مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
هشام عطوة

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الخامسة عشرة | العدد 931 | الإثنين 30 يونيو 2025

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

«سجن النسا» برؤية عصرية

مسرح الأراجوز.. قراءة جديدة في كتاب قديم

المسرح من قلب الأقاليم

عن أحلام المخرجين للمهرجان الختامى لفرق الأقاليم الـ٤٧

«الحكاية مصر»..

احتفالية حكى وغنا فى ذكرى ٣٠ يونيو

فى إطـار برنامج وزارة الثقافة للاحتفال بذكرى ثورة ٣٠ يونيو، برعاية الدكتور أحمد فؤاد هنو،وزير الثقافة، وبإشراف المخرج خالد جلال،رئيس قطاع شئون الإنتاج الثقافي.

نظم المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية برئاسة المخرج عادل حسان، بالتعاون مع البيت الفنى للمسرح برئاسة الفنان القدير هشام عطوة. احتفالية خاصة بعنوان (الحكاية..مصر) وتضمنت الاحتفالية عرض حكى غنائي، وذلك فى الثامنة والنصف مساء الاثنين ٣٠ يونيو ٢٠٢٥، على مسرح السلام بشارع القصر العيني.

(الحكاية.. مصر) صياغة درامية د.محمد أمين عبد الصمد، إخراج حازم الكفراوي، أداء تمثيلى وحكى الفنان القدير عزت زين، الفنان محمد عبد الفتاح(كالا)والفنانة هبة قناوى بمشاركة راوى السيرة ربيع زين وفرقة (حالة)،

كما تضمن العرض عدد من الأغانى فى حب مصر تؤديها الفنانة أنغام مصطفى ،الفنان أحمد محسن، والفنانة هند عمر، بمصاحبة الفرقة الموسيقية للمركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية بإشراف د. رانيا عمر.

الاحتفالية مفتوحة للجمهور مجاناً الحفل تستضيفه فرقة المسرح الحديث بقيادة الفنان القدير محسن منصور، على مسرح السلام فى إطار التعاون بين مؤسسات وقطاعات وزارة الثقافة واستقبل مسرح الغد بقيادة الفنان سامح مجاهد التحضيرية.

تغريد حسن

مكتبة «القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية» تستعيد حيويتها

التزاما بالدور التنويرى والتثقيفى للمركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، التابع لقطاع المـسرح برئاسة المخرج خالد جلال، وكخطوة ضمن مشروع طموح للتطوير.

أعلن مدير المركز المخرج عـادل حسان، أن المركز ضم لمكتبته اقتناءا موسوعة «المسرح المصرى المصورة» الكاملة الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، من إعـداد الباحث المسرحى القدير الدكتور عمرو دوارة، وهى موسوعة فريدة من طابعها، تنقل عبر آلاف الصور والوثائق رحلة المسرح المصرى منذ نشأته وحتى اليوم، بما تحويه من توثيق دقيق لرموزه، وعروضه ومراحله التاريخية.

وتعد هذه الموسوعة إضافة نوعية لمكتبة المركز، وكنزا بصرياً ومعرفياً يـثرى أدوات الباحثين ويعمق قرائتهم للمشهد المسرحى المصري، كما استعاد المركز الاشتراك الشهرى المنتظم فى مجلتى «المسرح»و»فنون» الصادرتين عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، تقديراً لما تمثلانه فى منابر فكرية رصينة، ترصد تحولات الفن، وتطرح قضاياً الإبداع وتحتفى بالأفلام النقدية المتخصصة، ما يعزز من دور مكتبة المركز كفضاء حى للتبادل الثقافى والنقدي.

قال المخرج عادل حسان، إن هذه الخطوة جزء من مشروع أكبر يتبناه المركز، هو أن يكون ذاكرة

حية للمسرح المصري، ومرجعية علمية مفتوحة أمام الدارسين، والمهتمين وصناع الفن، فى مصر والعالم العربي، معتبراً مكتبة المركز مشروع وطنى لحفظ الإرث المسرحى وتيسير سُبل دراسته وتطويره.

ودعـا الباحثين والمسرحيين وجمهور المسرح والموسيقى والفنون الشعبية لزيارة المكتبة المُحدثة، والاستفادة من مقتنايتها المتخصصة، والمشاركة فى صياغة مستقبل ثقافى أكثر وعياً وعمقاً وأضـاف: «المعرفة مسئولية مشتركة وصونها هو صيانة لذاكرتنا، وهويتنا».

تغريد حسن

«فريدا» عادت إلى مسرح الجمهورية

لوحات راقصة رسمت ملامح الألم والأمل

أعـادت فرقة الرقص المسرحي الحديث بدار الأوبـرا المصرية تقديم عرضها البصري الآسر «فريدا»، الذي صممته وأخرجته الدكتورة سالي أحمد، على خشبة مسرح الجمهورية أيام ٢٤ و٢٥ و٢٦ يونيو ٢٠٢٥ في تمام الساعة التاسعة مساءً، وذلك ضمن البرنامج السنوي للفرقة، بعد النجاح الكبير الذي حققه العرض في دورته السابقة.

أعـاد العرض تجسيد السيرة الذاتية للرسامة المكسيكية الشهيرة فريدا كاهلو، تلك المرأة التي خاضت معارك الجسد والنفس، وتحولت آلامها الشخصية إلى لوحات أيقونية خالدة في الذاكرة التشكيلية العالمية.

نال العرض اهتمامًا كبيرًا من السفارة المكسيكية بالقاهرة، التي حرصت على دعـوة المخرجة سالي أحمد والمدير الفني للفرقة وليد عوني، واستقبالهما من قبل السفير المكسيكي والملحق الثقافي، في مبادرة ثمّنت إدراج العرض ضمن خطة الفرقة السنوية. كما تم إقامة معرض فوتوغرافي مصاحب لعرض «فريدا»، ضم صورًا نادرة من حياة الفنانة المكسيكية، وأُقيم في قاعة استقبال الجمهور.

قالت المخرجة سالي أحمد: «بحثت كثيرًا في كيفية تقديم هذه المعاناة دون أن أُغرق المتفرج في الاكتئاب. لذلك جاءت مشاهد العرض مزيجًا من الحزن والتأمل والفرح أحيانًا. استخدمت لوحات فـريـدا، ودمجت الأزيـاء، الديكور، الموسيقى، والإكسسوارات لتقديم عرض مبهر

بصريًا وإنسانيًا في آن واحد»، وأضافت: «رسالة العرض أن الفن قـادر على انتشال الإنسان من الألم إلى الأمل، وأن الإبـداع يمكن أن يولد من رحم المعاناة. رغم اختلاف الوطن واللغة والثقافة، جمعتنا الإنسانية مع فريدا، وألهمتنا أن نقدم فنًا يعبر الحدود ويتحدث إلى وجدان المتفرج دون الحاجة إلى كلمات».

قام بدور فريدا عدد من الراقصات وهن: ريم أحمد، رشا الوكيل، يمنى مسعد، حبيبة سيد، مـرام حسني، رحمة عصام، مريم أسامة، في تجسيد تعبيري متعدد الأبعاد لحياتها. وجسّد الفنان عمرو البطريق شخصية الرسام العالمي دييغو ريفيرا، زوج فريدا، فيما جسدت مارينا إيهاب شخصية شقيقتها، وشارك في العمل أيضًا الفنان أحمد محمد بـدور السياسي الروسي ليون تروتسكي، إلى جانب مينا ثابت الذي أدّى دور الحبيب الأول لفريدا. وضمن التكوين الجماعي، شـارك عدد من الشباب والفتيات ضمن «مجموعة الألوان» و»مجموعة الشباب»، في تكوينات حركية جسدت مشاعر فريدا، وأحلامها، وصدماتها.

حسن عبد الهادي حسن

ساويرس الثقافية

تعلن فتح باب التقديم لجائزة أفضل نص مسرحى لعام ٢٠٢٥

٢٥٠ ألف جنيه للفائز الأول وتشجيع للكتابة المسرحية الأصيلة والمبتكرة

أعلنت مؤسسة ساويرس للتنمية الاجتماعية فتح باب التقديم لجائزة أفضل نص مسرحى فى دورتها الجديدة لعام ٢٠٢٥، ضمن فعاليات "جوائز ساويرس الثقافية"، والتى تهدف إلى دعم الإبداع المسرحى المصرى وتشجيع الكتاب على تقديم أعمال مبتكرة وأصيلة تعكس الثراء الفنى والثقافى للمجتمع المصري.

وتتضمن الجائزة هذا العام مركزين رئيسيين، حيث تبلغ قيمة الجائزة الأولى ٢٥٠ ألف جنيه مصري، بينما يحصل صاحب المركز الثانى على ١٥٠ ألف جنيه مصري، فى تأكيد من المؤسسة على أهمية دعم الكُتاب المسرحيين وتوفير منصة رصينة لإبراز مواهبهم.

شروط التقديم:

يشترط ألا يكون النص المُقدم قد تم عرضه مسرحيًا بشكل احترافى من قبل، وألا يكون قد فاز بأى جوائز محلية أو دولية سابقة، كما يُمنع التقديم به لأى مسابقات أخرى خلال فترة التقييم.

ويُشترط أن يكون المتقدم مصرى الجنسية، دون تحديد سن معين، على أن يحق لكل مشارك التقديم بعمل واحد فقط وفى فرع واحد فقط من فروع الجائزة.

كما تشترط الجائزة إرفاق نسخة PDF من الخط الدرامى العام للعمل فى حدود خمس صفحات كحد أقصى، إضافة إلى تعهد كتابى بأن النص أصلى بالكامل ولم يُكتب باستخدام أدوات الذكاء الاصطناعي، حيث سيتم فحص الأعمال عبر برامج متخصصة للكشف عن الأصالة.

الأعمال المقتبسة:

تُقبل النصوص المقتبسة عن أعمال أدبية مصرية شريطة ذكر اسم العمل الأصلي، وإرفاق موافقة خطية من المؤلف الأصلى أو ورثته القانونيين.

كيفية التقديم:

تُقبل الطلبات من الأفراد، والهيئات الثقافية، والجامعات، والمؤسسات، ويشترط تسليم خمس نسخ ورقية مطبوعة ومغلفة من النص المسرحي، إلى جانب خمس نسخ من المعالجة الدرامية (الخط الدرامي)، مرفقة باستمارة التقديم الموقعة والمتوافرة عبر الموقع الرسمى لمؤسسة ساويرس.

يُسلم الملف كاملًا يدويًا أو عبر البريد إلى مقر المؤسسة في: ١٠ شارع الديوان، متفرع من كورنيش النيل، جاردن سيتي، القاهرة، وذلك يوميًا من الساعة ١٠ صباحًا حتى ٢ ظهرًا، ما عدا أيام الجمعة والسبت والعطلات الرسمية.

آخر موعد للتقديم:

الخميس ٢٤ يوليو ٢٠٢٥، ولن يُعتد بأى طلبات أو استمارات تصل بعد هذا التاريخ.

شروط إضافية:

تحتفظ لجان التحكيم بحق حجب الجائزة أو سحبها إذا اقتضت الضرورة.

يحق لـ مجلس الأمناء ترجمة النصوص الفائزة إلى لغات أجنبية.

تُمنح شهادة تقدير لدار النشر التى تفوز أعمالها بعدد أكبر من الجوائز.

الأعمال الفائزة تُعرض على لجان مهرجانى القاهرة والجونة السينمائيين للنظر فى إمكانية إنتاجها.

للاستفسارات: يرجى الاتصال على الرقم: ٠١٢٢١١١٣٣٣١ يوميًا من الساعة ١٠ صباحًا إلى ٣ مساءً، ما عدا الجمعة والسبت والعطلات الرسمية، للتقديم وتحميل الاستمارات: يرجى زيارة الموقع الرسمى لمؤسسة ساويرس:

www.sawirisfoundation.org

حسن عبد الهادى حسن

ظل الأمير

عن هاملت لوليام شكسبير

فى إطار الموسم المسرحى ٢٠٢٤/٢٠٢٥، بالهيئة العامة لقصور الثقافة، برئاسة اللواء خالد اللبان، وبإشراف الكاتب محمد عبد الحافظ ناصف، نائب رئيس الهيئة، الإدارة المركزية للشئون الفنية، الإدارة العامة للمسرح، يقدم إقليم غرب ووسط الدلتا الثقافي- الورش والتدريب، فرع ثقافة البحيرة، - قصر ثقافة المحمودية، العرض المسرحى "ظل الأمير"،ديكور/ القدير سمير زيدان، موسيقى الدكتور/ محمد حسني، كيروجراف محمد صلاح، اضاءة/ عز حلمي، تأليف/أحمد الملواني، إخراج سامح رخا.

العرض المسرحى "ظل الأمير" بطولة، محمد حمدان، عمرو جلال، علاء ديغم، أحمد حسنين، ياسمين الطياري، محمد الحداد، هالة فؤاد، روان عمارة، ماريانا عادل، أحمد سلام،محمد خلاف، أيمن عبد اللا، أحمد عوض.

قال المخرج/ سامح رخا، مخرج العرض المسرحي" ظل الأمير" يدور العرض حول شاب غنى يعشق المسرح، ويتمنى أن يلعب شخصية هاملت ويتوفى والده فيدخل فى حالة ضلالات ويتصرف كأنه هاملت، ورسالة النص.. تمسك بحلمك لكن لا تجعل حياتك تتوقف إن تأخر تحقيقه.

وأضاف رخا، أن المسرح له تأثير بالغ فى التوعية والتثقيف خاصة من خلال تقديم النصوص العالمية التى تحمل أفكاراً إنسانية وفلسفية عميقة، ولكن إعادة تقديم هذه النصوص يجب ألا تكون مجرد تكرار شكلى أو تقليد لما سبق، بل لا بد من إعادة قراءتها وتجديدها بما يتماشى مع روح العصر وواقع المتفرج المعاصر، وأكبر التحديات هى: ما الجديد الذى يمكن أن أقدمه فى نص أنتج آلاف المرات.

وتابع المخرج سامح رخا، فريق العمل به عناصر مميزة جداً وكان العمل معهم بداية من الكاتب أحمد الملوانى الذى أثرى أفكارا جديدة جداً بتفاصيله، مرورا بباقى العناصر.

قالت الفنانة مريانا عادل، تدور أحداث العرض عن عشق المسرح وتوقف الحياة أمامه من خلال شخصية إيهاب الشاب المتمرد الذى يرتدى ثوب شخصية هاملت حتى لا يستطيع التفرقة بين الواقع والخيال ويصل فى مرحلة إلى ضلالات تحطم نفسه حتى يصل للانهيار.

ورسالة العرض هي، الاعتدال فى كل شيء جيد فلا تتوقف الحياة على شيء واحد ويجب الاستماع للآخرين أن نفكر جيداً قبل أن نخرج الكلمات من أفواهنا فكلمة الأم فى البداية من الممكن أن تكون هى السبب فى كل هذه الضلالات مع ابن يعانى من هشاشة نفسية وفاجعة موت الأب كله فى وقت واحد، برغم تكرار التجربة على جميع المسارح إلا أن ظل الأمير ينظر بمنظور مختلف وقام بتحويلها من قصة معروفة لأمير الدنمارك إلى قضية تطرح فى عصرنا الحالى وهى اختلاف الأفكار بين الأجيال.

واضافت مريانا، المسرح هو رسالة صريحة وواضحة تناقش جميع القضايا بصورة تناسب أكثر حياء وموهبة، أفضل ما يميز العرض فريق العمل فأنه يضم نخبة من أساتذة المسرح وكان لى الشرف بالوقوف بجوارهم والتعلم منهم.

قال الفنان علاء ديغم، يدور العرض المسرحى "ظل الأمير" عن شاب يعشق التمثيل ومتأثر بهاملت ومن هن بدأ خياله فى صياغة تشابهات الأمور إلى حقائق بعد وفاة والده لدرجة أنه رأى عمه خائن وعلى علاقته بوالده وتصور فى خياله، أن والده ظهر له القصة مشوقة للغاية لأنها مكتوبة بحرفية شديدة فاعتقد أن المؤلف أحمد الملوانى تناول هذا القصة من أفكار خاصة جداً وتصاعدت الصراعات النفسية لإيهاب حتى يدخل بين الواقع والخيال ويذهب لمنطقة ثالثة وهى الضلالات، والعرض به جميع أنماط التمثيل وأعتقد أن هذه التجربة مختلفة وتستحق المشاهدة.

وأضاف ديغم، أقوم بعمل شخصية المحامى خليفة له طابع مختلف عن باقى شخصيات العرض، وهو أحد الطامعين فى ثروة هذه العائلة الفنية لديه ابنته فى سن إيهاب ويقوم بمحاولة استغلال حب إيهاب لأبنته شخصية غير سوية ولكن استخدمها مخرج العرض فى توضيح وإدارة أفكار دراما العرض المسرحى الذى من خلاله سيتم توضيح مدى تأثير المال أمام القيم المبادئ، ودور المسرح أنه مثير للتفاعل مع المشكلة وإيجاد حلول ومن أهم عوائق العرض قد أكثر من ملوية مرة على مستوى العالم برؤية مختلفة وكيف وهذا يجعل المهمة صعبة جداً فى إيجاد أفكار جديدة.

تغريد حسن

«الطريق»..

الذى غير التاريخ لفرقة القومية بالغربية

قدمت الفرقه القومية بالغربية العرض المسرحى الطريق، على مسرح المركز الثقافى لطنطا ضمن المهرجان الإقليمى لفرق إقليم غرب ووسط الدلتا فرع ثقافة الغربية، فى الموسم المسرحى الجديد ٢٠٢٤-٢٠٢٥ التى تنظمه الهيئة العامة لقصور الثقافة، برئاسة اللواء خالد اللبان وإشراف الكاتب محمد عبدالحافظ ناصف، نائب رئيس الهيئة.

قال المخرج أسامة شفيق: تدور الأحداث فى بدايات عصر الظاهر بيبرس؛ حيث يصل إلى مسامع السلطان شائعات تفيد بنشاط دعاة الباطنية النذارية لاستعادة الخلافة الفاطمية. والانقلاب ضد السلطان، وهو ما يدفعه إلى التحقيق بصورة مكثفة فى الأمر.

وفى ذات الوقت يشرع السلطان فى إجراء العديد من الإصلاحات فى دولته. وتوعز له زوجته الأولى عائشة بالزواج من توركان خاتون، ابنة

بركة خان زعيم القبيلة الذهبية لإقامة حلف معه ضد بقايا المغول. على الناحية الأخرى نرى انشغال السيد البدوى بأحوال الناس ونصرتهم. وعند إحباط مؤامرة الكورانى ضد السلطان يقوم الكورانى بمحاولة إشعال فتنة.

فيزعم تورط عدد كبير من المتصوفين فى الأمر ومنهم السيد البدوى مما يدفع بيبرس إلى محاولة التحقق من الأمر إلى أن يثبت له عدم صحة الموضوع.

تنتهى المسرحية بوفاة الظاهر بيبرس بعد أن أقام دولة مهابة متحضرة ترعى شئون رعاياها وبعد أن رد للسيد البدوى اعتباره عقب هذه الوشاية الظالمة.

قال مهندس الديكور والملابس محمد محسن، العمارة المستخدمة فى العرض مستوحاة من طراز مسجد أحمد بن طولون، وتعكس سمات العمارة الطولونية بما تحمله من روح تراثية وفلسفية. ويعكس الديكور صراعًا داخليًا وفلسفيًا بين بُعدى العقل والمنطق ممثلين فى شخصية قطز، وبين الروح والتصوف، كما يتجسد فى شخصية السيد البدوى.

التصميم المسرحى لا يسعى لمحاكاة الواقع بشكل مباشر، بل يهدف إلى خلق فضاء رمزى يمنح المتفرج فرصة لتأمل أعمق فى المعانى الكامنة خلف الشكل الظاهرى.

يتمتع التكوين العام بتوازن بصرى يحمل فى كل جانب طاقة مضادة للأخرى:

الجانب الأيسر بتكويناته الهندسية المائلة ونافذته الدائرية، يرمز إلى التجرد الصوفى والسمو الروحى المرتبط بالسيد البدوى.

الجانب الأيمن بأعمدته المستقيمة ومقاعده المنتظمة، يعكس الانضباط والصرامة المرتبطة بعالم قطز، عالم العقل والسلطة والواقع. أما الدرج متعدد المستويات، فيرمز إلى رحلة الترقى الصوفى؛ حيث يصعد الإنسان من العالم الظاهرى إلى الباطن، كما يعبّر أيضًا عن تدرّج الفهم بين الدين والعقل.

ويأتى المقعد الخشبى الديوان كرمز للحكمة والعقلانية التى يمثلها قطز، فى حين تُحاكى القبة والنوافذ الدائرية البُعد الكونى، موحيةً بحالة التصوف والانفتاح الروحى.

جاء التصميم بسيطًا عمدًا، ليدعم الطابع الرمزى، ويتيح مرونة فى الإضاءة والتنقل بين المشاهد بسلاسة، مع الحفاظ على انفتاح المساحة الوسطى لتأمين حركة الممثلين بحرية، بينما صُممت المنصة على مستويات متعددة، تتيح للمخرج توزيع الشخصيات بشكل يُعبر

عن الحالة الدرامية لكل مشهد.

