مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
اللواء خالد اللبان

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الخامسة عشرة | العدد 940 | الإثنين 1 سبتمبر 2025

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

العلاقة بين الأداء المُشاهَد.. والأداء التشاركي

«سكرولينج» خالد جلال ..تعرى مرضى الأندرويد

جيل السوشيال ميديا فوق الخشبة..

هل تغيرت لغة العرض المسرحى؟

روبيرت ويلسون

يضيء افتتاح الدورة ٣٢ لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي

تنطلق فعاليات الـدورة الثانية والثلاثين من مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي برئاسة الدكتور سامح مهران، مساء يوم الاثنين الأول من سبتمبر، حيث يشهد المسرح الكبير بدار الأوبرا المصرية في تمام الساعة الثامنة حفل افتتاح استثنائي يتضمن عرضًا احتفاليًا عن مقتطفات من أهم أعمال المخرج العالمي الراحل روبيرت ويلسون، برؤية إخراجية للفنان وليد عوني، ويسبق العرض الرسمي مرور النجوم والضيوف على السجادة الحمراء (ريـد كاربت) في تمام السابعة مساء.

كما يشمل حفل الافتتاح تكريم عدد من رموز المسرح من مصر والعالم العربي والدولي، الذين تم الإعـلان عن أسمائهم في بيان سابق لإدارة المهرجان، تقديرًا لإسهاماتهم البارزة في إثراء الحركة المسرحية والفكرية عبر عقود طويلة.

• عرض «انتصار حورس»

يتضمن حفل الافتتاح أيضًا عـرض «انتصار حورس»، من صياغة دراماتورجية للدكتور محمد سمير الخطيب ورؤية إخراجية للفنان وليد عوني، وهـو عمل يحتفي بالرمزية المصرية القديمة ويعكس انتصار الخير والنور على قوى الظلام، عبر لوحات بصرية وحركية مستلهمة من الأساطير الفرعونية التي تجسد ملامح الهوية المصرية في بعدها الحضاري، ويُعد العرض بمثابة احتفاء بتراث مصر الثقافي الممتد من الماضي إلى الحاضر.

• من هو روبيرت ويلسون؟

روبـيرت ويلسون (١٩٤١ - ٢٠٢٤) مخرج مسرحي أمريكي، يُنظر إليه كأحد أهم رواد المـسرح التجريبي في النصف الثاني من القرن العشرين، وعُـرف بأعماله البصرية المدهشة التي تمزج بين الفنون الأدائـيـة، والتشكيلية، والموسيقية، مع استخدام الإضـاءة والفراغ المسرحي كعناصر درامية قائمة بذاتها، ومن أبرز أعماله «آينشتاين على الشاطئ» (١٩٧٦) الذي أنجزه بالتعاون مع المؤلف فيليب جلاس، ويُعتبر علامة فارقة في تاريخ المسرح الطليعي، وترك إرثًا مؤثرًا ألهم أجيالًا من المخرجين والفنانين في شتى أنحاء العالم، وكانت آخر عروضه عرض قدمه في مهرجان أيام قرطاج المسرحية بتونس الدورة الماضية بعنوان «كتاب الأدغال».

ويواصل المهرجان، الـذي تأسس عـام ١٩٨٨، رسالته كأحد أعرق المنصات العربية والدولية للتجريب المسرحي، حيث يهدف إلى فتح آفاق الحوار بين مختلف المدارس المسرحية من أنحاء العالم، وتعزيز فرص التبادل الثقافي والفني بين الفنانين المصريين والعرب ونظرائهم الأجانب. وتُقام فعالياته هذا العام بمشاركة واسعة من العروض العربية والأجنبية، بالإضافة إلى ندوات فكرية وورش تدريبية وفعاليات موازية تعكس موقع القاهرة كجسر ثقافي عالمي.

حسن عبد الهادي

معهد الفنون الشعبية يعلن تشكيل اللجنة العليا لمهرجان العروض القصيرة في دورته الثانية

أعلن المعهد العالي للفنون الشعبية التابع لأكاديمية الفنون عن تشكيل اللجنة العليا لمهرجان العروض القصيرة في دورته الثانية والتي تحمل هذا العام اسم الفنان الكبير ماجد الكدواني.

وتضم اللجنة الدكتورة غادة جبارة رئيسة أكاديمية الفنون، الدكتورة سمر سعيد، عميد المعهد العالي للفنون الشعبية ورائـد اتحاد الطلاب، الدكتورة ولاء محمد، وكيل المعهد الـعـالي للفنون الشعبية ورائـد اللجنة الفنية، محمد عزت، مدير المهرجان الطالب عمرو محروس، رئيس اتحاد الطلاب.

ويـؤكـد المعهد الـعـالي للفنون الشعبية حرصه المستمر على دعم الطاقات الإبداعية الشابة وتوفير مناخ أكاديمي وفني يتيح للطلاب تقديم إبداعاتهم في إطار مؤسسي يليق بمكانة المعهد العالي للفنون الشعبية وأكاديمية الفنون، ويجسد رسالتهما في نشر الفنون وتعزيز الهوية الثقافية.

همت مصطفى

ماجستير عن تجليات التشويق في مسرح محمد ناصف

«تجليات التشويق في معالجة قضايا الواقع في مسرحيات محمد عبد الحافظ ناصف - دراسة في الشكل والمضمون»

و شارك في الإشراف و المناقشة اد محمد حسن عبدالله ، اد مجدي توفيق ، اد ثناء قاسم و الدكتور صلاح حفني.

و أكدت الباحثة سعى هذا البحث إلى الكشف عن توظيف التاريخ في المسرح عند محمد عبد الحافظ ناصف بوصفه أحد المسرحيين العرب الذين استلهموا المادة التاريخية، وجسدوها في إطار درامي، عاكساً من خلالها قضايا الواقع العربي والإسـلامـي ومجسداً صراعـات الأمـة وهمومها، وآمالها في استعادة هويتها الثقافية، والحفاظ على أصالتها الحضارية.

اقتضت طبيعة البحث أن يتم تقسيمه إلى ثلاثة فصول رئيسة:

• تناول الفصل الأول منها استجلاء القضايا التي عالجها ناصف في مسرحياته.

• واستعرض الفصل الثاني ملامح التشويق في البناء الفني للشكل المسرحي.

• فيما عني الفصل الثالث بدراسة آليات التشويق في المضمون المسرحي، مبرزاً كيف استطاع ناصف إثارة اهتمام المتلقي وتحقيق التفاعل مع نصوص المسرحية التاريخية.

وقد أبـرزت الدراسة أن ناصف يوظف التاريخ أحياناً للإسقاط على الواقع، ويعالج قضايا مثل الصراع العربي، والنفاق الاجتماعي ، والمحافظة على الهوية ، بأسلوب مسرحي فني متماسك. وتخلص الرسالة إلى أن عنصر التشويق في مسرحياته ليس مجرد أداة فنية، بل وسيلة واعية للتعبير عن قضايا الوطن والإنـسـان، تجمع بين الجاذبية الفنية والرسالة الفكرية

محمود عبد العزيز

رحلة للبحث عن الخير والسلام

في عرض «أمادو» بالمهرجان الختامي لمسرح الطفل

استقبل قصر ثقافة روض الفرج، العرض المسرحي «أمادو»، ضمن فعاليات المهرجان الختامي لشرائح ونوادي مسرح الطفل في دورتـه الأولى «دورة الكاتب الراحل يعقوب الشاروني»، والذي يقام برعاية الدكتور أحمد فؤاد هنو، وزير الثقافة، وتنظمه الهيئة العامة لقصور الثقافة، برئاسة اللواء خالد اللبان، حتى ٢ سبتمبر المقبل، في إطار برامج وزارة الثقافة.

العرض شريحة قصر ثقافة ببا، تأليف محمد زناتي، وإخراج محمود أبو الغيط، وشهده لجنة التحكيم المكونة من د. وليد الشهاوي، د. حسام محسب، د. محمد حسانين، د. أسامة محمد علي، ونجلاء علام، وبحضور رضوى القصبجي، مدير إدارة مـسرح وسينما الطفل، والمدير التنفيذي للمهرجان.

يتناول العرض قصة الطفل الصغير «أمادو» الذي يحرم من ميراث والده من قبل أشقائه الأربعة، ويدفعونه إلى مواجهة الغابة.

أشار المخرج محمود أبو الغيط، أن العرض يبعث رسالة تدعو إلى المحبة ونبذ العنف ومساعدة الآخـريـن، إلى جانب التعريف بتراث القارة الأفريقية، من خلال قصة البطل «أمادو» الذى يتخلى عنه أشقاؤه بعد وفاة والدهم ويحرمونه من المـيراث، ويطردونه إلى الغابة، ولا يحمل معه سوى رمح والده، الذي من خلاله يستطيع مساعدة الحيوانات بالتغلب على الوحش، ويحصل على الريشة البيضاء لأنه محب للخير والسلام.

قال محمد علاء: أجسد دور «أمادو» غلام في قبيلة أفريقية، يحرم من الميراث بعد وفاة والديه، ويطرده أشقاؤه خوفا منه بأن يسيطر على كل شئ لأنه أقواهم، ليجد نفسه في مواجهة الغابة ويخوض صراعا مع الساحر الذي يسعى للسيطرة عليها، لتنتهي الأحداث بانتصار أمادو.

وقالت الطفلة جنى بشندي: أقدم دور «الأرنـب» وهو ضعيف الشخصية، ويساعده أمادو فى كثير من المواجهات مع الوحش، حتى تنشأ صداقة بينهم، ويقوم بتشجيع البطل ومساعدته في الرجوع إلى إخوته.

وأوضـح محمد هشام أنـه يـؤدي دور «الساحر» الذي يريد السيطرة على الغابة بعد أن سيطر عليها «الوحش»، مستخدما البللورة السحرية التى يعرف منها ما يدور في الغابة، والبحث عن الريشة البيضاء التى من خلالها يستطيع السيطرة على الغابة مرة أخرى، ويدخل فى صراع مع أمادو ينتهي بمقتله.

وعن تصميم الاستعراضات أوضح أنه اعتمد على الدراما الحركية لوصف حالة الشخصيات، مشيرا إلى أن المشاهد الاستعراضية تساعد فى توصيل رسالة العمل.

وقال حسام ياسين: أؤدي دور «زعيم القبيلة» الذي يسعى للم شمل القبيلة بعد الأعاصير التى واجهتهم، وعصفت بهم، في الوقت الـذي يحاول أمـادو الرجوع إلى إخوته ومساعدة الآخرين فى الخير والحب، مؤكدا على أهمية غرس القيم الإيجابية في الطفل منذ الصغر ليصبح إنسانا محبا للخير ومتعاونا مع الآخرين.

وفي الجانب الفني، أشار محمد صبرة مصمم الديكور إلى أنه استخدم عناصر تلائم طبيعة القصة مثل كتل الأشجار وبيوت بزخارف ووجوه إفريقية.

وأوضحت ريتا يونان، مصممة ماكياج، أنه تم الاعتماد على ألوان تحاكي الطبيعة الأفريقية لإبراز مشاعر وعمق الشخصيات.

أما صمويل أنثاسيوس مصمم الإضاءة فكشف عن توظيف الإضاءة الكاملة مدعومة بالألوان المختلفة، مع تخصيص ألوان للدلالة مثل الأحمر للتعبير عن الشر، بهدف تعزيز الصورة البصرية وجذب الأطفال.

«أمـادو» تمثيل: محمد علاء، چنا بشندي، محمد هشام، أكرم عبد المنعم، حسام الدين ياسين، يوسف أبو الشيخ، عبد الهادي الشقيري، زيـاد حسين، يقين حسام الدين، أحمد إبراهيم، ندى سرحان، ملك ياسر، حنين عماد، أشرف إبراهيم، معتصم ربيع، جودي حسين، جودي بشندي، أحمد حسام، غادة شريف، محمود إبراهيم، وإسراء خالد.

أشـعـار صـلاح عـتريـس، ألـحـان محمد نـاجـي، تصميم استعراضات محمد هشام، ديكور وسينوغرافيا محمد صبرة، ملابس مها عز الرجال، إكسسوارات رمزي وديع، إضاءة صمويل أنثاسيوس، ماكياج ماجدة علي، وريتا يونان، مساعد مخرج شهد جمال، ومخرج منفذ شريف شجاع.

وينفذ المهرجان الختامي لعروض شرائح ونـوادي مسرح الطفل، بإشراف الإدارة المركزية للدراسات والبحوث برئاسة د. حنان موسى، الرئيس التنفيذي للمهرجان، والإدارة العامة لثقافة الطفل، برئاسة د. جيهان حسن، مدير المهرجان، وبالتعاون مع الأقاليم الثقافية الستة التابعة للهيئة، وتقدم عروضه بالمجان على مسرح قصر ثقافة روض الفرج.

وتتواصل الفعاليات اليوم السبت في الثامنة مساء مع العرض المسرحي «رحلة الست أرض»، شريحة بيت ثقافة بورفؤاد، تأليف محمد خضير، وإخراج هشام العطار.

خشبة المسرح المغربية..

حيث ينبض التراث من جديد على يد أبنائه

تمتلك دولـة المغرب تراثًا قويًا، وقد قام أحد المخرجين وهـو أهـل سيدي دحـو إدريـسي بتكوين فريق لعرض التراث المغربي على خشبة المسرح، مستفيدًا من الحكايات الشعبية، والأهـازيـج، والرقصات التقليدية، إضافة إلى استخدام العناصر البصرية والأزيـاء التراثية التي تعكس تنوع الثقافات المغربية. وقد سعى هذا الفريق إلى تقديم عروض مسرحية تجمع بين الأصالة والابتكار، لتكون تجربة فنية حية تنقل روح التراث المغربي إلى الجمهور، وتفتح أمامه نافذة للتعرف على تاريخ وثقافة وطنه بطريقة جذابة ومؤثرة. كما ساهمت هذه المبادرة في تعزيز الوعي الثقافي لدى الجمهور، وإبراز قدرة المسرح على أن يكون أداة للحفاظ على الهوية الوطنية ونشرها بين مختلف الأجيال.

رؤية المخرج وأهمية المسرح في الهوية الثقافية

يوضح المخرج المغربي أهل سيدي دحو إدريسي: بأنه يرى المسرح منصة حيوية لترسيخ الهوية الثقافية، وليس مجرد وسيلة للترفيه، خاصة في ظل تسارع العولمة والانفصال عن الجذور. فهو قادر على استحضار الرموز والطقوس والحكايات المؤسسة للهوية المغربية، وتجديدها وتقديمها للأجيال الجديدة بلغة قريبة منهم، مع الحفاظ على العمق التاريخي للقصص والرموز المستخدمة.

رؤية المخرج وأهمية المسرح في الهوية الثقافية

ويكمل: على الرغم من وصول أصداء عروض فرقة «لمقام» إلى الجمهور خـارج المغرب عبر التغطيات الإعلامية والمهرجانات الافتراضية، لم تتمكن الفرقة بعد من تقديم أي عرض خارجي لعدم توفر الدعم المالي، وما زالت تنتظر مستثمرًا يؤمن برؤيتها ويتيح لها الفرصة لتمثيل المسرح المغربي على الصعيد الـدولي. تعمل الفرقة وفق قواعد المسرح العالمية على مستوى مكونات العمل الدرامي—من النص، والإخراج، والأداء، والإضاءة، والصوت—مع تقديم إسقاطات مغربية فريدة تعكس خصوصية الثقافة المحلية وتعيد سرد التراث بطريقة عصرية ومبتكرة.

العناصر التراثية وروح العرض المسرحي

يضيف: العناصر التراثية في عروض الفرقة ليست مجرد ديكور، بل جزء من روح العرض. فالموسيقى التقليدية تعمّق الأثر العاطفي، وتساعد الجمهور على الانغماس في الأحداث، بينما تنقل الأزياء التقليدية المشاهدين إلى الزمن الذي تناقشه المسرحية. كما تُستخدم الحرف اليدوية والقطع التراثية كوسائل إيضاح على الخشبة، ما يمنح العمل بعدًا بصريًا وثقافيًا إضافيًا ويبرز الحرفية المغربية في كل تفصيلة من تفاصيل العرض.

ويؤكد: اختيار اللغة في مسرحية «لمقام» يعكس التزام الفرقة بالدارجة المغربية العميقة، ذات المعجم الأصيل المستنبط من اللغة العربية، والتي تمنح النص حيوية ومصداقية في نقل حياة المجتمع المغربي. وفي الوقت نفسه، تعترف الفرقة بأن اللغة المسرحية عالمية وموحدة، وتؤمن بتعدد لغات التعبير كجزء من غنى الهوية الثقافية، وهو ما يظهر في المزج بين الحوار اليومي واللغة الشعرية في النص المسرحي.

يوضح المخرج أهـل سيدي دحـو: بـأن المـشروع الأقـرب إلى قلب الفرقة هو مسرحية «لمقام»، كونها المولود الأول للفرقة وتمزج بين القصص الشعبية والأصيلة، مستلهمة من الحكايات المغربية القديمة، ومعالجة موضوعات اجتماعية حديثة، مثل قيم التضامن، الشجاعة، والعدالة. تعتبر هذه المسرحية لوحة فنية تاريخية ملهمة، وفرصة للإفتخار بإنتاج مسرحي مغربي مئة بالمئة من أبناء الشعب، يعكس روح المجتمع وهويته الثقافية الفريدة.

المهرجانات والتراث وطموحات الفرقة المستقبلية

ويختتم: تشهد المغرب إقامة عـدة مهرجانات تراثية وثقافية، تهدف إلى عرض الأعمال وخلق مساحة للحوار، والتكوين، والتوثيق. تطمح فرقة «لمقام» إلى أن تصبح مرجعًا وطنيًا ودوليًا في مجال المـسرح الـتراثي المعاصر، من خلال توسيع شبكة الشراكات، إنتاج عروض جديدة، وتكوين جيل جديد من المسرحيين المهتمين بالتراث، مع الالتزام بالتراكم، التجديد، والاستمرارية، والحفاظ على جوهر الهوية الفنية. تسعى الفرقة أيضًا إلى استكشاف طرق مبتكرة لدمج التكنولوجيا مع العروض المسرحية، بهدف تعزيز تجربة الجمهور وإيصال التراث المغربي بطريقة أكثر تفاعلية وجاذبية.

جهاد طه

مهرجان مسرح العرائس

ينطلق فى أكتوبر تحت رعاية وزارة الثقافة وأكاديمية الفنون

كشفت أكاديمية الفنون، عن موعد انطلاق فعاليات مهرجان مسرح العرائس، والمقرر إقامته فى الفترة من ١ إلى ٧ أكتوبر المقبل، دورة الفنان جمال الموجى، برعاية الدكتور أحمد هنو، وزير الثقافة، والدكتورة غادة جبارة، رئيس الأكاديمية، وذلك فى خطوة جديدة تعكس اهتمام الدولة بالفنون المتخصصة وحرصها على إعادة إحياء هذا الفن الراقى فى وجدان الجمهور المصرى والعربى.

وقال الدكتور حسام محسب، رئيس المهرجان، إن دورة هذا العام ستكون مميزة من حيث تنوع العروض والمشاركات، حيث ستستضيف فرقًا مسرحية متخصصة فى فنون العرائس من مصر، ما يمنح الجمهور فرصة للاطلاع على مدارس متعددة فى هذا الفن.

وأضاف محسب، أن المهرجان لن يقتصر على العروض فقط، بل يتضمن ورشًا تدريبية ومحاضرات متخصصة يقدمها خبراء محليون ودوليون، ما يسهم فى دعم وتطوير المهارات الفنية للطلاب والفنانين الشباب العاملين فى هذا المجال.

فيما أشار الدكتور محمود فؤاد صدقى، مدير المهرجان، إلى أن اللجنة المنظمة أعدّت برنامجًا حافلًا يتضمن عروضًا داخل القاعات المفتوحة والمغلقة، وأخرى فى الفضاءات العامة، لضمان وصول الفن إلى أكبر شريحة ممكنة من الجمهور، مؤكدًا أن المهرجان يستهدف جميع أفراد الأسرة وليس الأطفال فقط.

وأكدت الدكتورة غادة جبارة، رئيس أكاديمية الفنون، أن المهرجان يأتى ضمن استراتيجية أكاديمية الفنون لدعم الفنون التعبيرية والمسرحية التى تخاطب كل الأعمار، خاصة أن مسرح العرائس لا يقتصر تأثيره على الأطفال فقط، بل يشكل مساحة للإبداع والخيال بالنسبة للكبار أيضًا، لما يحتويه من عناصر فنية دقيقة وتعبيرات رمزية قادرة على إيصال رسائل إنسانية وثقافية عميقة.

وأوضحت أن هذه الفعالية تهدف إلى تسليط الضوء على جماليات فن العرائس، ودوره فى تعزيز الوعى الفنى، إلى جانب تقديم محتوى راقٍ يحترم عقل المشاهد ويثرى وجدانه.

ويأمل منظمو المهرجان أن تتحول هذه الدورة إلى بداية تقليد سنوى يحتفى بفن العرائس، ويعيد له مكانته المستحقة فى المشهد الثقافى المصرى والعربى، عبر المزج بين التراث المسرحى والتقنيات الحديثة، ليصبح المهرجان جسراً يربط بين الماضى والمستقبل، وبين الخيال والفن الحقيقى.

وكانت أكاديمية الفنون، أزاحت الستار عن بوستر مهرجان العرائس الرسمى بدورته الجديدة، والذى يأتى تحت رعاية الدكتور أحمد هنو، وزير الثقافة، والدكتورة غادة جبارة، رئيس أكاديمية الفنون.

وجاء تصميم البوستر للفنان أحمد فؤاد صدقى، وتصوير الفنان ميدو هود، ليجسد عالمًا كاملًا من البهجة والخيال، حيث يضم مجموعة متنوعة من العرائس ذات الملامح المبهجة، تتوسطها شخصية الأراجوز الشهيرة بزيه التقليدى الأحمر وابتسامته المرحة، وعدد من الشخصيات الأخرى التى تمثل تنوع هذا الفن وثراءه، وتتوزع العرائس فى تكوين بصرى متناسق، وكأنها على خشبة مسرح مصغرة تدعو

المشاهد للدخول إلى عالمها.

