مسرحنا

نائب رئيس مجلس الإدارة
محمد عبد الحافظ ناصف

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة السابعة عشرة ⁝ العدد 925 ⁝ الإثنين 19 مايو 2025

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

المسرح المصرى يتأهب لموسم تنافس جديد بين المبدعين

في روض الفرج.. لماذا تراجع المسرح الشعرى حتى كاد يختفى؟

وداعًا الكاتب والشاعر يوسف مسلم

بيت المسرح

يطلق مشروع «أول ضوء - الأحلام تتحقق»

فى خطوة طموحة تستهدف ضخ دماء جديدة فى شرايين المسرح المصرى، أعلن البيت الفنى للمسرح برئاسة المخرج هشام عطوة إطلاق مشروع فنى واعد بعنوان اول ضوء "أول ضوء - الأحلام تتحقق، وذلك فى إطار رؤية متكاملة تهدف إلى تمكين المخرجين الشباب ومنحهم فرصة حقيقية لإثبات أنفسهم على خشبات المسرح الاحترافى.

المشروع الجديد تتبناه فرقة مسرح الشباب بقيادة المخرج تامر كرم، ويُعد بمثابة منصة أولى لانطلاقة مهنية جادة لمخرجين موهوبين لم تتح لهم من قبل فرصة العمل داخل البيت الفنى للمسرح. ويعكس المشروع إيمان البيت الفنى العميق بأهمية اكتشاف الطاقات الشابة واحتضانها، وتقديم الدعم اللازم لها لتشق طريقها فى عالم المسرح، ليس فقط كفن راقٍ، بل كأداة فعالة لبناء الوعى الجمعى وإعادة تشكيل الثقافة البصرية.

ومن المقرر أن تبدأ عملية استقبال طلبات التقدم للمشاركة فى المشروع اعتبارًا من الإثنين ٥ مايو الجارى، وتستمر حتى الخميس ٥ يونيو المقبل، أى لمدة شهر كامل. وقد خُصص مقر مسرح أوبرا ملك بوسط البلد لاستقبال طلبات المتقدمين، وذلك يوميًا على فترتين: الأولى من الساعة الحادية عشرة صباحًا حتى الثانية ظهرًا، والثانية من السادسة مساءً حتى التاسعة مساءً، وذلك تيسيرًا على الراغبين فى التقديم.

وحول شروط التقدم للمشاركة، أوضح المخرج تامر كرم أن المشروع مخصص للمخرجين الشباب الذين لم يسبق لهم تقديم عروض داخل البيت الفنى للمسرح. ويشترط أن يتضمن العمل المقدم إما نصًا مسرحيًا مؤلفًا حديثًا يعكس قضايا معاصرة، أو معالجة ورؤية إخراجية جديدة لأحد النصوص الكلاسيكية الشهيرة، بما يبرز حس المخرج الفنى وقدرته على تقديم قراءة مختلفة تواكب الواقع وتستشرف المستقبل.

كما يتطلب التقديم إعداد ملف متكامل يحتوى على نسخة كاملة من النص المسرحى المقترح، بالإضافة إلى رؤية إخراجية واضحة ومتماسكة تعكس خصوصية صاحبها، مع تصور مبدئى لديكور وأزياء العرض المسرحى المقترح، بما يبرز قدرة المتقدم على الإبداع البصرى والتنظيم الفنى الشامل.

وتُعرض المشروعات المقدمة على لجنة متخصصة تضم نخبة من المسرحيين والنقاد والمبدعين، تعمل على تقييم العروض من حيث الأصالة والابتكار والرؤية الفنية، بهدف اختيار الأفضل منها لإنتاجه ضمن خطة الموسم المسرحى الجديد لفرقة مسرح الشباب.

ويُعد مشروع «أول ضوء» بمثابة مبادرة استراتيجية تسعى إلى بناء جيل جديد من المخرجين المسرحيين يمتلكون الأدوات الإبداعية والرؤى المعاصرة، ويعكس التزام البيت الفنى للمسرح برسالته الوطنية فى النهوض بالحركة المسرحية المصرية، ليس فقط من خلال الأسماء اللامعة، بل عبر تمهيد الطريق أمام المواهب الجديدة لتصبح يومًا ما علامات بارزة فى سجل المسرح المصرى والعربى.

حسن عبد الهادى حسن

مكتبة الإسكندرية

تستضيف أوبريت «الباروكة» لسيد درويش فى مايو

أعلنت مكتبة الإسكندرية تقديم عرض جديد لأوبريت «الباروكة» للموسيقار الكبير سيد درويش، وذلك يومى الخميس والجمعة الموافقين ٢٢ و٢٣ مايو ٢٠٢٥، فى تمام الساعة الثامنة مساءً، على مسرح القاعة الكبرى بمركز مؤتمرات المكتبة.

ويأتى هذا العرض الاستثنائى فى إطار جهود المكتبة لإحياء التراث الموسيقى المصرى، حيث يعرض الأوبريت برؤية حديثة تحت إشراف الموسيقار راجح داوود، الذى أشار إلى أن العمل سيُقدم باللهجة السكندرية، مع التركيز على الجانب الدرامى الموسيقى، بالاستناد إلى النسخة الأصلية التى كتبها ولحنها سيد درويش عام ١٩٢١، وقدمها لأول مرة على مسرح شارع الجمهورية فى القاهرة.

الأوبريت مستوحى من الأوبريت الفرنسى الشهير La Mascotte للملحن إدموند أودران، إلا أن سيد درويش أضفى عليه طابعًا شرقيًا مميزًا، ودمج بين ألحان الفالس الأوروبية وروح الطرب الشرقى، فى تجربة موسيقية مزجت بين الشرق والغرب، وتوزيع أوركسترالى حديث أبدعه عبد الحليم نويرة.

وتدور أحداث «الباروكة» فى إطار كوميدى ساخر، يحكى قصة الفتاة الريفية «بيتينا» التى يُقال إن وجودها يجلب الحظ والرخاء، وتتعقد الأحداث حين يعتمد الأمير «لوران» على هذه الأسطورة للفوز فى معاركه، ما يبرز سخرية مبطنة من الطبقة الحاكمة وتعلقها بالخرافات، كما يتطرق الأوبريت إلى قضايا اجتماعية مثل الزواج الإجبارى والصراع بين التقاليد والعاطفة، من خلال تمرد الأميرة «فياميتا» على زواج مرتب لصالح حبها الحقيقى.

ورغم أن الأوبريت لا يتضمن أغنيات وطنية بارزة، فإنه يحتوى على لحن طربى شهير بعنوان «ضمّ الكروم» الذى اشتهر بمطلع «انسى الهموم أنسك يدوم»، والذى يظهر فيه المزج بين الموسيقى الخفيفة وتوزيع أوركسترالى حديث بتوقيع عبدالحليم نويرة.

ويُعد هذا العرض هو الأول من نوعه لأوبريت «الباروكة» بشكل كامل فى محافظة الإسكندرية، حيث لم يسبق تقديمه بهذا الشكل الشامل من قبل، ما يمنح جمهور المدينة الساحلية فرصة نادرة لمعايشة تراث سيد درويش فى أجواء مسرحية حية.

أوبريت الباروكة الرؤية الفنية محمد عبد القادر، توزيع موسيقى وجدى الفوى، تصميم عبدالمنعم المصرى، تدريب كورال دنيا دغيدى، تصميم ملابس هالة حسن، أوركسترا وكورال، مكتبة الإسكندرية، قيادة نايرنابى، إخراج مهدى السيد.

حسن عبدالهادى حسن

مهرجان البساط الدولى

للمسرح الاحترافى بالمغرب يفتح باب المشاركة

أعلنت إدارة مهرجان البساط الدولى للمسرح الاحترافى بمدينة بنسليمان بالمغرب، فتح باب التقديم للمشاركة فى دورته الرابعة، ومن المقرر أن تنظم فى الفترة من ٢٣ إلى ٢٧ يوليو المقبل، ويأتى ذلك بدعم من وزارة الشباب والثقافة والتواصل بالمملكة المغربية.

وأعلنت إدارة المهرجان شروط المشاركة، والتى تتمثل فيما يلي:

التقديم مفتوح للفرق والفنانين من جميع الدول، ويجب ألا يتجاوز مدة العرض المسرحى ٦٠ دقيقة.

لا تقبل العروض المونودرامية

يجب ألا يتجاوز عدد الفرقة ٨ مشاركين.

والمهرجان يتكفل بتكاليف الإقامة، الإطعام، والتنقل الداخلى.

يتكون ملف المشاركة للعروض المسرحية من:

طلب خطى موقع وموجّه إلى إدارة مهرجان البساط.

بوستر العرض المسرحى.

الملف التقنى للعرض.

صور من العرض.

تسجيل كامل للعرض أو لينك يوتيوب بجودة عالية.

آخر موعد للتقديم..٢٠ مايو ٢٠٢٥

للتقديم يُرجى إرسال الطلبات على: http://Labsattheater@gmail.com

همت مصطفى

المسرح المصرى

يتأهب لموسم تنافس جديد بين المبدعين

فى أجواء تعكس سحر الخشبة وروح الإبداع، وتعلو أصوات مبدعو المسرح «أبوالفنون»، وتعلن قرب انطلاق عيد المسرحيين المصريين السنوى، أعلن المهرجان القومى للمسرح المصرى المسرحى فتح باب المشاركة عن مسابقاته الرسمية الأربع.

مسابقة العروض المسرحية

أعلن المهرجان القومى للمسرح المصرى، برئاسة الفنان محمد رياض، فتح باب التقدم للمشاركة فى مسابقة «العروض المسرحية « ضمن فعاليات الدورة الثامنة عشرة، وفتح باب المشاركة فى الفترة من الخميس الماضى ١٥ مايو ٢٠٢٥ حتى ٣٠ يونيو ٢٠٢٥م.

وحددت إدارة المهرجان الشروط المنظمة للمشاركة فى المسابقة، حيث يشترط أن تكون العروض المسرحية قد تم إنتاجها خلال الفترة من ١ يوليو ٢٠٢٤ وحتى ٣٠ يونيو ٢٠٢٥، وأن يكون العرض قد قُدّم أمام الجمهور لمدة يومين على الأقل، مع تقديم ما يثبت ذلك.

وشروط المشاركة تشمل ما يلي:

تتحمل الفرقة المشاركة مسؤولية نقل وتركيب الديكورات ومستلزمات العرض، بما فى ذلك ورش الديكور، ولا تتحمل إدارة المهرجان مسؤولية توفير أى قطع ديكور أو أثاث أو إكسسوارات، وتوافق الفرقة على تقديم العرض فى المسارح المتاحة لإدارة المهرجان دون الحق فى تحديد أو اختيار مسرح بعينه، كما لا يجوز طلب تغيير المسرح بعد تحديد جدول العروض وإخطار الفرق.

وتُحدد إدارة المهرجان موعد العرض بالتاريخ والمكان المناسبين خلال فترة انعقاد المهرجان، ولا يحق للفرقة اختيار موعد محدد أو الاعتراض بعد الإعلان الرسمى عن الجدول، ويمكن لإدارة المهرجان توفير أجهزة مؤثرات إضافية مثل «الفيديو بروجكتور« بشرط طلبها مسبقًا فى استمارة التقديم.

يجب ألا تتجاوز مدة العرض ساعتين، وألا تقل عن نصف ساعة.

تشترط إدارة المهرجان إرفاق ما يلى مع الاستمارة الإلكترونية: بطاقة تقنية للديكور والإضاءة والصوت، رابط فيديو مسجل للعرض المسرحى، صور فوتوغرافية عالية الجودة من العرض، سيرة ذاتية لكل من المخرج والمؤلف، وترخيص معتمد من الرقابة على المصنفات الفنية للنص والعرض، ويُشترط تقديمه ضمن أوراق التقديم وعلى مسؤولية الفرقة، ويعد توقيع الفرقة بالموافقة على الشروط جزءًا أساسيًا من قبول الترشيح.

يتعين على الفرق إعداد « بامفلت« تعريفى لكل شخصية بالمسرحية مرفق به صورة الممثل، ويشترط أن يكون تسجيل العرض المسرحى صالحًا هندسيًا «صوتًا وصورة»، وإلا يُستبعد العرض من المشاركة، وللتقديم ولمزيد من التفاصيل، يرجى زيارة الموقع الرسمى للمهرجان القومى للمسرح المصري:

http:///(https://forms.gle/KFpSH٤hLHvR٤TZKz٩

مسابقة التأليف المسرحى..

وأعلنت إدارة المهرجان القومى للمسرح المصرى، شروط المشاركة فى مسابقة التأليف المسرحى بالدورة الثامنة عشرة لعام ٢٠٢٥، والتى تُعنى بدعم وتشجيع الكُتّاب المسرحيين من مختلف الأعمار والخلفيات الإبداعية، وتقرر فتح باب التقديم للمسابقة اعتبارًا من ١٥ مايو حتى ١ يونيو ٢٠٢٥، عبر الموقع الرسمى للمهرجان.

شروط المشاركة فى مسابقة التأليف المسرحي

المسابقة متاحة لجميع الأعمار، ولا يشترط سن محدد للمشاركة.

تقبل النصوص المسرحية باللغة العربية الفصحى أو العامية المصرية.

يجب أن يكون المتقدم مصرى الجنسية.

يشترط ألا يكون المتقدم قد فاز فى هذه المسابقة من قبل، وألا يكون النص قد حصل على أى جائزة من أى جهة أخرى.

يجب أن يكون النص تأليفًا أصيلا لم يتم عرضه احترافيًا من قبل، وغير مقتبس أو مترجم.

الحد الأدنى لعدد الصفحات هو ٢٠ صفحة مقاس (A٤)، على أن يكون النص مكتوبًا على الكمبيوتر بخط حجم ١٤.

فتح باب المشاركة لمسابقات المهرجان القومى الـ 18 لعام 2025

يُمنع وضع اسم المتسابق على النص، وتُرفض الأعمال التى تكتب اسم المؤلف على الملف أو النص نفسه.

لا يجوز التقدم بأكثر من نص واحد لكل متسابق.

تستبعد الأعمال غير المطابقة لشروط المسابقة.

يتم التقديم إلكترونيًا فقط عبر الموقع الرسمى للمهرجان.

مسابقة التأليف المسرحى

وتأتى مسابقة التأليف المسرحى كأحد المحاور الجوهرية للمهرجان، والتى تهدف إلى تحفيز الكتابة المسرحية المعاصرة، ودعم الأصوات الجديدة، إلى جانب الاحتفاء بالتجارب المتميزة فى الكتابة الدرامية، وشهدت المسابقة خلال دوراتها السابقة مشاركات واسعة من مختلف أنحاء الجمهورية.

يُذكر أن باب التقديم لمسابقة التأليف المسرحى مفتوح الآن عبر الموقع الإلكترونى الرسمى للمهرجان:

(http://(https://forms.gle/SiQxv٣VYWvBQAHfQv

وأعلنت إدارة المهرجان القومى للمسرح المصرى، عن فتح باب المشاركة فى المسابقات المعرفية المميزة لهذا العام، الأولى مسابقة «المقال النقدى التطبيقي» والثانية مسابقة الدراسة النظرية البحثية»، واللتين تستهدفان دعم النقد المسرحى الرصين والدراسات الأكاديمية الجادة فى الحقل المسرحى.

وشروط المشاركة فى مسابقة الدراسة النظرية البحثية مايلي:

ألا يقل عدد كلمات الدراسة عن ١٠،٠٠٠ كلمة، وألا تكون الدراسة قد نُشرت سابقًا، سواء ورقيًا أو إلكترونيًا،

ألا يكون المتقدم قد نال عنها أى درجة علمية أو ترقية أكاديمية، وألا تكون الدراسة قد فازت فى أى مسابقة أخرى.

ويتم التقديم حصريًا عبر الاستمارة الإلكترونية الرسمية للمهرجان:

(http://https://forms.gle/PAcRDpwKWUKf٥cY٣٦

وعن شروط المشاركة فى مسابقة المقال النقدى التطبيقى ما يلي:

يجب أن يكون المقال قد نُشر فعليًا خلال الفترة من ١ يوليو ٢٠٢٤ حتى ٣٠ يونيو ٢٠٢٥، فى إحدى الصحف أو المنصات الإلكترونية المعتمدة،

ألا يقل حجم المقال عن ١٥٠٠ كلمة ولا يزيد على ٢٠٠٠ كلمة والتقديم يتم أيضًا عبر الاستمارة الإلكترونية الرسمية المخصصة للمسابقة:

(http://(https://forms.gle/k٥URtr٥٢Azrcj٨fr٦

أهمية مسابقتى الدراسة النظرية والمقال النقدى

وتشكل مسابقتا الدراسة النظرية والمقال النقدى أحد الأعمدة الفكرية للمهرجان، إذ تهدفان إلى تنمية الوعى النقدى المسرحى، وتحفيز الكتاب والنقاد والباحثين على تحليل التجارب المسرحية المصرية، وتقديم قراءات متعمقة تساعد فى توثيق وتطوير الأداء المسرحى.

وتسهم هذه المسابقات فى ربط الحركة المسرحية بمرجعياتها الأكاديمية والنقدية، وتفتح المجال أمام الأصوات الجديدة فى عالم النقد والدراسة المسرحية لتقديم إسهاماتهم فى مناخ احترافى يحترم الإبداع الفكرى.

وللتقديم ولمزيد من التفاصيل، يمكن زيارة الموقع الرسمى للمهرجان القومى للمسرح المصرى.

المهرجان القومى للمسرح المصرى

ويُعد المهرجان القومى للمسرح المصرى المنصة الرسمية الأبرز للاحتفاء بإبداعات المسرح المصرى فى مختلف أنماطه وتياراته، ويُقام المهرجان تحت إشراف وزارة الثقافة المصرية، ويجمع سنويًا عشرات العروض المسرحية من فرق الدولة والمستقلة والجامعات، إلى جانب فعاليات فكرية ونقدية وورش تدريب، ويشكل المهرجان تظاهرة سنوية مهمة لتبادل الخبرات المسرحية، واستكشاف التجارب الجديدة، وتكريم المبدعين فى مختلف فروع المسرح.

احتفال سنوى يجمع المسرحيين فى مصر

تأسس عام ٢٠٠٦ كأهم منصة رسمية تحت رعاية وزارة الثقافة المصرية، ويُعد بمثابة احتفال سنوى يجمع رموز المسرح فى مصر، من الفرق المستقلة ومسرح الدولة والمسرح الجامعى وغيرها، ويهدف المهرجان إلى دعم الحركة المسرحية، وإبراز التجارب المتميزة فى مختلف عناصر العرض المسرحى، ويضم فى كل دورة مجموعة من المسابقات المتنوعة التى تشمل الإخراج، التمثيل، التأليف، المقال النقدى، والدراسات النظرية.

ويقدم المهرجان القومى للمسرح المصرى كوكبة من العروض المسرحية التى تمثل نبض الحركة الفنية وأصوات المواهب الصاعدة، بين التنافس الشريف والإبداع الأصيل، يعد المهرجان جمهوره بجرعات من المتعة البصرية والتجارب المسرحية الغنية، فى احتفالية تُعيد للمسرح مكانته كفن يعكس قضايا الإنسان ويُلهم الأجيال.

همت مصطفى

ليلة أدبية مسرحية جديدة بنادى أدب روض الفرج:

لماذا تراجع المسرح الشعرى حتى كاد يختفى؟

استضاف نادى أدب روض الفرج، بقصر ثقافة روض الفرج، أمسية ثقافية مميزة بحضور الأستاذ محمد الروبى، رئيس تحرير جريدة "مسرحنا"، فى لقاء بعنوان "خربشات فى المسرح الشعري»، وسط حضور أدبى وثقافى مميز.

بدأ اللقاء بكلمة ترحيبية من رئيس النادى الشاعر سامح هريدى، معربا عن سعادتها بوجود الناقد محمد الروبى، مشيرة إلى أن الأمسية كانت مقررة باستخدام عروض بصرية عبر البروجكتور، لكن تم تعديل البرنامج نظرًا لانشغال القاعة السفلية.

افتتح الروبى كلمته، قائلًا: "أشعر بانتماء خاص لهذا المكان؛ فلى مع روض الفرج ذكريات عميقة تعود إلى الطفولة والشباب". واستعاد ذكريات نشأته فى المنطقة، وتحدث عن سينمات روض الفرج: فلوريدا، روض الفرج الصيفى، باعتبارها من أبرز المكونات الثقافية فى تكوينه الفنى، مشيرًا إلى كيف كانت هذه السينمات مصدرًا للتأثير الثقافى والمعرفى لأبناء الحى.

وأضاف الروبى أن نشأته فى روض الفرج لم تقتصر على الثقافة الشعبية، بل امتدت إلى ممارسة المسرح بمركز شباب الساحل، حيث تلقى تدريبه على يد الفنان أحمد ماهر. وذكر من أبناء المنطقة الذين أصبحوا نجومًا لاحقًا، أمثال توفيق عبدالحميد، عبدالله محمود، وزين نصار، مشيرًا كذلك إلى انتماء الفنانة الكبيرة سميحة أيوب للمنطقة.

وأكد الروبى أن المسرح الشعرى ليس مجرد عرض فنى، بل تجربة شعورية وفكرية متكاملة تمزج بين جماليات الشعر وروح الأداء المسرحى، داعيًا الحضور للتفاعل مع هذا الفن العريق بروح منفتحة وحس نقدى.

بين قواعد المسرح وجماليات الشعر

انطلق حديث الناقد محمد الروبى عن المسرح الشعرى فقال: لا بد من البدء بفهم المسرح أولًا، قبل الخوض فى عالم الشعر. فالمسرح، كأى نشاط إنسانى أو لعبة، تحكمه مجموعة من القواعد التى لا يمكن تجاوزها أو تجاهلها. لذلك، فإن ممارسة المسرح تتطلب أولًا فهم قواعده الأساسية، تمامًا كما لا يمكن ممارسة أى لعبة فى العالم دون معرفة قوانينها.

