مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
اللواء خالد اللبان

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة التاسعة عشرة | العدد 959 | الإثنين 12 يناير 2026

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

وزير الثقافة يكرم ٥٠ مبدعًا مصريًا في «عيد الثقافة الثاني»

العقل الإجرامى «استثناءات» أم «قاعدة»؟

التفاصيل المجهولة لبدايات الفرقة القومية

«الليلة الكبيرة» باكورة عروض مشروع مسرح المواجهة والتجوال لعام ٢٠٢٦

من قرى حياة كريمة بأسيوط

تنطلق عروض مشروع «مسرح المواجهة والتجوال» الـذى تنظمه وزارة الثقافة بالتعاون مع عدد من الوزارات والجهات المعنية، وذلك تنفيذًا لاستراتيجية الدولة الهادفة إلى نـشر الخدمة الثقافية فى مختلف ربوع الجمهورية، خاصة فى القرى والمناطق المستفيدة من المبادرة الرئاسية «حياة كريمة».

وتُفتتح جولة العام الجديد بعرض الأيقونة المسرحية الخالدة «الليلة الكبيرة»، لتبدأ أولى المحطات بمحافظة أسيوط، حيث تقدم العروض بعدد من القرى والمواقع من بينها: قرية مسرع، عزبة أبوالقاسم، قرية بنى مر، دار الحنان للأيتام، وجامعة الأزهـر فـرع أسيوط، بما يضمن وصول الـعـروض إلى مختلف الفئات العمرية

والاجتماعية، خاصة الأطفال والشباب.

ويـأتى انطلاق العروض من أسيوط هذا العام يأتى استكمالًا للنجاح الكبير الذى حققه المـشروع خلال الـدورات السابقة، مؤكدًا أن «مسرح المواجهة والتجوال» يمثل إحدى أهم أدوات وزارة الثقافة فى تحقيق العدالة الثقافية والوصول بالفن الراقى إلى المواطن فى محل إقامته، خاصة فى القرى والمناطق البعيدة عن مراكز الخدمات الثقافية التقليدية.

وجاء اختيار عرض «الليلة الكبيرة» لما يمثله هذا العمل من قيمة فنية وتراثية خاصة فى وجدان المصريين، حيث يجمع بين المتعة والبساطة والرسالة الإنسانية الثرية، فضلًا عن قدرته على جـذب مختلف الأعـمار وترسيخ الهوية الفنية المصرية.

ويستهدف المـشروع خـلال عـام ٢٠٢٦ التوسع فى تقديم الـعـروض بمختلف المحافظات، مع التركيز على المناطق الريفية والحدودية والمجتمعات الأكثر احتياجًا، دعـمًا لحق المواطن فى الثقافة والفنون بوصفها جـزءًا أصيلًا من حقوق الإنسان والتنمية المستدامة.

ياسمين عباس

يا كريم

السيزون الأول علي مسرح الحياة

تـعـرض مـسرحـيـه يـا كـريـم أيـام الخميس ٢٩ يناير الساعة ٧ مساءا والجمعة ٣٠ يناير الساعة ٦ والساعة ٨ ونص مساءا علي مسرح الحياه.

تدور مسرحية يا كريم حول دراما كوميدية اجتماعيه عن البيت المصري الشعبي والأصدقاء والحب وكيفية التأثر والتحول بين الحب والصداقة والعكس .

العرض من تأليف أحمد الأطروفي وإضـــاءة مـاهـر مـجـدي وتصوير محمد حسني وديكور محمد أشرف ومصطفي عصام وكريم إسماعيل مخرج منفذ مكسيموس سعد وملي محمد مساعدين إخراج احمد محمد ودعـايـا وإعـلان خالد عبد المنعم مسئولين سوشيال ميديا مصطفي بحيري

استعراضات فـادي سمير ملابس وإكسسوار مصطفي عصام فكرة كريم محمود إخراج محمد أشرف.

آلاء عاطف

حشو عصب إجباري

يتناول قضايا الإنسان والمال بالهوسابير

يُعرض العمل المسرحي «حشو عصب إجباري» على خشبة مسرح الهوسابير يومي ٢٢ و٢٣ يناير في تمام الساعة السابعة والنصف مساءً.

يناقش العرض مجموعة من التساؤلات المعاصرة، لتبدأ سلسلة من المواقف التي تقلب حياة في مسرحية تمزج بين الكوميديا والواقعية والإنسان

«حـشـو عصب إجـبـاري» عـرض كوميدي واقعي استعراضي يوازن بين الضحك والتأمل، ويقدم للجمهور تجربة مسرحية قريبة من الواقع، تطرح أسئلة جادة حول معنى النجاح وقيمة الإنسان في زمن تحكمه الأرقام لا الأحلام.

المسرحية من تأليف حسن أنور، وإخراج أشرف فاروق، وبطولة كل من إسلام سعيد وأشرف فـاروق، وإنتاج المخرج والمنتج محمد نهاد، إشراف فني عام على الإنتاج إبراهيم حسين بينما يتولى محمد فتحي تصميم الديكور والملابس، تأليف موسيقي سراج الشوا ،كتب الأشعار ضياء الرحمن ومصمم الإضـاءة أحمد أمين، استعراضات علي جيمي، كما نفذ الديكور أحمد حبيب، الملابس من تنفيذ ناريمان الجندي، مخرج منفذ يوسف الحكيم ، ساعد في الإخراج كل من رحمة أحمد و فادي رؤوف كما ساعد في الإنتاج جانو طارق و دينا حسني، ويشرف جرجس مجدي على السوشيال ميديا والتسويق و تصميم الدعاية احمد عبد الحميد.

آلاء عاطف

تحت رعاية فخامة الرئيس عبد الفتاح السيسي

افتتاح فعاليات الدورة ١٦ للمهرجان العربي للمسرح

وزير الثقافة المصرية وأمين عام الهيئة العربية للمسرح يفتتحان الفعاليات

ويُكرمان عددًا من المبدعين والجهات المؤثرة في الحركة المسرحية

برعاية فخامة الرئيس عبد الفتاح السيسي، رئيس جمهورية مصر العربية، افتتح الدكتور أحمد فؤاد هَنو، وزير الثقافة، والكاتب إسماعيل عبد الله، أمين عام الهيئة العربية للمسرح، فعاليات الدورة السادسة عشرة من مهرجان المسرح العربي بالقاهرة، والذي تنظمه الهيئة العربية للمسرح بالتعاون مع وزارة الثقافة المصرية، خلال الفترة من ١٠ إلى ١٦ يناير ٢٠٢٦.

ويأتي المهرجان تزامنًا مع الاحتفاء باليوم العربي للمسرح، وتحت شعار «نحو مسرح عربي جديد ومتجدد»، حيث يدير المهرجان الكاتب إسماعيل عبد الله، أمين عام الهيئة العربية للمسرح، والمخرج الكبير خالد جلال، المنسق العام للمهرجان، والأستاذ غنام غنام، مسؤول المجال الإعلامي بالمهرجان.

وخلال كلمته، قال الدكتور أحمد فؤاد هَنو، وزير الثقافة:

«أهلًا بكم على أرض الكنانة، أرض الحضارة والإبداع، حيث صاغ أجدادنا قبل آلاف السنين قصصًا مسرحية خالدة، لتظل صدى يتردد في وجداننا، ورسالة عن قوة الكلمة والخيال والفن. ومن جديد، تفتح القاهرة أبواب مسارحها لتستقبل واحدًا من أبرز الأحداث المسرحية على الأجندة الثقافية العربية، باحتضانها فعاليات الدورة السادسة عشرة من مهرجان المسرح العربي، الذي تنظمه الهيئة العربية للمسرح بالتعاون مع وزارة الثقافة المصرية، تحت رعاية فخامة السيد الرئيس عبد الفتاح السيسي، وبدعم كريم من صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي».

وأضاف وزير الثقافة:»إن انعقاد هذا المهرجان على أرض مصر يؤكد مكانة القاهرة كعاصمة دائمة للثقافة العربية، وحاضنة للفنون والإبداع، ويجدد الإيمان بدور المسرح بوصفه فنًا حيًا، ومساحة حرة للفكر والتنوير، ومرآة صادقة تعكس قضايا الإنسان العربي وطموحاته. وتزامنًا مع احتفالاتنا باليوم العربي للمسرح، تلك المناسبة التي جسّدت عبر سنواتها المتعاقبة قوة المسرح كفن عربي أصيل، قادر على تجاوز حدود الزمان والمكان، وتوحيد مشتركنا الإنساني والثقافي، وجعل اللغة العربية لغة للمشهد والحوار والمعنى، وحاضنة للتنوع والاختلاف الخلّاق».

وتابع وزير الثقافة: «ونحن إذ نرحب بضيوف مصر الكرام من الفنانين والنقاد والباحثين والمهتمين بالمسرح، في أكبر نسخة للمهرجان تضم أكثر من ٧٠٠ مبدع عربي، نؤكد حرص وزارة الثقافة المصرية

هنو: القاهرة تؤكد ريادتها الثقافية باحتضان أكبر تظاهرة مسرحية عربية

نلتزم بدعم الحراك المسرحي وتوسيع انتشاره محليًا وإقليميًا ودوليًا وانتظروا نسخة استثنائية للمهرجان

على دعم الحراك المسرحي العربي وتوفير المناخ الملائم لازدهـاره، إيمانًا بأن الفنون، وفي مقدمتها المـسرح، ركيزة أساسية في بناء الإنسان وترسيخ قيم الجمال والتسامح والانفتاح. ونعدكم بنسخة استثنائية امتدت فعالياتها وورشها إلى عدد من المحافظات، ويعقبها - وللمرة الأولى - ملتقى لفنون الدمى، بما يثري المشهد المسرحي ويفتح له آفاقًا أوسع».

واختتم وزير الثقافة كلمته مهنئًا جميع المسرحيين المشاركين في هذه الدورة، متمنيًا أن تكون محطة للإبداع والتجديد والتعاون، وأن يعكس المسرح العربي حضوره ومكانته على الساحتين الإقليمية والدولية، ويبعث برسالة حية عن ثقافة وفن عربي أصيل نابض بالحياة.

ومن جانبه، استهل الكاتب إسماعيل عبد الله، أمين عام الهيئة العربية للمسرح، كلمته بنقل تحيات صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، عضو المجلس الأعلى لاتحاد دولة الإمارات العربية المتحدة، حاكم الشارقة، الرئيس الأعـلى للهيئة العربية للمسرح، مؤكدًا اعتزازه بزمالة المسرحيين العرب، باعتباره كاتبًا ومفكرًا وصاحب رسالة اليوم العالمي للمسرح عام ٢٠٠٧، ورسالة اليوم العربي للمسرح عام ٢٠١٤، والذي يعتبر اجتماع المسرحيين العرب على أرض الكنانة عيدًا مسرحيًا كبيرًا.

ووجّـه عبد الله الشكر العميق لفخامة الرئيس عبد الفتاح السيسي لرعايته الكريمة لهذه الدورة، مؤكدًا أن هذه الرعاية تعكس المكانة التي بات يحتلها المسرح ضمن مؤشرات البناء الثقافي الجديد، وقال:«فمصر التي نراها اليوم تبعث المجد مجددًا وتتخذ المستقبل مُجدِّدًا، ونفخر بأن مهرجاننا بهذه الرعاية صورة من الصور المضيئة التي يشرق بها عام ٢٠٢٦.

وأعرب عبد الله عن امتنانه وتقديره لوزير الثقافة الدكتور أحمد فؤاد هَنو، مشيدًا بما يبذله من دعم وجهود، كما وجّه الشكر للمنسق العام للمهرجان الفنان خالد جلال، ولأعضاء اللجنة التنسيقية من رؤسـاء القطاعات والهيئات والمؤسسات التابعة للوزارة، ومديري المسارح والعاملين بها، تقديرًا لما بذلوه من جهد كبير في الإعداد لهذه الدورة لتخرج في أبهى صورها.

أكبر نسخة للمهرجان تضم أكثر من 700 مبدع عربي وتؤكد حرص وزارة الثقافة المصرية على دعم الحراك المسرحي العربي وتوفير المناخ الملائم لازدهاره

إسماعيل عبد الله: مصر التي نراها اليوم تبعث المجد مجددًا وتتخذ المستقبل مُجدِّدًا

وأضاف عبد الله:«هي المرة الثالثة التي تحتضن فيها أم الدنيا مهرجان المسرح العربي؛ احتضنته في أولى نسخه عام ٢٠٠٩، ثم عاد إليها في دورته الحادية عشرة، وها هي تناديه اليوم في دورته السادسة عشرة، لتؤكد أن علاقة مصر بالمهرجان والمشاركين فيه علاقة الأم بأبنائها».

ووجّه التحية لكل العاملين من فنيين وتقنيين في المهرجان، واصفًا إياهم بالجنود المجهولين الذين يعملون بإتقان وتفانٍ ليبدع غيرهم، ويقطف الجمهور ثمرة هذا الجهد.

وأوضح عبد الله أن الهيئة العربية للمسرح هي بيت كل المسرحيين العرب، كما أرادها صاحب الفكرة والرؤى والمبادرات، مشيراً إلى أحدث مبادراتها، ومنها جائزة التميز المسرحي للشباب، والمهرجان العربي للمسرح المدرسي، واللتان تنطلقان خلال عام ٢٠٢٦ بإذن الله، مؤكدًا أن كل دورة من دورات المهرجان هي ابنة زمانها ومكانها وإنسانها، وتربح من سابقتها ومن عصرها، وتسعى إلى التقاط اللحظة ورسم طريق نحو فجر مسرحي جديد.

وتابع عبد الله في استطراد وجداني:«هنا مصر... مآذن وقباب وأهل وأحباب، ومحبة بلا حساب... هنا النكتة حالة تراجيدية يجابه بها البسطاء صعوبة الحياة... وهنا نسلم على أرواح زكي طليمات وجورج أبيض ويوسف وهبي ونجيب الريحاني وعلي الكسار، وأحمد شوقي وسيد درويش وسلامة حجازي، وأمينة رزق وشكوكو وبديع وعادل خيري، وعبد الرحمن الشرقاوي وكرم مطاوع وسعد أردش وسعد الدين وهبة وتوفيق الحكيم ويوسف إدريس وسميحة أيوب وسمير سرحان وفوزي فهمي ومحمد عناني ونهاد صليحة ولينين الرملي وألفريد فرج، ونحيّي شهداء بني سويف الأبرار، ونلوّح بالتحية للقادمين من النجوع والأرياف وقصور الثقافة... هؤلاء هم خيرة أهلها... المسرحيون».

واختتم عبد الله كلمته قائلًا:«ونقول لمصر: مصر يَمّا يا بهية... يا أم طرحة وجلابية... الزمن شاب وانتِ شابة...».

كما ألقى الدكتور سامح مهران كلمة اليوم العربي للمسرح، مؤكدًا أن المسرح دائمًا هو ابن لعصره، وأن العملية المسرحية فعل نقدي يقوم على تفكيك

علاقة مصر بمهرجان المسرح العربي والمشاركين فيه علاقة الأم بأبنائها

الخطابات السائدة وكشف بنى السلطة والمعرفة، ويقاوم المسلمات ويزعزع البديهيات، بما يمكّن الإنسان من ممارسة حريته حتى في ظل الشروط القسرية.

وأشار مهران إلى تعقيدات العالم المعاصر، وما فرضته تقنيات الاتصال الحديثة من عزلة واستلاب، مؤكدًا أن المسرح يظل أحد أهم الفضاءات القادرة على إعادة الإنسان إلى محيطه الاجتماعي، وتعزيز التفاعل الإيجابي من أجل التغيير.

وأضاف أن القوة الأخلاقية للمسرح تكمن في العلاقة التي تنشأ بين ما يفعله العمل المسرحي بالإنسان، وما يفعله الإنسان به، بما يسهم في تحسين الذات والحياة معًا، ومن الأنا يتشكل مجتمع «النحن» القابل دومًا لإعادة التعريف.

ووجّه مهران الشكر العميق للهيئة العربية للمسرح ومجلس أمنائها على اختياره لإلقاء كلمة المسرح العربي في هذه الدورة.

وفي ختام حفل الافتتاح، كرّم وزير الثقافة وأمين عام الهيئة العربية للمسرح عددًا من القامات والجهات المسرحية تقديرًا لعطائهم وإسهاماتهم، حيث شملت قائمة المكرمين: الفنان الكبير محمد صبحي والفنان الكبير أحمد بدير، والفنانة القديرة فردوس عبد الحميد، والناقدة عبلة الرويني، والفنانة مصممة الديكور نهى برادة، والمخرج عباس أحمد، والمخرج ناصر عبد المنعم، والمخرج مراد منير، والمخرجة والكاتبة فاطمة المعدول، والمخرج عصام السيد، والأستاذ الدكتور أبو الحسن سلام، والناقد عبد الرازق حسين، والدكتور محمد شيحة، والدكتور أسامة أبو طالب، والكاتب بهيج إسماعيل، والدكتور جلال حافظ، والدكتورة سميرة محسن، إلى جانب الجمعية المصرية لهواة المسرح، وفرقة الورشة، ومركز الإبداع الفني، والمسرح الكنسي، وتجربة نوادي المسرح بالهيئة العامة لقصور الثقافة.

وأقيم حفل الافتتاح بالمسرح الكبير بدار الأوبرا المصرية، وأخرجه المبدع خالد جلال، وقدمته الفنانة القديرة رانيا فريد شوقي، وتضمن فقرة فنية متنوعة، أعقبها عرض فيلم توثيقي عن أبرز فعاليات الدورة، ثم تقديم لجنة التحكيم.

ويشهد المهرجان في دورته السادسة عشرة تقديم ١٤ عرضًا مسرحيًا من أبرز التجارب العربية، تتنافس على جائزة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي لأفضل عرض مسرحي، إلى جانب عرض واحد ضمن المسار الثاني، بمشاركة فرق من المغرب وقطر وتونس والإمارات ولبنان والعراق والأردن والكويت ومصر.

وتأتي هذه الفعاليات ضمن جهود الهيئة العربية للمسرح، بالتعاون مع وزارة الثقافة المصرية، لترسيخ ثقافة التكريم، ودعم المسرح بوصفه أحد أهم أدوات التنوير وبناء الوعي في العالم العربي

وزير الثقافة يكرم ٥٠ مبدعًا مصريًا

في «عيد الثقافة الثاني»

عمر خيرت وعلي الحجار ومدحت صالح ومحمد ثروت بين أبرز المكرمين في مجال الموسيقى

محمد صبحي وسهير المرشدي وحسين فهمي ودرية شرف الدين ومحمد عبلة ضمن قائمة أبرز المكرمين

سلماوي وسلوى بكر وسمير ندى وشريف سعيد وعصام درويش لإسهامهم في رفع اسم مصر دوليًا

محمود مسلم ومحمد بغدادي وعلاء عبد الهادي وسيد محمود ومحمود التميمي لدورهم الصحفي البارز

تكريم خاص ل ١٥ مبدعًا رحلوا عن عالمنا بينهم محمد صابر عرب وداوود عبد السيد وصنع الله إبراهيم ولطفي لبيب

برعاية فخامة الرئيس عبد الفتاح السيسي، رئيس جمهورية مصر العربية، كرم الدكتور أحمد فؤاد هَنو، وزير الثقافة، ٥٠ مبدعًا ومثقفًا مصريًا، احتفاءً بـ«عيد الثقافة الثاني»، و تأتي هذه الاحتفالية لتؤكد تقدير الدولة للمبدعين في مختلف المجالات الفنية والفكرية، وتسليط الضوء على دورهم المحوري في تعزيز الهوية الوطنية والحضور الثقافي لمصر عربيًا ودوليًا.

أقيم الحفل بالمسرح الكبير بدار الأوبرا المصرية، بتنظيم المجلس الأعلى للثقافة، بأمانة الدكتور أشرف العزازي، وبحضور الدكتور أشرف صبحي، وزير الشباب والرياضة، والسفير وائل النجار، مساعد وزير الخارجية للعلاقات الثقافية، ممثلًا عن وزارة الخارجية والهجرة وشئون المصريين بالخارج، إلى جانب نخبة من المثقفين والفنانين والإعلاميين.

وأشار وزير الثقافة إلى أن «عيد الثقافة يمثل مناسبة لتجديد الاعتزاز بالإبداع المصري، والاحتفاء بالرموز التي أثرت الحياة الثقافية والفنية والفكرية، ورفعت اسم مصر عاليًا في المحافل العربية والدولية، حيث إن تكريم المبدعين هو رسالة تقدير ودافع لمواصلة دعمهم وتمكين الطاقات الخلّاقة، باعتبار الثقافة أحد ركائز القوة الناعمة للدولة المصرية.

و شهدت الاحتفالية تكريم أبـرز المبدعين في مجال الموسيقى والغناء، من بينهم عمر خيرت، علي الحجار، مدحت صالح، ومحمد ثروت، تقديرًا لإسهاماتهم البارزة في إثـراء المشهد الموسيقي المـصري والعربي، وترسيخ مكانة الموسيقى المصرية كأحد أهم روافد التأثير الثقافي.

كما شمل التكريم قامات نسائية وفنية وإعلامية بارزة، من بينهم سهير المرشدي، درية شرف الدين، محمد عبلة، محمد صبحي، وحسين فهمي، لدورهم المؤثر في تطوير المشهد الثقافي والفني وإثراء الحياة العامة بالإبداع.

وفي إطار الاحتفاء بالمبدعين الذين رفعوا اسم مصر دوليًا، كرّم الوزير: محمد سلماوي، سلوى بكر، محمد سمير نـدى، شريف سعيد، وعصام درويـش تقديرًا لإنجازاتهم في المحافل والجوائز العربية والدولية، وإسهامهم في تعزيز صورة الثقافة المصرية عالميًا.

كما شمل التكريم عـددًا من الصحفيين الذين أدوا دورًا بـارزًا في نقل الثقافة والإبـداع، و هم: محمود مسلم، محمد بغدادي، علاء عبد الهادي، سيد محمود، ومحمود التميمي.

وحرص الوزير على تكريم ١٥ شخصية إبداعية رحلت عن عالمنا، عرفانًا بمسيرتهم الخالدة التي شكلت وجدان أجيال، و هم: أحمد عنتر مصطفى، داوود عبد السيد، سامح عبد العزيز، سيد صادق، صنع الله إبراهيم، عماد قطري، عمرو بيومي، عمرو دوارة، لطفي لبيب، فوزي خضر، محمد صابر عرب، محمد عبد المطلب، محمد هاشم، مصطفى نصر، وهناء عطية.، و يمثل هؤلاء النماذج التي يقتدى بها الأجيال، وتستمر إرثهم في إثراء المشهد الثقافي المصري.

