مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
اللواء خالد اللبان

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الثامنة عشرة | العدد 956 | الإثنين 22 ديسمبر 2025

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

ريم أحمد: مثلى الأعلى شريهان

مسرحية
ألفريد فرج المجهولة

مسابقة الكاتب المصري.. خطوة لاكتشاف كتاب جدد

إقبال جماهيري على «حفلة الكاتشب»

في ليلة افتتاحه

شهد العرض المسرحي الجديد «حفلة الكاتشب»، الذي يُعرض على خشبة مسرح الغد بالعجوزة، إقبالًا جماهيريًا في ليلة افتتاحه، حيث امتلأت القاعة بالكامل.

يُقدَّم العرض تحت رعاية معالي الدكتور أحمد فؤاد هنو وزير الثقافة، وضمن أنشطة البيت الفني للمسرح التابع لقطاع المسرح، برئاسة المخرج هشام عطوة ،ويأتي العمل في إطار مشروع «مدرسة العصفوري» بإشراف المخرج الكبير سمير العصفوري، ومن إخراج أحمد صبري، وإنتاج فرقة الغد برئاسة الفنان سامح مجاهد.

ويُعرض «حفلة الكاتشب» يوميًا في تمام الساعة السابعة مساءً على مسرح الغد بالعجوزة، عدا يومي الاثنين والثلاثاء من كل أسبوع.

يذكر أن العرض يقدم رؤية فنية تمزج بين التمثيل والغناء والاستعراض، حاملاً رسالة إنسانية تدعو إلى السلام ونبذ العنف، من خلال طرح ساخر ينتقد عبثية الصراعات الإنسانية.

العرض المسرحي من تأليف وأشعار محمد زناتي، وبطولة: بسمة شوقي، فكري سليم، ضياء الدين زكريا، وليد فوزي، محمد عشماوي، ياسمين أسامة، أبو بكر حسين، سهيل راجح، ساندرا سامح، أحمد أبو الحسن، ديما هيجر، مونيكا وحيد، هبة شبل.

الديكور: محمود حنفي ، الملابس: خلود أبو العينين ، الماكياج: سارة طارق ، الإضاءة: عز حلمي ، الموسيقى والألحان: أحمد الناصر ،فيديو مابينج: مصطفى فجل ،تصميم دعايه معتز مرجان ،الاستعراضات: محمد بحيري ، مساعدا الإخراج: إسراء حسن وريهام علي ، المخرج المنفذ: محمد أحمد كامل.

بدء أعمال تطوير مركز الهناجر للفنون

ضمن خطة وزارة الثقافة لرفع كفاءة المواقع الثقافية

تنفيذًا لتوجيهات الدكتور أحمد فؤاد هنو، وزير الثقافة، بشأن المتابعة الدورية للمواقع الثقافية التابعة للوزارة ورفع كفاءة الخدمات الثقافية والفنية المقدمة للجمهور، بدأت أعمال التطوير الشامل بمركز الهناجر للفنون، وذلك عقب الجولة التفقدية التي قام بها الفنان هشام عطوة، رئيس قطاع المسرح، بالمركز، في إطار خطة تستهدف تحديث البنية التحتية وتطوير التجهيزات الفنية.

وأكد المخرج هشام عطوة أن أعمال التطوير تشمل تجديد الواجهات، وصيانة المقاعد، وأعمال التكييف، بما يسهم في تحسين مستوى الخدمات المقدمة، ويأتي ذلك في سياق توجه وزارة الثقافة نحو تأهيل المسارح والمنشآت الفنية التابعة لها، بما يضمن جاهزيتها لاستقبال الجمهور ويدعم كفاءتها التشغيلية والفنية، تماشيًا مع رؤية الدولة لتحديث البنية التحتية للمؤسسات الثقافية.

وشدد رئيس قطاع المسرح على أهمية الالتزام بالجداول الزمنية المحددة لتنفيذ الأعمال، مع تطبيق معايير الجودة والسلامة المعتمدة، إلى جانب تطوير الجوانب الخدمية والفنية، بما يسهم في تحسين تجربة الجمهور، ويعزز من دور مركز الهناجر للفنون كمنصة ثقافية وفنية فاعلة.

وأوضح أن هذه الأعمال تأتي ضمن استراتيجية قطاع المسرح الهادفة إلى رفع كفاءة المنشآت التابعة، وتعزيز دورها في دعم الحركة المسرحية والفنية

إبداعات الموهوبين

تتواصل في رابع أيام برنامج «مصر جميلة» بالغردقة

شهد قصر ثقافة الغردقة لليوم الرابع على التوالي، استمرار فعاليات برنامج «مصر جميلة»، الذي يقام برعاية الدكتور أحمد فؤاد هنو وزير الثقافة، واللواء عمرو حفني محافظ البحر الأحمر، وتنظمه الهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة اللواء خالد اللبان، بهدف اكتشاف ورعاية المواهب الفنية والأدبية، ضمن برامج وزارة الثقافة بالمحافظات الحدودية.

استهلت الفعاليات مع ورشة الديكوباج للمدربة فاطمة محمد، والتي تم خلالها تنفيذ برواز دائري باستخدام ورق الذهب، إلى جانب الإنتهاء من تنفيذ برواز مصمم بورق الشجر.

وفي مجال الحرف الفنية، استكملت المدربة جيهان مبروك ورشة الزنكوجراف، ودربت خلالها المشاركين على إخراج الدلايات من الأحماض، وتلميعها وصنفرتها، تمهيدا لاستخدامها في تصميم حلي من النحاس.

وفي ورشة الحلي، دربت إيمان ماهر الفتيات على تصميم عقود من الكريستال بألوان مختلفة مع إضافة دلايات معدنية.

وتواصلت الفعاليات مع ورشة تعليم الموسيقى بإشراف الفنان محمد رشاد، وشهدت تدريبات على بعض الأغاني الوطنية.

أما ورشة الفنون الشعبية للمدرب علاء عبد الرازق تضمنت تدريبات على استعراضات مستوحاة من التراث الشعبي لمحافظة البحر الأحمر.

واختتم اليوم مع ورشة «الكتابة الأدبية»،

وركزت خلالها الشاعرة شيماء حسن، على تنمية مهارات التعبير لدى الأطفال، وسط تفاعل كبير.

يقام البرنامج بإشراف الإدارة المركزية للشئون الثقافية، برئاسة الشاعر الدكتور مسعود شومان، وينفذ من خلال الإدارة العامة لرعاية المواهب، برئاسة المخرج محمد صابر، والمشرف العام على البرنامج، بالتعاون مع إقليم جنوب الصعيد الثقافي بـإدارة محمود عبد الوهاب ومديرية التربية والتعليم، ومن خلال فرع ثقافة البحر الأحمر برئاسة محمد رجب.

اختتمت الفعاليات السبت بإقامة معرض فني يضم نتاج الورش التي تعكس إبداعات الموهوبين في مختلف المجالات.

الحقيقة بلا أقنعة..

مسرحية أفراح القبة بين الواقع والخيال

ضمن فعاليات الموسم المسرحى الجديد ٢٠٢٥/٢٠٢٦، للهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة اللواء خالد اللبان، يواصل إقليم القاهرة الكبرى وشمال الصعيد حضوره الثقافى عبر عرض «أفـراح القبة» لفرقة قومية بنى سويف، من تأليف محمد السيد حنفى وإخراج رامى محمد، والمستوحى من رواية نجيب محفوظ، يقدم العرض برعاية الادارة المركزية للشون الفنية برئاسة الفنان احمد الشافعى والادارة العامة للمسرح لمديرتها سمر الوزير وفرع ثقافة بنى سويف برئاسة الكاتب أحمد حلمى.

المـخـرج رامـــى مـحـمـد: يـقـوم الـعـرض على تفكيك المـكـان إلى بـقـايـا بـيـت ومـسـرح واحـد يقول المخرج رامى محمد: (تُطرح «أفراح القبة» لا بوصفها حكاية عن فرقة مسرحية، بل كمرثية كونية عن فقدان الأب، وفقدان الإله. كل شخصية فى العمل هى شاهد على لحظة انهيار السلطة الراعية، وانقطاع الحبل الذى كان يربط الإنسان بالمعنى؛ فبعد موت الآباء، تاه الأبناء داخل المسرح — ذلك المكان الذى تحوّل إلى البديل المزيّف للجنة، وإلى محاولة يائسة لاستدعاء العناية المفقودة عبر التمثيل).

ويكمل: (سرحان يرث مالًا فيظن أنه صار خالقًا، بينما كرم يولد بلا أب فينكر الإله كله. علاوة على ذلك، طـارق يبحث عن أبٍ جديد فى وجه الفن، وتحية تكتشف جسدها كوسيلة للبقاء بعد أن فقدت حنان البيت. حليمة تشتغل فى المـسرح وهـى ما زالت تؤمن أن فى الحنان بقايا من الله، أما عباس، فهو ابن الشك — لا يعرف من أبوه، ولا من هو، فيغدو مرآة للجميع. جميعهم أبناء فقدوا راعيهم، ووجـدوا فى المسرح بيتًا مؤقتًا، بيتًا بلا جدران، بلا يقين، يحاولون فيه استعادة ما فُقد).

ويوضح: (بصريًا، يقوم العرض على تفكيك المكان إلى بقايا بيت ومسرح واحد؛ حيث تتحول المنضدة والستارة والجدار المتهدّم إلى شواهد على بيت قديم انهار. الإضـاءة شحيحة كرحمة بعيدة، تتسلل ثم تختفى. كل مشهد يبدأ بنداء غائب، كأن أحدهم يناجى ربًا لا يجيب. بهذا المعنى يصبح «أفراح القبة» رحلة بحث عن الله داخل المسرح، رحلة لأبناءٍ يقفون فى وجه الفراغ، يمثلون كى لا يفنوا، ويعيدون خلق الحكاية).

يذكر محمد بأن العرض مفتوح للتأويلات، ويستهدف شرائـح متنوعة من المجتمع بلا استثناء، ويكمل: (محفوظ له تيمة أساسية ترتكز على ثلاث محددات: الأب، والابـن، والبيت. الأب بمعناه الماضى والسلطة الراعية، والابن كحاضر فقد السلطة الراعية، والبيت بمعناه الملاذ الأخير، وهنا يحاول العرض التركيز على هذا المعنى).

ويختتم: (يعتمد عرض «أفراح القبة» على نصٍ متعدد الأصـوات، تتصارع فيه الروايات وتتقاطع الأزمنة، بحيث لا تُروى الحكاية من الخارج، بل من داخل وعى الشخصيات نفسها. لا توجد حقيقة واحدة، بل طبقات من النسخ، كلٌّ منها يدّعى امتلاك ما جـرى. ومن هنا تتأسس رؤيتى الإخراجية على أن المسرح يصبح مساحة لعرض تفكك الحقيقة كما يراه كل فرد، لا كما حدث بالفعل).

مى أشرف: شخصية تحية شخصية قوية

تكمل مى أشرف: (أقوم بتجسيد شخصية تحية، التى

تمتلك طاقة قوية؛ تؤثر فى أى مكان تقرر الذهاب إليه دون بذل مجهود. وبقوة شخصيتها تستطيع لفت الانتباه، ما يجعلها محور اهتمام ولافتة للأنظار. وتُعد من أكثر الشخصيات تعرّضًا للاستغلال؛ فهى دائمًا فى موقع ردّ الفعل لا المبادرة، تتلقى الأحداث بدلًا من صناعتها، وقد استخدمتها شخصيات أخرى أداةً للانتقام أو الكيد بغيرها).

وتؤكد: (أن أصعب المشاهد التى تسعى لأن يكون من أقوى مشاهد العرض هو مشهد مواجهة تحية وطارق بعد موافقتها على الزواج من عباس). وتضيف: (أشبه شخصية تحية فى نقطة واحدة فقط، وهى أنها تتظاهر بالسعادة والإيجابية، وتحاول مساعدة الآخرين ودعمهم، بينما تعجز عن تقديم الدعم ذاته لنفسها).

وتصف أشرف تجربتها مع المخرج رامى محمد بأنها: (من أروع التجارب وأكثرها ثراءً؛ فهى تجربة مليئة بالاستفادة والتعلّم المستمر. يمنحنى مساحة وحرية فى التعبير عن الشخصية، وهو من أكثر المخرجين الذين

أشعر بالراحة فى العمل معهم).

وتوضح: (تقوم فلسفة العرض، من وجهة نظرى، على أنه لا يوجد شيء مطلق أو يقين ثابت؛ فالموقف أو المشهد الواحد قد يحمل أبعادًا ومعانى متعددة، وكل شخص يفهمه من زاويته الخاصة، مع إبراز تداخل الأحـداث بين الواقع والخيال، وتصوير رؤيـة كل شخصية للأحداث من منظورها الذاتي).

وتختتم: (يعتمد المخرج على أسلوب التجريب، حيث نجرّب أكثر من احتمال للمشهد الواحد عدة مرات، إلى أن نصل إلى التجربة الأقرب إلى روح الشخصية).

وتكمل قائلة: (لا أتعامل مع المواقف بوصفها صعبة، بل أستمتع بكل لحظة؛ فمتعة التمثيل تكمن فى التحدى، والمواقف الصعبة أثناء البروفات هى التى تبنى روابط قوية بين الممثلين).

محمد عبدالمعطى: كرم يونس

وصراعات الداخل أكثر قسوة من الخارج

يقول الممثل والمخرج محمد عبد المعطي: (أقّدم شخصية كرم يونس، ملقّن فرقة سرحان الهلالية، وهو دور يعتمد على الصراعات النفسية أكثر من الصراعات الخارجية. وتمتد شخصية كرم يونس من حلم كان يراوده بأن يصبح مؤلفًا، لكنه انتهى به المطاف ملقّنًا، لتكشف الشخصية عن تأثير المرأة العميق فى حياته، نتيجة صدمته فى كلٍّ من أمه وحبيبته).

ويكمل: (يتميّز أدب نجيب محفوظ بثرائه الدائم، إذ يضم شخصيات تمتلك ماضيًا وحاضرًا ومستقبلًا، وهو ما يساعد أى ممثل على بناء أبعاد درامية ونفسية متكاملة، ويدفعه إلى محاولة التوحّد مع الشخصية الأدبية).

ويوضح: (من أصعب المشاهد التى أبذل فيها قصارى جهدى المونولوج الأخير، والذى يُعد لحظة المواجهة التى يكشف فيها عن أبعاد الشخصية، وكذلك أبعاد الشخصيات المحيطة بها، حيث تمثّل ذروة التداعى ولحظة السكون).

ويضيف: (شعرت بأن شخصية كرم يونس تشبهنى فى بعض الجوانب؛ فقد لمست فيها حالة الشغف والإصرار التى بدأ بها حياته، ثم نهايته التى آلت إلى اللاشيء، ما قاده إلى إحباطٍ كامل. ودائمًا ما تطرح شخصيات نجيب محفوظ أسئلة وجودية، ومن بينها السؤال الذى تطرحه شخصية كرم يونس: كيف بدأت حياتي؟ وكيف انتهت؟).

ويختتم: (تجربتى مع المخرج رامى محمد من التجارب المميزة؛ فهو بمثابة أخى الأصغر، ويتمتع بطموح فنى لا حدود له، وقدرة لافتة على العمل لساعات طويلة دون كلل أو ملل. كما يسهم، من خلال إدارته للبروفات، فى قياس مـدى وصـول الممثل إلى فهم الشخصية فنيًا، ويواصل تطوير أبعادها حتى يبلغ المستوى الذى يطمح إليه، وهو ما ينعكس بوضوح فى تميّز أدائه الإخراجي).

عرض أفراح القبة، من تأليف محمد السيد حنفى، وإخراج رامى محمد، كيروجراف مناضل عنتر، مصمم الديكور أحمد أبو طالب، موسيقى شادى شوارب، الممثلون: مى أشرف، محمد عبد المعطى، مروان جاد، وليد حسين، عمر عويس، يوستينا صبحى، عمر المصرى، سعد عادل، أسعد محمد على.

جهاد طه

«البحث عن طريق جديد للمسرح الشعبى فى مصر»

رؤى نقدية على مائدة المركز الدولى للكتاب

أقيم الخميس الماضى بالمركز الدولى للكتاب ندوة وحفل توقيع كتاب «البحث عن طريق جديد للمسرح الشعبى فى مصر» تأليف الكاتب والناقد أحمد عبدالرازق أبو العلا وذلك برعاية الهيئة المصرية العامة للكتاب برئاسة الدكتور خالد أبو الليل . أدار المناقشة وحفل التوقيع الكاتب عماد مطاوع، وتحدث فيها كل من الأستاذ الدكتور محمد زعيمة والمخرج القدير عصام السيد بحضور كوكبة كبيرة من المسرحيين والصحفيين والإعلاميين، منهم الناقد محمد الروبى رئيس تحرير جريدة «مسرحنا»، الكاتب محمد عبدالحافظ ناصف رئيس المركز القومى لثقافة الطفل ومستشار رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة، الإعلامى عبدالحميد السيد، الباحثة الثقافية والكاتبة سميحة المانسترلى، الإعلامى ياسر ذكى، أسامة قاسم مدير مكتب رئيس الهيئة العامة، الفنانة الدكتورة أمينة سالم، الكاتب سعيد حجاج، الكاتبة نسرين نور، الكاتب والسيناريست ممدوح فهمى، الكاتب والروائى أسامة عبداللطيف الكاتبة الصحفية همت مصطفى والكاتب إبراهيم حسن وعدد كبير من الإعلاميين والمسرحيين والصحفيينز

المسرح الشعبى قضية قديمة ومتجددة

واستهل المناقشة الكاتب عماد مطاوع الذى رحب بالحضور فى البداية موضحًا أن من خلال المناقشة نفتح باب الحوار والناقش فى قضية قديمة وستظل حتى قيام الساعة وهى فكرة المسرح العربى والمصرى، فهى قضية قديمة ومتجددة ولن تحسم، وهى طبيعية القضايا التى تتناول الفنون والعلوم الإنسانية. وأضاف أن المسرح الشعبى منذ البداية كان قد كُتِب عنه فى القرن التاسع عشر، حيث كان مصطلحًا ملغزًا كما قال الكاتب أحمد عبدالرازق أبوالعلا فى مقدمة الكتاب، وقد تناول هذا المعنى تاريخيًا بشكل رائع ومكثف بداية من بابات دانيال، مرورًا بخيال الظل والأراجوز وصولًا إلى الوقت الحالى.

وذكر قائلًا: "فى ظنى أن السمة الأكثر أهمية فى كتاب الأستاذ أحمد عبدالرازق أبو العلا «البحث عن طريق جديد للمسرح الشعبى فى مصر» هى هذه الثروة التوثيقية والمعلوماتية التى تقدم ثراء للباحثين والمهتمين بالمسرح، واحدة على الأمانة الشديدة. فالقارئ للكتاب سوف يتخيل أن الذى كتبه هو رجل أكاديمى عتيد ولكنه مبدع حقيقى، والمبدع دائمًا يتقدم عن الأكاديمى بخطوة. والكاتب يضم مجموعة من المقالات التى نُشرت فى أكثر من مكان منها مجلة المسرح المصرية فى إصداريها من المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية وعندما عادت لهيئة الكتاب وتابع :» وسوف نترك المجال للكاتب أحمد عبدالرازق أبو العلا ليتحدث عن الكتاب.

"الاهتمام بالمسرح الشعبي: من العناصر التقليدية إلى الإبداع المعاصر"

وفى كلمته أوضح الكاتب أحمد عبدالرازق أبو العلا

أن اهتمامه بهذا الموضوع هو اهتمام قديم سبق ما جاء فى هذا الكتاب من مقالات كثيرة جدًا ودراسات متعددة، والسبب الحقيقى لذلك يتذكره فى لجنة المسرح مع الكاتب القدير محمد أبو العلا السلاموني رحمه الله، حيث اقترح عمل يوم لمناقشة المسرح الشعبى من خـلال لجنة المـسرح بالمجلس الأعلى للثقافة، وتم تكليفه بعمل دراسة عن هذا المسرح. فذهب إلى مسرح أبو العلا السلاموني واكتشف أنه كان لديه عشر نصوص مسرحية تندرج تحت هذا العنوان. وعندما تعامل مع عناصر الفرجة الشعبية لم يقدم هذه العناصر كما هى، بل قام بتوظيفها بشكل إبداعى.

واستشهد أبو العلا بمقولة د. عز الدين إسماعيل، وهى مقولة حقيقة وموجودة فى الكتاب، وهي: «ليس معنى أن تحضر أراجوزًا أو خيال ظل فى النص المسرحى أنك تقدم مسرحًا شعبيًا، ولكن القضية تكمن فى كيفية توظيف هذا العنصر لتصنيع عنصر جديد مشابه له تمامًا.» وهنا يصبح تقديم المسرح الشعبى هو تقديم العنصر الشعبى بروح إبداعية، وليس مجرد نقْل عن السيرة المتعارف عليها.

وضرب الكاتب أحمد عبدالرازق أبو العلا مثالًا لتوضيح فكرته، حيث قال: «عندما كتب الراحل محمد أبو العلا السلاموني مسرحية ‹تغريبة مصرية›، قدم بطلًا عاد من حرب ٦ أكتوبر وتعرض لإصابة أفقدته الذاكرة. وعندما أعادوه إلى قريته، كان لا يعلم أين تقع قريته. بدأت رحلة بحثه عن قريته، وكأنها تمثل رحلة بحثه عن مصر.» وأوضح أبو العلا أن هذا البطل المسرحى يحمل جميع سمات بطل السيرة الشعبية، لكنه بطل معاصر، حضر حرب أكتوبر وعاد فاقدًا للذاكرة، فبدأ رحلة البحث عن بلده، وكأن هذا البحث عن بلده هو بمثابة البحث عن مصرز.

وأكمل قائلًا إن هـذا البطل المسرحى يقدم سيرة معاصرة، تتماشى مع مفهوم السيرة الشعبية المتعارف عليها، ويصبح هنا الاستخدام شعبيًا وليس نقلا حرفيًا للسيرة. كما قدم مثالًا آخر عندما استخدم عناصر الفرجة الشعبية فى مسرحية «المليم بأربعة»، حيث جلب كل عناصر الفرحة الشعبية الموجودة فى الموالد، وأعاد صياغتها لتتناسب مع العرض المسرحى، معلقًا بها على شركات توظيف الأموال.