وتوجهت إدارة المهرجان، بالشكر إلى أسرة الفنان الكبير ناجى شاكر، رائد تصميم العرائس فى مصر، على دعمهم المعنوى، وإلى الدكتورة أمنية أحمد، وكيل كلية الفنون الجميلة، تقديرًا لمساهمتها الفعالة فى إتمام هذا العمل الفنى الذى سيكون الواجهة البصرية للدورة الجديدة.

أما عن لجنة الورش، قدمت الفنانة نيرمين سعيد، المعيدة بقسم المسرح بالجامعة الأمريكية، ورشة «Masterclass» فى الأزياء، والتى تتضمن محاضرة متخصصة ضمن فعاليات الماستر كلاس، حيث تسلّط الضوء على أهمية الملابس ودورها فى تجسيد الشخصيات المختلفة داخل العمل الفنى، إلى جانب علاقتها بالمؤثرات البصرية والجمالية التى تساهم فى بناء العرض المسرحى أو البصرى بشكل عام.

وناقشت خلال الماستر كلاس الفرق بين «الملبس» و«الزى» فى مجال تصميم الأزياء، مع تركيز خاص على تطبيقاتهما فى مسرح العرائس، واستعراض خصوصية هذا النوع من المسرح من حيث التكوين البصرى والتصميم الفنى.

كما قدم الفنان عز حلمى، ورشة فى الإضاءة لمدة يوم واحد فقط، على مسرح نهاد صليحة بأكاديمية الفنون، وورشة عرائس للأطفال للفنانة نسمة إبراهيم بمسرح نهاد صليحة، وورشة ديكور المسرح للفنانة أميرة عادل بالمعهد العالى لفنون الطفل، وورشة النحت للفنان محمود الطوبجى بمتحف الفنون الشعبية، وورشة تفصيل ملابس العرائس للفنانة رانيا محمود بمسرح نهاد صليحة.

وعن الورش متعددة الأيام، هناك ورشة المصغرات للفنانة عبير سعد الدين بمتحف الفنون الشعبية، وورشة الأراجوز للفنان ناصر عبد التواب بالحديقة الثقافية بالسيدة زينب، وورشة تشكيل عروسة مصغرة للفنانة ياسمين حسب الله بمتحف الفنون الشعبية، وورشة ألعاب مسرحية وتصنيع العرائس للفنان صدام العدلة بمسرح نهاد صليحة، وورشة فنون الكتابة لمسرح العرائس للفنان محمد عسكر بمدرسة الفنون.

كما يقدم الفنان عادل الكومى، ماستر كلاس فى إخراج مسرح الطفل ودمج العرائس، بقاعة ثروت عكاشة بأكاديمية الفنون الجديدة، وأيضًا ورشة خيال الظل للفنان أيمن حمدون، وورشة تحريك العرائس للفنان ياسر عبدالمقصود، بجانب ورشة الرسم الهندسى والتنفيذى للعرائس للفنان رؤوف كمال.

وتضم اللجنة العليا للمهرجان، الدكتورة غادة جبارة، المخرج خالد جلال، الدكتور محمود فؤاد صدقى، الدكتور أحمد بهى الدين، الدكتور حسام محسب، الدكتورة مى مهاب، الدكتور رضا حسنين، الفنان محمد نور، الفنان عادل الكومى، الدكتور أسامة محمد على، الفنان مايكل رفلة، الدكتور خالد التونى، محمد أبو المجد، عمرو مصطفى، الفنانة سماح نبيل، الفنانة منى سليمان، الكاتب الصحفى قدرى الحجار، الدكتور محمد زعيمة، المهندسة سارة شكرى، والكاتب محمد حافظ ناصف.

ياسمين عباس

جيل السوشيال ميديا فوق الخشبة..

هل تغيرت لغة العرض المسرحى؟

مع ظهور جيل جديد نشأ على ثقافة الإنترنت والفيديوهات القصيرة والتفاعل اللحظى عبر منصات مثل «تيك توك» و«إنستجرام»، يجد المسرح نفسه أمام تحدٍ مختلف: كيف يخاطب جمهورًا اعتاد السرعة والاختصار والصورة المكثفة؟

هل لا يزال قادرًا على الحفاظ على سحره المرتكز على الكلمة والتجربة الحية، أم أنه مضطر لتحديث لغته لتتلاءم مع ذائقة الجيل الرقمى؟

بين خشبة المسرح وشاشة الهاتف مسافة قد تبدو بعيدة، لكنها قابلة للاختزال إذا امتلك المبدعون الجرأة على التجديد دون أن يفقدوا جوهر الفن. فجيل السوشيال ميديا يبحث عن الإيقاع السريع والمؤثر البصرى، لكنه لا يزال متعطشا للتجربة الحية التى تمنحها الخشبة.

ويبقى السؤال مطروحا: هل سينجح المسرح فى تطوير لغته لاستيعاب هذا الجيل الرقمى مع الحفاظ على عمقه الفنى أم سيظل ملتزما بالخطاب التقليدى منتظرًا أن يلحق به الجمهور؟

هذا التحقيق يستعرض كيفية استجابة المسرح لتغير ذوق الجمهور الشاب، من خلال حوارات مع الممثلين والمخرجين والنقاد والكتاب ومصممى الديكور، لفهم انعكاس هذه التغيرات على الأداء والإخراج، وهل لا يزال النص الطويل قادرًا على جذب الانتباه، وهل أصبح المسرح بحاجة إلى وسائط رقمية ليظل جذابا.

سامية سيد

محمد سعد: إيقاع العرض يحدد شكل الديكور.. لا ذائقة السوشيال ميديا

يرى مهندس الديكور الدكتور محمد سعد أن انشغاله الأول كمصمم يظل مرتبطًا بالدراما ذاتها؛ بالنص، والرؤية الإخراجية، وما يريد المخرج أن يقوله من خلال العمل المسرحى. فكل ما يتبعه من تصميمات للمنظر ينبع من داخل العرض نفسه، لا من توقعات الجمهور ولا من إيقاع السوشيال ميديا السريعة. ويؤكد أن فكرة «التصميمات السريعة» لا وجود لها فى المسرح، فالإيقاع الذى قد يتطلب سرعة إنما هو إيقاع العرض نفسه، لا مجرد انعكاس لذائقة متفرج اعتاد الفيديوهات القصيرة.

ويشير إلى أن الصورة المسرحية لا تُختزل فى بساطة أو تسطيح من أجل إرضاء عين المتلقى الرقمى، بل على العكس، فالجمهور اليوم صار أكثر وعيًا بالتفاصيل، وأكثر قدرة على التقاط المعانى العميقة والرموز غير المباشرة. لذلك يحرص على أن تكون الصورة جميلة، ممتلئة بالتفاصيل الدقيقة والإشارات التى تتحدث بنفسها بعيدًا عن المباشرة التقليدية.

ويعترف سعد بأن الثقافة البصرية الجديدة، التى اعتادها جيل الألعاب الإلكترونية والفيديوهات ثلاثية الأبعاد، تؤثر بشكل أو بآخر على التلقى المسرحى. فالمشاهد الشاب صار معتادًا على الصور المجسمة المليئة بالتفاصيل، وهو ما يدفع المصمم إلى إدخال عناصر مجسمة تمنح المشهد عمقًا بصريًا. أما اللجوء إلى الشاشات والإسقاطات الضوئية، فيراه سلاحًا ذا حدين؛ فهو يمنح سرعة فى التغيير وتنويعًا فى الأداء، لكنه يفضل استخدامه بحذر شديد نظرًا للإفراط فى توظيفه من قبل كثير من العروض حتى أصبح مكررًا ومستهلكًا.

ويستشهد د. محمد سعد بتجارب واقعية من عروض على مسرح البالون أو القومى، حيث تُستخدم الشاشة كجزء مكمل يعمّق المنظر المسرحى، لا كعنصر بديل عن التجسيم. فالهدف فى النهاية هو خلق مشهد ممتد فى العمق، يمنح المتلقى إحساسًا بالحياة والتفاصيل، لا مجرد صورة عابرة تصلح للالتقاط والمشاركة.

د. السيد فهيم: المسرح يتطور مع روح العصر دون أن يفقد رقيه

يؤكد الكاتب والباحث الدكتور السيد فهيم أن الفنون، بطبيعتها، تعكس روح زمانها وطباعه، والدراما تحديدًا لا يمكن أن تنفصل عن الواقع الثقافى والاقتصادى والأيديولوجى، بل وحتى الجغرافى المحيط بها. ومن هنا، فإن التطور السريع فى الأوساط البديلة ومواقع التواصل الاجتماعى ترك أثرًا واضحًا على الفنون المرئية كافة، وكان من الطبيعى أن يتأثر المسرح أيضًا. ولو لم يحدث هذا التفاعل لوقع صدع بينه وبين جمهوره، لكن ما جرى كان العكس؛ إذ ساهمت سوشيال ميديا فى تعزيز الحركة المسرحية، وفتحت فضاءات جديدة للشباب كى يعرضوا إبداعاتهم ويتواصلوا مع جمهور أوسع.

وعن لغة النص المسرحى، يرى فهيم أنها تظل مرتبطة بروح العصر ولسان حاله. فالمسرح يعتمد على الكلمة المفهومة، سواء جاءت بشكل مباشر أو عبر إسقاطات. صحيح أن هناك تراكيب وتعابير لغوية مستحدثة، لكنها تبقى مقروءة ومفهومة للجمهور. ويشدد على أن هذه اللغة ليست فرضًا على الكاتب، بل إن المبدع الحقيقى لا ينفصل عن بيئته وثقافته، وإلا فشل فى التعبير عن أفكاره وموهبته.

ويشير فهيم إلى أن النصوص الكلاسيكية نفسها تُعاد قراءتها اليوم بإيقاعات أسرع ومشاهد أقصر أشبه بالسينما، مع جُمل حوارية رشيقة بديلة عن المونولوجات الطويلة، وذلك استجابة لذائقة الجمهور الحالى الذى لم يعد يحتمل عروضًا تتجاوز الساعتين. وهو ما لاقى بالفعل قبولًا واسعًا بين جمهور الشباب من أبناء جيل السوشيال ميديا.

أما النصوص المكتوبة حديثًا، فيعتبر فهيم أنه من الطبيعى أن تتحدث بلغة المرحلة وتعكس قضاياها ومشكلاتها، لكن دون الإخلال برقى الفكرة أو البناء الدرامى للشخصيات وتطورها. ويؤكد أن التجديد لا يعنى استنساخ تغريدات «تويتر» أو محاكاة منشورات «فيسبوك» وفيديوهات «تيك توك»، لأن المسرح أعمق من ذلك.

ويختم الدكتور السيد فهيم بالتأكيد على أن الفنون تتطور وتسمو مع تعاقب الأجيال وتحديات العلم، والتجربة أثبتت أن الرقى والجمال لا يتعارضان مع مواكبة العصر. بل على العكس، يظل الفن الراقى هو البوصلة الحقيقية لضبط إيقاع الحياة، والجذوة التى تنير السبل وتهدى العقول أمام تحديات الواقع.

هايدى عبدالخالق: المسرح فى زمن سوشيال ميديا يعيش حالة تحول

ترى الفنانة هايدى عبدالخالق أن علاقتها بالجمهور

تغيّرت بوضوح فى السنوات الأخيرة مع صعود جيل «تيك توك» و«إنستجرام». فبينما كان اللقاء مع المتفرجين يقتصر قديمًا على الكواليس بعد انتهاء العرض، أصبح اليوم يحدث مباشرة فوق خشبة المسرح، حيث يلتقط الجمهور الصور ويسجل مقاطع الفيديو ويشارك آراءه على مواقع التواصل الاجتماعى. وتؤكد هايدى أن هذا التفاعل اللحظى صار جزءًا أساسيًا من صناعة الدعاية للعمل الفنى، سواء كانت الآراء إيجابية أم سلبية، لأن المسرح فى النهاية يُقدَّم للجمهور، وهو الهدف الذى يسعى إليه كل المبدعين.

وتشير إلى أن الجمهور الشاب أقل صبرًا من ذى قبل، وهو انعكاس طبيعى لإيقاع الحياة السريع. هذا ما دفع المسرحيين إلى إعادة النظر فى إيقاع العروض والكتابة وأسلوب الأداء، بحثًا عن طرق جديدة لشد انتباه المتلقى دون أن يشعر أنه يتلقى درسًا مباشرًا أو خطابًا توجيهيًا. وتعتبر أن التحدى يكمن فى إعادة «ترويض» المتفرج على الصبر والاستماع، لكن بلغة تناسب العصر.

ورغم أنها لم تكن نشطة بما يكفى على وسائل التواصل الاجتماعى فى فترات سابقة، تعترف هايدى بأنها باتت ترى أهميتها القصوى اليوم، خاصة بعدما أعادت الحركة المسرحية جذب الجمهور مرة أخرى. فالسوشيال ميديا أصبحت جسرًا بين الفنان والمتلقى، إذ تقدم شهادات حيّة من أشخاص عاديين حول تجربتهم داخل المسرح، وتجذب دوائر جديدة للحضور. كما أن المنصات الرقمية تكشف للفنانين كيف يمكن تبسيط لغتهم الفنية لتصل بشكل أوضح إلى الجمهور، وهو ما تعتبره دورًا لا غنى عنه فى الوقت الراهن.

وعن تأثير التفاعل الرقمى وسرعة الإيقاع على الأداء الجسدى، توضح أن الأمر يختلف من عرض إلى آخر، وأن الرؤية الإخراجية هى التى تحدد طبيعة الحركة والإيقاع. فهناك أعمال تعود إلى البساطة والطبيعية، وأخرى توظّف التكنولوجيا الحديثة لتعكس إيقاع الحياة المعاصرة. فى الحالتين، يبقى المخرج هو صاحب القرار فى كيفية توظيف الجسد والإيقاع بما يخدم الرؤية الفنية.

أما عن تفضيل الشباب بين الكلمة أو الصورة البصرية، فترى هايدى أن الصورة أصبحت عنصر جذب رئيسيًا بفضل تأثير السينما والثقافة البصرية الطاغية، وهو ما دفع كثيراً من المسرحيين للاعتماد على لغة الجسد والمشاهد الحركية. لكنها فى الوقت نفسه تتحيز للكلمة والصوت، مشيرة إلى أن بعض الممثلين أهملوا مخارج الألفاظ والتلوين الصوتى بحثًا عن طبيعية مفرطة، ما أدى إلى ضعف وضوح المعنى. وتدعو إلى العودة

للاهتمام بالصوت كأداة أساسية، حتى لا يفقد المسرح مكانته كفن الكلمة، مهما تطورت الصورة البصرية.

تؤمن هايدى عبد الخالق أن المسرح فى زمن السوشيال ميديا يعيش حالة تحول، حيث يتكيف مع إيقاع العصر ويستفيد من أدواته، لكنه فى النهاية يجب أن يحافظ على جوهره: الكلمة الحيّة التى تصل مباشرة إلى وعى ووجدان المتفرج.

محمد النجار: التكنولوجيا ليست مغازلة للشباب بل حتمية حضارية للمسرح

يرى المخرج والناقد محمد النجار أن تأثير السوشيال ميديا على الحياة الثقافية والمسرحية تجاوز فكرة تصنيف الأجيال أو اختزالها فى صراع بين الشباب والكبار، إذ أصبح الأمر أشبه بفرضية حضارية فرضت نفسها على المبدع والمتلقى على السواء. فالتغير الذى أحدثته التكنولوجيا فى إيقاع الحياة انعكس بالضرورة على الخطاب الثقافى والفنى، كما انعكس من قبل فى القرن العشرين، حين كان الجمهور يحتمل عروضًا تمتد لثلاث أو خمس ساعات، أو يستمع لسهرات غنائية طويلة. أما اليوم، فإن الإيقاع السريع للحياة يجعل المتلقى أقل صبرًا، إذ يتسرب الملل بعد ساعة أو أكثر قليلًا، وهو ما يرتبط بطبيعة العصر أكثر من ارتباطه المباشر بسيطرة الفيديوهات القصيرة على الأذهان.

ويؤكد النجار أن المسرح، كفن حى، لطالما تفاعل مع مكتسبات الحضارة الحديثة، مستشهدًا بدخول الكهرباء والإضاءة المسرحية التى أصبحت جزءًا لا يتجزأ من الرؤية الإخراجية. وعلى المنوال نفسه، يضيف أن تقنيات الفيديو بروجيكتور والفيديو مابينج أصبحت

اليوم أدوات ضرورية تثرى العرض المسرحى، إذا احتملها البناء الدرامى وفرضتها الضرورة الفنية.

ويكشف النجار عن تجربته فى مسرحية «فلوماستر» بكلية التربية النوعية بجامعة الزقازيق، حيث لجأ لاستخدام تقنية الفيديو مابينج بشكل جوهرى، لأن الأحداث دارت فى عام ٢١٢٥، ما استدعى طرح تساؤلات جذرية حول صورة العالم والإنسان بعد مائة عام. بالنسبة له، لم يكن ذلك مجاملة للجيل الجديد أو محاولة لمغازلته، بل استجابة حتمية للتطور التاريخى والتكنولوجى الذى يفرض قوانينه على الفنون.

ويختتم النجار رؤيته بالتأكيد أن الاستفادة من التطور التكنولوجى، بدءًا من الإضاءة مرورًا بالفيديو بروجكتور، وصولًا إلى تقنيات الفيديو مابينج والذكاء الاصطناعى، ليست خيارًا ترفيهيًا، بل هى ضرورة حضارية؛ فرفضها يعنى رفض الحياة نفسها.

د. عمر فرج: المسرح العربى يعيد صياغة هويته فى زمن الإنترنت والسوشيال ميديا

أكد الفنان د. عمر فرج الفنان «أستاذ الدراما والنقد ورئيس قسم المسرح والدراما بكلية الآداب جامعة بنى سويف» أن المسرح بطبيعته كفن حى يتأثر دائمًا بالواقع ويعكسه، كما أن الواقع نفسه قد يتأثر بالمسرح. ورغم أن المسرح ليس وسيلة إعلامية جماهيرية بالدرجة التى تتمتع بها الدراما التليفزيونية أو السينمائية، إلا أنه ما إن يُعرض عبر الشاشات حتى يصبح أكثر تأثيرًا وانتشارًا. ومن هنا فإن ثقافة الإنترنت والسوشيال ميديا لا بد أن تترك أثرها على المسرح، لأنه فى جوهره مرآة المجتمع، وما دام المجتمع قد تغيرت

ثقافته وقيمه وعاداته تحت وطأة التكنولوجيا والسرعة، فمن الطبيعى أن ينعكس ذلك على هوية المسرح العربى. وبرأيه، فإن الهوية المسرحية العربية جزء من الهوية الثقافية العربية نفسها، المتغيرة من جيل إلى جيل، مثلما اختلفت الستينيات عن السبعينيات أو الثمانينيات، وهى اليوم تختلف أكثر مع الطفرة التكنولوجية.

ويرى أن العمق الدرامى لن يظل بمعزل عن السعى وراء الإبهار، فالمسرح سيواكب التطور الحتمى فى أدوات وتقنيات العرض. ومع بروز الدراما الرقمية وتوظيف تقنيات الأبعاد الثلاثية والعالم الافتراضى، أصبح من الصعب أن يظل المسرح بمنأى عن هذا التحول. فالتكنولوجيا باتت جزءًا من تفاصيل العمل المسرحى، بدءًا من الديكور والملابس وصولًا إلى الأداء التمثيلى نفسه، وبالتالى فإن الإبهار البصرى والتقنى أصبح عنصرًا أساسيًا فى التجربة المسرحية المعاصرة.

ويشير فرج إلى أن العروض التقليدية أيضًا فى طريقها إلى التحول، إذ سيظل المسرح محتفظًا بميزة كبرى تميّزه عن السينما والدراما التليفزيونية، وهى كونه فنًا تفاعليًا مباشرًا بين الممثل والجمهور. فالمشاهد على الخشبة يواجه المتفرج وجهًا لوجه، والجمهور يقرر لحظيًا مدى تفاعله مع العرض. ومع ذلك، فإن سرعة إيقاع العصر فرضت تغييرات واضحة، فبعد أن كانت المسرحيات تمتد أربع أو خمس ساعات، أصبحت تُختزل إلى ساعة أو أقل استجابة لتغير طبيعة المتلقى الجديد الذى لم يعد يتحمل طول الوقت. ولهذا يرى أن المسرح سيبقى تفاعليًا لكنه سيشهد ظهور مدارس جديدة ومسرحًا جديدًا أكثر التصاقًا بالتكنولوجيا.

وفيما يخص استقطاب الجمهور الشاب، يؤكد فرج أن المسرح يحتاج بالفعل إلى إعادة صياغة محدودة فى مفاهيمه وأساليبه. فالنصوص يجب أن تُكتب بروح هذا العصر وقضاياه، والإخراج عليه أن يوظف تقنيات حديثة، فى حين يبقى دور الممثل قائمًا على تجسيد ما يكتبه المؤلف. وإذا لجأ الكاتب إلى شخصيات كلاسيكية أو أجواء زمنية ماضية، فذلك قد يروق للبعض، لكنه قد لا يجذب الجيل الجديد الباحث عن تعبيرات قريبة منه.

ويضرب مثالًا بالتجربة السعودية الحديثة التى تشهد تطورًا كبيرًا فى توظيف التكنولوجيا داخل المسرح، ويشير إلى أن مصر بدورها بدأت تخطو خطوات فى هذا الاتجاه. ويكشف عن مبادرة له بإنشاء قسم جديد

للدراما الرقمية أو «الدراما التكنولوجية» فى الجامعة التكنولوجية ببنى سويف، حيث أُعدّت لائحة دراسية متكاملة تقوم على إدماج أحدث التقنيات مع النصوص الحديثة، بما يسمح بخلق عروض قابلة للعرض على منصات التواصل أو حتى على الهاتف المحمول، بإيقاع أسرع ومدة زمنية أقصر تتناسب مع طبيعة المشاهدة الرقمية. ويختم بالتأكيد على أن هذه التجارب ما تزال فى بدايتها، لكنها تمثل ملامح مسرح المستقبل فى العالم العربى.

د. وجيه جرجس: شبكات التواصل الاجتماعى تلعب دورًا مهمًا فى الترويج للمسرح العربى

أكد أ.د. وجيه جرجس، رئيس قسم المسرح بكلية التربية النوعية - جامعة بنها، أن شبكات التواصل الاجتماعى أصبحت تلعب دورًا مهمًا فى الترويج للمسرح العربى ونشر الوعى به، عبر المنصات الرقمية التى تعرض العروض المسرحية وتفتح المجال أمام جمهور أوسع للتفاعل مع القضايا المطروحة. ومن خلالها بات الجمهور قادرًا بسهولة على الوصول إلى أسماء المسرحيات، والممثلين، والمخرجين، وتذاكر العروض إلكترونيًا، وهو ما يسهم فى تشجيع الحضور والمشاركة المسرحية.