وشمل التكريم كذلك ٣٠ شخصية من المبدعين الذين يواصلون إثراء الحياة الثقافية في مختلف المجالات، شملت الأدب والفن والإعـلام والموسيقى والفنون التشكيلية، ومن بينهم: أحمد أبو خنيجر، أمل جمال سليمان، إيهاب الملاح، زينب السجيني، سعيد الشيمي، الدكتور سعيد المـصري، سمير الفيل، مصطفى عبد الله، شعبان يوسف، طارق الشناوي، عبد الجواد أبو كب، شوقي بدر يوسف، فريد زهران، محمد بغدادي، هشام نزيه، وليد عرفه، ويوسف القعيد، إلى جانب الأسماء السابقة من الموسيقى والفن والإعلام، بما يعكس استمرار العطاء الثقافي المصري.

مهرجان المسرح الخليجي - الدورة الخامسة عشرة

يعلن عن شروط وعناوين محوره الفكري

النقد المسرحي: من الانطباع إلى الرؤية الإبداعية

أعلنت إدارة مهرجان المسرح الخليجي في دورته الخامسة عشرة بإمارة الفجيرة بدولة الإمارات العربية المتحدة عن الدعوة للمشاركة بالمحور الفكري للمهرجان، والذي يقام برعاية هيئة الفجيرة للثقافة والإعلام وذلك عبر بيان لإعلام المهرجان .

انطلاقًا من الحاجة إلى إعادة الاعتبار للنقد المسرحي بوصفه فعلًا إبداعيًا واعيًا، تدعو اللجنة الدائمة للفرق المسرحية الأهلية بدول مجلس التعاون لدول الخليج العربية الباحثين والنقاد والأكاديميين المتخصصين في دول مجلس التعاون والوطن العربي إلى تقديم أوراق بحثية للمشاركة بها في الندوة الفكرية التي تقام في مهرجان المسرح الخليجي في دورته الخامسة عشرة بإمارة الفجيرة بدولة الإمارات العربية المتحدة. حيث تسعى هذه الندوة إلى فتح نقاش علمي معمّق حول إشكالية نقد العروض المسرحية بين الانطباع والرؤية، والبحث في إمكانات بناء خطاب نقدي معاصر، قادر على قراءة تحولات العرض المسرحي، ومواكبة تطوراته الجمالية والتقنية والفكرية.

النقد المسرحي: من الانطباع إلى الرؤية الإبداعية

يُعدّ النقد المسرحي أحد الركائز الأساسية في تطوّر التجربة المسرحية، بوصفه فعلًا معرفيًا مكمّلًا للعرض، لا ينفصل عنه، ولا يقوم خارجه. فالعرض المسرحي لا يكتمل عند لحظة تقديمه، بل يمتد أثره في القراءة والتحليل والتأويل، حيث يسهم النقد في تفكيك بنيته الجمالية، وإبراز منجزه الفني، والكشف عن مكامن الدلالات، بما يفضي إلى تطوير الخطاب المسرحي وارتقاء ممارساته.

غير أن الواقع النقدي المسرحي، لا سيما في الممارسة التطبيقية، يشهد في كثير من الأحيان هيمنة الرأي الانطباعي، الذي يتكئ على ذائقة لحظية أو موقف ذاتي، ويغيب عنه التأسيس المعرفي والمنهجي، الأمر الذي يُضعف من فاعلية النقد بوصفه أداة تطوير، ويحوّله إلى تعليقات عابرة لا تنتج معرفة، ولا تُراكم خبرة. وفي هذا السياق، تدعو اللجنة المشاركين للكتابة في أحد المحاور التالية:

محاور الندوة

المحور الأول: تحولات النقد المسرحي المعاصر

يتناول هذا المحور تطوّر مفهوم النقد المسرحي من التركيز على النص إلى تحليل العرض بوصفه كيانًا بصريًا وجماليًا مركّبًا، مع مناقشة التحولات الفلسفية والفكرية التي أعادت تعريف دور الناقد، بوصفه منتجًا للمعنى لا مجرد واصف للحدث المسرحي:

- من نقد النص إلى نقد العرض
- التحولات الفلسفية والجمالية في الخطاب النقدي
- النقد بوصفه إنتاجًا للمعنى لا وصفًا للحدث

المحور الثاني: بين الانطباعية والمنهجية النقدية

يناقش هذا المحور إشكالية الرأي الانطباعي في النقد المسرحي، وحدوده ووظائفه، والعلاقة بين الذائقة الذاتية والمنهج التحليلي، وإمكانات الانتقال من الانفعال اللحظي إلى بناء رؤية نقدية إبداعية واعية تستند إلى أدوات معرفية واضحة:

- الانطباع: حدوده ووظائفه
- الذات الناقدة بين الذائقة والمعرفة
- إمكانات تجاوز الانطباع نحو رؤية تحليلية
- النقد بين التقييم والتأثير الثقافي.

المحور الثالث: أدوات قراءة العرض المسرحي

يركّز هذا المحور على أدوات الناقد في تفكيك بنية العرض المسرحي، بما يشمل قراءة السينوغرافيا، وتحليل الأداء التمثيلي والجسد والصوت، وفهم الفضاء والإيقاع والصورة، إضافة إلى مقاربة التقنيات المعاصرة بوصفها عناصر فاعلة في تشكيل الخطاب الجمالي:

- النقد المسرحي بوصفه شريكًا في تطوير العرض.
- تحليل الأداء الجسدي والصوتي.
- تفكيك الفضاء، الإيقاع، الصورة، والتقنيات المعاصرة.
- أثر النقد في تطور التجارب المسرحية

المحور الرابع: النقد المسرحي وتطوير التجربة الخليجية

يتناول هذا المحور دور النقد المسرحي في تطوير العروض والتجارب المسرحية في دول الخليج، وإشكالية بناء خطاب نقدي متوازن بين الخصوصية الثقافية والانفتاح على المناهج العالمية، فضلًا عن أثر الإعلام الجديد والتحولات الرقمية في تشكيل الذائقة النقدية المعاصرة:

- ملامح الخطاب النقدي في التجربة الخليجية
- وسائل التواصل الاجتماعي وتأثيرها على النقد
- النقد السريع مقابل النقد المتخصص
- تحولات دور الناقد في العصر الرقمي

شروط المشاركة

١. أن يكون البحث أصيلًا، ولم يسبق نشره أو تقديمه في مؤتمر أو فعالية علمية أخرى.

٢. أن يندرج البحث ضمن محاور المؤتمر، وأن يلتزم بأهدافه العلمية والفكرية.

٣. أن يكتب بلغة علمية رصينة وفق متطلبات البحث العلمي.

٤. أن يكتب بلغة عربية سليمة وتتم مراجعته لغويا قبل الإرسال.

٣. يتراوح الحجم بين ٦٠٠٠ و٨٠٠٠ كلمة، شاملة الهوامش والملاحق، وغير شاملة المراجع.

٤. يرفق بالبحث مستخلص علمي يتراوح بين ١٥٠ و٢٥٠ كلمة.

٧. تخضع جميع الأبحاث إلى لجنة الاختيار.

٩. تُرسل الأبحاث مرفقة ببيانات الباحث كاملة، وتشمل: الاسم، الصفة العلمية أو المهنية، البريد الإلكتروني، وسيرة علمية مختصرة.

١٠. تُنشر الأبحاث المقبولة ضمن إصدارات المهرجان، ولا يحق للباحث إعادة نشرها إلا بعد الحصول على موافقة رسمية من الجهة المنظمة.

١١. يمنح المقبولة أبحاثهم مكافأة مالية قدرها ١,٣٠٠ دولار.

- آخر موعد لاستلام البحوث: ٢٥ فبراير ٢٠٢٦
- موعد الرد على القبول من قبل اللجنة العلمية ١٠ مارس ٢٠٢٦

ترسل المشاركات إلى البريد الإلكتروني:

theatergcc@gmail.com

سلطان النوة: المسرح هوية تُبنى بالتجربة لا بالصدفة

فى مشهد مسرحى سعودى يشهد تحولات متسارعة، يبرز اسم سلطان النوة بوصفه واحدا من الفنانين الذين تشكلت تجربتهم عبر الاشتغال على مختلف عناصر العرض المسرحى. من الإضاءة والسينوغرافيا إلى التمثيل والتأليف ثم الإخراج، راكم النوة مسيرة حافلة، قدم خلالها عشرات الأعمال المسرحية، وحصد جوائز محلية وخليجية وعربية، وهو عضو مؤسس بجمعية المسرحيين السعوديين، نقترب من تجربته، ونقرأ تحولات المسرح السعودى من الداخل، ونتوقف عند رهانات السينوغرافيا، ومسرح الطفل، والطقس الشعبى، وأسئلة الهوية والفضاء فى العرض المسرحى السعودى المعاصر، بعد فوزه بجائزة أفضل مخرج، وجائزة أفضل عرض فى مهرجان الرياض للمسرح فى دورته الثالثة...

حوار- سيد عبدالرازق

< من خلال التنوع بين التمثيل والإخراج والتأليف كيف تطورت علاقتك بالمسرح؟

- بداية علاقتى بالمسرح كانت من خلال تصميم الإضاءة المسرحية وتنفيذها؛ بحكم تخصصى الأكاديمى فى الفنون التشكيلية، وكانت بداية مهمة جدًا؛ كون الإضاءة أحد صناع الشكل على المسرح. بعد ذلك تطورت علاقتى بالمسرح أكثر فأكثر، وجدتُ نفسى ممثلًا فى كثير من العروض التى أخذتُ من خلالها جوائز؛ مثل جائزة أفضل ممثل دور ثانٍ فى مهرجان المسرح السعودى الرابع عام ٢٠٠٨ فى الرياض، وهو مهرجان شبيه بمهرجان الرياض للمسرح تشارك فيه كل الفرق المسرحية.

اتجهتُ أيضًا إلى الكتابة المسرحية، بعد كثير من الاطلاع والقراءة، وبالتالى ألفت أول نص مسرحى عام ٢٠٠٠، وفاز بجائزة التأليف المسرحى على نطاق منطقة الأحساء، وبعدها كتبتُ مجموعة من النصوص، منها ما حصلتُ

من خلاله على جوائز على المستوى الوطنى وحتى على المستوى الخليجى فى الكويت عام ٢٠٢٣، وأيضًا على المستوى العربى والدولي؛ ففى المغرب حصلتُ على جائزة أفضل نص مسرحى فى مهرجان الناظور المسرحى ومهرجان بركان، كان هذا فى العام ٢٠١٦.

كنتُ أيضًا أمـارس الإخـراج المسرحي؛ إذ كنتُ مساعد مخرج لكثير من المخرجين السعوديين المميزين فى تلك الفترة. تعلمتُ منهم، وبالتالى أيضًا أخذتُ من كذا تجربة وصنعتُ من خلالها تجربتى الخاصة بي؛ فالمسرح هوية تُبنى بالتجربة لا بالصدفة، علاقتى بالإخراج بدأت من عام ٢٠٠٨ تقريبًا، وتطورت بشكل كبير فى ٢٠١٠؛ حيث شاركتُ بعرض مسرحى - سينوغرافيا وإخراج - فى مهرجان الفرق الأهلية الخليجية فى قطر، وحصلتُ على جائزة أفضل سينوغرافيا، وتطورت الأعمال بعد ذلك، لتصبح أكثر الجوائز التى أحصل عليها هى جوائز فى الإخراج المسرحى.

أعتقد أنه مهم جدًا استيعاب الفضاء المسرحى بشكل كامل، وعليه فمن الضرورى المرور على كثير من التجارب، حتى تصنع شكلك وتجربتك وهويتك. يسعدنى كثيرًا أن يحضر أحد من الجمهور عرضًا مسرحيًا -دون معرفة المخرج- وعندما يخرج من العرض يقول: (هذا أكيد إخراج سلطان النوة). أشعر حينها بأنه لمس بعض الجزئيات التى دائمًـا ما أعتمد عليها فى موضوع المستويات، والعمق، واللون، والخطوط الأفقية والعمودية. وهذه الأمور ما كانت لتحضر لولا المرور بمجموعة من التجارب المهمة والكثيرة، تلك التى أكسبتنا الكثير من المعرفة فى مجال السينوغرافيا، والتى هى فن الصورة، والتأثيث على المسرح، وهى مجموعة من العناصر؛ الديكور والأزياء والموسيقى، تجتمع كلها مع بعضها البعض بالإضافة إلى الإضـاءة مع حركة الممثل، والحركة التى تشكل لنا هذا الفضاء.

السبعينيات.. العصر الذهبى للمسرح السعودى

كيف تقرأ تحوّلات المسرح السعودى من مرحلة التأسيس إلى مرحلة المؤسسات والهيئات؟

التجربة المسرحية السعودية مرت بمنعطفات خطيرة جـدًا. بداية المـسرح السعودى قديمة، تعود إلى فترة الثلاثينات الميلادية من خلال الكتابة المسرحية. تطورت فيما بعد فى فترة الخمسينات من خلال ما كان يُقدم فى مدارس التعليم العام، وكانت أقرب إلى المشاهد المسرحية التربوية. حتى أتت فترة بداية الستينات، عندما أسس الشيخ أحمد السباعى أول فرقة مسرحية سعودية، وكان على وشك عرض أول عروضه المسرحية، إلا أن عرضه تم إيقافه فى تلك الفترة. أما بداية السبعينات الميلادية، فأنا أعتبرها الفترة الذهبية للمسرح السعودى؛ حيث تم إنشاء جمعيات الثقافة والفنون، ومنها انطلقت العروض المسرحية فى أكثر من مدينة، وكان التليفزيون السعودى متفاعلًا جدًا مع الحركة المسرحية.

كانت المهرجانات المسرحية فى الخارج متنفسًا للمسرحيين السعوديين، حيث كنا نعرض أعمالنا فى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، ومهرجانات الخليج، والمغرب العربى، لكن التحول الكبير بدأ مع عام ٢٠٢٠، وضمن رؤية السعودية ٢٠٣٠ التى مكنت الفنون والثقافة لتأخذ دورها بشكل حيوى ومستدام. أثر ذلك بشكل كبير على فنوننا وثقافتنا، وصنع تجربة مسرحية حقيقية، شملت تمكين المرأة من الصعود على الخشبة وأخذ دورها فى المسرح، بالإضافة إلى تنوع ودعم العروض وصناعة مناخ صحى للمسرحى ليؤدى دوره على أكمل وجه.

شهدت هذه الفترة أيضًا إقامة مهرجانات مسرحية كبرى مثل مهرجان الرياض للمسرح، ومهرجان المونودراما والديودراما، وقريبًا مهرجان الطفل. كما استمرت الورش والـدورات، وأنشئت أكاديميات وتخصصات أكاديمية فى المسرح والإخـراج والتمثيل فى الجامعات، بالإضافة إلى وجود منهج للمسرح المدرسى ضمن خطة النشاط يُدرس الآن فى مدارس التعليم العام، وقد كان لى شرف أن أكون جزءًا من فريق العمل الذى اشتغل على هذا المنهج.

المسرح السعودى الآن، وخلال السنوات الخمس الأخيرة، يعيش انتعاشًا كبيرًا جدًا، وأتوقع أن السعودية هى الآن أكثر دولة عربية تشهد كمًا هائلًا من العروض المسرحية خلال العام الواحد؛ سواء ضمن فعاليات الترفيه (سعودية، خليجية، وعربية)، أو من خلال الفرق المسرحية السعودية فى مختلف المدن، بدعم رائع من هيئة المسرح والفنون الأدائية.

المهرجانات العربية مختبر التجربة السعودية

شاركت فى مهرجانات دولية وعربية عديدة، ما الفارق الحقيقى الذى لمسته بين التلقى المحلى والتلقى العربى والدولى للعروض السعودية؟

المهرجانات المسرحية العربية والدولية كانت بمثابة الوقود والمختبر والمصدر المعرفى المهم جدًا للمسرحى السعودى قبل سنوات. إن الكثير من التجارب المسرحية السعودية قد نضجت من خلال المشاركة فى تلك المهرجانات؛ فعندما نذهب إلى مهرجان مسرحى خارجى، نلتقى بالخبرات المسرحية، ونحضر الندوات، ونشاهد العروض المسرحية المقدمة ومدى تطورها وتقدمها.

وقـد انعكس ذلـك بشكل كبير وإيـجـابى على عروضنا المسرحية؛ حيث ظلت تلك المهرجانات المتنفس الوحيد لنا لسنوات سابقة، خاصة فى فترة الثمانينات والتسعينات وبداية الألفية، وما زالت هذه المهرجانات حتى اليوم تشكل مختبرًا مهمًا أسهم فى تشكيل تجربة مسرحية سعودية استفادت بشكل كبير من هذه المشاركات الدولية والعربية.

المسرح الشعبى ليس عودة إلى الماضى بل إعادة قراءته

مسرحية (الـــصرام) شكلت علامة فـارقـة فى مسيرتك وحصدت جوائز آخرها جائزة مهرجان الرياض؟ كيف تقيم

تجربة الصرام؟

مسرحية الصرام امتداد لمجموعة من التجارب التى أفتخر بها، خاصة فى الفترة الأخيرة؛ حيث اتجهت بشكل كبير إلى نوع من المسرح قد يُطلق عليه المسرح الشعبى أو مسرح الطقوس الشعبية. يعتمد هذا النوع على الحكاية التراثية والشعبية وإعادة مسرحتها بخصائصها وجمالياتها وأدواتها المختلفة.

إن أى بلد أو مدينة لها عمق وامتداد تاريخى طويل يحمل فى طياته الكثير من الطقوس والفنون والحكايات الشعبية القديمة، هذه الحكايات فى الجزيرة العربية كثيرة جدًا، بعضها حقيقى وبعضها غير ذلك، لكنها تظل جزءًا من ثقافتنا وامتدادنا التاريخى.

لذا، فإن إعادة مسرحة هذه الطقوس الشعبية وما تحمله من فكر ثقافى وفنى أمر مهم بالنسبة لى، وقد اتجهت لمجموعة من الكتاب المسرحيين المتخصصين فى هذا النوع، وعند قراءة النص المسرحى بشكل طبيعى، ستجد أنك أمام مسرحية واقعية اجتماعية فى زمن ماضٍ، وهنا يأتى دور المخرج ورؤيته فى إضافة لمساته وتشكيله البصرى الذى يأخذ المتلقى إلى أزمنة ولحظات ومشاهد مختلفة، وينتقل به إلى مناطق فى الخيال والرمزية، فقد أعمل مثلًا على قطع سعف النخيل بدلًا من الديكور الواقعى، وأشكل من خلالها العرض بالكامل. أحيانًا تكون هذه القطع بمثابة ممثل على خشبة المسرح، أو أدوات يستخدمها الممثل ليشكل منها نخلة أو بيتًا أو أشكالًا كثيرة، وهنا تبرز أهمية السينوغرافيا؛ حيث تصبح العملية بالنسبة لى هى بناء وهدم وإعادة بناء.

أنت أمام خشبة مسرح خاوية فى عمقها، لكن إعادة تشكيلها من خلال الضوء، الأدوات التراثية الرمزية، الصوت الموسيقى الذى يؤديه الممثلون، والزى غير التقليدى (الذى يحمل إضافات تمس الشخصية)، هو ما يصنع عملًا مختلفًا وغير سائد، والحمد لله كانت نتيجة ذلك كله فوز عرض الصرام بخمس جوائز من أصل اثنتى عشرة جائزة فى مهرجان الرياض للمسرح؛ إذ حصد جوائز أفضل موسيقى ومؤثرات صوتية، وأفضل إضاءة، وأفضل ممثل دور أول، وأفضل إخراج، وأفضل عرض مسرحى متكامل، والحمد لله. هذا ما تشكل فى مسرحية الصرام، وقبلها فى مسرحية بحر التى قدمتها فى الدورة الأولى من مهرجان الرياض للمسرح، وحصلت أيضًا على جائزتى أفضل عرض مسرحى وأفضل إخراج، وكانت ثيماتها تعتمد على الأدوات البحرية والتشكيل الخاص بها.

حصلت على جوائز فى الإخراج والتأليف والتمثيل والإضاءة والسينوغرافيا، هل ترى الجوائز تتويجًا فنيًا أم مسؤولية إضافية تجاه التجربة؟

بدأت حديثى بأنه كان لدى هدف؛ هو معرفة كل عناصر العمل المسرحى قبل الذهاب إلى الإخراج المسرحى، وحصولى على جوائز فى التمثيل والتأليف والسينوغرافيا أهّلنى للحصول أيضًا على جوائز فى الإخراج المسرحى. حقيقة الجوائز بشكل عام أمر تحفيزى، وهى مؤشر على جودة العمل المسرحى، لكن، وللأسف، يجعل هذا الكثيرين من المسرحيين يشتغلون فى المسرح وهمّهم الجائزة. لكن أنا آخر اهتمامى أن أحصل على جائزة مسرحية؛ فالجائزة بالنسبة لى هى رد فعل الجمهور تجاه العمل المسرحى، وبقاء هذا العمل المسرحى فى الذاكرة لسنوات طويلة لا يمكن نسيانها، وهذه هى الجائزة الحقيقية التى كنت وما زلت أسعى لها.

وأعتقد أن العمل المسرحى يجب أن يأخذ حقه ووقته الكافى من التدريب والبروفات، فمسرحية الصرام مثلًا كان بإمكانى أن أشارك بها فى الدورة الثانية لمهرجان الرياض، كنت بدأت البروفات والمهرجان بعد شهر ونصف، وكانت هناك رغبة من الفريق بالمشاركة وأنا رفضت؛ لأنه من المهم أن آخذ وقتى فى البروفات لمدة ثلاثة أو أربعة شهور، وبعد ذلك أعرض العمل المسرحى فى مدينتى فى الأحساء، وأعرض أكثر من عرض وأرصد رد فعل الجمهور ورد فعل المسرحيين تجاه العمل، ومن المؤكد أن العروض الأولى تحتاج إلى التطوير، وهذا ما عملت عليه، قمت بإعادة تدوير العمل، والإضافة والتغيير وصناعة رؤية أخرى حتى وصلت إلى ما وصلت إليه.

