مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
اللواء خالد اللبان

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الثامنة عشرة ⁞ العدد 961 ⁞ الإثنين 26 يناير 2026

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

النقد المسرحي في مصر.. بين الغياب والتهميش

نوادى المسرح فى عالم متغير

«ويندوز F»..

حينما يتحول الجميع إلى ملفات رقمية

الملتقى العربي لفنون العرائس والدمى والفنون المجاورة

يختتم فعاليات دورته الخامسة

وزير الثقافة: عودة الملتقى بعد سنوات من التوقف وإقامته في مصر تؤكد مكانتها كحاضنة للفنون ورافعة للوعي الثقافي العربي

اختُتمت بالقاهرة فعاليات الدورة الخامسة من «الملتقى العربي لفنون العرائس والدمى والفنون المجاورة»، التي أُقيمت خلال الفترة من ٢١ إلى ٢٣ يناير الجاري، ونظّمتها الهيئة العربية للمسرح، برئاسة الكاتب الكبير إسماعيل عبد الله، أمين عام الهيئة العربية للمسرح، بالتعاون مع وزارة الثقافة المصرية، وبرعاية صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، رئيس الهيئة العربية للمسرح، والدكتور أحمد فؤاد هنو، وزير الثقافة.

وأكد الدكتور أحمد فؤاد هنو، وزير الثقافة، أن عودة الملتقى بعد سنوات من التوقف واحتضان مصر له، بوصفها حاضنة للفنون والإبداع، تعكس الثقة في دورها التاريخي كمركز إشعاع ثقافي عربي.

وأشار وزير الثقافة إلى أن النجاح اللافت الذي حققته الدورة الخامسة من الملتقى يُمثل امتدادًا طبيعيًا ومباشرًا للنجاح المتميز الذي شهده المهرجان العربي للمسرح في دورته السادسة عشرة، مؤكدًا أن هذا الزخم الثقافي المتواصل يعكس رؤية متكاملة لدور الفنون في بناء الإنسان وترسيخ الوعي المجتمعي.

وأضاف أن ما تحقق من نجاحات متتالية هو نتاج الدعم الكبير الذي توليه الدولة المصرية للثقافة والفنون، موجّهًا خالص الشكر والتقدير لفخامة الرئيس عبد الفتاح السيسي، رئيس الجمهورية، على رعايته المستمرة للحراك الثقافي ودعمه الدائم لقوى الإبداع، ورعايته الكريمة لفعاليات المهرجان العربي للمسرح، وإيمانه العميق بدور الثقافة كأحد أعمدة بناء الوعي الوطني، وصون الهوية المصرية، وتعزيز مكانة مصر الثقافية عربيًا ودوليًا.

وثمّن وزير الثقافة الجهود المخلصة التي يبذلها صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي في خدمة الثقافة العربية ودعم الحركة المسرحية، مؤكدًا أن مبادرات سموه المتواصلة كان لها بالغ الأثر في الارتقاء بمفردات الثقافة العربية، وترسيخ قيم الجمال والمعرفة، وتعزيز دور المسرح بوصفه منصة فكرية وإنسانية جامعة تخدم الأجيال العربية الحالية والقادمة.

وحرص الكاتب الكبير إسماعيل عبد الله، أمين عام الهيئة العربية للمسرح، على تكريم ممثلي العروض والفرق المشاركة، والقائمين على أماكن ومقرات إقامة الفعاليات، وعدد من ضيوف الملتقى وكبار الشخصيات البارزة، تقديرًا لجهودهم الحثيثة ومشاركتهم الجادة التي أسهمت في إثراء الملتقى وخروجه بهذا الشكل المتميز.

وضمت قائمة المكرمين كلًا من: الفنان القدير هشام عطوة – رئيس قطاع المسرح بوزارة الثقافة المصرية، الدكتور حسين علي هارف (العراق)، رشيد أمحجور (المغرب)، عماد المديوني (تونس) مدير المركز الوطني للعرائس، محمد عبد الحافظ ناصف – رئيس المركز القومي لثقافة الطفل، شادي سرور – مدير مركز الهناجر، إيناس نور – مدير المسرح القومي للطفل (متروبول)، علي أبو زيد – بيت السحيمي، الدكتور أسامة محمد علي – مدير مسرح القاهرة للعرائس، حبيبة الجندوبي (تونس) عن عرض «أطياف» و«كيف كيف»، حسان السلامي (تونس) عن عرض «النملة والسلام»، محمد يوسف الأخوص (تونس) عن عرض «خيال جميل»، عائشة الزرعوني (الإمارات) عن عرض «الكراسي» لمؤسسة ربع قرن، ناصف عزمي (مصر) عن عرض «صندوق الطيف والخيال»، الدكتور رضا حسانين (مصر) عن عرض «قطرة ندى»، ونادية الشويخ (مصر) عن عرض «ذات والرداء الأحمر».

