مسرحنا

نائب رئيس مجلس الإدارة
محمد عبد الحافظ ناصف

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة السابعة عشرة ⁝ العدد 924 ⁝ الإثنين 12 مايو 2025

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

جدل ثقافي بين النص الأوروبي والعرض العربي في رسالة أكاديمية

كيف تتحول المسرحية إلى عمل كلاسيكي خالد

فضاء مغاير .. مسرح مغاير ..كيف ؟

الفنان محمد رياض

يعلن تشكيل اللجنة العليا للدورة الثامنة عشرة للمهرجان القومي للمسرح

في إطار الاستعدادات المكثفة لانطلاق فعاليات الدورة الثامنة عشرة للمهرجان القومي للمسرح المـصري، الحدث الأبـرز على خريطة المسرح المصري، أصدر وزير الثقافة الدكتور أحمد فؤاد هنو قرارا بتشكيل اللجنة العليا، وأعلن رئيس المهرجان الفنان محمد رياض عن قوام ذلك التشكيل.

وتتشكل اللجنة العليا للدورة الثامنة عشرة للمهرجان القومي للمسرح المصري من الأسماء الموقرة التالية:

- الفنانة القديرة سوسن بدر - عضوًا
- الفنان سامح حسين - عضوًا
- المخرج والكاتب نادر صلاح الدين - عضوًا
- الكاتب وليد يوسف - عضوًا
- الناقد والشاعر يسري حسان - عضوًا
- الناقدة رشا عبد المنعم – عضوًا

بالإضافة إلى الأعضاء بحكم مناصبهم:

- المخرج خالد جلال - رئيس قطاع شئون الإنتاج الثقافي
- المعماري حمدي السطوحي - رئيس قطاع صندوق التنمية الثقافية
- الدكتور أحمد بهي الدين العساسي - رئيس مجلس إدارة الهيئة المصرية العامة للكتاب
- اللواء خالد اللبان - رئيس مجلس إدارة الهيئة العامة لقصور الثقافة
- المخرج هشام عطوة - رئيس البيت الفني للمسرح
- المخرج عادل حسان - رئيس الإدارة المركزية للمركز القومي للمسرح والفنون الشعبية

كما يتولي الدكتور عادل عبده منصب مدير المهرجان، والأستاذة ماجدة عبد العليم المنسق العام للمهرجان، وفي تصريح أكد الفنان محمد رياض، رئيس المهرجان: أعرب عن سعادتي واعتزازي بتشكيل هذه اللجنة العليا الموقرة، التي تضم قامات فنية وفكرية لها بصمات واضحة في المشهد الثقافي المصري، ووجود هذه الكوكبة من المبدعين والخبراء في اللجنة العليا يمثل إضافة قيمة للمهرجان، ويثري النقاشات والرؤى التي ستساهم في تحقيق أهداف الدورة الثامنة عشرة وتقديمها بالصورة الأمثل.»

حسن عبد الهادي حسن

«البحر يتكلم عربى»..

تجسيد لروح التلاقى المسرحى العربى

تستعد خشبة مسرح الفن جلال الشرقاوى، لاستقبال العرض الأول للمسرحية اليمنية الكوميدية الاجتماعية «البحر يتكلم عربي»، فى أمسية فنية تُقام مساء يوم ١٥،١٦، ١٧ مايو ٢٠٢٥، فى تمـام الساعة الثامنة والنصف مساءً، المسرحية مـن فكرة وإخـراج نـادر عزيز، والمسرحية من إنتاج شركة Azeez، ورعـايـة المـركـز الـثـقـافى اليمنى بالقاهرة، إلى جانب عدد من الرعاة والجهات الثقافية الداعمة.

قال المخرج نـادر عزيز تستهدف المسرحية إبراز غنى التنوع الثقافى الـعـربى، وتسليط الـضـوء على العلاقات المتجذّرة بين الشعبين اليمنى والمصرى، فى سياق اجتماعى مـعـاصر يعكس قضايا الهوية والانتماء والتعايش، وإن أحداث المسرحية تـدور حـول "فـازع" وزوجته، زوجان يمنيان يقرران بيع كل ما يملكان للهجرة إلى أوروبـا بحثًا عن حياة أفضل، وتكون مصر أولى محطاتهما. لكن عند وصولهما، يصطدمان بواقع مختلف، إذ يتخلى عنهما قريبهم "منصور" المقيم فى مصر منذ عشر سـنـوات، رغم وعـوده بإيوائهما ومساعدتهما،

ومع مرور الوقت، يتعرف الزوجان على وجـوه متعددة من الجالية اليمنية فى مصر، منها "سمر" التى عانت كثيرًا بعد وفـاة والدتها، لتتحول لاحقًا إلى بلوجر شهيرة ترفض الحب.. حتى تقع فى حب "سامى"، الفنان العاطل القادم من اليمن لدراسة الموسيقى، ومن ثم فإن العرض المسرحى يتناول بين طيات الكوميديا والمواقف اليومية فى شارع العشرين فى مصر، حيث يتعرف "فازع" على كرم المصريين، خاصة من خلال شخصية "المعلم بركات" صاحب قهوة "البرنس"، فيكتشف أن مصر ليست مجرد محطة عبور بل أرض يمكن أن يُبنى فيها مستقبل جديد، يقرر فازع وزوجته البقاء وافتتاح مطعم يمنى، بينما يمر "منصور" بتحول إنسانى عميق بعد شعوره بالخجل من تصرفاته، لينتهى به الحال إلى إنسان نافع يتصالح مع مجتمعه، غرسالة العمل المسرحية تسلط الضوء على معاناة المهاجرين، والعلاقات العربية المشتركة، وتحوّلات الإنسان فى الغربة، بأسلوب واقعى ممتزج بالكوميديا الشعبية التى تبرز تناغم الجاليات فى مصر.

الـعـرض المـسرحـى البحر بيتكلم عـربى بطولة، بـدرالـديـن هـزاع، حسان الحاتمى ونبيل السمح، هبة الله خالد،الرماج، محمد_صفاء، إيمان الغنيمى، غادة عادل، الياس الحطامى، نشوى العمودى، صلاح_ العسكرى، خالد العوذلى، تأليف محمد البحرى، المعالجة الدرامية بدر الدين الحاتمى، محمد الخياط، تصميم الديكور: محمد اشرف، تنفيذ ديـكـور شـادى قطامش، ستايلست نشوى العمودى، تصوير ومونتاج: FilMark، المكياج فرح العمودى، الإكسسوارات مملكة سبأ، الموسيقى: صلاح العسكرى، الإضاءة إحمد الأمين، تصميم بوستر عبد الرحمن محجب، تصوير البوستر البيت اليمنى، مساعد مخرج نـادر القدسى، السوشيال ميديا نـادر عزيز،المسرحية من إنتاج شركة Azeez، ورعاية المركز الثقافى اليمنى بالقاهرة، إلى جانب عدد من الرعاة والجهات الثقافية الـداعـمـة، فى خـطـوة تـهـدف إلى تقديم المـسرح اليمنى للجمهور الـعـربى، وتعزيز الحضور الفنى اليمنى عـلـى الـسـاحـة المـصريـة، العرض المسرحى البحر بيتكلم عربى إخراج نادر عزيز.

حسن عبدالهادى حسن

«جيت غلطة»

على مسرح السامر

تستعد فرقة ريأكشن أكاديمى لعرض مسرحى جديد يحمل عنوان «جيت غلطة»، وذلك يوم ١٦ مايو فى تمام الساعة السابعة مساءً على مسرح السامر.

المسرحية من إخراج وتأليف نور سمير ومحمد جـاسر، وهـى مـن إنـتـاج ريـأكـشـن أكـاديمـى (Reaction Academy)، وتـدور أحداثها فى إطار تشويقى بوليسى حول جريمة قتل غامضة تقع داخل فيلا، وتبدأ سلسلة من التحقيقات مع أفراد العائلة فى محاولة لكشف هوية الجاني. ومع تصاعد الأحـداث وتعدد المفاجآت والتغيرات فى سير القصة، تتجه الشكوك نحو أكثر من شخص، حتى تنقلب الأمـور فى النهاية باكتشاف صادم يكشف أن الحقيقة لم تكن كما ظن الجميع.

يعد العرض تجربة مسرحية مثيرة من تمثيل سامر على،شريف ممدوح، هيثم زاهر، هالة يسرى، هلا عرفان،إسراء عزب، سامية مفتى، سارة مصطفى، سارة سامى، ماريز موريس، لؤى جمعة، أحمد سليم واعـداد موسيقى وديكور وملابس فريق عمل ريأكشن أكاديمي.

آلاء عاطف

في ختام مهرجان نوادي المسرح الـ٣٢:

«لعنة زيكار» يحصد المركز الأول وناصف يعلن عن مضاعفة ميزانية العروض

اختتمت مساء السبت على مسرح السامر بالعجوزة فعاليات الدورة الثانية والثلاثين من المهرجان الختامي لنوادي المسرح، التي أقيمت على مدار أسبوعين منذ ٢٤ أبريل الماضي بقصر ثقافة القناطر الخيرية، تحت رعاية د. أحمد فؤاد هنو وزير الثقافة، ونظمتها الهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة اللواء خالد اللبان.

شهد الحفل الختامي وإعلان جوائز المهرجان الكاتب محمد عبد الحافظ ناصف نائب رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة، ولفيف من المسرحيين والنقاد والفنانين وأعضاء لجنة التحكيم وقيادت قصور الثقافة والإعلاميين.

نقل ناصف تحيات وزير الثقافة ورئيس الهيئة للحضور موجها الشكر والتقدير لهما لدعمهما للمهرجان، وأكد أن هذه الدورة تمثل محطة فارقة في مسيرة المهرجان، مشيرا إلى أنها أقيمت وفق فلسفة جديدة تمثلت في توسيع نطاق العروض لتقام داخل القاهرة وخارجها، مما أتاح الفرصة لجمهور أوسع للتفاعل مع التجربة المسرحية.

وأكد على أهمية قصر ثقافة القناطر الخيرية كموقع مسرحي بارز تابع للهيئة العامة لقصور الثقافة خارج العاصمة، مثمنا دور إقليم القاهرة الكبرى وشمال الصعيد الثقافي، وفرع ثقافة القليوبية، في استضافة العروض المسرحية داخل القصر.

كما عبر عن سعادته وإعجابه بالأوبريت الختامي، مقدما الشكر لكل من ساهم في إنجاح هذه الدورة، وعلى رأسهم فريق عمل النشرة المصاحبة للمهرجان.

وقدم ناصف الشكر للمخرج عادل حسان، مدير المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، مشيرا إلى دور المركز في توثيق العروض المسرحية هذا العام لأول مرة بشكل احترافي ومهني عالي الجودة.

وأعلن موافقة وزير الثقافة ورئيس الهيئة على مضاعفة ميزانية عروض النوادي من ٥ آلاف إلى ١٠ آلاف جنيه، بدءا من العام المقبل، دعما لاستمرارية وتطوير المهرجان إلى جانب اعتماد المخرجين الفائزين العروض الفائز بالمركز الثالث وأيضا عرض لجنة التحكيم.

وفي ختام كلمته، وجه ناصف الشكر لجميع القائمين على المهرجان، من لجنة التحكيم والزملاء في إدارات الهيئة، على جهودهم المبذولة طوال فترة الفعاليات، مهنئا الفائزين ومتمنيا التوفيق للجميع في المستقبل.

جوائز المهرجان

وأعلنت لجنة التحكيم نتيجة العروض الفائزة بالمهرجان، الذي شارك به ٢٧ عرضا مسرحيا من مختلف أقاليم مصر، وجاءت كالتالي:

أولا: جائزة أفضل عرض:

المركز الأول: عرض «لعنة زيكار» لنادي مسرح كفر الشيخ

المركز الثاني: عرض « الروث « لنادي مسرح الشاطبي

المركز الثالث مناصفة: عرض «عائلة شكسبير» لنادي مسرح الجيزة، و»ساليم» لنادي مسرح بورسعيد.

ثانيا: جائزة أفضل نص:

المركز الأول: العرض المسرحي «مأأ» لنادي مسرح دمنهور.

المركز الثاني: العرض المسرحي «لعنة زيكار» لنادي مسرح كفر الشيخ.

المركز الثالث: العرض المسرحي «انتحار معلق» لنادي مسرح الزقازيق.

ثالثا: جائزة أفضل سينوغرافيا:

المركز الأول ديكور مناصفة: إبراهيم الفقى عن «لعنة زيكار» لنادي مسرح كفر الشيخ، وعلياء بشارة عن «موت معلق» لنادي مسرح دمنهور.

المركز الثاني ملابس مناصفة: إبراهيم الفقى عن «لعنة زيكار» لنادي مسرح كفر الشيخ، علا عبد اللطيف عن «ساليم» لنادي مسرح بورسعيد.

المركز الثالث إضاءة مناصفة: محمود علاء عن «قضية أنوف» لنادي مسرح ٢٣ يوليو، وجاسر الفرن عن «الموتى السائرون»، «في الظل»، «ليلة القتلة».

رابعا: جائزة أفضل ألحان:

المركز الأول: على سالم عن «لعنة زيكار» لنادي مسرح كفر الشيخ.

المركز الثاني: عاصم علاء عن «موت معلق» لنادي مسرح دمنهور.

المركز الثالث: محمد إبراهيم عن «ليلة القتلة» لنادي مسرح الأنفوشي.

خامسا: جائزة أفضل ممثل

المركز الأول مناصفة: مصطفى كرم عن»الروث» لنادي مسرح الشاطبي، وعبد الرحمن معتز عن «لعنة زيكار» لنادي مسرح كفر الشيخ .

المركز الثاني مناصفة: محمد الحداد عن «مأأ» لنادي مسرح دمنهور، ومحمد كامل عن «ساليم» لنادي مسرح بورسعيد.

المركز الثالث: عبد الرحمن شلبي عن «انتحار معلق» لنادي مسرح الزقازيق .

سادسا: جائزة أفضل ممثلة

المركز الأول مناصفة: رضوى شريف، عن «نساء شكسبير» لنادي مسرح الجيزة، هانيا حجازي، عن «ليلة القتلة» لنادي مسرح دمنهور.

المهرجان يطرح خارطة تطوير العروض والفعاليات في توصياته الختامية

الأنفوشي.
المركز الثاني مناصفة: حنين نعيم عن «موت معلق»، لنادي مسرح دمنهور وأمنية هلال عن «علماء الطبيعة « لنادي مسرح كفر الشيخ.
المركز الثالث: رانسي مؤمن عن «قضية أنوف» لنادي مسرح ٢٣ يوليو.
سابعا: جائزة أفضل مخرج
-درع وشهادات التقدير:
المركز الأول: إبراهيم الفقي عن «لعنة زيكار» لنادي مسرح كفر الشيخ.
المركز الثاني: محمد بسيونى، عن «الروث» لنادي مسرح الشاطبي.
المركز الثالث مناصفة: سامي سلامة، عن «عائلة شكسبير» لنادي مسرح الجيزة، وأحمد آدم، عن «ساليم» لنادي مسرح بورسعيد.
ثامنا: جائزة لجنة التحكيم الخاصة لعرض «مأأ» لنادى مسرح دمنهور.
تاسعا: شهادات التقدير والتميز:
- ياسمين عسكر تمثيل عن عرض « الدخاخنجي» لنادي مسرح الجيزة.
- أميرة راشد تمثيل عن عرض «عائلة شكسبير « لنادي مسرح الجيزة.
- بهاء أشرف تمثيل عن دوره في عرض «علماء الطبيعة» لنادي مسرح كفر الشيخ.
- أحمد محمد عبد الفضيل تمثيل عن عرض «لعنة زيكار» لنادي مسرح كفر الشيخ.
- حسام الدين حسن محمد تمثيل عن عرض «قابل للحذف» لنادي مسرح كوم أمبو.
- ندا عبد العظيم عن ديكور عرض «ليلة القتلة لنادي مسرح الأنفوشي.
- أحمد حلمي عن استخدام الخامات المهدرة فى تصميم وتنفيذ ديكور عرض «صندوق يعقوب» لنادي مسرح ٢٣ يوليو.
- تقى حكيم عن ملابس عرض «عائلة شكسبير» لنادي مسرح الجيزة.
- مي هاني عن ملابس عرض «انتحار معلق» لنادي مسرح الزقازيق.
- جون فؤاد عن ملابس عرض «ولي» لنادي مسرح كفر الشيخ.
- آلاء مجدي عن مكياج عرض «الموتى السائرون» لنادي مسرح الأنفوشي.
- أحمد عبد المنتصر فؤاد عن استخدام الإكسسوار في عرض «أنا كوندا» لنادي مسرح قنا.
- محمد السيد عن الإعداد الموسيقى عن عرض «الظل» لنادي مسرح الأنفوشى.
- إسلام أسامة عن العزف على الكمان في عرض «أنا كوندا» لنادي مسرح قنا.
- كريم مصطفى كيروجراف عن عرض «ساليم» لنادي مسرح بورسعيد.

توصيات المهرجان

وجاءت توصيات لجنة التحكيم التي أعلنها د. محمد زعيمة، كالتالي:
١ - الاهتمام بتدقيق اللغة العربية وسلامة النطق ومخارج الحروف
٢- ضبط المصطلحات العلمية المسرحية (الدراماتورج – الكتابة – الإعداد – السينوغرافيا –الدراما الحركية والاستعراضات)
٣ - ضرورة عدم الإفراط فى استخدام المؤثرات البصرية دون ضرورة حتمية داخل العرض مثل (الدخان – أجهزة الاضاءة المتحركة).
٤ - ضرورة الاهتمام بالورش التدريبية فى جميع عناصر العرض المسرحي وعودة الندوات المصاحبة للمهرجان .
٥ - ضرورة إقامة المهرجان على أكثر من مسرح لإعطاء الفرصة الكافية لكل فريق عمل لإتمام تجهيزاته الفنية.
٦- الاهتمام بعمل الدعاية الكافية للمهرجان قبل بدايته بوقت كاف لضمان الحضور الجماهيري.
٧ - ضرورة وضع صور الممثلين مع ذكر أسمائهم والشخصية التى يقوم بأدائها بوسائل الدعاية المصاحبة للعرض
٨ - ضرورة العودة للفلسفة التى قامت عليها تجربة نوادى المسرح حتى لا تتشابه العروض مع عروض الشرائح.
٩ - الاهتمام بالمؤلف المحلي وكذلك الاهتمام بالقضايا ذات الصلة بمجتمع التجربة المسرحية.
١٠- عدم الإفراط في استخدام الموسيقى دون مبرر درامي.

وشهد الحفل الختامي تكريم أعضاء لجنة التحكيم المكونة من د. محمد زعيمة، د. مصطفى حامد، الموسيقار د. وليد الشهاوي، الكاتب سعيد حجاج، والمخرج سامح مجاهد.

كما كرم المهرجان الشاعر والكاتب الصحفي يسري حسان رئيس تحرير نشرة المهرجان.

قدم الحفل الفنانة إيمان النقار، وأخرجه محمد الطايع وبدأت فعالياته بأوبريت استعراضي بعنوان «ما بين كالوسين»، تأليف وأشعار سامح عثمان، موسيقى وألحان شريف ياسر، بالتعاون مع كورال جوانا، فيديو آرت محمد المأموني، ملابس بسنت نجم، تصميم رقصات محمد ميزو، إضاءة أحمد أمين وإخراج محمد الطايع، مدير الدورة.

«ما بين كالوسين» تدور أحداثه في إطار غنائي، حول حلم المسرحي الشاب في البحث عن ذاته وتحقيق طموحه، من خلال عرض غنائي يسلط الضوء على عناصر العمل المسرحي كافة، من المؤلف والمخرج إلى الموسيقار ومساعدي الإخراج، في مشاهد تبرز أهمية كل دور في مسيرة الإبداع.

حضر الحفل قيادات هيئة قصور الثقافة الفنان أحمد الشافعي رئيس الإدارة المركزية للشئون الفنية، محمد يوسف رئيس الإدارة المركزية لشئون مكتب رئيس الهيئة، لاميس الشرنوبي رئيس إقليم القاهرة الكبرى وشمال الصعيد الثقافي، سمر الوزير مدير عام الإدارة العامة للمسرح، إيمان حمدي مدير عام المهرجانات، المخرج محمد صابر مدير عام المواهب، شاهيناز عطية مدير عام العلاقات العامة، المهندس محمد جابر مدير مسرح السامر، الفنان محمد حجاج مدير عام للفنون الشعبية سابقا، الفنان الكبير حمدي الوزير.

المهرجان الختامي لنوادي المسرح نظمته الهيئة العامة لقصور الثقافة، وأقيم بإشراف الإدارة المركزية للشئون الفنية، والإدارة العامة للمسرح، وقدم به ٢٧ عرضا مسرحيا من مختلف أقاليم مصر.

همت مصطفى

محاكمة الحمير لمحمود القلينى..

بالنقابة العامة لاتحاد كتاب مصر

أقامت شعبة الدراما بالنقامة العامة لاتحاد كتاب مصر ندوتها الشهرية يوم الثلاثاء الموافق ٢٩ إبريل ٢٠٢٥، وكانت الندوة للاحتفاء بالمشروع المسرحى للكاتب محمود القلينى، حيث تمت مناقشة مسرحيته «محاكمة الحمير» الصادرة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، وقد قدمت الكاتبة صفاء البيلى الندوة مرحبة بالكاتب محمود القلينى، وتحدثت عن مشواره الأدبى، وأشارت إلى أهم وأبرز إنجازاته المسرحية، ثم أشادت بالنص المسرحى «محاكمة الحمير» من حيث الموضوع والقضية، وقدمت الكاتب والناقد أمل سالم لطرح رؤيته النقدية بعد أن سألته عن البنية الدرامية للنص، وفكرة مناقشة مسألة الثورة، ورؤيته حول المسرحية، ليبدأ أمل سالم حديثه مشيدًا بالكاتب ومشروعه المسرحى، وأن الزمن سوف ينصفه كما أنصف عبدالرحمن الخميسى وغيره ممن تأخرت شهرتهم، ثم تناول شخصيات المسرحية العشرين، وتحدث عن عدد الحمير، وعن الجنى والجنية، كمخلوقات ما ورائية، ثم عن الوزير وقاضى القضاة وشخصيات الحكم وعن الشعب الذى تمثل فى ثلاث شخصيات، أبوالسيد، وأم السيد، وأم نوال، ثم تناول الزمن المسرحى، كما تحدث عن المتلقى ومشاركته، وعن عملية التلقى وأهميتها، وعن العوالم الكثيرة التى يخلقها النص وإمكانية استنتاج المستقبل من خلال القراءة المتأنية للنص، ثم أشار إلى المكانية، وإمكانية مناسبة هذا النص لأماكن كثيرة، وعن تقسيمة المسرحية واتزان وتناسق مشاهدها وفصولها، ثم تناول الحوار من خلال حديث الجنى والجنية وتعليقهم على سلوك الحمير المستسلم، وسلوك الآدمى الاستعبادى، لطرح قضية الطبقية وتحريك الثورة من خلال شخص واحد، وآليات قيام هذه الثورة، وتبرير الجنية أن تكرار الصورة يؤدى إلى اعتيادها، وأشار إلى فكرة الطرف الثالث الذى يريد الإطاحة بالجميع، كما أشار إلى أن المسرحية تناقش الظلم والعبودية، وتصاعد الحوار الذى يعد بمثابة نقد اجتماعى، كما أشاد بالأنماط التى استخدمها الكاتب (الكائنات الحية)، (الإنسان الغائب)، (الجن)، والحيوان هنا يتمثل فى (الحمار العجوز، والحمار الشاب)، حيث

يناقش الحمار الشاب والحمار العجوز مسألة القدرية من خلال الحوار الدائر بينهما، والمقارنة بين الإنسان والحيوان من حيث الظلم القدرى والمقارنة بين سلوك الإنسان باعتباره عاقلا وبين سلوك الحمار بوصفه حيوانًا، ومع التصاعد الدرامى لشخصية الحمار العجوز يتضح أن مردود التركيبة السنية واضح للغاية، كما أن الحمار الشاب يتحول إلى الحمار الزعيم، ومشهد حمار ١ و٢ و٣ هو مشهد التكريس لفكرة اختمار الثورة، والميزة فى الزعيم هو اختيار اللحظة المناسبة لوقف ديمومة هذا الظلم، وهو ليس مترددًا لأن معرفته ليست حقيقية، وقدراته ليست كتطلعاته، الزعامة فكرة أن يسبق تفكيرك تفكير الآخرين، وينتهى هذا المشهد بصورة المخلص، حيث حيكت هذه الصورة بسلاسة وهدوء وحرفية، وجملة (بالروح والدم والفول والبرسيم نفديك يا زعيم) تؤكد ثقافة العالم الثالث، حيث إنها جملة دالة، ثم تحدث سالم عن التصاعد الدرامى ورمزية الحمار فى المسرحية ودلالته مشيرًا إلى مسرحية «ظل الحمار» واختلاف الدلالة، وذائقة محمود القلينى الخاصة التى تتضح فى طريقة تناوله وعرضه لقضيته.