ويرى جرجس أن الإبهار البصرى والسمعى وحده لا يكفى لإنتاج عرض مسرحى متميز، إذ تبقى الكتابة الدرامية والعمق الفنى شرطًا أساسيًا لإقناع الجمهور والتأثير فيه، دون إطالة مملة أو اختصار مخل. فالمحتوى الدرامى، على حد تعبيره، هو ما يهم المشاهد، بينما العناصر البصرية والسمعية ليست سوى قشرة خارجية. ومن دون تكامل النص مع السينوغرافيا سيظل العرض هشًا ومبتورًا، بينما السينوغرافى الحقيقى هو من يمنح للصورة المسرحية بعدًا دراميًا وجماليًا، عبر المزج الذكى بين الصوت والصورة والحركة والإضاءة، بما يخلق إبهارًا تقنيًا منظمًا يختلف عن العشوائية التى تسود منصات التواصل.

وأضاف أن المسرح عبر المنصات الرقمية أتاح الوصول إلى جماهير جديدة ومتنوعة، بما فى ذلك شباب التكنولوجيا، متجاوزًا قيود الزمان والمكان والحجز التقليدى. لكنه يظل معرضًا لمشكلات مثل ارتفاع تكاليف البث، وانتهاك حقوق الملكية الفكرية، وتشتيت انتباه الجمهور أثناء المشاهدة المباشرة بسبب الإشعارات.

وأشار جرجس إلى أن المسرح اليوم يحتاج لإعادة صياغة

مفاهيمه ليستجيب لتوقعات الجمهور الشاب، وذلك عبر توظيف التقنيات الحديثة مثل الهولوجرام، الواقع الافتراضى والمعزز، والمؤثرات الخاصة، لتقديم عروض قصيرة مبتكرة تحمل قيمًا تربوية واجتماعية، وتُعزز الهوية والانتماء وقبول الآخر. كما أصبح التسويق الرقمى أداة فعالة للترويج للعروض والورش المسرحية، ما يجعل العملية المسرحية قضية تقنية إلى جانب كونها فنية.

ويؤكد جرجس أن هذا التحول أعاد طرح أسئلة جوهرية حول دور المخرج والممثل والسينوغرافيا، بعدما تراجع دور الممثل من محور أساسى فى المسرح التقليدى إلى مجرد أداة ضمن منظومة بصرية وسمعية متطورة. ولفت إلى تجارب عالمية وعربية فى هذا الاتجاه، مثل عرض بلوسوم عام ١٩٦٦ الذى جمع بين الزمن المسرحى والزمن المسجل، وتجارب جورج كوتش فى علاء الدين، إلى جانب أعمال عربية لربيع مروه، حازم كمال الدين، ويوسف رجائى، التى رصدها الناقد سعيد الناجى فى كتابه البهلوان الأخير.

ويختم جرجس بالإشارة إلى أن الوسائطية ليست غريبة عن المسرح، لكنها اليوم أكثر حضورًا وتأثيرًا، فيما يظل التحدى فى المصداقية والبعد الفنى. وقد ظهر ذلك فى عروض طلاب قسم المسرح بجامعة بنها، مثل افتح لايف، الذى استلهم «لايفات» تطبيق تيك توك، مقدّمًا لوحات قصيرة ساخرة جمعت بين الإبداع الفنى والتحايل التجارى، لتجسد الإشكالية الجديدة للمسرح فى زمن السوشيال ميديا.

جمال مهران: المسرح يواجه شاشة الموبايل بالإيقاع البصرى والتكثيف الدرامى

أكد المخرج جمال مهران أن استراتيجيات الإخراج المسرحى شهدت تحولات جذرية مع ظهور جيل السوشيال ميديا، حيث بات الإيقاع السريع، والصورة الجذابة، واللقطة اللافتة عناصر أساسية فى تشكيل العرض. وأوضح أن المخرج أصبح يولى اهتمامًا أكبر بالتكثيف البصرى واختصار المشاهد المطوّلة، ليجعل العرض أكثر حيوية وتفاعلية، قادرًا على منافسة شاشة الهاتف التى أصبحت شريكًا حاضرًا فى كل لحظة من حياة الجمهور.

وأشار مهران إلى أن كثيرًا من المخرجين يتعاملون مع المشهد المسرحى بوصفه لحظة بصرية مميزة تصلح لأن تُلتقط بعدسة الهاتف وتُشارك على «إنستغرام» أو «تيك توك». لكنه شدد فى الوقت ذاته على أن هذا

التوجه لا يعنى اختزال المسرح فى محتوى عابر، بل هو محاولة لتقديم مشاهد تحمل جمالية بصرية وإضاءة وحركة تُخلّد فى ذاكرة المتفرج وتلبى حاجته إلى «اللقطة» المؤثرة.

وفى حديثه عن التوازن بين العمق الدرامى ومتطلبات الإيقاع السريع، أوضح مهران أن الأمر ليس سهلًا، لكنه ممكن من خلال الاعتماد على لغة مكثفة تختصر الحوار الطويل فى جمل قصيرة وفاعلة، واستخدام الرموز البصرية القادرة على التعبير عن مواقف كاملة دون إطالة، إضافة إلى تنويع الإيقاع بين لحظات سريعة تشد الانتباه وأخرى أبطأ تمنح النص عمقه الدرامى.

كما لفت إلى أن اللجوء إلى الوسائط المتعددة والمؤثرات الرقمية أصبح ضرورة فى العروض الجديدة، لا مجرد رفاهية. فقد دخلت تقنية «البروجيكتور» و«الفيديو مابينغ» إلى خشبات المسرح، إلى جانب المؤثرات الصوتية والڤيديوهات التى تقرّب العرض من لغة الجيل المولع بمحتوى «يوتيوب» و«تيك توك». وأحيانًا تُدمج الشاشات أو الهواتف الذكية فى نسيج السرد المسرحى نفسه لتعزيز التفاعل مع المتلقى.

وختم مهران بالتأكيد على أن هذه التغييرات كلها لا تنفى جوهر المسرح كفن حى، بل تُعد أدوات جديدة للتواصل مع جيل اعتاد على السرعة والصورة، دون أن يُفقد العرض رسالته وعمقه الفنى.

د. محمود سعيد: السوشيال ميديا تفرض تحولًا مستمرًا فى لغة العرض المسرحي

قال الكاتب المسرحى الدكتور محمود سعيد إن لغة العرض المسرحى قد تغيّرت بشكل ملحوظ بفعل الحضور المذهل والمرعب للسوشيال ميديا داخل العرض المسرحى فى شتى جوانبه؛ من النص إلى السينوغرافيا إلى الإخراج وحتى التلقى. فقد أصبح حضورها أمرًا طبيعيًا بعدما اخترقت السوشيال ميديا كل مناحى الحياة.

وتابع: فى المسرح نحن أمام إضافات جديدة؛ إذ تتسع المساحة فى كل لحظة، مساحة تأتى لتُخفى أخرى. ومع السوشيال ميديا نواجه حقيقة أساسية، وهى صعوبة القول إن هذا حدث «قبل» أو «بعد»، فالتتابع هنا متشابه، قابل للانعكاس، مبهم، بل ومفروض أيضًا مع تطور الحدث على القواعد المؤسسة للخيال، وعلى التصور الدرامى للخيال. وهنا تحدث حالة من الاندماج ما بين النظام والفوضى، بما يؤدى إلى تغير ملموس فى لغة النصوص، ويفرض بدوره حالة من التحول المستمر.

وأوضح أن المسرح اليوم يقف أمام وضع جديد، حيث تتحول الشخصيات إلى كائنات تُستجوَب وتُمزَّق فى الفضاء، خصوصًا بعد دخول لغات كلامية مغايرة إلى عمق النص. هذه اللغات تتوازى مع اللعبة الرقمية فى إطارها الخاص والعام، بشكل يجذب الشباب فى عصر الشباب، ولغة الشباب، وسرعة الشباب ووعيهم المختلف.

وختم سعيد مشيرا إلى أن فن المسرح يمتلك القدرة على تجاوز الصورة الإنسانية من جديد فوق الخشبة، حتى لو وُجدت مساحتان غير متجانستين، مكونتان من نسيج مختلف ومنسوجتان بطريقة مختلفة، فإن القراءة يجب أن تعبر إلى الخشبة كما يمر الهواء فى الماء. فالمسرح هو المكان الذى يندفع فيه بمادة جديدة ويحيا بهواء آخر عبر لغة السوشيال ميديا، والتى بدورها خلقت متلقيًا مغايرًا.

أحمد سمير: المسرح مسؤولية تجاه الجمهور.. والنص هو بوصلة المجتمع

أكد الكاتب أحمد سمير أن الحديث عن مستقبل المسرح فى ظل التنامى السريع للتكنولوجيا لا يمكن أن يبدأ من فراغ، بل يجب أن يسبقه سؤال جوهري: من هو المستهدف الحقيقى من المسرح؟ موضحًا أن كتابة النصوص أو تقديم العروض من المسرحيين إلى بعضهم البعض لا جدوى منه، لأن الجميع يعرف الأفكار والرؤى والمدارس. أما إذا كان الجمهور هو الهدف، فعلينا أن نراقب أحلامه وأفكاره، وألا نحيد عن واقعه، حتى لا نقدم له أعمالًا جيدة شكلًا لكنها خالية من العنصر الأهم، وهو المتفرج نفسه.

ويرى سمير أن العصر السريع الذى نعيشه لا يفرض نصوصًا قصيرة أو مقتضبة بقدر ما يفرض أفكارًا تشبهه،

تعبر عن مشكلاته وسرعة إيقاعه وماهيته. لذلك، على الكاتب أن يضع نفسه دائمًا فى قلب الحدث، ليكتب عن الراهن والآن والجمهور الحى الذى يستهدفه. ويؤكد أنه يتحمل مسؤولية تشكيل وعى هذا الجمهور وفهمه للقضايا، بل ومسؤوليته عن المستوى اللغوى الذى قد يستعمله الناس لاحقًا. ويستشهد بلغة اليوم المتداولة بين الناس، التى تحمل فى طياتها تعابير من أعمال فنية رائجة لمحمد سعد، أحمد حلمى، أحمد السقا وغيرهم، معتبرًا أن النص المسرحى هو بوصلة المجتمع ومؤشر مستقبله.

أما عن علاقة لغة العصر بالنص المكتوب، فيشدد سمير على أن النص يجب أن يستقى لغته من شخصيات هذا العصر، بما يعكس واقعهم ويجعلهم يشعرون أن العمل يشبههم ويعبر عنهم. لكنه فى الوقت ذاته يدعو إلى التعامل مع هذا المخزون اللفظى بانتقاء شديد، بحيث يُعالج النص المسرحى رداءة المصطلحات الشعبية المنتشرة، فيقدم لغة معاصرة دون ابتذال، ويشتبك مع الواقع بطريقة تعكس قضاياه وتفتح أفقًا للتفكير.

وحول فكرة التجريب، يعلن سمير اختلافه مع المصطلح، مؤكدًا أن كل فعل إنسانى فى جوهره قائم على التجريب، وكذلك المسرح الذى لا يخلو أى عمل فيه من التجريب، سواء على مستوى الفكرة أو التكنيك أو تجديد الحوار. وعلى المستوى الشخصى، يشير إلى أنه يسعى فى أعماله الأخيرة لتقديم معالجة متجددة غير مكررة، وشخصيات غير نمطية، وعوالم مسرحية تتسم بالتجديد والحداثة، بما يمنحها القدرة على البقاء أطول فترة ممكنة فى وجدان الجمهور.

عمرو عبدالله: الصورة السريعة أفسدت الذوق العام وأوقعت الفن فى فخ الشكلانية

أكد مهندس الديكور عمرو عبدالله أن حضور السوشيال ميديا لم ينعكس على طريقة تناوله لتصميم المناظر المسرحية أو الإضاءة فوق الخشبة، لكنه أثّر بشكل مباشر على المتلقى الذى اعتاد ذوقًا محدودًا ورؤى بصرية صادمة، بحثًا عن «الترند» وزيادة المشاهدات بأى وسيلة.

ويرى عبدالله أن مفهوم «الصورة القابلة للالتقاط» على إنستجرام أو تيك توك شكّل خطورة كبيرة، إذ أوقع الساحة الفنية فى براثن الدعاية الزائفة وشجع على الشكلانية الفارغة. ويصف هذه الظاهرة بأنها أشبه بـ«الوجبة السريعة» التى يتم استهلاكها بسرعة فتضر أكثر مما تنفع، ليختفى الفن الحقيقى وسط هذا الزيف.

ويشير إلى أن الجمهور بالفعل صار متأثرًا بلغة الفيديوهات القصيرة والألعاب الإلكترونية، مما انعكس على الذوق العام بشكل سلبى. ويعتبر أن الأمر يتجاوز الجانب الفنى ليأخذ بعدًا اجتماعيًا يرتبط بما يصفه بثقافة الكسل المعتمد على التكنولوجيا الاستهلاكية. ويضيف أن المؤثرات البصرية باتت تُستخدم بشكل مبالغ فيه يكاد يكون مقززًا، لكنه مع ذلك يصرّ على الحفاظ على أسلوبه الخاص فى التشكيل البصرى للفراغ المسرحى، مستعينًا بالتكنولوجيا فقط كخادم للفكرة والصورة الكلية، لا كغاية فى ذاتها.

ولم يغفل عبدالله الإشارة إلى دراسات نفسية تؤكد أن تسارع وتنوع الفيديوهات القصيرة يُصيب عقل الإنسان بالتبلّد الحسى والفكرى، ويجعل المتلقى أكثر عرضة للتوجيه وفقدان العمق فى التلقى.

أما عن إدخال الشاشات والبروجيكتورات داخل الديكور، فيوضح أن هذا الاتجاه بات جزءًا من عملية الإنتاج المسرحى، لكنه يرى أن الاعتماد على الشاشات يفرض ثباتًا على بنية المنظر المسرحى، بعكس المناظر المرسومة القديمة التى كانت أكثر مرونة وجمالًا فى تغيير المشاهد، ويعتبر أن هذا الثبات يفقد المسرح إحدى أهم جمالياته.

ويؤكد عبدالله أن السينوغرافى، كغيره من المبدعين، لا يستطيع الانفصال عن مجتمعه، وبالتالى فقد فرضت لغة العصر إيقاعًا سريعًا على المسرحيات، مما يدفع المصمم إلى تبسيط الرؤية البصرية واللجوء للتكنولوجيا لتقليل التكلفة وتحقيق السرعة. لكنه يفرّق هنا بين المسرح العربى والغربى، موضحًا أن المسرح فى الغرب لا

يزال مصرًا على توظيف التكنولوجيا فى خدمة الفكرة والمعنى، بعيدًا عن الإبهار الزائف والشكلانية التى تسيطر على الكثير من عروض المنطقة العربية.

مصطفى إبراهيم: المسرح يظل فنًا حيًّا لا تغلبه السوشيال ميديا ولا المؤثرات الرقمية

فيما يرى المخرج مصطفى إبراهيم أن تأثير السوشيال ميديا انعكس بالأساس على موضوعات العروض المسرحية أكثر من انعكاسه على استراتيجيات الإخراج نفسها. فجيل الشباب اليوم يتناول قضاياه المهمة على تلك المنصات، والمسرح بطبيعته يظل معاصرًا لهموم المجتمع ومواكبًا لما يطرحه من قضايا. ويؤكد أن هذه الموضوعات قد تستدعى أحيانًا أساليب جديدة فى تقديمها، أو حتى اللجوء إلى بعض المؤثرات الرقمية إذا تطلب البناء الدرامى ذلك، لكن دون أن تتحول إلى بديل عن جوهر الفن المسرحى.

ويشدد إبراهيم على أن المضمون يظل أولوية مطلقة على حساب الشكل، لذلك لا ينظر إلى المشهد المسرحى كصورة جاهزة للنشر على «إنستغرام» أو كمقطع قصير على «تيك توك». ومع ذلك، لا ينكر أهمية هذه المنصات كوسيلة دعائية تساهم فى الترويج للعروض والوصول إلى جمهور أوسع، لكنه يؤكد أن قيمة المسرح الحقيقية تكمن فى حضوره الحى وتواصله المباشر مع المتفرج، وهو ما لا يمكن لأى تسجيل مصور أن يعوضه.

وفى ما يتعلق بالإيقاع المسرحى، يرى أن الجمهور المعاصر لم يعد مستعدًا للجلوس لساعات طويلة كما كان فى الماضى، وهو ما يفرض على المخرجين إيصال عمق الدراما ومغزاها فى وقت مناسب، ولكن دون الإخلال بجوهرها. فالإبداع المسرحى، برأيه، يكمن فى القدرة على تقديم الدراما بأسلوب جمالى متجدد يراعى إيقاع العصر ويظل مخلصًا لفن المسرح.

أما عن المؤثرات الرقمية والوسائط المتعددة، فيوضح إبراهيم أنه لم يلجأ إليها حتى الآن لجذب الجمهور، إذ يعتقد أن المسرح يملك رونقًا خاصًا يجعله قادرًا على أسر جمهوره فى كل العصور بموضوعه وفنه، وليس بالاعتماد على وسائل إضافية. لكنه لا يستبعد أن يستخدم هذه التقنيات مستقبلًا إذا اقتضى النص الدرامى ذلك، مع التشديد على أن الهدف لن يكون استمالة جيل بعينه، بل خدمة العمل الفنى نفسه.

محمد رياض: التكريم يجب أن يكون فى حياة الفنان وليس بعد رحيله

من قلب التجربة تولدت لديه جرأة على كسر السائد، ورغبة أصيلة فى أن يتحول المسرح من فعل نخبوى ضيق إلى طاقة تُشع فى كل مكان. لم يعد المهرجان عند الفنان محمد رياض مجرد احتفالية سنوية تُقام فى العاصمة، بل غدا مشروعًا ثقافيًا متكاملًا يحمل رسالة واضحة، وهى أن يصل المهرجان إلى الناس حيثما كانوا، وأن يصبح المهرجان هو النجم، بينما تتوارى الأسماء خلف الفعل الجماعى.

هكذا تجلت فلسفة المهرجان القومى للمسرح فى أن العدالة الثقافية واقع حى، لا شعارًا يُرفع، وقد احتضنت هذه الدورة طيفًا واسعًا من الفعاليات والتكريمات، ندوات فكرية، ومحاور نقدية، وجلسات خاصة بالمكرمين، فضلا عن ندوتين استثنائيتين للاحتفاء بروح الناقد أحمد هاشم والكاتب يوسف مسلم، كما امتدت الورش هذا العام داخل القاهرة وخارجها، لتجسد الحلم الذى أراده رياض واقعًا ملموسًا.

وحول تفاصيل الدورة الثامنة عشرة من المهرجان القومى للمسرح المصرى، كان لنا هذا الحوار مع رئيس المهرجان الفنان محمد رياض.

حوار - روفيدة خليفة:

< فى البداية حدثنا عن استعدادات المهرجان؟

- بدأنا التحضير للمهرجان منذ بداية شهر مايو فى القاهرة من خلال الورش، حيث تقدم لها أكثر من ١٢ ألف متدرب. أجرينا اختبارات أداء لاختيار المشاركين، فوقع الاختيار على نحو ٣٠٠٠ متدرب فى إجمالى الورش التى بلغ عددها حوالى ثمانى ورش. بعد ذلك انتقلنا إلى المحافظات، حيث أقمنا أربعة مهرجانات خارج القاهرة، ويمكن القول إننا هذا العام قدمنا خمسة مهرجانات متكاملة، وليست مجرد فعاليات، فى كل من أسيوط والإسكندرية وطنطا وبورسعيد.

< ولماذا اخترت منذ توليك إدارة المهرجان أن تبدأ الفعاليات قبل الافتتاح؟

- هذا هو العام الثالث على التوالى منذ أن توليت إدارة المهرجان الذى تسبق فيه الفعالياتُ حفلَ الافتتاح، وذلك نظرًا لأهمية هذه الفعاليات، ولإعطائها الوقت الكافى لتأخذ حقها، بحيث لا تبدأ مباشرة بعد الافتتاح

< كسرت فكرة المركزية بالانتقال إلى المحافظات، فهل يمكن أيضًا كسرها من خلال العروض المشاركة فى المسابقة الرسمية؟

- نقل المهرجان إلى المحافظات مسألة صعبة. فعندما يكون لديك حلم وتسعى لتحقيقه، لا بد أن تتوافر لديك الأدوات والإمكانيات لتنفيذه على أرض الواقع، وهو أمر ليس باليسير. ففى القاهرة مثلًا لدينا ما يقارب ١٥ مسرحًا نعمل عليها، فهل يتوافر مثل هذا العدد من المسارح فى المحافظات؟ كذلك لدينا لجان تحكيم و٣٥ فرقة مشاركة، فكيف يمكن نقلهم جميعًا بأعضائهم وتجهيزاتهم؟ كل عرض يحتاج إلى ترتيبات كبيرة جدًا، ولدينا لجنة متخصصة لتجهيزات العروض تتابع طلبات كل فرقة وتلبيها من خلال المهرجان، وهذا تحدٍ ضخم. لكن إن وجدنا محافظة تمتلك هذا العدد من المسارح والإمكانيات الكافية، فلِمَ لا؟ عندها سيكون الأمر ممكنًا وسهل التنفيذ.

< إذن يمكن القول إن هناك تحديات واجهتكم أثناء تجهيز الفعاليات خارج القاهرة.. فحدثنا عنها؟

- أول تحدٍّ، بعيدًا عن الجوانب التنظيمية والترتيبية، وهى فى حد ذاتها مسألة صعبة استغرقت وقتًا طويلًا، تولّى مسئوليتها محمود حسن، منسق مساعد رئيس المهرجان للعمل خارج القاهرة، والدكتور عادل عبده، وكنت معهما، وبمشاركة وشريك أساسى هو هيئة قصور الثقافة. وأخص بالشكر الدكتور خالد اللبان على تعاونه الكبير معنا بجدية وحب وإيمان بما نقوم به.

