبادل الثقافى فى كل قطاعات الوزارة، وأن يتم وضع خطة لتجوال العروض، كما أتمنى مهرجانا ختاميا متميزاوإقبالا جماهيريا كبيرا للعروض التى تقدم خاصة أن هناك العديد من المواهب المتميزة وعن أحداث عرض "اللحاد"، أفادت قائلة: تدور أحداث العرض عن الصراع الأبدى الدائر ما بين المتضادين ويعكس الطبيعة البشرية الدائرة ما بين القاهر والمقهور من خلال عرض لطموح فنان يعرض لوحاته أعلى المدينة فى منطقة المقابر وهنا يقابله اللحاد الذى يقص عليه روايات أصحاب القبور .

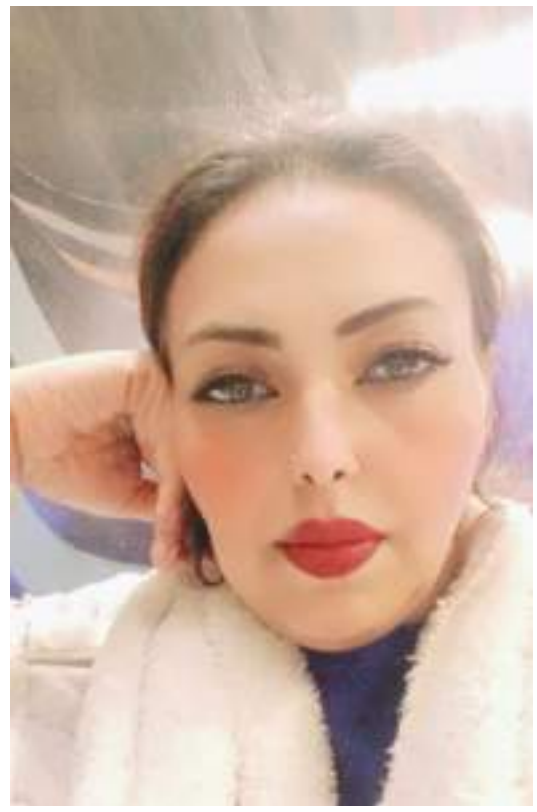
كانت المنافسة قوية فى المهرجان الإقليمى

فيما أوضح المخرج أيمن مدنى الذى يقدم عرض "تريفوجا" تأليف محمد زكى لفرقة بنى مزار عن مهرجان نوادى المسرح فقال: "نوادى المسرح هو واحد من أهم الفعاليات المسرحية فى مصر، حيث يضم طاقات شبابية هائلة وأفكارًا إبداعية تخرج عن المألوف. شاهدت بنفسى مواهب استثنائية فى التمثيل والإخراج، وأرى أن هذا المهرجان فرصة رائعة لأى شخص يرغب فى تطوير نفسه فى مجال المسرح. أنصح الجميع بمتابعة عروضه والاستفادة منها.

وفيما يخص المنافسة والتحديات التنظيمية كانت المنافسة هذا العام قوية جدًا حتى على مستوى الإقليم، ما جعل التجربة أكثر متعة وإثارة. لكن هناك نقطة مهمة أتمنى أن يتم الاهتمام بها الوقت المخصص لتجهيز العرض فى الختامى. نحن نحصل على ساعة واحدة فقط للتحضير، وهو وقت غير كافٍ تمامًا. أتمنى من المسئولين وإدارة المهرجان إعادة النظر فى هذه المسألة لتقديم العروض بأفضل صورة ممكنة

فى النهاية، كانت هذه التجربة ممتعة بكل تفاصيلها، وأتمنى أن يكون العرض الختامى على قدر الطموح والتحدى. وعن عرضه ذكر قائلا: "هدفى الأساسى من هذا العرض إبراز فكرة أن جميع الأرواح بريئة، بغض النظر عن اختلاف الانتماءات أو وجهات النظر.

أتمنى أن ينال عرضى إعجاب الجمهور



أما المخرج على جودة فيقدم عرض "قابل للحذف" لفرقة كومبو، وقال عن تجربته: "تجربة كانت شيقة جداً ففكرة أن تحاول تقديم نص مسرحى جديد بفكرة، وطرح جديد للناس شىء ممتع جدا، لكنه فى نفس الوقت يشعرك بالخوف لأنك لا تعرف كيف سيستقبله الجمهور، وكذلك اختلاف الأذواق الذى من الممكن أن يحول التجربة لسلعة قابلة للاحتواء أو الرفض، (قابل للحذف) نص مسرحى يحكى عن شاب مريض بمتلازمة اضطراب كرب ما بعد الصدمة، وهذا حدث نتيجة مشاهدة والدته التى كان يعتبرها رمز «الفضيلة «والشرف فى وضع مخل مع صديق العائلة مع تبريرها له بغياب والده الذى استمر لمدة ١٨ عامًا فى الغربة، وذلك للعمل العرض كله صراعات حول المشاكل المحيطة بينا فى الوقت الحالى من الإهمال الأسرى، ويناقش المرض واسبابه واعراضه وتابع قائلا عن طموحاته للمهرجان الختامى: «طموحى فى المهرجان الختامى أن ينال عرضى إعجاب حاضريه، ويؤثر إيجابا على نظرتهم لأصحاب الأمراض النفسية الذين يحتاجون أن ننظر لهم بشكل أكبر مما مضى كذلك أود أن أشير إلى أن تجارب نوادى المسرح من أكثر التجارب المميزة التى انطلق منها الكثير من المبدعين فى الأقاليم أصبحوا نجوما بالساحة الفنية، فهى تجربة مميزة تساعد الشباب على التفكير خارج الصندوق، وتقديم حلول إبداعية متنوعة تبرز مدى مواهب المخرجين فى تقديم عروض مسرحية بميزانيات قليلة، كما تفتح آفاقا واسعة ورحبة لأفكار ورؤى مغايرة وتفتح مجالا، لأن يجرب المخرجون مدارس إخراجية مختلفة كذلك تجعل المخرجين يعيدون قراءة النصوص المختلفة سواء المحلية أو العالمية بشكل أكثر تطوراً عن طريق تقديم معالجات ورؤى مغايرة لما تم تقديمه فى السابق كذلك تجعل المخرج يوظف عناصر عرضه بشكل مختلف يحمل صور جمالية تساعد فى إثراء العروض.

أؤمن بأن مهرجان نوادى المسرح يلعب دورًا مهمًا فى دعم الحركة المسرحية، بينما يقدم المخرج أحمد عبدالمنتصر تجربته بعنوان «أنا كوندا» كانت تحديًا كبيرًا. بدأت بقراءة النص وتفسيره، ثم قمت باختيار الممثلين المناسبين للأدوار. خلال التدريبات، عملت على تطوير الشخصيات وتحسين الأداء. فى العروض، كنت مسئولا عن توجيه الممثلين وضمان سير العرض بشكل سلس.

تعلمت من هذه التجربة أهمية التخطيط الجيد والتواصل الفعال مع فريق العمل. كانت ردود فعل الجمهور إيجابية، وكنت فخوراً برؤية كيف تمكنا من نقل رسالة المسرحية بشكل فعال، وتابع قائلا: "المسرح هو منصة رائعة لعرض الإبداعات المسرحية للشباب والموهوبين. كونى مخرجًا، أجد أن المهرجان يوفر فرصة قيمة لتبادل الخبرات والآراء بين المشاركين والمختصين فى مجال المسرح المهرجان يسهم فى تعزيز الإبداع لدى المشاركين وتشجيعهم على تطوير مهاراتهم المسرحية. كما أنه يوفر فرصة لتنمية المواهب الشابة وتقديمها للجمهور.

أنا أؤمن بأن مهرجان نوادى المسرح يلعب دورًا مهمًا فى دعم الحركة المسرحية وتعزيز الثقافة الفنية فى المجتمع. أتمنى أن يستمر المهرجان فى تقديم فرص قيمة للمبدعين الشباب، وأن يلهم المزيد من الإبداعات المسرحية فى المستقبل وأضاف: المنافسة كانت شريفة ومحترمة بين الفرق المشاركة، حيث سعى الجميع لتقديم أفضل ما لديهم. وكانت هناك تفاعلات إيجابية مع الجمهور، حيث استمتعوا بالعروض المسرحية وشاركوا فى النقاشات بعد العروض.

وعن طموحه للمهرجان الختامى، أضاف: طموحى فى المهرجان الختامى أن يوفقنى الله، وأن ينال عرضى إعجاب الجميع وأقوم بعمل مميز وحلمى وحقى المشروع أن يتم اعتمادى كمخرج لأكمل مسيرة والدى شيخ مخرجين الصعيد عبدالمنتصر فؤاد، رحمه الله، وأتمنى من الله أن يحصد العرض العديد من الجوائز، ويصل العرض إلى ما بعد الختامى إن شاء الله..

عماد علواني: الجريمة والعقاب لحظة استحقاق لمشروع يؤمن بأن المسرح يستطيع أن يترجم الأدب العظيم إلى حياة

أهديت هذا العمل لروح د. علاء عبدالعزيز لأنه علمني أن أرى الدراما بعين القلب لا بأدوات التحليل فقط

فى عرضٍ مسرحى حمل بين مشاهده صراع الإنسان مع ذاته ومجتمعه، واستطاع أن يترجم واحدة من أعظم الروايات الأدبية إلى تجربة حيّة تنبض على الخشبة، حصد "الجريمة والعقاب" ستّ جوائز دفعة واحدة فى مهرجان الفضاءات المسرحية المتعددة، من بينها جائزة أفضل عرض وأفضل إخراج. فى هذا الحوار، نقترب من كواليس العمل مع مخرجه الذى قاد هذا المشروع الطموح منذ لحظة اختياره النص حتى لحظة التتويج، نتحدث معه عن فلسفة التحويل من الرواية إلى المسرح، عن التحديات الفنية والإنتاجية، عن طاقم العمل الذى خاض معه التجربة، وعن الامتنان الكبير الذى يحمله لأستاذه الراحل د. علاء عبد العزيز، الذى ترك بصمة لا تُمحى فى مسيرته الفنية.

حوار: صوفيا إسماعيل

مهرجان الفضاءات المسرحية المتعددة مكسب نوعى..
ويمنح المسرح طاقة جديدة للخروج من قوالبه التقليدية

ما الذى يمثّله لك حصول "الجريمة والعقاب" على ستّ جوائز فى مهرجان الفضاءات المسرحية المتعددة؟

يمثل هذا الإنجاز لحظة استحقاق حقيقية بعد مشوار طويل من الجهد والمثابرة. لم تكن الجوائز تتويجا للعمل فحسب، بل كانت أيضا اعترافا بمشروع فنى طموح يسعى إلى تقديم الأدب العالمى فى قالب بصرى وجمالى يلامس المتلقى العربى.

كيف كانت لحظة إعلان الجوائز؟ وماذا دار فى بالك حين أعلن اسم العرض كأفضل عرض مسرحى؟

كانت لحظة مفعمة بالتوتر والانفعال، امتزجت فيها مشاعر الفخر والامتنان. حين أعلن اسم العرض كأفضل عرض، مرّ أمامى شريط طويل من لحظات التحدى والشك، لكنّ تلك اللحظة اختزلت كل شيء فى شعور باليقين والانتصار.

لماذا اخترت رواية الجريمة والعقاب تحديدا لتقديمها على خشبة المسرح.. وما التحدى الأكبر فى تحويل هذا العمل الأدبى العميق إلى عرض مسرحى؟

لأنها واحدة من أعظم الأعمال الأدبية التى تتناول أعماق النفس البشرية وصراع الإنسان مع ذاته ومع المجتمع. التحدى الأكبر كان يتمثل فى اختزال هذا النص الضخم والمعقد دون الإخلال بروحه، وتحويله من سرد فلسفى إلى دراما حيّة تنبض على خشبة المسرح.

كيف تعاملت مع الفلسفة النفسية والاجتماعية للرواية عند تحويلها إلى لغة المسرح؟

سعيت إلى تبسيط التعقيد دون تفريط، فحوّلت المفاهيم الفلسفية إلى مواقف درامية ولحظات صدام حقيقية بين الشخصيات. كان الهدف أن يشعر الجمهور بثقل التجربة النفسية دون أن تثقل عليه لغويّا أو ذهنيّا.

حصدت الجائزة كأفضل مخرج.. ما أبرز الرؤى الإخراجية التى اعتمدتها لتقديم العمل بصورة مختلفة؟

اعتمدت على تفكيك الزمن وتوظيف الحلم والهلوسة كأدوات سرد، كما عملت على بناء أداء تمثيلى متصاعد يعكس الانهيار الداخلى للبطل. أردت أن تكون الصورة المسرحية مرآة لاضطراب النفس، لا مجرد تمثيل خارجى للحدث.

كيف تم التعاون بينك وبين مصمم الديكور هشام عادل ومصمم الإضاءة وليد درويش لصياغة الفضاء المسرحى؟

كان هناك حوار فنى بيننا، حيث حرص هشام على تصميم ديكور يعبّر عن ضيق العالم المحيط بالبطل، بينما استخدم وليد الإضاءة لتجسيد التحولات النفسية الداخلية. كنا نعمل بوصفنا فريقا واحدا ينسج الفضاء المسرحى ككيان حى يشارك فى السرد.

هل يمكن أن تحدّثنا عن توظيفك للفضاء داخل العلبة الإيطالية.. وما الذى ميزه فى هذه التجربة؟

قمت بتفكيك الشكل الكلاسيكى للعلبة الإيطالية، وكسرت الحاجز الرابع فى لحظات معينة، كما قسمت الفضاء إلى مستويات تمثّل العالم الداخلى المضطرب للبطل فى مقابل العالم

الخارجى الصلب والقاسى. كان الفضاء هنا انعكاسا لاضطرابات الذات.

حصل كريم أدريانو ونغم صالح على جائزتى أفضل ممثل وممثلة... كيف اخترت فريق التمثيل؟ وكيف كانت تجربتك فى توجيههم؟

تم اختيار الفريق بعناية، فقد كنت أبحث عن ممثلين يمتلكون القدرة على الغوص فى عمق الشخصية وليس فقط أدائها شكليا.

كريم ونغم وعبدالله سعد أظهروا التزاما كبيرا، وكانت البروفات مزيجا من التحليل النفسى والعمل الجسدى الدقيق.

ما الذى تطلبه العمل من الممثلين على مستوى الأداء النفسى والجسدى؟

تطلّب العمل من الممثلين قدرا عاليا من الالتزام والتفرغ، فقد اعتمدنا على تدريب مستمر ومتواصل، وتحليل واعٍ وعميق لكل شخصية بما يحمله النص من أبعاد نفسية مركّبة. كان على كل ممثل أن يفهم دوافع الشخصية وسياقها الداخلى والاجتماعى، ويترجم ذلك إلى أداء جسدى حيّ يعكس الصراع والانفعال.