البروفات امتدت إلى ثمانية أشهر، وعندما أُعلن عن مهرجان الرياض فى الدورة الثالثة، عدنا إلى البروفات مرة أخرى، لتكون المحصلة تقريبًا عشرة أشهر من البروفات المستمرة، وأعتقد أن هذا الوقت الطويل صنع عرضًا مسرحيًا مختلفًا؛ الممثل يؤدى دوره على الوجه الأكمل، ويفهم شخصيته بشكل أكثر، وبالنسبة لى أدوات المخرج تتضح بشكل أكبر؛ الإضاءة، الأزياء، الموسيقى، الديكور، كل العناصر اكتملت عندما أخذت هذا الوقت الطويل، لذلك أعتبر أن سر نجاح الصرام هو الوقت الكافى من البروفات والتدريبات المسرحية، وهذا أيضًا ما حدث معى فى مسرحية بحر.

من خلال مشاركاتك فى مهرجانات دولية، كيف تقيم موقع المسرح السعودى على الخريطة العربية الآن؟

موقع المسرح السعودى بالنسبة للمسرح العربى يشهد قفزات رائعة جدًا. كثير من العروض المسرحية السعودية حققت جوائز أفضل عرض، وأفضل إخراج، وأفضل تأليف، وأفضل تمثيل فى كثير من المهرجانات المسرحية العربية؛ سواء فى مصر، فى المغرب، أو فى دول الخليج العربى. بالتالى أصبحت العروض المسرحية متقاربة جدًا مع العروض المسرحية العربية اليوم، خاصة مع هذا التحول الكبير فى الثقافة وفى الفنون فى المملكة والاهتمام بالمسرح ودعم المسرح السعودى.

خلال الخمس سنوات الماضية كنت شاهدًا على كثير من الخليجية التى تفوق فيها المسرح السعودى. فى العام الماضى حصلنا على أربع جوائز مسرحية على مستوى الخليج العربى من خلال مسرحية بحر. كان هناك عرض مسرحى سعودى آخر شارك فى مهرجان الزرقاء فى الأردن قبل شهور بسيطة وحصل على مجموعة من الجوائز. وحصل عرض سعودى فى مصر على جائزة من مهرجان شرم الشيخ الدولى للمسرح الشبابى، وغيرها؛ لذلك أعتبر أن هناك تقاربًا كبيرًا جدًا بين المسرح السعودى وكثير من التجارب العربية، والتى بدورها تتفاوت؛ بعضها عروض أكاديمية دقيقة جدًا، وهناك عروض اجتماعية واقعية جماهيرية، وهناك عروض عبثية رمزية، وهذا فى كل بلد؛ لذلك التشابه موجود والتجربة العربية تكاد تكون متشابهة مع بعضها نوعًا ما.

< كيف أثّرت تجربة التحكيم فى وعيك الإخراجى؟

- كنت سعيدًا كونى عضوًا فى لجنة التحكيم فى بعض المسابقات والمهرجانات المسرحية، وهى من أصعب المهام؛ أن تقيم عملًا مسرحيًا تشاهده أمامك، تقيم الأداء التمثيلى، الأداء الإخراجى، وتقيم النصوص المسرحية المشاركة، لكننى أعتقد أن تجربة التحكيم لن تأتى إليك دون أن يكون لديك بالفعل وعى وتجربة مسرحية سابقة أهّلتك لتكون عضوًا فى لجنة التحكيم.

إن قراءة العمل المسرحى يجب أن تنم عن - أو تتكون من - وعى كبير بمفردات هذا العمل، برؤيته، وبالهدف المراد إيصاله منه، والحمد لله، أعتقد بأننا نجحنا فى أكثر من مشاركة مسرحية بالنسبة لى كعضو لجنة تحكيم، وظهرت الكثير من النتائج دون وجود اعتراض كبير، وهذا إن دل على شىء، فإنما يدل على أننا أعطينا كل ذى حق حقه من خلال ما يستحقه ومن خلال ما قدمه على خشبة المسرح.

< فى رأيك.. ما الذى ينقص نصوص المسرح المعاصر السعودى؟

- بالنسبة للنصوص السعودية، الكتاب المسرحيون السعوديون متنوعون فى طرحهم الفكرى وحتى فى شكل الكتابة المسرحية. هناك من الكتاب من يتجه إلى الحكاية، وهناك من يتجه إلى السرد، أو إلى العبث والرمزية. هناك تنوع كبير جدًا، لا يوجد شكل معين يتكئ عليه المسرحيون السعوديون.

أعتقد أنه من المهم الاستمرار فى عملية الكتابة المسرحية والاستفادة من تجارب الآخـريـن؛ حتى تصنع تجربة مسرحية مختلفة. ومن المهم التجربة فى أشكال مسرحية، لكن فى الأول والآخر يجب أن تكون هذه الشكلية أو هذه الأشكال تشبهنا من خلال ما تطرحه.

النص المسرحى هو فى النهاية قصة العمل المسرحى. يجب أن يضع الكاتب فى الحسبان وصول اللغة المستخدمة أو الطريقة المستخدمة فى الكتابة المسرحية بشكل سليم وبشكل تلقائى إلى الجمهور. أنا ضد إشباع النص المسرحى بلغة صعبة جدًا، واختيار مفردات لغوية تحتاج إلى تفسير بشكل أكثر، أو الإغراق بشكل أكبر فى الرمزية.

فى النهاية، النص المسرحى ليس للقراءة فقط، وإنما للعرض على خشبة المسرح. ويجب أن نضع فى الحسبان أن الجمهور الحاضر ليس كله جمهور نخبة، وليس جمهورًا ملمًا دائما باللغة العربية ومفرداتها الصعبة أحيانًا. قد يكون هناك جمهور بسيط يحضر للمسرح من أجل الفائدة ومن أجل المتعة، وبالتالى على الكاتب دائمًا أن يعى هذه النقطة؛ نحن فى الأول والآخر نقدم عرضًا مسرحيًا لجمهور يملأ الصالة، وبالتالى إذا لم يكن هناك رابط يجمع بين هذا المتلقى وبين هذا العرض، فلن يكون هناك عرض مسرحى.

< من خلال مشاهداتك هل تعتمد العروض المسرحية اليوم أكثر على التقنية أم على الفكرة؟

- للأسف، الكثير من العروض المسرحية السعودية لا تعيش على التقنية بشكل كبير، وأعتقد أنه حتى فى التجربة المسرحية العربية بشكل عام، لا زلنا بعيدين بشكل كبير عن موضوع التقنية، مع إن موضوع التقنية مهم اليوم، ويُجرب بشكل كبير فى المسرح خارج القطر العربي؛ استغلال الشاشات والبعد الثلاثى والذكاء الاصطناعى وأجهزة تقنية متقدمة يمكن أن تصنع لنا تشكيلًا على خشبة المسرح؛ قد أحتاج أحيانًا إلى تساقط ثلوج على المسرح، التقنية هنا قد تخدمنى. قد أحتاج لتساقط أمطار أو جريان ماء تحت الأرض، بالتالى التقنية هنا تخدمنى بشكل كبير. أعتقد أننا بعيدون جدًا، وأن نسبة استخدام التقنية فى المسرح بسيطة جدًا. لا أعلم ما هو السبب بشكل واضح، لكن ما زالت عروضنا تصنعها أدوات بسيطة جدًا.

< تجربتك فى المسرح المدرسى والتدريب الأكاديمى، ماذا أضافت لك هذه المساحة مقارنة بالمسرح الاحترافى؟

- فى الأساس أنا معلم، واتجهت بعد ذلك إلى الإشراف فى إدارة التعليم فى قسم النشاط الثقافى، وهو بدوره مهتم جدًا بالمسرح المدرسى، والمسرح المدرسى رافقنى منذ كنت طفلًا فى المدرسة؛ إذ كنت أشارك فى العروض المسرحية والإذاعـة المدرسية، وأيضًا بحكم والدى «أحمد النوة»، وهو أيضًا معلم ومسرحى، ويعتبر من الرواد المسرحيين السعودية. أعتبر المـسرح المـدرسى الأسـاس والركيزة الحقيقية لصناعة المواهب ولصناعة جيل مسرحى قادر على أن يستمر ويطور من نفسه ويقدم مسرحًا سعوديًا مختلفًا فى المستقبل فالمسرح قاعدته فى المدرسة، واكتشاف المواهب يأتى من المدرسة، ومهم جدًا تدريب الطلاب، عبر دورات تدريبية يمكن تقديمها إلى عدد كبير من طلاب المـدارس للمرحلة الثانوية فى الفترة المقبلة، إضافة إلى تأهيل المسارح داخل المدارس حتى يمارس الطالب هوايته التى يحبها؛ سواء التمثيل، أو الكتابة المسرحية، أو الإخراج، ولقد شاركت فى الكثير من الندوات، وقدمت عددًا من أوراق العمل فى مجال المسرح المدرسى، وشاركت محكمًا ومقيمًا، وآخرها عضوية لجنة تحكيم مسابقة المهارات الثقافية فى مسار المسرح التى أقامتها وزارة الثقافة نهاية العام الماضى.

< بعد هذا الرصيد من التجارب والجوائز، ما المشروع المسرحى القادم لسلطان النوه ومتى وقت خروجه إلى الخشبة؟

- هناك نص مسرحى من تأليف الأستاذ عبد العزيز السماعيل تحت عنوان «موت المغنى فرج»، وهو نص شعبى، له طقسه وله رؤية مختلفة فى ذهنى سأعمل عليها إن شاء الله، وبإذن الله تتهيأ الظروف والوقت والرغبة بشكل أكبر للبدء فى هذا العمل، الذى سيكون إن شاء الله مفاجأة للجميع.

< كيف تنظر إلى دور هيئة المسرح والفنون الأدائية فى إعـادة تشكيل المشهد المسرحى السعودى، خصوصًا فى جانب التدريب والدعم؟

- هيئة المسرح والفنون الأدائية تقوم بدور كبير جدًا منذ تأسيسها فى عام ٢٠٢٠ وإلى اليوم، ومنذ انطلاق استراتيجيتها التى عملت عليها، والهيئة ما زالت متواصلة مع المسرحيين السعوديين؛ تقدم المهرجانات، تقدم الورش التدريبية، تبتعث المسرحيين السعوديين إلى الخارج سواء للدراسة أو للتعليم، ومتواصلة بشكل كبير جدًا، وأعتقد أنها أتت فى وقتها، وهى واحدة من ضمن اثنتى عشرة هيئة تأسست من قبل وزارة الثقافة فى السعودية، ونحن بدورنا - كمسرحيين سعوديين- نطمع أن تقدم الهيئة الكثير للمسرح السعودى؛ لأنها مؤهلة وقـادرة على أن تنقل المسرح السعودى وتطوره، وتعوضه السنوات السابقة. اليوم هناك حضور مسرحى سعودى، وبمشاركة عربية لافتة، من خلال استقطاب هيئة المسرح والفنون الأدائية للكثير من الكفاءات والخبرات المسرحية العربية وحتى الأجنبية من الخارج؛ سواء فى مجال التدريب، أو فى مجال المشاركة بعروض مسرحية وغيرها.

شهادتنا مجروحة فى حق هذه الهيئة، ونحن مساندون لها ومعها قلبًا وقالبًا؛ لأن الهم دائمًا هو استمرار عجلة المسرح السعودى، واستمرار وجود ثقافة فنية مسرحية سعودية مختلفة ومتنوعة وممتدة فى جميع مناطق المملكة العربية السعودية، وحتى يمتد أثرها لكل العالم إن شاء الله.

«ع القهوة»..

هل تاهت الدراما فى زحام المباشرة؟

نورهان ياسر

بين جدران مسرح الهوسابير، قدم العرض المسرحى «ع القهوة» تأليف وإخراج عمرو عاطف وبإخراج منفذ أحمد جمال تجربة حاولت مزج الواقع الشعبى المصرى بالكوميديا، مع جعل القهوة مركزًا للصراع الاجتماعى. منذ اللحظة الأولى، استقبلنا ديكور مقهى تقليديًا مزينًا بصور أيقونات الكوميديا مثل عادل إمام وسمير غانم، فى محاولة لاستحضار روح البهجة، إلا أن هذا الغلاف البصرى المألوف اصطدم بسرعة بفوضى الأداء التى سيطرت على المشهد.

العمل وقع فى فخ الخطابية والمباشرة، حيث طغى الأداء الورقى وكأن الممثلون يقرأون نصًا لا يعيشونه، وارتفعت وتيرة الانفعالات بلا مبرر، بينما غابت الأبعاد الإنسانية للشخصيات، لتحل محلها مواعظ وأحكام أخلاقية بلا عمق، وجعل الحوار مجرد نصوص تُقرأ لا انفعالات تُعاش، فصار المسرح منبراً للوعظ المباشر، الذى لا يترك مساحة للمشاهد للتفكير أو الاستنتاج.

عانى هذا العرض من فوضى واضحة فى الحبكة، إذ يحاول الجمع بين عدة خطوط درامية متداخلة مثل: الصراعات العائلية، تجارة المخدرات، مشاريع القهوة، الرقص، والصراعات الأخلاقية، لكن هذه الأحداث تتشابك بشكل مربك، ما يجعل متابعة القصة صعبة على المشاهد.

النص يحاول طرح موضوعات أخلاقية مهمة، مثل سؤال عم جميل عن الأخلاق: «هل الأخلاق بنتعلمها أم نولد بها؟»، لكن السؤال يظل سطحيًا وغير مستثمر بشكل فعال فى العرض، من الممكن ان هذا بسبب كثرة القضايا التى جعلت العرض يبدو مشتتًا وغير متحكم فيه، وكأن النص يحاول أن يغطى كل شىء دون أن يمنح أى موضوع مساحة كافية للنمو والتطور، وهو ما يجعل الحبكة تبدو مبعثرة وغير منطقية. كما أن النص يعانى من مباشرة مبالغ فيها فى الحوارات، حيث تتحول الشخصيات أحيانًا إلى ناقلة للأحكام والمواعظ بشكل مباشر، دون أن يظهر أى تأثير داخلى أو صراع حقيقى داخل الشخصية نفسها.

الأغانى بين المشاهد، مثل أهو ده اللى صار وأجمل حكاية فالعمر كله و زحمة يا دنيا زحمة، كانت موجودة غالبًا كفواصل موسيقية فقط، دون أن تخدم الحبكة أو تساعد فى توضيح الشخصيات أو تطوير الأحداث. بدلًا من أن تكون جزءًا من السرد الدرامى، ظهرت هذه الأغانى كقطعات منفصلة تزيد من التشتت، وتجعل المشاهد يشعر بأن الانتقالات بين المشاهد عشوائية أكثر من كونها متسلسلة بطريقة درامية مدروسة. وكانت الأغانى تلقى استحسانًا من الجمهور، لكن ذلك كان غالبًا بسبب حبهم لتلك الأغانى وليس لتأثيرها على الحبكة أو الشخصيات. هذا يظهر أن المشاهدين وجدوا الفواصل الموسيقية أكثر جاذبية من الأحداث نفسها، وهو دليل على ضعف الربط بين الأغانى والدراما الأساسية.

لا من عمق المفارقة، ما أضعف مصداقية الشخصية وأثرها الدرامى.

الشخصيات

تعانى الشخصيات من ضعف فى البناء الدرامى، وهو ما انعكس على قدرة الجمهور على التفاعل معها أو فهم دوافعها النفسية بعمق. فالشخصيات، رغم امتلاكها مبررات داخلية للأحداث التى تمر بها، لم تُقدَّم دائمًا عبر بناء تدريجى يسمح بتتبع تطورها، بل بدت فى كثير من المشاهد أدوات وظيفية لتحريك الحدث أو تمرير الرسائل المباشرة، أكثر من كونها كيانات إنسانية نامية داخل صراع درامى متماسك.

ففى شخصية «أم بندق» فقد بدأت بمحاولة لكسر الجدار الرابع مع الجمهور عبر أغنية مسا النور والهنا، غير أن حضورها سرعان ما تحول إلى عبء درامى نتيجة الأداء المبالغ فيه والاعتماد على نبرة صوتية مرتفعة وانفعالات مفاجئة غير مُمهد لها شعوريًا. فقد تصدرت الشخصية دور الناصح الحكيم من خلال إطلاق الأحكام والنصائح المباشرة، ومن المفترض أن الحكمة فى المسرح تُجسَّد بالفعل والصراع لا بالصوت المرتفع والنصيحة الجاهزة.

شخصية عم جميل التى تمثل رجل دين، لكنها تظهر فى تناقض واضح مع خلفيتها المفترضة؛ فهو يطرح سؤالًا أخلاقيًا مركزيًا مثل: هل الأخلاق بنتعلمها أم نولد بها؟ بينما يمارس فى الوقت نفسه الفضول والتلصص على شؤون الآخرين، ويقوم بكشف خناقة عطية وعطيات للناس. هذا التناقض، ورغم صلاحيته لصناعة مفارقة درامية أو كوميديا موقف، فجاء فى سياق مرتبك جعل الضحك نابعًا من غرابة التصرف الدرامى.

تُقدَّم شخصية عطيات بوصفها مدربة رقص دون أن ينعكس ذلك على مظهرها أو قدرتها على إدارة نفسها بل تلجأ إلى رباب حتى تحصل لها على فرصة عمل كراقصة وهو تناقض يفضح ضعف الكتابة وعدم منطقية البناء. وأيضًا ظهر ضعف الكتابة فى المشهد بين اللبان وتاجر البرشام يكشف عن ضعف واضح فى كتابة الحوار وصياغة الموقف الدرامى، حيث يحذر تاجر البرشام اللبان من أن البضاعة مغشوشة وتسبب الموت، فيرد اللبان بجملة: «ما اللى يموت يموت»، ثم يصف تاجر البرشام اللبان بأنه «شيطان». هنا يبرز التساؤل بشكل واضح: كيف لتاجر مخدرات أن يصف آخر بالشيطان، فى حين هما يعملان فى نفس المجال؟ وكيف للتاجر نفسه ألا يدرك أن ما يبيعه يمكن أن يقتل الناس؟

وعلى مستوى الأداء التمثيلى، اتسمت معظم الشخصيات بالمباشرة المفرطة والاعتماد على إلقاء النصوص بدل تجسيدها، حيث طغت مشاهد الصراخ غير المبرر وهو ما جعل الانفعالات تبدو مبالغًا فيها وغير مدعومة بالسياق الدرامى. وفى المحصلة، بدت شخصيات العرض غير متماسكة، متناقضة بين ما يُفترض أن تمثله وما تمارسه فعليًا على الخشبة.

الجمهور

أما عن تجربة الجمهور أثناء العرض أظهرت فجوة واضحة بين النص والأداء والتفاعل المطلوب. بدأ العرض المفترض الساعة الثامنة مساءً، لكنه لم ينطلق إلا التاسعة إلا عشرة، وهو تأخير أثر على تركيز الجمهور وجعل بعض المتفرجين يشعرون بالملل أثناء الانتظار، ما خلق فجوة أولية بين النص والأداء، وبعد فترة من بدء العرض كانوا يتحدثون فيما بينهم عن عدم رضاهم عنه.

وفى النهاية يظل العرض محاولة طموحة لتقديم مسرح اجتماعى شعبى، إلا أنه اصطدم ببعض التحديات فى الأدوات الدرامية التى خففت من أثر التجسيد. المسرح فى جوهره فن طرح الأسئلة وترك المساحة للمشاهد ليستنتج ويشعر، بينما اختار العرض تقديم إجابات مباشرة عبر خطابات وعظية، مما حد من فرصة التوغل فى عمق الصراعات الإنسانية التى طرحها.

الحبكة المبعثرة، الشخصيات غير المتماسكة أحيانًا، والأداء المبالغ فيه، بالإضافة إلى الأغانى والفواصل الموسيقية التى لم تخدم النص بشكل كامل، جعلت التواصل مع الجمهور محدودًا إلى حد ما. كان من الممكن أن يسهم بعض الهدوء فى الأداء، وترتيب أكثر منطقية لبناء التحولات، وصياغة حوار أكثر تفاعلية، فى تحويل القهوة من مجرد ديكور مزين بصور النجوم إلى ساحة حقيقية لدراما إنسانية صادقة تمس الوجدان. العرض رغم وجود فيه عناصر جذابة بصريًا وسمعية، أصبح أقرب إلى مجموعة من الإسكتشات المباشرة بدلًا من تجربة درامية متكاملة، لكنه مع ذلك يمثل محاولة للتعامل مع الواقع الاجتماعى المصرى.

نوادى المسرح

فى عالم متغير(٣)

أحمد عادل القُضَّابِّي

٣/٢ التراث المسرحي

تنوع تعاطي الذات المبدعة مع تراث المسرح، ما بين إعادة التقديم، وما بين الإعداد والتجهيز ليتناسب مع طرحها الجمالي والفكري. ولكن هذا التعاطي لتراث المسرح كان محدودًا في هذه الدورة (٣١) من دورات مهرجان نوادي المسرح، فقد كان حضور النصوص الحديثة كبيراً بما في ذلك العروض التي تم تجهيزها وإعدادها عن مصادر سينمائية؛ مثل: «مرة واحد طار» (إخراج: محمد أبو شعرة؛ نادي مسرح دمنهور) المأخوذ عن الفليم الأمريكي «One Flew Over the Cuckoo's Nest»، أو تم اعدادها عن مصادر أدبية؛ مثل: «الكلب النائم» (إخراج: محمد أشرف؛ نادي مسرح الأنفوشي) المأخوذة عن رواية «منحنى خطر» للكاتب الإنجليزي (جون بريستلي). لذلك؛ يمكن أن يُلاحظ أن هناك بُعد عن تراث المسرح، وميل غير قليل لغيره، كتراث السينما أو تراث الأدب - خاصة الرواية.

لقد تم إعداد «الأيام المخمورة» لتكون مثالاً لتشوش الرؤية لدى الذات المنتجة للعرض، إذ أردت الذات المنتجة للعرض أن تصنع مستويين لتحدث تمايزًا بين «الحاضر» والماضي، فجاء التفتيت الزمني ليفسد عليها هذا الاختيار، وبفضل تداخل التقنيتين حدث تشوشًا كبيراً في استقبال العرض. وعلي مستوى الموسيقى المستخدمة في العرض لم يكن هناك انسجامًا ما بين أغاني (سيد درويش) المقدمة بصوته، والموسيقى المجردة الإنسانية التي استخدمت في تأطير بعض المشاهد التي يظهر في فضائها السمعي نغمات أوتار العود (الثلاثي جبران)، لتصنع تشوشًا علي المستوى السمعي للعرض. كذلك كانت أعمار الممثلات اللاتي أدين الأدوار الرئيسية بالعرض صغيراً، وقمنَّ بأداء أدوار ذات فئات عمرية كبيرة وبدون أي مكياج يُقرب المسافة العمرية، ومع وجود حركة في الزمن ما بين الماضي و«الحاضر» تحتاج إلي إبراز التمايز العمري للشخصية، لكن الذات المبدعة للعرض أهملت ذلك ليصبح هناك نوعًا آخرًا من التشوش لدي المتلقي في تحديد الهوية الزمنية للمشهد، فيكون مضطراً للمتابعة المشوشة حتى يتبين له ما اللحظة الزمنية والعمرية للمؤدية.