وأكـد الكاتب أحمد عبدالرازق أبـو العلا أن هذا الاهتمام بالمسرح الشعبى هو ما دفعه للانغماس فى دراسة هذا الموضوع بعمق. وأشار إلى ريادة يعقوب صنوع، حيث بـدأ رحلة الـريـادة المسرحية مهتمًا بالسمات الشعبية. وذكر أن مسرحية «الدرتين» التى قدمها يعقوب صنوع عام ١٨٧٢، تحتوى على سمات الأراجــوز بوضوح، حيث تظهر العلاقة بين الـزوج وامرأتين، مع مشاهد مشاكسة بين هذا «الثالوث الشعبى" من الزوجة والأراجوز، مما يعكس خصائص الأراجوز من سخرية وذكاء ووعى. وقال «ما جعلنى أتساءل لماذا ذهب يعقوب صنوع إلى هذا المنحى وقدم هذا النص بهذا الشكل، وهو ما دفعنى لقراءة العديد من الكتب التى تناولت عناصر الفرجة الشعبية ومـا يسمى بالمسرح ما قبل «فرقة أولاد رابية» و»المحبظين»، وكل ما تحدث عنه إدوارد رين عام ١٨٨٤م. إذن لدينا مظاهر مسرحية عديدة استطاع يعقوب صنوع فى الريادة أن يستفيد منها بشكل أو آخر، وقد أهملناها جميعًا حتى هذه اللحظة. ومن ثم، جاء هذا الكتاب بعنوان «البحث عن طريق جديد للمسرح الشعبي»، وقد أخذت هذا العنوان نفسه من كتاب للناقد الراحل عبدالرحمن أبو عوف بعنوان «البحث عن طريق جديد للقصة القصيرة»، وشعرت أن هذا العنوان مناسب جدًا، وذكرت ذلك فى المقدمة، حيث إننا ينبغى أن نبحث عن طريق جديد للمسرح الشعبى لأنه النوع المسرحى المتعلق بفكرة الهوية فى ظل الظروف العالمية التى نعيشها، وفكرة التغريب، والقرية الكونية، ومحاولة تهميش الثقافة.

إن الصراع أصبح بالفعل صراعًا حقيقيًا بين الثقافات، فلا بد أن نواجه هذا الـصراع، والمسرح الشعبى هو القادر على حفظ الهوية؛ لأن مفرداته كلها موجودة فى الثقافة المصرية، مثل روافد الثقافة المصرية من التاريخ المصرى القديم، والبعد الإسلامى، والبعد الشعبى. فالتراث والفلكلور جزء من صناعة الثقافة المصرية حتى هذه اللحظة. لا يزال المصرى يتأثر ويتأثر فى سلوكه بكل هذه العناصر. فمازال الأراجوز قادرًا على إسعادنا، وما زالت السير الشعبية تؤثر فينا، ومازال خيال الظل موجودًا، وكذلك شاعر الربابة، والحكواتى، والسامر الشعبى. كل هذه المظاهر مرتبطة بالإنسان المصرى.

من أجل ذلك، يجب أن يهتم كاتب المسرح فى فكرته المتعلقة بـ «التأصيل»، وأن يذهب إلى كل هذه العناصر وكل عناصر الفرجة الشعبية، ليتمكن من توظيفها بشكل فعّال فى المسرح، ولإقامة علاقة جيدة بين المسرح والجمهور

"المسرح الشعبي: روح الإبداع وتجديد الهوية الثقافية

فى كلمته، قال المخرج عصام السيد: «قد يبدو للبعض أن الكتاب متأخر فما فائدته الآن؟»، ثم تطرق إلى المسرح الشعبى الذى بدأ ظهوره مع سؤال الهوية: من نحن، وأين نحن، وما علاقتنا بالمسرح؟ هذا السؤال بدأ فى الظهور فى ستينيات القرن الماضى مع موجة المد الثورى، حيث وجدنا توفيق الحكيم ويوسف إدريس، ثم سعد الله ونـوس، ليبدأ هذا السؤال فى الظهور بوضوح أكبر. وبعد حرب ٦٧، طرح السؤال بقوة، فبدأ سعد الله ونوس ومحمد الماغوط بتقديم كتاباتهم. كما بدأت مجموعة من المفكرين فى التنظير مثل المسرح الاحتفالى فى المغرب، وظهرت العديد من الظواهر

المتعلقة بمسألة الهوية.

وتابع السيد قائلًا: «هل هناك مسرح يمكن أن يكون بصيغة عربية أو مصرية تختلف عن المسرح الإرسطى الذى نشأنا عليه؟»، مشيرًا إلى أن أوروبا كانت تفرض علينا هذا المسرح، وإذا رفضناه، فقد كنا نعتبر متخلفين ولا نملك وجودًا. ثم أضاف: «أوروبا تتجه اليوم إلى ما يسمى بـ«ما بعد الدراما»، وإذا نظرنا إلى ‹ما بعد الدراما›، سنجد أن فيها العديد من الجوانب التى تتعلق بتفكيك القضايا فى الترتيب الزمنى، حيث لا يحتوى العرض على بداية أو ذروة أو عقدة». وبالتالى، توجهت أوروبا نحو هذا الاتجاه وأطلقت عليه اسم «ما بعد الدراما".

وأشار السيد إلى أن المسألة لا تتعلق بأخذ التراث وتقديمه كما هو، بل بالمقصود بروح المسرح الشعبى. وذكر الكاتب أحمد عبدالرازق أبو العلا فى حديثه عن روح المسرح الشعبى من ناحية الكتابة، بينما تحدث السيد عن الروح نفسها من ناحية الإخراج والصورة. حيث قال: «المسرح الشعبى لا يهتم بحالة ‹الإيهام الكامل›، فمن الممكن أن يخرج الممثل ويتحدث للجماهير فى الصالة، ثم يعود مرة أخرى». وتابع: «فى المسرح الشعبى، لا توجد قواعد ثابتة مثل الإيقاع الذى يعرض فى المسرح الأوروبى من البداية إلى النهاية، بل يمكننا أن نعبر عن أزمنة مختلفة ونعود إليها مرة أخرى".

وأوضح السيد أن مسألة روح المسرح الشعبى تظهر فى العديد من العروض، مستشهدًا بمسرحية «عجبي» لصلاح جاهين التى تم عرضها على المسرح القومى بـروح المـسرح الشعبى، حيث كان العرض يحتوى على راوى يمثل الأراجوز وراوى آخر هو «درش» أحد شخصيات الكاريكاتير لصلاح جاهين.

كما أشار السيد إلى استفادة المسرح المصرى من المسرح الشعبى، قائلًا: «لقد ذكر الأستاذ أحمد عبدالرازق أبو العلا مثالًا عن استفادة المسرح المصرى من المسرح الشعبى عبر شخصية يعقوب صنوع». وأضاف أنه لا يقتصر الأمر على يعقوب صنوع فقط، بل إن الكتاب الغربيين مثل موليير استفادوا من «الكوميديا ديلارتي» التى تمثل المـسرح الشعبى فى أوروبـا. وأوضـح أن المسرحيين فى مصر استفادوا أيضًا من هذا المسرح، وخاصة فى مجال الكوميديا، مشيرًا إلى الكاتب على سالم الذى رغم تأثره بالإطار الغربى، إلا أنه استفاد من روح المسرح الشعبى «إلى حد ما".

وأكد السيد أن المسرح الشعبى ليس فقط النصوص التى تنتمى إلى السير الشعبية، بل إن له «روحًا» يمكن استغلالها. وأعطى مثالًا على ذلك روح «خيال الظل» التى يمكن أن تتجسد فى تقنيات مثل «الثرى دي»، مشيرًا إلى أن هذه الروح هى التى تجعل العمل قريبًا من الجماهير. وأوضح أن نجاح أفلام الدوبلاج، مثل «الأسد الملك»، كان نتيجة تقديم عبدالرحمن شوقى للقصة الأجنبية (قصة «هاملت») بصياغة شعبية وبألفاظ قريبة إلى الجمهور المصرى، مما جعل النسخة العربية تحقق نجاحًا كبيرًا .

وفى النهاية، أكد السيد أنه لا يمكن تصنيف كل عمل يحتوى على قصة شعبية على أنه مسرح شعبى، بل يجب أن تكون الروح الشعبية حاضرة فى العمل ليكون «مسرحًا شعبيًا» بالمعنى الحقيقى.

أمانة علمية عالية ومرجع أكاديمى رفيع يفتح أفاقًا جديدة لدراسات المسرح الشعبى

أما الدكتور محمد زعيمة فأوضح خلال مداخلته قائلًا:"

الحقيقة أن الكتاب له مميزات من الناحية الأكاديمية، وأزعم أن الكتاب إذا قُدِّم كرسالة سيحصل على درجة علمية؛ فمستواه أعلى من الدرجة العلمية ذاتها، لأنه قُـدِّم بأمانة علمية شديدة جـدًا؛ فأى اقتباس قام بتوثيقه بحسب المصدر الـذى حصل منه على المعلومات. كما أن الاقتباسات التى أخذها أسعدتنى كثيرًا؛ لأنها لبعض الشخصيات المهمة فى تاريخ الحركة النقدية، وبعضهم أسـاتـذتى. فسعيد جـدًا ببعض الاقتباسات المأخوذة عن الدكتور إبراهيم حمادة، أستاذى الـذى تعلمت منه، وأنـا منحاز لـه، وهى اقتباسات موفَّقة.

والـشيء الثاني: أن الكتاب هو ثانى كتاب للكاتب أحمد عبدالرازق أبو العلا بالطريقة نفسها؛ فإذا فتحنا الكتابين سنجد أنهما يشيران للباحثين إلى موضوع رسالة. فإذا أردتُ تقديم الإخراج فى المسرح الشعبى فسيكون ذلـك عند المخرج الأستاذ عصام السيد؛ فهناك نماذج، وبالتالى أستطيع أن أبحث عن النماذج الأخـرى، مثلما قال الأستاذ عصام السيد: مسرحية «عجبي»، ومسرحيات أخرى كثيرة موجودة؛ فبالتالى تفتح المجال لدراسات أخرى أكثر تعمقًا. وقد قام بذلك فى الكتاب السابق، وهو «التجريب فى مسرح الثقافة الجماهيرية»، وسنجد جـزءًا خاصًا بمسرح الشارع ومسرح الجرن؛ إذن الكتاب كتاب مهم."

وتابع قائلًا: هناك بعض المآخذ؛ فبحكم المتابعة سنجد أن معظم الكتاب دراسـات سابقة ومصغرة، ويتم تكوينها بما ينتمى لهذا العنوان، وهو ما أدى إلى وجود بعض الأجزاء التى بها نوع من التكرار. فسنجد—على سبيل المثال—أنه يتم شرح جزء خاص بالمخرج عصام السيد عندما نتحدث عن المسرح الشعبى، وكذلك عندما نأتى للجزء الخاص بالمخرج عبدالرحمن الشافعى سنجد أيضًا التكرار بنفس المعانى، وهكذا؛ وهو ما يفصل القارئ، وكان الأمر يحتاج إلى بعض المراجعة، أو عمل مقدمة خاصة، وبعد ذلك الدخول فى صميم

الموضوع. ولكن فى النهاية هو مجهود مهم.

والشيء الثاني: أننى قرأت الكتاب بوجهتين نظر. الجزء الأول بنفس المعنى، وهو «البحث عن طريق جديد للمسرح الشعبي»، وكنت أفضل أن ينتهى العنوان بـ«المسرح الشعبي» فقط؛ لأن الأمر مفتوح، وذلك لأن يوسف إدريس قام بتطويرها نحو مسرح عربى، وأشار إليها الأستاذ أحمد عبدالرازق أبو العلا؛ فهناك إشـارات للنماذج الشعبية العربية داخـل الكتاب. فجميع النصوص التى تحدثت عن هذا النوع شاهدتها أو قرأتها؛ فبالتالى يحقق لدى فى القراءة الحنين لهذا الماضى، فأتذكر عرض المخرج عصام السيد والمخرج عبدالرحمن الشافعى. فمن أوائل عروض الأستاذ عصام السيد فى هذا المنحى العرض المسرحى «درب عسكر»، وتقديمه فى القاعة الدائرية.

ومن الناحية الأخرى، وباعتبارى أستاذًا، أتخيل كيف سيقرأه تلامذتى، ومثلما أوضح الكاتب عماد مطاوع سيقرأونه بشكل معلوماتى توثيقى معرفى يعطيه الطريق للبحث؛ إذن الكتاب يحقق الاثنين وتابع قائلًا:" سأقف عند جزء أو جملة قالها الكاتب أحمد عبدالرازق أبو العلا، وأعلم أنها نوع من الانحياز، وأنا مثله منحاز للثقافة الجماهيرية، وأرى أن الثقافة الجماهيرية بالفعل من أهم التجارب الفنية والمسرحية فى تاريخ مصر؛ فالتعامل معها ليس بسيطًا، وهو فى غاية الصعوبة، لانتشار كل الفرق الموجودة بها.

وقـد أوضـح الكاتب أحمد عبدالرازق أبوالعلا أن التجارب الخاصة بالمسرح الشعبى كلها كانت فى الثقافة الجماهيرية، ولكن هناك تجارب أخرى موجودة خارج مسرح الثقافة الجماهيرية؛ منها تجربة «درب عسكر»، و«عجبي»، و«شرم برم»، و«المليم بأربعة». لم تكن هذه التجارب ثقافة جماهيرية، بل إن تجربة «المليم بأربعة» عُرضت فى مسرح القطاع الخاص. فعلى سبيل المثال: مسرح المخرج الكبير جلال الشرقاوي—رحمه الله—لم يكن مسرحًا تجاريًا، وليس عيبًا أن يكون تجاريًا ويحقق مكسبًا، ولكنه كان مسرحًا له توجهات مهمة فى تاريخ ومضمون المسرح المصرى، وهو ما يدخلنا لعدة تساؤلات.

واتفق تمامًا مع المخرج عصام السيد فى أن المد الثورى، وأيضًا النكسة، كانا أسبابًا فى البحث عن هويتنا. ولكن حينما طرحتُ—وقالها الأستاذ أحمد عبدالرازق أبو العلا فى ثنايا الكتاب—وهو الأمر الذى نقف عنده كثيرًا: لمـاذا توفيق الحكيم ويوسف إدريس—رغم دعواتهم—لم يكملوا المشوار إلا فى أشياء معدودة؟ ولدينا كاتب آخر قدم مسرحًا شعبيًا، ولكننا لا نذكره فيما يخص المـسرح الشعبى، وهـو يعد من أهم المؤلفين العرب، وهو الكاتب محمود دياب، فقد قدم مسرحيات مثل «الزوبعة» و«ليالى الحصاد.»

وأضاف قائلًا :»جميل ما قاله الأستاذ أحمد عبدالرازق أبـو العلا: إن سبب الموضوع هو النظرة المتدنية للثقافة الشعبية، وهو شيء حقيقى. وأنا شخصيًا، حتى التحاقى بالمعهد، كنت أنظر للثقافة الشعبية بمفهومها العام على أنها أقل منا—الفلاح أقل منا—إلى أن جاء الدكتور أحمد مرسي—رحمه الله—وعملنا معه على التراث، وجاء بعده—رحمه الله—الدكتور رجب النجار، فأصبح منظورنا للموروث مختلفًا، وحدث التحول. فقد قمت بعمل رسالة الماجستير فى «الحكايات الشعبية»، ولكن ظل لدى التساؤل الذى طرح فى الكتاب، ولم أجد له إجابة.

فكل الدراسات التى قُدمت عن الدعوات والتأصيل، والتساؤل الملح بالنسبة لي: هل الطريق أو المسرح الشعبى شكل فقط أم مضمون؟ فالكاتب توفيق الحكيم عندما كتب «قالبنا المسرحي» فهو قالب سنصب فيه، وقلائل من لديهم نفس ملاحظة المخرج عصام السيد عن المسرح الملحمي؛ فالمسرح الملحمى هو مسرحنا الشعبى.

ولكن الأجابات غير المباشرة التى وضعها الأستاذ أحمد

عبدالرازق أبو العلا: عندما نأتى نقف عند مسرحية «الدرتين»، يأخذ يعقوب صنوع من المفردات الشعبية؛ فـ«الدرتين» بها «الفرفور» ليوسف إدريس، والأراجوز. وعندما كنت فى ندوة عن الأراجوز، وعن الأعمال التى قدمت الأراجوز، هذه الأعمال ليست شرطًا أن تكون الأراجـوزَ بحتا؛ فنأخذ الأعمال ونتعامل معها بشكل عصري—«الأرجزة»، على سبيل المثال.

فيلم «عنتر ولبلب»، وفيلم «الأراجـــوز» لعمر الشريف، قام بتقسيم الشخصية الواحدة إلى اثنين، وهما الأراجـوز والبطل. فعندما يقدم منولوجات مع الأراجـوز، فهو يعد منولوجًا نفسيًا يتحدث مع الأراجوز، ويتحدث الأراجوز معه.

وأوضـح الدكتور محمد زعيمة أن الأسـتـاذ أحمد عبدالرازق أبو العلا يطرح فى الكتاب كيفية التعامل مع التراث، مشيرًا إلى أنه كان يتبنى فى البداية أن الأمر قد يكون فيه نوع من أنـواع المباشرة، لكن القضية الأهم تظل: كيف نتعامل مع التراث والموروث؟ وهل الفكرة هى "قالب"؟ وهل الموضوع هو تشخيص لقالب سنصب فيه المضمون؟ وأضاف أنه بالرجوع إلى المسرح الأوروبى نجد أنه فى الأصل يونانى، ولم يقفوا عند هذه المنطقة، لافتًا إلى أن المخرج عصام السيد ضرب مثالًا بموليير، وبمسرحية «حلم ليلة صيف» لشكسبير، مؤكدًا أنها حكاية شعبية يقوم بتحويلها وتفكيكها بشكل خاص بنا.

وتابع أن كثيرًا من المستشرقين الذين توقفوا عند هذا الأمر—ومنهم من ذكرهم الأستاذ أحمد عبدالرازق أبو العلا مثل إدوارد رين—لم يصلوا إلى تاريخ محدد أو بداية للمسرح الشعبى، إلا أنه يؤكد أنه حسم الأمر بقوله إن المسرح فن إنسانى، وأى مجتمع يحتاج إلى الشكل التمثيلى، وهو أمر مهم.

واستطرد موضحًا أن الرجل البدائى الذى كان يقوم بجمع الناس فى "الحلقة" يُعد من بدايات هذا الشكل، وإن كانت بدايات لم تستمر كثيرًا؛ فعلى سبيل المثال كان اليونان القديم يقدم هذا النوع لمصلحة مجتمعه، حتى تكون البنية الاجتماعية ثابتة، لكن المسرح الشعبي—بحسب تعبيره—هو مـسرح يـؤدى إلى ثورات، لأنه بالفعل يجعل العقل مستيقظًا.

وأشار إلى أن الكتاب طرح مجموعة كبيرة من النماذج المهمة، معربًا عن سعادته بوجود أسماء مثل الكاتب أبو العلا السلامونى، ومحسن مصلحى، ومحمد نصر ياسين ضمن الكتاب، موضحًا أن بعض المسرحيين ربما لا يعرفونهم، لكن لهم مكانة كبيرة. ووجّه الشكر للأمانة التى أعطت بعضًا من الحقوق والواجبات التى علينا تجاه الفنانين والمسرحيين أصحاب المكانة، مؤكدًا: "لا ننسى الأستاذ عبدالرحمن الشافعي"، إلى جانب العديد من الأسماء المطروحة فى الكتاب، منهم محمد الفيل، وإميل شوقى، وإميل جرجس، ومحسن حلمى.

وتناول زعيمة ما يضمه الكتاب من مقارنات مرتبطة بالشكل الشعبى، ضاربًا مثالًا بالسيرة الشعبية للظاهر بيبرس، موضحًا أن أحمد عبدالرازق أبو العلا قام بعمل دراسة مقارنة بين الكاتب محمد أبو العلا السلامونى والدكتور عبدالعزيز حموده، مؤكدًا أن الكتاب يفتح مجالات واسعة لدراسات متخصصة، وأن كل جزء فيه يمكن البناء عليه بحثيًا.

وأوضح أن الكاتب بدأ فى طرح الموضوع من وجهة نظر المسرح الشعبى عند المخرج، فلم يتوقف عند النص كمؤلف فقط، بل انتقل إلى العرض المسرحى، مؤكدًا أن عناصر الفرجة الشعبية ليست عناصر مكتوبة فقط، بل هى عناصر تحتاج إلى الإخـراج والعرض. وأضاف أن أحمد عبدالرازق أبو العلا يقف فى

الكتاب عند المخرج وكيفية تعامله مع هذه العناصر، بداية من النص وكيف سيفسره، مرورًا بالسينوغرافيا والتمثيل، وصولًا إلى رؤيته الكاملة، مشيرًا إلى أنه تناول ذلك عند المخرج عصام السيد، ومحسن حلمى، وجلال الشرقاوى كما تناول العديد من المخرجين.

وأضـاف قـائـلًا: «أرى أن الهدف لم يكن توثيقيًا بقدرتحريك المياة الراكدة فنحن أمـام مجتمع به عولمه وتكنولوجيا معاصرة ويجب زرع فكرة الهوية فى الأجيال الحالية والقادمة والكتاب دعوة للإتجاه للهوية، وكما أشار الكاتب أحمد عبدالرازق أبو العلا أن الموضوع ليس قالبًا كما تخيله توفيق الحكيم، ولكنه مضمونًا يوضع فى اسلوب يخاطب الجموع وليس الخاصة من المجتمع الذين نظروا نظرة دونية لهذه الفنون وهذه الثقافة الشعبية فالكتاب يدعونا للعودة لهويتنا والتمسك بها، وهذا الكتاب وكتابات المهمومين بهذه النوعية بالهوية ينم عن وطنية وحس إنسانى وحب لهذه البلد الذى يستحق الكثير فكل الشكر للكاتب أحمد عبدالرازق أبو العلا.

واختتمت المناقشة وحفل التوقيع ببعض المداخلات منها مداخلة الكاتبة نسرين نورالتى خلالها، أن الكتاب يُعد مرجعًا تاريخيًا مهمًا فى تتبع توظيف الفرجة الشعبية داخل العرض المسرحى، مشيرة إلى أن آخر العروض البارزة التى استعانت بهذا الشكل الفنى كان عرض «التشريفة» للمخرج مصطفى عبدالخالق عام ١٩٩١. واعتبرت أن التعامل مع الفرجة الشعبية كثيرًا ما يخضع لمنطق "الموضة" المسرحية، حيث ينتشر الشكل الفنى ذاته بين المخرجين عقب نجاحه فى عرض واحد سواء على مسارح الدولة أو القطاع الخاص.