أما التحدى الحقيقى فكان أن نستطيع إيصال فكرتنا

للناس فى هذه المحافظات، وأن ننقل إليهم إيماننا بالمشروع وحماسنا وجديتنا، ليشعروا بأننا نصنع مهرجانًا حقيقيًا، وليس مجرد فعاليات عابرة. وهذا ما ساعد على النجاح؛ أننا نقلنا الحماس والإيمان إليهم، فشاركوا بنفس الروح.

فالترتيبات من قاعات ومسارح وورش وندوات وتسكين يمكن لأى جهة أخرى أن تقوم بها بشكل جيد، لكن الأصعب هو أن تزرع داخل الناس قناعة بأن ما تقدمه مهم، وأن تبث الحماس فى نفوسهم حتى يصلوا معك إلى ما تريد تحقيقه.

< هل حققت فلسفة المهرجان وأحلامك التى جئت بها؟

- بنسبة كبيرة نعم. كل ما حلمت به تمكنا من تحقيقه، وآخره كان شعار المهرجان «المهرجان القومى فى كل مصر».

فكرة تجوال العروض المسرحية التى سبق وحصلت على جوائز المهرجان الدورة السابقة فى المحافظات كانت خطوة مهمة، عكست فلسفة المهرجان القومى للمسرح المصرى، فمنذ أن توليت رئاسة المهرجان وأنا أسعى لتحقيق هذه الهوية، وقد نجحنا فى ذلك بشكل كبير.

وأحب االتأكيد هنا على أن الدور الأكبر لا يقع على عاتق المهرجان فقط، بل على استمرار العروض المسرحية بعد انتهاء الفعاليات، مؤكدا أن المهرجان ليس جهة إنتاج مسرحى، وهو دور الجهات المعنية بالمسرح. ففكرة تجوال العروض ليست مسؤولية فردية، بل تحتاج تحركا من المسرحيين المحبين والمؤمنين بالمجال، من أصحاب التأثير الحقيقى لذليل العقبات.

وفى النهاية أتمنى أن يُبنى على ما تحقق خلال الأعوام المقبلة، وألا يُهدم ما أنجزناه، خاصة أنه كان ناجحًا جدًا، فالمهرجان بجهد الناس وعملهم أصبح أهم مهرجان فى الوطن العربى كله

< ألم تكن هناك مخاوف من فكرة كسر المركزية وكيف تجاوزتها؟

- كنت متحمسًا منذ البداية ومؤمنًا بفكرة كسر المركزية. واعتبرت أن هذه أول تجربة حقيقية وأول اختبار فعلى لكسر المركزية فى العمل الثقافى. طلبت أن نبذل أقصى جهد وألا نبخل بأى طاقة، وحتى إن ظهرت سلبيات سنتجنبها لاحقًا. لكن الأهم أننا كسرنا الحاجز وذهبنا إلى الأطراف، وهذا فى حد ذاته إنجاز كبير.

كما أن اختيار المحافظات لم يكن عشوائيا، بل جاء وفق رؤية شاملة تمثل مختلف الأقاليم؛ فاخترنا الصعيد والدلتا ومدن القناة، وبدأنا من بورسعيد، وكنا نستعد للعريش أيضا لتمثيل سيناء، لكن الأحداث الأخيرة دفعتنا للاكتفاء بأربع محافظات إلى جانب القاهرة.

صحيح أنه كانت هناك مخاوف من فكرة الخروج عن المركزية، لكننا نجحنا فى تأسيس نموذج جديد غير بالفعل خريطة النشاط المسرحى المصرى. فالمهرجان لم يعد حكرا على العاصمة، بل صار حدثا فنيًا شاملًا يعيش فى المحافظات ويتنفس عبر أهلها.

لماذا توجه دائما لتكريم الفنان فى حياته بعيدا عن من رحلوا على الرغم من أن هناك منهم من يستحق التكريم أيضا؟

أنا أؤمن بأن الفنان يجب أن يكرم فى حياته، فما قيمة التكريم بعد رحيله؟ الفنان يسعد بتقدير جهده وهو على قيد الحياة، وهذه هى وجهة نظرى التى طبّقتها للعام الثالث على التوالى. وربما من يأتى بعدى يرى الأمر بشكل مختلف، فذلك يرجع إلى قناعاته

وفى هذا الصدد، كيف ترى ما أثير حول تكريم الفنان محيى إسماعيل ؟

وفى هذا الصدد، كيف ترى ما بدر من الفنان محيى إسماعيل بعد تكريمه؟

من أسوأ الأمور حصر المهرجان فى مسألة التكريمات، ولهذا لم أكن مهتمًا كثيرا بالإعلان عنها، لأن لدى

مشروعنا ليس فى التكريمات بل فى العدالة الثقافية وكسر مركزية القاهرة

أطلقنا مسابقة للتأليف المسرحى وقدمنا 9 كتاب جددا خلال 3 سنوات

مشروعًا أهم بكثير: مشروع قومى يقوم على كسر مركزية القاهرة، والخروج إلى الأطراف، وتحقيق العدالة الثقافية التى ينادى بها الجميع منذ سنوات. هذا هو الهم الأكبر والمشروع الأهم الذى عملت عليه، وما ينبغى أن يشغلنا فعلًا هو كيف نطوره، وما إيجابياته وسلبياته إن وجدت وكيف نعالجها.

أما التكريمات، فهى بطبيعتها تثير جدلًا كل عام: هناك من تعجبه، وآخرون لا تعجبهم لأنهم لم يُكرموا. وأنا أتفهم ذلك تمامًا، فهناك الكثيرون يستحقون، لكن فى النهاية العدد محدود، وإن كنت أرى أن تكريم عشرة مبدعين عدد كبير أيضا. الفكرة أننا نحاول أن نغطى مختلف القطاعات: الثقافة الجماهيرية، مسرح الدولة، القطاع الخاص، الفرق المستقلة، وغيرها، كذلك نحرص على تكريم عناصر مختلفة من العمل المسرحي: التمثيل، والإخراج، والتأليف، والديكور، والموسيقى، والنقد، مع مراعاة تمثيل المرأة حتى لا تكون المسألة ذكورية.

نحن نكرم المبدع صاحب التجربة المسرحية الطويلة، لا الإدارى، والمعايير واضحة للجميع. والتكريمات اختيار من اللجنة العليا للمهرجان، لا من رئيسه. ومع ذلك، كل عام أكرر هذا التوضيح، لكن لا فائدة، إذ يظل هناك من يعترض ويسأل: «ما علاقة هذا بالمسرح؟». مشكلتنا أننا لا نعرف أن نقول «مبروك» لغيرنا، بل نهاجم كل شىء جميل. وأتفهم تمامًا شعور من يرى نفسه مستحقًا للتكريم، لكن المهرجان يكرم مجموعة من المبدعين كل عام، وربما يكون هو من بينهم فى الدورة القادمة أو التى تليها. لذلك أصبحت أتعامل مع مسألة التكريمات بهدوء أكبر.

< هل بالفعل الفنان محيى إسماعيل هو من طلب التكريم؟

- أنا ألتقى يوميًا بشخصيات تسألنى: «أنت مش هتكرمنا؟»، وهذا أمر متكرر من كثيرين. لكنه لا يعد طلبًا مباشرًا، بل مجرد تساؤل عابر، وأجيب دائمًا: إن شاء الله. هناك شخصيات كنت أتمنى تكريمها، لكن لا يمكن ذلك لأن هناك لجنة عليا. فى النهاية، قد يقول لك مليون شخص كرمنى، وتضطر للرد بعبارة ودية، لكن لا أحد يمكنه أن يفرض تكريما على المهرجان، فهذا لا يحدث على الإطلاق.

< ماذا عن فكرة استضافة شخصيات مسرحية عربية التى طرحتها من قبل؟

- المهرجان كبير ويستحق أن يكون له ضيوف شرف من المسرحيين العرب، لكن ليس ضمن لجان التحكيم. يمكن مثلًا استضافة عرض عربى على هامش المهرجان.

تحقيق هذا الأمر مرتبط بالميزانية، فعندما تتوافر الإمكانيات التى تتيح لنا استضافة هؤلاء الضيوف بالشكل اللائق، يمكننا أن نخطو تلك الخطوة المهمة.

< شهدت الندوات هذه الدورة عدة محاور.. فحدثنا عنها؟

- أنا معجب جدًا بالندوات والمحاور الفكرية التى قُدمت خلال فعاليات المهرجان، وكذلك بما قُدم فى العام الماضى. على سبيل المثال، كان المحور الأساسى بعنوان «المرأة والفنون الأدائية» برئاسة الدكتور أحمد مجاهد، أما هذا العام فقد تولى الناقد أحمد خميس وفريقه المحاور الفكرية، وقدموا عملًا على مستوى عالٍ من الجودة.

من أبرز الأفكار التى أعجبتنى بشدة هى فكرة «وصلة»، لأنها تقوم على وصل جيلين مختلفين فى المسرح، سواء فى التمثيل أو الإخراج أو الديكور أو النقد أو غيرها من العناصر. وأتمنى أن تستمر هذه المبادرة حتى بعد المهرجان، تحت أى مسمى أو من خلال أى جهة، لأنها فكرة ثرية وقادرة على خلق تواصل حقيقى بين الأجيال.

إلى جانب ذلك، كان لدينا ندوات للمكرمين جميعًا من القاهرة وخارجها، حيث تتم مناقشة كتبهم فى ندوات مفتوحة للجمهور، وهو أمر أعتبره تكريمًا كبيرًا وذا قيمة.

بمناسبة التكريمات فى المحافظات، هناك من شعر بالغضب واعتبر الأمر تقليلًا من قيمته لأنه لم يكرم فى الافتتاح كغيره من المكرمين.. كيف ترى ذلك؟

بصراحة لم أفهم سبب هذا الغضب، فالمهرجان هو الذى انتقل إليهم، وأنا شخصيًا ذهبت وسلمت التكريمات بحضور المحافظ، أى أنه كان تكريمًا رسميًا كاملًا، بحضور الإعلام ورئيس المهرجان، وتسليم الدرع وسط أهله وناسه. من وجهة نظرى، هذا التكريم كان أفضل من تكريمات الافتتاح فى القاهرة، لأنه تم وسط جمهور الفنان الحقيقى فى محافظته.

لكن يبدو أن بعض الناس ما زال لديهم شعور أن «القاهرة أهم»، وأن وجود التكريم فى المحافظات يقلل من قيمته، وهذا إحساس لا أحبه أبدا. بالعكس، لو كنت من محافظة خارج العاصمة، سأكون فخورًا جدا بانتمائى لها، وسعيدا أن تكريمى تم وسط أهلى ومحبيّ، وبأن المهرجان هو من تحرك وانتقل إليّ، لا العكس.

الدورة السابقة كان هناك اتفاق مع قناة الحياة لتصوير ثلاثة عروض على أن يتم عرضهم على إحدى المنصات فهل مازال الاتفاق قائما؟

للأسف هذا العام لم تتول قناة الحياة تصوير العروض. الحقيقة أننى العام الماضى تدخلت وقمت بعمل ليس من اختصاصى، لأن الأمر كان صعبا عليّ أن تمر العروض دون تصور، لكن هذا فى النهاية عمل وزارة الثقافة، لذلك هذا العام تركنا الأمر بالكامل للوزارة لتقوم بدورها. وقد أرسلنا خطابات للمركز القومى للمسرح والفنون الشعبية للتصوير ولكن فى النهاية فلهم مطلق الحرية.

لماذا لا تكون هناك دورة مخصصة لعروض عن نصوص مصرية خالصة يعلن عنها عقب انتهاء المهرجان على أن

صنعنا براند وهوية بصرية ثابتة.. فالمهرجان هو النجم

تكون بعد عامين للاستعداد لها؟

منذ سنوات طُرح هذا الاقتراح، ولهذا أطلقت مسابقة للتأليف المسرحى ضمن فعاليات المهرجان، والنتيجة أننا قدّمنا تسعة كتاب جدد بتسع نصوص مسرحية على مدار ثلاث سنوات، وأتمنى أن تتبناها جهات الإنتاج وتقدم على الخشبة، فهذا هو الدور الذى قمت به بالفعل من خلال المهرجان.

أما فكرة أن تكون هناك دورة كاملة مخصصة للمؤلف المصرى، فهى مسألة معقدة بعض الشيء، لأنها ترتبط بخطط إنتاجية للقطاعات المختلفة: قصور الثقافة، البيت الفنى، ربما يستجيبوا فى الجامعات، وغيرها. لكن قطاعات الدولة لديهم خطط إنتاجية تُعد مسبقًا، ولا علاقة لى بها. لذلك إذا أردنا تخصيص دورة كاملة للمؤلف المصرى، فلا بد من اتفاق واضح ومبكر مع كل قطاعات الإنتاج داخل وزارة الثقافة، ومن ثم نعلن عن، أن الدورة القادمة مثلا ستكون للمؤلف المصرى، عندها يمكنهم تعديل خططهم الإنتاجية بما يتناسب مع هذا التوجه. غير ذلك سيظل مجرد فكرة جميلة لكن صعبة التطبيق دون تنسيق مؤسسى.

بعد الجدل الذى أثير حول بوستر المهرجان فلماذا لا يتم عمل مسابقة بين طلاب الكليات المتخصصة لاختيار أفضل بوستر للمهرجان كل عام؟

منذ توليت رئاسة المهرجان «عملت براند للمهرجان»، أى بناء هوية بصرية ثابتة له، عبر اختيار ألوان وخطوط وأحجام محددة، بحيث تصبح للمهرجان علامة مميزة يتعرف عليها الجمهور فور رؤيتها. لهذا لا يمكن أن نغير تصميم البوستر كل عام، لأن الهدف هو تثبيت تلك الهوية البصرية.وقد ثبتنا ذلك هذه الدورة لأن المهرجان هو النجم.

هذا العام اعتمدنا على التكنولوجيا الحديثة وصممنا البوستر بالذكاء الاصطناعى، وهو أمر طبيعى فى عصرنا الحالى، المهم هو كيف نستخدم هذه الأدوات. فمن لايستخدمها هو من لديه مشكلة. البوستر نال إعجابى وكذلك الكثيرين، بينما لم يعجب البعض الآخر، وهذا أمر متوقع ويحدث مع أى عمل فنى.

الأهم عندى أن يظل للمهرجان بوستر معبر عنه، وأن نرسخ هويته البصرية. وأود أن أؤكد أن الجدل حول البوستر أو أى جانب آخر من المهرجان هو أمر صحى وطبيعى، لأن المهرجان الكبير لا بد أن يثير النقاش، أما غياب الجدل فيعنى ببساطة أنه ميت ولا يحظى بالاهتمام.

< لاحظت وجود شعار «مصر للطيران».. فهل كانت راعيًا للمهرجان؟

هذه هى الدورة الأولى التى يكون لدينا فيها Sponsor للمهرجان، وهى مصر للطيران، وقد قدمت دعمًا لوجستيًا تمثل فى سيارات ووجبات وأمور من هذا القبيل. وأتمنى أن يكون هناك عدد أكبر من الرعاة فى العام القادم إن شاء الله، لكن الأهم أن نبدأ مبكرًا، لأن هذه المسألة تحتاج إلى تحرك سريع، بينما نحن - للأسف - نبدأ متأخرين.

< ذكرت أن هذه الدورة هى الأخيرة لك فى رئاسة المهرجان، فهل هناك ماينقصه؟

- قدمت كل ما لدى خلال السنوات الماضية، وأتمنى أن من يتولى المسئولية بعدى يحمل رؤى جديدة وأفكارًا مختلفة، ويقدم مشروعًا مغايرًا يضيف للمهرجان ويطور من تجربته، وهذه طبيعة العمل الثقافى والفنى.

< أين محمد رياض من خشبة المسرح؟

توقفت عن التمثيل المسرحى لانشغالى برئاسة المهرجان خلال السنوات الماضية، لكن بعد انتهاء مهمتى سأعود مرة أخرى إلى الخشبة. الحقيقة أن كل عام يُعرض على ثلاثة أو أربعة عروض مسرحية، لكنى كنت أرفضها لانشغالى الكامل بالمهرجان.

الدور الذى تحلم بتقديمه؟

الأدوار كثيرة، ولا أستطيع أن أذكر حاليًا دورًا بعينه، فما زال هناك العديد من الشخصيات التى أتمنى تقديمها على خشبة المسرح.

< ما الرسالة التى تحب أن توجهها فى نهاية حوارنا لمن يهمه أمر المسرح؟

المسرح يشبه البورتريه، فيه لمحة من الفن ولمحة من التاريخ. لا أتحدث بصفتى رئيسًا للمهرجان فقط، بل كمحب حقيقى للمسرح، وواحد من أكثر أبناء جيلى عملًا على خشبته. ما نحتاجه اليوم فنانين منتمين، يؤمنون بالمسرح كقضية، ويضحون من أجله، وعلينا أن نزرع هذا الإيمان فى الأجيال القادمة.

تحدثوا مع المسئولين عن ضرورة دعم المسرح، لكن الواقع والظروف الحالية لا تشجع أحدًا على العمل، لذا علينا أن نواجه المعوقات الحقيقية التى تعرقل حركة المسرح، وتمنع الناس من العمل فيه. فمصر تتميز بالمسرح.

«سكرولينج»..

خالد جلال تعرى مرضى الأندرويد

أشرف فؤاد

ينفرد خالد جلال دومًا عن غيره من المخرجين بقدرته العبقرية على اختيار موضوعات مسرحياته التى تمس كل الأجيال وليس جيل بعينه.. فهو تعدى كونه مخرجًا مسرحيًا ليرتقى الى مرتبة اعلى بعدما اصبح مخرج بدرجة طبيب نفسى.. فهو يكشف أوجاع ذواتنا ثم يعالجها ويضع يده على الحلول.. لكنه لا يعطى لك الحل فى صيغة نصح او خطابة ومباشرة.. لكنه حل لن تدركه إلا بإعمال العقل لتضع يدك عليه فى لحظات معبنة من العرض المسرجى (سكرولينج)؛ ومن خلال مجموعة من الوجوه الجديدة التى أول مرة تطأ قدماها خشبة المسرح دفعة شركة كنج توت التالتة (المنتج عصام شعبان)؛ يستعرض لنا جلال فى سكرولينج إخراجى بديع على خشبة مسرح الريحانى؛ كل خبايا وأضرار جهاز الأندرويد أو كما أطلق عليه فى مسرحيته (الحرامى)، فهو جهاز مغرى شكلًا وموضوعًا لكنه لص وضيع يسرق أعمارنا وأحلامنا ومشاعرنا وعاداتنا وتقاليدنا.. كل هذا يستعرضه لنا خالد جلال فى قالب عبثى أشبه بالخيال العلمى بما يتناسب مع فكرة ذاك الاختراع الذى تغيرت معه مظاهر الحياة فى العالم رأسًا على عقب.

أصاب خالد جلال فى رؤيته بالمشاركة مع كل من «شيما الخراط – نهى فريد" مصممى ديكور العرض، فى اختياره للشكل الفنى للديكور الملائم لفكرة العرض المسرحى، فالعرض تدور فكرته حول اقبال الناس فى كل أوقات حياتهم، على هواتف الأندرويد الذى وصل بهم الى حد الهوس الأشبه بالجنون، مما كان له أكبر الأثر السلبى على صحتهم النفسية، وكذا على انهيار كل عادات وتقاليد المجتمع فضاعت معه النخوة والشهامة والصدق وصلة الرحم وبر الوالدين وأشياء أخرى عديدة لا حصر لها، استطاع جلال إيجازها فى غضون ساعتين من الزمن، وبالتالى جاءت فكرة الديكور أشبه بمصحة نفسية لعلاج أمراض الأندرويد المستعصية، وهى فكرة فى محلها تماما وتتطابق مع ما يصيب مدمنى الهواتف الذكية من إكتئاب وعزلة وعدم رغبة فى المشاركة الاجتماعية والإقبال على الحياة.

فوجدنا الديكور عبارة عن سرير من دورين مع بعض الموتيفات البسيطة كالمنضدة وبعض الكراسى، وكعادة خالد جلال دومًا فى عروضه الخاصة بشباب الوجوه الجديدة، فهو يهتم بالممثل فى المقام الأول ويعتمد على الموتيفات البسيطة فى الديكور، وذلك بهدف أن يلفت جميع أنظار جمهور المتلقى الى الممثل فقط لا غير، ولا تشتته عنه أى عناصر أخرى، كما انه كما أشرنا سابقا فى احدى المقالات بإنه يعطى الفرصة لأبنائه من الطلاب، بإستكشاف مواهبهم الأخرى الإضافية سواء إن كانت فى الموسيقى أو الغناء أو الإضاءة أو الديكور.. إلخ، بجانب موهبتهم الأساسية فى التمثيل من أجل تحقيق مفهوم الفرقة بالمعنى المعاصر، لذا جاء تصميم الديكور لكل من «شيما الخراط - نهى فريد"، وهما طلاب تمثيل فى المقام الأول، بسيطًا غير متكلف معتمدًا على بعض الموتيفات باستثناء ديكور السرير، لكنه جاء موحيًا ومعبرًا فى نفس الوقت عن فكرة المصير الذى ينتظر كل مرضى الأندرويد، ومتلائم ايضا مع تصميم الملابس لكل من «شيما الخراط

- نهى فريد" أيضًا؛ حيث البدلة البيضاء الموحدة التى يرتديها مرضى الأمراض النفسية والعصبية، ما يسهم فى سهولة إيصال رسالة العرض المسرحى لجمهور المتلقى وتنبيهه لمخاطر الأندرويد.

ركزت إضاءة العرض المسرحى «سكرولينج» من تصميم كل من «أحمد عبدالتواب - وليد فوزى"، على إظهار الجانب النفسى الذى يعترى كل مدمنى تلك الهواتف الذكية، وما يصيبهم من قلق وتوتر وإكتئاب من خلال التركيز على الألوان التى توحى بكل تلك المشاعر السلبية مثل اللون الأصفر والأزرق والأحمر والأخضر المائل للتعتيم، والإضاءة الأقرب للإظلام من خلال استخدام كشافات الموبايل مع إظلام المسرح ككل، ما أسهم فى تأكيد فكرة الاكتئاب الناجم عن الإفراط فى استخدام تلك الهواتف الذكية؛ حيث إن الإضاءة ناجمة من الهاتف ذاته.