وخلال الفعاليات الختامية، حرصت الفنانة حبيبة الجندوبي على تسليم درع تكريمي للأستاذ إسماعيل عبد الله، أمين عام الهيئة العربية للمسرح، والدكتور أسامة محمد علي، مدير مسرح القاهرة للعرائس، تقديرًا لجهودهما البناءة في الارتقاء بالحركة الفنية والمسرحية العربية.

كما تضمن الحفل الختامي، الذي قدمته الفنانة نشوى حسن، عرض فيلم توثيقي استعرض مختلف الفعاليات والمبادرات والعروض المتنوعة التي أُقيمت ضمن برنامج الملتقى.

وشهد الملتقى، على مدار أيامه الثلاثة، برنامجًا ثريًا ومتنوعًا من الفعاليات الفنية والفكرية والتكريمية، عكس ثراء تجربة فنون العرائس في العالم العربي، وأتاح مساحات واسعة للتفاعل بين المبدعين والجمهور، في إطار يسعى إلى الارتقاء بالحركة المسرحية والعرائسية عربيًا، وسط زخم جماهيري لافت ومتسق مع تنوع العروض والرؤى الفنية التي احتضنها الملتقى

المهرجان المسرحي الدُّوَليّ لشباب الجنوب..

يعلن ١٥ نصًا في القائمة الطويلة لمسابقة التأليف

أعلنت إدارة المهرجان المسرحي الدُّوَليّ لشباب الجَنُوب، برئاسة الناقد الفني هيثم الهواري، عن اختيار ١٥ نصًا مسرحيًا للقائمة الطويلة ضمن النصوص المتقدمة للمشاركة في مسابقة دكتور حسن عطية للتأليف المسرحي بالدورة العاشرة من المهرجان، والتي من المقرر أن تنظم في شهر خلال الفترة من ١إلى ٦ إبريل المقبل لعام ٢٠٢٦م.

وقال الكاتب المسرحي بكري عبد الحميد مدير المهرجان:«إن المسابقة التأليف شهدت هذا العام إقبالًا واسعًا، فقد تقدم للمشاركة ٦٥ نصًا مسرحيًا من عدد من الدول العربية، هي مصر، البحرين، المغرب، تونس، الجزائر، والعراق».

وأسفرت أعمال التحكيم عن اختيار ١٥ نصًا في القائمة الطويلة، تمهيدًا لاختيار القائمة القصيرة خلال المرحلة المقبلة، والتي سيتم الإعلان عنها خلال فعاليات المهرجان المقام في الفترة من ١ إلى ٦ إبريل ٢٠٢٦ التي تقام برعاية وزارة الثقافة وزارة الشباب والرياضة ومؤسسة مصر الخير ومؤسسة إيزيس للاستشارات الهندسية و مؤسسة هاى واي ترافيل.

وضمت القائمة الطويلة النصوص التالية.. من الجزائر «الباتول» للمؤلف دريس بن حديد، ومن العراق «كهف السلعوة» للمؤلفة سحر الشامي، «لقلق بغداد» للمؤلف عادل درويش، «الجرغد» للمؤلف سعد يونس حسين، و من المغرب «صهيل الهُوِيَّة» للمؤلف زهير بوعساوي.

النصوص المصرية في القائمة الطويلة

ومن مصر في القائمة الطويلة النصوص المسرحية.. «أدهم الشرقاوي» للمؤلف حسام العجوز، «صندوق الدنيا» للمؤلفة وئام عصام، «ولاد بهية» للمؤلف السيد فهيم، «النداهة لا تسكن النيل» للمؤلفة هند محسن حلمي، «حكاوي السمسمية» للمؤلف مجدي مرعي، حواديتنا» للمؤلف أحمد سمير، «دافنينه سوا» للمؤلف محمد عايش الشريف، «سنابل القمح» للمؤلف أسامة القاضي، «قبضة يد» للمؤلفة حفيظة العطيفي، «لعنة العودة» للمؤلف أحمد محمد حسن.