وضربت مثالًا بعرض «مولد سيدى المرعب»، الذى ما إن حقق نجاحًا حتى سار عدد كبير من مخرجى الثقافة الجماهيرية على النهج نفسه وقدّموا العمل ذاتـه. وأكـدت اتفاقها مع ما طرحه المخرج عصام السيد، مستشهدة بتجربة مـسرح الإسكندرية فى مهرجان الطفل من خلال عرض «أراجوز وأراجوزتا» تأليف سعيد حجاج، حيث نجح العرض فى مخاطبة الأطفال لما يتمتع به الأراجــوز من حيوية ومرح وتفاعل مباشر مع الجمهور.

وفى المقابل، شـددت نسرين نـور على أن توظيف أشكال الفرجة الشعبية فى نصوص موجهة للكبار يظل أمرًا أكثر تعقيدًا وصعوبة. عقّب المخرج عصام السيد موضحًا الفارق الجوهرى بين أن يتعمّد المخرج تقديم مسرح شعبى بوصفه اختيارًا شكليًا مسبقًا، وبين مخرج آخر ينطلق من قضية حقيقية تشغله فيعبّر عنها بلغة شعبية نابعة من وجدانها الطبيعى. فالمسألة هنا – كما أكد – تتعلّق بالفنان المهموم بقضية، لا بالشكل فى حد ذاته.

وضرب مثالًا بالمخرج العالمى بيتر بروك الذى قطع مسافات طويلة إلى إيران لمشاهدة عرض «التعازى الشيعية»، حيث انبهر بما يحمله من طاقة أدائية، وبعمق التفاعل الجماهيرى المصاحب له، معتبرًا إياه شكلًا مسرحيًا حيًا متجذرًا فى الثقافة الشعبية. وأوضح عصام السيد أن داخل ثقافتنا الشعبية أدوات ووسائل قادرة على الوصول إلى المتفرج ببساطة وسلاسة، غير أن إقحام هذه الأشكال قسرًا داخل النص أو العرض غالبًا ما يؤدى إلى نتيجة عكسية ولا يحقق النجاح المرجو.

أما فيما يخص مسألة «الموضة» فى المسرح، فأشار إلى أنها ظاهرة طبيعية فى الحراك الفنى، وإن كان يعلن رفضه لها عندما تتحول إلى تقليد أجوف يفتقد الدافع الفكرى والضرورة الفنية.

بينما أكـدت الكاتبة والباحثة الثقافية سميحة المناسترلى، أن الكاتب والناقد الأدبى والمسرحى أحمد عبدالرازق أبو العلا، من الشخصيات المهمومة بالقضايا والإشكاليات المسرحية والإبداعية، ويحرص على عرضها وطرح اقتراحات وحلول عملية وواقعية لها، فهو دائما وأبـدا صاحب قضية، هائما فى فضاء الساحة الأدبية والمسرحية بل الثقافية ككل، ويشعرنا دائما بالتقصير فى حق قضايانا الثقافية وبأهمية دور الكاتب والمفكر المثقف الحقيقى فى خلق المناخ المتكامل المفترض للإرتقاء بثقافتنا والحفاظ على الهوية المصرية الأصيلة.

وأشـارت الكاتبة سميحة المناسترلى، إلى أن الكاتب حرص فى هذا الإصدار على اصطحاب القارئ فى رحلة عبر التاريخ منذ قـرون مضت، موضحا فيها نشأة المسرح الشعبى من خلال أقوال واسشهادات قيمة موثقة، إسترجاعًا لقيمة المسرح الشعبى، من منطلق أحقية الجمهور بالتمتع بما يتضمنه من عناصر متفردة، تتميز بها ثقافتنا الشعبية من ثراء مظاهره المتنوعة مثل السير الشعبية والفرجة والمحبظاتية والأشعار وصندوق الدنيا والأراجوز وخيال الظل وألعاب الموالد، وغير ذلك مما يمثل ثقافة البيئة الشعبية المصرية الواقعية.

وأضافت المناسترلى أن هذه البيئة التى أوضح الكاتب ما عانت منه من مراحل ازدراء، من قِبَل طبقة المثقفين والنخب بمصر، مستشهدا لمواقف متعددة، منها موقف « على مبارك» و «المنفلوطي» وغيرهما الرافضان لهذا الفن، بذريعة أن هذا الفن يقوم به فرق ومجاميع دون المستوى، فهم يستخدمون ألفاظا غير لائقة،، بل يرتدون المهلهل ونسائهم شبه عرايا، بينما لم ينتبهوا الى ما يحمله ويتضمنه هذا الفن من حكم وأمثال شعبية وحكى سردى مبدع، وغير ذلك مما يجب الحفاظ عليه، وتطويره بما يتناسب مع المسرح، ومن هنا ولد العداء أو خلقت الذريعة التى حجمت تطور الحفاظ على هذا الفن، وهكذا كان نصيب كل من حاول إحياءه وتطويره مثل الرائد «يعقوب صنوع".

وتابعت : كما أوضح الكاتب نظرة الكاتب الراحل «د. على الراعي» وهى أن المسرح الشعبى لا يعتمد على الإبهار بقدر إعتماده على عنصر «الرمزية «، بينما أطلق «توفيق الحكيم « على المسرح الشعبى «المسرح المغاير» حيث أن هـذا النوع من الكتابة لم تكن ملامحه تحددت أو تشكلت فعليا، وقد أكد على أن المفردات الشعبية قادرة – لو استخدمت جيدا- على أن تجعل المسرح للشعب على حد قوله، ومن خلال رحلته أيضا ذكر أراء ودور كل من د. يوسف إدريس والكاتب أبو العلا السلاموني وشوقى عبدالحكيم وألفريد فرج ويسرى الجندى وعبدالغنى داود والناقد الدكتور حسن عطية الذى ذكر أن «الشعبي» صفة من كلمة الشعب وهذا المصطلح الذى يُعنىً به الشعب بمعنى أنه يسرى على الأمة بأكملها.

أما الكاتب إبراهيم حسن تحدث عن مجموعة نقاط سريعة مشيدًا بالكاتب أحمد عبدالرازق أبو العلا واصفًا إياه بالمثقف الحقيقى لأنه يحضر التجمعات الثقافية والأدبية ويشارك فيها وليس منعزلًا فى برج عاجى والنقطة الثانية مصطلح «المسرح الشعبى» فمن المفترض أن يكون المسرح شعبى فعند تقديم مسرحية فهى لا تعرض للخاصة لكنها تعرض للشعب للعموم فالمسرح فى مصر من قديم الزمان منذ يعقوب صنوع والقبانى وسليم النقاش كان به الغنائية موجها الشكر للهيئة المصرية العامة للكتاب لإصدار مثل هذا الكتاب القيم والمتميز موضحًا أن هناك انقساما بين الطبقة المثقفة والطبقة الشعبية. واختتمت الندوة بالتقاط صورة جماعية..

رنا رأفت

المهرجان المسرحى الدولى لشباب الجنوب

يطلق اسم المخرج عصام السيد على دورته العاشرة

قررت إدارة المهرجان المسرحى الدُّوَلِيّ لشباب الجَنُوب إطلاق اسم المخرج الكبير عصام السيد على الدورة العاشرة من المهرجان، والتى ستقام خلال الفترة من ١ إلى ٦ أبريل ٢٠٢٦.

وقال الناقد الفنى هيثم الـهـوارى، رئيس اتحاد المسرحيين الأفـارقـة ومـؤسـس ورئـيـس المهرجان: «إن المخرج الكبير عصام السيد له دور كبير فى تأسيس المهرجان المسرحى الدولى لشباب الجَنُوب حيث ترأس شرفيًا دوراته الثلاثة الأولى ووضع الأسس التى نسير عليها حتى اليوم».

المخرج عصام السيد أحد أبرز صُنّاع المسرح المصرى

يُعَدُّ المخرج المسرحى الكبير عصام السيد أحد أبرز صُنّاع المسرح المصرى فى نهاية القرن العشرين والواحد والعشرين، وُلد عام ١٩٥٢م، وتخرّج فى قسم اللغة الإنجليزية بكلية التربية – جامعة عين شمس عام ١٩٧٤، قبل أن يواصل مسيرته الأكاديمية بحصوله على دبلوم الدراسات العليا فى التربية وعلم النفس، ما منح تجربته المسرحية عمقًا معرفيًا انعكس على رؤيته الإخراجية.

منذ انطلاقته الأولى عام ١٩٨١م، شكّل عصام السيد حضورًا لافتًا على خشبات المسرح، إذ قدّم أكثر من خمسين عرضًا مسرحيًا تنوّعت بين مـسرح الدولة والقطاع الخاص والتلفزيون والثقافة الجماهيرية والاحتفالات القومية، ليصبح واحدًا من أكثر المخرجين إنتاجًا وتنويعًا فى المشهد المسرحى المصرى.

تولّى «السيد» عددًا من المناصب القيادية التى رسّخت مكانته كأحد أعمدة الإدارة الثقافية؛ فشغل منصب مدير عام المـسرح الكوميدى بـوزارة الثقافة خلال الفترة من ١٩٩٥م إلى ٢٠٠٢ م، ثم أشرف على الإنتاج المسرحى بقطاع الإنتاج بالتلفزيون المصرى بين ٢٠٠٣ م و٢٠٠٤م، وعمل مستشارًا فنيًا لرئيس قطاع الإنتاج الثقافى، وتولّى إدارة المسرح بالثقافة الجماهيرية عام ٢٠٠٨ م.

وفى عام ٢٠١١ شغل عصام السيد منصب رئيس الإدارة المركزية للشؤون الفنية بالهيئة العامة لقصور الثقافة، قبل أن يختم مسيرته الوظيفية رئيسًا لـ البيت الفنى للفنون الشعبية حتى بلوغه سن التقاعد عام ٢٠١٢، ليظل اسمه علامةً بارزة فى تاريخ المسرح المصرى وأحد صُنّاعه الأكثر تأثيرًا.

وقـدم المخرج عصام السيد مسرحية «مش روميو وجوليت» من إنتاج فِرْقَة المـسرح القومى للعام المـاضي٢٠٢٤م، وهى مستوحاة من رائعة المسرحى العالمى ويلم شكسبير «روميو وجوليت» ومن بطولة الفنان المطرب على الحجار، والفنانين رانيا فريد شوقى، ميدو عادل، عزت زين، ونخبة من فنانى فرقة المسرح القومى العرض إعداد محمد السورى وعصام السيد صياغة شعرية أمين حداد.

المهرجان المسرحى الدُّوَلِيّ لشباب الجَنُوب

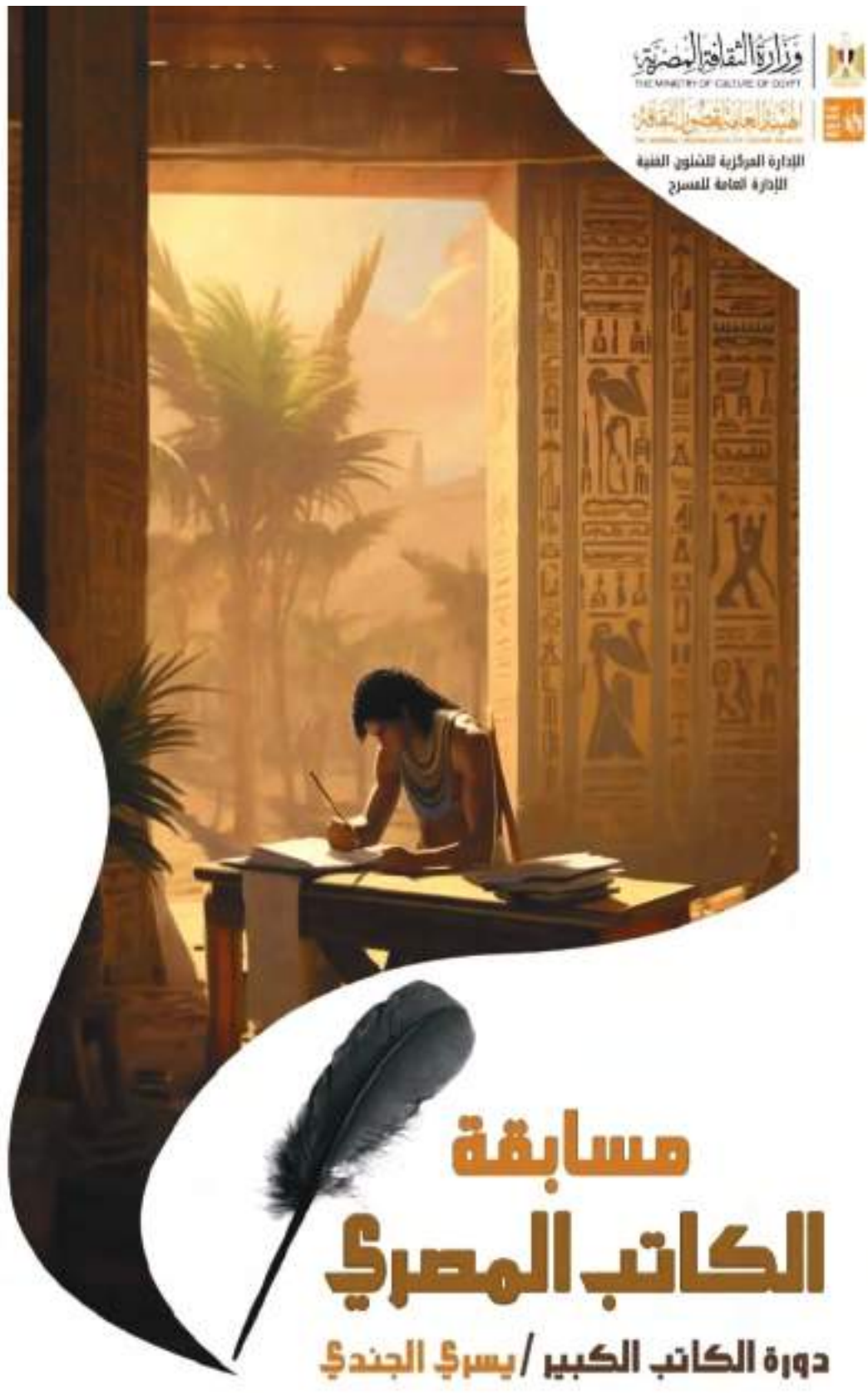
تقام الدورة العاشرة من المهرجان المسرحى الـدُوَلِيّ لشباب الجَنُوب برعاية وزارة الثقافة ووزارة الشباب والرياضة ومؤسسة إيزيس للاستشارات الهندسية ومؤسسة هاى واى ترافيل فى قنا.. تتضمن خُطَّة للاحتفاء بالمخرج الكبير عصام السيد خلال فعاليات المهرجان منها إصدار كتاب عن حياته الفنية وأيضًا إنتاج فيلم يحكى مسيرته وحياته.

يذكر أن الدورة التاسعة من المهرجان والتى أقيمت فى شهر أبريل الماضى واحتفلت بالمسرح الفلسطينى حققت نجاحًا كبيرًا داخل مصر وخارجها بحضور عدد كبير من الدول منها إيطاليا، البرتغال، كولمبيا، تونس، المغرب، العراق والأردن، فلسطين، سلطنة عمان، البحرين السُّعُودية، وشهدت تقديم ١١ إصدارًا جديدًا فى المسرح العربى من مصر والعراق والسودان والمغرب.

همت مصطفى

دورة يسري الجندي

مسابقة الكاتب المصري تعزز دور الكتاب المسرحيين في تطوير الفن



تأتي مسابقة الكاتب المصري – مسابقة يسري الجندي، التي تنظمها الإدارة العامة للمسرح، كإحدى المبادرات الثقافية الهادفة إلى اكتشاف الأصوات المسرحية الجديدة ودعم التجارب الجادة في مجالي التأليف والإعداد المسرحي. وتحمل المسابقة اسم الكاتب الكبير يسري الجندي، في دلالة رمزية على الإيمان بدور الكاتب في صناعة الوعي وإحياء القضايا الإنسانية والاجتماعية عبر خشبة المسرح.

وقد ركّزت الدورة الحالية على الاحتفاء بالفائزين في فرعي الإعداد والتأليف، حيث كشفت الأعمال المتوجة عن تنوع لافت في الرؤى الفنية، ووعي درامي عميق بقضايا الإنسان المعاصر، إلى جانب قدرة واضحة على توظيف التراث والنصوص العالمية في سياقات جديدة تتسم بالخصوصية المحلية.

وتؤكد هذه المسابقة، من خلال مخرجاتها، أن المسرح المصري ما زال قادرًا على تجديد دمائه، وفتح مساحات حقيقية للحوار الإبداعي بين الأجيال المختلفة من الكُتّاب خصصنا هذه المساحة مع بعض الفائزين في مسابقتي التأليف والإعداد.

رنا رأفت

نص «ظل السلطان» يتجاوز حدود السيرة المأساوية لآخر سلاطين المماليك

قالت الكاتبة د.صفاء البيلي التي حصلت على الجائزة الثانية عن نص «ظل السلطان»: هناك لحظات في التاريخ تُفضي إلى مصائر، وشخصيات تتحول نهايتها إلى بداية جديدة لدراما مختلفة.

ونص مسرحية «ظل السلطان» يتجاوز حدود السيرة المأساوية لآخر سلاطين المماليك، «طومان باي». إذ كانت تجربة كتابة هذا النص بطريقة لا تعتمد على التقسيم المشهدي التقليدي بالنسبة لي محاولة لمعايشة روح العصر الذي حكمه، والزمن الذي خانه، والقرار الذي كلفه حياته والعرش.

فلطالما كان «طومان باي» أيقونة للشجاعة في مواجهة قدره الدرامي المحتوم وقراره الصعب ضد الغزو العثماني. لذا يتعرض النص بالتشريح لأعمق من اللحظات الأخيرة، عبر انقسام شخصيته المهيبة إلى أربعة أصوات، وأربعة أعمار متتابعة. وهذا التقسيم لا يُعد تتابعاً زمنياً، بقدر ما هو استكشاف لتطور روح طومان الإنسانية الممزقة تحت وطأة السلطة والتاريخ.

وتابعت: في «ظل السلطان» لم يكتفِ النص بتقديم الأحداث فحسب، وظهر كل عمر من الأعمار الأربعة ليمثل طبقة نفسية مختلفة في بنية طومان؛ الشك واليقين، الطموح والحكمة، العناد والتسليم... الطفل؛ الفتى، الشاب، السلطان.. حتى السلطان كان منقسما على نفسه وعبر هذا التعدد الصوتي، يواجه طومان باي نفسه في مرآة الزمن، ومرآة روحه، ومرآة التاريخ حيث يتم تشريح القرارات التي اتخذها، والعواقب التي لم يستطع تفاديها، ليُظهر النص كيف يتحول البطل التاريخي إلى ضحية لأوهامه وصراعاته الداخلية قبل أن يكون ضحية الغزو الخارجي.

في هذه الرحلة الدرامية لـ «طومان باي»، والتي لا تأخذ من الزمن الواقعي للشخصية إلا الدقائق التي يصعد فيها طومان السلالم التي توصله إلى حبل المشنقة.. ومع كل لحظة من هذه اللحظات أوقن أن القارئ سيجد نفسه متورطاً في معايشة اللحظات الحاسمة التي شكّلت روح هذا البطل التراجيدي، في زمن كان فيه مصير مصر معلقاً على خيط رفيع بين الأمس واليوم. أهمية المسابقة:

وعن المسابقة تابعت قائلة :»أرى أن مسابقة إدارة

المسرح التي تقام تحت مظلة الهيئة العامة لقصور الثقافة ويشرف عليها مبدعون مسرحيون ملمين بخريطة الإبداع المسرحي المصري بمثابة الشريان الذي يغذي الساحة المسرحية المصرية بالنصوص الجديدة والمبتكرة.. فكثيرا ما نسمع أن المسرح يعاني من أزمة

النص، وهنا يأتي دور هذه المسابقة ومثيلاتها كضرورة قصوى لتشجيع المؤلفين على كتابة أعمال قابلة للتجسيد على الخشبة، سواء في فرع التأليف الأصيل أو الإعداد عن وسائط غير مسرحية، أو نصوص أجنبية وهي بذلك تضمن استمرار تدفق الأفكار الدرامية التي تواكب قضايا المجتمع وتحدياته الراهنة.

وما يزيد من أهمية هذه المسابقات النوعية في إطار دور الهيئة الشامل، هو ربطها الوثيق بالإنتاج الفعلي.. إذ إنها لا تكتفي بمنح الجوائز المالية فحسب، بل تعمل الإدارة العامة للمسرح على نشر النصوص الفائزة في إصدارات خاصة، مثل كتاب «دليل النصوص»، لإتاحتها للمخرجين المتعاملين مع الهيئة. علاوة على ذلك، يتم التعاقد مع أصحاب النصوص لتقديم أعمالهم على خشبة المسرح، وهو ما يحول النص من مجرد حبر على ورق إلى منجز فني متكامل يراه الجمهور، وهذا هو التكريم الحقيقي للمؤلف المسرحي.

وباعتبارها جزءًا من الهيئة العامة لقصور الثقافة،

فإن هذه المسابقات تحقق مبدأ العدالة الثقافية للمبدعين المصريين من خلال الوصول إلى الموهوبين في مختلف المحافظات والأقاليم، وليس فقط في العاصمة. كما أنها تساهم في دعم المسرح الجماهيري ومسرح «نوادي المسرح» الذي يعتمد على الإمكانيات البسيطة والطاقات الشبابية الخلاقة. إذًا، يتبلور دور قصور الثقافة هنا في كونه مظلة شاملة لا تكتفي بدعم الفنون وتوفير فرص حقيقية للشباب المبدع في مجالي التأليف والإخراج، كما تعمل كقوة ناعمة جبارة تضمن أن المنتج المسرحي يصل إلى أوسع قاعدة جماهيرية ممكنة، وهو الـدور ذاتـه الـذي يمكّنها من مقاومة الأفكار المتطرفة والإرهاب عبر نشر الوعي والفن كأداة تنوير مجتمعية فعالة.

وفي الحقيقة لا يسعني إلا أن أُعبر عن سعادتي الغامرة بهذا الفوز، الذي أرى فيه طعماً خاصاً ومختلفاً عن كل الجوائز التي نلتها سابقاً من هيئات مصرية وعربية ودولية. ذلك أن الفوز في مسابقة تنظمها الإدارة العامة للمسرح في قصور الثقافة، هو بالنسبة لي تتويج حقيقي، لأنه يضمن تحويل النص إلى عرض فني يشاركني فيه الجمهور لذة الإبداع.