وأخيراً؛ التشوش الحاصل في الرؤية وانقلابها في نهاية العرض، فبعد أن قدّمت «الذات المنتدبة» تمرد (سناء) علي وضعية المرأة في هذا المجتمع الذكوري، وصنعت معارضة مع تراث المجتمع الذكوري وسلطاته الأبوية، عادت «الذات المنتدبة» لتقدم إدانة لـ(سناء)، بل وجعلت (سناء) نادمةً على تمردها علي المجتمع الأبوي الذي خرجت عن تقاليده. ربما لم تكن الذات المنتجة لعرض «الأيام المخمورة» تعرف ماذا تريد من اختيارها لتقديم هذا العرض، فنتج عن ذلك مجموعة الإرتباكات الحاصلة في تقديم العرض.

أما عرضي «موسم الحرب والغناء» و«طقوس الإشارات والتحولات»، فينتميان إلي تراثين مسرحيين متمازين، أولهما غربي، وثانيهما عربي، ولكل منهما خصوصيته. كلا النصين يُمثل معارضةً لتراثه، فالأول يعارض مشاهد القتل، ومآسي الحرب، والمواقف العبثية التي تضع فيها الحكومات المتناحرة شعوبها، ويعارض كذلك المؤسسات العسكرية التي تمارس الحرب وتديرها متجاهلة المآسي والأهوال الناتجة عن هذه الحرب من ترمل وتيتم وعوز ولجوء وهجرة، وغيرها. والثاني يعارض تدني مكانة المرأة في المجتمع الذكوري، وممارسات السلطة الأبوية علي النساء، ومعاناة النساء في ظل هذا التناقض الذي يظهر في الممارسات المجتمعية لأفراد مجتمعه المحتقن بأفكاره الذكورية.

كلا العرضين يقدم رؤية متوافقة مع النص المسرحي الذي استند إليه، وكلا النصين يعتبر من تراث المسرح في حيزه الفكري والجغرافي، فكان تعامل الذات المنتجة للعرض مع النصين باعتبارهما موضوعها بقدر ما كان النصين التراثيين مادتها المسرحية. لقد كان حضور هذين النصين بقيمهما جليًا في كلا العرضين، كذلك كان حضور النصين بما يحملاه من جماليات تحاول «الذات» أن تطوعه مع سياقها العصري وبإخلاص، فكادت أن تتلاشى المسافة بين العرضين والتراث المسرحي الذي أصبح هو ذاته موضوعًا في كلا العرضين.

٤/٢ الذات والحاضر

يلاحظ من خلال التدقيق في عروض الدورة الحادية والثلاثين لمهرجان نوادي المسرح تزايد عدد العروض التي تعتمد علي نصوص حديثة التأليف، أو تم إعدادها عن وسيط غير مسرحي مقارنةً بالعروض المنتجة في الأعوام السابقة، مما يشير إلى ابتعاد الذات المنتجة للعرض عن النصوص الجاهزة أو المتداول تقديمها في المسرح المصري، مما يعطي مؤشرًا على انشغال الذات المنتجة للعرض بأزمات حاضرها وقضاياه. وهذا يلفت النظر بدوره إلي تحول إهتمام الذات المبدعة في حقل نوادي المسرح من النصوص المسرحية التي تعتبر من تراث المسرحين الغربي والعربي إلي النصوص الأكثر حداثة، وإلي توليد النصوص واستحداثها من وسائط غير أدبية، ليحتل الوسيط السينمائي مكانة بارزة في إنشاء النصوص المسرحية لعروض نوادي المسرح، ورغم غلبة السينما الأمريكية لكننا وجدنا حضوراً لغيرها، كحضور السينما الإسبانية التي تم كتابة عرض «هالو فوبيا» (إخراج: سيف الدين محمد؛ نادي مسرح الجيزة) عن الفيلم الإسباني «Tok Tok» (إخراج: فيسينتي فيلانويفا؛ ٢٠١٧م). علاوة على أن العديد من العروض التي تستعين بنصوص مسرحية تراثية تتناول قضايا معاصرة وحاضرة في الغالب.

إن هذا التحول الملحوظ في اهتمام الذات المنتجة للعرض إلى النصوص الحديثة ليعكس رغبة في الانخراط بشكل أعمق مع قضايا «الحاضر» وهمومه، وهو ما يحقق تجديدًا مستمراً في روافد المسرح المصري يمكن أن يحقق ارتباطًا أكثر بالجمهور.

تتنوع أهداف الذات المنتجة للعرض في تعلقها بحاضرها، فنرى عروضًا تطرح وتتناول حالة محددة تنشغل بها «الذات» من حاضرها؛ كما في عروض: «الخروج عن النص» (إخراج: ماركو فؤاد؛ نادي مسرح الزقازيق) حيث الانشغال بالفن المسرحي وتطوره وتطور طرق الأداء، و«ظلال» (إخراج: هاني يسري؛ نادي مسرح غزل المحلة) حيث الانشغال بأزمات المثقفين في المجتمع المعاصر. وكذلك كانت هناك عروضًا تحاول تغيير الواقع وتحويله إلي يوتوبيا من خلال المسرح؛ كما في عروض: «سبع ليالي» (إخراج السعيد كامل؛ نادي مسرح المنصورة) حيث التخلص من النفوس المريضة والحياة في سلام اجتماعي، و«تقاطع الكلمات» (إخراج: عبد الرحمن الزغبي؛ نادي مسرح دمنهور) حيث التخلص من المؤامرات وتنمية الحياة. أما العروض التي كانت تُقدم نفسها باعتبارها وعيًا ذاتيًا بـ«الذات» و«الحاضر»؛ فمنها: «لعبة النهاية» (إخراج: أحمد مجدي؛ نادي مسرح المنصورة) حيث الوعي بعبثية الحاضر المعاش مختل القيم والمعايير، فالزمن متوقف، والأحداث متكررة، ولا شيء يتقدم للأمام، و(هام) لا يموت، و(كلوف) لا يهرب، وهو ما يمكن أن يوجد في أي مكان بالعالم، و«خيط أحمر طويل» (إخراج: زينب العزب؛ نادي

مسرح حسن فتحي بالأقصر) حيث الوعي بوضعية المرأة التي تحيا في مجتمع ذكوري يعتمد علي مركزية الذكر وهامشية المرأة، والوعي بنمط العلاقة الاجتماعية بين الذكر والمرأة، والوعي بأن المكانة الحقيقية للمرأة في المجتمع تأتي من التخلي عن العالم الذي صنعه وصفه لهن الرجال عبر اللغة وعبر «التراث»، وليس من خلال تعظيم المرأة لنفسها الأنثوية أو نديتها للرجل، أو التخلي عن الرجل واستقلالية العيش.

١/٤/٢ الانشغال بالفن

ينفرد عرض «الخروج عن النص» (إخراج: ماركو فؤاد؛ نادي مسرح الزقازيق) بانشغاله بإحدى هموم حاضره الفني، وهو المسرح وطرق الأداء التمثيلي. إذ يُقدّم العرض شخصية (برنارد) الفنان المسرحي الحامل للواء نشر المسرح بعيدًا عن سلطة المؤسسة الدينية في العصور الوسطي - يقول الراوي: «ولما زاد بعد التمثيليات عن الكنيسة في مناظرها وموضوعاتها.. نزعت هذه التمثيليات إلى التهريج والخلاعة والفحش.. أعلنت الكنيسة أن التمثيليات القروية تجافي الأخلاق والفضيلة.. [...] وصدرت أوامر تقضي بأن الممثلين الذين يشاركون في هذه التمثيليات يحرمون من الدين»، ثم بعيدًا عن غيرها من المؤسسات السلطوية في أزمنة لاحقة. وربما يربط العرض بين الصراع التاريخي الذي خاضه المسرح مع الكنيسة في السياق الغربي، بالصراع المعاصر الذي يواجه فيه المسرح التيارات السلفية في السياق العربي، فيعيد العرض طرح أسئلةٍ جوهرية حول علاقة الفن بالسلطة، ومساحة الحرية التي يتمتع بها الفنان في مجتمعه للتعبير عن رؤيته وتطوير فنه، وكيف تحاول النخب تقييد الفن وتوجيهه مما يهدد استقلالية الذات المنتجة للعرض وحيويتها.

يتوسع العرض في السلطات التي يخرج عنها (برنار) ويعارضها بتطوير الفن المسرحي، في حين يكتفى النص (تأليف: أحمد نبيل) بمعارضة سلطة المؤسسة الدينية ثم مؤسسة الحكم مع تنامي الأحداث؛ تقول (ميشيل) التي تشارك (برنار) مغامراته المسرحية خلفًا لـ (مارسيل): «الحكاية بقت أكبر مننا بكتير.. برنارد لما فكر في العرض كان فاكر إنه بيخاطب الملك.. بس الحقيقة إنه كان بيخاطب كل الملوك اللي جم واللي لسه هييجوا»، تطوير الفن المسرحي ينتج تجديد لخطابه التنويري مما يقلق السلطات والمؤسسات التي تتبوء مكانتها في الحياة الراكدة. فيتعارض هذا التطوير مع بعض السلطات الدنيوية والدينية، والذي ابتدأه (برنارد) بإسناد تمثيل الشخصيات النسائية إلي نساء وليس إلى ذكور كما كان سائدًا في العصور الوسطى، ثم بتطوير أشكال الأداء والتخلص من طرق الأداء التقليدية و(الكليشيهات).

من ممارسات (برنار) المستمرة لتقديم خطابه المسرحي داخل العرض وتطوير فن أداء الممثل التخلص من أساليب التمثيل البالية التي أظهرها في المشهد الأول؛ إذ يأخذ ممثل شخصية الراوي في تكرار إحدي الكلمات لتأكيدها عندما يقول: «وأمر الرب الإله آدم، كُل ما تشاء من جميع أشجار الجنة.. ولكن إياك .. إياك.. إياك.. أن تأكل من شجرة معرفة الخير والشر»، إن تكرار لفظة «إياك» ثلاث مرات كانت من أساليب التمثيل البالية التي يلجأ إليها الممثل لتأكيد كلمة أو معنى (التحذير)، أو لجلب استحسان المشاهدين لأدائه، وهو أسلوب يجعل الأداء التمثيلي يفقد حيويته، ويبعد الجمهور عن الانغماس في الحدث، لصالح استحسان الأداء التمثيلي للممثل الذي يؤدي بهذه الطريقة البالية. ويُطرح تطوير أداء الممثل دخل العرض عبر محورين؛ هما:

التثقيف؛ وفهم أسس التمثيل؛ يقول (مارسيل): «عشان تعرفي يعني إيه تمثيل لازم تعرفي يعني إيه مسرح.. وعشان تعرفي يعني إيه مسرح لازم تعرفي يعني إيه عالم».

التدريب المستمر لمهارات التعبير الجسدي والصوتي، يقول (مارسيل) عن شخصية الممثلة (ميشيل): «محتاجة تتدرب شهر كمان ع الأقل».

ولم يكن فن أداء الممثل وحده هو الذي يحتاج إلى تطوير وتحديث بل موضوع المسرحيات ذاتها ؛ «وخلال سنوات ستفقد قصة آدم وحواء طابعها المقدس تمامًا.. وسيعاد اكتشافها والتصرف فيها بالحذف والإضافة»، إنها معارضة التراث المسرحي السائد، ليصبح المشهد التمثيلي الداخلي: «آدم ملكًا»، ثم: «اتدلعي يا حوا»، ثم: «جدلية الإنسان المعاصر بين المصل واللقاح»، ثم: «حوا والكتكوت» كعرضٍ مُقدم للأطفال. فلم يقتصر التحديث والتطوير على أدوات الممثل فحسب، بل تطرق إلى بعض التيارات الفنية والاتجاهات التي مر بها المسرح، ووصل إلى التعرض بما يمر به الفن والمسرح في «الحاضر» من ممارسات تدفع الفن والمسرح إلي الاستهلاكية.

لتأكد «الذات المنتدبة» أن التطوير والتحديث يكون بتخطي «التراث» السائد ومعارضته دومًا، وبذلك تظهر الذات المنتجة للعرض مقيدةً بإحدى إشكاليات حاضرها الذي يتمسك فيه الكثيرون بتراث الشكل المسرحي وموضوعاته كإطار لعملهم وإنتاجهم الفني كاستنساخ فني للتراث السائد، في حين تدعو حاجة المعاصرة والتحديث لهذا «الحاضر» الفني إلى تجاوز هذا «التراث» الفني السائد، وعدم التقيد بأنماطه وأشكاله وموضوعاته المكررة، وهو ما يضع «الذات» أمام التحدي الحقيقي الكامن في إيجاد القدرة على التوازن بين الحفاظ على الهوية الثقافية وبين التعبير عن الذات المنتجة للعرض.

٢/٤/٢ الخوف من المستقبل: فوبيا الدستوبيا

ربما يُعد الخوف من المستقبل شعورًا طبيعيًا ينتاب «الذات»، إنه الخوف بسبب عدم اليقين، وبسبب التغيرات الكبرى التي يمكن أن تعترض الحياة، فماذا عن النهايات؟.

يعتبر التركيز على «الحاضر» والاستغراق به هو إحدى وسائل دفاع «الذات» أمام هذا الخوف، وربما كان إعادة النظر في الماضي والتشبث بتجاربه إحدى الوسائل كذلك.

الدستوبيا هي المجتمع الفاسد، وهي مجموعة من التصورات والأفكار الخيالية التي تكون فيها وضعية المجتمع سيئة للغاية، وتسود فيها الفوضى والخراب والفساد والحروب النووية. والدستوبيا هي عكس اليوتوبيا، وقد انتشرت في الفنون والأدب، مثل رواية «١٩٨٤» للأديب (جورج أورويل)، أو فيلم «The day after tomorrow» (إخراج: Roland Emmerich؛ ٢٠٠٤) أو فيلم « ٢٠١٢» (إخراج: Roland Emmerich؛ ٢٠٠٩). وربما انتقلت الديستوبيا إلى نوادي المسرح عبر الروايات أو الأفلام التي تُعد من الروافد الرئيسية التي تتشكل منها ثقافة شباب نوادي المسرح، فشاهدنا العديد من العروض خلال الدورة الحادية والثلاثين لمهرجان نوادي المسرح التي تدور حول الدستوبيا بأشكال مختلفة؛ منها: «ثامن أيام الأسبوع» (إخراج: عبد الخالق أحمد؛ نادي مسرح الجيزة)، « لعبة النهاية» (إخراج: أحمد مجدي؛ نادي مسرح المنصورة)، «موسم الحرب والغناء» (إخراج: أحمد سعد؛ نادي مسرح بور سعيد)، «»أخر الأرض» (إخراج: أحمد رضوان؛ نادي مسرح السويس)، «ظلال» (إخراج: هاني يسري؛ نادي مسرح غزل المحلة).

يعكس الخوف من الديستوبيا مخاوف حقيقية لها تجلياتها في «الحاضر»، مثل الخوف من الحروب النووية، لوجود العديد من الترسنات النووية لدي بعض دول العالم.

في عرض «ثامن أيام الأسبوع» (إخراج: عبد الخالق أحمد؛ نادي مسرح الجيزة) تسيطر فضاءات الدستوبيا على خطاب العرض سواء بشقها المادي المتمثل في فضاء المقابر (السينوغرافيا)، أو بشقها المعنوي المتمثل في خراب النفوس والأخلاق. وهذه الفضاءات ليست من «الذات التفسيرية»، ولكنها مرتبطة بـ«الحاضر» القاسي الذي تعاني منه بيئة مؤلف النص (على عبد النبي الزيدي). فمن خلال ذلك اللقاء بين حفار القبور (الدفان؛ كما يطلق عليه مؤلف النص) والرجل المجرد الذي جاء إلي فضاء القبور بلا ماضي حقيقي لشخصه، فهو مجرد رجل وصلت به النهاية إلي فضاء القبور ليقابل الدفان الفاسد أخلاقيًا والذي هو بلا ماضي واضح لشخصيته، في هذه اللحظة المصيرة المجردة لسنا في حاجة إلي أي ماضي للشخوص الفاعلة لنرى قسوة الأوضاع الاجتماعية والنفسية الضاغطة علي أفراد المجتمع، ونعرف كيف خُرِّبت بعض النفوس، ووصلنا إلى لحظة نهب الأفراد ودفنهم أحياء.

مشهد جرىء جدا فى برودواى

هشام عبدالرءوف

نتناول اليوم عرضًا مسرحيًا يثير قدرًا كبيراً جدًا من الجدل فى أمريكا ليس فقط بين جمهور المسرح الأمريكى بل فى أوساط عديدة من مثقفين وشخصيات عامة ومنظمات. ويصل الأمر إلى رجال الدين من عدة أديان وعدة مذاهب.

ولا يرجع الأمر فقط بالطبع إلى أنه عرض يقدم على احد مسارح برودواى عاصمة المسرح الأمريكى. فلو عرض على أى مسرح آخر كان سيثير نفس القدر من الجدل. والسبب كما سنرى فيما بعد أن هذا العرض يتجاوز أهم ما يميز الفن المسرحى من أنه فن يتفاعل فيه الجمهور مع الممثلين مباشرة، وهو ما يفرض قيودًا معينة.

التحرير

العرض هو «التحرير» للكاتبة المسرحية بيسوول. وهى مسرحية متعددة الأجيال تدور حول مجموعة نسائية تسعى لرفع الوعى بين النساء بقضاياهن ومعاناتهن.

ويثور الجدل فى الفصل الثانى مع إضاءة الأنوار، حيث يُمكن سماع هتافات التشجيع وأحيانًا تصفيق حار. كما يمكن سماع صافرات الاستهجان من أشخاص حضروا خصيصًا لإطلاقها. كل ذلك قبل أن تنطق كلمة واحدة.

والسبب أنه على خشبة المسرح، تُقدم ست شخصيات أكثر المشاهد جرأةً فى تاريخ برودواى. وكل واحدة منهن - عضوات فى مجموعة مُرتجلة فى سبعينيات القرن الماضى - تتعرى تمامًا، لمدة ١٥ دقيقة تقريبًا من الحوار.

تقول وول إنها تساءلت، أثناء كتابتها للمسرحية، عما إذا كانت «التحرير» ستُعرف باسم «تلك المسرحية ذات المشهد العارى» - مع انهيار بقية عناصرها حوله. ولحسن الحظ، كما تقول الكاتبة المسرحية، اتسع نطاق النقاش بشكل كبير.

وتقول عن ردود الفعل: «لقد سررتُ للغاية. لا يبدو الأمر مثيراً أو مبتذلًا أو حيلةً دعائية. بل يبدو جزءًا مهمًا من العمل الذى تقوم به النساء فى مجموعة التوعية». وتقول وول إن الفكرة خطرت لها أثناء بحثها عن أنشطة هذه المجموعات.

وتمضى قائلة إن البعض اعتقد أن هذا العرى من اختيار المخرج لكنه فى الحقيقة كان جزءا من النص الذى كتبته - حتى لا يتحمل المخرج اللوم وحده خاصة أنه اقترح عليها حذف هذه الجزئية، وأن تؤديها الممثلات مرتديات ملابسهن لكنها أصرت على ما ورد فى النص الأصلى، وقالت إنها سوف تتحمل كل النقد، وتؤكد أنها صاحبة القرار.

وتقول إنها استوحت فكرة المسرحية التى تدور أحداثها فى سبعينيات القرن الماضى من كتاب قرأته بعنوان «أجسادنا أنفسنا»، وهو كتاب متداول منذ عام ١٩٧٣، وحقق مبيعات كبيرة. وهذا ما شجعها على خوض تلك المغامرة مع علمها بالطبيعة الخاصة للمسرح وما يمكن أن تتعرض له من هجوم.

وتقول الممثلة سوزانا فلود، التى تشارك فى المشهد كل ليلة فى شخصية ليزى: «لقد نشأنا فى زمن كان فيه أطباؤهن وأطباء النساء والتوليد من الرجال. لم يكن هناك حديث يُعتبر غير لائق عن تشريح جسم المرأة. وكطريقة لاستعادة السيطرة على حياتهن.. كان عليهن التعرف على أجسادهن. لذا، تعرّين».

بداية

يبدأ المشهد - حيث تُجرب النساء تمرينًا رأينه فى مجلة «إم إس» - بشعور من عدم الارتياح. تقول إحداهن عن كراسى الصالة الرياضية: «لا تبدو صحية». والمهمة هى أن تصف كل واحدة منهن شيئًا واحدًا يعجبها فى جسدها، وشيئًا واحدًا لا يعجبها. وتتراوح الإجابات بين الفكاهية الجريئة والمؤثرة.

وتلتقط خيط الحدث بيتسى أيدم التى تجسد شخصية مارجى، وهى فى الستينيات من عمرها تقريبًا، فتتحدث عما تقول إنه الندبة القبيحة التى خلّفتها ولادتها

القيصرية. تقول: «أشعر بالظلم نوعًا ما». لقد رُزق أطفالها بالحياة، وحصل زوجها على العائلة التى كان يتمناها، وانتهى بى المطاف كجسدٍ هزيلٍ يحمل هذه الندبة البشعة.

وتعود فلوود التى تجسد شخصية ليزى، بطلة المسرحية ومضيفتها، لتؤكد أن هناك توافقًا موفقًا بين موضوع المسرحية - وهو حوار الناس مع بعضهم البعض - وبين الحماس الذى تشعر به فى الجمهور كل ليلة: وهو أيضًا حوارٌ بين الناس.

وتشير فلوود الى ان العرض يناقش قضايا جادة حول وضع المراة الأمريكية وربما خارج أمريكا ولم يحاول المتاجرة بهذا المشهد. فلم يسمح بدخولمصورى الصحف. وإذا دخل صحفى يتم تفتيشه بدقة للتحقق من أنه لا يحمل آلة تصوير صغيرة.