قال محمد عبدالعزيز: أجسد شخصية السلطان الظاهر ركن الدين بيبرس البندقدارى. المعروف شعبيًا باسم الظاهر بيبرس.

حين أسند إلى تجسيد دور الظاهر بيبرس، بدأت فى التحضير للشخصية من خلال قراءة موسعة فى تاريخه، مستعينًا بعدد كبير من الكتب والمراجع. اطلعت على تفاصيل ميلاده ونشأته ومرحلة صباه وشبابه، وكيف أصبح مملوكًا، ثم كيف شق طريقه حتى بلغ قصر الحكم فى مصر خلال عهد الملك الصالح نجم الدين أيوب. تابعت رحلته فى الصعود السريع حتى أصبح من كبار قادة الجيش، ودرست علاقته بالسلطان قطز، والتعاون الذى جمع بينهما لمواجهة المغول وتحقيق النصر عليهم.

كما قرأت كثيرًا عن سماته الشخصية وملامحه الخارجية، وكذلك عن زيجاته وزوجاته وأولاده. وحرصت تمامًا على عدم مشاهدة أى عمل فنى سابق تناول شخصية الظاهر بيبرس، حتى لا أتأثر بأى تجسيد آخر للشخصية، رغبة منى فى تقديم رؤية صادقة وخاصة من خلال فهمى الشخصى للتاريخ.

قال محمد علاء: أجسد شخصية محيى الدين بن عبدالظاهر، الكاتب والمفكر المصرى الذى عاصر فترة حكم السلطان الظاهر بيبرس، وكان له دور بارز فى دعم مسيرته السياسية. وقد واجهت منذ البداية تحديًا كبيرًا فى تجسيد هذه الشخصية، تمثل فى الابتعاد عن النمطية التقليدية التى ارتبطت فى أذهان الجمهور بصورة المفكرين والكتّاب فى تلك الحقبة.

وقد تمكن الأستاذ أسامة شفيق، مخرج العرض، من تجسيد هذا الصراع بصورة متميزة على خشبة المسرح.

وعلى الصعيد التمثيلى، كان التحدى أكبر، نظرًا لانضمامى إلى الفرقة القومية بالغربية، والتى تضم نخبة من الفنانين أصحاب الخبرات المسرحية العريقة فى مجال الثقافة الجماهيرية، وهو ما يضع أى ممثل فى حالة من الضغط المستمر لتقديم أفضل ما لديه. إلا أن ما يميز هذه الفرقة هو الدعم المتبادل بين أعضائها، والذى ساعدنى كثيرًا فى تقديم الأداء التمثيلى بأفضل صورة ممكنة.

قالت مارينا أمين: ألعب شخصية توركان خاتون، لقد كان أدائى للدور تجربة مميزة بالنسبة لى، وكان من أهم العوامل التى أسهمت فى نجاح العرض بشكل عام وظهور الدور بهذا الشكل المميز هو وجود فريق عمل رائع، يضم نخبة من القامات الفنية البارزة، الذين كانوا حريصين دومًا على تقديم الأفضل فى كل تفاصيل العمل.

من الإخراج عالى المستوى إلى مشاركة كبار الأساتذة من الممثلين، كانت البيئة الإبداعية مثالية بكل المقاييس. وقد كان الدور قريبًا إلى قلبى بشكل خاص، كونه أول تجربة لى فى عمل تاريخى بهذا المستوى الراقى.

كما لا يسعنى إلا أن أشيد بالأستاذ أسامة، أحد أفضل المخرجين الذين تعاملت معهم، إذ يمتلك القدرة على استخراج أفضل ما فى الممثل، وهذه كانت من أهم مكاسب هذا العمل بالنسبة لى.

«الطريق» من تأليف طارق عمار من بطولة الفرقة القومية بالغربية إقليم غرب ووسط الدلتا فرع ثقافة الغربية، ومن بينهم: أحمد سالم، محمد عبدالعزيز، أحمد راضى، مصطفى فجل، محمد هشام، محمود قناوى، سمر مسعد، حسن مدحت، رامى الشريف، محمد علاء، احمد الشريف، إسلام زكى، ماجد صلاح، مارينا أمير، نسرين نصر، أيسل أحمد، عبدالرحمن السباعى، محمد السايس، سينوغرافيا محمد محسن، تنفيذ ديكور أحمد البحارى، ملابس حسام عبدالحميد، ماكياج نسرين نصر، إضاءة أحمد راضى موسيقى وألحان عبدالله رجال تنفيذ موسيقى هانى رمضان مخرج منفذ حسن خليل إخراج أسامة شفيق.

آية عرفة

المسرح من قلب الأقاليم

مخرجون يتحدثون عن أحلامهم فى الدورة الـ٤٧ من المهرجان الختامى لفرق الأقاليم

بين أروقة المسارح وممرات البروفات، تنبض الحياة فى المهرجان الختامى لفرق الأقاليم، الذى تنطلق دورته السابعة والأربعون بمسرح السامر وتنظمه الهيئة العامة لقصور الثقافة تحت رعاية الدكتور أحمد فؤاد هنو، وزير الثقافة، ويستمر حتى ٥ يوليو المقبل بمشاركة ٢٦ عرضًا مسرحيًا تمثل مختلف محافظات مصر، فى احتفال فنى فريد يعكس روح الثقافة الجماهيرية ويكرّس للمسرح بوصفه مرآة للمجتمع وأداة للتغيير.

فى هذه الدورة، يلتقى مخرجون من مختلف أنحاء الوطن لعرض تجاربهم المسرحية، وتقديم رؤاهم الفنية، والأهم من ذلك: لتبادل الأحلام والطموحات. فى هذا التحقيق، نستعرض جانبًا من تطلعات عدد من المخرجين المشاركين فى هذه

التظاهرة الثقافية، حيث عبّروا عن آمالهم فى أن يكون المهرجان مساحة حقيقية للحوار والإبداع، ومنصة عادلة لتكريم الجهود، وفرصة لإعادة الاعتبار لمسرح الأقاليم بوصفه أحد أهم روافد الحركة المسرحية المصرية.

رنا رأفت

\علينا العودة إلى روح الود والتنافس الحقيقى التنافس "الشريف"

أوضح المخرج عادل بركات مخرج عرض "الأسكافى ملكا" لقومية المنيا رأيه فى المهرجان الختامى لفرق الأقاليم فقال: «مهرجان فرق الأقاليم كطبيعة اى مهرجان نجد أنه له شقين شق القائمين على المهرجان وشق المتنافسين.

والكل يعمل من أجل النجاح؛ فكتيبه العمل المنوط بها الإشراف وإدارة المهرجان تبذل أقصى الجهد لنجاح المهرجان ليس على مستوى الشكل فقط وإنما للغاية التى وضعوا وأقاموا المهرجان من أجلها، وبذل أقصى جهد مع كل الفرق وكل العروض فالجميع منها على مسافه واحده دون محاباة لخروج العروض بشكل مشرف، وعلى الفرق المتنافسة أن تقدم منتجها للجمهور وأن تقبل بشرف نتيجة هذا التنافس ليصل كل هذا الى الضلع الثالث والأهم، وهو الجمهور، لأنه ومن وجهه نظرى وقد قلت ذلك مرارًا أن يكون الهم الرئيسى والمبتغى هو الجمهور، وأن يكون التنافس من اجل الوقوف على آخر ما وصلنا إليه وإعادة تقييم المستوى، حيث إننا وهنا نستطيع أن ننظر ونحن على مسافة من العرض بعد أن أنهينا مهمتنا فنقوم بدور الناقد والباحث فى تفاصيل المنتج (العرض) جنبًا إلى جنب مع اللجان ومع المتلقى ثم نضع الخطة لتطوير أدواتنا.

وتابع: «كما نتمكن من الإطلاع على ما يقدمه الآخر وما وصل إليه الاخرون من تقنيات وأساليب حديثة او مستحدثة تفيد العملية الفنية هذا بالإضافة إلى أننا كقائمين على المهرجان وإداراته المعنية نستطيع أن نلمح كواليس أو ما بين السطور ونقف على مشاكل وقضايا الفرق سواء المتمثلة فى عنصر المكان أو الإدارة أو كيان الفرقة، وذلك من خلال الشكل العام والانضباط وحرفية الفريق على خشبة المسرح فهذه الملاحظات تشى بمدى ترابط الفرقه وتماسكها وكم المشاكل الموجودة بها وكذا حاجتها للإحلال أو التجديد ومدى تعاون الإدارات معها وهل تمتلك دارًا للعرض أم أنها تعمل فى ظروف قاسية فبعض الفرق تعمل فى أماكن تشبه (الخرابة)

وأكمل، قائلًا: «كل هذا يجب أن يكون الهم الأول والرئيسى للهيئة متمثلة فى الإدارات القائمة على المهرجان مع ما يقدم إليها من تقارير لجان المتابعة والتفتيش واللجان الفنية التى ترسلها للمواقع حتى نلمس الوضع الحقيقى دون زيف أو تدليس علينا العودة إلى جمهورنا فجمهورنا لم يهجر المسرح، ولم يبتعد عنا نحن من ابتعد عن الجمهور بعد أن صارت الركيزة الأولى هو(يوم عرض اللجنة) و(التسابق) الذى خرج عن مسعاه الحقيقى؛ علينا العودة إلى روح الود والتنافس الحقيقى التنافس الشريف؛ الذى يقبل النتائج ويحترم رأى اللجنة حتى لو جانبهم الصواب – من وجهه نظرنا.

واستطرد، قائلًا: «علينا العودة الى احترام وتقدير رأى الناقد الفنى لأن الناقد "مبدع» وليس "عدوًا» ويسعى جاهدًا كى يقرأ العرض قراءة فنية يقرأ العلامات والدلالات الضمنية والظاهرة، ويقوم بتفكيك وتحليل وإعادة بناء ما يراه من إبداع على خشبة المسرح؛ ليقدم لنا قراءته الإبداعية للعرض فيكون مرشدًا لنا فى البعض ومعينًا ودافعًا لنا فى البعض الآخر لنخطو نحو ما هو افضل ما يصنع حراكًا فنيًا وثقافيًا وإبداعيًا على المستوى العام.

وأضاف: «المهرجان هو عرس حقيقى إذا إلتف الجميع وتحولق حول معنى وهدف سام وهو أن يصل إلى (الجمهور) وتقديم رسالة ومتعة مخاطبا العقل والوجدان وأن يكون انعكاسًا لقضايا وطنه وبيئته حاملًا قضاياه الثقافية والفنية خاصة الاقليم الذى ينتمى إليه وينتهى العقد المبرم بينه وبين المتلقى بنزول الستار ويصفق الجميع للجميع متمنيًا له التوفيق.

هذا نحن وهذا هو مهرجاننا الذى نفخر به كحصاد لموسم ملئ بالمشقه والتعب والنجاح بالوصول الى الجماهير ف نحصد ثماره. بالمهرجان الختامى لفرق الاقاليم.

وعن عرض "الإسكافى ملكًا تحدث المخرج عادل بركات، قائلًا: «الاســـــكافى ملكآ تأليف / يســـرى الجندى سينوغرافيا وإخراج / عادل بركات عرض غنائى استعراضى المسرحية مستوحاة من تراثنا الشعبى وحكايات ألف ليلة وليلة ويغوص ليأتى لنا باحدى لآلئ وجواهر تلك الليالى.. بها من الشعر والشاعرية ما يخلق أجواء حالمة ومبهجة رغم الأزمة.

ومن خلال حكاية («معروف الاسكافى» وعلاقتة بالسوق الدنيا). وبشاعة هذا الواقع وأغلب نماذج هذا العصر وماتحمل من انتهازية وطمع وجشع واستغلال واستلاب.. إلا أن التمسك بالحلم والتحلى بالوعى يُعد قارب نجاة للإنسان.

يحاول العرض أن يقول لنا تمسكوا بأحلامكم وكفانا ما صنعته أذرع الشر من حروب وخراب وأمراض وتشويه للنفوس ، وخلق نماذج نهمة وشرهة سرعان ما تتحول لوحوش تفترس بعضها البعض وتُلقى التبعة على الظروف والآخر.

وهى مسرحية تقليدية من حيث البناء والشكل وان كانت تحوى بعض الملامح الأسطورية والفانتازيا، لذا فهى تتخذ من الواقعية التعبيرية نهجًا مسرحيًا لها، فيها عوالم زمكانية بعضها ما هو واقعى وبعضها فانتازى والبعض الآخر ذو ملامح أسطورية.

وتابع: «نستطيع إن نقول إننا أمام ما يمكن أن نسميه بالمسرح الشامل والذى يستغل كل الامكانات الممكنة من كلمة، صورة، موسيقى ورقص وغناء، صمت وحالات طقوسية وماسكات وأقنعة وعرائس، بالإضافة إلى تجسيد العوالم الخيالية.

سعيد بتجربتى فى «شارع ١٩»..
ومتحمس للمشاركة بالمهرجان

أعرب المخرج عمرو حسان عن سعادته الكبيرة بتجربته الإخراجية فى عرض "شارع ١٩"، من إنتاج مركز الجيزة الثقافى التابع لإقليم القاهرة الكبرى وشمال الصعيد،

والذى يضم أكثر من أربعين ممثلًا، معظمهم من الشباب فى بدايات مشوارهم المسرحى، مؤكدًا أن الفريق بذل جهدًا ضخمًا خلال فترة البروفات، وهو ما يجعله فخورًا بهذه التجربة.

وقال حسان: "أنا سعيد جدًا بالعرض وبالطاقم الذى عملت معه هذه التجربة كانت مثرية واستفدت منها كثيرا، خاصة أنها جمعتنى بطاقات شبابية واعدة، عندهم حماس حقيقى للفن والمسرح.

وأعرب عن حماسه للمشاركة فى المهرجان، معتبراً أن صعود العرض للمرحلة النهائية يمثل تتويجًا فعليًا لمجهودات طويلة،

وأضاف: الوصول للمهرجان هو فى حد ذاته تقدير لجهودنا وشهادة بأننا على الطريق الصحيح.

كما وجه تحية خاصة لإدارة المسرح بالهيئة العامة لقصور الثقافة، مثمنًا جهودهم فى تنظيم مهرجان قوى، ومشيدًا باختيارات اللجنة، التى وصفها بأنها تضم كوادر فنية محترمة وأساتذة كبار مشهود لهم بالكفاءة والخبرة.

واختتم حديثه، قائلًا: "أتمنى التوفيق لكل الفرق المشاركة، وإن يكون مهرجان هذا العام بمستوى يليق بالمسرح المصرى وبطاقاته الشابة.

أتمنى أن يتحول الختامى إلى مهرجان حى يحتفى بالتجارب لا مجرد توزيع جوائز.

عبّر المخرج عمرو الزغبى، مخرج عرض "ملحمة السراب"، لفرقة قصر دمياط الجديدة بأقليم غرب الدلتا عن أمنيته فى أن يكون المهرجان الختامى أكثر من مجرد محطة لإعلان النتائج، بل مساحة حقيقية للاحتفاء بالتجارب المسرحية والإنصات إلى أصوات الفرق المشاركة.

وقال: أتمنى أن أرى المهرجان ليس مجرد نهاية، بل بداية، منصة مفتوحة للنقاش بعد كل عرض، لأن كل عرض مسرحى فى رأيى هو بداية سؤال، وليس نهاية قصة.

واقترح الزغبى أن تتضمن فعاليات المهرجان جلسات تحليلية للعروض، بمشاركة نقاد وفنانين، إلى جانب إشراك الجمهور فى النقاشات، من أجل خلق حالة من الحوار الحقيقى، تتجاوز فكرة التقييم إلى فضاء أوسع من التفاعل والإضاءة على المعانى.

وعن عرض "ملحمة السراب"، أوضح الزغبى أنه ليس عرضًا تقليديًا، بل رحلة وجودية "لإنسان يبحث عن المعنى وسط وهم كبير، فى صراع دائم مع رغبته، ومع صورته عن نفسه، ومع الحقيقة التى يهرب منها.

وأضاف: حاولنا بقدر ما نستطيع أن نلمس وجع كل مشاهد، ونفتح له بابًا للتأمل فى ذاته وعلاقته بالعالم.

وتابع قائلًا: عملنا من قلوبنا، وصدقنا أن المسرح ليس مجرد خشبة، بل هو مساحة نواجه فيها أنفسنا، ونسأل

بصدق: من نحن وبماذا نحلم؟ هذا العرض لم يكن تمرينًا على الأداء، بل كان فعل حياة. وكل تفصيلة فيه خرجت من دواخلنا، من مشاعرنا الحقيقية، من الأشياء التى نخشى البوح بها أحيانًا إلا على خشبة المسرح. كنا نحاول أن نتحدث مع الجمهور، لا عنه، نمد خيطًا صادقًا من القلب إلى القلب.

واختتم حديثه، قائلًا: أتمنى من قلبى ألا ينتهى العرض عند سقوط الستارة، بل أن يظل حاضرًا فى أذهان من شاهدوه. أن يبقى سؤالًا مفتوحًا، أو أثرًا صادقًا فى الذاكرة. لأننى مؤمن أن المسرح لا يُغلق، بل يظل مفتوحًا فى دواخل من صدّقوه.

صراع النور والظلام.. وعرض صرخة ضد الدجل والتخلف

أعرب المخرج محمد يسرى مخرج عرض «تاتا نيا» عن سعادته بتجربته فى المهرجان الإقليمى لفرق وسط الصعيد، مشيدًا بجودة التنظيم والتزام الفرق بالمواعيد المقررة، متمنيًا أن يحافظ المهرجان الختامى على نفس مستوى الانضباط والدقة.

وحول عرضه المسرحى، أوضح يسرى أن العمل يدور فى «قرية معزولة عن العالم، تعيش فى ظلام دامس وتخلف قاس، تحكمها سلطة كاهن يدّعى احتكار المعرفة الإلهية ويُصدر القوانين حسب أهوائه". وأشار إلى أن "الصراع ينفجر حينما ترسل العاصمة معلمًا لنشر العلم والنور، ليصطدم بجدران الجهل والخرافة والشعوذة التى أحكم الكاهن بناءها، فيتحول العرض إلى مواجهة رمزية بين المعرفة والسلطة، بين النور والظلام». وأكد يسرى على أهمية تحديد مواعيد ثابتة وواضحة لجميع مراحل المهرجانات (الإقليمى، الختامى، والقومي) إلى جانب جداول الورش، موضحًا أن التأخير فى الإعلان عنها يربك

الفرق ويؤدى إلى اعتذارات كثيرة من المشاركين.

وختم حديثه بقوله: أتمنى أن أخرج بعرضى فى المهرجان الختامى بشكل يليق بإسم الفرقة وكل الأساتذة المشاركين، وأن يحمل صوتنا رسالة ضد الجهل ويكون احتفاءً حقيقيًا بقيمة الفن والمعرفة.

أتمنى أن يظل المهرجان مساحة للتنوع والتعبير

يقول المخرج بيشوى عماد من إقليم القناة وسيناء عن تجربته " اليد السوداء» التى يقدمها لفرقة بورسعيد النوعية.

عرض "اليد السوداء" هو ملحمة وطنية تتناول حقبة من أهم فترات التاريخ المصرى، وهى فترة الاحتلال الإنجليزى. نعالج من خلال العمل صراع المقاومة المصرية ضد المحتل وهيمنة السلطة البريطانية. اخترنا أن نسلط الضوء ليس فقط على البعد السياسى والوطنى، بل على الجانب الإنسانى الذى يحرك أبطال المقاومة، لنؤكد أن الدفاع عن الوطن لا يكون بالسلاح فقط، بل بالإيمان والحب والتضحية.

وعن رؤيته تابع "رؤيتى الإخراجية تقوم على تقديم النص فى صورة معالجة درامية حديثة، تتيح للجيل الجديد فهم تاريخ بلاده من منظور وجدانى وواقعى.

أردت أن يكون العرض صلة بين الماضى والحاضر، فاخترت التعاون مع الكاتب ميشيل منير، ليصيغ النص بأسلوب يمزج بين التوثيق الدرامى والتأثير العاطفى.

فى العرض نتابع صراعًا حقيقيًا حول مقتل السير لى ستاك، ونغوص فى دوافع كل شخصية من المقاومة: عبد الحميد، شفيق، نوال، صالح، وراغب. فى مقابل ذلك، يمثل توماس راسل السلطة البريطانية وقسوتها. من هنا يُطرح السؤال: ما ثمن حرية الأرض؟ وهل الاحتلال أشخاص، أم

أفكار علينا أن نواجهها بالفكر والفن؟

وعن مشاركته فى المهرجان الختامى تابع: حتى الآن مشاركتى فى المهرجان الختامى لفرق الأقاليم لم تتم، لكن مجرد تصعيد العرض هو وسام ومسئولية فى آنٍ واحد. ولكن وجودك بين تجارب كبيرة وأسماء مؤثرة بيحمّلك أمانة أكبر إنك تكون على قدر الثقة.

واختتم حديثه قائلًا: أتمنى أن يظل المهرجان مساحة للتنوع والتعبير، ونحتفل فيه بالفن وليست بالمنافسة. الأهم عندى إن يظل العرض صادقا، مثلما بدا.