مسابقة دكتور حسن عطية للتأليف المسرحي لدعم الكتاب المسرحيين الشباب

وأشار مدير المهرجان إلى أن مسابقة دكتور حسن عطية للتأليف المسرحي تأتي ضمن استراتيجية المهرجان لدعم الكتاب المسرحيين الشباب، وإتاحة الفرصة للأصوات الإبداعية الجديدة من مصر والوطن العربي، بما يعزز الحراك المسرحي، ويؤكد الدور الثقافي للمهرجان على المستويين الإقليمي والدولي.

مهرجان مسرح الجنوب ينطلق في أبريل ٢٠٢٦.. برعاية رئيس الوزراء

وكانت إدارة المهرجان المسرحي الدُّوَليّ لشباب الجَنُوب قد أعلنت عن موافقة الدكتور مصطفى مدبولي، رئيس مجلس الوزراء، على رعاية الدورة العاشرة من المهرجان المسرحي الدُّوَليّ لشباب الجَنُوب، والمقرر إقامتها خلال الفترة من ١ إلى ٦ أبريل ٢٠٢٦.

هيثم الهواري: موافقة رئيس مجلس الوزراء على رعاية الدورة العاشرة واحدة من أهم المفاجآت

وأكد الناقد الفني هيثم الهواري، رئيس اتحاد المسرحيين

الأفارقة، ومؤسس ورئيس المهرجان، أن موافقة رئيس مجلس الوزراء على رعاية الدورة العاشرة تُعد واحدة من أهم المفاجآت التي أعلنت عنها إدارة المهرجان، مشيرًا إلى أن هذه الرعاية تعكس بوضوح اهتمام الدولة بدعم التنمية الثقافية والفنية، وخاصة في محافظات الصعيد، التي يحتضنها المهرجان منذ انطلاقه في خطوة تحمل الكثير من التقدير والدعم

أهمية خاصة

وأوضح «الهواري» أن هذه الرعاية تكتسب أهمية خاصة كونها تتزامن مع احتفال المهرجان بـدورته البرونزية، وهو ما يمثل محطة فارقة في مسيرته الثقافية والفنية.

فعاليات الدورة العاشرة تُقام برعاية وزارة الثقافة

وأضاف «الهواري» أن فعاليات الدورة العاشرة تُقام برعاية وزارة الثقافة، ووزارة الشباب والرياضة، ومؤسسة مصر الخير، ومؤسسة إيزيس للاستشارات الهندسية، ومؤسسة هاي واي ترافيل، وتتضمن برنامجًا متنوعًا للاحتفال بهذه المناسبة، من أبرزها إقامة معرض صور يوثق الدورات المختلفة للمهرجان، إلى جانب إنتاج فيلمٍ وثائقي يستعرض أبرز محطاته وإنجازاته السابقة، فضلًا عن عدد من الفعاليات والأنشطة المفاجئة التي سيتم الإعلان عنها تباعًا خلال الفترة المقبلة.

همت مصطفى

في معرض الكتاب..

مخيم «أهلنا وناسنا» يحتفي بتراث السويس واستمرار حكايات السيرة الهلالية

يواصل مخيم «أهلنا وناسنا» فعاليات برنامجه الثقافي المتنوع، الذي تشارك به الهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة اللواء خالد اللبان، ضمن فعاليات الدورة السابعة والخمسين من معرض القاهرة الدولي للكتاب، المقامة بمركز مصر للمعارض الدولية بالتجمع الخامس.

واستهلت الفعاليات بأمسية شعرية أدارتها الشاعرة علية طلحة، بمشاركة الدكتورة أسماء عبدالرحمن، والدكتور خلف عبد المعطى، إلى جانب عدد من المواهب الشابة، هم: أسامة عبدالحكيم، ندى السيد، إسلام أحمد، وأحمد السيد، الذين قدموا مجموعة من القصائد الشعرية المتنوعة.