ثم انتقلت المناقشة إلى الكاتب والشاعر أحمد زيدان بعد أن أشارت البيلى إلى الرمزية والكوميديا السوداء والعبث، وبساطة اللغة، والجرأة، ثم تحدث أحمد زيدان عن كيفية استخدام الحيوان والترميز به، وتقديم طرح درامى ليس للأطفال، وتناول فى حديثه شخصيات

الجن والحمير والسلطة، ورؤية السلطة للحمير التى تريد عمل ثورة، وتفكيرهم لأن يقوم الإنسان بدور الحمار، حيث يمكن للسطلة جبى الضرائب من الإنسان، فالإنسان المستعبد الذى يعيش على الهامش لا يتطور، إنما يمكن أن يتحول لحياة الحمير، كما يقول زيدان من خلال رؤيته وطرحه إن الجميع يرضخ فى النهاية، فالحمير قاموا بكل شيء، ولا يمكنهم القيام بأكثر من ذلك، وأن فكرة الثورة هنا جاءت غير مكتملة وفق التصور المطروح، كما تحدث عن الفصل الأول بوصفه فصل طرح، وانتقل بعدها إلى كيفية عرض هذا النص على المسرح، وأشار إلى أنه بحاجة إلى تدخل، ثم عاد للحديث عن النص ليؤكد على أن الحلول فى النهاية كلها تصل إلى الرجوع والقبول من النظام نفسه، حتى لا يفنى النوع نتيجة هذه الثورة، كما أكد أن النص كوميدى، وأن الألفاظ الواردة تناسب البيئة، وهى ليست ألفاظًا مبتذلة، لأن هؤلاء حمّارة، عربجية، وأشار أيضًا، لينهى حديثه، أن الكاتب بدأ طرحه بشخصيات ميتافيزيقية، كما أنه أنسن الحمار، فالقضية هنا لا تخص الحمار وحده.

ثم تم تقديم الكاتب محمد مستجاب الذى تناول العنوان وتحريضه له على القراءة بشغف، وأكد على أن هذا النص إذا تم تجسيده على المسرح فسيتم تجنيب أشياء فيه، ثم انتقل مستجاب للحديث عن الصياغة وأن الكاتب لم يلجأ للخطب، والنص نص محرض، حيث يريد أن يقدم ثورة على أوضاع حياتية تعيشها الحمير فى المملكة، حيث ينجح الجنى فى إدخال فكرة الثورة بذهن الحمار الشاب الذى يقنع الحمير بذلك، ثم يحرضهم على الرفض، ويحثهم، ليتوقف الجميع عن العمل، ثم يتطور الإضراب للبحث عن حياة حميرية تليق بهم، ومن الحلول التى طرحت أن يستخدم الإنسان بديلاً عن الحمار أو القبض على الحمير ومحاكمتهم بقانون الإنسان، ثم قال مستجاب إن المسرحية تقدم الكثير من الآراء الفلسفية، حول إنسانية الإنسان، وتأمين حياته من المأكل والمشرب، والعديد من الآراء التى تخدم الرؤية والقضية والنص، كما أن العبارات الحوارية خدمت النص، حيث لا توجد خطب حنجورية وهذه براعة تحسب للكاتب، فالحوار ممتد، يحمل أفكار شخصياته سواء لإنس أو لجن أو لحمير، كما أشار مستجاب إلى أن الكاتب يحاول تمرير فكرة الوصول للعدالة، فالقيادة الحاكمة توضع فى مأزق حول محاكمة الحمير، ليتفتق الذهن عن التخلص من هذه الحمير، وهذا يكشف سوء الإدارة، فالكاتب استطاع أن ينقل السياسة على لسان الحمير، كما أشار إلى أن هذه المسرحية تعود بنا لمسرح الستينيات، فالنص امتداد للنصوص الساخرة العظيمة، كما أن الكاتب له رؤيته الخاصة، رؤية كبيرة ببواطن الأمور، فالمسرحية تأتى على مستويين، مستوى مسرح الكبار، ومستوى مسرح الأطفال.

ثم يفتح باب المداخلات للحضور جيث تحدث الشاعر والكاتب مدحت العيسوى عن إمكانية تمثيل المسرحية، ثم تناول رمزية الحيوان فى هذا النص وأنسنته، وعن الثورة التى يمكن أن تكون فى أى مكان وزمان، وأن الكاتب استخدم الترميز كحيلة للهروب، ثم أشاد بالنص وبالكاتب.

ثم تداخل الدكتور عبدالكريم الحجراوى الذى رحب بالكاتب وأثنى على الكتابة الرصية، وتحدث عن دلالة الحمار وتغيرها فى الثقافة العربية، ثم أشار إلى فكرة القناع وضرورة عدم المباشرة فى الفن، لأن الفن ضد المباشرة ويحتاج إلى الحيل الفنية.

ثم أشاد الكاتب والناقد سامح وهيب بالنص والبناء الرمزى والرؤية، كما تحدث الكاتب سيد فراج عن الرمزية فى النص والإسقاط الذى تعدمه الكاتب، كما أشادت الكاتبة إيمان حجازى بالنص وبالعنوان بوصفه عنوانًا كاشفًا، كما سألت الكاتبة عزة أبوالعز عن توقيت الكتابة.

شكر الكاتب محمود القلينى الجميع، وتحدث عن مشواره مع كتابة المسرح، ورؤيته حول كتابة الأحداث والتكهن بها، فهو لا يكتب بعد الحدث، إنما يكتب قبله.

سعيد شحاتة

إنتاج ومقاومة الخطاب الثقافى المتطرف..
مقاربات الثقافة الشعبية والثقافات الفرعية والمضادة

بالمائدة المستديرة بالمجلس الأعلى للثقافة

نظمت لجنة التطرف والإرهاب بالمجلس الأعلى للثقافة برئاسة الأستاذ الدكتور أشرف العزازى، الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة، ندوة بعنوان "إنتاج ومقاومة الخطاب الثقافى المتطرف مقاربات الثقافة الشعبية والثقافات الفرعية والمضادة" وذلك يوم الخميس الموافق ٨ مايو ٢٠٢٥، بقاعة المؤتمرات بالمجلس الأعلى للثقافة.

تحدث فيها كل من، الناقد المسرحى محمدالروبى- الأستاذ غير المتفرغ بالمعد العالى للفنون الشعبية - أكاديمية الفنون،أ.د مصطفى جاد أستاذ علم الاجتماع كلية الآداب جامعة الزقايق،،أ. محمد البغدادى الشاعر والفنان - عضو لجنة التراث الثقافى الغير مادى (الفنون الشعبية)، أ.د هدى زكريا أستاذ علم الاجتماع كلية الآداب جامعة الزقازيق، المستشار أيمن فؤاد رئيس محكمة الاستئناف العالى بالقاهرة، وأدار الجلسة أ.د خالد عبد الفتاح، أستاذ علم الاجتماع - كلية الآداب جامعة القاهرة.

فى البداية تحدث أ.د خالد عبد الفتاح، قائلا: نحن اليوم أمام موضوع بالغ الأهمية قليل التناول رغم حساسيته الشديدة وتجلياته فى حياتنا اليومية والمجتمع المصرى بمختلف أطيافه وفئاته الاجتماعية العليا- الوسطى -الدنيا -الحضارية أو الريفية، موضوع الندوة يتطرق إلى جوانب إلى حد ما فيها فضاءات ثقافية خاصة بالهوية أحيانا خاصة بالتعبير عن الإقصاء ربما خاصة بالتشكلات للتمسزات الاجتماعية فى الخطاب الثقافى وفى اللغة وفى الرموز ربما فى أنماط اللغة أحياناً، فى تقديرى الشخصى أن موضوع الندوة يحاول يتطرق لوجود إجابات للأسئلة المتعلقة، وإلى أى مدى تتجلى انتاجات متنوعة للخطاب الثقافى الذى يوجد به مسحه من التعبير عن الاحتياج الصامت الظاهر فى الفضاء الثقافى على مستوى الرموز واللغة وخلافه ربما تعبيراً عن التهميش ربما تعبيرا عن الإقصاء والاستبعاد الذاق من جانب شرائح معينة أو فئات اجتماعية أخرى، وإلى أى مدى إذا كان الواقع كذلك قد يأتى أو يذهب بنا إلى هذه التجليات الثقافية لشكل ما أو تعبيرات أخرى من تعبيرات ربما تعبيرات فيزيقية أو تتجسد فى سلوكيات تتبلور فى شكل عنف أو التنمر الاجتماعى.

ثم تحدث الناقد المسرحى محمد الروبى، قائلا: الخطاب الثقافى المتطرف:السمات والدلالات:

يُقصد بالخطاب الثقافى المتطرف ذلك النمط من الخطابات الذى يتسم بالشمولية والإقصاء، ويعمل على فرض نظام دلالى أحادى يحجب التعدد والتنوع داخل المجتمع. لا يقتصر هذا الخطاب على المجال الدينى، بل يمتد إلى القومى والسياسى والاجتماعى، ويستند إلى بنية معرفية ترى الذات بوصفها النموذج الأسمى، فيما تُحوّل الآخر إلى مصدر تهديد دائم. من هنا، يصبح إنتاج المعنى ذاته خاضعًا لمنظومة سلطوية تسعى إلى تأميم المجال الثقافى، وتوحيد الرؤى، ومحو الفروقات الثقافية والاجتماعية والرمزية.

يتميّز هذا الخطاب بثلاث سمات مركزية: أولًا، الجمود التأويلى الذى يرفض تعدد القراءات ويعلى من شأن «النص الواحد» سواء كان دينيًا أو قوميًا. ثانيًا، الاستبعاد الرمزى الذى يُقصى كل من لا ينتمى إلى «الجماعة المتخيلة» ثقافيًا أو قيميًا. ثالثًا، الرقابة الاجتماعية التى تتحول فيها الجماعة إلى أداة ضبط تجرّم الاختلاف أو الانحراف عن النموذج الثقافى الرسمى. وبهذا، يتحوّل الخطاب الثقافى المتطرف إلى آلية هيمنة تهدف إلى إعادة إنتاج السلطة من خلال السيطرة على المعنى والرمز والتعبير.

وتابع الروبى،مفاهيم الثقافة الشعبية، والثقافات الفرعية، والثقافات المضادة:

الثقافة الشعبية: تشير إلى الأشكال الثقافية التى تنشأ وتنتشر بين الناس من خارج المؤسسات الرسمية، وتشمل العادات، التقاليد، الأغانى، الحكايات، الأمثال، والطقوس. وتُعد هذه الثقافة حاملة للذاكرة الجمعية، ومجالًا رمزيًا للتعبير عن هموم الجماعات الشعبية، وأداة لإنتاج المعنى والمقاومة بطريقة رمزية وغير مباشرة، الثقافة الفرعية: هى أنماط ثقافية تُعبّر عن جماعات داخل المجتمع تتميز بأسلوب حياة وقيم تختلف عن الثقافة السائدة، دون أن تعارضها جذريًا. تنشأ عادة فى أوساط الشباب، أو فى الفئات الهامشية (كالفنانين المستقلين، أو جماعات الهوايات)، وتمثّل تعبيرًا عن اختلاف مشروع داخل الفضاء الاجتماعى.

الثقافة المضادة: تُشكّل ردًّا واعيًا ومقصودًا على الثقافة المهيمنة، حيث تتبنى جماعاتها موقفًا نقديًا رافضًا، وتسعى إلى تقويض البنية الرمزية للنظام القائم. وهى ثقافة مقاومة، توظّف أدوات تعبير مغايرة (كالفن، المسرح، الأدب، الموسيقى) لنشر قيم بديلة، وتفكيك الخطابات الإقصائية والسلطوية.

ومن خلال هذه المقاربات، يمكن فهم الثقافة لا بوصفها كيانًا متجانسًا، بل كحقل صراعى تتنازع فيه قوى الهيمنة والمقاومة، وهو ما يجعل دراسة التعبيرات الثقافية الهامشية أداة تحليلية ضرورية لفهم كيف تُنتج المجتمعات إمكانات بديلة لمواجهة التطرف.

المسرح المستقل كمجال للثقافة الفرعية والمضادة: المسرح المستقل هو شكل من أشكال الإنتاج المسرحى الذى يُمارَس خارج إطار المؤسسات الرسمية أو الحكومية، ويتميز بالحرية الفنية والتنظيمية، وغالبًا ما يعتمد على المبادرات الفردية أو الجماعية لمجموعة من الفنانين الذين يسعون لتقديم تجارب مسرحية بديلة أو مغايرة للسائد.

السمات النظرية للمسرح المستقل: الاستقلال الإدارى والمالى: لا يتبع المسرح المستقل مؤسسات الدولة أو القطاع العام، بل

يُموَّل غالبًا من موارد ذاتية، أو من خلال دعم ثقافى غير حكومى (محلى أو دولي)، الحرية الفنية: يتمتع المسرح المستقل بحرية أكبر فى تناول القضايا الجريئة أو التجريبية، ولا يخضع لرقابة مؤسسية مباشرة، مما يجعله فضاءً لتجريب أشكال درامية جديدة.

الهوية الجماعية واللا مركزية: يغلب عليه الطابع التشاركى، حيث تُدار الفرق بشكل جماعى أو تعاونى، وغالبًا ما يُدار من قبل فنانين وليس إداريين.

يمثل المسرح المستقل أحد أبرز تمثّلات الثقافة الفرعية فى السياق العربى الحديث، حيث نشأت العديد من الفرق المسرحية خارج رعاية الدولة أو المؤسسات الرسمية، متحرّرةً من قيود الإنتاج التقليدى وخطابات السلطة. فى هذا السياق، لا يقتصر المسرح المستقل على كونه فعلًا فنيًا، بل يتجاوز ذلك ليصبح شكلًا من أشكال المقاومة الثقافية، يعيد فيه الفنان صياغة العلاقة بين النص، والجمهور، والفضاء العام.

تتخذ هذه الفرق من قضايا المهمّشين والهوامش المجتمعية موضوعًا لها، وتسعى إلى مساءلة الخطابات السائدة، سواء الدينية أو الاجتماعية أو السياسية، من خلال تقنيات الأداء المفتوح، والارتجال، وكسر الجدار الرابع. وهكذا، يعمل المسرح المستقل كفضاء لبلورة ثقافة فرعية بديلة، تتحدى السائد وتنشئ معنى جديداً يرفض التطرف والهيمنة الرمزية.

الخلاصة

فى ضوء ما تقدّم، يتبيّن أن المسرح المستقل ليس مجرّد مساحة للتجريب الفنى، بل يمثل خط دفاع ثقافى حيوى فى مواجهة تصاعد الخطابات المتطرفة التى تهدد التعدد والتسامح فى المجتمعات العربية. إن ما يتيحه هذا المسرح من حرية تعبير، واستقلال فى الرؤية، وقدرة على مخاطبة الجمهور بلغة غير مؤسساتية، يجعله أحد أبرز أشكال الثقافة الفرعية المقاومة القادرة على زعزعة السرديات الإقصائية، وإعادة بناء خيال اجتماعى بديل قائم على التعدد والاختلاف والحوار.

ومن هنا، فإن الاعتناء بالمسرح المستقل، وتوفير آليات لدعمه ورعايته دون التدخل فى استقلاليته، يشكّل ضرورة استراتيجية لأى مشروع ثقافى يسعى لمواجهة التطرف الفكرى والدينى. فتمكين هذه المساحات الفنية الحرة لا يُسهم فقط فى حماية الإبداع، بل يُعزز مناعة المجتمع ضد الانغلاق والتشدد، ويعيد للفن دوره التاريخى فى صناعة الوعى والمقاومة الثقافية.

ما قال أ.د مصطفى جاد، أتحدث اليوم فى الموضوع بمجموعة من الشوائب ومقارباته مع الثقافة الشعبية، يوجد لدينا فولكلور وموروث ثقافى وعادات وتقاليد على سبيل المثال دورة الحياة (ميلاد - زواج - وفاة) عيد الميلاد، السبوع، العزاء، والأمثال الشعبية موجودة فى حياتنا اليومية، عروسة المولد التى تربطنا بها علاقة شديدة فى المولد النبوى الشريف، الاحتفالات مهمة جدا وهى تعتبر معتقدات وجزء من النسيج المصرى والهوية المصرية الخاصة بنا، الفضاء الثقافى يلعب دور مهم فى مسجد «سيدنا الحسين»على سبيل المثال: الطرق الصوفية، كل هذه الأشياء تعتبر من الموروث الثقافى ويبرز الكثير من ثقافتنا وهويتنا المصرية ولها بعد دينى وعقائدى، الثقافة الشعبية توظف الكثير من البهجة والفرحة وهى مقاومة للفكر المتطرف

المنعزل القائم على الوصاية ويحتاج الكثير من الاهتمام منا فى المرحلة القادمة.

تحدث الشاعر والفنان محمد البغدادى، فى ضوء تحليل الخطاب الثقافى المتطرف للجماعة الإسلامية فى مصر قائلا:تُعد الجماعة الإسلامية إحدى أبرز جماعات الإسلام السياسى التى نشأت فى مصر فى سبعينيات القرن العشرين، وقد لعبت دوراً محوريا فى تشكيل خطاب دينى متشدد بلغ ذروته فى الثمانينيات والتسعينيات، حيث تبنت الجماعة نهجاً صدامياً مع الدولة والمجتمع، وتبنت خطاباً ثقافياً متطرفاً من حيث اللغة والرموز، والموقف من الثقافة الوطنية.

واضاف بغدادى، ملامح اللغة الخطابية، اعتمد خطاب الجماعة الإسلامية على لغة دينية متشددة ذات طابع تعبوى عاطفى تميز الخطاب بما يلي: استخدام مصطلحات دينية مثل:»الطاغوت»،»الحاكمة»،» الجهاد»،»دار الكفر»،»الولاء والبراء»، خطاب ثنائى يستند إلى التقابل بين «مؤمن/كافر»،»حق/باطل»، و»جنة،نار» ما يغلق الباب أمام التعددية والاختلاف، والذهاب إلى النقطة الحدية فى الخلاف (أسود أبيض)، دون أن تكون هناك منطقة رمادية أو نقاط حد أدنى يتلقى حولها الرأيين،رفض شامل للغة السياسية أو المدنية الحديثة، مثل الديمقراطية وحقوق الإنسان ووصمها بإنها مفاهيم»غربية كافرة» أو علمانية، الرموز الفكرية والدينية، جسد الخطاب المتطرف للجماعة الإسلامية مجموعة من الرموز التى عززت مشروعها الفكرى.

وتابع بغدادى، العلاقة بالثقافة الوطنية تقاطع خطاب الجماعة مع الثقافة المصرية بكل صورها فسادت حالة من التوتر الدائم بين الخطابين، النظر إلى الثقافة الوطنية الحديثة باعتبارها نتاجاً استعماريا علمانيا وغربيا ورفض الفنون والآداب ووصمها بالرذيلة، واعتبارها أدوات لإفساد العقيدة تجلت مظاهرها فى رفض وتحريم التصوير، النحت» (أوثان) تحطيم التمثايل تغطيتها، محاولة «أسلمة» المجتمع بالقوة عبر فرض زى محدد، الفصل بين الجنسين ومراقبة الإعلام والتعليم الفصل بين طرفى الأمة برموز محددة ليسهل الفرز وتكريس الطائفية (السيف والسمكة) وإنشاء مدارس إسلامية تفرض زى معين ونشيد معين.

من جانبه أكدت الدكتورة هدى زكريا، أن المصريين يتميزون بلغة حوار غنية ومبدعة، حيث تتحول كلماتهم اليومية إلى تعبيرات حية تحمل النبل واللطف، على سبيل المثال، عند الدعوة للزيارة يقال: امتى تنورونا فى البيت، ويرد المدعو «نيجى نبارك فى الهنا» وعند زيارة الأحبة يقال» خطوة عزيزة» وتسبق الردود بالدعوات الطيبة والبسملة ومع ذلك، لاحظت تراجعا فى هذه القيم حيث انتشر العنف فى الحوار وتدنى مكانة المرأة وتراجع قيم الرجولة والجدعنة.

وأشارت الدكتورة هدى زكريا، إلى أن المصريين الذين استلهموا فى حوارتهم اليومية آيات القرآن والأحاديث النبوية قادرون على استعادة قدرتم الإبداعية اللغوية، مما يسهم فى مواجهة الخطاب الثقافى المتطرف وتعزيز التسامح والوسطية.

وأخيرا قال المستشار أيمن فؤاد، عن تطور المواطنة فى مواجهة التطرف. وأشار إلى إشكالية الفجوة، مؤكدا أن المساواة ليست مطلقة بل معيارية. وأضاف أن من لا يجد ما يعيش من أجله سيبحث عن شىء يموت من أجله.

كما أوضح أهمية تبنى رسالة فى العمل الذى يقوم به المواطن، وضرورة القضاء على فردية الرؤى وقبول الاختلاف، بالإضافة إلى تعزيز ثقافة الحوار، وأكد دور الإعلام الواعى فى مواجهة التطرف مشددا على ضرورة تبنى نموذج القدوة الصالحة.

تغريد حسن

هبة بركات تحصل على درجة الدكتوراه

عن رسالتها الجدل الثقافى بين النص الأوروبى والعرض المسرحى العربي

مدحت الكاشف: رسالة ممتعة ورصينة وعنوانها يفجر الكثير من القضايا

حصلت الباحثة هبة حسن على بركات المدرس المساعد بقسم الدراما والنقد المسرحى على درجة الدكتوراه مع مرتبة الشرف الأولى مع التوصية بتبادل الرسالة بين الجامعات عن رسالتها وهى بعنوان «الجدل الثقافى بين النص الأوروبى والعرض المسرحى العربى «دراسة لعروض معاصرة مختارة معتمدة على نصوص شكسبير» وتشكلت لجنة الحكم والمناقشة من الأستاذ الدكتور مدحت الكاشف عميد المعهد العالى للفنون المسرحية «سابقاً» مناقشاً، الأستاذ الدكتور سعيد الوكيل استاذ اللغة العربية والأدب والنقد بكلية الآداب جامعة عين شمس «مناقشاً ورئيساً»، أ.د.م أحمد مجاهد استاذ مساعد متفرغ قسم الدراما والنقد المسرح بكلية الآداب بجامعة عين شمس مشرفاً وقد اقيمت المناقشة رسالة الدكتوراة بقاعة المؤتمرات بكلية الآداب جامعة عين شمس وقد أشرف على الرسالة الاستاذ الدكتور حسن عطيه رحمه الله ، أ.م.د أحمد مجاهد استاذ مساعد متفرغ بقسم الدراما والنقد المسرحى بكلية الآداب جامعة عين شمس

وفى البداية قرأت الباحثة هبه بركات جزء من ملخص الرسالة والتى تضمنت كالأتي: «إن الفرضية الأساسية التى تنطلق منها الدراسة هى وجود تناقض بين توجهات العرض المسرحى العربى المعاصر المناهضة للمركزية الغربية، وبين جاذبية للنص الشكسبيرى الذى طرحته الرؤية الكولونيالية بوصفه تجسيدا للمركزية الغربية، وهو تناقض أنتج العديد من الأساليب وطرق التعامل مع شكسبير. حيث لم يتخذ المسرح موقف ثقافى واجتماعى جامدة، بل تفاعل بوصفه عمليات حية فى حالة حراك متصل، لا يسودها نمط محدد مسبقا للعلاقة مع شكسبير، بل صارت الأساليب والتقنيات المسرحية تتحرك بحرية بين أنماط مختلفة من العلاقات، تماما كما هو حال العلاقة بين الثقافة العربية والثقافة الغربية بشكل عام، تلك العلاقة التى تدور فى إطار شديد السيولة داخل أطر اقتصادية وسياسية واجتماعية.