جاءت كل اختيارات محمد مختار شاهين فى إعداده الموسيقى للعرض المسرحى «سكرولينج"، وهو أحد أبطال العرض فى ذات الوقت، موفقة وملائمة تماما لكل مشهد مسرحى بوجه خاص، وللحالة المسرحية بوجه عام؛ حيث جاءت اختياراته تميل الى الموسيقى المتوترة التى تعبر عن العصبية والقلق والاكتئاب بوجه عام، إضافة الى اختياراته ايضا للموسيقى التى تلائم حالة كل مشهد مسرحى سواء ان كان يعبر عن الشر الكامن وراء هذه الهواتف، أو عن المشاعر السلبية التى تصيب مدمنيها، أو الموسيقى الحزينة المعبرة عن فقدان كل المشاعر والعادات والتقاليد الجميلة، بين أفراد الأسرة بعضهم البعض أو بين أفراد المجتمع ككل بعضهم البعض.

أداء الممثلين على خشبة المسرح والذى وصل عددهم إلى أربعين ممثل وممثلة، لم يكن يصل الى هذه الدرجة من الإتقان والغالبية منهم يقف على خشبة المسرح للمرة الأولى فى حياته، لولا ذكاء وبراعة خالد جلال كمخرج متخصص طيلة سنوات طويلة، فى التعامل مع عقلية الشباب ومشاعرهم وأحلامهم وطموحاتهم، مما يسهم دوره بشكل كبير فى العمل على استكشاف كل المواهب المدفونة بأعماقهم فى كل عناصر العمل الفنى وليس التمثيل فقط، فأغلب من يمثلون بالعرض هم أيضًا مؤلفى النص ومعدى الموسيقى ومصممى الديكور والملابس.. إلخ من عناصر العرض الأخرى، ولولا تلك الحرفية فى اكتشاف المواهب لدى المخرج خالد جلال التى تحدثنا عنها سابقًا، لما رأينا كل تلك المواهب الشاملة والمتعددة.

جاء أداء الممثلين وتوحدهم مع أدوارهم بالعرض متقاربا فيما بينهم بشكل كبير فى المستوى الفنى، باستثناء بعض الممثلين الذى خدمتهم مساحة أدوارهم فى إظهار إمكانيات أكبر لقدراتهم التمثيلية، وعلى الرغم من حرص جلال الدائم فى كل عروضه على أن تأتى جميع أدوار طلابه متساوية فى الحجم والقيمة، فإنه كان مضطرًا فى ذاك العرض تحديدًا إلى أفراد مساحات تمثيلية أكبر لبعض الممثلين والممثلات، نظرًا لخبراتهم السابقة التى منحتهم تلك الأفضلية؛ حيث إن تلك الورشة التى ترعاها وتتبناها شركة كنج توت للإنتاج، لا تعتمد على اختبارات تمثيلية مثل ورش مركز الإبداع الفنى إنما يتم الاكتفاء فقط بمقابلة شخصية مع المخرج، يستطيع من خلالها أن يحدد مدى أحقية المتقدم للانضمام إلى الورشة من عدمه.

يعتمد خالد جلال فى كل ورشه الإبداعية على الأعداد الضخمة من الممثلين والممثلات فى كل دفعاته، وذلك من أجل اتاحة الفرص لاكتشاف أكبر قدر من المواهب ووضعها على طريق الإحتراف الصحيح، فهو منحه الله ومنحته خبراته الأكاديمية ودراسته بالخارج القدرة على القيادة والتعامل مع كل هذه الأعداد الضخمة من الطلاب، بل وتقديمهم جميعهم على خشبة المسرح فى آن واحد دون حدوث أدنى خطأ حركى واحد، أو أية أخطاء فى الآداء أو التركيز فى مواجهتهم الجماعية مع بعضهم البعض، وقد نفعه فى ذلك وعلى لسانه شخصيًا فى ماستر كلاس تحدث فيه منذ فترة، التحاقه بالجيش المصرى

حيث المجهود والنظام وقدرة القادة على التعامل مع الكتائب والأعداد الضخمة من الجنود.

و فى العرض المسرحى «سكرولينج" والذى وصل عدد ممثليه الى أربعين ممثلًا وممثلة، نجح خالد جلال فى اعطاء الفرص التمثيلية لجميعهم، وإظهارهم بشكل جيد أمام جمهور المتلقى، على الرغم من عدم مغادرة فرد واحد منهم طوال احداث العرض المسرحى، بإستثناء فقط من قامت بدور الطبيبة؛ حيث كانت تدخل وتخرج من الكواليس حسب متطلبات دورها، وقد استغل جلال ذاك العدد الضخم فى عمل تشكيلات حركية لها معانى ودلالات، ترمى الى خطورة إساءة استخدام تلك الهواتف الذكية فى الجرائم الألكترونية، مثل ابتزاز الغير وتركيب صور الوجوه على أجساد عارية لأشخاص آخرين، كما أبهر خالد جلال جمهور المتلقى حينما شكل من خلال الممثلين صورة بصرية بديعة للغاية، فى مشهد الخديعة حين صور لنا استعانة البعض بصور مستعارة على أنها صور حقيقية لهم، وإقامة علاقات عاطفية قائمة على الزيف والخداع من الطرفين، واستعرضها لنا فى قالب كوميدى خفيف الظل من خلال تشكيل حركى مزودج لشخصين فى ضهر بعض، كل واحد منهم له وجه مختلف، وعلى الطرف الآخر نجد نفس هذا الازدواج حتى يتلاقى الطرفان ليجد كل منهم وجها آخر غير الذى كان يظن انه يحادثه، وحقيقة أبرز لنا جلال تلك الخديعة فى شكل حركى بسيط ومبهر فى ذات الوقت، يدل على خياله الواسع والثرى فى التعبير.

يعتمد جلال دومًا فى كل عروضه مع شباب المواهب على ارتجالهم للأفكار والموضوعات التى تمس حياتهم ومجتمعهم، ومن ثم يقوم هو بعدها بمهمته الأصعب فى عمل صياغة لأفكار أربعين ممثلة وممثلة، من أجل تضفيرهم جميعا فى عرض مسرحى واحد تترابط أفكاره مع بعضها البعض، ويقدم رسالة سامية ومعاصرة تمس كل الأجيال بمجتمعنا المصرى وأحيانًا العربى، لتشعرك فى النهاية كمتلقٍ أنك أمام نص مسرحى مكتوب من طرف مؤلف واحد وليس من بنات أفكار أربعين ممثلًا وممثلة بالعرض المسرحى.

وبعد الصياغة لأفكار طلاب ورشته يقوم جلال بوضع رؤيته الإخراجية لتلك الصياغة، بداية من أسم العرض المتفرد والذى يعبر عن فحواه، كما وجدنا فى عرض «سكرولينج"؛ حيث يعنى الأسم هنا بتحريك المحتوى الموجود على الشاشة، سواء كان نصًا أو صورًا أو فيديو، بالتحريك عموديًا أو أفقيًا، فى دلالة على أن تلك العادة أو الخاصية الموجودة بالهواتف الذكية صارت هى حالنا والشغل الشاغل لكل حياتنا الآن بعد أن تحولت الى نوع من الإدمان، نهاية الى فكرته فى تناول موضوع الصياغة نفسه، والذى تناوله جلال فى "سكرولينج" فى قالب عبثى من خلال تصوره لمصحة نفسية تحتجز مرض الأندرويد، وتمنع طبيباته عنهم كل انواع الهواتف وتضعها فى بلورة زجاجية من أجل أن يراها جمهور المتلقى ويدرك ان الخطورة تكمن فيها.

حقيقة أن التوءمة الفنية التى عقدها خالد جلال ما بينه وبين شركة كنج توت للإنتاج الفنى، هى توءمة تستحق منا كل الثناء والتقدير لكل من المخرج الكبير خالد جلال وحرصه الدائم على تغيير نظرة جمهور المتلقى لمسرح القطاع الخاص، على أنه مسرح للترفيه فقط وخالٍ من الرسالة، فوجدناه يحقق المعادلة الصعبة بتقديه لعروض كوميدية هادفة، مثلما شاهدنا فى مسرحية «آنستونا" للنجمة دنيا سمير غانم، ومثلما نجده الآن بتعاونه مع المنتج الكبير عصام شعبان من خلال شركته العريقة، على تقديم ورش فنية لإكتشاف المواهب الشابة الجديدة وضخها للسوق من خلال شركة الإنتاج ذاتها، صاحبة الباع الطويل فى انتاج العديد من الدراما التليفزيونية، وكذلك سلسلة مسرحيات من إنتاج الشركة كمشاريع تخرج لهؤلاء الطلاب، والحرص على أن تكون ذات رسالة هادفة بجانب العامل الكوميدى والترفيهى فيها.

"سكرولينج".. عرض مسرحى يثبت لك أن المستحيل ممكن، لكن مع واحد فقط يعرف كيف يجيد صنع الممثلين جيدًا، حتى وإن كانت صلتهم بالفن تقتصر على مجرد المشاهدة، أنه الملهم المبدع خالد جلال، الذى تخيلت للحظات فى تحية الجمهور لأبطال العرض المسرحى، أن الكوميديان الراحل نجيب الريحان "الضاحك الباكى"، يجلس بجوارنا فى الصفوف الأمامية بمسرحه العريق بوسط البلد الذى تم تقديم العرض المسرحى «سكرولينج" على خشبته التاريخية، وهو يصفق له تحية وإعجابًا بما قدمه من إعجاز فنى بمجموعة من الهواة فى بداية طريقهم للتعرف على عالم الاحتراف.

نوستالوجيا..

بلا دهشة فى زنزانة ذكريات

أحمد محمد الشريف

يُعد المسرح الاستعراضى واحدًا من أهم الأشكال المسرحية ارتباطًا بالجمهور، لما يتمتع به من طابع احتفالى، يجمع بين فنون متعددة مثل الغناء والرقص والتمثيل والديكور والملابس والإضاءة، فى توليفة سمعية بصرية تحفّز الحواس وتخاطب الذائقة الشعبية والجمالية معًا. وهو لونٌ مسرحى لا يقتصر على الإبهار، بل يتطلب دقة فى البناء الفنى، واتساقًا فى الإيقاع الداخلى والخارجى، إذ يصبح كل عنصر – مهما بدا ترفيهيًا – حاملًا لدلالة أو معنى ضمن النسيج العام للعرض.

وقد مثّل هذا النوع من المسرح، خاصة فى نسخته المصرية والعربية، ساحة لاختبار الرؤى الفنية الطموحة، ومحكًا لقدرات المخرج على إدارة مساحات معقدة من التداخل الزمنى واللونى والحركى، مما يجعله أكثر من مجرد "احتفال مرئي" بل مشروعًا فنّيًا ذا بعد تركيبى.

بين الموهبة والعِلم الرؤية الإخراجية ليست مجرد خطّة بصرية أو توزيع للحركة، بل هى وجهة نظر شاملة تتشكل من الموهبة الشخصية، وتتعمّق بالصقل الفنى، وتتبلور عبر المعرفة والدراسة، وتتماسك من خلال الخبرة المتراكمة. إنها البصمة التى يضعها المخرج على النص، لتعيد إنتاجه فى هيئة عرض ملموس.

فهى تتطلب عقلًا تحليليًا يدرك المعمار الدرامى، وعينًا حسّاسة تنتبه لتفاصيل الجمال، وشخصية مسرحية قادرة على القيادة، قادرة على أن تُقنع الفريق وتُدير الاختلاف وتُلهِم الخيال. فليست كل قراءة للنص رؤية، وليست كل فكرة بصرية كافية لإنتاج عرض.

المخرج الذى يمتلك رؤية، هو من يستطيع أن يطرح أسئلته الخاصة على النص، لا أن يكتفى بإجابات المؤلف، وأن يجد فى العمل المسرحى فرصة لإنتاج معنى جديد، متجاوزًا حدود الحكاية إلى رحابة التأويل.

فى زمن يبدو فيه المسرح فى مصر بحاجة ماسة لضخ دماء جديدة، يبرز الحنين إلى المسرح الغنائى الاستعراضى كبوابة لإعادة تشكيل وجداننا الفنى. نتحدث هنا عن ذلك الفن المتكامل الذى ينسج الموسيقى، الرقص، والتمثيل فى نسيج واحد ضمن رؤية جمالية واضحة.

هذا ليس مجرد نوستالجيا لأيام الأوبريتات الكبرى أو عروض المسرح الاستعراضى الذهبي؛ بل هو دعوة لإعادة إحياء روح العمل المسرحى الذى يبنى على بنية درامية ذات مغزى. حيث يتناغم فيه التكوين الحركى مع الحالة الشعورية، ويُصاغ الغناء فى سياق درامى يحرك الأحداث لا يعلق عليها فحسب. نسعى لعروض تصبح فيها الذاكرة الفنية وسيلة للتأمل والارتقاء بالذوق، لا مجرد غاية للاستهلاك السريع.

فى سياق التحديات الراهنة التى تواجه المشهد المسرحى المصرى، خصوصًا فيما يتعلق بتقديم العروض الغنائية الاستعراضية، يمر عرض «نوستالجيا ٨٠/٩٠» كنموذج للتحليل النقدى. حيث اجتمعت فى هذا العرض الركائز الأربع التى لطالما أكدها أستاذنا الراحل د. إلهامى حسن (النص، المؤدى، المكان، الجمهور)، وهو ما استدعى مقاربته نقديًا، حتى لا تنحرف الحقائق فيما بعد. هذا العمل، الذى قُدّم على مسرح البالون بالقاهرة ضمن فعاليات البيت الفنى للفنون الشعبية والاستعراضية، ومن إعداد وإخراج الممثل والمذيع والمنتج والسيناريست السينمائى تامر عبدالمنعم، يمثل محاولة لإعادة تنشيط الذاكرة الجمعية وتوظيفها فى إطار فنى معاصر.

يكشف العنوان ذاته عن منهجية العرض فى استحضار فترة تاريخية محددة (الثمانينيات والتسعينيات)، وهى فترة ذات حمولة وجدانية عميقة لجيل كامل. إن هذه المقاربة

لا تقتصر على مجرد تقديم استعراضات غنائية؛ بل تسعى إلى بناء حالة شعورية قائمة على الحنين (Nostalgia)، مدفوعة بتصور لفترة ماضية تتسم بالدفء والاستقرار النسبى مقارنة بالتعقيدات المعاصرة.

يتجلى التوجه فى تقديم مزيج غنائى استعراضى يستعرض أبرز المحطات الفنية والثقافية لتلك الفترة، شاملًا الأغنية والدراما والتليفزيون. هذه العملية أشبه بـ»استرجاع شريط كاسيت»، وهو استعارة دقيقة توضح آلية العرض فى إعادة صياغة الزمن المنفلت من الذاكرة الفردية والجمعية. يمثل هذا التناول محاولة لاستثمار رأس المال الثقافى لتلك العقود فى توليد تجربة مسرحية تخاطب وجدان الجمهور بشكل مباشر، وربما تقدم متنفسا مؤقتًا من ضغوط الواقع عبر بوابة الاستدعاء الفنى للماضى.

فهل ينجح هذا النمط من العروض فى إرساء دعائم لنموذج مسرحى مستدام يعتمد على التفاعل مع الذاكرة الجمعية كركيزة أساسية؟

ينطلق العرض من مفهوم الاسترجاع الزمنى من خلال شخصية محورية، يُفترض أنها تجسد وعى "الجيل" المستهدف. هذه الشخصية، المتمثلة فى الفنان القدير "خالد محروس"، تُقدم ككيان ينأى بنفسه عن ضجيج الواقع المعاصر، متكئًا على الماضى كملاذ. تتحول الذكريات، المدعومة بمواد أرشيفية من الأغانى، المقاطع التمثيلية، والصور والمواقف ذات الصدى الاجتماعى الواسع، إلى وسيلة لمواجهة مرارة اللحظة الراهنة. يتوالى العرض بعد ذلك عبر سلسلة من الفقرات، تتراوح بين لوحات استعراضية راقصة وأغانٍ مستقاة من أشهر أعمال الفن المصرى فى الثمانينيات والتسعينيات. ويُضاف إلى ذلك محاكاة انتقائية لمشاهد مشهورة من المسلسلات، الأفلام، والإعلانات، بالإضافة إلى مواقف كوميدية وطريفة عرفت فى تلك الحقبة.

ومع ذلك، يكشف التحليل الدقيق للعرض عن عيوب منهجية وفنية. فبمجرد الانخراط فى هذه الرحلة الزمنية، يتبين أن ما يُقدم هو أقرب إلى توليفة مجزأة تفتقر إلى العمق التأملى أو الابتكار الفنى. يبدو أن العرض قد اعتمد بشكل مكثف على الاستعراضات البصرية المصاحبة للمواد الأرشيفية، إلا أن هذه الاستعراضات اتسمت بـالتنميط والتكرار فى تصميمها وشكلها الإيقاعى. لوحظ غياب التنوع فى التكوينات الحركية، حيث تكررت نفس التشكيلات والرقصات، مما خلق إحساسًا بالنمطية وأفقد كل لوحة خصوصيتها أو ارتباطها بمحتواها الزمنى أو العاطفى. هذا أدى إلى غياب المفاجأة والروح الإبداعية التى تميز كل أداء استعراضى. كما أن هناك ملاحظات حول عدم دقة التنسيق الحركى فى بعض اللوحات، مما أثر على الانسجام البصرى العام وأظهر بعض المؤدين بحركات عفوية غير متناغمة مع الأداء الجماعى.

هل يمكن لعروض تعتمد على الذاكرة الجمعية أن تتجاوز مجرد الاسترجاع لتصل إلى مستوى من العمق الفنى والتجديد؟

ينكشف العرض عن إشكاليات فى التنفيذ تحول دون الارتقاء بالعرض إلى مستوى فنى يوازى طموح الفكرة. على الرغم من أن الاستعراضات البصرية كان من الممكن أن تكون ركيزة قوية، فإنها افتقرت إلى الابتكار الكافى لتتحول إلى تعبيرات

مسرحية ليست ذات عمق. إضافة إلى ذلك، جاءت أشبه بـفواصل غنائية روتينية متلاحمة، لم تنجح فى تأويل الزمن الماضى حركيًا أو إثارة الدهشة البصرية. لقد افتقرت إلى التنوع فى التكوينات الحركية، ما أدى إلى تنميط الأداء، وغياب أى بصمة فنية مميزة لكل لوحة.

يتجلى ضعف التنفيذ بشكل أكثر وضوحًا فى استخدام تقليد الشخصيات الفنية الأيقونية. محاولات استنساخ أداء فنانين مثل محمد منير أو عادل إمام، أو مدحت صالح وغيرهم افتقدت إلى الروح الأصيلة، وتحولت إلى مجرد محاكاة سطحية. لم يفلح المؤدون فى تقديم تفسير أو إضافة عمق لهذه الشخصيات، بل بدوا وكأنهم يتأرجحون بين التهريج والتكلف العاطفى، ما أخل باتزان العرض وأضفى ظلًا باهتًا على الذاكرة المستدعاة.

ينسحب هذا القصور على الأداء التمثيلى بشكل عام، والذى لم يتجاوز كونه محاكاة آلية لمشاهد «الماستر سين» الشهيرة من أعمال الثمانينيات والتسعينيات. ورغم الدقة أحيانًا فى محاكاة المظاهر الخارجية، فإن الأداء بدا خاليًا من الإحساس والعمق الإنسانى. اتسمت المشاهد بالافتعال، وتناثرت فيها محاولات «الاستظراف» التى أثقلت العجلة الدرامية وأفقدت العرض مصداقيته. فى ليلة مشاهدتى للعرض غابت غالبًا حرارة التقمص لحساب محاكاة شكلية تفتقد لوهج الشعور الداخلى. وتولد إحساسًا بالتكرار والإرهاق لدى الجمهور، وقدم فى النهاية استعراضًا هشًا للذكريات يفتقر إلى الحيوية.

أما فيما يتعلق بالمعالجة الدرامية للفكرة، فقد بدت سطحية المعالجة تحديًا رئيسيًا. لم تُقدم القصة المحورية لشخص يهرب من الحاضر إلى الماضى أى جديد سردى أو فكرى. الصراع بين «الماضى الجميل» و»الحاضر المرهق» طُرح بطريقة مباشرة ومبسطة، خالية من التعقيدات الدرامية أو المفارقات التى يمكن أن تثير التفكير أو تقدم رؤى مبتكرة حول العلاقة المتشابكة بين الإنسان والزمن والذاكرة. هذه المعالجة السطحية حدّت من قدرة العرض على الغوص فى الأبعاد العميقة لظاهرة النوستالجيا كظاهرة نفسية واجتماعية.

فى سياق تحليل المكونات البصرية لعرض «نوستالجيا ٨٠ ٩٠»، يبرز الديكور الإلكترونى كعنصر محورى يستدعى التقييم النقدى. لقد اعتمد التصميم على تكوينات بصرية مكثفة من شاشات عرض متعددة، أحاطت بها ألواح عمودية تحمل وجوه شخصيات فنية مألوفة، لتشكل مجتمعة خلفية استرجاعية أشبه بـ»كولاج» بصرى لذاكرة الشاشة المصرية. هذا الجهد، رغم نيته فى إحياء الذاكرة، أفضى إلى تكوين بصرى مزدحم يفتقر إلى التنفس المسرحى، ما يوحى بأن الخشبة لم تُصمم لتخدم العرض بقدر ما خضعت لوظيفته التذكيرية.

لم يُسهم هذا الديكور من وجهة نظرى فى إنتاج معنى بصرى جديد؛ بل تحول إلى مجرد وسيلة تذكير أرشيفية، طغى فيها حضور الصور الثابتة والمتحركة على تفاعلية المشهد الحى. بلغت ذروة الإشكالية حين حجبت الشاشات فى بعض اللحظات الأداء التمثيلى المباشر، ما أدى إلى تغليب الطابع التوثيقي/النوستالجى على الفعل المسرحى نفسه. هذا الوضع أدى بدوره إلى انكماش دور الفراغ المسرحى بوصفه فضاءً دراميًا تفاعليًا قادرًا على إنتاج أبعاد بصرية ودلالية متجددة.

كان العرض بحاجة ماسة إلى ديكور أكثر مرونة وتحولًا، يتسق مع انتقالاته الزمنية والحسية الممتدة من زمن الأبيض والأسود حتى أواخر الألفية. إلا أن الثبات الهندسى واللونى للديكور لم يواكب هذا الطموح، وبدا وكأنه أسير لحظة زمنية

واحدة، بغض النظر عن تتابع الفصول. هذه الصلابة البصرية قيدت قدرة العرض على التعبير عن التنوع الزمنى والتحولات الشعورية.

