مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
اللواء خالد اللبان

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الثامنة عشرة | العدد 948 | الإثنين 27 أكتوبر 2025

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

التجريب والإبداع..
في مسرح القرن الحادى والعشرين

المسرح يتنفس الإبداع..
في ملتقى شباب المخرجين

تدريبات الغناء وتقنيات الأداء المسرحي

ضمن مشروع «ابدأ حلمك» بالإسماعيلية

تواصل الهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة اللواء خالد اللبان فعاليات مشروع «ابدأ حلمك» بمحافظة الإسماعيلية، ضمن الورشة الدائمة لتدريب الشباب على فنون المسرح وإعداد الممثل الشامل، وذلك في إطار برامج وزارة الثقافة الهادفة إلى تمكين الشباب ثقافيا وفنيا، واكتشاف الطاقات الإبداعية الجديدة في مختلف المحافظات.

واستمر المايسترو أحمد حمدي رؤوف في تدريب المشاركين على مهارات الأداء الغنائي وإعداد الأغاني الخاصة بمشروع التخرج، من خلال مجموعة من التمارين الصوتية والموسيقية الهادفة إلى تطوير الحس الإيقاعي والقدرة التعبيرية لدى المتدربين.

وفي السياق نفسه، واصل المخرج أحمد طه المدير الفني للمشروع تدريب المشاركين على أساليب التمثيل الحديثة وتقنيات الأداء المسرحي، عبر ورش تطبيقية تهدف إلى تعزيز الوعي بالجسد والصوت والانفعال، وتنمية أدوات الممثل في التعبير عن الشخصية والموقف المسرحي. كما تتواصل التدريبات الجماعية لجميع المشاركين لرفع مستواهم الفني والثقافي وصقل مهاراتهم في مختلف مجالات الفنون الأدائية، تمهيدا لتخريج جيل جديد من المبدعين القادرين على المشاركة الفاعلة في الحركة المسرحية والفنية بالمحافظات. وتقام فعاليات الورشة تحت إشراف الفنان أحمد الشافعي رئيس الإدارة المركزية للشئون الفنية والمدير التنفيذي للمشروع، وينفذ البرنامج من خلال إقليم القناة وسيناء الثقافي بإدارة د. شعيب خلف، وفرع ثقافة الإسماعيلية برئاسة شيرين عبد الرحمن، المدير الإقليمي للمشروع المخرج محمد حامد، وبمشاركة نخبة من المدربين المتخصصين في مختلف مجالات المسرح.

ويجري حاليا وضع اللمسات الأخيرة لمشروع التخرج الذي من المقرر تقديمه خلال شهر نوفمبر المقبل، احتفالا بتخريج دفعة جديدة من شباب الإسماعيلية المشاركين في المشروع، في إطار جهود الهيئة العامة لقصور الثقافة نحو صناعة جيل من الفنانين الواعدين وإتاحة الفرصة أمامهم للتعبير عن أنفسهم وإبداعهم في بيئة فنية متكاملة.

مهرجان القاهرة الدولى للطفل العربى

يعلن أسماء أعضاء اللجنة العليا للدورة الثالثة

أعلنت إدارة مهرجان القاهرة الدولى للطفل العربى، برئاسة الدكتورة داليا همام، عن تشكيل اللجنة العليا لدورته الثالثة، المقرر إقامتها فى الفترة من ١٠ حتى ١٤ نوفمبر، حيث تضم اللجنة نخبة من كبار الفنانين والأكاديميين والمتخصصين فى مجالات الفن والثقافة، وهم:

الأستاذ الدكتور أيمن الشيوى، الفنان القدير والعميد السابق للمعهد العالى للفنون المسرحية، ومدير عام المسرح القومى، الأستاذ الدكتور وليد شوشة، عميد المعهد العالى للنقد الفنى، والناقد الموسيقى، والمشرف العام على فرع أكاديمية الفنون بالإسكندرية، دكتور أمل جمال سليمان، وكيل وزارة الشباب والرياضة سابقًا، وزميل كُلِّيَّة الدفاع الوطنى - دفعة ٣٢ - ومستشار الاتحاد العربى للتطوع بمصر، الفنان القدير عبدالله راشد، عضو مؤسس فى جمعية المسرحيين وجمعية دبا للثقافة والفنون، وعضو لجنة تحكيم فى العديد من المهرجانات العربية و الدولية.

والفنانة القديرة خدوجة صبرى، الحاصلة على العديد من الجوائز الدولية فى مجال التمثيل، وعضو لجنة تحكيم فى عدة مهرجانات دولية، الفنانة القديرة عزة لبيب، مدير عام المسرح القومى للأطفال سابقًا، المخرجة وعضو لجنة تحكيم فى العديد من المهرجانات، الكاتب الكبير إبراهيم الحسينى، رئيس التحرير التنفيذى لجريدة «مسرحنا»، والذى تُرجمت مؤلفاته للغتين الإسبانية والإنجليزية، وشارك كعضو لجنة تحكيم فى مهرجانات دولية عدة.

وأكدت الدكتورة داليا همام، رئيس المهرجان، أن تشكيل اللجنة العليا يأتى ليعكس حرص المهرجان على المزج بين الخبرات الأكاديمية والإبداعية من مختلف الدول العربية، بما يسهم فى دعم الحركة الفنية الموجهة للطفل، وتقديم دورة استثنائية تليق بمكانة القاهرة الثقافية والفنية.

جدير بالذكر أن مهرجان القاهرة الدولى للطفل العربى رئيسته الشرفية أستاذ دكتور غادة جبارة، ويُقام المهرجان تحت رعاية جمعية الفن والثقافة «بتاح»، وبالدعم الأدبى من وزارة الثقافة المصرية، ورعاية وزارة الشباب والرياضة، وأكاديمية الفنون، ونقابة المهن التمثيلية.

همت مصطفى

ختام مهرجان جامعة بنى سويف ٢٠٢٥

يشهد حالة من الانتعاش

أُسدل الستار على مهرجان المسرح الجامعى بجامعة بنى سويف، تحت إشراف الدكتور طارق على، القائم بأعمال رئيس الجامعة، والدكتور محمد فـاروق، مدير رعاية الشباب، وبحضور الدكتورة عزة الجوهرى، عميدة كلية الآداب. وقد اختُتم المهرجان بمسرحية (عرض حال) التى قدّمها فريق كلية الآداب، من إخراج حسام حسن، وسط حضور لافت وتفاعل كبير من الطلاب وعشّاق المسرح.

تلا العرض حفلُ التكريمات الـذى بـدأ بتكريم كلٍّ من الدكتور طارق على، والدكتور محمد سليم أمين، والدكتور محمد ماضى، والدكتور أحمد فاروق، والكابتن محمد فاروق. كما شمل الحفل تكريم عددٍ من الرموز الفنية التى كان لها إسهام كبير فى المسرح الجامعى على مدى سنوات، ومن بينهم شهداء حريق قصر ثقافة بنى سويف، الشهيد علاء المصرى، والشهيد مازن محمد قرنى. واختُتم الحفل بتكريم خاص للمخرج الراحل حديثًا سمير الخليلى، تقديرًا لمسيرته وإبداعه الفنى.

كشفت لجنة التحكيم، التى ضمّت الناقد محمد علام، والمخرج أحمد البنهاوى، والمخرج يوسف المنصور، عن نتائج مهرجان المسرح الجامعى، معلنةً أسماء الفائزين وجوائز العروض المقدَّمة من طلاب الكليات المشاركة. واختُتمت فعاليات الحفل بإعلان النتائج وتوزيع الجوائز وسط أجواء احتفالية مفعمة بالحماس.

نتائج مهرجان مسرح جامعة بنى سويف ٢٠٢٥

أسفرت نتائج مهرجان المسرح الجامعى بجامعة بنى سويف عن منافسة قوية بين العروض المشاركة، حيث جاء المستوى الأول «مناصفة» بين العرض المسرحى "الفاتورة" لكلية الطب البشرى من إخـراج الطالب أحمد مصطفى، والعرض المسرحى "لعنة الست" لكلية الإعلام من إخراج الطالب مروان جاد. أما المستوى الثانى فحصلت عليه مسرحية "عرض حال" لكلية الآداب من إخراج الطالب حسام حسن، وجاء فى المستوى الثالث عرض "أم المصريين" لكلية الخدمة الاجتماعية من إخراج الطالب مؤيد علاء، بينما حلّ فى المستوى الرابع عرض "الزنزانة البيضا" لكلية التربية للطفولة المبكرة من إخراج الطالب سيف فؤاد. كما فاز عرض "عرض حال" بجائزة أفضل أداء جماعى، وجاءت جائزة أفضل مخرج مناصفة بين الطالبين أحمد مصطفى ومروان جاد. أما جائزة أفضل ممثل دور أول فكانت مناصفة بين الطالب عبدالرحمن سامى عن دوره فى "عرض حال"، والطالب أحمد مصطفى عن دوره فى "الفاتورة". ونالت جائزة أفضل ممثلة الطالبة مادونا رزق عن دورها فى "لعنة الست".

أما جائزة أفضل ممثل دور ثانٍ فجاءت مناصفة بين الطالبين مـروان جاد عن "الفاتورة"، وحسام حسن عن "عرض حال". بينما تقاسمت جائزة أفضل ممثلة دور ثانٍ الطالبات جيسيكا رزق عن "لعنة الست"، وميرا أشرف عن "الفاتورة"، وملك البنات عن "عرض حال". كما فاز عبدالله سيد بجائزة أفضل ديكور عن «الفاتورة"، ووليد حسين بجائزة أفضل تعبير حركى عن "لعنة الست"، ومروان جاد بجائزة "أفضل إعداد" عن العمل ذاته. ونال مؤمن أمين جائزة "أفضل موسيقى" عن "عرض حال"، وجاء فى المركز الثانى حازم هشام عن "لعنة الست"، كما حصلت الطالبة أوليفيا عيسى على "جائزة تميز فى التعبير الحركي"عن "الزنزانة البيضا"، وعهد عمرو على تميز فى تنفيذ الماكياج عن "الفاتورة". واختُتم الحفل بتكريم عدد كبير من الطلاب المتميزين فى الأداء التمثيلى، ومنهم: أحمد حسن عن "الفاتورة، عمر عويس، مصطفى طـارق، وإسـلام هيثم عن "أم المـصريـين"، وسلمى عبد الله، وشهد خالد، ومنار هندواى عن "الزنزانة البيضا".

الناقد محمد علام المسرح الجامعى يشهد حالة من الانتعاش

يوضح الناقد محمد علام، أحد أعضاء لجنة التحكيم، أن النشاط المسرحى فى جامعة بنى سويف يشهد حالة من الانتعاش، قائلًا: "ولأننى عاصرت جزءًا من هذا النشاط فى أوجه عندما كنت طالبًا فى الجامعة، أرى أننا الآن أمام حالة من حالات الانتعاش التى يمر بها النشاط المسرحى فى الجامعة، بعد توقف المهرجان لبضع سنوات. يضم المهرجان فى هذه الدورة خمسة عروض فقط، وربما هو عدد قليل، لكن التنوع الفنى بين العروض يضيف قيمة كبيرة إليها؛ فبعضها جاء منتميًا إلى التعبيرية، وبعضها يعالج قضايا معاصرة فى قالب واقعى صرف،

بينما قدّم بعضها الآخر مسحة كوميدية على عرضه، وهكذا.“

ويُكمل قائلًا: ”كما أنه من اللافت للنظر اختيار الشباب للنصوص التى يتعاملون معها؛ إذ ناقش أغلبها مواضيع أخلاقية راهنة مثل الطمع، والخيانة، والصدق. وربما طرح هذه المواضيع والتعرض لها أمر مناسب جدًا ومتوقع فى هذه المرحلة.

يختتم: ”أما بالنسبة للتعامل الفنى، فقد حملت العروض طموحات فنية كبيرة، لكنها تفتقد بعض الأدوات عند التنفيذ بدرجات متفاوتة، وهذا طبيعى فى تجارب البدايات، لأن الأدوات ومهارات التنفيذ ستُصقَل مع تراكم التجارب. لكن الأهم أن هناك ما يُعوَّل عليه، وهو الطموح الفنى، والخلفية المعرفية المتصلة بالواقع الاجتماعى. بجانب ذلك، كان الممثلون هم العنصر اللافت بشكل كبير فى عروض المهرجان، خصوصًا العنصر النسائى، إذ كشف المهرجان عن طاقات متنوعة فى التمثيل الكوميدى والتراجيدى، وظهرت كذلك بعض المهارات الخاصة بالتعبير الحركى، وهو ما يمثل خامة ثمينة وجديرة بالاستغلال الإيجابى.

المخرج أحمد البنهاوى يجب الاهتمام بالجانب التسويقى للمهرجان

يقول المخرج أحمد البنهاوى، الذى كان مساهمًا بشكل فعّال فى تكوين منتخب جامعة بنى سويف المسرحي: ”فى الحقيقة، أنا سعيد بدعوتى للتحكيم فى جامعة بنى سويف، وقد شاهدت ممثلين واعدين يمثلون الجيل القادم. الفضل فى ذلك يرجع إلى المخرج يوسف المنصور، وأحب أن أقدّم له جزيل الشكر من خلال جريدة مسرحنا. أوصى بالاهتمام الكبير بهذا النشاط الفنى المسرحى، لأنه يربّى الطلاب على العديد من القيم والأفكار والثقافات، فضلًا عن كونه واجهة إعلامية مشرفة لجامعة بنى سويف.

ويختتم البنهاوى حديثه مؤكدًا بعض الأمور التى يرى ضرورة توافرها فى الدورات المقبلة من مهرجان جامعة بنى سويف المسرحى، فيقول: الاهتمام بجانب الدعاية والإعلان مهم للغاية من أجل جذب أكبر عدد من الجماهير، كما يجب على إدارة الجامعة أن تتيح للطلاب استخدام المسرح فى أوقات محددة لإجراء البروفات. كذلك من المهم أن يتم الاهتمام برعاية الشباب بطريقة دقيقة ومدروسة استعدادًا لما هو قادم.

المخرج يوسف المنصور يجب الاعتناء بالجانب التقنى لمسرح الجامعة

يقول المخرج يوسف المنصور المهرجان فى حالة جيدة، وفى الحقيقة أعتقد أنه سوف يثمر عن طاقات مختلفة فى الإخراج والتمثيل والديكور، فالحركة المسرحية تُنتج دائمًا طاقات فردية قادرة على تقديم إضافة حقيقية للمجتمع. وقد تكون البداية بسيطة من حيث عدد العروض المشاركة فى المهرجان الجامعى، لكن من الضرورى أن تولى إدارات الكليات اهتمامًا أكبر بهذه الكوادر فى السنوات المقبلة. المهرجان متميز فى العديد من عناصره.

ويُكمل قائلًا: هناك ضرورة كبرى للاهتمام بتجهيز مسرح الجامعة بطريقة أكثر احترافية؛ فبعض المخرجين كانوا يسعون لتقديم عروض منضبطة، خاصة أن المسرح كبير، ويضم العديد من العناصر الفنية، إلا أن هناك مشكلات فى أجهزة الصوت والإضاءة. كما يجب الاهتمام بالدعاية والإعلان لجذب عدد أكبر من الجمهور من فئات مختلفة.

من جانبها، أكدت لجنة التحكيم أن عروض هذه الدورة تمثل مختبرًا فنيًا حيًا ومساحةً لتجريب الأفكار والقدرات، إذ أُتيح للطلاب أن يطلقوا العنان لخيالهم بحرية كاملة، وتؤكد اللجنة أن أهم المبدعين والفنانين والأدباء الذين تركوا بصمتهم فى العالم إنما خرجوا أولًا من رحم الأنشطة الجامعية الخلّاقة، التى منحتهم فرصة الاكتشاف والانطلاق.

كما تشدد اللجنة على ضرورة الاهتمام بالقيم الثقافية الجوهرية، وفى مقدمتها: الارتباط بالقضايا المعاصرة التى يعيشها مجتمعنا، والحرص على النطق الصحيح للغة العربية الفصحى، ما يعزز حضورها كلغة هوية وجمال. وتوصى كذلك بتخصيص جوائز مستقلة لتشجيع الطلاب على التأليف والإعداد المسرحى ما يغذى روح الابتكار ويؤسس لكتابة مسرحية جديدة تنبع من داخل الجامعة.

ونؤكد أن إن جوهر المهرجان لا يكمن فى روح التنافس وحدها، بل فى صناعة تجربة فنية حيّة وجماعية، تُثرى وعى الطلاب بفن المسرح وتؤسس لتقليد سنوى، حيث يمثل المهرجان قيمة ثقافية وتعليمية للطلاب والجامعة على حد سواء، واستمراره يتطلب توفير حد أدنى من البنية التنظيمية والفنية. وعلى ذلك توصى لجنة التحكيم أن يُدرج المهرجان ضمن الأنشطة الثابتة لجامعة بنى سويف.

جهاد طه

قصور الثقافة تسدل الستار

على ملتقى شباب المخرجين و«هاملت وأشباحه» يحصد المركز الأول

على مسرح السامر بالعجوزة، أُسدِل الستار على فعاليات الدورة الرابعة من ملتقى شباب المخرجين الجدد، الذى أقيم برعاية الدكتور أحمد فؤاد هنو وزير الثقافة، ونظمته الهيئة العامة لقصور الثقافة على مدار عشرة أيام مليئة بالإبداع، على مسرحى السامر وقصر ثقافة روض الفرج.

شهد حفل الختام حضور اللواء خالد اللبان، مساعد وزير الثقافة لشئون رئاسة الهيئة العامة لقصور الثقافة، والمخرجين الكبيرين خالد جلال وعصام السيد، والفنان الدكتور أيمن الشيوى عميد المعهد العالى للفنون المسرحية ومدير المسرح القومى، وسمر الوزير مدير عام الإدارة العامة للمسرح، وأعضاء لجنة التحكيم: الفنان عزت زين، الكاتب سامح عثمان مدير الملتقى ومدير إدارة التدريب بالإدارة العامة للمسرح، والمخرجين حسن الوزير، إسماعيل مختار، وعـادل حسان، إلى جانب لفيف من المسرحيين والنقاد والإعلاميين.

وأعرب اللواء خالد اللبان عن سعادته بما شهده الملتقى من إبداع بعد عشرة أيام من العمل الجاد، مؤكدًا أن ما شاهدناه من عروض خلال هذا الملتقى يبعث على الفخر، ويؤكد أن لدينا جيلًا جديدًا من المخرجين يمتلك الوعى والجرأة على طرح الأسئلة وإعـادة اكتشاف النصوص الكلاسيكية برؤى معاصرة ومتفردة.

استهل الحفل الذى أخرجه سامح بسيونى وقدمته الفنانة إيمان رجائى بفقرة رستاتيف مسرحى بطولة الفنانين كريم أدريانو وخالد محروس تأليف طارق على، أعقبها فقرة غنائية للفنان سامح يسرى وسط تفاعل كبير من الجمهور.

جوائز ملتقى شباب المخرجين أعلنت لجنة التحكيم نتائج الملتقى وجاءت كالتالى:

حصل عرض «هاملت وأشباحه» لفرقة قصر ثقافة بنى سويف على المركز الأول لأفضل عرض مسرحى، وجاء فى المركز الثانى عرض «من يكون» لفرقة مركز الجيزة الثقافى، بينما نال عرض «إطار لم ينكسر» لفرقة قصر ثقافة دمياط الجديدة المركز الثالث.

وفى فرع النص المسرحى فاز الكاتب أحمد الغندور بالمركز الأول عن نص «حكاية منزل محطم» لفرقة بيت ثقافة بولكلى، بينما جاء فى المركز الثانى الكاتب أحمد الملوانى عن نص «ظل الأمير» لفرقة قصر ثقافة المحمودية.

أما جائزة الديكور فحصل عليها إسلام جمال عن عرض «إطار لم ينكسر» بالمركز الأول، وعبدالحميد عماد عن عرض «من يكون» بالمركز الثانى.

وفى فرع التمثيل للرجال، فاز محمود رفعت بالمركز الأول عن دوره فى عرض «هيموفيليا» لفرقة قصر ثقافة الزقازيق، بينما جاء المركز الثانى مناصفة بين أحمد الخطيب عن دوره فى «إطار لم ينكسر»، وعمرو فوزى عن دوره فى «حكاية منزل محطم».

وفى فرع التمثيل للنساء، نالت هايدى زكى المركز الأول عن دورها فى عرض «هاملت.. المحطة الجاية» لفرقة قصر ثقافة دمنهور، فيما حصلت رنا خالد على المركز الثانى عن دورها فى عرض «هيموفيليا».

وفى جائزة الإخراج، حصد عبد الرحمن أشرف المركز الأول عن عرض «هاملت وأشباحه»، وجاء عبد الخالق أحمد فى المركز الثانى عن عرض «من يكون»، ومحمد موسى فى المركز الثالث عن عرض «إطار لم ينكسر».

ومنحت لجنة التحكيم جوائز خاصة لكل من الشاعر ناظم نور الدين عن أشعار عرض «هاملت وأشباحه»، والفنان أدهم صلاح عن الموسيقى والألحان فى نفس العرض، كما حصل عرض «حكاية منزل محطم» على جائزة تقديرية، ونال عرض «هاملت.. المحطة الجاية» جائزة أفضل أداء جماعى.

كما منحت اللجنة شهادات تميز لكل من إسلام جمال عن تصميم الأزياء فى عرض «إطار لم ينكسر»، ومحمد على عن تصميم الدعاية لعرض «هاملت وأشباحه»، وأحمد صلاح عن دوره فى عرض «جحر الأفاعى».

وشهد الحفل كذلك تقديم شهادات اعتماد لستة من شباب المخرجين هم: ماركو فـؤاد (الشرقية)، محمد أبو شعرة (البحيرة)، محمد موسى (دمياط)، عبد الرحمن أشرف (بنى سويف)، عبد الخالق أحمد (الجيزة)، وأحمد محمد أحمد (الإسكندرية).

كما جـرى تكريم المخرج الكبير خالد جـلال باعتباره «شخصية ملهمة» لشباب المخرجين الجدد ولمشروعات التدريب، والمخرج الكبير عصام السيد «صاحب الأثر» فى مضمار الورش التدريبية وقد التكريم الدكتور أعلن الدكتور أيمن الشيوى خلال كلمته مفاجأة حفل ملتقى شباب المخرجين، الذى أقيم ختامه اليوم بمسرح السامر حيث قال: لكل جيلٍ ألفة ورمز، وإذا تأملنا تاريخ المسرح المصرى منذ بداياته سنجد فيه أسماء عديدة صنعت الفارق، وألفة الجيل الحديث عرفته منذ أن كان طالب بكلية التجارة بجامعة القاهرة، ثم رأيته كمخرجٍ منفذ أثناء تخرّجى، وشعرت آنـذاك أننا أمـام قائد حقيقى يمتلك مقومات المسرحى الكبير.

ثم تابعت أعماله لاحقًا فى مجالات متعددة داخل المعهد العالى للفنون المسرحية، وفى إيطاليا، حتى قيل عنه على

لسان الفنان فـاروق حسني: «هذا هو من سيغير وجه المسرح المصرى. تولى العديد من المناصب، من بينها إدارة مركز الإبـداع الفنى، وأسهم فى إحـداث حركة مسرحية حقيقية، إلى أن وصل فى نهاية المطاف إلى منصب نائب بمجلس الشيوخ، فرحبوا معى بالمخرج الكبير خالد جلال أحد مكرمى الملتقى المخرج الكبير عصام السيد وقدم تكريمه الفنان أيمن الشيوى مدير المسرح القومى، وسط تفاعل كبير وتصفيق حار من الحضور من شباب المخرجين وقال عنه الفنان أيمن الشيوى المخرج عصام السيد يعد من أهم مخرجى المسرح المصرى المعاصر، وصاحب بصمة فنية مميزة تجمع بين الفكر والخيال البصرى.