وكان الهدف أن يعيش الممثلون الألم والقلق والتردد لا أن يؤدوها فقط.

ما أبرز الصعوبات التى واجهتك أثناء التحضير للعرض.. وكيف تم التغلب عليها؟

فى البداية، عندما قدمنا العرض فى مهرجان المسرح العالمى بالمعهد العالى للفنون المسرحية، واجهتنا بعض الصعوبات المتعلقة بالإنتاج وضيق الوقت، وهو ما شكّل تحديا حقيقيا لنا كمجموعة عمل تؤمن بالمشروع. لكن بعد أن تم إنتاج العرض من قِبل مسرح نهاد صليحة، تقلّصت هذه التحديات بشكل كبير. فقد وجدنا دعما فعليا من إدارة المسرح، التى كانت حاضرة دائما لتذليل أى عقبة، وتوفير كل ما نحتاج إليه من متطلبات فنية ولوجستية، مما أتاح لنا التركيز الكامل على تطوير العرض وتقديمه بأفضل صورة ممكنة.

هل واجهتم تحديات فى التمويل أو الإنتاج، خاصة أن العمل يعتمد على نص ضخم ومكلف بصريا وفكريا؟

التحدى الإنتاجى يظل حاضرا فى أى تجربة مسرحية، حتى مع إنتاج العرض من قِبل مسرح نهاد صليحة. فمثل هذه الأعمال، التى تقوم على نص عميق ومركب بصريا وفكريا، تتطلب قدرا كبيرا من الإمكانيات. لكننا واجهنا ذلك بمرونة وابتكار، حيث اعتمدنا على إعادة تدوير الخامات، والاستفادة القصوى من تجهيزات المسرح المتاحة، دون اللجوء إلى عناصر إضافية باهظة التكلفة. كما ركّزنا على حلول بديلة تعتمد على الذكاء فى التوظيف البصرى، لا على وفرة الوسائل.

أهديت هذا النجاح لروح الدكتور علاء عبدالعزيز.. ما الدور الذى لعبه فى دعم هذا المشروع وكيف أثّر فى مسيرتك كمخرج؟

الدكتور علاء عبدالعزيز كان من أوائل من آمنوا بى وبمشروعى الفنى، ودعمنى منذ خطواتى الأولى فى هذا المجال. كان يشجّعنى دائما على خوض التجريب، وعدم الخوف من التفرّد، حتى فى الأوقات التى كان فيها الطريق ملتبسا ومحفوفا بالشك. وقد كان من أساتذتى الذين علّمونا كيف نرى الدراما "بعين القلب"، لا بمجرد التحليل العقلى أو الأدوات التقنية، بل بإحساس حيّ يلتقط العمق الإنسانى للنص. إهداء هذا العمل إلى روحه هو أقلّ ما يمكن أن أقدمه لإنسان كان له أثر بالغ فى تكوينى الفنى والإنسانى.

هل هناك نية لإعادة تقديم العرض على مسارح أخرى أو فى مهرجانات دولية؟

حتى الآن، قدّمنا موسما كاملا من العرض امتدّ لخمسة عشر ليلة على مسرح نهاد صليحة، ولا أعلم ما إذا كانت هناك نية لدى إدارة المسرح لفتح موسم جديد. لكننا من جانبنا نسعى حاليا لتقديم العرض فى عدد من المهرجانات المصرية والعربية والدولية، وقد بدأنا بالفعل فى التواصل مع بعض هذه الجهات. وأؤمن أن هذا العمل يمتلك من العمق والقيمة ما يؤهله للوصول إلى جمهور أوسع داخل مصر وخارجها.

ما الجديد الذى تحضّره فى الفترة المقبلة.. وهل هناك مشروع مسرحى قيد التنفيذ؟

لدى فى الفترة الحالية أكثر من مشروع مسرحى قيد التحضير، وأسعى جاهدا للتواصل مع جهات إنتاجية مختلفة، سواء تابعة لمؤسسات الدولة أو من القطاع الخاص، من أجل تنفيذ هذه الأعمال على أرض الواقع. أعمل على تطوير هذه المشاريع بروح جديدة، وأسعى لتقديم تجارب مسرحية تحمل رؤية مختلفة وتطرح أسئلة تتعلق بالواقع الإنسانى والاجتماعى بشكل معمّق ومغاير.

ختاما: أود أن أتوجه بخالص الشكر والتقدير لإدارة مسرح نهاد صليحة على تنظيم هذا المهرجان المتميّز، الذى نعتبره نحن المسرحيين بمثابة إضافة نوعية حقيقية إلى خارطة المهرجانات المسرحية فى مصر.

لقد كسبنا مهرجانا "نوعيا" جديدا، يقدم رؤية مغايرة للمسرح، ويحتفى بتنوع الفضاءات والعروض غير التقليدية.

ورغم أننى شاركت فى مسار العلبة الإيطالية، إلا أننى أعبّر عن إعجابى العميق بفكرة المهرجان، التى تؤكّد أن المسرح يمكن أن يُقدَّم فى أى فضاء، وأن الإبداع لا يرتبط بالحيّز التقليدى فقط. هذا التوجّه مهم جدا، لأنه يمهّد الطريق للوصول إلى جمهور جديد، ويمنح المسرح القدرة على أن يتحول من فن نخبة إلى فن جماهيرى حيّ، نابض، ومتفاعل مع الواقع.

اخترت ممثلين يعيشون الشخصيات لا يؤدونها..
وكريم ونغم وعبدالله قدموا التزاما استثنائيا

مروان وحبة الرمان..

والبحث عن السعادة

جمال الفيشاوي

قدمت فرقة مسرح القاهرة للعرائس التابعة للبيت الفنى للمسرح التابع لقطاع الإنتاج الثقافى العرض المسرحى مروان وحبة الرمان تأليف رحمة محجوب، أشعار سعيد حجاج، وفكرة وإخراج ياسر عبدالمقصود.

تدور الفكرة الرئيسة للعرض عن السعادة، فقد خلق الله السعادة فى أشياء كثيرة منها على سبيل المثال عمل الخير، الأمل، التفاؤل، الحب، الطاعة، الفضيلة، العمل، وليست السعادة فى خرافة الحصول على ريشة ببغاء سعيد ويحضرها شخص ويقدمها هدية للأميرة تضعها فى شعرها فتجلب لها السعادة.

يدور العرض فى إطار حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة وتبدأ الحكاية باستخدام تقنية المسرح الأسود ما بين النجمة والقمر والتى تطلب فيه النجمة أن يحكى لها القمر حكاية مثل كل يوم، فكانت الحكاية عن الأميرة الحزينة التى تطلب السعادة، فيحزن الملك لحزن ابنته، وتطرح المربية فكرتها الخرافية عن ريشة السعادة، وينادى المنادى فى المدينة عن رغبة الملك فى الحصول على ريشة السعادة، فيتقدم الفارس مروان لهذه المهمة، وفى رحلته يقابل صعوبات كثيرة، لكنه بالرغم من ذلك يقوم دائما بعمل الخير، وبالتالى يحصد الخير، والعرض يقدم رساله تربوية للمتلقى المستهدف وهو الطفل والأسرة أيضاً، بأنه لا بد أن لا يتبع الإنسان الخرافات، وأنه فى الاتحاد قوة، فقد تم تقديم هذه الرسالة فى مشهد الأقزام والوحش، فإنه وعلى الرغم من قوة الوحش إلا أن الأقزام اتحدوا مع مروان وانتصروا على الوحش، والعرض يذكر الأسرة والطفل بعمل الخير حيث أصبحنا فى زمن يبحث فيه الكل عن ذاته فقط ولا يهمه الآخر، وإن الله سبحانه وتعالى يجازى الإنسان على عمل الخير.

قام المخرج فى جزء من العرض بإشراك الأطفال فى العرض بالتفاعل معهم، وصعود بعضهم على خشبة المسرح والتحاور مع الممثل الذى يقوم بدور المهرج، وكذلك خروج من قام بدور المنادى، ومن قام بدور مروان من وسط صالة المتلقى (الجمهور)، وذلك حتى يلفت نظر المتلقى ويبعده عن حلات الملل التى تصاب بها بعض العروض فى بعض الأحيان والتركيز فى الأحداث ومتابعة التنقلات من مكان إلى مكان آخر أثناء رحلة مروان فى البحث عن ريشة السعادة، فكان الأحداث سريعة ومتلاحقة لتشد انتباه المتلقى والمحافظة على الإيقاع.

وفق المخرج ومصمم الديكور مع الإضاءة بتغير الأماكن بسهولة وسرعة فائقة دون الشعور بمرور الوقت مع شد انتباه المتلقى وجعله فى حالة يقظة دائما، ومن مميزات هذا العرض التركيز والاهتمام والانصات من الطفل طوال العرض، وكان الجزء التفاعلى مهم بالنسبة للطفل وأولياء الامور، وهذا العرض بالفعل من العروض التى يطلق عليها عروض الأسرة والطفل.

كان الديكور (أميرة عادل + تصميم ملابس) عبارة عن سبعة

مناظر، ويكمل الإكسسوار مع الإضاءة ودخول الممثلين باقى الصورة البصرية وفى بداية العرض تفتح الستارة على منظر بتقنية المسرح الأسود، فنرى بانوراما للسماء ونجوم، يتضح لنا أن المنظر ينزل من السوفيتا عند تكرار نزوله، وممثلان من البشر يرتديان أقنعة بالوان فسفورية تعبر عن القمر والنجمة، ثم منظر لمشهد قصر الملك فى عمق المسرح يمين المتلقى مكون من طابقين، الطابق الأعلى يمثل مخدع الأميرة ابنة الملك وفى الأسفل بهو القصر يجلس فيه الملك والوزير، لكن البهو له باب يغلق عندما تؤدى الأميرة مشاهدها فى مخدعها، وعلى يسار المتلقى نجد شجرا على الجانبين وفى وسطهم برجولة فى حديقة القصر، يقف فيها مروان عند مخاطبة الملك أو تذهب إليها الأميرة للتحدث مع مروان، كما يقدم فيها حفلة لمهرجان التسلية عن الاميرة، وتعتبر المساحة الفارغة جزء من حديقة القصر يدخل فيها العنصر البشرى الذى يمثل دور المهرج ويتفاعل مع الجمهور، ومنظر للغاية وهو عبارة عن مجموعة من الأشجار، الملونة بألوان زاهية لتعكس البهجة للأطفال، وفى منتصف الشجر توجد شجرة مفتوح بها دائرة ليظهر من خلالها وجه أميرة الغابة، وتتحدث مع مروان وفى النهاية تقدم هدية لمروان عبارة عن بساط ليبدأ رحلته، ثم نرى منظر لمكان يعيش فيه الأقزام ويمثل المكان كوخ وحول المكان زرع، وهو عبارة برفان أسود شبه المثلث ومشدود علية مثلت من القماش أعلى مقدمة الشكل يرتكز على السقف (الفرنتونة) لونه فسفوري ينزل من السوفيتا يسار المتلقى ومفتوح من الوسط ويدخل فى نفس وقت النزول زجزاج خشب ملون مرسوم علية زرع وعندما يفتح نجد أنه يعبر عن مكان مزرعة خارج الكوخ، ثم ينزل من السوفيتا فى منتصف المسرح عروسة كبيرة تعبر عن وحش، وذلك مع صعود الكوخ وخروج الزجزاج، ثم منظر يعبر عن البحر بنزول خلفية لسماء زرقاء من السوفيتا مع دخول أقمشة زرقاء تتحرك على الأرض لتمثل الماء والأمواج مع وجود قطعة من الخشب تمثل قارب، وعروسة تمثل عروسة البحر، وشرائط من القماش الفسفورى تمثل شبكة الصياد كما تستخدم الكواليس الجانبية لدخول وخروج قطع الديكور كالشجر والجبال والبحر كما يوجد منظر يعبر عن الصحراء والجبال.

تلعب السوفيتا دورا مهما فى العرض بنزول بعض من المجسمات لسرعة تغير المنظر، فينزل منها كما اوضحنا خلفية النجوم وخلفية زرقاء تعبر عن السحاب والسماء، وكذلك الكوخ والوحش.

بالنسبة للملابس سيطر عليها طابع العصر الفاطمى، حيث إن النص ينتمى إلى الف ليلة وليلة التى تحتوى على بعض الخرفات ومن الممكن أن تكون الملابس من عصر آخر مناسب لحواديت الف ليله وليلة ولكن وجه نظر المخرج ومصممة الديكور تحترم وأدت الملابس الغرض المطلوب تماما دون خلل، وأنها فى المجمل تميل إلى حواديت الف ليلة وليلة، على الرغم من أن الملك أعترض وذكر فى حواره أنه لا يوجد شيء أسمه ريشة السعادة، وأن ذلك خرافات، لكنه رضخ لطلب الدادة على سبيل التجربة لإنقاذ ابنته من حزنها.

تميزت بعض الأزياء بوجود خطوط من اللون الذهبى خاصة ملابس الملك والاميرة لتعطى الثراء للشخصية، وتميزت الازياء بالطابع العربى (الطرحة، والبنطلون، والقميص)، وتميز زى مروان بملابس الفروسية، فكان القميص لونه أحمر طوبى، وبنطلون برتقالى فاتح، وحزام يميل إلى لون البنطلون فى الوسط، وكانت أميرة الغابة ترتدى فستان طويل واسع (يشبه العباية) أبيض اللون مطرز بالأخضر من على الصدر إلى الذيل ليتناسب مع اللون الأخضر للشجر، وكانت ملابس السمكة فضفاضة والذيل لونه برتقالى وعليها ما يمثل قشر السمك الملون باللون الفضى وكانت الألوان مناسبة مع ألوان الديكور الذى كان يميل لونه فى بعض الموتيفات إلى اللون الفسفورى.

أما العرائس فكانت من تصميم (رؤوف كمال) وقد تنوعت أشكالها وأصنافها فقد قام بتصميم عروسة العصى والمارونيت لنفس شخصية العروسة، حيث متطلبات العرض

وقام بعمل نسختين من العروسة، كانت إحداهما عرائس العصى ممثلة فى الملك والاميرة والدادا، والتى استخدمت فى مشاهد مخدع الأميرة، وكانت عرائس الماريونت لنفس الشخصيات الملك والاميرة والدادا وقد استخدمت فى مشاهد بهو القصر، لسرعة تغيير المنظر من مخدع الأميرة إلى بهو القصر دون شعور المتلقى، وهى فكرة متميزة، وكذلك باقى عرائس الماريونت كانت تمثل شخصيات الطبيب والمهرج والفارس مروان، وفى العرض وجدت عرائس هيكلية ممثلة فى شخصيات العرائس الهيكلية الراقصة، وقد تنوعت أحجام العرائس فنجد منها عرائس الاقزام القصيرة، وعددها خمس عرائس تؤدى دورا فكاهيا فى العرض، ثم ننتقل إلى العرائس الضخمة مثل عروسة البحور والعروسة العملاقة او نطلق عليها عروسة المارد أو عروسة الوحش، كما لعبت عرائس الماسكات دورها أيضا فكان منها ماسك الثعلب وهى عروسة ماسك وزى ثعلب يرتديها ممثل بشرى ليؤدى دوره داخل العرض، وهذا التنوع الملحوظ أثرى الرؤية البصرية للعرض واستمتاع المتلقى.