وتابعت: «واستجابة لتلك الفرضيات والأسئلة البحثية التى نتجت عنها تناولت الدراسة الكيفيات التى يتجسد بها فضاء العرض المسرحى العربى بوصفه فضاء ثقافيا يمتاز بالحركة والتبدل الدائم، وذلك عبر الاستعانة بالأدوات النقدية التى توفرها أدوات النقد الثقافى، ونموذج التعالى النصى من منظور جيرار جينت.

وقد انطلقت الدراسة من ثلاثة أبواب أساسية تعتمد فى تحليلها على خمسة عروض مسرحية عربية فضلًا عن مقدمة ومدخل منهجى، وخاتمة بأهم ما خلصت إليه الدراسة.

تناول الباب الأول (الدراماتورجية وآليات بناء الفضاء المسرحي)، وذلك من خلال الفصل الأول: مناطق التعارض والتلاقى بين نص العرض والنص المسرحى الشكسبيرى، أما الفصل الثاني: عمليات إعادة تشكيل النص الشكسبيرى وإعادة بناء الفضاءين الدرامى والمسرحى.

أما الباب الثانى فهو (تشكيل الأدوار الجندرية وبناء الجسد الثقافي) وذلك عبر الفصل الأول: عمليات تشكيل وإعادة تشكيل الجسد الأدائى، وكان الفصل الثاني: عمليات قلب الأدوار الجنسية وإعادة تشكيل العلاقات الدرامية، وجاء الباب الثالث (تفاوضية الخطابات المشكلة للعرض) من خلال فصلين، الأول: آليات تشكيل الخطاب الخاص فى العرض العربى المعاصر، أما الفصل الثانى: الخطابات المتصارعة فى العرض العربى المعاصر وقد توصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج ملخصها:

أولًا: إن عمليات الجدل الثقافى بين نص العرض العربى المعاصر والنص الشكسبيرى، يميل فى معظم الأحيان إلى تأكيد أوجه التعارض على حساب مواقع التلاقى. ثانيًا: اللغة الخاصة بالعروض تقوم بإعادة صياغة للنص الشكسبيرى عبر الحذف والإضافة أو اعتماد مستويات لغوية عامية داخل نص العرض، وهو ما يستدعى تصور أدائى مخالف للتصورات الأدائية لشكسبير ضمن ثقافته

ثالثًا: الجسد الأدائى يسهم فى دراماتورجيا العرض المسرحى، حيث يسهم بحضوره الفيزيائى فى عمليات جدل متعددة المستويات.

رابعًا: السمات البصرية والأدائية المرتبطة بالنماذج الجمالية السائدة والمعترف وترسخ لحالة تناسج حقيقى بين التقنيات الغربية المعاصرة والتقنيات الأدائية والجمالية والخطابات المرتبطة بالمجتمعات العربية.

خامسًا: إن التثاقف والمثاقفة والتناسج والهجنة ليست بدائل أو خيارات أيديولوجية يتم طرحها بشكل منفرد على العرض المسرحى فى علاقته بالنص الشكسبيرى، حيث يمكن أن نلمح حضورها بوصفها أنماطا متعددة للعلاقات مع النص الشكسبيرى.

سادسًا: يقوم العرض المسرحى العربى المستند على النص الشكسبيرى على عمليات جدل مستمر ومتشعب بين أصوات وخطابات اجتماعية وجمالية متعارضة.

سابعًا: إن شكسبير الغربى بوصفه جزء من موضوع الغرب فى الخطاب الثقافى العربى لا يحضر إلا بوصفه مصدرا من مصادر تشكيل شكسبير فى الخطاب الثقافى العربى.

ثامنًا: يجد المسرح العربى ذاته بموقف متناقض فى إطار مقاومته لموضوع الغرب بين مقاومة ومناهضة الغرب الكولونيالى وتمثل أفكاره ورؤاه الأيديولوجية.

تاسعًا: يواجه مصطلح الجدل الثقافى بالعديد من المصاعب المتمثلة فى اتساع الفضاء الذى يحاول تغطيته، ومدى قدرته على وضع ذاته بوصفه عملية تصنيف وتنظيم تحدد وتكشف عن مستويات أنماط العلاقات التى ربما تتجاور أو تتنافر على سطح العرض المسرحى، والتى تتداخل لتشكل منتج جديد منقطع الصلة بالأصل.

عاشرًا: هناك ميل عام لدى العروض إلى بناء نهايات متعددة والعديد من التعليقات الختامية، وهو ما يحيل إلى الصعوبات التى واجهتها تلك العروض فى بناء علاقات متسقة بين عناصر الفضاء الخطابى الخاص به.

الحادى عشر: يمتاز مصطلح الجدل الثقافى بمجال عمل متسع يجمع بين أنماط العلاقات الممكنة بين ثقافات الأداء، ففى البداية يمكن للجدل الثقافى استيعاب المشكال لكنه لا ينتهى عند حدود النص التى ينتهى عندها المشكال، كذلك فإن الجدل الثقافى يمتلك سمات تناسج ثقافات الأداء، وإن كان لا يقوم بسلب أنماط العلاقات الأخرى مثل المثاقفة والهجنة بل يتقبل وجودها بوصفها جزء أصيل من أى لقاء ثقافى بين الثقافات، وأخيرًا فإن الجدل الثقافى لا ينطلق من رؤية مغلقة ونهائية للثقافات بل يتعامل معها بوصفها كيانات فى حالة تفاعل دائم مع غيرها من الثقافات.

اثنى الدكتور أحمد مجاهد على الباحثة هبة بركات وذلك لالتزامها بالوقت المحدد فى قراءة ملخص الرسالة ثم ترك التعقيبات للأستاذ الدكتور مدحت الكاشف والذى أشار فى خلال حديثه على بعض النقاط المهمة، كما وجه الشكر للأستاذ الدكتور احمد مجاهد على المشاركة فى هذه المناقشة معرباً عن سعادته بتواجده على منصة واحدة مع الاستاذ الدكتور سعيد الوكيل والأستاذ الدكتور أحمد مجاهد. ووصف رسالة الدكتوراه للباحثة هبة بركات بأنها رسالة ممتعة ورصينة وعنوانها يفجر الكثير من القضايا خاصة أن الباحثة بذلت جهداً كبيراً أكثر مما ينبغى وذلك لشغفها بموضوع الرسالة، فهناك زخم وثراء كبير فى الرسالة واوضح بعض النقاط المهمة ومنها العنوان وهو "الجدل الثقافى بين النص الأوروبى وبين العرض المسرحى العربى"، وهو ما يثير إنطباع للقارىء أنه على سبيل المثال نص شكسبيرى وليكن

أحمد مجاهد: الباحثة تقوم بعمل موازنة بين نص وعرض وهو ما يوضحه عنوان الرسالة

"الملك لير " قدمه النجم يحيى الفخرانى موضحاً أن عندما قرأ الرسالة وجد تحليلات رائعة لعروض عربية لاتستند للنص الشكسبيرى، ولكن تستند إلى معالجات تستند لنصوص شكسبير وقامت الباحثة بتفسيره بما يتفق مع القضايا المحلية فى الدول العربية. وتوقف الدكتور مدحت الكاشف عند بعد المصطلحات ومنها "ما بعد الكولونيالية» أو مابعد الاستعمار، وشدد على أهمية تفسير المصطلح ليصبح واضحاً خاصة أنه من الممكن تحويل الكتاب لرسالة، وقد لا يتعرف البعض عند قراءة الرسالة إلى هذا المصطلح كذلك عقب على علاقة مصطلح الكولولياية بثورات الربيع العربى مؤكداً أهمية فض الاشتباك بين علاقة المصطلح "الكولولياية" بثورات الربيع العربى.

كما أكد أهمية كتابة بعض التواريخ المهمة، ومنها الحادى عشر من سبتمبر وثورات الربيع العربى خاصة أنهما حدثان مهمان كذلك أكد أهمية شرح معنى ثورات الربيع العربى.

ووجه الدكتور مدحت الكاشف تساؤلا للباحثة هبة بركات حول حول ما تقصده فى الرسالة هل هو النص الشكسبيرى أم النص المعروض على خشبة المسرح؟ وعادت الكلمة للباحثة هبة بركات لتوضح أنها تقصد كلا من النص المعروض على خشبة المسرح والنص الشكسبيرى. كذلك عقب الدكتور مدحت الكاشف على الجزء التحليلى للعروض ووصفه بأنه رائع وأنه استمتع كثيراً.

كما أكد أهمية إلحاق الصور بالمتن وتوضيح الملحق الخاص بالصور فى حالة وجود "ملحق للصور". كما أشار إلى تساؤلا هاماً من خلال الرسالة ما الدافع الذى يجمع كافة العروض العربية وغيرها بتبنى النص الشكسبيرى فى الأساس وهذا التساؤل هام وفق عنوان الرسالة. أما الدكتور أحمد مجاهد فتحدث عن بعض النقاط المهمة فى الرسالة، منها العنوان الجدل الثقافى بين النص الأوروبى والعرض المسرحى فالباحثة تقوم بعمل موازنة بين نص وعرض ولذلك لم يكن العنوان تناصا فنحن لا نعمل على نصوص موضحاً أنه كان هناك أهمية لشرح مفهوم "التعالى النصى" لجار جنيت وكيفية التعامل مع تيمة واحدة أو الكتابة على كتابة بمنظور مختلف وكان هذا سيكون نوعاً من التداخل من التناص لأن عندما كتب شكسبير نصه كان لديه هم معاصر، وعندما كتب الكاتب المسرحى الحداثى نصه كان لديه هم معاصر آخر والحكم دائما على المنتج النهائى يكون بمدى إتقان الكاتب فى التعبير عن همه المعاصر، وليس فى الإتساق أو الاختلاف مع الإطار المرجعى، لكن يكون بمدى إتقان الكاتب فى التعبير عنه همه المعاصر حتى لو كان هذا الإطار نصاً لشكسبير.

وتابع قائلا: «كان من المهم أن توضح الباحثة فكرة الدمج لأنها تعمل من خلال الرسالة على مستوى عالمى من خلال شيئين مختلفى النص، وهو علامة "رمزية" فقط لأنه لغه، والمسرح، وهو شبكة علامات حركية فالقارئ من حقه أن يعى كل ذلك.

أما الأستاذ الدكتور سعيد الوكيل فارتكز على بعض النقاط منها وطرح سؤال مهم وهو إذا اتيح للباحثة هبة بركات إعادة إعداد البحث مجدداً ما الذى يمكن تطويره او بمعنى آخر تنقد رسالتها ورداً على هذا التساؤل فقامت الباحثة هبة بركات بالرد على هذا التساؤل وهى المشاكل التى واجهتها التى تتعلق بالمصطلح موضحه أنها تتعامل مع مصطلح موجود فى النقد الثقافى، ولكنه لازال فى مرحلة التكوين بمعنى أنها عندما كانت تقوم بعمل البحث لم تكن لديها دراسات سابقة حول "الجدل الثقافى"، وهناك كتابات هى مؤسسة للجدل الثقافى وفكرة أن تأخذ المصطلح من النقد الثقافى، وتطبقه على الأداء كان الأمر يشبوه بعض الصعوبة فهو مصطلح يعتمد على جمع المصطلحات فى النقد الثقافى ومنها المثاقفة والتناسب والتناص والتثاقف سيتم جمعها ليس باعتبارها بدائل فكل مصطلح يعامل كبديل فالجدل الثقافى يقوم بحالة جدل، فالعرض المسرحى هو تثاقف ومثاقفة ومن ليلة عرض لليلة أخرى يمكن أن يختفى التحليل كله ويختلف خاصة أنها لا تتحدث عن السرد أو شىء مطبوع وثابت وهو مصطلح جديد «الجدل الثقافى» لم يتم تطبيقه على مستوى دراسات الأداء وتابعت: «وكان لا بد من ضبط المصطلح وحدوده وأدواته علاوة على عمل العديد من الاختصارات للبحث كذلك كانت العينة بحاجة لتغير حيث كان لا بد توسيع عدد العروض لتشمل مناطق أخرى أو بمعنى آخر توسيع "العينة"، وكانت فكرة التواصل لفيديوهات العروض تمثل عائقاً للاعتماد على عدد أكبر من العروض. وأكد دكتور سعيد الوكيل أن فى البحث العلمى لا يجب الإعتماد على كل الأعمال المتاحة فحسب ولكن يجب أن يتم تناول الأعمال الجديرة التى تدرس كما عقب على فكرة الاعتماد على الدراسات السابقة التى تناولت العلاقة بين النصوص العربية ونصوص شكسبير بغض النظر عن العلاقة بين النص والعرض فهى علاقة مركبة ومعقدة جداً. كذلك كانت له ملحوظات تتعلق بتغير العنوان، وذلك عندما تصدر الرسالة ككتاب مع مراعاة أن الرسالة ستكون كتاباً فيما بعد للمثقف العام. ثم تسائل عن فرضية البحث وكان رد الباحثة هبة بركات أننا فى أغلب الوقت فى مسرحنا المعاصر نعتمد فى أغلب عروضنا على نصوص أوروبية وشكسبير نموذج لكيفية عمل هذا القالب ما بين النص والعرض وخاصة عندما يكون النص منتمى لثقافة مختلفة عن الجمهور الذى يقدم له العرض وآلية العرض نفسه فكيف تعمل تلك آليه ما بين العرض العربى بثقافته وأيديولوجياته بالزمان والمكان الذى يتم به العرض كيف يتعامل مع النص الأوروبى هل يتعامل مع النص الأوروبى باعتبار أن الاثنين متساوان هل الخطابات التى تشكل العرض هى خطابات متكافئة أم خطابات تفرض ايديولوجيتها فكيف تتم عملية الجدل بينها. واختتمت المناقشة بإعلان النتيجة، وهى حصول الباحثة هبة بركات على درجة الدكتواره مع مرتبة الشرف الأولى مع التوصية لتبادل الرسالة بين الجامعات.

رنا رأفت

«قلبى مليان بحكايات»

اليوم الأخير فى حياة داليدا عرض جديد تقدمه فرقة كيميت المسرحية

لم تكن مجرد مغنية. كانت ظاهرة، صوتًا يلامس الروح، ووجعًا مكسوًا بالجمال. داليدا، التى ودّعت الحياة فى قمة شهرتها، تعود اليوم إلى المسرح من جديد، لا لتغنى، بل لتُروى قصتها الأخيرة.

«قلبى مليان بحكايات"، عرض موسيقى راقص جديد، يفتح الستار على اليوم الأخير فى حياة الأسطورة، بين حنين الذكريات وضجيج الصمت، ليقدّم للجمهور رؤية فنية وإنسانية عن امرأة أحبها العالم، وعانت بصمت. يقدم المخرج حمدى العربى قصة حياة الأسطورة داليدا على خشبة مسرح مركز الهناجر للفنون يومى ٩/٨ مايو العرض تأليف وسينوغرافيا وإخراج حمدى العربى بطولة كريمة نايت، شارلى أحمد والطفلة تمارا حجاج موسيقى وألحان وإعادة صياغة أغانى شريف الوسيمى، تصميم رقصات عمرو باتريك.

مجد ووحدة

قال المخرج حمدى العربى عن عرض "قلبى مليان بحكايات" نحن أمام استحضار لسيرة أسطورة الغناء العالمى داليدا، أم أن "داليدا" هنا مجرد رمز لامرأة تحدت واقعها، وغلبت قيود المجتمع والروح؟ العرض يدور حول سيرة فنية وإنسانية مركبة، تبدأ من طفولة فقيرة على أطراف قطار الحياة، مرورًا بتجارب قاسية فى أوروبا وأمريكا، وسط مناخ سياسى واجتماعى كان مغلقًا.

داليدا فى هذا العمل ليست فقط المطربة التى أحببناها وتغنينا بأغانيها، بل هى إنسانة هشة رغم قوتها الظاهرة، حققت المجد، ولكن انتهى بها الطريق إلى الوحدة والتعاسة. ورغم تكريمها فى شوارع باريس، حيث سُمى شارع باسمها ونُصبت لها التماثيل، فإنها فى نهاية المطاف كانت تبحث عن ذاتها، عن إنسانيتها التى ضاعت وسط صخب الأضواء.

المخرج كاتب العرض حمدى العربى أشار عن تحديات تقديم شخصية "داليدا": فالتحدى فى تقديم شخصية مثل داليدا، خاصة أنه كان يتخيلها تطل من شرفة منزلها فى حى الفنانين لتقول: "أنا من شبرا، أنا مصرية زيك". التحدى الأكبر كان فى تجسيد لحظاتها الأخيرة، تلك الساعات التى كانت فيها محاطة بالناس لكنها وحيدة تمامًا.

وكشف العربى عن أن العرض لا يعتمد فقط على الغناء أو الأداء التمثيلى، بل يمتد ليشمل الرقص كأداة تعبيرية، حيث تمتزج حركات «التانغو» بصراعات داخلية، تُعرض على خشبة المسرح فى شكل "خناقة" رمزية بين الفنانة الشهيرة والإنسانة المنكسرة.

كما أوضح أن أبرز الأغانى المستخدمة فى العرض "أنا مش ملاك" و"وردة بلاستيك"، وهى أغنيات تلخص الصراع بين الصورة النمطية للجمال والنجاح، والحقيقة الداخلية المليئة بالألم والحاجة إلى فهم الذات.

كما كشف العربى عن أن رحلة داليدا فى هذا العرض التى ليست فقط رحلة فنية، بل إنسانية بإمتياز، عن الاكتئاب، عن الشعور بعدم الانتماء، عن التحدى من أجل إثبات الذات رغم كل الظروف، عن الطفولة، والعزلة، والصعود من كومبارس بسيط إلى نجمة عالمية.

تجربة استثنائية

أكد الموسيقار شريف الوسيمى أن عرض "داليدا" يُعد تجربة استثنائية لما تحمله هذه الشخصية الفنية من تأثير عالمى كبير وأغانٍ خالدة. وأوضح أنه واجه تحديًا كبيرًا فى إعادة توزيع وتقديم أغانى «داليدا» بشكل جديد، يجمع بين رؤيته الفنية والدرامية دون الوقوع فى فخ التقليد أو التكرار، ساعيًا إلى تقديم عمل "أصلي" رغم أنه مبنى على مواد سابقة.

وأشار إلى أنه تعاون مع المخرج حمدى العربى لأكثر من عام للبحث عن أسلوب موسيقى مختلف، مستخدمًا آلات متنوعة، مثل الساكسفون والبيانو، إلى جانب إيقاعات راقصة، لتقديم الأغانى برؤية جديدة بصوت الفنانة كريمة نايت، التى وصفها بصاحبة الصوت القوى والدرامى. وأضاف أن العرض يتضمن ثلاث أغنيات أصلية جديدة تعكس حالات درامية مختلفة، إلى جانب موسيقى تصويرية صُممت خصيصًا لخدمة السياق الدرامى.

واختتم بالتعبير عن سعادته الكبيرة بهذه التجربة، معتبراً إياها تكريمًا لفنانة أثرت فيه شخصيًا، وسعيًا لتقديم تراثها بأسلوب معاصر يحمل بصمته الخاصة.

فلاش باك لشخصية داليدا

الفنانة كريمة نايت تحدث عن دورها بعرض "داليدا"، والتى أوضحت أنها لا تقدم قصة حياة داليدا أو بدايتها ولكنها تمثل "فلاش باك" لشخصية داليدا، فالعرض تدور أحداثه عن آخر يوم فى حياة داليدا وماذا حدث لها قبل الليلة الأخيرة، وماذا كانت قبل هذه الليلة مستعرضاً محطات فى حياة داليدا، وهى فى مصر والخارج وظروفها التى كانت تمر بها ومع ذلك كانت ترتدى قناع البهجة والسعادة المزيفة لأن الآلام بداخلها فالجميع يعتقد أنها سعيدة خاصة أنها تملىء المسرح سعادة وبهجة بغنائها وكانت هناك صورة ذهنية عنها بأنها داليدا "الديفا". وتابعت: «والعرض يطرح فكرة مهمة وتساؤلاً ماذا كان يدور فى ذهنها قبل رحيلها فعندما يصل الإنسان لمرحلة الإنتحار فهو بالتأكيد وصل لذروة وقمة الآلم وقد أراد المخرج حمدى العربى أن يقوم بعمل فاصل من خلالى على رحلة وغناء داليدا ومشوارها.

وأضافت نايت أنها من عشاق داليدا فقد كانت تستمع لأغانيها منذ طفولتها فقد كانت مطربة جميلة وأضافت: «أقدم بالعرض إحدى الأغانى داليدا الشهيرة "جسوى مالاد"، وكانت فرصتى لتقديم هذه الأغنية ومشاركتى فى عرض مسرح غنائى هى فرصة جيدة ومتميزة جداً بالنسبة لى.

كان التحدى الأكبر فى لوحه صراع داليدا مع ذاتها

مصمم التعبير الحركى والاستعراضات الفنان عمرو باتريك تحدث عن دور الدراما الحركية فى العرض وعن أكثر اللوحات صعوبة فى تصميمها فقال: «كل اللوحات مهمة، وكان أصعبهم فى تصميمه صراع داليدا مع نفسها وكيف تخرج هذه المشاعر وكيفية اختبار مفردات جديدة وهو الأصعب كذلك البعد عن التكرار والتقليد وتقديم الجديد والمختلف كذلك الرقصات الخاصة بداليدا التى توضح الصراع الدرامى القائم بينها وبين نفسها، وبالأخص فى اقوى صراعات الإنسان عندما يقرر أن ينهى حياته وينتحر ويتحدث مع نفسه فيكف سيصل ذلك للجمهور هنا تكمن الصعوبة واكمل قائلا: «تكمن صعوبات تصميم استعراضات لعرض داليدا فإن الراقصين الذين كانوا يقفون خلف داليدا لم يكن لهم دور كبير أو إبهار فكان التركيز الأكبر والإبهار يتركز على داليدا ذاتها ماذا ترتدى وكيف تقف فالراقصين حول داليدا يقدمون حركات بسيطة للغاية وبما أننا نقدمها مسرح فيجب أن يكون عنصر الإبهار متوافرا بشكل كبير.

رنا رأفت

فضاء مغاير أم مسرح مغاير؟

مسرحيون ومتخصصون: نحن بحاجة لفضاءات مغايرة لمد جسور التواصل بيننا وبين الجمهور

فى زمن تتسارع فيه التغيرات الفنية والثقافية، لم يعد المسرح محصورًا داخل حدود «العلبة الإيطالية» الكلاسيكية، بجدرانها الأربعة وستارتها الثقيلة. ظهر ما يُعرف بـ»الفضاءات المغايرة»، لتكسر التقاليد وتُعيد صياغة العلاقة بين العرض والجمهور والمكان. باتت هذه البدائل تتيح إمكانيات جديدة للتجريب، ولطرح رؤى معاصرة أكثر قربًا من الواقع، وأشد التصاقًا بروح اللحظة ومن هذا المنطلق أجرينا هذا التحقيق لنتعرف من خلال المتخصصين والمسرحيين عن أهمية الفضاءات المسرحية المغايرة فى هذا التوقيت وهل تحتاج إلى نوعية معينة من الكتابات والطرح المغاير فى الرؤى وكذلك لنتعرف على مجموعة من التجارب البارزة والمهمة فى مسرح الفضاءات المغايرة للمسرحيين.