أعقب ذلك عرض للسيرة الهلالية قدمته فرقة عز الدين نصر الدين، على أنغام الربابة والآلات الموسيقية، حيث استكملت سرد حكاية «رزق بن نايل»، الوالد المنتظر لأبي زيد الهلالي، متناولة تفاصيل رحلته في البرية بعد أن ضاق صدره بالحزن، وسعيه للصيد دون جدوى، ثم استراحته تحت شجرة ظليلة، ورؤياه التي بشرته بالزواج من عذراء شريفة.

وتواصل السرد بعودة «رزق» إلى ديوان ابن عمه السلطان سرحان، الذي فسر الرؤيا بالخير ونصحه بالحج، فجمع الأمير تسعين فارسا وخرج بهم إلى الحجاز على نفقته. وفي الحجاز، تطرقت السيرة إلى «جردة» الشريف بن هاشم، وابنته خضراء الشريفة، التي رفضت من تقدموا لخطبتها، قبل أن ترى الأمير رزق فارسا هماما يقود قومه ولا يطلب الراحة لنفسه، فتطلب من والدها دعوته للضيافة.

كما تواصلت الفعاليات بلقاء عن محافظة السويس، أدارته الدكتورة دعاء محفوظ منسق الفعاليات بالمخيم، وشارك به الشاعر أحمد أبو سمرة.

وأكدت «محفوظ» في مستهل اللقاء أن العديد من عناصر التراث الثقافي المتداول أصبحت مهددة بالاندثار، ما يستدعي التحرك للحفاظ عليها وإعادة إحيائها، مشيرة إلى أن ندوات المخيم تعتمد على تجارب المبدعين والباحثين بالمحافظات بوصفهم الأقدر على نقل تراث بيئاتهم، خاصة إلى فئة الشباب.

وأوضح «أبو سمرة» أن السويس مدينة وافدة تشكلت ملامحها من أبناء محافظات مختلفة، وهو ما انعكس على تنوعها الاجتماعي والثقافي وأدبها الشعبي وفنونها. وأشار إلى أن الجماعة الشعرية بالسويس قدمت نموذجا فريدا للإبداع خلال فترات المقاومة، حيث لم ينفصل الفعل الثقافي عن النضال، بل تداخل معه داخل الخنادق.

وأضاف أن أبناء السويس ابتكروا أشكالا ثقافية غير مسبوقة، من بينها «سينما الخندق» وتنظيم الندوات الثقافية داخل مواقع المقاومة، في تأكيد على دور الثقافة كأداة من أدوات الصمود. وتناول عددا من الرموز الثقافية البارزة بالمدينة، وفي مقدمتهم الكابتن غزالي، ودوره في ترسيخ الأدب الشعبي والفن في الوعي الجمعي.

كما تطرق إلى العلاقة الخاصة التي جمعت الشاعر الكبير عبد الرحمن الأبنودي بمدينة السويس، مشيرا إلى أغنية «يا بيوت السويس» باعتبارها أيقونة فنية معبرة عن روح المدينة، إلى جانب أعمال أخرى استلهمت حياة الصياد ومهنته كجزء أصيل من هوية المكان.

واستعرض «أبو سمرة» عددا من الملامح التراثية المرتبطة بالسويس، منها طقوس «الحنة السويسية»، وأغنية «قطر الندى»، وأشهر الأغاني المتداولة في المناسبات الشعبية والاجتماعية، مؤكدا أنها تمثل جانبا مهما من التراث غير المادي للمدينة. واختتم بالتشديد على ضرورة الحفاظ على هذا التراث الشفهي والموروث الشعبي، باعتباره جزءا من الهوية الوطنية المصرية.

وبالتوازي، تتواصل فعاليات معرض الحرف البيئية التقليدية والتراثية المصاحب للمخيم، الذي يقام تحت إشراف الإدارة العامة للجمعيات الثقافية برئاسة عبير الرشيدي، ويضم منتجات الخيامية، والخوص، والطباعة على القماش، ومشغولات الخرز، والمكرمية، والجلود.

وتقدم فعاليات برنامج «أهلنا وناسنا» بإشراف الشاعر الدكتور مسعود شومان، عضو اللجنة العليا للمعرض، وتنسيق الدكتورة دعاء محفوظ، وتنفذ مشاركة الهيئة من خلال الإدارة المركزية للشئون الثقافية والإدارة العامة للجمعيات الثقافية، وتشمل سلسلة من الندوات واللقاءات التي تقدم صورة حية للتراث الثقافي غير المادي بالمحافظات المصرية، يوميًا في تمام الساعة الثالثة عصرا.