بدأ مشواره منذ أواخر السبعينيات، وقدم عشرات العروض التى أثـرت الحركة المسرحية المصرية شـارك فى تدريب وتأهيل جيل جديد من المخرجين من خلال ورش وزارة الثقافة وملتقيات الشباب المسرحى، تميزت أعماله بالاهتمام بالإنسان وقضاياه وبالاعتماد على السينوغرافيا الحديثة والتجريب الواعى، ويُعتبر من أبرز المخرجين الذين جمعوا بين الإبداع الفنى والدور التنويرى فى المسرح المصرى .

توصيات لجنة التحكيم

قال الفنان إسماعيل مختار فى كلمته باسم لجنة التحكيم إن اللجنة تُثمن الجهود الصادقة والسعى الواعى لإدارة المسرح وكل العاملين بها فى جميع الفعاليات والمهرجانات، وأخص هذا المهرجان الذى اتخذ النهج العلمى فى إدارة العملية الإبداعية وصهر طاقات المبدعين فى بوتقة معمليه ليلمع ذهب الموهبة براقًا ينير الوعى والوجدان بما لامس من معانى الحق والخير والجمال. كما أثنى على رعاية الإدارة العليا للهيئة العامة لقصور الثقافة ودعمها لوصول الثقافة إلى الورش المسرحية ومهرجاناتها، مؤكدًا أن كلمة اللواء خالد اللبان فى الافتتاح وتصريحه بدعم التجربة واستمراريتها كانت دافعًا قويًا للجميع.

وأضاف مختار أن الملتقى جاء ثمرة أيام من الإبداع والبحث والتجريب، حيث اجتمع الحلم مع الحرفة، والرؤية مع الجرأة، فى اثنتى عشرة معالجة مختلفة لنص شكسبير الخالد «هاملت». وأثبت شباب المخرجين من مختلف المحافظات أن المسرح حيّ نابض قادر على التعبير عن قضايا الإنسان، مهما تنوعت الرؤى واختلفت المعالجات.

وفى ختام أعمالها، قدمت لجنة التحكيم توصياتها التى تهدف إلى دعم وتطوير مهارات هؤلاء المبدعين، ليكونوا أكثر جاهزية للمستقبل وأكثر قدرة على صناعة مسرح يُعبّر عن الناس ويُلامس وجدانهم. وأكدت اللجنة ضرورة تكليف مشرف فنى متخصص لكل عرض يتابع مراحل التنفيذ ويوجه المخرج دعمًا للرؤية الإخراجية وتطويرًا للمشروع الفنى، مع تشكيل لجان متابعة فنية لمشاهدة العروض قبل تقديمها لضمان جودة العرض وتكامله الفنى.

كما أوصـت اللجنة بعدم فـرض نص موحد على جميع المشاركين، بل طرح تيمة فكرية مثل الهوية أو الحرية وغيرها من القضايا الدرامية، بما يتيح للمخرجين حرية اختيار النصوص التى تجسد هذه الفكرة. وشددت كذلك على تطوير برامج التدريب، خصوصًا ما يتعلق بتوجيه الممثلين وتعزيز مهارات الدراماتورج لتقديم معالجة درامية متماسكة ومبتكرة.

كما أكـدت أهمية تقديم العروض فى المواقع الثقافية بالمحافظات قبل المشاركة فى الملتقى الختامى لاختبارها أمام الجمهور الحقيقى والاستفادة من ردود الأفعال لتطويرها، وأوصـت بـضرورة تحديد موعد ملائم وثابت للمهرجان سنويًا بما يضمن له التواجد الجماهيرى والمتابعة النقدية والندوات التحليلية، إلى جانب الاهتمام بجميع عناصر العرض المسرحى من ديكور وإضاءة وموسيقى وأداء، مع توثيق مراحل العمل لضمان التطوير المستمر.

واختتم الفنان إسماعيل مختار كلمته مؤكدًا أن هذه التوصيات ليست نهاية، بل بداية جديدة لمسار أكثر نضجًا وإشراقًـا فى رحلة شباب المـسرح المـصرى، موجهًا التحية لكل مخرج وممثل وفنى آمن بأن المسرح رسالة لا تعرف حـدودًا، قائلًا: «أهمس فى أذن كل مبدع ومخرج يعتمد اليوم أو سيعتمد غدًا: أنت قائد فكر ووعى ومعركة، فضع الله نصب عينيك ووطنك وناسك ونفسك، واهتم بما يحدث حولك، وانغمس فى قضايا وطنك لتبدع بإخلاص وصدق. وإلى لقاء قريب فى دورة جديدة وأحلام جديدة... تحية من القلب لكل من شارك ودعم واحتضن هذا الملتقى. عاشت مصر، وعاش المسرح المصرى فى كل ربوعها.»

أُقيم الملتقى تحت إشراف الإدارة المركزية للشئون الفنية برئاسة الفنان أحمد الشافعى، وشارك فيه اثنا عشر عملًا مسرحيًا، هى نتاج ورشـة اعتماد المخرجين الجدد التى أُقيمت العام الماضى من خلال الإدارة العامة للمسرح تحت عنوان «هاملت.. من أنت؟»، حيث قدم المشاركون نصوصًا مستوحاة من مسرحية هاملت لويليام شكسبير برؤى معاصرة اللقاء الرابع لشباب المخرجين هو تجربة مسرحية فريدة تُنظمها الإدارة العامة للمسرح، ويمثل المرحلة الختامية من ورشة اعتماد المخرجين الجدد التى امتدت على مدار عام كامل بثلاث مراحل من التدريب المكثف فى الإخراج والسينوغرافيا والنقد المسرحى. يشارك فى هذا اللقاء اثنا عشر مخرجًا من مختلف محافظات مصر، قدّم كل منهم رؤيته الخاصة لنص «هاملت» لويليام شكسبير، مما أتاح تنوعًا كبيرًا فى أساليب التناول والتعبير المسرحى. ويهدف المشروع إلى اكتشاف جيل جديد من المخرجين يمتلك الوعى الفنى والقدرة على صياغة رؤى مبتكرة للنصوص الكلاسيكية، مع تعزيز مفهوم الحوار والتبادل المعرفى بين شباب المسرح. ويُعد هذا اللقاء ثمرة جهد طويل من التدريب والبحث المسرحى، تتجسد فيه روح التعاون بين المدربين الكبار والمخرجين الشباب، ليصبح منصة حقيقية لإطلاق طاقات إبداعية جديدة تساهم فى تجديد الدماء داخل الحركة المسرحية المصرية.

رنا رأفت

مهرجان «دي-كاف»

يختتم دورته الثالثة عشرة بمشاركة ١٣٠ فنانا من ١٨ دولة وإقبال جماهيري واسع

تصوير: مصطفى عبدالعاطي

اختتم مهرجان وسط البلد للفنون المعاصرة (دي-كاف)، مساء أمس الأحد، فعاليات دورته الثالثة عشرة التي انطلقت في الأول من أكتوبر، وسط حضور جماهيري واسع وإشادات من الفنانين والضيوف المشاركين من مختلف أنحاء العالم.

شهدت الدورة الثالثة عشرة من المهرجان تنوعًا فنيًا لافتًا، حيث تضمنت ٣٤ عرضًا ما بين الفنون الأدائية، وفنون الميديا الحديثة، والموسيقى، إلى جانب فعاليات وورش عمل خاصة.

شارك في المهرجان ١٣٠ فنانًا ومدربًا من ١٨ دولة، من بينها كندا، مصر، سويسرا، المملكة المتحدة، فرنسا، الجزائر، تونس، فلسطين، سوريا، أيرلندا الشمالية، لبنان، ألمانيا، وسنغافورة، كما تضمن المهرجان ست ورش عمل متنوعة، واختُتم بـ الملتقى الدولي للفنون العربية المعاصرة.

وقال المخرج أحمد العطار، المدير الفني للمهرجان: «شهدت هذه الدورة حضورًا جماهيريًا لافتًا لمختلف العروض، إلى جانب إشادات واسعة من الفنانين العرب والأجانب الذين شاركوا أو حضروا المهرجان. وما يميز هذه الدورة بشكل خاص هو الملتقى الدولي للفنون العربية المعاصرة، الذي أقيم هذا العام على مدار ستة أيام، ليصبح بذلك الأكبر في تاريخه.“

وأضاف العطار أن المهرجان استضاف هذا العام ما يقرب من ١٠٠ فنانا من مديري المسارح والمهرجانات العالمية من الولايات المتحدة وفرنسا وكوريا الجنوبية ودول أخرى، وهو ما يعزز فرص التعاون والتبادل الفني.

يُذكر أن مهرجان وسط البلد للفنون المعاصرة (دي-كاف) هو أكبر مهرجان للفنون المعاصرة في مصر، ويُقام سنويًا على مدار ثلاثة أسابيع في قلب القاهرة، مقدّمًا عروضًا في المسرح، والرقص، والموسيقى، والفنون البصرية، والميديا الحديثة. ويهدف المهرجان إلى تقديم منصة تفاعلية تجمع الفنانين المصريين والعرب والعالميين في قلب العاصمة، احتفاءً بالتنوع والإبداع والتجريب الفني المعاصر.

مهرجان وسط البلد للفنون المعاصرة (دي-كاف)

مهرجان وسط البلد للفنون المعاصرة (دي-كاف)، المهرجان الوحيد من نوعه في مصر لعدة أشكال من الفنون المعاصرة يستمر على مدار ثلاثة أسابيع من كل عام، في عدة أماكن بمنطقة وسط البلد بالقاهرة، يشتمل المهرجان على عروض فنية أدائية ومسرحية وبصرية وموسيقية وعروض ديجيتال وسينمائية. يشارك في المهرجان مجموعة من الفنانين المصريين والعرب والعالميين من جميع أنحاء العالم يجتمعون في قلب القاهرة.

ياسمين عباس

مصر فى المقدمة بـ١٠ نصوص

الهيئة العربية للمسرح تعلن القائمة القصيرة لمسابقة تأليف النص المسرحى الموجه للأطفال

كشفت الهيئة العربية للمسرح عن القائمة القصيرة «قائمة العشرين» فى مسابقة تأليف النص المسرحى الموجه للأطفال فى نسختها السابعة عشرة والتى نظمت فى عام ٢٠٢٥.

وكانت الهيئة العربية للمسرح قد خصصت هذه النسخة من المسابقة لنصوص كُتِبَتْ تحت ناظم وفكرة «أطفالنا أبطال جدد فى حكاياتنا الشعبية»، وهو منحى لإدماج شخصيات معاصرة فى حكايات شعبية معروفة فى الثقافة العربية من أجل تصويب وتحديث وتحيين هذه الحكايات، وتخليصها من بعض الصور والمعانى السلبية، وتجسير الهوة بينها وبين أجيال جديدة انقطعت عنها، وتأهيلها للمعاصرة والمستقبل.

١٠ نصوص من قائمة العشرين نصوص مصرية

وشهدت هذه النسخة إقبالًا شديدًا، وانطبقت شروط التنافس على مئتى نص من أصل مئتين وسبعة عشر، وتأهل للقائمة القصيرة عشرون نصًا، ونقدمها مرتبة حسب التسلسل الحروفي «ألف بائى».

وجاءت مصر فى الصدارة ضمن هذه النسخة من المسابقة، حيث استحوذ الكُتّاب المصريون على عشرة نصوص من أصل عشرين فى القائمة القصيرة، وهو ما يعكس حضورًا قويًا ومتميزًا للأقلام المصرية المتميزة فى مقدمتهم الكاتب الكبير إبراهيم الحسينى، الكاتب هانى قدرى من فى مجال أدب الطفل والمسرح الموجه للنشء.

ومن المتوقع إعلان النتائج النهائية للفائزين بالمراتب الثلاث الأفضل خلال أسبوعين:

- «البوابة الخضراء» للسن (١٠-١٤)، الكاتب عبدالهادى شعلان من جمهورية مصر العربية
- «الشاطر مسعود والأمنية العادلة»، للسن (١٥-١٨)، الكاتب أسامة سجيع إبراهيم من سوريا
- «الليلة ١٠٠١»، للسن (١٢-١٦)، الكاتبة آسيا عبداللاوى من الجزائر
- «الهِلَالِيُّ الصَّغِيرُ»، للسن (١٠-١٥) الكاتب محمد سرور من مصر
- «أنا وشهريار وقلعة الأشرار»، للسن (٨-١٤) الكاتب محمود عقاب من مصر
- «بوسعدية رقصة الحرية على إيقاع السلاسل»، للسن (١٤-١٨) الكاتبة هيفاء محمد الكامل من تونس
- جبينة والغول»، للسن (١٢-١٥) الكاتبة هيا صالح من الأردن
- «جدار القمر»، للسن (٨-١٤) الكاتبة زبيدة حسن رجا من سوريا / تركيا
- سَامِر وَالطُّنْبورِي»، للسن (٩-١٢) الكاتب أحمد محمد شيمى من مصر
- سهيل والحكايات النائمة، للسن (٨-١٤) الكاتب هانى عبد الرحمن عبد المقصود من مصر
- «صندوق الحواديت»، للسن (١٢-١٦)، الكاتب إبراهيم الحسينى من مصر
- «عدنان وعلى بابا والأربعون لصا»، للسن (٨-١٤)، الكاتب مصطفى سعيدى من المغرب.
- «علاء الدين ومصباح صنع فى الصين»، للسن (٨ – ١٢)، الكاتب هانى قدرى من مصر.
- «على بابا ورامى والأربعون حرامى»، للسن (٨-١٢)، الكاتب رضا أحمد إمبابى من مصر
- «عوشة حارسةُ الحكاية»، للسن (٨-١٣)، الكاتبة وفاء سالم الشامسى من سلطنة عمان
- «كنز عيد الميلاد»، للسن (١٠-١٦)، الكاتب معتز سعد بن حميد من ليبيا
- «ليلى ونهاية على بابا»، للسن (٩-١٢)، الكاتب ياسر محمد أسلم البلوشى من سلطنة عمان
- «محاكاة سيرة الزير»، للسن (١٤-١٨)، الكاتب عبد الحكيم رخية من مصر
- «مغامرة فى عالم الحكايات»، للسن (٨-١٢)، الكاتبة غادة صبرى شاهين من مصر
- «هذا مصباحى يا علاء الدّين»، للسن (٨-١٢)، الكاتبة شريفة الأخضر بدرى من تونس.

وقال الأمين العام للهيئة العربية للمسرح، إن الأمانة العامة للهيئة تنظر بعين التقدير والاهتمام لهذه النصوص جميعها، ولنصوص أخرى لا تقل أهمية عنها، خاصة أن ناظم هذه النسخة من المسابقة يلامس مسألة تربوية تسهم فى تعميق الانتماء والاعتزاز بالهوية الثقافية لدى أطفالنا.

همت مصطفى

الملتقى الرابع لشباب المخرجين..
رؤى جديدة..مسرح يتنفس الإبداع

يعد الملتقى الرابع لشباب المخرجين مساحة حقيقية لاكتشاف طاقات الإبداع المسرحى لدى جيل جديد من المخرجين المصريين.يهدف الملتقى إلى تبادل الخبرات بين الشباب من مختلف المحافظات، من خلال عروض وتجارب تعكس تنوع الرؤى والأساليب الإخراجية.يشكل الملتقى منصة تدريبية وفكرية تتيح للمشاركين العمل تحت إشراف كبار المبدعين فى مجالات الإخراج والسينوغرافيا والنقد.كما يسعى إلى تعزيز الوعى المسرحى، وبناء جيل مثقف قادر على صناعة مشهد مسرحى معاصر ومتطور.إنه حدث يجسد روح التعاون والإصرار على الارتقاء بفن المسرح المصرى وشهد مسرح السامر بالعجوزة، الأربعاء الماضى، حفل ختام الدورة الرابعة لملتقى شباب المخرجين الجدد، الذى أقيم برعاية الدكتور أحمد فؤاد هنو وزير الثقافة، ونظمته الهيئة العامة لقصور الثقافة، برئاسة اللواء خالد اللبان، لمدة ١٠ أيام على مسرحى السامر وقصر ثقافة روض الفرج.

وكرم كل من المخرج الكبير خالد جلال «شخصية ملهمة» لشباب المخرجين الجدد ولمشاريع التدريب، والمخرج عصام السيد «صاحب الأثر» فى مضمار الورش التدريبية، واختتم بتسليم شهادات الاعتماد لشباب المخرجين، والحفل من إخراج سامح بسيونى.

أقيم الملتقى تحت إشراف الإدارة المركزية للشئون الفنية برئاسة الفنان أحمد الشافعى، وضمت لجنة التحكيم كل من الفنان القدير عزت زين، والكاتب سامح عثمان مدير الملتقى ومدير إدارة التدريب بالإدارة العامة للمسرح، والمخرج حسن الوزير، والمخرج إسماعيل مختار، والمخرج عادل حسان.

وشارك فى الملتقى ١٢ عملا مسرحيا، تمثل نتاج ورشة اعتماد المخرجين الجدد التى أقيمت العام الماضى من خلال الإدارة العامة للمسرح برئاسة سمر الوزير، تحت عنوان «هاملت..من أنت؟»، وقدم المشاركون خلالها نصوصا مستوحاة من مسرحية «هاملت» لويليام شكسبير برؤى معاصرة وتجارب إخراجية مبتكرة.أجرينا عدد من اللقاءات مع مجموعة من المخرجين والمسؤولين عن اللقاء الرابع لشباب المخرجين.

رنا رأفت

الملتقى كان نتاج ورشة تدريبية استمرت لأشهر

فى تجربة مسرحية وُلدت من رحم ورشة مكثفة امتدت على ثلاث مراحل، قدّم المخرج والممثل ماركو فؤاد عرضًا استثنائيًا بعنوان «هيموفيليا»، مستلهِمًا من مأساة هاملت شكسبير، لكن برؤية فكرية وبصرية مختلفة.

يقول ماركو إن الملتقى كان نتاج ورشة تدريبية استمرت لأشهر، ضمت قامات إخراجية كبيرة مثل عصام السيد، ناصر عبدالمنعم، أحمد طه، أيمن الخشاب، وحسن الوزير، مضيفًا: كلهم أسماء عمالقة فى عالم المسرح، أفادونا بخبرات ضخمة وطرق تفكير جديدة، وورشة بهذا المستوى لا يمكن أن تُتاح مجانًا فى أى مكان آخر.

وأشاد فؤاد بالدعم الذى قدمه الأستاذ سامح عثمان والأستاذة سمرالوزير، قائلًا إنهما سهّلا كل خطوة ووفّرا إقامة كاملة للمشاركين فى أحد فنادق القاهرة، مما خلق بيئة فنية مريحة ومحفّزة على الإبداع.

بعد انتهاء الورشة، بدأ المشاركون تنفيذ مشروعات تخرجهم، وكان مشروع ماركو فؤاد هو عرض «هيموفيليا»، وهو اسم لمرض نزيف الدم الذى لا يتوقف، وجاء كرمز لحالة الشغف المفرط والدماء التى لا تهدأ فى شخصيات المسرحية.

ويقول ماركو: «كل الشخصيات ماتت بسبب شهواتها ورغبتها فى الانتقام، وكأن الدم لا يتوقف عن النزيف داخل عقولهم.“

أما عن تصميم الديكور، فاختار ماركو أن يكون الفضاء المسرحى داخل جمجمة ضخمة تمثل القلعة التى تدور فيها الأحداث، لتجسّد الصراع الداخلى فى عقل هاملت. قسمت الجمجمة إلى مناطق: العينان لغرفتى أوفيليا والملكة جيرترود؛ لأنهما تمثلان رؤيته للعالم، وكرسى العرش عند الفم رمزًا للسلطة، فيما كان الدخول والخروج من الأذنين كإشارة لما يسمعه ويؤثر فيه.

واختتم ماركو حديثه، قائلًا: «جلست على هذا العرض أكثر من عام، كنت محاطًا بفريق متحمس، والحمد لله رأينا فرحة الجمهور فى عيونهم.

ماركو فؤاد هو مخرج وممثل مسرحى، أخرج أربعة عروض من بينها «نوادى الخروج عن النص» الذى شارك فى ختام مهرجان النوادى العام الماضى، إضافة إلى عرضين بجامعة الزقازيق.وهو خريج ورشة «ابدأ حلمك»، وحصل على لقب ممثل أول جامعة الزقازيق وممثل ثالث جامعة الزقازيق.

«هاملت.. إطار لم ينكسر»: تجربة إخراجية تكشف قدرة المخرج على إعادة صياغة الكلاسيكيات

أكد المخرج محمد موسى من دمياط أن فكرة المشروع القائم على تدريب المخرجين من خلال التعامل مع نص واحد برؤى متعددة هى تجربة ثرية ومليئة بالتحديات. وأوضح أن اختيار نص عالمى مثل «هاملت» يمثل اختبارًا حقيقيًا لقدرات المخرجين، لأنه نص قُدِّم مرارًا وتكرارًا برؤى مختلفة، مما يجعل تقديمه من زاوية جديدة إنجازًا فى حد ذاته.

وأشار موسى إلى أن صعوبات التجربة كانت فى الوقت نفسه أبرز مميزاتها، قائلًا: اختيار المخرج للعرض الذى يناسب قدراته عادةً ما يكون أساس نجاح أى تجربة، لكن فى هذه الورشة لم يكن عنصر الاختيار متاحًا، وهو ما جعل معيار النجاح أكثر صعوبة ودقة. وأضاف أن غياب مسرح مخصص للبروفات فى محافظة دمياط شكّل تحديًا إضافيًا أمام فريق العمل، لكنه لم يمنعهم من تقديم عرض متميز رغم الظروف.

أما عن عرضه «هاملت: إطار لم ينكسر»، فأوضح موسى أنه يمثل معالجة معاصرة ورمزية لمأساة شكسبير الخالدة، حيث تدور الأحداث داخل مرسم فنى يتحول تدريجيًا إلى عالمٍ نابض بالحياة تتجسد فيه اللوحات والشخصيات.تدور القصة حول الرسام ألبرت وصديقه الكاتب جون اللذين يعملان على مشروع فنى مستوحى من هاملت، لكن الريشة السحرية التى يستخدمها ألبرت تمنح الحياة لرسوماته، فيخرج هاملت من اللوحة ليطرح أسئلته الأزلية حول الوجود والحقيقة والخيانة.

وأختتم موسى حديثه بأن العرض يقدّم صراعًا فكريًا بين الصورة والوعى، بين الفن كحسّ وكتجريد، مشيرًا إلى أن العمل يفتح بابًا فلسفيًا للتأمل فى دور الفنان فى إعادة تشكيل الحقيقة عبر الفن.

لقاء شباب المخرجين منحنا مساحة إبداع وتبادل رؤى حول نص واحد

قال المخرج محمد البحرى، أحد المخرجين المشاركين فى لقاء شباب المخرجين، إن فكرة جمع ١٣ مخرجًا من خلفيات وثقافات مختلفة لتقديم رؤى متباينة من خلال نص واحد هى فكرة عبقرية، لأنها منحت مساحة إبداعية لكل مخرج ليعبّر عن وجهة نظره الخاصة.