أما الإضاءة فكان الهدف الرئيس منها هو توجيه عين المتلقى تجاه الحدث، فكانت لإضاءة المكان، كما استخدمت إضاءة الألترا فى مشاهد المسرح الأسود، وكذلك فى مشاهد الحديقة، حيث دهنت الأشجار باللون الأخضر وعلية اللون الأورانج لإعطاء رونق وثراء فى المشهد البصرى مع الإسقاط الضوئى، وفى الخلفيات كانت تحدد الإضاءة طبقا للزمن سواء نهار أو ليل، واستخدمت الإضاءة ذات اللون الأزرق للتعبير عن البحر، كما استخدمت بؤر ضوئية على الممثلين (مروان، وأميرة الغابة) البشرية.

وعن الموسيقى والألحان تأليف (د. طارق مهران) كانت كلمات الأغانى بسيطة وسهلة وتراعى القيم التربوية للأطفال، والألحان تميل إلى الطابع الشرقى لتتناسب مع الموضوع المقدم على الرغم من استخدام الآلات الحديثة.

كل التحية والشكر لنجوم مسرح العرائس (ياسر عبدالمقصود، هشام طلعت، سيد حسنين، نادية الشويخ، رفعت ريان، أيمن حسين، مختار أمام، محمد عبدالسلام، سيد رستم، نهاد شاكر، مروة عبدالله، نديم حجاب، محمد النمس، عمر عبد اللطيف، دعاء حسام الدين.

وكل الشكر لأبطال الأداء الصوتى (أشرف طلبه، فكرى سليم، سالى النمس، سيد رستم، ياسر عبدالمقصود، أحمد النمس، حنين النمس، داليا ابراهيم، محمد النمس، د. فيفى أحمد، د. طارق مهران، مريم النمس، مروة عبد الله) وغناء إسراء كاشون. مخرج منفذ (هشام طلعت، نهاد شاكر)، مساعد إخراج (مروة عبدالله، نديم حجاب) والشكر موصول لمدير فرقة القاهرة لمسرح العرائس دكتور أسامة محمد على ومدير دار العرض جنان مهدى.

جولة فى شارع المسرح الأمريكى

هشام عبد الرءوف

فيبرانسى ونهاية تجربة مسرحية ناجحة.. اختيار نص غير مناسب هو البداية.. تقليد غير ناجح لبيراندياللو

يحفل عالم المسرح فى الولايات المتحدة بالعديد من التجارب والفرق المسرحية التى تحتاج القاء الضوء عليها بصرف النظر عن ايجابياتها وسلبياتها كما سنرى فيما بعد.

وبعض هذه التجارب لا يكاد احد يشعر بها خارج الولاية التى تعمل بها وربما خارج المدينة نفسها خاصة اذا كانت تمارس نشاطها خارج مراكز المسرح الرئيسية مثل برودواى او نيويورك او لوس انجلوس او شيكاغو.

ومن التجارب التى تحتاج الى التعريف بها تجربة مسرح "فيبرانسى" Vibrancy أو الحيوية كما تترجم الى العربية. ويوجد مقر هذه الفرقة فى مدينة أثينا بولاية اوهايو احدى ولايات الوسط الامريكى.

طلبة فقط

يعرف مسرح فيبرانسى نفسه على موقعه على شبكة الانترنت بأنه فرقة مسرحية كل أعضائها من طلبة المسرح غير ربحية تهتم بالبحث عن المواهب المسرحية المتميزة بين الطلاب غير البيض من السود والسكان الأصليين والعناصر الأخرى مثل الملونين والصينيين.

كما تسعى الفرقة الى تنمية مواهب الادارة المسرحية لدى تلك الفئات، لأنها عناصر مهمة لتحقيق النجاح فى عالم المسرح ولا تقل فى أهميتها عن العناصر الاخرى من العمل الجيد والمواهب التمثيلية والديكور.

وهذه الفرقة أسسها، ويديرها منذ نشأتها فى 2020 طلبة وطالبات الجامعة.

وتدعو الفرقة دائما على موقعها إلى التبرع لها للوفاء بالنفقات المرتفعة للفن المسرحى. ذلك أن تذاكر العروض المسرحية التى تقدمها الفرقة تباع بأسعار رمزية لا تكاد تغطى شيئا يذكر من التكاليف. فالتذكرة تباع بعشرة دولارات. ويمكن أن يحصل عليها طلبة الجامعة بخمسة دولارات فقط وقد يدخلون مجانا.

وعادة ما تقدم الفرقة أعمالا مسرحية سبق ان قدمتها فرق اخرى وحققت النجاح. وعادة ما تقدم العمل لفترة لا تطول وقد تصل الى اسبوعين فى المتوسط.

بداية النهاية

وهذه الفرقة التى حققت نجاحا كبيرا فى عمرها القصير. بات نجاحها مهددا بسبب غياب التوفيق عنها فى اختيار بعض عروضها.

وتقدم الفرقة حاليا ولمدة عشرة أيام عرضا لمسرحية "حلوى الغنائم" وتلك هى اقرب ترجمة لاسمها الإنجليزى. BOOTYCANDY.

المسرحية من تاليف الكاتب والمخرج المسرحى الامريكى والاديب الزنجى روبرت اوهارا (55 سنة) وهو من مواليد نفس الولاية اوهايو. وهذه المسرحية كتبها فى عام 2010 وعرضت فى برودواى عاصمة المسرح

الامريكى وفى ولايات امريكية عديدة.

ويرى بعض النقاد ان المسرحية عبارة عن سيرة شبه ذاتية لمؤلفها. وتعالج المسرحية قضية التفرقة العنصرية التى لاتزال قائمة فى الولايات المتحدة وذلك من خلال عدد من المشاهد الكوميدية من خلال شخصية مواطن زنجى "شاذ" اسمه ساتر فى مراحل نموه من المراهقة الى الرجولة.

ووصل الامر بهذه المسرحية الى الفوز بجائزة لامبادا لدراما الشواذ. ورشحت المسرحية لجائزة افضل اخراج ضمن جوائز تونى المسرحية المرموقة ولم تفز لنفس السبب.

عيوب

وترى ناقدة النيويورك تايمز ان مخرجة المسرحية سومر وليامز اساءت الى نفسها كثيرا بقبولها اخراج هذا العمل بعد قدمت عددا من الاعمال الناجحة مثل "ثلاثية الالهة الهندوس".

وتمضى قائلة ان هناك مشاكل عديدة يعانيها السود والملونون فى الولايات المتحدة ناقشها العرض من خلال مواقفه الكوميدية. ولم يكن بحاجة على الاطلاق لادخال الميول الجنسية فى العرض. وهذه النقطة اثارتها فى كتاباتها النقدية حول المسرحية منذ عرضها لاول مرة فى 2010 وطلبت استبعاد الميول الجنسية لكن معظم العروض لم تأخذ برأيها.

هذا رغم أن المشاكل التى يعانيها السود والملونون لا علاقة لها بالميول الجنسية بل ترتبط بمشاكل اخرى

وهى نقطة عالجها اوهارا فى كتاباته، وكانت تكفى وحدها كى تحقق مسرحياته النجاح.

وتتكون المسرحية فى المعالجة التى قدمتها فيبرانسى 11 مشهدا قصيرا متوالية، بحيث يفهم الجمهور بعد مشاهدة عدد منها بأنها مرتبطة ببعضها البعض.

ويشارك فى كل مشهد رجلان وامرأتان ويظهر كل منهم فى اكثر من مشهد وليس فى كل المشاهد. اما الخامس فيجسد شخصية البطل ساتر والذى يتكون فى نهاية العرض انطباع لدى المتفرج انه يمثل شخصية اوهارا خاصة بعد ان ينتحر فى النهاية بعد ان يعجز عن حل المشاكل التى يعانيها.

وبين الحين والآخر كان البطل يوجه اللوم الى نفسه وهى حيلة لجأ اليها عادة كتاب الدراما للتغطية على نقاط الضعف فى أعمالهم. وفى هذه المسرحية كان الامر متكلفا وغير مقنع.

بيراندييللو

وتشير الناقدة الى ان اوهارا يبدو متاثرا بالاديب الايطالى الفائز بجازة نوبل لويجى بيراندييللو (1867 -

1936) وروايته الشهيرة "ست شخصيات تبحث عن مؤلف". لكنه استخدمها للتعبير عن افكاره المرفوضة التى جعلت الجنس هو محور كل المشاكل والامنيات. وهو لم يكن موفقا فى ذلك حتى قدم فى النهاية ماوصفته الناقدة بفانتازيا مريضة لا يمكن ان تصدر عن افراد يفهمون اساس العمل الفنى.

وتقسو الناقدة اكثر واكثر على اوهارا فتقول ان هذا النص يُشكل هذا تهديدًا خطيرًا لادعائه بأنه فنان.

ومن المشاهد التى اثارت غضبها فى العرض مشهد القس الأسود الذى يلقى العظة فى الكنيسة ويدعو الى قبول الاخر وهو يرتدى حذاءً بكعب عالٍ وفستانًا مُطرزًا بالترتر فيما يمكن اعتباره خيال رجل أسود شاذ نشأ فى الكنيسة كاسلوب لإثارة الضحكات.

وهناك مشهد آخر يتضمن لجنة فى مؤتمر يعقد فى الجحيم حيث يُطلب من أربعة كتاب مسرحيين سود مرارًا وتكرارًا تعريف أنفسهم وعملهم حصريًا تحت شعار "كاتب مسرحى أسود". وبما أن المشاركين فى اللجنة لا يصلون إلى أى مكان مع مُديرهم الأبيض الجاهل. وهى لا تنكر ان الممثل الاسود جونى لى ديفنبورت جسد شخصية القس ببراعة كبيرة لكن الاساس نفسه فاسد.

وتتوجه الناقدة بالنقد الحاد للمخرجة على العديد من اختياراتها فى المسرحية مثل تكرار بعض المفردات الاخراجية التى اتبعتها فى مسرحية "أن أوكتورون" لنفس المؤلف رغم اختلاف الموضوع بين المسرحيتين.

منهج ضيف الفرجانى

فى توثيق تراجيكوميديا المسرح النثرى فى مصر

حسن الحضري

يمتاز كتاب "دراما التراجيكوميديا فى المسرح النثرى فى مصر (1950 - 1969م)" للدكتور ضيف الفرجانى، بأهمية خاصة فى مضمونه؛ حيث يُعَد من أوائل الأبحاث التى جمعت بين شقَّى الدراما (التراجيديا والكوميديا) فى دراسة المسرح النثرى، وأصل هذا الكتاب رسالة دكتوراه أعدَّها الفرجانى وأجيزت له سنة ألفين وعشرٍ، حيث قام برصد التطور التاريخى لهذا المصطلح، ثم تناول نصوصًا منه بالتحليل النقدى، وقد اختار الحقبة الزمنية المذكورة لأن كثيرًا من كتَّاب الدراما فى ذلك الوقت اتجهوا إلى التعبير من خلال التراجيكوميديا، فجمعوا بين المأساة والملهاة، وفى سياق اهتمام المؤلف بذِكر ما يؤيد هذه النظرية قال: «وُجِدت ملهاة تخلَّلتها عناصر مأساوية، ووُجِدت مآسٍ تخلَّلتها عناصر ملهاوية، حتى إن المتلقِّى لم يَعُد قادرًا على تحديد نوع ما يشاهده من المسرحيات المحصورة بين التراجيديا والكوميديا»، ويبدأ المؤلف هذه النماذج بإحدى مسرحيات "يوربيدس" [ت: 406ق.م] الإغريقى الذى أسَّس لهذا النوع من المسرح، من خلال مسرحيته "ألكستيس" وهى مسرحية ذات طابع تراجيدى فى أصلها، لكنها تحولت فى مجريات الأحداث إلى الاتجاه الكوميدى وانتهت به.

ويذكر المؤلف أسماء أخرى فى عجالة، ثم ينتقل سريعًا إلى عصر النهضة ثم إلى العصر الحديث، ثم يتناول التراجيكوميديا فى مصر، وفى هذا الإطار يستدعى المؤلف الأمثلة والنماذج بحسب مفهوم المصطلح وليس بحسب التصنيف الشائع لتلك الأمثلة؛ ومن ذلك مسرحية (العصفور فى القفص) لمحمد تيمور [ت: 1921م] التى قال عنها ضيف الفرجاني: «الكاتب يصف هذه المسرحية بأنها كوميدية، إلا أنها تمثِّل فى رأينا إرهاصًا للدراما التراجيكوميدي؛ حيث إنها تجمع بين المواقف الجادة والمواقف المضحكة»، ولا يكتفى الفرجانى بإطلاق الحكم

دون دليل؛ فيأتى بمشهد طردِ الأب ابنه من المنزل، وهو مشهد تراجيكوميدى حسب مفهوم هذا المصطلح؛ فموقف الطرد مأساوى، لكن تصوير تيمور للأب وما فعله إثْر قيامه بطردِ ابنه جاء بشكلٍ ملهاوى واضح؛ وهذه الطريقة التى انتهجها الفرجانى فى تتبُّع النصوص التراجيكوميدية توضح اهتمامه بأبعاد الموضوع الذى يتناوله، واستقصاء شواهد الموضوع من خلال ماهيَّته التى يختص بها، فهو يتناول الموضوع من خلال رؤية علمية ذاتية، وهو الأمر الذى يضفى عليه طابع التأصيل والتقعيد.

وفى هذا الصدد يرى المؤلف أن البداية الحقيقية الناضجة للتراجيكوميديا فى مصر كانت فى الخمسينيات على يد الكاتب المسرحى نعمان عاشور [ت: 1987م]، ثم لحقه فى هذا الميدان سعد الدِّين وهبة [ت: 1997م] وألفريد فرج [ت: 2005م].