ولهذا السبب، يُطلق على المسرحية باللغة الإنجليزية كلمة «Play»، أى "لعبة"، لأنها قائمة على قواعد، وعلى من يمارسها أن يلتزم بها، لا أن يعترض عليها أثناء الممارسة. فإذا كنت راغبًا فى الاعتراض، فليكن ذلك قبل دخولك "الملعب"، لا بعده.

وتزداد الأمور تعقيدًا عندما تدخل لعبة أخرى إلى هذا الميدان، وهى لعبة الشعر. فى هذه الحالة، يصبح المبدع مطالبًا بفهم قانونين لا قانون واحد: قانون المسرح، وقانون الشعر. وهذا ما يُنتج تحديًا كبيرًا أمام من يود تقديم عمل مسرحى شعرى.

فالمسرح بطبيعته فعل، أى أنه يعتمد على الحدث الجارى. أنت لا تحكى ما حدث، بل تُقدمه للجمهور كأنه يحدث أمامهم الآن. جوهر المسرح هو الحدث الحى. أما العنصر الثانى المحورى فى المسرح فهو "الصراع". لا يوجد مسرح دون صراع: صراع بين شخصية وأخرى، بين مجموعتين، أو حتى صراع داخلى داخل النفس البشرية بين الواجب والرغبة، بين الحلال والحرام، بين ما هو صواب وما هو حقيقة.

أما فى الشعر، فلا يُشترط وجود هذه العناصر. قد يكتفى الشاعر بالتعبير عن إحساس ما أو موقف معين.

يكتب قصيدة عن الأم، أو عن الوطن، أو عن الحبيبة، دون أن يكون هناك صراع أو فعل.

وهنا يظهر الفارق الجوهري: المسرح فعل وصراع، والشعر إحساس وتأمل. ولهذا فإن إنتاج مسرح شعرى حقيقى يتطلب دمجًا دقيقًا بين جوهر الفعل المسرحى وروح الشعر، وهو ما يجعل هذا الفن تحديًا إبداعيًا حقيقيًا.

الشخصية الدرامية

وتابع الناقد محمد الروبى، قائلًا عن الشخصية الدرامية: «الشخصية الدرامية ليست أى شخصية فى الحياة، بل هى شخصية ذات تضاريس وتحولات، تبدأ من نقطة وتنتهى بأخرى مختلفة، وتحمل بداخلها صراعًا إنسانيًا يعكس الخير أو الشر أو كليهما. لا يصلح لأى شخصية أن تكون درامية إلا إذا حملت همًّا إنسانيًا يمكن أن يُبنى عليه صراع.

أهم عناصر الدراما المسرحية تبدأ بالصراع ثم الشخصية، التى يجب أن تُعبر عن ذاتها من خلال الحوار. كثير من الكُتّاب يقعون فى خطأ يجعل الشخصيات تتحدث بلسانهم، وليس بلسانها هى.

واستكمل، قائلًا: الحوار الدرامى الجيد يؤدى وظيفتين: التعبير عن الشخصية، وتقديم المعلومة التى تدفع الحدث للأمام. يجب أن يكون الحوار مكثفًا، خاليًا من الثرثرة، وأن يُقال بأقل عدد ممكن من الكلمات دون الإخلال بالمعنى.

كما أن الفن المسرحى يقتضى حذف ما يمكن الاستغناء عنه، لأن الإطالة تُضعف النص. ولهذا يجب أن يراجع الكاتب كل جملة ويتساءل: ما ضرورتها؟ وإن لم تكن ضرورية، فلتُحذف.

صعوبة المسرح الشعرى

وأضاف الناقد محمد الروبى: «حين يتصارع الشعر مع الدراما من مصر، حيث الخصوصية تخلق الإبداع، قد يكون أعظم أشكال التعبير هو الحذف. فكلنا، فى لحظة ما، مرضى بـ"الثرثرة"، ذلك المرض الذى لا يحتمله المسرح الحقيقى. كما قال وهو أيضًا لا يتحمل الإسهاب الممل. فبكثير من الاختزال، يمكن القول إن هذه من أهم قواعد المسرح والدراما.

وتابع قائلًا: «المفارقة تظهر حين يصطدم الشعر بهذه القواعد، فالقصيدة قد تكون عن الحرب، عن الحب، أو حتى عن المعاناة، لكنها فى النهاية ليست مسرحية. فالشعر يحتمل التأمل والتفصيل، أما الدراما فلا تحتمل ذلك. من هنا تأتى صعوبة المسرح الشعرى: كيف يمكن للكاتب أن يكون شاعرًا مبدعًا، وفى الوقت نفسه كاتبًا دراميًا بارعًا؟ إنها مهمة معقدة، حتى كادت أن تختفى من المشهد العربى الحديث، رغم أن المفاجأة التاريخية أن المسرح بدأ شعرًا. فى اليونان القديمة، منذ أكثر من ألفى عام، كانت المسرحيات تُكتب وتُقدم شعرًا. والفيلسوف أرسطو كتب أهم مؤلف فى نقد المسرح بعنوان «فن الشعر»، لأنه فى زمانه، كان المسرح قائمًا على الشعر.

لكن مع تحولات المجتمعات وتطور الأذواق، بدأ الشعر يتراجع فى المسرح. لم يعد الجمهور يحتمل قصيدة طويلة عن معاناة شخصية على خشبة المسرح، كما كان يحدث فى زمن شكسبير. أصبح مطلوبًا من المسرح أن يكون أكثر مباشرة، أقرب للواقع، وأسرع إيقاعًا.

رغم ذلك، فإن من كتبوا المسرح الشعرى فى بدايات المسرح العربى، خاضوا مغامرة فنية عظيمة تستحق التقدير. فعندما كتب أحمد شوقى مصرع كليوباترا، قد تكون المسرحية، دراميًا، ضعيفة بمعايير اليوم، لكنها كانت فى زمنها مغامرة جريئة. ويكفى أنه فتح الباب لمدارس وتيارات لاحقة، استفادت من تجربته ومن تجارب الغرب، وتطورت مع تحوّل الشعر نفسه نحو التفعيلة وغيرها من الأشكال الحديثة.

ولولا أحمد شوقى، لما كان صلاح عبدالصبور. فشوقى، مع مسرحيات مثل قمبيز ومجنون ليلى، كان من الآباء المؤسسين للمسرح الشعرى العربى. وربما لو عاش فى عصرنا، لكتب بأسلوب مختلف، لكنه كان ولا يزال رائدًا ومجددًا فى مجاله.

تراجع المسرح الشعرى؟

واستكمل الناقد محمد الروبى حديثه قائلًا: «عندما نقول إن "الموبايل اختراع عظيم"، لا بد أن نُدرك أنه وليد تطور طويل بدأ مع أجهزة الكمبيوتر الضخمة التى كانت تملأ الغرف. لقد رأيناها وشهدنا تطورها. وبينما نُعجب بثمار هذا التطور، لا ينبغى أن نغفل عن الإشكاليات الملازمة له. فليس كل اختراع بالضرورة خالٍ من العيوب، كما أن مَن ساهم فى مسيرة العلم — مثل مخترع الميكروسكوب الذى كشف كروية الأرض — لم يسلم من الاتهام بالكفر .

وأضاف الروبى، قائلًا: «المطلوب منا هو نظرة متوازنة؛ أن نمنح كل تجربة مكانها الصحيح من التقدير، دون أن نُغفل إخفاقاتها.

وعندما نحكم على البدايات، لا بد أن نضعها فى سياقها التاريخى. فالشاعر صلاح عبدالصبور لم يخرج من فراغ، بل بنى على تجربة أحمد شوقى، وطوّر منها. والتطور هنا لا يعنى القطيعة، بل الاستفادة وإعادة التشكيل.

والمشكلة التى واجهها صلاح عبد الصبور فى المسرح الشعرى كانت صعبة: كيف يجمع بين فنين متناقضين؟ فنٌ ذاتى قائم على الراحة والتأمل والتعبير عن الذات، وفنٌ آخر يعتمد على الصراع، ويمثل علاقات معقدة كالزواج. فحين يكتب الشاعر عن الشر، لا يعنى أنه شرير، كما أن الفنان التشكيلى لا يرسم إلا ذاته وإن تنوعت موضوعاته.

وفى العمل الدرامى، تتضاعف التحديات؛ لأنك تتحدث عن شخصيات متعددة، ويجب أن تُرسم جميعها

بصدق واتساق. هنا لا بد أن يفصل الكاتب نفسه عن كل شخصية ليمنحها خصوصيتها.

لكن السؤال الذى يطرح نفسه اليوم: لماذا تراجع المسرح الشعرى حتى كاد يختفى؟ والإجابة قد تكون بسيطة ومُحبطة فى آن: لأنه لم يعد يُكتب. المسرح الشعرى الآن على مستوى العالم لا يكتبه سوى قلة نادرة غير معروفة. والسبب ليس فقدان الموهبة وحدها، بل التغير العام فى الذائقة الفنية.

الفنون لا تحتاج إلى مبررات لتولد، لكنها تموت إذا لم تجد بيئة حاضنة. فإن اختفى المسرح الشعرى، فربما كان هذا مصيره الطبيعى فى عصر لم يعد يُنصت للشعر. وإذا كتب له البقاء فى مكانٍ ما، فذلك أيضًا قدره.

فلا تقلق، ولا تعاتب نفسك: "لماذا لم يعد لدينا مسرح شعرى؟"، بل اسأل: "ومن بقى لديه الآن؟»

مأساة اختفاء المسرح الشعرى

وضرب الناقد محمد الروبى مثالًا بشخصية مثل فقال عبده البقال.." لا كأسم فقط، بل كصوت وصورة، كجغرافيا وصراع، كحكاية كاملة بمفرداتها الشعبية وهمومها الإنسانية. عبده ليس مجرد شخصية، بل هو تجسيد لصوت الناس وقال: «لعل الذين يتصدرون اليوم شاشات البرامج ويتحدثون عن الإبداع لا يدركون أن الإبداع لا يعنى التغيير فقط؛ بل يعنى أن يكون لهذا التغيير روح، شاعرية، طزاجة حقيقية الإبداع ليس رتوشًا، بل موقفًا.

ولذلك، فحين يتحدث البعض بلغة الوصاية عن غياب المسرح الشعرى، وكأنهم يملكون مفاتيح الحقيقة، فإنهم يتجاهلون أن هناك أسبابًا عميقة لا تتعلق فقط بالمبدع أو المتلقى، بل بطبيعة الزمن نفسه.

شاعرية المسرح

وتابع الناقد محمد الروبى عن اختفاء المسرح الشعرى فقال:الاختفاء لا يعنى الموت، بل التحوّل. لقد استُبدلت بشاعرية المسرح – تلك التى تكمن فى الكلمة، فى الحركة، فى الصورة واليوم، قليلون جدًا من يتعبون فى الكلمة، من يعرقون قبل أن يكتبوا.

ليس فقط المسرح الشعرى هو المهدد، بل المسرح كله. ثمة انفصال حاد بين المسرح والشعر، كلٌ منهما يكافح بمفرده فى زمن لا يرحم. المسرح اليوم يعانى حتى من مجرد العرض. أن تقول لمدير دار عرض: "معى نص شعرى»، قد لا يعنى له شيئًا. لا لأنّه لا يفهم، بل لأنه يعرف أن المسرح صناعة، منظومة، تروس تعمل معًا أو لا تعمل على الإطلاق.

فى ظل هذا المشهد، لا يمكن أن نجلد أنفسنا فقط.

ما زال بيننا مبدعون، لكن الظروف أكبر منهم. إن لم يُعرض المسرح على الناس، فإنّه ببساطة لا يُعد "مسرحًا مصريًا". حتى مسرح مصر، الذى جاء ليملأ الفراغ، هو تعبير عن غياب "النوع"، عن التحوّل من الفن إلى التسلية، من الكلمة إلى الضحكة الخفيفة. وفى النهاية، فإن تكرار هذا الغياب – مرة، واثنتين، وعشر – عبر سنوات طويلة، يصنع واقعًا جديدًا. واقع يقول: نعم، يمكن أن نكتب "مسرح مصر"، لكننا بذلك نكتب شهادة غياب للمسرح. ثم تطرق الناقد محمد الروبى إلى الحديث عن أكثر الكتاب الذين برعوا فى الكتابة الشاعرية للمسرح ومن أبرزهم الكاتب يسرى الجندى، وقال عنه: عن قراءة أحد نصوص الكاتب يسرى الجندى تشعر وكأن الجملة تحلق فهو يكتب عن شخصيات مثل "أبوزيد الهلالى"، والتى عندما قدمت على خشبة المسرح سنلاحظ شاعرية اللغة، وهو تطبيق على ما قولته سابقًا أن الأن المصطلح يكفيه أن يكون "شاعرية المسرح" وليس مسرحا شعريا فقط، فالوصول لشاعرية المسرح فأنت شاعر مسرح.

واختتمت الندوة بمجموعة من المداخلات منها على سبيل المثال كلمة حسام عزام سكرتير عام نادى أدب روض الفرج الذى أعرب سعادته بأن الندوة تناقش المسرح الشعرى الذى يحبه واسترجع بداية علاقته بالناقد محمد الروبى التى بدأت فى المسرح المتجول بقيادة الفنان القدير الراحل عبدالغفار عودة وفرق عزام بين المسرح الشعرى الذى يقدم على خشبة المسرح والمسرح الشعرى المكتوب، وأكد أنه إذا كان هناك مسرح شعرى يقدم الفترة الحالية فمن المؤكد أنه سيكون مسرح شعرى ناجح جدًا وضرب مثالًا بتجربة المخرج عادل حسان فى عرض "قواعد العشق الأربعون" موضحًا أن المسرح المتجول كانت له تجارب سابقة فى المسرح الشعرى منذ ما يقرب من عشرين عامًا ومنها مسرحية "دماء على ستار الكعبة"، "الوزير العاشق"، مشيرًا إلى أن عروض المسرح الشعرى قادرة على استقطاب الجمهور بشكل كبير.

رنا رأفت

ملتقى القاهرة الدولى للمسرح الجامعى

يطلق دورته السابعة باسم كوكب الشرق «أم كلثوم»

أطلق ملتقى القاهرة الدولى للمسرح الجامعى، برئاسة الفنان عمرو قابيل، دورته السابعة باسم كوكب الشرق «أم كلثوم»، واستنطلق الدورة الجديدة للملتقى خلال الفترة من ٢٥ إلى ٣١ أكتوبر المقبل ٢٠٢٥.

وقال المخرج عمرو قابيل: «فى حضرة كوكب الشرق أم كلثوم، يتوقف الزمن قليلًا ليُصغى لصوتٍ لم يكن مجرد غناء، بل رسالة عشق وهوية، نسجت من الكلمات أجنحة، ومن الألحان وطنًا يُحلق فيه القلب حيث يشاء، وأم كلثوم ليست فقط رمزًا للطرب العربى الأصيل، بل هى أيقونة ثقافية وإنسانية، استطاعت أن تُلهم أجيالًا كاملة من المبدعين، شعراءً، موسيقيين، ومسرحيين».

وأضاف «قابيل»: «ولأن المسرح كما الغناء، هو فنّ التعبير الحرّ، والبوح العميق، فإن إطلاق اسم «أم كلثوم» على ملتقى القاهرة الدولى للمسرح الجامعى ليس فقط تكريمًا لأسطورة، بل امتدادا لصوتٍ لا يزال يرشد الموهوبين نحو النور، ويمنح التجارب المسرحية الجامعية زخمًا من الإبداع، والعراقة، والانتماء؛ فهى لم تكن مجرد مطربة، بل مدرسة فى الإحساس، وصوت أمة، ونبض مسرح كامل فوق خشبة الروح العربية».

وُلدت أم كلثوم فى دلتا مصر، بقرية طماى الزهايرة بمركز السنبلاوين فى ٣١ ديسمبر ١٨٩٨م، وبدأت رحلتها مع الغناء بتلاوة القرآن الكريم، وتعلم المقامات قبل أن تنتقل إلى القاهرة، حيث بدأت تصنع أسطورتها الفنية بصوتها الذهبى وحضورها الآسر، تحولت من فتاة ريفية إلى رمز عربى عالمى، قدّمت أكثر من ٧٠٠ أغنية، ومنها: «أنت عمرى، ألف ليلة وليلة، أنساك، سيرة الحب، أمل حياتى، أصبح الآن عندى بندقية».

ولحن لها أشهر ملحنى عصرها، أمثال: أبوالعلا محمد وزكريا أحمد، رياض السنباطى، محمد القبصجى، محمد عبدالوهاب، محمد الموجى، بليغ حمدى، كمال الطويل وغيرهم، وتعاونت مع عمالقة الشعر والتلحين منهم أحمد رامى، مرسى جميل عزيز، بيرم التونسى، طاهر أبوفاشا، صلاح جاهين، عبدالوهاب محمد، مأمون الشناوى، كامل الشناوى، إبراهيم ناجى، نزار قبانى.

قدمت أم كلثوم ٦ أفلام، منها: فيلم وداد وقد حقق هذا الفيلم نجاحا كبيرا، نشيد الأمل، دنانير، سلامة، وفاطمة.

وتميزت أغانى «ثومة» بالعمق العاطفى، حتى صار جمهورها ينتظر كل «آه» بشغفٍ كأنها قصيدة كاملة، لم يكن غناؤها مجرد طرب، بل حالة وجدانية وثقافية، جمعت بين الفن الرفيع والهوية القومية. وامتدت مسيرة كوكب الشرق لأكثر من خمسة عقود، لتبقى حتى اليوم صوتًا خالدًا يُلهم الفن والمسرح والمجتمع فى كل أرجاء العالم العربى.

وتعرف أم كلثوم بعدة ألقاب، منها: «ثومة، الجامعة العربية، الست، سيدة الغناء العربى، شمس الأصيل، صاحبة العصمة، كوكب الشرق، قيثارة الشرق، فنانة الشعب».

نالت أم كلثوم العديد من التكريمات ومنها: وسام الرافدين من قِبل الحكومة العراقية فى ١٩٤٦م وهو أعلى وسام يمنح فى العراق، ووسام النهضة من ملك الأردن عام ١٩٥٥م، فضلا عن ووسام الاستحقاق من الدرجة الأولى من الرئيس هاشم الأتاسى، وسام الجمهورية من رئيس تونس بورقيبة عام ١٩٦٨م، فى عام ١٩٥٩م وسام الأرز برتبة كوماندوز من رئيس الوزراء اللبنانى رشيد كرامى.

ورحلت صاحبة الحنجرة الذهبية عن عالمنا أم كلثوم فى ٣ فبراير ١٩٧٥ م بعد صراع مع المرض وتركت إرثًا غنائيًا كبيرًا.

ملتقى القاهرة الدولى للمسرح الجامعى، يترأسه، مؤسس الملتقى المخرج عمرو قابيل، ويترأس اللجنة العليا الدكتور حسام بدراوى وانطلق الملتقى انطلق فى أكتوبر ٢٠١٨م تحت الرعاية الرسمية للرئيس عبدالفتاح السيسى، ومنذ الدورة الثالثة يقام سنويا تحت الرعاية الرسمية من رئيس الوزراء الدكتور مصطفى مدبولى، وبدعم ورعاية الدكتور أحمد فؤاد هنو وزير الثقافة، ورعاية الدكتور أشرف صبحى، وزير الشباب والرياضة وهيئة تنشيط السياحة، ومؤسسة فنانين مصريين للثقافة والفنون، ويستكمل الملتقى، دوراته بعد نجاح وصدى دولى كبير لأول تجمع دولى من نوعه فى مصر للمسرح الجامعى.

همت مصطفى

فى الذكرى الأولى لرحيله..

عصام الشماع.. الحالم بالمدينة الفاضلة

تكريم خاص للدكتور عصام الشماع ومسرحيته الفلسفية «يوم قام سقراط»

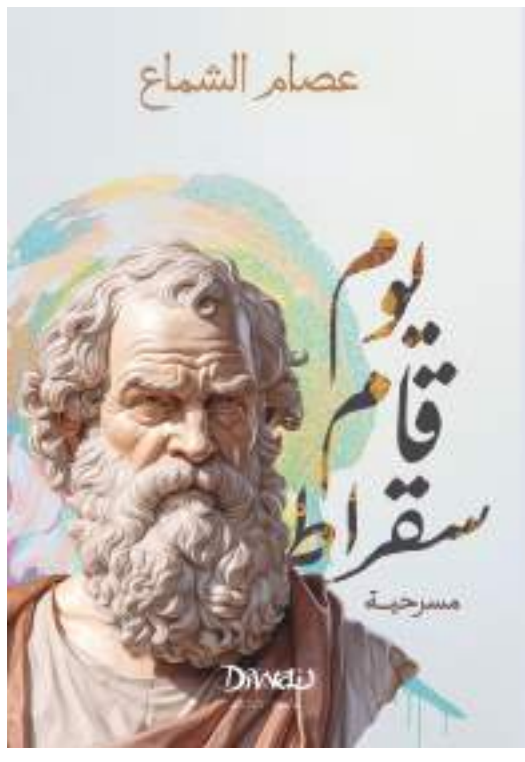
فى الذكرى الأولى لرحيله فى أجواء يغمرها الحنين والتقدير، شهدت إحدى الندوات الثقافية احتفاءً خاصاً بالمبدع الراحل الدكتور عصام الشماع، المفكر والمؤلف والمخرج الذى ترك بصمة بارزة فى المشهد الثقافى والمسرحى المصرى، وذلك بمناسبة مرور عام على وفاته، واحتفاءً بإصدار آخر أعماله المسرحية "يوم قام سقراط».