وأضاف أن وجودهم معًا فى مكان واحد أتاح مساحة غنية لتبادل الأفكار والمناقشات والتفاعلات الصحية بينهم، مشيرًا إلى أن وجود مجموعة من المدربين المميزين أضفى على التجربة ثقلًا كبيرًا، انعكس على جودة المناقشات والنتائج التى وصلوا إليها.

وتابع البحرى موضحًا رؤيته لعمله المسرحى، قائلًا:

فى غياب الأمير، تبقى القصور معلّقة بين الظلّ والصدى. تدور الأحداث فى عالم مأزوم، حيث تحاول الشخصيات التى كانت تدور فى فلك هاملت أن تواجه فراغه الموحش. كلاوديوس يطارد بقايا سلطته، وجيرترود تتأرجح بين الندم والوهم، وبولونيوس يغرق فى لغةٍ متكسّرة بين الحكمة والعبث، بينما أوفيليا تحاول النجاة من الجنون دون أن تدرك أنها صارت صورته.وفى الخلفية، يطلّ الشبح كذاكرة لا تهدأ، ويأتى حفّار القبور شاهدًا ساخرًا على مصيرٍ يعيد نفسه بلا نهاية.

وأشار البحرى إلى أن المسرحية تستكشف الفراغ الذى يتركه الغياب، وكيف تواصل الحياة - أو تتعفن - عندما يختفى من كان محور الحكاية.

وأكد الورش المسرحية تُعد من أهم الوسائل لتطوير أدوات المخرج، إذ تمنحه مساحة للتجريب والتعلم بعيدًا عن ضغوط العروض، وتساعده على تحليل النصوص بعمق، وبناء الصورة المسرحية، والتعامل

الإبداعى مع الممثلين، واستخدام عناصر السينوغرافيا كأدوات درامية.كما توسّع الورش خيال المخرج وتعرّفه على مدارس إخراجية مختلفة، وتتيح له تبادل الخبرات بحرية التجربة والخطأ، وهى البيئة التى يُولد فيها الإبداع الحقيقى.

اللقاء الرابع لشباب المخرجين مساحة حقيقية للتبادل الفنى والفكرى

أكد المخرج محمد الشربينى أن اللقاء الرابع لشباب المخرجين يمثل له ولجيله من المخرجين الشباب محطة بالغة الأهمية، ليس فقط لكونه منصة لعرض تجارب جديدة، بل لأنه مساحة حقيقية للتبادل الفنى والفكرى بين مخرجين فى بداية طريقهم، يجمعهم شغف المسرح واختلاف الرؤى.

وأوضح أن اللقاء أتاح لهم التعلم من بعضهم البعض ومتابعة كيف يترجم كل مخرج فكرته على الخشبة، مما خلق حالة من الحراك المسرحى الحقيقى.

وأضاف الشربينى أن الورش التدريبية المكثفة التى تلقوها على أيدى كبار النقاد والمخرجين المصريين، والتى شملت مجالات الإخراج، السينوغرافيا، النقد، التأليف، والثقافة المسرحية، كان لها تأثير إيجابى كبير فى تطوير فكره وزيادة وعيه، حيث خرج من التجربة أكثر نضجًا وصدقًا.

ويرى أن مشروع ملتقى شباب المخرجين لا يقل أهمية عن مشروع نوادى المسرح بالنسبة لشباب المسرحيين فى مختلف محافظات مصر.

وتحدث الشربينى أيضًا عن رؤيته الإخراجية لتقديم نصوص شكسبير، معتبرًا أن التعامل مع نصوص الكاتب العالمى يمثل تجربة ثرية وتحديًا كبيرًا، فالتجديد لا يعنى التحديث الشكلى، بل إعادة صياغة النص من زاوية جديدة تضع الإنسان المعاصر فى قلب الصراع.

وأشار إلى أنه قدّم «هاملت» برؤية معاصرة، مجردة من الزمان والمكان، لتسهيل تفاعل الجمهور البسيط مع شخصيات العرض، مركّزًا على الجانب النفسى للشخصيات بما يتناسب مع إيقاع العصر ولغته، ومحاولًا اكتشاف ما لم يُقل فى النص صراحة، وما قد يعنيه لو كُتب فى زمننا الحالى.

الملتقى محطة اعتماد تكشف نضج التجربة وتعيد طرح سؤال هاملت

أكد المخرج عبدالرحمن أشرف أن الملتقى يمثل حدثًا مهمًا ومنتظرًا بشدة، إذ يُعد ملتقى الاعتماد الذى يبرز

أهمية الورشة والنتاج الإبداعى الذى تحقق خلال الفترة الماضية، ويكشف مدى التطور والوعى والنضج الذى وصل إليه المشاركون وأشار إلى أنّ ما يحتاج إلى تطوير هو توقيت الملتقى، حيث جاء بعيدًا زمنيًا عن الورشة، موضحًا رغبته الشخصية فى الاطلاع على المزيد من الأعمال واكتساب خبرات أوسع.

أنّ للحقيقة وجوهًا عديدة، لكن على الإنسان أن يتبنّى إحداها.ويستمر هاملت فى صراعه لكشف الحقائق وتحقيق الانتقام حتى يجد نفسه أمام سؤالٍ يخشاه: «أكون أو لا أكون»، ليتحوّل فى النهاية إلى سؤالٍ آخر أكثر قسوة: «أخون أولا أكون».

ملتقى اعتماد المخرجين.. إحياء للنهج السليم ومسئولية الوعى المسرحى

أكد المخرج أحمد سعد أن فكرة إحياء ملتقى اعتماد المخرجين تمثل عودة للنهج السليم فى اعتماد المخرجين، موضحًا أن لقب «مخرج» يحمل مسئولية كبيرة تتطلب وعيًا وثقافة ودراسة شاملة لكل ما يخص المسرح والمجتمع الذى يخاطبه، خصوصًا فى ظل كون المخرج تابعًا للثقافة الجماهيرية.

وأشار إلى أن الملتقى يوفر جميع الورش والتدريبات اللازمة على مستوى عالٍ لتأهيل المشاركين للوصول إلى المستوى المهنى المطلوب، مؤكدًا أن هذا ما يبرز أهمية الملتقى، خاصة بعد حالة التفاعل والتنافس التى نشأت عقب اختيار نص واحد للمنافسة، وهو "هاملت" لوليم شكسبير، الذى أعاد إحياء روح البحث والدراسة والاجتهاد بين المشاركين لتقديم عروض تليق بمستوى الحدث.

وأضاف سعد أن عرضه المسرحى يناقش قصة هاملت مع الحفاظ على الأبعاد الدرامية للنص الشكسبيرى، لكنه يتناول الأحداث بشكل مختلف يكشف عن أن الأمور ليست كما تبدو، فحتى عند اكتشاف الحقيقة، يمكن دفنها وطمسها، ليُروى التاريخ من منظور المنتصر، كما يقول المثل: «التاريخ يكتبه المنتصرون".

اللقاء الرابع كشف عن تنوع ثقافات وتجارب ورؤى إخراجية ثرية

أكدت المخرجة زينب العزب أن اللقاء الرابع لشباب المخرجين تميز بمجهود كبير وبثراء فنى وفكرى واضح، مشيدة بحالة الاحتكاك وتنوع الثقافات التى أتاحها المشروع بين المخرجين المشاركين. وأضافت أن التجربة لم تعرف الملل، لأن الجمهور شاهد الرواية تُقدَّم بأكثر من رؤية وطريقة معالجة، مما خلق حالة من التجدد الدائم على الخشبة.

وأوضحت العزب أن المشاركة كانت بمثابة تجربة تعليمية متكاملة، حيث مكّنتهم من التعامل مع نص ضخم مثل «هاملت» بوعى فنى أعمق، وهو ما اعتبرته خطوة مهمة فى مسيرتهم كمخرجين.وقالت: «القائمون على اللقاء ساعدونا فى فهم كيفية الإشتغال على النص وهو بالنسبة لى كان تحدى كبير وتجربة مهمة»، مشيرة إلى أنها فى عرضها قدمت شكسبير برؤية كلاسيكية تستلهم العصر الفيكتورى، وتتطرق إلى عقدة أوديب التى تظهر بوضوح فى مفردات العرض وتجسيد شخصياته.

اللقاء الرابع لشباب المخرجين كشف ثمرة مشروع بدأ منذ عام

أكد المخرج محمد أحمد أحمد أن أهمية اللقاء الرابع لشباب المخرجين تكمن فى أنه مثّل لحظة حصاد حقيقية لمشروع بدأ منذ عام كامل، حيث أتيح لكل مخرج أن يتعامل مع النص بطريقته الخاصة، معبّرًا عن أحاسيسه ومشاعره على الخشبة. وأضاف أن اللقاء أتاح للمخرجين الاطلاع على تجارب بعضهم البعض، بينما تقوم اللجنة

بتقييم هذه التجارب تقييمًا علميًا ومنهجيًا.

وأوضح أن نصوص ويليام شكسبير تُعد من أفضل النصوص المسرحية التى يمكن تقديمها، لأنها تمكّن المخرج من اكتشاف تميزه وإبداعه.وتناول فى تجربته المسرحية «حكاية منزل محطم» قصة عائلة من الستينيات إلى الثمانينيات، تواجه ظروفًا اجتماعية صعبة رغم أنها ليست فقيرة، إلا أن المشاكل تتأجج داخلها.ومن خلال حادث قتل يرتكبه أحد الأبناء ضد والدته، يناقش العرض التيمة الإنسانية لهاملت وعلاقته بأمه وأبيه وعمه، مترجمًا ذلك على الخشبة ليكشف أن الحقيقة يمكن أن تُرى من أكثر من وجهة نظر.

سامح عثمان: لقاء شباب المخرجين الرابع يؤكد استمرارية مشروع اكتشاف المبدعين

أكد الكاتب المسرحى سامح عثمان، مدير اللقاء الرابع لشباب المخرجين، أن هذا اللقاء جاء بعد توقف لعدة سنوات، مشيرًا إلى أن اللقاءات السابقة كوّنت جيلًا من المبدعين الذين يواصلون إبداعهم سواء فى الثقافة الجماهيرية أو البيت الفنى للمسرح.وأوضح أن الدفعة الأولى من اللقاء اعتمدت خمسة مخرجين، أربعة منهم ما زالوا فاعلين على الساحة الفنية، من بينهم المخرج على عثمان والمخرج أحمد السلامونى، مشيرًا إلى أن تلك الدفعة كانت تحت إشراف الناقد خالد رسلان، بينما كان الدكتور صبحى السيد يشغل حينها منصب مدير عام إدارة المسرح، مضيفًا أن كل دفعة من لقاء شباب المخرجين أثبتت نضجها الإبداعى والفنى.

وتحدث عثمان عن معايير اختيار المخرجين فى اللقاء الرابع، موضحًا أن أولى هذه المعايير تتعلق بالمخرجين الذين تم تصعيدهم إلى ختامى نوادى المسرح، إضافة إلى من حصل على درجة ٧٥٪، وهى درجة تؤهله للمشاركة فى الورش التدريبية.وأشار إلى أن نحو ستة مخرجين، بواقع مخرج من كل إقليم، ممن لم يشاركوا فى ختامى نوادى المسرح رغم حصولهم على هذه الدرجة، قد تم إشراكهم فى الورشة التدريبية إلى جانب زملائهم.

وأضاف عثمان أن ما يميز هذا اللقاء هو اختيار نص واحد للمخرجين جميعًا، على غرار اختيار نص «هاملت»، موضحًا أن هذا الأسلوب لم يكن متبعًا فى اللقاءات السابقة، ويتيح فرصة لاكتشاف الفروق الفردية بين كل مخرج وآخر، وكيفية تفكيك النص وجعله أكثر معاصرة، سواء بتمصيره أو بتقريبه إلى البيئة المحلية أو عبر إعادة صياغة بعض الخطوط الدرامية فيه.

وأوضح أن المرحلة الأولى من الورشة كانت تأسيسية،

بينما تُحدَّد فى المرحلة الثانية اتجاهات العمل، سواء بالاستمرار فى نص واحد أو فى تيمة موحدة، أو بالعمل على موضوعات مستوحاة من التراث أو الهوية المصرية، وهو ما يتم تحديده تبعًا لتطور مراحل التدريب.

وعن الصعوبات والتحديات، أكد عثمان أن أبرزها يتمثل فى الاستمرار فى فكرة التدريب ذاتها، مشيرًا إلى أن المخرجين يشعرون بسعادة كبيرة بوجود الملتقى، الذى يمثل لهم مساحة للإبداع والاستراحة الفكرية.

وأضاف أن هذا يتوافق مع توجه الدولة فى بناء الإنسان والاستثمار فيه، موضحًا أن الهدف من اللقاء لا يقتصر على إعداد مخرج فقط، بل على تكوين كادر فنى متكامل يعود إلى محافظته ليؤسس فرقة مسرحية، تسهم بدورها فى نشر الوعى والتنوير، بما يحقق التنمية الثقافية على نطاق واسع.أوضح الكاتب المسرحى سامح عثمان، مدير اللقاء الرابع لشباب المخرجين، أن أبرز الصعوبات التى واجهت الملتقى تمثلت فى المسائل الإنتاجية، مشيرًا إلى أن تأخر الإجراءات المالية يؤثر بشكل مباشر على سير العمل. وقال:

قد نرسل الارتباط المالى من إدارة المسرح فى شهر فبراير، ويمر ما بين سبعة إلى ثمانية أشهر حتى يُنفَّذ الإنتاج فى الأقاليم، وهو ما يجعلنا نواجه صعوبة فى تحديد موعد ثابت للقاء، خاصة أننا بحاجة إلى مواعيد محددة على المسارح، لذا أتمنى سرعة إنجاز عمليات الإنتاج مستقبلًا".

وأضاف عثمان أنه لم تكن هناك ندوات تطبيقية مخططة مسبقًا، إلا أن شعور كبار المسرحيين والنقاد والمتخصصين بأهمية التجربة وضرورة متابعتها نقديًا، دفع مجموعة كبيرة منهم إلى تقديم الندوات بشكل

تطوعى، مما أسفر عن إقامة ندوة نقدية تطوعية أثرت اللقاء وأضافت له بعدًا فكريًا متميزًا.

واختتم قائلًا: "كل الشكر والتقدير لهؤلاء النقاد والمسرحيين الذين بادروا بتقديم دعمهم النقدى والفنى للملتقى دون أى مقابل، إيمانًا منهم بأهمية المشروع ودوره فى تطوير جيل جديد من المخرجين الشباب".

اللقاء الرابع لشباب المخرجين.. حصاد ورشة الاعتماد وثمرة جهد عام كامل

أكدت الأستاذة سمر الوزير، مدير عام الإدارة العامة للمسرح، أن اللقاء الرابع لشباب المخرجين هو نتاج ورشة اعتماد المخرجين الجدد، التى انطلقت مرحلتها الأولى فى مايو ٢٠٢٤، ثم تلتها المرحلة الثانية فى أغسطس ٢٠٢٤، وصولًا إلى المرحلة الثالثة والأخيرة فى أكتوبر ٢٠٢٤ قبل الإنتاج.

وأوضحت أن هذه المراحل أثمرت عن اثنى عشر عرضًا مسرحيًا مأخوذًا عن نص هاملت لويليام شكسبير، قُدمت أولًا فى مواقعها بالأقاليم، ثم جُمعت لاحقًا ضمن الملتقى المركزى.وأضافت الوزير أن أبرز التحديات التى تواجه المشروع تتمثل فى تأخر الإنتاج، مما يضع فرق العمل تحت ضغط الوقت، خاصة عند تنسيق مواعيد العروض مع المسارح المختلفة.

وأكدت أن هذه الدورة ركزت على فروق التناول الفنى بين المخرجين، على الرغم من عملهم على نص واحد، بهدف اكتشاف المخرج الموهوب المستنير القادر على القيادة والإبداع الحقيقى.

تغطية ٧٠ عامًا من حياة أم كلثوم

فى عرض مسرحى تحدٍ كبير

أم كلثوم انطلاقة لتقديم عمل يضاهى عروض برودواى للمسرح الموسيقى فى مصر

تأتى مسرحية «أم كلثوم: دايبين فى صوت الست»؛ لتمثل إعلانا عن طموح استعادة الروح للمسرح الغنائى والموسيقى. العمل، بإنتاجه الضخم وعناصره المتقنة، لا يطمح فقط لمجرد استذكار كوكب الشرق، لكنه يهدف إلى رفع سقف المنافسة المحلية للوصول إلى معايير «برودواي» العالمية فى السينوغرافيا وغيرها من العناصر بالإضافة لفكرة الاحتفاء بالرموز، وأيضا تعريف الأجيال الحديثة بكوكب الشرق إنسانيا وفنيا.

يقف خلف هذا المشروع المنتج مدحت العدل والمخرج أحمد فؤاد، الذى يتسم بسيرة فنية تضرب جذورها فى الطفولة، حين كان يعمل جنبا إلى جنب مع قامات المسرح مثل فؤاد المهندس وعبدالمنعم مدبولى. هذه البدايات صقلت شغفه الذى نماه لاحقا بالجمع بين الفلسفة والنقد المسرحى والباليه، قبل أن تمنحه بعثة روما نافذة على أحدث المناهج الإخراجية العالمية. فى هذا الحوار نستكشف كيف صهر كل تلك الخلفيات لتأسيس أسلوبه الخاص فى الإخراج، ونتعرف على بعض من تجاربه السابقة، وصولا إلى كواليس صناعة «أم كلثوم»..

حوار: روفيدة خليفة

حدثنا عن «أم كلثوم: دايبين فى صوت الست» منذ بداية الفكرة حتى خروجها على خشبة المسرح.

انطلق هذا المشروع من مجموعة العدل جروب ستوديوز، حيث تولى الدكتور مدحت العدل مهمتى الإنتاج والتأليف. كانت لدينا رغبة فى تقديم عمل مسرحى يضاهى الأعمال الكبرى التى نشاهدها فى مسارح برودواى و"west end"، وتحديدًا فى طريقة تكريمهم للشخصيات البارزة. ولهذا، رأينا أن الرمز الذى يستحق هذا التكريم هو أيقونة بحجم أم كلثوم. بدأنا التحضير لعمل غنائى موسيقى بإنتاج ضخم ومبهر، بهدف الوصول ليس فقط إلى محبى أم كلثوم، بل إلى جمهور ٢٠٢٥ ليتعرفوا بشكل أعمق على هذه الشخصية الاستثنائية. دفعنا هذا الهدف إلى تناول مقتطفات من حياتها بكافة أشكالها، الإنسانى، والفنى، بكل ما فيها من تفاصيل. لقد تحركنا فى أكثر من اتجاه، فلم نقتصر على جانب واحد من حياتها المليئة بالتفاصيل. بالطبع، من الصعب جدًا تغطية هذه السنوات من الإبداع خلال عرض مسرحى، لكننا سعينا قدر الإمكان ألا نغفل أى محطة مهمة أو نقلة كبيرة فى مسيرتها الفنية وحياتها عمومًا.

كيف وازنت بين التوثيق لحياة أم كلثوم ورؤيتك الإخراجية أو الفنية، وهل منحت العمل مساحة من الخيال الفنى؟

بالتأكيد، كان هناك هامش مخصص للخيال الفنى. نحن نعلم الحدث التاريخى، ولكن التفاصيل الدقيقة لكيفية وقوع هذا الحدث، وتجسيد تلك اللحظات، هى ما يخلق الدراما. لذا، عملنا بشكل مكثف مع الدكتور مدحت العدل، بصفته المؤلف والشاعر، على بناء هذه اللحظات الدرامية المتعلقة بحياتها. وهنا يجب التأكيد على أن العرض هو عمل فنى موثق وله مرجعية، لكنه ليس عرضًا وثائقيًا (Documentary). هناك مواقف درامية وخيال أضافها كل من الكاتب والمخرج لكنها تعتمد على قصة حقيقية، وهذا هو الفارق الجوهرى.

هل يختلف أو يصعب تقديم سيرة ذاتية لشخصية حقيقية عن تقديم عمل درامى مبنى على قصة متخيلة؟

بالتأكيد، الأمر أكثر صعوبة؛ لأننا مُلزمون بالتحرك داخل إطار زمنى وأحداث وقعت بالفعل. التحدى يكمن فى كيفية استخلاص الجانب الدرامى من هذه الأحداث دون الإخلال بوقائعها الأصلية، وفى الوقت نفسه، تقديمها بطريقة شيقة ومترابطة دراميًا. ففى كثير من الأحيان، تكون الأحداث متباعدة زمنيًا، أو على العكس، متقاربة جدًا بشكل لا يخدم البناء الدرامى. لهذا، كان التحدى الأكبر يكمن فى عملية الانتقاء: كيف نختار المواقف والشخصيات المحورية التى سنتناولها، خاصة وأن حياة أم كلثوم كانت حافلة بشخصيات مهمة جدًا! فعملية الاستبعاد والحذف كانت بحد ذاتها مجهودًا ضخمًا أن يكون هناك خط زمنى (Timeline) متكامل لحياتها. كان علينا أن نحافظ على هذا المسار دون أن يشعر الجمهور بأننا أخللنا بأى جزء جوهرى، وفى الوقت ذاته، نضيف لمسة من خيالنا الفنى التى تُبقينا طوال الوقت داخل إيقاع الحدث الدرامى.

ما الرسالة التى حرصت أن تصل للجمهور من خلال العرض؟

الرسالة الأساسية التى حرصنا على إيصالها للجمهور هى غرس الشعور بالفخر الدائم بالنماذج المصرية العظيمة. لدينا شخصيات حقيقية، أثرت وقدمت إسهامات محورية فى تاريخ مصر، وهذا يجعلنا نُدرك باستمرار أننا ننتمى إلى بلد عظيم، غنى بالشخصيات التى تدعونا للفخر.

أردنا كذلك أن نغذى الأمل فى أن المستقبل قد يحمل لنا أم كلثوم جديدة أو زويل جديد. فعندما نستعرض حياة شخص بدأ من أقل نقطة حيث غير متوقعا وصوله، فإن قصته تصبح بالضرورة قصة مُلهمة.

لقد كنا نبحث دائمًا عن مصدر الإلهام داخل شخصية أم كلثوم؛ كيف أسست لنفسها هذه الجماهيرية العريضة ليس فى مصر وحدها، بل فى كامل الوطن العربى، وكيف أنها لم تكن مجرد ظاهرة صوتية، بل كانت أيضًا بمثابة مؤسسة كاملة، لها شكلها، وتوجهها، وفكرها، ونقاط قوتها، لقد كانت عظيمة.

حدثنا عن عناصر الإبهار، وكيف عملتم على الديكور والإضاءة والأزياء؟

لقد كان هدفنا الأساسى هو تقديم أم كلثوم ٢٠٢٥.

إرادة الإنتاج والرهان على وعى الجمهور هما عنوان نجاح هذه النوعية من العروض

اعتمدنا على فريق فنى متميز حيث تولى تصميم الديكور الفنان محمود صبرى، والأزياء الفنانة ريم العدل، فيما تولى تصميم الإضاءة الفنان ياسر شعلان.

سعينا لاستغلال أحدث التقنيات المتاحة على مستوى العناصر البصرية (Visuals) والذكاء الاصطناعى (AI)، إلى جانب الإمكانات الصوتية والضوئية المتقدمة، لتحقيق تجربة تضاهى عروض "برودواى ستايل". تم دمج الشاشات الرقمية مع الديكور الأصلى، واستخدام تقنيات حديثة تُطبَّق للمرة الأولى على خشبة المسرح. بالفعل، عملنا بجهد كبير على هذا الدمج. وكان التحدى يكمن فى إدخال هذه التقنيات الحديثة دون الإخلال بحدوتة أم كلثوم التى لم تعاصر التقنيات. كانت عملية الدمج صعبة، لكن كل من محمود صبرى وياسر شعلان وريم العدل، بصفتهم المسؤولين معى عن الصورة، قدموا حلولًا وأفكارًا إبداعية عديدة. لقد فكرنا بعمق فى كيفية جعل العرض مُبهرًا على كل المستويات لضمان تفاعل جمهور اليوم مع التجربة.