وبعد ذلك ينتقل المؤلف إلى أنواع القضايا التى تناولها المسرح التراجيكوميدى فى مصر خلال الحقبة الزمنية التى تتناولها الدراسة، فالمؤلف يعتمد فى منهجه على الشمول والتفصيل، وفى هذا الصدد يبدأ بالقضايا السياسية، ويرى أن الأحداث فى مصر من أوائل الخمسينيات حتى نهاية الستينيات، قد أدت إلى حراك سياسى تفاعل معه كتَّاب الدراما فنتج عنه ما يُعرَف بالتراجيكوميديا؛ بواسطة «قدرة الأديب على وصف الحدث بما فيه من تراجيديا بشكلٍ أقرب إلى الواقع، وتقديم حلول وتوصيفٍ للحدث فى إطار كوميدى يمنحه المفارقة الذهنية الجاذبة للمتلقِّي». أما النماذج المسرحية التى تناولها المؤلف فى هذا النوع من أنواع القضايا التى تناولتها التراجيكوميدى فهى ثلاث مسرحيات، على النحو الآتي: أولًا: مسرحية "مسمار جحا" لِعلى أحمد باكثير [ت: 1969م]: وتعتمد هذه المسرحية على «التورية الدرامية والتلميحات التى ينتجها جحا، من خلال الحوار بينه وبين ممثِّلى السلطة وهم (فريق عبَّاد وحريق)؛ حيث كانوا يستثيرونه ليتيح لهم ما يريدون، لكنه كان يدرك مغزاهم، فيحوِّل مجلس الوعظ إلى ملهاة ساخرة ضد أفراد السلطة»، وإضافة إلى ما ذكره الفرجانى فإنَّ ورود اسم (جحا) فى عنوان هذه المسرحية يُحِيل الذهن إلى التصور التراجيكوميدى لأحداث المسرحية، ومع ذلك فقد أورد الفرجانى بعض المقاطع الحوارية التى تكشف التحول الدرامى فى تناوُلِ على أحمد باكثير للأحداث، والمزج بين التراجيديا والكوميديا بطريقة مناسبة لِما هو معهود فى ذهن المتلقِّى عن شخصية جحا.

ثانيًا: مسرحية "السلطان الحائر" لِتوفيق الحكيم [ت: 1987م]: ويرى الفرجانى أن هذه المسرحية التى «تبدأ بحوار بين الجلاد الذى يقوم بتنفيذ حكم الإعدام مع آذان الفجر، وبين المحكوم عليه بالإعدام الصادر دون محاكمة؛ تتولد التراجيكوميديا من التعارض بين الفجر وما يرمز له من بداية حياةٍ، وبين الإعدام الذى يمثِّل نهاية الحياة، وفى هذا الجو المأساوى تدب روح المرح بين الجلاد وبين المحكوم عليه؛ حيث يطلب الجلاد منه أن يرشوه بكأسين من الخمر حتى يعتدل مزاجه فيضرب رقبته ضربة متقنة تفصلها عن جسده دون معاناة»، ويتخذ ضيف الفرجانى من التحول الدرامى لأحداث هذه المسرحية مرتكَزًا لتصنيفها ضمن التيار التراجيكوميدي؛ فالجانب المأساوى فيها هو صدور أمر بالإعدام دون محاكمة، أما الجانب الكوميدى فهو إقدام الجلاد على طلب رشوة كى يكون رحيمًا فى قيامه

بالقتل الذى سينفذه فى المطلوب منه الرشوة، ولا شك فى أن هذا المسار الدرامى للأحداث يخفف من حدَّة المأساة التراجيدية من ناحية، ومن ناحية أخرى يكشف مدى العبث الذى تمارسه السلطة، وقد أورد الفرجانى مقتطفات حوارية من المسرحية توضح ذلك وتعاضد تصنيفه للعمل، ومِن منهج الفرجانى فى هذا الصدد حشد العناصر الرمزية وبيان دلالتها التى تجرى فى مسار تصنيفه للعمل المسرحي؛ كالدلالة الرمزية للفجر؛ الذى يرمز لميلاد حياة، وبيان وجه التعارض بين هذه الدلالة وبين العمل الذى يمارسه الجلاد بالتزامن مع ذلك الوقت، ومن الدلالات أيضًا شخصية الغانية التى تحتال لإنقاذ النفس البرئية.

ثالثًا: مسرحية "الأستاذ" لِسعد الدِّين وهبة: وتتناول هذه المسرحية قضية التواصل بين الشعب والحاكم، وذلك من خلال الكلام والسمع، فباعتبار طرفى التواصل جسدًا واحدًا فقد أصبح بين خيارين؛ إما أن يتكلم ولا يسمع، أو يسمع ولا يتكلم؛ وهذه مشكلة يواجهها "الأستاذ" الذى جاء ليعالجهم؛ ويمضى ضيف الفرجانى فى عرض وتحليل جوهر المسرحية، مبينًا الجانب الساخر عند سعد الدِّين وهبة؛ الذى يجعل «الراقصة تصبح ملكة، وقاطع الطريق يصبح وزيرًا، والشحاذ يصبح جابى الضرائب»، وبعد عرض جمل حوارية من هذه المسرحية توضح سخرية كاتبها من القائمين على الحكم؛ يوضح الفرجانى موضِع التراجيكوميديا التى تتمثل فى إسناد المناصب السياسية الكبيرة إلى الراقصة وقاطع الطريق والشحاذ؛ ثم يُورِد الفرجانى من هذه المسرحية بعض الجمل الحوارية المصحوبة بأفعال وانفعالات حركية وبصرية تتناقض مع دلالة الكلمات، ويعلق الفرجانى على ذلك بقوله «فالتراجيكوميديا هنا قائمة على المفارقة بين الظاهر والباطن، فظاهر الأمر أنه لقاء غرامى بين زوج وزوجته، ينمُّ عن محبة وودٍّ، إلا أن الباطن يضمر الكراهية والحقد، فالملهاة هنا تنبع من الموقف السطحى أو الظاهرى، بينما تكمن المأساة فى تحطيم أقدس العلاقات البشرية، بين الزوج وزوجته»، ثم يستطرد الفرجانى فى تحليل أفعال أصحاب المناصب واستنباط العلاقة الدلالية بين أعمالهم السابقة وبين مناصبهم السياسية التى آلت إليهم؛ «فجابى الضرائب شحاذ سابق، ونظرته للضرائب جاءت من وظيفته القديمة إحسانًا مفروضًا أو مقنَّنًا»، وهذا يعنى أن النظام الحاكم لن يستغل هذه الضرائب فى الصالح العام؛ بل سيتقاسمها أفراد النظام فيما بينهم.

ثم ينتقل الفرجانى إلى القضايا الاجتماعية؛ وهى النوع الثانى من أنواع القضايا التى تناولها المسرح التراجيكوميدى فى مصر خلال الحقبة الزمنية التى تتناولها الدراسة، حسب تصنيف المؤلف، وقد تناول هذه القضايا من خلال ثلاث مسرحيات أيضًا، وفى بداية تحليله لهذه المسرحيات يحرص الفرجانى على تأكيد منهجيته فى الاختيار فيقول: «قد عالجت هذه الأعمال القضايا الاجتماعية معالجة تراجيكوميدية من وجهة نظري»؛ فهو يؤكد أن هدفه توثيق الظاهرة من خلال تتبُّع ما يؤيدها، وجاءت هذه المسرحيات على النحو الآتي:

أولًا: مسرحية "المحروسة" لسعد الدِّين وهبة: ويُبرز الفرجانى فى تحليل هذه المسرحية، دراما التراجيكوميديا، من خلال تفسير الدلالات الرمزية لطبيعة الشخصيات التى دار بينها الصراع؛ كمأمور المركز الذى يمثل السلطة، ووكيل النيابة الذى يمثل الشعب، ويقول الفرجانى فى سياق تحليله: «موضوع المسرحية هو تصوير مأساة الفلاحين ومعاناتهم ضد الإقطاع ورجال الأمن، فكان من الطبيعى أن يغلِّف المؤلف هذه المأساة بروح فكاهية مسايرة لروح المأساة التى نَبَعت من التيمة الرئيسة فى المسرحية، لذا دخلت الفكاهة بوصفها نوعًا من الرفض لهذه المأساة، وسخرية من الواقع، فتحققت التراجيكوميديا داخل العمل من خلال مشهيات ولَّدت الملهاة داخل إطار المحيط المأساوي»، ثم تناول الفرجانى عدة مقاطع حوارية بين عدد من شخصيات المسرحية فى مواقف متنوعة؛ للتدليل على تحليله واستنباطه.

ثانيًا: مسرحية "عائلة الدوغري" لنعمان عاشور: وتدور أحداث هذه المسرحية حول عائلة من الطبقة الوسطى، ويُورد الفرجانى عدة مقاطع حوارية من هذه المسرحية، متناولًا إياها بالتحليل والتعليق، مبينًا مواضِع التراجيكوميديا فى هذه المواقف التى يدور حولها الحوار، ومن ذلك كمثالٍ قوله معلقًا على حوارٍ بين حسن الدوغرى وبين كريمة زوجة أخيه: «فالموقف التراجيكوميدى يتولد من التضاد بين موقف كريمة المأساوى وبين معالجة حسن الكوميديَّة لها؛ فحين تنهمر كريمة بالبكاء على وضعِها المأساوي؛ يتدخل حسن بمواساتها بروحه المرحة»، وعلى هذا النحو يبنى ضيف الفرجانى رؤيته لهذه المسرحية، واستنباطه ما يبرهن به على تصنيفها تحت فن الدراما التراجيكوميدى.

ثالثًا: مسرحية "رحلة خارج السُّور" لرشاد رشدى [ت: 1983م]: وفى إطار تحليل ضيف الفرجانى لهذه المسرحية واستخلاص ما يوضح تصنيفها ضمن الدراما التراجيكوميدي؛ يذكر أولًا المحور الرئيس الذى تدور حوله المسرحية وهو تصوير عجز المجتمع المصرى عن تحقيق حلمه الاجتماعى بعد ثورة يوليو 1952م، ثم يؤكد الفرجانى أن التراجيكوميديا تتبلور داخل هذه المسرحية من خلال المفارقة بين نظرة الفرد إلى ذاته وبين نظرة المجتمع إليه؛ ويعرض الفرجانى عدة مقاطع حوارية معلقًا عليها فى سياق منهجه التحليلى النقدى الذى يخلص منه إلى إثبات رؤيته فى تصنيف الأعمال المسرحية التى يتناولها فى دراسته، وفى هذا السياق يقول بعد أحد المقاطع الحوارية: «فى هذا الحوار يؤكد الكاتب أن فلسفة هذا المجتمع هى الفساد، وأن مقاومته هى الاستثناء، ومن خلال هذه النظرة القائمة على التناقض تتفجَّر التراجيكوميديا»، وعلى هذا النحو يمضى الفرجانى فى إطار العرض والتحليل والاستنباط المناسب لرؤيته التى تدور حولها دراسته.

وبعد انتهاء المؤلف من عرض نماذج المسرحيات السياسية والاجتماعية التى دارت فى إطار التراجيكوميديا؛ يوضح سبب التقسيم إلى هذين النوعين؛ فالمعروف أن السياسة والاجتماع قرينان؛ لأن السياسة لا توجد إلا من خلال مجتمع، وكل مجتمع لا بد له من سياسة تعالج أموره الداخلية والخارجية، لذلك يعلل المؤلف تقسيمه المسرحيات التى تناولها، إلى سياسية واجتماعية، فيقول: «قام كتَّاب الدراما بطرح هذه القضايا فى قالب التراجيكوميديا بوصفِها محاكمة للثورة وفق مبادئها، لكن اختلفت المعالجة التراجيكوميدية فى القضايا الاجتماعية عن القضايا السياسية؛ فَفِى القضايا السياسية كانت السمة الغالبة هى السخرية البارزة اللاذعة التى تقوم بدور المحرِّض، أما فى القضايا الاجتماعية فكانت السخرية محصَّلة وليست عنصرًا»، وبعد ذلك يتطرق الفرجانى إلى عناصر البناء فى دراما التراجيكوميديا، موضحًا جوانب خصوصية التناول فى هذا القالب الذى يجمع بين شقَّى الدراما (الكوميديا والتراجيديا)، وفى سياق تبيين هذه الخصوصية يستطرد الكاتب فى ذكر الأمثلة، معقبًا بالنقد والتحليل، ونستطيع أن نقول بشكلٍ مجملٍ: إن المؤلف قد اعتمد فى منهجه على التَّتبُّع والتحليل والاستنباط، فى سبيل إثبات رؤيته العلمية والنقدية.

كتاب المونودراما العربية المعاصرة

قراءة ثقافية

تغريد حسن

صدر مؤخرا كتاب المونودراما العربية المعاصرة - قراءة ثقافية ـ من تأليف الكاتبة المسرحية والناقدة المصرية صفاء البيلي.. عن مطبوعات مهرجان الفجيرة للمونودراما الدورة الحادية عشرة 2025 والذي يتكون من مقدمة وخاتمة وأربعة فصول.

وفيه تنطلق المؤلفة عبر المقدمة لرصد الأسباب التي دعت لانتشار فن المونودراما عموما بوصفها نمطا مسرحيا له تقاليده وسماته الخاصة، بعدما كانت تقدم على هوامش الفعاليات المسرحية المختلفة، ولم يكن الإقبال شديدا على مشاهدة العروض المونودرامية في مقابل العروض المسرحية متعددة الشخصيات.

وبالتالي كان الكتاب يحجمون عن كتابتها، أوعلى أحسن الفروض يكتبونها بغرض التنويع، كونها لا تدر عليهم مقابلا ماديا كالنصوص المسرحية متعددة الشخصيات.

وتطرح المقدمة عدة تساؤلات على من تقع مسئولية أحادية الشخصية في النص المونودرامي، هل تقع على الكاتب بوصفه صانعا للشخصية ومبدعا لها من العدم من خلال ما يتولد عنها من شخصيات تأتي نتاج تفاعل هذه الشخصية الرئيسية وتتحاور معها؟ أم أنها تلك الشخصية الواحدة الساكنة التي تظل طوال وجودها على خشبة المسرح في حالة بوح دائم، وحكي عن دواخلها فقط أو شخصيات تداخلت معها وليس عن شخصيات عايشتها وتشعبت وخرجت من جوانياتها؟ أم تقع تلك المسئولية على الممثل أم المخرج؟ وكانت الإجابة؛ أن صانع النص/ المؤلف هو المسئول وهنا يأتي السؤل الأكثر أهمية: ما هي الأدوات التي تجعل المؤلف يصنع نصا المونودراما ديناميكيا حيويا متعددا في شخصياته على الرغم من كونه بنائيا شخصية واحدة تتحرك على خشبة المسرح؟

وجاء الفصل الأول: وتناولت فيه المؤلفة نشأة المونودراما وبنيتها وتطورها، وبدايات ظهورها في المسرح العربي.. مع ذكرها لأهم خصائص النص المونودرامي، وتصنيفات المونودراما وبيان أوجه التشابه والاختلاف بين (المونولوج والمونودراما) حيث يتم الخلط بينهما وخاصة بين شباب المسرحيين.