وتتواصل الفعاليات غدا الأحد بلقاء عن محافظة سوهاج بمشاركة أشرف أيوب، إلى جانب عروض السيرة الهلالية، والعروض الفنية، والأفلام الوثائقية عن المحافظات.

وتشارك الهيئة العامة لقصور الثقافة في دورة هذا العام بأكثر من ١٣٠ عنوانا، بجناحها المخصص بصالة (١) جناح B٣، ضمن سلاسل الذخائر، حكاية مصر، ذاكرة الكتابة، السينما، الفلسفة، الدراسات الشعبية، آفاق الفن التشكيلي، آفاق عالمية، كتابات نقدية، نصوص مسرحية، والعبور، إضافة إلى الأعمال الإبداعية في القصة والشعر والرواية بسلسلتي «أصوات أدبية» و«إبداعات»، وكتب ومجلات الأطفال، وإصدارات النشر الإقليمي.

كما تقدم الهيئة أكثر من ٣٥ عرضا فنيا مجانيا على المسرحين الكبير والصغير، بمشاركة فرق الموسيقى العربية والفنون الشعبية من مختلف المحافظات. وفي ركن الطفل، تُنفذ مجموعة من الورش الفنية وورش الحكي ومجلات الحائط واللقاءات التثقيفية، إلى جانب تنظيم زيارات ميدانية لأطفال المشروع الثقافي بالمناطق الجديدة الآمنة «بديل العشوائيات".

ويشارك في المعرض هذا العام ١٤٥٧ دار نشر من ٨٣ دولة، ويضم نحو ٤٠٠ فعالية ثقافية و١٠٠ حفل توقيع، وقد اختير الأديب العالمي نجيب محفوظ شخصية للمعرض، والفنان الكبير محيي الدين اللباد شخصية لمعرض كتاب الطفل، فيما تحل دولة رومانيا ضيف شرف الدورة.

الإسكندرية تفتح ستارة «١٠٠ ليلة»

بعرضي «آخر جولة» و«اضغط لفتح العبوة»

من قلب الإسكندرية، حيث يمتزج المسرح بملوحة البحر وذاكرة المدينة، ومع العام الجديد ٢٠٢٦ انطلقت أولى ليالي مبادرة «١٠٠ ليلة عرض» التي أطلقها البيت الفني للمسرح، برئاسة المخرج هشام عطوة، لتعيد وهج الخشبة إلى جمهور عطِش للفن الحي، بين عرض افتتاحي يحمل ثقل التجربة الإنسانية في «آخر جولة»، وعرض ثانٍ يلامس قلق الشباب وأسئلتهم المعاصرة في «اضغط لفتح العبوة»، تستعيد مسارح الشاطبي دورها بوصفها فضاءً للحلم، والتأمل، والمواجهة، مبادرة تراهن على استمرارية العرض، وتمنح المسرح زمنه الحقيقي، في مدينة اعتادت أن تكون بوابة للفن والتجريب والانفتاح.

«آخر جولة» للمخرج إبراهيم حسن

وافتتح البيت الفني للمسرح مبادرة «١٠٠ ليلة عرض» بالعرض المسرحي "آخر جولة» من إنتاج فِرْقَة مسرح الإسكندرية بقيادة المخرج محمد مرسي، وكتابة وإخراج إبراهيم حسن.

واستقبلت محافظة الإسكندرية جمهور المسرح ضمن فعاليات المبادرة، واستقبل مسرح ليسيه الحرية بالشاطبي انطلاق العروض على أن يُقدم كل عرض لمدة عشر ليالٍ متتالية في تمام الثامنة والنصف مساءً، من عرض «آخر جولة» الذي افتتح ليلة رأس السنة وتتابعت عروضه خلال شهر يناير الجاري.

ويُقدم «آخر جولة» في إطار احتفالي، خاص يميز انطلاق المبادرة ويجمع بين الأجواء الاحتفالية والرؤية المسرحية الفكرية.