د. عصام الشماع ((١٩٥٥ - (٢٠٢٤) كاتب ومخرج مصرى، تخرج فى كلية الطب بجامعة عين شمس، واشتغل بالطب النفسى لفترة، قبل أن يتفرغ للإبداع الفنى. كتب وأخرج العديد من الأعمال السينمائية والتليفزيونية، من أبرزها أفلام كابوريا، توت توت، الأراجوز، ومسلسلات الكبريت الأحمر ورجل فى زمن العولمة. كتب عددًا من المسرحيات أبرزها شيبوب، وتُعد يوم قام سقراط آخر ما أبدعه قبل رحيله، وهى عملٌ يجمع بين الفلسفة، الشعر، والفكر التقدمى المتحرر.

هذا الحدث الثقافى لم يكن مجرد تكريم لذكرى، بل شهادة على فكرٍ لا يموت، وصوت ما زال يحثّنا على مراجعة أنفسنا، والانحيازً للحق، والارتقاء بالذوق والفكر الجمعى حضر الندوة رفيق رحلة كفاحه الفنان ياسر على ماهر، ونجله أحمد الشماع، الناقد والمؤرخ الكبير د. عمرو دوارة، الفنانة داليا مصطفى، الفنانة إنجى شرف والشاعر مصطفى عباس والكاتب الصحفى أيمن الحكيم ومجموعة من المثقفين والإعلاميين.

افتتحت الندوة الكاتبة الصحفية عائشة نصار بكلمات مؤثرة عبّرت فيها عن عظمة هذا اللقاء، قائلة: "نجتمع اليوم لنتأمل فى إرث مفكر ومبدع آمن بأن الإبداع لا يموت، وأن السيرة الحقيقية للفنان أطول من عمره"، وأضافت أن المسرحية التى أخرجها الشماع بنفسه قبل وفاته، تنتمى إلى نوع المحاورة الفلسفية، حيث يُستحضر سقراط فى مواجهة قضايا معاصرة، فى نص يتجاوز الزمان والمكان، ويُجسد رؤية الشماع العميقة للفكر والفن والحياة.

شارك فى النقاش الفنان ياسر على ماهر، الذى استعاد



ذكرياته الطويلة مع الشماع منذ فترة الدراسة الجامعية، حين نشأت بينهما علاقة فنية وفكرية متينة. وأشار ماهر إلى أحد أبرز دروسه المستفادة من الشماع، قائلا: «تعلمت منه ألا أكون عبداً لثوابت ذهنى، فقد كان قادراً على التخلى عن أفكاره فور أن يجد رؤية أعمق أو أوضح.

وتحدث ماهر عن مسرحية "شيبوب" كنموذج متكامل للمونودراما، وهى عمل قدم فيه الشماع تحليلا فلسفياً دراماتياً عميقاً، كشف من خلاله عن رؤيته للدراما كمساحة لـ"التداعي"، وفتح أمام شريكه الفنى آفاقاً جديدة للتفكير والتحليل.

وأكد ماهر أن مشروع الشماع الأخير كان ثورة فكرية حقيقية، حاول فيها أن يخرج الفلسفة من أبراجها العاجية إلى الشارع، لتصبح جزءاً من الوعى اليومى، مشيراً إلى أن الراحل كان يرى الفن والحياة شيئاً واحداً لا ينفصل.

وعن مسرحية "يوم قام سقراط"، أوضح أنها تتناول وداع الفلاسفة لسقراط بعد موته، مع اختلاف كل منهم فى تفسير الحدث وفقاً لفلسفته الخاصة. وأضاف أن العمل يجمع بين العمق الفلسفى والروح الإنسانية، إذ تتصارع الشخصيات لا كأفكار جامدة بل كبشر من لحم ودم، وهى سمة نادرة فى الكتابة المسرحية، حيث يمنح الشماع شخصياته حرية تشكيل مصائرها، بدلا من أن تكون مجرد أدوات فى يد الكاتب.

من جانبه، تحدث الناقد والمؤرخ المسرحى د. عمرو دوارة عن أهمية نص "يوم قام سقراط"، معرباً عن حزنه لفقدان أحد أعمدة الكتابة المسرحية فى مصر، وواضعاً اسم الشماع فى مصاف كبار الكُتّاب أمثال محفوظ عبدالرحمن وأسامة أنور عكاشة.

وأشار د. دوارة إلى أن تعاونه الأول مع الشماع جاء عام ١٩٨٤ من خلال مونودراما "شيبوب"، والتى شارك بها فى المهرجان الأول لهذا النوع المسرحى، وحقق خلالها نجاحاً كبيراً بمشاركة الفنانة عبلة كامل، فى أولى تجاربها على خشبة المسرح.

متمنياً أن ترى أعمال الشماع غير المنشورة النور، مؤكداً أن تراثه المسرحى جدير بالتوثيق والدراسة، لما يحمله من رؤى فلسفية وإنسانية نادرة، تلامس جوهر الحياة والوجود، كما

الفنان ياسر على ماهر: الشماع علمنى أن أتخلى عن الثوابت إذا واجهت رؤية أعمق

ألقى د. دوارة كلمة مؤثرة تناولت كواليس أول مهرجان للمونودراما فى مصر، مشيراً إلى الدور البارز الذى لعبه المخرج والكاتب د. عصام الشماع فى تقديم عرض "يوم قام سقراط"، والذى يعد من أبرز أعمال المونودراما فى تاريخ المسرح المصرى.

وأوضح د. دوارة أن العرض كان يشارك فيه النجم الراحل نور الشريف كمخرج، بينما قُدمت الفنانة عبلة كامل لأول مرة كممثلة على خشبة المونودراما، فى تجربة لاقت نجاحاً واسعاً. وأكد أن النص جذب انتباهه بقوة، ووافقه فى الرأى الفنان ياسر على ماهر، حيث رأى الاثنان أن نجاح المونودراما يتطلب ممثلا بارعاً ومخرجاً يفهم أبعاد النص وطاقات الممثل.

وأضاف د. دوارة: "حينها كانت الإعلامية منى جبر تقدم برنامج تياترو، وأصرت على إعادة إنتاج العرض ضمن حلقات البرنامج، ليصبح جزءاً من إنتاج التليفزيون المصرى.

ورغم تصويره بجودة عالية على مسرح سيد درويش، لم يُعثر لاحقاً على الشريط المسجل، وكان آخر عرض له على مسرح عبدالله غيث ضمن أنشطة المسرح المتجول، بحضور عدد من الفنانين والمخرجين مثل فردوس عبدالحميد، محمد فاضل، هانى لاشين ومنى جبر، وقد قوبل العرض باستحسان كبير.

وسلط د. دوارة الضوء على الجهود الذاتية وروح التطوع التى ساهمت فى إنجاح التجربة، مشيداً بمجموعة من المبدعين الذين دعموا العرض مثل الراحلين أحمد شوقى، أحمد زنارى، والشاعر مصطفى عباس، قائلا: "كنا مجموعة اجتمعنا على حب النص، وكان د. عصام الشماع العقل المفكر خلف هذا المشروع، بفضل سماته المميزة كالتنوع، الجرأة، وغزارة الإنتاج، بالإضافة إلى قدرته الفائقة على الجمع بين الكتابة والإخراج.

وأشار إلى أن د. الشماع تميز فى رسم الشخصيات الدرامية بعمق، ما جعله يعمل مع كبار النجوم مثل محمود عبدالعزيز فى "الجينتل"، "دنيا عبدالجبار" و"النمس"، وصلاح السعدنى فى "يا طالع النخل" و"رجل فى زمن العولمة"، وقدم مع نبيلة عبيد فيلم "توت توت"، ومع فاروق الفيشاوى رجلVip ، و"كابوريا" مع النجم الراحل أحمد زكى، الذى وصفه بالشخصية الجديدة والمختلفة تماماً .

وحول نص "يوم قام سقراط"، أوضح د. دوارة أن العنوان بحد ذاته يحمل دلالة عميقة، حيث لم يختَر عنواناً مباشراً عن الموت أو النهاية، بل أراد التأكيد على أن لحظة موت سقراط الجسدية هى لحظة انطلاق فكره الخالد، مشبهاً إياه بالرسل والأنبياء والزعماء. وأضاف: "النص مكون من فصلين وسبعة مشاهد، بينها ساحة المحكمة المستوحاة من لوحة جاك لوى دافيد عام ١٧٧٨، وتضم مشاهد لغرفة الجلاد، زنزانة سقراط، والربوة الصخرية».

وأثنى د. دوارة على دقة النص وتفاصيله المسرحية، من وصف الإضاءة، والموسيقى، إلى حركة الممثلين وتكوين المشهد، لافتاً إلى أن الشماع رغم عدم دراسته الأكاديمية للإخراج، أخرج عدداً من الأعمال المتميزة التى أثبتت موهبته الفطرية.

واختتم كلمته بالإشارة إلى المسيرة الإبداعية الثرية للدكتور عصام الشماع، الذى تخرج فى كلية الطب عام ١٩٨١، وتولى رئاسة جمعية كتاب ونقاد السينما، وكتب أكثر من ١٥ فيلماً، أبرزها: "الأراجوز"، "كابوريا"، "الجِنتل"، "الفاجومي"، كما أخرج عدداً منها، بالإضافة إلى ستة مسلسلات مهمة، منها "عظمة يا ست"، "رجل فى زمن العولمة"، و"الكبريت الأحمر". واعتبره مفكراً يسارياً مثقفاً، حمل فى كتاباته رؤية اجتماعية وانحيازاً واضحاً للبسطاء.

وصرّح الكاتب مصطفى عباس، أحد أصدقاء الشماع فى فترة الجامعة: "عصام كان مايسترو فى الظل، يقود من الخلف، وكان الأكثر مثابرة بيننا، يعرف مشروعه ويخطط له بدقة"، مطالبًا بإعادة طباعة كل أعماله بما فى ذلك السيناريوهات لما تحمله من فكر مستنير ومنحاز للبسطاء.

من جانبه، أكد الكاتب الصحفى أيمن الحكيم أن عصام الشماع كان له الفضل فى دعمه وتشجيعه على الكتابة الدرامية، مضيفًا: "علّمنى ولم يبخل عليّ. كان صديقًا وملجأً، ويستحق إعادة اكتشاف فنه ومشروعه بالكامل.

داليا مصطفى: "سعدت بتجربتى فى الكبريت الأحمر.. والدكتور عصام الشماع يفهم روح الشخصيات بعمق»

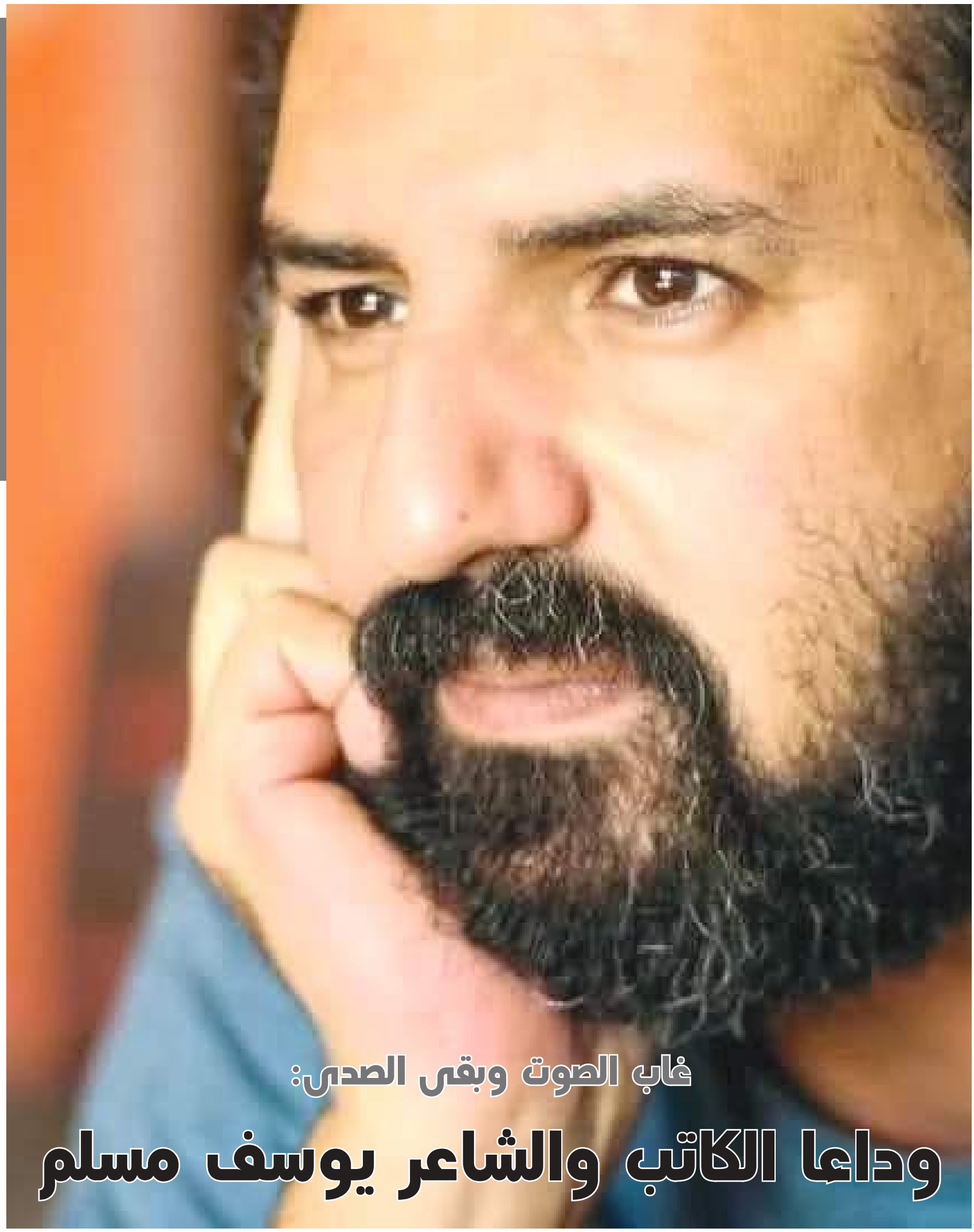
أعربت الفنانة داليا مصطفى عن سعادتها الكبيرة بالمشاركة فى مسلسل الكبريت الأحمر، مؤكدة أن التجربة كانت مميزة على جميع المستويات، خاصةً أنها جسّدت من خلالها شخصية جديدة ومختلفة عن أدوارها السابقة.

وقالت الفنانة داليا مصطفى: «كانت تجربة ممتعة ومليئة بالتحديات، وسعدت كثيراً بالعمل مع الدكتور عصام الشماع، الذى يتميز بفهم عميق لروح الشخصيات، ويملك قدرة رائعة على التواصل مع الممثل، ما يسهم فى تقديم أداء صادق ومؤثر.

وأضافت: هذا العمل أتاح لى فرصة استكشاف أبعاد جديدة فى أدائى، وأعتبره من المحطات المهمة فى مسيرتى الفنية.

رنا رأفت

د. عمرو دوارة: الشماع من أعمدة الكتابة المسرحية ونصوصه جديرة بالتوثيق



غاب الصوت وبقى الصدى:

وداعا الكاتب والشاعر يوسف مسلم

رحل الكاتب والشاعر يوسف مسلم، تاركًا خلفه فراغًا فى المشهد الثقافى لا يسده إلا صدى كلماته. لم يكن مجرد شاعر أو كاتب، بل كان عينًا ترى الجمال فى التفاصيل المنسية، وصوتًا لمن لا صوت لهم. برحيله، تطوى الحياة صفحة قلمٍ متفرد، عَبَرَ بحروفه حدود اللغة، ليمس القلب والذاكرة معًا الكاتب الراحل من مواليد ١٩٧٩ تميزت نصوصه بالجرأة والوضوح فى تقديم أفكاره المحمّلة بالغضب والسخرية وتصوير الألم الإنسانية وطرح الأسئلة الوجودية الحادة.

أصدر مسلم عددًا من المسرحيات، منها: "الحارس" (٢٠٠٧)، و"الشبيهان أو مؤامرة العباقرة" (٢٠٠٩)، و"عيون زجاجية"، و"هكذا رقصت سالومي". إلا أن أبرز أعماله تبقى مسرحية "وليمة عيد"، الكوميديا السوداء التى تُصور لنا كيف يغدو الإنسان "وليمة" على مائدة مجتمع.

أمّا فى الشعر، فقد ترك عددًا من المجموعات من بينها: "فقه الغضب" (٢٠١٤)، و"شاعرًا يموت شاهرًا إصبعه الأوسط فى وجه العالم" (٢٠١٦)، و"حقائب منسية بقصد" (٢٠٢٤). وعَبّرت معظم قصائده عن وجعه وتمرّده الداخلى،.

نال يوسف مسلم عدة جوائز فى مجال التأليف المسرحى، وجائزة محمد تيمور للإبداع المسرحى، والميدالية الذهبية للتأليف المسرحى من مهرجان الشباب، وتكريمًا فى ملتقى الشارقة للشباب العربى أجرينا هذا الملف لتأبين المبدع يوسف مسلم الذى رحل بجسده لكن إبداعه باقٍ.

رنا رأفت

يوسف.. نبضٌ غاب.. وأثر باق

نعت الكاتبة صفاء البيلى الكاتب يوسف مسلم فقالت:" كم هو محزن جدا.. أن تصحو من النوم لتفاجأ بأخبار الرحيل الموجعة.. ففى صمتٍ مفاجئ، انطفأ قنديل مضيء مهلم، له بصمته الفريدة فى عالم الشعر والمسرح على حد السواء، غاب قلب تحير طوال عمره بين أحلامه وواقعه.

رحل يوسف مسلم بعدما سار رحلة ليست بالطويلة، رحلة محفوفة بالصمت حينا والبوح أحيانا والغضب دائما، رحل حزينا متعبا تاركًا خلفه فراغًا يتردد صداه فى أروقة ذاكرتنا المتعبة. هذا لأن يوسف لم يكن مجرد إنسان عابرٍ فى محطات العمر كعابرين كثر، بل كان نبضًا حيًا، يتدفق عذوبةً وصدقًا وإنسانية.. فى زمن عز فيه الصدق والعزوبة والإنسانية.

كان يرحمه الله معطاء كشجرةٍ وارفة الظلال، يستظل بها كل من يعرفه من أصدقائه المقربين وحتى العابرين. روحه الوثابة كانت تحمل ما تحمل من الرقة، و طيبة القلب و الحكمة الهادئة. كان حضوره كنسيمٍ فى يومٍ قائظ، وابتسامته الوادعة تمنح السكينة للنفوس المضطربة.

لم ينتبه الكثيرون لموهبته الكبيرة فى الكتابة، سواء فى كتاباته الشعرية أو المسرحية، ولا أدرى ألأنه كان من أهل البيت (الشعر والمسرح)، وأهل البيت لا يعرفون غالبا القيمة الحقيقية لبعض المنتسبين إليه؟ ولكننى كنت أرى أن السبب ربما يعود إليه هو نفسه، فلم يكن كثير الكلام أو الثرثرة عن نفسه، وكثيرا ما كنت أحدثه بلسان وقلب الأخت الكبرى التى ترى فيه موهبة نادرة لا يعمل على الترويج لها..فى حين يظهر ويعلو من لا يمتلكون جزءا ضئيلا من موهبته.

فى شعره، تميز بقدرته على التقاط التفاصيل الصغيرة فى الحياة اليومية وتحويلها إلى صور شعرية مؤثرة. كان يرى الجمال فى البسيط والعادى، ويعرف كيف يُعبّر عن المشاعر الإنسانية المعقدة بألفاظ عذبة وصادقة. فلم يكن شعره مجرد وصف للعالم من الخارج، بل كان انعكاسًا لعالمه الداخلى بالانفعالات والأفكار والتساؤلات. إذ عَبّر فى معظم قصائده عن وجعه وتمرّده الداخلى، وسخريته من الأنظمة والسلطات السياسية

والاجتماعية والدينية، حتى وصف نفسه بأنه "عاشقٌ حتى الكراهية»

أما فى كتابة المسرح؛ فلم يكن بالنسبة له مجرد وسيلة لتفريغ شحنات غضبه من الحياة التى ربما كان يرى أنها غير عادلة تماما..أو حتى مجرد كتابة يعرف قواعد لعبتها، بل كان أداة للتنوير والتغيير الاجتماعى. كان يحلم بمسرح قادر على استعادة دوره الطليعى فى المجتمع، مسرح يخاطب العقل والوجدان، ويدفع بالجمهور إلى التساؤل والتفكير..

لم تشغله المظاهر أو الرغبة القاتلة فى الظهور وتحقيق الذات. لم تبهره الجوائز ولا طرقها الوعرة المحفوفة بالشوك.. مع عشقه للمسرح لم يقاتل من أجل ظهور أعماله على خشبات مسرح الدولة التى يعمل بها موظفا فى المسرح.. لم يزاحم أى أحد فى أى شيء.. لذا علينا أن نتزاحم نحن فى جمع كتاباته ونشرها فى إحدى هيئات النشر التابعة للوزارة.. ربما يقلل هذا من وطأة حزنه والمرارة التى كانت لا تفارقه.

وتابعت: «إن رحيل يوسف ليس مجرد فقدان لصديق، بل هو غياب لروحٍ أدبية وفنية كانت تثرى حياتنا بجمالها وعمقها. هو صمتٌ مفاجئ فى سيمفونية الحياة، لكن لحنه سيظل باقيًا فى ذاكرة الروح، يتردد كلما تذكرنا بصفاء قلبه وجمال إبداعه.

وداعًا أيها الطيب يوسف، رحمك الله وغفر لك.. يا صديق الكلمة وعاشق الخشبة. ستبقى ذكراك دائما فى

قلوب الأنقياء من محبيك.