كيف تم اختيار فريق العمل من ممثلين وخاصة الشخصيات المحورية فى حياة أم كلثوم؟

منذ البداية، اتخذنا قرارًا بالاعتماد على اختبارات الأداء (Auditions)، إيمانًا بأن مصر ولّادة بالمواهب. كان الهدف هو عدم الاستعانة بشخصية معروفة مسبقًا بأدائها لأغانى أم كلثوم أو تجسيد دورها. كنا نطمح لاكتشاف وجوه جديدة وظواهر صوتية تقدم لأول مرة على المسرح.

كسرنا قاعدة الوجوه المعروفة فى أم كلثوم لإيماننا أن مصر بها عدد كبير من المواهب

وبالفعل، حالفنا التوفيق فى اختيار مَن تقدمن للدور فى المراحل العمرية المختلفة: ملك أحمد لتجسيد مرحلة الطفولة، وأسماء الجمل للمرحلة المتقدمة، بالإضافة إلى باقى العناصر التى تم اختيارها بتنوع الأدوار.

التقينا بعدد ضخم جدًا من المتقدمين، وجميعهم كانوا موهوبين ومتميزين، لكننا اخترنا الأنسب للرؤية الفنية للعرض. أرى أننا وُفِّقنا إلى حد كبير فى اختيار جميع العناصر المناسبة جدًا. والدليل على ذلك كان رد فعل الجمهور الذى شعر بأن الممثلين على خشبة المسرح يجسدون بالفعل الشخصيات الحقيقية التى عاصرت أم كلثوم فى حياتها.

هل نحتاج لهذا النوع من العروض خاصة أن تقديم العروض المسرحية من هذا النوع نادرة؟

أنا أؤيد بشدة تقديم هذا النوع من العروض بشكل متكرر، وليس بالضرورة أن تقتصر على السير الذاتية أو الشخصيات التاريخية فحسب. المهم هو ترسيخ فكرة تقديم عروض (Broadway Style) فى مصر.

نحن نمتلك القدرة الكافية لخوض هذه التجربة، ولدينا كل الإمكانيات والعناصر الفنية المؤهلة لذلك، لكن الفرص لا تُتاح باستمرار. أذكر بأننا كنا رواد هذا الفن؛ ففى عشرينيات القرن الماضى، قدم سيد درويش، وهو فى الثلاثين من عمره، أكثر من ثلاثين عملًا موسيقيًا متنوعًا بكافة أشكاله، وكان هناك جيل ضخم من المطربين الممثلين مثل محمد عبدالوهاب ومحمد فوزى وآخرين كثر. حتى أم كلثوم نفسها مثلت وغنت فى أعمال موسيقية.

هذا النوع من الفن يجب أن يقدم باستمرار،فالإقبال الجماهيرى على هذا العرض يؤكد وعى الجمهور ودعمه لهذا الشكل المسرحى. آمل أن نكون قدوة تُحتذى للمنتجين لكى يخوضوا هذه المغامرة، سواء بتقديم أعمال عن شخصيات موجودة بالفعل أو عروض موسيقية ضخمة، لأن مصر تستحق أن يكون لديها هذا النوع من المسرح.

وفى رأيك، ما السبب وراء قلة هذا النوع من العروض المسرحية فى الوقت الحالى؟

السبب الرئيسى يكمن فى غياب الإرادة الكافية لخوض مثل هذه التجارب الضخمة. هذه الإرادة توفرت لدى العدل جروب ممثلة فى الأستاذ مدحت العدل، بصفته فنان قبل أن يكون منتجًا.

عندما توفرت هذه الإرادة، أمكننا تجميع أفضل العناصر الفنية فى مصر القادرة على تنفيذ هذا المشروع. لقد عملنا مع مواهب حقيقية، ما سمح لنا بتقديم هذا المشروع كما حلمنا به. دائمًا ما تكون ردود الأفعال بعد العرض هى هل لدينا حقًا مثل هذه الأعمال فى مصر؟ نعم لدينا، ولكن ينقصنا الرغبة القوية فى صناعة عمل خالد يضاهى ما يُقدم فى برودواى.

فلماذا لا نخوض هذه التجارب؟ يميل معظم الناس إلى العمل مايعتبر مغامرة لكنها محسوبة جدا؛ لأنك تراهن على وعى الجمهور وقدرته على استيعاب وتقبُّل هذا الشكل الفنى، وجمهورنا أثبت أنه واعٍ جدًا ومقدر للفن الجيد.

هل توجد خطة للتجوال بالعرض فى بلدان أخرى؟

لقد اتخذنا قرارًا ببدء العرض فى مصر أولًا، وبالتأكيد ستكون هناك جولة داخلية تشمل مختلف محافظات الجمهورية. ولكن طموحنا يتجاوز ذلك؛ فلطالما كان حلم الدكتور مدحت العدل أن يقوم برحلة لأم كلثوم ونحن معه فأم كلثوم جابت محافظات مصر وعواصم الوطن العربى والعالم ليصل صوتها، ونحن نسعى لإيصال هذا العمل المسرحى إلى أماكن مختلفة. نقدم صوتًا مصريًا رائدًا، ونؤكد وجودنا وقدرتنا على توظيف التقنيات والإبداع الفنى الذى يضاهى، كل ما يحدث فى العالم وربما أفضل.

وهل استعنت بأعمال سابقة عن أم كلثوم أو شاهدت المسلسل التلفزيونى كمرجع لك؟

ما قدمناه فى العرض يختلف كليًا عن أى أعمال سابقة. على الرغم من أننى شاهدت المسلسل التلفزيونى منذ فترة طويلة، إلا أن نوع المسرح الذى نقدمه يفرض منهجية مختلفة تمامًا فى التناول وفى طريقة الطرح على الجمهور.

صحيح أن الخط الدرامى العام هو سرد لحياة أم كلثوم، لكن الفارق الجوهرى يكمن فى الزاوية التى اخترنا أن نتناول منها هذه الحياة. نحن نقدم رؤية مختلفة تمامًا عما سبق وقدم.

بدأت مشوارك الفنى طفلًا وعملت مع نجوم كبار.. حدثنا عن تلك المرحلة وتأثيرها فى مسيرتك الفنية لاحقًا.

لقد كانت تجارب بالغة الأهمية منذ طفولتى. فكرة البدء والعمل مع قامات كبيرة فى المجال هى ميزة عظيمة تفضّل الله على بها. بدأت العمل طفلًا مع الدكتورة ماجدة عز، التى كانت من أهم مصممى الاستعراض فى مصر وعميدة المعهد العالى للباليه آنذاك. هؤلاء هم أساتذتى الأوائل. كنا نعمل مع نجوم تلك الفترة من عمالقة قدموا أعمالا للطفل، أمثال النجم عبد المنعم مدبولى، والنجم فؤاد المهندس، والنجمة نيللى. كان الجميع داعمًا جدًا لوجود طفل بينهم فنتعلم باستمرار قيمة الالتزام والانضباط فى المواعيد داخل الموقع وكيف أن الأجواء كانت تسير بالحب والشغف أكثر من مجرد العمل.

أتذكر أن الفنان فؤاد المهندس فى بعض الوقت كان يبدو غير قادر على النهوض فى الكواليس، وبمجرد بدأ التصوير، يتحول إلى شخص مختلف تمامًا، مفعم بالقوة والحيوية، ويبدأ الحركة معنا ويرقص ويغنى. لقد تفتحت عيناى على هؤلاء النجوم كنموذج للبدايات، وحقيقةً، فى كل محطة من محطات عملى، كنت أتعلم على أيدى أساتذة كبار فى هذه المهنة.

وعندما بدأت مسيرتى فى الإخراج، كانت بدايتى مع قامات مثل خالد جلال فى مركز الإبداع، والمخرج عصام السيد، فدائما ما يضع الله محطات فى حياتك تكون سببًا فى تحقيق النقلة السليمة. التعلم من أكابر المهنة لا يقتصر على الأمور الفنية واكتشاف الموهبة بل يشكل فارقا كبيرا فى صقل الشخصية المهنية؛ لأنك تأخذ خلاصة خبرتهم المباشرة، وهذا يوفّر عليك سنوات طويلة من الخبرة قد تنقل إليك فى مشهد واحد أو لقطة، وعلى سبيل المثال، فكرة الالتزام عندما عملت مع

صوفى للفنون الأدائية هى مساحة للتجارب المغايرة التى لا تستوعبها الجهات الأخرى

فؤاد المهندس فى الفوازير، كان هو أول الحاضرين فكيف اتأخر؟ هذا يجعلك تفهم منذ البداية أنه عليك الالتزام مهما بلغ الإرهاق؛ فالجمهور لايعرف ظروفك، وقد جاء خصيصا ليشاهدك وينتظر منك الأفضل، وهذا ماتعلمته أيضًا من الفنان عمر الحريرى حين عملت معه على المسرح فى صغرى. هذه الدروس، كانت للحظات صغيرة لكنها استمرت معى وأثرت فى شخصيتى وشكل العمل من حولى.

درست الفلسفة والنقد والإخراج، فكيف صهرت كل تلك الخلفيات لتأسيس طريقة خاصة بك فى الإخراج؟

أرى أن الإخراج المسرحى هو خلاصة خبرات متراكمة؛ فهو لا يعتمد فقط على الموهبة والدراسة الأكاديمية، بل على منهجية رؤيتك للأشياء. ولكى تمتلك رؤية فنية حقيقية، لا بد أن تكون لديك خلفية ثقافية واسعة جدًا.فحتى تخرج عرضًا مسرحيًا، يجب أن تكون قد شاهدت ما لا يقل عن ألف عمل فى المقابل، لتفهم كيف فكر المبدعون الآخرون. وهذا هو جوهر الفلسفة، نحن لا ندرس كتابات الفلاسفة الكبار فحسب، بل ندرس منهجية تفكيرهم. وأعتقد أن دراسة منهجيات تفكير هذه العقول أساسية جدًا؛ لأنها تعلّمك كيف تفكر، وتتعلم الرؤية من زاوية مختلفة تماما عما يُشاهد وإلا أصبحت نسخة مكررة فاختيارك لزاوية التفكير منذ اللحظات الأولى لقراءة النص تشكل فارقا كبيرا.

وأحب التأكيد هنا أن مركز الإبداع بمثابة معمل حقيقى ومهم فى حياتى. وأذكر أيضا كيف كان الفنان الكبير ناجى شاكر يقف معى، بصفته مسؤولا عن الديكور، وكذلك مصممة الأزياء نعيمة العجمى فكانت تناقش ليس من منطلق مصمم ملابس موجود فى الدفعة ولكن من منطلق تفكير المخرج، كل هؤلاء الأساتذة كانوا إضافات عظيمة جدًا لمنهجى ورؤيتى.

حدثنا عن تجربتك مع البعثة إلى روما وما أضافته لك.

شكلت بعثة روما نقلة كبرى فى مسيرتى المهنية، مرتكزة على عاملين أساسيين هما، تذليل العقبات الفنية، والتعرض المكثف للإنتاج العالمى. فكان للدكتورة جيهان زكى، رئيسة الأكاديمية حينذاك، دور محورى حيث تدفعك لتقديم أقصى مالديك"تطيرك"، إذ تعمل على تذليل كافة المعوقات طالما توفر لديك الاجتهاد والرغبة فى الإنجاز. منذ اللحظة الأولى قُدمت من قبل الأكاديمية بصفتى مخرجًا زائرًا. وحصلت على امتيازات سمحت لى بالوصول للأوبرا فى روما وتمت معاملتى معاملة الدبلوماسى بصفتى مبعوثا من مصر، وبفضل توفير المسرح وتيسير البروفات، كان الجدول الزمنى مكرسًا للإبداع الخالص، ما أثمر عن إخراج ثلاث مسرحيات فى ثلاثة أشهر، كما سمح لى بالتركيز على الفرجة بشكل أكبر فقد شاهدت عند وصولى أحدب نوتردام بفريقه الحقيقى وكانت تجربة عظيمة، وخلال فترة البعثة شاهدت ما لا يقل عن ١٥٠ عرضًا مسرحيا، محققًا بذلك شحنة تعليمية هائلة. هذا الاطلاع لم يقتصر على المسرح الإيطالى، بل امتد ليشمل المسرح العالمى فى أهم فعالياته، فكانت تجربة ثرية شملت كافة أشكال الفن المسرحي؛ من العروض الموسيقية بـأسلوب برودواى وعروض الأوبرا، إلى عروض(Micro-Theater) وعروض الشارع، هذا التنوع كان بمثابة تغذية بيانات مستمرة للعقل بمنهجيات التفكير الإبداعى.

فهذا الزخم يمكنك من رؤية مدى تطور الإنتاج الفنى عالميًا ويدفعك لتنمية أدواتك الشخصية، لتصل لنفس المستوى الذى وصلوا إليه أو تتجاوزه، خاصة أن لديك خلفية حضارية وتاريخية عظيمة لكننا لانعرف كيفية التوظيف، والإخراج هو الشغف الذى أملكه لتوظيف كل هذه الطاقات والخلفيات من استعراضات، رقص، بالية، نقد، وفلسفة.

وكيف ترى أهمية البعثات عمومًا؟

إن الفكرة الأهم على الإطلاق التى يجب أن نتبناها هى البعثات الفنية. أتمنى بصدق أن يتم إلغاء كل جوائز المسرح وتُستبدل ببرامج للابتعاث. لا يجب أن نمنح الناس نقودًا، بل نمنحهم فرصة للسفر لأسبوع أو أكثر إلى روما أو غيرها من العواصم الفنية. فبدلًا من الجائزة النقدية، يذهب أفضل ممثل صاعد ليشاهد ما لا يقل عن عشرة إلى خمسة عشر عرضًا بنفس قيمة الجائزة، فى دولة أوروبية لمدة شهر أو سنة ليتعلم ويشاهد.

لدينا بوابة جاهزة ومتمثلة فى الأكاديمية المصرية فى روما، ويجب استغلالها بقوة؛ لأن الاستثمار الذى وُضع فى حين سافرت يجب أن يُردّ للدولة. أنا موظف فى الدولة وأقوم بذلك من خلال تقديم عروض باسمها، ولكنى أتحدث عن المبدأ فى كل المجالات: أن أى جائزة تتحول إلى بعثة لمشاهدة أين وصل العالم، حتى لا نصبح كمن يخاطب نفسه. إن استبدال جوائز المهرجانات الكبرى، مثل القومى والتجريبى، بالبعثات سيكون استثمارًا وتأثيرًا أكبر بكثير.

حدثنا عن التجربة الفنية والإنسانية لإخراج حفل ملتقى أولادنا مع المواهب من ذوى القدرات الخاصة.

تُعد هذه التجربة من أحب التجارب إلى قلبي؛ فهم أبطال يمتلكون قدرات فائقة، وليسوا أقل من غيرهم بأى حال. كانت التجربة ممتعة ووجدانية خالصة، ولم يكن وراءها أى غرض سوى إسعاد مجموعة من الموهوبين جدًا.

كنت أكرر دائمًا أننا ذاهبون لنمنحهم الطاقة والأمل، لكن فى الحقيقة، هم من منحونا الطاقة والأمل؛ إذ كنت أعتمد على الذهاب إلى البروفات لأستمد منهم القوة اللازمة لإكمال يومى، نظرًا لما يمتلكونه من طاقات جبارة حقيقية. الدكتورة سهير عبد القادر نجحت فى تجميع مجموعة عظيمة من أبنائنا، وكان العمل معهم ممتعًا للغاية.

هل يمكن أن تكون هناك خطة مستقبلية لتقديم عمل مسرحى أو فنى خالصة لأصحاب القدرات الخاصة؟

كانت هناك فكرة قائمة بالفعل لتقديم عرض مسرحى متكامل بهم، ولكن بسبب تداخل الارتباطات وضيق الجدول الزمنى، لم تتحقق بعد. ومع ذلك، فإن الفكرة لا تزال قائمة: أن نقدم عرضًا يليق بأولادنا ويبرز إمكانياتهم الفنية.

حدثنا عن فرقة صوفى للفنون الأدائية، متى تأسست، وما هى فلسفتها ورؤيتها الفنية؟

أسست فرقة "صوفى للفنون الأدائية" قبل عشر سنوات، وكانت انطلاقتها عبر المهرجان الفرنسى فقد كان بمثابة بوابة للكثير من المواهب وأتمنى عودته مرة أخرى. تتبنى الفرقة منهجًا فنيًا يركز على تقديم التجارب المغايرة التى لانستطيع تقديمها من خلال جهات إنتاج مثل البيت الفنى للمسرح أو غيره معتمدة على الإنتاج الشخصى للتجارب التى أحب تقديمها كمسرح "المايم والبانتومايم" الصامت بالكامل، الذى تم اختياره فى منتدى شباب العالم لاعتماده على لغة عالمية.

وكذلك التجارب الفلسفية No Exitالذى جاب الوطن العربى وعرض على مدار العشر سنوات مايقرب من سبع مرات خارج مصر، كما قدمت الفرقة أعمالًا نوعية أخرى مثل "اعترافات زوجية" الذى رشح لأفضل ممثل وممثلة فى المهرجان القومى للمسرح ٢٠٢٠و"الإطار" الذى قدم فى منتدى شباب العالم، عام ٢٠١٩،وبفضل هذا التوجه، حصدنا العديد من الجوائز، منها أفضل مخرج فى مهرجانين بالجزائر والمغرب وأفضل نص دراماتورج فى تونس. الفرقة تقدم عرضا جديدا ومختلفا كل فترة، ورغم أن مشروع "أم كلثوم" يستحوذ على تركيزى حاليًا، إلا أنه بالتأكيد سيكون هناك فكرة جديدة ومختلفة تقدمها الفرقة.

تغريدة البوم..

تعرية لمسالب الحرب

جمال الفيشاوى

تحت رعاية وزير الثقافة أحمد فؤاد هنو الثقافة وفى إطار الدورة الثامنة من مهرجان القاهرة الدولى للمونودراما فى الفترة من ٢٠٢٥/١٠/٢ وإلى ٢٠٢٥/١٠/٦، وشارك فيها تسعة عروض، منها أربعة عروض من الدول العربية، مصر، فلسطين، الأردن، العراق، وأما عروض الدول الأوربية من إيطاليا، إسبانيا، رومانيا، سلوفاكيا، وبولندا، فقد شملت الفاعليات بجانب العروض المسرحية، ثلاثة ورش تدريبية، ومن هذه الورش، ورشة مصمم الديكور المصرى حازم شبل بعنوان (تشكيل الفراغ فى المونودراما)، والثانية ورشة للفنان البولندى كرزيستوف روغاسيفيتش بعنوان (الجسد على المسرح)، والثالثة للفنان الكويتى نصار النصار، وضمن فاعليات المهرجان للاحتفاء بمئوية ميلاد عبقرى المسرح العالمى بيتر بروك (٢١ مارس ١٩٣٢٥ – ٢ يوليو ٢٠٢٢م) أقيمت ندوة يوم الأحد ٥ أكتوبر الساعة ١١ صباحًا بالمجلس الأعلى للثقافة وتحدث فيها المخرج المصرى عصام السيد، والكاتب السعودى فهد الحارثى، بالإضافة إلى بعض المتحدون الأجانب وأدار الندوة الدكتور محمود سعيد.

إضافة إلى سلسلة من العروض الخاصة بمنصة (أيام القاهرة لمونودراما الشاشة) التى تناولت العلاقة بين السينما والمسرح الفردى، وكذلك (أيام القاهرة للحكواتي)، وتم تقدمها يومى الجمعة والأحد ٣ و ٥ أكتوبر على مسرح (قبة الغورى)، و (أيام القاهرة لمونودراما الصعيد)، وتشمل بعض العروض التى يقدمها شباب الصعيد.

ومن عروض المهرجان قدمت فرقة تراتيل المسرح والفنون من المملكة الأردنية الهاشمية الشقيقة، العرض المسرحى (تغريدة البوم) على خشبة مسرح الغد، تأليف (إياد الريموني)، وسينوغرافيا وإخراج معتصم كلوب، ودراماتورج (نيرفانا الخطيب)، وإعداد موسيقى (مصطفى حجازى)، وتمثيل (محمد الشخاترة).

تدور الفكرة الرئيسية حول الحرب فى أى مكان بالعالم ولم يحدد منطقة محددة، لكننا نستنج من خلال الحديث عن المُعلم أنه يتحدث عن الحرب فى منطقتنا العربية (وأنت أيها المعلم أما زلت تنادى بأهمية لغة الضاد) وتأثير تلك الحرب وما خلفته من آثار على الإنسان، ومنها اغتصاب النساء – حيث اغتصب المحتل ابنة مُعلمة – وإذلال الرجال، فقد كانت (صرخات مناجاتها قطعت حبال رجولتنا)، كما أن (كل الأمهات قد سيقت إلى سكنات المقاتلين للمتعة والخدمة).

تدور الاحداث حول مأساة رجل هرب من الحرب وقرر أن يسكن المقابر والتى بها جثث الموتى وبعض أشلاء من جثث الموتى نتيجة الحرب، فالجثث والأشلاء تحيطه من كل مكان، واعتبر هذا الرجل أن منطقة القبور منطقة آمنه عن المناطق الآهلة بالسكان والتى يسودها الدمار والخراب من جراء الحرب، ومن خلال الأحداث نرى أن نص العرض يتعرض لبعض القضايا ومنها قضية اغتراب المواطن ووحدته فى وطنه المحُتل، وكذلك قضية الحب المتمثل فى العلاقة بين الزوجين، ومشاعر فقدان الزوجة، والاخلاص بين الأصدقاء والوفاء والانتماء والمتمثل فى

وفاء التلميذ لمُعلمه (أستاذه)، وقضايا السلطة وعلاقتها بالشعوب، وقد حمل العرض بُعد فكرى وإنسانى، وبحث الإنسان عن ذاته، كما أظهر لنا العرض من خلال الأحداث أن أبسط الأمور وهو حق الإنسان فى الحياة لا قيمة لها، فليس من حق الإنسان أن يعيش فى وقت الحروب حتى ولو لم يكن مشاركًا فيها، فيظهر لنا إنسان مسالم يعيش مع زوجته وأبناءه يقبض علية ويوضع فى السجن ويذل ويطلب منه تقليد الحمار والقرد، وكل جريمته التى ارتكبها أنه رجل، ومن مواطنين البلدة التى سيطر عليها المحُتل، وفى نهاية الامر نؤكد مرة أخرى أن العرض حمل عمقًا فكريًا وبُعدًا إنسانيًا، وعالج قضايا الاغتراب والوحدة والبحث عن الذات، وقد أكد المخرج على ذلك بأسلوب يجمع بين الرمزية والبساطة البصرية.