قيود

ويمتد هذا الأمر إلى المشاهدين العاديين، حيث يلتزمون بتسليم هواتفهم المحمولة عند الوصول، ليتم حفظها فى حقائب خاصة تبقى معهم ولا يمكن فتحها إلا من قِبل الموظفين فى المسرح وفى نهاية العرض.

وتعود فلوود، التى تجسد شخصية ليزى التى تسافر عبر الزمن لفهم خيارات والدتها بشكل أفضل: «تكمن القوة الحقيقية للحوار فى كونه أحد محاور المسرحية. ولأن لدينا مشهدًا نخلع فيه ملابسنا جميعًا، يضطر الجمهور إلى تسليم هواتفهم.. بصراحة.. أعتقد أن هذا سبب رئيسى وراء الاستجابة العفوية التى حظى بها العرض».

وتشير إلى أن قاعدة منع استخدام الهاتف المحمول الموضحة على موقع المسرحية الإلكترونى لم تفرض منذ بداية العرض. فى إحدى الأمسيات، لاحظ أحد الحراس إحدى المشاهدات فى المسرح تتصفح هاتفها خلال الاستراحة ما أثار الشكوك. هنا اصطحبها الحارس بلطف وحزم من مقعدها إلى موظفى المسرح فى الردهة، ليضعوا الجهاز فى مكان آمن.

لكن فى الغالب، يبدو أن الناس ممتنون للتخلص من هواتفهم، كما تقول المنتجة داريل روث. وتضيف روث: «بغض النظر عن مشهد التعرى، فإن الأمر يتعلق بإحساس الجمهور بالحرية»، «لا يمكنهم التفكير إلا فى هذه المسرحية. أليس هذا ما نريده؟ تعالوا لمدة ساعتين ونصف الساعة وانغمسوا تمامًا فيما يُعرض على خشبة المسرح.

آراء الجمهور

وتقول تريسى بونبريست، إحدى رواد المسرح فى نيويورك، والتى حضرت المسرحية إنها وجدت نفسها أكثر انتباهًا وانغماسًا فى التجربة مما لو كان هاتفى معى. كانت تجلس بجوار شخص لم تقابله من قبل.

وتقول بونبريست، البالغة من العمر ٦٢ عامًا: «لو كان هاتفى معى، أو كان هاتفها معها، لما انخرطنا فى الحديث على الأرجح».

حتى المؤلفة أن وول تتطرق إلى مسألة الهواتف فى نصها - قبل بدء العرض. تسأل ليزى الجمهور: «لقد أخذوا هواتفكم. هل نحن بخير؟»، ما يثير ضحكهم.

وهذا ليس الإجراء الوقائى الوحيد، حيث تُطفأ شاشات العرض خلف الكواليس كل ليلة - كل ذلك لتجنب التسجيلات أو الصور. وتضيف وول أن النتيجة تكشف عن جانب أعمق من المسرح الحى، وتقول عن مشهد كل ليلة: «لن يتكرر هذا أبدًا. يجب أن تكون حاضرًا فى المكان. ولهذا السبب، يكون المشهد نابضًا بالحياة».

وتقول كيلسى رينووتر، التى أشرفت على تصميم المشهد وتشرف على تنفيذه فى كل ليلة عرض «لقد كانت عملية معقدة للغاية لكن أمكن التغلب عليها»، وتصف رينووتر المشهد بأنه تحدٍ كبير للممثلين، وتضيف: «الأمر لا يقتصر على التعرى على خشبة المسرح، بل عليهم أيضًا التحدث عن أجسادهم ولفت الانتباه إليها». سارت البروفات خطوة بخطوة. أحتاج بعض الممثلين إلى ذلك، بينما رغب آخرون فى التحرر التام.

وتشير إلى أن كل شخصية تتعامل مع مشهد التعرى بشكل مختلف، تمامًا كما يفعل الممثلون. وتقول: «هذا جزء من التناقضات المعقدة للحركة النسوية التى كنت أحاول استكشافها فى المسرحية».

وتضيف مازحة: «كان والداى مُدرّسى تمثيل، وكانا يقولان دائمًا إن التمثيل هو إذلال مُتحكّم فيه. فهل هو أكثر إذلالًا من أداء مشهد تعتقد أنه أهم شىء فى العالم، ثم ينام أحدهم فى الصف الأمامى؟».

وهناك ميزة إضافية: «لمدة ساعتين، لا أحد مُنشغل بالهاتف».

تاريخ لغتنا العربية

فى مسرحية مدرسية بتعليم الشرقية

محمود كحيلة

يتحفنا أبطال المسرح المدرسى فى أقاليم مصر كل عام بعروض مسرحية مدرسية عالية الجودة يستنطقون فيها الدراما المسرحية بما يطيب لهم من مواد مسرحية غير مطروقة أو يبهروننا بالقديم والتاريخى والعريق فى ثوب حديث ومعاصر، كما حدث هذه المرة فى واحدة من الإدارات البعيدة عن مدينة الزقازيق عاصمة المحافظة حيث يكون المسرح المدرسى أحد أهم وسائل الترفيه لدى التلاميذ، وهو نجاح سببه التراكم والحرص الدائم على المشاركة فى كل الأنشطة والمسابقات المسرحية على مدى الأعوام وهذه المرة شاركت إدارة «الصالحية الجديدة» إحدى الإدارات العشرين التابعة لتعليم الشرقية بعرض مسرحى يحمل عنوان أحد دروس المنهج المقرر على تلاميذ وتلميذات الصف الأول الإعداد ى بعنوان (تاريخ اللغة العربى)، وفيه مادة علمية شيقة ومفيدة تتعلق بلغتنا الجميلة وظروف نشأتها وتداولها التى ارتبطت بفعل سيدنا إبراهيم، عليه السلام، عندما رحل زوجته هاجر وابنه إسماعيل إلى جوار أول بيت وضع للناس الذى بمكة وكانت صحراء جرداء لا زرع فيها ولا ماء حالمًا سألته السيدة المؤمنة المتوكلة على ربها عما إذا كان تركه لهم من أمر نفسه أم من أمر الله ولما علمت أنه من أمر الله رضخت للأمر وتحملت فى صبر وإن لم تتوقف عن السعى من اجل الماء بين الصفا والمروة حتى من الله عليها بالماء الذى جذب أفئدة الناس إليهم هؤلاء الناس كانوا من العرب الذى أخذت عنهم هى وولدها إسماعيل ووالده إبراهيم اللغة العربية التى نطق بها العرب كما جاء بتلك المسرحية المدرسية وتلك اللغة أكرمها الله عندما جعلها لغة القرآن بعد علاقة طويلة مع العرب الذين عشقوا لغتهم وعشقوا الشعر وكرموا الشعراء حتى قيل إن الشعر ديوان العرب وفى هذا العرض الممتع عرض كاتب النص «وليد سعيد»، وهو معلم مختص باللغة العربية نماذج من شعراء الجاهلية الذين أبدعوا فى كتابة الشعر مثل «امرؤ القيس» و«عنترة ابن شداد» الذى كان أول شخصيات الشعراء التى أظهرها بالعرض والذى أحدث وجوده نوع من الدهشة والمرح الناتج عن استدعاء الموروث الذى يكون له أثر السحر فى المسرحية المدرسية وهذه الصورة لهذه الشخصية التراثية ذات البشرة المميزة والسيرة النادرة التى تنتصر للكثير من القيم والمباديء الأخلاقية التى يحثنا عليها المسرح لا يمكن أن تنسى طالما رآها التلاميذ بأعينهم واستمتعوا بالقيام بها والمشاركة فيها وفى المسرحية قام التلميذ بإلقاء أبيات من شعر عنترة العبثى الذى لم يكن آخر الشعراء الذين استدعتهم هذه الدراما المسرحية المدرسية التى انطلقت بعد ذلك نحو عصور عربية أخرى، أهمها العصر الإسلامى، حيث كان القرآن خير حافظ للعربية فجعل منها إعجاز فوق الإعجاز ونزل القرآن بأيات بينات جعلت عرب لجاهلية ينطقون من شدة سحر القرآن بأنه «أساطير الأولين» تلك العبارة المهمة التى كررت تسع مرات فى آيات مختلفة من القرآن، حيث نطق بها الكفار دائمًا تعليقًا على سحر القرآن الذى هو كلمات من لغتنا العربية التى أحسنت المخرجة شيماء متولى مخرجة هذا العرض عندما جعلتها موضوعًا لمسرحيتها المدرسية لهذا العام الدراسى ٢٠٢٦، وقد عرضت المسرحية بنجاح باهر على مسرح مديرية التربية والتعليم بالشرقية فى إطار المشاركة فى مسابقة وزارة التربية والتعليم للأنشطة الفنية والمسرحية، وهو النشاط الرسمى والمستمر الذى يعد من أهم الأنشطة التى تحرص على استمرارها الإدارة المختصة بوزارة التربية والتعليم حرصها على المواد التعليمية والمدرسية وإن كنا نلاحظ فى الأونة الأخيرة توقف المخصصات المالية لتلك الأنشطة الفنية واضطرار العاملين المحبين للأنشطة إلى تدبير الأمور من ميزانياتهم الشخصية، وهو الأمر الذى يؤكد أن النشاط المسرحى المدرسى سوف يضمر ويقل فى المراحل التالية متأثرًا بالظروف المادية والاقتصادية رغم ما له من ضرورة وأهمية.

جميع الحقوق محفوظة

«المسرح الكوميدى فى مصر من ١٩١٨إلى ١٩٦٧»

كتاب جديد للدكتور نبيل بهجت

ياسمين عباس

صدر حديثًا عن الهيئة العربية للمسرح، ضمن إصدارات مهرجان المسرح العربى - الدورة السادسة عشرة، المنعقدة بالقاهرة كتاب «المسرح الكوميدى فى مصر من ١٩١٨ إلى ١٩٦٧ (مسرح بديع خيرى)»، للكاتب والباحث د. نبيل بهجت، وهو عمل بحثى نقدى موسّع يعيد قراءة المسرح الكوميدى المصرى بوصفه أحد أهم مفاتيح فهم تشكّل العقل الجمعى والضمير الاجتماعى فى مصر خلال النصف الأول من القرن العشرين حتى هزيمة يونيو ١٩٦٧.

يتناول الكتاب المسرح الكوميدى فى مصر منذ نهاية الحرب العالمية الأولى، بوصفها لحظة مفصلية أعادت رسم خريطة العالم سياسيًا وفكريًا، وحتى هزيمة ١٩٦٧، باعتبارها لحظة كاشفة عن اختلالات عميقة فى بنية الوعى العربى. وهى فترة شهدت تحولات كبرى لم تقتصر على المجال السياسى وحده، بل امتدت إلى أنماط التفكير، وتمثّلات السلطة، والعلاقة بين الفرد والمجتمع، وهى تحولات انعكست بوضوح على الفنون، وفى مقدمتها المسرح الكوميدى.

ينطلق الكتاب من رؤية فكرية تعتبر أن مهمة الفن الأساسية ليست الترفيه أو نقل المعرفة، بل بناء وعى يقظ وضمير حى. ويرى المؤلف أن هذا الوعى لا يتحقق عبر تراكم المعلومات أو الغرق فى التعقيد النظرى، وإنما عبر التجربة والممارسة، والتدريب المستمر على التحليل والتفكيك وإعادة البناء. فالفن، فى هذا السياق، لا يقدّم إجابات جاهزة، بل يعلّم الإنسان كيف يرى، وكيف يفكّر، وكيف يطرح السؤال، قبل أن يسعى إلى الإجابة.

ويقدّم الكتاب الفن بوصفه وسيلة لتشكيل العوالم الداخلية قبل تشكيل الوعى بالعالم الخارجي؛ أداة تُدرّب الإنسان على الإصغاء قبل الكلام، وعلى التفكير والتذكّر والتعقّل قبل الفعل. ومن هنا يصبح الفن معنيًا بـ «كيف نرى» أكثر من «ماذا نرى»، وبطرح الأسئلة لا بتقديم الحقائق النهائية. وهذه الرؤية تشكّل الأساس النظرى الذى ينطلق منه المؤلف فى قراءته للمسرح الكوميدى المصرى.

فى هذا الإطار، يعيد الكتاب الاعتبار للكوميديا المسرحية، رافضًا النظر إليها بوصفها لونًا خفيفًا أو هامشيًا. فالكوميديا، كما يوضح المؤلف، ليست مجرد وسيلة للإضحاك، بل أداة نقدية قادرة على كشف تناقضات الواقع، وتعرية آلياته، وتحريك الوعى الجمعى. وهى تمتلك، بحكم طبيعتها الجماهيرية، قدرة استثنائية على الوصول إلى شرائح واسعة من المجتمع، والتأثير فى أنماط التفكير والاستجابة والسلوك.

ويرصد الكتاب كيف ظل المسرح الكوميدى، طوال الفترة الممتدة من ١٩١٨ إلى ١٩٦٧، أحد أبرز مكونات العقل الجمعى المصرى، يساهم فى تشكيل مواقفه وردود أفعاله، ويغذّى

استجاباته تجاه الأحداث السياسية والاجتماعية الكبرى. ففى بعض اللحظات، لعب هذا المسرح دورًا نقديًا كاشفًا، وفى لحظات أخرى أسهم فى تغذية التفكير العاطفى، وتكريس الحلول القدرية، والنهايات السعيدة، وانتظار المخلّص، بما يعكس التناقضات الكامنة فى بنية الوعى الجمعى ذاته.

ويولى الكتاب اهتمامًا خاصًا بالعلاقة بين المسرح الكوميدى والحراك الوطنى والسياسى فى مصر، موضحًا أن هذا المسرح لم يكن دائمًا قوة دافعة للتغيير، بقدر ما كان فى كثير من الأحيان مرآة تعكس المزاج العام، وتواكب الأحداث دون أن تمهّد لها أو تدعو إليها. فالكوميديا المسرحية، كما يبيّن المؤلف، واكبت ثورة ١٩١٩ بأغانيها واستعراضاتها، وغازلت الميل إلى الطرب فى الذائقة العامة، أكثر مما قدّمت خطابًا تحريضيًا مباشرًا، وهو ما جعلها عرضة لانتقادات حادة من بعض المثقفين والنقاد فى تلك الفترة.

ويركّز هذا الجزء الأول من المشروع على تجربة بديع خيرى، بوصفه رائد المسرح الكوميدى المصرى، وأحد أهم كتّاب المسرح فى النصف الأول من القرن العشرين. فقد تصدّر اسمه المشهد المسرحى لما يقرب من نصف قرن، وكتب لمعظم الفرق المسرحية الكبرى، وشكّل مع نجيب الريحانى ثنائيًا فنيًا استثنائيًا، كانت ثماره معظم أعمال الريحانى المسرحية منذ عام ١٩١٨ وحتى وفاته عام ١٩٤٩، باستثناء عدد محدود من النصوص.

ولا يتعامل الكتاب مع بديع خيرى بوصفه كاتبًا مسرحيًا فحسب، بل بوصفه ظاهرة ثقافية وفكرية ارتبطت بتشكّل الوعى الوطنى المصرى. فقد جاءت تجربته فى سياق التحولات الفكرية والسياسية التى رافقت صعود الحركة الوطنية، وتأثره بالحزب الوطنى فى بداياته، ثم التزامه بمبادئ حزب الوفد، وهو ما جعل مسرحه جزءًا من النقاش العام حول الهوية،

والعدالة، والعلاقة مع السلطة، وحدود النقد الممكن.

من الناحية المنهجية، يعتمد الكتاب على مقاربة متعددة المناهج، تجمع بين المنهج التاريخى لرصد نشأة المسرح الكوميدى وتطوره فى سياقه السياسى والاجتماعى، والمنهج التحليلى لدراسة البنية الدرامية والأنواع المسرحية المختلفة، والمنهج التحليلى المقارن لمقاربة النصوص المصرية بما تأثرت به من الروافد الشعبية، مثل ألف ليلة وليلة، والسير الشعبية، ومسرح خيال الظل، والأراجوز، والارتجال. وقد استند المؤلف إلى نصوص مسرحية أصلية، عُثر على عدد كبير منها فى صورة مخطوطات داخل مكتبة المركز القومى للمسرح والموسيقى، ما يمنح الدراسة بعدًا توثيقيًا بالغ الأهمية.

ويتكوّن الكتاب من مقدّمة وثلاثة فصول رئيسية؛ يتناول الفصل الأول تاريخ مسرح بديع خيرى، ونشأته، وتكوينه الفكرى والنفسى، وموقعه بين معاصريه، مع تحليل معمّق لظاهرة التأليف المشترك بينه وبين نجيب الريحانى. أما الفصل الثانى فيتناول الروافد الشعبية فى مسرحه، بوصفها أحد أهم مصادر تشكيل بنيته الدرامية وخطابه الكوميدى. ويخصّص الفصل الثالث لدراسة البناء الدرامى عند بديع خيرى، محللًا الأنواع المسرحية التى كتبها، من الفودفيل والكوميديا الاجتماعية إلى الميلودراما والريفيو والأوبريت.

ويأتى هذا الإصدار بوصفه الطبعة الثانية المزيّدة والمنقّحة لكتاب نُشر قبل نحو ربع قرن بعنوان «مسرح بديع خيري»، فى إطار مشروع فكرى وبحثى ممتد بدأه المؤلف منذ أكثر من خمسة وعشرين عامًا، سعى من خلاله إلى دراسة أشكال الفكاهة الشعبية والمسرحية، وفهم روافد تكوين العقل الجمعى المصرى، وتحليل دور الفكاهة فى تشكيل الوعى الاجتماعى والسياسى، وعرض تصوّره النقدى لطبيعة هذا الدور وحدوده.

ولا يقدّم الكتاب خلاصات نهائية أو أحكامًا قاطعة، بل يطرح أسئلة مفتوحة حول العلاقة بين الفن والواقع، وبين الضحك والنقد، وبين التسلية والتواطؤ، وبين بناء الوعى وتغييب العقل النقدى. وهو بذلك لا يكتفى بقراءة الماضى، بل يستخدمه بوصفه أداة لفهم الحاضر، ومحاولة إعادة التفكير فى المسار الثقافى والاجتماعى، والإجابة - ولو جزئيًا - عن السؤال الجوهري: كيف تشكّل وعينا الجمعي؟ وكيف وصلنا إلى ما نحن عليه؟

العقل الإجرامى

«استثناءات» أم «قاعدة»؟

إيمان سمير

بعد الحرب العالمية الأولى، وما خلّفته من دمار شامل ومجازر إنسانية غير مسبوقة، وجدت الدراما الأوروبية نفسها أمام واقع جديد يفرض إعادة النظر فى مفاهيم الإنسان، والأخلاق، والسلطة، والعدالة. فجاءت ردود أفعال الكُتّاب المسرحيين متباينة، ما بين رفض الواقع القائم، أو مناقشته وتحليله سياسيًا واجتماعيًا، وفى الحالتين اتخذ الفكر الدرامى منحى ثوريا فى مواجهة السائد.

هذا التحول الفكرى صاحبته الاستعانة بأفكار جديدة أفرزها التقدم العلمى، وعلى رأسها نظريات علم الاجتماع ونظريات علم النفس الاجتماعي، كما تزعزعت المفاهيم القديمة التى كان الإنسان يعتقد بثباتها. فكانت فاجعة الحرب كاشفة لتشوّه عميق فى العقل الجمعى العالمى، وممهّدة لظهور تيارات مسرحية تتراوح بين العبث واللاواقع من جهة، والمسرح السياسى التحليلى من جهة أخرى.

وفى ألمانيا تحديدًا، نشأ تيار مسرحى سياسى مناهض للأمركة والهيمنة الغربية، فى ظل إقصاء ألمانيا عن خريطة القوى العظمى، وبالتوازى مع صعود النازية، وهو السياق الذى تشكّل فيه وعى برتولت بريخت المسرحى.

بحسب بريخت، لا يُقاس العمل المسرحى بمدى جماله الفنى فقط، بل بقدرته على إنتاج الوعى والمساهمة فى حل الإشكاليات الاجتماعية والسياسية. فالمشاهد عنده ليس متلقيًا سلبيًا بل عنصرًا فعالًا وشريكًا فى العملية المسرحية، وهو ما عبّر عنه بقوله: «لا أطالب أن تخلد أعمالي، لكن أحب أن تُهضم وتُستعمل، والخالد هو المنتج».

مسرحية الاستثناء والقاعدة

مسرحية «الاستثناء والقاعدة» هى من المسرحيات التى كتبها الشاعر والمخرج والكاتب الألمانى بريخت (١٨٩٨-١٩٥٦)، وتعتبر مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية)، ومسرحية (الأم شجاعة)؛ بالإضافة إليها من أهم ما كتبه بريخت، وأكثر نصوصه استعمالًا على الخشبة المسرحية، وأكثرها شهرة.

ويقع نص مسرحية (القاعدة والاستثناء) فى المرحلة الثانية فى أزمان الكتابة المسرحية عند بريخت، وهى التى سميت بالمرحلة التعليمية. بعد أن كتب نصوصه الأولى تحت عباءة التعبيرية، مثل المسرحيات: (بعل)، (فى غابة المدن)، (الإنسان إنسان). وقبل أن يخلط بين المرحلتين، كما في المسرحيات: (غاليلو)، (الأم شجاعة)، (الإنسان الطيب)، (السيد بونتيلا وتابعه ماتي)، و(دائرة الطباشير القوقازية).

وترجع أهمية هذا النص لكونه صرخة فى مواجهة النفوذ الإمبريالى فى العالم الثالث، لأنه فى توجهاته يناهض الاستعمار بأشكاله الاقتصادية والثقافية والسياسية ؛ ويعتمد النص على أهمية الحكاية المطروحة وعمقها وقوة تعلق الجمهور بها، عبر أسلوب مختلف يهدف إلى مخاطبة العقل لا العاطفة، ويكسر كل الحواجز فى سبيل إيصال رسالة مفادها أن الجمهور شريك فى القضية التى يعالجها الممثلون على الخشبة المسرحية.

و اذا حللنا شخصية السيّد لانجمان فى مسرحية «الاستثناء والقاعدة» من منظور علم النفس الاجتماعى لوجدناها تمثل تجسيدًا دراميًا دقيقًا للعدوانية الناتجة عن تشوّهات معرفية، وعلى رأسها التحيّز نحو الإسناد العدائى. فهو شخصية تفسر أى فعل غامض على أنه تهديد مباشر، مما يدفعه لاتخاذ قرارات عنيفة وغير منطقية تنتهى بجريمة قتل ولذلك يمكن أخذه كمثال تطبيقى ممتاز لنموذج Hostile Attribution Model أو ما يعرف بنموذج الإسناد العدائى.. بريخت يعرض لانجمان كرأسمالى مستغِل، وأيضا كعقل

إجرامى يعمل على أرضية معرفية مختلّة، وهذا يجعل الربط بنموذج الإسناد العدائى مناسبًا جدًا له.