وأضافت :»إنني أؤمن إيماناً راسخاً بدور قصور الثقافة في دعم الفنون ومقاومة الأفكار المتطرفة ونشر الوعي هو دور وطني وتنويري بامتياز، وكون نصي جزءاً من هذا المشروع العظيم يمثل لي شرفاً وتقديراً يفوق قيمة أي جائزة أخرى..

أما عن قلة عدد الكاتبات بالنسبة للكتاب فأراها ملاحظة دقيقة جـداً وهـي ظاهرة عالمية وليست مقتصرة على ساحتنا المحلية، حيث نلمس بوضوح في مختلف المهرجانات المسرحية ودور النشر أن عدد المؤلفات المسرحية المقدمة من السيدات يقل عن تلك المقدمة من الذكور. وفي تقديري، يعود هذا التباين إلى عاملين رئيسيين يتقاطعان بين طبيعة المسرح وطبيعة التوجه الإبداعي للمرأة؛ فالمسرح فن يرتكز على الصراع الخارجي والفعل الدرامي المكثف، ونصّه يتطلب إعداداً دقيقاً للتجسيد على خشبة ظلت بيئة إنتاجها (من إخراج وتنفيذ) تميل إلى الطابع الذكوري، وهذه القيود الهيكلية واللوجستية قد لا تتناسب بالضرورة مع رغبة الكاتبة في التعبير. أما من الناحية الإبداعية، فإنني أرى أن إبداع المرأة يميل بطبيعته إلى التعمق في العوالم الداخلية، وتحليل المشاعر، والغوص في تيار الوعي، وهي ميول تجد مساحتها الأرحب والأكثر مرونة في أجناس أدبية أخرى كالشعر والرواية، بدلاً من صرامة الكتابة المسرحية التي تفرض الاختزال والتركيز على الحوار القائم على الحركة.

وهنا بالضبط تكمن خصوصية تجربتي، حيث دخلت عالم المسرح من باب الشعر، وهذا الأسلوب أتاح لي أن أتجاوز هذه التحديات وأضيف على النص المسرحي عمقاً لغوياً وجمالياً وتركيزاً غير تقليدي على الحوار. لقد كان الشعر هو الباب الذي عبرت منه إلى الكتابة المسرحية، وهـذا الجمع بين مرونة الشعر وصرامة الدراما هو ما سمح لي بتقديم نموذج جديد وغني للنص المسرحي يثبت أن الكاتبة قـادرة على تقديم نصوص ذات قيمة كبيرة ومتفردة، وربما تكون هذه نقطة انطلاق لكسر تلك القاعدة العالمية في المستقبل.

الجائزة قوة دفع كبيرة جدا للكتابة

وعن أجواء النص تحدث الكاتب حسن عبد الهادي الحاصل على المركز الأول عن نص» جسد العباسة « قائلاً: هو النص المسرحي تدور أحداثه عن قصة حب درامية وعصية على الإتمام بين العباسة بنت المهدي، أخت الخليفة هارون الرشيد، والوزير جعفر البرمكي، حيث تختلط السياسة بالكتمان والمشاعر المحرمة، العباسة المحاطة بقيود الأخوة والعرش، تعيش ضغوطًا على قلبها المشتعل بحب لا يُجهر به، بينما جعفر، الوزير الوفي، يكافح بين ولائه للخليفة وحنانه لامرأة لا يحق له أن يحبها، الرشيد يتبع الحذر ويشعر بالخطر، والعبّاسة تبدو مقيدة بأغلال السياسة والتقاليد، تحاول أن تسلك طريقها بين واجباتها كأميرة وحاجتها لحرية الحب وتابع قائلاً :» تعد أهمية الجائزة بالنسبة لى أنها جعلتني اقبل على الكتابة المسرحية واشارك بها في المسابقات المتنوعة ليتم تنفيذها وعن شعوره بالحصول على الجائزة تابع :» الجائزة قوة دفع كبيرة جدا للكتابة والمشاركة في الحركة المسرحية بفعالية.

جائزة يسري الجندي محطة جديدة في رحلة الإبداع المسرحي"

في حديثها عن تجربتها في مسابقة «يسري الجندي» للتأليف المسرحي، أوضحت الكاتبة ريهام عبد العزيز تفاصيل نصها الفائز بالجائزة الثالثة، والـذي كتبته وتطور على مدار عام ٢٠٢٣. النص الذي تم تقديمه كقراءة مسرحية لأول مرة في مهرجان «لازم مسرح» في نهاية العام الماضي، كان بمثابة فرصة فريدة لها للتفاعل المباشر مع الجمهور، وهو ما جعل التجربة أكثر إبهارًا بالنسبة لها، خاصةً أن القراءة المسرحية تختلف عن العرض المسرحي، حيث يتم تقديم بعض الأجزاء من النص فقط أمام الجمهور.

عبد العزيز أكدت أنها كانت تشعر دائمًا بتحدي في كتابة النصوص المسرحية، حيث تظل الكتابة جزءًا من العملية الإبداعية بينما يظل الجمهور غائبًا عن التجربة. ومع ذلك، كانت القراءة المسرحية الأخيرة هي بمثابة نقطة انطلاق لظهور ردود فعل الجمهور بشكل فـوري، وهو ما أضاف لها الكثير من الثقة وأعطاها

دفعة للأمام لمواصلة تطوير النص.

وبشأن تطور النص، أكدت الكاتبة أن إيمانها بفكرته كان دافعًا كبيرًا لها خلال مراحل الكتابة والتقديم، حيث لم تكن تتوقع أن يصل النص إلى هذه المرحلة، ولم تكن تعلم كيف سيتم عرضه على المخرجين. وأضافت أن الفوز بجائزة التأليف المسرحي أعطاها شعورًا بالثقة في النص، وأصبحت متحمسة لتقديمه على خشبة المسرح بشكل مهني.

كما أعربت عبد العزيز عن أملها في زيـادة عدد المسابقات التي تدعم الكتابة المسرحية، خاصةً دعم الكاتبات من النساء، حيث أشارت إلى أن هناك ترويجًا أكبر للكتابة الروائية بين السيدات، في حين أن الكتابة المسرحية تعد تحديًا فنيًا وثقافيًا عميقًا. وأشارت إلى ضرورة توفير فرص دعم الكتاب بشكل أوسع، سواء عبر المنح أو مسابقات تحفز على الإبداع المسرحي.

أما عن نص «رُوج أحمر»، فقالت عبد العزيز إنه يناقش قضايا الحرية والاختيار والإرادة من خلال قصة سيدتين مصريتين تضعهما أحداث المسرحية في مواجهة مع سر عائلي قديم. النص يعكس صراعًا داخليًا، حيث تحاول كل واحدة من الشخصيات إعادة بناء علاقة مع الأخرى في إطار من التوتر النفسي والخوف من الفقد. يقدم النص رحلة مشتركة، حيث تجد كل شخصية في الأخرى نوعًا من العلاج والشفاء، لكن دون أن يتخلى كل منهما عن جراحه الداخلية.

"الواقعية السحرية وقضايا المرأة في مسرحيتي"

فـاز الكاتب أحمد عبد الكريم بالمركز الثالث في مسابقة الإعداد المسرحي، وتحدث عن تجربته وفكرته حول إعـداد النصوص المسرحية قائلاً: «يشتهر بيننا كمؤلفين مسرحيين أن إعداد النصوص القديمة يُعتبر مضيعة للوقت. النصوص التي تعود إلى السبعينات والثمانينات، يُطلق عليها ‹المسرح الميت›، لأنها تتناول قضايا قد تم استنفادها بشكل كامل من خلال البحث والدراسة".

وأضاف عبد الكريم: «في روايتي التي قمت بإعدادها،" إيريندیرا البريئة" ، وهي من تأليف الكاتب غابرييل غارسيا ماركيز، أحاول أن أعبّر عن الواقع بما يتماشى مع تطور الزمن. ماركيز اتبع أسلوب ‹الواقعية السحرية›،

الذي أعتبره أسلوباً فريداً ومؤثراً. من خلال هذا النص، قمت بإظهار المجتمع السفلي بكل تفاصيله من بلطجية ولصوص، مع التركيز على قضايا المرأة التي تعد من القضايا الملحة في وقتنا الحالي. قمت بتسليط الضوء على فكرة السلطة الأبوية التي تمارس على المرأة، كما تجسدها شخصية الجدة التي تتحكم في حفيدتها، وتُجبرها على ممارسة البغاء بعد تدمير القصر الذي كانا يعيشان فيه."

وعن المسابقات الخاصة بالتأليف، أوضح عبد الكريم أن الهيئة العامة لقصور الثقافة تتمتع بنشاط كبير، رغم وجود مشكلة في النصوص المقدمة، على الرغم من تنوع المسابقات. وقال: «المطلوب هو بذل المزيد من الجهد من المحترفين لتقديم نصوص جديدة ومبتكرة. وجود اسم الكاتب الكبير يسري الجندي في المسابقة يعد تكريماً لذكرى المسرح المصري، فهو واحد من أبرز كتّاب المسرح الذين أثـروا في تاريخ المسرح المصري بكتاباتهم المتميزة."

"الجائزة شرف كبير ودافع قوي لي في مسيرتي الأدبية"

عبَّر الكاتب محمد عادل اباظة، الفائز بالمركز الثاني في مسابقة الإعداد، عن شعوره العميق بالفخر والاعتزاز بعد فوزه بهذه الجائزة، قائلاً: «الجائزة كبيرة وشرف لأي كاتب، سواء كان مبتدئًا أو في بداية مسيرته. لم أكن أتوقع الحصول على أحد المراكز وأنا أقدم للجائزة، ولم يكن في مخيلتي هذا الأمر، خاصة أنني أعلم أن هذه المسابقة على مستوى الجمهورية، وهناك الكثير من

الكتاب الأفضل مني. حصولي على المركز الثاني هو حدث مهم بالنسبة لي، وشرف لكل كاتب أن يحصل على هذه الجائزة التي يحكم عليها كبار المسرحيين والكتاب، وهو ما يعطيني دافعًا قويًا."

وفيما يتعلق بالنص الذي قدمه، والذي كان مقتبسًا عن رواية «مصيدة الفئران» للكاتبة أغاثا كريستي، قال اباظة: «النص يتناول جريمة قتل تحدث، ويتم التحقيق فيها حتى تحدث جريمة أخرى، وسلسلة من الجرائم تفضي إلى اكتشاف القاتل. قد تم تقديم هذه الرواية على المسرح القومي في الثمانينات، وتم تمصيرها عندما قمت بتحويل الرواية إلى نص مسرحي. كان لابد من الاهتمام بالتفاصيل الدرامية وأبعاد الشخصيات، بحيث لكل شخصية هدف ودور، دون أن يكون هناك حشو زائد. حرصت على اختزال بعض الأحداث وكتابتها في جمل أو منولوجات مختصرة، كما حافظت على أن يكون الحدث في مكان واحد ليُسهل تنفيذه على المسرح."

وأضـاف محمد عادل اباظة: «أضفت أبعادًا جديدة للشخصيات لتصبح أكثر عمقًا ودوافع أكبر، مع التركيز على كل تفصيلة وحدث في الرواية، خاصة أنها جريمة قتل ولغز معقد.

وعن تقييمه للمسابقة، أكد اباظة قائلاً: «شهادتي مجروحة في المسابقة لأنني أحد الفائزين بها. في العام الماضي، شاركت وحصلت على شهادة تميز، وهذا كان دافعًا قويًا لي لتقديم أعمال أخرى. المسابقة تعتبر فرصة كبيرة للشباب، وتمنحهم دفعة قوية لتحقيق طموحاتهم

الأدبية والفنية.

استيفاء معايير التقدم الأساسية مثل أن يكون النص معدٍا عن وسيط غير مسرحية

قال الناقد محمد علام أحد اعضاء لجنة تحكيم مسابقة الإعداد ذكر قائلاً:» أثمّن الجهود التي تبذلها إدارة المسرح بالهيئة العامة لقصور الثقافة في تبنيها لمسابقة الكاتب المـصري بفرعيه الإعـداد والتأليف، وأحب أن أخص مسابقة الإعداد المسرحي ودورها في تحفيز الكتاب المسرحيين في إثـراء المكتبة المسرحية العربية بالعديد من النصوص الجديدة المعدة عن وسائط أخرى غير مسرحية مثل القصة أو الرواية أو الشعر أو السير الذاتية وغيرها.

شرُفت أن كنت أحد أعضاء مسابقة الإعداد المسرحي بجوار الدكتور محمد سمير الخطيب، والأستاذ سامح مجاهد، وسعيد بالعمل معهما وبالنتيجة التي توصلنا إليها.

لقد تقدم إلى هـذه المسابقة عـدد ليس قليلًا من النصوص، ولكن أعتقد أنها لا تفوق العدد الذي تقدم إلى مسابقة التأليف، هناك إقبال على التأليف أكثر من الإعداد المسرحي عن نصوص غير مسرحية، هذا واقع الأمر، وأعتقد أن لهذا أسبابًا عديدة تختص بتنظيم اللوائح وحقوق الملكية ونظم التعاقد في المؤسسات المسرحية ما يجعل الإقبال على الإعداد محفوفًا بالتردد من قبل بعض الكتّاب.

السؤال عن المعايير هو مـشروع وشديد الأهمية، وبالنسبة للنصوص المتنافسة في فرع الإعـداد كان هناك حرص على أكثر من نقطة، أولًا استيفاء معايير التقدم الأساسية مثل أن يكون النص معدًا عن وسيط غير مسرحية، فقد وصل إلينا بعض النصوص المعدة عن مسرحيات أخرى، وهذه تم استبعادها على الفور. النقطة الثانية هي مدى القدرة على معالجة أفكار ومقاصد النص الأصـلي بشكل يضيف ولا ينتقص، يطور المعنى ولا يفقده. وليس معنى ذلك هو شرط أن يكون الإعداد المسرحي أمينًا بالكامل مع ما ورد في النص الأصلي، بالعكس أرى -عن نفسي- أن الخيانة هو ضرورة جمالية فيما يخص الإعداد المسرحي، ولكن ما أقصده هو أن تكون هذه الخيانة لها هدف استطاعت أن تصل إليه.

النقطة الثالثة والأهم فيما يخص المعايير التي تخص الحكم على نصوص الإعـداد المسرحي، هي الوظيفة الوسائطية أو بمعنى آخر الحلول التي ابتكرها المعد لكي يتعامل مع نص «أدبي» غير صالح للعرض على خشبة المسرح في هيئته الحالية، ليعيد تصميمه في قالب مسرحي ويصبح صالحًا للعرض على خشبة المسرح وفق مقتضيات الواقع المعاصر. هذه المسألة شديدة الأهمية، هناك بعض النصوص رغم ذكائها في اختيار أعمال أدبية قيّمة، لكنها لم تنجح في توفير شرط الصلاحية للعرض على خشبة المسرح، وهنا تفقد النصوص المعدّة جزءًا من جودتها.

أغلب ما كان ملحوظًا في النصوص التي وردت إلى فرع الإعداد المسرحي في مسابقة الكاتب المصري هذا العام، هو الإقبال المتزايد على مسرحة الأعمال الأدبية الأجنبية في مقابل الأعمال الأدبية المصرية، رغم إنني أرى -عن نفسي- أن الأدب المصري قد مر في خلال القرن الماضي بتحولات عديدة جعلته جريئًا وشجاعًا للخوض في معالجة المتغيرات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي مرت بالمجتمع المصري وطرح أصعب القضايا الشائكة على طاولة النقد والتحليل والتفكيك، وبالتالي فإن المسرح المصري سوف يستفيد كثيراً إذا التفتنا إلى نصوص أدبائنا الكبار وأثرينا المكتبة المسرحية بها.

مسابقة الكاتب المصري فرصة لإحياء الإبداع المسرحي ودعم المواهب الشابة"

صرحت سمر الوزير، مدير عام الإدارة العامة للمسرح، بأن مسابقة الكاتب المصري التي تحمل اسم الكاتب الراحل يسري الجندي تُعدُّ من أبرز المبادرات الثقافية التي تسهم في إحياء الحركة المسرحية المصرية. وأضافت الوزير أن المسابقة ليست فقط منافسة فنية، بل هي منصة لاكتشاف ورعاية المواهب الشابة في مجال الكتابة المسرحية، حيث تتيح الفرصة للكتاب الشباب من مختلف المحافظات للتعبير عن أنفسهم ومواجهة تحديات الكتابة المسرحية.

وأوضحت الوزير أن المسابقة تسهم في إثراء الأرشيف المسرحي المصري، حيث يتم جمع العديد من النصوص الجديدة والمبتكرة التي تعكس الواقع الاجتماعي والثقافي للمجتمع المصري. وأكدت أن الهيئة العامة للمسرح، من خلال هذه المسابقة، تقوم بتقديم الدعم الـلازم للكتّاب الجدد، ومن ثم تنفيذ أعمالهم على مسارح الهيئة لتصل إلى جمهور واسع، مما يسهم في تطوير المشهد المسرحي.

وأشـارت سمر الوزير إلى أن مسابقة الكاتب المصري تعتبر مشروعًا ثقافيًا تنويريًا يستهدف بناء كاتب مسرحي واعٍ قادر على التعبير عن قضايا مجتمعية هامة، وأضافت قائلة: «نحن نسعى من خلال هذه المسابقة إلى تقديم أعـمال مسرحية تُعزز من دور المسرح كأداة للتعبير الفكري والاجتماعي، وتساهم في تحفيز الفكر النقدي لدى الجمهور."

وفي الختام، شـددت الوزير على أن هـذه المبادرة هي تجسيد لرؤية الهيئة العامة للمسرح في رعاية الإبداع واكتشاف المواهب الشابة، وتثمين دور الكتاب المسرحيين في تطوير الثقافة والفنون في مصر.

ريم أحمد: «كارمن» أشبعتنى فنيًا ومثلى الأعلى شريهان.. وأحلم بدور أكشن

من العروض المسرحية التى لفتت الأنظار هذا العام مسرحية «كارمن» على مسرح الطليعة. وفى حوار أجراه محمد السيد مع «ريم أحمد» بطلة «كارمن» فتحت قلبها لـ«مسرحنا» وتكلمت بكل حب لنقترب أكثر من «كارمن» خلف الكواليس. وكان الحوار الآتى:

حوار: محمد السيد

فى البداية نود أن نعرف كيف تم ترشيحك للدور؟ وماذا كان شعورك؟

أتانى الترشيح من قبل المخرج ناصر عبدالمنعم ولم أصدق أذنى حين تلقيت مكالمته الهاتفية التى يخبرنى فيها برغبته فى تقديم «كارمن» للمسرح وأنه اختارنى بطلة للعرض حيث إن «كارمن» حلم حياتى الذى طالما انتظرته ليتحقق.

كيف كان استعدادك لأداء الشخصية؟

بدأت الاستعدادات ببروفات الطاولة على مدار ثلاثة أشهر للإلمام بالتفاصيل كافة ومنها معرفة البرج الفلكى الذى تنتمى إليه «كارمن»، فعلى سبيل المثال «كارمن» من مواليد برج الجوزاء إذن فهى شخصية متقلبة وهو ما حاولنا إظهاره مع التاروت الذى أخبر أنها متقلبة كالعواصف وهو أيضا ما تم مراعاته فى التحضير للبناء الدرامى للشخصية.

هل سبق وقرأتى النص الأصلى أو شاهدتى أوبريتات عالمية تناولت كارمن؟

بدأت علاقتى بـ«كارمن» منذ الصغر حين حضرت بنفسى مسرحية «كارمن» التى قدمتها النجمة «سيمون» مع الفنان «محمد صبحي» وكانت بداية عشقى للشخصية كمتفرج، ثم اقتربت منها أكثر كمؤدٍّ من خلال دراستى لـ«كارمن» داخل معهد الباليه فى مادة «رقصات الشعوب» والتى أديت بها رقصة «كارمن» وكنت سعيدة لأننى أهوى الرقص الإسبانى والغجرى، ولا أخفيك سرا أن نفس النص عرض على فى وقت سابق لكننى كنت مشغولة بمسرحية أخرى فاعتذرت عنه وكلى شعور بالأسف، ولذا فحين عُرض عليّ النص مجددا كدت أطير فرحًا وكأن حلمى المفقود قد عاد إليّ.

على ذكر مسرحية الفنان محمد صبحى.. ما الفرق الذى ترينه بين «كارمن سيمون» و«كارمن ريم أحمد»؟

فى الواقع كل من المسرحيتين تختلف عن الأخرى فـ«كارمن سيمون» انحرفت نوعا ما عن النص الأصلى، واعتمدت على البلوت تويست بين المخرج والفنانة «كريمة» وبين الضابط والغجرية «كارمن» فكلما اندمج المشاهد مع شخصية «كارمن» يكتشف أنها «كريمة» والعكس، فى حين أن «كارمن ريم» حاولت الاقتراب من الرواية الأصلية قدر الإمكان حتى مع إظهار جانب الشر الصريح لدى الشخصية.

هل انتابك الخوف من عقد المقارنة بينك وبين النجمة «سيمون» خاصة أنك أيضا تلميذة لصبحى وعملتى معه فى المسرح؟

فى حقيقة الأمر لم أخف من المقارنة مع «سيمون» لكن خوفى كان متمثلا فى شىء آخر وهو أن الرواية الأصلية بها بعض المشاهد التى قد تكون عادية لدى المجتمع الغربى لكنها تصبح خادشة للحياء فى مجتمعنا الشرقى وهو ما تم مراعاته مع رؤية المخرج والمعالجة التى تناولناها حتى يخرج العرض بشكل لائق، فعلى سبيل المثال حين كانت «كارمن» تغوى الرجال أو تمارس البغاء لم أضطر إلى التعرى أو التصريح بألفاظ خارجة أو حركات فجة لكن كل شيء تم فقط من خلال الإيحاء وبشكل راقٍ.

هل وجدتى صعوبة فى كون النص باللغة العربية؟ أم أنك بالفعل تجيدين الفصحى؟

_ على الإطلاق، فأنا خريجة المعهد العالى للفنون المسرحية الذى أديت به اختبارات للقبول بالفصحى وبعد اجتيازى للاختبارات والتحاقى بالمعهد درست به اللغة العربية على مدى أربع سنوات، كما قدمت مسرحية «روميو وجولييت» مع المخرج الراحل «سناء شافع» بالفصحى أيضا لذا فأنا معتادة على النطق بالفصحى ولا تمثل لى أى صعوبة.