رنا رأفت

الفضاء ليس أرضًا محايدة بل مكانا مشبعا بالرموز والسياسات والعلاقات

قال الباحث والناقد حسام الدين مسعد الفضاءات المغايرة أو غير التقليدية هى الأماكن التى تُستخدم كمسارح بديلة عن المسارح التقليدية المصممة لاستقبال العرض المسرحى، إذ تتم عملية مسرحة هذا الفضاء باختيار موضوعات وخطاب مسرحى يتناسب مع طبائع هذا المكان المعمارية، والجغرافية، والانفلاتية، وقد تشمل هذه الفضاءات الساحات العامة، الأسواق، المقاهى، الشوارع، المنازل، وقاعات المكتبات، حتى المواقع الأثرية،ويكمن هدف هذه الفضاءات فى عملية كسر هيمنة العلبة الإيطالية كمكان مخصص لاستقبال العرض المسرحى له شكله التقليدى، هذا أولا، أما ثانيًا: لإزالة الحواجز بين الممثلين والجمهور، وتقديم تجربة تفاعلية تُثرى العرض المسرحى من خلال استغلال خصائص المكان ذاته، إذ يتغير جوهر العلاقة بين الفضاء والعرض، فلم يعد العرض هو من يُقدَّم داخل فضاء مُعدّ مسبقًا، بل أصبح الفضاء نفسه محفزًا لصناعة العرض، وشرطًا لإعادة بناء بنيته الجمالية والدلالية، فالفضاء المغاير، لا يُفرض عليه العرض، بل يُستخرج منه، فهو يحوى طبقات من التواريخ والوظائف والممارسات اليومية، التى تشكل نسيجًا يمكن الاشتباك معه فنيًا، إذ إن عروضه تتأسس على احتلال الفضاء العام وتحويله إلى مساحة أداء ومعنى، فيتحول المكان إلى رمز، وينمو فى وجدان الجماعة بوصفه معلمًا هوياتيًا، فتُنسج حوله الحكايات، وتُربط به الطقوس، ويُستدعى فى لحظات الحنين والانتماء.

وتابع: من هنا، فإن وضع المتلقى فى عروض الفضاءات المغايرة، يخلق تحدياً أمام صناع تلك العروض ينبغى بحثه جيدًا قبل الشروع فى تنفيذ العرض،إذ أن هذه التجارب مفترض أن تتأسس على فلسفة ترى أن الفضاء ليس أرضًا محايدة بل مكانا مشبعا بالرموز والسياسات والعلاقات الطبقية والاجتماعية. وعليه، فإن اختيار الفضاء المغاير، ليس قرارًا لوجستيًا بل موقفًا فكريًا، هدفه الرئيس حصد التشاركية التى هى امتزاج كل عناصر المسرح فى منطقة فضائية واحدة. وبالتالى أعتقد أن الكتابة النصية للفضاءات المغايرة ينبغى ان تقوم على تجاوز مركزية "النص" لصالح "الحدث»، وتعيد الاعتبار للجسد، وللصوت الخام، وتنطلق من رغبة فى "استعادة الفضاء العمومي" كأداة للتعبير السياسى والاجتماعى، إذ إن المؤلف يكتب العرض لا النص الأدبى، وهذا يستوجب على المؤدى طبيعة خاصة فى تقنيات الأداء التمثيلى، أهمها (الارتجال، والتكيف)، إذ من الضرورى لمؤد الفضاء المغاير أن يتقن هاتين المهارتين اللتين ستعيناه على توظيف أية حوادث طارئة قد تحدث أثناء تنفيذ العرض فى سياق موضوعه ورسالته من خلال التكيف والارتجال، فلا يشعر بها المتلقى، وكأنها جزء من نسيج العرض .

وأضاف مسعد، قائلا: من التجارب العالمية التى استثمرت الفضاءات المغايرة تجربة بيتر شومان بنيويورك الأمريكية

فى مسرح الخبز والدمى، وتجربة Miguel ALCanTUd . ميجيل ألكنتود، بإيطاليا مسرح الميكروتياترو، والتى استأجروا فيها بيت للدعارة لتقديم العروض المسرحية فى ثلاث عشرة غرفة كانت تستعمل فى الأعمال المنافية للآداب، مع اعتمادهم على مسرحة هذا الفضاء المغاير بمفرداته المكانية، واختيار موضوع واحد هو من أجل المال.

أما فى مصر، فتطلق إدارة المسرح بالهيئة العامة لقصور الثقافة محور التجارب النوعية، وهو استثمار لتجارب تولد من الفضاء المغاير، لكن أغلب هذه التجارب تعتمد على تكييف النص المسرحى وتطويعه للمكان وليس الإنطلاق من نص كتب خصيصًا للعرض بالفضاء المغاير.

مسرح الشارع له القدرة على مد جسور التواصل والتفاعل بينهِ وبين الجمهور

فيما أوضح د بشار عليوى عن الفضاءات المغايرة قائلا: نذهبَ بالمسرحِ الى الناس حيثما يتواجدون تلكَ هى ماهية "مسرح الشارع" كمُمارسة وحضور وتأثير فى جمهور الفضاءات العامة والساحات والشوارع والمجال العمومى ككُل، ومن هُنا تأتى أهمية هذا المسرح الذى يُمثل جوهر العملية المسرحية برُمتها وأسمى أهدافها التى وجِدَتْ من

أجلها ونعنى بها الإنسان.

وتابع: لقد وجدَ مسرح الشارع أخيراً اهتماما ملحوظاً فى عموم العالم العربي على صعيد العمل المؤسساتى والفرق الأهلية والجهود الفردية المُضنية للمُشتغلين فى هذا المسرح لما لهُ من أهمية كما أسلفنا لا بَلّ المهرجانات المسرحية الدولية فى البُلدان العربية قد تُنبَهَتْ لمسرح الشارع فبادرتْ الى تضمين فعالياتها عدداً من عروضهِ واقامة الورش التخصصية حوله لكن الطريق ما يزال طويلا أمام العاملين فى المسرح لوضع موطأ قدم راسخة لهم فى المشهد المسرحى العربى. وتكمن أهمية مسرح الشارع فى أنهُ القدرة على مد جسور التواصل والتفاعل بينهُ وبين الجمهور، وبالتالى يستطيع أن يخلق مسرحاً دافئاً بوصفه مُعبراً عن قوة العلاقة التى تربط بين المُمثل والمُتفرج، حيثُ يُمكن أن يتكون من ممثل مسرحى واحد ومُتفرج واحد فى مساحة محدودة جداً، حيث يستطيع الممثل المسرحى أن يؤثر بشكل كبير فى المتفرجين من خلال اندماجهِ معهم واللعب معهم وقيادتهم فى الرحلات وخلق عنصر المُفاجأة من قبلهِ حينما يظهر فى أماكن غير مُتوقعة من قبلهم، وتشتمل عروض مسرح الشارع على المشاركة الجماهيرية من خلال اشتراك الجمهور فى الاستجابة الشفهية لما يطرحهُ العرض من قضايا بشكل أو بآخر, رُغمَ أن نوعية هذا الجمهور تختلف تبعاً لمكان العرض ووقت تقديمه وهذا ما يؤثر بشكل واضح على مدى استجابتهم لما يطرحه، فالجمهور الذى يتجمع وقت الغذاء يختلف عن ذاك المُتجمع فترة الظهيرة لأنهُ لا يمتلك نفس القدر من الوقت للمُشاهدة فضلا عن الفوارق الثقافية الموجودة لدى أفراد هذا الجمهور والتى تلعب دوراً فى هذه الاستجابة، التى تؤدى الى التفاعل الواضح بين المُتفرج وعُروض مسرح الشارع بوصفها تُمثل المسرح البديل القادر على تحقيق تأثير فى الجمهور الذى ينتمى الى شرائح المجتمع بوصفهِ يُمثل جمهور شارع مُتجمع عشوائياً حيثُ إن مجرد الرغبة فى تطوير فن يناسب العصر وفى غيبة أى دافع آخر تكفى لان تدفع بمسرحنا وهو مسرح عصر العلم الى الضواحى والشوارع حيث يفتح ذراعيه للجميع ويصبح فى متناول اولئك الذين يعيشون على القليل وينتجون الكثير، فالذهاب الى الجمهور هو ما يُميز عروض

مسرح الشارع عن العروض التى تُقدم داخل المسرح المُغلق بوصفهِ يهدف الى التقرب منهُ من خلال تقديم تلك العروض فى المقاهى أو الذهاب الى القُرى وأماكن العمل من أجل التحام أكثر بالناس وتفعيل روابط التعايش والتواصل معهم والتعرف على مشاكلهم.

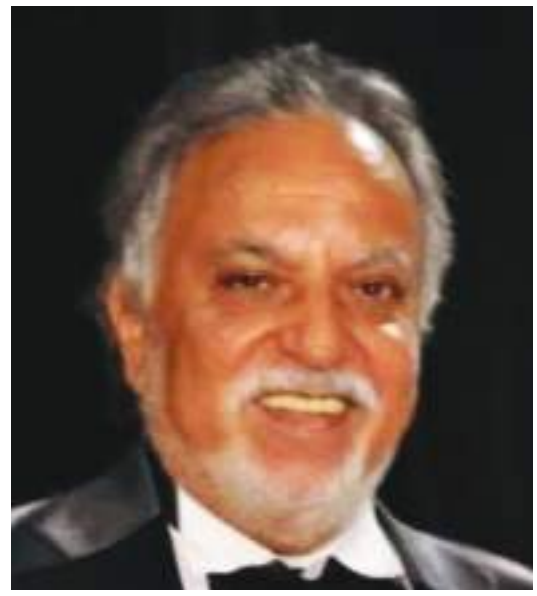
فى تجربة مسرح الكرنفال يتقاطع الفن مع الحياة

ومن منطلق مشروعه مؤسسة المدينة وعمله فى فضاءات مغايرة أشار المخرج أحمد صالح عن الفضاءات المغايرة قائلا: فى اللحظة التى تتقلص فيها المساحات العامة، وتزداد الأزمات الاجتماعية والسياسية تعقيدًا، لم يعد المسرح مجرد فن يُعرض داخل الجدران، بل صار ضرورة تمارس حضورها فى الشارع، فى الساحات، فى قلب الحياة. هذا ما تعلمته من رحلتى الشخصية، ومع «المدينة للفنون- تأسست عام ٢٠٠٠»، عبر أكثر من ١٥ سنة من العمل فى المسرح الاجتماعى. وتابع: "لأن الفضاءات التقليدية لم تعد تستوعب قضايا المجتمع المتغيرة. المسارح المغلقة صارت بعيدة عن الناس، وعن لغتهم، وعن مشكلاتهم اليومية. فى المقابل، الفضاءات المغايرة – كالشوارع، الأسواق، المدارس، حتى البيوت – فتحت أمامنا طرقًا جديدة للتواصل، ولإعادة تعريف الفن بوصفه أداة حوار، لا عرضًا أحادى الاتجاه.

تجربتنا فى "مسرح الكرنفال" بمصر والتى عرضت بإثنى عشر مدينة مصرية والمغرب وتونس وفلسطين، كانت مثالًا حيًا. فى ساحات الشوارع، تقاطع الفن مع الحياة، حين شارك الأهالى فى صناعة العرض، لا فقط مشاهدته. لم نكن نحتاج ديكورًا ولا مسرحًا تقليديًا. احتجنا فقط إلى شغف، ورؤية تؤمن أن الشارع ليس عقبة، بل فرصة

وأكمل قائلا: بالتأكيد لا يمكن للمحتوى المعتاد أن يخترق عتمة الواقع، أو يخلق دهشة فى زحام اليومى. كانت نصوصنا نابعة من الناس، لا مفروضة عليهم. فى حى "كوم الدكة"، لم نقدم عرضًا عن "زواج القاصرات" كما خططنا، بل عدلناه ليتناول أزمة المياه، لأن هذا ما شغل أهل الحى فعلًا.

وأضاف: "المسرح الاجتماعى فى الفضاءات البديلة، لا يعتمد



على نص ثابت، بل على رؤية مرنة، وخيال يلتقط من اليومى، ويعيد تقديمه كفعل فنى ومجتمعى. وهذا ما يجعل تجربتنا فريدة؛ فهى لا تنقل تجارب مستوردة، بل تُصنع من القلب، من هنا.

فضاء مغاير أم مسرح مغاير؟

طرح الناقد د محمود سعيد وجهة نظره فى تجارب الفضاءات المغايرة فقال: «تتردد كثيرا لعبة الفضاء المغاير سواء مفتوحا أم مغلقا، وكأننا أمام اختراع جديد فى المسرح، فى حين لو عدنا للأصول والبدايات فى المسرح الأغريقى لوجدنا الفضاء المفتوح بكل ماتحمل الكلمة من معنى ومبنى فى ظل عروض مسرحية ومهرجانات تقوم وسط الطبيعة الجبلية فى حضن الجبل او حول المعابد أو فى مداخل القصور بشكل جعل من الأسطورة حياة تمارس وواقع يعاش بكل مفرداته المختلفة.

إذن نحن أمام لعبة قديمة متجددة ونداءات ليست مبتكرة بقدر ما هى خاضعة لرؤى جديدة أو فكر جديد أوتوظيف جديد خاضع للضرورة التكنولوجية أو ربما للضرورة المهرجانية فى سيل المهرجانات التى تقبع فيه البلاد العربية، وهى على أهميتها إلا أنها أنتجت لنا أحيانا مصطلحات مغلوطة، وأحدثت تداخلات متعمدة فى فن المسرح أربكت الموقف والصورة والمشهد بشكل ملموس، كلعبة مسرح الشارع وما

يثار حوله من اتجاهات ومدارس وآراء ضخمت من شأنه، وما هو إلا وهم كبير إلا أنه منظم جيدا، وتم استغلاله من أجل ما يسمى بالسبوبة المسرحية فقط؛ وبالتالى لسنا فى حاجة لنص جديد يناسب الفضاء الجديد، فيكفى على سبيل المثال فقط أن نصوص شكسبير الخالده خضعت لكل الفنون مسرح وسينما وأوبرا وباليه، وكتب لها النجاح،اللعبة يا سادة يا كرام فى الصانع المخلص لا فى الفضاء المغاير، وهذا لا ينفى بكل تأكيد خضوع فن المسرح لكل مفردات التغير والابتكار لمجاراة الحاضر لا لمجاراة أهواء الحضور المهرجانى فقط.

الحاجة لفضاء مغاير أصبح ضرورة ملحة

قال الدكتور طارق عمار الذى قدم تجربة مهمة فى بداية مشواره تجربة فى فضاء مغاير بعنوان "ثمن القمر" إخراج السيد فجل: «فى ظل التقلص المتزايد لعدد دور العرض المسرحى أصبح إيجاد فضاءات مغايرة يمكنها استقبال العروض المسرحية ضرورة ملحة لضمان استمرارية عجلة الإنتاج المسرحى وتقليص الآثار السلبية لأزمة ندرة دور العرض إلى أقصى حد ممكن وتابع: «ومن واقع التجربة فقد خضت العمل بعروض تعتمد على فضاءات غير تقليدية لأربع مرات، منها مرتان كان العرض يعتمد كليا على نص مكتوب خصيصا لمكان بعينه، وهما عرضا «ثمن القمر» والذى أخرجه الراحل الكبير السيد فجل عام ١٩٩٧ و"باب السبيل» الذى قدمه المخرج الشاب أحمد عصام عام ٢٠٢٣م، ومن واقع التجربة فقد خضت العمل بعروض تعتمد على فضاءات غير تقليدية لأربع مرات منها مرتان كان العرض يعتمد كليا على نص مكتوب خصيصا لمكان بعينه، وهما عرضا ثمن القمر والذى أخرجه الراحل الكبير السيد فجل عام ١٩٩٧ وباب السبيل الذى قدمه المخرج الشاب أحمد عصام عام ،٢٠٢٣ وأضاف عمار قائلا: «وفى تجربتى ثمن القمر وباب السبيل كان الاتكاء على المكان ومفرداته هو الاساس فى تقديم العرض وقد حقق ذلك تواصلا ممتازا بين الجمهور والحالة المسرحية المقدمة إلا أن ارتباط النص بمكان بعينه يحد من القدرة على تقديم النص فى مكان آخر برؤية أخرى، كما يعيق الى حد بعيد القدرة على تحريك العرض للمشاركة فى مهرجانات داخل أو خارج مصر، وتابع: «بينما فى حالة «يا عزيز عيني» و»توتة توتة» جاءت قدرة المخرج على التعامل مع الفضاء غير التقليدي؛ لتقديم العرض فى أعلى درجات الأهمية كنا أن النص ذاته يتمتع بقدر عال من المرونة ليقدم على علبة إيطالية أو فى فضاء مغاير حسب الحاجة، وهو ما يمنح النص ومن ثم العرض القدرة على الاستمرارية والتنافس فى مسابقات عديدة دون الحاجة إلى تعديلات جذرية فى العرض.

شبرا بخوم تجربة متفردة استمرت لمدة أربعين عاماٍ

أما المخرج الكبير أحمد إسماعيل فتحدث عن تجربته فى شبرا بخوم فى أحد حوارته عن هذه التجربة: «من خلال نظرتى العامة على مجمل أعمالى ووفق الوثائق والواقع الفعلى، أدور حول سؤال اساسى وهو هل يمكن أن ينتشر المسرح فى

ربوع الوطن وفى قراه التى تبلغ ٠٤٨٠ قرية كبيرة ٠٠٠ ٥٤ قرية صغيرة، بما تمثله مع المدن الأخرى وإذا تجاوزت عن مرحلة البداية الهواية بالمرحلة الإعدادية بقريتى ومسقط رأسى شبرا بخوم من أعمال محافظة المنوفية ومع فرقتها بالحفلات الموسمية وعن بداية تأسيس الفرقة لتكون ذات طابع مسرحى، وليست حفلات منوعات فقط يحتل فيها التمثيل بعض العروض الفكاهية القصيرة، وهذه البداية التأسيسية تزامنت مع إلتحاقى بالمعهد العالى للفنون المسرحية منذ عام ١٩٧١م حتى عام ١٩٧٥م وتقديم عروض الفصل الواحد، واختتمنا هذه المرحلة بعرض "الزوبعة" للكاتب الكبير محمود دياب وتابع: "أدركت فى هذا الوقت مدى تعطش الجمهور للمسرح بشكل عام، وتساءلت عن نوع المسرح الذى يحتاج إليه الناس بشكل أكبر بعد ذلك سافرت إلى فرنسا، وحصلت على دبلومة عليا فى تخصصى، وانشغلت بالبحث عن نموذج مسرحى يمكن تطبيقه فى القرى، ودرست التجارب التى قدمتها بقريتى قبيل السفر، لأحدد بشكل دقيق طبيعة العمل الذى يتفاعل معه الجمهور هناك، وخصائص الجمهور فى القرى.

ووصلت إلى نتيجة، هى: «إن كنت تريد أن يتفاعل الجمهور مع مسرحيتك، لا بد من أن تدرك خصائصه الفنية والجمالية»، وحينها عرفت تحديدًا ما أريد، فجمهورنا فى مصر شعبى وتلقائى ويحب المشاركة فى العمل، ولم يعتد على الحائط الرابع الذى يفصل بينه وبين الممثلين، بعدما عدت من فرنسا جمعت أعضاء الفرقة القديمة، وحرصت على ضم عناصر جديدة، ثم بدأنا فى إجراء استقصاء لمعرفة المشاكل التى يمر بها أهالى القرى، ووصلنا لتشابكات كثيرة اقتصادية واجتماعية وثقافية، وبدأنا فى محاولة ارتجال مشاهد تناقش هذه المشكلات، واستعنت بالحكايات التراثية والأغانى الشعبية فى كل قرية، وكنت أتولى مهمة «الدراماتورج»، أى تجميع المشاهد المرتجلة فى سياق درامى متماسك، وقدمنا مسرحية سهرة ريفية.

بعد ذلك شعرت بالحاجة للتعمق فى دراسة الثقافة الشعبية، فالتحقت بمعهد الفنون الشعبية وتعلمت من أستاذى الكبير الراحل عبدالحميد حواس، رحمه الله، أن الثقافة الحقيقية ليست تلك التى ندرسها فى الكتب، وأن الثقافة بمعناها الحقيقى أكثر اتساعًا من الكتب، وتعتبر الجمهور عنصرًا أساسيًا وليس مجرد وعاء نصب فيه أفكارنا الجمهور كائن حى، يجب أن نجد طريقة للتفاعل معه، وليس أن أنقل به مجرد نظريات، ظنًا منى بأننى وصى على الناس.. تبدأ العلاقة مع الجمهور بالتفاعل مع ثقافته الخاصة.. وقدمت ثلاثة أجزاء من «سهرة ريفية» على مدى ٨ سنوات.

ببساطة، أرى أن وعى جمهورنا مصمم بحيث يخترق الحائط الرابع «الإيهام»، تلقائيًا، فتصالحنا مع ذلك وكسرنا هذا الحائط بالاتفاق مع الجمهور، فتحولت أعمالنا بعد ذلك إلى حوار فنى يدور بيننا وبين الجمهور، وأرى أن هذه هى الميزة الأساسية فى تجربتنا، وبنينا المسرح عام ١٩٨٩، وحدث ذلك بعدما قدمنا عددًا من العروض التى جعلت جمهور

القرية يعرف طبيعة عملنا، أى أننا حصلنا على ثقة الأهالى قبل البناء، وذلك بمشاركة الفنان التشكيلى يحيى حجى، الذى حرص على تصميم الفضاء المسرحى المناسب لبيئة القرية.

وكنت حريصًا على أن يتم الأمر بمشاركة أهل القرية، فكنا نبحث عمن يستطيع التبرع بجرار ووقود وخامات بناء أو يساعد فى عملية الإنشاء، وبذلك شعر الناس بالانتماء إلى هذا المكان، لأنهم أسهموا فى بنائه.

بعد ذلك ظهر تحد آخر، وهو أن ثقافة أهالى القرية هى ثقافة الموالد، أى يمكن أن يفاجأ الفنان بحضور ٢٠ ألف شخص، رغم أن المكان لا يتسع إلا لـ١٠٠٠ فقط، لذا كان يجب أن نضع نظامًا لضبط الأمور، فالسور هناك من الخوص «اللى يزقه برجله يقع»، لذا كنا نرسل دعوات لعدد محدد من الناس، ونستهدف حضور رجل وامرأة معًا.

والضوابط كانت: «لا يحضر رجل دون أن يصطحب معه امرأة (زوجة أو ابنة)، ولا يسمح بالدخول بعد بداية العرض، ولا يسمح بالدخول فى يوم غير المحدد بالدعوة، ويخصص للأطفال مكان فى مقدمة المسرح حتى لا تحجب عنهم الرؤية».

وأضاف قائلا: عن المشاركة النسائية فى البداية كانت الممثلة الوحيدة فى الفرقة هى أختى الطالبة بالمرحلة الإعدادية، ثم انضمت زميلاتها، وكنا نستعين أحيانًا بممثلات محترفات من الثقافة الجماهيرية، وبعد فترة وثق فينا أهالى القرية، وشعروا بأن هذا المسرح يمثلهم.. رأوا فيه أنفسهم بشكل إيجابى، على عكس المدن، التى يرى الناس فيها أنفسهم بشكل سلبى.

كان من الضرورى كسر الصورة النمطية حول المسرح، لذا وضعنا ضوابط أخلاقية صارمة فى الفرقة كى يدرك الناس حرصنا على ذلك.. عرف الأهالى معنى كلمة مسرح، ومعنى كلمة فنان.

وحينما أعلنت تأسيس فرقة للأطفال، من مرحلة الصف الثالث الابتدائى حتى مرحلة الصف الثالث الثانوى، توافد أهالى القرية على منزلى، وطلبوا منى أن أسمح لبناتهم بالمشاركة فى فرقة الأطفال، وبعد مرور سنوات كبر الأطفال، وأصبحت لدينا ممثلات من أهالى القرية فى فرقة الكبار.