كان الديكور عبارة عن مانيكانات مقطعة إلى أشلاء، علقت فى السوفيتا التى ظهرت أمام المتلقى، والتى تعبر عن ضرب هؤلاء الأشخاص بالمتفجرات أدت إلى تقطيعها إلى أشلاء، وعلى الجانب الأيمن والأيسر وضع النصف الأعلى لبعض المانيكانات، بشكل غير منظم وتشير هذه المانيكانات والأشلاء إلى الموتى فى المقبرة ونجد فى رقبة بعض المانيكانات حبال فى دلالة على إنهاء حياتهم بالإعدام شنقًا، ويتدلى من السوفيتا أيضا حبل كان يستخدمه الممثل أحيانًا ليوضح أنه مكبل بالقيود، والذى كبله بها المحتل، كما تتدلى سماعة تليفون يرد عليها فى بعض الأحيان، لتعبر عن اتصاله بالعالم الخارجى، كما استخدم سلم خشبى مزدوج ذو ضلفتين حملة الممثل وعبر به عن شخصية مُعلمه والد زوجته، كما عبر به عن زوجته وأظهر مدى حبه لها وخوفه عليها كما عبر به عن حالة زوجته أثناء الولادة، وقد أنجبت له توءم (ذكر وأنثى)، وبعض الكراسى الخشبية والتى وضعت فى العمق ليجلس عليها الممثل، ليعبر بها عن النساء التى كان يأخذها المحتل بالقوة من ذويها ويغتصب بعضهن أو يقمن بخدمتهم بعد أن يقوم بتعذيبهن مهما كان سن المرأة وكانت من بينهن أمرأه تعتنى بالأطفال الرضع وتسقيهم الحليب حتى تستمر حياتهم فكانت تقوم بدور الأم التى ترعى هؤلاء الأطفال، وقد كانت كل أسماء النساء مجهولة ولكنهم من نفس البلدة التى احتلها المغتصب الغاشم.

كانت الإضاءة تعبر على الحالة الدرامية وسيطر عليها اللون الأحمر فى أغلب الأوقات والمعبر عن سلطة الاحتلال القامعة للمواطن، ولكن فى بعض الأحيان كانت الإضاءة غير منضبط وذلك حيث ظروف عرض الليلة الواحدة وكذلك فى المهرجات من الممكن أن يقدم عرضان على نفس دار العرض ونعلم أن العرض الثانى يستلم قاعة العرض قبل تقديم العرض بساعات قليلة ومن المفترض أن ينتهى من كل تجهيزات العرض فى وقت قصير

جدًا، وهو ما حدث مع ذلك العرض؛ حيث قدم العرض الاول فى تمام الخامسة مساءً، وبعد انتهاءه، بدأ عرض تغريدة البوم فى تجهيز القاعة ليبدأ العرض فى زمن لا يتجاوز الثلاث ساعات.

استخدم فى العرض موسيقى شاعرية تعزف بالناى وتبطن أثناء حديث الممثل عن جارة وصديقه العزيز الذى مات، وهو فى لحظات اشتياق إلية، وكانت المؤثرات الصوتية عبارة عن صوت البوم - وترتبط أصوات البومة أحيانًا بالخوف أو الشر فى بعض الثقافات، حيث كان يعتقد أن صوتها فى ثقافتنا العربية نذير شؤم، وقد أبطل الدين الإسلامى هذا الاعتقاد، وأمر بالدعاء عند سماع صوتها - كما استخدم صوت الرياح وهو يسترجع ذكرياته وهو يحكى عن مُعلمة الذى مات، وكذلك نسمع أصوات الانفجارات التى يستخدمها المُحتل، وتهز المدينة.

نقد الواقع السياسوى فى المسرح العربى

«وشم العصافير» للكاتب المصرى إبراهيم الحسينى نموذجًا

د. نور الدين الخديرى
- باحث مسرحى مغربى

لطالما كانت مصر سبّاقة لإبداع نصوص مسرحية تقرأ الواقع المصرى/ العربى: اجتماعيا سياسيا، وثقافيا، وهى بهذا السبق الثقافى المسرحى تراكم خبرة مشهودة فى الكتابة، وبالتالى يمكن اعتبارها مرجعا رئيسا لتصدير هذه الثقافة منذ بداية استنبات الفن المسرحى فى ثقافتنا العربية إلى الامتداد.

هذا المعطى الموضوعى والتاريخى، مكّن الكاتب إبراهيم الحسينى من استثمار هذا المناخ الثقافى العام.

الذى أسعفه على العَبّ من مصادره وخلفياته، تحقيقا لذخيرة مسرحية أضحت مائزة فى التأليف المسرحى المصرى المعاصر، وهو المناخ نفسه الذى منحنا علامات مسرحية رائدة فى هذا الفن، نذكر منها على سبيل الذكر لا الحصر: توفيق الحكيم، يوسف إدريس، نجيب سرور، على الراعى، وغيرهم.

فالإشارة إلى هذا المعطى، يَدلّ على أن الكاتب إبراهيم الحسينى يشتغل من داخل مَنجم الكتابة المسرحية العربية فى مهدها، وما نقرأه فى عمله المسرحى «وشم العصافير»، هو حالة استمرار إبداعية لمسير هذا الكاتب المُجدّ، وهو يراهن على تطوير الواقع المسرحى المصرى وتنويع خرائطه بالالتفات إلى المخزون الثقافى العربى والكونى من جهة، وأيضا فى محاولة لاستضمار الواقع المصرى/العربى بكل ما يعجّ فيه من أحداث ووقائع متعددة المشارب من جهة أخرى، وهو الأمر الذى يُورّط الكاتب فى مسؤولية الكتابة كتكليف يدفعه إلى البحث عميقا فى مسوغاتها، ومضامينها وكيفية الاشتغال الأنسب على إخراجها فى تركيب يراهن على احترام الذائقة المسرحية للقارئ العربى بصفة عامة، كما يضمن للكاتب نفسه المكانة التى تليق به كواحد من صُنّاع الإبداع المسرحى العربى المعاصر.

إن محاولة فهم العالم الداخلى لهذا النص الدرامى، تتطلب منّا ربطه بنصوص سابقة للكاتب إبراهيم الحسينى من أجل إدراك مدى السيرورة الأدبية والفنية التى تنحوها الكتابة لدى هذا الكاتب، وأيضا لتحديد السياق الأدبى والثقافى الذى أفرز لنا هذه التجربة، فمما لاشك فيه أن لكل كاتب أسلوبه فى الكتابة وفلسفته فى طرح القضايا ومناقشتها، وأيضا وهذا هو الأهم ملامسة تلك التقاطعات والتناصات التى تربط كتابته بكتابات سابقيه أو مُجايليه من كُتاب المسرح فى العالم العربى.

وإدراكنا لهذه الأرضية/ المُنطَلق يسعفنا على سبر أغوار هذه

المسرحية واستخراج مدلولاتها التى ترمى إليها انطلاقا من معرفتنا بالكاتب وذخيرته القرائية/الكتابية السابقة أيضا.

لقد تناول الكاتب إبراهيم الحسينى عددا لا يستهان به من الموضوعات/ التيمات ذات الأهمية خاصة التى تكون ذات صلة بما هو اجتماعى/ سياسى، كموضوعات تُشكل هاجسا حقيقيا لكل كاتب مثقف، يعى أهمية دوره الذى يضطلع به داخل النسيج الثقافى المجتمعى العام.

وبوقفة تأملية فى مسار الكتابة لدى إبراهيم الحسينى، نُسلّم بتراكم تجربته المسرحية التى تجاوزت سبعة عشر كتابا نذكر منها على سبيل المثال: جَنّة الحشاشين، أيام أخناثون، مراكب الشمس، الغواية، مقام الشيخ الغريب، كوميديا الأحزان، سجن فايف ستارز، المكحلة واليشمك، ومسرحيات أخرى، إضافة إلى العمل المسرحى الذى نحن بصدد دراسته.

نستشف من خلال هذه العناوين، أن الكاتب يسعى إلى أن تكون ملمحا من ملامح المجاز، بحيث تقدم لنا معان بلغة غير مباشرة، مفارقة، فانتازية، غرائبية، مادام المسرح كفن تعبيرى، لا يستنسخ الواقع، ولا ينقل الحقيقة كما هى، بل يجعلنا من خلال الكلمة والفعل، أو من خلال كل العلامات اللغوية والميتا لغوية نعانق عوالم أخرى يصبح من خلالها المجاز أفصح تعبيرا، وأبلغ قولا من الحقيقة فى حد ذاتها، وهذا ليس غريبا على اللغة، وتقنياتها، خاصة عندما يتعلق الأمر بمؤلف متمرس كابراهيم الحسينى.

ترجمت أعماله إلى أكثر من لغة أجنبية: كالإنجليزية والفرنسية، وحاز عددا مهما من الجوائز فى استحقاقات وطنية ودولية، وهو ما يدل على مراسه المشهود فى الإبداع المسرحى الذى استطاع أن يزاوج فيه بين لغة الكم والكيف معا، وكأنى بالكاتب إبراهيم حسينى، يراهن على الفرادة الإبداعية التى لا تقف عند حدّ الأرقام، بل يعززها بالنوع الإبداعى الخلاق أيضا، وهذا هو الأهم فى تجربة أى كاتب مسرحى حقيقى.

فكيف قدّم لنا إبراهيم الحسينى نصه الدرامى «وشم العصافير» وما تجليات المجاز فى هذا العمل، وما المضامين الكبرى التى انطوى عليها؟

يراهن الكاتب المسرحى المصرى إبراهيم الحسينى من خلال مسرحيته وشم العصافير على كتابة عوالم درامية تتفجّر فيها الحركة بقدر مستوى تَفجّر الكلمة، بمعنى أننا نستشعر أثناء قراءة هذه المسرحية، بأن مؤلفها يمتلك قدرة خَلّاقة على تعرية شخصياته الدرامية بكيفية فيها كثير من الإبداع ذى الفكر المُتوثّب، وهو يقتفى أثر رواد التأليف المسرحى الأوائل، إنه يرسم عوالم مسرحية تتكلم فيها الأحداث عن نفسها، وتدخل مع شخوصها فى تنافسية تَنمّ عن اتساق هذين المُكونين وتكاملهما.

إن هذه المسرحية وهى تُسمع إيقاعها المرموز للقارئ، تكون بمثابة تراجيديا معاصرة تنهل من راهن الواقع العربى المثخن بالجراح، والمنكوى بويلات الخيبات والأعطاب الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التى أفرزتها شعوب مغلوبة على أمرها، لا تستطيع الصدح بالتغيير، ولا القدرة على التعبير الحرّ، حتى مع الذات، فبالأحرى أن تخاطب بمحنتها الغير. ولكى يُعبّر الكاتب عن هذه المضامين الكبرى، لجأ إلى التلميح عوض التصريح، مادام المسرح بنية أدبية وفنية ينزع إلى الترميز الإبداعى، وإلى جعل مؤثثات الفضاء الدرامى علامات أيقونية غير بريئة، محاولا أن تكون بمثابة مدلولات تنسجم والحمولة الدلالية التى تُعبّر عنها، فالعصافير التى تحلق أو تكاد، أرادها الكاتب أن تكون شخصيات لها حضورها الرامز، فهى دليل على التَّوق للحرية والانعتاق، وهى ككائنات طائرة لا نستطيع القبض عليها، لأنها سرعان ما تفرّ إلى أعلى، أو إلى أى اتجاه قصيّ، ومادام الإنسان العربى المعاصر هو الآخر يرغب فى التحليق بعيدا عن مآسى الواقع، فإنه لا يقدر على فعل ذلك، لأنه مُطوَّق بكل أشكال القمع، والترهيب، والعنف، والتسلط، وغيرها من الكلمات المنتسبة إلى قاموس الإحباط والتيئيس المُمَنهَج، لترويض الذوات المتمردة على الطاعة، وتدجينها فى سياقات حياتية لا تعرف طريقها إلى كرامة العيش.

لقد عمل الكاتب إبراهيم الحسينى من خلال هذا العمل المسرحي- رغم مرور أزيد من عقدين على كتابته- على مَسرحة الواقع العربى، أو تسييسه لفكّ ألغازه وفضح ألاعيبه بكيفية تستحضر التاريخ، وتنتمى إلى الجغرافيا العربية، وتتقاطع أيضا مع التراث الإنسانى فى شموليته، صحيح أن الكاتب ينطلق من أرضية الواقع المصرى، لكنه سرعان

ما يَتَوعّر إلى جغرافيات عربية فيها كثير من التشابه على مستوى انعدام المجالات الحيوية التى تُكبّل الإنسان العربى نحو الحرية والتقدم المأمول.

ينتقى الكاتب شخصيات بعينها للعب هذه الأدوار، وتفجير الكمون المعرفى والثقافى الذى يعتمل فى دواخله أثناء الكتابة، ولأنه لا معنى لاستنساخ الواقع فى عالم المسرح، كان من دواعى الإبداعية التى تضفى على النص المسرحى طابع التجديد والابتكار، أن يعمل الكاتب على تكثيف الواقع فى عالم مسرحى مُؤطَّر بالحدث، ومُسيَّس بشخوص تنطق بلسان واقعها، كما لو أنها ليست من بنات أفكار كاتبها، أو لنقل بأنها تنكتب بحرارة الحدث الذى تتأطر داخله. وتتحرك بِحُرقة مؤلفها الذى تسعفه مهارة الحكى على تفجير هذه الذوات التى انفردت فى لعب أدوارها، بمعزل عمّا يرويه الكاتب، فكان مقولها أقوى وهى تتحرك بإيقاعات درامية، تتوازى فيها قوة الكلمة بحرارة الحركة والفعل الذى يجسد واقعا عربيا مأزوما، ينقصه هذا الفعل المأمول، فى عالم صارت فيه الكلمات مُجرّد ظاهرة صوتية فارغة من أى معنى.

لقد انتقى الكاتب إبراهيم الحسينى شخصيات عمله الدرامى هذا، من واقعه المصريّ أولا، كما أنه جعل من هذا الواقع الصغير مسرحا لعالم عربى أكبر ثانيًا، فيه تتعاظم المآسى، ومنه تئن أصوات الرعايا، وعبره يتم التهجير والتفقير، ومن خلاله لم يعد يقوى المثقف على الكلام، بعدما وعى متأخرًا بلا جدوائية الأصوات، فى عالم ينقصه الفعل، فَفَكّر من خلال هذه المسرحية الجديدة أن ينقل هذه المعاناة إلى عالم الرّكح، وأراد لها أن تُعبّر عمّا يخالج دواخلها من أحاسيس ومشاعر مكبوتة، لكى تجد لها موطئ قدم فى مسرح يزاوج بين الكلمة والفعل، فى محاولة للبوح بالمخبوء فى اللا وعى العربى، وتفجيره مسرحيًا، بوتيرة إيقاعية فيها الكثير من الدينامية الحَيّة التى تُمارس فعلها الحيّ بكامل وعيها الشقى.

إن القارئ لهذا العمل المسرحى الذى يكتسى أهميته من أهمية المصادر المعرفية التى تؤطره، سَيتَنَبَّه إلى كونه عملًا له نسق معرفى يضفى عليه حظوة العلمية التى تجعل من الكاتب مؤلفا يؤسس نصوصه على خلفية معرفية رصينة تسم أعماله بالقيمة المضافة، هذه المصادر التى التفتت إلى التاريخ الإنسانى، والعربى على وجه التحديد، كما أنها نهلت من الذهنية العربية من خلال أنظمتها المتسلطة، ما يجعل المسرحية بأبعاد سياسية تُذَكّرنا بتسييس المسرح، أو بالمسرح السياسى لدى المسرحى السورى سعد الله ونوس، فثمة تقاطعات ملحوظة بين النَّفَس الدرامى لإبراهيم الحسينى ودراما الراحل ونوس فى هذه الزاوية تحديدا، كما نذكر على مستوى المصادر دائما، النَّفَس التراجيدى اليونانى من خلال تراجيديات كبار المسرح العالمى، ومن ناحية أنماط الشخصيات وأعمارها، يمكننا الوقوف على استحضار تفاوت الأجيال وتكاملها فى هذا العمل المسرحى، فالمرأة العجوز كدليل على الخبرة والتجربة الحياتية، والحكمة فى التعاطى مع الأمور، و الشباب كشخصيات متطلعة، من المفترض أن تتّسم بالتحديّ والحماس.

تَكمن قوة العمل المسرحى هذا فى كونه يتحرك بمنطوق الحكاية، وبمنطق التاريخ العربى والإنسانى المشترك، من خلال جملة من العبر، والرموز، والأيقونات، فحضور شخصيات بشكل عَرَضيّ على لسان الكاتب، عبر الإرشادات المسرحية مثل: صلاح الدين الأيوبى، أينشتاين، ابن سينا، أبو زيد الهلالى وغيرهم، دليل على خلفية معرفية تشكل ظلالا لهذا النص تستمد دلالاتها منها، وتصبح قناعا يريده الكاتب أن ينوب عنه فى إيصال رسائل مُشَفَّرة إلى المتلقى، ومن ثم فالمسرحية حُبلى بهذه الترميزات الدالة على أن الكاتب إبراهيم الحسينى كاتب شَغوف بالتاريخ، وقارئ ذكيّ لمأثوراته التى من شأنها أن تسم مسرحيته هذه بالفرادة والإبداع والأصالة أيضا، لأن التفاتة الحسينى لهذا التاريخ ليست نقلا حَرفيًا لدروسه وعبره، وإنما هى اشتغال إبداعيّ ذكيّ بنَفَس تجديديّ، ينتقى الرموز، ويلبس الأحداث لبوسا يتراوح بين ما هو تاريخيّ وما هو واقعيّ، واستشرافيّ أيضا، والكاتب بين هذا وذاك ينتهج أسلوبا خاصا فى الكتابة، من خلال المزج بين الواقعيّ والغرائبيّ، ولعل خير دليل على ذلك، التركيب المدهش الذى أراده لشخصيات مسرحيته، وكذا للسينوغرافيا التى أثّثت المشهد أو المشاهد الدرامية لهذا العمل، وهو ما يدفعنا للقول بأن الكاتب، استطاع بذهنية منفتحة على ما هو غير مألوف، غريب وعجيب، إلى تركيب عناصر متنافرة ومتعارضة، والجمع بينها داخل فضاء العرض، مما يدلّ على نهج إبداعيّ رمزيّ، يريده الكاتب أن يعمل على تفجير المعنى وتقوية دلالته، التى أضحت سمة تصاحب المسرح العربى فى صيرورته الإبداعية، فى مواكبته لمستجدات المسرح الغربى.

هذه العناصر المتنافرة مثل: الثلاجة غير المشغلة، المدفأة المعطلة، الجَوّالان، وغيرها، تنضاف إليها خلفيات الحكاية وجذورها التراثية الماتحة من التاريخ الأدبى والفنى الإنسانى، لكى نقول بأن المسرحية فعلا تُعدّ عملا فنيا راهنيّا باعتبار علائقه مع الحاضر من حيث التيمات المتحدث عنها (الفقر، العنوسة، سؤال الحرية، الاستبداد، الجوع، التسلط، الترهيب، البطش، الخيانة، اندحار القيم، القمع).. وأيضًا صلاتها بالماضى كتقاطعات مع أحداث تاريخية شهدها الإنسان ومازالت مستمرة فى التاريخ المعاصر، سيرا وراء المثل القائل «التاريخ يعيد نفسه»)

إذا كانت المسرحية مُركّبة من حيث الزمن، أو لِنَقُل بأنّ هذا الأخير هُلامى غير مُحدَّد، ولا يمكن القبض عليه بسهولة، مادام متشابكا وملتبسا، فإنّ المكان وإن دلّ على الأرض العربية فى الحاضر، فإنه يتقوى دلاليًا بنَفَس الماضى ويَتقنّع بقناعه أيضًا، للتعبير بشكل أقوى عن مستوى المآسى التى تصطرع بها الشخصيات المسرحية فى كتابة الحسينى، وحيث إنها كتابة منضبطة الإيقاع، ومنسجمة الأقوال والأفعال، فهى تبدو مُجسَّدة على خشبة المسرح، تتيح لنا كقراء أن نتمثّلها حيّة على الركح تضطلع بلعب أدوارها التى شيئت لها من طرف الكاتب، الذى يتملّص منها، لجعلها تتحدث بمنطوقها عن الحكاية، وتوصل مواجعها وأمانيها للقارئ بكيفية مستقلة، وهنا تتجلى فطنة الكاتب الذى نستشعر معه بهذه الدقة فى التصوير، وفى نحت شخصياته وجعلها تُفجّر مكنوناتها بتلقائية صادقة، تسعفنا على تَلَقُّف مدلولاتها بسلاسة.

لقد قسّم الكاتب إبراهيم الحسينى مسرحيته هذه إلى ثلاثة أجزاء عنونها اتباعًا بـ: القناع، الانتظار، والحجارة، وهى حالات مسرحية متكاملة من حيث البنية الدرامية رغم تفاوت عناوينها، وبفهم كل جزء على حدة يتبين لنا أن هذه العناوين تتدرّج مدلولاتها بشكل تصاعديّ يفى بالمضمون الذى أراده الكاتب لهذه المسرحية، كما أنّ اتّساق الأجزاء الثلاثة يضفى على بنائها الدرامى بعدًا منطقيًا، بحيث تستتبع أسباب وقوع الأحداث بنتائج مناسبة، رغم ما يكتنف هذه الأحداث من غرائبية تتمازج مع ما هو واقعى، كما قلنا سابقًا.

الثيمات والقضايا التى تناولها النص الدرامى:

يبدو أن النص الدرامى يروم مناقشة موضوعات قديمة/جديدة، فقمع الحريات الفردية، والتجويع والتفقير، وبَثّ العداء بين الأخوة، أو سياسة فرّق تَسد، من الموضوعات التى اشتغل عليها المسرح العربى والعالمى سابقا، وهو ما تُمثل له من خلال الإهانة والإذلال والضّرب الذى يتعرّض له الأخ الأكبر فى الجزء الثانى من النص، من طرف « المتسلط» أمام أعين الأخ الأصغر»)الصفحة(١٤، لكن هذه القضايا تعود إلى الوجود مادام الفاعل فيها هو الإنسان، وأهواؤه المتضاربة التى تقوده إلى جعل المصلحة الشخصية فوق كل المصالح، ومن ثمة فهى موضوعات لا تتقادم بقدر ما تتمظهر بتمظهرات جديدة وفق ما يتطلبه الزمن ومتغيراته.

وما يلاحظ القارئ لهذا النص، كونه لا يقتصر من حيث الكتابة على صياغة الكلمات التى غالبا ما تجعل من النصوص المسرحية مجرّد نصوص أدبية للقراءة فحسب، بل يستنتج أن الكاتب عنى بالمنجز الأدائى للشخصيات، فكان اهتمامه بالكلمة على قدر اهتمامه بالفعل والحركة والأداء، مشتغلا بكيفية فيها تَمَرّس وخبرة على جزئيات التجسيد الحركيّ لهذه الشخصيات، بمعنى أن النص المسرحى مُعدّ مسبقا للعرض أمام الجمهور، رغم ما يكتنفه من تصوير يزاوج بين الواقعيّ والعجائبيّ، أو بين الحقيقة والخيال.

والدليل على هذا القول، تعزيز الكاتب للنص بعدد لا يستهان به من الإرشادات التى تصوّر الشخوص فى الحالات المتعددة، حتى تبدو فى كامل صُوَرها الإنسانية التى تطفح بالدرامية، ممهورة بحيويّة السينوغرافيا، حيث تتكامل عناصرها، وتتبلور أبعادها لإنتاج المعنى المطلوب.