ويأتي الفصل الثاني، بعنوان: (المونودراما العربية بين البوليفونية والمونوفونية) وفيه تناولت فيه المؤلفة تعريف البوليفونية (polyphony) والتي هى في الأصل مصطلح موسيقي قبل أن يكون مصطلحاً أدبياً، والبوليفونية في الموسيقى يُقصد بها:(موسيقى حيث تصدر نغمتان أو أكثر في نفس الوقت) أما البوليفونية أو تعدد الأصوات في النص الأدبي فهي: (حضور أكثر من صوت في النص الواحد، كما الشأن في الاحتفالات المرفعية والتظاهرات الشعبية، حيث تتمازج الأصوات لتشكل ما يشبه الاستعراض الصوتي).

ثم استعرضت المؤلفة.. البوليفونية كبديل عن الشخصيات المتعددة.. والتي تطرح إشكالية اللاتجانس الخطابي، وأول من جاء بها باختين، من خلال أعماله المتعلقة بالأدب، خاصة روايات دوستوفسكي، التي تتوافر فيها مجموعة من الأصوات، مع التكافؤ فيما بينها.

ثم استعرضت المؤلفة (التأثير الانفعالي والوجداني للبوليفونية في الأدب) حيث أن النصوص (البوليفونية) تقدم عصارتها الإبداعية وأطروحتها المرجعية عبر أصوات متعددة؛ وهذا ما يجعل القارئ الضمني الواعي يختار بكل حرية الموقف المناسب، ويرتضي المنظور الإيديولوجي الذي يلائمه ويوافقه، دون أن يكون مستلبًا أو مخدوعًا من قِبَلِ السارد أو الكاتب أو الشخصية على حدٍ سواء، وهذا يعني أن (البوليفونية) مختلفة أيّما اختلاف عنْ(المنولوجية) أحادية الراوي، والموقف، واللغة، والأسلوب، والمنظور، وذلك بوجود تعددية حوارية حقيقية على مستوى السراد، والصيغ، والشخصيات، والقراء، والمواقف الإيديولوجية.

كما أشارت المؤلفة إلى مدى انتشار الكتابة البوليفونية(Polyphone). التي تطورت فظهر ما يسمى بالبوليفونية الجديدة. أو(البوليفونية الوثائقية) التي ظهرت في النصف الثاني من القرن العشرين عند عدد من الكتاب البيلاروس، وجعلت الرواية أشبه بجوقة درامية جبارة لأصوات متعددة، يختفي فيها صوت المؤلف أو الراوي وتحل محله أصوات الناس.

وجاء الفصل الثالث بعنوان: (قراءة في المونودراما العربية)، وفيه ذكرت المؤلفة معايير اختيار النصوص التي تم الاشتغال عليها في الدراسة، ثم قدمت قراءة تحليلية لهذه النصوص وفقا لنتائج مجموعة الاستمارات التي صممتها بطريقة أكاديمية، لتوفير بيئة قياسية عادلة.

غطت النصوص قيد الدراسة، وعددها خمسة عشر نصاً مونودرامياً، الفترة الزمنية من 2007م حتى 2017م. حصل اثنا عشر نصاً منها على جائزة الفجيرة للمونودراما والتي تعد أكبر جائزة في تأليف المونودراما عربيا؛ بل عالميا.. كما نشرت النصوص الفائزة في مجموعات عن هيئة الفجيرة للثقافة والإعلام وهو ما يشير بوضوح إلى تحقيق تلك النصوص المختارة لاشتراطات التحليل الفنى للأعمال.

وتضمن الكتاب ثلاثة نصوص لمؤلفات (العازفة ـ الطريقة المضمونة للتخلص من البقع ومدن الكرتون). وأربعة نصوص لكتاب عراقيين (موتى بلا تاريخ - ذاكرة الوجع والمسرة - جوف الحوت - العد العكسى لخنجر)، يليها ثلاثة نصوص (البرواز - الطريقة المضمونة للتخلص من البقع - انتظار) ألفها كتاب مصريون بينما مثل نصان (باي باي جيلو - الرحلة الأخيرة) المسرح المغربى ونصا (البحث عن عزيزة سليمان - مرثية الوتر الخامس) المسرح الأردني في حين مثّل نص واحد فقط كلًا من (السعودية ـ العازفة)، (سوريا ـ جلجامش في حذاء رياضي)، (الجزائر ـ مدن الكرتون) و(فلسطين ـ سأموت في المنفى ــ بدل فاقد).

وترى المؤلفة أن انتشار كتابات المونودراما في دول مثل العراق ومصر ربما يعود إلى تجذر تقاليد الكتابة المسرحية في هاتين الدولتين اللتين تعدان من كبريات الدول العربية في مجال المسرح.

أما الفصل الرابع فينقسم إلى قسمين، القسم الأول بعنوان: (البوليفونية وكتابات المونودراما العربية المعاصرة) تضمن مجموعة من الملاحظات الختامية عن البوليفونية، وكتابات المونودراما العربية المعاصرة، والخصائص الفنية للمونودراما البوليفونية وكذلك ملاحظات حول نتائج التحليل النصوص والتي تضمنت عناصر: (الزمن، الإرشادات المسرحية، الشخصية، السينوغرافيا، أنساق اللغة السرد، الحدث المسرحي، الصراع، التهجين).

وتضمن القسم الثاني من الفصل الرابع التحليل البليوفوني الكامل لثلاثة نصوص مونودرامية، وهى: (باي باي جيلو، الطريقة المضمونة للقضاء على البقع، وموتى بلا قبور)

وجاءت الخاتمة لتؤكد أن ثمة تطورا واضحا في مسار الكتابة المسرحية العربية بوجه عام وكتابة المونودراما على وجه الخصوص.

حكاية من الخيال ومسرحيات أخرى..

مسرحيات تتحدى الواقع وتكتب سيرة الإنسان فى زمن مضطرب

صدر حديثًا عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ضمن سلسلة الإبداع المسرحى كتاب جديد للكاتب والناقد المسرحى إبراهيم الحسينى، يحمل عنوان "حكاية من الخيال ومسرحيات أخرى"، ويضم بين دفتيه ثلاث مسرحيات متكاملة شكلًا ومختلفة مضمونًا، لكنها تلتقى فى نسيج فكرى متماسك، يتسم بوعى عميق بالتحولات النفسية والاجتماعية والسياسية التى يعيشها الإنسان المعاصر. يشكل هذا الكتاب المسرحى العمل الثلاثين فى مسيرة إبراهيم الحسينى، وهى مسيرة تمتد لأكثر من ربع قرن فى الكتابة النقدية والإبداعية، ترك خلالها بصمة واضحة فى مسار المسرح العربى، وقدم نصوصًا شكّلت علامات بارزة فى تجديد الخطاب المسرحى شكلًا ومضمونًا.

المسرحية الأولى بين دفتى هذا الكتاب هي: "مناخوليا" وتدور أحداثها داخل مستشفى للأمراض النفسية، لكن النص يتجاوز حدود المكان ليطرح تساؤلات مريرة عن طبيعة "الجنون" فى عالم أصبح العقل فيه عبئًا لا ميزة. الشخصيات التى تقطن هذا العالم المغلق ليست مجرد مرضى، بل تمثيلات مكثفة للواقع المهترئ خارج أسوار المستشفى، حيث تتحول السلطة الطبية إلى سلطة سياسية رمزية، ويتحول العلاج إلى قمع، والاختلاف فى الرأى إلى جريمة.

يستخدم الحسينى هنا الكوميديا السوداء بأسلوب ذكى حيث تتماهى المأساة مع النكتة، وتتحول السخرية إلى أداة تشريح نفسى وفلسفى. اللغة فى "مناخوليا" تقترب وتكثف لغة الحياة بشكل سلس وجمل حوارية سريعة ممتلئة بالرموز التى تحيلنا للواقع المعاش، لغة ذات نبرة عبثية تلامس الجوهر دون أن تقع فى فخ المباشرة أو الشعاراتية. واللافت أن الحسينى لا يقدم إجابات جاهزة بقدر ما يزرع الأسئلة فى عقل المتلقى، ويدع له حرية إعادة بناء المشهد من الداخل.

والمسرحية الثانية داخل الكتاب هى "طواحين الهوا" تؤكد خصوصية فعل الكتابة لدى الحسينى، فهى تقدم عالمًا فانتازيًا ساخرًا، تلتقى فيه شخصيات كاريكاتيرية مع واقع عبثى مفرط فى القسوة والرمز.

فأحداثها تدور داخل فندق مهجور يظهر كما لو كان أحد قلاع العصور الوسطى التى يسكنها الفرسان، تحيط به طواحين هواء خضراء، ويصل إليه شخصية هاربة من ماضيها لتجد نفسها محاصرة بشخصيات غرائبية: فتاة تبحث عن فارس وهمى، عصابة تحلم بسرقة جوهرة التاج، وساحرة عجوز تسيطر على من حولها بتعاويذها. كل شخصية فى النص تحمل دلالة رمزية، وتكشف عن نمط من أنماط حياة الإنسان المعاصر بين الخضوع، والسخرية، والتهرب، والتواطؤ.

"طواحين الهوا" ليست فقط نصًا مسرحيًا، بل تأمل درامى فى معنى الهروب، والسلطة، وترصد الشكل المعاصر لفكرة الغواية التى يجسدها ذلك الشيطان الناعم، الذى لا يحتاج إلى نار وقرون، بل يكفيه تقديم الوعود بالثراء والسلطة مقابل بيع الروح. ويرصد النص أحد تلك اللحظات المفصلية لبيع بعض ضحاياه أرواحهم عن طيب خاطر فى مشهد يحمل كل معانى التحول الأخلاقى والوجودى.

فى هذا النص يمزج الحسينى بين اللغة المحكية الساخرة والتكوين السريالى الفلسفى، مقدمًا نصًا متوترًا، عميقًا، ومفتوحًا على التأويل. وهو بذلك يواصل مشروعه المسرحى الذى يجمع بين العمق الفكرى والجرأة الفنية، ويعيد للمسرح العربى بريقه كمجال للتفكير لا للتلقين. تُعد مسرحية "طواحين الهوا" نموذجًا حيًا على قدرة المسرح على طرح أسئلته الكبرى من خلال الحكاية الساخرة والرمز البسيط. وهى نص قابل للتقديم برؤى إخراجية متعددة.

أما المسرحية الثالثة، التى تحمل عنوان الكتاب؛ مسرحية "حكاية من الخيال" فهى على النقيض من المسرحيتين السابقتين، حيث تفتح الباب أمام العجائبية والفانتازيا، وتستخدم البنية الرمزية بأسلوب مغاير تبدو فيه المسرحية فى ظاهرها وكأنها حكاية خرافية، لكن سرعان ما يتكشف أن "الخيال" فيها ليس سوى مرآة أكثر دقة للواقع. القصة تدور حول كيان غامض، يهيمن على حياة مجموعة من الأفراد، ويدّعى أنه يحميهم من خطر ما، دون أن يتضح ما هو هذا الخطر. ومع

تصاعد الأحداث، يتضح أن هذا الكيان الغامض ليس سوى استعارة للسلطة حين تنزع عنها قناعها، وتتحول إلى مؤسسة للإخضاع الفكرى والمعنوى. هنا يعود الحسينى إلى ثيماته المحببة: العلاقة بين الفرد والمجتمع، بين الحرية والخوف، بين الحقيقة والوهم. لكنه يقدمها هذه المرة بلغة شعرية رائقة، تتداخل فيها الحوارات مع الصور الشعرية مكثفة، تلك التى تمنح النص طابعًا تأمليًا دون أن تخرجه من سياقه الدرامى.

والمسرحيات الثلاث تشى بمقدرة الكاتب على خلق عوالم مغلقة لكنها مشبعة بالدلالات، وهو ما يعكس درايته بصناعة العوالم الدرامية، وما يلزمها من اقتصاد فى اللغة، وتوظيف ذكى للتقنيات المسرحية الحديثة. كذلك يظهر تأثره الواعى بتجارب عالمية متنوعة، لكنه لا يستنسخها، بل يعيد توطينها ببنية ولغة ذات خصوصية.

لا ينتمى الحسينى إلى مدرسة مسرحية واحدة، بل يدمج فى نصوصه عناصر من الواقعية الجديدة، والعبث، والكوميديا السوداء، والفنتازيا الرمزية، فى ما يشبه توليفة درامية شخصية باتت علامة خاصة داخل مشروعه المسرحى.

ويبدو أن ما يُثرى هذه النصوص أيضًا هو السياق الذى تخرج منه. فإبراهيم الحسينى ليس مجرد كاتب مسرحى، بل هو ناقد ومحلل وباحث، يشتغل بالمسرح كتابة وتنظيرًا وتدريسًا. حيث يشغل حاليًا منصب رئيس التحرير التنفيذى لجريدة "مسرحنا" الأسبوعية الصادرة عن وزارة الثقافة المصرية، ويدير ورشات للكتابة المسرحية والدرامية، وتُدرّس نصوصه فى جامعات مصرية وعربية. وقد صدر له حتى الآن أكثر من ثلاثين كتابًا فى المسرح والنقد، منها مسرحيات أصبحت علامات فى المسرح المصرى الحديث من مثل: جنة الحشاشين، باب عشق، أيام إخناتون، أخبار أهرام جمهورية، مذكرات سنوحى المصرى، ظل الحكايات، متحف الأعضاء البشرية، سجن فايف ستارز، وتغريبة آدم الليلكى، وكلها حصلت على جوائز وتم تقديمها على خشبات المسارح.

ولم يقتصر تأثير الحسينى على المشهد المحلى، بل امتد حضوره إلى الساحة الدولية، حيث تُرجمت نصوصه إلى الإنجليزية والفرنسية، وقدم عدد منها فى مسارح عالمية، من بينها برودواى فى نيويورك،

حيث عرضت مسرحيته "Comedy of Sorrow" بإخراج وفريق عمل أمريكى عدة مرات وفى ولايات مختلفة، أهمها ماتم تقديمه على مسارح برودواى بنيويورك، فى العرض الذى أخرجته تريسى فرانسيس، ولعبت دور البطولة فيه نجلا، ابنة المفكر الفلسطينى الراحل إدوارد سعيد. كما ناقشت أعماله أطروحات أكاديمية لطلبة الماجستير والدكتوراه فى جامعات عربية وأجنبية، ما يعكس الجدية الفكرية والعمق الجمالى الذى تتسم به نصوصه.