ونموذج الإسناد العدائى يفسر التفكير الخاطئ Faulty Reasoning داخل العقل الإجرامى وفق ٦ مراحل:

- الترميز Encoding استقبال الإشارات الاجتماعية.
- التفسير Interpretation المرحلة التى يظهر فيها التحيّز العدائى.
- تحديد الهدف Goal Clarification
- توليد الاستجابة Response Generation
- اختيار الاستجابة Response Selection
- التنفيذ Enactment السلوك الإجرامي

وسيّد لانجمان يعانى من انحراف فى خطوات معالجة معطيات المواقف والبيئة حوله..

بداية من أول مرحلة من مراحل الإدراك وهو الترميز Encoding أو استقبال الإشارات الاجتماعية

فهو يستقبل الإشارات بشكل انتقائى ويركز على ما يؤكد مخاوفه وشكوكه ويلتقط أى حركة أو نظرة من الدليل أو الأجير بوصفها «علامة تهديد» ويتجاهل الإشارات الحقيقية الدالة على حسن النية مثل: مساعدته له وطاعته وخضوعه الكامل وعدم وجود أى نية عدوانية وهذا يشبه تمامًا ما يصفه نموذج الإسناد العدائى بالترميز المنحاز فهو يختار فقط ما يغذى الخوف والتوقع العدائى.

المرحلة الثانية التفسير Interpretation

فى هذه المرحلة يظهر التحيّز العدائى وهى الأخطر لدى لانجمان فهو يفسّر مساعدة الدليل للأجير على أنها «تآمر» ويرى اقتراب الأجير منه باعتباره محاولة اعتداء وعندما يمدّ الأجير يده بالزمزمية، يفسّرها لانجمان على أنها «حجر قاتل»، رغم أنها مجرد قربة ماء وهنا يتحقق بدقة التحيّز نحو الإسناد العدائى من حيث تفسير فعل محايد أو إيجابى على أنه عدائى ومقصود وهو ما عبّر عنه فى النص: «لو رأى عندى بقية ماء لقتلني» هذه الجملة هى الذروة المعرفية للانحراف الإدراكى.

المرحلة الثالثة تحديد الهدف Goal Clarification

بسبب التفسير العدائى، نرى هدف لانجمان واضحًا وهو البقاء الشخصى بأى ثمن والتخلص من مصدر التهديد المتخيَّل وإحباط «المؤامرة» التى يتوهمها.

المرحلة الرابعة توليد الاستجابة Response Generation

نجد أن لانجمان لا ينتج إلا استجابة واحدة فقط وهى العنف والدفاع المسبق ولا يفكر فى طلب التفاوض أو التفاهم أو منح الثقة أو حتى التحقق من حقيقة الفعل ولان اختياراته السلوكية محدودة جدًا، وتعكس تشوهًا معرفيًا فهو يجعل العدوان الخيار الوحيد المتاح.

المرحلة الخامسة اختيار الاستجابة Response Selection

مع غياب البدائل، يصبح الخيار «الأمثل» بالنسبة له هو القتل الوقائى ومن منظور النموذج، هذا نابع من اعتقاده القوى بأن الآخر يضمر الشر، وأن العدوان هو الحل الوحيد لحماية الذات.

المرحلة السادسة وهى التنفيذ Enactment

نتيجة سلسلة التشوّهات المعرفية.. يطلق الرصاص على الأجير بلا أى مبرر حقيقى لأن التفسير كان مشوّهًا منذ البداية، فجاءت النتيجة جريمة كاملة مبنية على وهم.

السيد لانجمان من أهم سماته «التفكير الخاطئ Faulty Reasoning» فهو يعتمد على منطق مختلّ «لو لم أقتله سيقتلني» رغم أن الأجير سلّم نفسه طاعةً وخوفًا كما أنه لديه دائمًا «مخططات معرفية مضادة للآخر Hostile Schemas» فهو يحمل داخله مخططًا ذهنيًا راسخًا بأن «الآخر عدو»، ولديه مخطط آخر طبقى إن العامل كائنًا أقل منه بطبيعته وغير مستحق وهذا هو غذاء تبريراته ومحرك عداءيته.

أخطاء التفكير الإجرامى Criminal Thinking Errors تتجسد فى فساد تفسيره والتبرير والتقليل من الآخر ثم إلقاء اللوم على الضحية وتحميل الأجير مسئولية موته.

و لكن فى النص نقطة خطيرة جدا وهى أن المحكمة فى المسرحية تتبنى هذه الأخطاء وتغطيها بقانون ظاهرى وهذا جزء من نقد بريخت للمنظومة الطبقية والأمبريالية..

و من ثم نجد أنفسنا أمام حقيقة قاسية أن لانجمان لم يكن فرد واحد له سلوك استثنائي وإجرامي ولكنه قاعدة عريضة تم أعتيادها والتأقلم معها وهضمها!

فبريخت يعرض لانجمان كمثال للحالة للذهنية الاستعمارية والرأسمالية المتوحشة، التى تبنى كل ردود أفعالها على الخوف، وتبرر العنف ضد الضعفاء باعتباره «قاعدة» متبعة وليس استثناءً ولهذا فى النهاية يقول: «عليكم أن تجدوا السوء فى القاعدة نفسها...»

لان لانجمان هو نتاج «المخطط المعرفى الطبقى العدائي» الذى ينتجه النظام الرأسمالى نفسه..

إذًا، المحكمة ستحكم ببراءة لانجمان على الرغم من عويل أرملة القتيل الحامل واحتجاج الدليل. وإذ يبدو هذا كله موجهًا إلى المتفرج، فبريخت يدعو إلى الاختيار والى إصدار الجمهور لحكمه الشخصى فى المسألة برمتها. والموقف واضح.. فلا يعود أمام المتفرج سوى واحد من اختيارين: إما أن يقبل الحكم النهائى، وإما أن يرفض الخنوع والخضوع والظلم.. ومن هنا يقول لنا بريخت فى عبارة نهائية: «عليكم أن تجدوا السوء فى القاعدة نفسها. وحيثما تجدون هذه القاعدة عليكم أن تعثروا على الترياق».

ما يريد بريخت أن يقوله هنا هو إن الإنسان العادى، لا شك سيضيع، عندما يبتغى أن يكون طيبًا مع جلاديه. المسألة الجوهرية ليس أن تكسب جلاديك بالطيبة أو بالإقناع. المسألة هى أن تلعب على غير الأرضية التى يملكها الجلادون، وتنافسهم خارج قواعدهم وبالاستثناء الذى تبتكره أنت. فبحسب قاعدتهم أنت خاسر لا محالة ولا مفر من الخسارة وإذا لم تخسر فالحل الوحيد هو العنف والإبادة!

وفى نهاية المسرحية نرى أن بريخت يساعد على استثارة عقل المشاهد من خلال طرح العديد من التساؤلات.. دافعًا جمهوره لاتخاذ موقف إيجابى متفاعل يهدف للتغير وليس التطهير الأرسطى.

فنرى أن بريخت يجعل كل واحد من العناصر المكونة لمسرحه لا يكتفى بإحداث تجديد بل يعمد لإحداث تغيير كلى. فلا يجعل المتفرج على الحياد بل يجعله يفكر بما يراه دون أن يندمج فيه، وهو ما يسمى التغريب، وهدم الحاجز بين الـممثل والجمهور وإشراك الأخير فى العملية الـمسرحية.

ضمن هذا المنطق التعليمى المتبع فى المسرحية، بل التحريضى، الواضح هنا أن الحمال يرمز إلى الشعب الألمانى، الخاضع للعبودية من جانب الطبقات التى تتحكم به. وخلاصة الفكرة التى يطرحها بريخت تتمثل فى الحض على الفاعلية والتخلى عن الخنوع للفكر الإمبريالى الرأسمالى مقدمًا انعكاسًا لاعتقاد بريخت العميق فى الفكر السياسى الماركسى الذى يؤيد ضرورة تخلى طبقة البروليتاريا عن الخنوع والخضوع والسلبية فى وجه الطبقات المتحكمة الرأسمالية وعقلها الإجرامى.

المصادر والمراجع:

- ج.ل ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد جمول، (منشورات وزارة الثقافة،الجمهورية العربية السورية، ١٩٩٥)، ص ٥٦١ - ص ٥٧٢
- د. نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر، (بغداد: القاهرة، مشروع النشر المشترك،١٩٨٥)، ص٩٤ - ص٩٥
- عبدالفتاح قلعجى، المسرح الحديث، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠١٢)، ص ٠٦٤
- المخرج فى المسرح المعاصر: سعد أردش، عالم المعرفة، مصر، ١٩٩٥
- عن مقدمة د.نهاد صليحة. برتولد بريخت. (٢٠٠٠). الأورجانون الصغير (المجلد الأول). (ترجمة د.فاروق عبد القادر) الجيزة: هلا للنشر والتوزيع.
- جماليات الأستجابة فى دائرة الطباشير القوقازية.. (برتولد بريخت) نموذجًا: محسن النصار، محمد عبد الزهرة الزبيدى، ٢٠١٧
- المسرح الأوروبى الحديث ومسرح بريخت إدراك متأخر لفك القيود على الخشبة: عصمان فارس، مجلة الفنون المسرحية.
- بريخت (برتولت). دائرة الطباشير القوقازية. ترجمة: عبدالرحمن بدوى. القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر. سلسلة روائع المسرح العالمى،١٩٦٥.
- عمر (د. معن خليل). نقد الفكر الاجتماعى المعاصر. ط١. الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجيدة، ١٩٧٨.
- الأدب الأجنبى فى القرن العشرين. حرره L.G. Andreev. كتاب مدرسى للمدارس الثانوية
- بريخت، ترجمة: عبدالغفار مكاوى، مجلة المسرح، القاهرة، فبراير، ١٩٦٤
- برنار دورت، قراءة بريخت، ترجمة: جورج الصائغ،(دمشق: منشورات وزارة الثقافة،١٩٩٧)،ص٠٧٠
- بيتر نانسه فيبر وهيوبرت هالين، برتولد بريخت النظرية السياسية والممارسة الأدبية، ترجمة: كامل يوسف حسين، ط١.
- برتولد بريخت، الأورجانون الصغير، ترجمة: فاروق عبدالوهاب، (الشارقة: هلا للنشر والتوزيع،دت) ص ٠٨
- مارى إلياس ود. حنان القصاب، المعجم المسرحى، ط٢، (بيروت: مكتبة لبنان:٢٠٠٦)، ص ٠٣٤٦
- شفيق مقار، دراسات فى الأدب الأوروبى المعاصر، (بغداد: مطبعة الأديب البغدادية ١٩٧٢)، ص ٠١٥٥

فى ذكرى رحيله

أحمد الحجار وتر أصيل فى مسيرة المسرح الغنائى

أحمد محمد الشريف

مرت منذ أيام ذكرى رحيل الفنان الأصيل أحمد الحجار، رحمه الله، وهو يعد فى عالم المسرح الغنائى من أبرز الفنانين الذى كان لهم أثر كبير فى مسيرة اللحن الدرامى للمسرح والسينما أيضًا. وقد جمع بين التلحين والغناء والأداء الدرامى أيضًا. ونجح بشكل كبير فى جعل الموسيقى عنصرًا أساسيًا فى البناء الدرامى للعمل الفنى، فلم تكن الحانه مجرد بصمة صوتية مصاحبة للعمل، بل كانت شريكًا أصيلًا وكاملًا فى الفعل المسرحى، مدركًا لأبعاد التعامل مع خشبة المسرح ومتطلباتها اللحنية ومفردات التفاعل مع الجمهور الحى.

فى عائلة فنية ولد أحمد إبراهيم الحجار فى ٧ سبتمبر ١٩٥٦ بحى إمبابة فى الجيزة. فقد كانت عائلته مستغرقة فى الموسيقى والطرب، فوالده الفنان إبراهيم الحجار، مطرب وملحن ومعلم لقواعد الغناء، ووالدته تجيد غناء أغانى ليلى مراد وأسمهان، وشقيقه الأكبر على الحجار إحدى أيقونات الغناء المصرى. التحق بالمعهد العالى للموسيقى العربية، حيث تعلم العزف على العود والبيانو، ودرس المقامات الشرقية والغربية والنوتة الموسيقية. هذا التكوين أسّس لحسّ درامى واضح انعكس لاحقًا فى أعماله المسرحية.

بدأ احترافه مبكرًا، وهو لا يزال طالبًا فى السنة الأولى، بلحن أغنية «اعذرينى» لشقيقه على الحجار، مما يعكس موهبة فطرية تعمقت بالتكوين الأكاديمى.

استطاع أحمد الحجار بحسه الفنى الراقى، وعلمه الموسيقى، وموهبته الفطرية أن يبدع فى موسيقاه المسرحية. فكانت ألحانه تمثل نسيجا دراميا حيا متأصلا فى العمل المسرحى، فكان المسرح الموسيقى والغنائى بالنسبة له عالما حيا متكاملا، يصنع إيقاعه بنبضه، ويصوغ جملته اللحنية بروحه، من قلب الحدث الدرامى ليشكل وجدانا دراميا عميقا، ليستغرق المتفرج فى أعماق الشخصيات وأفعالها وانفعالاتها، ويندمج مع مشاعرها من خلال جمال اللحن، ودقة المعنى، وبراعة التوافق مع الإيقاع، ليناسب كل ذلك التصعيد الدرامى للحدث المسرحى. فكان كملحن يحسن قراءة الدراما ويحسن التعبير عنها، وكمطرب كان ينساب مع نبض النص والخشبة، وكممثل يدرك حدود حركته وإحساسه.

انجذب أحمد الحجار إلى العمل المسرحى فى وقتٍ مبكر، وانحاز إليه عن وعى واختيار، فى مرحلةٍ كان فيها معظم أبناء جيله يطاردون الشهرة عبر ألبومات الغناء الفردى وشرائط الكاسيت. غير أنه آثر الدراما المسرحية، إيمانًا منه بأنها فعل فنى يحمل رسالة وغاية، وقادر على التأثير فى الوعى الجمعى. فوجد فى الموسيقى المسرحية مساحة أصدق للتعبير، ووسيطًا حيًا يصل عبره إلى عقل المتلقى وقلبه معًا وتعامل مع الأغنية المسرحية بوصفها عنصرًا لبناء المجتمع، وليست مجرد استراحة للطرب. وقد اشترك بالتلحين فى أعمال مسرحية عديدة - مثل:

رابحة رابحة (١٩٨٧)

رحلة التنوير (١٩٩٠)

اتنين فى قفة (١٩٩١)، لفرقة الفنانين المتحدين

لعبة الحب والحنان (١٩٩٢)، لفرقة افلام مصر الدولية

تأشيرة دخول للوطن (١٩٩٣)، لفرقة المسرح الحديث

عيال تجنن (١٩٩٤)، إنتاج أفلام الحجاز

حب الرمان (١٩٩٦)، لفرقة تحت ١٨. إخراج حسام عطا.

بالبيت الفنى للفنون الشعبية والاستعراضية

اللهم اجعله خير (١٩٩٧)، لفرقة المسرح الكوميدى

رصاصة فى القلب (٢٠٠٠)، لفرقة المسرح الكوميدى

امرؤ القيس فى باريس (٢٠٠٠)، لفرقة مسرح الغد (غناء فقط). إخراج جلال عثمان.

خايف أقول اللى فى قلبى (٢٠٠٢)، لفرقة المسرح الكوميدى.

العشاق (٢٠٠٣) لفرقة مسرح الغد. إخراج سعيد سليمان.

لص بغداد (٢٠٠٦)، لمسرح البالون. إخراج ناصر عبدالمنعم.

أحب سيدنا النبى (٢٠٠٧)، لفرقة مسرح الغد. إخراج حمدى أبوالعلا.

سابع أرض (٢٠٠٨)، لفرقة مسرح الغد. إخراج سامح مجاهد.

خالتى صفية والدير (٢٠١٠)، للمسرح القومى.

عجائب الزمان (٢٠١٣)، لمسرح البالون. إخراج ممدوح درويش.

الثانية فى الغرام (٢٠١٧)، لمسرح البالون. إخراج سامح العلى.

طقوس العودة (٢٠٢١)، من إنتاج مسرح الغد وعرض فى مسرح الطليعة. إخراج سعيد سليمان

خلطة شبرا (٢٠٢٢)، لمسرح الطليعة. إخراج محمد سليم.

كما شارك بالتمثيل والغناء فقط فى (عجائب الزمان ٢٠١٣)

فى هذه المسرحيات عمل أحمد الحجار على ان تكون الموسيقى ليست مجرد حلية أو جمالية للعرض بل هى من ضمن السياق نمو وتتشكل معه وداخله وفق إيقاع المشهد واحداث النص وطبيعة الشخصيات. وأشهد شخصيًا على ذلك حيث اشتركت معه بالتمثيل فى أربع مسرحيات - إحداهم كانت أشعارها من تأليفى - حيث كان يحضر البروفات كاملة ويتابع ويراقب ويندمج مع كل شخصية وحدث ويستوعب من المخرج كل التفاصيل حتى يصل فى النهاية لأفضل شكل ومضمون موسيقى معبر، فكان شريكًا فعليًا فى البروفات، يُعيد ضبط الإيقاع، ويعدّل الجمل اللحنية وفق الحركة والزمن المسرحى. مما يدل على واحدة

من أهم سمات تجربة أحمد الحجار هى فهمه العملى لطبيعة العرض المسرحى. وكأن الأغنية عنده تدعو المتلقى للتفكير بقدر ما تُطربه، وتُضىء مشاعره بقدر ما تُحرّكها.

كل هذا جذب إليه المخرجين ليتعاون معهم عبر سنوات طويلة، من بينهم: مراد منير، سيد خاطر، فيصل عزب، محسن حلمى، علاء قوقة، ناصر عبد المنعم، حسام الدين صلاح، حسام عطا، حمدى أبوالعلا، سامح مجاهد، سعيد سليمان، محمد سليم، سامح العلى، ممدوح درويش، ومحمد مرسى.

هذا التنوع هنا ليس عدديًا فقط، بل دلاليًا؛ إذ يكشف عن قدرة الحجار على التفاعل مع رؤى إخراجية مختلفة، دون أن يفقد هويته الموسيقية.

تبلغ تجربة أحمد الحجار مسارا متجددا ومختلفا فى العروض التى جمع فيها بين التمثيل والتلحين والغناء، مثل:

حب الرمان (١٩٩٦)، من تأليف السيد حافظ وإخراج حسام عطا. من إنتاج فرقة تحت ١٨ بالبيت الفنى للفنون الشعبية والاستعراضية، وعرضت بالحديقة الثقافية بالخوض المرصود بالسيدة زينب. وشاركه البطولة الفنانة مى عبدالنبى ود. محمد عبدالمعطى وجمال الشيخ وعادل الكومى ومحمود البنا وطارق شرف.

أحب سيدنا النبى (٢٠٠٦)، فى تجربة دينية صوفية، من تأليف وإخراج حمدى أبوالعلا، لفرقة مسرح الغد بالبيت الفنى للمسرح، وعرضت بمسرح الغد وبالإسكندرية وفى بورسعيد، وشاركه الأداء فيها الفنانون سمير حسنى، وخالد الذهبى، وميرفت سعيد، وعثمان محمد على، والإذاعى الكبير حمدى الكنيسى فى تجربته الوحيدة للمسرح، مع شباب المسرح الغد شريف عواد وفتحى الجارحى وأحمد الشريف والمطرب محمد فارس.

كما شارك بالتمثيل والغناء فقط دون التلحين فى مسرحية «عجائب الزمان» (٢٠١٣)، على مسرح البالون إنتاج البيت الفنى للفنون الشعبية والاستعراضية، وشاركه البطولة الفنانين، صفوة، مجدى فكرى، وحمادة سلطان. من تأليف وإخراج ممدوح درويش.

لم يتعامل أحمد الحجار مع التراث - الدينى أو الغنائى - بوصفه مادة نوستالجية، بل بوصفه طاقة حية قابلة لإعادة التشكيل. فى أعمال مثل أحب سيدنا النبى، لحظة صفا فى رحاب المصطفى، ويمامة بيضا، تتجاوز الموسيقى حدود الوعظ أو الترديد، لتصبح تجربة وجدانية وجمالية، تخاطب المتلقى عبر الإحساس قبل الخطاب.

إلى جانب المسرح، قدّم الحجار ألحانًا سينمائية لعدد من الأفلام، منها:

دولت فهمى التى لم يعرفها أحد، الفتى الشرير، أمريكا شيكا بيكا، الفاس فى الراس.

كما ترك بصمة واضحة فى الدراما التلفزيونية، من خلال تلحين مقدمات مسلسلات، مثل:

محاكمة الجيل، كوم الدكة، مذكرات زوج، ألف ليلة وليلة (حمال الأسية)، العودة، عصر الفرسان، لا تخرجوا آدم من الجنة.

وهى مقدمات لا تزال حاضرة فى الذاكرة السمعية، لقدرتها على تلخيص الدراما موسيقيًا، دون مباشرة أو افتعال.

إلى جانب إسهاماته البارزة فى المسرح الغنائى، برز أحمد الحجار كمطرب وملحن موهوب، حيث أطلق شهرته الغنائية أغنية «عود» التى أصبحت علامة فارقة فى مسيرته، وأصدر أربعة ألبومات غنائية ناجحة مثل «اتمنيت» و«ولا عمرى»، تضمنت أغانى شهيرة مثل «شوفتك» و«لحظة وداع» و«على حسب وداد قلبى». كما قدم ألحانًا مميزة لكبار المطربين، منهم شقيقه على الحجار فى أغانٍ مثل «أعذرينى» و«لما الشتا يدق الببان»، ومحمد فؤاد فى أغانى فيلم «أمريكا شيكا بيكا» مثل «يعنى إيه كلمة وطن» و«عم دهب»، وهشام عباس فى «أنا حلمك»، وأنغام فى «الدنيا دروب»، بالإضافة إلى مدحت صالح وعلاء عبد الخالق وأنوشكا، مما جعل ألحانه تمس القلوب وتحقق انتشارًا واسعًا فى التسعينيات وما بعدها.