من وجهة نظرك كفنانة ما مدى رضائك عن «كارمن»؟

لا يجدر بى القول بأن «كارمن» عمل كامل، فالكمال لله وحده، وكل مرة أرى فيها نفسى بعين أخرى أتمنى لو أديت بشكل أفضل، لكن لا يسعنى إلا أن أشيد بالتكنيك الإخراجى الذى اتبعه المخرج فى العرض ككل فقد أبدع فيه حقا.

من أكثر ما يميز كارمن عنصر الملابس، ارِو لنا كيف تم اختيار الملابس المميزة التى ظهرت بها فى العرض والتى اتسمت بالإبهار الشديد.

دعنى أخبرك أنه غالبا ما يتم تصميم ملابس الممثلة بشكل يعوق حركتها على المسرح، وهذا لا يجوز فى عمل استعراضى كـ«كارمن» وهو ما تم التأكيد عليه مع مصمم الأزياء فكانت الملابس مريحة للحركة وأداء الرقصات فضلا عن اختيار تصميمات جذابة وذات ألوان مبهجة تناسب الشخصية.

من المعروف أنك باليرينا.. احكي لنا عن تجربتك مع فن الباليه .. وكيف أفادتك دراستك للباليه فى أداء الاستعراضات داخل العرض المسرحى.

بالطبع أفادتنى دراستى للباليه الكلاسيكى فى أداء الخطوات بشكل سليم دون نشاز حركى، وسعادتى بالغة لأن المسرحية هذه المرة استعراضية والاستعراض ليس مقحما عليها كما فى أعمال أخرى، وهو المتنفس الذى استطعت أن أخرج فيه جل طاقاتى الفنية.

لماذا لم نجد لك أغانى داخل العرض وتم الاكتفاء بالخطوات الراقصة فقط؟ هل خفتى من خوض تجربة الغناء؟

على العكس، فبجانب دراستى للباليه درست الصولفيج ويمكننى أداء الأغنيات لكن لا مجال للغناء داخل النص الذى يتناول «كارمن» كراقصة لا كمطربة.

«ريم» شاهدناك على المسرح وأنت طفلة فى مسرحية «عائلة ونيس» والآن نراك نجمة تحملين على عاتقك بطولة مسرحية؟ كيف أفادك الوقوف على خشبة المسرح منذ الصغر؟ وما الفرق بين «ريم» الأمس و«ريم» اليوم؟

بالطبع «ريم» اليوم أكثر نضجا وأكثر خبرة من «ريم» الأمس فكل يوم جديد أتعلم فيه شيئا جديدا وكل عمل فنى يكسبنى خبرة جديدة.

ما الذى اكتسبته «ريم» من «محمد صبحي»؟ وكيف أثرت شخصية «صبحى» فى «ريم أحمد»؟ وما الفرق بينه وبين غيره من المخرجين؟

«محمد صبحي» هو أستاذى الذى تأسست مسرحيا على يديه وأيضا تليفزيونيا فهو أول من علمنى الوقوف أمام الكاميرا وأول من علمنى الوقوف على خشبة المسرح، ولم يكن مجرد ممثل أو مخرج يختفى بعد انتهاء المشهد بل كان يجمع فريق العمل بين الحين والآخر ليلقى علينا محاضرات فى فن التمثيل أو يدعونا إلى الاشتراك فى ورش العمل التى يقوم بها وهو موسوعة فنية استفادت منها «ريم» وغيرها.

كيف كان التعاون مع ناصر عبدالمنعم مخرج «كارمن»؟ وإلى أى مدى ترين التفاهم بينكما؟

ليست هذه المرة الأولى التى أتعاون فيها مع المخرج «ناصر عبدالمنعم»، فقد سبق وعملت معه فى أكثر من مسرحية منذ الطفولة، حيث كانت أولى مسرحياتى معه بعنوان «كوكب ميكي» والتى حصلت بسببها على جائزة أفضل ممثلة طفلة من مهرجان مسرح الطفل بالمملكة الأردنية، ثم «لص بغداد»، ف«صانع البهجة»، والحقيقة أن «كارمن» هو رابع عمل يجمعنا سويا، وبلا شك فإن ثمة تفاهم بيننا بدرجة كبيرة وهو سر الاستمرارية فى التعاون بيننا.

عرفنا أنك تعملين أيضا مدربة للزومبا.. احكي لنا عن هذه التجربة.

بالفعل أنا أعمل مدربة زومبا، التى يعتبرها البعض رقصا لكننى أعتبرها نوعا من أنواع الرياضة وأنا أحبها كثيرا وأجد نفسى بها.

ما هوايات «ريم أحمد»؟ وهل تواظبين على ممارسة الرياضة بانتظام؟

الرياضة تمثل لى أسلوب حياة وهو ما اكتسبته من معهد الباليه حتى اليوم، كما أحب عزف البيانو.

ما مشاريعك الفنية المقبلة؟ وهل سنرى ريم أحمد قريبا فى

عمل استعراضى؟

لم يتم التحضير للعمل القادم بعد فلا زالت عروض «كارمن» قائمة يوميا، وبكل تأكيد أتمنى أن أؤدى عملا استعراضيا يشبعنى فنيا مثل «كارمن».

من سابق تجاربك المسرحية هل تؤيدين الرأى القائل بأن المسرح يعطل الفنان عن مشاريعه الأخرى فى السينما والتليفزيون؟

لا، فالنجم يمكنه التوفيق بين عمله فى السينما والتليفزيون وبين عمله فى المسرح، فعلى سبيل المثال قد يخصص نهاية الأسبوع للمسرح وبقية الأيام للتصوير.

من المعروف أن زوجك مخرج وهو الفنان «طه خليفة». هل هناك ثمة مشاريع فنية مشتركة بينكما خاصة أن الجمهور يود رؤيتكما سويا؟

بالفعل بدأت أنا و«طه» معا فى مسرحية «البدايات أجمل» وكانت اسما على مسمى، ثم قدمنا معا مسرحية «علاء الدين وياسمين» والتى حصلت بسببها على جائزة أفضل ممثلة من المهرجان القومى للمسرح، والآن نقدم سويا برنامجا بعنوان «بيتنا بودكاست» على مواقع التواصل الاجتماعى.

ما مدى التفاهم بينكما فى الحياة الفنية وخارجها؟ وهل ترين أن الزوجين المشتغلين بالفن تكون درجة التفاهم بينهما أعلى كون كل طرف ملم بظروف المهنة التى يعمل الطرف الآخر بها؟

التفاهم موجود بالفعل بيننا، لكن دعنى أخبرك أن التفاهم لابد أن يكون متواجدا حتى بين الزوجين الذين لا يعملان بنفس المهنة.

بعد «كارمن» ما الشخصية التى تستفز «ريم» وترغب فى تجسيدها على المسرح؟

أتمنى تقديم دور أكشن، وأرى أن لياقتى البدنية تساعدنى فى أداء هذه النوعية من الأدوار.

من مثلك الأعلى من نجمات المسرح وما سبب تميزها؟

أحب «سميحة أيوب» و«شويكار» لكن تروق لى «شريهان» أكثر لأنها قدمت المسرح الاستعراضى.

ومن مثلك الأعلى من نجمات الاستعراض؟

بالطبع «نيللي» و«شريهان»، فكلتاهما لم يَجُدْ الزمان بمثلهما.

بعد أن اشتهرت موهبة «ريم» الاستعراضية هل تفكرين فى خوض تجربة الفوازير والعودة بها بعد أن توقفت منذ سنوات؟

بالتأكيد، وأشعر بالأسف كون الفوازير نفسها كفن اختفى ولم يعد قائما.

بعض نجمات الباليه أمثال «نادين» و«نيللى كريم» خضن تجربة الفوازير كيف ترين هذه التجربة؟

شاهدت تجربة «نادين» وراقت لى، ولكنى لست متأكدة من صوت «نيللي» إذا ما كان مناسبا للاستعراض.

إذًا هل ترين أن دراسة الباليه وحدها ليست كافية لتقديم الفوازير؟

بكل تأكيد؛ فنجمة الفوازير بجانب إمكانياتها فى الرقص لابد أن تكون ممثلة جيدة فى المقام الأول، وأن تكون قادرة على الغناء حتى وإن لم تكن مطربة.

من وجهة نظرك لماذا اختفى الفن الاستعراضى اليوم؟

العمل الاستعراضى مكلف أكثر من غيره، ومع غياب نجمات الاستعراض مثل «نيللي» و«شريهان» عن الساحة الفنية اختفى هذا اللون تماما.

«ريم» شاركتى وأنتِ طفلة فى مسلسل «يوميات ونيس» فى أجزائه الأولى وشاركتى فى المسلسل ذاته وأنتِ شابة يافعة. من وجهة نظرك ما الفرق بين المرحلتين؟ وهل الأجزاء الأخيرة لاقت نفس النجاح؟

الأجزاء الأخيرة مكملة للأجزاء الأولى، وقد لاقت بعض النجاح رغم الصعوبات التى واجهتها ومنها وفاة بعض الشخصيات مثل الفنانة «سعاد نصر» التى كانت تجسد دور الأم «مايسة»،

وانتشار الفضائيات وقت عرض الأجزاء الأخيرة مما جعل الضوء لم يعد مسلطا على «ونيس» كما كان الحال فى الأجزاء الأولى أثناء عرضها على قنوات التليفزيون المحدودة، بالإضافة إلى ظهور جيل جديد ليس على دراية بالأجزاء الأولى وشخصياتها.

منذ زمن ليس ببعيد كنا نرى روائع مسرحية ومنافسة بين النجوم الكبار أمثال «عادل إمام» و«محمد صبحي» و«سمير غانم» و«سهير البابلي» وغيرهم. لماذا تدهور حال المسرح اليوم؟ وما الذى ينقصنا لاستعادة أمجاد المسرح سواء فى القطاع العام أو الخاص؟

بالفعل المسرح كان جزءا من مصادر الدخل للبلد ومن عوامل التنشيط السياحى فعلى سبيل المثال كان العرب يفدون إلى مصر كل عام لمشاهدة النجوم الذين ذكرتهم فى الموسم المسرحى ثم يعودون إلى بلادهم مرة أخرى، ولكن جمهور اليوم مع انتشار المنصات التى يشاهدها فى منزله بات كسولا للنزول إلى المسرح، وحتى نستعيد دور المسرح أدعو النجوم الكبار فى السينما والتليفزيون إلى عمل مسرحيات ينهضون بالمسرح من خلالها ويستعيدون الجمهور بها.

إذا طلبنا منك أن توجهى رسالة إلى شخص ما فمن تختارين؟ وما الرسالة التى توجهينها؟

رسالتى إلى صغيرتى «سدرة» أقول لها أتمنى أن تكونى فخورة بى وأن أكون قد أديت رسالتى تجاهك كما يجب.

جولة فى المسرح الأميركي

هشام عبدالرءوف

فى المسرح كما فى أى وسيط ابداعي يصبح من حق الكاتب المسرحى اختيار الموضوع الذى يعالجه قلمه والزاوية التى يعالج منها. والموضوع الذى تتناوله مسرحية اليوم خاص بوضع المرأة فى المجتمع الأمريكى. لكن الغرابة هنا تكمن فى زاوية المعالجة وهى اختبار الحمل لكنها جاءت مقنعة.

وهذا هو موضوع مسرحية "المتنبئ" للكاتبة المسرحية الأمريكية جانيفر بلاكمار. التى ينتهى عرضها الشهر المقبل بعد فترة عرض تزيد قليلًا على الشهر فى نيويورك خارج برودواى. وسبق عرضها قبل سنوات فى برودواى وعدة ولايات.

تدور أحداث المسرحية حول حياة المخترعة الأمريكية مارجريت كرين وهى لا تزال على قيد الحياة (٨٦ سنة حاليًا). وقد عرضت المسرحية منذ عدة سنوات فى برودواى وخارجها فى عدة ولايات.

وكرين مصممة جرافيكية وليست عالمة أو مهندسة أو طبيبة. وفى مطلع العشرينيات من عمرها، ابتكرت وكانت تعمل وقتها فى شركة أورجانون للأدوية ومستحضرات التجميل، اختراعًا غيّر حياة ملايين النساء. وهذا الاختراع هو أول اختبار حمل منزلى سريع النتائج.

حيوية

وتقول الناقدة المسرحية لصحيفة نيويورك بوست أن البعض لم يكن متحمسا -وهى أيضا - لعرض هذا الموضوع الغريب على خشبة المسرح. لكن العرض المسرحى تميز بالحيوية والعمق والمتعة للغاية فى حديثه حول كرين واختراعها.

وتمضى الناقدة قائلة لطالما راودتنى عبارة "سحر المسرح" منذ تجاربى الأولى مع هذا الفن فى طفولتى. وتُجسّد المسرحية كيف يمكن للمسرح، أكثر من أى فن آخر، أن يروى القصص، بما فيها قصص حقيقية كهذه، بطرق تُبهج الحواس وتُشعل الخيال، مستخدمًا براعة فنية واضحة لتسليط الضوء على الواقع.

وتضيف أن المسرحية جاءت عبارة عن مشاهد سريعة الإيقاع وحوارات متقنة. وساعد على ذلك إخراج المخرج الموهوب أليكس كيجان المفعم بالحيوية وأداء طاقم تمثيلى يجمع بين الخبرة والموهبة. وتُجسّد مسرحية "المتنبئ" قصة كرين متعددة الأبعاد ببراعة.

ترشيح لتونى

وتبدأ الناقدة بعد ذلك فى حديث اكثر تفصيلا فتتحدث عن بطلة العرض التى جسدت شخصية المخترعة وهى كايتلين كينونين، التى تم ترشيحها لجائزة تونى، عن تجسيدها للشخصية بعد أداءً جاء مؤثرًا ومذهلًا فى دور كرين.

ويحيط بها مجموعة من الممثلين الموهوبين الذين يؤدون أدوارًا متنوعة، ينتقلون بينها بسلاسة مع تغير الأماكن (المكتب، المنزل، برنامج مسابقات خيالي) والأزمنة (فترة كرين فى أورجانون، سنوات دراستها فى مدرسة كاثوليكية، نشأتها على يد أم متدينة وأب متساهل).

يُظهر لنا المشهد الافتتاحى ميج كمتسابقة غير مبالية فى برنامج مسابقات خيالى بعنوان "من صنع هذا؟".

ويعتقد أن بلاكمر استوحت الاسم من عنوان مقال نُشر فى

عرض مشاكل المرأة الأمريكية عن طريق «اختبار الحمل»

«المتنبئ» تروى قصة المخترعة وتصور معاناتها.. عرض تميز بالحيوية والعمق

صحيفة نيويورك تايمز عام ٢٠١٢، والذى تناول تطوير اختبار الحمل المنزلى دون ذكر اسم كرين. وهذا ما دفع المخترعة إلى الظهور وتوضيح الحقيقة ودفع المؤلفة إلى كتابة مسرحيتها لتوضيح الأمور بشكل مبسط.

وتتكشف القصة الحقيقية على مدار ساعتين أو أكثر من التشويق والإثارة.

قضية أخرى

واعتبرت المؤلفة ذلك مدخلًا إلى قضية أخرى ناقشها العرض المسرحى حيث ألقت بعض الأضواء على مشكلة التطور البطيء لما سُمّى بتحرير المرأة الأمريكية.

ومن هذا المنطلق طالبت النساء بالتحرر من الافتراضات والقيود والسيطرة الأبوية والتمييزية ضد المرأة التى سادت المجتمع الأمريكى. أفكار العصور الوسطى. وكان الأمر يصل إلى أن المرأة الأمريكية كانت لاتستطيع التعامل مع حملها أو حتى جسمها بوجه عام دون إشراف الأطباء والأزواج. وكانت بعض بعض الأفكار خاطئة ومأخوذة من السكان الأصليين، مثل منع الحامل من شرب السوائل الساخنة أو تقليل حركتها قدر الإمكان.

وتستعرض المسرحية بعض الجوانب الطريفة مثل مخاوف الشركة من أن يؤدى هذا الاختراع إلى فقدانها أرباحًا طائلة من الطريقة التقليدية المستخدمة وقتها التى كانت تحتاج عدة أيام باستخدام الأرنبة أو ما يعرف بالاختبارات المطولة ذات التكلفة المرتفعة.

وفى الاختبار التقليدى توضع عينة من بول المرأة فى اذن الأرنبة وتترك عدة أسابيع ثم تذبح ويتم فحص جهازها التناسلى. وإذا كان هناك تغير فى هذا الجهاز تكون المرأة حاملًا.

وكانت هناك مخاوف أيضًا من فقدان الأطباء لأتعابهم التى كانوا يحصلون عليها من جراء طول المدة.

وتشير الناقدة إلى دور الإضاءة الملونة والصوت المؤثر فى إضفاء الحيوية على المشاهد القصيرة فى معظمها، وتسهيل الانتقالات السريعة بين المشاهد.

١٠ سنوات

وتصل المسرحية فى النهاية إلى مرور عقد كامل بين نموذج كرين الأولى وطرح المنتج فى السوق الأمريكية، ويعود ذلك إلى المقاومة المجتمعية أكثر من البيروقراطية البحتة.

ويزيد من عنصر الإقناع فى العمل المسرحى نجاح النص والإخراج فى تجسيد الشخصيات المتضاربة المحيطة بكرين. وتضغط عليها زميلتها فى المدرسة والسكن، جودى (واشنطن)، للدفاع عن نفسها وتحدى القوى التى لا تحترمها وتعيق تقدمها. وهناك الرسائل التى استوعبتها من والدتها المتوترة والتى نلمح تجربتها الشخصية فى الحمل فى مشهد مؤثر – تعوق نضالها من أجل الاعتراف بها.

ويظهر خبير التسويق البغيض ورجل إعلانات منفتح الذهن، تم استقدامهما للمساعدة فى تطوير المنتج، مواقف متناقضة. يحاول أحدهما بكل ما أوتى من قوة التقليل من شأن كرين وإعاقتها؛ بينما لا يؤمن بها الآخر فحسب، بل يصبح شريك حياتها. يرفض رئيس ميج اللطيف، لكنه تقليدى فى عمله توظيفها فى وظيفة براتب. لكن كرين تُصرّ.

وتعود الناقدة للإشادة بالبطلة التى جسدت شخصية ميج فى قلب الأحداث، كايتلين كينونين فتصفها بصاحبة الأداءِ الاستثنائى. تُجسّد ميغ كرين شخصية قوية تجمع بين الحزم والضعف، والعزيمة والشك الذاتى، وكل ذلك ممزوج بجاذبية ذكية. أداؤها أشبه بلوحة فنية رائعة.

ينطلق العرض بروح إيجابية وفكاهة لا تُضاهى، مُستكشفًا التحولات الاجتماعية الثورية فى الستينيات والسبعينيات. الإشارات إلى حركة الهيبيز والحب الحر، والحركة النسوية، وقضايا الإجهاض، بالإضافة إلى موسيقى تصويرية تضمّ أشهر الأغانى الامريكية المعاصرة.

وهناك بعض المواعظ الخفيفة مع اقتراب القصة من نهايتها؟ حسنًا، نعم. لكنّ المتعة حاضرة بقوة فى الأحداث، ما يجعل تقبّلها أمرًا سهلًا. ودروس تلك الحقبة، التى تُجسّدها تجربة كرين بطريقة أو بأخرى، لا تزال فى غاية الأهمية.

جريدة كل المسرحيين

تشريح أزمة الوعى المنهجى فى المسرح الغنائى

قراءة نقدية لكتاب منصور شاهين

نورهان ياسر

لطالما كان المسرح، منذ نشأته، مرآة تعكس الروح الإنسانية وتجاربها المركبة، ومجالًا تلتقى فيه الفنون لتشكّل عرضًا حيًا لا يقوم على الحكاية وحدها، بل على بنية جمالية متكاملة. فالمسرح ليس مجرد نص يُروى أو حوار يُلقى، وإنما منظومة تتشابك داخلها عناصر متعددة، من التمثيل والإخراج إلى السينوغرافيا، وفى قلبها جميعًا تقف الموسيقى بوصفها أحد أكثر العناصر تأثيرًا فى تشكيل الوعى الدرامى للعرض.

ولا تُعد الموسيقى المسرحية عنصرًا تزيينيًا أو خلفية سمعية، بل هى لغة موازية للغة الكلام، تسهم فى بناء الجو الدرامى، وتكثيف الصراع، ودفع الحدث نحو ذروته. ومن ثم، فإن فهم العرض المسرحى لا يكتمل دون إدراك طبيعة العلاقة العضوية بين الدراما والموسيقى، بوصفهما عنصرين لا ينفصلان داخل النسيج المسرحى.

فى هذا الإطار، تأتى هذه القراءة النقدية لكتاب منصور شاهين «إطلالة على الدراما فى المسرح المصري: الدراما والموسيقى المسرحية»، باعتباره محاولة جادة لتشخيص أزمة المسرح الغنائى المصرى من منظور منهجى، يربط بين تقدم البناء الدرامى وتراجع الوعى بوظيفة الموسيقى المسرحية. يضع شاهين يده على جوهر الأزمة، معتبرًا أن الخلل لا يكمن فى نقص الإمكانات أو المواهب، بل فى غياب الرؤية العلمية المتكاملة، وتهميش الموسيقى بوصفها عنصرًا دراميًا فاعلًا، وهو ما تسعى هذه القراءة إلى مناقشته وتحليله نقديًا.

الدراما والموسيقى فى المسرح المصرى: تشريح أزمة الوعى والمنهج

لقد وُضع الأساس النظرى للطرح النقدى بتشخيص الفجوة العميقة بين تطور الدراما وتباطؤ الموسيقى المسرحية، وهو ما أسهم فى ارتباك الذهنية الفنية وأفرغ المسرح من وظيفته التعبيرية. يُرجع هذا التحليل الأزمة إلى غياب الوعى الدرامى لدى الموسيقيين، معتبرًا أن الموسيقى لا يمكن أن تنفصل عن الصراع. هذا الطرح النقدى - رغم قسوته أحيانًا فى تجاهل مسؤولية النص والإخراج - يؤسس لمعيار حاسم: هو رفض الاعتماد على الموسيقى الجاهزة والأسطوانات، والدعوة إلى تعاون عضوى بين المؤلف والمخرج والموسيقى، مهاجمًا ما يسميه «النفاق الثقافى» فى تقييم الإنجازات الفنية وغياب المنهج العلمى.

هذا المعيار النقدى يظهر بوضوح عند تحليل تجربة سلامة حجازى، الذى يُعترف بإنجازه البنيوى الأعظم والمتمثل فى نقل الغناء من «جلسة التخت المحدودة» إلى «خشبة المسرح الرحبة»، لكنه وقع فى «المأزق التأسيسي»؛ حيث اضطر للتضحية بالبناء الدرامى المتكامل والتحول إلى «مسرح الغواية» لإرضاء الجمهور الذى أولى الأولوية لـ «الاستماع إليه» كمطرب فردى.