وقد نال الحسينى عبر مسيرته العديد من الجوائز المرموقة، منها جائزة ساويرس الثقافية لكبار الكتاب، جائزة كاتب العام من جامعة هارفارد، جائزة التميز من اتحاد كتاب مصر، جائزة المجلس الأعلى للثقافة لأفضل نص مسرحى، وجائزة مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى. وهو بذلك يُعدّ واحدًا من القلائل الذين جمعوا بين الكتابة الإبداعية ذات الوعى الفنى، والكتابة النقدية ذات الخلفية المعرفية، مما منحه قدرة خاصة على إنتاج نصوص مركّبة، تقرأ الواقع بعين ناقدة دون أن تقع فى فخ التنظير الجاف.

يأتى كتاب "حكاية من الخيال ومسرحيات أخرى" إذًا ليضيف لبنة جديدة إلى مشروع مسرحى متكامل يسعى لإعادة المسرح إلى مكانته كمنصة للوعى، للمساءلة، وللتحريض الفكرى. إن ما يميز هذه النصوص الثلاث أنها لا تطرح خطابًا مغلقًا، بل تفتح أفقًا واسعًا للتأويل، وتحفّز القارئ أو المشاهد على المشاركة فى إنتاج المعنى. وهنا بالضبط تكمن أهمية المسرح الحقيقي: فى كونه مساحة للحوار المفتوح، لا مجرد استعراض للحكمة الجاهزة.

وبينما تستمر موجات المسرح التجارى فى غزو الخشبة العربية، يقدم الحسينى نموذجًا مضادًا، ينتمى إلى تقاليد المسرح الجاد دون أن يكون ثقيل الظل، ويخاطب العقل دون أن يغفل الجمال، ويكتب بلغته الخاصة التى تتجاوز اللحظة لتصير جزءًا من السياق المسرحى العربى المعاصر.

أخيرا "حكاية من الخيال ومسرحيات أخرى" ليس مجرد كتاب جديد، بل هو صوت من داخل المسرح، يصرخ بالأسئلة الكبرى، ويسخر من كل ما هو زائف، ويمنح الإنسان فسحة للتفكير فى إنسانيته وسط عالم مضطرب. هو كتاب يستحق أن يُقرأ، ويُعرض، ويُناقش، وربما يُستعاد مرارًا لاكتشاف ما بين سطوره من إشارات لا تنتهي.

أخيرا جدير بالذكر أن المسرحيات الثلاث تم تقديمها قبلا عدة مرات على خشبات المسارح المصرية كان آخرها تقديم المخرجة خيال حسن لمسرحية مناخوليا على مسرح الهوسابير، وتقديم مسرحية حكاية من الخيال على مسرح الأقصر من إخراج عماد عبدالعاطى، ومسرحية طواحين الهوا من إخراج شريف صلاح الدين.

التعبير عن الذات

في الأداء المسرحي[1]

تأليف: جيمس هاملتون
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

في هذه المقالة أركز بشكل أساسي على العروض المسرحية السردية. ومحتوى هذه العروض هو القصص، والقصص هي تمثيل للأفعال يؤديه وسطاء. وقد قمنا بهذا التركيز الشديد من أجل مساعدتنا على البدء. ولكن الرؤية التي أقترحها لها تطبيق كثر عمومية.

والمشكلة التي سوف أدرسها هي الكيفية التي يولد من خلالها الأداء المسرحي الحالات المزاجية والمشاعر بمعزل عن الحالات المزاجية والمشاعر التي تولدها القدرة على استيعاب مكونات الأداء. فمثلا، ربما يشعر المتفرج بالحزن من أجل محنة الشخصية وحتى حل الحبكة ولكن لا يزال يعتقد أن المزاج العام للأداء خفيف الظل. وربما لا يمكنه أن يشير إلى شيء محدد في محتوى الأداء يمكن أن يبرر هذا التوصيف الكلى. ولاشك أن عدم القدرة على تفسير ردود الفعل الملموسة تجاه الأداء هي أمر شائع إلى حد ما. ويبدو أن لها علاقة بحقائق العروض نفسها بشكل أكبر من الحقائق المتعلقة بمضمون العروض.

وسوف أقدم هنا تفسيرا لهذه الظاهرة من خلال التأكيد على الدور الذي تلعبه البنية الجسدية للمؤدين في تحفيز المشاعر والحالة المزاجية للمتفرجين.

ما يبدو واضحا:

التعبير عن العاطفة أمر مركزي في العروض المسرحية السردية على نحو ما. وفيما يلي خمسة مزاعم يعتقد بها على نطاق واسع فيما يتعلق بالعلاقة بين التعبير والأداء. وينقل الممثلون في العروض السردية مشاعر وحالات شخصياتهم المزاجية.

ومن الملائم أن نصف العروض المسرحية التي تستخدم مصطلحات العواطف والحالات المزاجية. ويرتبط ما يفعله الممثلون لنقل مشاعر الشخصيات وحالاتهم المزاجية بإسناد المتفرجين مصطلحات العاطفة والحالة المزاجية إلى العروض المسرحية.

ترتبط طبيعة العلاقة بين المؤدين والمتفرجين بطريقة نقل مشاعر الشخصية وحالتها المزاجية, وكذلك ما يبرر أعزاء المتفرجين للمشاعر والحالات المزاجية للعروض.

والاعتراف ببعض الأمور المذكورة آنفا مطلوب من أجل الاستجابة التقديرية لأي أداء.

وفي هذه المقالة سوف أتأمل فقط الأربعة مزاعم الأولى من هذه الادعاءات الخمسة. لأن الزعم الخامس سوف يأخذنا بعيدا عن فكرتنا.

وسوف أنظر إلى هذه المزاعم باعتبارها بديهيات. ومن خلال إطلاق اسم بديهيات عليها، أعني أنها مزاعم يستعد الكثير منا إلى تصديقها قبل الانخراط في التفكير النقدي. فربما تكون خاطئة نتيجة لتحيز محض. ولكنها غالبا ما توفر بداية للمناقشة. وهي على حق في كثير من الأحوال بالطبع، وهذا ما يساعد في تفسير سبب قدرتهم توفير هذه البداية. وفي الجزء التالي، سوف أناقش كل زعم من هذه المزاعم الأربعة بتفصيل أكثر.

البديهيات الأربعة بمزيد من التفصيل

١- لماذا يجب أن نستخدم كلمة «ينقل convey» البديهية (١) فضلا عن كلمة "يعبر express" عندما نتحدث عن الممثلين ؟ ألا تبدو الأخيرة أكثر منطقية ؟. تبدو فكرة أن الممثلين " ينقلون" عواطفهم وحالاتهم المزاجية سطحية. لاسيما أن التمثيل الجيد يوصف بأنه يتعلق بالتعبير عن المشاعر بشكل صحيح، وليس مجرد نقلها.

ومع ذلك، فان استبدال كلمة «يعبر» بكلمة «ينقل» خطأ في الحالة الأولى. وإذا تطلب التعبير عن شعور أو حالة مزاجية أن نكون في هذه الحالة المزاجية أو هذا الشعور، فان الدمى لا تعبر عن ذلك. ومع ذلك يحس المتفرجون بالعواطف والحالات المزاجية عندما يشاهدون العرائس. علاوة على ذلك، فان الشخصيات في العروض الروائية هي التي تعبر عن العواطف وتعاني من الحالات المزاجية. وحقيقة أن الشخصيات تعبر عن العواطف أو تعاني من الحالات المزاجية لا يستتبع أن الممثلين يعبرون عن العواطف أو يعانون من حالات مزاجية في الحقيقة. ولكن ماذا عن التمثيل الجيد ؟ ربما كان من المفيد هنا أن نفكر للحظة في أحد أنواع التمثيل السيئ. فأحيانا يتحدث الممثلون عن شيء يسمونه " الالتزام بالفعل committing to action". ويمكن إظهار الفرق بين أداء الفعل بهذه الطريقة والفشل في فعل ذلك، ولكن من الأفضل تفسير ذلك بالإشارة إلى عدة أسباب قد تؤدي إلى فشل الممثلين في الالتزام بالفعل. وربما يفشلون لأنهم متوترون بشأن ما يُفترض أن يفعلوه. وربما يفشلون

لأنهم لا يفهمون فعلا ما يفعلونه ولماذا يفعلونه. ولكنهم يفشلون عموما عندما يشعرون بذواتهم لسبب ما.

ولا ينبغي الخلط بين الوعي الذاتي self-consciousness الذي أتناوله هنا والانتباه إلى الذات self-awareness. فمثلا، إذا كان الأسلوب يستدعي ذلك، فمن الممكن أن يكون الممثل منتبها إلى ذاته ومنتبها إلى علاقته بالمتفرجين بدون أن يكون وعيا بذاته. علاوة على ذلك، يمكن أن يقوض الوعي الذاتي الأداء المتعمد الواعي بذاته بسهولة، كما يمكن أن يقوض التمثيل /الأداء في أي نوع آخر من الأساليب. فكل ما يتطلبه الأمر هو الشعور بعدم الارتياح عند الاعتراف بعلاقته بالمتفرجين.

وغالبا ما يكون هذا النوع من الفشل في التمثيل واضحا للمتفرجين. فعندما يكون الممثل واعيا بذاته فيما يفعله، فان سلوكه غير الحذر سوف يكشف عن شعوره بعدم الارتياح. ولهذا السبب فان قدرا كبيرا من التدريب يتضمن تعلم كيفية عدم الوعي بالذات في أداء هذه الأفعال التي سوف تصبح نظام تلقائي يتطور في التدريبات والأداء أمام الآخرين. والالتزام بالفعل هو أحد الطرق التي يتجاوز من خلالها الممثلون الوعي بالذات.

كما أنها أيضا طريقة لغرس القيام بأي فعل من الأفعال بنوع من الطاقة المركزة التي تمكن الممثل من جعل الفعل مقنعا، أي جعلها أمثلة مقنعة للأفعال التي يؤديها بمشاعر وحالات مزاجية معينة. وتطبق هذه الملاحظة على تدريب التمثيل الذي يصر على أن الممثلين يجب أن يشعروا بنفس الأشياء مثل الشخصيات التي يؤدونها لكي يصوروا تلك المشاعر، ربما بطريقة " المنهج The Method". وتطبق أيضا على تدريب الممثل الذي يصر على أن الشعور بنفس مشاعر الشخصيات ليس ضروريا مطلقا، وفقا للطريقة التي اقترحها ديدرو. ولذلك وبع النظر في كل الأمور، في الزعم الأول، يبدو لي أننا يجب أن نلتزم بكلمة " ينقل" ولا نبدلها بكلمة " يعبر ".

٢- ينسب المتفرجون المشاعر والحالات المزاجية الى كل العروض. ويبدو من الصواب أن نقول إن الأداء ربما يوصف بشكل صحيح بأنه، مثلا، كئيب وساخر. ولكن وراء هذه الملاحظة، يبدو أننا انجذبنا الى اتجاهات مختلفة من خلال حقائق أخرى عن اعزاء العاطفة إلى العروض.

وقد ترددت أن أقول إن العروض تعبر عن المشاعر والحالات المزاجية. وتساهم الديكورات والأزياء والأدوات والإضاءة والصوت والعناصر الأخرى بطريقة ما في أي مشاعر أو حالة مزاجية يجربها المتفرجون. وبناء على مفهوم قياسي للتعبير، باعتبار أنه يتطلب ذاتا تعبر، فان هذا ربما يكون له معنى. والأمر الأهم هو أنه من غير المرجح أن تساهم هذه العناصر في تحقيق أهدافها نتيجة لإدراك المتفرجين لها. ومن المرجح أن تؤدي هذه العناصر سببيا إلى تحفيز المتفرجين لخوض تجارب معينة مرتبطة بطريقة ما بإحساسهم بما يجري في محتوى الأداء.

وقد ترددت أيضا أن أقول إن المشاعر والحالات المنسوبة إلى الأداء هي نفس المشاعر والحالات المزاجية التي يجربها المتفرجون. ويرجع ذلك إلى أن المشاعر والحالات المزاجية التي تثيرها العروض يجربها المتفرجون، فانه ليس من الواضح ماهية العلاقة بين مثل هذه التجارب المحفزة وإسناد المشاعر والحالات المزاجية يستنتجها المتفرجون من الأداء.

وهناك نقطة أخرى في إسناد المشاعر والحالات المزاجية للعروض، وهي: أنه هناك مساحة منطقية للاختلاف في الإسناد. فمثلا، ربما أعتقد أن العرض كئيب وساخر، وربما تعتقد أنت أنه عدواني ومراهق. ومن غير الواضح ما إذا كانت هذه الاختلافات قابلة للحل أو ما إذا كانت تحتاج إلى حل.

ومع ذلك، لاحظ أن النطاق الذي تحدث فيه هذه الاختلافات في التلقي تبدو صغيرة. بالنسبة لي سوف يتطلب الأمر ظروفا غير عادية للعثور على أداء كئيب وساخر وتجده أنت خفيف الظل ومتفائل. علاوة على ذلك، لا يوجد فرق كبير بين الحكم على عرض بأنه ساخر والحكم عليه بأنه مراهق، على الرغم من أن أحد الحكمين من المرجح أن يدعم التقويم الايجابي والآخر يدعم التقويم السلبي.

وعلى الرغم من ذلك، هناك نقطة عامة أخرى هي: ربما يختلف المؤدون والمتفرجون حول المشاعر والحالات المزاجية في لحظات معينة من الأداء. علاوة على ذلك، من الممكن أن يكون المتفرجون على حق بشأن المشاعر والحالات المزاجية التي ينسبونها إلى الأداء، ومن الممكن أن يخطئ المؤدون بشأن المشاعر والحالات المزاجية التي تظاهروا بها أثناء الأداء. ومن الشائع إلى حد ما، ولاسيما في عروض الهواة، أن يقوم الممثلون بتحفيز حالات مزاجية مختلفة تماما عن تلك التي يتخيلون أنهم يقدمونها.

يبدو أن كل هذه الحقائق تجذبنا في اتجاهات مختلفة. ولذلك سوف تكون محل اهتمام في هذه المقالة. نحن بحاجة إلى تفسير يجعل هذه المجموعة من الحقائق متماسكة أو يظهر لنا أي منها حقائق فعلية وأي منها مفترضة، والتي تعكس فقط بعض الأحكام المسبقة التي نحملها إلى دراسة المسرح.

٣- تأمل الجملة المفتوحة التالية. تخيل نتيجة ملء المكان الفارغ إما بمصطلح «إدراك recognition» أو مصطلح «تجربة experience».

..... مشاعر الشخصية يساهم في، أو هو مكون..... للمشاعر والحالة المزاجية في الأداء المسرحي.