قصة عرض «آخر جولة»

وتدور أحداث العرض المسرحي "آخر جولة» خلال فترة الكساد الكبير في الولايات المتحدة، ويرصد معاناة الطبقات الفقيرة وسعيها نحو الأمل وسط الأزمات الاقتصادية الخانقة في معالجة إنسانية تعكس صراع البقاء والتمسك بالحلم.

فريق عرض «آخر جولة»

العرض المسرحي "آخر جولة» بطولة عبدالرحمن مصطفى، منار البدري، محمد خالد، داليا سمير، أحمد صيام، مروان السكري، نور رامز، ملك أحمد راسم، محمود يونس، حسناء، عبدالرحمن جريو، زياد رضا، محمد القصري.

خلف الستار

أشعار: أنس النيلي، موسيقى وألحان: يُوسُف الحداد، استعراضات: محمد ميزو، ماكياج: آلاء سامي، إضاءة: إبراهيم حسن، ديكور وأزياء: محمد البرشومي، تنفيذ أزياء: شيماء مختار، مخرج منفذ: أكرم نجيب، كتابة وإخراج: إبراهيم حسن.

«اضغط لفتح العبوة» ثاني عروض مبادرة «١٠٠ ليلة عرض» علي مسرح ليسيه الحرية

وافتتح البيت الفني للمسرح العرض الثاني من مبادرة «١٠٠ ليلة عرض» من خلال العرض المسرحي «اضغط لفتح العبوة»، وذلك يوم الجمعة الماضي ٢٣ يناير الجاري.

والعرض من إنتاج فرقة مسرح الإسكندرية بقيادة المخرج محمد مرسي، ومن تأليف وإخراج أشرف علي، يستمر العرض المسرحي حتى ١ فبراير المقبل .

ويُعد العرض المسرحي «اضغط لفتح العبوة» أحد العروض المشاركة ضمن فعاليات المبادرة، حيث يُقدم على مسرح ليسيه الحرية بالشاطبي لمدة عشر ليالٍ متتالية، في تمام الساعة الثامنة مساءً.

«اضغط لفتح العبوة» عرض مسرحي للكوميديا السوداء وينتمي العرض إلى إطار الكوميديا السوداء، ويقدم مضمونًا اجتماعيًا موجهًا للأسرة والشباب، و تدور أحداثه حول ثلاثة شباب يواجهون ضغوطًا وصراعات نفسية، إلى جانب فقدان التواصل مع أسرهم وتقلبات عاطفية خلال حياتهم الجامعية، في صورة تعكس تفاصيل الحياة اليومية لهذا الجيل، وتبرز اختلاف أنماط التفكير بينه وبين الأجيال السابقة، ورحلة البحث

عن الهوية وتحقيق الطموحات وسط تحديات واقعية معاصرة.

فريق العرض المسرحي

العرض بطولة مروان محمود، بثينة علاء، جانا عادل، أكرم نجيب، محمد فريد، ميرنا محمد، محمد شعبان، ملك الكوردي، آية مكي، شيريهان زاهر، رويدا الإمام، أحمد صدام، محمد عصمت، حسين محمد، مينا جرجس دميانة خيري، سناء السيد، ميادة محمد.

خلف الستار

ديكور وملابس: ندى عبدالعظيم، استعراضات: سمير نصري، ماكياج: آلاء سامي، إضاءة: معاذ مدحت، إعداد موسيقي: هاني مجدي، تأليف وإخراج: أشرف علي.

١٠ عروض مسرحية بمبادرة «١٠٠ ليلة عرض» بالإسكندرية

وكانت فِرْقَة مسرح الإسكندرية بالبيت الفني للمسرح بقيادة المخرج محمد مرسي، أعلنت عن العروض المقبولة بمبادرة «١٠٠ ليلة عرض» وذلك ضمن خِطَّة البيت الفني للمسرح التابع لقطاع المسرح برئاسة المخرج هشام عطوة.

(٣٨) مشروعًا مسرحيًا تقدموا لمبادرة «١٠٠ ليلة عرض»

وجاء في محضر نتيجة اختيار عروض مبادرة «١٠٠ ليلة عرض»، أنه تقدم للمبادرة عدد (٣٨) مشروعًا مسرحيًا، وبعد قراءة ودراسة اللجنة للمشاريع المقدمة اختارت اللجنة عدد (١٠) عروض مسرحية لإنتاجها ضمن مبادرة ١٠٠ ليلة عرض.