وبعد ذلك نجحنا فى ضم سيدات كبيرات للفرقة، وهناك عجوز تشارك معنا فى العروض.. وأؤكد أن هذه الثقة تكتسب بالاجتهاد والعمل على الأرض بإخلاص وعن تجربة شبرا بخوم أضاف: «لا أنكر أن هناك تجارب سبقتنا بالعمل فى القرى، مثل تجارب الفنانين: هناء عبدالفتاح فى دنشواى، وعباس أحمد فى بورسعيد، وعبدالعزيز مخيون، وفهمى الخولى.

ما يميز تجربة «شبرا بخوم» هى أنها استمرت لنحو ٤٠ عامًا، وهذا ما لم تتمكن فرقة أخرى من تحقيقه، فى مصر أو فى العالم.. وهذا هو سر تميز الفرقة.

تطورت الفكرة بعد ذلك، وتحولت إلى مشروع «الإبداع المسرحى الجماعى فى القاهرة والمنوفية»، وجرى ضم قريتين من المنوفية و٣ أحياء شعبية من القاهرة، خلال الفترة من ١٩٨٤ حتى ١٩٨٧، ثم قدم الزملاء تجارب أخرى على نفس النهج، مثل سيد فجل وبهائى الميرغنى، وحمل المشروع عنوان «مسرح الأماكن المفتوحة»، وتميزت التجربة فى قرية شما.

وصدر كتيب عن المشروع، بصياغة الكاتب الكبير رجائى الميرغنى، بعد عقد جلسات عمل معنا ليستجلى ما كنا نود إنجازه، وحكى عن واقع قرية شما وما يميزها عن القرى الأخرى واستطلاع ثقافتها الشعبية والمسرحية.

قدمت أكثر من خمس وعشرين تجربة فى فضاءات مغايرة وغير تقليدية.

المخرج اميل شوقى تحدث عن تجربته فى تقديم مسرح فى فضاء مغاير فقال: «عام ١٩٧٩ عندما زار المخرج سمير العصفورى يوغسلافيا اكتشف أن هناك ما يعرف بمسرح القاعات فنقل عن ذلك قاعة ٧٩ وهى تعد من الفضاءات المغايرة فما دام أنه ليس مسرح علبة إيطالية فهو مسرح مغاير، وتمت بعد ذلك أغلب أعمال مسرح الطليعة فى القاعة الشىء الثانى أن أغلب العروض التى تتم فى الهواء الطلق هو أيضا مسرح مغاير على سبيل المثال التجربة التى قدمها المخرج حسين جمعة بحديقة مختار ومسرح النيل وغيرها من تجارب خارج العلبة الإيطالية وعن تجاربه فى المسارح والفضاءات المغايرة أوضح قائلا: «فقدمت تجارب بقصر ثقافة الغورى ومدينة السلام فى سرادق وكذلك مدينة ١٥ مايو فى حديثة والوادى الجديد فى الجراج، وفى ساحل سليم فوق سطح قصر الثقافة، وفى أبوتيج فى حديقة الحيوان وفى الأقصر فى الجرنة ومسارح مفتوحة قدمت أكثر من خمسة وعشرين عرض فى مسارح مغايرة وأضاف: «نحن فى بحاجة للمسارح المغايرة فنحن فى بلد نعيش ٩ أشهر فى فصل الصيف، ولدينا قاعات قليلة جداً للعروض التقليدية والتى تقدم فى مسرح العلبة الإيطالية فنحتاج أن نقدم عروضاً فى الهواء الطلق، والأمر لا يحتاج سوى بعض التقنيات الصوتية والضوئية، وهناك أماكن كثيرة يمكن أن يقدم بها مسرح فى القهاوى والساحات الشعبية كل هذه الأماكن تصلح لتقديم المسرح.

عبدالله إسماعيل: المسرح فى جوهره ليس منصةً للإجابات بل فضاءٌ للأسئلة

الجوائز عادة تعطى ثقة للمبدع فى مشوار كتابته وتدفعه إلى مصادقة نصه الإبداعى لكنها أيضا تضعه تحت مجهر القلق والضغط النفسى وكلما كان النص قويا وثريا ربما يضعه ذلك فى المقدمة والقبول النقدى والشعبى حين يقدم على خشبة المسرح وهو الهدف الأسمى لكل مبدعى النصوص المسرحية. وقد حصل مؤخراً الكاتب عبدالله إسماعيل عبد الله على جائزة أفضل نص مسرحى عن نص «صرخات من الهاوية» بمهرجان أيام الشارقة المسرحى. عبدالله إسماعيل عبدالله هو كاتب مسرحى ومهندس، تخرج فى جامعة كوينزلاند للتكنولوجيا فى أستراليا، حيث بدأت رحلته الأدبية مع الشعر النبطى عام ٢٠١٢، إذ شكّل الشعر نافذته الأولى على عالم الإبداع. فى عام ٢٠١٥، انتقل إلى كتابة السيناريوهات للأفلام القصيرة التى تناولت قضايا الغربة، حيث عكست نصوصه تجارب المغتربين وتحدياتهم، وقد عُرضت هذه الأعمال فى الملتقيات الطلابية السنوية عندما كان نائب رئيس جمعية طلبة الإمارات فى ولاية كوينزلاند. شغفه بالمسرح دفعه عام ٢٠١٨ لكتابة أول نص مسرحى، حيث شارك به فى مسابقة النصوص المسرحية التى تنظمها دائرة الثقافة بالشارقة، وكان ذلك بداية انطلاقه نحو الكتابة المسرحية بشكل أعمق. فى عام ٢٠٢٢ ، كتب نص «صرخات من الهاوية» للمشاركة فى المسابقة ذاتها، استمرت رحلته المسرحية حتى عام ٢٠٢٥، حيث شارك بالنص فى مهرجان أيام الشارقة المسرحية، ليلقى صدى واسعًا ويحقق نجاحًا كبيرًا، ما توّجه بفوزه بجائزة أفضل تأليف مسرحى عن هذا النص، مما رسّخ مكانته كأحد الأصوات المسرحية الصاعدة أجرينا معه هذا الحوار لنتعرف على تجربته فى كتابة نص «صرخات من الهاوية».

حوار: رنا رأفت

ذهبت إلى فكرة الزمن الدائري حيث الماضى ليس خلفنا تمامًا بل يتسرب إلى حاضرنا بصور غير مكتملة

أيام الشارقة المسرحية ليست مجرد منصة للمنافسة بل مساحة تُقدّس الفكرة تُكرّم التجريب

ككاتبٍ يُقدِّم عمله الأول، ما أبرز التحديات التى واجهتك فى نقل النص من الفكرة إلى الخشبة؟ وما الدروس التى ستأخذها معك فى مشاريعك المقبلة؟

التحدى الأكبر كان فى تحويل الفكرة المجردة إلى نبض حيّ على الخشبة. كنتُ أعيش النص فى مخيلتى، أسمع أصوات الشخصيات، وأرى المشاهد تتشكل، لكن عندما بدأتُ العمل المسرحى، أدركتُ أن الكتابة وحدها لا تكفى. المسرح ليس نصًا يُقرأ فقط، بل حركة، إيقاع، إحساس يُترجم فى كل تفصيلة بصرية وصوتية. كيف أجعل الجمهور يشعر بلهيب النار كما يشعر بها "ليث"؟ كيف أجعل "الأصوات" ليست مجرد كلمات، بل كيان حاضر على الخشبة؟ هذه الأسئلة كانت تحديات حقيقية. أما الدرس الأهم الذى خرجتُ به، فهو أن النص المسرحى لا يكتمل إلا حين يُعرض. هناك فرق بين ما كُتب على الورق وما يتجسد أمام الجمهور، وبين ما يتخيله الكاتب وما يمنحه الممثل والمخرج من أبعاد أخرى. تعلمتُ أن المسرح ليس ملكًا للكاتب وحده، بل هو ولادة مشتركة بين النص، والرؤية الإخراجية، وأداء الممثلين، وتفاعل الجمهور. فى مشاريعى القادمة، سأكتب بعين المخرج والممثل، وليس بعين الكاتب فقط، لأن المسرح ليس مجرد كلمات، بل حياة تُعاد صياغتها فى كل عرض جديد.

تتعمق المسرحية فى ثيمات مثل الذنب والكتمان وانهيار الضمير ما الذى دفعك لاستكشاف هذه المفاهيم المعقدة فى تجربتك الأولى؟ هل هناك سياق اجتماعى أو شخصى ألهمك؟

أحيانًا، وسط ضجيج الحياة وصخب الأصوات المتداخلة من حولنا، يولد صوتٌ خفيّ فى داخلنا، صوتٌ لا ينتمى إلى هذا العالم، بل ينبعث من أعماق النفس، هامسًا بحقائق لا نجرؤ على مواجهتها. شيئًا فشيئًا، يبدأ هذا الصوت فى الانفصال عن الواقع، يجرّنا بعيدًا عن الضوضاء الخارجية، ويضعنا أمام مرآةٍ لا تعكس إلا صراعاتنا الداخلية.. تلك التى نخوضها مع أنفسنا، مع ضمائرنا، مع كل ما حاولنا دفنه فى الظل. إنها رحلة نحو الداخل، حيث الضجيج الحقيقى ليس ما يدور حولنا، بل ذلك الصراع الهادئ الذى يصرخ بصمت، يهزّ أركان الروح، ويجبرنا على الإصغاء إليه، حتى ونحن نحاول الهروب. وأنا أؤمن أن المسرح مرآة للواقع، وأن أعظم المآسى تبدأ من القرارات الفردية الصامتة. استلهمتُ المسرحية من تساؤلات شخصية حول فكرة الذنب، ليس فقط كحالة فردية بل "مرض اجتماعي" نتواطأ جميعًا على تغذيته. الكتمان والانهيار الأخلاقى ليسا مجرد موضوعين دراميين، بل هما جزء من تركيبة حياتنا اليومية.

"النار" استخدمت كرمزٍ مركزى للعذاب الداخلى، والأصوات كتجسيد للضمير الجمعى. كيف توازن بين الرمزية والواقعية فى النص لتجنب الإسقاط المباشر، خاصةً فى مشهد كوابيس "ليث؟

المسرح هو فن المزج بين المرئى واللا مرئى، بين الواقع والحلم، بين ما هو محسوس وما هو متخيل. فى "صرخات من الهاوية"، لم تكن النار مجرد عنصر بصرى أو وسيلة للعقاب، بل كانت تمثيلًا للاحتراق النفسى، للندم الذى لا ينطفئ. حاولت أن أجعلها تتجاوز كونها صورة لتصبح إحساسًا يشعر به الجمهور، وكأن ألسنتها تشتعل فى داخلهم هم أيضًا. أما الأصوات، فلم تكن مجرد "تقنية"، بل كيانٌ له حضوره المتغير، فهى الضمير حينًا، والذاكرة حينًا، والمجهول حينًا آخر. كان التحدى الأكبر هو الحفاظ على تماسك النص بحيث لا تتحول الرمزية إلى خطاب مباشر، ولا تنفصل عن التجربة الإنسانية التى تعيشها الشخصيات. وفى مشاهد كوابيس "ليث"، استخدمت الرموز بحيث تظل غامضة لكنها محسوسة، بحيث يشعر بها المشاهد قبل أن يحاول تفسيرها، لأن المسرح فى جوهره ليس منصةً للإجابات، بل فضاءٌ للأسئلة التى تحترق دون أن تنطفئ.

يعتمد النص على إنزيحات زمنية مُتقَطعة بين الماضى والحاضر. كيف صممتَ بنية النص لضمان سلاسة الانتقال بين الأزمنة دون تشتيت المتفرج؟ وهل كانت هناك نُسخٌ أولية رُفضت قبل الوصول إلى الشكل النهائى؟

الزمن فى "صرخات من الهاوية" ليس مجرد إطار للأحداث، بل هو جزء من الصراع الدرامى ذاته. الشخصيات لا تعيش فى زمن خطى، بل تتداخل ذاكرتهم مع واقعهم، وتتنازعهم اللحظات القديمة كما لو أنها لم تنتهِ أبدًا. لذلك، كان من الضرورى أن تكون الانتقالات الزمنية ناعمة، أشبه بالموجات التى تسحب المتفرج دون أن يشعر بأنه قفز فجأة من زمن إلى آخر. ذهبت إلى فكرة "الزمن الدائري"، حيث الماضى ليس خلفنا تمامًا، بل يتسرب إلى حاضرنا بصور غير مكتملة، بأصواتٍ تقتحم الصمت، وبأحداث تتكرر وكأنها لم تجد نهايتها بعد. نعم كانت هناك نسخ أولية رفضت قبل الوصول الى الشكل النهائى وكنا أمام تحدى هو الحفاظ على تماسك البناء الدرامى للعمل.

مع وجود إرشادات نصية دقيقة حول الإضاءة وتقسيم الخشبة، كيف كان تفاعلك مع المخرج عبدالرحمن الملا؟ هل تركت له مساحة لتأويل النص، أم أن الرؤية البصرية كانت مُحددة مسبقًا؟

المخرج عبد الرحمن الملا كان شريكًا حقيقيًا فى ترجمة النص إلى عرض حيّ. صحيح أننى وضعت إرشادات بصرية دقيقة، لكننى كنت منفتحًا على رؤيته الإخراجية، خصوصًا فيما يتعلق بإيقاع الانتقالات البصرية والصوتية. بعض المشاهد كُتبت بأسلوب معيّن، لكن على الخشبة، اكتشفنا أن بعض التعديلات البسيطة أضافت طبقات جديدة من العمق. العمل مع مخرج بحجم الملا جعلنى أرى نصى بعيون جديدة تُعد "سوار" شخصيةً مُتناقضة تجمع بين الحماية الأنانية والانهيار الأخلاقى. كيف صممتَ تطورها الدرامى لتبقى مُقنعة رغم قراراتها المثيرة للجدل؟ وهل رأيتَ فيها تجسيدًا لصراع المرأة مع السلطة الأبوية - سوار" ليست بطلة

المخرج عبدالرحمن الملا كان شريكًا حقيقيًا فى ترجمة النص إلى عرض حيّ

تقليدية، ولم أكتبها لتكون نموذجًا للخير أو الشر المطلق. أردتها أن تكون إنسانية، بكل ما تحمله الإنسانية من تناقضات. قراراتها ليست مبرّرة بالكامل، لكنها مفهومة. هى تحمى نفسها، لكنها تؤذى الآخرين، تهرب من الحقيقة، لكنها فى النهاية لا تستطيع الفرار منها. وهذا ما يجعلها شخصية درامية حقيقية، لأنها تتحرك بدوافع معقدة وليست مجرد انعكاس لمفهوم واحد أما فيما يخص صراعها مع السلطة الأبوية، فهو يظهر بطريقة غير مباشرة، ليس فقط فى مواجهة الرجال من حولها، بل فى صراعها مع القواعد الأخلاقية والاجتماعية التى تم فرضها عليها. سوار تعيش بين وهم التحكم بمصيرها، وحقيقة أنها دائمًا محكومة باختيارات الماضى، سواء قراراتها أو قرارات الآخرين التى أثّرت فى حياتها. ربما لهذا السبب، تبدو سوار وكأنها تجسيد لصراع المرأة مع القيود التى لا تُرى، لكنها تتحكم بها فى كل لحظة. إنها ليست ضحية، لكنها أيضًا ليست بريئة تمامًا. وهذا ما يجعلها تظل حيّة فى ذهن المتلقى، حتى بعد انتهاء المسرحية النهاية المفتوحة للمسرحية تترك المتفرج مع تساؤلات حول العدالة والخلاص.

هل تعتقد أن المسرح يجب أن يُقدِّم إجابات، أم أن دوره يكمن فى إثارة الأسئلة المُقلقة؟

المسرح كائن حى يتنفس بين الكلمات والصمت. بإمكانه أن يكون مرآة تعكس الحقيقة، أو متاهة تفتح أبواب الأسئلة دون أن تقدم مفتاحًا واحدًا. من وجهة نظرى، لا شيء يُحاصر الإنسان أكثر من إجابة جاهزة، ولا شيء يحرّره أكثر من سؤالٍ لم يُحسم بعد. لذلك، أؤمن أن المسرح عليه أن يكون مزيجًا بين الاثنين، يمنحنا طرف الخيط لكنه يتركنا نبحث عن بقية الحكاية بأنفسنا.

النهاية المفتوحة فى صرخات من الهاوية لم تأتِ من باب الغموض فقط، بل لأنها تعكس واقعًا يعيش فيه الإنسان عالقًا بين الذنب والخلاص، بين الحقيقة والوهم، وبين صوت الضمير وصمت الخوف. أردت أن يخرج المشاهد وهو يتساءل: من كان المخطئ الحقيقي؟ هل هناك خلاص بعد فوات الأوان؟ أم أن كل إنسان محكوم بمصيره؟ هذه الأسئلة، حين تبقى فى ذهن المتلقى، تجعله شريكًا فى إعادة كتابة النهاية، بطريقته الخاصة. وهذا، برأيى، هو أعظم ما يقدمه المسرح.

وماذا عن شعورك بسبب الفوز بجائزة أيام الشارقة فى أول نص يكتبه، وماذا تمثل الجائزة؟

تعجز الحروف أن تحمل كل ما فى القلب من فرح، ويقف الكلام حائراً أمام فيض المشاعر التى تغمرنى، الفوز بهذه الجائزة كان أشبه بلحظة ميلاد ثانية، كحلمٍ صار واقعًا ملموسًا. أيام الشارقة المسرحية ليست مجرد منصة للمنافسة، بل مساحة تُقدّس الفكرة، تُكرّم التجريب، وتعطى النصوص فرصةً للحياة خارج الورق. أن يتم الاعتراف بعملى الأول فى هذا الإطار، يعنى لى الكثير، لكنه فى الوقت ذاته مسؤولية كبيرة. لأن الفوز لا يعنى الوصول، بل بداية رحلة أطول، تتطلب أن أكتب بروح أكثر تحديًا، وبحثًا أعمق عن نصوصٍ تهزّ الروح قبل أن تصعد إلى الخشب .

ما مشاريعك المستقبلية؟

بعد هذه التجربة، أشعر بأننى أصبحتُ أكثر شغفًا بالمسرح، وأكثر وعيًا بقوته فى ملامسة الوجدان. أعمل حاليًا على نص جديد، مختلف تمامًا عن "صرخات من الهاوية"، لكنه يحتفظ بروحى ككاتب.

هل تود أن بتعث برسالة شكر لأحد؟

أولا، أرفع أسمى آيات الشكر والعرفان إلى صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمى، عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، هذا الرجل الذى آمن بأن المسرح ليس مجرد منصة، بل منارة تضيء الدروب، وأفق يحمل الأرواح إلى عوالم من الإبداع والجمال. بدعمه، صار للفن جناحان، وللثقافة نبض لا يخفت.

أما اليد التى أمسكت بيدى نحو درب الحرف، والنبض الذى أوقد فى داخلى شغف الكتابة، فهو والدى الكاتب إسماعيل عبدالله. وإلى قلب أمى، التى لم تكن مجرد داعمة، بل كانت مرآتى التى تعكس أجمل ما فى روحى، شكراً بحجم الكون وأكبر.

كابن للكاتب المسرحى إسماعيل عبدالله، كيف أثَّر إرث والدك فى اختيارك للكتابة المسرحية؟ هل هناك قيم أو تقنيات ورثتها عنه، أم سعيتَ لخلق بصمة مُختلفة تمامًا؟

والدى إسماعيل عبدالله حفظه الله وأطال فى عمره، هو قدوتى، ملهمى ومعلمى، فهو الذى علّمنى كيف تكون الكلمة روحاً، وكيف يكون الحبر دماً يسرى فى العروق. وهو كان ولا يزال الهامى الأول، وهو البداية والامتداد. وهو مدرسة حقيقية فى الدراما العربية. لكن رغم هذا التأثير العميق، كنت مدركًا منذ البداية أن عليّ أن أجد صوتى الخاص. ورثت عنه شاعريته، احترام البناء الدرامى، وجرأته، لكننى سعيت فى "صرخات من الهاوية" لتقديم بصمة مختلفة. بدأتُ طريقى فى الكتابة من بوابة الشعر، كنتُ أتنفسه كأنفاسى الأولى، وأكتبه كما لو أننى أنسج ذاتى بين كلماته. لكن شيئًا ما فى عمق نصوص والدى المسرحية كان ينادينى، كانت هناك أصواتٌ خلف الكلمات، جعلتنى نصوصه أشعرُ وكأن المسرح هو الامتداد الطبيعى لهذا النبض الشعرى، حيث تتحول المشاعر من صورٍ مكتوبة إلى كياناتٍ تنبض بالحياة أمام الجمهور.

«لعبة النهاية»

عزلة وانتظار بلا أفق

نسرين نور

على خشبة مسرح الطليعة، يعيد عرض «لعبة النهاية» لصامويل بيكيت الحياة إلى نصه العبثى الأيقونى برؤية مصرية معاصرة، حيث يمتزج القلق الوجودى الكونى مع خصوصية الواقع المحلى، ليحمل الممثلون تجاربهم الشخصية فى تفاصيل الأداء، وتُترجم العبثية الوجودية إلى حركات وأصوات تلامس عمق التناقضات الإنسانية.

فى غرفة مغلقة:

المسرحية تدور فى فضاء مغلق، حيث تنعدم الحياة الخارجية. داخل غرفة رمادية ضيقة مع نافذتين تطلان على فراغ بلا أمل، تنبعث الحكاية عبر مشهد يتسلل فيه العجز إلى الجسد والروح على حد سواء. لا تتحرك الشخصيات بحرية، فكل منهم محاصر بعالمه: «كلوف» لا يستطيع الجلوس، «هام» لا ينهض، و»ناغ» و»نيل» محبوسان داخل صندوقى قمامة. فى هذا العالم، ليس هناك انفجار مروع، بل تعفن بطيء ومؤلم للبقاء.

فى هذه الغرفة، لا تكتمل الحياة؛ إنما يعكس كل عنصر فى الديكور هذا العجز. ليست ثمة تحركات كبيرة أو مفاجئة، بل مواقف ثابتة لأشخاص محبوسين فى دوائرهم المفرغة. مسرح بيكيت يتعامل مع الموت كفكرة مجردة، لا كحدث مفاجئ، بل كواقع يومى يعيشه الناس فى صمت. هذا الفضاء اللامتناهى يعكس حالة الشخصيات التى لا تملك القدرة على الحركة أو الخروج من مكانها. هنا، نلمح تشابهًا مع واقعنا المعاصر حيث يشعر الكثيرون بأنهم محاصرون فى دوائر لا نهائية من الرتابة والانتظار.

الصمت الذى ينطق بالحرب:

كتبت المسرحية فى خمسينيات القرن الماضى فى ظل تهديدات الحرب النووية، مما يجعلها شهادة عن نهاية العالم بصمت. "لعبة النهاية" لا تصرخ بل تهمس بأسى: "هكذا انتهى كل شيء". النتيجة ليست موتًا فجائيًا، بل سقوطًا هادئًا فى هاوية العدم. الكتابة البيكيتيّة هى شهادة على العجز، على صمت الإنسان أمام قدره الذى لا مفر منه، وعلى عبثية وجوده فى عالم مليء بالوهن. السخرية فى النص تنبع من الوعى التام بأن الشخصيات تتوقع الفناء، ومع ذلك، لا يبذلون أى جهد للخروج من حالة الركود التى يعانون منها.

وبالنسبة لجمهور اليوم، تنبع أهمية المسرحية من قدرتها على نقل هذا الشعور بالعجز. فى زمن الحروب والمشاعر المدمرّة التى لا تزال تضغط على شعوب عديدة، تصبح هذه المسرحية أكثر إلحاحًا من أى وقت مضى. يبدو النص وكأنه يواكب واقعنا المعاصر، حيث نشهد تجارب إنسانية مشابهة: أفراد يشعرون بالعجز التام تجاه ما يحدث فى محيطهم.