كتب المسرح المختلف عن السائد والمنتمى لمسرح العبث ومسرح القسوة

فيما كشف الكاتب سعيد حجاج عن الكاتب والشاعر يوسف مسلم بعض النقاط المهمة فقال: «يوسف مسلم يعتبر واحدا من أهم الشعراء والمسرحيين فى جيله. وقد كتب المسرح المختلف عن السائد والمنتمى لمسرح العبث ومسرح القسوة فى خلطة شديدة التميز والعبقرية التى اهلت نصوصه المسرحية للفوز بالعديد من الجوائز المصرية والعربية

بل إن هناك عرضا ترجم إلى اللغة الألمانية وعرض هناك.

وهذا بالطبع يعكس أصالة ما يكتب ويلقى الضوء على قضايا مجتمعه الإنسانى. لكن مع الأسف كانت أحلامه مجهضة داخل مجتمعه وأجهضت أيضا أحلامه فى المسرح المصرى .

غير أن الهواة فى الجامعات وداخل قصور وبيوت الثقافة اهتموا بما يكتب اهتماما بالغا.

جعل خصوصا مخرجى النوادى يقدمون له بعض أعماله فى نوادى المسرح حيث أنه الاكثر قربا للمغامرة من النصوص التقليدية.

وأنا من هنا أناشد المسرحيين فى مصر وفى العالم العربى الاحتفاء بما ترك من نصوص متميزة سواء بطباعتها أو عرضها على المسرح وأعتقد أن هذا إن حدث فقد يشكل اعتذارا بالغ الأهمية على تجاهل المسرحيين لأعماله التى تميزت كثيرا وناقشت العديد من القضايا المسكوت عنها فى المجتمع. ولا انسى بالطبع قصائده شديدة التمرد على كل المستويات. لغة وموضوعات. وانا متأكد أنه لولا ترفعه عن عرض أعماله على المخرجين لتبوا المكانة التى يستحقها فى مسرحنا المصرى والعربى.

كانت لغته كالسيف الصقيل، حادةٍ فى واقعيتها

بينما أوضح الفنان فضيل فيض موجه عام لغه إنجليزية بوزارة التربية والتعليم بالفيوم عن الراحل يوسف مسلم فقال:" لأكثر من اثنى عشر عامًا، امتدَّ بيننا حوارٌ روحيٌّ عميق، كالنهر الخفيّ الذى يغذّى الأشجار دون أن يُرى. كان غوصًا فى فقه النص المسرحى، ورقصًا

مقدسًا بين الممثل وخشبة المسرح والجمهور، حيث تتحول أدوات العرض — من لغةٍ تضيء الظلمات، إلى ألحانٍ تلامس الأسرار، إلى أضواءٍ ترسم عوالمَ غير مرئية — إلى طقوسٍ للقاء الذات والآخر.

كنتُ أتفيأ ظلال شكسبير، حيث اللغةُ كالنسيج الإلهى، مُرصَّعة بالاستعارات التى تُلامس السماوات، والإيقاع الذى يُحرِّك الروح كالريح فى أغصان الشجر. فى لغته يعتمد على(Blank Verse)(مقاطع خماسية غير مقفاة) فى الكثير من حواراته. لغة معقدة أحيانًا بسبب استخدامه للغة الإنجليزية القديمة والمفردات التى قد تكون صعبة على القارئ المعاصر. ولكنه فى عبقرية كنا نثمنها نحن الإثنان؛ يوسف وانا كان يمزج بين الفصحى واللغة العامية فى بعض المسرحيات (مثل مشاهد الحمقى أو الشخصيات الشعبية).

لغة وإن بدت للبعض كالسرِّ المغلق، فهى فى حقيقتها مرآةٌ تعكس أعماق الوجود، بلغةٍ تتراوح بين الفصحى والعامية، كأنها جسرٌ بين الأرض والسماء.

أما يوسف، فقد كان قلبه ينبض بالمسرح السياسى والوجودى حيث البساطةُ سطحٌ يخفى تحته محيطًا من الفكر والسياسة. كانت لغته كالسيف الصقيل، حادةً فى واقعيتها، عابرةً للرمز كالرؤيا، لا تبحث عن الزخرف، بل عن الجوهر الذى يُحرِّك الضمير.

ووسط هذا الحوار، كنا نلتقى عند "هاملت"، أيقونتنا المشتركة، حيث يسقط القناع، ويتجلى السؤال الأزلي: أن نكون أو لا نكون؟ كانت رحلتنا مع الفنِّ رحلةَ روحٍ تبحث عن الجمال كمنقذٍ من ظلمة الواقع، وكطريقٍ إلى الذات العليا. فالمسرح، فى النهاية، ليس مجرد خشبةٍ وحوار، بل هو مرآةُ الروح، ومعبدُ الأسئلة التى لا تنتهى.

وهكذا، تحوَّل نقاشنا من فقه النص إلى تأمُّلٍ فى الوجود، حيث كلُّ حوارٍ هو دعوةٌ للغوص فى الأعماق، وكلُّ صمتٍ بين السطور هو صوتُ الحقِّ الذى ينتظر من يسمعه.

كان قلب حساس يتلقى الحياة بكل عنفوانها وأوجاعها

قال الصحفى والكاتب الساخر ومدير تحرير موقع جريدة وطنى ماجد سمير:"يوسف مسلم كان واحدًا من أنقى من عرفت فى حياتى. طفولى النزعة، عابث بكل ما حوله، حتى بظله، لكن خلف هذه البراءة كان قلب حساس يتلقى الحياة بكل عنفوانها وأوجاعها، وهو ما تسبب فى معاناته المستمرة طيلة سنوات عمره.

لم أستطع حضور سرادق عزائه، لأننى ببساطة لا أؤمن أنه رحل. يوسف لا يزال حيًا بروحه المبدعة، التى ترفرف فوق رؤوس محبيه وأصدقائه. جسده فقط هو من انتقل إلى مكان آخر، أما حضوره فى أعماله

وإبداعاته ومواقفه وصوته وضحكته ودموعه، فلا تزال تؤكد لنا أنه بيننا. وصفته يومًا بأنه "أطول شاعر فى العالم"، وكان يستحق أن يكتب شعرًا عموديًا يناسب قامته الفارعة.

طوال صداقتنا الطويلة، لم يجاملنى يوسف فى أى من كتاباتى. كان ناقدًا صادقًا، أثق فى رأيه تمامًا، كما كان يقول دائمًا: "أنا ما اعرفش أجامل فى الفن والإبداع". وعلى عكس صلابته فى النقد، كانت طبيعته الإنسانية شديدة الرقة، مليئة بالحب والاحتواء.

عاش يوسف مظلومًا، لم يحصل حتى على ١٠٪ مما يستحقه كشاعر ومسرحى موهوب. وظيفته فى وزارة الثقافة لم تكن دافعًا لتحقيق أحلامه، بل كانت عائقًا حرم موهبته من الانطلاق. ورغم حزنه الداخلى، لم تكن كتاباته كافكوية الطابع، بل كان يحول هذا الحزن إلى لحظة فرح غريبة وخاصة، تنقله لعالم أكثر عدلًا وأكثر حياة. قال لى يومًا: "أنا بموت كتير، بس فى كل مرة برجع بقصيدة نثرية جديدة أو نص مسرحى مختلف". وكأنه كان يصف رحيله المنتظر بقصائده، ومع ذلك لم يرحل

فعليًا.

قناعتى راسخة أن الحضور الجسدى لا يعنى الحياة، كما أن الإبداع الحقيقى لا يموت. سيظل يوسف مسلم حيًا، مادامت قصائده ونصوصه تحمل أنفاسه وملامحه، ومادام أثره باقيًا فى قلوب من أحبوه.

يوسف.. غضب وألم ووداعة

فيما نعت الناقدة أمل ممدوح الكاتب والشاعر يوسف مسلم فقالت: «عينان ممزوجتان بالغضب والوداعة معا، وملامح عوملت وسامتها بإهمال متعمد وعدم اكتراث، بمظهر عام يتمرد بلا مبالاته كصيحة من غضب وسخرية مشهرة بل صوت فى وجه الحياة؛ لحية غير مهذبة عمدا غالبا وشعر كيفما اتفق وإن كان ممشطا، لمحات تمرده الواضحة هادئة عفوية غير زاعقة، فتمرده حقيقة بسيطة لا تسعى كثيرا لإعلان وإثبات مبالغ، ولا تطل منه شهوة الاختلاف أو التميز، فهو هم كبير يثقل نفسه، نظرة عينيه كانت تبدو لى إما هادئة مسالمة لكنها تنبع من معين غاضب، أو مشتعلة لكنها

تتوق للرجوع لسلام فى عالم بعيد، كأنه يحاول احتواء صرخة عظيمة، مسكون بزحام يجعله شديد الحضور أحيانا أو آويا لغياب فيه، هكذا رأيت أول مرة يوسف مسلم الكاتب الموهوب والشاعر والناقد أيضا، ولم يتغير انطباعى منذ التقيته عام ٢٠١٤، أى منذ أحد عشر عاما فى مهرجان دوم للحكى بقنا.

وتابعت: "إينارکى وفجومى كما يصف نفسه لكن معادلته الخاصة كما أراها، أنه يمارس ذلك دون تعد على خيارات غيره أو إزعاجهم لأجل هذه الطبيعة، بل كان هادئ الصوت قليل الكلام فى الأغلب ومحترما لاختلافات الآخرين، ولا أدرى لم فوجئت قليلا ونحن معا كفريق من الأصدقاء فى معبد دندرة حين طلب منى تصويره عند مهبط سلم داخل المعبد، ربما لشعور يصلك بأنه لا مبال أو غير منتمٍ لشيء، وإن كان فى الوقت نفسه يحمل نهم طفل يراقب العالم ويحرص أن لا يفوته شيء.

واستكلمت قائلة:" فى وقت لاحق حضرت ليوسف مناقشة مسرحيته " الحارس" إن لم تخنى الذاكرة، وكانت تدير التقاش الحبيبة الراحلة د. نهاد صليحة، التى أشادت بموهبة عظيمة وعبقرية ليوسف فى الكتابة المسرحية بكلمات لا أذكر نصها بدقة الآن، كان أثناء ذلك هادئا بشدة يتابع باهتمام راض دون أى اشتباك أو تداخل، ويومها شعرت بامتنانه لحضورى، فهو يقدر كل شيء بصدق ودون تطرف استحقاقى، هذه اللمحات برغم سياقه العام كانت تزيدنى تقديرا إنسانيا له وترينى صدقا أصيلا مع نفسه لا يسعى لأى شيء آخر، أما مؤخرا وآخر لقاءاتى به فكانت منذ عام فى أيام الشارقة المسرحية، حيث كان له نص مسرحى مشارك فى المهرجان، كنت أشعر فيه بصمت غريب كأن شيئا قويا أسكت كل شيء، ألم ما وإحباط ويأس يطلون منه، كأنه هنا وليس هنا، لا أعرف الكثير عن حياته أو أسبابه، لكنها هشاشة متوقعة للإنسان الذى يحس ويلاحظ ويغضب ويحلم أكثر مما تتحمل الحياة وأكثر مما تعطى وأكثر مما تستحق، وأكثر مما يحتمل، يؤلمنى أنه غاب وهو يحمل هذا الشعور بالإنهاك، وخفوت جذوة الحياة فيه ببطء وصمت، فاللهم سلاما جميلا ليوسف.. سلاما ربما لم يعرفه يوما.

الشعراء يبدأون قيامتهم بالخروج من عالمنا المحدود

فيما وصفه الناقد محسن ميرغنى فقال عنه: "أمثال

يوسف من المبدعين لا يموتون، لأن إبداعهم يبقى كثيرا بعد رحيلهم عن عالمنا المؤذى، أمثال يوسف يرحلون يسافرون يذهبون بعيدا إلى مسافة لا يمكننا إدراكها بقدراتنا.

المحدودة من يقرأ أشعار يوسف الأخيرة سيكتشف أنه كان يعد نفسه لرحلته البعيدة تلك منذ شهور، وكأنه يحاول إبلاغنا برفق بقراره الابتعاد عن المشهد الواقعى والدخول فى المشهد الأزلى الإبداعى الجمالى. يوسف كان شاعرا مجيدا ومهما فى تاريخ الإبداع الأدبى والشعرى المعاصر. والشعراء لا ينتهون أبدا الشعراء يبدأون قيامتهم بالخروج من عالمنا المحدود والاستقرار فى عالم نصوصهم الدائمة الحضور، والمعبرة عن نفوسنا جميعا حال قرأناها بتمعن وتأمل كاف لما تحمله من خلاصات لعذوبة وألم ومجازات. تحملها أيضا نصوصه المسرحية وحوارات شخصياته الملهمة لفنانى المسرح. تعلمنا فى قاعة الدرس أن المسرح هو الشعر ومن يقرأ مسرحيات يوسف التى ألفها مثل الحارس والشبيهان ورقصة سالومى الأخيرة ووليمة عيد ومجموعة مسرحياته القصيرة التى تابع نشرها على صفحته على فيسبوك، ومنها مسرحية التقرير، سيدرك إلى أى مدى صدق مقولة المسرح هو الشعر ويدرك أيضا أهمية وقيمة يوسف مسلم كمؤلف مسرحى مصرى تحتاج نصوصه للخروج إلى النور لكى يشاهدها الناس ويتداولها فنانو المسرح الباحثون عن النصوص الجيدة والملهمة لهم وللجمهور.

كان مثقف للغاية يمتلك وعيًا يتخطى سنوات عمره

الناقدة والمدرس المساعد بالمعهد العالى للفنون المسرحية شيماء توفيق تحدثت قائلة عنه:" هو شاب مصرى بامتياز، كان هذا الانطباع الأول الذى كونته عن يوسف مسلم منذ التقائى به منذ ما يقرب من خمسٍ وعشرين عامًا حينما التحقت بقسم الدراما والنقد فى المعهد العالى للفنون المسرحية، فبدى لى وكأنه إحدى شخصيات روايات نجيب محفوظ، كان مثقف للغاية يمتلك وعيًا يتخطى سنوات عمره، لديه موهبة فذة فى الكتابة، يخيم عليها طابع كوميدى ساخر لا يخلو من مرارة، وهو نفس الطابع الذى سرعان ما يُلاحَظ فى شخصيته، على المستوى الإنسانى كان صادقًا ونقيًا للغاية وصديقًا وفيًا لأصدقائه يُشعر من يحادثه بالثقة

والارتياح، ورغم أنه كان حاضر النكتة فى حديثه لكنه كان يحمل الكثير من الأحلام المجهضة التى تركت لديه إحساس بالأسى يظهر فى نظرته. لم يطق يومًا القيود، أذكر أنه حكى لى عن إحساسه المميت بقيود الروتين الوظيفى الإدارى، تلك التى كانت تعيقه عن عمله الأحب إلى نفسه وهو الكتابة وبالفعل ترك وظيفته للتفرغ للكتابة والقراءة.

يوسف لم يجامل ولم يتخلَ يومًا عما يؤمن به من أفكار، امتلك آراء صادمة أحيانًا لم يتفهمها غير من يعرفه على المستوى الإنسانى، عاش حياته ولم يعرف الزيف أو المراوغة ولم يسعَ يومًا لفرض نفسه من أجل مصالح شخصية ولكنه على العكس كان عزيز النفس وكثيرًا كان يفضل الاستغناء. سأفتقده كثيرًا فهو كان من أعز الأصدقاء تغمده الله بواسع رحمته.

يوسف مسلم كان إنسانًا نادرًا وموهبة لا تتكرر

نعى المخرج المسرحى أحمد السيد الكاتب والشاعر الراحل يوسف مسلم بكلمات مؤثرة، مشيدًا بموهبته الفذة وإنسانيته العميقة، ومؤكدًا أن الزمن الحالى لم يكن مناسبًا لقامة

إبداعية مثله. وقال السيد: "يوسف مسلم لم يكن مجرد فنان أو شاعر أو كاتب، بل كان إنسانًا حقيقيًا، والبشر الحقيقيون أصبحوا نادرين. كان كاتبًا متميزًا، عميق الرؤية، ومجتهدًا منذ أيامه الأولى كطالب فى المعهد العالى للفنون المسرحية. من بين قلة قليلة من طلاب قسم الدراما الذين كتبوا فعليًا، كان يوسف أحد أبرزهم، إلى جانب أحمد عبد الرازق ومحمد عبد البسيط. بالنسبة لى، هؤلاء كانوا الهدف الحقيقى من قسم الدراما: تخريج مؤلفين، لا

مجرد نقاد.» وأضاف السيد: "يوسف امتلك قدرة نادرة على التعبير عن رأيه بهدوء واتزان، حتى فى لحظات الخلاف. كان يحترم كل أشكال الفن، ويفصل بوضوح بين الاحترام الشخصى والاختلاف فى الرأى. كان غاضبًا من العالم، لكن غضبه دائمًا ما جاء فى صورة هادئة وواعية، لا تحمل صخبًا ولا عدوانية.» وتابع: "عملنا معًا على مسرحية 'أثناء المتشابهين'، وكانت النقاشات بيننا دائمًا مهنية ومحترمة. كان يفصل تمامًا بين شخصه ككاتب وعلاقته بالمخرج. امتلك قدرة فريدة على التواصل والتفاهم، وكان نموذجًا للتعاون والإبداع.»

وختم السيد كلماته قائلًا: "ربما اختاره الله لأن هذا الزمن لا يناسب قامة مثله—زمن مليء بالسطحية والافتراء والكذب. يوسف كان موهوبًا، شاطرًا، مبدعًا، وهذه كلها صفات أصبحت غير مرحب بها فى عالم اليوم. رحمك الله يا يوسف، وتقبلك قبولًا حسنًا. كنت أكثر من فنان أو صديق—كنت إنسانًا بكل ما تحمله الكلمة من معنى وأضاف السيد قائلًا:" فى بداية مشوارنا فى مسرح أوبرا ملك، وتحديدًا عندما كان مركز فنى وثقافى فى أوج نشاطه واحتوائه لكل أشكال الإبداع، كان الشاعر والكاتب يوسف مسلم قد أصدر ديوانًا بعنوان «فقه الغضب»، وهو عمل شعرى مميز أثار الانتباه لما يحمله من عمق وتجريب شعرى مختلف. نظمنا ندوة خاصة لمناقشة هذا الديوان، وتخللها قراءات من بعض نصوصه، التى كانت ملهمة للغاية. كان يوسف مسلم، ولا يزال، شاعرًا مختلفًا فى رؤيته، يمتلك حسًا شعريًا فريدًا.

يوسف مراد منير: أعدنا تقديم سجن النسا برؤية تناسب عام ٢٠٢٥ دون التفريط فى روح الكاتبة فتحية العسال

يواصل المسرح المصرى سعيه للحفاظ على جوهره، وذلك من خلال جيل جديد من المخرجين الشباب الذين يسعون إلى إعادة إحياء روح المسرح، بلغة الزمن الحالى، ومن بينهم المخرج الشاب يوسف مراد منير الذى ينتمى إلى عائلة فنية عريقة، ويحمل فى أعماله مزيجًا فريدًا من الوفاء للماضى والانفتاح على المستقبل.

فى هذا الحوار، نتعرف على رؤيته الإخراجية، وكيف أعاد تقديم نص "سجن النسا"، وهو نص مسرحى من التسعينيات والذى قدمه بلغة معاصرة، وتحدثنا معه عن التحديات التى واجهته، ورأيه فى حال المسرح المصرى اليوم، وأحلامه الفنية القادمة.

يذكر أن "سجن النسا" رائعة الكاتبة الكبيرة فتحية العسال، من بطولة هايدى عبد الخالق، هنادى عبد الخالق، شريهان الشاذلى، نشوى حسن، آية أبو زيد، راندا جمال، صافى فهمى، ليلة مجدى، دعاء الزيدى، ليلى مراد، جنى عطوة، ايرينى مجدى، ولاء الجندى، تمثيل وغناء هبة سليمان، أشعار أحمد الشريف، ألحان محمد عزت، أزياء سارة شكرى، ديكور محمود صلاح، إضاءة محمود الحسينى، استعراضات محمد بيلا، وإخراج يوسف مراد منير.

حوار: صوفيا إسماعيل

القصص فى سجن النسا خرجت من وجع حقيقى.. ولذلك شعر بها الجمهور بصدق

كيف تعاملت مع النص المسرحى المكتوب فى التسعينيات، خاصة فى ظل وجود نسخة درامية تليفزيونية شهيرة عُرضت عام ٢٠١٤؟

تعاملنا مع النص المسرحى من خلال إعداد مختلف تمامًا، فالمسلسل تناول موضوعات واتجاهات مغايرة عن تلك الموجودة فى نص الأستاذة فتحية العسال، وأى شخص قرأ النص الأصلى وشاهد المسلسل سيلاحظ هذا الفرق بوضوح. وأظن أن الأستاذة فتحية نفسها لو كانت معنا اليوم، لكان هذا سيكون رأيها أيضًا. نحن كنا أقرب للنص المسرحى، رغم أننا أعدّناه بشكل يتناسب مع قضايا النساء فى عام ٢٠٢٥، لكن دون أن نفقد روح النص الأصلية أو جوهره.

ما أبرز التحديات التى واجهتك خلال تحويل هذا النص إلى عرض مسرحى حى؟

التحدى لم يكن فى العقبات بقدر ما كان فى تنفيذ رؤية فنية خاصة حرصت على تحقيقها منذ البداية، وتقوم هذه الرؤية على تقديم كل مشهد من مشاهد العرض بأسلوب ينتمى إلى مدرسة مسرحية مختلفة، بحيث يبدو وكأن كل مشهد هو عرض مستقل بذاته. فمثلاً، تم تقديم مشهد "ليلى" بأسلوب المدرسة الواقعية، بينما جاء مشهد "عدلات" بروح المدرسة الرمزية. هذا التنوع الفنى، ساعد فى كسر الرتابة ومنح كل مشهد طابعه الخاص، مما ساهم فى الحفاظ على تركيز الجمهور ومنع شعوره بالملل داخل فضاء العرض المغلق.