اتمنى أن يكون لـ"العائلة الحزينة" نصيب فى الترشح للدورة المقبلة من المهرجان القومى للمسرح المصرى.

قال المخرج أحمد كمال مخرج عرض "العائلة الحزينة» لفرق قصر ثقافة الإسماعيلية عن العرض: «تدور أحداث العرض حول عائلة تتظاهر بالحزن على قريب ثرى توفى، بينما تخفى خلف السواد والتنهيدات طمعًا شديدًا فى الميراث. يفضح النص ازدواجية المشاعر وسطحية الحزن، ويركز على الانهيار الأخلاقى حين تتدخل المادة فى العلاقات الإنسانية. ولعل براعة نوشيتش تتجلى فى تقديم هذا العالم الحزين - ظاهريًا - من خلال كوميديا لاذعة وسوداء، تعكس سخريته من الواقع الذى لا يزال ممتدًا حتى اليوم، وخلال حديث عن المعالجة الإخراجية اوضح كمال انه اعتمد فى معالجته الإخراجية على تقديم النص بروح معاصرة قريبة من الجمهور المصرى، فاختار العامية المصرية لغة للعرض، ما أضفى طزاجة وتلقائية على الحوارات دون أن يُفقد النص جوهره أو دلالاته العميقة.

كما استخدم كمال تقنيات الإضاءة والموسيقى بشكل ذكى لإبراز التوترات الداخلية للشخصيات، وحرص على أن تكون المؤثرات الصوتية جزءًا من البناء الدرامى وليس مجرد خلفية. أما الديكور فجاء على هيئة شكل

شبه منحرف مدبب الزوايا، فى رمزية بصرية تعكس الانحرافات النفسية والأخلاقية لأفراد العائلة.

عن مشاركته بالمهرجان الإقليمى وآماله عن مشاركته هذا العام بالمهرجان الختامى لفرق الأقاليم.

أكد المخرج أحمد كمال أن المنافسة كانت قوية والعروض المقدمة تميزت بجودة فنية عالية، مشيرًا إلى أن مشاركته فى العام الماضى بمسرحية "ابن الإيه" للكاتب سامح عثمان، قد حصدت جائزتى أفضل عرض جماعى وأفضل ممثل مركز ثانٍ، وإن لم تُرشّح للمهرجان القومى. ويأمل هذا العام أن يكون لـ"العائلة الحزينة" نصيب فى الترشح للدورة المقبلة من المهرجان القومى للمسرح المصرى.

ما دور الجمهور فى المهرجانات ؟

قال المخرج مصطفى الشطوى مخرج عرض "عرض حال» لفرقة الفشن عن أبرز أمنياته للمهرجان الختامى: الأمنيات كثيرة لكنها مجرد أمنيات لصاحبها فقط فكلمة «مهرجان» بمفردها كلمة ذات مسئولية كبيرة وأمنيات كثيرة وأمنياتك لن تغير من الواقع شيئا ولذا أتمنى التوفيق للجميع فالصورة ستختلف من عرض لآخر حسب الإمكانيات ولذا الحسابات والتقييمات تختلف فلسنا سواسية فى الصراع والظروف اقصد فى المنافسة ولا تختلف من شخص لشخص فهم هم بإمكانايتهم وظروفهم الثابتة التى لا تتغير من عام إلى عام.. هناك عدة أسئلة ما هو دور الجمهور فى المهرجانات وأين بقية الأقاليم من هذه المهرجانات؟ أعرف أنها أمنيات ساذجة أطرحها على نفسى قبل طرحها على حضراتكم. وعن أحداث عرض «عرض حال» أضاف تدور أحداث العرض:» مابين الشك والحب شعرة ولكل منهما حياة مختلفة.. وما بين الزواج الطبيعى والزواج التبادلى مصالح للأهل أو أحدهما بعيدا عن الحب والرغبة هكذا تحذر منهما العزيزة جدة أبطال العرض من الطرفين.

أتمنى أن أكون على قدر المسؤولية وأحمل اسم بلدى السويس فى كل عمل أقدمه

قال المخرج أحمد رضوان مخرج عرض "كرنفال الأشباح» لبيت ثقافة فيصل عن أحداث عرض "كرنفال الأشباح» ومعالجته: ينسج "كرنفال الأشباح" خيوطه داخل عالم الموتى، حيث يتلاقى عدد من الأثرياء فى «نادى المقابر" بعد الحرب العالمية الأولى، تدور بينهم حوارات فلسفية وإنسانية، حتى تقتحم عالمهم شخصيات من المقبرة العمومية، فتشتعل الأحداث وتتصاعد نحو تمرد وجودى، ينتهى بتجربة علمية يقودها البروفيسور "ماركوس" تعيد بعضهم إلى الحياة.

وهنا يتبدل مسار العرض، إذ يطرح سؤالًا عميقًا: هل يمكن أن تُعاش الحياة مرتين؟ وما الذى يختاره الإنسان إذا مُنح فرصة ثانية؟

وتابع قائلًا: تتشابك المعالجة الدرامية مع روح نص "فاوست"، عبر استدعاء الأشباح كمعادل نفسى يجسد الصراع الداخلى بين الخير والشر داخل النفس البشرية، دون أحكام مطلقة، بل بتفكيك طبقات الشخصية وتقديمها بشكل تركيبى متماوج. يعتمد النص على مبدأ "الفرصة الثانية" ليعيد مساءلة الإرادة والاختيار والمصير.

وتابع قائلًا: امزج فى رؤيتى بين الرمزية والبُعد البصرى والدراما النفسية، مستعينًا بخلفيتى كمساعد مخرج ومخرج منفذ، ومتسلحًا بورش متعددة خاضها فى مجالات المسرح المختلفة، لأصنع عرضًا متماسكًا ومغايرًا فى روحه وبنيته. العرض يراهن على الحس الجمالى والفكرى معًا، وعلى تحريك وعى المتلقى عبر طرح سؤال فلسفى يتجاوز المكان والزمان.

وعن طموحاته وأمنياته للمهرجان الختامى ذكر رضوان: فى ظل أجواء تنافسية مشرفة اطمح أن تكون مشاركتى فى مهرجان ختامى فرق الأقاليم لهذا العام بداية لسلسلة من العروض التى تثبت أن السويس حاضرة، وأن الشباب المسرحى قادر على إعادة تشكيل الخريطة الفنية بأفكار جريئة وطروحات جديدة، قائلًا بثقة: أتمنى أن أكون على قدر المسئولية، وأحمل اسم بلدى السويس فى كل عمل أقدمه.

محمد الطايع: «الفندق» مساحة بين الحياة والموت.. وحاولنا تبسيط الفلسفة دون أن نفرغها

فى تجربة مسرحية مختلفة تمزج بين الفلسفة والرمزية والبعد الإنسانى، قدّم المخرج الشاب محمد الطايع عرضه "الفندق"، المأخوذ عن نص "فندق العالمين" للكاتب الفرنسى إيمانويل شميت، ولكن برؤية مصرية معاصرة تمزج بين البساطة والعمق، وبين الرموز العالمية والطرح المحلى.

العمل الذى قُدِّمته فرقة مسرح الشباب التابعة للبيت الفنى للمسرح، حمل فى طيّاته تساؤلات كبرى حول الحياة والموت، الإيمان والاختيار، ولامس مشاعر الجمهور بأسلوب فنى بعيد عن الوعظ ومليء بالتأمل.

فى حواره لجريدة مسرحنا، يتحدث المخرج محمد الطايع عن رحلته مع النص، وتفاصيل المعالجة والإخراج، والتحديات التى واجهته، كما يفتح قلبه للحديث عن رؤيته للمسرح فى مصر اليوم، والدور الذى يجب أن يلعبه هذا الفن فى المجتمع، بالإضافة إلى آرائه فى قضايا الإنتاج، التجريب، ودور الإعلام، وتأثير الجوائز على المخرجين الشباب.

حوار: صوفيا إسماعيل

الإيمان وحده لا يكفى.. والمسرح الحقيقى يجعل الجمهور يعيد التفكير فى حياته

ما الذى جذبك لنص "فندق العالمين" تحديدًا؟ وما التحدى الذى شعرت به عند تحويله إلى عرض مسرحى، وهل هناك تعديلات أو إضافات قمت بها على النص الأصلي؟ وما الهدف منها؟

فى البداية، أحب أن أوضح أن العرض يحمل عنوان "الفندق"، وهو مأخوذ عن نص "فندق العالمين"، لكننا أجرينا عليه معالجة درامية، وأضفنا شخصيات جديدة، وقدمناه باللهجة العامية، على عكس النسخة الأصلية التى كُتبت بالفصحى.

وما جذبنى فى النص هو فكرته المحورية التى تمسّ كل إنسان فى هذا العالم، وهى فكرة الحياة والموت. هذا التساؤل الدائم: "ماذا يمكن أن يفعل الإنسان فى حياته؟ هل يظل كما هو، أم بإمكانه أن يتغير؟" هذه الأسئلة الفلسفية العميقة هى ما لفت نظرى وجعلنى أتحمس للعمل عليه.

أما التحدى الأكبر، فكان فى الطبيعة الفلسفية للنص، إذ إن هذا النوع من النصوص قد يبدو ثقيلًا بعض الشيء على المتفرج، خصوصًا وأننى أقدمه على مسرح الدولة من خلال فرقة مسرح الشباب. لذلك قررت أن أُقدّمه باللهجة العامية لتقريب الفكرة من الجمهور، دون أن أفقد عمق المضمون. وهنا واجهنا تحديات كثيرة، سواء فى كتابة المعالجة أو فى تنفيذ الرؤية الإخراجية.

عملت مع الدراماتورج فادى نشأت على تبسيط العرض، مع الحفاظ على الروح الفلسفية للنص. وكان من أهم التحديات أيضًا تحويل النص للفصحى إلى العامية المصرية، وهو أمر غير سهل، خاصة أن النص قائم على فكر فلسفى عميق. لكن بحمد الله، توصلنا إلى نسخة نهائية أرضتنا أنا وفادى، واستطعنا إيصال الفكرة للجمهور.

أضفنا أيضًا شخصيتين جديدتين غير موجودتين فى النص الأصلى. الأولى هى شخصية الطفل أوسكار، المأخوذة عن مسرحية "أوسكار والسيدة الوردية" لنفس المؤلف، إيمانويل شميت، وهو كاتب نص "فندق العالمين" أيضًا. وجود طفل فى هذا الفضاء الذى يقع بين الحياة والموت - كما يرمز له الفندق - كان له أثر كبير فى التأثير على المتفرج، خاصة حين لا يكون واضحًا هل سيعيش هذا الطفل أم يموت.

أما الشخصية الثانية فهى سوزانا، وهى لاعبة أكروبات ونجمة شهيرة تسقط أثناء تأدية أحد عروضها، ووجودها أضفى بعدًا آخر للعرض، وساهم فى تعميق الفكرة المطروحة.

كيف قدّمت "الفندق" على خشبة المسرح؟ وما الفكرة التى انطلقت منها رؤيتك؟

"الفندق" الذى قدّمته على المسرح لم يكن مجرد مكان تقليدى أو موقع تدور فيه الأحداث، بل هو فكرة وحالة رمزية فى آنٍ واحد. تخيلتُ هذا الفندق كمساحة خيالية تقع ما بين الحياة والموت - عالم غير معلوم لا نعرف ما يوجد فيه بالتحديد، ولا كيف تُدار تفاصيله.

الشخصيات التى تعيش داخل هذا الفندق ليست ميتة وليست حية تمامًا، بل هى فى حالة غيبوبة على الأرض، بسبب حوادث مختلفة: محاولة انتحار، مرض خطير، أو حوادث مرورية أدخلتهم فى هذه الحالة الحرجة. فكل شخصية فى هذا الفندق هى فى الأصل شخص حى فى العالم الحقيقى، لكنه غائب عن الوعى.

الفترة الزمنية التى يقضونها داخل الفندق تمثل اللحظة الفاصلة بين الحياة والموت، تلك اللحظة التى لا نعرف عنها شيئًا فى الواقع. ومن هنا نشأت الفكرة الدرامية.

يُدار الفندق من قبل شخصية تُدعى الدكتورة "إكس"، وهى شخصية رمزية تركنا تفسيرها مفتوحًا أمام الجمهور. قد يراها البعض كرمز للقدر، أو كرسول من الله، أو تجسيد لقوة خارجة عن الإرادة البشرية. لكنها داخل العرض المسرحى تمثل المديرة والمسؤولة عن الفندق، وبشكل خاص هى المسؤولة عن المصعد (الأسانسير) الذى يحدد مصير كل نزيل.

فإذا نزل المصعد بالشخصية إلى الأسفل، فهذا يعنى أنها ستعود إلى الحياة وتفيق من الغيبوبة. أما إذا صعد المصعد إلى الأعلى، فهذا يُشير إلى أن الشخصية قد فارقت الحياة.

وعلى المستوى البصرى، تعاونى مع مهندس الديكور محمد فتحى كان محوريًا فى تجسيد هذه الفكرة المجردة. صممنا ديكورًا يُشبه الفندق فى مظهره، لكنه فى جوهره لا يُشبه أى فندق تقليدى. اعتمدنا على اللون الأبيض فقط، ليُهيمن على المشهد بأكمله - من الجدران إلى الأثاث وحتى النباتات. الأبيض كان مقصودًا كرمز للغموض، الطهارة، وربما العدم، ليعزز شعور المتفرج بأنه فى مكان خارج حدود المنطق والزمن.

بعد تقديم هذا العرض، ما هى الرسالة الأساسية التى تأمل أن يخرج بها الجمهور؟ وما هو تأثير هذا النص على الجمهور العربى بشكل خاص؟

الرسالة التى أتمنى أن تصل إلى الجمهور تتجسد فى جملة تُقال فى نهاية العرض على لسان شخصية الدكتورة "إكس"، مديرة الفندق، عندما تخاطب البطل "جوليان" قائلة:

"الإيمان شعلة صغيرة لا تُضيء الكثير، لكنها تُدفئ."

هذه الجملة تأتى فى سياق نقاش بين "جوليان" والدكتورة "إكس"، حين تخبره أن الحياة هى هدية، فيسألها: "ومن الذى أهدانا إياها؟" ليصلا معًا إلى أن الله هو من منحنا الحياة. ومن هنا تتشكل الرسالة الجوهرية للعرض:

أن الحياة هدية إلهية ثمينة، يجب علينا أن نقدّرها ونحافظ عليها.

الرسالة الأعمق هى أن الإيمان وحده لا يكفى، بل يجب أن يقترن بالتفكير والوعى، وبالعيش الحقيقى المليء بالحب والخير والسعادة. نحن مطالبون بأن نعيش حياتنا كما ينبغى، وأن ننتبه لقيمتها، لأنها ببساطة رحلة قصيرة قد تنتهى فى أى لحظة. لذلك، على الإنسان أن يُراجع نفسه ويُعيد حساباته، ليكون مستعدًا للرحيل وقتما يشاء الله، وهو راضٍ عن حياته، وربه راضٍ عنه.

ورغم الطابع القاتم للعرض، إلا أننا حرصنا على إدخال لمسات كوميدية خفيفة، تُساعد فى إيصال الرسائل للجمهور بشكل أكثر سلاسة وإنسانية. وهذا التوازن بين العمق والشجن، وبين الجدية والابتسامة، هو ما جعل الكثير من الجمهور يشعرون بتأثر بالغ، وبعضهم بكى خلال العرض، لأنه يلامس شيئًا عميقًا فى داخل كل إنسان.

والأجمل من ذلك، أن العرض يترك الناس فى حالة تفكير وتأمل فى حياتهم الشخصية بعد انتهائه، وهذا هو الهدف الحقيقى للفن بالنسبة لى.

كيف تعاملت مع عناصر السينوغرافيا والإضاءة والموسيقى لخدمة رؤيتك الإخراجية؟

عندما بدأت التفكير فى تصميم الصورة المسرحية، تخيلتُ المكان بأكمله بلون أبيض ناصع، كما ذكرت سابقًا فيما يخص الديكور. كان هدفى من ذلك أن أُشعر الجمهور

اخترت العامية بدلًا من الفصحى لتقريب الفكرة من الجمهور.. دون أن أفقد عمقها

بأنهم داخل مكان غريب، قد يبدو فى ظاهره فندقًا، لكن تفاصيله غير مألوفة. كل الإكسسوارات - من الساعات المعلقة، واللوحات، والنباتات، وحتى الكراسى والطاولات - كانت بلون أبيض موحد. هذا الاختيار منح المكان إحساسًا بالغربة، وفى الوقت ذاته أضفى عليه مسحة من النقاء والصفاء، وكأنه مكان روحانى أو خارج الزمن.

ولتعميق هذا الإحساس بالغربة وتعزيز الإبهار البصرى للصورة المسرحية، اعتمدنا على الإضاءة الملونة التى تنوعت بين الأحمر، الأزرق، والأخضر، بما يتماشى مع كل حالة درامية فى العرض وتفاصيلها. كما استخدمنا تقنية الفيديو التى صمّمها محمد المأمونى، بينما توليتُ بنفسى تصميم الإضاءة. كان الفيديو يُبث باستمرار على خلفية الديكور الأبيض، مما خلق تفاعلًا بصريًا غنيًا ومتناغمًا مع الحالة المسرحية العامة.

كيف ترى واقع المسرح فى مصر الآن؟ هل ترى أننا فى حالة تطور أم جمود؟

المسرح المصرى، والحمد لله، لا يزال قائمًا، وموجودًا بقوة، ويتميز بتنوعه واختلافه. لكن ما ينقصه فى رأيى هو تسليط الضوء عليه بشكل أفضل. ما ينقصه هو الإعلام الحقيقى، والدعاية الفعالة التى تتجاوز مجرد البوسترات أو البانرات. أقصد بالدعاية هنا الوجود الإعلامى المستمر والممنهج، عبر مختلف وسائل الإعلام، لتغطية العروض المسرحية التى تُقدَّم من خلال وزارة الثقافة، سواء فى البيت الفنى للمسرح أو باقى قطاعات الوزارة.

كل هذه الجهات تقدم أعمالًا مسرحية مميزة ومختلفة، لكنها تفتقر إلى التغطية الإعلامية الكافية التى تُعرّف الجمهور بها، وتمنحها المكانة التى تستحقها. وهذا ما أراه ضروريًا فى الوقت الحالى.

ما أهم التحديات التى تواجه المسرحيين حاليًا، خاصة على مستوى الإنتاج والتجريب؟

بصراحة، لا أرى أن هناك مشكلة حقيقية فى الإنتاج المسرحى حاليًا، بل على العكس تمامًا. كما ذكرت من قبل، وزارة الثقافة تُنتج عددًا كبيرًا من العروض المسرحية عبر مختلف قطاعاتها، وهذا يعنى أن الإنتاج متوافر، ولا يمثل عائقًا فى الوقت الراهن.

أما فيما يخص التجريب، فأرى أن هذه المساحة تعود بشكل أساسى للمخرج نفسه، وليست مرتبطة بالإنتاج. فالمخرج الذى يرغب فى تقديم تجربة مسرحية مختلفة أو تجريبية، بإمكانه أن يفعل ذلك داخل حدود إنتاج العرض، إذا كانت لديه الرغبة والقدرة على ذلك. إذن، التجريب ليس مقيدًا من جهة الإنتاج، بل هو خيار إبداعى يخص الفنان نفسه.

فى رأيك، ما الدور الذى يجب أن يلعبه المسرح فى المجتمع اليوم؟

فى الحقيقة، الدور الذى يلعبه المسرح فى المجتمع اليوم أصبح أقل مما كان عليه فى السابق، لكنه لا يزال قائمًا ومؤثرًا. ونحن نأمل أن يستعيد هذا الدور قوته ويتسع تأثيره من جديد، لأن المسرح فى جوهره وسيلة تواصل مباشرة مع الجمهور، وقادر على إحداث تأثير عميق فى وعى الناس وثقافتهم.

وربما أحد الأسباب الرئيسية لتراجع هذا التأثير هو ضعف الترويج والدعاية للمسرح، وغياب التغطية الإعلامية الكافية. تسليط الضوء الإعلامى على العروض المسرحية بشكل أوسع يمكن أن يكون عاملًا مهمًا فى إعادة المسرح إلى مكانته، وتعزيز دوره فى التأثير على المجتمع المصرى.

برأيك، ما المطلوب من الشباب لصناعة مسرح جاد ومعاصر؟

بالنسبة لما هو مطلوب من الشباب لصناعة مسرح جاد ومعاصر، فأعتقد أن الأمر يبدأ بالاجتهاد والإخلاص الحقيقى فى العمل. عليهم أن يعملوا بجد، وأن يكون لديهم وعى ومسؤولية تجاه ما يقدموه. المطلوب منهم أن يفكروا بجدية وعمق فى اختياراتهم الفنية، وأن يقدموا أعمالًا نابعة من قناعاتهم، تعبر عن واقعهم، وتعكس رؤيتهم للمسرح.

ببساطة، عليهم أن يكونوا صادقين مع أنفسهم، وأن يعاملوا المسرح كفن حى وجاد، يستحق التفكير والاجتهاد والالتزام.