التمثيل وكشف طبقات النفس البشرية:

كان اختيار الممثلين فى هذا العرض بالغ الأهمية، وقد أثبت المخرج سعيد قابيل حنكته فى تحديد الشخصيات التى تستطيع أن تجسد طبقات النفس البشرية وتتناسب مع أبعاد النص العبثى. كل ممثل أضاف بعدًا جديدًا للعرض، وعبر أدائه نجح فى خلق توازن دقيق بين الهزل والمأساة، وبين التمرد والاستسلام.

د. محمود زكي: صوت يتألم داخل جسد مُنهك

أداؤه لشخصية «هام» كان متقنًا من الناحية النفسية والجسدية. فى البداية، يبرز د. محمود زكى كشخصية مُكبلة داخل جسد يعانى من الألم والضعف. ورغم أن «هام» هو شخصية غير قادرة على الحركة بشكل كامل، إلا أن زكى نجح فى استحضار بعد داخلى عميق يتناغم مع حالة

العجز الجسدى، حيث كان صوت «هام» العميق قادرًا على نقل معاناة الشخصية، مما أضاف بعدًا إنسانيًا فريدًا للشخصية. التباين بين الصوت الهادئ والموجع والحركات المحدودة الجسدية خلق تباينًا فى الشخصية، مما جعل «هام» يحتفظ بجاذبيته رغم عجزه. هذه الطبقات النفسية المعقدة فى أدائه جعلت المشاهد يتفاعل مع الشخصية، وليس فقط مع مظهرها المادى.

محمد صلاح: اشتياق ممثل غاب عن الأضواء

فى أداء محمد صلاح لدور «كلوف»، هناك نوع من الاشتياق للمسرح والمسرحيين. «كلوف» هو شخصية محاصرة، ولا تستطيع الخروج من دائرة العجز التى تحيط بها. صلاح، الذى كان نجمًا فى الجامعة، يعود بعد فترة من الغياب ليظهر على خشبة المسرح كما لو أنه يسترد شغفه المفقود. فى هذا العرض، لا يقتصر أداؤه على تمثيل الشخصية، بل يبدو وكأن صلاح يعبر عن حالة الإحباط التى يشعر بها المسرحيون الذين تم إهمالهم أو إبعادهم عن الأضواء. تصاعد أداؤه عبر المسرحية، حيث عكست حركاته ونبراته الصوتية جوعه للظهور على خشبة المسرح، ولإثبات أنه لم يفقد ما كانت له من موهبة. هذه العودة إلى المسرح هى بمثابة استرداد للذات، ولحظة تجسد صراع كل ممثل بين النجاح والفشل.

لمياء جعفر ومحمد الريس: خفة الظل فى عبثية العيش

لمياء جعفر ومحمد الريس، اللذان جسدا شخصيتى «ناغ» و«نيل»، استطاعا أن يظهرا فى أداءهما تناقضًا مثيرًا، حيث كانا يحملان خفة الظل وسط بحر من المعاناة والعبث. فى العرض، تجنبوا الوقوع فى فخ الكوميديا المباشرة، بل تركا للسخرية أن تتسلل عبر مفاصل الألم، مما خلق تفاعلًا غريبًا بين الضحك والدموع. فشخصيات «ناغ» و«نيل» تعيش فى حالة من الركود، ورغم ذلك يظهران تفاعلات تكشف عن رغبة غير معلنة فى الهروب من هذا الواقع البائس. جعفر والريس قدما أداءً يوازن بين اللامبالاة والتمرد، ونجحا فى تحويل الشخصيات إلى أكثر من مجرد دمى عبثية، بل إلى شخصيات تنبض بالحياة.

الديكور: فضاء رمادى يعكس العدم:

إحدى أروع سمات العرض كانت الديكورات التى اختارها المخرج لتسهم فى تجسيد النص. الديكور كان بسيطًا، لكنه معبر للغاية. غرفة ضيقة بأرضية رمادية وحائط غير مكتمل يعكس حالة الانهيار الداخلى للشخصيات. النوافذ تطل على الفراغ، ما يعكس العزلة التامة التى يعيشها كل من "كلوف"، "هام"، "ناغ" و"نيل". لم تكن هناك تفاصيل مبالغ فيها أو زينة فائضة، بل كان كل عنصر فى المشهد يعبر عن حالة من الضياع والانتظار. الأثاث المتناثر وصناديق القمامة أضفى على المسرح شعورًا بأن هذا المكان هو آخر ما تبقى من عالم مفقود. هذه البساطة الظاهرة فى الديكور كانت خفية فى قدرتها على نقل معاناة الشخصيات، فقد كانت صمّاء وقاسية كما هى حياتهم.

إضاءة وظلال تُبرز العدم:

أما الإضاءة، فكانت واحدة من الأدوات التى ساعدت فى نقل الشعور بالعزلة، ففى معظم مشاهد المسرحية كانت الإضاءة خافتة، مع ظلال تندمج مع الحوائط الرمادية، مما جعل الشخصيات تظهر وكأنها محاصرة فى هذا النفق المظلم. الإضاءة كانت متقشّفة، لا تجذب الأنظار إلى تفاصيل غير ضرورية، بل كان التركيز دائمًا على الأفراد، وحركاتهم البطيئة، وكأنهم غارقون فى انتظار ما لا يأتى.

رؤية مبدعة: كيف ترجم المخرج العبث إلى تفاصيل حية

المخرج سعيد قابيل قدّم رؤية فنية متكاملة لهذه المسرحية العبثية، عبر تحويل النص إلى تجربة حية وغنية. لم يقتصر قابيل على نقل النص البيكيتى كما هو، بل قام بتفكيكه وإعادة تجميعه بما يتناسب مع الواقع المحلى، دون أن يفقد الروح الأصلية للنص. عبقرية المخرج تجلت فى قدرته على التلاعب بالزمان والمكان، وجعل المسرحية تتنفس وتعيش. استطاع أن يعبر عن العبث والعدمية بقوة، من خلال توجيه الممثلين وتوظيف الديكور والإضاءة.

فى النهاية، "لعبة النهاية" هى تجربة مسرحية غنية، تحفز المشاهد على التفكير فى معنى الحياة والوجود فى عالم يسوده الفوضى. عبثية العرض تلامس واقعنا المعاصر، حيث الأمل فى المستقبل أصبح ضبابيًا والانتظار أصبح هو المخرج الوحيد من واقع مرير.

قومية الشرقية

تحاكم تاجر البندقية

محمود كحيلة

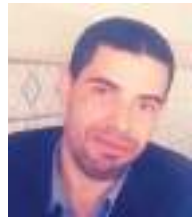
تفاعلت جماهير مدينة الزقازيق عاصمة محافظة الشرقية طوال الأيام الماضية مع العرض المسرحى (محاكمة تاجر البندقية) من تأليف الشاعر الإنجليزى الأشهر «وليم شكسبير» ودراماتورج أحد شباب المسرح الشرقاوى الموهوب الواعد «محمد صابر» ومن إخراج المخضرم «وفيق محمود» العائد إلى المسرح مخرجا بعد غياب نصف عقد وهو عود حميد دائماً ما يحمل معه إضافة للمسرح الجماهيرى بالشرقية لأنه أحد أخلص عشاق المسرح بهذه المحافظة العتيقة واليوم ينفتح وفيق على أبرز قضايا العالم متفاعلاً مع واحدة من أهم المشكلات المصيرية العربية التى تأثر بها عالمنا المعاصر وهى المسألة المتعلقة بما يضمره الصهاينة من شر لا لمصر والعرب فقط وإنما للإنسانية جمعاء ومنذ قديم الأزل، ويمثل قوة الشر فى هذا العرض المسرحى "شايلوك" تاجر البندقية الذى رغم ما يتمتع به من ثراء يحمل دائما ذلك الحقد الدفين ضد منافسيه ممن يحتقرون سلوكه الربوى فى البيع والشراء ومن بين هؤلاء فى هذه التجربة المسرحية تاجر نبيل يقدم الإنسانية على الربح يدعى "أنطونيو" وهذا التاجر أتاه فى هذه المسرحية صهر وصديق له طالبا أموال يحقق بها حلمه ويقترن بمن هواها قلبه فيحزن أشد الحزن، لأنه لا يملك ذلك المال بالوقت الحالى ولكنه لم يترك صهره وصديقه يفقد حبه فهو على العكس من تاجر البندقية يحب مساعدة الناس فما بالك بالأصدقاء والأقارب ومثل تلك الأمور هى ما تجعل "شايلوك" تاجر البندقية أشد بغضا له وعلى ذلك يعتبر أنطونيو من ألد أعداء شايلوك ولذا ما أن تواتيه الفرصة للنيل منه والإطاحة به حتى يتمسك بها داعيا الرب أن يريحه من تلك النماذج السوية التى تؤرق نومه وتقلق مضجعه ولذلك لما جاءه هذا التاجر «أنطونيو» ضامنا صديقه بالقرض يفكر أن يقتنص الفرصة ويحاول القضاء عليه، وهذا النص الخالد والذى يعكس فهم مبكر من الكاتب المسرحى الشهير "شكسبير" للعقلية الصهيونية ما يؤكد أن العقلية الشكسبيرية الملهمة تستحق التبجيل والخلود لأن صياغة هذه الشخصية المسرحية لم تكن إلا نتيجة تأمل عميق وفلسفى لما يريده اليهود من العالم، والتعبير عنها بوعى يتجاوز حدود الزمان والمكان، والطريف والجدير بالذكر أنه نجح أيضاً إضافة إلى الإثارة والدراما الجيدة التى حبكها بوعى أن يجعل فى النهاية التى تركها ما يبعث الأمل فى نفوس الناس رغم أنه لم يحرص على ذلك فى أغلب نصوصه التى تنتهى دائما بموت الأبطال إلا أنه انتصر هنا فى تاجر البندقية للخير الذى ينبغى له دائما أن ينتبه إلى هذه العقلية اللا إنسانية التى لا يمكن أن تدع العالم يحيى بسلام ولو أن هؤلاء الصهاينة توقفوا يوماً ولو على سبيل الخداع عن القيام بنفس الأعمال لتوقف الناس عن تمجيد تلك المسرحية الشكسبيرية التى فى هذا العرض المقتبس من دون الإخلال بالفكرة الرئيسية للعرض ولا بالشخصيات الأساسية ولا الحكاية ولا لغة الحوار الشكسبيرى الشاعرى الذى لا يوازيه حوار واختصرت وظيفة الإعداد (الدراماتورج) على الإختصار وعلى بداية العرض بجزء من مشهد النهاية وهو تكنيك وإسلوب لم يكن فى صالح الدراما بقدر خدمته لإطار العرض الذى اتجهت إليه الرؤية الإخراجية والذى يتسق مع واقع وظروف التجربة المسرحية والإنتاج وطبيعة التلقى، لأن هذه البداية لم تقدم إضافة تذكر ولم تسهم

فى التشويق الذى يترتب على مثل هذه النهايات وإنما كان دورها مقتصر على إعطاء مبرر لاجترار الحكاية التى لم تكن بحاجة إلى هذا الاجترار الذى جاء على نفقة المشهد التمهيدى وتعريف الشخصيات التى افترض صناع العرض أن كل الناس يعرفونها وهذا حق فى الواقع إذ باتت أعمال شكسبير وشخصياته الشهيرة من بين مكونات الثقافة الشعبية لكثير من شعوب العالم.

وقد اتجه وفيق محمود إلى تجزئة بعض الشخصيات للحد من البطولات الفردية واستيعاب أكبر عدد ممكن من المشاركين فى هذه التجربة المسرحية الجيدة بالإضافة إلى التركيز على إعطاء فرص جيدة لتشغيل جيل جديد من الموهوبين الشباب الذين أعطوا روح جديدة وحماس شديد لتلك التجربة المسرحية، ذات الأهمية الكبيرة فى دعم الثقافة المسرحية عند جيل مبشر وواعد إلا أنه لا يجد وقتاً للقراءة والاطلاع لا على شكسبير ولا غيره من رموز الفنون المسرحية، وقد استخدموا تلك الوسيلة فى مستهل العرض لتوظيف المنظر المسرحى الواحد متعدد الأبعاد والمستويات الذى يجمع بين مختلف الأماكن التى إحتضنت أحداث العرض وكانت أول الشخصيات التى خضعت للتقسيم هى شخصية (بورشيا) التى قسمت فى العرض الشرقاوى إلى روح جسدتها بعذوبة شديدة ونعومة وإدراك وفهم «سلمى منسي» فيما قامت بدور الجسد بوهبة تمثيلية مبشرة «مريم الصوالحي» وقد خضعت شخصية شايلوك إلى هذا التقسيم حيث جسد الروح بهدوء شديد وأريحية يحسد عليها «معتز الحلفاوي» الذى كان يتحرك على المسرح كما لو كان فى بيته كأنه لا أحد يشاركه الفضاء يمضى وحده فى عمل فردى بلا ممثلين ولا مشاهدين يتجول مرتديا لباسا عصريا فى مسرحية تاريخية من دون أن يشعر بأى اختلاف بينما قرينه على الجانب الآخر من شخصية شايلوك يحاول أن يقنن انفعاله ويضبطه قدر الإمكان فعلها عبدالرحمن مرجان الذى جسد الجانب الإجرامى من شخصية شايلوك كى لا ينفرط عقد الشخصية الرئيسية فى هذه الرائعة الشكسبيرية، وقد أدت دور النصف الحلو لتاجر البندقية المتمثل فى ابنته الجميلة (ليسكا) التى أدت دورها فى خفه ظل شديدة رولا خالد لتعبر عن وجه آخر من وجوه الشخصية اليهودية يتعلق بالجمال وخفة الظل ولعل فى استمرار حياتها على نحو طيب وتمتعها بكل ما بقى من ثروة والدها أملا فى مستقبل أكثر عدلا وسلاماً فى ظل يهود جدد معتدلون بالمستقبل ولكن للأسف الأمر يمتد بالعرض إلى سابع جد فلا زالوا كما هم يمتصون دماء الناس ويقتلون الأبرياء لأجل الوصول الى أهداف واهية فلا أحد خالد فى هذا العالم لكى يكنز كل هذه الأملاك ويتمتع بكل تلك الثروات ولم يجرى هذا الإنقسام إلا على هذه الشخصيات المشار إليها بينما بقيت باقى شخصيات المسرحية كما هى وقد حافظ العرض على وجود جميع الشخصيات التى بالنص الأصلى وهم (باسنيو) الذى قام به "أحمد وجيه" فيما قام صاحب الكاريزما "أحمد إيهاب" بدور أنطونيو ومن خلال الموسيقى اللطيفة الموازية وغناء الموهوب قيثارة الشرقية "عمر معجزة" حاول المخرج التخفيف من جرعة التراجيديا بفرض وجود مقاطع غنائية متعددة لتوصيل بعض معانيه إلا أن ذلك الوسيط كان فى أغلب الأحيان تكرار لما تم إقراره بالفعل، ولم يكن له دور إيجابى فى تقدم الدراما لذلك أصبح عبئًا عليها إذ تم التخلص منها إضاف الى جودة وسرعة ايقاع المسرحية ولا سيما أنه لا يوجد تعبير يواكب الغناء إلا أنه من جملة محاسن هذا العرض أنه استقبل صفوة شباب جامعة الزقازيق الذين تحدثنا عنهم وعن تجاربهم المميزة على صفحات جريدة مسرحنا فى مقالات سابقة، وها هم نجوم يتألقون فوق منصة مسرح ثقافة الزقازيق بعضهم فى أدوار هامة ومميزة أمثال رحيم العشري فى دور (الدوق) و"عبدالرحمن وفائي" فى دور (أمير أرجوان) مما يعد تواصلا طبيعيا بين الثقافة والجامعة، وهو دور مهم قام به وفيق محمود لخدمة المسرح الشرقاوى وإحداث التواصل المحمود والواجب والفعال بين كل المؤسسات لكى يصب جميعه فى صالح المسرح الإقليمى بشكل خاص والمسرح المصرى بشكل عام.

كيف تتحول المسرحية

إلى عمل كلاسيكي خالد؟



نتالي سيمون-صحيفة لوفيجارو
ترجمة: ياسين سليماني

يجيب خوسيه بول مخرج مسرحية «يوم حظي» التي شارك في كتابتها جيرالد سيبلييراس وباتريك هوديكور، والتي في طريقها لتصبح عملًا كلاسيكيًا عن سؤال «كيف تتحول المسرحية إلى عمل كلاسيكي بقوله: «هذه الظاهرة تتجاوزنا». فمسرحية «فن» لياسمينا رضا الحائزة على جوائز عديدة من بينها جائزتي موليير تُقدَّم حاليا في جولة بفرنسا قبل أن تُعرض في مسرح مونبارناس في باريس بدءا من 27 أغسطس. أما مسرحية «الحقيقة» لفلوريان زيلر فتم تمديد عرضها في مسرح إدوارد السابع حتى 11 مايو، مع استئناف العروض في سبتمبر. بينما تُقدَّم أعمال «حكايات وأساطير» و«ماريوس» و«إعادة توحيد الكوريتين» لجويل بوميرا في جولات عبر فرنسا والعالم. وفي يناير الماضي رفض الكاتب المسرحي وسام جوقة الشرف واصفًا إياه بأنه «مكافأة فردية من الدولة» تتعارض مع «سعيه للاستقلالية».

كيف نفسر نجاح هؤلاء المؤلفين وأعمالهم التي تُعاد الآن ككلاسيكيات؟ يبدو السؤال مفاجئا: «كيف نربط بين الكلاسيكية والمسرح المعاصر؟»، يتساءل فيليب غويارد مدير الجمعية الوطنية للبحث والعمل المسرحي (أنرات) «يجب أن يُعترف بالأعمال خارج الحدود الوطنية» لكن من الصعب التنبؤ بالتحف المستقبلية. «فالاستمرارية تتجاوزنا تماما»، يؤكد خوسيه بول. «في كل عمل جديد نتساءل عن رد الجمهور». وبالنظر إلى الأعمال التي أصبحت كلاسيكية، تبرز معايير محددة: أول شرط هو مقاومة الزمن. وهذا ما نجح فيه عمل «فن» الذي أخرجه باتريس كيربرات منذ أكثر من ثلاثين عاما 1994 هذه الكوميديا اللاذعة حول ثلاثة أصدقاء قدامى (بيير فانيك، بيير أرديتي، فابريس لوشيني) يتشاجرون حول لوحة بيضاء، ما زالت تجذب مخرجين حول العالم. عندما عُرضت في لندن عام 1996، وصفتها التايمز بأنها «عمل كلاسيكي مصغّر». يقول فرانسوا موريل الذي أعاد إخراجها: «النص مكتوب بمهارة، إنه آلة حرب تستحضر ذكاء الجمهور». مع ذلك «كانت القراءات الأولية غير ناجحة، فقامت ياسمينا رضا بتبديل أدوار الممثلين» كما يروي خوسيه بول.

نشر النصوص يعزز من مكانتها الكلاسيكية:

يسترجع فرانسوا موريل: «قالت ياسمينا رضا: «لا تتوقعوا نجاحا لأن النتيجة كئيبة» فقد كان فيها شيء من تشيخوف الذي كان يكتب الدراما أملا في إضحاك الناس. أما هي فالعكس صحيح». القصة معروفة: عُرضت المسرحية لأكثر من عام في مسرح كوميدي دي شانزليزيه ثم أعاد تقديمها ميشال بلان في جولة وجان روشفور وجان لوي ترنتينيان وغيرهم. شاهد فرانسوا موريل النسخةَ مع شارل بيرلين وجان بيير داروسان وآلان فروماجيه بإخراج باتريس كيربرات عام 2018. وهو يقدم الآن نسخة مختلفة تماما مع زميليه أوليفييه سالادان وأوليفييه بروش. يقول: «شعرت أن صداقتنا ستخدم المشروع. مسرحية فن أُعيد تقديمها كثيرا من قبل فرق هواة. ثراء النص يكمن في قدرته على استيعاب تفسيرات متعددة. ياسمينا رضا كانت مسرورة بفكرة أن فرقة الديشيينLes Deschiens تقدم عملها. كانت فكرتي إثارة المشاعر عبر التركيز على الصداقة أكثر من الفن المعاصر. سمحت لي بإجراء تعديلات طفيفة: الشخصيات أصدقاء منذ 15 عاما في النص الأصلي، لكننا جعلناهم أصدقاء منذ 30 عاما لأننا أكبر سنا. اللوحة التي تعكر صفو علاقاتهم ثمنها 40 ألف يورو بدلا من 200 ألف فرنك».

نشر النصوص يعزز مكانتها الكلاسيكية. ففي 2024 أعدت أميلي فيو أستاذةُ فرنسية وناشرة في دار هاشيت ملخصا لمسرحية فن لطلاب البكالوريا. يلاحظ ميشال فينافر في كتابه «كتابات عن المسرح» 1998 «مثل البغل الذي يجمع بين الحمار والفرَس، النص المسرحي خليط هجين. هو أدب، بل أحد أشكال الأدب العظيمة، لكن غايته الرئيسية أن يُتحفَنا بعرض مسرحي» ويضيف موريل: «كان الطلاب يندهشون من ضحكهم خلال عرضنا».

رفض جويل بوميرا الحائز على الجائزة الكبرى للمسرح من الأكاديمية الفرنسية في البداية نشر نصوصه، معتبرا مثل موليير وشكسبير أنها كُتبت لتُعرض لا لتُقرأ. لكن منذ نشرها عبر آكت سود أصبحت موضوعا لأطروحات جامعية. «تُدرس أعماله في المدارس»، يؤكد مدير أنرات. أما مسرحية فن التي تُرجمت إلى 37 لغة، فنُشرت عبر دار ماجنارد بنسخة مدرسية غلافها صورة فابريس لوشيني، مع إشارة الناشر إلى «عالمية المواضيع

وعمق الشخصيات وبراعة الحوار التي تجعل منها عمل كلاسيكي كوميدي».

يعلق فيليب غويارد مبتهجًا بإدراج هذه الأعمال في المناهج: «هذا نادر لأن وزارة التعليم محافظة!» ويضيف: «دور النشر تُجازف بنشرها إذا اعتقدت أن المعلمين سيعتمدونها، وغالبا تختار كتابا معروفين. النشر يعزز اعترافا بهم». بالفعل، في 2018 أصدرت دار ناثان وأفون سين تياتر مسرحية «الابن» لفلوريان زيلر ضمن سلسلة «كاريه كلاسيك» للمدارس مع تعليقات نقدية من مختصين. عُرضت أول مرة في كوميدي دي شانزليزيه بمشاركة نجوم سينمائيين مثل رود بارادو (الفائز بجائزة موليير لأفضل ممثل) وإيفان أتال.

أعمال بسيطة لمواضيع معقدة:

دخلت مسرحية حديثة أخرى المناهجَ عبر كتيب تعليمي إلكتروني: «آلة تورينغ» لـبينوا سوليس التي تحكي قصة عالم الرياضيات آلان تورينغ الذي فكك شفرة إنغما (Enigma) النازية عام 1942. تقول النشرة: «يغوص هذا العمل في حياة أحد عباقرة القرن العشرين ضمن سياق الحرب العالمية الثانية». فازت المسرحية بأربعة جوائز موليير عام 2019، ومن الغريب أن كاتبها -الذي تأثر بالكلاسيكيات- يرى نفسه الآن «كاتبا كلاسيكيا». الدائرة اكتملت، فقد عُرضت أول مرة أمام تلاميذ مدارس.