بقى أن نذكر أن الفنان الراحل أحمد الحجار كما عرفه الجميع وشهدوا له كان دمث الخلق، طيب القلب، ذى أدب جم، حيى المظهر والجوهر، ملائكى الطباع، هادئ النبرة، خجول لأقصى درجة، لم يغضب أحد ولم يغضب من أحد طوال عمره، حنون، خفيض الصوت، خفيف الظل، مرح، ضحوك، بشوش، بهى الطلعة، لا يكفيه كتاب كامل لوصف إنسانيته وحسن طباعه.

برحيل أحمد الحجار فى ٤ يناير ٢٠٢٢، فقد المسرح الغنائى المصرى واحدًا من أكثر فنانيه إخلاصًا للخشبة. فنانًا لم يتعامل مع الموسيقى كسلعة، ولا مع المسرح كمنصة عابرة، بل كمساحة للتنوير والتجريب والصدق.

إن تجربة أحمد الحجار تظل شاهدًا على إمكانية المسرح الغنائى بوصفه فنًا حيًا، قادرًا على الجمع بين الجمال والمعنى، بين الطرب والفكرة، وبين التراث والحاضر.

الحيوان الأكثر محاكاة..

محاولة لتفكيك جسد الممثل(٣)

تأليف: ايسا كيركوبليتو
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

- الممثل المتفكك

بدايةً، لنسترجع نظرية ديدرو عن الجسد المؤدى. للوصول إلى مستوى الممارسة، لا بد من إضافة شيء واحد: الممثل ليس قادرًا على التحكم فى وظائف الحجاب الحاجز فحسب، بل أيضًا على التفكير فيه. وفى ذروة الانفعالات العنيفة، يمكن أن يؤثر ارتعاش الحجاب الحاجز على الجسد كله ويصبح مرئيًا. ومع ذلك، حتى فى اللحظات التى لا يكون فيها مرئيًا، نعرف نحن كمتفرجين بطريقة ما أنه «هناك». جسد الممثل فى تجربتنا مقسم بانقسام غير مرئى وجوهرى، غير مرئى ليس لأنه يحدث داخل جسد الممثل، بل لأنه رمزى فى الأساس، ومسرحى هنا. إنه مكون لتجربتنا. لذلك، فإن تحليل ديدرو لفسيولوجيا الممثل مسرحى بالفعل. مع أن المشهد الجسدى المعلق بين الحجاب الحاجز والدماغ ليس العرض الذى نشاهده عادةً فى المسرح، إلا أنه يُشكل نقطة مقارنة مع جميع إيماءات الممثل وردود أفعاله الجسدية الأخرى. وكما هو الحال مع الممثل الصينى فى وصف بيرتولد بريخت الشهير، يُظهر الممثل شيئًا للجمهور، ويُظهر أيضًا ما يُظهره.() لا شك أن هذه هى البنية الأساسية لكل إيماءة مشهدية، بغض النظر عن الأسلوب أو التقاليد.() إذا كان المشهد الجسدى لديدرو يشترك فى هذه البنية، وإذا كان، بالتالى، قابلًا للتبادل مع أى إيماءة مشهدية أخرى، فإن دلالات ذلك مهمة. أولًا، يعنى هذا أن الانفصال الرمزي/المشهدى بين الحجاب الحاجز والدماغ يمكن أن يقع فى أى نقطة أو فى أى جزء من الجسم، داخله أو على سطحه أو حتى خارجه، بين أجسام مختلفة. وبالمثل، فإن التوزيع الفسيولوجى بين الأعضاء (هنا: الحجاب الحاجز والدماغ) إما يفقد أهميته أو يجب إعادة التفكير فيه. أى تمفصل مشهدى، بما فى ذلك التمفصل الأساسى بين النطق والمُلفظ، له دعم جسدى. وهذا بدوره يؤدى إلى نوع جديد من الجسدية، تشتت جسدى يتحدى أفكارنا المسبقة عن الشكل البشرى وسلامته. إذا تساءلنا عما إذا كان المشهد الجسدى لديدرو يتجاوز حدود المخطط الذاتى أو يظل مفتونًا به، فإن الإجابة هى أنه يحدث عند حدوده، عند سطحه المرتجف.

بعد هذه المقدمة، دعونا نقرأ جنبًا إلى جنب صياغتين من صياغات ديدرو للمفارقة:

إنهم [الممثلون] بارعون فى كثير من الأمور، ومنشغلون بالملاحظة والتأمل والتقليد، إلى درجة أن قلوبهم العميقة لا تتأثر بأى حيوية.()

لقد قيل إن الممثلين ليس لديهم شخصية، لأنهم فى تجسيد جميع الشخصيات يفقدون ما منحتهم إياه الطبيعة [...] أتخيل أن السبب هنا يختلط بالنتيجة وأنهم مؤهلون لتجسيد جميع الشخصيات لأنهم لا يمتلكون أى شخصية.()

يُولّد وصف ديدرو فى مخيلتنا فكرة وجود كائن مزدوج، يُشبه من جهة كيانًا خالصًا بلا شخصية تمامًا، ولكنه من جهة أخرى يخضع لتغيرات مستمرة فى المظهر والصورة والقناع. هذان الكائنان يتماسكان ويدعمان ويُكيّفان بعضهما البعض بشكل متناقض. تتوافق هذه الصورة الخيالية مع فكرة الذات الشيطانية (المسكونة أو الممسوسة) الموصوفة أعلاه؛ فمهمة الذات فى امتلاك نفسها ملوثة بخطر الشيطنة. لنكرر سؤال شيلر: كيف يُمكن للمرء أن يبقى عاقلًا ويعيش، مع الحفاظ على نزاهته وحريته؟ كيف يُمكن للمرء أن يبقى لبقًا، ويبقى على اتصال، دون أن يفقد نفسه أمام الآخرين؟ لتوضيح إجابة على هذا السؤال، وكتحدٍّ للمخطط الذاتى، أُقدّم قراءة أخرى أكثر تحديدًا لديدرو. تتقدم حجتى على خطين متوازيين، أحدهما لغوى أو بنيوى (يركز على دور اللغة والكلمة المنطوقة فى الأداء)، والآخر مادى أو ظاهراتى (يركز على تقنية الأداء الجسدي). لقد حللت الجوانب اللغوية فى سياق آخر،() وسأركز الآن على الجانب المادى.

نقطة انطلاقى هى حقيقة بسيطة مفادها أن كلًا منا لديه شخصية معينة، وهى الصفات التى تُكتسب عند الولادة وتُعاد صياغتها من خلال تطورنا النفسى والجسدى والاجتماعى اللاحق. يُقدم ديدرو ملاحظة مماثلة فى مقاله عندما يصف كيف أن الممثل لا يظل مجرد مُقلد للطبيعة، بل يُحقق ويُكمل ما منحته إياه الطبيعة.() على الرغم من أن الممثلين يستطيعون تغيير سماتهم الطبيعية، أى ما لم يختاروه من صفة، إلا أنهم لا يستطيعون التخلص منها تمامًا. يمكنهم تغييرها أو إخفاؤها، ولكن حتى بعد أكثر التغييرات جذرية (مثل الجراحة التجميلية)، لن يكون لديهم سوى شخصية جديدة مُعطاة للعمل عليها: يظل الجسد مُعرّضًا لأجساد أخرى بطريقة لا يُمكن تخصيصها بالكامل. إذا كان كل تبنى لشخصية جديدة، وكل تحول مسرحى، يفترض أنه يجب تغيير شخصية أخرى أو إخفاؤها، فإن مفارقة ديدرو لا تعنى أن الممثلين لا يمتلكون شخصية على الإطلاق. قد لا يكون لديهم طابع «خاص بهم»، لكن لديهم دائمًا طابعًا ما، يُقتبس ويُستقبل، أو يُبنى. بالإضافة إلى طابعهم المعتاد، يتخذون طابعًا مُستعارًا. إن إمكانية «امتلاك» طابع لا تتعارض مع فكرة أن أجسادنا دائمًا ما تكون مُعرّضة بطريقة ما لأجساد أخرى: بل على العكس، يُشكّل هذا الأخير شرطًا للأول، ولا يُمكن إدراك أحدهما أو التفكير فيه بدون الآخر.() يمكننا الهروب من صفاتنا، لكننا لا نستطيع الهروب منها تمامًا. بعبارة أخرى، يكون التحول المشهدى دائمًا جزئيًا، إذ لا يُسيطر إلا على منطقة أو عضو أو جزء من أجسادنا. إنه يُمثل رد فعل محتمل على انكشافنا العام، والذى يبرز فى الوقت نفسه ومن خلال نفس الحركة التعبيرية. إن انفصالنا المعتاد عن أنفسنا يعنى وجودنا المُحاكى. ليس هناك بالضرورة أى جديد أو مُفاجئ فى هذا. تكمن المشكلة فى فهم كيف يُهيكل هذا الدليل تجربتنا فى التصرف كممثلين ومُشاهدين، لأن هذا يمكن أن يحدث بطرق مختلفة.

من هنا، يكمن جوهر تفكيرى فى حقيقة فينومينولوجية بسيطة مفادها أن كل شيء دائمًا ما يكون بطريقة ما، أى مُعرَّضًا للآخرين بمعنيين: ليس فقط لحواس الآخرين، بل أيضًا لتأثيرهم المُحاكى (الجذب، النفور)، ومتأثرًا بهم. هذا أحد الأدلة التى تُشكّل وجودنا، وهو أمر نعرفه ونعيه بالفعل بطريقة ما. يدرك البشر أنهم يُشكّلون جسدًا، وأن هذا الجسد مُعرَّضٌ فى جوهره، عارٍ. إن عُرى الجسد لا يُعزى، كما قد نظن أو نتخيل، إلى حياده. الجسد البشرى ليس نقطة صفر، أو دالًا فارغًا، أو مثالًا افتراضيًا، بل هو كائن يتمتع بفهم مُحاكى أساسى يتعلق بطريقة ظهوره: يظهر دائمًا فى ضوء ما للآخرين، وطريقة ظهوره المُحدَّدة ليست سوى أحد الأوضاع المُمكنة من بين أوضاع أخرى، ولا يُمكن أن يفشل فى الظهور. هذا ما يشترك فيه مع جميع الكائنات الأخرى، وما يميزه عنها أيضًا: كونه «أكثر الكائنات محاكاةً»، فهو مُجبر على تقليد الكائنات الأخرى (حيوانات ونباتات وأحجار أخرى)، ولكنه، بخلاف الكائنات الأخرى، قادر على تقليد كل شيء واختيار ما يُقلده. هذا، إذن، ما يُمكن للممثل الكوميدى المنسوب الى ديدرو أن يُقدمه على خشبة المسرح: هو أو هى «لا شيء»، ليس لعدم وجود نموذج، بل لقدرته على تقليد كل شيء، جميع النماذج والشخصيات الممكنة، وبالتالى فهو لا شيء، أى ليس شيئًا محددًا أو ثابتًا.() فسلبية الممثل ليست مطلقة، بل محدودة، متعالية، أى قلقة بشأن إمكانيتها الخاصة. وعلى المستوى الجسدى، هذا يعنى تحيز جميع عمليات المحاكاة فيما يتعلق بانكشاف الجسد. هذا الانكشاف، وهذه الجسدية، ليست مُعطىً، بل هى أيضًا مُصممة. إنها مدعومة بقدرتنا على المحاكاة - وأود أن أضيف، اللغوية - على الحفاظ على تكاملنا وسط فوضى جميع أنواع التقاربات والانجذابات والنفورات المحاكية. فالإنسان قادر على أن يجعل من نفسه مُكمِّلًا، أى جسدًا جزئيًا، نظرًا لتكوينه الجسدى الخاص، الذى يفهم بموجبه نفسه كجسد آخر.()

جسد الممثل، الذى يُفصَل كدالةٍ لمحاكاته لا رغمًا عنها، يُمكن أن يُصبح وسيطًا لنوعٍ آخر من التجليات. فهو يبرز وينسحب لدعم شخصيةٍ أو سمةٍ أو صفةٍ حسيةٍ أو لونٍ ما - ليس كمادةٍ نقيةٍ أو سطحٍ مُلطخٍ بالفعل، بل تحديدًا كمثالٍ مُحاكٍ قادرٍ على تغيير مظهره وشخصيته ومعناه، قادرٍ على التأثر دون أن يُمتلك. هذا النوع من الجسد لا يبلغ شكله وسلامته فى مُعارضةٍ مُتنازعةٍ مع قوى الطبيعة، كما كان الحال مع الإغريق القدماء. إنه لا يسعى إلى حقيقتهم بتجاوز ذاته فى أنواعٍ مُختلفةٍ من أفعال العنف السامية (دينيةً أو فنيةً أو سياسيةً)؛ بل يُدرك نفسه فى الانكشاف الذى يفهم بموجبه ليس فقط ذاته، بل أيضًا علاقته بأجسادٍ أخرى مُشابهةٍ أو مُختلفة. يحقق الكائن سلامته النسبية ويحمى نفسه من فرط التأثر بوسائل محاكاة، وذلك بتغيير نمط انكشافه باستمرار قدر الإمكان. ويُفهم هذا التغير النوعى المستمر على أنه جانب متأصل فى انكشافه. ما يتعرض له الكائن تحديدًا هو هذه الأنواع المختلفة من التقاربات المحاكية التى تربطه بالكائنات الأخرى وتميزه عنها، بدءًا من الشمس التى تُنيره والكوكب الذى وُلد عليه. لا يُعزى استقرار وهوية الجسد الفردى إلى نقص التأثير، بل إلى مقاومة واعية إلى حد ما للتأثير، كشكل من أشكال الحماية منه.

كما ورد فى الاقتباس الأول فى بداية هذا القسم، فإن

الممثلين «متمكنون من أشياء كثيرة، منشغلون بالملاحظة والتأمل والتقليد، لدرجة أنهم لا يتأثرون فى أعماق قلوبهم بأى حيوية [pour être vivement affectés aud- dedans d› eux- mêmes]. بمعنى آخر، هم أيضًا متأثرون، ولكن ليس بعمق. هذا لا يعنى أنهم سطحيون، مع ذلك. إن فضولهم تجاه العالم، وانفتاحهم الجريء على جميع أنواع التقارب، يعنى ببساطة نوعًا خاصًا من الجسدية. يمنح التمثيل ممارسه جسدًا فنيًا، يتصور نفسه كائنًا قادرًا على تشتيت نفسه إلى أجسام جزئية ظاهرة تتكون دائمًا من سطح متحول ومادة داعمة. إن إحساسهم بالمادية لا ينبع من المقاومة أو الألم، بل من التباين المُحاكى وما ينطوى عليه من نوع خاص من اللامعنى. لا يعنى انعدام معناه انعدام المادة الخام أو المادة الفسيولوجية، كاللحم والعظام (وفى هذه الحالة يكون خاليًا من كل معنى، أو مُعطى معنى من الخارج). كما أنه ليس انعدام معنى الدال الخالص أو الفارغ، الضامن النهائى لجميع العمليات الديالكتيكية (وفى هذه الحالة، يمكن أن يحمل جميع المعانى الممكنة). على العكس من ذلك، لا يزال انعدام معنى هذا الجسد الجزئى يعنى شيئًا ما. إنه ذو معنى. إنه يعنى أن التعريفات والتعبيرات اللغوية، والعمليات الرمزية التى تخترقه، لا تستنفد أبدًا إمكاناته المحاكية.

للسبب نفسه الذى لا وجود فيه لـ»دال فارغ»، لا وجود أيضًا لـ»مادة خالصة». لا تظهر المادة المحاكية إلا دعمًا لمظهر ما، أى وفقًا لطريقتها الخاصة فى إخفاء نفسها، أو الانسحاب لحظة العرض. إنها دائمًا مادة ذات سطح. تستلزم العملية المحاكية - حركة أو إيماءة أو صرخة - مظهرًا افتراضيًا معينًا بالإضافة إلى كمية معينة من المادة التى تدعم سطحها الافتراضى وتحمله. علاوة على ذلك، لا وجود للافتراضية، ولا للتحول المُنجز، دون دعم مادى مُقابل، والذى يتناوب أيضًا طوال العرض (فكرة الافتراضية غير المادية هى خيال يُقارن بالمادة الخالصة والدال الفارغ). وأخيرًا، فإن الأجسام الفنية الموصوفة هنا هى ما نراه (لطالما رأيناه) ونشعر به (لطالما شعرنا به)، كممثلين ومتفرجين، فى كل مرة يُعرض فيها شيء ما. إن تجربة التعرض تستلزم شعورًا بالتعويض، شعورًا بالحد واللمسة، كمكان للتحول الافتراضى. هذا الإحساس هو شيء يمكننا إنتاجه ومشاركته، ويبدو لى أنه يشترط ويرافق جميع عملياتنا المقلدة - بما فى ذلك تلك التى تنتج فكرة الذاتية الموصوفة أعلاه.

• الخاتمة

كما ذكرتُ سابقًا، لا بدّ من تحويل أفكارنا حول التحول المسرحى. فالعرض المسرحى البسيط لا يكفى، مهما كانت وسائله أو أهدافه. فبدون تدابير إضافية، يعود دائمًا إلى خدمة الذاتية، وهذا ما يستدعى إضافة شيء آخر. يجب أن يتجلى هذا الشيء فى تكويننا الجسدى، الأمر الذى يتطلب أساليب تربوية جديدة. إن مخطط تفكيك الجسد الموضح هنا ليس سوى إحدى طرق إعادة بناء جسد الممثل، وربما يتقاطع مع العديد من التقنيات والتقاليد القائمة، بالإضافة إلى النظريات الحالية.٥٢ ومع ذلك، لا يكفى القول إن جسد الممثل متعدد إذا لم يتحرر هذا التعدد فى آنٍ واحد من هيمنة المخططات الجسدية التى تجمعه وتمنحه تكامل وسلطة الشخصية البشرية. ما دمنا راضين بهذه المخططات، فإن فهمنا للفنون الأدائية يبقى أسيرًا للإنسانية العمياء، وللتفسيرات التروتولوجية والبسيطة للإنسان. ما آمل أن أكون قد تمكنت من إظهاره هو أن فكرتنا عن فن الممثل، كممثلين ومتفرجين، كعامة الناس ومواطنين، لا يجب أن تقتصر على المخططات الذاتية. يمكن لفن التمثيل أن يتحرر من انغلاقه البشرى، حتى عندما يتكون هذا النشاط من «محاكاة الأفعال البشرية» (محاكاة الأشياء mimesis ton pragmaton)، كما هو الحال غالبًا. يمكن للمخطط الذاتى أن يعود إلى الفكرة الأوسع للمحاكاة المسرحية، كحالة خاصة. فى الواقع، يبدأ بالتلاشى فى اللحظة التى نسأل فيها أنفسنا كيف يمكن للممثل أن ينقله إلينا: فى النهاية، الإجابة الوحيدة الممكنة هى «محاكاة»، إذا قبلنا هذا المصطلح للدلالة على فورية العلاقات الفينومينولوجية. قد نشير إلى هذه العلاقات بمصطلحات أخرى، ربما أكثر عصرية، لكن هذا لا يغير من المشكلة التاريخية التى نتعامل معها. قد نتوصل إلى نماذج معرفية أو عصبية أكثر تطورًا، لكنها جميعًا تأخذ على محمل الجد ما يُفترض أنها تفسره، ألا وهو العلاقة المحاكية نفسها، التى تُشكل حد تمثيلاتنا. مصفوفة المحاكاة لفهمنا دائمًا أكبر من المخططات التى يُفترض أن تُتقن المحاكاة غير المقيدة، والتى تكشف عن نفسها بنفس الطريقة على أنها محاكاة، قائمة على انكشافنا. لا يمكن للذات أبدًا أن تستولى على انكشافها أو تتقنه أو تتحكم فيه تمامًا. فى أقصى تقدير، يمكنها محاولة إخفاء نفسها، دون أن تنجح تمامًا. عمليات الجسد الفنى دائمًا ما تكون جزئية. وللسبب نفسه، فإن ميزانسين الذات وتفكيكها المسرحى ممكنان فى كل منعطف.

الهوامش

• إيسا كيركوبيلتو فيلسوف، وفنان باحث، وممثل، ومخرج مسرحى وكاتب مسرحى سابق، ومنسق مجموعة «مساحات أخرى» للفن الحى. منذ عام ٢٠٠٧، يعمل أستاذا للبحوث الفنية فى أكاديمية المسرح (جامعة هلسنكى للفنون). يركز بحثه على تفكيك الجسد الأدائى نظريا وعمليا. منذ عام ٢٠٠٨، يجرى مشروعا بحثيا جماعيا بعنوان «فن الممثل فى العصر الحديث» حول التدريب النفسى والجسدى للممثل. وهو مؤلف كتاب «مسرح التجربة: مساهمات فى نظرية المشهد» (٢٠٠٨)، وهو منسق أساسى للجمعية المهنية «فلسفة الأداء».

• هذه المقالة هى الفصل السادس من كتاب Encounters In Prformance Philosophy , Edited by Lura cull, Alic Lagaay , الصادر عن دار نشر بالجراف ماكميلان ٢٠١٤.