العمل قائم على قصص واقعية، كيف حافظت على حسها الإنسانى دون الوقوع فى فخ الميلودراما؟

اعتماد العرض على قصص واقعية كان له تأثير كبير فى تفاعل الجمهور، كون الحكايات مستندة إلى وقائع حقيقية جعل المتفرج يشعر بصدق التجربة، بعيدًا عن أى مبالغة درامية أو افتعال، فالقصص حقيقية جدًا، وكتبت داخل السجن فعلًا، وده اللى خلى الناس تتجاوب معاها وتحس بيها بعمق، لأنها طالعة من وجع حقيقى ومشاعر صادقة.

هل اعتمدت على معالجة جديدة أو إضافة رؤى إخراجية خاصة بك فى العرض؟

بالتأكيد أضفت رؤى جديدة خاصة بى فى هذا العرض، إلى جانب معالجة معاصرة تتماشى مع عام ٢٠٢، وكان من أهم أحد الجوانب التى تم التركيز عليها هو واقع الفتيات فى الوقت الراهن، الذين يجدون أنفسهن فى مواقف مدمرة بسبب تطبيقات مثل "لايف إت" و"تيك توك" وغيرها من المنصات التى تحمل محتويات مريبة وخطيرة.

«فيه بنات لسه فى بداية حياتهم، لكن ممكن يدخلوا على أبلكيشن معين، ومن غير ما يعرفوا خطورته، يتحول لمصيدة تسلبهم عمرهم ومستقبلهم.. وده نوع من السجن برضه، حتى لو مش ورا القضبان.

كيف تعاملت مع الأداء الجماعى للبطلات، خاصة أنهن جميعًا نساء ولكل شخصية خلفية مأساوية مختلفة؟

الأداء الجماعى فى العرض كان من أبرز عناصر القوة، حيث أن البطلات يتمتعن بموهبة حقيقية وحضور قوى، فبينهن دكتورات وأستاذات بمعهد الفنون المسرحية، وطالبات بالمعهد والجامعة، وجميعهن حاصلات على جوائز فى مجالات مختلفة.فكنت حريص على توجيه كل ممثلة لتجسيد شخصيتها بشكل فريد، بحيث لا تتشابه أى شخصية مع الأخرى، وفى نفس الوقت لا يشعر الجمهور بأنه يشاهد أداءً مكررًا سبق له رؤيته من نفس الفنانة."فمثلا اللى يشوف دكتورة هنادى عبد الخالق فى العرض، هيشوفها فى ثوب مختلف تمامًا، وكأنها شخصية جديدة تمامًا، والأمر نفسه ينطبق على شريهان، آية، وليلى.. كل واحدة قدمت بصمة خاصة ومميزة.

كيف ترى حال المسرح المصرى اليوم، خاصة بين جيل الشباب؟

المسرح المصرى لا يزال قائمًا، يرفض أن يموت"، ما دام لدينا طاقة كبيرة فى الأجيال الشابة الموهوبة التى تقدم عروضًا لا تقل فى مستواها عن المسرح الأوروبى أو العالمى. فالرهان الحقيقى يكمن فى منح هؤلاء الشباب الفرصة المناسبة، وتوفير بيئة احترافية تساعدهم على التطور. ولو قدرنا نخلق رابط حقيقى بين أفكار الشباب واحتياجات الجمهور المتعطش لمسرح جاد، راقٍ، ومحترم،

أسعى لأن يتذكرنى الناس مثل عائلتى: بكلمة طيبة وفن محترم

فأنا مؤمن إننا نقدر نرجّع أمجاد المسرح المصرى من جديد.

هل تعتقد أن المسرح لا يزال قادرًا على التأثير فى القضايا الاجتماعية والسياسية؟

أؤمن إيمان عميق جدا بأن لمسرح لا يزال قادرًا على التأثير، رغم التغيرات الهائلة التى يشهدها العالم، فالبشرية مرّت بتجارب كثيرة، وقرابة ٩٥ أو ٩٦٪ منها اختفت، وحلت محلها بدائل جديدة، ولم يعد هناك وقت لبعض الأشيا، تخيلوا إننا فى زمن الـTikTok، والمحتوى السريع، والموبايل والسوشيال ميديا، ومع ذلك، لسه فى ناس بتتمسك بتجربة المسرح الحى، فهذه الظاهرة تشبه تمامًا استمرار حضور الحفلات الغنائية، رغم وجود منصات مثل "Spotify" و"أنغامي" و"يوتيوب"، الإنسان بطبيعته لا يستطيع التخلى عن التواصل المباشر والتجربة الحية التى يقدمها المسرح.

من هم المخرجون أو الكتّاب الذين تعتبرهم قدوة أو مصدر إلهام؟

هناك عدد من الكُتّاب والمخرجين الذين اعتبرهم قدوة فى مسيرتى الفنية،فمن أكثر الأسماء تأثيرًا فى تكوين رؤيتى المسرحية هم: المخرج مراد منير، والمخرج جلال الشرقاوى، والشاعر الكبير نجيب سرور، والكاتب صلاح عبد الصبور، والكاتب سعد الله ونوس، إلى جانب عدد آخر من الرموز الذين ساهموا فى تشكيل وعى الفنى.

ما الذى تحاول تقديمه كمخرج شاب يحمل إرث فنى من والديه، وكيف تفصل بين تجربتك وتجربة والديك؟

أسعى من خلال أعمالى إلى إثبات أن الجمهور المصرى ما زال متعطشًا للأعمال الجادة، و"الجدية" لا تعنى بالضرورة الأعمال التراجيدية الثقيلة، بل تعنى احترام عقل وذوق المشاهد.فالعمل الجاد ممكن أن يكون كوميدى أو تراجيدى أو مزيج بين الاثنين، لكن الأهم إنه يحترم عقل المتلقى، وهذا ما شاهدناه فى نماذج ناجحة كتير." لكن تتمثل أزمة المسرح المصرى فى فترات معينة، خاصة بعد الثورة، تمثلت فى فقدان هذا الاحترام، حيث قدمت بعض العروض محتوى سطحيًا لا يحمل معنى، مما أدى إلى ابتعاد الجمهور.

وعن تجربتى الشخصية، وانتمائى لأسرة فنية لم يكن عامل ضغط على أو سببًا مباشرًا فى اتجاهى للمسرح، فلم يفرض عليّ أى حاجة، أنا اللى انجذبت للفن بإرادتى، وتجربتى مختلفة تمامًا عنهم لأنهم جاءوامن زمن وأنا بشتغل فى زمن مختلف. لكنى أسعى للسير على خطى أفراد أسرتى فى تقديم فن محترم يليق بالجمهور، فأحاول أكون زيهم فى احترامهم للناس، وإن الناس تفضل تفتكرنا بكلمة طيبة وتقول: الله يرحمه أو الله يمسيه بالخير، كان بيقدّم حاجة محترمة.

ما رأيك فى دمج عناصر مثل الفيديو، الوسائط المتعددة، أو الذكاء الاصطناعى فى العروض المسرحية اليوم؟

أمر ضرورى ومهم دمج العناصر الجديدة فى العروض المسرحية، وهذا شئ عظيم جدا، نظرًا لما يتيحه من فرصة لتجديد دماء هذا الفن العريق.فالمسرح فى جوهره يظل فنًا كلاسيكيًا، نشأ منذ العصور الإغريقية والرومانية وحتى عند العرب الجوالة، وهو يحمل تاريخًا طويلًا وعريقًا." وإدخال تقنيات وعناصر جديدة لا يُفقد المسرح أصالته، بل يجعله أكثر جذبًا للأجيال الجديدة التى قد لا تكون على دراية كافية بهذا الفن، فهذه الخطوة تسهم فى تعريف الشباب بقيمة المسرح ودوره الإنسانى العميق.

ما حلمك المسرحى الأكبر الذى تطمح لتحقيقه؟

حلمى المسرحى الأكبر، تقديم نص كتبه والدى المخرج والمؤلف مراد منير، خلال حياته، فأنا أراه من أروع ما قدم. والنص لا أرغب فى ذكر اسمه حاليًا، لكنه عمل أؤمن بأنه قادر على قلب موازين المسرح المصرى إذا أُتيحَت لنا فرصة إنتاجه. واتمنى أن يتحمس له أحد مديرى المسارح الكبرى لتبنى المشروع، لأن هذا العمل يمتلك من القوة والأصالة ما يجعله علامة فارقة فى تاريخ المسرح المصرى المعاصر.

مخرج سجن النسا: حتى فى زمن TikTok.. يظل المسرح الحى هو تجربة الإنسان العميقة

«قلبى مليان بحكايات»

(أول عرض مسرحى ميوزيكال فى حب الديفا)

أشرف فؤاد

الأنثى الديفا هى مصطلح يستخدم لوصف امرأة ذات جاذبية وسحر خاص، وغالبًا ما تكون واعية بقوة أنوثتها وتعرف كيفية استخدامها بطريقة إيجابية، وهى تستخدم ايضا للإشارة الى امرأة مشهورة ذات موهبة بارزة فى عالم الأوبرا والمسرح والسينما والموضة والموسيقى الشعبية، وعند الإشارة إلى ممثلة، فإن معنى ديفا يرتبط ارتباطًا وثيقًا بمعنى بريما دونا.

هنا «الديفا» أو المغنية «بريما دونا» (السيدة الأولى بلغة الأوبرا) هى شخصية قوية، مستقلة وثرية، تتحدى قيود المجتمع وسيطرة الرجل على حياتها، ومن هنا يتلقى جمهور المتلقى شخصيتها القائمة على الاستقلال والاكتفاء المادى والشخصية القوية.

وكلمة «ديفا» لها مدلولات كثيرة فى هذا الزمن، ربما أكثرها انتشاراً هذه الأيام هو الفنانة الشهيرة أو المرأة صعبة المراس المطلوبة بشغف إلى حد بعيد، التى حاربت الأوضاع الثابتة فى مجتمعها، وحققت مكانة فنية عالية، وتعود الكلمة للقرن التاسع عشر حيث البدايات التى تأخذنا لعالم الأوبرا، حيث وصفت المغنيات الشهيرات بوصف «ديفا».

وكل ما تحمله كلمة " ديفا " من معان ثرية وإيجابية، اجتمعت جميعها فى المطربة العالمية المصرية الأصل الشبراوية النشأة "داليدا"، حيث جاء جمالها حاضرا منذ الطفولة، إلى أن شاركت فى شبابها بمسابقة ملكة جمال مصر وفازت باللقب سنة 1954، بدأت مسيرتها الفنية كممثلة فى السينما المصرية، وعملت مع كبار المخرجين ابرزهم يوسف شاهين، فى فيلم "اليوم السادس" عام 1986 الذى كان بمثابة عودتها الحقيقية للسينما، إذ توافد ثلاثة ملايين شخص إلى حى شبرا لمشاهدة داليدا فى حفل الافتتاح، وبالرغم من إشادة النقاد بالفيلم، إلا أنه فشل تجاريًا فى فرنسا، وكمغنية جاءت إنطلاقتها الحقيقية فى فرنسا، حيث غنّت بتسع لغات العربية والإيطالية والفرنسية واليونانية واليابانية والإنجليزية والإسبانية والألمانية، حيث صعدت إلى الصدارة بسرعة، عندما حققت أغانيها مبيعات قياسية فى فرنسا بين عامى 1957 و1961، انتشرت أغانيها فى عدة دول فى أوروبا وأمريكا اللاتينية وأمريكا الشمالية وآسيا، كما غنت إلى جانب عدد من المطربين المشاهير على مستوى العالم فى ذاك الوقت، امثال خوليو إجلسياس، شارل أزنافور، جونى ماتيس، بيتولا كلارك وغيرهم.

نالت العديد من الألقاب والأوسمة، كرمها الجنرال

الفرنسى ديغول بمنحها ميدالية رئاسة الجمهورية بسبب أدائها الرائع وصوتها المميز، وبعد وفاتها كرمتها الحكومة الفرنسية بوضع صورتها على طابع البريد، وأقيم لها تمثال بحجمها الطبيعى على قبرها فى عام 2001، ما زال الكثيرون يرددون أغانيها الجميلة بشغف.

ولدت داليدا أو "يولاندا" اسمها الحقيقى فى 17 يناير 1933، فى حى شبرا بالقاهرة لوالدين إيطاليى الأصل مولودين بمصر، فقد هاجر أجدادها إلى مصر باحثين عن الرزق كما كان حال الكثير من الأجانب فى بداية القرن العشرين الذين هاجروا بدافع الفقر والهرب من الحروب فى بلدانهم آنذاك، حيث كانت مصر بلدا آمنا ومزدهرا اقتصاديا.

لم تكن "داليدا" التى طالما عبرت عن "الحب" فى اغانيها، صاحبة حظ أو نصيب من الحب السعيد فى حياتها الشخصية، حيث عانت طوال مسيرتها مع قصص حب فاشلة عديدة، بل أنتحر كل من أحبوها أو تزوجوها فى ظاهرة غير مسبوقة بالمرة، حيث انتحر صاحب أول حب فى حياتها لفشله فى العودة إليها، بعدما تركته ظنا منها انها وجدت الحب الحقيقى، لينتحر ايضا الشاب الإيطالى "Luigi Tenco" وهو آخر حب حقيقى فى حياتها، وكان مغنى لا يزال فى بداية طريقه وقد دعمته داليدا ليصبح نجمًا لكن الفشل طرق بابه بعد مشاركته بمهرجان سان ريمو سنة 1967، فأنتحر بمسدسه فى أحد الفنادق والمؤسف فى الأمر ان داليدا كانت أول من رأى جثته ممددة ومغطاة بالدماء، عندما ذهبت لتواسيه بعدم نيله التقدير فى المهرجان والذى شاركا سويا فيه مع بعضهما البعض، وعندما اعتقدت انها تمكنت من نسيان الماضى، حيث أحبت رجلا بفترة السبعينيات، لكنه هو الآخر توفى منتحرا، لتقرر ان تنتحر هى الأخرى فى 3 مايو 1987 بجرعة زائدة من الأقراص المهدئة، عن عمر 54 عامًا بعد أن تركت رسالة تحمل "سامحونى الحياة لم تعد تحتمل".

«قلبى مليان بحكايات» هو أول عرض مسرحى ميوزيكال راقص من تأليف واخراج حمدى العربى، يتناول تلك السيرة الحزينة لإسطورة السحر والجمال «داليدا»، وبالأخص فى آخر يوم فى حياتها، حيث تدور فكرة العرض ما بين ثلاث شخصيات تمثل كل واحدة منها جانب من جوانب حياتها، فتجسد كريمة نايت «داليدا الإنسانة المعذبة» صاحبة الأغانى المنكسرة التى عبرت من خلالها عن حقيقة حياتها، بينما تجسد شيرلى احمد «داليدا الفنانة» صاحبة الأغانى المحبة والمقبلة على الحياة، تتأرجح بينهم تمارا مصطفى حجاج حيث جسدت «داليدا الطفلة» الحائرة بينهما، حيث عانت منذ طفولتها بتعامل الجميع من حولها على انها لعبة عروسة بلاستيك، الى ان كبرت لتصبح بالنسبة لكل من حولها مجرد شكل ومشروع مادى تجارى، متناسيين مشاعرها وانسانيتها، لتشعر بالوحدة على الرغم كل ما حظيت به من شهرة ومعجبين على كل مستوى العالم، فتقرر أن تنهى حياتها لتصبح «ديفا» فى السماء بجاذبيتها الخالدة مثلما كانت «ديفا» على الأرض.

قام مؤلف النص وهو نفسه مخرج العرض حمدى العربى، بالغوص فى الأعماق النفسية لداليدا الإنسانة أكثر منها المطربة الشهيرة على مستوى العالم، وهى شخصية مثيرة للجدل لأنها شخصية مليئة بالصراعات

الداخلية سواء على المستوى الفنى أو الإنسانى، كما عبرت بالكثير من اغانيها عن حقيقة ما يجول بداخلها فى حياتها الحقيقية، لذا جاء ذكاء المخرج هنا فى انتقائه فقط للأغانى التى عبرت عن حياتها الشخصية وما يجول بداخلها من صراعات نفسية، ليعرضها من ضمن حبكة الدراما بالعرض المسرحى، مثل أغنية (أريد أن أموت على المسرح – je veux mourir)، والتى عبرت فيها عن آخر رغباتها وأمنياتها فى الحفاظ على حبها الأخير، بعد ان فشلت كل قصص حبها وانتهت بانتحار ابطالها، حيث بدأت تشعر بسوء الحظ، وقد عبر العربى هنا من خلال تلك الأغنية، وبمنتهى الإبهار عن الصراعات والمشاعر الداخلية للمطربة داليدا أثناء آدائها الغنائى لها، وذلك من خلال الآداء الحركى لكل من كريمة نايت وشيرلى أحمد (حيث إنهما يجسدان شخصية واحدة لداليدا الانسانة والفنانة) مع الآداء الصوتى لها، وحقيقة كان الآداء الحركى موفقا إلى حد كبير للغاية فى التعبير عن مكنون تلك المشاعر التى تعتريها، ومتماشية مع معانى الكلمات المغناة.

هناك أيضا أغنية (أنا مريضة – je suis malade)، وأغنية (parole parole)، كلها اغانى ينطبق عليها نفس الحالة، وتعبر من خلالها عن مشاعرها الحقيقية فى الحياة، وقد احسن العربى انتقاءها واستغلالها الأمثل فى دراما العرض المسرحى "قلبى مليان بحكايات".

لم ينس العربى ايضا وبجرأة تعادل نفس جرأة داليدا، فى أن يلفت انظار المتلقى فى نهاية العرض انه يجسد على المسرح ولأول مرة على مستوى العالم، قصة حياة مطربة عالمية مصرية الأصل، فأدرج بالعرض واحدة من أجرأ وأشهر اغانيها الناجحة التى تعبر فيها عن اعتزازها وفخرها بأصولها المصرية، ألا وهى أغنية "حلوة يا بلدى"، فى آداء استعراضى مبهر لمصمم الاستعراضات العالمى عمرو باتريك، الذى ابهر جمهور المتلقى بمجموعة من أبدع الرقصات التى كان لها عظيم الأثر فى قلوبهم، وبالأخص الإستعراض الذى غلب عليه الطابع التجريبى والذى دارت احداثه بالمستشفى، حيث نجد داليدا مستلقية على إحدى السرائر المتحركة، ومن حولها اشباه لشخصيات أشباح اموات يطوفون من حولها، وتعبر شاشة الجرافيك فى الخلفية عنهم ايضا، فى دلالالة على انتحار معظم عشاقها الذين ارتبطوا معها بقصة حب، كما جاء استعراض الفينالة مع اغنية (أريد ان اموت على المسرح) فى منتهى الروعة والإبداع، مع تناسق واضح ما بين التصميمات الحركية لعمرو باتريك مع ما تعرضه شاشة الجرافيك، حيث وجدنا كل معالم باريس موطن اقامة (اليدا) تنهار وتسقط بداية من برج ايفل حتى الشانزليزيه، كدلالة رمزية قوية ومعبرة عن فقدان باريس لقامة غنائية فنية كبرى مع انتحار داليدا وموتها، فى مشهد بديع بصريا وصوتيا وفنيا، وبالتالى جاءت كل استعراضات باتريك ملائمة للتعبير عن شخصية مطربة عالمية، تحيط بها الشهرة والإثارة والأضواء ويدور حولها الجدل دائما، وتتسم حياتها بالعجائبية والغرابة مع الحزن والإنكسار المستمر.

وحقيقة أكثر ما يتفرد به عمرو باتريك عن غيره من مصممى الرقصات، هو حيلولة أن تجد اى استعراض فى دراما العرض المسرحى مشابه للآخر، فكل استعراض تجده مختلف كلية عن باقى الإستعراضات وعلى كل المستويات، سواء على مستوى الحركة أو الدراما أو الفكرة ذاتها للمشهد المسرحى، حيث من أكثر ما يقع فيه مصممى الرقصات، هو تشابه الاستعراضات مع بعضها البعض بداخل العمل الفنى ايا كان نوعه.

وقد جاء استعراض "أنا مش مانيكان" واحدا من أجمل استعراضات العرض المسرحى " قلبى مليان بحكايات "، من حيث التعبير عن حالة المشهد المسرحى، الذى أراد

مؤلف النص من خلاله أن يبرز الأثر النفسى على داليد المطربة الشهيرة، من تعامل الجميع من حولها على انها مجرد "فستان" تقوم بتغييره بآخر من اجل الأضواء والربح المادى، متناسيين انسانيتها ومشاعرها بعيدا عن كونها فنانة عالمية، وقد برع باتريك الى حد كبير فى إثارة المتعة البصرية لجمهور المتلقى، من خلال تصميماته الحركية الراقصة لكريمة نايت على انغام أغنية "أنا مش مانيكان" من تأليف مخرج العرض حمدى العربى، لتصل الرسالة بمنتهى اليسر والسلاسة لجمهور المتلقى دون الحاجة الى السرد الدرامى المسرحى المعتاد والتقليدى المتعارف عليه.

وتكمن صعوبة النص المسرحى هنا للعربى، فى انه نص ذو طابع خاص تعتمد فكرته كلية على الرقص والموسيقى والكلمة المغناة، مع الإستعانة فى اضيق الحدود بالحوار المسرحى المعتاد، وذاك النوع من النصوص التى تتميز بالخصوصية الشديدة، تحتاج الى كاتب واع بطبيعة جمهور المتلقى وإلى مخرج صاحب رؤية اخراجية متفردة، وذلك من أجل ان تصل الرسالة بسهولة للمتلقى دون أدنى اسهاب أو تعقيد.