هناك أربعة تركيبا محتملة. إذا ظهر مصطلح "إدراك " (أو أحد مرادفاته) في كلتا الخانتين، فسوف تكون وجهة النظر إدراكية. وإذا ظهر مصطلح "تجربة" (أو أحد مرادفاته) في كلتا الخانتين فسوف تكون وجهة النظر تجريبية بالكامل. أظن أن معظمنا سوف ينجذب إلى نوع من وجهة النظر المختلطة. ولكن أي منهما ينبغي أن نتبناه باعتباره الأرجح ليس أمرا واضحا على الإطلاق.

من المغري أن نفترض أن هاتين اللوحتين هما التفسيران المتاحان لكلتا الصلتين بين مشاعر المؤدين وحالاتهم المزاجية اللذان ينقلهما المؤدون في تصويرهم للشخصيات

والمشاعر والحالات المزاجية التي ينسبها المتفرجون للعروض.

وعلى النقيض من ذلك، سوف أقدم وجهة نظر شبه إدراكية quasi-recognitional وإدراكية عموما، ولكنها ليست نتاج الدفاع عن طريقة معينة لاستكمال الجملة الناقصة. وكما رأينا بالفعل، فان أي حل يجب أن يسمح بالتحريض السببي للمشاعر والحالات المزاجية. فربما ينطق الممثل جملة بنفس النبرة ولكن باتجاه بدني مختلف للمشاهدين أو للشخصيات الأخرى، وسوف يكون للجملة تأثير مختلف على المعنى الذي يصل الى المتفرجين من المشاعر والحالة المزاجية للحظة.

وفي عرض حديث لأسطورة «جلجامش» بعنوان «الإنسان الذي رفض أن يموت The Man Who Refused to Die»، لاحظ المتفرجون أن جلجامش يواجه آلهة وبشرا متنوعين، فيركع ويقول هذه الجمل :

اسمي جلجامش

وقد جئت من أوركا

التي أنا ملكها

وقد مات صديقي انكيدو

وأنا حزين.

في العرض المشار إليه، كان يتم ألقاء الجملة في صورة جانبية. فاذا ألقيت الجملة مباشرة في اتجاه المتفرجين، ولو مرة واحدة، فسوف يختلف التأثير تماما، حتى لو افترضنا أن الجملة أُلقيت بنفس الطريقة في كل مرة، في شكل الصيغة. وبالمثل، كما قالت دوريس كولتش، إن استخدامات الصوتيات في المساحات المادية التي يحدث فيها الأداء بعدة طرق، وهذا التأثير هو الذي يحفز أو يخلق الإحساس المادي بالفضاء المسرحية.

وتعترف وجهة النظر التي أؤيدها بحقائق الأداء السببية هذه. وأعتقد أن الاعتراف بهذه الحقائق يدفعنا الى موقف أكثر تطورا وأكثر دقة من الذي تمثله إغراء استراتيجية تقييد التفسيرات المتاحة لملء الفراغ في الجملة الناقصة المذكورة آنفا.

٤- إن إدراك دور التحريض السببي في العروض المسرحية مرتبط بالجانب المادي للعروض. وربما كان هذا واضحا فعلا. ولكن هناك نقطتين حول هذا يجدر بنا أن نذكرهما هنا.

أولا، يمكن أن تكون أنواع المشاعر والحالات المزاجية التي تحفزها مادية العروض، ليس هي نموذجيا تلك التي يولدها فهم المتفرج للمحتوى الذي يتم تلقيه في العرض المسرحي. بل انها تساهم في استيعاب المتفرجين لهذا المحتوى. ومع ذلك، ربما تعزز أيضا ذلك المحتوى، أو توضحه أو تتحداه.

ولنتأمل على سبيل المثال الحقيقة ذات الصلة التي مفادها أن المؤدين يخلقون صورًا مادية على خشبة المسرح. فربما توضح هذه الصور أو تلقي الضوء على المحتوى الذي تقدمه وسائل مسرحية أخرى أو تقوضه. ولكي تنجح الصور ـ سواء لإثارة الحالة المزاجية على نحو تصوري أو غير تصوري ـ فلابد أن يقوم المؤدون بأشياء تركز انتباه المتفرجين على بعض جوانب أجسادهم وأصواتهم وتشتت انتباههم بعيدًا عن جوانب أخرى من أجسادهم وأصواتهم. وسواء كان ما يجب رؤيته هو الطريقة التي يتم من خلالها ترتيب المؤدين بالنسبة لبعضهم البعض، أو الطريقة التي يقفون بها أمام للمتفرجين، أو نمط معين في الطريقة التي يظهرون بها ويلقون من خلالها الحوار (وما إلى ذلك)، فإن النتيجة تتحقق دائمًا تقريبًا من خلال مجموعات من المؤدين وتتحقق دائمًا تقريبًا أيضًا من خلال الجوانب المادية للمؤدين بدلاً من سمات محتوى الأداء.

ورغم أن مثال جلجامش المذكور أعلاه لا يتعلق بشكل مباشر بإثارة المشاعر أو الحالة المزاجية، فإنه يوضح كيف أن الجانب الجسدي لما يفعله المؤدون قد يساعد المتفرجين على فهم محتوى الأداء.

ثانيًا، تعد حقيقة أن الممثلين يثيرون حالات مزاجية ومشاعر معينة من خلال السمات الجسدية لملامحهم الخاصة مصدر قلق خطير في الأداء المسرحي. وغالبًا ما يعبرون عن هذا القلق باعتباره قلقًا من سمات الممثلين وخصائص الشخصيات. ويتعلق هذا القلق، الذي يُشار إليه أحيانًا باسم مشكلة "ذاتية المؤدي subjectivity of the performer"، بالجانب المزدوج للمؤدين؛ فانهم هم أنفسهم ويظهرون باعتبار أنهم شخصيات خيالية في نفس الوقت أيضًا.

لاحظ أنه على الرغم من أن خيالية الشخصيات توضيحية، إلا أنها ليست حاسمة. وإذا كان هذا مصدر قلق حقيقي، فسوف يؤثر حتى على تمثيل الشخصيات غير الخيالية في السرديات غير الخيالية. في الواقع، سوف يصاب المؤدون بالعدوى من أي شيء يمثلونه، أو ربما، عندما يطمحون إلى تمثيل أنفسهم ذاتهم.

الهوامش

جيمس هاملتون عضو بقسم الفلسفة في جامعة ولاية كانساس. وهو متخصص في علم الجمال والمسرح، وكتابه "فن المسرح" (٢٠٠٧) والذي نشرت ترجمة له ضمن مطبوعات مهرجان القاهرة التجريبي في الدورة الثلاثين عام ٢٠٢٣.

نشرت هذه المقالة في كتاب " التعبير في فنون الأداء " الصادر عن مطبوعات كمبريدج عام ٢٠١٠ (في الصفحات من ١٦ -٢٧) بعنوان "Performer Subjectivity and Expression in Theatrical Performance ".

النقد المسرحي السري والمجهول في مصر(١٨)

فتحى فضل.. الشهير المجهول!

سيد علي إسماعيل

الكاتب المسرحى «فتحى محمد فضل» المعروف باسم «فتحى فضل»، أحتفظ له بنصوص عشر مسرحيات مخطوطة ومكتوبة بالآلة الكاتبة، وغير منشورة حتى الآن، وأعدّه أشهر كاتب مسرحى فى الثقافة الجماهيرية طوال خمس عشرة سنة (١٩٧٣ – ١٩٨٨)! وحاولت أكثر من مرة أن أكتب عنه، لكنى كنت أتراجع، لأنه ضد مشروعى، فأنا لا أكتب إلا المجهول و الجديد دائمًا، وطالما هو من المشاهير فهو خارج نطاق اهتماماتى ومشروعى.. هكذا كنت أظن!! وعندما اكتشفت أن «فتحى فضل» هو أشهر مؤلف مسرحى مجهول فى الثقافة الجماهيرية، قررت أن أكتب عنه وعن نصوصه المسرحية التى كانت ستُحرق منذ ثلاثين سنة، حتى يتم التخلص منها مع مئات النصوص غير المنشورة لعشرات المؤلفين

المسرحيين المصريين والعرب!!

بحثت عن أية معلومات تصلح لتكون مدخلًا للكتابة عن فتحى فضل.. فشلت!! إلا من دراسة «يتيمة» كتبها الدكتور «إبراهيم محمد منصور» بعنوان «الكاتب المسرحى فتحى فضل (١٩٣٢ – ١٩٩٦) وتناوله لشخصية (عمر الخيام)»، نشرها فى مجلة كلية الآداب بجامعة طنطا فى العدد الحادى عشر بتاريخ يناير ١٩٩٨، وهى دراسة حول مسرحية «عمر الخيام» - التى نُشرت مع مسرحية «مضحك السلطان» بعد وفاة المؤلف «فتحى فضل» - وقد بدأها الباحث بذكر نبذة عن فتحى فضل، قال فيها: "ولد فتحى فى مدينة قنا بجنوب مصر فى ١٦ أبريل ١٩٣٢، وكان والده موظفًا كثير الترحال فانتقل معه وهو طفل إلى المحلة الكبرى فى سنة ١٩٤٣، ثم توظف فى شركة مصر للغزل والنسيج وهو فى سن الخامسة عشرة، وقد عاش فتحى فضل فى المحلة الكبرى يعمل ويثقف نفسه ويبدع إلى أن توفى فى الأول من أكتوبر سنة ١٩٩٦. وفى المحلة أسس فتحى فرقة مسرحية بشركة مصر للغزل والنسيج تابعة للجنة النقابية بالشركة وقد أخذت الفرقة على عاتقها الترفيه عن العمال، وكان يكتب نصوصًا لهذه الفرقة".

ثم وثق الباحث مجموعة كبيرة من أعمال فتحى فضل المسرحية والقصصية من خلال أقوال الآخرين أو المصادر الشفاهية وبعض أقوال من عاصروه، وهذا التوثيق لا يتفق مع مشروعى، لكننى التمس العذر للباحث لأن هذا الأمر كان مصدره الوحيد للمعلومات المتاحة أمامه، وله كل الشكر لأنه فتح المجال لى ولغيرى للبحث أكثر حول فتحى فضل!! وقد لاحظت أن من بين المصادر الشفاهية للباحث كان المبدع «جار النبى الحلو» - أطال الله فى عمره - فاتصلت به لأعرف المزيد، لكننى لم أفلح لأن المبدع «جار النبي» لم تسعفه الذاكرة بأى جديد عما كتبه الباحث فى بحثه! وبناءً على ذلك أيقنت أننى أحتفظ بكنز ثمين – غير منشور – اسمه «مسرحيات فتحى فضل غير المنشورة» أو «مسرحيات فتحى فضل المجهولة»، ربما الكتابة عنها تشجع الباحثين لكتابة رسائل جامعية أو بحوث أكاديمية عنها، أو تلفت نظر الناشرين إلى مخطوطات مسرحية قديمة، تستحق النشر!

كنت أتمنى أن أكتب عن أعمال فتحى فضل المسرحية من خلال التقسيم الموضوعى، كونه كتب المسرحيات التاريخية والتراثية متأثرًا بفترة المماليك وعصر محمد على، وكذلك تأثره بحكايات ألف ليلة وليلة بصورة ملحوظة، هذا بالإضافة إلى كتاباته عن الواقع المعايش فى مصر من خلال مسرحيات معاصرة. وهذا التقسيم الموضوعى ربما يقوم به الباحثون مستقبلًا فى بحوثهم أو رسائلهم الجامعية! أما أنا فمشروعى قائم على الجديد والمجهول، وهذا يتتبع الكتابة عن المسرحيات وفقًا لتاريخ كتابتها – أو عرضها أو تقديمها إلى الرقابة - وتتبع أسلوب المؤلف وتنقله من مسرحية إلى أخرى حسب موضوعها وضرورة كتابتها فى وقتها!

أول مسرحية لا يعلمها أحد – ولم يذكر عنوانها أحد - كتبها «فتحى محمد فضل» عام ١٩٦٢ بعنوان «سعادة الآخرين»! وللأسف هى مفقودة – حتى الآن – وعلمت بها من خلال وثيقة مهمة، عبارة عن ثلاثة «تقارير قراءة» - وليست تقارير رقابة - للجنة قراءة النصوص المسرحية بالمؤسسة المصرية العامة لفنون المسرح والموسيقى،

فتحي فضل

التابعة لوزارة الثقافة والإرشاد القومي! التقرير الأول كتبه «سعيد محمد خطاب» - عميد المعهد العالى للفنون المسرحية وقتذلك – من خلال رأيه فى تأليف محمد فضل لمسرحية «سعادة الآخرين»، وهذا الرأى جاء فى عدة نقاط توضح موضوع المسرحية، قائلًا: "الأمير شاب عاش مع خياله فى الكتب، وترك أمر شعبه لزوجته ووزرائه.. الحطّاب كان بمثابة الواعظ وكذلك زيد.. الملاك والجن قاما بدوريهما كما قام الحطّاب وقام زيد (وعظ أيضًا).. ماذا يريد أن يصور المؤلف؟؟.. هل يريد أن يصور انصراف الأمير عن شعبه والانشغال بكتبه وقراءاته؟ ليس فى ذلك عيب حيث لم يشغل الأمير بأى ملذات غير مشروعة ما يؤخذ على الحكام والملوك.. هل يريد أن يصور سلطان الزوجة (الأميرة) الجائر؟ وما هو المبرر إلى ذلك؟.. ثم هل تعديل نظم الحكم قامت نتيجة وعظ أفراد كالحطّاب، أو زيد فى الوقت الذى صورهما الكاتب كأفراد دون أن يربط بينهما وبين نظرائهما فى المجتمع". وكان قراره بأن المسرحية «لا تصلح» للتمثيل!! أما التقرير الثانى فكتبه الدكتور «عبد القادر القط» ولم يكتب فيه أى شيء سوى عبارة «لا تصلح للتمثيل»! أما التقرير الثالث والأخير فكتبه «أحمد حمروش» وقال فى رأيه: "مسرحية لا تتناسب مع واقعنا الخاص بالاحتفال بالعيد العاشر للثورة"!! ولولا أن هذا التقرير يحمل تاريخ تحريره وهو ١٩٦٢/٧/١١ ما كنت اهتديت إلى أنها مسرحية فتحى فضل الأولى!