هل ترى أن الجوائز تؤثر فى مسار المخرج أو تضع عليه عبئًا مضاعفًا؟

مسألة تأثير الجوائز على مسار المخرج بتختلف من شخص لآخر. فى مخرجين يتأثروا فعلًا بفكرة الجوائز، وتشكل عندهم نوعًا من الحافز أو التغيير فى مسارهم. وفى مخرجين آخرين، الجوائز لا تؤثر عليهم، وبيكملوا بنفس الشغف والرؤية سواء حصلوا على جائزة أو لا.

أما بالنسبة لى، فالحمد لله رب العالمين، حصلت على عدد من الجوائز، لكن فى النهاية أنا مش بشتغل علشان الجائزة، بشتغل علشان المسرح نفسه، ولأنى بحب اللى بقدمه.

من المخرجين أو الكُتاب الذين تتمنى العمل معهم أو إعادة تقديم أعمالهم؟

أتمنى دائمًا أن أعمل مع أى كاتب، سواء كان من الجيل الجديد أو من الكتاب الكبار، بشرط أن يحمل فكرًا محترمًا وناضجًا، ويكون قادرًا على التعبير عن قضايا مجتمعنا الحالى بصدق ووعى.

ومن بين الكتاب الذين أعتز بالتعاون معهم وأحب العمل معهم باستمرار هو الكاتب الكبير الأستاذ سامح عثمان، لما يحمله من فكر جاد ومحترم يتوافق تمامًا مع رؤيتى وتوجهاتى الفنية.

المسرح المصرى بخير.. لكنه يحتاج إلى تسليط إعلامى حقيقى وممنهج

«سجن النسا»

برؤية عصرية

أمانى عبدالرحمن

نشرت الكاتبة فتحية العسال رائعة «سجن النسا» عام ١٩٩٣م، والتى قدمت من خلالها مشكلات مجموعة من النساء جمعتهن زنزانة سجن، لتقدم لنا نصًا نسويًا يهتم بنظرة المجتمع للمرأة، وأثر متغيراته السياسية والاقتصادية والاجتماعية عليها، بالإضافة إلى اهتمامها بتقديم نماذج مختلفة للمرأة المصرية من خلال سجينات الزنزانة وحكاياتهن.

يبدأ العرض المسرحى «سجن النسا وينتهى بمشهدين يضمان البطلتين» ليلى وسارة يفصل بينهما زمن من الأحداث والحكايات، تتجسد تلك الحكايات من خلال سجينات تجمعهن زنزانة واحدة، وتؤدى إلى التحول الذى طرأ على شخصية ليلى، وهى الشخصية المتغيرة الوحيدة فى العرض، وليلى منقادة ساذجة أفنت عمرها فى تلبية رغبات زوج أنانى مستغل، وعلى النقيض "سارة» الفتاة المهتمة بقضايا المرأة بل والمدافعة عنها. وتمثل الفتاتان نموذجين متناقضين للمرأة، وإذا تناولنا شخصية ليلى بالتحليل بين المشهد الأول والأخير، سنجد أنفسنا أمام امرأة أخرى أكثر قوة وإحساسًا بالآخر؛ اختبرت الحياة وشاهدت الكثير من المآسى والمواقف، من خلال النساء اللاتى جمعتهن زنزانة واحدة وعشن آلام الخذلان والظلم، قدمهن "منير» دفعة واحدة على المسرح فى إضاءة كاملة.

فى السجن تتقاطع حكايات ليلى وسارة مع حكايات السجينات فتروى «صرصارة" بعد صدور الحكم عليها قصة فقد أسرتها تحت الأنقاض، والشارع الذى لم تجد غيره مأوى فتعرضت للإغتصاب والإنكار المجتمعى، كما تحكى «ندم» كيف وجدت نفسها بمفردها فى مواجهة الفقر والمرض، "إنصاف» المرأة التى أدانها زوجها قبل القانون، رغم مسانادتها له سنوات طويلة بالكد والخدمة فى البيوت، فأنكرها كأنه لم يعش معها يومًا و كغريب حكم عليها دون رحمة. تستقبل إنصاف مولودها الذى تحلم بأن يكون رجلها وسندها فى هذه الحياة القاسية وتستقبله مع فرحة السجينات لكن يحرمها الزوج والقانون والزنزانة من وجوده معها فى مشهد تراجيدى، فيبكى معها الجمهور قبل السجينات. "عدلات» الأم التى حكم عليها بالإعدام بعد أن قتلت زوجها دفاعًا عن شرف ابنها. ثم تقابل "شفيقة" الراقصة التى قتلت زوجها بعد خيانته لها، وتقول جملتها الحوارية المتكررة «حبيت، اتخميت، قتلت، ارتحت " لتتعرف ليلى من خلال حوارها معها معنى السجن الحقيقى، ومنهم للمعلمة «خوخة» التى تضحى بحريتها وتدخل السجن بدلًا من زوجها؛» فهل ترى المرأة نفسها غير مستحقة للحرية؟» ليطلقها الزوج فتكسرها الصدمة وتسقط مغشيًا عليها. كل هذه الحكايات تترك أثرًا عميقًا فى نفسية ليلى وتجعلها تتساءل عن قيمتها، وقيمة التضحية فى العلاقات، و معنى السجن وقيمة الحرية، والإيمان بالنفس وقضايا الآخرين.

استخدم المخرج يوسف مراد منير فى عرض هذه الحكايات مدارس مسرحية متنوعة لتقديم المشاهد؛ ما أضاف تنوعًا وتجديدًا للعرض ففى مشهد ولادة إنصاف استخدم الطبيعية، كما استخدم التعبيرية فى مشهد دخول الراقصة "شفيقة" وجعلنا نعيش معها الخيال، الواقعية فى مونولوج "ليلى" هذا التنوع فى الأساليب المسرحية ساهم فى تفادى الملل والتكرار، وأبقى الجمهور متفاعلًا مع العرض.

تتجلى الرمزية فى العرض المسرحى من خلال عدة عناصر، منها ظهور عقارب الساعة فى مشاهد الفلاش باك التى ترمز إلى الوقت والزمن، حمل السجينات "عاطف» مولود إنصاف الذى يرمز إلى الأمل والبداية الجديدة

قسم الديكور لأربع مناطق:

غرفة نوم ليلى - منزل كاميليا - الملهى الليلى - الزنزانة

والزنزانة هى المكان الرئيسى للعرض وقد أثرت تأثيرًا بالغًا على الأحداث والشخصيات ؛ فوجودهن جميعًا فى حيز جدرانها ومعايشة كل منهما معاناة الأخرى ؛فتتقاسمن معاناة بعضهن البعض؛ أدى إلى تحول منطقى وتدريجى لشخصية ليلى، كما أدى إلى مزيد من الحيمية والمساندة بينهن. وبقية الأمكنة تذهب إليها الأبطال بطريقة الفلاش باك ثم تعدن إلى حيث هن بزنزانة السجن الضيقة التى تحمل الكثيرمن الألم والمرار.

إن بنية العمل وشخصياته وأماكنه تضافرت لتكتمل بأداء الممثلات اللاتى قدمن بكثير من المعايشة والوعى بطبيعة الشخصيات اللاتى يجسدنها، لقد ظهرت ليلى بشكل أكثر ثباتًا فى المشاهد الأخيرة ولعلها الشخصية الوحيدة المتحولة وسط شخصيات ثابتة تعرض مآسيها وترفض مصائرها. اعتمد "منير» على تمرير أداء متميز تنتقل بعضهن بين الواقعى والطبيعى والخيال، معتمدًا على كفاءة ممثلاته.

وعلى جانب آخر بدت الإضاءة بطلًا من أبطال العرض، يعتمد «كاجو" على الإضاءات المختلفة فينوع بين الإضاءة الخافتة والبؤر الضوئية فى المونولوجات الفردية، والألوان الموحية بإحساس كل مشهد، بالإضافة لإضاءة جانبية فتشعر بأن الجدران تطبطب على سجينات الزنزانة، ثم ينتقل ليستخدم إضاءة كاملة للمسرح مع دخول كل شخصية. للمرة الأولى وكأنها بطاقة تعريف للشخصية. وكان للأشعار والموسيقى دور كبير فى نجاح العرض وإيصال رؤية المخرج، فاختيار أغنية «على الطريق» لمشهد البداية والنهاية، والتى تمثل الفكرة الرئيسة والتى بلورت كثيرًا من الأحداث وحددت النهاية، فالنساء جميعهن على الطريق فهل نستطيع إنقاذهن أم سيستمر ظلمهن؟ هل سيدفعن ثمن المتغيرات المجتمعية والحكم المسبق والتقاليد التى تجعل من المرأة مصبًا لكل اللعنات؛ فوحدهن يدفعن ثمنًا لأخطاء مجتمع كامل.هل سيبقين فى القاع أم سيمد لهن المجتمع يده وينقذهن؟ ومن الزار للسبوع لإعدام عدلات قدم المخرج المشاهد بمصاحبة الأغانى وأشعار أحمد الشريف بأداء السجانة "بخيتة»، والتى لعبت دور الراوى ليس بشكله التقليدى وإنما بشكل جعل من الأغنية راويًا مؤثرًا، معقبًا ومشاركًا للأحداث.

كل هذا جعل من "سجن النسا" عرضًا مميزًا، يخاطب عقل ووجدان المشاهد، فتصاحبك بعد مشاهدته شحنة من المشاعر المتناقضة، بينما أنت على أبواب الخروج.

«أفراح القبة»

من السرد إلي عرض هندسة الزقازيق

محمود كحيلة

من بين العروض جيدة الصنع المشاركة في مهرجان جامعة الزقازيق للمسرحيات الطويلة والمقام علي مسرح الجامعة للعام الجامعي ٢٠٢٥م شاركت كلية الهندسة بمسرحية «أفراح القبة» وهذه المسرحية معدة عن رواية شهيرة لأديب نوبل «نجيب محفوظ» تحمل نفس الاسم بسبب أنها سبق تم تقديمها علي المسرح العائم بالقاهرة من إنتاج مسرح الشباب التابع للبيت الفني للمسرح عام ٢٠٢٠م، وحققت نجاح كبير وعرضت أيضاً كمسلسل تلفزيوني شاهده ملايين المشاهدين في كل أنحاء الوطن العربي إلا أن العرض الذي قدمته كلية الهندسة جامعة الزقازيق والمأخوذ عن الرواية نفسها لم يعتبر بأي مما فات أو يستأنس بأي من هذه التجارب والمحاولات وقرر أن يقدم تجربة ذاتية تعتمد مباشرة علي الرواية المحفوظية متخذا لنفسه منظورا جديدا ورؤية مختلفة هي رؤية المخرج ومعد المسرحية (عماد طارق) وهو أحد شباب مخرجي الزقازيق من خريجي الكلية نفسها وقد قام بنفسه بإعداد رواية محفوظ للعرض المسرحي الجامعي متوقفاً عند مواقف بعينها ومقاطع محددة ليجعلها الأكثر أهمية في مغامرته المسرحية ورهانه الدرامي الذي لم يتخذ كما فعل الآخرين من الشخصيات الرئيسية الأربعة للرواية التي أوصي بها أستاذ السرد محور تركيز ونقطة انطلاق كما هو متبع ومتوقع وإنما أفسح المجال المسرحي لظهور شخصيات هامشية بالرواية الأصلية علي نفقة الشخصيات الأصلية من هذه الشخصية شخصية «سرحان الهلالي» مدير المسرح الذي ظل حاضرا وتم التركيز عليه في أغلب مشاهد العرض وحدث ذلك أيضا مع شخصية المخرج معتمدا علي الجزء الأول للرواية الأصلية وقد ذهب في رؤيته نحو ذلك متجاهلا ما حدث بعد ذلك بالرواية من حضور طاغي ولافت للشخصيات التي كانت في البدء هامشية أو ثانوية لكن نوه عنها نجيب محفوظ في افتتاح الرواية وهي بالمناسبة الرواية الوحيدة التي بدأها أمير السرد العربي بتعريف بعض الشخصيات لتبدو وكأنها مسرحية وهي الوحيدة من بين روايات محفوظ التي تجري أحداثها بين أعضاء فرقة مسرحية، وفي عرضه المسرحي الجامعي قسم المخرج مسرحه إلي مناطق ومستويات تقسيم يعتد بالخيال والواقع والحقيقة والوهم وأهم هذه المستويات الأعلي الذي احتل أعلي منتصف المسرح وجرت فيه مقابلات الفرقة واجتمعاتها فهو

مكتب المدير وفيه يتم كل ما هو رسمي وفيه أيضا تتم الجلسات الخاصة التي يشملها العرض و تتخذ فيه أهم القرارات المتعلقة بالدراما أما المستوي الطبيعي فيشمل منزل "عباس" ذلك الفتي الغض الذي يكبر قبل أوانه بسبب تقلبات أحداث العرض ومن الشخصيات التي احتفظت بوضعها إلي حد ما شخصية «طارق» الممثل المغمور الذي بسبب دوره في الحياة كان له دورا كبيراً بالمسرحية وكذلك دور الممثلة «درية» الذي قسم في إلي دور بالواقع في مشاهد العودة إلي الوراء (فلاش باك) ودور في المسرحية التي كتبها "عباس كرم" إبن كرم يونس ملقن الفرقة الذي تزوج بائعة التذاكر فانجب هذا المؤلف الصاعد وقد بدأ العرض بأن نقل (طارق) الممثل المغمور الذي أداه بشكل جيد جدا الطالب "زياد حاتم" بأن جعل هيئته الخارجية هيئة فنان يبحث عن موقع جيد علي خارطة الإبداع وهو في بدء العرض يتجه إلي منزل "كرم يونس" كي يوقع بينه وبين ولده عباس مؤلف المسرحية الجديدة التي قرر مدير المسرح تقديمها وقد حدثت الموافقة لأول مرة بعد محاولات عديدة وسلسلة من الرفض وهو يعتقد أن ذلك جري لأن عباس اقتبس مسرحيته من الواقع الواقع الذي يفضح كل ما يحيط بهم وما يجري في بيتهم من مفاسد وموبيقات حكي لهم أن العرض الجديد يعرض حياتهم فيعرض كيف أن أبنهما الوحيد هو الذي أوشي بهما وهو الذي أودي بهما إلي السجن وهو الذي قتل زوجته بطلة الفرقة التي خطفها من أحضانه وتزوجها ليقتلها ويقتل ولده وقال أنه سوف ينتحر يوماً كما جاء في نهاية هذه التجربة المسرحية التي استخدمت نجيب محفوظ من دون أن تتبع منهجه أو تتبني أفكاره، وقد قام ببطولة هذه المسرحية بروح شبابية وخفة ظل كبيرة نخبة طيبة من مهندسي الغد طلبة وطالبات كلية الهندسة بجامعة الزقازيق وكان من أكثر هؤلاء الطلاب قبولاً واستحساناً من قبل مشاهدي العرض الطالب «مصطفي محمد» وفي العرض يسعد «كرم يونس» الملقن الذي أفني حياته بالمسرح أن تقدم الفرقة نفسها رواية تمثيلية من تأليف إبنه الوحيد ويحكي العرض كيف تزوج والدته "حليمة» التي فقدت عزريتها داخل تلك المؤسسة المسرحية وكان أول من وضعها علي طريق المجون المدير الفرقة ثم تنقلت بين أحضان الجميع إلي أن وصلت إلي أن ارتمت بحجر الملقن «كرم يونس» الذي تزوجته لا لشيء إلا لأنه امتلك بيتاً في الوقت الذي احتاجت فيه إلي سكن ولم يحاول أن ينهرها أو ينهاها عما هي فيه لأن أمه علمته منذ نشأته أن يبقي ضمن حدوده وآلا يتدخل فيما لا يعينه كي لا يلقي ما لا يرضيه فنشأ علي آلا يبالي بمسألة الشرف والعرض وهكذا أصبح البيت الذي ورثه علي حد تعبير العرض غنيمة بيد السقهاء يجتمع فيه أعضاء الفرقة يشربون الخمر ويسكرون ويلعبون القمار وهكذا تنتقل مأسي المسرح الي ذلك البيت بكل أبطالها وجميع ضحاياها الذين يترفعون عن الصراع الذي يتم عرضه علي خشبة المسرح وهم واقفون بهذا البيت الخرب صفاً واحداً إلي جانب الشر، الكل يمثل ولا شيء حقيقي إلا الكذب وهكذا انطلق صناع هذا العرض من رائعة نجيب محفوظ الخالدة التي نفث فيها عن غضبة من المسرح وعدم رضاه عن المسرحين في تلك الرائعة السردية ذات التفاصيل النادرة التي تختلف كما شهدنا عن كثير من رويات الأستاذ، وانطلاقاً من وجود حكاية حقيقية وقصة محبوكة عزف العرض علي انغامها قدمت هندسة الزقازيق بمهرجان الجامعة مشاهده جيدة وممتعة مستخدمة كل ما هو متاح من عناصر العرض مثل الديكور الذي اتخذ من الرواية منهجا لتفيذه كبيت قديم يحمل بعض اللوحات التشكيلية واللمسات الجمالية وكذلك إقتربت الملابس إلي أجواء سبعينات القرن العشرين وهو الزمان الذي دارت فيه أحداث العرض أما الموسيقي فقد اختيارها بعناية من كلاسيكات الموسيقي المصرية للفترة الزمنية المقصودة لتأكيد طبيعة الأحداث ولأجل كل هذه الجهود حققت هذه الرواية الممسرحة مشاهدة طيبة.

«جويا»

الصراع بين الأدوات التقليدية والأدوات الحديثة

جمال الفيشاوى

تحت رعاية الأستاذ الدكتور غادة جبارة رئيس أكاديمية الفنون، والأستاذ الدكتور طارق مهران عميد المعهد العالى لفنون الطفل، وفى إطار امتحانات الفصل الدراسى الثانى للفرقة الأولى بدبلوم الدراسات العليا قسم العرائس واللعب اليدوية وتحت إشراف الأستاذ الدكتور جيهان فاروق والدكتور رضا حسنين والفنان القدير إسماعيل الموجى والإشراف على تصميم الديكور والعرائس الدكتور جمال الموجى، وأشرف على تنفيذ العرائس المصمم محمود الطوبجى، قدم على مسرح نهاد صليحة العرض المسرحى «جويا» عن النص المسرحى «الفنان» تأليف عبده الزراع، دراماتورج دكتور ناهد الطحان.

تدور الفكرة الرئيسية للعرض حول الصراع بين الأدوات التقليدية (القلم الرصاص الملون) والأدوات الحديثة (الكمبيوتر)، ولأول مرة يتم تقديم النص بتجربة جديدة "العرض بالعرائس" ودمج بـ«العنصر البشري" فى أضيق الحدود، فكان العنصر البشرى فى بدأية العرض بتقديم استعراض الأقلام، ومشهد قصير لجويا فى فصلها الدراسى، وأعتمد باقى العرض على العرائس، وقدم العرض فى حوالى ٣٠ دقيقة عن نص "الفنان" للكاتب عبده الزراع بما يتناسب مع مشروع تخرج للطلاب لقياس قدراتهم، وكانت كل تجارب العروض السابقة التى قدم فيها نص الفنان تعتمد على العنصر البشرى والماسكات، ويعتبر عرض جويا ليس بمفهوم العرض المسرحى المتكامل الذى يقدم على مسرح به إمكانيات مثل مسرح القاهرة للعرائس وبتكاليف إنتاجية كبيرة، لكن عرض جويا قدم بإمكانات مالية بسيطة، وبذل فيه الطلاب جهدا كبيرا حسب الإمكانيات المتاحة، والتزموا بالمحافظة على الفكرة الأساسية للنص والرسالة المقدمة، والعرض يقدم رسالة فكرية وفنية هادفة، فيتعلم الطفل أن لا يهتم بالكمبيوتر والثورة المعلوماتية فقط، وألا يعيش مع الكمبيوتر فى جزيرة منعزلة عن كل ما حوله، فلا بد من التعامل مع الأدوات القديمة والتقنيات الحديثة والتوازن بينهما والاندماج مع الآخر، فالطفلة جويا فى العرض منذ أن قدم لها والدها الكمبيوتر هدية لتفوقها الدراسى بدأت فى التعامل معه بشكل دائم، وأهملت الألوان والتى كانت تعتبر أصدقائها القدامى التى كانت الوسيلة الأولى فى تعلمها فن الرسم، فالرسم بالألوان له متعة الخاصة، وأن الرسم والتلوين باليد يجعل الفنان متميزا ومن الممكن أن يصل للعالمية وضرب مثل بلوحة الموناليزا، والأسماء الكبرى فى عالم الفن التشكيلى، كما قدم العرض صورة تربوية وجمالية للطفل، من خلال أن رفع من شأن الأدوات التقليدية (القلم الرصاص الملون)، ولم يغفل دور الكمبيوتر، ويعلمه أن كل شيء موجود له أهميته، كما يزرع فيه قيمة التسامح، من خلال إنهاء الصراع دون انتصار طرف على حساب الطرف الآخر.