وقد نجح حمدى العربى مؤلف ومخرج العرض إلى حد كبير فى إيجاز حياة داليدا المثيرة للجدل والثرية بالصراعات كاملة، برؤية اخراجية مبدعة وذلك من خلال اختياره لليوم الأخير فقط من حياتها قبيل انتحارها بلحظات، ليكون هو المحطة الأخيرة التى تسترجع من خلالها المطربة الشهيرة، كل ذكريات محطاتها الفنية والعاطفية والانسانية من خلال تقنية الفلاش باك، ولكن من خلال الدراما الحركية مع أهم اغانيها التى تترجم أهم تفاصيل حياتها، والتى أودت بها فى النهاية الى قرار الإنتحار ومغادرة ذلك العالم المزيف.

وفى مواكبة للتطور وللمسرح بعد الحداثة، قام العربى مخرج العرض بالإستغناء عن الديكور تماما، مع استبداله بشاشات جرافيك وفيديو مابينج للمهندس الفنان محمد عبد الرازق الواعى لطبيعة العرض والمتمكن من ادواته، من كل جوانب المسرح وفى خلفيته ايضا، مع الاستعانة فقط بموتيف سرير مستشفى متحرك، فالعرض المسرحى من انتاجه الخاص ايضا وتم عرضه يومين فقط على مسرح الهناجر، وقد كانت لهذه الفكرة تأثير كبير على المتعة البصرية لجمهور المتلقى، من خلال ما تعرضه الشاشات من أشكال سيريالية تعبر عن نفسية داليدا الداخلية، ومع إضاءة محمد عبد المحسن المكملة للصورة السينمائية اسهمت فى تشكيل لوحة فنية جمالية أمام أعين المتلقى، وكذا من خلال عرض لوحات معبرة عن الفراغ العاطفى الذى تحياه داليدا على الرغم من كل معجبيها بالعالم أجمع، كما استخدمت تقنية الجرافيك والفيديو مابينج لتكون عامل مساعد ومكمل قوى، لفاعلية عنصر الإبهار والتداخل مع استعرضات العرض المسرحى.

تصميم الملابس والإكسسوارات للعربى ايضا جاءت مبهرة للغاية ومتفقة مع طبيعة وشهرة داليدا العالمية، وتنوع الوان فساتينها التى تبرز جمالها وبريقها وكاريزمتها، وابتكارها دوما لموضة جديدة تليق بها كفنانة ذات تأثير بالغ، ليسايرها بعد ذلك فتيات جيلها ومعجباتها من كل انحاء العالم.

و بالإضافة الى اهم اغانى داليدا العالمية المنتقاة للعرض المسرحى، قام العربى مخرج العرض بتأليف اثنان من اغانى العرض المعبرة والمبدعة الا وهم " انا مش مانيكان " و" ديفا أنا "، لتتماشى مع فكرة العرض المسرحى والدراما ذات الخصوصية له، التى تندرج تحت عنوان السيرة الذاتية للأساطير والمشاهير.

قام الموسيقار الموهوب شريف الوسيمى بإعادة صياغة وتوزيع لأغانى داليدا الشهيرة، بما يتماشى مع دراما العرض المسرحى الغنائى الإستعراضى، وفكرة اليوم الأخير فى حياتها، كما قام الوسيمى بتلحين كل الأغانى التى كتبها المخرج خصيصا للعرض، ووضع الموسيقى الملائمة للحالة الدرامية فيها، فغلبت عليها تيمة الحزن والإنكسار ومشوارها المشحون داخليا بالصراعات، فجاءت الموسيقى معبرة عن الحالة الإنفعالية للشخصية الدرامية، مما اسهمت الالحان واعادة الصياغة بدور كبير فى نجاح العرض المسرحى الغنائى.

جاء اختيار العربى موفقا الى حد بعيد للثلاث شخصيات ممن يجسدون شخصية داليدا مسرحيا، وعلى الرغم من عدم وجود ادنى تشابه شكلى لهم مع تلك الشخصية الإسطورية التى يصعب ايجاد بديلا لها، الا ان كلا من كريمة نايت وشيرلى احمد نجحوا فى الاقتراب بنسبة كبيرة من روح تلك الشخصية بناء على مشاهدتهم وقراءتهم عن الشخصية سيكولوجيا وفنيا، فجاءت كريمة نايت متوحدة بشكل مبهر مع شخصية داليدا الانسانة المنكسرة، وساعدها على ذلك صوتها الذى توحد مع صوت داليدا بشكل كبير، إضافة إلى قوة إحساسها بالشخصية مع المرونة الجسدية المطلوبة للدور من خلال رقصاتها المتقنة، فهى ابنة فرقة الرقص المسرحى الحديث لسنوات طويلة مع العالمى ومؤسس تلك الفرقة الفنان وليد عونى، فمن شهر زاد الى دورها فى داليدا عمر وفن ونضوج فى جميع اتجاهات الرقص والغناء والآداء، مما يؤهلها لميلاد فنانة استعراضية شاملة.

اما عن شيرلى احمد فقد جسدت روح داليدا الفنانة المحترفة المخلصة لفنها، والمبهجة احيانا، وجاء اختيارها موفق سواء على المستوى الغنائى بصوتها المميز والممتلئ بالإحساس، او على مستوى روحها المبهجة القريبة من داليدا فى بداياتها الفنية، فأضافت كثيرا للعرض بما تمتلكه من حرفية وقبول فنى.

وأخيرا جسدت تمارا مصطفى حجاج دور داليدا فى طفولتها بشكل برئ يليق بنعومة وبراءة داليدا فى طبيعة حياتها بصفة عامة، ويحسب لتمارا ثباتها وثقتها بنفسها فى الوقوف على خشبة المسرح لأول مرة، وفى دور صعب ومركب مثل تلك الشخصية المثيرة للجدل، فجاء آدائها متناسب مع مرحلتها العمرية.

وفى النهاية قدم حمدى العربى ذاك الفنان المصرى المقيم فى المانيا نفسه فى هذا العرض المميز، كفنان متعدد المواهب، حيث تعددت وظائفه بالعرض المسرحى من مؤلف ومخرج له فى ذات الوقت، اضافة الى كاتبا لبعض اغانيه، إضافة الى مصمما للدراما الحركية فيه وكذا الملابس والإكسسوارات، ما يدل على انه فنان عاشق متمكن من كل أدواته الفنية، وصاحب رؤية اخراجية واضحة سواء على مستوى الرقص او الحركة او الكتابة والاخراج، حتى على المستوى الفكرى هو صاحب موضوعات متفردة عن كل جيله، فقد قدم لنا مؤخرا السيرة الذاتية لشخصية (داليدا) لأول مرة مسرحيا على مستوى العالم فى قالب تجريبى غنائى استعراضى، كما سبق له اخراج عرض (فاوست العاشق)، ثم قدم بعدهاالأول مرة ايضا على مستوى العالم على المسرح شخصية اسطورة الباليه (رودولف نوربيف)، كما يمتلك مرونة وحرفية عالية فى التعامل مع كل صناع العمل بحب وروح واحدة، ما ينتج عنه أعمال ناجحة ومتفردة وخالدة فى مسيرته الفنية.

احتمالات شريف عبدالمجيد

والتجريب المسرحى

ناهد الطحان

تعد المجموعة المسرحية (احتمالات) الصادرة عام 2023 عن سلسلة الإبداع المسرحى بالهيئة المصرية العامة للكتاب، هى الإصدار المسرحى الأول للكاتب الروائى والقصصى شريف عبدالمجيد، حيث تشكل مفردات المجموعة المسرحية من حيث الشكل والمضمون ملمحا بارزا للدراما ما بعد حداثية، والتى لا تتوانى عن إحداث صدمة ثقافية للقاريء الواعى، عبر الاستنباط النفسى واستخدام التقنية العبثية والفلسفة الوجودية مع حالة التشظى الدائم لغويا وفكريا.

وقد لفت نظرى فى هذه المجموعة المسرحية مسرحية (كونشيرتو الزوجين والراديو) ومسرحية (احتمالات)، اللتان عبرتا عن تكنيك هذا النوع الدرامى المعاصر، الذى يحرض على المساءلة والتأمل الدائم وصنع عوالم مغايرة تتماس مع طبيعة إنسان العصر الممزق دائما، والذى لا يتوانى عن صنع المزيد من الحواجز والإشكاليات فى عالم، حتى أصبح كل منا يعيش فى شرنقته الخاصة بما لا يتفق مع طبيعة العوالم الفضائية الافتراضية التى ربما توحى بغير ذلك.

ففى مسرحية (كونشيرتو الزوجين والراديو) نجد أنفسنا فى عالم بدائى هو عالم الكهف لزوجين، والذى لا يلبث أن يتغير إلى شقة من شقق الطبقة المتوسطة، حيث يعيش الزوجان فى صراع نفسى ومعيشى دائم، يحاكى كل أسرة محاصرة بالمطالب اليومية والأحلام المؤجلة، وتتداخل فيه الواقعية المفرطة مع بقايا الهواجس الأسطورية من المشهد الأول، وكأن الكهف لم يختف، بل تحول إلى شقة حديثة لا تزال تضج بالرياح والخوف، ولكن بأقنعة جديدة، وهى: الوظيفة، المسابقات، الإعلانات، الثلاجة المعطلة، والكتابة المعلقة.

يعانى الزوج صراعا حادا بين الضمير الذى يشده لما يؤمن به من مبادئ وبين متطلبات الحياة، التى تذكره بها زوجته فهو يرفض أن يكتب لأجل الجائزة أو التسويق، حيث تمثل الزوجة هنا الواقع بكل مغرياته، فهى ترى أن الكتابة "ترف" لا يطعم، وتضطر للاهتمام بالمسابقات الكبرى للحصول على (مئة ألف جنيه) أو ثلاجة كبيرة، حتى أنها تتحوّل إلى "معلنة" بدورها، وفى أغلب المشاهد

ترقص أمام "المعلنين" على نغماتهم الصاخبة، قبل أن تنهار يأسا وعجزا.

كما تتسلل الأخبار والإعلانات عبر الراديو، فتعكس مشاهد العبثية على خشبة المسرح، والراديو هنا يمثل صوت العالم من حولنا بكل ما يحمل من مآس ومن تنويعات وصيغ استهلاكية، ما يخلق شعورا صاخبا بأننا فى سباق دائم مع منتجات وأفكار متواترة طوال الوقت، فننتقل من الأغانى الكلاسيكية لمحمد عبدالوهاب إلى محمد منير إلى موجز الأخبار التى تتصدر فيها الحروب وكورونا وتختتم بإعلانات تافهة ومضحكة.

ومن هنا يقدّم النص ثنائية عميقة وهى المثقف الذى يرفض الانصياع لقيم الاستهلاك مقابل الشريك العملى الواقعى الذى يبحث عن النجاة، وهذا الصراع لا يُقدّم بشكل نمطى، بل فى نبرة شبه عبثية أحيى المؤلف عليها، حيث تتصاعد حدة الحوار عبر استعراضات إعلانية فجّة تدخل المكان بلا استئذان.

ويتجلى فى مسرحية "كونشرتو الزوجين والراديو" أيضا "الكونشرتو" بالمعنى الموسيقى من خلال تنويعات متداخلة من الأصوات والإيقاعات والعواطف، وتتوزع بنى العرض بين أسطورة بدائية كانت فى المشهد الأوّل، وواقعٍ معاصر مشحونٍ بصرخات السوق، الإعلانات، والصمت فى المشاهد التاليه له.

كما تتقاطع فيها الأزمنة، وتتشظى اللغة، وتتداخل الأنواع الأدبية والمشهدية، لتصنع حالة مسرحية تتوسل بالأطر العبثية والوجودية، من خلال العلاقة بين الرجل والمرأة من ناحية وبين الرجل والواقع المعاش من ناحية أخرى، فننتقل من ملحمة فانتازية متمثلة فى الكهف فى المشهد الأول إلى هموم يومية (الثلاجة المعطلة، المسابقات، المكتب الفوضوى) ثم المحاكمة فى نهاية المسرحية.

والمشهد الإعلانى داخل العرض هو المحرك لأحداث المسرحية، حيث تدخل شخصيات لامعة، مفرطة فى

الحداثة، فيرقصون ويغنون ويعدون الناس بالمال والسفر مقابل جمع عبوات فارغة، فى محاكاة ساخرة لعالمنا الذى يبيع الأوهام فى أكياس مسحوق الغسيل.

ورغم أن الزوجة الزوجة المنهكة تستسلم للعرض فإنها تفشل فى الفوز، وهو ما يصور مأساة الإنسان المعاصر فى سباقه البائس نحو الحلم المستحيل، وكأن الإنسان أصبح سلعة تباع وتشترى من خلال أحلامه المجهضة، وهو معادل موضوعى لتيمة الحمل المزيف الذى يشير إليه الزوج فى الحوار عندما تخبره الزوجة أنها حامل وأنهما يحتاجان للمزيد من المال من أجل الطفل، فيخبرها الزوج بأنها دائما ما تخبره بذلك الأمل، ما يشعر الزوجة باللاجدوى ويجعلها دائمة الرغبة فى تحقيق أحلامها المؤجلة.

ويمثل البُعد الفلسفى والاجتماعى هنا جوهر المسرحية ورسالتها من خلال ثنائية الوحدة والاتصال، حيث يشعر الإنسان المعاصر بالعزلة إزاء حنينه للماضى المتمثل هنا فى العودة للتلغراف كوسيلة اتصال قديمة ومعبرة، وبرغبته فى الصمت إزاء حالة الخوف الدائم والعزلة التى يشعر بها.

كما تشكل الكوميديا السوداء - فى المسرحية - من خلال الإستعارات مثل (الرجل القرد، الملحمة البدائية) تناقضا مع صخب المسابقات التجارية والإعلانات، والتى تنتهى بمشهد المحاكمة الذى يضع الإنسان المعاصر أمام واقعه مستسلما ومهزوما، وتعيده إلى المزيد من العزلة فى عالمه.

اضافة إلى العديد من الثنائيات الحادة فى المسرحية مثل: (الكتابة / الإعلان)، (الضمير / الحاجة)، (الرغبة / القهر)، (المرأة / الرجل)، (الكهف / الشقة)، (الذات / الآخر)، (اللغة / الصمت)، ومن منظور نفسى فهى تصور تدريجيًا كيف تنكسر النفس الإنسانية أمام العجز المتراكم، حيث تصل الزوجة إلى حالة انهيار ثم صمت، بينما ينزوى الزوج داخل أوراقه، غير قادر على الفعل.

وقد عبرت لغة النص عن عالمنا المتمزق، عندما مزجت بين الواقعية الساخرة واللغة الرمزية فى المشهد الأول، والتى تتحوّل إلى هجاء اجتماعى مرير فى المشاهد اللاحقة، مستخدمة الجُمل القصيرة، التكرار، الحوار المضطرب، وكلها أدوات تعكس التوتر الداخلى والبؤس الخارجى، بينما يظهر البعد الفلسفى فى لحظات نادرة من التأمل أو السخرية.

ولهذا تأتى نهاية مسرحية (كونشيرتو الزوجين والراديو) ساخرة أيضا ومعبرة عن ذلك التمزق النفسى الذى يعيش فيه إنسان العصر، بين متطلبات الحياة وعدم قدرته على الاستغناء عن مظاهر المعاصرة وبين الحنين للماضى، وهى إشكالية تمسنا جميعا لأننا ما زلنا نحمل هذا الأرق بداخلنا، والذى يعلن نفسه من خلال نوستالجيا دائمة لا يمكن الهروب منها، رغم أننا انخرطنا وبقوة داخل منعطفات تقنيات العصر ولم نعد قادرين على الفكاك منها، لتعد المسرحية ناقوس خطر يضعنا أمام أنفسنا وأزماتنا، إزاء الواقع الإستهلاكى الجاذب والمستهلك لآدميتنا علنا نستطيع أن نوازن بين مبادئنا وبين هذا الواقع المتسارع بلا نهاية.

وهذا المعنى يتماس مع جوهر مسرحية (احتمالات) وهى المسرحية الأخيرة فى المجموعة والتى تحمل نفس عنوانه، إذ تقدم لنا تجربة مسرحية ما بعد حداثية أيضا، متخذة من فيلا ذات طابع غربى مسرحًا للأحداث، وتعتمد على مفهوم (الاحتمالات) كنسيج سردى يتحرك بين الصدفة، والصفقة، والتواطؤ، والانتقام.

إذ تدمج المسرحية دمجًا جذابًا بين الفكرة الفلسفية والأسلوب الميتا-مسرحى، مستخدمة فضاءً متعدد الدلالات، وشخصيات متغيرة فى وظيفتها تشدّ المتلقى إلى للمشاركة، لتمثل دعوة للتأمل فى الاحتمالات التى تشكّل مسارات حياتنا، وفى الطرق التى تتحوّل فيها الضحية إلى شريك فى الفعل، أو إلى منقلب عليه.

وهو ما يؤكد أنه من المستحيل أن تبقى الأمور كما هى، فدائما نحن فى حالة من التحول تفرضها قوانين الحياة أو متطلباتها، ما يصنع حالة من الحراك الفكرى والفنى الدائم، والمسرحية تعتمد على ثلاث شخصيات، هى: (المهرجون: ذكى، سفسط، عواطف) كمعلّقين وشهود على اللعب المسرحى إضافة للمخرج.

ففؤاد هو الزوج المعبر عن النموذج التقليدى للطبقة الوسطى المتزنة، لكنه فى كل احتمال يكشف عن جانب قاتم، إما انتقامى أو متواطئ أو مخادع مما يمثل التناقض الكامن فى الشخصية الإنسانية.

أما ليلى أو الزوجة فهى امرأة جميلة تتحوّل من ضحية إلى شريكة صفقات، ثم إلى لعبة فى أيدى الجميع، وسامر هو العشيق الذى يمثل البراءة الزائفة، وهو رجل رياضى المظهر، لكنه يضطر للانخراط فى مخططات قذرة، أما جابر فهو اللص الذى يرمز للشخصية الفوضوية التى تتآمر من أجل مصلحتها.

بينما المخرج أحمد فهو من يعيدنا إلى وعينا كمشاهدين ويقترح تعديلًا فى اللحظة نفسها، فينفتح أمامنا المغزى النهائى للنص المسرحى.

والميتا-مسرح هنا يتمثل فى الاحتمالات التى تضعنا فى مواقف مغايرة طوال الوقت وتصنع حالة من الدهشة والاختلاف فى النص المسرحى ومن ثم العرض، ما يصنع حالة اللايقين لدى المشاهد، الذى نجده فى حالة متابعة مستمرة لمثل تلك النصوص التى تخلق الإنجذاب التام للفكرة، بل وتضع المشاهد فى حالة من التفكير فى الاحتمالات المتاحة، ما يمثل فكرا فلسفيا غاية فى العمق، عندما يستحضر هنا المؤلف شريف عبدالمجيد مشهدا دراميا مع تغيير الظروف وتغيير ردود فعل الممثلين، كاسرا بذلك حالة الاندماج التام فى موقف معين، وصانعا فكرا نقديا لدى المتفرج يدوم معه طوال العرض، ما يذكرنا ببيراندييللو فى مسرحيته الشهيرة (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) لكن المؤلف هنا صنع لنا احتمالات ممكنة، فلا شىء ثابتا وكل شىء قابل للتحول وللتصديق، ما يجعل القارئ أو المتفرج مشاركا أساسيا فى النص أوالعرض المسرحى.

ومنذ البداية نعلم أنها لعبة مسرحية ما يكسر حالة الإيهام منذ اللحظة الأولى وهى حالة تستمر معنا ويتم التعليق عليها ومناقشتها من قبل المخرج والممثلين، ومن خلال تبادل الأدوار تتكشف لنا وظيفة كل دور درامى فى المسرحية، فمرة يصبح اللص شاهدا على خيانة الزوجة ويبتزها من أجل الحصول على المال حتى لا يكشف ما تفعل، ومرة أخرى يصبح اللص صديقا للزوج وقام بالاتفاق معه سرا حتى يتم توريط الزوجة وتتنازل عن الفيلا التى كتبها الزوج من قبل باسمها، ومرة أخرى يصبح العشيق هو الغرير الذى تم التحايل عليه وتصوير علاقته مع الزوجة لكى يبتزه ويترك له المناقصة القادمة، ومرة أخيرة ينتقم الزوج من الزوجة والعشيق فى الوقت الذى يتم التخلص منه بالسم، وهى كلها أدوار تدور فى إطار المادية الشديدة فى مقابل هشاشة المبادئ والأخلاق، مما يصدم المتلقى ويخلق حالة من الاضطراب والتأمل.

والمدهش فى المسرحية هو حالة التمسرح التى تجعل الممثل يندمج فى الشخصية، ويحاول قتل زوجته الممثلة، اعتقادا منه أنه تمت خيانته بالفعل، وهو الأمر الذى يتحول إلى لعبة أيضا بعد أن بدلت الزوجة الرصاص، ليدخل المخرج من صالة المشاهدين وينهى اللعبة تماما.

وبهذا تكشف المسرحية عن التداخل بين المسرح والحياة معتمدة على الحوار السريع والأسئلة الفلسفية التى تبدو متماشية مع الإيماءات الحركية للمهرجين، اضافة إلى المزج بين الإطار الخارجى للمسرحية أو اللعبة وبين الجانب الخيالى المتمثل فى الاحتمالات مما يخلق تنوعا فكريا وفنيا مطلوبا يكسر الإيهام والمألوف، مع إحالات لأعمال درامية سابقة مثل: (”بيت من لحم“، ”العباءة البيضاء“) وإعادة تركيبها بشكل ساخر وتفكيكى، مما صنع إيقاعا سريعا ومواكبا لشروط الدراما المعاصرة وقلق الإنسان المعاصر، والذى يرغب فى التحرر من أسر اليقين إلى الشك، صانعا احتمالات لا نهائية لأفكاره وللواقع من حوله.