إن هذه المفارقة المؤسسة، التى أسست للشكل لكنها فشلت فى تحقيق الاكتمال الدرامى، هى ما مهدت للثورة الحقيقية التى جسدها سيد درويش. يمثل درويش الذروة المنهجية والنموذج الأكمل للتكامل العضوى بين الدراما والموسيقى. ثورته كانت بنيوية؛ حيث حطم قيود «التخت» و«التطريب»، وحوّل الغناء إلى «نسيج عضوى" يخدم الصراع الدرامى ويعبر عن قضايا الشعب عبر التأليف الهارمونى و«اللحن الحوارى". لكن المأساة هى أن هذا الإنجاز البنيوى لم يُستثمر، ما أدى إلى ارتداد المسرح المصرى إلى الأغنية الفردية بعد وفاته عام ١٩٢٣.

طرح شاهين مفارقة صادمة: كيف يمتلك المسرح المصرى كل المقومات الأكاديمية والتقنية (أوركسترا، معاهد متخصصة) ومع ذلك يغيب المسرح الغنائى المحلى الجذرى؟ يُشخِّص الأزمة بأنها لا تكمن فى نقص الإمكانيات التقنية، بل فى غياب التأليف الدرامى المرتبط بالواقع الاجتماعى. فالمشكلة الحقيقية هى غياب ألحان تعبّر عن حياتنا «الموضوعية» بلغة موسيقية عالية، مؤكدًا أن المسرح الغنائى لا يمكن أن يولد من التقليد الأكاديمى، بل من التفاعل الجذرى مع البيئة.

وفى هذا الإطار، يُعاد وضع سيد درويش كنموذج واعٍ لوظيفة الموسيقى الدرامية، الذى حرر الموسيقى من هدف التطريب وربطها بالحركة والصراع. لكن هذا المسار توقف عند حدود وفاته، ليعود كثير من الموسيقيين إلى «التخت» والأغنية الفردية، وهو ارتداد عن الفكرة الجوهرية التى أسس لها: ربط الفن بالحياة. يستحضر شاهين تجربة أبى السعود الإبيارى كنموذج مضاد: فبساطة أشكاله المسرحية (الاسكتش والفودفيل) لم تمنعه من دمج الكوميديا الشعبية بالنقد الاجتماعى والسياسى. ويناقش تجربة محمد عبد الوهاب، حيث لا ينكر التحليل مكانته، بل يضع تجربته فى إطار إشكالي: الانحياز إلى الأغنية الفردية على حساب المسرح الغنائى، ما أدى إلى عزل الموسيقى عن وظيفتها الاجتماعية.

إن الارتداد من ذروة درويش إلى الأغنية الفردية يثير تساؤلًا جوهريًا حول اللحظة التأسيسية للمسرح الغنائى. لفهم عمق التراجع الذى حدث، لا بد من العودة خطوة إلى الوراء لإعادة تقييم الإنجازات والتنازلات التى فرضها الدور الريادى على أول من حمل لواء المسرح الغنائى.

يمثل تحليل مسرح سلامة حجازى دراسة محورية تستهدف رصد الدور التأسيسى والريادى لهذا الفنان. ينطلق التحليل من فرضية أساسية مفادها أن تجربة حجازى لم تكن مجرد حالة فردية، بل كانت انعكاسًا عضويًا لاليقظة الشعبية والفنية التى تبلورت أحداثها فى أعقاب ثورة عرابى. القوة المنهجية تكمن فى أن تجربة حجازى تأكيد أنها استجابة لتغيرات الوعى. كما يبرز شاهين تجديدات حجازى الجوهرية فى الأغنية الذى يؤكد تحول المسرح الغنائى إلى «غناء مسرحى تعبيرى".

التراث المهمل: داود حسنى وسيد درويش فى مواجهة إشكالية «أين هي؟»

يُشكل هذا المحور نقدًا لاذعًا لثقافة الإهمال والاحتفال السطحى، حيث يتناول تجربة داود حسنى وسيد درويش فى سياق إشكالية واحدة هى غياب التوثيق والدراسة المنهجية لأوبريتاتهما. يشدد شاهين على أن التطور الفنى يتطلب «تغيير التفكير الفنى نفسه»، مما يجعل من دراسة أعمالهما ضرورة منهجية لتجاوز التراجع المتمثل فى الإغراق بالأغنية الفردية.

فى دراسة أوبريتات داود حسنى، يتمثل الجانب الأقوى فى تحميل المجتمع الفنى والبحثى مسؤولية تجاه التراث المنسى. لقد نجح شاهين فى تأطير تجربة حسنى ضمن سياق أيديولوجى وتاريخى متماسك؛ إذ ربط نشأته فى حى شعبى بتأثره بالثورات الفكرية ودعاة التنوير كالإمام محمد عبده، مما يفسر منطقية تحوله إلى ملحن وطنى ورائد فى تلحين أعمال ذات طابع وطنى ضمن الثلاثى المؤسس.

ومع أهمية السؤال المطروح («أين هي؟!»)، يظل قاصرًا فى التعمق فى الأسباب المنهجية لضياع هذا التراث الأوبرالى.

تنتقل الإشكالية ذاتها إلى أوبريتات سيد درويش ليؤكد شاهين أن عبقرية درويش تكمن فى إدراكه العميق للدراما الموسيقية، و ينتقد كون معاهد الموسيقى تدرس التراث دون ربطه بـ فلسفة الفن، مما أدى إلى غياب فهم «رسالة سيد درويش» الحقيقية.

يُظهر شاهين قوة منهجية ملحوظة فى تحديد الأولويات الفنية، حيث يُركز على أن الأزمة تكمن فى فشل الدارسين فى إدراك أن الموسيقى المسرحية هى «جزء جوهري» من الأحداث الدرامية. وعليه، يطرح الأطروحة القوية بضرورة وضع المقاييس الدرامية فى المقام الأول فى التقييم، مشيدًا بتجربة عبد الحميد عبد الرحمن كـ «أول مرة» يتم فيها وضع الموسيقى كعنصر رئيسى حقيقى فى العرض الدرامى الحديث، مؤكدًا أن المرحلة الحديثة تتطلب موسيقى «مدروسة» ومصاحبة للمسرحيات.

تشخيص العلة البنيوية

أنتقل شاهين إلى تشخيص العلة البنيوية العميقة ، مؤكدًا أن مكانة الموسيقى فى المسرح العربى تعانى من حالة «هيصة»، وأن الضرورة قصوى لإعادة ترسيخ أهميتها كعنصر درامى رئيسى يمتد تأثيره ليشمل المسرح بصفة عامة. فالجذر الفعلى للمشكلة يكمن فى التصور المغلوط الذى يختزل الموسيقى فى دور «الكماليات» أو مجرد تسجيلات وأسطوانات تُستخدم ببدائية لملء الفراغ الصامت.

يكشف الكاتب عن غياب تام لمعرفة «الوظيفة الحقيقية» للموسيقى، ويرصد نوعين من المحاولات: المحاولات الساذجة (التى تعتمد على المحاكاة البحتة أو الأغانى المألوفة دون تناسب فني)، والمحاولات الجادة الفاشلة أو المتوقفة (التى تبرهن على أن الموسيقى يجب أن تكون متزامنة مع النص والعمل المسرحى، كمسرحية الزلزال ليوسف شوقي).

العلاج المقترح: الانتقال إلى النضج الأكاديمي

يرى الكاتب أن الخلل يكمن فى ضعف الإحساس بالموسيقى الصحيح وعدم القدرة على خلق موسيقى تعبر عن طابعنا و شخصيتنا، ويشدد على أننا لا يمكن أن نكتفى بتقليد ا لمسرح العالمى، بل يجب أن نصحح تفكيرنا لممارسة الموسيقى المسرحية الملائمة لمسرحنا.

لذلك، يطرح الكاتب «العلاج بالعلم» كحل وحيد ومركزى، ي تمثل في: تغيير المناهج الأكاديمية التى تكتفى بدراسة الأوبرا تاريخيًا، وضرورة تأسيس مادة التأليف الموسيقى التى تتطلب دراسة علوم كثيرة وفلسفة الفن وتاريخ الموسيقى على غرار المناهج الأوروبية.

يُسلط شاهين الضوء على أن الدليل على القصور يكمن فى عدم دخولنا إلى المرحلة الأوبرالية بمقاييس علمية، وعدم استخدام تقسيم الأصوات (التينور، الباريتون، إلخ) فى توزيع الأدوار، مما يضعف موضوعية فنوننا.

البحث عن مسرح سيد درويش

يشكل هذا الجزء نقدًا تحليليًا عميقًا يتجاوز تمجيد العبقرية الفنية إلى مساءلة أسلوبية حول التعامل مع تراث درويش نفسه. إن الهدف ليس ترديد العبارات، بل التنفيذ العملى لدراسة درويش كـ«نقطة بداية» لخلق المسرح الغنائى الجديد، بدلًا من أن يكون رحيله هو العامل الذى حطم هذا الفن.

يؤكد شاهين أن مسرح سيد درويش هو فى جوهره فن الشعب، فهو الفنان النابع من الأرض والمعبر عن الناس، وقد نقل الغناء من الصالونات الفاخرة إلى مسرح يغنى للناس ومعهم. وبالمقابل، يوجه شاهين نقدًا تفصيليًا لمشكلة التوزيع ا لموسيقى فى مقطوعات درويش؛ حيث يرى أن التوزيع لم يكن مستخدمًا أو كان مفتقدًا، وأن محاولات التوزيع الارتجالية قد أدت لنتائج عكسية، لأن التوزيع عملية علمية تتطلب دراسة عميقة لخصائص الآلات ووظائفها التعبيرية. خلاصة القول، يشدد على أن تطور الموسيقى المسرحية يأتى من خلال تصحيح تفكيرنا الموسيقى والمشاركة فى النضج الفنى.

نداء لإصلاح الخلل المؤسسى والمنهجي

إن كل ما سبق من تشخيص لأزمة الوعى، ونقد للارتداد بعد درويش، وإدانة لغياب التوثيق، وتشخيص للخلل البنيوى فى المسرح، يصب فى نهاية المطاف فى دعوة للإصلاح المؤسسى والمنهجى. يطرح السؤال النقدى نفسه بحدة: «أليس من الغريب أننا إلى الآن لم نفكر فى إنشاء معهد للموسيقى المسرحية؟!».

يرى شاهين أن هذا الغياب يعود إلى أن الوعى الفنى لم يبلغ بعد درجة إدراك أن المسرح الغنائى يمثل ضرورة فنية حقيقية. فالخلل يكمن فى أن المعاهد الفنية القائمة تفتقر إلى إدراج دراسات الموسيقى المسرحية، بينما ينشغل الكثيرون بالجدل حول مشكلات لغوية أو شكلية، ويهملون المشكلات ا لحقيقية المتعلقة بغياب التفكير المسرحى. فالموسيقى ا لمستخدمة فى مسرحياتنا غالبًا ما تكون «ملزوقة»، يمكن نقلها بسهولة من مسرحية لأخرى، وهى ظاهرة تؤكد غياب التفكير الفنى الذى يدرك وظيفة الموسيقى الحقيقية فى ضوء التراكيب الفنية المتكاملة.

لذا، يقدم خطة علاجية شاملة تبدأ بضرورة إنشاء معهد ل لموسيقى المسرحية أو برامج دراسات عليا متخصصة فى هذا المجال. ويشدد على أن هذا المعهد المقترح يجب أن يتجاوز تدريس الألحان التقليدية ليشمل دراسات عميقة فى الفلسفة، وتاريخ الفن، والعلوم الإنسانية والاقتصادية، لأن «التفكير الفني» هو الأساس الذى يجب أن يُبنى على أسس فلسفية. هذا التعمق فى الدراسة هو الذى سينقل الإنتاج ا لفنى من مرحلة الارتجال والسذاجة إلى العمق والتعبير الموضوعى.

فى الختام، أؤكد أن تطوير المسرح يتطلب التخلص من رواسب الماضى التى كانت تعتبر الفنون مجرد أدوات للتسلية والترف. فالفنون الآن أصبحت أدوات لـ التوعية الفنية، وأن ا لمسألة ليست مجرد إنشاء معهد، بل أن يكون التكامل الفنى، باعتباره كأسًا جوهرية لكل الفنون، ضرورة لخدمة ا لمجتمع وحياتنا. إن بناء هذه المؤسسات، وتطبيق هذه المناهج المتكاملة التى تؤصل المنهج العلمى فى الوعى الفنى، هو السبيل الوحيد لضمان أن يشارك الفنانون المثقفون بفاعلية فى تطوير الإنتاج الفنى، والارتقاء به من مستوى ا لمحاكاة السطحية إلى مستوى التعبير الموضوعى والجذرى عن الحياة.

التجربة المسرحية..

مقاربة فينومينولوجية (٣)

تأليف: برت أوستاتس
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

ما يُدهشنا، بالطبع، هو إمكانية استخدام الكلب فى المسرحية، ومشاركته دون وعى فى خلق الايهام. وتنشأ هذه المفاجأة من مراقبتنا للكلب ككلب فى حد ذاته. قد تُطرح أسئلة كهذه: أليس من المثير للاهتمام أن يستسلم الكلب للوجود على خشبة المسرح؟ عندها، بالطبع، الإجابة: إنه لا يستسلم، إنه ببساطة يكون على طبيعته. ماذا لو نبح؟ تبول؟ من الواضح أن حتى هذه الأفعال الطبيعية، مثل إساءة معاملة الممثلين الصبية، ستُسهم فى مزيد من الكوميديا. وهكذا أصبح الوهم فجأةً مجالًا للعب، مجال «ماذا لو؟». لقد أدخل الايهام شيئًا ما إلى نفسه ليُظهر تسامحه مع الأشياء. ليس العالم هو من غزا الايهام؛ بل ان الايهام سرق شيئًا من العالم ليُظهر قوته. وأخيرًا، يُشتبه المرء أيضًا فى أن عنصرًا من السخرية الذاتية يدخل المسرحية مع الكلب. يُفضح مشروع الوهم المسرحى برحابة صدر، وهى حرية كان شكسبير مولعًا بها (والسخرية من الذات من أفضل مظاهر التواضع). لقد وجد المسرح، إن صح التعبير، ندًا له: فالكلب فى غاية السعادة، سواء أكان فوق، أم تحت، مهنة التمثيل، ونحن نجد أنفسنا نشجع أدائه تحديدًا لأنه ليس كذلك.

تحت هذه الأمثلة، بالطبع، يكمن جوهر ايهام المسرح - الواقع المادى للممثل والخشبة - والذى نقبله، فى معظم الأحيان، على أنه مُعطى إدراكيًا. كان هدفى هو الإشارة إلى نقاط يتشقق عندها هذا الواقع فنندهش، وإن كان ذلك مُبهجًا، من صعود الواقع إلى دائرة سحرية حيث أكدت لنا أعراف المسرح أن الواقع قد خضع وتجاوز. نرى فجأة المألوف فى نزع الألفة. السؤال الآن هو: إلى أى مدى يُمكننا أن نُطلق على هذه العقد من الواقع المنبثقة من الوهم صورًا أو علامات؟ إذا كانت الصورة، بحكم تعريفها، صورة أو تمثيلًا لشيء ما، فكيف يُمكن أن تكون الشيء نفسه؟ مرة أخرى، يكمن نهجنا فى انفتاح المسرح الخاص على عالم الأشياء. مسرح الدوجون هو بلا شك شيء (مثل الأثاث الذى تستعيرها شركات المسرح من رجال الأعمال)؛ لكن إضفاء طابع مسرحى عليه - وضعه فى فضاء مقصود - يُحيّد موضوعيته ويدّعى أنه يشبه كلبًا. إنها فى جوهرها نفس العملية التى تحدث عندما يرسم الرسام صورة كلبه على قماش، إلا أنه فى المسرح لا يوجد فرق وجودى بين الصورة والشيء. لنأخذ، كمثال آخر، موليير وهو يُجسّد دور موليير فى «ارتجال فرساي». ما يُبهرنا هنا هو فكرة إيشير عن الخداع البصرى العكسي: الايهام الذى يُنتج خالقه، مُفترضًا بذلك استثناءً للقاعدة الجمالية القائلة بأن الصورة ليست الشيء. بالطبع، هذا فى جوهره، استثناء زائف، لأن موليير ليس موليير؛ أو بالأحرى، هو موليير مضافًا إليه نص موليير، أو موليير منزوعًا منه حرية «أن يكون ذاته». تكمن الأهمية الاستثنائية فى المسافة بين الاثنين، وفى تردد الذهن بينهما. أو، لنترك هذا الشكل من المسرح وننتقل إلى آخر، ألا نرى، بطريقة ما، الحيوانات فى الفضاء المتعمد لحديقة الحيوانات تتأرجح بشكل غامض بين الحيوانات وصورها أو علاماتها؟ حتى لافتة الاسم على القفص - «دينغو: كلب أستراليا البرى...» - توحى بأن الحيوان قد وقع فى فخ برّيته التجريبية، وأُحضر إلى هذه البيئة الزائفة ليكون مثالًا على ماهية الحيوان الحقيقى. تقول لنا بيداجوجية مشاهدة حديقة الحيوان: «هذا هو نوع الكلب الذى تراه فى أستراليا». لا يتعلق الأمر بتاتًا بفقدان الحيوان حقيقته، بل يتعلق فقط بالتغيير الإدراكى الذى يطرأ على شيء ما عندما «يُرفع إلى مستوى الرؤية»، كما قالت كليوباترا (خوفًا من مصير مماثل فى روما). بعبارة أخرى، لا يصبح الشيء صورة دالّة ومثالية إلا فى الوعى. اننا ندرك الكلب على المسرح خياليًا، كما ندرك الكلب فى حديقة الحيوان دلالةً. لذلك، فى تلك اللحظات التى لا نرى فيها سوى الكلب الحقيقى بدلًا من كلب لانس، يكون وعينا قد انتقل ببساطة إلى مستوى آخر. قد نرى الكلب كلبًا أو صورة، أو قد نسمح لعقلنا بالتذبذب بسرعة بين نوعى الإدراك، كما فى رسم البطة/الأرنب الذى رسمه علماء النفس الجشطالتى.

نصل، حتمًا، إلى ما يشبه قانون التكامل: فبقدر ما يثير شيء ما على خشبة المسرح الوعى بدلالاته الخارجية (أو اليومية)، تتضاءل دلالته الداخلية (أو الوهمية). للوهلة الأولى، قد يبدو هذا اقتراحًا جديرًا بشخصية حفار القبور الأول فى مسرحية هاملت. إلا أن الأمر يصبح أكثر إثارة للاهتمام عندما نفكر فى مدى تكريس المسرح عمدًا لخلط هذين النظامين من الدلالات، إن لم يكن محاولةً لإخضاع أحدهما لسلطة الآخر. هذه النوايا لا تعنى أى انتهاك لمبدأ الوهم، بل توسيعًا لمفهومنا عن ماهية الوهم من حيث أساسه فى العالم التجريبى. وأطروحتى هنا هى أن الكلب على خشبة المسرح هو عرضٌ شبه كاملٍ لحداثة المسرح، تلك العضة التى يلجأ إليها ليحافظ على وجوده فى النظام الديناميكى لعلاماته وصوره التى لا تنضب. ويمكن تعريف تاريخ المسرح - لاسيما حيث نجده يُسقط تقاليده - بأنه استعمارٌ تدريجيٌّ للعالم الواقعى. وإذا جاز لى استخدام كلمات أرتو فى سياقٍ كان سيُثير رعبه، فإن المسرح هو «إعادة غزو لعلامات ما هو موجود».(١) لا أعنى بهذا ما كان يقصده أرتو، مسرحًا «يُوقع الأعضاء» فى شرك «القسوة»، بل مسرحًا يُدخلنا فى تواصلٍ ظاهريٍّ مع ما هو موجود، أو مع ما يُمكن فعله مسرحيًا، مع ما هو موجود. لو اقتصر هذا على أشياء حقيقيةٍ عنيدةٍ كالكلاب (والأطفال)، لكان ذلك نقطةً تافهةً فى أحسن الأحوال. لكن الكلب ببساطة هو أدنى مرتبة بين الكائنات الحية التى تظهر على المسرح مقيدة بالعالم الحقيقى. وبكلمة «حي» أشير إلى الكائنات الحية بمعنى انتمائها إلى الوجود المباشر، إلى التدفق المستمر للعلامات، ولكن ليس إلى عالم الفن بعد. إنها، فى النهاية، مسألة ولادة: فالمسرح يستوعب عالم الأشياء والعلامات فقط ليُحيى الصور. ففى الصورة، يُرفع شيءٌ مُجرّد من المألوف والرمزى إلى مستوى الرؤية، حيث نراه مُثقلاً بذاته

بشكلٍ هائل. لحظة صدمة انتقالية تُشير إلى بداية الصورة: نشعر برعشة رفضها الاستقرار فى الوهم. قد يقول قائل إن قوة دلالاتها، التى تُشعر بها دفعةً واحدة، تُثقل كاهل الدائرة الفنية، كما فى خيوط تلك المصابيح الكهربائية المبكرة التى توهجت بشدة مع أول موجة من الطاقة؛ لا تُدرك كدالّ بل كمدلول، مع أن هذه الكلمات، من الناحية الظاهراتية، تُصنف الآن ضمن مفردات غريبة، لأنها بالضبط الدلالة التى تم استيعابها.