بين النص والعرض

كتب المؤلف النص باللغة العربية الفصحى، وكتبه أيضاً ليقدم كعرض بشرى وليس عرائسى، والأهم من ذلك عنصر زمن العرض، ففى عرض جويا تم اختصار النص والتركيز على الألوان الرئيسية (الأحمر، الأزرق، الأصفر) وتحويل نص العرض إلى اللهجة العامية المصرية، كما تم استبدال الطفل الفنان الذى يدعى عمر بالطفلة جويا، وركز أكثر على شخصية الأم وعلى النصح والإرشاد وتوجه ابنتها إلى المسار السليم للمحافظة على القيم التى ينشأ عليها الطفل على

الرغم من وجودها بالنص الأصلى الذى برز هذا الدور الهام كما اختار المخرج من أشعار الكاتب عبده الزراع بما يتوافق مع الموسيقى والألحان من أغانى الأطفال مع تغيير بسيط لبعض الكلمات، واستعان بأغان من غير كتابة المؤلف نظراً لارتفاع تكلفة الألحان.

رؤية المخرج

قدم المخرج مشاهد حوارية قصيرة تعبر عن المضمون لسرعة إيقاع العرض، ونجد بعض المشاهد الحوارية التى بها معلومات كثيرة يقدمها المخرج على أكثر من مشهد دون الاخلال بتسلسل الأحداث مثلما قدم مشهد بشرى فى منتصف العرض حتى يفصل المَشاهد عن المنظور الضيق للعرائس لتتسع الرؤية للمَشهد البشرى ثم يعود مرة أخرى لمشاهد العرائس، واستخدم عرائس مبهرة فى حدود الإمكانيات المتاحة، فنجد العروسة جويا مصنوعة على شكل طفلة ذات وجه مقبول يتعاطف معه الطفل ويصدقها، وكانت الألوان لطيفة ومبهرة، وكذلك الأم وملابسها البسيطة، كما استخدم حركة بسيطة جداً لحركة الألوان حول العلبة، حيث حركة محدودة داخل الإطار الخشبى (البرفان)،

كان الديكور عبارة عن منزل جويا، ومدرسة جويا، وقسمت خشبة المسرح إلى جزأين الجزء الأكبر والذى يمثل منزل جويا كان له النصيب الأكبر من المساحة يقدر بحوالى الثلثين، وهو عبارة بارفان يعبر عن غرفة جويا بمنزلها، ويقف خلفه محركين العرائس، وبداخلة أحجام صغيرة ومناسبة سرير على يمين المتلقى، وفوقه رف وضع علية ألعابها، والمنبه و

كمبيوتر وكرسى على يسار المتلقى، وفى وسطة توجد علبة الألوان وضعت على منضدة وكان لون خلفية حائط الغرفة (لبنى فاتح)، وهو لون بارز وعاكس لألوان وملابس العرائس، ورسم على حائط الغرفة عدد اثنين حصان بألوان زاهية (الأحمر، الأزرق، والأصفر)، ومن وجه نظرنا نختلف مع هذه الألوان الزاهية، لأنها كانت تلفت النظر إليها، خاصة عندما تقف أمامها جويا أو والدتها،

وفى الثلث الباقى على يمين المتلقى كان فصل فى مدرسة جويا وضع فيه لوحة رسم وداخل المنظر يقف المدرس، وهو يعاتب جويا لعدم تلوين اللوحة ويقف معها زميل وزميلة لها فى الفصل.

تم تصميم وتنفيذ العرائس والملابس بشكل تقرب الطفل للشخصية على الرغم من أنها شىء مادى (جماد)، وتم اختيار الألوان الأحمر والأصفر والأزرق وهى الألوان الأساسية التى يستخرج منها جميع الألوان الباقية،

استخدمت الإضاءة للإنارة فى معظم المشاهد، وفى مشاهد الكمبيوتر استخدمت ألوانا فسفورية مع الإضاءة الزرقاء غامق من جهاز الموفنج هد ذو الإمكانات الاقوى والأسرع والمحددة على القطعة المراد تركيز الإضاءة عليها بديله عن الألتر وكأن الكمبيوتر له عيون مفتوحة.

وبالنسبة للاستعراضات تفاعل معها الاطفال خاصة فى بداية العرض وقدمة مجموعة من الأطفال التى كانت ترتدى ملابس سوداء، وتحمل ألوانا زاهية فسفورية، وتشعر وكأن الألوان هى التى تتكلم.

أما الموسيقى فقد اختار المخرج من شعر الكاتب عبده الزراع ما يتوافق مع الموسيقى والألحان من أغانى الأطفال مع تغيير بسيط لبعض الكلمات، ومن هذه الأغانى أغنية توت توت (توت توت احنا الألوان إنما أمامير، بلون ناس بلون طير) فى بداية العرض، وأغنية أخرى لتمرد الألوان على جويا (بعد النهارده ما فيش نعم.. تمرد صباح تمرد مسا.. بعد النهارده مفيش نعم) وتم دمجها على لحن النشيد الوطنى لجنوب القوقاز، وتم تغيير كلمات أغنية النهاية وحل محلها أغنية دنيا سمير غانم لينا حق نعيش فى سلام، لتعبر عن موضوع العرض، وهو الصداقة والتعاون داخل المنزل والتسامح (لينا حق نعيش فى سلام، وحق فى التعليم،نجرى نلعب مهى أيام، عاوزه جو وعقل سليم) وأنهى العرض بجملة خلفنا مفرناش الدنيا بالأصحاب تتعاش والنجاح بقى كده مضمون.

يعتبر العرض من العروض البسيطة والمتميزة وبه صورة مريحة للعين، وعلى الرغم من ضعف الإمكانات، والمسرح غير مجهز لعروض العرائس، وجاءت الإضاءة رأسية من أعلى فظهر فى الخلفية المحركون، ومن وجهة نظرنا كان المطلوب عمل بروفات أكثر على تحريك العرائس، على الرغم من الأخطاء التى دائما تحدث فى مثل تلك العروض (عروض اليوم الواحد)، استطاع المخرج خلق حالة من المتعة خاصة الأغانى المحببة لدى الأطفال والكبار.

كل الشكر لمن ساهم فى خروج هذا العرض للنور

أداء صوتي: د. ناهد الطحان (الأم)، حور أحمد (چويا)، أنس علاء الدين (اللون الأحمر)، چومانا أشرف (اللون الأصفر)، إمام وحيد (اللون الأزرق)، هبة الله على (الكمبيوتر)، أحمد مراد (المدرس)

تحريك عرائس: هانى نبيل، هبة الله على، إسلام جلال، إسلام يوسف، نهاد شاكر، كوثر عبدالرحمن.

غناء: أحمد مراد. يوسف يونس. سما شوقى حجاب

تصميم ديكور وعرائس: أمانى سالم، تصميم إضاءة: رضوى رشاد عثمان.

تنفيذ ديكور: ياسين محمد، تنفيذ إضاءة: عبدالله حجاج، مدير خشبة مسرح: هدير هشام، چومانا أشرف، مى الزيدي مخرج منفذ: هبة الله على، تصميم استعراضات وإخراج: هانى نبيل.

المنظور الحلقى وبنية التواصل الوجدانى للحكى

فى طعم الخوف

شريف شجاع

رُغم إشارة د. على الراعى فى كتاباته لحداثة الفن البريختى فى البيئة العربية، فإنه نوه لوجود أسس قديمة له تظهر فى الفرجة الشعبية، متمثلة فى التوجه للجمهور وكسر الإيهام داخل الإطار الشكلى للحلقة والسامر والحكى، ولأن هذه النوعية من المسرح تهتم نسبيا بالتفاعل الجماهيرى اللحظى، فقد رسخت لجذب فئة مُعينة من المُخرجين لديهم القدرة على التعامل فى هذا الاتجاه باحترافية شديدة وتقديم عروضٍ مميزة منها التجربة النوعية لفرقة بنى مزار "طعم الخوف" تأليف إبراهيم الحسينى وإخراج غريب مصطفى.

وغريب تحديدا وضع بصمة جيدة فى مسرح الثقافة الجماهيرية بتلك النوعية من العروض رغم قلة مشاركاته، وأخرها "كيد البسوس" والتى حصل بها على جائزة لجنة التحكيم الخاصة فى المهرجان الختامى لفرق الأقاليم العام الماضى، تناول "غريب" نص "طعم الخوف" تحت عباءة السهل الممتنع، فعند جلوسك لمشاهدة العرض من بدايته ستعتقد للوهلة الأولى أنك ستترك المشاهدة وترحل بعد عشر دقائق على أقصى تقدير وحتى استمرارك لهذه المدة الصغيرة ما هو إلا مجاملة للفرقة بحضورك، فالمكان بطبيعته لا يبشر حتى بإقامة حفلٍ مدرسى فى قرية نائية، وهذا ليس طعنًا فى ماهية انتقاء المكان والتى تعود طبعا لأسباب إدارية وأمنية وبروتوكولية متفق عليها، بعيدًا عن متطلبات الرؤية الإخراجية والتى تتجرد سماتها بالطبع فى عنصر واحد وهو ساحة متسعة يصلح فيها بناء حلقى الشكل "نصف دائري» لجلوس الجمهور؛ ولكن هنا ساحة تتوسط "حوش" مجلس مدينة بنى مزار.. الحالة العامة للمنظر، سيارات مجلس المدينة وخلاطات عديدة للبناء الإسمنتى وموقف مُصغر لعربات الكسح... إلخ.. عند رؤيتنا للمكان سنتيقن أن المخرج فى تناوله سيعتمد حتما - فى تحقيق التواصل مع الجمهور- على الجانب "الإدراكي" والذى يتبنى فيه مخاطبة العقل وهو أسلم الطرق الإخراجية لمواجهة ضعف الإمكانيات المتاحة؛ ولكن حدوث العكس يؤكد على أن هناك مخرج لديه أدوات ورؤى يواجه بها تلك الصعوبات.. فماذا فعل؟

تضافر لغة النص الأصلى مع اللهجة المحلية لبناء إيقاع منضبط

على الجانب الموازى للإدراك كآلية للتواصل الجماهيرى أهملها المخرج عن عمد؛ ليقبل تحديا مغايرا كان هناك جانب آخر وهو الارتكاز على تحقيق «الأثر» اللحظى للمشاهد من خلال آلية "التواصل الوجداني" وهو كما ذكرنا يصعُب تنفيذه فى ظل تلك الأجواء المكانية الخاصة بالعرض؛ لكنه استغل «عنصر الحكي» ليكون له رأى آخر.

فمن اللحظة الأولى التى بدأ فيها العرض انخرطنا تماما مع الأحداث والتى كانت تُسرد ببساطة متناهية وتُجبرنا على التركيز داخل بؤرة الدراما بكل عناصرها وتسحبنا من الإطار العام لمكان العرض بسياراته ومبانيه وأدواته إلى دمجنا بالحدوتة، وهذا يجعلنا نسأل أنفسنا..

كيف نجح الحكى فى الربط بين الممثل والمتلقى وجدانيا؟

هل تكفى قدرة الممثل فى الإقناع لعمل ذلك؟

هل ضبط الإيقاع وحده كفيل بخلق عالم دلالى فى عقل المُشاهد؟

فى الحقيقة أساس كلُ تخيل رسالة قوية بذرتها كلمة، وهى فى الأصل أداة فى يد صانعها وحاكيها

ولأن المخرج على وعى كامل بذلك فلقد هيأ النص للطرح بلهجة الممثل الأصلية، وهذا حتى يكسر حواجز اللغة القاهرية بين العرض والجمهور المنياوى والصعيدى، وهو أمر لا يُستهان به فعليا، فواقع التكلم بلهجة المكان تعطى قابلية كبيرة لعمل ترابط قوى مع الجمهور والذى يسعد فعليا بسمع الحكاية بلهجته، وينجذب إليها ويشاهدها للنهاية وهو ما يحافظ على إيقاع العمل منضبطا، ولا أخفيكم سرًا أن "الأفيهات" عندما تلقى فى عروض الحكى والفرجة الشعبية بلهجة الجمهور تجد صدى "كوميديًا» كبيرًا، عكس إلقائها باللغة القاهرية وعلى سبيل الذكر سب بطل العرض "جابر" زوجته "مريم" فى شجار كوميدى قائلًا: يا «مجِيملة" يا "مجِيملة" بكسر الجيم، وأصلها يا مقملة، أى أن برأسك وشعرك حشرة "القمل»، وقد لاقى استحسانًا كبيرًا وضحكًا متواصلًا.

بالنسبة للغة النص الأصلية فيمكننا القول بأن قوة اللغة فى سرعة وصولها للمتلقى، وهذا ما أقدم عليه "الحُسيني" فى نسجه للحوار المجرد من الزوائد والمبنى على سرعة الإيقاع حتى يُشكل إطارًا واضحًا وبسيطًا للحكى، فمنذ أن بدأ العرض باقتحام "جابر" ذلك المواطن البسيط لأحد المساجد المعروفة فجرًا وصعوده على المئذنة عنوة لُيعلن مظلمته كى يسمعه السلطان ووصولًا إلى تشابك الأحداث ومحاولة الولى التفرقة بين "جابر" وزوجته الجميلة "مريم" ليمتلكها هو، فنحن كنا أمام حوار بسيط ومُعبر ومُشبع باللهجة المحلية لبيئة الجمهور "المنيا".

التجسير بين الفكرة المجردة للنص وتراثية الفلاح الفصيح

لم تتشابه بشكل مُطلق أو حتى نسبى حدوتة الفلاح الفصيح الإهناسى البلدة وبين "جابر القماح" الشخصية المحورية فى

«طعم الخوف» لكن ما عصف برءوسنا تجاه هذا التلميح فى الحدث جاء من خلال بناء جسر فكرى بينهما بواسطة الكاتب إبراهيم الحُسينى فقام على أساس مُجرد للفكرة.. فالأول "الفلاح الفصيح" لديه مظلمة وجابر القماح لديه مظلمة أيضا، الفلاح الفصيح جذب انتباه الحاكم بفصاحته فى الشكوى المكتوبة فتركه ولم ينصفه حتى يكرر الشكوى فيستمتع بقراءته وفصاحته فى الشكاية و"جابر القماح" جذب الحاكم ببلاهته فى شكواه الشفهية فأمر الوزير بتركه ليستمتع بخفة ظله على حد قوله "سيبه يا وزير يتكلم ويحكى ده مُسلى جدا"، هاتان الفكرتان رسما فى عقولنا أثناء المُشاهدة قراءة توقعيه لما قد يحدث من تطور للأحداث لكن تفرعت فكرة نص "طعم الخوف" بعيدا عن الحدوتة التاريخية للفلاح الفصيح بشكل يجعلنا نتسأل، هل قصد المؤلف ذلك؟ أم مجرد مصادفة؟ أو هى مجرد فكرة طافت بعقولنا فقط ولا علاقة لها بتأصيل وتأسيس الخطوط الدرامية للنص؟

الممثل وتلقائية الصورة المسرحية فى السينوغرافيا الارتجالية

ولأن الفرجة فى «طعم الخوف» ينسجها التداخل المُنتظم بين جميع العناصر، فلا يمكن أن نبنى رأينا عن السينوغرافيا من خلال رؤية "الديكوريست" وحده، المخرج كان له رأى فعلى شارك معه وقد ظهر جليا فى بنية المشاهد وتكوين الصورة المسرحية، فتفريغ أرضية ساحة العرض من الشكل «الباروكي» المبنى على تزيين المكان بالمستويات والمتويفات صانعة "السمترية" والبانورامات المرسومة يؤكد ذلك.. فالأرضية خالية تمامًا إلا من مجموعة "بوفات" صغيرة مفرغة مثبت عليها أقمشة شفافة على شكل مثلث أو قل شراع مركب، خلفها قماشة سوداء بانوراميه كبيرة أعطى توظيفهم المتكرر -والذى لم ينضب طوال العرض- مداليل كثيرة (ستائر لكرسى العرش/ غرفة نوم الوالي/ المسجد/ حجرة سجن...إلخ) ولأن وظائف المُمثل فى عروض الفُرجة الشعبية تنتهج مهام زائدة عن وظيفته فى باقى الأشكال المسرحية بوصفه "راقص/ مطرب/ حكاء" فقد ملأ المخرج حيز الفراغ بجسد الممثل مُعشقا بالموتيفات الديكورية، وأكملها بالتبئير الضوئى «زوم» المُدلل باللون المُناسب لكل حالة، فمثلا فى مشهد أراد الوالى عشعوش أبو يوسف أن يُسمع «مريم» شهادة زور من الأعيان مفادها أن زوجها يسعى لطلاقها والمشهد لم يوجد به سوى «مريم» والوالى و"الجواري" فتحولت الجوارى للأعيان والرجال مجازا عندما سحبن قطع القماش المثلثة من "البوفات" وتم برمها سريعا ووضعها على أنوفهن وكأنها "شنب" وهن يجيبن "هى دى الحقيقة" واستكمل ذلك مرارا وهو يُضفر الديكور والممثلين فى تكوين المشاهد، وعلى سبيل التكملة لم تكن ألوان المثلثات القماشية المُثبتة على البوفات الخشبية نتاج تصميم عشوائى فقد كانت لها دلالات مقصودة فمثلا فى مشهد السجن قام السجان بوضع "موتيفتين" بجوار بعضهما عليهم مثلثات قماشية شفافة تكشف خلفها عن خيوط سوداء تراصت بتوازى لم نفهمه من بداية العرض؛ إلا فى لحظة استخدامه و"جابر" يجلس خلفه، وهو يكلم السجان لنكتشف أنه بالفعل داخل حجرة سجن.. الممثل بشكل عام فى هذا العمل هو الركيزة الأساسية التى عول عليها المخرج وكان واضحا أن جميع الممثلين بلا استثناء أو مجاملة بذلوا جهدا كبيرا فى البروفات، حيث ظهر هذا فى انعدامية الأخطاء المسرحية رغم أن هذه النوعية من العروض معروف عنها ذلك، أيضا الانضباط المسرحى كان عنوانا أساسيا للعرض "اللاكالوسي" أقصد بالطبع دون كواليس تذكر. والأهم هو أن جميع "الجراندات" والممثلين كبار السن فى العرض يمكن أن يبدلوا الأدوار ولا نشعر أن ذلك أثر بالسلب على الأداء التمثيلى للشخصيات كذلك الشباب الصاعد حتى لو بدلوا أدوارهم سويا فإن العمل سينجح أيضا، كما نجح بتوزيعة المخرج للشخصيات، وهذا يدل على جاهزية جميع الممثلين الكبار بخبراتهم للعب كل الشخصيات والممثلين الشباب بمواهبهم لتقديم جميع الأدوار.

أزمة التمسك بالدائرية حفاظًا على الحالة

جاء العمل المسرحى «طعم الخوف» فى مُجمله وجبة مسرحية رائعة للجميع وفى رأيى لم آخذ عليه سوى تمسك المخرج بكسر الإيهام من خلال الدائرية فقط "أقصد أنه بدأ بتقديم الممثلين للعرض بشخوصهم الحياتية وبملابسهم الكلاسيكية"، ولم يتطرق لهذا التوظيف داخل نسيج العرض أو بالأدق لم يستمر عليه، وإن كان لديه منطق قوى نجح فى تحقيقه واعترف بذلك وهو الحفاظ على العمل كحالة مُتدفقة وجدانيًا، كما ذكرنا من قبل وحتى لا يشوبه كسر للإيقاع لكن هناك أمرين مهمين لم يدخلا حيز الاعتبار، الأول هو مراعاة منهجية الطرح الدرامى ك«فرجة شعبية» فى التواصل المباشر من خلال "الحكى الخارجي" طوال العرض مع الجمهور لتحقيق الأثر المرجو من شكل الفرجة، والثانى هو محو الاخطاء السينوغرافية للممثل، فلقد رأينا شيخ المسجد يرتدى ساعة والوزير بنطلون جينز حديث تحت العباءة الملحمية... إلخ، وهذا فى نظرى ليس مبررًا ما دام الخروج عن النص ومخاطبة الجمهور لم تستمر طوال العمل، ما دون ذلك أشد على يد كل طاقم العمل المخرج والمؤلف والممثلين والديكوريست حتى الشاعر الدرامى الكبير الذى أبدع فى ثقل الدراما وحمل معها أعباء إيصال المعنى بأقصى الطرق فبدأ أول العرض بمقطع غنائى درامى من "النوعية التعويضية" ليعوض عن مشهد كامل تم حذفه تخطى ثلاث ورقات مضمونة رغبة "الفلاح" فى الأذان بدلًا من "المؤذن» ورفض الأخير عبر عنها بكلمات مكثفة أجاد وأبدع فى إيصالها كحالة وفكرة ملحن العرض.

الاحتكار مرفوض فى المسرح أيضا

هشام عبدالرءوف

تجلب السياسات الاستعمارية للولايات المتحدة ودعمها الأعمى لإسرائيل الذى تجاوز حد الجنون فى سياساتها العدوانية والاستيطانية قدرًا كبيرًا من الكراهية والسخط على سياساتها. هذا فضلًا عن سلبيات عديدة تؤثر على حياة المواطن مثل فوضى حيازة السلاح؛ حيث يحوز الأمريكيون أكثر من ٤٥٠ مليون قطعة سلاح غير مرخصة أحالت حياتهم جحيمًا. ولا تقوم الدولة هناك بأى جهد لمواجهة المشكلة.