كل ذلك يشكل هما مشتركا فى مسرحيتى (كونشرتو الزوجين والراديو) و(احتمالات) فى المجموعة المسرحية (احتمالات) للمؤلف شريف عبدالمجيد، حيث نجح تقنيا من خلال صيغ تجريبية مختلفة فى تجسيد هموم الإنسان المعاصر تجسيدا دراميا واعيا، معبرا عن حيرتنا جميعا إزاء عالم استهلاكى متقلب يمارس سطوته وهيمنته، مما يدفعنا إلى التأمل والشك والتمرد الدائم عليه، وهو ما يمثل ثيمات مشتركة فى أعمال المؤلف شريف عبدالمجيد، كما يمثل تحديا كبيرا لنا وللأجيال القادمة.

فن التمثيل

باعتباره عملية استفسار فينومينولوجى(٢)

تأليف: فيليب زاريلى
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

«العيش فى living in" والذى يُفهم منه قدرة الممثل على اختراق وملء كل لحظة من حياته على خشبة المسرح بمادة نابضة بالحياة لخلق الحياة، وفى أوقات أخرى لإكمال الفعل. العيش فى يعنى البقاء على قيد الحياة فى كل ثانية من الفعل على خشبة المسرح، والذى يتحرك إلى الأمام كعملية معقدة لا تتوقف.

فى تأمله للعملية والإرث الذى ورثه عن ستانيسلافسكى، أصر جيرزى جروتوفسكى على أن المؤدى يستمع «للأشياء ذاتها» - وهو تأكيد فينومينولوجى متأصل. كما صاغ بحكمة عملية التمثيل وظاهرته فى شكل سؤال: «كيف يلمس الممثل ما لا يمكن لمسه؟».

كما هو الحال مع كتاباتى السابقة، ولاسيما "التمثيل النفسى الجسدى psychophysical acting" (٢٠٠٩)، فقد استوحيت هذا الكتاب من زيامى، وستانيسلافسكى، وجروتوفسكى، ولقاءاتى الطويلة الأمد مع الأداء غير الغربى للتفكير فيما نفعله عندما نمثل وكيف نفكر ونتحدث عن التمثيل كظاهرة وعملية. وما أقدمه هنا ليس إجابات نهائية بل أقرب إلى شكل من أشكال "الاستفسار المجسد"، أى، مسعى جمالى يتطلب بشكل أساسى أن يكون الجسد المعاش the lived body هو "المكان" الذى يحدث فيه الفهم الحميم لكل من التجربة واللغة.

فعندما ننظر إلى التمثيل باعتباره ظاهرة وعملية، فإن كل من نظرية الفينومينولوجيا ونظرية التجسيد تدعوانا إلى الاستماع والتأمل من منظور ضمير المتكلم فى «الأشياء نفسها»، أى الوعى المتجسد، والاهتمام، والوعى الحسى، والزمنية، والتخيل، والخبرة فى حد ذاتها.

التمثيل باعتباره سؤالا.. ومفارقة

وعلى غرار جروتوفسكى، أعتبر التمثيل بمثابة "سؤال" ينبغى استكشافه فى الأستوديو، ثم التفكير فى.. كيف يستطيع الممثل أن "يلمس.. ما لا يمكن لمسه"، ويقول.. ما لا يمكن قوله، ويفعل.. ما لا يمكن فعله، ويجسد الخيال بالكامل؟ بصفته أحد أهم ممثلى النو اليابانيين وأكثرهم تأثيرًا فى القرن العشرين، أوضح كانزى هيساو:

أريد أن أتواجد على خشبة المسرح كما قد توجد الزهرة؛ تلك الزهرة التى تزهر بالصدفة هناك.. الزهرة حية. والزهرة يجب أن تتنفس. ويروى المسرح قصة الزهرة.

إن الطبيعة غير المعقولة والمتناقضة ظاهريًا لكل من رغبة كانزى هيساو فى «الوجود على المسرح كزهرة» وكذلك سؤال جروتوفسكى حول كيفية «لمس ما لا يمكن لمسه» يمكن اعتبارهما شكلًان من أشكال التشويش أو التعتيم المتعمد. ولكن عندما نقرأهما باعتبارهما مقترحين يجب استكشافهما عمليًا فى الأستوديو، فإن الزهرة كاستعارة حية يجب تجسيدها على المسرح، وسؤال جروتوفسكى المتناقض ظاهريًا حول «لمس.. ما لا يمكن لمسه» يصبح ملموسا

وماديا. فالأستوديو هو مساحة/مكان يستكشف فيه الممثل كيف يكون «على المسرح كزهرة» وكذلك كيف يلمس ما لا يمكن لمسه, فكيف تلمس الممثلة بلسانها وشفتيها وأسنانها وعينيها وأذنيها وراحتى يديها وأنفاسها وكتفها وأطراف أصابعها؟ وكيف «يتأثر» الممثل عندما يدخل فى عملية التخيل المجسد؟ ان التمثيل كظاهرة وعملية، «سيظل» (فى النهاية) «غير قابل للمس» حتى عندما نمد أيدينا نحو إمكانية لمسه فى ممارساتنا الملموسة التى ترتكز على الأستوديو أو عندما نتأمل ممارساتنا.

يلاحظ جروتوفسكى بحكمة كيف أن الممثل فى الأستوديو لا ينبغى أن يستمع إلى الأسماء التى تُطلق على الأشياء؛ بل ينبغى له أن ينغمس فى الاستماع إلى الأشياء نفسها.

وفى هذا الكتاب، نستكشف طرقًا للانغماس بشكل أكثر اكتمالاً فى الاستماع إلى «الأشياء نفسها» وفهمها. فنحن كممثلين من داخل العملية أو عند توجيه المؤدى كمخرج/معلم، فى نقطة معينة من عملية الاستماع إلى اللمس أو الوصول إليه، قد ننطق ونضع فى كلمات شيئًا يساعد الممثل فى اكتشاف كيفية «الاستماع» وكذلك كيفية اللمس - حتى لو كان ما يتم لمسه «غير قابل للمس» فى النهاية. ومهما كانت الكلمات قليلة، فهى جزء من أى عملية توجيه واكتشاف إبداعى.

نقاط الانطلاق: الجزء (٢)

كيف يبدأ الممثل فى إعداد عقل جسمه **bodymind** (أو "الجسم العاقل **mindful body**")(١) لأداء «قطعة من المونولوج» لبيكيت؟ كيف يمكن للمرء أن يتعلم الانتباه إلى «الشيء نفسه» فى الفم أو الاستماع إليه أو لمسه/ملمسه/ تشكيله - كلمة «الولادة» - أو أن يصبح زهرة على خشبة المسرح؟ وقد اقترح جروتوفسكى نقطة انطلاق واحدة:

لا يمكن للإنسان أن يعمل على نفسه.. إذا لم يكن داخل شيء منظم ويمكن تكراره، شيء له بداية ووسط ونهاية، شيء كل عنصر فيه له مكانه المنطقى، الضرورى تقنيًا.

تقدم بعض أشكال التدريب النفسى الجسدى المتعمق هياكل محددة «حيث يكون لكل عنصر مكانه المنطقي» - وهى بنية تقدمية يمكن من خلالها «العمل على الذات». يمكن لأى عملية نفسية جسدية تعد الممثل للتعبير عن هذه الكلمة الأولى أن تبدأ بالتعامل مع ثلاثة أبعاد أساسية لـ «العمل على الذات»:

١- التباطؤ من أجل البدء فى الاهتمام باستكشاف أذواق/ملمس الكلمات فى الفم؛

٢- اكتشاف ما هو "ضروري" فى اللحظة الأدائية فى نطق الكلمات؛ وبالتالي

٣- السماح للذات بالتأثر بالفعل المتجسد المتمثل فى تشكيل/نطق "الكلمة الأولى".

إن أحد المسارات العديدة المنظمة نحو هذه العملية الأساسية هو اكتشاف الوعى المتجسد من خلال استكشاف علاقة المرء بالتنفس أثناء الحركة من خلال فن قتالى آسيوى مثل التاى تشى تشوان **taiqiquan** - وهو مسار أشترك فيه مع العمل الاستوديو الرائد لهربرت بلاو وفرقته المسرحية كراكين**KRAKEN**، ومع أحد مرشدى وناصحى، أ. سى. سكوت - مؤسس برنامج المسرح الآسيوى / التجريبى الذى ورثته من سكوت وأدارته لأكثر من ٢٠ عامًا فى الولايات المتحدة. لقد استخدمنا جميعًا التاى تشى كتدريب ما قبل الأداء لاستكشاف ما وصفه سكوت بقدرة الممثل على "الوقوف ساكنًا أثناء عدم الوقوف ساكنًا" (١٩٧٥). وشرح بلاو استخدامه المبكر للتاى تشى على النحو التالي:

(التاى تشي) مفيد للممثل فى التعامل مع المعضلة غير القابلة للحل: الفعل أو الدافع، والوجود أو الصيرورة، والداخلى أو الخارجى - أيهما يأتى أولاً؟.. يتجسد كل منهما فى الآخر.

من خلال الانتباه الدؤوب إلى حركة التنفس، يسمح هذا النوع من التدريب للفرد ببدء استكشاف أساسى للوعى المتجسد، أى توجيه انتباه المرء، وفتح الوعى الحسى، و«الاستماع» الحركى، وعمليات التخيل. إن ممارسة شكل منظم مثل التاى تشى تشوان يسمح للمرء باستكشاف ذلك المكان بين الإلهام والزفير. التكرار. التصحيح. التأمل. المزيد من التكرار. المزيد من التصحيح. المزيد من التأمل. ضرورى لتسكين وتحقيق ما هو محتمل داخل أى نمط معين من الحركة، وأى تنفس أثناء الحركة. وربما، كما قال هربرت بلاو، يمكن أن تكون الممارسات النفسية الجسدية مثل التاى تشى تشوان أشكالاً من «التأمل الجسدى فى الظل والتنفس.. «التأكيد على الوضوح فى الفراغ – الحركات الدقيقة والنظيفة والنقية، فى حين لا يمكن فصلها أو فك رموزها". وسواء كان ذلك تاى تشى تشوان أو عملية أخرى من التدريب النفسى الجسدى المنظم مثل تدريب سوزوكى، فإن المهم هو إشراك واستكشاف الوعى المتجسد، والاهتمام بالإدراك والتخيل، بالتفصيل بينما يتعلم المرء كيف يكون الاستماع، ولمس "ما لا يمكن لمسه".

الفينومينولوجيا: نحو فهم التجربة والوعى

ولمساعدتنا فى عملية الاستكشاف والاكتشاف هذه، سأستخدم الفينومينولوجيا بشكل أساسى. فعلى عكس الأنواع الأخرى من الفلسفة التى تتعامل مع الأسئلة الميتافيزيقية أو الوجودية الأساسية، فإن الفينومينولوجيا ليست نظرية فى حد ذاته. وكما يوضح فريدريك جيه ويرتز، الفينومينولوجيا ليست مجموعة ثابتة من المعرفة، بل هى طريقة أساسية للتحقيق يمكن تكييفها بشكل مرن وتظل مفتوحة للاكتشافات الجديدة والمصطلحات وتعديل الممارسات.

إن الفينومينولوجيا تشبه التمثيل من بعض النواحى، فهو عملية وممارسة فى الوقت نفسه. وتقدم طرقًا للتعامل مع ومحاولة وصف بنيات وأسس اهتمامين أساسيين يشترك فيهما ستانيسلافسكى وجروتوفسكى وزيمي: التجربة والوعى، أى العالم المعاش/الحى كما نواجهه ككائنات مجسدة وواعية/متأملة عندما نكون على خشبة المسرح. ولا تحاول الفينومينولوجيا إثبات الحقائق المطلقة ولا تحاول تقديم وصف نهائي/كامل لبنية وأسس عالمنا المعاش/الحى، بل تحاول فهم وتوضيح كيفية تشكل الخبرة والإدراك والوعى والتخيل وما إلى ذلك عندما نواجه العالم

بكل تعقيداته. وتتيح لنا هذه العملية والظاهرة المفتوحة للانخراط فى العالم المعاش/الحى إدراك هذا العالم والتصرف فيه والانخراط فيه والتأثر به.

مع بدء تطور الفينومينولوجيا فى أوائل القرن العشرين، حولت فينومينولوجيا هوسرل الفلسفة بعيدًا عن افتراض وجود واقع موضوعى واحد محدد تمامًا. وكما يوضح ديفيد أبرام، فقد حرك هوسرل الاستقصاء الفلسفى إلى «الأشياء فى ذاتها»، والى العالم كما تتم تجربته فى مباشرته الملموسة.. [الفينومينولوجيا] لن تسعى إلى تفسير العالم، بل إلى وصف الطريقة التى يجعل بها العالم نفسه واضحًا للوعى، والطريقة التى تنشأ بها الأشياء أولاً فى تجربتنا الحسية المباشرة.

أصبحت الفينومينولوجيا حركة فلسفية متعددة الأبعاد تركز فى المقام الأول على ما يشكل ويبنى تجربتنا المجسدة، والجسد/العقل الحى الذى نواجه من خلاله «العالم»، وطبيعة الوعى البشرى، والذاتية؛ وبالتالى، فإن المحور المركزى للعديد من الروايات الفينومينولوجية هو كيف أن الأجسام والوعى والمهارات تشكل الأساس فى بناء الخبرة والإدراك والفعل.

كما وضّح إيفان تومسون، تسعى الفينومينولوجيا إلى فحص "الطبيعة النوعية لما يتم اختباره، وأشياء التجربة"، فضلاً عن "الطبيعة الذاتية للنشاط نفسه، وأفعال التجربة". ونتيجة لذلك، فعندما نفحص ما نشعر به - عند الرؤية أو السمع أو الشم أو التذوق أو اللمس أو الحس الحركى العميق - أو عندما نشعر أو نفكر أو نتخيل أو نتذكر، يركز الوصف الفينومينولوجى على ما يشبه كل نشاط، أى "ما يشعر به المرء عند مواجهة العالم" بصريًا أو سمعيًا أو باللمس أو عند الحركة أو عند التذكر أو التخيل، إلخ. وكيف يكون شعورنا عند تجربة لون أو شكل التفاحة التى نراها، أو صوت التشيلو سوناتا، أو السطح الأملس/الصلب للقرع الذى نلمسه، أو جسمنا أثناء تحركه استجابة لعملية معينة من التخيل، أو فعل معين من التذكر؟ تهتم الفينومينولوجيا بكل من بنى هذه التجارب وما يشبه كل من هذه التجارب. تدعونا الفينومينولوجيا إلى طرح السؤال، كيف يختلف السمع عن الاستماع، أو التخيل، أو التذكر، أو اللمس؟. وعلاوة على ذلك، تدعونا الفينومينولوجيا أيضًا إلى التساؤل عما إذا كانت تجربة شكل التفاحة على خشبة المسرح فى الأداء تشبه أو تختلف عن تجربة التفاحة فى بستان التفاح وكيف. كما تدعونا أيضًا إلى التفكير فى كيف يشعر الممثل بتجربة "طعم" التفاحة الفاسدة المتخيلة من خلال الانتباه إلى تجمع اللعاب فى فمه. وإذا فهمنا التمثيل باعتباره وسيلة من وسائل الاستقصاء المتجسد، أى ظاهرة وعملية المفاجأة والاكتشاف فى اللحظة، فيمكن أيضًا فهم التمثيل وكذلك الإخراج باعتباره طريقة "للقيام"بالفينومينولوجيا.(٢) (انظر الملحق للحصول على لمحة تاريخية موجزة عن الظواهر ذات الصلة بالتمثيل/الأداء، وفيما يتعلق بالقضايا الرئيسية المتعلقة بالجنس والعرق والإعاقة).

بين الفينومينولوجيا والعلوم الإدراكية

ونظراً لمركزية قضية الوعى فى مجال البحث الفينومينولوجى، فقد نشأت منذ تسعينيات القرن العشرين رؤى جديدة حول الوعى من خلال التعاون المثمر بين علماء الفينومينولوجيا وعلماء الإدراك، ولاسيما فرانشيسكو فاريلا وإيفان طومسون وغيرهما من المتعاونين معهم.(٣) وقد أسسوا أبحاثهم فى كثير من الأحيان على الإمكانيات التحويلية للتجربة التى توفرها ممارسات اليقظة المجسدة المحددة داخل التقاليد البوذية للتأمل التى تعود إلى قرون مضت.

الهوامش

١- Vnutrenij Zrenie: استخدام "العين الداخلية" (بينيديتى فى ستانيسلافسكى ٢٠٠٨: ٦٨٤)، وإنشاء Vldenie: "الصور العقلية" (بينيديتى فى ستانيسلافسكى ٢٠٠٨: ٦٨٤).

٢- يعود مفهوم "ممارسة الفينومينولوجيا" على الأقل إلى كتاب هربرت سبيجلبرج "ممارسة الفينومينولوجيا: مقالات عن الفينومينولوجيا وفيها" حيث يؤكد أن "التحدى الرئيسى بالنسبة لى كان دائمًا الحاجة إلى إثبات الفينومينولوجيا بشكل ملموس من خلال ممارستها بدلاً من التحدث عنها" (xiii:١٩٧٥). وعلى نحو مماثل، فإن كتاب إدوارد كيسى "التخيل" - الذى نُشر لأول مرة فى عام ١٩٧٦ - يوضح "ممارسة كيسى للفينومينولوجيا"، أى "القيام بعمل وصفى دقيق" حول "التخيل" أو "التذكر" (ix-x:٢٠٠٠)

٣- انظر بشكل خاص Varela, Thompson and Rosch (١٩٩١)؛ Depraz, Varela and Vermersch (٢٠٠٣)؛ و Thompson (٢٠٠٧). بالنسبة لأولئك المهتمين بأحدث التطورات فى نظرية التنفيذ، انظر Enaction: Toward a New Paradigm for Cognitive Science، تحرير Stewart, Gapenne and Di Paolo (٢٠١٠)، Shaun Gallagher's Enactivist Interventions: Rethinking the Mind (٢٠١٧)؛ Eqezuiel A. Di Paolo, Thomas Buhrmann, Xabier E. Barandiaran, eds. Sensorimotor Life: An Enactive Proposal (٢٠١٧)؛ و Christoph Durt, Thomas Fuchs and Christian Tewes, eds. التجسيد، التنفيذ، والثقافة (٢٠١٧)

النقد المسرحي السري والمجهول في مصر(٢١)

مضحك السلطان بين الرفض والقبول!

سيد علي إسماعيل

فى المقالة السابقة قرأنا تقريرين من رقيبتين حول مسرحية «مضحك السلطان» للمراكز الثقافية بالشرقية، إحداهما وافقت على العرض، والأخرى رفضت! ولم يبق إلا تقرير الرقيب الثالث «فتحى مصطفى عبدالرحيم» لصالح مديرية الثقافة بالشرقية، قال فيه: اشتهر أبوشرع الخياط ببغداد بالبخل وذاع صيته فى أنحاء البلاد فأراد أن يتخلص من هذه الصفة الذميمة فتظاهر بالكرم. وما أن يدق بابه ليلا الأحدب مضحك السلطان لينقذه من قطعة حشيش كان قد تعاطاها فيتناوبه الخياط وزوجته بالأكل ويتسابقان فى إطعامه كل منهما يسارع فى أن يقدم له ما يشتهى لكى ينشر بين الناس كرمهما بعد خروجه من عندهما حتى ارتمى على الأرض من كثرة ما قدما له من أكل زيادة عن طاقته ومن الحشيش الذى سبق له أن تعاطاه من قبل حتى ظن الخياط وزوجته أن الأحدب قد مات. فيسخطان على الكرم وما جره لهما من مصائب مفضلين بخلهما الذى كانا فيه على ذلك الكرم الذى سيكون سببًا فى شنقهما بموت الأحدب مضحك السلطان. وقطع الخياط على نفسه عهدًا إن أنقذه الله من هذا المأزق ليكونن من أبخل البخلاء بل نقيب البخلاء.