ورغم كثافة الشاشات التى غطت خلفية المسرح، وما كان يمكن أن توفره من حيوية أو تكثيف بصرى، فإن استخدامها ظل مقصورًا على عرض صور أرشيفية ومقاطع مرئية، دون أى توظيف درامى حقيقى أو إبداعى. بدت هذه العناصر البصرية وُضعت لتأكيد الذكرى لا لإعادة تأويلها أو توليد دلالات جديدة، مما أفقده طاقته المفترضة وحوّله إلى زينة حنينية مغرقة فى المباشرة. لم تثرِ كثافة الشاشات التجربة البصرية بقدر ما أثقلتها بـالتكرار، محوّلة العرض إلى ما يشبه نشرة إخبارية مرئية عن الماضى، تفتقر إلى عنصر المفاجأة والتأويل الفنى.

الإضاءة فى عرض «نوستالجيا ٨٠ ٩٠» بدت وكأنها نجمة العرض، لكنها فى الحقيقة كانت عكس ذلك. بدلًا من أن تعزز الحالة المسرحية وتغذى الشعور بالزمن والحنين، انجرفت إلى استعراض بصرى صاخب يشبه حفلات البوب لا خشبة المسرح. أضواء متوهجة بلا هدف درامى، ظلال غائبة، وتكرار نمطى جرد اللحظات من عمقها. هكذا تحولت الإمكانيات التقنية إلى زينة استعراضية، وأُهدرت فرصة بناء مسرح بصرى حقيقى يعكس وجدان الزمنين، لا مجرد صدى ضوئى لهما.

فى عرض «نوستالجيا٨٠ ٩٠»، بدا الإخراج وكأنه قرر أن يمنح الجمهور فرصة لاكتشاف العرض بأنفسهم دون تدخل يُذكر. كل مشهد يدخل إلى الخشبة على عَجل، ثم يخرج دون أن يسلّم لمن بعده. دراميا لم ألمح خيطا بنائيا واضحا لا تصعيد، فقط تدفّق حرّ لمقاطع تقف جنبًا إلى جنب، تتبادل الأدوار فى تذكيرنا بأن الحنين ليس بالضرورة بناءً دراميًا.

أما العناصر البصرية، فقد اتخذت مواقفها المستقلة باحتراف لافت: الإضاءة تلمع كأنها تُقدّم عرضًا خاصًا بها، الديكور يراقب بصمت، والشاشة الخلفية تمارس هوايتها فى عرض الصور. بدا أن كل عنصر حضر العرض، لكنه لم يتفق مع الآخرين على ما سيُقدّمه.

فى قلب هذا كله، جاءت «النوستالجيا» لا باعتبارها وسيلة للتأمل أو الجدل أو المقارنة، بل كمجموعة لحظات مغلفة بعاطفة سهلة الهضم. الماضى فى العرض مثالى ونقى كصفحة إعلانات قديمة، والحاضر لا يظهر إلا كظل باهت خجول، لا يُجادل ولا يُقارن ولا حتى يُسأل عن رأيه.

وهكذا، تحوّلت الذاكرة المسرحية من مشروع فنى حى، إلى مجرّد ملصقات ملونة على جدار باهت بلا قصة. العرض يوحى بأنه يقول شيئًا، ثم يكتفى بالابتسام، ويتركك تتساءل: هل كنا فى عرض مسرحى.. أم نشاهد تسجيلًا داخل شاشة تليفزيون بلا قدرة على الفعل والتغيير، على قناة واحدة؟ او فى داخل أرشيف مغلق، بلا خيارات للتنقل، فى زمن ثابت لا يتغير. لم تتحول التجربة إلى استراحة تأملية، بل بدت أحيانًا وكأنها دائرة مغلقة من الصور والمشاهد بلا هوية درامية.

قد يكون الدافع وراء «نوستالجيا ٨٠ ٩٠» هو فتح نافذة اشتياق على ماضٍ دافئ، يربت على كتف المتفرج ويهمس له: «أتتذكر؟» غير أن هذه النافذة، مع الأسف، لم تُفتح بالكامل. اكتفت بأن ينظر الجمهور إلى زجاج مصقول بعناية، لكن من خلفه عرضٌ بدا وكأنه يكتفى بتمرير الصور لا مشاركتها، وباستدعاء العاطفة لا مساءلتها.

العرض لم يستند على حبكة، ولم يقدّم مسارًا دراميًا واضحًا، بل قدّم ما يشبه تقليب ألبوم صور قديم فى مجلس صيفى طويل. مشاهد تكرّرت، وانفعالات عادت بلا تصعيد، وكأنّ الزمن يعيد نفسه باطمئنان، على خشبة لا تعرف التوتر، بل تفضّل الراحة والسكون. لم يكن هناك صراع، ولا مفاجأة، بل لحظات تنتظر التصفيق لمجرد أنها مألوفة.

أما المجهود المبذول من طاقم العرض، فيُحترم بلا شك. الأجساد أدّت واجتهد الراقصون، والأزياء رغم عيوبها التنفيذية لكنها اجتهدت، والإضاءة حاولت وقالت كلمتها، وغير ذلك من العناصر.. لكن السؤال بقى معلقًا: إلى أين؟ لم نرَ رؤية فنية تمسك بكل هذا وتحوله إلى تجربة. لا معالجة تُفكر فى الذاكرة كشيء حى، ولا صورة تُحرّك ما هو أكثر من الحنين السطحى. بدا كل شيء وكأن العرض وُضع فى إطار أنيق، وعلّق على الحائط.. فقط ليملأ الفراغ.

ورغم ما فى العمل من محاولات لترصيص عناصره، فإن إيقاع العرض ظل متصلبا على وتيرة واحدة، وكأن الزمن داخل العرض لا يتغير، لا يتسارع ولا يتباطأ، بل يسير على خط مستقيم لا تعرجات فيه. وهو ما جعل مشاهدته تبدو وكأنها أطول مما تحتمل، حتى إن النهاية لم تُحدث ذلك التغير المُنتظر، بل جاءت امتدادًا لما سبقها، دون ذروة أو انكسار.

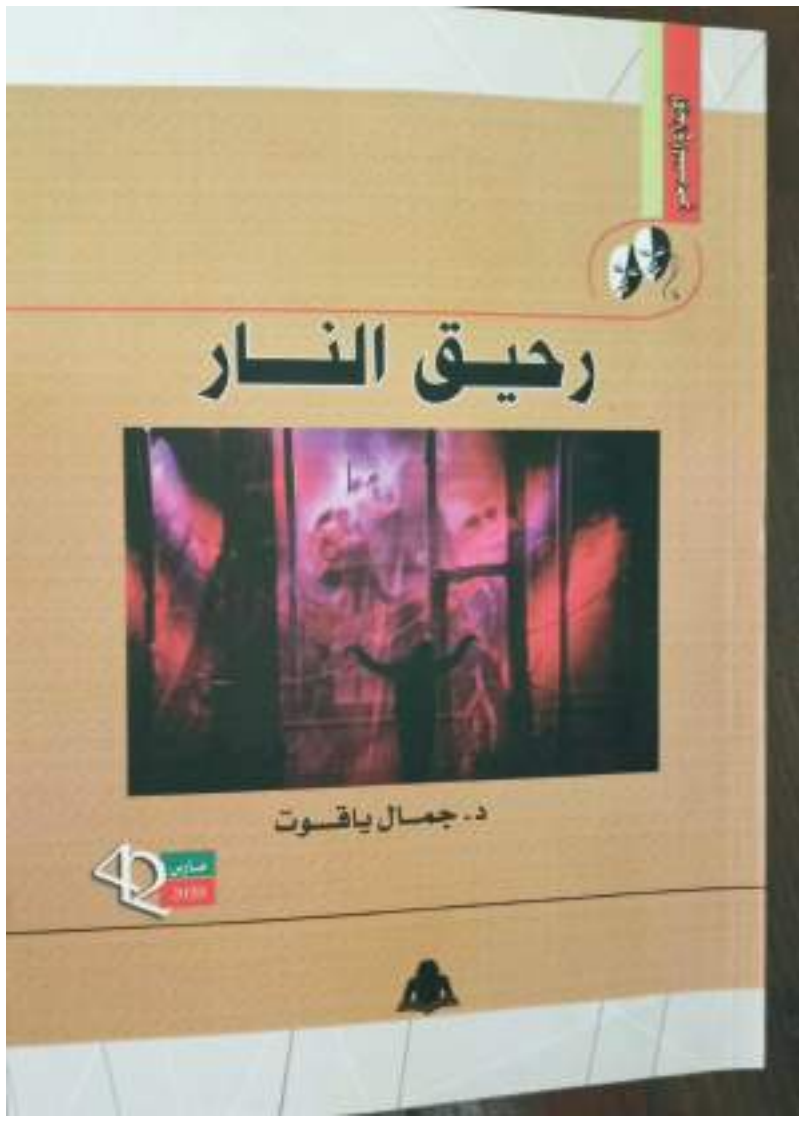
انتهت الأمسية بالنسبة إلى بلا أثر درامى ممتد؛ غلب الإحساس بالمشاهدة التذكارية على التورط العاطفى، فبدلًا من خروجى مشتاقًا لزمن مضى، شعرت بأنه ذهب الزمن بما له وما عليه، وكأن العرض لم يترك أثرًا أو دهشة.

وهكذا يُعيدنا العرض إلى ما طرحناه فى مستهل هذا المقال عن الرؤية الإخراجية بوصفها خلاصة موهبة وصقل ومعرفة وتجربة، لا مجرد حصة «تدبير مسرحي». ليبرز أمامنا التساؤل: هل يكفى لصق أدوات التنفيذ وحدها لخلق عرض حى، إذا غابت عنه بوصلة «الرؤية»؟

جمال ياقوت

يسرد ما لا ينسى فى رحيق النار

محمود كحيلة



حادث مروع زلزل أركان المسرح المصرى وترددت أصداؤه فى كل أروقة ومسارح العالم الذى كان كثير من مسرحييه على بعد أيام من زيارة مصرنا الحبيبة لمتابعة مهرجان المسرح التجريبى. وترددت الأسئلة فى كل مكان هل يؤجل التجريبى بسبب تلك المأساة التى راح ضحيتها كوكبة من ألمع عشاق ونجوم مسرحنا المصرى إذ كان مهرجان نوادى المسرح الذى أفرز هذه الحادثة وقتها فى أذهى عصوره يجتذب أعمدة المسرح المصرى من كل الأجيال ومن مختلف مدن مصر جاء "حريق بنى سويف" كى يحول البهجة والفرح إلى حزن وكآبة ولون فضاء قاعة العرض بلون اللهب وتركت الحادثة فى نفوسنا وجع وخوف من المسارح وبدورها وبسب الخوف من تكرار المأساة اتخذت إجراءات صارمة للحماية المدنية، وقرر الدفاع المدنى إلا يصرح لأى مسرح بالعمل من دون أن تتوافر له أنظمة الأمان ضد الحرائق وتحررنا تدريجيًا من الخوف حتى شممنا رائحة الدخان منذ بضعة أيام تنبعث من فوق منصة مسرح السلام بشارع قصر العينى فى الدقائق الأخيرة من عرض سجن النسا والذى كان ضمن عروض المهرجان القومى للمسرح المصرى ورأيت الناس يهمون بالفرار من العرض لولا ثبات الممثلين بمواقعهم وتدخل مدير المسرح ومشرفى دار العرض الذين صرخوا فى الناس أنه لا يوجد خطر وأن تلك الرائحة لماكينة الدخان التى أدمنها المسرحيون المعاصرون؛ لأنها تؤدى إلى تجميل المنظر المسرحى ولولا ثباتهم الانفعالى حسن تصرفهم ما استجابة الجماهير المذعورة والتى كان تدافعها سيحدث كارثة؛ لأنهم كادوا يندفعون إلى الخارج من دون أن تفتح المخارج التى يبدو أنها لا تفتح من تلقاء نفسها وقت الأزمات وإنما يجب أن يفتحها مسئولو أمن المكان، وقد كان من نتائج ذلك أن تذكرنا مأساة بنى سويف مجددًا وكأنها شريط سينمائى يمضى أمام ناظرنا، وتذكرت جمال ياقوت وكتابه الممزوج بالوجع والدموع والصادر عن سلسلة الإبداع المسرحى التى تصدرها هيئة الكتاب المصرية عام ٢٠٢١م، وهو مسرحى شهير من الإسكندرية عاصمة مصر الثانية يرصد فى هذا الإصدار تجربة شديدة الخصوصية؛ حيث قاده عشقه للمسرح ذات مساء إلى مشاهدة عرض مسرحى كان العرض الأخير بل والعمل الأخير فى هذه الدنيا الزائلة بحياة صانعيه حيث كان نهاية العرض نهاية الحياة إذ شب حريق مروع بعد العرض أدى إلى موت المخرج ومساعديه وممثليه إضافة إلى عدد لا بأس به من المشاهدين، وعلى رأسهم بالطبع لجنة التحكيم وكبار نقاد المسرح المصرى وقتذاك فى الخامس من سبتمبر عام ٢٠٠٥م، وهو ما يعرف فى المراجع المسرحية بمأساة بنى سويف نسبة إلى المدينة الجنوبية التى وقع فى قصر ثقافتها الحادث، ورغم مرور كل هذه الأعوام لم يستطع "ياقوت" أن يمحى من ذاكرته أدق تفاصيل الحادثة فغادر موقعه كأحد كتاب ومخرجى ومنظرى المشهد المسرحى المصرى المعاصر إلى عالم السرد ليسرد لنا تلك السيرة الحزينة سيرة الألم والوجع، وقد نجح فى أن يشعرنا بكامل الإيهام لنبدو كما لو أننا شهداء الموقعة لا شهود عليها نجد أنفسنا بين المحترقين الذين أمضوا أسابيع طوال راقدون فوق الشوك بلحوم محترقة يصرخون من هول الألم يشاهدون

جلودهم تسقط من أثر الحرق.

وفى كتابه يقول: "كلما مرت بضع ساعات سقط فارس جديد من فرسان المسرح المصرى"، ويستمر الوجع إلى أن حصد الموت (٥٢) شهيدًا، بينما كاتبنا ومعه بعض المحترقين ينتظرون بالمشافى بين الموت والحياة ونشرت هيئة قصور الثقافة كتابها "عطر الأحباب" الذى أعده الكاتب الراحل محمد الشربينى وقدم له بمقدمة نارية تدمع الفؤاد وهو إصدار يشمل السيرة الفنية والإنسانية لشهداء بنى سويف يركز على من رحل بينما العائدين من الموت ظلت آثار الحرائق على أجسادهم وآلام المشهد تجثم فوق صدورهم لا يقوى على فتح جراحهم أحد حتى أخرج ياقوت هذا الإصدار يشمل سيرة عشق ونضالًا فى سبيل المسرح لم تستطع تلك الحادثة أن تحول بينه وبين مسرحه، فالفن داء إن تمكن من إنسان صار بلا دواء.

فى كتابه (رحيق النار) يحكى سيرة الوجع يكتبها بالآلام والدموع والتى وقعت أثناء مهرجان نوادى المسرح أهم ملتقيات هواة المسرح آن ذاك يصفه ياقوت بقوله: "لم تكن لى مشاركة بالتمثيل أو الإخراج هذا العام ولكنى قررت أن أكون هناك دعمًا لمن يشارك من الإسكندرية ولكى أصور أحداث المهرجان بالكاميرا الديجيتال التى اقتنيتها مؤخرًا".

ومن خصائص هذا المهرجان أنه يقدم أكثر من عرض فى اليوم الواحد وفيه تعرض أفكار جديدة بعيدة عن التقليدية، ولذلك قدم عرض "قصة حديقة الحيوان" للأمريكى "إدوارد إلبى" ذلك العرض المسرحى الذى خلدته الحادثة فى قاعة معارض وهى عبارة عن صالة فسيحة قرر مخرج هذا العرض الذى اقتنص الجائزة الأولى فى الدورة السابقة أن يحول الفضاء المسرحى إلى مكان موحش منعزل كى يحتضن الأحداث الخاصة بهذا النص المسرحى الشهير يحاول أن يبدع للحفاظ على اللقب، وتعتمد تلك المسرحية فى صياغتها على شخصين فقط، أحدهما عائش فى عزلته قابع فى= موقعه راضٍ بحالة حتى يقتحم عليه الآخر المكان فيبدل حالة ويجعله يتنكر تمامً لكل الثوابت التى عاش عمره يقدسها، ويجبره آخر الأمر أن يقتله مؤكدًا أن سلوكيات البشر ترقى أحيانًا إلى حد أن تكون قصة حديقة حيوان ويصف ياقوت العرض بأنه كان مبهرًا تمامًا حيث إن ممثليه كانا فى أرقى حالات الانسجام والإبداع والألق ولما لا وهما على مشارف الصعود إلى عناية الله ورحمة الرحمن مع غيرهم من شهداء المأساة التى حصدت أرواح أكثر من خمسين شهيد من مختلف عناصر العرض واحدًا منهم أبطال العرض الممثلون والمخرج ولجنة التحكيم التى شاهدنا هياكلهم متحجرة فى مواقعها من مقاعد المشاهدة المتحركة؛ لأن هذه القاعة ليست قاعة مسرح وإنما هى قاعة للفنون التشكيلية ملحقة بقصر ثقافة بنى سويف، كما فى جميع قصور الجمهورية ورحل عدد لا بأس به من النقاد والمشاهدين، وفى كتابه يصف لنا جمال ياقوت اللحظات الأخيرة من حياة بعض الحاضرين الذين لم تقتلهم النار وإنما تركتهم فى أوضاع لا تحتمل من الألم والمرارة يحكى عن "مؤمن حلمى" أحد الشهداء فيقول: (كان يجلس على الأرض أمامى يشاهد "قصة حديقة الحيوان" عندما داهمتنا نيران المحرقة فأكلت وشربت من أجسادنا).

يحكى الدكتور جمال ياقوت أستاذ الدراما بقسم الدراسات المسرحية بجامعة الإسكندرية عن مواجع المستشفيات التى تحرك إليها وكيف وصل إلى مستشفى بنى سويف المركزى وانتقل بعد ساعات إلى أحد مستشفيات القاهرة حيث بقى قيد العناية لمدة شهرين ويحكى ياقوت كيف كانت أجسادهم ممددة على الأسرة فى أوضاع لا يحتملها بشر وصرخات الألم تتعالى بينهم، وتختلط الآهات ويتوحد الجميع فإذا بورقة أحدهم تسقط قبل الآخر الذى لا يملك رفاهية أن يحزن فالوجع دائم ومستمر يقول إن فترة إقامته بين المستشفيات والتى ظن أنها أيام استمرت إلى شهور لم يكن يسمح له فيها أن يرى وجهه بالمرآة ويرى أن ذلك من الصواب؛ لأن الحالة التى كان عليها وجهة من تشوه وتورم كانت ستحول نفسيًا بينه وبين الشفاء، أن نبرة التراجيديا العالية وارتفاع صوت الدراما وهول الحدث هى ما يؤمن لهذا الإصدار الوثائقى التوثيقى المهم ما له من أهمية فى تاريخ المسرح المعاصر نحن بصدد سرديات عائد من الموت كتبت بالآلام والدموع.

العلاقة بين الأداء المُشاهَد..

والأداء التشاركي(١)

تأليف: جيمس هاملتون
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

فى هذا الفصل، أُقدّم وصفًا موجزًا للمشاهدة والأداء. لكن مُعظم الفصل مُخصّص للإجابة على هذا السؤال: «ما العلاقة بين الأداء «المُراقَب» والأداء «التشاركي»؟» يُمكن للمرء بسهولة الاستشهاد بأمثلة: فمسرحيات إبسن، على سبيل المثال، عادةً ما تُنتَج ليشاهدها الجمهور ويتفاعل معها؛ أما العروض التشاركية فهى تلك التى تُنتَج فى الحال، إن صحّ التعبير، باستخدام تقنيات مُتنوّعة للغاية لما يُسمّيه ماثيو ريزون «المسرح النشط active theater»، تلك التى..

ينخرط الجمهور فى نوع من العلاقة التشاركية مع الأداء المسرحى. سواءً كان ذلك بالتجول فى متحف أثناء عرضه، أو التنقل جسديًا فى عوالم غامرة غير خطية، أو الاستفزاز بوقاحة أو التشجيع على التفاعل مع المؤدين، أو المشاركة فى حوارات فردية خاصة مع الفنان... [و] ويجدر التأكيد على أنه لا يوجد شكل واحد لمشاركة الجمهور هنا... فمشاركة الجمهور سمة جمالية وهيكلية متكاملة للعروض، غالبًا ما تكون مدفوعة برغبة الفنانين والفرق فى إعادة صياغة علاقة المؤدى بالمشاهد، ودعوة نوع مختلف وأكثر نشاطًا من مشاركة الجمهور.(١)

وتجدر الإشارة إلى أمرين فى هذا الصدد: أولهما أن الاستشهاد بالأمثلة يتطلب استخدام المصطلحات التى نريد شرحها، وثانيهما أن الاستشهاد بالأمثلة لا يُقدم لنا أى تحليل لتلك المصطلحات. وآمل أن أُعالج هذه العيوب فى هذا الفصل.

سأناقش أولاً طبيعة المشاهدة فى أبسط صورها. يهتم جمهور أى نوع من العروض فى البداية بفهم ما يجرى فى الأحداث التى يشاهدونها ويسمعونها.(٢) أُحلل هذه الظواهر باستخدام مواد من العلوم المعرفية، ونظرية المعرفة الشكلية، ونظرية القرار. أُطلق على ما يشاهده ويسمعه المشاهدون اسم «تدفق البيانات»، وأرى أنه لفهم أى عرض، يجب عليهم تمييز ما هو موجود فى تدفق البيانات واستخلاص استنتاجات حول سبب هذا التدفق.