لكن ذلك يجب ألا يمنعنا من الإشادة بإيجابيات عديدة فى هذا البلد مهما كان سخطنا على سياسات حكوماته المتوالية.

ومن هذه الإيجابيات منع الاحتكار. ذلك إن الدولة هناك وكل أجهزتها ومؤسساتها التشريعية والقضائية تعلن حربًا شعواء مستمرة لا هوادة فيها على أى سلوك احتكارى يحد من حرية المنافسة فى السوق الأمريكية.

ولا تسمح الدولة هناك بأى سلوك احتكارى فى أى مجال. وهذا الحرص يمتد إلى كل مجالات الفن بما فيها المسرح.

دراسة

وربما بدأت الدولة هناك تواجه الاحتكار فى هذا المجال متأخرة. لكنها تمضى فيه الآن بكل قوتها لمنع أى ممارسات غير عادلة يمكن أن تخل بحرية المنافسة فى صناعة الفن والترفيه. وكانت البداية إجراء دراسة بناء على طلب مجلسى الشيوخ والنواب ووزارة العدل الأمريكية وجهات أخرى.

وفى المسرح على سبيل المثال بدا مجلس النواب الأمريكى دراسة حول الممارسات الشائعة فى مجال المسرح الذى يشهد ازدهارًا واسعًا فى العقدين الأخيرين وما إذا كانت أيًا منها تخل بمبدأ المنافسة العادلة.

فبعد أن كان الجميع ينظرون إلى برودواى كعاصمة المسرح فى الولايات المتحدة، أصبحت هناك عدة عواصم للفن المسرحى الأمريكى تنافس برودواى، مثل لوس انجلوس فى كاليفورنيا وشيكاغو فى الينوى ونيوهافن فى كونكتكت. وكان ذلك بناء على قرار وقعه ترامب فى الحادى والثلاثين من مارس الماضى.

ويتحدث أندرو فيرجسون مدير إدارة منع الاحتكار بوزارة العدل الأمريكية عن هذا الموضوع فيقول إن الحديث عن الممارسات غير العادلة فى صناعة الترفيه خاصة فى المسرح والفنون الاستعراضية مثل الباليه لا يعد جديدًا.

فمن المعتاد أن نطالع فى الصحف كتابات تتحدث عن السعر المرتفع الذى يدفعه المواطن الأمريكى لتذكرة المسرح. وتركز هذه الكتابات على أن عشاق المسرح يدفعون أكثر كثيرًا مما ينبغى ثمنًا لتذكرة المسرح التى تصل أحيانًا إلى ٣٠٠ دولار للتذكرة الواحدة خاصة فى المسرحيات الغنائية.

جوانب مختلفة

ويقول إن التحقيق الذى يبدأ قريبًا سوف يراعى الجوانب المختلفة لتكاليف العروض المسرحية، والتى لا بد أن تنعكس على اسعار التذاكر. وهذا الارتفاع لا بد أن تكون له حدود ليكون سعر تذكرة المسرح فى متناول أكبر

نسبة ممكنة من المواطنين الأمريكيين وهذا ما ستتناوله التحقيقات. وفى الوقت نفسه سوف تسعى التحقيقات إلى ضمان تحقيق دخل مناسب وعائد مجزٍ سواء للعاملين فى مجال المسرح من ممثلين وفنيين وخلافه أو للفرق المسرحية نفسها.

وسوف يكون هناك جانب إيجابى مهم لهذه التحقيقات يجب أن يتم بالتعاون بين هيئات منع الاحتكار وبين المسئولين عن الفرق المسرحية والفن المسرحى بوجه عام، بوزارة العدل.

كما يقول فيرجسون.

وهذا الجانب هو بحث إمكانية استغلال قوانين منع الاحتكار أو الاستفادة من تطبيقها فى تنشيط المنافسة فى مجال المسرح، ليكون الجمهور هو المستفيد الحقيقى فى الاستمتاع بأعمال مسرحية رفيعة وليس مجرد سعر أقل، كما يقول ابيجيل سليتر، نائب رئيس إدارة منع الاحتكار

محاولات سابقة

وكانت هناك محاولات سابقة للتعامل مع المشكلة فى عهد رؤساء سابقين لكن بشكل جزئى، كما حدث فى عهد باراك اوباما الذى سعت حكومته إلى إنهاء الممارسات الاحتكارية فى بيع تذاكر المسرح عبر الانترنت. وتجسد ذلك فى قانون «مبيعات التذاكر عبر الإنترنت».

وكان القانون يهدف إلى التصدى لظاهرة الأفراد والشركات التى تشترى تذاكر المسرح والمباريات الرياضية بسعر الجملة ثم إعادة بيعها للأفراد بأسعار مبالغ فيها.

وقد دعت إدارة منع الاحتكار المواطنين إلى إرسال تعليقاتهم واقتراحاتهم بشأن هذه التحقيقات وأى ممارسات احتكارية ضارة يمكن أن يكونوا قد تعرضوا لها فى الحصول على تذاكر المسرح والقوانين والنظم المقترحة للتعامل مع المشكلة وحماية المستهلكين.

وتحددت مهلة أمام المواطنين، وهى نهاية الشهر المقبل. وسوف يتم إعداد تقرير بشأن اقتراحات المواطنين يرفع إلى البيت الأبيض تمهيدًا لتقديمها إلى مجلس الشيوخ والنواب.

ويتزامن ذلك مع تحقيقات تجرى منذ نحو العام فى ٤٠ ولاية أمريكية مع شركة أمريكان لايف إنترنت لاتهامها بممارسة الاحتكار واللجوء إلى أساليب تحد من حرية المنافسة فى أكثر من مجال فنى، منها المسرح.

مسرح الأراجوز..

قراءة جديدة في كتاب قديم

محمد الروبى

منذ أسابيع، أهدانى الصديق العزيز، الناقد أحمد عبدالرازق أبوالعلا، كتابا كان لى هدية عظيمة لأسباب عدة. أولها أنه عن (مسرح الأراجوز)، ذلك الفن الذى أعشقه وأقوم بتدريسه منذ أربع سنوات فى المعهد العالى للفنون الشعبية ضمن مواد مسرحية أخرى. وثانيها، أن الكتاب كتبه رائد عظيم لهذا الفن، وهو الروسى سيرجى أبرازوف ونشره لأول مرة عام ١٩٦١. وقد قام بترجمته إلى العربية القدير رمسيس يونان.

وفى مبادرة غير مسبوقة، قام الناقد أحمد عبدالرازق أبوالعلا بإعادة نشر الكتاب عبر المركز القومى للطفل وبمقدمة له هى فى رأيى دراسة مهمة عن فن الأراجوز. وقد استفدت منها استفادة كبيرة. لكنى كنت أتمنى أن تتضمن مقدمة أبوالعلا قصته مع هذا الكتاب، والتى حكاها لى وهو يهدينى إياه. فالحكاية فى حد ذاتها تستحق السرد، فهى دليل مضاف على وعى الكاتب وحرصه على إعادة نشر ما يستحق من كتب قديمة نفدت طباعتها تماما ويحتاجها بشدة وسطنا المسرحى.

قبل الدخول فى قراءة الكتاب يهمنى أن أشير إلى أن سيرجى ابرازوف هو مؤسس مسرح الدمى الحكومى فى موسكو. ويعد وبحق رائدا لهذا الفن الخاص. وُلد عام ١٩٠١ فى روسيا، وكرّس حياته لفن العرائس وابتكر فيه أساليبا مسرحية غير مسبوقة تجمع بين التقنية العالية والخيال الشعبى. ويعد "مسرح الأراجوز" هو أهم كتبه، فهو ليس تنظيرًا أكاديميًا فحسب، بل خلاصة تجربة فنية وإنسانية طويلة.

درس ابرازوف الفن التشكيلى ومارسه قبل أن ينجذب إلى المسرح. ثم بدأ حياته الفنية كممثل فى مسرح موسكو للفنون تحت إشراف ستانسلافسكى، لكنه سرعان ما انجذب إلى عالم الدمى. ووجد فيه ما يشبه المختبر المسرحى الكامل (حركة، تشكيل، تعبير، موسيقى، سخرية، رمز).

فى عام ١٩٣١ أسس أبرازوف مسرح الدولة المركزى للدمى فى موسكو. وقد تحول هذا المسرح بسرعة إلى أشهر مسرح دمى فى العالم. ورغم انشغاله بأنماط متعددة من الدمى، اهتم ابرازوف بشكل خاص بفن الأراجوز (الدمية القفازية).

ويمكن اعتبار ابرازوف من أوائل من مارسو فن الجروتسك فى المسرح الروسى بطريقة واعية ومنظمة. فشخصياته من الدمى كانت مزيجا من السخرية والفظاعة، بين الجمال والتشويه. وقد استخدم هذه التناقضات فى إبراز مفارقات الواقع السوفييتى، وغرابة التحولات الاجتماعية والسياسية التى شهدها القرن العشرون.

المفارقة أن أبرازوف - رغم جرأته الفنية - ظل مقبولا من السلطة السوفييتية، بل حصل على أرفع الأوسمة والتكريمات، ربما لأنه استخدم الدمى كقناع، أو لأنه كان ماهرا فى تقديم النقد بطريقة غير مباشرة وبلغة محببة للجمهور ومراوغة للرقابة.

ظل أوبرازوف يدرس ويؤلف ويخرج حتى وفاته فى ١٩٩٢ وقد ترك خلفه جيلا كاملا من فنانى الدمى، لا فى روسيا فقط، بل فى العالم بأسره. وتعد مدرسته الفنية اليوم من أهم المدارس فى فن العرائس، ومسرحه لا يزال حيا بعروضه.

لهذا كله وغيره الكثير فرحت كثيرا بهدية صديقى أحمد عبد الرازق أبوالعلا وعشت مع كتاب (مسرح الأراجوز) أياما من الاستمتاع والتعلم.

الأراجوز.. كائن حى

كتاب "مسرح الأراجوز" ليس تأريخا لذلك الفن فحسب، بل هو تأمل معمق فى ماهيتهن من خلال تجربة اوبرازوف نفسه التى امتدت لأكثر من أربعة عقود فى مسرح الدمى الروسى. وفيه ينطلق كاتبه من سؤال بسيط الشكل عميق الجوهر وهو : لماذا يضحك الناس على الأراجوز؟ فالكتاب يقدم الأراجوز لا كدمية عبثية، بل كـ"كائن رمزي" يُجسد المقهورين والناقدين والمتمردين فى آن واحد. هو لسان الجماعة، وطفلها المشاكس، وشيطانها الذى لا يهدأ، يصرخ، يضرب، يسب، ويقلب النظام رأسًا على عقب. لكنه يفعل كل هذا داخل منطقة "اللعب"، حيث تسقط الرقابة ويستعاد الصوت الشعبى الحر.

يصل أبرازوف فى تحليله إلى أن الأراجوز، بشكله الهزلى المشوه، يمثل التجسيد الحى لفن الجروتسك. فالمبالغة فى فى الشكل (رأس كبير، أنف ضخم، عينان دائمتا الدهشة) والحركة السريعة المتشنجة والصوت المزعج الصارخ، ليست مجرد وسائل للضحك، بل أدوات لتعرية الواقع وكشف الخلل فى المنظومة الاجتماعية.

يقول أوبرازوف فى أحد مقاطع كتابه:

"الأراجوز لا يحب التوازن، بل يختار الاضطراب، لأنه لا يعيش إلا فى الفوضى التى تُظهر ما يُخفيه النظام."

من هنا يصبح الأراجوز - فى نظر الكاتب - أقرب إلى الكوميديا السوداء منه إلى المرح البرىء، وهو أقرب إلى المهرج الساخر الذى يقول الحقيقة عبر القناع، أكثر مما هو دمية طيّعة فى يد المُحرّك.

فلسفة اللعب

من أهم الإسهامات التى يقدّمها الكتاب هى إعادة تعريف اللعب بوصفه موقفًا فلسفيًا. لا يرى أوبرازدتسوف فى اللعب مجرد تسلية، بل يعتبره شكلاً من أشكال الحرية، وساحة اختبار للأفكار، وتجربة للوجود.

فالدمى - كما يطرح فى الكتاب - تحرّر الممثل من جسده، وتُطلق الخيال من قيود الواقع، وتمنح المُتلقى فرصة للمواجهة من دون تهديد مباشر. لذا فإن الأراجوز قادر على السخرية من الملك، والتطاول على القانون، و"ضرب الظالم بالعصا"، دون أن يُعتقل أحد!

الكتاب كسيرة فنية

إلى جانب التحليل والتأمل، يُقدّم أوبرازدتسوف فى هذا الكتاب رحلة شخصية آسرة فى عالم الدمى، تبدأ من ذكرياته

الأولى مع العرائس فى الطفولة، إلى لحظة تأسيسه لأهم مسرح دمى فى العالم.

نكتشف من خلال سرده كيف كان مفتونًا بحركات الأشياء، بكيفية منح الجماد روحًا، وكيف تطورت علاقته بالدمى من اللعب العفوى إلى الفن الواعى. يحكى عن أول دمية صنعها، وعن إعجابه المبكر بالعروض الشعبية، وعن الأساتذة الذين أثّروا فيه، وكذلك عن لحظات الفشل والتجريب والمجازفة.

الأسلوب الذى يكتب به مفعم بالحيوية والدفء، وكأننا نسمعه يروى لنا قصته لا يكتبها. وهذا ما يجعل الكتاب قريبًا من القلب، حتى لمن لم يخُض تجربة العمل بالدمى.

الدمية فى هذه السيرة ليست أداة، بل كائنٌ حى، رفيقُ عمر، وتوأمُ خيال. وما يرويه أوبرازدتسوف هو فى النهاية قصة حب طويلة بينه وبين خشبة المسرح... وبين قلبه وخيط الدمية.

وللترجمة تحية خاصة

النسخة العربية التى ترجمها الفنان والناقد المصرى رمسيس يونان، لا تقل أهمية عن النص الأصلى، فقد جاءت بلغة سلسة، دقيقة، تنقل روح المؤلف دون أن تقع فى الترجمات الحرفية. استخدم يونان لغة عربية قريبة من المسرحيين والمثقفين العرب، ما جعل الكتاب قابلًا للقراءة والفهم والتطبيق فى السياق العربى، خصوصًا مع ارتباط "الأراجوز" بالثقافة الشعبية فى مصر وسوريا وتونس والمغرب. ليبقى كتاب "مسرح الأراجوز" وثيقة فنية وفكرية نادرة، تجمع بين التحليل الجمالى والرؤية الاجتماعية والطرح الفلسفى. وهو من الكتب القليلة التى لا تكتفى بوصف الفن، بل تُعلّمك كيف تراه.

لكل ذلك وغيره الكثير أشعر بامتنان كبير للصديق الناقد أحمد عبدالرازق أبوالعلا على هديته القيمة التى ستعيننى فى تدريس هذا الفن الخاص والفريد.

نحو مسرح الضجيج (٢)

تأليف: روس براون
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

الانغماس

تُثير عبارة "منغمس فى الصوت immersed in sound" نوعًا من الرحلة الأثيرية أو الأجواء السلوية ammiotic ambiance، لكن تجربتى فى الانغماس السمعى تكمن فى العلاقة المضطربة بين الاستماع والسمع. إذا كنتُ منغمسًا سمعيًا، فذلك فى جدلية قلق بين الانخراط والتشتت، أو فى المفارقة بين ذاتى المستمعة listening self، التى تعرف لغات الصوت، وذاتى السامعية hearing self، التى تعرف الاهتزازات الظرفية، ومكانى فى بيئتها، وفئات مُحددة من الأحداث التى تعرف أن تُنبهنى إليها. أظن أن حساسيتى الخاصة غير عادية، لأنها تدربت على مدى عقود من الممارسة فى المسرح، والتى تتضمن تبديلًا شبه مستمر بين الاستماع المُفضّل للغاية لبرنامج صوتى من جهة، والتقييم القلق المُهووس للبيئة الصوتية العامة من جهة أخرى. لكننى أشعر بتوافقٍ ما بين إحساسى بالذاتية السمعية والطريقة التى يُستخدم بها مصطلح الانغماس لإدراك مسارح التعددية المتناقضة، وبنى الشبكة الجذرية، والبيئات التفاعلية مثل اللعب، وما إلى ذلك. لست متأكدًا من أن الفرق المسرحية مثل "بانش درانك Punchdrunk" تقصد بالضرورة استحضار الذاتية السمعية باستخدامها للكلمة فى سياق أسلوبها المسرحى، ولا أن "سكاي" أو "سوني" فى محاولتهما بيع المزيد من أجهزة التلفزيون الغامرة عالية الدقة أو ثلاثية الأبعاد تفعل ذلك. ولكن فى أعقاب تقديس الصوت المحيطى وأجهزة الاستريو الشخصية، يبدو أن اللغات التى تُوصف بها العلاقة بين المستهلك والمنتج الثقافى أصبحت أكثر سمةً سمعية.

سيُحدد التاريخ ما إذا كانت الشعبية الحالية للألعاب الغامرة أو التصوير السينمائى ثلاثى الأبعاد تُشير بالفعل إلى مثل هذا التحول، ولكن "الهوس" الثقافى أو الاستهلاكى السابق الذى استحوذ على خيال الجمهور (مثل كاميرا أوبسكيورا فى القرن السابع عشر التى ذكرتها سابقًا، أو الاهتمام فى القرن الثامن عشر بـ"الطبيعة الخلابة"، أو المجسم فى القرن التاسع عشر)، قد استشهد به المؤرخون الثقافيون بشكل مقنع كعلامات على تغير الظروف والتقنيات التى تُشكل "تحديثًا" للإدراك والفكر. أما ما لم يُعره اهتمامًا يُذكر من أمثال جوناثان ستيرن (٢٠٠٣) وكرارى (١٩٩٦)، اللذين كتبا عن هذا الأمر فيما يتعلق بالسمع والرؤية على التوالى، فهو الطرق التى غالبًا ما تردد بها صدى هذا التحديث ببصيرة فى المسرح. وهكذا، بينما كان لوك وآخرون يعتبرون الكاميرا المظلمة نموذجًا لتنوير التجريبية، كان مسرح القرن السابع عشر، فى هندسته المعمارية وتطويره دورًا أكثر أهمية لـ"المشهد"، يُمثل أيضًا نموذجًا مُعاد تنظيمه للذاتية. أفسح الرنين الصاخب للساحة المجال لـ"هنا وهناك" مستقيمة بشكل متزايد، وملاحظة منفصلة عن جانب عام واحد - وهو نموذج يُشبه بشكل لافت مفهوم لوك عن الكاميرا المظلمة كمكان لنقل الأحاسيس دون أى قيود "من الخارج إلى جمهورها فى الدماغ".

قد يُنظر إلى شعبية "إيدوفوسيكون Eidophusikon" فى القرن الثامن عشر، والتى أضفت على الصور المتحركة طابعًا مزاجيًا، جزئيًا من خلال أجواء صوتية سردية، أو إلى رواج المرايا المعتمة الملونة المحمولة، المعروفة باسم "نظارات كلود"(١)، والتى استخدمها الفنانون والسياح لمشاهدة المناظر الطبيعية فى عرضٍ خلاب ذى طابعٍ مزاجى. ويبدو أن هذه المرايا تعكس فهمًا متزايدًا بأن ما أسماه جوته "الحقيقية" (الغموض أو الضبابية أو الكئيبة للتجربة)، كان متضمنًا فى أى مفهوم "للحقيقة" التجريبية. بشكل مستقل، انحسر الأداء المسرحى من خشبة المسرح إلى عالم التصوير،

وبدأت القاعات تُظلم وتُصبح كثيفة بفعل أضواء المصابيح، واضطلعت الموسيقى بدور متزايد الأهمية كوسيط عاطفى أو عدسة بين المُشاهد والدراماتورجيا التى أصبحت تُهيكل بشكل متزايد من خلال "المواقف" و"المؤثرات" التصويرية. وهكذا، وكما يعتبر جاك أتالى الموسيقى فنًا نبوئيًا، تكشف دراسته عن مؤشرات مبكرة لاتجاهات ثقافية أبعد مدى، أود أن أزعم أن البيئة المُحمومة لعمليات الإنتاج المسرحى السريعة ومتعددة التخصصات والتعاونية يمكن أن تُشكل، إن لم تكن بوتقة، فطبق بترى حيث تكتسب التطورات الثقافية الجديدة شكلًا مبكرًا.

الخوف من صمت المسرح

حتى قبل أن يصبح الصوت المحيطى شائعًا فى المسرح، فى منتصف التسعينيات، أتذكر أن طلاب تصميم الصوت كانوا حريصين على إغراق الجمهور بضوضاء مكبرات الصوت المنتشرة فى جميع أنحاء القاعة، بغض النظر عن احتجاجاتى بضرورة وضعها بعناية واستخدام التأخير لضمان بقاء الصورة الصوتية فى مكانها الصحيح داخل المشهد، وإلا سيُخاطرون بتشتيت انتباه الجمهور (يا له من تصرف لوكى منى). أعتقد أن الهدف كان تشتيت انتباه الجمهور عن وحدة المشهد المتجانسة. فى ذلك الوقت، بدا العديد من المخرجين حائرين بشأن فكرة تصميم الصوت ذاتها، بل ومعادين لها، وربما كنا، كمصممى صوت، نتعامل بحذر شديد، خلال تلك السنوات التى شهدت ازدهار الإمكانيات التكنولوجية، مع التقليد العريق للحداثة الأدبية فى خمسينيات القرن الماضى، حيث كان إخراج المسرحيات، كما يصفه ريبيلاتو، يتمحور حول تقليل الضوضاء. يقصد بذلك التقليل من أى مادة غامضة فى العرض قد تُخفف من حدة العلاقة بين الكتابة وجمهورها الداخلى - أى إعادة خلق تجربة القراءة الصامتة المجردة، قدر الإمكان. وكأن الحاجة إلى عرض المسرحيات فى عالم الظواهر أمرٌ مؤسف.