وأخيرًا هداهما تفكيرهما إلى أن يحملا الأحدب إلى الطبيب المجاور لهما لعله يشفيه من مرضه، ويذهبان إلى ذلك الطبيب العجوز الأعزب الذى ليس له من هم سوى جمع المال، ويتركانه فى العيادة ويهربان بعد غفلة من جارية الطبيب. وبعد سؤال له من الطبيب يتضح أن ذلك المريض هو الأحدب مضحك السلطان فيتطوع لعلاجه مجانًا لعله يعفيه عند السلطان من الزكاة التى يدفعها له وأعطاه شرابًا من الأفيون لشفائه، وما أن سمع من الأحدب أنه تناول قطعة من الحشيش قدر الكف كانت سببًا فى مرضه هذا حتى انتابه الخوف ويشعر الأحدب بدوار فى رأسه وانتفاخ فى معدته. وهنا يدرك الطبيب أنه أخطأ فى العلاج الذى أعطاه له وأن الأحدب سيفارق الحياة. ويستشير الطبيب جاريته التى تعمل معه ماذا يفعل فى هذا المأزق الحرج، والتى تشير عليه بأن يضعانه فى بيت جارهما الطباخ الذى كان كثيرًا ما يضايقها بتصرفاته فيقتنع الطبيب بهذه الفكرة ويحملان الأحدب ذاهبين به إلى منزل جارهما الطباخ الذى كان يراقب ليلا سارق الدقيق من منزله. وبينما هو فى انتظار ذلك السارق يدخل الطبيب وجاريته خفية حاملين الأحدب ويضعانه فى منزل الطباخ الذى يخرج من غرفة نومه على حركة غير عادية فإذا به أمام جثة هامدة تسمع منها كلمات ثقيلة متقطعة إنها كلمات الأحدب مضحك السلطان، ويقترب الطباخ من وجهه فيتضح له أنه الأحدب مضحك السلطان فتعلوه الدهشة والاستغراب قائلًا «مضحك السلطان» نهارًا وسارق المنازل ليلا، وتتردد هذه الكلمات على سمع من الأحدب المرمى على الأرض والذى أخذ يتكلم بكلمات مرتجفة، فيدرك الطباخ أنه أمام جريمة مفتعلة ويقف حائرًا مفكرًا ماذا سيفعل. إلى أن هداه تفكيره إلى تسليمه للشرطة بعد تردد منه أولا والتى تتهمه الشرطة بجريمة القتل لمضحك السلطان لوجوده متلبسًا بجريمة مخلة بالشرف مع زوجته ويحاول الطباخ إنكار تلك الجريمة ولكنه عبثًا حاول وسيق إلى المشنقة. وما أن علم السلطان بموت مضحكه حتى حزن عليه حزنًا شديدًا وأمر بإحضار جثته لإلقاء النظرة الأخيرة عليه قبل مثواه الأخير وإذا به يشعر بأن الأحدب يتحرك وأن الحياة تدب به. والأحدب يرقب ما يدور حوله وكأنه كان فى رحلة طويلة ويفيق لوعيه ويحكى للسلطان قصته من أول تعاطيه قطعة الحشيش إلى تقديم الطباخ لحبل المشنقة. ويعجب السلطان من هول ما سمع ويأمر بإطلاق سراح ذلك الطباخ المسكين الذى كان سيشنق غدرًا بلا ذنب له فى قتل مضحك السلطان. ويسأل السلطان الأحدب عن كيفية حصوله على قطعة الحشيش التى تعاطاها والتى كانت سببًا فى كل ذلك وجعلت منه لغزًا محيرًا. فيجيبه الأحدب بعد أن أفاق أنه أخذها من السياف والسياف يقول إنه أخذها من الوزير والوزير يقول أخذها من القاضى والقاضى يقول أخذها من رئيس الشرطة وهكذا كل منهما يلقى التبعية على الآخر ومن ذلك الوقت قطع الأحدب على نفسه عهدًا ألا يكون مضحكًا للسلطان بعد هذا اليوم وبعد أن كان الضحك سيؤدى بحياته فى مجتمع كل منهم يلقى التبعية على الآخر.

هذا هو الملخص الذى اعتمده الرقيب، وبناء عليه كتب رأيه النهائى، قائلًا: «أرى عدم الموافقة على الترخيص بعرض هذه المسرحية لما فيها من إهانة لرجال القضاء والوزراء والشرطة بتعاطيهما المخدرات والترويج لها. وأن رجال الشرطة كذلك

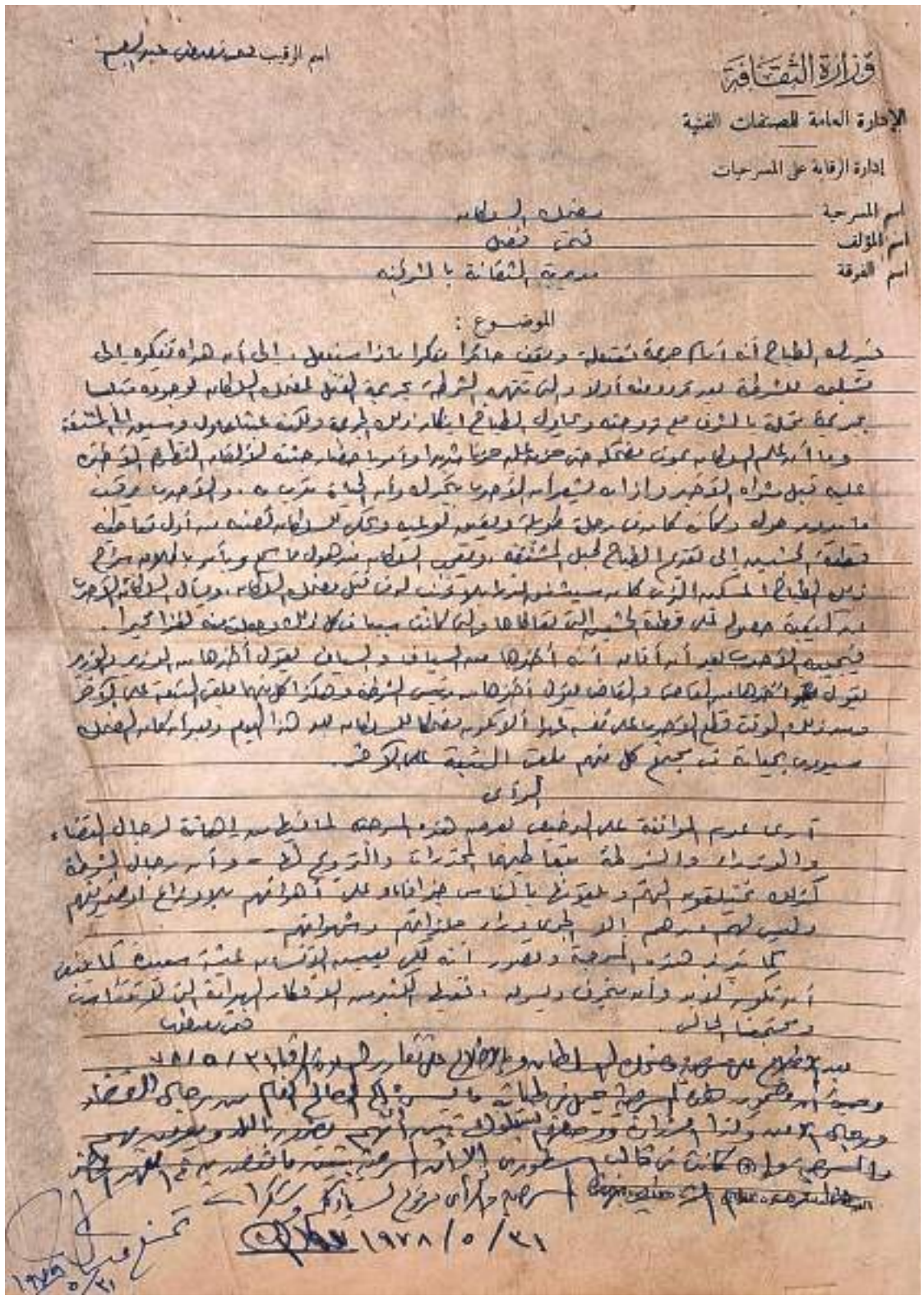
محسن مصيلحي

يختلقون التهم ويلقونها على الناس جزافًا، وعلى أهوائهم بلا رادع أو ضمير فيهم، وليس لهم من هم إلا الجرى وراء ملذاتهم وشهواتهم. كما تبرز هذه المسرحية وتصور أنه لكى يعيش الإنسان عيشة سعيدة كما ينبغى أن تكون، لا بد وأن ينحرف ويسرق، وفيها الكثير من الأفكار الهدامة التى لا تتناسب ومجتمعنا الحالي». وكتب مدير الرقابة المسرحية تأشيرة قال فيها: «بعد الاطلاع على مسرحية «مضحك السلطان» والاطلاع على تقارير السادة الرقباء، وحيث إن مضمون هذه المسرحية يحمل فى طياته ما يسيء إلى الصالح العام من رجال القضاء ورجال الأمن وكذا الوزارة ووضعهم بسلوك يبين أنهم مضرون بالبلد.. والمسرحية وإن كانت فى قالب أسطورى إلا أن المسرحية تبين ما تقصد به فى العهد الحاضر، لذا أرى عدم الترخيص بهذه المسرحية». وبناء على ذلك كتبت «اعتدال ممتاز» مدير عام الرقابة خطاب المنع، قائلة: «السيد مدير مديرية الثقافة بالشرقية (المراكز الثقافية)، تحية طيبة وبعد، بالإشارة إلى الطلب المقدم من سيادتكم بتاريخ ١٩٧٨/٥/٢١ للترخيص بمسرحية «مضحك السلطان»، نرجو الإحاطة أن الإدارة لا توافق على الترخيص بالمصنف المذكور للأسباب الآتية: مخالفة القوانين الرقابية، وعدم مراعاة الصالح العام. برجاء التفضل بالعلم والإحاطة، وتفضلوا بقبول فائق الاحترام. [توقيع] المدير العام اعتدال ممتاز ١٩٧٨/٦/٣.

فرقة سوهاج

بعد أسبوعين فقط من رفض المسرحية للمراكز الثقافية بالشرقية، وجدنا فرقة سوهاج المسرحية - بقصر ثقافة سوهاج - تتقدم بالمسرحية نفسها إلى الرقابة من أجل تمثيلها!! وتم توزيع النص على رقباء ثلاثة، الرقيبة الأولى كانت «نجلاء الكاشف» التى راقبت النص نفسه من قبل للمراكز الثقافية بالشرقية ورفضته! نجدها هنا تكتب تقريرًا شبيهًا بتقريرها السابق فيما يتعلق بتلخيص المسرحية - ولا داعى لتكرار الملخص هنا - وأنهته بالرفض، قائله: "مسرحية بعيدة كل البعد عن الواقع، ولا تعالج مشاكل الحياة الواقعية، وتظهر الشعب جائعًا، يسرق ليأكل، كما أظهرت حاشية السلطان يتعاطون المخدرات، ويحاولون أيضًا إبعاد السلطان عن شئون الرعية. وهذه الصورة ليس بها ما يفيد مجتمعنا من عرضه، بالإضافة إلى أن المسرحية مليئة بالأفكار الهدامة مثل السرقة للجوع وكذلك عبارات الحبس التى لا يصح عرضها على المشاهدين، ولذا أرى عدم الترخيص بعرض هذه المسرحية [توقيع] الرقيبة نجلاء الكاشف ١٩٧٨/٦/١٩".

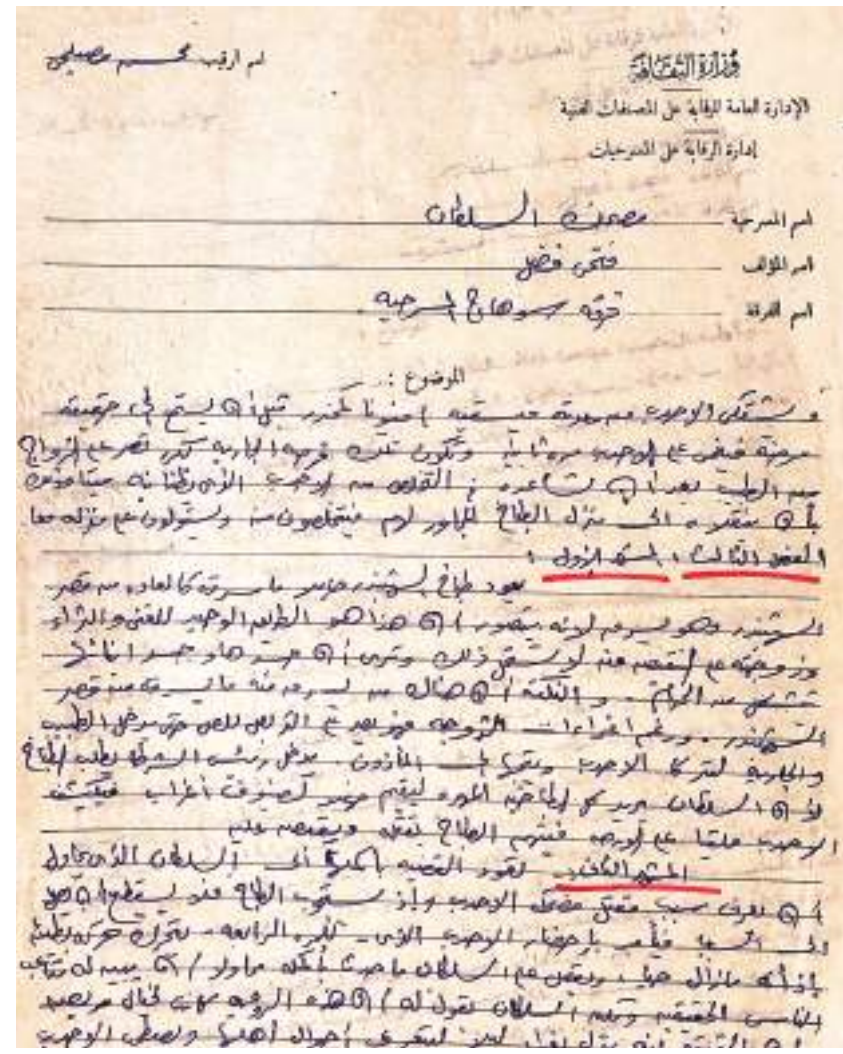
أما الرقيب الثانى فكان «فتحى مصطفى عبدالرحيم» الذى راقب النص من قبل أيضًا لصالح المراكز الثقافية، وقام بشطب رأيه النهائى وغيّره من القبول إلى الرفض كما أوضحنا من قبل! وهذا يعنى أنه مضطر إلى رفض النص ليتوافق مع رفضه السابق الذى حدث منذ أسبوعين، كما حدث مع الرقيبة «نجلاء الكاشف»! لكن المفاجأة أن الرقيب كتب تقريرًا بالموافقة وليس بالرفض لصالح فرقة سوهاج! فمن يقرأ تقريره يجد اضطرابًا فى كتابة الملخص لدرجة عدم


وزارة الثقافة
الإدارة العامة للمصنفات الفنية
إدارة الرقابة على المسرحيات
اسم المسرحية
اسم المؤلف
اسم الفرقة
الموضوع :

تقرير الرقيب فتحى بالرفض

فهمه أو فهم الغرض منه! وحتى يبرر الرقيب موافقته كتب رأيًا نهائيًا مليئًا بتعديلات ومحذوفات وصلت إلى حد شطب فصل كامل، واستبداله بأحد المشاهد.. إلخ طلباته فى صفحات كثيرة فى النص من أجل الموافقة عليه!! لذلك قال فى نهاية تقريره: «أرى الموافقة على التصريح بعرض هذه المسرحية فهى تبين أن الحق لا بد وأن يظهر يومًا. كما أنها تبين سيادة القانون وأن الكل أمام القانون سواء. وذلك بعد تنفيذ الحذف والاستبدال فى الصحائف الآتية: «٣، ٩، ١٠، ١١، ٢٣، ٢٥، ٢٦، ٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٤، ٣٥، ٣٦، ٣٧» وإلغاء الفصل الرابع واستبداله بالمشهد الثانى بالفصل الثالث وتنفيذ الحذف والاستبدال به فى «ص ٣، ٤، ٥». وكتبت «اعتدال ممتاز» تأشيرة على هذا التقرير قالت فيها: "لا مانع من الترخيص بهذه المسرحية بعد تعديلها فى الصفحات المؤشر عليها واستبدال الفصل الرابع بفصل جعله مشهدًا ثانيًا للفصل الثالث".

ماذا حدث كى يوافق الرقيب على النص بعد أن رفضه منذ أسبوعين؟! ولماذا طالب بتعديلات هنا ولم يطالب بها فى تقريره السابق منذ أسبوعين للنص نفسه؟! ولماذا قام بشطب موافقته فى تقريره للنص سابقًا وتغييرها من الموافقة إلى الرفض؟! هذه الأسئلة لم أجد الإجابة عنها، إلا عندما اطلعت على تقرير الرقيب الثالث «محسن مصيلحي»، الذى كتب ملخصًا للمسرحية - به تغييرات وتفاصيل لم نقرأها فى


وزارة الثقافة
الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية
إدارة الرقابة على المسرحيات
اسم المسرحية: مصنع الطلاق
اسم المؤلف: فتحي فضل
اسم الفرقة: فرقة سوهاج المسرحية
اسم الرقيب: محسن مصيلحي
الموضوع :

وزارة الثقافة
الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية
إدارة الرقابة على المسرحيات
اسم المسرحية: [illegible]
اسم المؤلف: فتحي فضل
اسم الفرقة: فرقة سوهاج المسرحية
الموضوع :

تقرير الرقيب فتحي بالرفض

جميع الملخصات السابقة - قال فيه: فجأة يقرر أبو شرع الخياط البغدادى أن يتخلى وزوجته عن بخلهما أو حرصهما كما يسميانه إذ إن مهنة الرجل تستلزم منه الاتصال بالناس. وحتى تسير هذه العلاقة ويزداد رزقه ولا يصبح معزولًا وسط المجتمع فقد قررا أن يصبحا كرما ويسيروا سيرة الناس فى الحياة. ومظهر هذا التغير هو المعاملة الجديدة للابن شرع - الذى أعطته أمه درهما منذ شهر وهو شاب له متطلباته - ويعطيه أباه دينارًا على أن يتحدث لرفاقه كثيراً حوله. ويطرق بابهم طارق وعلى عادتها تتلكأ الزوجة فى فتح الباب ولكن الزوج يستحثها لكى ينفذا ما اتفقا عليه. ويدخل الأحدب مضحك الخليفة وفى معدته قطعة حشيش فى حجم الكف وكان لا بد وأن يظهر الكرم وبشدة خصوصًا بعد أن عرف الزوج شخصية المضحك وهى فرصة طيبة لكى يتحدث عن كرمهما الشديد. ويمارسان عليه كل صنوف الكرم والرجل متبرم بل ومريض وكل ما يريده هو أن يفرغ ما فى جوفه وتكون النتيجة أن يغمى عليه وإذ يعتقدان أنه مات يتراجعان كليهما عن هذا الكرم الذى سيؤدى بهما إلى حبل المشنقة. وتحمل الخياط مضحك الخليفة وخلفه زوجته باكية - مدعية أن المحمول هو ابنها المريض - بغية التخلص من المضحك. الفصل الثاني: ركن آخر من أركان بغداد. الطبيب الذى يمتص دماء مرضاه مقابل عمله وهو قد أربى على الستين بلا زوجة ولا أولاد، وهو يعمل طوال النهار والليل بل إنه الوحيد - لجشعه - الذى لم يتمتع بإجازته الصيفية. وكل هذا العمل

تقرير القريب فتحي

فى القصر وعند الطبيب تقوم به جارية واحدة. فهى تخالفه فى معاملته للمرضى ولدينا مثال عملى لجشع الطبيب إذ يأخذ من السمسار أجرًا لكى يسمعه وأجرًا لكى يرى ساقه وأجرًا لكى يكتب له الدواء وفى النهاية لا يعطيه أى دواء. يدخل الخياط يحمله وزوجته خلفه ويصران على رؤية الطبيب فورًا لأن ابنهما فى حالة خطيرة. تذهب الجارية فيهرب الخياط وزوجته تاركين الأحدب عند الطبيب نكاية فيه لأنه أخذ من الخياط أجرًا كبيراً لعلاجه وهو الآن يرد له الجميل بتعجل الطبيب بعلاج الأحدب بعد أن عرف أن مريضه هو مضحك الخليفة ويشتكى الأحدب من معدته فيسقيه أفيونًا كمخدر قبل أن يستمع إلى حقيقة مرضه فيغمى على الأحدب مرة ثانية وتكون تلك فرصة الجارية لكى تصر على الزواج من الطبيب بعد أن تساعده فى التخلص من الأحدب الذى يظنانه ميتًا وذلك بأن ينقلاه إلى منزل الطباخ المجاور لهم فيتخلصون منه ويستولون على منزله معًا. الفصل الثالث: المشهد الأول: يعود طباخ الشهبندر حاملًا ما سرقه كالعادة من قصر الشهبندر وهو يسرق لأنه يتصور أن هذا هو الطريق الوحيد للغنى والثراء، وزوجته على النقيض منه لا تستحل ذلك وترى أن جسدها وجسد أبنائها تتشكل من الحرام. والنكتة أن هناك من يسرق منه ما يسرقه من قصر الشهبندر. ورغم إغراءات الزوجة فهو يصر على التربص للص حتى يدخل الطبيب والجارية ليتركا الأحدب ويتجها إلى المأذون. يدخل رئيس الشرطة يطلب الطباخ لأن السلطان يريد كل الطباخين المهرة ليقيم حفلًا لضيوف أغراب فيكتشف الأحدب ملقيًا على الأرض فيتهم الطباخ بقتله ويقبض عليه. المشهد الثاني: تعود القضية بأكملها إلى السلطان الذى يحاول أن يعرف سبب مقتل مضحكه الأحدب وإذ يستجوب الطباخ فلا يستطيع أن يصل إلى السبب فيأمر بإحضار الأحدب الذى - للمرة الرابعة - يتحرك حركة بطيئة إذ إنه ما زال حيًا. ويقص على السلطان ما حدث بأكمله محاولًا أن يبين له متاعب الناس الحقيقية ولكن السلطان يقول له إن هذه الرؤية كانت لخيال مريض وأن الحقيقة أنه ينزل بغداد ليلًا ليتعرف أحوال أهلها ويصطحب الأحدب لجولة فى بغداد وبعد العودة لا بد من الحساب، فالجميع أمام القانون سواء.

وينهى الرقيب تقريره برأى قال فيه: "المسرحية جيدة، أوافق على النص على أن تراعى الملحوظات المدونة على النسخة، وهى قليلة صفحة ٣، ٤ مع الأخذ فى الاعتبار التعديلات التى قام بها المخرج مع مؤلف المسرحية". وهنا تظهر الحقيقة بناء على تقرير الرقيب «محسن مصيلحي» الذى جاء بملخص به بعض التغييرات، وإقراره الصريح فى تقريره بأن تعديلات حدثت على النص بالاتفاق بين المخرج والمؤلف، وهذه التغييرات هى التى جعلت النص ينال التصريح بتمثيله لصالح فرقة سوهاج المسرحية، بعد رفضه منذ أسبوعين لصالح المراكز الثقافية بالشرقية! ولم ينته الأمر مع هذا النص إلى هذا الحد.. فبعد ثلاثة أشهر كانت هناك جولة ثالثة لصالح قصر ثقافة السويس، سنتحدث عنها فى المقالة المقبلة.