ومن الاستنتاجات التى لا يمكن إلا أن نُنَوّه بها فى هذا النص، أنّ الكاتب فى غمرة انشغاله بهذه العناصر والمكوّنات كلمة وفعلا، سكونا وحركة، فى تفاعلها مع مُكمّلات العرض المسرحى، استطاع أن يجعل من الحكاية المستخلصة من التاريخ، ومن التراث الإنسانى فى عمومه، خيطا ناظما يتناغم مع هذا الكلّ الفنيّ، جاعلا من النص المسرحى سبيكة أدبية وفنية يرتهن فيها العرض، كما النص الدراميّ فى آن واحد، بمعنى أن هذا النص المسرحيّ تَوفّق صاحبه فى تطويعه لتفجير الكلمة عبر الفعل الأدائيّ للشخوص، فى فضاء دراميّ ملائم تتبدّى فيه الحالات الإنسانية المتعددة، بطريقة تجعلنا نقرأ المسرحية ونتخيل بُعدها الفرجوى، استنادا إلى كلّ هذه المُكونات والعناصر التى تتناسق وتنسجم مع بعضها البعض خدمة للعرض المسرحيّ، فما النص إلا تَعلّة له، وتمهيدا لِفعله الأدائيّ، وهنا تبرز حنكة الكاتب، وخبرته فى الكتابة، وفى صياغة استراتيجية الإبداع المسرحيّ المأمول.

أولا- القناع:

عنوان أراده الكاتب للجزء الأول من هذه المسرحية قيد الدراسة، وهو عنوان مُبطن لدلالات مرتبطة بالفن الدراميّ نفسه، رغم ما قد يستولده النص عبر هذا المفهوم من

دلالات لإفادة معانى جديدة، متّصلة بسياق النص وظروف كتابته.

فالقناع الذى تتّخذه شخصيات المسرحية وهى تتفاعل مع بعضها البعض، يكون صِنوا للتمثيل أو الدور المنوط بكلّ واحد منّا على مسرح الحياة والواقع، وكأنّى بالكاتب يستلهم هذه الرّؤية من الفكر الشيكسبيريّ، من خلال قوله: ما الحياة إلا مسرح كبير، وما البشر جميعا نساء ورجالا سوى لاعبين يعرفون متى يدخلون ومتى يخرجون، وكل إنسان يلعب فى وقته المخصص أدوارًا عدة.

وقد يتبدّى هذا القناع من خلال بُعدين متناقضين، فالأدوار التى يلعبها كلّ واحد منّا فى الحياة، إما أنها تلقائية وبشكل عفوى صادق، وإما تكون تمثيلًا قصديًا ينزع إلى الزّيف والنفاق، الذى يفتعل صاحبه سلوكًا أو مشاعر أو تعاملًا يريد به الإيقاع بالطرف الآخر.

لكن القناع الذى قصد الكاتب هنا توظيفه، هو النوع الثانى الذى يستهدف صاحبه تحقيق مصالح شخصية معينة، ولو استدعاه الأمر إلى الإضرار بالطرف الآخر، ومن ثمة تصبح الشخصية أو الشخصيات المُقنّعة داخل المسرحية تَتلبّس بلبوس متعدد وفق الحالات والظروف وتَبدّل المصالح، وهو ما نلاحظه من خلال شخصيات رئيسة فى هذا النص: المتسلط، الأمير وابنه، الأخ الأصغر، المرأة العجوز، الفتاة الراقصة، وغيرها من الشخصيات.

وبالعودة إلى بداية النص، يحاول الكاتب الحسينى أن يقحم القارئ فى أجواء المسرحية، كما لو أنها عرض يُنجَز أمامه، وذلك لما يوليه من عناية بمختلف مكونات الكتابة المتكاملة، أو ما يطلق عليه بالكتابة الرّكحية، وكأنى بالكاتب لا يقف عند حدود النص الدرامى، بل يعمل على محاولة إخراجه، فمن حيث الديكور نراه يبسط عناصره بكيفية جدّ دقيقة مراعيا جزئياته وأدقّ تفاصيله، وربما تدخل هذه العملية فى صميم استراتيجية الكتابة لدى هذا الكاتب، فهو لا يقف عند بيان الحوارات التى نصادفها فى أغلب النصوص المسرحية، ولكنه يسعى إلى الموازنة بينها وبين باقى المكونات الأخرى التى لا تقلّ أهمية، بل التى تُمكّن النص من العبور المنطقى/ المتدرّج إلى عالم الركح، وبالتالى إلى ذهنية المتلقى بكيفية مُقنعة وسَلسَة. ويبدو أن شخصية المتسلط فى الجزء الأول ستكون الأكثر حظوة لأنها تقود الأحداث، وتُسطّر لمجرياتها، بل تتحكّم فى مصيرها كما فى مصائر الشخصيات التى تلعب إلى جانبها.

يقودنا الديكور المحبوك بعناية إلى ولوج عوالم النص رغم ما يكتنفه من ترميز، فالفضاء الدراميّ مزدوج يتراوح بين الصحراء والقرية الصغيرة، ولاشك أنهما فضاءان أُريد لهما أن يكونا متناقضين، فالصحراء جغرافيا دالّة على الاغتراب والضياع، بعيدا عن أسباب وشروط العيش والحياة، بينما القرية تظل حيّزا جغرافيّا معبّرا على الاستقرار والأمن والسلام، ومن حيث الشخصيات فالمرأة العجوز التى تقبع فى القرية تحرص على أن تظلّ مَوئلا لهذا الاستقرار، فهى تحميه من الضياع، عن طريق الدعاء، والصلاة، وترقب أبنائها الغابرين.

الجائع والجوعى يرمزون إلى شرائح بشرية تَمكّن منها الجوع، وصارت ضحية وجب تقديم المساعدة إليها، وتجويعها إنما يكون من طرف المتسلط الذى يتحكم فى مصيرها، فهى لا تجد رغيفًا نقيًا، ولا أكلًا صالحًا، وإنما لم تعثر إلا على بقايا تفاحة مقضومة، فى حين نجد المتسلط يحتكر التفاح ويسلب غيره منه.كدليل على التحكم فى خيرات القرية، ومواردها الطبيعية، ومصادرة حقوق الآخرين.

ثمة جثتان معلقتان، كدليل على أنّهما ماتتا من شدة التجويع والتفقير المُسلّط عليهما من طرف المتسلط، وعُلقتا فوق الحبل، حتى تكونا عبرة لغيرهما ممن يطالبون بالخبز، أو الرغيف، أو ما يسدّ الرّمق، دفعا لكل تجاوز للأسياد، وثمة بالموازاة أيضا أشجار تقف عليها عصافير تزقزق كدليل على الرغبة فى الانعتاق والتحرّر، ضدًّا على سلوكات المتسلط، هذه العصافير التى لها حضور مكثّف فى النص، وكأنى بها ترمز إلى شخصيات تفعل وتحرّك الأحداث، بمعنى أن الكاتب أضفى عليها صبغة آدمية، كرمز للتحريض على الحرية والمطالبة بالحقوق.

لا شك أن الكاتب استعمل عددا من الرموز فى هذا النص، وهى وإن كانت مؤثثة لسينوغرافيا العرض، فهى ذات حضور أساس، تتجاوز طبيعتها كمواد جامدة، لكى تصير فى بينة الكتابة الحسينية كائنات أو قوى فاعلة تعمل على تفجير المعنى، وضمان الانسجام القائم بين عناصر السينوغرافيا وشخصيات المسرحية، خدمة للقراءة الدرامية من جهة، وأيضا تصويرا مقنعا لقراءة التلقى أثناء العرض.

ثانيًا-الانتظار:

عنوان الجزء الثانى من هذه المسرحية، التى عَمد كاتبها إلى تجاوز التسميات التقليدية المُتعارف عليها، كالفصل، والمشهد، والنَّفَس، وغيرها، وتعويضها بالجزء، وهو تَوجّه إبداعيّ يرمى إلى المغايرة، وإلى تحريك رغبة القارئ واستفزاز فضوله لِحَمله على قراءة المسرحية، كما أن الكاتب فضلًا عن ذلك، اشتغل بأسلوب التمثيل داخل التمثيل إمكانية أن يلعب الممثل أكثر من دور واحد فى المسرحية، المرأة العجوز التى تعود فى الجزء الثانى إلى شبابها، وأيضا التداخل الذى يحصل بين أحداث المسرحية وخاصة فى الجزء الثاني: (بينما نجد الأخ الأصغر فى حواره مع الغجرى، ينقلنا الكاتب إلى حدث آخر أثناء دخول الرجال الأربعة للحديث عن حكاية جحا)، وكسر إيهام التلقى إشراك الجمهور فى العمل المسرحى، مثل دخول المتفرج وانتقاده للممثلين:

المتفرج صارخًا: ما الذى يحدث، أجئنا نتفرج عليكم أم لتتفرجوا علينا؟! الصفحة ٥، كما وظف الكاتب لعبة الأقنعة: كل متفرج يعطى قناعًا للعب دور ما وغيرها من الأساليب التقنية التى قطعت مع التنظير الأرسطى، الذى يقف عند الأسس الصارمة للبناء الدرامى التقليدى، كما أثبتها فى كتابه «فن الشعر»ـ لكن ليس معنى هذه التقنيات أنها عرقلت مسار الفكرة المتوخاة من طرف الكاتب، بل على العكس من ذلك، كانت عاملا مساعدا على تفجير المعنى بشكل ذكى، يستدعى متلقيا فطنا يعمل على القراءة الفاعلة، والتأويل المُنتج لإيقاعات هذا النص الدرامى.

والانتظار فى النص، معناه تَرَقُّب مستجدات الأحداث والمجريات، وهى عملية نفسية وذهنية تُمنّى النفس البشرية بالأفضل، ومتّصلة اتّصالا وثيقا بعامل الزمن، لأنّ هذه العملية إما أن تطول، أو العكس، والانتظار المقصود هو محاولة تغيير الواقع الذى قد تعرفه شخصيات المسرحية وانعتاقها من القيود التى يُكبلّها بها المتسلط، الذى يدلّ اسمه عليه، باعتباره هو المتحكّم فى المصائر، والذى يمكنه أن يمثل للقارئ كل شخصية قياديّة متجبّرة، فى مختلف المجالات، وبتعدّد الأمكنة والأحياز العربية.

ثمة موضوعات عديدة فى هذا الجزء منها: التسلط، والاستبداد، والاستعباد الذى يمارسه ذوو السلطة على الرعايا، هذه الممارسات صارت هاجسا حقيقيّا يسكن دواخل هؤلاء، ما يجعلهم خاضعين بشكل تلقائيّ لما هو كائن وما هو ممكن أيضا، فمثلا ما تنقله لنا شخصية الأخ الأصغر فى حوارها مع الغجرى:

الغجري: أحمال الكتب؟!

الأصغر: نعم.. كتب، وأدوات اختبار، وأشياء أخرى لا أعرفها أتى بها الأمير لِابْنه من بلاد بَرّه الغجري: وكيف تنقل أشياء لا تعرفها؟!

الأصغر: وبماذا تفيدنى معرفتها؟ الأمير وابنه إذا طلبا لُبّى طلبهما).. يلتفت حوله(فَابْن الأمير هذا بمفرده له نصف البلد).. الصفحة (١٥

الغجريّ: لكنى لا أرى معك حمارا أو عربة ليساعداك فى النقل

الأصغر: لا.. معى حمار الغجريّ: (مندهشا) أين؟!

الأصغر: هذا هو (يشير لأخيه) لصفحة ١٦

علاوة على ذلك، نجد فى النص ما يوحى بتخدير الشعب من خلال الموسيقى والمجون:

المتسلط: مزيدا من الرّقص.. أُحبّ المجون والخلاعة.. والبلادة أيضًا، طالما أراها على وجوه غيرى (الصفحة ١٦).

ثالثًا وأخيرًا: الحجارة:

لهذا الجزء الأخير من مسرحية «وشم العصافير» دلالة نقدية تُعبّر عن صوت المؤلف إبراهيم الحسينى، وهى دلالة توهمنا كقرّاء بنوع من التحوّل الذى قد تعرفه أحداث المسرحية، بحيث من المُفترض أن يتمرّد هؤلاء الجوعى، والمقهورين، ومن معهم من أهل القرية على الأوضاع المخزيّة التى يسبّبها لهم «المتسلط»، ومن والاه فى جبروته كالأمير، وابنه، لكن مع قراءتنا لهذا الجزء يتمّ تخييب أفق توقّعنا، لأنّ الأوضاع السّلبيّة للقرية ظلّت كما هى، رغم بعض المحاولات اليائسة، أو الخجولة التى لم تتمكّن من تغيير الحال، ولعلّنا نذكر على سبيل المثال، شخصية الغجرى، التى استنكرت ما أقدم عليه الأخ الأصغر من استسلام وخضوع لإملاءات المتسلط وحرسه، عندما قَبِل ببيع أخيه الأكبر، وتسليمه للعدوّ (المتسلط)، وفى هذا الجزء أيضًا نلاحظ تقنيات جديدة اشتغل عليها المؤلف، بحيث تضافرت لإنتاج المعنى المتوخّى من النص، من خلال توظيف تقنيات التقطيع السينمائى، وخيال الظّل عبر شخصية الأراجوز، وتداخل الأصوات، أو الشخصيات فى المشهد الواحد، وغيرها من التقنيات التى عمّقت الرّؤية الفنية والجماليّة لهذا النص.

ولعلّ هذا الأسلوب الذى انتهجه الحسينى يدلّ على كونه أراد لنصه الدرامى أن يعرف طريقه إلى الرّكح، كما سبق وأن أشرنا إلى ذلك، بحيث نتمثّل النص كما لو أنه عرض مسرحيّ متكامل العناصر الفنية والجمالية، وهو ما يسم هذا النص بالفرادة والأصالة أيضا.

إن اشتغال الكاتب على تيمات النص المتعددة، ومن خلال هذا الجزء تحديدا، أسهمت فى بلورتها تقنية أعُدّها محوريّة، وهى المتعلقة بـ«الأقنعة» ذلك أن تعدّد الأدوار، واللّعب بالأقنعة، كفنّيات تخدم أسلوبا مسرحيّا احتفاليا نَظّر له العديد من المسرحيين العرب، ومن أهمّهم الدكتور عبدالكريم برشيد، فيه إشارة إلى اهتمام الكاتب بالخصوصيّة المسرحية العربية، والاعتراف بما يحمله تراثنا العربى فى رحمه من ظواهر فرجوية عريقة، كخيال الظّل مثلًا، وغيرها، جعلنا كقرّاء نتابع المسرحية بما هى أجزاء متسلسلة، فيها حركيّة وتشويق، وإبهار، وحثٌّ على المساءلة، واختبار لذهنيّة المتلقى، وجعله مشدودًا إلى أحداثها، كما لو أنها أحداث واقعيّة، وليست إيهامية، وهنا مَكْمن ذكاء الكاتب، الذى خبر انطلاقًا من مِراسه فى الكتابة، الاشتغال الذكى على هذه التقنيات، وجعلها تصبّ فى صميم المعنى العام، أو الرسالة المقصودة من النص.

إن دلالة عنوان هذا الجزء الثالث، كانت قُوّتها فى آخر أنفاس النص المسرحيّ، وهى أتت كردّ فعل مضادّ على التخاذل، والخضوع، والاستسلام، والهوان الذى أصاب شخصيات المسرحية، فى مواجهتها للمتسلط وأعوانه، بحيث لم يكن هذا الرّد من شخصيات مألوفة عاشت هذا الضّعف، ولكن كان من العصافير التى نابت عن أهل القرية فى الدفاع الرّمزيّ عن الظلم والقهر وكل أشكال التفقير والتجويع، والاستعباد، فكأنّى بالكاتب إبراهيم الحسينى عمد إلى تجريد شخصياته من كلّ قوّة، وتضامن، والتحام من شأنه إجلاء العدوّ، وَوَسْمها بالضعف والاستسلام، وهو ما جعلها متخاذلة، وقد تكون عاملا مساعدا على تكريس الوضع القائم، والرضى بالسياسة الديكتاتورية للمتسلط وأعوانه، فكان المصير هو الرّجم، والقصف الذى طال القرية وأهلها من طرف العصافير، كشخصيات درامية رمزية ذات حضور آدمى فعّال فى أحداث هذا النص المسرحى.

فلِتغيير الوضع بحسب النص، كان من الأنسب انتهاج سياسة الهدم وإعادة البناء مجدّدا، إذ يمكن القول بأنّ الكاتب إبراهيم الحسينى، أنهى مسرحيته بنَفَس سلبيّ، وبنوع من التشاؤم، لأنه لم يُمَكّن شخصياته من شرف التحوّل الذى يَقلِب الأوضاع، وينتقم للشّرف والكرامة والحرّية، وكلّ العبارات الدالة على الحياة.

يعمل المسرحى المصرى إبراهيم حسينى من خلال هذا النص الدرامى على خلخلة ثوابت الكتابة المسرحية عبر جملة من المتغيرات التى تأتى فى سياق استراتيجية الكتابة لدى هذا الكاتب، من قبيل استلهام النّفس المسرحى اليونانى حيث يحضر الإبداع الرائد لفحول المسرح الأوائل، وذلك عندما يثير فينا كقُرّاء مشاعر متضاربة بين الخوف والشفقة أثناء معاناة شخصيات فُرض عليها القمع والتسلط والتفقير): مثل شخصيات الأصغر، الجائع(وفى المقابل ثمة محاولة تحويل لهذا المنحى عندما تتبدى لنا كقراء إمكانية أن يلتئم هؤلاء المغلوبين على وحدة الكلمة، من أجل مواجهة العدو الواحد، لكن هذا المنحى التَّحَوّليّ لم يكتمل فى غياب الإصرار، ورفض الخوف، والتجرد من شبح التعذيب، وهو ما نحا بالكاتب إلى تصوير نصه الدرامى بِنقدٍ فيه الكثير من الرمزية التى غَيّبت شروط الحياة الكريمة، وأفقدت الأمل فى المواجهة، وجعلت الشخصيات فى موقف الضعف والهوان.

ومن الملاحظ أن الكاتب إبراهيم الحسينى، وهو القارئ للفعل المسرحى فى تعدده، استطاع تكييف نصه الدراميّ هذا مع المعطى الثقافى/الحضارى للفعل المسرحى العربيّ، لجعله سيرورة مسرحية تتأثر وتؤثر فى هذا الفعل، وباعتبار أن هويّة المسرح العربى، تستدعى من صاحبها التفكير الجدّى فى منح الحياة المسرحية العربية حيويّتها المأمولة، خاصة إذا ما وضعنا بعين الاعتبار تلك الأسئلة التى رافقت تاريخ هذا المسرح وبعده الهويّاتيّ، حيث أثيرت أسئلة عديدة حول الفعل الأنطولوجى للمسرح العربى من عدمه، ومن ثمة، فالكاتب فى ظلّ كلّ هذه المعطيات الموضوعية استطاع أن يبدع عملا مسرحيّا يتنفّس بأوكسيجين هذه الأسئلة فى محاولة منه للإجابة عن بعضها، والدفع بالفعل المسرحيّ إلى عوالم جديدة، تخترق الكائن لصناعة أبعاد ممكنة التّحقق، بإمكانية الثقافة الموسوعيّة للمؤلفين المسرحيين العرب، ومن ضمنهم الكاتب إبراهيم الحسينى.

- ويمكن رصد الاستنتاجات التالية لدعم هذه الرؤية النقدية:

استلهام النّفَس التراجيدى بإضفاء البعد المأساوى على النص المسرحى (إثارة مشاعر الخوف والشفقة فى نفس القارئ)

-١ الاشتغال الذّكى على مُكوّنات الفضاء الدرامى، وجعله فى خدمة الأدائيّة المسرحية للشخصيات (تصوير دقيق لمؤثثات الديكور، وكأنى بالكاتب يتهيأ إلى إنجازه على الركح).

-٢ تفعيل حَيويّة عناصر السينوغرافيا لتمكينها من الاتّساق المطلوب مع الشخصيات، خدمة لبلاغة العرض المسرحى المرتقب (العصافير الكائنة على شجرة التفاح، الكرباج الذى يعذب به المتسلط الجوعى والأخ الأكبر).

-٣ تكثيف مكونات السينوغرافيا وأنْسنة بعضها لتطويع وظيفتها، وتفجير كمون النص وامتداداته الدلالية (العصافير المترقبة فى الجزء الأول، الجثتان المعلقتان بالحبل).

-٤ تعويض التّسميات التقليدية بأسماء مغايرة، لتقطيع النص والتمييز بين فقراته (الجزء الأول، الثانى، والثالث).

-٥ استحضار التاريخ والتراث العربى والغربى عبر شخصيات ذات بُعد بطوليّ وفاعل فى الذهنية العربية المشتركة (إنشتاين، الأيوبى، أبوزيد الهلالى، جحا).

-٦ تسييس النص الدرامى، واستلهام امتداداته فى المسرح العربى من خلال تجربة سعد الله ونوس عبر النقد السياسوى للأنظمة العربية، مثال (خضوع شخصيات القرية لأوامر المتسلط ومنهم شخصية الجائع الذى أُرغم على أكل الذراع الآدمية التى بداخل الثلاجة، وكذا تقديم الولاء وإظهار الرضى لابن الأمير المحتفى به).. وهنا يتقاطع المشهد مع مسرحية الفيل يا ملك الزمان للسورى سعد الله ونوس.

-٧ تقنية الاستدعاء «الفلاش باغ» تداخل أحداث من الماضى مع أحداث من الحاضر استدعاء الأخ الأصغر فى حواره مع الغجرى لما حصل لأبيه الذى عُلّقت جثته على حبل القرية:

المرأة العجوز لزوجها: أُصلب عودك ولا تزعج الأولاد.. لا تخافوا يا أحبّائى انهض وخُذْ وضُمّ أولادك لصدرك، فغدا يأخذون ثأرك إظلام صوت طلق نارى.. صرخات عصافير.. بؤرة ضوئية حمراء على الجثتين المعلقتين على الحبل.. وعودة إلى مشهد الأخوين (الصفحة ١٥).

-٨ استثمار تقنيات جديدة وأخرى تراثية فى بناء السينوغرافيا: التقطيع السينمائى، خيال الظل وشخصية الأراجوز.

بالجملة يمكن القول إن كل هذه الاستنتاجات التى تَوصّلنا إليها من خلال دراسة النص المسرحى «وشم العصافير»، تدخل فى صميم استراتيجية الكتابة لدى إبراهيم الحسينيّ، إيمانا منه بأن الكتابة للمسرح العربى تستدعى الإلمام بالنّسق الثقافيّ العربيّ من جهة، والكونى من جهة أخرى، وذلك لكى يمنح لهذه الكتابة إضافة نوعيّة فى إنتاج معنى النص المسرحيّ الجديد، القادر على الإجابة على بعض تلك الأسئلة المؤرقة التى أسالت كثيرًا من المداد وهى تسائل الثقافة العربية، والفعل الوجودى لفن المسرح فى رحم هذه الثقافة، وما أثير حول هذه الأسئلة من نقد ونقد مضاد.

- للإشارة اعتمدت من حيث الإحالات على نص مسرحية وشم العصافير بصيغة بى دى إف.

التجريب والإبداع..

فى مسرح القرن الحادى والعشرين[1]

تأليف: ماركو دو مارينيس
ترجمة: أحمد عبدالفتاح

يمكن الدفاع عن فكرة أن الفنانين لطالما خاضوا تجاربَ عملية إبداعهم وبحثوا فيها. مع استثناءات، شائعة جدًا، لا سيما فى القرون الماضية، تتعلق بإبداع النوع الفنى، الذى كان مقيدًا تمامًا بالأعراف والقواعد والمبادئ المُحددة والمُبرمجة مسبقًا.