أجل، يحتاج المسرح إلى جذب انتباه جمهوره، لكن الخوف من تشتيت انتباه الجمهور بجوهر العرض، ومدى كراهية المسرح للضوضاء خلال تاريخ "تحديثه"، ينفى ظاهراتية الجمهور ووجودية الصوت كمجالٍ للأحداث المهمة، وكذلك للتشتت الحتمى. فالمسرح، فى نهاية المطاف، يضع كائناتٍ واعية، مهيأةٌ تطوريًا للتشتت كما رأينا، ليس فقط فى بناءٍ عقيمٍ من الأعراف التى تُخفف الضوضاء، بل فى حشدٍ صامت - يُطلَق عليه ميترلينك "الصمت العظيم الفعال [...] صمت الكثرة - الصمت المُضاعف، [...] الذى يُثير ثقله الذى لا يُمكن تفسيره الرعب فى أقوى النفوس". وبما أن الصمت، كما أوضح كيج، هو ضوضاء، فلا بد أن يكون هذا الصمت المُضاعف من أكثر البيئات تشتيتًا للانتباه التى يُمكن تخيُّلها!

عندما يكون المرء جزءًا من حشد صامت، سواءً أمام نصب تذكارى أو فى مسرح، ينتفض جسده فى انتباه شامل لغرابة البيئة. يُضبط صمت القاعة الآن بنظام تقليدى، بينما كان على مسارح لندن الإليزابيثية البدائية، بكل ضجيجها وتكسير جوز الهند، أن تأسر جمهورها بدراماتورجيا صوتية، مع تناغم مُنسق بعناية بين التلاعب بالألفاظ والنص الصوتى. كانت نفخات البوق الثلاث التى بشرت ببدء العروض، متبوعة بتوسلات تمهيدية متكررة لـ"المستمعين الهادئين"، تُفضى دائمًا إلى نوع من اللحظات الصوتية الرئيسية (عاصفة أو عرض موسيقى) التى تجذب الجمهور ليس فقط إلى السرد، بل إلى رحلة صوتية من المقدمة عبر سلسلة من الزخارف، والإنذارات، والفواصل الموسيقية، وإطلاق الذخيرة، والمؤامرات السمعية، إلى النهاية وإطلاق التصفيق. لقد كانت رحلة مبرمجة بتغيرات فى المزاج وديناميكيات - مثل شريط مزيج جيد التنظيم - ليس بالضرورة لأن القصة تطلبت ذلك، ولكن لأن الأذن كانت كذلك. كانت وظيفتها الدرامية هى إبقاء الأذنين مهتمة ومنتعشة بانتظام؛ كانت آذان الجمهور، بالمقارنة مع جماهير اليوم، مُعايرة بشكل مختلف من خلال علم صوتى مختلف ومشهد صوتى أكثر تنوعًا متعدد الأصوات. (٢) وقد اعتبرت فرق المسرح درجة التزام جمهورها بالهدوء والاستماع دليلًا على جودة أعمالهم.

ربما بدا أن شيطنة الضوضاء الحديثة (الضوضاء، التى كانت تحمل فى عصر الحروب الآلية والقمع الصناعى دلالات شيطانية بالتأكيد) تُضعف المسرح بتوترها من أن أى غرابة - بما فى ذلك أى مسرحية صريحة - قد تُشتت انتباه الجمهور عن تثقيف فكرى أنقى وأكثر تجريدًا. منذ اللحظة التى استغنى فيها جاريك أخيرًا عن مقاعد المسرح للطبقات الثرثارة، وربما ليتفوق على قاعات الموسيقى الصاخبة، فإن مطالب المسرح الجاد المتزايدة بالصمت كامتثال لقواعد منزلية تُشير إلى رهاب غير صحى - خوف غير عقلانى من أمر حتمى وحميد. يجلس المرء غير مرتاح بدلًا من كسر القواعد بالسعال أو الحك أو التمدد. كأن لحظة التنفس والبلع، وما شابهها من لحظات الجسد الملوثة ذاتيًا، كانت منفذًا غير مناسب لتقدير الفن، وأن المرء يجب أن يبذل جهدًا كبيرًا لتجاوزها؛ لملاقاة عبقرية الكاتب المجردة فى منتصف الطريق فى مساحة مجردة نقية. الآن، أندم على نصح طلاب الصوت هؤلاء بالتحفظ، وأعتقد أننى أفضل المفهوم الإليزابيثى لمعالجة الميل الحتمى للتشتت السمعى من

خلال دراماتورجيا صوتية تتفاعل مع مجال الضوضاء وتسمح للجمهور بسماع ضجيج مساحتهم السمعية.

لماذا مسرح الضجيج؟

هناك ببليوغرافيا متنامية بسرعة للأبحاث الفلسفية حول الصوت والظواهر السمعية، وأطروحات حول الفنون الصوتية، ونظريات علم الموسيقى، والثقافة السمعية، ودراسات المشهد الصوتي، والبيئة الصوتية، بالإضافة إلى نظريات الاتصالات والتاريخ الثقافي والأنطولوجيا، وعلم الكونيات، وفيزياء الكم، التي تستخدم مجازات الموسيقى والصوت والضوضاء والصمت لنمذجة فهم جديد وطرق تفكير جديدة. ومن بين هذه الدراسات، وإن لم تكن جاهزة للكتابة بعد، نظرية للضوضاء تتقاطع مع جميع هذه السياقات، من آلات الرعد في الدراما الكلاسيكية إلى فرقة سيكس بيستولز Sex Pistols، مرورًا بجون كيج، إلى الانفجار العظيم، والمادة المظلمة، والأوتار الفائقة. إن مفهومي عن "ضوضاء المسرح" لا يقوم إلا على ادعاء مفاده أنه في مثل هذه النظرية، ينبغي أن يبرز المسرح كشكل فني يكشف نطاقه المصغر المستقل، وتداخله، واتفاقياته الحاكمة، سواء التزمنا بها أو انحرفنا عنها، عن التفاعلات بين الضوضاء والإشارة والصمت والموضوع الجسدي، ويستغلها أكثر من أي شكل فني آخر.

إن المفهوم متعدد الأوجه لضوضاء المسرح الذي أستعرضه هنا ليس بأي حال من الأحوال محاولةً لمثل هذه النظرية؛ بل يسعى إلى إرساء نظرية معرفية أوسع للصوت تسمح بوجود الفوضى والاضطراب في نظامه البيئي، وتوفق بين الثنائيات داخل الصوت التي تبدو متناقضة وفقًا للعقل الديكارتي. وبطريقة أكثر جدلية، أعترض على الادعاء بأن الناس لا يستمتعون بالمصائب والأخطاء والخلل والضوضاء كجزء من مسرحهم، أو بالأحرى، أعترض على القوة المبذولة لمنع مثل هذه الضوضاء. فالاستماع الصامت يُثير قلقًا اجتماعيًا، والقلق أشبه بالضوضاء. إن إزعاج حوادث الهاتف، وحفيف أوراق الحلوى، والسعال والهمس الذي يُلوث القاعة بالتعصب، والميل المتزايد للممثلين إلى كسر الشخصية ومعاقبة من يُذنبون بترك هواتفهم مفتوحة (غالبًا وسط تصفيق)، قد أصبح بحد ذاته شكلًا جديدًا من ضجيج القاعة (ومن التنمر العام).

يُنبئ ضجيج المسرح، بطريقة استفزازية نوعًا ما، رواد المسرح المُصغّرين والحساسين للضجيج أن معنى المسرح مرهون بهذا الضجيج، أو على الأقل بمخاطره. كما أنه يُشكك في استحالة فرض الصمت على الجسد والبيئة. ويأمل في مسرح أكثر طموحًا وثقة من ذلك الذي يخجل من ضجيجه ويشعر بعدم الأمان في دراماتورجيا مسرحه، لدرجة أنه يحتاج إلى مراقبة صمت جمهوره وتجريم من يُخالف أعرافه، أو الذي يُصرّ على أنه لا يجب تجربته إلا في نقاء صوته أو ظهوره، بلا ضجيج، غير مادي، وعقيم. يُذهل من صالات العرض ذات الجدران البيضاء أو المسارح ذات الجدران السوداء التي تأمل في تمويه حضورها المادي الكثيف بالإضاءة والتظاهر بالهدوء والسكون، لكنها أكثر ضجيجًا بسبب محاولاتها للتخفي.

ضجيج المسرح، أو على الأقل مفهومي عنه، لا يُقدّس الضجيج ويُبرزه كما تفعل موسيقى البانك روك أو موسيقى الضجيج اليابانية؛ بل يُثمّن الخلفية؛ ما هو غير ذي صلة؛ غير مقصود؛ مُعكر؛ الضجيج الذي هو حتمية الشعور. سواءً أكان طقسيًا أم تقنيًا أم بيولوجيًا، فهو فاعل في معنى أي لحظة إدراك - بما في ذلك أي لحظة يُدرك فيها الفن. وكما يقول سيريس:

هناك ضجيج في الذات، وهناك ضجيج في الموضوع. هناك ضجيج في المرصود، وهناك ضجيج في الراصد. وفي المرسل والمستقبل، وفي كامل فضاء قناة الاتصال. هناك ضجيج في الوجود وفي الظهور. إنه يتجاوز أبرز أقسام الفلسفة ويسخر من معاييرها. إنه في الوجود وفي المعرفة. إنه في الواقع، وفي العلامة، موجود بالفعل.

أعتقد أن هناك ضجيجًا، أو طنينًا، أو شيئًا عاديًا مثل همهمة الثلاجة أو صوت علبة صفيح تتدحرج في بلوعة، حتى في الإحساس الذي يتجاوز الخيال وحساب العقل، في صمت رهيب أو حالات عميقة أخرى من السمو.

الهوامش

١- بعد فنان المناظر الطبيعية كلود لورين.
٢- See Folkerth ,٢٠٠٢, ١٠٥-١٢١؛ Brown ,٢٠١٠, ٤٩-٦٥؛ Smith ١٩٩٩ passim

روس براون هو عميد الدراسات وأستاذ الصوت في المدرسة المركزية للخطابة والدراما. ألّف وعزف موسيقى حية لأكثر من عشرين فيلمًا صامتًا في مهرجانات عالمية، من روما إلى لابلاند، وشارك في عروض مسرحية موسيقية لمسارح غلاسكو سيتيزن، ولانكستر ديوكس، وديربي بلاي هاوس. ألّف روس موسيقى لإذاعة بي بي سي للدراما، وكان ملحنًا ومؤديًا منتظمًا في فرقة ريد شيفت المسرحية منذ منتصف الثمانينيات. من منشوراته: «تصميم الصوت: سينوغرافيا التفاعل والإلهاء» في كتاب «تصميم المسرح والأداء: قراءة في سينوغرافيا» (تحرير ج. كولينز وأ. نيسبيت، لندن: روتليدج ٢٠١٠)، و»الصوت» (باسينغستوك: بالجريف ماكميلان ٢٠١٠)، و»الضوضاء، والذاكرة، والإيماءة: المسرح في دقيقة صمت» في كتاب «الأداء، والتجسيد، والذاكرة الثقافية» (تحرير ر. موك وسي. كونسيل، منشورات كامبريدج سكولارز ٢٠٠٩). لمزيد من المعلومات، يرجى زيارة الموقع الإلكتروني www.noisegarden.net.

هذه المقالة هي الفصل الأول من كتاب Noise Theater The Sound of Performance الصادر عن مطبوعات جامعة كمبريدج عام ٢٠١١ وهو لكتاب يضم عددًا من المؤلفين.

النقد المسرحي السري والمجهول في مصر(٢٦)

نجيب سرور وآه يا ليل يا قمر!

سيد علي إسماعيل

مخطوطة مسرحية «بستان الكرز» تأليف «أنطون تشيكوف» - وتحمل رقم «٨٨٧» - ترجمها «نجيب سرور»، وأراد «مسرح الجيب» - التابع للمؤسسة المصرية العامة لفنون المسرح والموسيقى بوزارة الثقافة والإرشاد القومى – عرضها على الجمهور، فتقدم بالترجمة إلى الرقابة عام ١٩٦٤ من أجل استخراج تصريح بتمثيلها. وبالفعل نالت الترخيص المذكور فى آخر صفحات المخطوطة، وجاء فيه الآتى: «لا مانع من الترخيص بتمثيل هذه المسرحية على أن يراعى الآتى: حذف العبارة الواردة صفحة ٢٥، وإخطار الرقابة بمواعيد التجربة النهائية والعرض العام الأول للمسرحية». وبهذا نالت المسرحية الترخيص بعرضها تحت رقم «٤» بتاريخ ١٩٦٥/١/١٦.

وبالعودة إلى الحذف المطلوب من قبل الرقابة فى «ص٢٥»، وجدناه قول إحدى الشخصيات «جاييف» عندما قال بصوت منخفض كما لو كان يخطب: "أيتها الطبيعة الرائعة.. أنك تفيضين بسناء أبدى.. إنك جميلة ولا مبالية.. أنت يا من ندعوك أمنا توحيدين فى داخلك الحياة والموت.. تبنين وتهدمين». ومن الواضح أن الرقابة حذفت هذه العبارة بسبب ترجمتها من قبل «نجيب سرور» كونها تعكس إيديولوجية نجيب سرور فى هذه الفترة! والدليل على ذلك أن ترجمة حديثة للمسرحية نفسها قام بها «أبوبكر يوسف» ونشرتها مؤسسة هنداوى عام ٢٠١٧، جاءت فيها هذه العبارة هكذا: "جايف (بصوت خافت، كأنما يلقى): أيتها الطبيعة الساحرة، أنت تتوهجين ببريق خالد، رائعة ولا مبالية، أنت التى نسميك أمنا، تجمعين بين الوجود والعدم، أنت تعيشين وتدمرين". وأظن لا فرق بين الترجمتين، بل هناك فرق فى اختيار بعض الكلمات والمترادفات!

هذه كانت بداية تعامل الرقابة مع نجيب سرور، وهى بداية هادئة لم تتعدّ حذف عبارة واحدة، رغم أنها عبارة مترجمة لنص ألفه تشيكوف، ولم يؤلفه نجيب سرور! لكن بعد أكثر من عامين، وتحديدًا بعد نكسة ١٩٦٧ بشهرين تمامًا وفى يوم ١٩٦٧/٨/٥، تقدمت هيئة الإذاعة والمسرح والموسيقى بوزارة الثقافة والإرشاد القومى - إلى الرقابة - بنص مسرحية «آه يا ليل يا قمر» من تأليف «نجيب سرور» - المحفوظ تحت رقم «٦٩١» - من أجل الترخيص بعرضها على الجمهور. وجاء فى الصفحة الأولى من مخطوطة المسرحية الآتى:

«مسرحية «آه يا ليل يا قمر» مأساة شعرية فى ثلاثة فصول، تأليف «نجيب سرور». «الإهداء»: إلى ولدى الغريب.. الدراما مش حصل وهايحصل إيه.. الدراما.. إزاى.. وإمتى.. وفين.. وليه؟ «ن.س».. «الشخصيات»: بهية، أمين، الأم، الأب، غريب، الشيخ، كورس، فلاحون، عساكر، نساء. «المكان»: تدور أحدث الفصل الأول فى قرية بهوت. وتدور أحداث الفصلين الثانى والثالث فى بور سعيد. «الزمان» ١٩٥٠.

نالت هذه المسرحية تصريحًا بالتمثيل تحت رقم «١٩٤» بتاريخ ١٩٦٧/٨/٢١، أما نص التصريح المكتوب على آخر صفحة من مخطوطة المسرحية فجاء فيه الآتى: لا مانع من الترخيص بتمثيل هذه المسرحية مع مراعاة تنفيذ الملاحظات فى الصفحات الآتية: ٧، ٢٢، ٢٣، ٢٤، ٤٢، ٤٧، ٤٨، ٥٤، ٦٤، ٦٩، ٧٩. وأن يتم التنبيه قبل بداية التمثيل إلى أن أحداث المسرحية تجرى قبل الثورة وتعريف الجمهور بذلك كلما أمكن خلال عرض المسرحية.

وبمراجعة الصفحات المنصوص عليها فى الترخيص، وجدت فى «ص٧» تدخلًا رقابيًا باستبدال تعبير «آخر نغنغة» بكلمة «جميلة» عند وصف إحدى شخصيات المسرحية لسورتى «يونس وهود» فى القرآن الكريم. وكذلك حذف عبارة «دى مضرة» لعدية ياسين! وفى «ص٢٢» حذفت الرقابة قول الكورس: "اللى يتعب يتغلب" ورد الأب: "البلد تعبت خلاص"! وحذفت الرقابة أيضًا الحوار بين أمين والكورس «ص٢٣»: "الكورس: يعنى إيه؟ أمين: سعد زغلول قالها كلمة.. كلمة حكمة. الكورس: هيه إيه؟». وحذفت الرقابة أيضًا جزءًا من أقوال الكورس لأمين «ص٢٤» عند التعليق على رجال الحرب، والجزء المحذوف جاء فيه: "الجبان دايمًا بيهرب.. زى أرنب.. وأنت أرنب؟». وفى «ص٤٢» حذفت الرقابة جزءًا من كلام أمين لبهية وهو سكران يحاول إقناعها بشرب الخمر المعتقة من ثمانين سنة ومصنوعة فى لندن – رامزًا لفترة الاحتلال الإنجليزى – واصفًا إياها بالبنج المتمثل فى مقولة «الجلاء التام أو الموت الزؤام»!! وحتى يقنعها بشرب الخمر قال إنها مشروب الملوك والبشوات والبهوات والذوات!! ثم جاء الجزء المحذوف رقابيًا وفيه جاء الآتي: "سعد زغلول ألف رحمة ونور عليه.. كان بيشرب منه دايمًا..

نجيب سرور

- مسرحية -

« آه يا ليل يا قمر »

« مأساة عصرية فى ثلاثة فصول »

- تأليف -

نجيب سرور

** الاهداء : الى والدى الذى ... **

* الدراما من حمل وماحصل ايه .. *

* الدراما .. اوان .. واحنا .. وبين .. وليه ؟! *

٥٠ ص

المخصيات

بهية

امين

الام

الاب

غريب

الشيخ

كورس

اللاحقون

ماكسير

تماء

المكان : تدور احداث الفصل الاول فى ثنية بهوت

وتدور احداث الفصلين الثانى والثالث فى بورسعيد

الزمان : ١٩٥٠

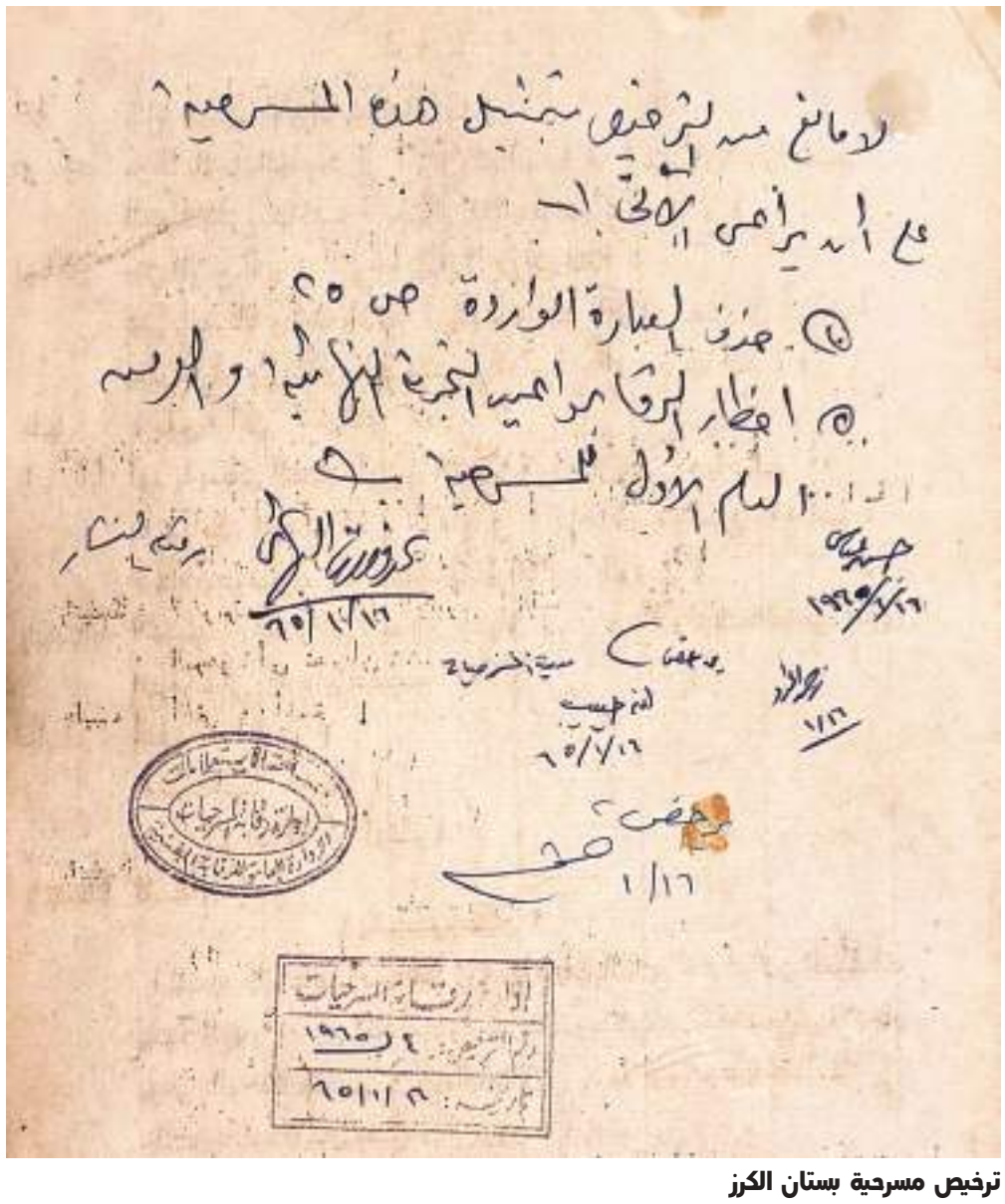
مكتبة الدكتور السيد على اسماعيل

الصفحة الإولى من مسرحية إه يا ليل يا قمر

كان بطل.. كلنا أبطال بننسى لما نسكر.. ولا قولى كلنا أبطال بنسكر.. لما ننسى.. طب وأنا ما نسيتش ليه؟ ولا يمكن لسه ما سكرتش كفاية أبقى ناسى ولا فاكر.. ولا إيه.. حظرى.. فزري». كما حذفت الرقابة قول أمين فى «ص٤٨»: "سعد زغلول قالها كلمة.. كلمة حكمة.. قال مافيش فايدة وسكت». وحذفت الرقابة «ص٦٤» قول الكورس ورد أمين هكذا: «كورس: يا قلة البخت فى أولادك يا مصر. أمين: يا أمة.. يا أم الدنيا يا منكوبة دائمًا بالخيانة". وحذفت قول المرأة «ص٦٩»: "دارنا وسيعة وبابها كويس.. يا ميت ندامة صبحت بلا ريس»! وآخر حذف قامت به الرقابة «ص٧٩» قول العسكري: "حد يقدر على الحكومة؟".