ربما أستطيع تبسيط هذه الملاحظات الأخيرة بتكييف فكرة من نيلسون جودمان. فى كتابه «طرق صنع العالم»، يقترح جودمان أن شيئًا ما قد يكون عملاً فنياً فى مناسبة ما، ولا يكون كذلك فى مناسبة أخرى. يقول إن المسألة ليست فى ماهية الفن، بل فى متى يكون فناً. قد يكون الحجر قطعةً عمليةً فى مدخل منزل، وعملاً فنياً فى متحف حيث يُلفت الانتباه إلى صفاته الرمزية (الشكل، اللون، الملمس).(٢) إذن، فإن زيارة المتحف، وليس بالضرورة التقنية، هى ما يجعل الحجر حجرياً (بالعودة إلى شكلوفسكي). ولكن، هل يمكننا القول بسرعة إن «كل ما فى المتحف عمل فني» وننتهى من التصنيف؟ لنأخذ مثالاً أكثر غموضاً، وإن كان مألوفاً لدى رواد المتاحف لدرجة أنه قد يصعب علينا استعادة انتقاله من كونه قطعةً إلى صورة. لنفترض أننا صادفنا كومة من الأنقاض على أرضية المتحف. لا سبيل لنا لمعرفة ما إذا كانت هذه الفوضى من صنع فنان أم من قِبل حارس مُهمل، ولكنها ببساطة تُظهر ذلك. أليست الأنقاض تُشير بصريًا إلى شيء كهذا؟

أنا عمل فنى، وإن لم أكن كذلك. ليس لدى ما أصف به نفسى كفن سوى أننى أُلقيت هنا، حيث تعلمت رؤية الأشياء ببراعة: هنا ترى أنقاضًا أنقاضًا. بخلاف طفاية الحريق المعلقة على الحائط فوقى، فأنا فنٌّ فقط لأننى أُعلن نفسى كفن (وإلا فلماذا أنا هنا؟)، بينما يُعلن عن طفاية الحريق فقط كمتطلب من متطلبات السلامة (مع أن وجودى بالقرب منها ربما يجعلك تُعيد التفكير فى ذلك). فى الواقع، ما أنا عليه ليس مهمًا. المهم هو أننى آتٍ من خارج الفن: أتأرجح بين الواقع والاحتمال؛ أنا مبالغة غير متوقعة فى مسألة الفن.

باختصار، الفن هو وجهة نظر معينة حول الجوهر.

نادرًا ما نجد مثل هذه التضخيم المبالغ فيه فى المسرح. لكن دافع المسرح - أو، لنعترف بأن تعدد وظائفه هى أحد دوافعه - ينبع من مبدأ «البقايا rubbles». اننا فى المسرح، تقنيًا، داخل متحف: كل ما هو على خشبة المسرح فن؛ لكن ما يدخل المسرح ينشأ، إن جاز التعبير، فى الممر الخارجى. أى أننا بين شهوات المسرح المتنوعة، نجد الحاجة إلى نوع من الواقعية الصلبة التى تُغذى باستمرار النسق الايهامى. يمكن وصف المسرح بأنه مؤسسة متسامحة بلا حدود، مؤسسة قادرة على دمج أى شيء تقريبًا فى نظامها الغذائى. ولعلّ ما اعتقدناه دائمًا، وذلك ليس من خلال الاكتشافات الأنثروبولوجية بقدر ما هو من خلال تحركات فيها حنين، هو أن المرحلة المبكرة بدأت فى الجرن الدائرى الذى كان يُغربل فيه طعام المجتمع من الطبيعة. لا يهم إن كان هذا صحيحًا، بل إن صورة الجرن تُثبت شعورنا بوجود صلة بين المسرح، كطقس، ورمزية للطعام. وفوق ذلك، تكمن أهمية الدائرة فى أنها الشكل الأساسى لكل تركيز، ليس فقط فى البصريات، بل فى الطبيعة المادية أيضًا (القوى الطاردة والمركزية، والطبيعة كتآكل للحواف الحادة). لكن الأهمية الخاصة لاستعارة الدائرة تكمن فى أن المسرح هو المكان الوحيد الذى يتجمع فيه المجتمع لينظر إلى نفسه كآخر ثالث. وراء كل التفسيرات الممكنة لفائدة المسرح كصورة للإنسان، يكمن هذا التطابق الجوهرى فى الشكل بين موضوعه وسيرورة عمله. المسرح (مكان الفرجة المشتق من فعل «الرؤية») وسيلة للنظر بموضوعية إلى الحياة الذاتية للجنس البشرى كشيء مُعدّ للمجتمع من جوهر جسده. وهكذا، يتسم المسرح بملامح تضحية دنيوية بالمعنى الضمنى لقول جروتوفسكى إن الممثل ليس موجودًا من أجلنا، بل هو بديل عنا. المسرح هو الوسيلة، بامتياز، التى تستهلك الواقع فى أشكاله الأكثر واقعية: الإنسان، لغته، غرفه ومدنه، أسلحته وأدواته، فنونه الأخرى، الحيوانات، النار، والماء - حتى المسرح نفسه. مشهده الدائم هو استعراض الأشياء والعمليات فى انتقالها من البيئة إلى الصور.

هناك حكايةٌ رمزية رائعةٌ لكافكا، لفتت انتباهى قبل بضع سنواتٍ فى مقالٌ لجيفرى هارتمان، تُعبّر عن هذه الفكرة بشكلٍ أقلّ صرامةً. علاوةً على ذلك، تُمثّل هذه الحكاية نموذجًا ممتازًا لتحول صورة المسرح الجديدة إلى الصيغة التقليدية.

تقتحم الفهود المعبد ويشربون كؤوس القرابين حتى تجف؛ ويحدث هذا مراراً وتكراراً: وأخيراً يمكن الاعتماد عليه مسبقاً وتصبح جزءاً من الاحتفال. (٣)

بالطبع المعبد هو المسرح والفهود هى الواقع الخارجى، أو ما لم يُعبَّر عنه بعد فى الصور المسرحية، ولكنه، إن صح التعبير، يتجول باحثًا عن طريق للدخول. وكمثال على ذلك، يمكننا استخلاص نمط قياسى يتكرر مرارًا وتكرارًا، دعونا نأخذ صورة أساسية ذات بداية درامية إلى حد ما - وهى، علاوة على ذلك، إحدى اللحظات الرئيسية لتحول هائل فى الإمكانيات التمثيلية للمسرح الحديث.

فى المسرح الفرنسى فى أوائل القرن التاسع عشر، كما هو الحال فى أماكن أخرى فى أوروبا، لم يكن من المعتاد تجهيز أماكن عرض للمسرحيات الجادة - أما الكوميديا، فهى أيضًا مسألة مختلفة نوعًا ما - بل كان من المعتاد طلاء الكراسى والطاولات على الأجنحة والمنخفضات. أولًا، كانت هناك مشكلة الإضاءة الكافية لإضاءة منطقة ما وراء الكواليس؛ لكن الأثاث كان عديم الفائدة أساسًا على أى حال، باستثناء بعض القطع الأساسية، لأن «خط ما وراء الكواليس» سيئ السمعة فى العصر الكلاسيكى الحديث كان قد حصر الممثلين بإحكام فى نصف دائرة حول صندوق الإملاء. لكن الواقعية كانت قد برزت بالفعل (أو عادت) فى الأجواء، وبدأ مخرجون مثل بارون تايلور و(لاحقًا) مونتينيى يُصرّون على أن يكون المسرح أقرب إلى العالم. على سبيل المثال، أحدث مونتينيى ثورةً فيما نسميه الآن الحجب (فى أوائل خمسينيات القرن التاسع عشر) بوضع طاولة وكراسى مباشرةً أمام صندوق التحفيز، كوسيلة لإجبار الممثلين على الخروج من نصف الدائرة إلى أوضاع أكثر واقعية.(٤) وتشير جميع التقارير إلى أن هذا قد خلق حالةً من الهياج المؤقت بين الممثلين، لأن فن التمثيل - أو التمثيل الكبير على الأقل - لم يتطلب مهارةً فى تجاوز العوائق المنزلية. (ربما لا يدرك خطورة هذه المشكلة إلا الممثل). ولا يسع المرء إلا أن يتخيل كيف تفاعل الجمهور الأول مع هذا الابتكار. لكن يُمكن للمرء أن يُخمّن أن هذا الكمّ الهائل من الأثاث، المُتطفّل بوقاحة على هذه المساحة المُقدّسة المُخصّصة، بحكم التقاليد العريقة، للخطب الدرامية المُحدّدة، لم يكن ليُستقبل كمجرّد صورٍ وعلاماتٍ لكراسى وطاولات تنتمى إلى عالم المسرحية الخيالى، بل كأشياءٍ مُستوردة من عالم الواقع، غير مُتوقّعة على خشبة المسرح، كما هو الحال مع العُرى فى لوحة «غداء على العشب» لمانيه. وغنى عن القول إن الأثاث العملى سرعان ما فقد (بين عامى ١٨٥٠ و١٨٧٠) أيّ قيمةٍ صادمةٍ قد يكون لها (على عكس عُرى مانيه!)، واندمج فى الايهام لأنه، مثل نمور كافكا، ظلّ يعود: فقد استمرّ كُتّاب المسرحيات والمخرجون فى إنتاج مسرحياتٍ تتطلّب طاولاتٍ وكراسى كجزءٍ من محتواها «الواقعي». باختصار، كان الأثاث -الذى ربما كان فى عصرنا الأكثر براءة بين جميع الممتلكات المسرحية- كما يقول هارتمان، أحد تلك «التدنيسات الضرورية والمسموح بها» التى يوازن بها المسرح بشكل دورى بين التوتر بين العالم الحقيقى الضاغط وطقوسه الخاصة.

****

لقد اخترتُ الظهورَ البريءَ نسبيًا للأثاث على خشبة المسرح كعرضٍ لظاهرةٍ يُمكننا تسميتها صدمةً ما قبلَ التقليدية preconventional shock : تغييرُ «الطقوس» بتدخُّل شيءٍ ذى تاريخٍ جماليٍّ ضئيلٍ أو معدومٍ (سأُؤَكِّدُ هذا بعد قليل). لا أقصدُ بالصدمةِ شيئًا دراماتيكيًا كالصدمةِ التى أحدثتها الدراما العظيمةُ المُحطِّمةُ للأصنام (هرنانى لهوجو، وأشباح إبسن): ليست صدمةً كغضبٍ، بل صدمةً بمعنى أن الولادةَ، أو الانكشافَ، أو الاكتشافَ، كلها صادمة؛ صدمةٌ ليس فقط للجمهور، بل للوسيطِ نفسه الذى، كما هو الحال، عثرَ على شيءٍ ذى إمكاناتٍ مجهولة. ولا يُمكننا وضعُ حدودٍ زمنيةٍ دقيقةٍ لها؛ لأن صدمة من هذا النوع تتطور أحيانًا فى مراحل غير محسوسة نتيجة «أزمة» ناشئة تدريجيًا فى الفن، على حد تعبير توماس كون، تتطلب «إعادة بناء المجال من أسس جديدة، إعادة بناء تُغير بعضًا من أبسط التعميمات النظرية فى المجال، بالإضافة إلى العديد من أساليبه وتطبيقاته النموذجية».(٥) على الأرجح، لم يكن مونتينى يفكر فى إحداث ثورة فى المسرح. بل يمكننا الافتراض أنه، كمعظم المخرجين الذين لديهم غريزة للوصول إلى طريق مسدود، كان يريد ببساطة القيام بأشياء أكثر إثارة للاهتمام باستخدام مواده. لكن ما إن تبدأ صورة - ولاسيما صورة أساسية كالأثاث - حياتها فى ظل ظروف جديدة ومفتوحة، حتى تبدأ بتحويل إمكانيات الفن: إنها «تُحوّل رؤيتنا»، كما يقول كون، وتحولها رؤيتنا، ولو فى صراعها للهروب من الانحطاط إلى علامة فارغة. الأشياء مثيرة للاهتمام أولًا لأنها جديدة؛ ثم (إن لم تكن مجرد صيحات عابرة) لأنها تندرج ضمن نسق أو تُسهم فى نسق نظام جديد؛ وأخيرًا، تختفى فى النسق كإحدى اللبنات الخفية التى تُبنى منها صور جديدة، وفى النهاية نماذج جديدة. وفوق كل شيء، فى المسرح، كما فى أى فن، ثمة حاجة دائمة إلى إزالة المألوف من كل ما هو مألوف.

كان بإمكاننا مقاربة النموذج الواقعى من أى عدد من الاتجاهات أو النقاط فى التاريخ؛ ولكن فى الأثاث، ربما نجد أكثر مظاهره ملموسة، إذ يمكن استخلاص ظاهراتية التمثيل

الواقعى برمتها - وخاصةً كرد فعل على التمثيل الكلاسيكى - منه. إذا اختزلنا المسرح الواقعى إلى أهم خصائصه، فإننا نصل، فى الواقع، إلى الكرسى. ربما كانت الكراسى، بشكل ما، خاصية أساسية فى المسرح منذ أريستوفانيس؛ ولكن يجب علينا التمييز بين الكرسى كضرورة عرضية للفعل المسرحى (الملك على عرشه، هاملت جالسًا فى البلاط) والكرسى كمتعاون فى علاقة جديدة بين الشخصية والوسط. يعرف الممثل المعاصر الكرسى كإحدى الأدوات الدائمة لفنه، ويرجع ذلك أساسًا إلى أنه الخاصية التى تُشرك جسده بشكل مباشر فى عالم المسرح. ولهذا السبب كان الكرسى عرضيًا بالنسبة لعالم المأساة الكلاسيكية الذى لا مكان له ولا زمان، كما كان لا غنى عنه فى صالونات وغرف الكوميديا (على سبيل المثال، مشهد «الطاولة» فى طرطوف).

هناك ملاحظة مناسبة فى «ضحك» برجسون توضح الفكرة: «ما إن يتجلى القلق بشأن الجسد حتى يُخشى من تسلل عنصر كوميدى. ولذلك، لا يأكل البطل فى المأساة ولا يشرب ولا يدفئ نفسه. بل لا يجلس حتى أكثر مما يمكن مساعدته.»(٦) وتأخذنا ملاحظة برجسون مباشرةً إلى التناقض الكامل بين «العالي» و«المنخفض»، بين الميتافيزيقى والاجتماعى، والذى ظلّ فيه النوعان الرئيسيان للدراما منفصلين إلى حد كبير منذ العصور القديمة. لماذا لا يجلس بطل المأساة «أكثر مما يمكن مساعدته»؟ بصرف النظر عن صعوبة أن يصبح تراجيدى فى وضعية الجلوس، هناك عامل القلق بشأن الجسد؛ هناك دائمًا خطرٌ فكاهيٌّ من التقاء المجالين المادى والميتافيزيقى وجهًا لوجه، كما لو انهار كرسى هاملت وهو يفكر فى مصيره. هنا، سأتعامل مع القلق بشأن الجسد ليس كمخاطرةٍ فكاهية، بل كأساسٍ سلوكيٍّ تنبع منه الواقعية: فالجلوس هو الوجود، الوجود المفاجئ والوافر فى العالم المادى («أجلس، إذًا أنا هنا»)؛ وبهذا المعنى، تكون الشخصيات الكلاسيكية بلا أجساد: إنها توجد فى تقاطعٍ غامضٍ بين أماكن أخرى أنشأها الشعر. ولكن عندما تبدأ الشخصيات بالجلوس بشكل طبيعى كما تقف، يصبح الجسد فى كامل اتزانه كمركز لاهتمام مكانى جديد، وهذا هو المعنى الذى تُعتبر فيه الواقعية والكوميديا وجهين لعملة واحدة. لم يكن انتشار الأثاث على مسرح القرن التاسع عشر مجرد تنازل عن المصداقية، بل كان إغلاقًا لعالم الكوميديا الاجتماعى على دراما الفردية العالية. قد نذهب إلى أبعد من ذلك ونضيف أنه مع الكرسى نرى الضمور التدريجى للمشهد اللفظي: لم تعد صورة المسرح مجرد بناء لغوى، أى مكان بين أماكن أخرى، بل أصبحت الآن مرتبطة بالحاضر حيث تكمن حتمية الشخصية والمصير. فما جعله الكرسى ممكنًا، باختصار، هو المحادثة: حديث عابر أو استكشافى يؤدى إلى التوتر والأزمة؛ نحت الذات الحقيقية من اللقاء الذى يبدو مُبالغًا فيه («حسنًا، هيا بنا نتبادل تلك الدردشة اللطيفة، سيدتى تسمان»). فى المجمل، الكلام يتسارع بسرعة البيئة: الطاولات، وأكواب الشاى، والمدافئ، ومناظر النوافذ، القوة الجماعية للعالم المادى المُصوَّرة كمجال للمكانة، والموضوع الأعظم للدراما الحديثة. ولكن قبل كل شيء، الكرسى، موضع عمل الدردشة، المركز الذى لا غنى عنه والذى بدونه يكون الباقى مجرد زينة. وفى المسرح الحديث، يصبح الكرسى (أو مشتقاته مثل مقعد حديقة إدوارد ألبى وجرار بيكيت) محميةً إقليمية، وسلاحًا ودرعًا (إبسن وبينتر)؛ ولعنة العالم المادى (يونسكو)؛ ومقر القلق، والزمان والمكان كعدو، والطبيعة الإشكالية للوجود بين «الأشياء» (تشيخوف وبيكيت). باختصار، فى الاقتصاد التخطيطى لرمزية المسرح، يجب على الغرف، مثل جميع الصور، أن تبرر وجودها فى نهاية المطاف: يجب أن تسكن الأشخاص الذين يسكنونها.

بالطبع، لا يُقرّبنا النموذج الواقعى من القاعدة الفينومينولوجية الحقيقية للمسرح أكثر من أى نموذج أسلوبى. وكما هو الحال فى جميع الفنون، يرتكز هذا الأساس فى نهاية المطاف على مُباشرة لقاء الإدراك بالعالم. يقول ميرلوبونتي: «الرؤية ليست أسلوبًا مُحددًا للتفكير أو حضورًا للذات؛ إنها الوسيلة المُتاحة لى لأكون غائبًا عن ذاتى، لأكون حاضرًا عند انشطار الوجود من الداخل - ذلك الانشطار الذى أعود إليه عند نهايته، وليس قبله.»(٧) يتحدث ميرلوبونتى هنا عن فن الرسم. ولكن أليس هذا وصفًا دقيقًا لذلك الضياع فى عالم المسرحية الذى نُشير إليه بشكلٍ مُحددٍ نوعًا ما بالتعليق الطوعى لعدم التصديق؟ يأخذنا الممثل إلى عالمٍ داخل العالم نفسه. والأمر فى جوهره ليس متعلقًا بالوهم، أو المحاكاة، أو التمثيل، بل بنوع معين من الواقع، أى بامتلاك شيء ما أمام رؤيتنا - وفى المسرح أمام مسامعنا - ننضم إليه بكياننا. يُمكّننا الممثل من إدراك الإنسان «من الداخل»: يُثير أوليفييه تلك البادرة الخاصة فى داخلي؛ فأنا أشاهد أوليفييه موجودًا فى صورة ماكبث، ومن خلال هذا الارتباك الوجودى الفريد، أجد نفسى موجودًا فى بُعد جديد. كل هذا له علاقة وثيقة بالدلالة، ويمكن دراسته على هذا النحو. لكن الانخراط الحقيقى هو تعزيز للوجود. وما يحدث، عندما يحدث، فى المسرح هو فن، كما قد يقول بوليكسينيس فى مسرحية شكسبير، لكن الفن نفسه هو الطبيعة.

الهوامش

١- أنطونين أرتو، المسرح ونظيره، ترجمة مارى كارولين ريتشاردز (نيويورك: مطبعة غروف، ١٩٥٨)، ص ٦٣.

2- Nelson Goodman, Ways of Worldmaking (Indianapolis, Ind.: Hackett Publishing Company, 1978), p. 67.

٣- . جيفرى هارتمان، «البنيوية: المغامرة الأنجلو أمريكية»، دراسات ييل الفرنسية، المجلد ٣٦-٣٧ (١٩٦٦): ١٦٧.

٤- مارفن كارلسون، «التأليف المسرحى الفرنسى من هوغو إلى زولا»، مجلة المسرح التربوى، العدد ٢٣ (ديسمبر ١٩٧١): ٣٦٨.

أتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ كارلسون على أبحاثه ونصيحته فى هذه الفترة.

5- Thomas S. Kuhn, The Structure of Scientific Revolutions (Chicago: University of Chicago Press, 1970), p. 85.

٦- هنرى برجسون، الضحك: مقال فى معنى الكوميديا، ترجمة كلاوديسلى بريتون وفريد روثويل (نيويورك: ماكميلان، ١٩٢٨)، ص ٥٢. فى الفصل الأول من مسرحية راسين «فيدري»، على سبيل المثال، هناك توجيه مسرحى نادر، «إلى ساسيت»، يتبع عبارة فيدري: «عيناى تذهلان لرؤية الضوء مجددًا، / وركبتاى ترتعشان وتنهاران تحتى. / يا للأسف!». هذا ليس تناقضًا مع ما يطرحه برغسون. بل أزعم أنه يحمل قيمة صدمة كبيرة نابعة من وضوحه. من المؤكد أن فكرة استلقاء شخصيات راسين على الكراسى عادةً ما تتناقض بشكل كوميدى مع الشكلية المفرطة لمسرحه.

7- Merleau-Ponty, The Primacy of Perception, p. 186.

بيرت أو. ستيتس: ناقد وكاتب وأستاذ للفن الدرامى فى جامعة كاليفورنيا. وله العديد من الكتب أهما مواجهات عظيمة فى غرف صغيرة ١٩٨٥, شكل المفارقة ١٩٧٨ , متعة المسرحية ١٩٩٣. ولد عام ١٩٢٩ وتوفى عام ٢٠٠٣.

نشرت هذه المقالة فى كتابه مواجهات عظيمة فى غرف صغيرة : حل فينومينوبوجيا المسرح.

النقد المسرحي السري والمجهول في مصر(٥١)

مسرحية ألفريد فرج التى كانت مجهولة!

سيد على اسماعيل

من الكنوز المسرحية المُكتشفة - التى ما زلت أحتفظ بها تحت رقم «٨٨٢» - نص مسرحى بعنوان «حب فى الصيف» مكتوب على غلافه الخارجى بخط اليد: العرض الأربعاء الموافق ١٩٧٥/١/١٥، هيئة السينما والمسرح والموسيقى، مسرحية «حب فى الصيف». ومكتوب على الصفحة الداخلية وارد مسرحيات رقم «٨» بتاريخ ١٩٧٥/١/١١، ثم خاتم الرقابة البيضاوى مكتوب داخله: «وزارة الثقافة، إدارة الرقابة على المسرحيات، الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية»، ومكتوب بالآلة الكاتبة: «حب فى الصيف» مسرحية من ٣ فصول، عرض مسرحى غنائى راقص، ألفريد فرج. وفى نهاية النص مكتوب «مايو ١٩٧٤»، وهو تاريخ نهاية كتابة النص. وفى الصفحة الأخيرة مكتوب نص التصريح، وجاء هكذا:

«لا مانع من الترخيص بأداء هذه المسرحية «حب فى الصيف» لهيئة السينءما والمسرح والموسيقى على أن يراعى الآتى: (١) – الحذف والاستبدال فى الصفحات ٣، ٢٢، ٢٦. (٢) – حفظ الآداب العامة فى الأداء والحركات والملابس. (٣) - إخطار الرقابة بموعدى التجربة النهائية والعرض الأول لهذه المسرحية حتى يتسنى بعد مشاهدتها النظر فى الترخيص بصفة نهائية. [توقيع] المدير العام «اعتدال ممتاز». [خاتم الرقابة ومكتوب فيه] إدارة رقابة المسرحيات، تصريح رقم «٧»، بتاريخ ١٩٧٥/١/١٦»، علمًا بأن موعد العرض كان الأربعاء الموافق ١٩٧٥/١/١٥ كما هو مكتوب على غلاف المخطوطة، ما يعنى أن تصريح الرقابة بالتمثيل صدر بعد موعد العرض وليس قبله! والنص مكتوبة بالآلة الكاتبة فى «٨٢» صفحة.