فى أواخر القرن التاسع عشر، ومع بروز الطليعة التاريخية، طرأ جديد على الماضي: الأزمة التى طالت الأعراف والقواعد القديمة والأشكال التعبيرية القديمة والأنواع المشفرة، حوّلت الفنان إلى مُجرّب، وفى بعض الحالات إلى باحث، أحيانًا بطريقة قريبة جدًا من المعنى العلمى للمصطلح. خصوصًا عندما كان من الضرورى الانتقال من مرحلة الهدم (pars destruens) إلى مرحلة إعادة البناء (pars construens).

مع أنه من الصعب دائمًا التمييز بوضوح بين المصطلحين، إلا أن لدينا الفرضية التالية: فى الفن (كما فى غيره)، البحث يعنى بالضرورة التجربة، مع أن العكس ليس صحيحًا دائمًا. يمكننا أن نتخيل فنانين يجربون دون إجراء بحث دقيق لتعريفهم كباحثين، بالمعنى الصحيح للكلمة (ولكن بالطبع يجب أيضًا تحديد هذا «المعنى»).

يمكن التمييز بين المجربين والباحثين، على الأقل فيما يتعلق بالمجال المسرحي: (١) يختبر الفنانون المجربون عمليًا وسائل تعبير جديدة، أو طرقًا جديدة لاستخدام وسائل تعبيرية قديمة؛ (٢) يحاول الفنانون الباحثون، من خلال تجربة عمل طويل عمليًا ونظريًا، استنباط مبادئ وقواعد جديدة وتأسيسها، بهدف ترميز أشكال فنية جديدة ولغات جديدة، وإنتاج معرفة غير محررة فى مجالهم الفنى الخاص.

ربما، كما توقعتُ سابقًا، هذا التمييز تجريدى ونظرى للغاية. ففى الواقع التاريخى للمسرح، يُلاحظ أن هاتين الشخصيتين، المُجرِّب والباحث، غالبًا ما يختلطان. ومع ذلك، يُمكن القول بيقينٍ ما، على سبيل المثال، إن جارى وأرتو كانا مُجرِّبين أكثر من كونهما باحثين؛ كما كان الحال لاحقًا مع كانتور، وكارميلو بينى، وبروك، وجوليان بيك، وجوديث مالينا من المسرح الحى، ومنوشكين، وروبرت ويلسون.

ومع ذلك، يبدو أمرٌ واحدٌ مؤكدًا: مسرح القرن العشرين، بصيغته المحددة «مسرح الإخراج Teatro di reggia" ابتكره فنانون-منظرون (كما أُطلق عليهم) كانوا فى الواقع فنانين-باحثين-مجربين حقيقيين: أبيا، فوكس، كريج، ستانيسلافسكى، مايرهولد، كوبو، أوستيروا، ديكرو، على سبيل المثال لا الحصر.

من المعطيات الأولية الشائعة لدى جميع هؤلاء الفنانين الباحثين عدم التناسب بين البحث والنتائج الفنية (العروض، إلخ) التى تعرضها أعمالهم. فى هذه الحالات، غالبًا ما تُختزل النتائج الفنية مقارنةً بطول البحث وكثافته وعمقه، ونتائجه الثقافية والجمالية، بل والعلمية أحيانًا. فى حالتى أبيا وكريج، اللذين أُسىء استخدام مصطلح «فقدان القدرة على الكلام» عندهما، تم توسيع نطاق حالة أكثر انتشارًا بشكل شمولى. لكل من أبيا وكريج، تطور عمل التجريب والبحث، أساسًا، بعيدًا عن خشبة المسرح، على مستوى الكتابة على الصفحات والصور المرسومة أو المحفورة. بمساعدة، فى حالة المخرج الإنجليزى، من خشبة المسرح النموذجية، المسرح المصغر الذى مثّل، لسنوات عديدة، المكان الحقيقى لمثل هذا المختبر الصغير، لتوقع مصطلح سأقدمه لاحقًا.

علاوة على ذلك، يُعدّ هذا التفاوت بين البحث والنتائج الفنية سمةً مميزةً للحظات القطيعة وإعادة تأسيس الفن.

بالنسبة لأبيا وكريج، كان هذا بمثابة انتقال من عالم الإنتاج المسرحى التقليدى القائم على الممثل والمؤلف، إلى نمط إنتاج قائم على المخرج وعلى مبادئ جديدة، لم تُكتشف بعد، للإخراج المسرحى. فى حالة لابان ودالكروز، اكتملت القطيعة مع الرقصة الأكاديمية: صفحة بيضاء فرضت الحاجة إلى إعادة تأسيس تُكتشف بالتجريب والتحليل والبحث (بعد المبادرات الرائدة فى مجال الارتجال التى قامت بها إيزادورا دنكان، وروث سانت دينيس، ولوى فولر).

مختبرات المسرح فى القرن العشرين

كان المختبر، المعروف أيضًا باسم «الأتيليه» أو «الأستوديو»، المكانة المميزة للبحث المسرحى فى القرن العشرين، وخاصةً فى النصف الأول من القرن: مكانٌ منحه المخرجون التربويون، بدءًا من ستانسلافسكى بالطبع، رفاهية وقتٍ لم يكن متاحًا عمومًا لإخراج وإنتاج العروض. وقد حوّل هذا المدرسة، من لحظةٍ لنقل المعرفة والمهارات المعروفة والمشفرة مسبقًا، إلى مكان- زمانٍ مخصصٍ للتجريب والبحث فى المعرفة والمهارات الجديدة (المبادئ والقواعد والتقنيات، إلخ)، والتى يُمكنها أيضًا أن تُغير الباحثين أنفسهم.

فى الوقت نفسه، ومن خلال تأسيس مختبرات المسرح أو الاستوديوهات، غيّر المخرجون فكرة المسرح والعمل المسرحي؛ فهم لا يتماهون تمامًا مع الأداء أو العمل الإبداعى، لأنه فى الاستوديوهات ومختبرات المسارح، وفيما يتعلق بالإبداع، تكتسب الخبرة والبحث زمام المبادرة.

بالطبع، هناك اختلافات كثيرة بين استوديوهات وورش العمل فى النصف الأول من القرن العشرين ومختبرات المسرح فى النصف الثانى. يكمن الاختلاف الأهم فى أن الاستوديوهات والورش وُلدت فى إطار واقع مسرحى سابق وأوسع نطاقًا، لكنها تنأى عنه، كما فى فترة إعادة التوازن. فإذا ركّز المسرح كليًا على إبداع وإنتاج العروض، فإن الاستوديو يُدير ظهره للعرض، مُكرّسًا نفسه لعمل لا يُنهيه ولا يرتبط به. ومن الأمثلة على ذلك الاستوديو الأول لستانسلافسكى، الذى أُنشئ عام ١٩١١، بجوار مسرح الفن، الذى أداره جنبًا إلى جنب، ولكنه كان منفصلًا تمامًا عن نيميروفيتش-دانتشينكو. ويمكننا أيضًا الاستشهاد بمايرهولد وكوبوه، بينما يُمثل دولين واستوديوه استثناءً ربما استبق ظهور مختبرات المسرح التى تلته.

على العكس من ذلك، اجتمعت مختبرات المسرح، بدءًا من روادها وأشهرهم، مثل جروتوفسكى وباربا، الذين تأسسوا فى النصف الأول من ستينيات القرن الماضى، تحت نفس الاسم، وفى الواقع، ظلت كيانات منفصلة حتى ذلك الحين. فالمسرح، بحاجته إلى إبداع وإنتاج عروض مسرحية، يوجهها نحو المختبر الذى يدير ظهره للخشبة. وهذا ما يُشكل حداثته وقوة استفزازه، جعل من مختبرات المسرح «تناقضًا متجسدًا» أو «تناقضًا حيًا»، كما تقول ميريلا سكينو فى مقدمة كتابها الرائع «كيميائيو المسرح: مختبرات المسرح فى أوروبا».

ليس من السهل تحديد ما هو مختبر المسرح بشكل لا لبس فيه، أو التمييز بين المسرح والمختبر، أو الجهد

المبذول، أو حجم المختبر، أو تحديد أوجه التشابه والاختلاف مع المختبر العلمى بالمعنى الدقيق للكلمة.

يساعدنا كتاب ميريلا سكينو، على أى حال، على اتخاذ الخطوات الأولى فى هذا الاتجاه، خاصةً لأنه يقترح أن يكون خاتمة نقاش جماعى طويل أثر لسنوات على مجموعة من الباحثين المرتبطين بأوجينيو باربا والمدرسة الدولية لأنثروبولوجيا المسرح (ISTA).

لإثراء الفكر حول هذا الموضوع، يُفضّل تقديم الأمثلة. ولذلك، سيُخصّص الجزء الثانى من مساهمتى لتحليل ثلاث حالات مختلفة من البحث والتجريب والإبداع فى القرن العشرين، ثم ثلاثة أمثلة مختلفة لمختبرات المسرح: ديكرو، وجروتوفسكى، وباربا. كما سيُتيح دراسة هذه الأمثلة الثلاثة بعض الاعتبارات حول مفاهيم التقدم والتطور والاكتشاف والبرهان فى الفن، وبحوث المسرح تحديدًا.

اتيين ديكرو

أولًا، لا بد من القول إنه فى حالة ديكرو، أدى بحثه وتجاربه الطويلة إلى ابتكار فن مسرحى جديد، وهو فن التقليد الجسدى، بتعريف جديد لأنقى السلالات وقواعد غير منشورة: لغة جسد متكاملة، وقواعد جسد حقيقية،

وحركة تعبيرية. هذا يعنى عمليًا أن أبحاث ديكرو تجاوزت بكثير الهدف المحدد المتمثل فى ابتكار التقليد الجسدى الدرامى الذى توقعه. هذا يعنى أنه من الممكن التمييز بين مستويات مختلفة فى بحثه الفنى والتربوى. ثلاثة مستويات مترابطة على الأقل:

مسرحى جديد، قائم على الاستبعاد التام للكلمات. نوعٌ قائم على الاستبعاد التام للكلمات والمبادئ المُشفرة، وهى حالة نادرة جدًا فى الغرب؛

ثم هناك ديكرو الباحث فى الفن المسرحى الخالص، الأساسى، الذى يقوم على الاستخدام الجمالى للجسد البشرى، ولكن دون استثناءات صارمة ودون الالتزام الصارم بالتشكيل؛

وأخيرًا، هناك ديكرو الثالث: ذلك الذى تابع لأكثر من خمسين عامًا واحدًا من أكثر التحقيقات صرامة وعمقًا ومنهجية التى عرفها المسرح الأوروبى على الإطلاق فيما يتعلق بأسس فن الممثل، أى العمل الجسدى للمؤدى، وتقنياته، ومبادئه، وأسلوبه المسرحى.

وهذا المستوى الثالث هو الذى يسمح لنا، فى المقام الأول، باعتبار ديكرو باحثًا حقيقيًا فى مجال المسرح المعاصر، كما يسمح لنا باعتبار عمله الفنى والتربوى والتقنى والنظرى الطويل (دون تمييز واضح بين هذه الجوانب) مختبرًا مسرحيًا حقيقيًا.

من الواضح أن هذا ليس المكان المناسب لشرح بالتفصيل ما يُشكل الاكتسابات التقنية والفنية لأبحاث ديكرو، وهو أمرٌ سبق أن ناقشته وكتبتُ عنه بإسهاب. هذه المرة، من المثير للاهتمام تعميق بعض السمات التى تُقدّر طابع البحث فى أعماله.

فيما يتعلق بالطبيعة المنهجية المُرهِقة لأبحاثه، تجدر الإشارة إلى أن ديكرو قضى أكثر من نصف قرن فى محاولة تسمية إيماءات وحركات اليدين والذراعين والساقين، والحركات والوضعيات؛ مُثبّتًا بذلك معجم وقواعد «جسد آخر»، مُفصّلًا بدقة بالغة، منذ البداية. كما ابتكر مئات ومئات التمارين، التى أُطلق عليها أسماءً ملموسةً للغاية، وإن كانت خيالية، مثل «هوائيات الحلزون»، و«أجنحة النسر»، و«المنحنى الجميل»، إلخ.

من الواضح أننا نواجه بحثًا تقنيًا شرسًا، مُرهقًا، يكاد يكون بلا معنى، ومُربكًا لمعظم الناس، يُظهر - سواءً فى حالة المايم الفرنسى أو فى حالة أساتذة آخرين - إمكاناتٍ مُتناقضة. من جهة، الطريق المُتاح للوصول إلى جوهر مشاكل فن الأداء؛ ومن جهة أخرى، وفى الوقت نفسه، طريقًا مُتميزًا استمر مسرح القرن العشرين فى تجاوزه - تجاوز ذاته، وتجاوز العرض، وأيضًا تجاوز الفن - أحيانًا من خلال تساؤل جذرى عن قيمة الفن ومعناه.

السمة الثانية لأدائه كباحث دقيق تتمثل فى أنه كان دائمًا يخالف التيار، وروح العصر، وأساليب النجاح: «من الضرورى أن تكون دائمًا مع من يعارضك، ومع من يؤيدك»، قال: «إذا نجحت، فكن متشككًا! من الضرورى العودة إلى المدرسة».

ثم، لا بدّ من التذكير بالأولوية التربوية لمسيرته كفنان وباحث. بل فى حالته، قد يكون ذلك، بل يجب، بمثابة دعوة تربوية حقيقية: «كيف لا نرغب فى هداية الناس؟»، تساءل ذات مرة خلال مؤتمر.

هذه المهنة التربوية بحد ذاتها تُشبع مختلف مستويات وأشكال إبداعه الفنى، وصولًا إلى الدراسات النظرية والتجريبية التى تُؤثر على فن المحاكاة وقوانينه ومبادئه. بعبارة أخرى، فإن بحثه العلمى والإبداعى فى فن المحاكاة هو ما يُشكل جوهره التربوى (ولكن قد يكون العكس صحيحًا).

ميزة إضافية أخرى هى أنه فى أداء ديكرو، يصعب، بل يكاد يكون من المستحيل، التمييز بين المسرح والحياة، والحياة والتعليم، والبحث والحياة الفنية؛ إذ أصبح مكان ديكرو، سواءً العام أو الخاص، فريدًا من نوعه - خاصةً بعد عام ١٩٦٢. ففى منزل بولون-بيلانكور فى باريس، على مدى الثلاثين عامًا الأخيرة من حياته (والذى نادرًا ما يغادره)، عاش وعمل ودرّس وجرّب وأبدع.

ومع ذلك، فإلى جانب الترابط الوثيق بين جميع الجوانب والمستويات التى تحدثنا عنها، فإن الحاجة إلى البحث المستمر والتجريب المتواصل، ترتبط دائمًا، وبأولوية، بضرورة بناء أعمال ومنتجات نهائية. ومن بين مبادئ أخرى، تُعطى الأولوية للمصطلحات الأولى: «مسرح تجريبي؟ إذا أرادوا تجربة حقيقية، فعليهم التخلص من الجمهور». لم تُناقش هذه الأولوية جديًا، حتى فى العصر الذهبى (١٩٤٥-١٩٦٢). لم تُفضِ هذه الأولوية أبدًا إلى رفض الإبداع الفنى، بل إلى تصور للإبداع كوسيلة للتجريب والتحقق؛ باختصار، كدراسة واختبار وإثبات.

جيرزى جروتوفسكى

أول ما تجدر الإشارة إليه، أيضًا فى حالة جروتوفسكى، هو موقفه البحثى الذى ميّز مسيرته فى المسرح وما بعده. ومن الضرورى، إذن، أن نضيف فورًا أن اختياره للمسرح فى شبابه لم يكن مرتبطًا بدوافع فنية على الإطلاق، بل بدوافع فكرية ووجودية. وكما كشف لماريان أهرن عام ١٩٩٢:

لم أجرب المسرح قط؛ فى الواقع، لطالما بحثتُ عن شيء آخر. فى شبابى، تساءلتُ عن المهنة التى ستتيح لنا اكتشاف الآخرين وذواتنا. [...] فى جوهرها، كان هذا هو الاهتمام

بالبشر، بالآخرين وبنفسى، وهو ما قادنى إلى المسرح، ولكن كان من الممكن أن يقودنى إلى الطب النفسى ودراسة اليوجا.

مع ذلك، من الواضح أن اختياره تسمية مسرحه المبكر «مختبرًا مسرحيًا»، فى إشارة إلى المواقع التى حددتها الأبحاث العلمية، لم يكن مصادفةً بأى حال من الأحوال. وقد شرح الباحثون البولنديون الأسباب العديدة وراء هذا الاختيار، بدءًا من أسباب عملية (مثل التحرر من الالتزام بإنتاج عدد ثابت من العروض سنويًا، إلخ). ولا شك أن اهتمامه بعلوم مثل الفيزياء ساهم فى تصميمه على هذا الاختيار (كان شقيقه الأكبر فيزيائيًا نوويًا، وكان يعمل فى معهد بور فى كوبنهاجن، وقد أبهره، وكان قدوة حسنة). وحقيقة أنه «كان من الأسهل عليه التواصل مع ممثلى العلوم من ممثلى التخصصات الإنسانية»؛ وأخيرًا وليس آخرًا، تحيزه الشخصى، الذى يُطلق عليه أوسينسكى «خلفيته المعملية».

على أى حال، فى منتصف ستينيات القرن الماضى، كان من الواضح أن مختبر مسرح فروكلاف قد أصبح مركزًا بحثيًا حقيقيًا. وتأكيدًا لهذا التوجه، جاء التكريس من بيتر بروك، بمقاله الشهير عام ١٩٦٧، الذى نُشر فى العام التالى كمقدمة لكتاب جروتوفسكى «نظرة على مسرح فقير Vers un théâtre pauvre».

ولكن من الضرورى قراءة هذا الكتاب مباشرةً إذا أردنا أن نفهم بشكل أفضل الأفكار التى طرحها جروتوفسكى فى ذلك الوقت حول العلاقة بين المسرح والعلم، وحول أوجه التشابه والاختلاف بين البحث المسرحى والعلمى.

فى فصل «البحث فى المنهجية Research on Method"، المستند إلى مقال نُشر عام ١٩٦٧، يبدأ جروتوفسكى بوصف معهد بور فى كوبنهاجن، يلاحظ آنذاك:

لقد أبهرنى معهد بوهر لفترة طويلة، باعتباره نموذجًا توضيحيًا لنوع معين من النشاط. بالطبع، المسرح ليس تخصصًا علميًا، وكذلك فن التمثيل الذى أركز عليه.

ومع ذلك، فقد قال إنه من الضرورى تحديد «الشروط الأساسية لفن الممثل» وجعلها «موضوعًا للبحث المنهجى".

بعد هذه المرحلة، قلّ حديث جروتوفسكى عن أساليب وقوانين العمل الإبداعى، لكنه ظلّ، كباحث، منخرطًا فى العمل مع الممثل (أو بالأحرى، المؤدى) والتقنيات التى شكلت أساس ما سيُطلق عليه من الآن فصاعدًا فنون الأداء بدلًا من المسرح. إضافةً إلى ذلك، حتى وإن ظلّ شعوره تجاه رجال العلم ثابتًا حتى النهاية (وقد شهد أخوه ذلك بعد وفاته)، فإن عمله البحثى اتّبع، على نحوٍ مُفضّل، إما المنهجية (العمل الميداني)، أو الأنثروبولوجيا الثقافية الموضوعية. ومع ذلك، كان كولانكيفيتش مُحقّ فى افتراضه أن أبحاث جروتوفسكى، فى تطوره، تُشبه بشكل متزايد أبحاث الكيميائى، لا أبحاث رجل العلم الحديث.

والآن، أودُّ أن أتناول بحث جروتوفسكى حول الطقوس، وعلاقته بالمسرح، نظريًا وعمليًا، فنيًا وعلميًا، والذى قاده، من البداية إلى النهاية وبشكل متقطع، إلى ما وراء التغييرات التى طرأت على ممارسته المسرحية وما بعد المسرحية.

من خلال عمله على الطقوس، بطرق عديدة، طوال حياته، قدم لنا جروتوفسكى مساهمة رئيسية على مستويين:

وباعتباره فنانًا حرفيًا artist-craftsman، فقد أظهر أنه من الممكن اتباع أسلوب عمل يركز على الذات (وفى العلاقة مع الآخر من خلال البدء بنفسك، إلى الحد الذى يكون فيه الآخر جزءًا منك) يمكن تعريفه من حيث «الطقوس الدنيوية»، أى أنه لا يعتمد على «الإيمان»، بل على «الفعل»؛ بصفته عالمًا أنثروبولوجيًا، قدّم إسهامًا كبيرًا من خلال إنشاء مجال ومنهجية بحثية متعددة التخصصات فى فنون الأداء. وما أنجزه من خلال مساهمات علمية بالمعنى الضيق (لاسيما فى علم الأحياء وعلم الأعصاب) قارب وجهات النظر المسرحية، القائمة على الأنثروبولوجيا والموجهة بطريقة براجماتية. يمكننا أن نطلق على هذا المجال وهذه المنهجية البحثية متعددة التخصصات الاسم الذى اختارته لهم كلية فرنسا (أنثروبولوجيا المسرح "theatre the anthropology) أو ربما اسمًا آخر، فهذا ليس مهمًا. المهم هو التأكيد على الروح العلمية بالمعنى الضيق، أى على معنى العلوم الطبيعية «الدقيقة» التى ميزت تطورها على الدوام، والتى وُجدت أيضًا فى مختلف المسميات التى عُيّنت بها مشاريعه على مر السنين.

بالعودة إلى العلاقة بين الطقوس والمسرح، من الضرورى القول، بدايةً، إن جروتوفسكى لم يرفض قط فكرة الأصول الطقسية للمسرح، وهى فكرةٌ عُرفت علنًا فى ستينيات القرن الماضى، ولكن مع مرور الوقت، أصبحت رؤيته لهذه القضية أكثر تعقيدًا، بل وأكثر تناقضًا فى كثير من الأحيان. كما يتضح من الدورة المهمة التى قُدّمت فى روما، حيث تُعدّ العلاقة بين المسرح والطقوس، وتحليل الطقوس، من المواضيع الرئيسية.

الهوامش

- ماركو دو مارينيس يعمل أستاذا للمسرح بجامعة بولونا – إيطاليا
- نشرت هذه المقالة فى Art Research Journal

النقد المسرحي السري والمجهول في مصر (٤٣)

كيف تعاملين الوحش زوجك؟!

أحتفظ ببضع أوراق فى ملف رقم «٢٣٢» خاص بفرقة ثلاثى أضواء المسرح منذ عام ١٩٧٤، حول مسرحية بعنوان «كيف تعاملين الكلب زوجك»! أعلم أنه عنوان شاذ وغريب! ولكن الأغرب أن النص ليس مسرحية بل مجرد فكرة مسرحية مكتوبة، تقدمت بها الفرقة إلى الرقابة من أجل التصريح بها، ومن ثم يقوم المؤلف بكتابة المسرحية! ولأنها فكرة غريبة، وطريقة أغرب فى تعامل الفرقة مع الرقابة، ولأنها أيضًا أول تجربة تمر على الرقابة، فكان لا بد من تناولها من أجل توثيقها للتاريخ، ومن أجل حث الباحثين حول استكشاف هذه الفكرة: هل تمت بالفعل وكُتبت حولها مسرحية؟! هذه خلاصة الموضوع والآن نأتى إلى تفاصيله:

سيد على اسماعيل

مكتوب على الصفحة الأولى من صفحات الملف: فرقة ثلاثى أضواء المسرح تقدم ملخص موضوع مسرحى «كيف تعاملين الوحش زوجك»، تأليف «حسين عبدالنبى»، إخراج «نور الدمرداش». وتم تقديمه إلى الرقابة للتصريح به يوم ١٩٧٤/٤/٢١. والملاحظ أن كلمة «الوحش» مكتوبة بقلم جاف أحمر فوق كلمة مشطوبة مكتوبة بالآلة الكاتبة، والكلمة المشطوبة هى «الكلب»! مما يعنى أن اسم النص المسرحى هو «كيف تعاملين الكلب زوجك»! وهناك إضافة اسم «محمد» بالقلم الجاف الأزرق قبل اسم المؤلف، بمعنى أن اسمه كاملًا «محمد حسين عبدالنبي».