هذه هى الأقوال المباشرة والصريحة التى حذفتها الرقابة من النص وراقبت عدم ذكرها فى العرض على الجمهور، وكلها عبارات تؤكد نفسية الكاتب من هزيمة ١٩٦٧، وتشير صراحة إلى أسباب الهزيمة، رغم محاولة الكاتب التستر وراء التاريخ والرموز العديدة، لدرجة أنه حدد الأحداث بعام ١٩٥٠ أى أيام الملكية! لذلك نصت الرقابة صراحة بتأكيد ذلك فى تصريحها - السابق ذكره - قائلة: "إن يتم التنبيه قبل بداية التمثيل إلى أن أحداث المسرحية تجرى قبل الثورة وتعريف الجمهور بذلك كلما أمكن خلال عرض المسرحية"! وهنا نأتى إلى نقطة مهمة، وهى أن المسرحية لم تُصور، ولكن نصها نُشر وهو الذى نعتمد عليه، وللأسف الشديد أغلب الدارسين اعتمدوا على النص المنشور معتقدين بأنه ألقى على الجمهور كما هو منشور، وتأثر الجمهور بهذه الجرأة والثورية عند نجيب سرور، ولكن للأسف ما حذفته الرقابة من أقوال، وما اشترطت على المخرج تنفيذه بأنه يؤكد قبل العرض وفى أثناء تمثيله بأن الأحداث وقعت عام ١٩٥٠ أى أيام الملكية، وقبل ثورة ١٩٥٢. وهذا الأمر لا يُحسم الآن إلا بمراجعة العرض إن كان تم تصويره تصويرًا شخصيًا، أو حضر العرض شخص مازال حيًا ليحكى لنا، أو أن كاتبًا كتب عن العرض وما فيه حينها، مقارنًا بين ما ألقى وما حذف.. أو الفرق بين النص والعرض! وهذا أمر أتركه لباحث جاد يقوم بهذه المهمة، ويُضاف إلى ذلك مهمة أخرى لمقارنة النص المنشور بالنص المخطوط ربما يجد هناك اختلافات أو تغييرات كون النص المخطوط أسبق من المنشور بعدة سنوات، مرت بها أحداث سياسية واجتماعية كثيرة على البلد وعلى المؤلف «نجيب سرور»!

ومما يؤكد أن النص المخطوط الذى بين أيدينا يختلف - بعض الشيء - عن النص المنشور، أن المسرحية المخطوطة كتبها نجيب سرور بعد هزيمة يونية ١٩٦٧ وتأثر بها تأثرًا كبيرًا كان واضحًا فى النص وخصوصًا فى الأجزاء المحذوفة رقابيًا.. ولكننى وجدت وثيقتين لتقريرين رقابيين لنص آخر للمسرحية قدمته إلى الرقابة عام ١٩٨٣ - أى بعد ١٦ عامًا - كلية الفنون التطبيقية بجامعة حلوان من أجل التصريح بتمثيله. وأغلب الظن أنه النص المنشور والمتداول، مختلف



لا مانع من عرض تمثيل هذه المسرحية
مع الأخذ في الاعتبار ما يلي :-
١- حذف العبارة الواردة ص ٥٥
٢- اخطار الرقابة بتاريخ العرض الأول والرسمي
٣- ارسال ١٠٠ نسخة للعرض

عرضت الرقابة
٦٥/١٢/١٦

رفض

١٩٦٥/١٢/١٦

سبق عرضها

٦٥/١٢/١٦

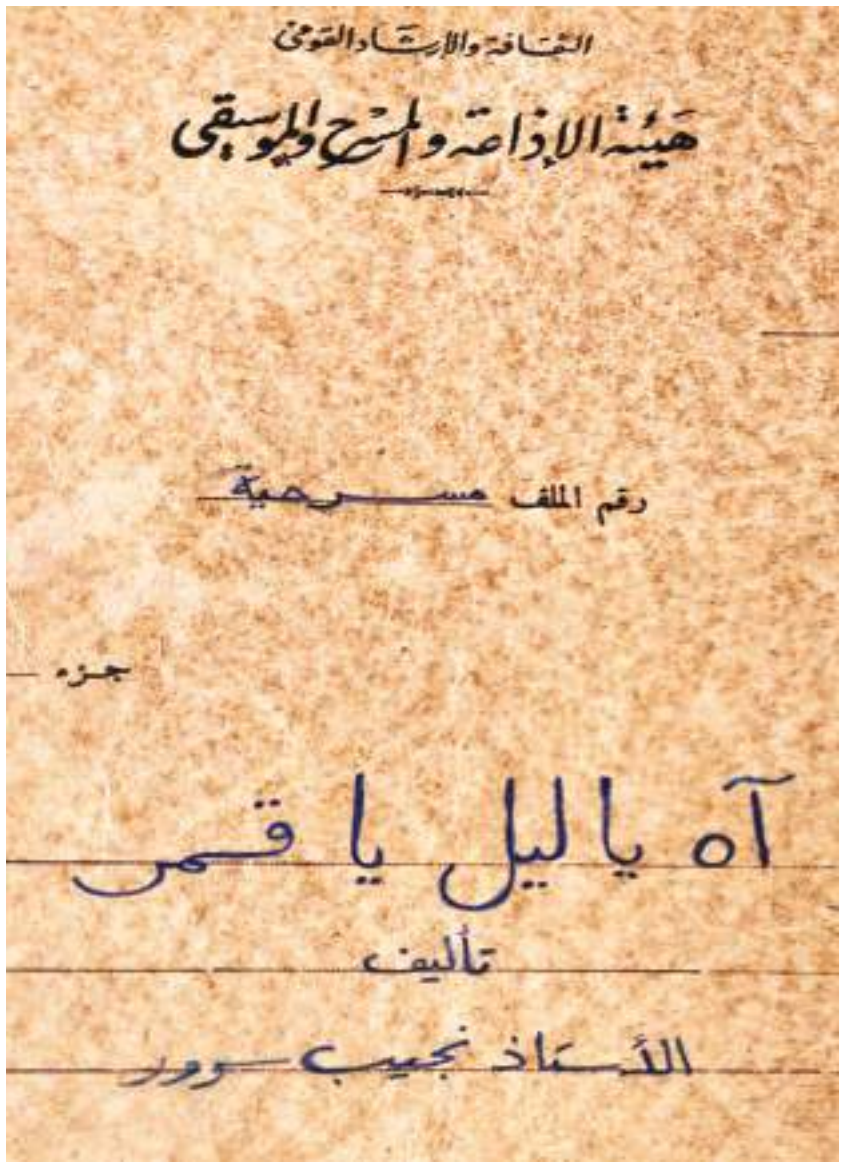
١/١٦

رقابة المسرحيات
رقم الترخيص ٤ لسنة ١٩٦٥
تاريخه ٦٥/١/٤

ترخيص مسرحية بستان الكرز

عن النص المخطوط، لا سيما فيما أرادته الرقابة منذ البداية وهو أن أحداث المسرحية تحدث فى العهد الملكى وقبل اندلاع ثورة ١٩٥٢! فهل هذا يعنى أن «نجيب سرور» رضخ للسلطة وأعاد كتابة المسرحية بما يتوافق مع رغبة الرقابة، بل ورغبة الجهات السياسية وقتذاك؟! هذا ما أظنه حدث ويحتاج إلى جهد من الباحثين مستقبلًا لإثباته! والآن نذكر ما جاء فى التقريرين:

التقرير الأول كتبته الرقيبة «شكرية السيد» يوم ١٩٨٣/٣/١، وفيه ذكرت ملخصًا للنص قائلة: تنتظر بهية عودة ياسين، ولكن الانتظار يطول فقد قتل ياسين.. يتقدم أمين صديق ياسين للزواج منها.. يتم الزواج وتنتقل بهية من قرية بهوت إلى بور سعيد حيث يعمل الزوج فى كامب الإنجليز.. وهنا ينتقل النضال من نضال اجتماعى ضد قوى الإقطاع (وهو الذى قتل ياسين بسبب) إلى نضال وطنى ضد جنود الاحتلال الإنجليز فوق أرض مصر.. ويحاول أمين أن يخرج من المشكلة بإغراق نفسه فى احتساء الخمر، لكن يا له من هروب مؤقت، لينطلق أمين لينضم إلى صفوف الشعب المناضل ضد الاحتلال وخونة القصر، وتشتد ضربات الفدائيين، لكن يد القدر والطغيان تضرب من الخلف، فتحترق القاهرة الجميلة، ويموت الآلاف وتنتشر الجثث ويعم الدمار ورائحة الحريق، ويموت أمين ضمن الكثيرين، وينكسر قلب بهية للمرة الثانية، فزوجها الأول ياسين مات بيد الإقطاع، والثانى أمين مات بيد


الثقافة والإرشاد القومى

هيئة الإذاعة والمسرح والموسيقى

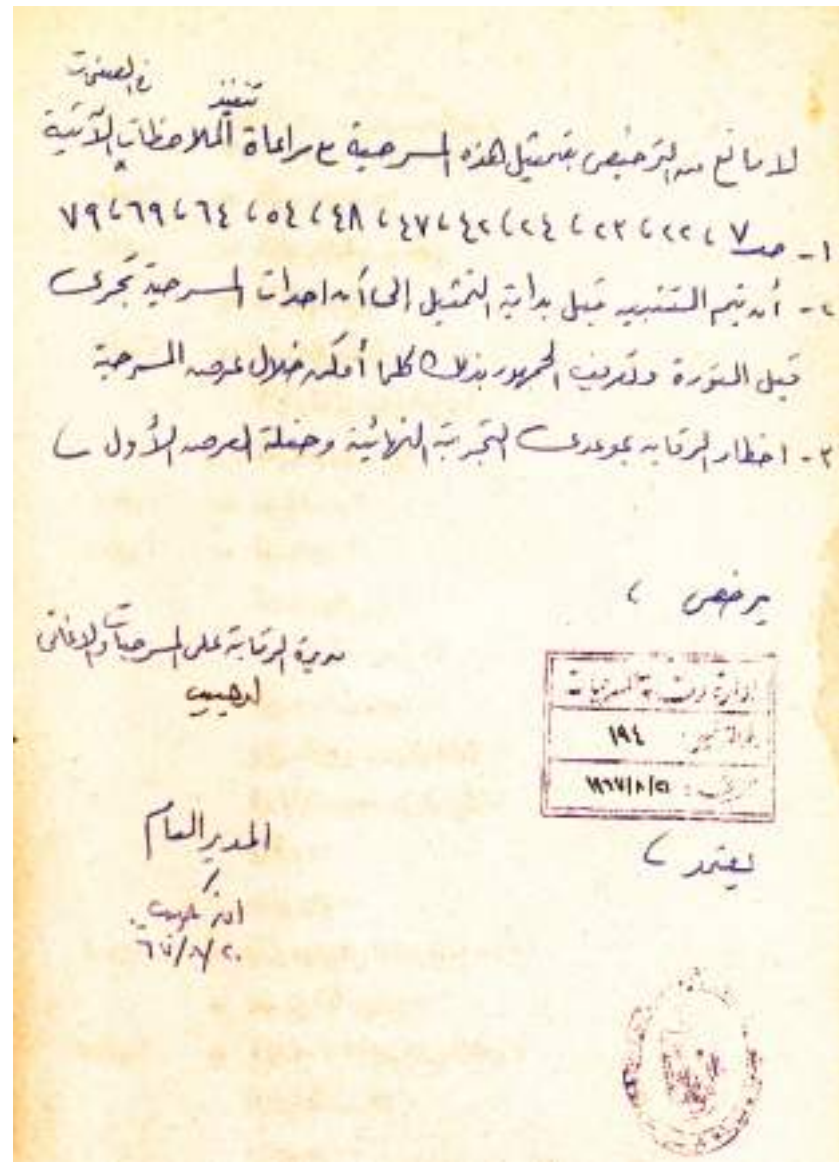
رقم الملف مسرحية

جزء

آه يا ليل يا قمر

تأليف

الأستاذ نجيب سرور


لا مانع من الترخيص بتمثيل هذه المسرحية مع مراعاة الملاحظات المدونة بالصفحات

١- ص ٧، ١١، ١٢، ٢٤، ٤٠، ٤٧، ٤٨، ٥٤، ٦٤، ٦٩، ٧٩

٢- أن يتم التنبيه قبل بداية التمثيل الى أن احداث المسرحية تجرى قبل الثورة وتعريف الجمهور بذلك كلما أقتضى خلال عرض المسرحية

٣- اخطار الرقابة بموعد التجربة النهائية وحفلة العرض الأول

يرخص

مديرة الرقابة على المسرحيات والأغانى

ترخيص

وزارة الثقافة والإرشاد القومى
رقم الترخيص ١٩٤
التاريخ ١٩٧٤/١/١٥

يعتمد

المدير العام

٦٦/٧/٢٠

تصريح مسرحية اِه يا ليل يا قمر

جنود الاحتلال والسراى، وفى النهاية ترى بهية رؤيا جميلة هى بمثابة الفجر الجديد لمصر، وتنتهى أحداث هذه الملحمة الشعرية التى تحمل فى طياتها طابع المأساة.

وتنهى الرقيبة تقريرها برأى قالت فيه: "لا مانع من الترخيص بعرض هذه المسرحية عرضًا عامًا وذلك بعد حذف الملاحظات فى صفحتى ١٠٩، ١٢٠. والمسرحية تتعرض لحقبة من الزمن عاشتها مصر إبان الاحتلال الإنجليزى وبطش الإقطاع وخيانة السراى والملك ضد شعب مصر.. وكيف وقف هذا الشعب المناضل ضد كل هذه القوى يدافع عن أرضه وشرفه وكرامته وكيف كان القتال مريرًا، وكيف قتل الكثيرين وكبتت الحريات وامتدت الحرائق تهدم القاهرة الجميلة حتى أصبحت خرابًا ينعق فيها البوم.. ولكن الله حما مصر من كل سوء فكان الفجر الجديد الذى رأته بهية أو مصر فى المنام، والذى أتى بقيام ثورة يوليو الخالدة التى خلصت مصر من الإقطاع والملك والاحتلال، ولقد سبق الترخيص بعرض هذا العمل مرارًا، ولا مانع من إعادة الترخيص، مع رجاء إخطار الرقابة بموعدى التجربة النهائية وحفلة العرض الأول".

أما التقرير الآخر فكتبه مدير الرقابة على المسرحيات يوم ١٩٨٣/٣/٢، بدأه بقوله: "بعد الاطلاع على مسرحية «آه يا ليل يا قمر»، وبعد الاطلاع على التراخيص السابقة لهذه المسرحية آخرها ترخيص رقم «٧٢» بتاريخ ١٩٨٣/٣/١". وهذه المقدمة تبين أن هناك تراخيص كثيرة نالتها هذه المسرحية طوال ١٦ سنة، آخرها ترخيص صدر بالأمس، أى قبل كتابة هذا التقرير بيوم! وبعد أن ذكر ملخصًا للنص - كما جاء فى التقرير السابق - اختتم تقريره قائلًا: «لا مانع من الترخيص بها حيث إن الظروف تسمح بعرضها». وهنا نتساءل ما هى الظروف التى كانت موجودة عام ١٩٨٣ بحيث تسمح بعرض المسرحية؟ وماذا فى المسرحية يجعلها عُرضه للسماح أو عدم السماح بناء على توقيت عرضها؟! والسؤال الأخير: هل معنى كلام مدير رقابة المسرحيات أن مسرحية «آه يا ليل يا قمر» مُنعت من العرض قبل ذلك؟! هذه الأسئلة كلها تقع على عاتق الباحثين مستقبلًا عندما يقارنون بين نص المسرحية المخطوط الذى قُدم عام ١٩٦٧، وبين النص المنشور، أو بين النصوص التى قُدمت إلى الرقابة فيما بعد.

آخر النصوص الرقابية لمسرحية «آه يا ليل يا قمر» نص رقم «٢٥٧» تقدمت به اللجنة الفنية لرعاية الشباب بجامعة عين شمس لعرضها ليلة واحدة يوم ١٩٨٧/٣/٩ فى مهرجان التمثيل بالجامعة، من إخراج «سلامة حسن». وكتبت الرقيبة «فايزة الجندى» تقريرًا ذكرت فيه ملخصًا للموضوع، ثم اختتمته برأى قالت فيه: "تبين المسرحية أن مصر «بهية» قد قاست الكثير من استبداد الإقطاع وقسوته ومن بشاعة الاحتلال وجبروته وسط ظروف صعبة عانى فيها الشعب من الظلم والذل والاستبداد فقد رابط جيش الاحتلال على القناة وتكتلت جهود الخونة من أعوان الإنجليز والسراى الذين ضربوا نضال الشعب حتى يقضوا على الثورة، وتحقق لمصر ما كانت تحلم به من حرية واستقلال، ولا مانع من الترخيص بأداء نص «آه يا ليل يا قمر» مع مراعاة الملاحظات ص ١٣٢ و١٤٣ لما تنطوى عليه من نيل من مكانة زعيم الأمة سعد زغلول".

أما الرقيبة «راضية السيد» فكتبت آخر تقرير رقابى، يتعلق بهذا النص، اختتمته برأى فصّلت فيه مواضع الحذف، قائلة: "مسرحية قومية تبين مساوئ الاستعمار والحكومة والملك وقتلهم المواطنين، ولا مانع من الترخيص بالنص مع مراعاة الآداب العامة والقوانين الرقابية فى الآتي: «ص٨٣» فلاح يقدم الجوزة لياسين. «ص١١٩» أمين يخرج زجاجة خمر من جيبه يشرب منها جرعة ثم يقدم الزجاجة إلى بهية قائلًا تاخدى كاس؟ «ص١٢٢» أمين وكلامه عن النعجة والتيس والديب. «ص١٤٠» حذفها لحديث بهية عن الكامب والعيشة الرضا. «ص١٤٣» أمين يتكلم عن ابنه قائلًا: يعنى يوم ما يخيب هايبقى رئيس وزارة". ويؤشر المدير العام على هذا التقرير بقوله: "نُظر وقد سبق الترخيص بها عدة مرات، ولا مانع من الترخيص بها". وجاء فى الترخيص النهائى الآتي: "سبق الترخيص بهذه المسرحية «آه يا ليل يا قمر» لرعاية الشباب بجامعة عين شمس" وهذا يعنى أن الجامعة استخرجت عدة تصاريح للنص نفسه من قبل، وبالتالى نال النص تصريحًا رقم «٦٦» بتاريخ ١٩٨٣/٣/٩.