وأقترح بعد ذلك وجهة نظر حول الأداء مستمدة من الملاحظات الإثنولوجية التى أثرت لفترة وجيزة على نظرية الأداء فى سبعينيات القرن الماضى. اذ تتمثل الأفكار الأولية فى أن المؤدين يرسلون إشارات لتوجيه المتفرجين فى تمييز تدفق البيانات، وأن هذه الإشارات نفسها تُشكل لتوجيه المتفرجين فى فهم سبب تدفق البيانات. أُحلل هذه الظواهر باستخدام مواد من الإثنوغرافيا، ونظرية الإشارة، ونظريات الاقتباس التوضيحية. أعتقد أن المؤدين، على غرار الحيوانات الأخرى، ولكن لأغراض وظروف أخرى، يُظهرون سمات، معظمها من أنفسهم، تعمل، فى هذه الحالة، على توجيه المتفرجين نحو فرضيات تُؤدى إلى فهم ما يُقدمه المؤدون لهم. وبناءً على ذلك، أُقدم أيضًا وصفًا للعلاقة بين الأداء والتمثيل.

ثم أتناول السؤال الرئيسى لهذا الفصل: «ما هى العلاقة بين الأداء «المُشاهد»(الذى نشاهده) والأداء «التشاركي» (الذى نشارك فيه)؟» ويتمثل نهجى فى التساؤل أولًا عن العلاقة بين المتفرجين و«المتفرجين-الممثلين spect-actors».(٣) وذلك لأن من يشاهدون العروض المسرحية يُشار إليهم عادةً باسم المتفرجين spectators، بينما يُشار إلى من يتفاعلون مع العروض التشاركية غالبًا باسم المتفرجين-الممثلين.

وكما جادل عدد من منظرى المسرح، الذين اتبعوا جاك رانسيير، فإن الفرق بين المتفرجين والمتفرجين المشاركين لا يمكن أن يستند إلى نوع من التوافق بين المتفرجين مقابل المتفرجين الممثلين، و«السلبية» مقابل «النشاط»، على التوالى. فكلاهما «نشط». علاوة على ذلك، أُبيّن أنه يمكن نمذجة كل من «المشاهدة» و«التمثيل» على أنهما تفاعليان. أى أن كليهما يمكن اعتباره إشارة إلى أفراد تكون علاقتهم النشطة بالأداء «تفاعلية»، كما يُناقش هذا المفهوم فى علم السرد والأدبيات الفلسفية حول جماليات ألعاب الفيديو. وأُجادل بأن التمييز المزعوم ليس تمييزًا على الإطلاق، بل يشير إلى نقاط متغيرة على مقياس، وأن المقياس ذى الصلة يُحدد بدرجة التفاعل المعنية.

يتيح هذا المنهج طريقةً أفضل لتحديد العلاقة بين

المسرح المُشاهَد والمسرح التشاركى. يتعلق الأمر أيضًا بدرجة التفاعل المُدعو: إذ لفهم العرض، يجب على المتفرجين فى مرحلة ما تقييم مستوى التفاعل الذى يتطلبه. وإذا أخطأ المتفرجون فى ذلك، فلن يتمكنوا ببساطة من فهم العرض. كما أن التفكير فى علاقة الجمهور/العرض على أنها قياسية يُتيح طريقةً أفضل لتحديد الوضع الأخلاقى للأشخاص الذين يعملون كـ«مشاركين» فيما يُسمى بالعروض التشاركية، ومناقشة البُعد الأخلاقى لمواقفهم مناقشةً مثمرة. وأخيرًا، يُتيح التفكير فى الاختلافات بهذه الطريقة طريقةً أفضل لتفسير سبب احتمالية أن تُحدث العروض المسرحية التفاعلية تغييراتٍ قابلةً للنقل فى قدرات انتباه المتفاعلين معها، وتجعل هؤلاء الأشخاص أكثر كفاءةً فى الحضور وأكثر انتباهًا لمجموعةٍ أوسع من التجارب المُعاشة.

ماذا يعتقد المشاهدون حول هذا الأمر.. وكيف يفكرون فيه؟

لأسبابٍ سأذكرها لاحقًا، لا أُفرّق فى البداية بين المتفرجين والمتفرجين-الممثلين، مستخدمًا مصطلح «المتفرجين» للإشارة إلى كلٍّ منهما دون تمييز. وفيما يلى وصفٌ لأدوات وآليات الفهم المُستخدمة فى المسرح، والمستخدمة كذلك فى فهم الأحداث اليومية.

يحاول المتفرجون فهم ما يُعرض عليهم وما يُسبب تدفق البيانات التى يتم أداؤها.(٥) ويتكون تدفق البيانات من السمات المُقدمة للمشاهدين بالتتابع فى الأداء. على مستوى أساسى، يستجيب المتفرجون لتيار البيانات المُقدم لهم بمحاولة فهمه، ووصفه، وشرحه على أقل تقدير. وتتبع التفسيرات الأحداث وأسبابها، كما جادلت أليسون جوبنيك.(٦) لذا، فإن جزءًا كبيرًا مما يفعله المتفرجون يتمثل فى محاولة تحديد تسلسل السمات التى شاهدوها وسمعوها، والهياكل السببية لتلك التسلسلات والسمات. كما سنرى، من مثال موصوف لاحقًا يتضمن أداءً باستخدام نص مسرحية كاريل تشرشل «الحب والمعلومات Love and Information»، يجب أن يكون التركيز هنا على كلمة «محاولة»، لأن ليس الجميع يدركون ذلك.

فهم الأداء ووصفه وتفسيره وتقويمه

عادةً ما تُقدم أوصاف تدفق البيانات التى يدركها المشاهدون تقارير موضوعية عن الحقائق، بغض النظر عن المواقف أو التوجهات أو المعتقدات التى يحملها كل متفرج إلى المسرح. ويُقال إنه عندما يلجأ المتفرجون إلى تفسير أو تقييم عرض ما، فإنهم يقومون بشيء مختلف وتُطبق معايير مختلفة؛ علاوة على ذلك، قد يكون لمواقفهم أو توجهاتك أو معتقداتهم تأثيرات كبيرة على ردود أفعالهم التفسيرية. لماذا؟

غالبًا ما يتضمن تفسير ما شُوهد وسُمع بيان ما يعتقد المُشاهد أنه مهم فى الأداء، أو ما يعنيه، أو حتى ما يُمثله. وعندما يُصرّح ببيان ذى أهمية أو معنى أو ما يُمثله، يبدو من الممكن دائمًا طرح السؤال: «مهم لمن؟» أو «يعنى ذلك لمن؟» أو «حول ذلك لمن؟». ونتيجةً لذلك، فإن تحديد ما إذا كان التفسير معقولًا يعتمد، إلى حد كبير، على نسبية الإجابة بتحديد من كان الأداء ذا أهمية أو معنى أو ما يُمثله. وبما أن هذه الإجابات النسبية تُشير عمومًا إلى ردود فعل ذاتية، فغالبًا ما يكون للتفسيرات جانب ذاتى. وهذا يستلزم، مع مراعاة ما يقتضيه الحال، أن التقييمات القائمة على التفسيرات غالبًا ما تكون ذاتية أيضًا.

لكن لماذا نعتبر ما هو مُدرج فى وصف تقرير تدفق البيانات حقائق موضوعية؟ أليست حتى ردود أفعالنا الأساسية تجاه السمات المعروضة فى الأداء ذاتية، متأثرة بهويتنا وما يشغلنا فى أى لحظة؟ هذا ممكن بالتأكيد. لكننى أعتقد أن لدينا أسبابًا لرفض هذا الرأى فيما يتعلق بتدفقات البيانات التى يواجهها المشاهدون، والتى تُقدم لهم أوصافًا وتفسيرات أساسية.

يتطلب تحديد سبب الأداء استنباطًا فى الوقت الذى يتغير فيه تدفق البيانات فى جانب مهم. فمن الشائع ملاحظة أن العروض المسرحية تستغرق وقتًا لتقديمها. وكما هو معلوم، يترتب على ذلك أن ما يفهمه المتفرجون عن العرض يتطور أيضًا بمرور الوقت، وغالبًا فى نفس وقت العرض. وفى هذا الصدد، تُشبه العروض المسرحية العروض الموسيقية والرقص. وفى هذا الصدد

نفسه أيضا، تختلف عن اللوحات والمنحوتات، التى قد يستغرق صنعها وقتًا بالطبع، ولكن عادةً لا تُشاهد أثناء صنعها، بل بعد اكتمالها.

ما يُلاحظ بشكل أقل فى كثير من الأحيان بشأن الزمن الذى يستغرقه الأداء هو أنه حتى لو لم يتمكن المتفرج من وصف ما يحدث بالضبط فى لحظة معينة، فإنه يغير تفكيره بشأن ما حدث وما يمكن توقعه، نظرًا لأنه غالبًا ما يكون قادرًا على تخمين ما سيحدث بعد ذلك بشكل موثوق.(٧) فى المسرح السردى والأفلام السردية (وخاصة من نوع أفلام هوليوود)، فإن التغييرات فى «الأبعاد الظرفية» (مثل «الموقع المكانى، والزمن، والشخصيات الحاضرة، والتفاعلات بين الشخصيات، والأسباب، والأهداف») تدفع المراقبين إلى وضع علامات على التغييرات بين حدود الأحداث الممثلة.(٨) وهذا يعنى أن نظرية تجزئة الحدث أثبتت أن الناس يدركون حدود الحدث فى تمثيل الأحداث فى الأماكن التى تحدث فيها تغييرات الموقف. علاوة على ذلك، وكما يحدث، فإننا نفعل ذلك بنفس الطرق تقريبًا، وفى ظل نفس الظروف تقريبًا.(٩) ولذلك، بالنسبة للأداء، يُعدّ تقسيم الأحداث أمرًا بالغ الأهمية للإدراك الدقيق لتدفق البيانات. وهذا سبب مهم للاعتقاد بأن أوصاف تدفق البيانات موضوعية، حتى لو لم تكن التفسيرات والتقييمات المُستنبطة بشكل معقول حول محتويات ذلك التدفق موضوعية.

الانتباه الى المؤدين

يُدرَك تدفق البيانات من خلال الانتباه إلى المؤدين أو غيرهم من الكائنات المتحركة المعروضة فى العرض المسرحى.(٩) أى أن المتفرجين يميزون تدفق البيانات من خلال الانتباه إلى المؤدين، وما يفعلونه، والميزات التى يسمحون لنا برؤيتها، وأين يريدون منا التركيز. يعتمد إدراك تيارات البيانات فى العروض المسرحية على «بروز» بعض الملامح»، كما يُفهم هذا المصطلح فى العلوم المعرفية وتحليلات نظرية الألعاب للاختيار العقلانى فى مشاكل التنسيق. وتتطلب مشاكل التنسيق من الأفراد داخل سياقات المجموعة محاولة تنسيق أنشطتهم فى ظروف يكون فيها كلٌّ منهم غير متأكد أو ببساطة لا يعرف ما سيفعله الآخرون فى المجموعة. فى هذه التحليلات، يُقال إن ملمح ما يبرز عن غيره عندما يكون هناك محفز غير خاص بالميزة أو المشكلة نفسها يجعل الميزة بارزة. بدلاً من ذلك، يتم تحديد المحفز من خلال عناصر سياقية.(١٠)

الهوامش

Matthew Reason, - 1
‘Participations on Participation:
“Researching the “active
theatre audience’, Participations,
.vol. 12, no. 1 (2015), 271–280

2 - فى أى نوع من الأداء، ما يقدم لهم هو لغرض ما، وإن لم يكن بالضرورة واضحًا. وقد جادلت فى موضع آخر بأنه نظرًا لإدراكهم لهذا السياق الغائى، فإن بعض الاستنتاجات حول سبب تدفق البيانات تستبعد. جيمس ر. هاميلتون، «الوهم وعدم الثقة فى المسرح»، مجلة علم الجمال ونقد الفن، المجلد 41 (1982)، 39-50.

3 - مصطلح «الممثل المتفرج»، الذى سأستخدمه من الآن فصاعدًا دون علامتى اقتباس، مستعار من أوغستو بوال، الذى صاغ المصطلح بالتزامن مع ما أسماه «مسرح المنتدى»، ثم استخدمه فى سياقات أخرى، بنفس المعنى تقريبا. أوغستو بوال، مسرح المقهورين، ترجمة تشارلز أ. ماكبرايد (مجموعة اتصالات المسرح، ١٩٩٣). مع ذلك، لا بد من القول أيضًا إنه لو اطلعت (أو لاحظت) على المقالين التاليين قبل تقديم هذه المقالة، لاستخدمت على الأرجح كلمة «مرافق» للتأكيد على حضور الناس فى العرض، واحتمالية دعوتهم للمشاركة فيه. ستيفان دى بينيتو، «توجيه الاستجابات الجسدية ضمن البنى الأدائية»، فى سالى بانيس وأندريه ليبيكى (المحرران)، الحواس فى الأداء (نيويورك/لندن: روتليدج، ٢٠٠٧)، ١٢٤-١٣٤؛ جون فولى شيرمان، «الألفة المتعددة فى العروض الصغيرة»، أبحاث الأداء، المجلد ١٦ (نيويورك: ٢٠١١)، ٥٢-٦١.

4 - يمكن الاطلاع على معالجة أكثر شمولاً لهذه القضايا فى كتاب جيمس ر. هاميلتون، «ملاحظات نحو نظرية المشاهدة»، مجلة النظرية والنقد الدرامى، المجلد 27 (2015)، الصفحات 105-125.

Alison Gopnik, ‘Explanation as - 5
Orgasm’, Minds and Machines,
,(vol. 8 (1998
–101
Jeremy R. Reynolds, Jeffrey - 6
M. Zacks and Todd S. Braver, ‘A
Computational
Model of Event Segmentation
from Perceptual Prediction’,
Cognitive Science, vol. 31
.643–613 ,(2007)
Joseph P. Magliano and - 7
Jeffrey M. Zacks, ‘The Impact of
Continuity Editing
in Narrative Film on Event
Segmentation’, Cognitive Science
(2011), 1–29. Accessed
November 2012,
doi: 10.1111/j.1551–
.6709.2011.01202.x

8 - جيفرى م. زاكس، وباربرا تفيرسكى، وجورى آير، «الإدراك والتذكر والتواصل فى بنية الأحداث»، مجلة علم النفس التجريبى، المجلد 130 (2001)، 29-58؛ كريستوفر أ. كوربى، وجيفرى م. زاكس، «التجزئة فى إدراك وذاكرة الأحداث»، اتجاهات فى العلوم المعرفية، المجلد 12 (2008)، 72-79.

9- معظم المواد فى هذا القسم والقسمين الفرعيين التاليين مستمدة من كتاب جيمس ر. هاميلتون، «فن المسرح» (وايلى-بلاكويل، ٢٠٠٧). انظر أيضًا جيمس ر. هاميلتون، «الوادى الغريب» ومشاهدة الأجسام المتحركة»، مجلة أبحاث الأداء: مجلة فنون الأداء، المجلد ٢٠ (نيويورك ولندن: ٢٠١٥)، ٦٠-٦٩.

10- يستند جزء كبير من المادة هنا، كما هو الحال فى كتاب هاملتون، فن المسرح، 91-113، إلى عمل ديفيد لويس، «الاتفاقيات» (كامبريدج، ماساتشوستس: مطبعة جامعة هارفارد، 1969).

النقد المسرحي السري والمجهول في مصر(٣٥)

عروس الجنوب سناء محيدلى

سيد علي إسماعيل

عزيزى قارئ جريدة «مسرحنا».. هل تتذكر أغنية المطرب «محمد منير» التى غناها عام ١٩٨٧ - من تأليف «جمال بخيت» وتلحين «عبد العظيم عوضة» - وتقول كلماتها: «اتحدى لياليك ياهروب، وأتوضى فى صهدك يا جنوب، وأصلى الفرض الحطينى، وأكتبلك عمرى المكتوب.. أحضانك فوق الحنية، يا جميلة ومريم وبهية، يتفجر فى الموت بركانك، وإيمانك يتفجر فيا.. الدم على الأرض خريطة، مشتاقه ليوم الحرية.. أشلائك بتلم جراحى، يرتعش الغدر وترتاحى.. ويعّود الحلم المسلوب، وأكتبلك عمرى المكتوب.. يا ضى عيون الشهداء، يا زهرة صيدا وسيناء، الثانية من عمرك تحيينى، أبنى وأتبسم وأشاء، كلمة من سيرتك تهدينى، للأقصى يعود الإسراء".

هذه الأغنية غناها محمد منير تخليدًا لبطولة فتاة لبنانية عمرها سبعة عشر عامًا، كانت أول استشهادية فى تاريخ المقاومة اللبنانية ضد الكيان الصهيونى! وللأسف الشديد لم تذكر كلمات الأغنية اسم الفتاة، ربما لأن الاسم كان معروفًا وعالقًا فى ذهن الناس وقتذاك، حيث إن الأغنية تمت بعد عامين من واقعة الاستشهاد! ولكن الآن لا أظن أحدًا منّا يتذكر هذه الفتاة أو اسمها أو قصة بطولتها، رغم أنها أوصت الجميع بألا ينسوها ودائمًا يتذكرونها باسم محدد، وهو «عروس الجنوب»! ومن وجهة نظرى من أستطاع أن ينفذ وصيتها كان مصريًا ومن جنوب مصر، وهو الكاتب المسرحى «عادل موسى»! وسأروى لكم القصة من البداية، وأقول:

منذ أربعين سنة - وتحديدًا يوم الأربعاء الموافق ١٩٨٥/٤/١٠ - نشرت جريدة «النهار» اللبنانية خبرًا بعنوان «إسرائيل اعترفت بالعملية الانتحارية فى باتر» ثم عنوان أكبر يقول «فتاة لبنانية اخترقت قافلة عسكرية وتمكنت من قتل ضابطين وجرح جنديين». وقالت الجريدة فى تفاصيل الخبر: «اعترف الجيش الإسرائيلى فى ساعة متقدمة من ليل أمس بأن فتاة لبنانية، تقود سيارة محملة بالمتفجرات تمكنت من قتل ضابطين إسرائيليين وجرح جنديين فى هجوم انتحارى قرب معبر «باتر الشوف» على مسافة ٣٠ كيلومترًا شمال الحدود الإسرائيلية. وعُلم أن الرقابة الإسرائيلية أخرت إعلان نبأ العملية الانتحارية فى انتظار إبلاغ عائلات الجنود الإسرائيليين. وكانت جبهة المقاومة الوطنية اللبنانية والحزب السورى القومى الاجتماعى وزعا، فى وقت سابق، فى بيروت البيان الآتي: «الساعة الحادية عشرة صباحًا من يوم الثلاثاء ١٩٨٥/٤/٩ قامت إحدى مناضلاتنا الرفيقة الشهيدة (سناء محيدلي) بعملية انتحارية، استهدفت تجمعًا لقوات العدو على طريق باتر - جزين، حيث كانت تتجمع أعداد كبيرة من الشاحنات والدبابات والآليات المجنزرة والعديد من المشاة المنسحبين من تلال الباروك ونيحا، وذلك باقتحامها القوة العدوة بسيارة «بيجو ٥٠٤» مجهزة بـ٢٠٠ كيلوجرام من مادة «ت.ن.ت» الشديدة الانفجار، وقد أوقعت العملية خسائر كبيرة فى جنود العدو يقدر عددهم بحو خمسين بين قتيل وجريح، إضافة إلى إعطاب عدد من الآليات وإحراقها. إن جبهة المقاومة الوطنية تعاهد عروسة الجنوب الشهيدة سناء محيدلى على أنها ستلاحق العدو بالمزيد من العمليات الفدائية الاستشهادية حتى يتحرر جنوبنا المحتل وشعبه الصامد من رجس الاغتصاب اليهودى، هذا العدو الذى لن ندعه يرتاح حتى تحرير ترابنا القومى كاملًا". وأورد البيان نبذة عن حياتها، جاء فيه: سناء يوسف محيدلى، ولدت فى عنقون «صيدا» فى ١٩٦٨/٨/١٤، وانتسبت إلى الحزب السورى القومى الاجتماعى فى ١٩٨٤، وباشرت عملها فى صفوف جبهة المقاومة الوطنية اللبنانية مطلع ١٩٨٥".

وبعد تنفيذ «سناء محيدلي» عمليتها الاستشهادية صباحًا، تجمع اللبنانيون والعرب والعالم أجمع أمام شاشات القناة السابعة فى التليفزيون اللبنانى، ليشاهدوا وصية الشهيدة التى صورتها وسجلتها قبل استشهادها وهى مرتدية ملابسها العسكرية للمقاومة الوطنية، ومما جاء فى وصيتها - المنشورة حتى الآن فى موقع يوتيوب - قولها: "أحبائى إن الحياة وقفة عز فقط. أنا لم أمت بل حية بينكم أتنقل، أغنى، أرقص، أحقق كل آمالى.. كم أنا سعيدة وفرحة بهذه الشهادة البطلة التى قدمتها.. أرجوكم أقبّل أياديكم فردًا فردًا لا تبكونى.. لا تحزنوا على، بل افرحوا اضحكوا.. أنا الآن مزروعة فى تراب الجنوب أسقيها من دمى وحبى لها.. لا تغضبوا على لأنى خرجت من البيت دون إعلامكم.. أنا لم أذهب لكى أتزوج ولا لكى أعيش مع أى شخص بل ذهبت للشهادة الشريفة الباسلة السعيدة.. وصيتى هى تسميتى «عروس الجنوب».