كتبت الرقيبة «لواحظ عبدالمقصود» تقريرًا قالت فيه: «ملخص هذه المسرحية يدور حول الزوج خالد الذى يقنع زوجته ليلى بأن الزواج السعيد هو أن يعيش الزوج بنفس الطريقة التى كان يعيش عليها قبل الزواج. تتعرف ليلى بجارتها هند التى تقدم لها كتاب بعنوان «كيف تعاملين كلبك» وتطلب منها الاستعانة به فى معاملة زوجها. وبدأت تتبع ما جاء فيه من تعليمات وقد ظهرت أثر هذه المعاملة بأن أصبح خالد يقيم فى المنزل فترة طويلة ويهتم بزوجته، ولكنه يكتشف ما وراء هذا التغيير ويتفق مع جاره سعيد زوج هند ويتظاهرا بالخيانة وفى النهاية تقتنع الزوجتان بخطئهما وأن الحنان يجب توافره بين الزوجين ليصبح الزواج سعيدًا. «الرأي» تعتمد المسرحية على تشبيه الزوج بالكلب مما يجعل هذا التشبيه غير لائق، وأقترح تغيير هذا التشبيه حتى تصبح المسرحية مناسبة للعرض".

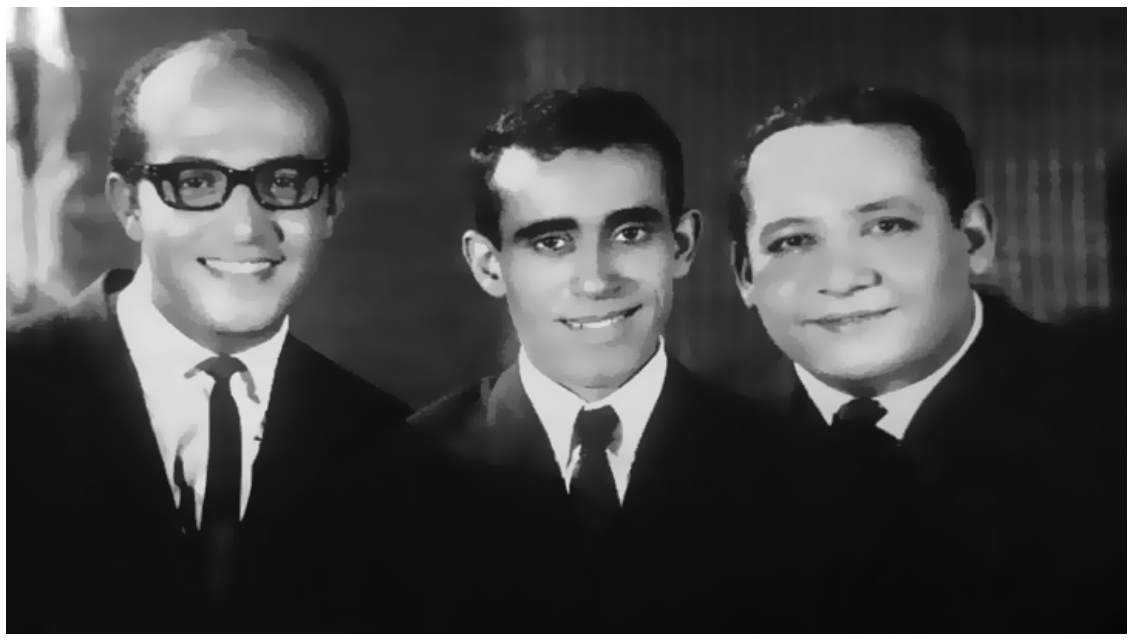
وقالت الرقيبة «ثريا الجندى» فى تقريرها: «ليست هذه مسرحية وإنما هى ملخص أو فكرة لمسرحية تدور حول زوجة شاءت لها الظروف أن تلتقى زوجة أخرى رأت فى معاملتها لزوجها وعلاقته بها ما جعلها تسألها عن كيفية معاملة الزوج الذى يجعله مطيعًا لها إلى هذا الحد فأعطتها كتابًا عن كيفية معاملة الكلاب وأخبرتها أن عليها أن تعرف من صفات أنواع الكلاب أقرب نوع إلى زوجها وعلى هذا الأساس تعامله كما جاء فى الكتاب.. ونفذت الزوجة تعليمات الكتاب بدقة وبدأت تطبق معاملة الكتاب على معاملة الزوج ورأى الزوج فى اهتمام زوجته به وعطفها عليه ما جعله يتغير فعلًا فى معاملتها هو الآخر وجاءت النتيجة طيبة فى البداية إلى أن التقى الزوجان زوج الأولى والثانية وبدأ الأخير يشكو من زوجته وسيطرتها الشديدة عليه وأنه يفكر فى طلاقها وتفاجأ ليلى التى أطاعتها فى تنفيذ تعليمات الكتاب التى جاءت عن الكلاب ولكن هند تقنعها بأن هذا مجرد نباح لأن هذه هى عادة الكلاب.. ويكتشف خالد زوج ليلى الكتاب فيثور ويغضب ويخبر سعد زوج هند ويفكرا فى طريقة لعقاب الزوجتين فيقررا أن يتظاهرا ببعض صفات الكلاب كعدم وفاء الكلب لانثى معينة.. وتقع بسبب ذلك خلافات كثيرة تنتهى بمصارحة الجميع لبعض وتقتنع هند وليلى أنه لا علاقة بين الكلب والزوج وبذلك تنتهى المسرحية فقد انصلح حال هند وليلى مع زوجيهما. «الرأي» أولًا: هذه كما قلت فى البداية ليست مسرحية وإنما مجرد فكرة ولم يسبق لنا أن أبدينا رأينا فى فكرة أو ملخص وإنما يجب أن تقدم المسرحية ذاتها حتى نتمكن من إبداء الرأى. ثانيًا: بالنسبة للفكرة فى حد ذاتها بهذه الصورة لم أستطع الاقتناع بها ولا أقبل هذه العلاقة التى

التقرير النهائي

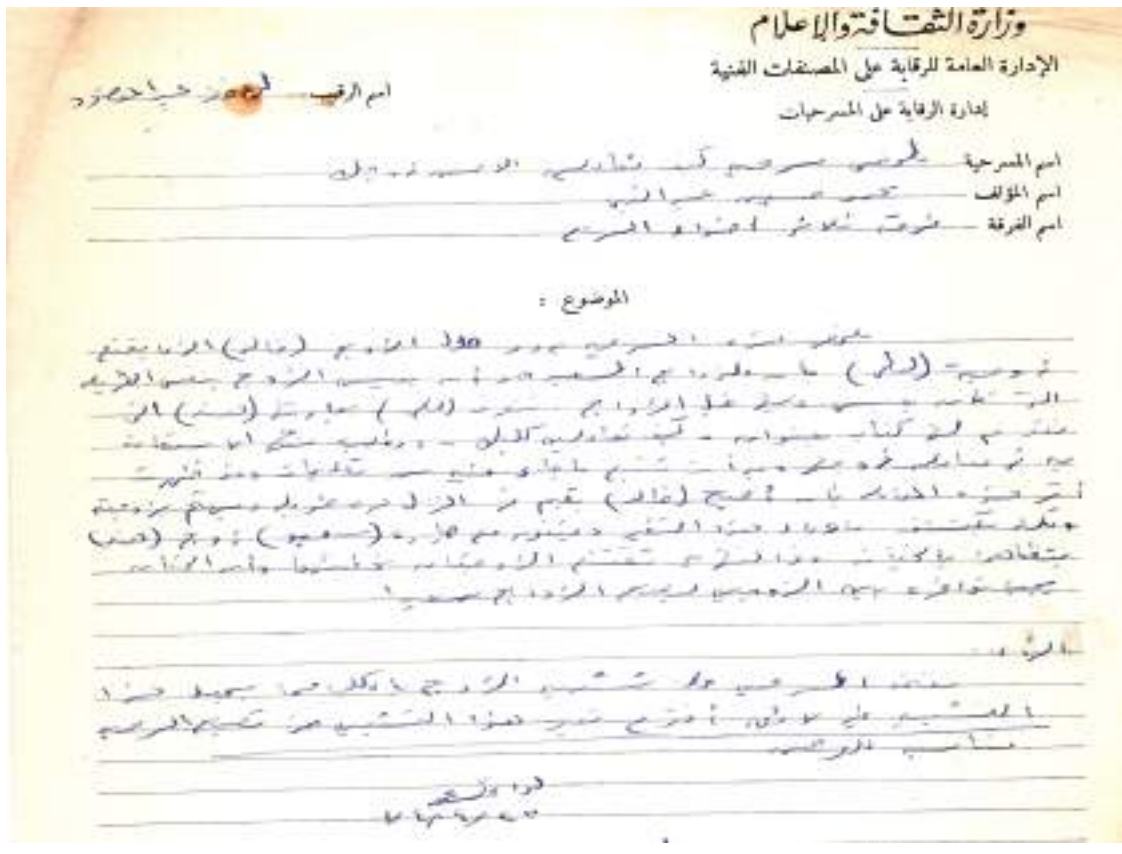
أنشأتها هاتين الزوجتين بين الزوج والكلب فالإنسان إنسان قبل كل شيء.. والعلاقة الزوجية أسمى من ذلك، فالواقع أننى أرفض هذه الفكرة تمامًا وأرى عدم الترخيص بمسرحية تحمل هذه الفكرة».

التقرير الثالث جاء فيه الآتي: بشأن ملخص مسرحية «كيف تعاملين الوحش زوجك» تدور الفكرة حول العلاقة بين الزوج وزوجته وكيف أن الزوجة تقتدى بإحدى صديقاتها فى قراءة كتاب فى معاملة الكلاب لكى تعامل زوجها مثل الكلب.. وعندما يلحظ الزوج ذلك يتفق مع زوج صديقتها على السلوك مثل ما تفعل الكلاب فى أن يلوف بأى امرأة يراها. «الرأي» هذه أول سابقة يتقدم فيها المؤلف طالبًا الترخيص بالفكرة قبل إتمام المسرحية. هذا والفكرة التى يقترح المؤلف فيها تشبيه الزوج بالكلب لا يمكن الموافقة عليها للأسباب الآتية: أولًا: بالنظر إلى أن لفظ كلب يعدّ بالمعنى العام سبًا. ثانيًا: حتى لو أننا نظرنا إلى أن الوفاء والأمانة من طبع الكلاب إلا أنه لا يمكن وصف الإنسان بذلك، لما يحمل فى طياته من مدح فى صورة ذم. ثالثًا: يسلك الكلاب سلوكًا غير سليم عند رؤية الانثى غير زوجته. لذا أرى عدم الموافقة على هذا التشبيه واستبدال هذه الفكرة بأن الصديقة قد أعطت الزوجة كتابًا حول ترويض الوحوش وبهذا تتلافى كل الاعتراضات عن وصف الكلب للزوج. ولهذا أرى عدم صلاحية هذا الموضوع بحالته الراهنة، وهذا للعرض برجاء التفضل بالنظر. [تم تأشيرة مدير مراقبة المسرحيات] «أوافق على رأى السادة الرقباء فى أن الموضوع بحالته الراهنة لا يصلح لأن يكون أساسًا لمسرحية، فلا يجوز تشبيه العلاقة الزوجية والنزول بها إلى هذا المستوى. وقد قرأ المسرحية كل من: السيدة ثريا الجندى ورأت عدم الترخيص بالفكرة، والسيدة لواحظ عبدالمقصود ورأت تغيير الفكرة، والسيد فاروق البهائ ورأى عدم الترخيص بالفكرة بحالتها الراهنة. [تأشيرة أخرى من المدير العام اعتدال ممتاز] «يعتمد الرأى ويعرض على اللجنة الاستشارية».

وأخيرًا وجدت - على ورق رسمى من الفرقة - خطابًا رسميًا مكتوبًا فى ترويسته: «فرقة ثلاثى أضواء المسرح» مسرح الهوسابير ت: ٤٢٢٣٣.. "السيد مدير الرقابة على المصنفات الفنية، تحية طيبة وبعد.. بالإشارة إلى ملخص مسرحية «كيف تعاملين الوحش زوجك» تأليف الأستاذ حسين مصطفى عبدالنبى نرجو التكرم بصرف النظر عن طلبنا لترخيص الملخص حيث إننا سنوافيكم بالمسرحية نفسها فى مدى أسبوع من تاريخه. وتفضلوا بقبول فائق الاحترام. [توقيع] مدير الفرقة ١٩٧٤/٦/١٥". وللأسف لم تتقدم الفرقة بأية مسرحية تحمل اسم «كيف تعاملين الوحش زوجك» أو أية مسرحية حول الفكرة المقدمة، وهذا حسب اجتهادى المتواضع، ولكن الأمر متروك للباحثين مستقبلًا، ربما يجدون ما لم أجده! وحتى أوفر لهم كل ما لدى، سأنقل هنا الفكرة كاملة كما قدمتها الفرقة إلى الرقابة، وهذا نصها:



ثلاثي أضواء المسرح


وزارة الثقافة والإعلام
الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية
إدارة الرقابة على المسرحيات
اسم الرقيب
اسم المسرحية
اسم المؤلف
اسم الفرقة
الموضوع :

تقرير الرقيبة لواحظ

«مقدمة»: لو أن كل زوجة اهتمت بزوجها مجرد اهتمامها بحيوان أليف تربيه فى منزلها.. وليكن كلبها.. لعاشت كل أسرة فى سلام.. وسعادة. «ملخص الموضوع»: كانت ليلى زوجة محبة ومطيعة لزوجها خالد.. وقد أقنعها منذ أن تزوجا.. أن الزوجة الناجحة هى التى تحاول أن تغير من طريقة استمتاع زوجها بحياته.. وإنما تلك التى تحاول أن تجعله يستمتع بها أكثر.. على طريقته.. فليس معنى الزواج أن يغير الزوج من طريقة حياته.. أو عاداته.. وكانت والدتها فرحانة كثيرًا ما تحاول أن تلفت نظرها إلى أن طبيعة الزواج غير ذلك.. وأن كلًا من الزوجين بعد الزواج ينبغى أن يغير من طريقة حياته بحيث تتمشى مع مصلحة الطرف الآخر.. فلا يحق أن تترك الزوجة زوجها يمارس حياته كما كان يمارسها قبل الزواج.. كثيرًا ما يتناول طعام الغذاء فى الخارج بحجة العمل.. ودائمًا يقضى سهراته مع أصدقائه بالنادى.. تاركًا إياها وحيدة بالمنزل.. غير أن ليلى.. كانت لحبها لزوجها خالد.. تبعد دائمًا عن رأسها أفكار والدتها فرحانة.. إلى أن انتقل الزوجان ليلى وخالد إلى شقة جديدة بعمارة حديثة.. حيث التقت ليلى هناك بزوجين على النقيض من حياتهما.. فالزوج سعيد دائمًا مع زوجته هند.. لا يفارقها أبدًا إلا أوقات عمله.. أما فى الأوقات الأخرى فهو معها سواء كان عليهم أن يبقيا فى المنزل أو يخرجا لقضاء أوقاتهما بالخارج.. وكان سعد مطيعًا لزوجته لدرجة أنه كان يترك لها حرية إبداء الآراء بدلًا عنه.. وقد أفهمت هند ليلى

خطاب الفرقة بإلغاء الموضوع

أن حياتها هى الحياة الزوجية كما ينبغى أن تكون. وبدأت ليلى تفكر وتقارن بين حياتها وحياة هند.. بدأت تقتنع أنها يجب أن تغير من طريقة حياتها مع زوجها.. وعندما سألت هند عن الطريقة التى استطاعت بها أن تجعل زوجها سعد.. ذلك الزوج المطيع.. قدمت إليها هند كتابًا.. هو «كيف تعاملين كلبك» كتبه مؤلفه للسيدة المصرية ليعلمها كيف تهامل الكلب.. ذلك الحيوان الأليف الذى دائمًا ما يختار سيده بالمنزل.. أما رب الأسرة.. أو أحد الأبناء.. مع أن سيدة الدار هى أكثر الناس أحقية بأن يختارها سيدته لأنها تمضى معه أطول فترة.. والسبب أن السيدة دائمًا وإن كانت أكثر عطفًا إلا أنها لا تحسن معاملة الكلب.. وفقًا للأصول العلمية.. وقد قسم صاحب الكتاب.. مؤلفه على عدة أجزاء.. لكل صنف من أصناف الكلاب جزء تختلف طريقة معاملته عن الصنف الآخر.. قدمت هند الكتاب إلى ليلى مدعية أنها تتبع طريقة معاملة الكلاب البزرميط مع زوجها سعد.. وهذه الطريقة تأخذ الكلب دائمًا بالعنف والسيطرة حتى تستقيم حياته.. وأن على ليلى أن تكتشف أولًا الصنف الأقرب إلى طباع زوجها.. وأن تعامله نفس معاملته.. وستجد النتيجة مرضية تمامًا.. وبعد مجهود.. اقتنعت ليلى بأن تجرب.. واستطاعت بعد عدة ملاحظات أن تعين الصنف الأقرب إلى زوجها.. وكان صنف الكلاب الوولف «الشيان لو» وهذا الصنف يعامل بعناية تامة وعطف كبير.. وبدأت تنفذ

غلاف الملف

تعليمات الكتاب فى طريقة معاملته.. الفراش ينبغى أن يكون له فراش خاص.. وغيرت حجرة النوم.. وجعلت لكل منهما فراشًا خاصًا.. وينبغى لكى يتعود فراشه الجديد أن يجدك بجانبه على هذا الفراش.. ويعود الزوج ويفاجأ بغرفة النوم الجديدة.. وبزوجته وهى تلاطفه بطريقة لم يسبق لها أن لاطفته بها.. ويحس على حد قوله بأنه عريس جديد يبدأ شهر العسل.. وفى الصباح كان عليها أن تشرف على حمامه بنفسها.. كما ينصح الكتاب وأن تقوم بتمشيط شعره بيدها.. وكذلك بتقليم أظافره.. ويجد خالد نفسه محاطًا برعاية غير طبيعية من زوجته.. الأمر الذى يشجعه على أن يبقى بالمنزل أطول فترة ممكنه.. وأن يعطى زوجته المزيد من الرعاية والتدليل.. وهكذا تتأكد ليلى من نجاح الكتاب.. الذى سبق أن أثبت نجاحه مع هند. ولم تكن ليلى قد أخبرت والدتها بموضوع الكتاب عندما لاحظت «فرحانة» والدة ليلى التغيير الذى طرأ على حياة خالد زوج ابنتها وعللته بأنه بسبب هند.. التى ربما أعجب بها الزوج.. كطبيعة الأزواج الذين فى نظرها كثيرًا ما تكون أعينهم زايغة، وعندما تجد ليلى والدتها بموضوع الكتاب.. تنكره أولًا ثم تبدأ فى التحمس له عندما ترى بعض التجارب بعينها.. وكان لان لسعد أن يلتقى بخالد.. وأن يكتشف خالد أن سعيد يعيش كاتمًا غبظه من زوجته المسيطرة.. وأنه يفكر فى طلاقها.. على عكس خالد الذى يصف له الجنة التى أصبح يعيش فيها منذ انتقاله إلى مسكنه الجديد.. ويطلب خالد من ليلى أن تنصح هند بالاعتدال فى معاملة زوجها.. وتجزع ليلى.. التى تهتز ثقتها بالكتاب لأول مرة. ولكن عندما تحدث هند.. تضحك هند.. وتقول لها.. أليس من عادة الكلاب النباح عندما يلتقيا.. مجرد نباح.. يجب أن تسقطيه من اعتبارك.. ويكتشف خالد الكتاب.. ويثور بينه وبين نفسه بعد أن اكتشفه.. ويخبر سعد بأنهما فى نظر زوجتهما مجرد كلاب ويفكران فى الطلاق.. ولكن خالد يفكر فى طريقة أخرى لمعاقبتهما - وهى إنهما - ما داما فى نظرهما كلاب.. فليتظاهرا بأنهما يتصفا فعلًا بصفات الكلاب.. ومنها ما يفزع كل امرأة كعدم وفاء الكلب لانثى مصرية بالذات.. وتطلعه إلى أى شيء تلقى به مهما كانت.. ويتظاهرا فعلًا بهذه الصفات.. الأمر الذى يحدث عنه الكثير من الخلافات.. التى تؤدى فى النهاية إلى المصارحة.. وتقتنع الزوجتان بخطئهما.. وأن الموضوع لا يتعدى أن سعد كان صبورًا مع زوجته.. وأن خالد لمس من زوجته حنانًا غير عادى.. فانصلح حاله.. وأنه لا علاقة أبدًا بين الرجال والكلاب.. وأن لمسة الحنان واجبة بين الزوج وزوجته وأن هذا قول الحق.. وجعل بينكما مودة ورحمة.. وبهذا تعود الحياة السعيدة إلى الأسرتين.. وقد انصلح حال هند مع زوجها سعد كما انصلح حال خالد مع زوجته ليلى باستمرارها فى إعطائه الحنان والرعاية.

مسرحنا الأخيرة
العدد 948 27 أكتوبر 2025

مشهد

نجاة..

الأخت التي لم تنجبها أمي

محمد الروبي

جمَعَنا الفنُّ المسرحي؛ هي كانت في إدارة المسرح، وأنا ناقد يخطو أولى خطواته في التعامل مع هذا العالم المفعم بالشغف.

أول ما يلفت النظر فيها تلك الابتسامة المرحِّبة التي تسبق الكلام، ابتسامة تشعّ دفئًا وصدقًا، كأنها وُلدت من روحٍ شفيفة تُذكّرك بجدتك الحنون.

ما إن تتعامل معها قليلًا، حتى تكتشف أن خلف المكاتب واللوائح قلبًا نابضًا بالمحبة، يصرّ أن يمنحك مما عنده: كوب شاي، نصف ساندويتش، علبة عصير، أو حتى شربة ماء... لا لشيء إلا لأن العطاء كان طريقتها الوحيدة في الحياة.

كانت تدخل إلى عالمك ببساطة الأخت وحنان الأم، دون تكلّف أو مسافة. لا تجامل على حساب العمل، لكنها تقنعك دائمًا بما يجب أن يكون، وما تفرضه اللوائح، بلغةٍ رقيقةٍ لا تخلو من الحزم النبيل.

نجاة...

كنتِ أختًا وأمًّا وابنةً لكل فنانٍ مسرحي عرف هذا الكيان المقاوم الذي كان اسمه مسرح الثقافة الجماهيرية، وبقي كما كان، بيتًا للمحبة والإبداع.

اليوم نودّعكِ إلى حيث السلام والطمأنينة، ونشفق كثيرًا على أخينا حسن الوزير، الذي نعلم تمامًا ماذا كنتِ تمثّلين له.

اِهنئي بمثواكِ الحنون، يا نجاة...

اِهنئي، أيتها القدّيسة، التي جعلت من الابتسامة لغةً للعمل، ومن الطيبة دستورًا للحياة.