التفاصيل المجهولة لبدايات الفرقة القومية(١)

المحاولات الأولى

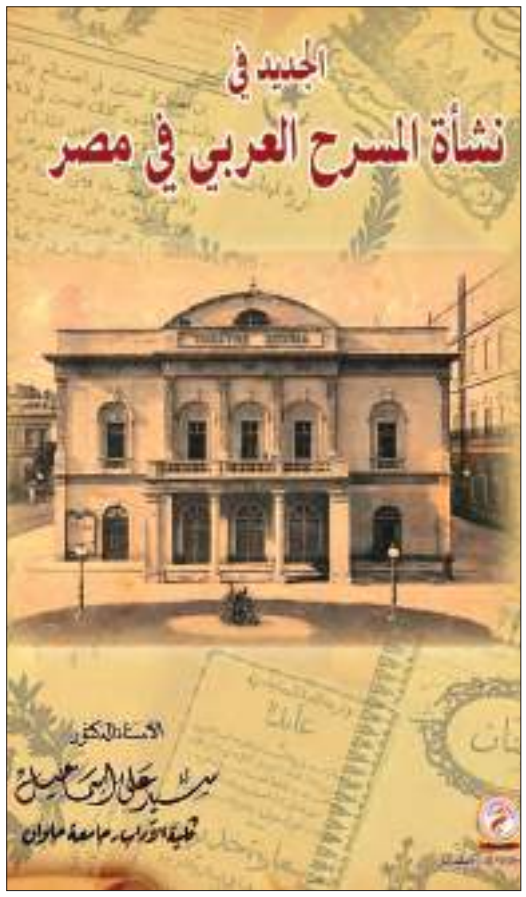
سيد علي إسماعيل

صدرت كتب كثيرة عن «المسرح القومى» أو «الفرقة القومية» أو «مسرح حديقة الأزبكية» .. إلخ، وكلها كتب عظيمة وجيدة، استطاعت أن تؤرخ للفرقة الحكومية المسرحية المصرية، مهما اختلف اسمها، سواء كانت الفرقة القومية أو الفرقة المصرية الحديثة أو المسرح القومى .. إلخ، المهم أنها كتبت عن تاريخ الفرقة المسرحية الممثلة لمصر، بوصفها الفرقة الحكومية المسرحية الرسمية التى تُمثل باسم مصر سواء داخل مصر أو خارجها! وهذه الكتب – وفقًا لمناسبة صدورها – أرخت للفرقة ولكن بصورة توثيقية دون عمق فى تاريخها! كونها بدأت معلوماتها بالبداية الرسمية للفرقة، عندما مثلت مسرحية «أهل الكهف» لتوفيق الحكيم فى ديسمبر ١٩٣٥، دون التطرق إلى أسباب ظهور هذه الفرقة، والمحاولات الأولى لإظهارها! وهذا ما سأتناوله فى هذه السلسلة من المقالات، وسأتطرق فيها أيضًا إلى أدق التفاصيل المجهولة لمسيرة الفرقة وعروضها الأولى، وفقًا لمشروعى القائم على كتابة ما لم يُكتب، ونشر ما لم يُنشر من قبل!

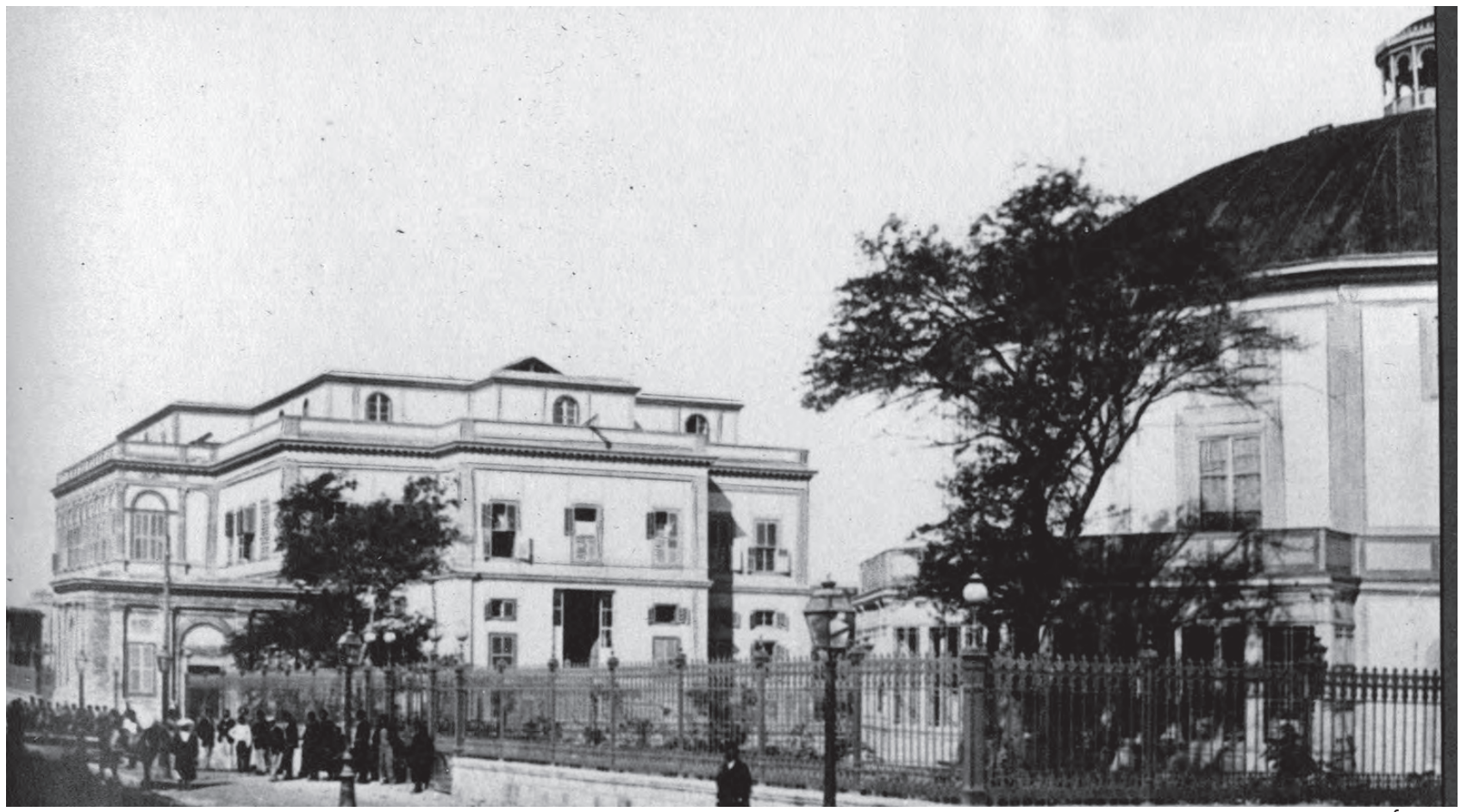
«المحاولة الأول» إظهار الفرقة القومية أو الفرقة الحكومية، تزامنت مع اكتمال أماكن الترفيه الحكومية فى منطقة الإسماعيلية – نسبة إلى الخديو إسماعيل باشا، وهى منطقة الأوبرا والعتبة والأزبكية حاليًا - وهذه الأماكن، هي: مسرح الكوميدى الفرنسى الذى افتتح عام ١٨٦٨ - ومكانه الآن مبنى البريد بالعتبة – ودار الأوبرا الخديوية وافتتحت عام ١٨٦٩ - ومكانها الآن كراج سيارات الأوبرا - والسيرك وافتتح عام ١٨٦٩ - وكان يقع خلف الأوبرا، وتم هدمه بعد سنوات قليلة وبُنى مكانه عمارة متاتيا - والأبيودروم أو مضمار سباق الخيل وافتتح عام ١٨٧١ - ومكانه حاليًا ميدان مصطفى كامل بوسط البلد - وأخيرًا مسرح حديقة الأزبكية الذى افتتح عام ١٨٧٣، ومكانه الآن المسرح القومى بالعتبة! هذه الأماكن، كانت تُقدم فنونًا أجنبية، وباللغات الأجنبية! ويشاء القدر أن يتبنى - فى هذه الفترة - إسماعيل صديق باشا المفتش وزير المالية، مشروع التمصير والتعريب فى مصر، ونجح فى إقناع الخديو إسماعيل بإصدار قرار فى ٩ يناير ١٨٧٠ «بأن جميع المكاتبات، التى تتداول من الآن فصاعدًا، بكافة الدواوين والمصالح الأميرية، التى بداخل الجهات الحكومة، تكون باللغة العربية»! وهذا الاهتمام باللغة العربية، جعل مجلة «وادى النيل»، تهتم بالإعلان عن أماكن الترفيه الأجنبية، ومتابعة أنشطتها المتنوعة، وتكتب عنها باللغة العربية، لا سيما العروض المسرحية، حيث إن صاحب المجلة ومحررها أبو السعود أفندى، هو مُعرّب أوبرا عايدة، وابنه محمد أنسى هو مدير المجلة، ومحرر موضوعاتها الفنية والمسرحية! والذى نشر عام ١٨٧٠ أمنية، قال فيها، بعد تغطيته لأحدى المسرحيات: «ويا ليته يحصل التوفيق، لتعريب مثل هذه التأليفات الأدبية، وابتداع اللعب بها فى التياترات المصرية باللغة العربية حتى ينتشر ذوقها فى الطوائف الأهلية، فإنها من جملة المواد الأهلية، التى أعانت على تمدين البلاد الأوروبية، وساعدت على تحسين أحوالهم المحلية». بناءً على ذلك قرر الخديو إسماعيل وحكومته إنشاء المسرح العربى فى مصر، أملًا فى تكوين فرقة مسرحية مصرية تعرض مسرحياتها باللغة العربية، وهذه كانت المحاولة الأولى لإنشاء «الفرقة القومية»! وعن هذه المحاولة وسبب ظهورها وأثرها فى نشأة المسرح العربى فى مصر، كتبت كتابًا بعنوان «الجديد فى نشأة المسـرح العربى فى مصـر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية ٢٠٢٠»، وتوجد نسخة منه «مجانية» منشورة فى الإنترنت.

«المحاولة الثانية» كانت عام ١٨٧٢، من خلال مشروع متكامل تقدم به «محمد أنسي» مع «لويس فاروجيه» أستاذ اللغة الفرنسية بمدرسة العمليات المصرية، ومؤلف مسرحية «الشاب العاقل المجتهد فى تحصيل العلم الكامل»، التى مثلها طلاب المدرسة عام ١٨٧٠، وتحدثت عنها فى كتابى «المسرح فى مصر فى القرن التاسع عشر». وهذا المشروع - الذى يهدف إلى افتتاح مدرسة تدريب ممثلين من أجل تكوين فرقة مسرحية قومية - لم يتم وقتذاك وهناك تفاصيل كثيرة وتفسيرات أكثر حول هذا المشروع منشورة فى كتابى «الجديد فى نشأة المسـرح العربى فى مصـر».

«المحاولة الثالثة» تقدم بها «أرنست ويلكنسون» عام ١٨٨٢ إلى نظارة الأشغال العمومية، يطلب فيها تجديد امتيازه فى إدارة الأوبرا الخديوية، وقدم عدة اقتراحات لذلك، منها: بث الشعور الوطنى فى نفوس المصريين بتقديم روايات تاريخية مترجمة إلى العربية، وأيضًا روايات تختص بالتاريخ المصرى، لتعليم أبناء مصر تاريخهم وتاريخ الشعوب والأمم الأخرى. كما تعهد بتقديم «فرقة تمثيلية مصرية وطنية»، لا دخل



غلاف كتاب الجديد في نشأة المسرح العربي



دار الأوبرا وخلفها قبة السيرك

للممثلين الأجانب فيها. كما أنه سيشجع المؤلفين المصريين بإعطاء مكافأة مجزية لكل مصرى يقدم له مسرحية مؤلفة! وللأسف تم رفض هذا المقترح من قبل مجلس النظار أى مجلس الوزراء.

«المحاولة الربعة»: كانت مقترحًا – لم يُنفذ فى وقتها - وقام صاحبه «ظاهر الريس» من المنصورة، بنشره فى جريدة «المقطم» عام ١٩١٢، قائلًا: «أقدم اقتراحًا لعله يلقى قبولًا فيُعمل به فنكون رمينا حجرًا وأصبنا غرضين الأول خدمة الآداب بترقية فن التمثيل والثانى اتحاد الجوقات تحت لواء شركة أو نقابة تصدر أسهمًا معلومة يقبل عليها عُشاق الأدب ومديرو الجوقات وكبار الممثلين ناهيك بتوحيد مساعدة الحكومة للتمثيل العربى ومساعدة مجالس البلديات له ليتفق جوق أبيض وعبد الرازق والشيخ سلامة حجازى وعبد الله عكاشة وسليم عطا الله وجورج طنوس أصحاب النهضة الحاضرة ويتحدوا ويتآلفوا ويحررون اجتماعًا عامًا يدعون إليه بعض الأفاضل من رجال الصحافة ورجال القانون وعشاق الأدب أمثال حضرات الدكتور فياض وخليل مطران وعزيز عيد وأمين عطا الله ومحمد بهجت وأحمد فهيم وبعض السيدات اللواتى اشتهرن بالتمثيل والبلبل المغرد والمطرب المبدع .. جوازًا وسائر الممثلين والممثلات فإذا صادف الاجتماع حظًا وميلًا من الحاضرين يسعون إلى تأليف نقابة لفن التمثيل العربى ويقررون توحيد الجوقات الأربع ثم ينتخبون رئيس شرف ورئيس عامل وأعضاء.. إلخ ويقررون لائحة تضم الرواتب والمزايا والتمثيل.

«المحاولة الخامسة»: نشرها الناقد «محمود كامل» فى جريدة «السياسة» فى أبريل ١٩٢٥، تحت عنوان «إعانة التمثيل وكيف يجب أن تنفق؟»، وجاء فيها الآتى: «الحقيقة التى لا ريب فيها أنه لم يتكون لنا بعد «مسرح مصرى قومى»! أليس من الواجب أن نسعى جهدنا لإيجاد ذلك المسرح مهما كلفنا الأمر من جهد ومشقة؟ إننى لا أشك فى أننا لو تركنا الأمر يخضع لسُنة التطور فسيتحقق الأمل ولكنى بجانب هذا لا أشك فى أن زمن تحققه سيكون بعد (عمر طويل)! لذلك من الواجب أن نفكر فى طريقة عملية ناجحة توجد لنا مسرحنا القومى المنشود. ذلك المسرح الذى يقوم بدوره فى تكوين الثقافة المصرية التى نرجو بل ونوقن بأنها ستكون خصبة تأتى بثمرها عاجلًا. هذا من جهة أصحاب الفرق. أما جمهور النظار فلا شك أن القارئ يعلم معى نفسيته. فلقد أراد الله أن تمر مصر فى هذا القرن بظروف قاسية أضعفت من عزيمة الجماهير ثم جاءت نظم التعليم الفاسدة فساعدت على نمو ذلك الضعف وبات القوم فى مصر لا يثقون فى عمل إلا إذا تدخلت فيه الحكومة تدخلًا فعليًا. فهم دائمًا يتعلقون بتلك الحكومة وهم دائمًا يتعهدون أنفسهم منذ الصغر ليفنوا فيها عندما يصبحون رجالًا أشداء. ولا شك أن هذه النزعة المقوتة كانت سببًا فى فشل كثير من المشروعات وفى تثبيط همة العازمين على إنشاء أمثالها. ولكنها حقيقة أخرى جديرة بالتأمل. وهى تنطبق على الفن انطباقها على غيره من نواحى الحياة الاجتماعية المصرية. وأظنى بعد كل ما ذكرته مستطيع أن أواجه القارئ بالنتيجة اللازمة وهى أن العلاج الوحيد لمرض التمثيل فى مصر هو تدخل الحكومة. نعم يجب أن تتدخل فتنشئ لها مسرحًا حكوميًا. أما الكُتاب المسرحيون فيجب أن يكون قبول قصصهم بطريق المباراة [أى المسابقة] حتى نقضى على الفوضى الهائلة المتجلية الآن فى اختيار القصص كما يجب اشتراط أن يكون نصفها على الأقل مصريًا مؤلفًا حتى نضع الحجر الأول فى أساس مسرحنا القومي».

«المحاولة السادسة»: كانت فكرة جاءت على لسان «يوسف وهبي» عام ١٩٢٥ فى حوار له مع الناقد «محمد عبد المجيد حلمي» فى جريدة «كوكب الشرق»، وفيها قال: «أما ما يجب عمله لرواج هذا الفن فهو إنشاء دار للتمثيل فى كل عاصمة من عواصم المديريات وبناء دار جديدة للتمثيل فى القاهرة على آخر ما وصل إليه الفن الحديث تكون خاصة بفرقة حكومية تقدم أنواع الروايات الراقية البعيدة عن التهويش والصخب الفارغ ثم وضع برنامج حازم تطوف بموجبه «الفرقة الحكومية» أنحاء القطر من حين إلى آخر كمبشر بجديد نافع».

كل هذه المحاولات لم تنجح فى إنشاء «الفرقة المسرحية الحكومية» - أو الفرقة القومية المصرية المأمولة – ولكن فى عام ١٩٢٧ حدث أمر أوجب الحكومة بإعادة النظر فى موضوع «الفرقة القومية» ووجوب إظهارها، كون هذا الحدث يمسّ كرامة مصر المسرحية أمام العالم! ففى هذ العام كان «زكى طليمات» يدرس المسرح فى فرنسا، وكان فى الوقت نفسه مراسلًا للاتحاد الفرنسى لجمعية المسارح الدولية التابع لمعهد التعاون الفكرى، والذى يرأسه «المسيو جيميه» مدير مسرح الأوديون بفرنسا! هذا ما أخبرتنا به جريدة «كوكب الشرق» المصرية، تمهيدًا لنشرها نص تلغراف من «المسيو جيميه» يطلب من طليمات أن يبلغ المسئولين فى مصر أن يبذلوا الجهد لاستقدام فرقة مصرية إلى معرضنا الموسيقى القادم، والمقصود به مهرجان مسرحى بمفهومنا المعاصر!

بناء على ذلك أرسل طليمات إلى وزير المعارف العمومية فى

مجلة وادي النيل

مصر تقريرًا فى هذا الشأن باحتمالية استقدام فرقة مصرية إلى المعرض الفنى الدولى الذى تنظمه فى باريس الجمعية الدولية للمسارح، حيث إنها استقبلت من إنجلترا واليابان وهولندا وفلاندر وهنغاريا قطعًا تولت تمثيلها فرق ممثلة لمسارح تلك البلدان! ويطالب طليمات من الوزير أن يستغل الفرصة فى إرسال فرقة مسرحية مصرية تشارك باسم مصر فى هذا المهرجان أو هذه التظاهرة المسرحية، مستخدمًا فى ذلك الإعانة التى تمنحها الحكومة المصرية لمساعدة التمثيل استخدامًا مفيدًا لمصر، وبذلك تسير مصر جنبًا إلى جنب مع الأمم الغربية فى كل علم وفن.

وبناءً على ذلك تدخلت جريدة «كوكب الشرق» وأدلت بدلوها، واقترحت الآتى، قائلة: إذا صح ما جاء - فى التلغراف والتقرير - فإن أمام الوزارة إذن مهمة من أشق المهمات وأدقها وهى اختيار الفرقة التى تُحسن تمثيل مصر هناك، وتكون رسولًا صادقًا لأقدم الأمم مدنيّة فى فرنسا مهد الحياة والنور. ستتقدم الفرق المصرية بلا شك طالبة أن تكون كل واحدة منها هى الفرقة التى يقع عليها الاختيار، لكن هل فى مصر اليوم فرقة فى مجموعها تستطيع أن تمثل مصر التمثيل اللائق بها! لا نظن ذلك، إذ فى كل فرقة من الفرق المصرية مواضع ضعف ظاهرة، ونحن لا نريد أن نذهب إلى باريس ليضحك منا هؤلاء الغربيون، وبدلًا من أن نمثل يُمثل بنا!

وبدأت الجريدة تذكر رأيها بوضوح وصراحة فى كل فرقة مسرحية مصرية، فقالت عن «فرقة رمسيس» إنها أغنى الفرق بأفرادها، ولكنها ليست متماسكة أو متجانسة! حيث نرى فيها الممثل النابغ والفنان القدير، ونرى بجانبهما المهرج الذى لا يعرف من أصول التمثيل قليلًا ولا كثيرًا. وفرقة «دار التمثيل العربي» فرقة ضعيفة جدًا فى قسمها النسائى، لو استثنينا السيدة فاطمة رشدى والسيدة سرينا إبراهيم، لرأينا جميع الباقيات لا يزلن فى دور التكوين والإنشاء، ولم يبلغن بعد الدرجة التى تجعلنا نطمئن على نجاحهن إذا وقع الاختيار على هذه الفرقة. وفرقة «حديقة الأزبكية» فقدت الكثير من أبطالها وبطلاتها هذا العام بعد انفصال الشيخ عبد الله عكاشة وقرينته فكتوريا موسى. وفرقة «منيرة المهدية» لا تزال تتعثر فى أذيالها ولم يتم إلى اليوم بناؤها. والتمثيل الكوميدى فى مصر لم يخرج إلى اليوم عن نوع الفودفيل ولا تتقدم مسارحه إلى الأمام إلا بخطوات قليلة بطيئة. إذن فجميع الفرق التى تعمل فى مصر الآن لا يبعث نظام تكوينها على الاطمئنان إذا ما سافرت لتمثل مصر فى

محمد عبد المجيد حلمي

هذا المعرض.

بناء على ذلك، أعلنت الجريدة عن مقترح تشكيل «الفرقة المختلطة»، وهو أول مقترح لتكوين «الفرقة القومية المسرحية» على طريقة «المنتخبات» أسوة بمنتخب مصر لكرة القدم، قائلة: «الطريقة المثلى إذن إذا قدر لوزارة المعارف أن تجيب جمعية المسارح الدولية إلى طلبها، هى المنتخبات! تلك الطريقة التى تشابه تمام الشبه، ما يسير عليه الاتحاد المصرى لكرة القدم، إذا ما دعى لتمثيل مصر فى الألعاب الرياضية. الممثلون النابغون الممتازون أصبحوا معروفين لا لرجال وزارة المعارف فحسب، بل للجمهور الكبير من الشعب المصرى. والممثلات القادرات أصبحن غير مجهولات أيضًا، وذلك بفضل النهضة التمثيلية الحالية! إذن فخير ما ننصح به وزارة المعارف أن تختار من كل فرقة كل من دلّ عمله على كفاءته وقدرته وكل من أثبت ماضيه الفنى أنه على جانب كبير من النبوغ. ولدينا من أمثال هؤلاء الأساتذة جورج أبيض، ويوسف وهبى، وعزيز عيد، وحسين رياض، وعبدالرحمن رشدى، وعمر وصفى، وبشارة واكيم، وفؤاد سليم، وأحمد علام، ومحمد بهجت، وعلى الكسار، ونجيب الريحانى، وحسن البارودى، وفتوح نشاطى، وعباس فارس، وزكى رستم، ومحمد يوسف، وعبد العزيز خليل، وغيرهم كثيرون. ولدينا من الممثلات النابغات السيدات والآنسات: فاطمة رشدى، وزينب صدقى، ومارى منصور، وأمينة رزق، ودولت أبيض، وسرينا إبراهيم، وفكتوريا موسى، ورتيبة رشدى، ومنيرة المهدية، وغيرهن كثيرات. وتُحسن وزارة المعارف لو أنها قامت بتأليف لجنة فنية كتلك اللجنة التى قامت بتأليفها وزارة الداخلية للألعاب الرياضية وعُهد إلى هذه اللجنة اختيار الممثلين والممثلات لتكوين «فرقة مختلطة» من جميع الفرق، تسافر إلى فرنسا لتمثيل مصر فى جمعية المسارح.