إذن هذا النص من مؤلفات «الفريد فرج» المسرحية المجهولة، مما يعنى أنها لم تُعرض أو تُنشر من قبل، وحاولت أن أستوثق هذا الاكتشاف قبل إعلانه، وبالفعل قمت بمحاولة، كتبت عنها فى صفحتى بالفيسبوك يوم ٢٠٢٥/٣/٢٦ - مع نشر غلاف المسرحية – تحت عنوان «اكتشاف مسرحى.. حزين»، قائلًا: «كنت أنوى غدًا - فى يوم المسرح العالمى - أن أعلن اكتشافًا مسرحيًا جديدًا، وهو نص مسرحية «حب فى الصيف» لألفريد فرج، وهى - كما أتوقع - مسرحية مجهولة لا يعرفها أحد ولم تُطبع ولم تُمثل رغم أنها كبيرة الحجم ومكتملة ومخطوطتها فى حالة جيدة، ونالت ترخيصًا بتمثيلها لهيئة المسرح عام ١٩٧٥، ولكنها لم تُمثل.. وتحسبًا لأى خطأ غير مقصود، قلت أتأكد أكثر لعلها إحدى مسرحيات ألفريد فرج وتم تغيير اسمها، أو تعديلها أو إعداد لها.. إلخ! ولم أجد أمامى سوى شقيق ألفريد فرج وهو الصديق الأستاذ «نبيل فرج» الناقد والكاتب المعروف، صاحب كتب: سعد أردش رجل المسرح ١٩٨٥، والعبث والواقع فى مسرح محمد سلماوى ١٩٩٢، وإعادة اكتشاف الناقد أحمد راسم ١٩٩٤، وطه حسين وثائق أدبية ٢٠٠٤، ومجلة الكاتب المصرى ٢٠٠٧.. إلخ. وبالفعل اتصلت برقم موبايل الأستاذ نبيل فرج، فجاء الرد من خلال صوت نسائى، فقلت: هل هذا رقم الأستاذ نبيل فرج؟ فقالت: نعم هو! فقلت: ممكن أكلمه، قالت: نبيل فرج توفى منذ أربعة أشهر!».

توالت على «البوست» ردود العزاء والاستهجان من وفاة الأستاذ نبيل فرج دون أن يعلم أحد، ودون الإشارة إلى جهوده.. إلخ، أما التعليقات الخاصة بالنص المسرحى – موضوع البوست - فجاءت من خلال صديقين، أولهما الفنان الكبير «محمود الحديني»، الذى قال: «صباح الخير يا عزيزى سيد وكل عام وأنتم بخير.. المسرحية دى أرسلها لى الأستاذ الفريد مع زوجته لأقدمها فى الموسم

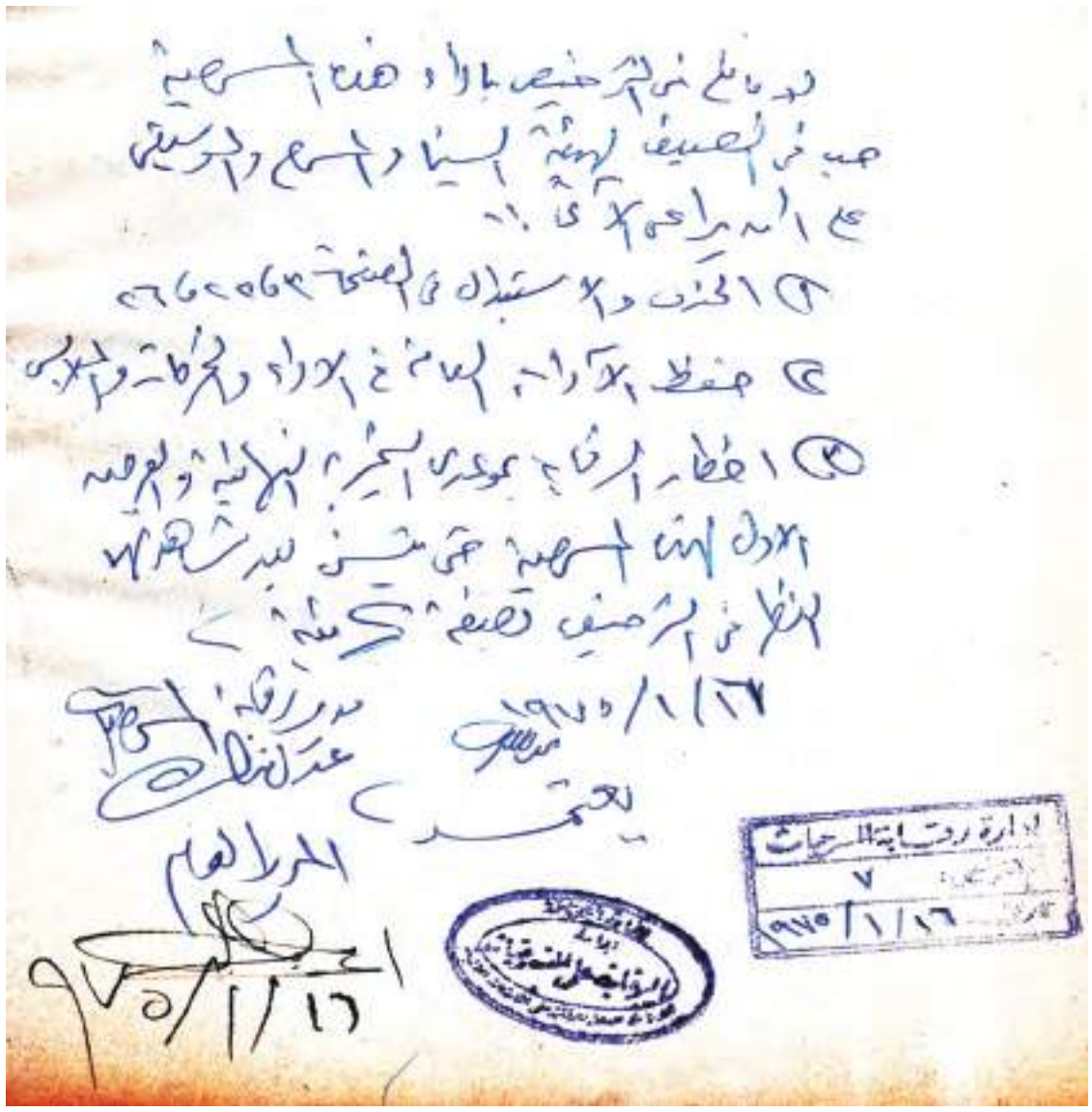
ألفريد فرج

الصيفى لفرقة المسرح القومى، وكنت مديرًا عامًا للفرقة. وبتصفحى المسرحية وجدتها إعدادًا عن المسرح العالمى، وكانت باسم «لعبة الحب» والمصادفة لماريفو. وموضوع المسرحية يتلخص فى أمير يريد أن يتقرب من حبيبته الغنية فلبس ملابس سائقه، وهى أيضًا فعلت هذا مع خادمتها، واستطاعت أن يلتقيا فى أحداث كوميدية لطيفة. ولم نتمكن من إنتاجها لأن كان هناك مسرحية تعرض للأستاذ الفريد وهى «غراميات عطوة أبو مطوة» فأرجأناها إلى الموسم التالى. ولكن القدر لم يمهلنا فرحل عنا الأستاذ الفريد وبعده زوجته، وأنا توليت رئاسة البيت الفنى للمسرح.. الله يرحمهما.. أرجو أن تكون هى نفس المسرحية».

للأسف الشديد مسرحية «حب فى الصيف» مختلفة عما ذكره الأستاذ محمود الحدينى - كما سنرى لاحقًا من خلال شخصياتها وموضوعها - كما أن الزمن مختلف، فالمسرحية مؤرخة بعام ١٩٧٥، وحديث الأستاذ محمود الحدينى عن فترة أواخر تسعينيات القرن الماضى، أى بعد زمن المسرحية بعشرين سنة! أما مسرحية «لعبة الحب» التى ذكرها الأستاذ محمود الحدينى، فمنشورة بالفعل عام ١٩٨٥ ضمن سلسلة «روايات الهلال».

أما التعليق الآخر فكتبه صديقى الدكتور «سامى سليم» - دكتوراه فى تاريخ المسرح من جامعة بريستول وزميل فى كلية الدراسات العليا فى الجامعة نفسها - قائلًا عن مسرحية «حب فى الصيف»: «أعتقد أنها إحدى المسرحيات التى عرضها «الفريد فرج» على المخرجين «هناء عبدالفتاح» رحمه الله، و«مصطفى مؤنس» من خلال الدكتور «محمود اللوزي» رحمه الله فى جلسة بعد عرض «سكة السلامة» عام ٢٠٠٠، ومرة أخرى بعد عرض مسرحية «الأشباح» عام ٢٠٠٣. اختار هناء «على جناح التبريزى»، واختار مصطفى «الزيارة»، واختار محمود «سليمان الحلبي» و«عسكر وحرامية»، ولم يختر أحد «الحب والصيف» لعدم توفر الموهبة الغنائية بأعداد كافية».

ذكر الدكتور سامى فى تعليقه أربعة أسماء، مات منهم ثلاثة ولم يبق غير الأستاذ «مصطفى مؤنس» - أطال الله فى عمره - وعبثًا حاولت الوصول إليه أو التواصل معه بأية وسيلة، فلم أفلح فى ذلك كونه الشاهد الوحيد على واقعة توزيع المسرحيات، لأن الدكتور سامى كتب تعليقه بناءً على ما سمعه من أحدهم، ولم يكن حاضرًا أو شاهدًا على الواقعة! ورغم ذلك هناك إشارة مهمة فى التعليق تؤكد أن المسرحية المكتشفة هى فعلًا لألفريد فرج،



ترخيص المسرحية

عندما قال - الدكتور سامى - إن المخرجين الثلاثة قسموا مسرحيات الفريد فرج فيما بينهم، ولم يختاروا مسرحية «حب فى الصيف» «لعدم توفر الموهبة الغنائية بأعداد كافية!»، وهو الأمر الذى يتوافق مع نص مسرحية «حب فى الصيف»، كونها مسرحية استعراضية غنائية راقصة!

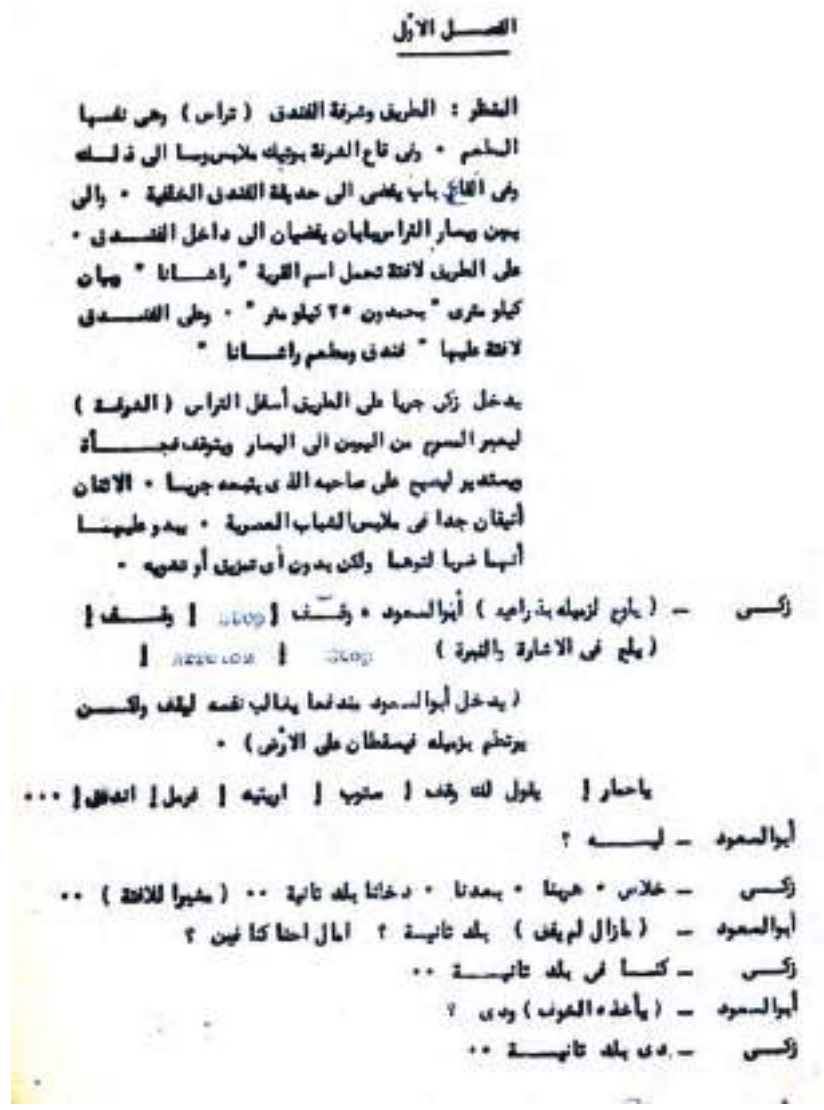
تأكدت بأننى اكتشفت كنزًا مسرحيًا مجهولًا لألفريد فرج، ورغم ذلك كنت مترددًا فى إعلانه أو السعى لنشر مخطوطة نص المسرحية كونها نسخة وحيدة أمتلكها بما فيها من توقيعات وأختام وتوثيقات.. إلخ، وبدأت فى نقل النص من المخطوطة، وبدأت بالشخصيات، وهى كما كتبها المؤلف ألفريد فرج: أبو السعود سعيد: طالب فى أجازة مفلس. زكى الفالح: طالب فى أجازة مفلس. ياقوت: صايع ثرى متوسط العمر. زمردة: ابنة ياقوت: جبران جبران: صاحب فندق راشانا. أميرة هانم: نزيلة بالفندق جميلة متوسطة العمر. إبضاي: ضخم الجسم. محضر، شرطى، موسيقيون وخدم. الزمان: الصيف، المكان: فندق راشانا بجبل لبنان.

وجاء وصف منظر «الفصل الأول»، هكذا: «الطريق وشرفة الفندق «تراس» وهى نفسها المطعم. وفى قاع الشرفة بوتيك ملابس وما إلى ذلك وفى القاع باب يفضى إلى حديقة الفندق الخلفية. وإلى يمين ويسار التراس بابان يفضيان إلى داخل الفندق. على الطريق لافتة تحمل اسم القرية «راشانا» وبيان كيلو مترى «بحمدون ٢٥ كيلو متر». وعلى الفندق لافتة عليها «فندق ومطعم راشانا». يدخل زكى جريًا على الطريق أسفل التراس «الشرفة» ليعبر المسرح من اليمين إلى اليسار ويتوقف فجأة ويستدير ليصيح على صاحبه الذى يتبعه جريًا. الاثنان أنيقان جدًا فى ملابس الشباب العصرية. يبدو عليهما أنهما ضربا لتوهما، ولكن بدون أى تمزيق أو تشويه». ومن ثم بدأت فى نقل النص، هكذا:

زكي: (يلوح لزميله بذراعيه) أبالسعود، وقف وقف (يلح فى الإشارة والنبرة، فيدخل أبو السعود مندفعًا يغالب نفسه ليقف ولكن يرتطم بزميله فيسقطان على الأرض) يا حمار! بقول لك وقف ستوب أريتيه فرمل!

أبوالسعود: ليه؟

زكي: خلاص، هربنا، بعدنا، دخلنا بلد تانية (مشيرًا للافتة)



الفصل الأول

المنظر : الطريق وشرفة الفندق (تراس) وهى نفسها البلكم • وفى قاع الشرفة بوفيه ملابس ويسار الى داخله وفى القاع باب يفضى الى حديقة الفندق الخلفية • وإلى يمين ويسار التراسيابان يفضيان الى داخل الفندق • على الطريق لافتة تحمل اسم القرية " راشانا " وبيان كيلو مترى " يحمدون ٢٠ كيلو متر " • وعلى الفندق لافتة عليها " فندق ومطعم راشانا "

يدخل زكى جريا على الطريق أسفل التراس (الشرفة) ليعبر الشرع من اليمين الى اليسار ويتوقف فجأة ويستدير ليصيح على صاحبه الذى يتبعه جريا • الاثنان أنيقان جدا فى ملابس الشباب العصرية • يبدو عليهما أنهما غريبا التوهما ولكن بدون أى تردد أو تقهقر •

زكى – (يلوح لزميله بذراعيه) أبوالسعود • وقف [stop] وقف [(يلح فى الاشارة بالتهرة)] [ ]

(يدخل أبوالسعود مندفعا يغالب نفسه ليقف ولكن يرتطم بزميله فيسقطان على الأرض) •

ياحمار [يقول له وقف [ستوب [اديته [فرمل [اندفق [...

أبوالسعود – ليه ؟

زكى – خلاص • هربنا • بعدنا • دخانا بلد تانية •• (مشيرا للافتة) ••

أبوالسعود – (مازال لم يفق) بلد تانية ؟ أمال احنا كنا فين ؟

زكى – كنا فى بلد تانية ••

أبوالسعود – (يأخذه الخوف) ودى ؟

زكى – دى بلد تانية ••

الشخصيات

– أبوالسعود سعيد — طالب فى أجازة مفلس

– زكى الفالح — • • • •

– ياقوت — صايغ ثرى متوسط العمر

– زمردة — ابنة ياقوت

– جبران جبران — صاحب فندق راشانا

– أميرة هانم — نزيلة بالفندق جميلة متوسطة العمر

– أبضاى — ضخم الجسم

– محضر

– شرطى

– موسيقيون وخدم

الزمان : الصيف

المكان : فندق راشانا بجبل لبنان

بداية المسرحية

أبوالسعود: (مازال لم يفق) بلد تانية؟ أمال إحنا كنا فين؟

زكى: كنا فى بلد تانية.

أبوالسعود: (يأخذه الخوف) ودي؟

زكى: دى بلد تانية.

لم أستكمل نقل النص، حيث وجدت تعليقًا على «البوست» - الخاص بالنص واكتشافه - من الأستاذ «لؤى البدرى» من العراق - غيّر مجرى الأحداث تمامًا - حيث قال فيه عن المسرحية: «اظنه نشرها فى «مجلة الوطن العربى» بعنوان آخر أذكر منه فقط الصيف عام ١٩٧٧، وأتذكر كانت تتحدث عن الأثرياء العرب واستجمامهم فى الصيف وانتقاد للترف». هذا التعليق كان مفاجأة كبيرة لى، وعلى الفور توقفت عن نقل نص المسرحية، أو اتخاذ أى قرار بشأنه قبل التأكد من نشره أو عدم نشره! وقمت بالرد على تعليق الأستاذ لؤى، قائلًا له: «سأساعدك فى البحث وأقول: إن المسرحية كبيرة فى (٨٢) صفحة، وهذه هى «الشخصيات»: أبوالسعود سعيد: طالب فى أجازة مفلس. زكى الفالح: طالب فى أجازة مفلس. ياقوت: صايغ ثرى متوسط العمر. زمردة: ابنة ياقوت: جبران جبران:

صفحة الشخصيات

صاحب فندق راشانا. أميرة هانم: نزيلة بالفندق جميلة متوسطة العمر. إبضاي: ضخم الجسم. محضر، شرطى، موسيقيون وخدم. الزمان: الصيف، المكان: فندق راشانا بجبل لبنان». فقام بالرد على ذلك، قائلًا: «هى هى.. بمجرد ذكرك لاسم أبى السعود تأكدت أنها هى. نشرتها مجلة «الوطن العربى» فى فصول على حلقات.. إنها هى - على ما أذكر- مؤلفة إنما للأسف لم تحظَ بنجاح رسمى «النقاد» ولا شعبى «الجمهور». هى مسرحية متواضعة لم ترق إلى روائعه: عسكر وحرامية، سليمان الحلبى، زواج على ورقة الطلاق، حلاق بغداد، على جناح التبريزى وتابعه قفة، زينة النساء، النار والزيتون، رسائل قاضى إشبيلية.

ووعدنى الأستاذ «لؤى» بأن يرسل لى عدة صور من النص المنشور فى المجلة خلال يومين حتى أقطع الشك باليقين! وللأسف الشديد مرّ يومان وأسبوعان بل وشهران، فأيقنت أن الأستاذ «لؤى» تأكد بأن النص مختلف أو أن هناك شيئًا ظهر يؤكد أن النص المنشور فى المجلة ليس هو مخطوطة المسرحية المكتشفة! وكدت أبدأ فى مشروعى وأنهى نقل النص.. إلخ، وفجأة وجدت على الخاص صورتين أرسلهما الأستاذ «لؤى» لصفحتين من النص المنشور فى المجلة، وعلى الفور قارنتهما بالنص المخطوط المكتشف، وتأكدت بالفعل أنهما من النص المسرحى الذى بين يدى! أما المجلة فهى «الوطن العربي» عدد «٦١» بتاريخ ١٤ – ٢١ أبريل ١٩٧٨. وهذه المجلة لبنانية، وكانت تصدر فى بداية ظهورها من بيروت، وبعد الحرب الأهلية انتقلت إلى باريس، وكان مشرفها العام «وليد أبو ظهر» ومدير تحريرها «نبيل مغربي» من لبنان.

هذه هى قصة اكتشافى لنص مسرحية «حب فى الصيف» التى ظننتها «مجهولة»، وتُعد اكتشافًا كبيرًا خاصًا بألفريد فرج.. لكن الآن يجب أن أعترف أنها أصبحت «غير مجهولة» ولكنها معلومة لفئة محدودة، كونها منشورة فى حلقات فى مجلة خارج مصر! فهل هناك من يتحمس لنشر المسرحية «كاملة» داخل مصر؟ وهل هناك جهة إنتاج تستطيع إنتاج هذه المسرحية وتعرضها عام ٢٠٢٩ بمناسبة مئوية ألفريد فرج المولود عام ١٩٢٩.. هذا مجرد سؤال مصحوب بأمنية.. أرجو أن تتحقق!