المواضيع الإنسانية تفسّر نجاح هذه الأعمال. وفقًا للمخرج لاديسلاس شولات الذي أخرج ثلاث مسرحيات لـزيلر في طوكيو، فإن أعماله تجمع بين الدراما العميقة (مثل «الأب» عن ألزهايمر، و«الأم» عن فراغ العش) والكوميديا الساخرة (مثل «الحقيقة» عن الكذابين). «مواضيعه عن الأسرة والتحولات المصيرية تلامس الجميع». أما مسرحية فن فما زالت حية لأنها تتناول فنا معاصرا وصداقة هشة عبر ثلاث شخصيات: مدافع عن الفن، ورافض له، ومنشغل بمشاكله. «كما عند شكسبير، تقدم ياسمينا أفكارا بسيطة لمواضيع معقدة»، يحلل غويارد. هذا ما يفعله بوميرا أيضا الذي يستلهم أسئلته الشخصية ليناقش الحب في «إعادة توحيد الكوريتين»، أو المستقبل في «حكايات وأساطير» مع روبوتات تشبه البشر. «أعماله تعكسنا وتشبهنا»، يلخّص موريل. وهو محق.

حالة أليكسيس ميشاليك:

يتساءل بنجامان بيلكور، أحد منتجي مسرحيات أليكسيس ميشاليك، عن تعريف الكلاسيكية. «يحتاج الأمر إلى أكثر من عشر سنوات بقليل» مُذكّرا بأن مسرحيته الأولى «حامل القصة»، التي عُرضت عام 2011 وحصلت على جائزتين مسرحيتين مرموقتين عام 2014، تُدرَّس الآن في صفوف التمثيل. يروي بنجامان «الكثير من الشباب يقولون لي إنها ألهمتهم ليكونوا ممثلين» ويضيف: «عندما كنت أتابع دروس التمثيل، كان الجميع يتحدثون عن كتاب مسرحيين مشهورين في ذلك الوقت، أما اليوم فالأمر مختلف. كان أحد أساتذتي ينصحني بقراءة كتّاب كلاسيكيين، لكن الواقع تغير».

بحسب المنتج، فإن ميشاليك يخاطب جمهورا واسعا ويعرض مسرحياته عالميا (مثل إنجلترا والأرجنتين وإسبانيا)، لكن بإخراجه الخاص. (أما المحاولات التي قام بها آخرون فلم تكن ناجحة دائما). هل سيصمد عمله مع الزمن؟ يردف قائلا: «يكفي أنه ترك بصمته على عصره» ويكمل: «لديه طريقة لتفجير السرد المسرحي، وحواراته ستبقى. أحد الكتّاب الكلاسيكيين في نظره هو كاتب معاصر آخر، مثله، ينتمي إلى هؤلاء الذين يُخرجون المسرح من عباءة الأدب. كتاباتهم مرتبطة بإخراجهم المميز. لم نعد في زمن القيود المسرحية التقليدية (الوحدة الزمانية والمكانية). كِلاهما حرر الكتابة وفتح آفاقا جديدة، وأثبتا أنه يمكنك تحقيق النجاح دون نجومية».

لا أحد يستطيع التنبؤ بالمستقبل. «فنان موسيقي عظيم نُسي لمئتي عام، قبل أن يُعاد اكتشاف تحفته في القرن العشرين»، يلاحظ بنجامان. «طبيعة الفن الحي أنه يختفي بسرعة. كان أحد الممثلين البارزين يقول: «نحن مثل المناديل الورقية: نُستعمل ثم نُرمى»».

من هي ياسمينة رضا؟

كاتبة فرنسية شهيرة من أب روسي ذي أصل إيراني وأم مجرية، بعد لقائهما في الاتحاد السوفياتي لجأ والداها غداة الحرب العالمية الثانية إلى باريس وفيها ولدت الكاتبة عام 1959، تأثرت ياسمينة بالثقافة الموسيقية التي كانت تتمتع بها أمها عازفة الكمان، واستثمرتها في كتابتها المسرحية والروائية كما اشتغلت بتأليف السيناريوهات ولها تجارب في الإخراج. لمع اسم الكاتبة ابتداء من سنوات التسعينات بمجموعة من المسرحيات من أهمها «فن» Art التي تُرجمت كنص لأكثر من 37 لغة وقدمها العديد من المخرجين في أنحاء العالم إلى اليوم (ثلاثين سنة من العروض) و»إله الفوضى»، «رجل الصدفة»، عبور الشتاء» كما نالت الكاتبة الكثير من الجوائز عنها منها جائزة موليير لأحسن نص مسرحي عام 1987 عن «محادثات بعد دفن» وعام 1995 عن «فن»، وجائزة الأكاديمية الفرنسية الكبرى للمسرح عام 2000. ترجمت سلسلة «من المسرح العالمي» الكويتية أعمالها بعنوان «ياسمينة رضا، الأعمال الكاملة» في جزأين عام 2019 كما أن بعض عروضها المسرحية تم تصويرهما وتقديمها على الشاشات الفرنسية وإتاحتها على يوتيوب.

فن التمثيل

باعتباره عملية استفسار فينومينولوجى[1]

تأليف: فيليب زاريلى
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

طوال مسيرتى المهنية كمخرج وممثل ومدرس تمثيل ومؤلف، كنت "أمارس" الفينومينولوجيا، أى السماح للفينومينولوجيا بإعلامى بما أمارسه وكيف أكتب عن هذه العمليات. أستخدم علم الفينومينولوجيا جنبًا إلى جنب مع فرع واحد من العلوم الادراكية cognitive science المعروفة باسم نظرية الأنساق الدينامية dynamic systems theory كعملية مفتوحة للتفكير فى كيفية مواجهتنا ووجودنا فى العوالم الحية/المعاشة لوعينا المتجسد فى "الحياة"، وفى الاستوديو، وعلى المسرح. فى هذا الكتاب، أستكشف طبيعة وعينا المتجسد فى "الأستوديو" كموقع للاستكشاف الفلسفى - وهو الموقع الذى يوفر فيه تدريب وممارسات الممثل إمكانية "ممارسة" الفلسفة "فى الجسد" على أرضية الاستوديو.

فى الاستوديو.. هنا وكيف.. تبدأ فى الاستماع.. والاتصال

ربما يبدأ عمل الممثل وينتهى فى الصمت.. فى "لا شيء". عندما لا نتحدث نستمع، وربما نبدأ فى الاستماع.. "لا شيء" هو "كل شيء". قال صمويل بيكيت "الكتابة قادتنى إلى الصمت" وكتب جورج شتاينر فى اللغة والصمت، "من الصعب التحدث عن [الأفعال المتأصلة فى الصمت]، فكيف يمكن للكلام أن ينقل بشكل عادل شكل وحيوية الصمت؟".

"وقفة: فى صمت، انتباه، تنفس، استماع»

من ذلك المكان "الفراغ المظلم": بين الغياب والحضور

تخيل: «ضوء خافت منتشر». تقف متحدثة «بعيدًا عن منتصف المسرح على يسار الجمهور" بشعر أبيض طويل، وقميص نوم أبيض، وجوارب بيضاء. وعلى بعد مترين إلى يسارها على نفس المستوى على المسرح، "مصباح عادى، كرة بيضاء بحجم الجمجمة" - ينير ضوءه الخافت المنتشر المتحدث. وفى أقصى اليمين على نفس المستوى، بالكاد يمكن رؤيته - قائمة سرير من الخشب الأبيض. يضاء المصباح تدريجيًا بحيث يبرز البياض الصارخ للمتحدث وقدم السرير الخشبى على خلفية الفراغ المظلم لبقية مساحة المسرح - ذلك "الكُل المظلم"، أو "الأسود وراءه"، أو "الحجاب الأسود". فى هذا الفراغ، هذا الغياب، هذا الصمت، المتحدث، الذى يظل ساكنًا ظاهريًا يستحضر حياة بين "الولادة" و"الموت":

كان الميلاد موته. مرة أخرى. الكلمات قليلة. الموت أيضًا. كان الميلاد موته. ابتسامة مروعة منذ ذلك الحين. فوق الغطاء قادمًا. فى المهد والسرير. فى أول فشل ذريع. مع أول ترنح. من الأم إلى المربية والعودة. طوال الطريق. يتنقل ذهابًا وإيابًا. ابتسامة مروعة للغاية. من جنازة إلى جنازة. إلى الآن. هذه الليلة. مليارات ونصف المليار ثانية. مرة أخرى. مليارات ونصف المليار ثانية. من الصعب تصديق أنها قليلة جدًا. من جنازة إلى جنازة. جنازات.. قال تقريبًا عن أحبائه. (بيكيت ١٩٨٥-٢٦٥)

إن مسرحية «جزء من مونولوج A piece of

monologue" لبيكيت يجب أن تُقال باستمرار "دون لون"، كما تصفها بيلى وايتلو، أى دون النطاق الواسع من التدرجات الصوتية الشائعة فى الأفلام والتلفزيون والتمثيل الواقعى للشخصيات. إن التدفق المتواصل للكلمات ليس صوت المتحدث اليومى بل هو صوت الوعى المتجسد أثناء العمل. إنه يلعب جدليًا بالزمن، ويتحدث فى لحظة واحدة من الخارج كمراقب - "الولادة كانت موته" - ثم من الداخل، فى هذه اللحظة - "الآن. هذه الليلة". يصف المتحدث الغرفة (المتخيلة) التى يقف فيها، الآن [على المسرح]، بينما يستحضر "الغرفة" إلى الوجود، وكذلك الماضى والحاضر وما لم يأت بعد:

فى الغرفة يزداد الظلام. حتى ضوء خافت من المصباح العادى. تحول الفتيل إلى ضوء خافت. والآن. هذه الليلة. مستيقظًا عند حلول الظلام. كل ليلة. ضوء خافت فى الغرفة. من مصدر غير معروف. لا يوجد ضوء من النافذة. لا. لا يوجد ضوء تقريبًا. لا يوجد شيء اسمه لا شيء. يتحسس النافذة ويحدق بها. يقف هناك يحدق بها. لا يزال ستوك يحدق بها. لا يوجد شيء يتحرك فى ذلك الفضاء الأسود الشاسع.

وكما قال بيكيت نفسه عن عمل جيمس جويس، إن قلقه على النمط والشكل والتفاصيل يجعل العمل «ليس عن شيء ما.. [بل] هو الشيء نفسه». فيصبح الشكل هو المحتوى؛ والمحتوى هو الشكل. ولا يمكن لـ «ميلاد» المتحدث أن يصبح موته إلا حتمًا. اذ لا ينصب اهتمام بيكيت على «الموت كحدث» بل على «الموت كعملية». ولا توجد عملية الموت فى أى مكان أكثر وضوحًا من اللغة نفسها. فالكلمات التى تولد فى الفعل المادى للتحدث تموت أثناء نطقها.

يقف هناك ينظر إلى ما هو أبعد من ذلك منتظرًا الكلمة الأولى. تتجمع فى فمه. وتولد. يفرق الشفتان ويضع اللسان بينهما. طرف اللسان. يشعر بلمسة ناعمة للسان على الشفتين. من الشفتين على اللسان.

يقف الممثل على خشبة المسرح أمامنا، "يحدق فيما وراءه" بينما "ينتظر الكلمة الأولى" - الشيء نفسه. إنه يشعر "بشيء" يتجمع "فى فمه". إنه يشكل فمه/لسانه/شفتيه بينما ينطق بصوته: " انها الولادة..". فى الوضع الأمثل، يكون الممثل حاضرًا تمامًا ويهتم بالتجسيد اللمسي/الحسى لتفريق "شفتيه" ودفع "لسانه بينهما".. يستشعر "طرف اللسان" ويشعر "بلمسة اللسان الناعمة على الشفتين. الشفتان على اللسان". فى تلك العملية من تجسيد الفعل والاهتمام به، والملمس، والشكل، والصوت لـ "الولادة.." يولد ويتأثر بصوت هذه "الكلمة الأولى" - "الشيء نفسه" - الذى يفتح المسرحية، ويبدأ "كل شيء" (وقع الأقدام بيكيت، ١٩٨٤: ٢٤١).

يجسد نص الأداء على خشبة المسرح فى مسرحية بيكيت وصفًا تفصيليًا ودقيقًا ظاهريًا لعملية الممثل الفعلية المتمثلة فى التحدث/استحضار الوعى المتجسد نفسه إلى الوجود. وفى التعبير عن الكلمة الأولى، يلد الممثل اللغة - "الذات" وبالتالى الموت نفسه.

وأخيرا يقف المتحدث

وهو يحدق إلى ما وراء ذلك الحجاب الأسود، والشفاه ترتعش عند سماع كلمات نصف مسموعة. يعالج أمورا أخرى. محاولة لمعالجة أمور أخرى. حتى فى نصف السماع لا توجد أمور أخرى. لم تكن هناك أمور أخرى قط. ولم تكن هناك مسألتان قط. بل لم تكن هناك سوى مسألة واحدة.

الموتى والراحلون. المحتضرون والراحلون. من البداية.

مثلما تتجمع كلمة «الولادة» فى الفم لكى تولد، ثم «تموت»، كذلك الأمر مع الضوء والبصر. ففى اللحظة التى يُضاء فيها شيء ما، أو يُذكَر، أو يُرى، فإنه «يتلاشى»، ويختفى «مرة تلو الأخرى». وقبل ثلاثين ثانية من انتهاء المتحدث من خطابه، «يبدأ ضوء المصباح فى الاختفاء» حتى ينطفئ. عشر ثوانٍ من الظلام الكامل قبل "الستار". كل شيء، مرة أخرى، فى الظلام، "رحل وحده".

"الحجاب الأسود"، "الفضاء الأسود" - ذلك المكان من الغياب، الذى استُحضِر ليكون "حاضرًا" على خشبة المسرح. فهل يمكننا، ربما، فى هذا العالم المكانى الزمانى المتجسد بين الحضور والغياب، بين "ما هو" و"ما ليس" - هذا المجال الحدي/والتجربة الحدية liminal/liminoid بين المرئى واللا مرئى - أن نبدأ فى استكشاف "عالم حياة" الممثل - فى تلك المساحة بينهما، على حافة الغياب؟

الوعى المتجسد: تعلم الإصغاء.. الانتباه

فى تلك المساحة الفاصلة، كيف يتعلم الممثل "الاستماع".. والانتباه.. والبدء فى الاستماع؟ لنتأمل الممارسة المجسدة للخط: فى الثقافات الآسيوية الشرقية، يُفترض عمومًا أن الرسام لا "يصور" منظرًا طبيعيًا، بل إن تشي/كى - قوة الحياة المنشطة ("التنفس") - هى التى تحرك الرسام أو فرشاة الخطاط.(١) لا يحرك الخطاط الفرشاة، بل يمكن القول إنه يستمع إلى الفرشاة فى اللحظة التى تنشأ فيها « طاقة الحياة المتبادلة «ki". يجب أن يتعلم الفنان الدخول فى حالة من الاستقبال التى توفرها الفرشاة. يذكر نوجوتشى هيرويوكى كيف:

يقول الخطاط أن «الفرشاة تجري»، بينما يزعم النجار أن «الطائرة تتقدم». هذه التعبيرات، التى لا يكون فيها الشخص هو الموضوع أبدًا، تصف العمل الذى تم إنجازه.. تلقائيًا.

الشخص/الأنا ليس هو الموضوع ولكن الموضوع هو وسيلة النقل "للحركة الداخلية"، التى تحركها طاقة الحياة (كي/تشي).

ومثل فن الخط، من الأفضل النظر إلى التمثيل باعتباره ظاهرة وعملية. إن ممارساتنا فى الأستوديو وكيفية تفكيرنا وتحدثنا عن التمثيل تشكل كيفية عيشنا وتجربتنا لـ "وعينا المتجسد" أثناء التمثيل، أى كيف نواجه عالم الأداء "المعاش/الحي" من خلال عمليات الاهتمام والوعى الحسى والتخيل والتذكر والتأثر به.

ولنتأمل بعداً واحداً من أبعاد وعينا المتجسد، وهو أيضاً بعد من أبعاد حواسنا: انه وعينا السمعى. ولنتأمل الفعل الإيطالى ascoltare: الذى لا يعنى مجرد الاستماع، بل الانتباه إلى.. ويعرّف عالم الأعصاب الإدراكى جيمس أوستن الانتباه بأنه "وعى ممتد نحو شيء ما. يمتد الانتباه إلى ما

هو أبعد من ذلك".

فى أداء "جزء من مونولوج" لبيكيت، عندما ينتبه الممثل حركيًا وبوعى إلى ملمس/لمسة نطق كلمة مثل "الولادة" عندما نفرق بين "الشفتين" و"ندفع اللسان بينهما"، و"يشعر بلمسة ناعمة للسان على الشفتين. من الشفاه على اللسان" - فإن المرء يأخذ الوقت الكافى للتأمل فى ما ينتبه إليه. يأخذ الممثل الوقت الكافى للانتباه وفتح وعيه للمس كلمات بيكيت حرفيًا – ليس قولها، بل بالأحرى - إقامة علاقة حركية/محسوسة بالتالى.

نقاط الانطلاق: الجزء (١)

بعد أن يضبط نفسه من خلال إرشادات خطاط ماهر، يتعلم الخطاط الطموح تدريجيًا "الاستماع" إلى الفرشاة. فكيف يتعلم الممثل "الاستماع"؟ الانتباه إلى.. ما قد يكون على وشك الحدوث.. إلى.. ما قد يقال.. وما يُقال.. وما قيل.

يمكن اعتبار عمليات تدريب الممثل والتمثيل نفسه بمثابة مسارات إلى الوعى المتجسد الذى يضبط الانتباه والوعى الحسى المفتوح داخل البنية التى تقدمها دراماتورجيات محددة. وبالنسبة للمخرجين ومعلمى التمثيل، من المهم بشكل خاص فهم طبيعة الوعى المتجسد فى عمل الممثل، والتأمل فيها، والقدرة على التواصل بشأنها، أى كيف ينتبه الممثل، ويصبح واعيًا حسيًا/حركيًا، ويتخيل، وما إلى ذلك.

إن الاهتمام بالوعى المتجسد وعمليات "الاهتمام" ليسا بالأمر الجديد. فعلى الرغم من أن المؤسس المشارك لمسرح النو "زيامى Zeami" اليابانى (هادا نو موتوكيو، ١٣٦٣-١٤٤٣)،والممثل/المخرج/المعلم الروسى كونستانتين ستانيسلافسكى (١٨٦٣-١٩٣٨)، والمخرج المسرحى البولندى جيرزى جروتوفسكى (١٩٣٣-١٩٩٩) يفصل بينهما قرون ومجموعات مختلفة تمامًا من الافتراضات الثقافية والفلسفية والعلمية، إلا أن كل منهم ركز بطريقته الخاصة على الحالات النشطة/التجريبية التى تشكل الوعى المتجسد.

كان زيامى ممثلا/مؤديًا عظيمًا، وكاتبًا مسرحيًا مشهورًا، ومنظرًا للتمثيل غارقًا فى الفروق الدقيقة للنظريات الشعرية والجمالية فى عصره، ومديرًا ماهرًا لشركة تمثيل، ومعلمًا ألف ٢١ أطروحة متطورة للغاية عن التمثيل وكتابة المسرحيات. وتصف شيلى كوين أطروحات زيامى بأنها "ظاهرة شاملة ومفصلة للمسرح مستوحاة من حياة من الممارسة الفنية".

يناقش كتاب زيامى " كيوى Kyui " (الدليل التربوى لمعلمى التمثيل) كيف يجب أن يستحوذ أداء الممثل على انتباه الجمهور من خلال تحقيق "وعى مفتوح ومتبصر وضع جانبًا الوظائف النقدية من أجل التجربة المباشرة" - حالة "عدم العقل" (mushin) حيث "سيتم إخفاء عقلك المركّز حتى عن نفسك، وبالتالى ربط كل ما يأتى قبل أو بعد هذه الفواصل من "عدم القيام بأى شيء".

وللوصول إلى هذه الحالة البارعة من الوعى المتجسد، يجب على ممثل النو أن يخضع لتدريب نفسى جسدى مستمر ومستمر (كيكو keiko) تحت إشراف معلم ماهر بحيث يتم تنمية الانتباه والوعى تدريجيًا (شوجيو shugyo). ومع مرور الوقت، يحدث تغيير أو تحسين تدريجى فى العلاقة بين الجسم والعقل والتى ستكون مختلفة عن العلاقة الجسدية العقلية اليومية المعيارية التى كانت موجودة قبل التدريب. فيتغير وعى المرء وانتباهه وإدراكه من العادى إلى غير العادى داخل ممارسته الفنية من خلال التدريب النفسى الجسدى.

كما تناول ستانيسلافسكى التمثيل باعتباره ظاهرة وعملية فى كتابه الضخم "عمل الممثل An Actor›s Work". ركز الجزء الأول على "التجربة" والجزء الثانى على "التجسيد" (٢٠٠٨). كان اهتمام ستانيسلافسكى الأساسى هو وعى الممثل المتجسد باعتباره ظاهرة وعملية عيش الدور. وتضمنت أربعة من أكثر العناصر الأساسية للوعى المتجسد اللازمة لـ "عيش" الدور ما يلي:

١- الخبرة Perezhivanie: "العملية التى يختبر بها الممثل"

٢- الانتباه Vnimanie:، أى.. القدرة على التركيز على شيء أو شخص باستبعاد كل شيء آخر".

٣- الرؤيا الداخلية Vnutrenij Zrenie: استخدام "العين الداخلية"، وخلق Vldenie: "الصور العقلية"(١)

٤- Ya Esm أن أعيش فى حالة "أنا أكون". [من وجهة نظرى، "أنا أكون" هى حالة من السكن الجسدى العقلى المعزز حيث يجسد المؤدى الوعى عندما ينشر المرء انتباهه، ويفتح الوعى الحسى، وينخرط فى الأبعاد الحركية/العاطفية لتمثيل مقطوعة موسيقية فى اللحظة.]

يذكر سميليانسكى كيف وصف زميله فى مسرح الفن، أوليج إفرايموف، عملية الخبرة بأنها عملية

الهوامش

١- فيما يتعلق بالكي/تشى، انظر زاريلى (٢٠٠٩: ١٩-٢١) وخاصة المناقشة الأكثر توسعًا التى أجراها يو بشأن المنظور الكورى للتمثيل (٢٠١٨).

٢- "الانتباه: ""الانتباه، أى.."" القدرة على التركيز على شيء أو شخص مع استبعاد كل شيء آخر"" (بينيديتى فى ستانيسلافسكى ٢٠٠٨: ٦٨٢)."

النقد المسرحي السري والمجهول في مصر(٢٠)

أمر نقل لفتحى فضل.. مرفوضة!

توقفنا فى المقالة السابقة عند تقرير الرقيبة «فايزة الجندي» حول مسرحية «أمل نقل» لفتحى فضل، وعلمنا تفاصيل أحداث المسرحية، لكننا لم نعلم رأى الرقيبة النهائى، وأرجأنا ذلك إلى اليوم! وبناءً على ذلك أقول إن الرقيبة قالت فى رأيها النهائى، الآتي: «مسرحية نقدية تقوم بنقد قطاعات كثيرة: التعليم، المستشفيات، الصحافة، الطرق، الشباب.. فهى تنتقد الموظف المتمارض الذى،يتمارض ليقوم بإجازة ويرشى الطبيب لاعتماد الإجازة.. فساد التعليم وتكدس التلاميذ فى الفصول والدروس الخصوصية كشرط للنجاح. كذلك الرشوة للترقية والبطالة والشحاذة، وتواكل الموظفين والاهتمام بالشكليات. فالمدير تؤثر عليه مشاكله الشخصية على عمله. كذلك إهمال الطرق مما يؤدى للحوادث. كذلك الشباب الضائع الذى يهدر طاقته هباء. كذلك التعرض لغلاء الأسعار».