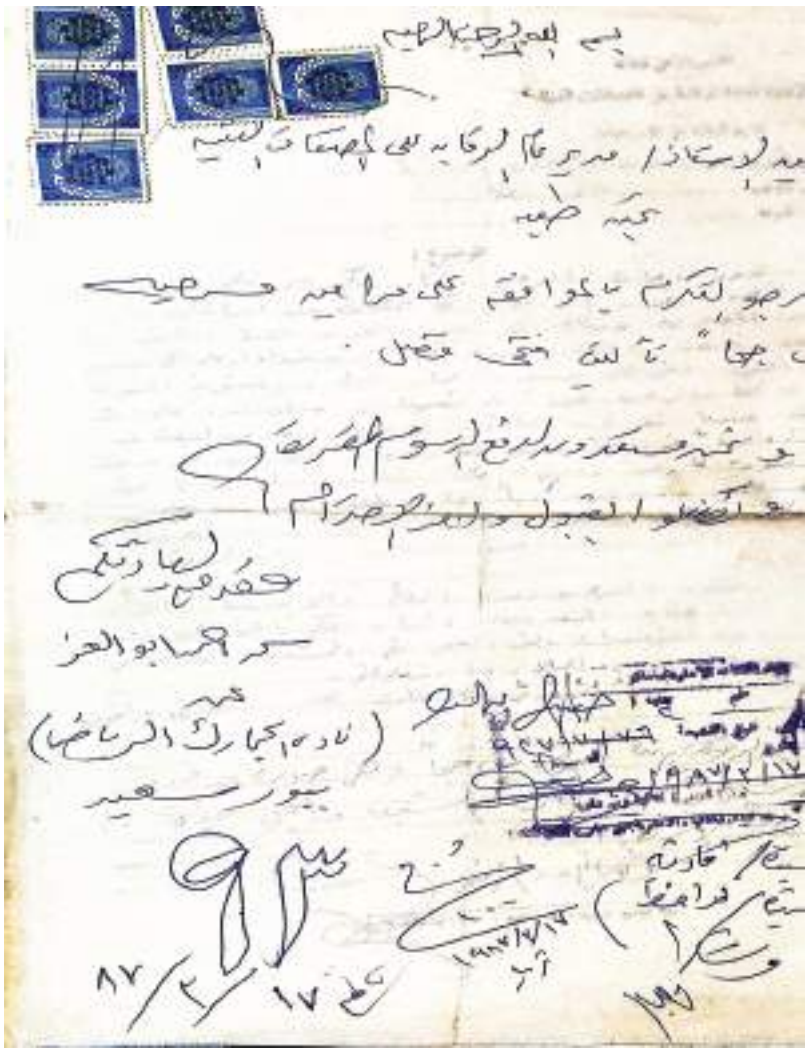
وبناء على ما جاء فى هذه التقارير، يتضح لنا أن فتحى فضل كتب أولى مسرحياته بمناسبة الاحتفال بعيد ثورة ١٩٥٢ العاشر! وربما كانت مسابقة أو إعلان ظهر فى ذلك الوقت بأن الوزارة تريد نصًا تمثله فى هذه المناسبة، فكانت فرصة لفتحى فضل لأن يقول ما بداخله، حيث إن ما كتبه سعيد خطاب فى تقريره، يبين أن فتحى فضل غير راض عن أحوال البلد فى هذا الوقت، وربما قصد فترة «جمال عبد الناصر» تحديدًا!! فالمسرحية تتحدث – من خلال الرمز وتوظيف التاريخ والأساطير – عن حاكم منصرف عن شعبه بأمور أخرى غير أمور الحُكم، وعن تغيير نظام الحكم، لدرجة أن «أحمد حمروش» - أحد الضباط الأحرار – فطن إلى غرض الكاتب وقال فى تقريره إن المسرحية لا تتناسب مع واقعنا والاحتفال بعيد الثورة!! وبذلك تم منع تمثيل أول نص مسرحى يؤلفه فتحى فضل، وهو النص المفقود منذ عام ١٩٦٢ وحتى الآن!! ومن وجهة نظرى أقول: إن هذا النص - المفقود حتى الآن – يحمل مبدأ الكاتب وبذور مشروعه الإبداعى، كونه مبدعًا يريد الخير لوطنه – مصر – بإظهار ما يحدث فيها من تجاوزات يقوم بها الحاكم وأولى الأمر، وعرض هذه التجاوزات أو السلبيات أمام الجمهور من أجل التوعية بها والعمل على إصلاحها!

غلاف مخطوطة مسرحية جحا والحاكم

بيت جحا

النص المسرحى الثانى الذى كتبه فتحى فضل كان بعنوان «بيت جحا» عام ١٩٦٧! ومن المرجع أنه كُتب بعد «هزيمة/نكسة» يونيو ١٩٦٧ مباشرة، وذلك وفقًا لموضوع المسرحية. ومن المحتمل أيضًا أنه مُثل أمام الجمهور وقتها، أو لم يُمثل، حيث تم عرقلة تمثيله! هذا التضارب فى عدم حسم الأمر راجع إلى الآتي: أننى أحتفظ بأكثر من نسخة لهذه المسرحية وبأكثر من عنوان، وكل نسخة لها ظروفها ولها فرقتها ولها تقاريرها الرقابية.. إلخ! جميع النسخ لها تواريخ – تبعًا لتقديمها إلى الرقابة – إلا نسخة واحدة تحمل اسم المؤلف فتحى فضل وتاريخ التأليف عام ١٩٦٧، لذلك سأتتبع هذه المسرحية وفقًا لوثائقها الرقابية للوقوف على أهميتها فى مسيرة مشروع مؤلفها!

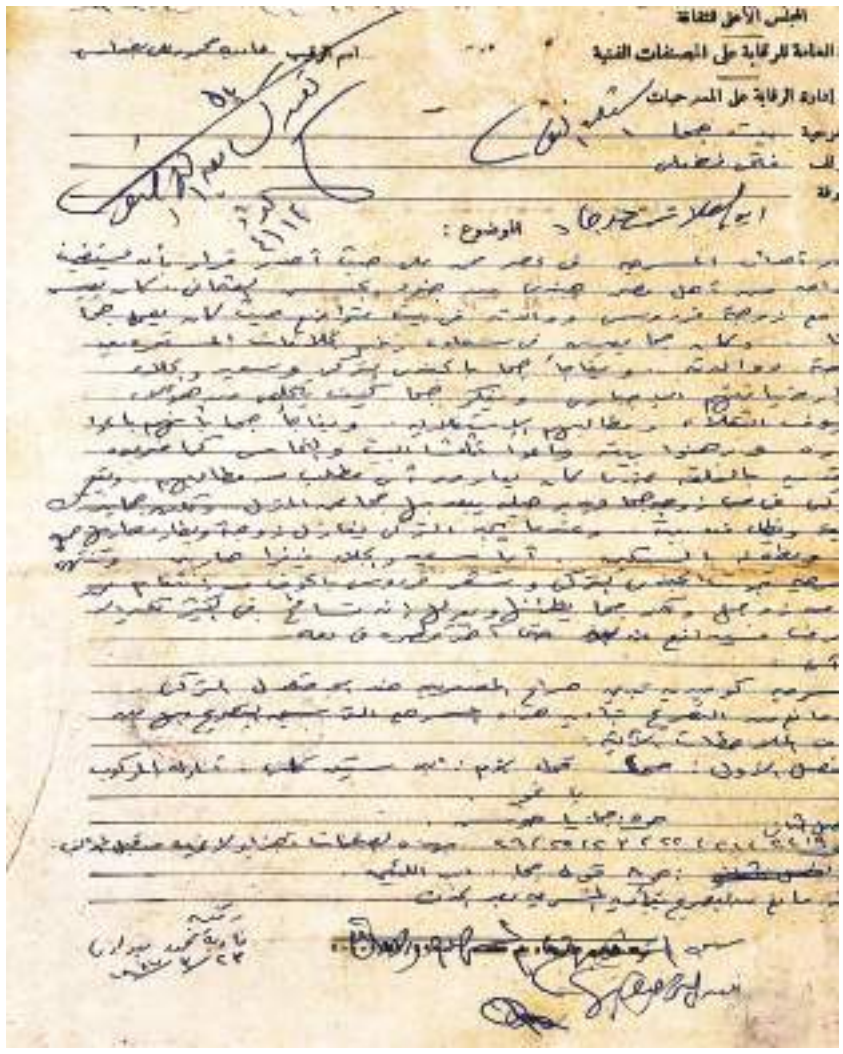
النص الأول لمسرحية «بيت جحا» المُقدم إلى الرقابة كان بعنوان «جحا والحاكم» وأحتفظ به تحت رقم «٨٤٣»، ووفقًا للوثائق الرقابية، تقدم بهذا النص فريق التمثيل والموسيقى بشركة الدلتا للغزل والنسج بطنطا، وهو تأليف «فتحى محمد فضل» وإخراج «شحاتة أحمد شحاتة»، وأحداثه تدور فى القاهرة فى عصر محمد علي. ومكتوب بخط يد مدير الرقابة عبارة: "السيدة سامية.. والعرض ١٨، ١٩، ١٩٧٣/٣/٢٠". وهذا يعنى أن مدير الرقابة أحال النص إلى الرقيبة سامية لتكتب تقريرًا سريعًا عن النص لأن الفرقة ستعرضه ثلاثة أيام فقط لأهالى شركة الدلتا للغزل والنسج بطنطا. هذا النص كان خاليًا من التقارير الرقابية، كونه حصل على ترخيص بالتمثيل سابقًا، لذلك نال ترخيصًا جديدًا برقم «٤٧» بتاريخ ١٩٧٣/٣/٢٨ وبدون ديباجة الترخيص المعهودة، ولعل هذا بسبب أنها نسخة إضافية كونها على ورق شفاف. ولكن الغريب أن الترخيص صدر



خطاب النادي إلى الرقابة

بعد أسبوع من التاريخ المحدد للعرض!! فهل تأجل العرض بسبب تأخر التصريح، أم أن العرض تم إلغاؤه بسبب تأخر التصريح!! ولماذا يتأخر التصريح طالما أن النص صُرح بتمثيله من قبل؟! ماذا فى هذا النص من موانع؟!

لم أجد إجابة على هذا السؤال، الذى ظل مطروحًا لعدة سنوات حتى اطلعت على النص مرة أخرى، عندما تم تقديمه إلى الرقابة بعد أربعة عشر سنة، وتحديدًا فى عام ١٩٨٧، وهو النص الذى أحتفظ به تحت رقم «٢٩٩» بعنوان «بيت جحا» تأليف فتحى فضل، وإخراج فوزى شنودة، لصالح الفرقة المسرحية بنادى الجمارك الرياضى ببور سعيد. ومن الوثائق الرقابية المرفقة بالنص خطاب من «سحر أحمد أبو العز» مسئولة النشاط فى النادى إلى مدير عام الرقابة على المصنفات الفنية للموافقة على مراجعة مسرحية «بيت جحا» تأليف فتحى فضل! فكتبت الرقيبة «لواحظ عبد المقصود» تقريرًا عن المسرحية، قالت فيه: تدور أحداث المسرحية أثناء حكم محمد على لمصر حيث إنه أصدر قرارًا بأن يحتل كل مملوك من المماليك منزل أحد المصريين. وبناء على هذا القرار يحتل «الباش أغا» ومعه «سعيد» والجلاد منزل «جحا» ويستولون على كل شيء فى المنزل، فنجدهم يبيعون حمار جحا ويرهنون المنزل، وكلما يعترض جحا على تصرفاتهم يجلدوه عدة جلدات، ولكنه عندما شعر أن الباش أغا يريد إبعاده ليعتدى على زوجته «فردوس»، والتى تمثل مصر فى



تقرير إحدى الرقيبات

المسرحية، نجده قد ثار ثورة عارمة وانهال على الباش أغا ضربًا حتى قضى عليه دون أن يعبأ بما سيلقاه من تعذيب. وتنهى الرقيبة تقريرها برأى قالت فيه: "تصور المسرحية مدى الظلم والاستعباد الذى كان يلقاه المصريون أثناء حكم المماليك لمصر، ومدى التضحيات التى ضحى بها الشعب المصرى فى سبيل حرية البلاد واستقلالها". وتوجد تأشيرة من مدير الرقابة فى نهاية التقرير، قال فيها: "سبق الترخيص بهذه المسرحية «بيت جحا» وهى صورة من فن الأساطير تحكى تضحيات الشعب من أجل حياة بعيدة عن الاستعباد، ولا مانع من الترخيص".

أما الرقيبة «فادية بغدادي» فكتبت تقريرًا اشتمل على ملخص للمسرحية - يحمل تفاصيل جديدة لم ترد فى تقرير الرقيبة السابقة - قالت فيه: تدور أحداث المسرحية فى عصر محمد على حيث أصدر قرارًا بأن يستضيف كل واحد من أهل مصر جنديًا من جنود الجيش العثمانى.. كان يعيش جحا مع زوجته فردوس ووالدته فى بيت متواضع حيث كان يعمل جحا «سقا».. وكان جحا يعيش فى سعادة رغم الخلافات المستمرة بين زوجته ووالدته.. ويفاجأ جحا بالجندى التركى وسعيد والجلاد وقرار ضيافتهم الإجبارى، ويفكر جحا كيف يتخلص من هؤلاء الضيوف الثقلاء ومطالبهم الاستغلالية.. ويفاجأ جحا بأنهم باعوا حماره ورهنوا بيته وباعوا أثاث البيت والنحاس كما ضربوه على قدميه بالفلقة عندما كان يعارض أى مطلب من مطالبهم.. ويقع التركى فى حب زوجة جحا ويدبر حيلة يبعد بها جحا عن المنزل.. ولكن جحا يدرك الحقيقة ويظل فى بيته.. وعندما يجد التركى يغازل زوجته ويطاردها يهاجمه جحا ويطعنه بالسكين.. أما سعيد والجلاد فيفرا هاربين.. وتنتهى المسرحية بموت الجندى التركى، وتشعر فردوس بالخوف من انتقام زوجها، ولكن جحا يطمئنها ويعرفها أنه يتسامح فى الكثير لكن إلا الشرف فسيدافع عنه حتى آخر قطرة فى دمه.

وبناء على هذا الملخص، يتضح لنا أن المؤلف «فتحى فضل» وظف التاريخ للحديث عن قضية فلسطين، ونتائج هزيمة يونية على مصر والعرب، وبيان ألاعيب الصهاينة فى استخدام المكر والخديعة لاقتطاع أجزاء من العالم العربى.. إلخ أبعاد القضية الفلسطينية من خلال الرمز واللجوء إلى التاريخ القديم!! وهى القضية التى تتقبلها الرقابة وتُصرح بتمثيلها فى وقت محدد حسب الظروف، ويمكن عرقلتها أو إيقافها بالتلميح دون التصريح كما حدث أول مرة!! ولكن فى عام ١٩٨٧ صرحت الرقابة بتمثيلها، بناء على رأى الرقيبة فادية التى أنهت تقريرها قائلة: "مسرحية كوميدية تبين صراع المصريين ضد الاحتلال التركى لا مانع من التصريح بتأدية هذه المسرحية التى سبق التصريح بها". وبالفعل نال النص ترخيصًا بتمثيله تحت رقم «٩٩» بتاريخ ١٩٨٧/٣/٢٦.