هذه الوصية نفذها الكاتب المسرحى «عادل موسى» فى نص مسرحى بعنوان «الحادية عشرة فى عنقون» وهو عنوان

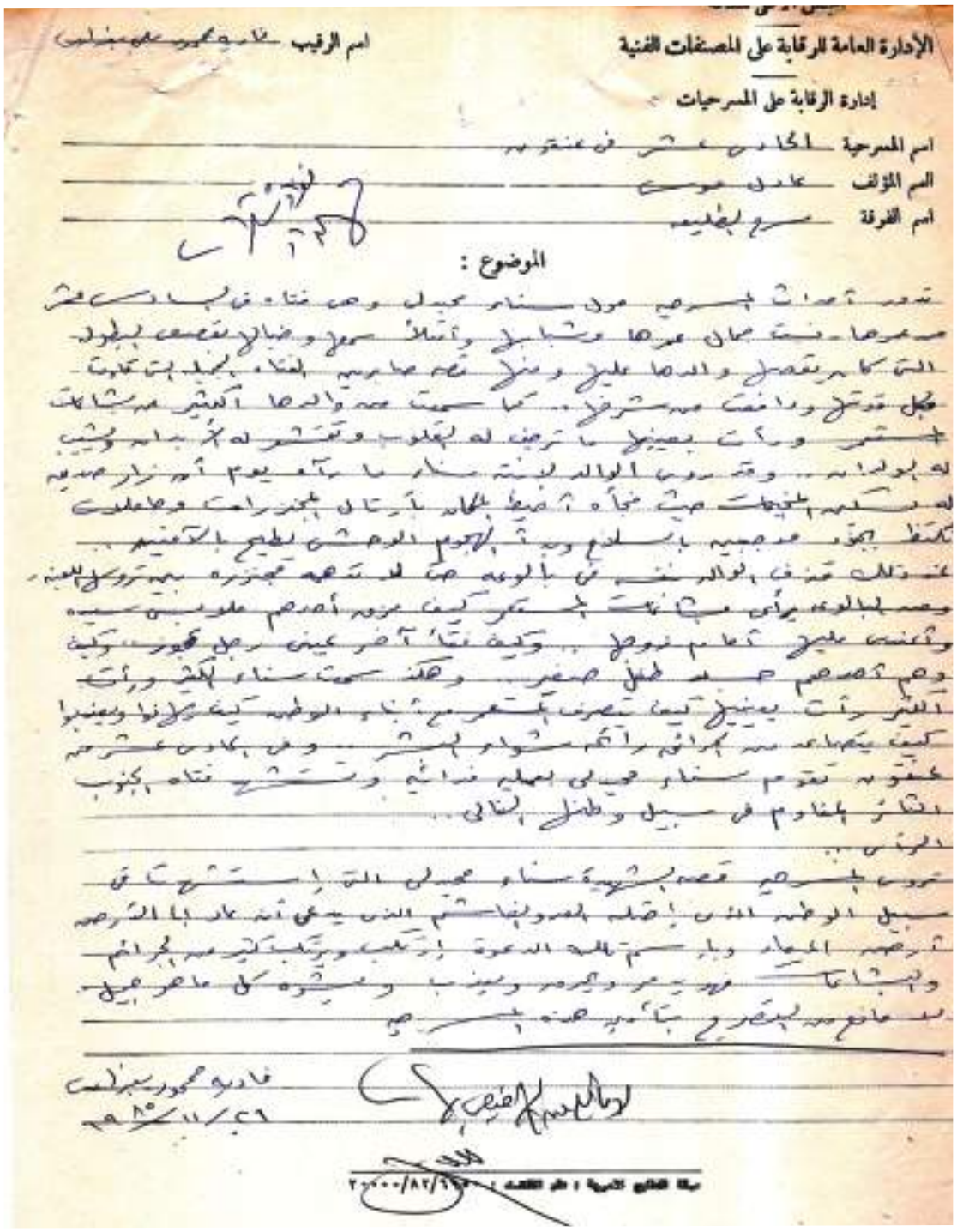
سناء محيدلي

يحمل وقت العملية الاستشهادية التى تمت فى الساعة الحادية عشرة، ويحمل أيضًا اسم قرية الشهيدة سناء «عنقون»! هذا النص قُدم إلى الرقابة يوم ١٩٨٥/١١/٢١ - أى بعد سبعة أشهر من العملية الاستشهادية - من أجل التصريح بعرضه فى مسرح الطليعة. وكنت أتوقع أن الرقابة ستضع كل العراقيل من أجل رفض هذا النص الجريء كونه يشجع على العمليات الاستشهادية، لا سيما وأن الحادثة كانت حيّة فى الأذهان وصداها كان كبيرًا! لكن توقعى لم يكن صحيحًا حيث وجدت موافقة جماعية من جميع الرقباء على قبول النص وبدون ملاحظات! لذلك سأنقل ما جاء فى تقارير الرقباء، كونه وثيقة مهمة لموقف الرقابة من هذا العمل الاستشهادى الذى يحدث لأول مرة من قبل فتاة لا يتجاوز عمرها السابعة عشرة! هذا بالإضافة إلى أن كل رقيب كان يكتب تقريره وفقًا لما استوعبه من النص، وأدلى برأيه الشخصى والنقدى بل والسياسى فى هذه العملية الاستشهادية!

كتبت الرقيبة «نجلاء الكاشف» فى تقريرها: «بدلًا من أن تحيا الفتاة الصغيرة - ذات السادسة عشر ربيعًا «سناء يوسف محيدلي» - نفس مشاعر الأطفال فى عمرها، نجدها تحيا مشاعر المعذبين والمشردين من أهل وطنها المحتل فى الجنوب، بل تعيش معاناتهم وبؤسهم فى هذه الحياة، فقريتها «عنقوق» التى شردت منها وسكنها الأعداء الذين أدعوا كذبًا أنها أرضهم التى شهدت نشأتهم الأولى بل وأرض ميعادهم. وكان بالطبع أن تضم تلك الفتاة الصغيرة التى شبعها والدها بأقاصيص البطولة والفداء خاصة عن تلك البطلة «صابرين» للدفاع عن وطنها، فها هى تنضم إلى المقاومة الوطنية لتحرير وطنها بعد أن هالها بشاعة هؤلاء الأعداء المدججين بالسلاح الذين يقومون بهجوم وحشى وبربرى على الأبرياء من أهل وطنها الآمنين فى المخيمات. وبعد أن هالها أيضًا صراخ الإذاعات العربية التى اكتفت بالشجب والاستنكار والإدانة دون أن تتخذ موقفًا إيجابيًا، وكأن هذا الصراخ هو مقياس للتحفيز فى هذا الزمان، ما جعلها تشعر بالتعاسة لخوفها من أن تموت بعيدًا عن أرضها، فها هى تقرر الاستشهاد لتقوم بواجبها نحو وطنها الذى شهدت مأساته ولتخلق لها بذلك مكانًا فى ذاكرة الأحياء مثلما فعلت صابرين تلك الشخصية التى أُعجبت بها سناء وعاشت شخصيتها لتخلص بالمغزى الحقيقى الكامن وراءها. «الرأي»: قصة من قصص البطولة الفلسطينية، بطلتها فتاة فى السادسة عشر ربيعًا، أحبت الوطن فأحبت الاستشهاد فى سبيله من أجل تحريره ونصرته، ولا مانع من الترخيص بأداء هذه المسرحية دون ملاحظات». وقد أشر مدير رقابة المسرحيات على هذا التقرير بتأشيرة، قال فيها: "هذه المسرحية تتغنى ببطولة الكفاح الفلسطينى. وهنا بطلة المسرحية فتاة فى السادسة عشرة ربيعًا، وهبت حياتها من أجل وطنها واستشهدت فى سبيله من أجل رفع لواء تحريره ونصره، ولا مانع من الترخيص».

وكتبت الرقيبة «فادية بغدادي» تقريرًا قالت فيه: «تدور أحداث المسرحية حول سناء محيدلى، وهى فتاة فى السادسة عشر من عمرها، نست جمال عمرها وشبابها وامتلأ سمعها وخيالها بقصص البطولة التى كان يقصها والدها عليها ومنها قصة صابرين الفتاة الجميلة التى قاومت بكل قوتها ودافعت عن شرفها.. كما سمعت من والدها الكثير عن بشاعات المستعمر ورأت بعينها ما ترتجف له القلوب وتقشعر له الأبدان ويشيب له الولدان.. وقد روى الوالد لابنته سناء ما رآه يوم أن زار صديق له أحد أحيائه المخيمات حيث فجأة أحيط المكان بأرتال المجنزرات وحاملات تكتظ بجنود مدججين بالسلاح وبدأ الهجوم الوحشى يطيح بالآمنين.. عند ذلك قذف الوالد بنفسه فى بالوعة حتى لا تهدمه مجنزرة بين تروسها اللعينة.. ومن البالوعة يرى بشاعات المستعمر وكيف مزق أحدهم ملابس سيدة واعتدى عليها أمام زوجها.. وكيف فقأ آخر عينى رجل عجوز.. وكيف دهم أحدهم جسد طفل صغير.. وهكذا سمعت سناء الكثير ورأت الكثير.. رأت بعينها كيف يتصرف المستعمر مع أبناء الوطن.. كيف يهانوا ويعذبوا.. كيف يتصاعد من الحرائق رائحة شواء البشر.. وفى الحادى عشر من عنقون تقوم سناء محيدلى بعملية فدائية وتستشهد فتاة الجنوب الثائر المقاوم فى سبيل وطنها الغالى. «الرأي»: تدور المسرحية حول قصة الشهيدة سناء محيدلى التى استشهدت فى سبيل الوطن الذى احتله العدو الغاشم الذى يدعى أنه عاد إلى الأرض.. أرض الميعاد.. وباسم تلك الدعوة ارتكبت ويرتكب كثير من الجرائم والبشاعات فهو يدمر ويحرق ويعذب ويشوه كل ما هو جميل.. لا مانع من التصريح بتأدية هذه المسرحية".

وكتبت الرقيبة «ماجدة الشيخ» التقرير الثالث، قائلة فيه: «ظل يوسف محيدلى يلاحق ابنته سناء ذات السادسة ربيعًا بقصص عن صابرين ضحية الأوغاد المحتلين وعن البطولات والفداء والشجاعة كما لو كانت دروسًا مدرسية فبدأت تتساءل عن المعانى الخفية التى تكمن وراء أحداثها وعلى ما يدور حولها وعلى مغزى ما وراء كلام أبيها.. وقد عرفت سر اهتمام أبيها بهذا، وهو محافظتها على نفسها والدفاع عن وطنها الحبيب؛ لأنها وسط ذئاب بشرية وغيلان لا ترحم ويحكى لها أقاصيص رآها بعينه بمخيمات الفلسطينيين من مجازر بشرية مما يعجز الخيال عن وصفه فى سفك دماء الأطفال والنساء والشيوخ الآمنين.. فتطلب الابنة الرجوع إلى بلدتها عنقون وتصر فى طلبها.. بعد ذلك تنضم للمقاومة الوطنية هناك لتثأر لبلدها من الأوغاد المحتلين من أجل التحرير وتدعو كل فتيات وشباب بلدها للانضمام


الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية

إدارة الرقابة على المسرحيات

اسم الرقيب

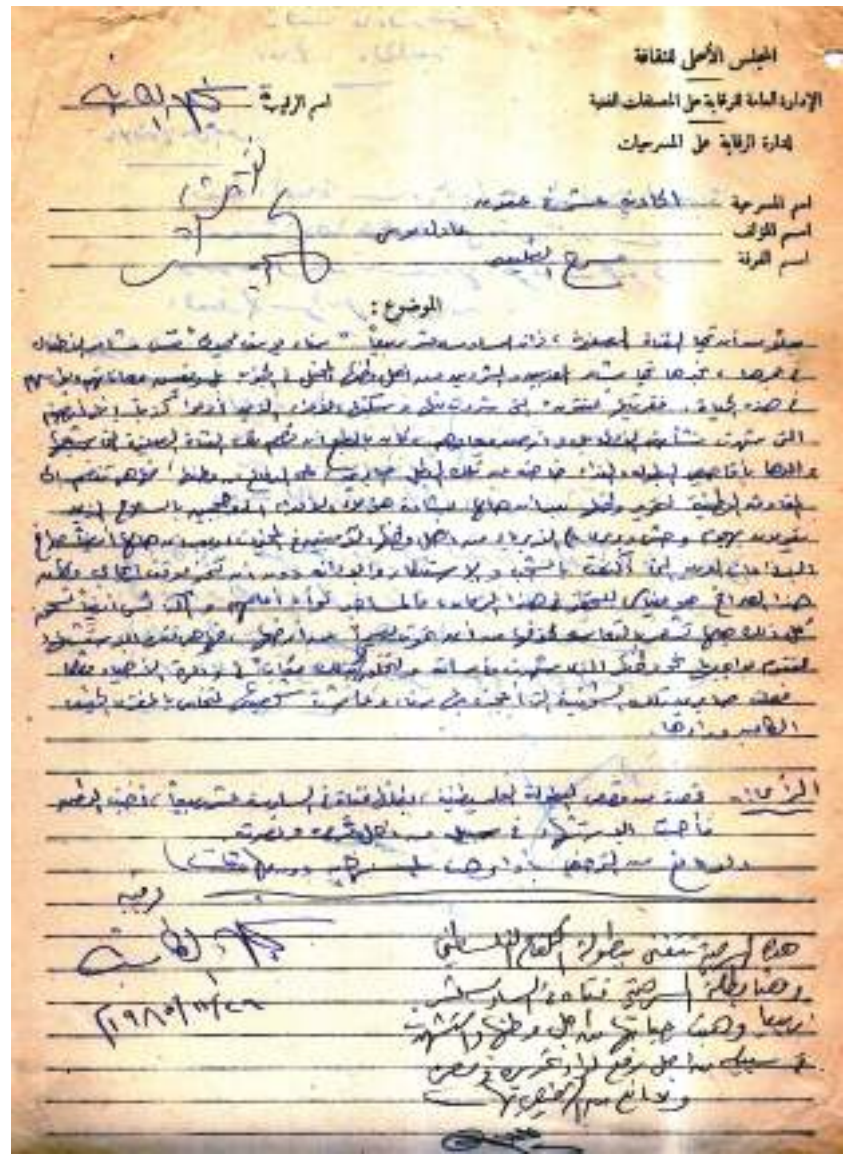
اسم المسرحية

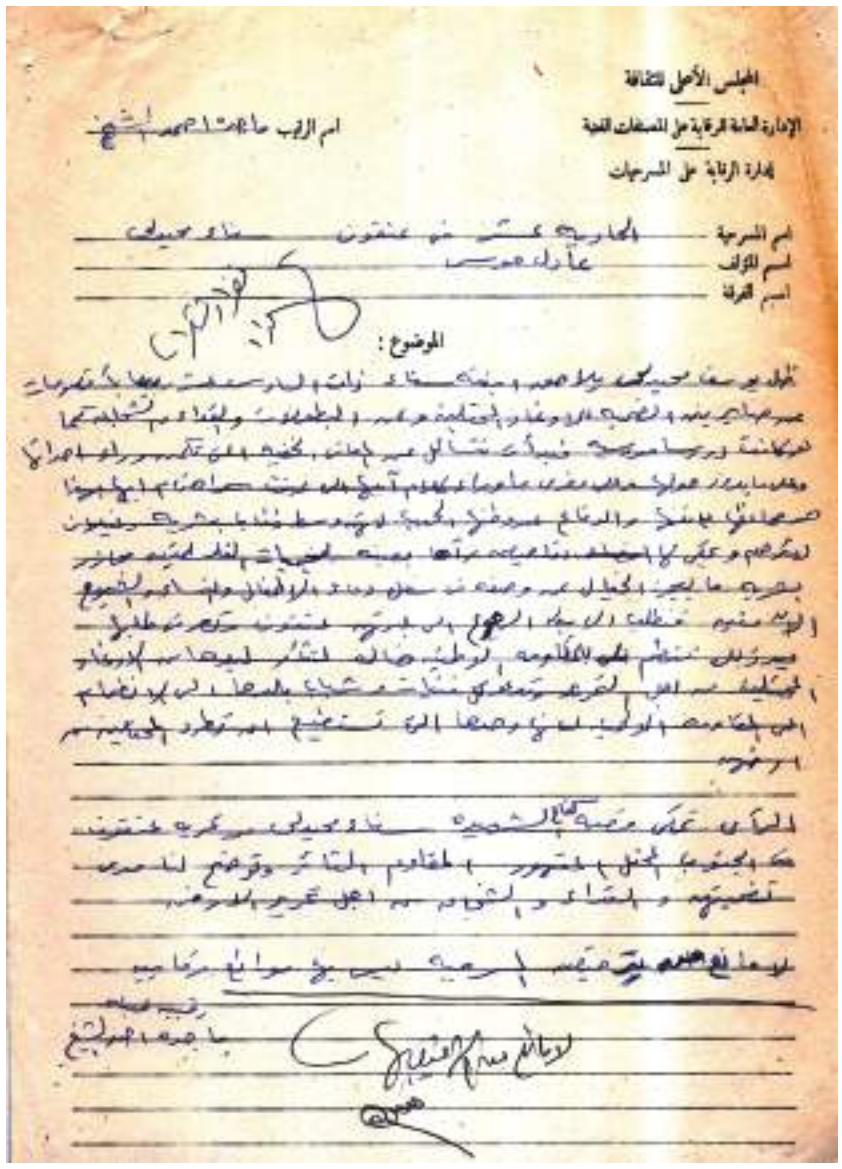
اسم المؤلف

اسم الفرقة

الموضوع :

تقرير الرقيبة فادية بغدادي


المجلس الأعلى للثقافة
الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية
إدارة الرقابة على المسرحيات
اسم الرقيبة
اسم المسرحية: الحادي عشر من عنقون
اسم المؤلف: عادل موسى
اسم الفرقة: مسرح الطليعة
الموضوع:


المجلس الأعلى للثقافة
الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية
إدارة الرقابة على المسرحيات
اسم الرقيب
اسم المسرحية: الحادي عشر من عنقون — سناء محيدلي
اسم المؤلف: عادل موسى
اسم الفرقة
الموضوع:

تقرير الرقيبة نجلاء الكاشف

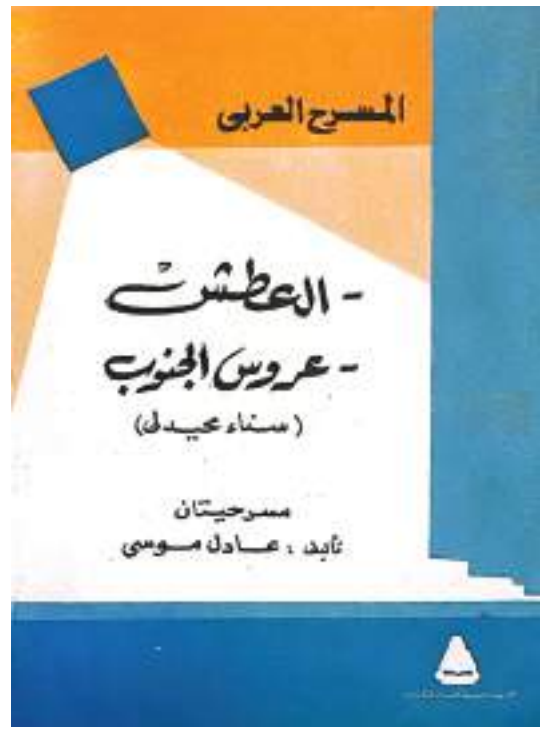
إلى المقاومة الوطنية؛ لأنها وحدها التى تستطيع أن تطرد المحتلين. «الرأي»: تحكى قصة كفاح الشهيدة سناء محيدلى من قرية عنقوق فى الجنوب المحتل المقهور المقاوم الثائر وتوضح لنا مدى تضحيتهم والفداء والشجاعة من أجل تحرير الأرض.. لا مانع من ترخيص المسرحية.. وليس بها موانع رقابية».

وأخيرًا كتب مدير الرقابة تقريرًا نهائيًا بناءً على التقارير السابقة، اختتمه بقوله: "أرى أن النص عمل وطنى يمجد البطولة والفداء فى سبيل الوطن ويصر على الأمل فى استمرار الكفاح من أجل القضية العربية الكبرى وهى القضية الفلسطينية، وأرى اعتماد ترخيص النص لمسرح الطليعة».

وعلى الرغم من كل هذه التقارير الرقابية التى وافقت على عرض النص بمسرح الطليعة وبالإجماع، فإننى لم أقرأ أو أسمع بأن مسرح الطليعة عرض هذا النص حتى الآن، أى بعد مرور أربعين سنة! فلم أجد بُدًا من اللجوء إلى المؤلف «عادل موسى» ليجيب على سؤالي: هل تم عرض المسرحية أم لا؟ فأرسل لى رده يوم ٢٠٢٥/٧/١٩، قائلًا الآتي:

"أخى الفاضل دكتور سيد.. تحية عاطرة لشخصكم الجميل وشكرًا جزيلًا لجهدكم الرائع.. والعمل لم ينفذ - مثله مثل أعمال كثيرة - بسبب التربيطات والمجاملات، وكانت الأولوية للقاهريين والمعارف.. وهذا حدث معى فى المسرح الحديث أيضًا وكان مديره الأستاذ «ف.خ» الذى رفض قيام الأستاذ «م.ف» إخراج نص لى بعنوان «ألو يا سكر» الذى وافق عليه

تقرير الرقيبة ماجدة الشيخ



خمسة من لجان القراءة بتقارير جيدة، ولم ينفذ النص أيضًا.. أما عن سبب كتابتى لنص «سناء محيدلي» فكان لجملة قالتها وهى تترك رسالة بزيها العسكرى: «أنا الشهيدة سناء يوسف محيدلى أرجو أن تفرحوا يوم مماتى كما لو كان يوم زفافى».. لقد حكمت على نفسها بالموت والشهادة وهى ملكة جمال جنوب لبنان وابنة السبعة عشر ربيعًا.. لا أنكر أننى انحنيت إكبارًا لهذه البطلة التى فجرت نفسها وقتلت مئات الجنود الأمريكيين ودفعتهم لمغادرة لبنان.. وبهذه المناسبة هل تشاركنى الرأى سيادتكم فى أن هذا العمل وهذه الملحمة وقتها المناسب اليوم فى ظل الأحداث المتلاحقة.. العدوان الوحشى على غزة! خالص تحياتى وشكرى وامتناني». ثم راجعته مرة أخرى فى شهادته وسألته: هل فعلًا من ماتوا كانوا من الجنود الأمريكيين، أم من الإسرائيليين؟ فأجاب: «كانوا أمريكيين فى جنوب لبنان وانسحبوا بعد هذه العملية الجريئة»!

السؤال الذى أطرحه على المسئولين وعلى الباحثين الآن: إذا كان مسرح الطليعة لم يعرض هذه المسرحية فى حينها منذ أربعين سنة! أليس من المناسب أن يعرضها الآن تخليدًا لهذه الشابة البطلة الاستشهادية، لتكون نبراسًا لاستمرار الجهاد والمقاومة فى ظل الإبادة الجماعية التى تحدث لأهل غزة على يد العدو الصهيوني؟! ومهما كان الأمر فالشكر كل الشكر للكاتب «عادل موسى» الذى كتب هذه المسرحية وسجل فيها بطولة سناء محيدلى، ونفذ وصيتها بالحرف الواحد عندما قالت "وصيتى هى تسميتى «عروس الجنوب»"، فقام عادل موسى بتغيير اسم المسرحية من «الحادى عشر فى عنقوق» إلى «عروس الجنوب» عندما نشرها فى سلسلة «المسرح العربى» بهيئة الكتاب عام ١٩٨٧.