سيد علي إسماعيل

والنتيجة المتوقعة بعد كل هذا الفساد، الذى يريد المؤلف إظهاره أمام الجمهور – وفقاً لمشروعه الإبداعى،- أن الرقيبة ترفض التصريح بالنص! المفاجأة أن الرقيبة وافقت على تمثيل النص ولم ترفضه، قائلة: "يُرخص بأداء مسرحية «أمر نقل» للثقافة الجماهيرية بشرط إخطار الرقابة بموعدى،التجربة النهائية والعرض الأول حتى يتسنى للرقابة إعطاء الترخيص النهائى،لهذه المسرحية مع مراعاة الملاحظات فى،الصفحات «٣، ١٠، ١٣، ٥٥، ٦٥، ٦٦، ٦٨، ٨٩»». ولأن الرقيبة تكتب تقريراً رسمياً إلى مديرها المباشر، وتعلم جيداً أن هذه النوعية من النصوص المسرحية يجب رفضها وعدم التصريح بتمثيلها نهائياً، بررت رأيها هذا – فى التقرير نفسه – قائلة: "وقد رخصت بالمسرحية على أساس أن النقد ينصب على أشخاص وليس على الهيئات، فالتواكل والإهمال والفوضى سببها الموظف الذى لا ضمير له".

كانت الرقيبة «فاطمة حسنين» آخر الرقباء فى،كتابة التقارير، حيث قامت بتقسيم ملخص المسرحية إلى عدة لوحات بها تفاصيل أدق من التفاصيل السابقة، قائلة: اللوحة الأولى تدور أحداثها فى أحد المقاهى،حيث نرى ثلاثة من الأولاد يلعبون القمار أمام باب المقهى، فيهددهم صبى المقهى بأحد المخبرين الذى كان يحتسى الشاى بالمقهى، وبعد أن يفرغ منه يرفض صبى المقهى أن يأخذ ثمن الشاى. بعد ذلك نرى داخل المقهى مجموعة من العمال يدخنون المخدرات وكل منهم يقص كيف حصل على إجازة بدون وجه حق. وفى،نفس الوقت يحضر وكيل أحد المحامين بصحبة سيدة ويتعاطى منها رشوة ويتحايل عليها ليتزوج منها، ويدخل للمقهى إسماعيل عبد التواب وهو سكرتير مدرسة منقول من القاهرة وتدور بينه وبين أحد الحمالين مشادة يفضها صبى المقهى. اللوحة الثانية: تدور أحداثها بإحدى المدارس الابتدائية حيث نرى إحدى المدرسات وقد صنعت كعك العيد فى المدرسة، وخرج التلاميذ أثناء اليوم الدراسى،لتسويته ويراهم مسئول بالمنطقة فيأخذ الكعك للمنطقة ويرسل محققاً لمعرفة الحقيقة فيلصق الناظر التهمة بسكرتير المدرسة حيث إنه لا يوجد سكرتير للمدرسة. ويفاجأ الجميع بحضور إسماعيل عبد التواب سكرتيراً للمدرسة فيلصق الناظر التهمة له أمام المحقق، ويضرب أحد أولياء الأمور إسماعيل ظناً منه بأنه هو المدرس الذى،طلب جنيهاً كى يعطى ابنه درساً خصوصياً، اللوحة الثالثة: تدور أحداثها بأحد المستشفيات حيث نرى عمال المستشفى، وهم يتحايلون على المرضى لعمل العمليات فى العيادات الخاصة بالأطباء حتى ينقذون حياتهم، كذلك نراهم يأخذون الرشوة من الأهالى نظير إحضار أبنائهم إليهم من داخل المستشفى. أما الأطباء فلا عمل لهم فى المستشفى غير تناول الطعام ومغازلة الممرضات وقتل المرضى. اللوحة الرابعة: تدور أحداثها فى المنطقة التعليمية حيث نرى فوضى الموظفين، حيث لا عمل لهم سوى الحديث عن الأطعمة ومشاكلهم الخاصة أما المدير فلا عمل له سوى التحدث بالتليفون مع زوجته وتعاطى،الرشوة من الموظفين. أما الموظف الوحيد الذى يعمل بإخلاص فإننا نجد أن المدير دائم التأنيب له ويتهمه دائماً بأنه لا يعمل مثل زملائه. أما الذى يحل مشاكل الجماهير هو فراش الإدارة.

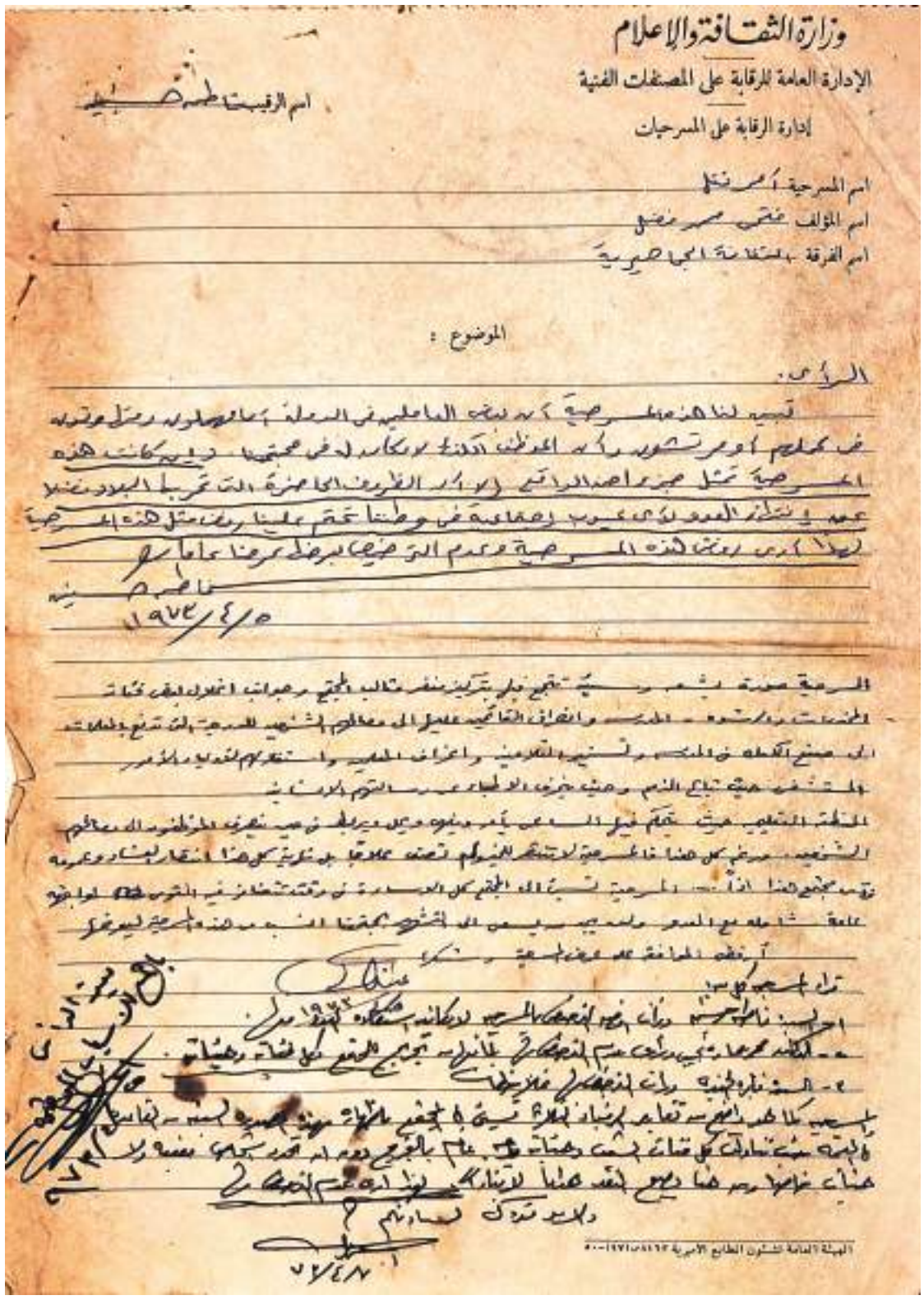
ونصل فى التقرير إلى رأى الرقيبة النهائى، والذى أزعم أن تأثيره كان قوياً، وبالأخص على الرقيب نجيب عمارة الذى غيّر رأيه فى تقريره من التصريح إلى الرفض، قائلة: "تبين لنا هذه المسرحية أن بعض العاملين فى الدولة أما مهملون ومتهاونون فى عملهم

غلاف مسرحية أمر نقل

أو مرتشون، وأن الموظف الكفء لا مكان له فى مجتمعنا. وإن كانت هذه المسرحية تمثل جزءاً من الواقع إلا أن الظروف الحاضرة التى،تمر بها البلاد فضلا عن انتهاز العدو لأى عيوب اجتماعية فى وطننا، تحتم علينا رفض مثل هذه المسرحية، لهذا أرى رفض هذه المسرحية وعدم الترخيص بعرضها عرضاً عاماً".

وكتبت مديرة الرقابة المسرحية تأشيرة أسفل هذا التقرير، قالت فيها: "المسرحية صورة بشعة وسيئة تتجمع فيها بتركيز منفر مثالب المجتمع وجوانب انحلال لبعض فئاته: المخدرات والرشوة، المدرسة وانحراف القائمين عليها إلى مصالحهم الشخصية للدرجة التى تدفع بالمعلمات إلى صنع الكعك فى المدرسة وتسخير التلاميذ وانحراف المعلمين واستغلالهم لأولياء الأمور.. المستشفى، حيث تباع الذمم وحيث ينحرف الأطباء عن رسالتهم الإنسانية. المنطقة التعليمية حيث يتحكم فيها الساعى،يأمر وينهى،ويحل ويربط فى حين ينصرف الموظفون إلى مصالحهم الشخصية. ورغم كل هذا فالمسرحية لا تنتصر للخير ولم تضف علاجاً بل نهاية كل هذا انتصار الفساد وعمومه فأى مجتمع هذا إذاً؟ المسرحية تسيء إلى المجتمع كل الإساءة فى،وقت تتضافر فيه القوى لمواجهة عامة شاملة مع العدو ولن يجد من يسعى إلى التشهير بمجتمعنا أنسب من هذه المسرحية ليعرضها. أرفض الموافقة على عرض المسرحية".

وجاء الرأى الأخير والنهائى بناء على التقارير السابقة من قبل المدير الأعلى، قال فيه: "قرأ المسرحية كل من: السيدة فاطمة حسنين ورأت رفض الترخيص بالمسرحية لإمكانية استفادة العدو منها. والدكتور عمارة نجيب ورأى عدم الترخيص بها لما فيها من تجريح للمجتمع بكل فئاته وهيئاته. والسيدة فايزة الجندى، ورأت الترخيص بها بملاحظات. والمسرحية كما هو واضح من تقارير الرقباء الثلاثة تسيء إلى المجتمع بإظهاره بهذه الصورة السيئة من القاع إلى القمة، حيث تناولت كل فئات الشعب وهيئاته عامة بالتجريح دون أن تحدد أشخاص معينة ولا هيئات خاصة، ومن هنا يصبح النقد هداماً لا بناءً. لهذا أرى عدم الترخيص، والأمر متروك لسيادتكم". فأشرت «اعتدال ممتاز» مدير عام الرقابة بتأشيرة قالت فيها: "يُعتمد الرأى،بالمنع للأسباب الموضحة". وهكذا تم منع مسرحية «أمر نقل» لفتحى فضل، حيث إنه التزم فيها بمشروعه الإبداعى،فى،إظهار سلبيات المجتمع المصرى من أجل علاجها أو منعها، وهو الأمر الذى،لم ينتبه إليه فى،هذه المسرحية، ما أدى إلى منعها، لأنه أظهر السلبيات ولم يأت بمظاهر إيجابية تعطى، أملا فى علاج هذه السلبيات.

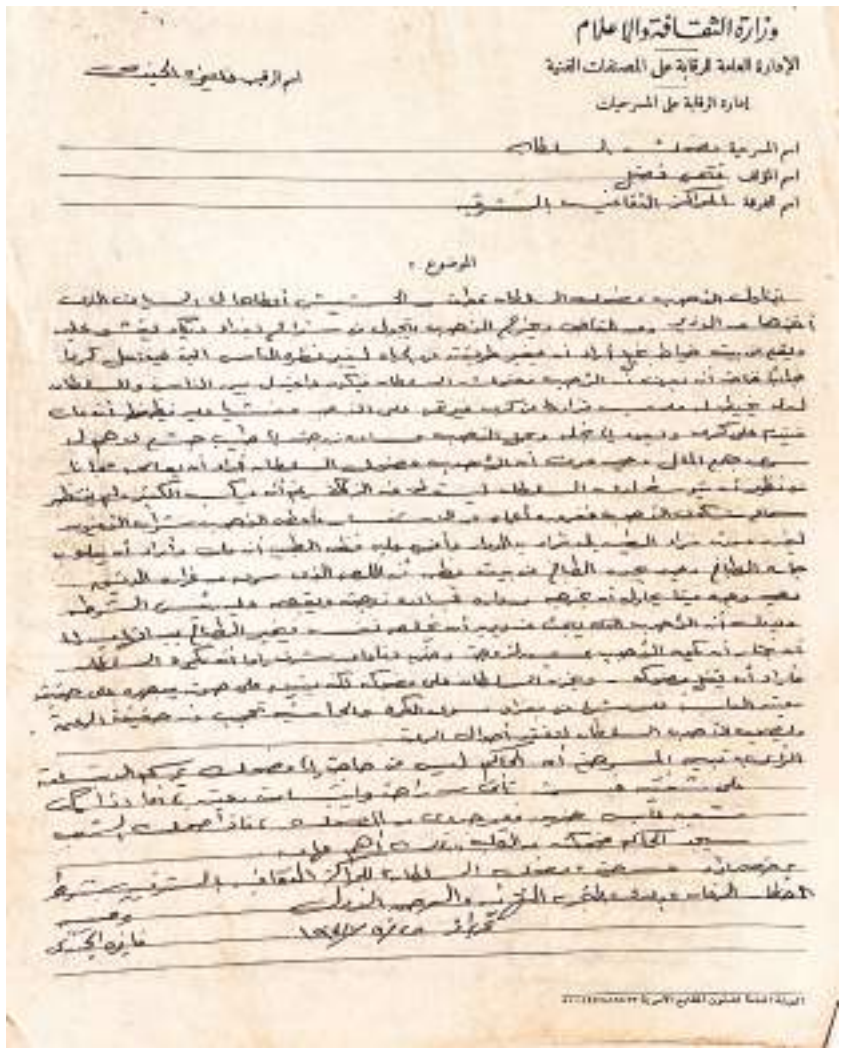

وزارة الثقافة والإعلام
الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية
إدارة الرقابة على المسرحيات
اسم الرقيبة فاطمة حسنين
اسم المسرحية أمر نقل
اسم المؤلف فتحى محمد فضل
اسم الفرقة بالتعاونية الحى صيرية
الموضوع :
الرأى :
١٩٧٢/٤/٥

تقرير رفض مسرحية إمر نقل

مضحك السلطان

أحتفظ بأكثر من نسخة لنص مسرحية «مضحك السلطان» لفتحى،فضل، منها نسخة تحت رقم «٢٢٦» وتحمل رقم وارد مسرحيات «١٥٩» بتاريخ ١٩٧٨/٥/٢١، لصالح المراكز الثقافية بالشرقية. وأول تقرير رقابى،كتبته الرقيبة «فايزة الجندي»، وذكرت فيه ملخصاً للمسرحية حسب رؤيتها، قائلة: يتناول الأحدب «مضحك السلطان» قطعة من الحشيش أعطاها له السياف الذى،أخذها من الوزير الذى،أخذها من القاضى،.. ويخرج الأحدب يتجول فى،شوارع بغداد ويكاد يغشى عليه، ويقع فى،بيت خياط بخيل أراد أن يغير طريقته فى،الحياة ليغير نظرة الناس إليه فيفتعل كرماً فجائياً خاصة أنه يعرف أن الأحدب مضحك السلطان، فيكون دعاية له بين الناس وللسلطان لعله يخيط له ملابسه فزاد من كرمه فيرتمى،على الأرض مغشياً عليه فيظن أنه مات فيندم على كرمه ويعود إلى بخله، ويحمل الأحدب بمساعدة زوجته إلى طبيب جشع لا هم له سوى جمع المال. وحين عرف أن الأحدب مضحك السلطان أراد أن يعالجه مجاناً فى،نظير أن يتوسط لدى السلطان ليسقط عنه الزكاة، رغم أنه يكسب الكثير، ولم ينتظر سماع شكوى الأحدب فغروره أعماه عن الاستفسار، فأعطى الأحدب شراب الأفيون ليخدر معدته فزاد الطين بلة فزاد به الداء وأغمى عليه، فظن الطبيب أنه مات وأراد أن يبلو به جاره الطباخ. وحين يجده الطباخ فى،بيته يظن أنه اللص الذى،سرق من داره الدقيق، وحين وجده ميتاً يحاول أن يخرجه من داره بمساعدة زوجته، ويقبض عليه رئيس الشرطة ويدرك أنه الأحدب الذى،يبحث عنه ويريد أن يخلص نفسه فيخير الطباخ بين اتهامين إما أنه يختار أن يكون الأحدب عشيقاً لزوجته وضربه دفاعاً عن شرفه، وإما أنه يكره السلطان فأراد أن يقتل مُضحكه! ويحزن السلطان على مُضحكه لكنه يفيق على صوته يبصره على حقيقة رعيته العابسة! فلا شيء فى،بغداد سوى الكره، والحاشية تحجب عنه حقيقة الرعية، ويصحب الأحدب السلطان لتفقد أحوال الرعية.

وتنهى،الرقيبة «فايزة الجندي» تقريرها برأى،قالت فيه: "تبين


وزارة الثقافة والإعلام
الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية
إدارة الرقابة على المسرحيات
اسم الرقيب: [illegible]
اسم المسرحية: مضحك السلطان
اسم المؤلف: فتحي فضل
اسم الفرقة: المراكز الثقافية بالشرقية
الموضوع:
[illegible]
الرقيب
[illegible]
19/4/2025

وزارة الثقافة والإعلام
الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية
إدارة الرقابة على المسرحيات
اسم الرقيب: [illegible]
اسم المسرحية: مضحك السلطان
اسم المؤلف: فتحي فضل
اسم الفرقة: المراكز الثقافية بالشرقية
الموضوع:
[illegible]

الجزء الإخير من تقرير نجلاء الكاشف

المسرحية أن الحاكم ليس فى،حاجة إلى مضحك يرسم الابتسامة على شفتيه فبسمته تأتى،من راحة وابتسامة رعيته، أما إذا كان شعبه عابساً حزيناً فلا جدوى من المُضحك، فإذا ضحك الشعب سيجد الحاكم ضحكته من القلب وذلك أهم مهامه. يرخص بأداء مسرحية «مضحك السلطان» للمراكز الثقافية بالشرقية بشرط إخطار الرقابة بموعدى،التجربة النهائية والعرض الأول".

رغم موافقة الرقيبة «فايزة الجندي» على النص وفقاً لوجهة نظرها، إلا أن الرقيبة «نجلاء الكاشف» لها رأى،آخر، كونها استطاعت أن تقف على مشروع «فتحى،فضل» الإبداعى، وذكرت ملخصاً للمسرحية فى،تقريرها، وفقاً لذلك المشروع، قائلة: تدور أحداث هذه المسرحية فى،مدينة بغداد التى،يحكمها سلطان لاهٍ، لا هم له سوى الضحك، وكان يقوم بإضحاكه رجل أحدب يسمى مضحك السلطان. ويحدث أن يأكل هذا المضحك قطعة حشيش فى،حجم الكف، فتثقل عليه، فيضطر إلى طرق باب أحد الخياطين البخلاء للتخلص مما فى،معدته، ولسوء حظه كان هذا الخياط البخيل قد بدأ فى،تغيير طريقته البخيلة فى،الحياة إلى الكرم الزائد. وعندما يحاول الأحدب اطلاع الخياط وزوجته عما حدث له كى،يساعدانه ويصفانه بالظرف، ويطعمانه بالقوة طعاماً دسماً فيفقد وعيه، فيعتقدا أنه قد توفى، ويهديهما تفكيرهما إلى التخلص منه عند أحد الأطباء الجشعين، وذلك حتى يبعدا عن حبل المشنقة. وبالفعل يذهبان به إلى الطبيب، ويتركانه هاربين بعد أن يوهما ممرضته الجارية بأن المريض ولدهما

تقرير فايزة الجندي

مصاب بالجدرى. وعندما يأتى،الطبيب لرؤيته، لا يجد أحداً سوى الأحدب الذى،كان قد بدأ يفيق، وبمجرد رؤيته للطبيب بالألم الذى،بمعدته لكن الأخير لم يترك له فرصة إكمال حديثه، فمجرد أن عرف أنه مضحك السلطان، حتى أخبره بأنه سوف يشفيه مما يؤلمه بشرط توسطه لدى السلطان بإعفائه من دفع الضرائب. فيوافق، ويعطيه الطبيب المغرور شراباً أذاب فيه أفيوناً لتخدير معدته. فيهوى،الأحدب على الفور، ويعتقد الطبيب إنه قد مات، فيطلب التدبير من جاريته التى،كانت تمقته فتخبره بأن يتخلصا من الأحدب بأن يلقياه عند جارهما طباخ السلطان ليشنقه ويأخذ هو بيته وأرضه، واشترطت عليه مقابل ذلك أن يتزوجها. وبالفعل يوافق، وينفذان ما اتفقا عليه، ويعتقد الطباخ أن الأحدب ليس سوى لص قد أتى ليسطو على ما سرقه من قصر السلطان. فقد كان الطباخ يسرق لأن راتبه لا يكفيه هو وأولاده، وكان يحدوه الأمل فى،بناء مطعم من خلال سرقته للسلطان. وعندما يقترب من الأحدب، يجده فاقد الوعى، فيعتقد هو الآخر إنه قد مات، فيقرر الانتقام من جاره الطبيب بأن يتخلص من الأحدب عنده. وعندما يهم بتنفيذ أمره، يقبض عليه رئيس الشرطة، ويقتاده إلى السلطان. وتبدأ محاكمته تمهيداً لشنقه، وعندما يأتوا للسلطان بالأحدب، ليلقى،عليه النظرة الأخيرة، يفيق الأحدب ويقص على السلطان ما حدث له، ابتداء من أكله لقطعة الحشيش إلى مجيئه إلى القصر. وبالتحقيق يجد السلطان أن كل أفراد حاشيته يتعاطون الحشيش، وعندما يهم بمعاقبتهم، لأنهم تآمروا على الأحدب، يخبره الأخير بأنه ليس بالمشكلة التى،يجب أن يوليها اهتمامه، ويخبره أيضاً بأنه من اليوم لن يُضحكه، لأنه يجب أن يستمد ضحكته من وجوه الرعية، ويخبره أيضاً بأن عليهما أن يبدأ الرحلة سوياً بلا مخدر لتكون الرؤية واضحة أمامهما ليطلعا على الحقيقة بعيداً عن رفقاء السوء.

بناء على هذه التفاصيل، كتبت الرقيبة رأيها النهائى،فى،تقريرها، قائلة: "مسرحية بعيدة كل البعد عن الواقع، ولا تعالج مشاكل الحياة الواقعية، وتظهر الشعب جائعاً، يسرق ليأكل، كما أظهرت حاشية السلطان يتعاطون المخدرات، ويحاولون أيضاً إبعاد السلطان عن شئون الرعية. وهذه الصورة ليس بها ما يفيد مجتمعنا من عرضها، بالإضافة إلى أن المسرحية مليئة بالأفكار الهدامة مثل السرقة للجوع وكذلك عبارات الجنس التى،لا يصح عرضها على المشاهدين، ولذا أرى عدم الترخيص بعرض هذه المسرحية". وهذا الرفض يثبت أن المؤلف «فتحى،فضل» مازال متمسكاً بمشروعه الإبداعى،المسرحى، وذلك بالكشف عن الفساد من خلال الرمز واللجوء إلى التاريخ والتراث لا سيما أجواء ألف ليلة وليلة!! وبناء على ذلك نجد نتيجتين للرقيبتين فى،تقريرهما، الأولى الموافقة على تمثيل النص، والأخرى رفض تمثيل النص، ولم يبق إلا الرقيب الثالث وتقريره، وهو الأمر الذى،سنقرأ عنه فى،المقالة القادمة!!