المسرحيات الـ ١٠ المختارة

وذكر محضر اختيار العروض، أن المسرحيات الـ ١٠ المختارة هي: «استدعاء طارىء» إخراج أنس النيلي، «تلعب بعقل الهوى» صياغه درامية ومسرحة يوسف سلامة وإخراج بوسي الهواري، "آخر جولة» إخراج إبراهيم حسن، «علشان خاطر بيبو» إخراج أحمد علاء على، «أعراض انسحاب» كتابة وإخراج رامى نادر، «اضغط لفتح العبوة» إخراج أشرف على، «بين قوسين» إخراج محمد عبدالقادر، «كليلة ودمنة» إخراج أحمد بركات، «الليلة كبرت أوي» إخراج إيهاب يونس، «صفحة ٤٥» إخراج معتز البنا.

وضمت لجنة مناقشة واختيار العروض الأستاذ الدكتور أبوالحسن سلام رئيسًا للجنة، وعضوية كل من الدكتور محمد الهجرسى، والمخرج السعيد قابيل، والمخرج سامح بسيوني، والمخرج محمد مرسى.

ويستعد مسرح ليسيه الحرية بالشاطبي انطلاق العروض على أن يُقدم كل عرض لمدة عشر ليالٍ متتالية في تمام الثامنة والنصف مساءً، وا فتتح عرض «آخر جولة» فعاليات المبادرة ليلة رأس السنة الموافق الأربعاء ٣١ ديسمبر الجاري.

وتأتي مبادرة ١٠٠ ليلة عرض، ضمن استراتيجية وزارة الثقافة لدعم المجال المسرحي وفنانيه الشباب، وأيضا في إطار سعي فِرْقَة مسرح الإسكندرية إحدى الفرق المسرحية بالبيت الفني للمسرح، لإثراء الحركة المسرحية بمحافظة الإسكندرية، ودعم الإبداع الشبابي في مختلف عناصر العرض المسرحي.

همت مصطفى

بيت السحيمي يحتفي بفنون الفرجة

وعرض «صبر ناعسة»

استضاف مركز إبداع بيت السحيمي بشارع المعز، التابع لصندوق التنمية الثقافية، الأسبوع الماضي ندوةً عن فن الفرجة الشعبية، أدارها الاستاذ بقسم فنون الأداء شعبة المسرح الشعبي بالمعهد العالي للفنون الشعبية ورئيس تحرير جريدة مسرحنا الناقد محمد الروبي، وشارك فيها كلٌّ من الدكتور محمد حسن شاكر، رئيس قسم فنون الأداء بالمعهد العالي للفنون الشعبية، والدكتور إبراهيم عبد العليم استاذ دكتور بقسم الادب الشعبي ، إلى جانب المخرج عادل مهران، مخرج عرض «صبر ناعسة» الذي قُدِّم قبل الندوة. وجاءت الندوة بحضور نخبة من الإعلاميين والصحفيين والمسرحيين، وعميد المعهد العالي للفنون المسرحية الدكتورة سمر سعيد مونودراما « صبر ناعسة «هو عرض تابع للمعهد العالي للفنون الشعبية قسم فنون الاداء شعبة المسرح من تأليف د. ابراهيم عبد العليم اخراج عادل مهران بطولة غادة الشرقاوي إشراف الاستاذ الدكتور محمد حسن شاكر مساعدين إخراج إسلام فايد ورضوى حمدي ، إضاءة موكا بوسترات وتنفيذ ديكور ملك ماجد مكياج منه بدر الدين عازفة ربابه وغناء صفاء هلالي مخرج منفذ أدهم صفوت، دعاية وإعلان إسلام فايد، مساعدين ديكور صفوت محمد وصلاح بدرالدين، مصمم ديكور مريم ماجد ،دراما حركية عبد الله رفعت العرض يسلط الضوء على الدور التاريخي لشخصية « ناعسة « في رحلتها مع النبي أيوب ، حيث يسجد معاناتها وصبرها.

الفرجة الشعبية .... من الجذور الشعبية إلى جوهر المسرح

استهلّ الناقد محمد الروبي الندوة قائلًا: «نتحدث اليوم عن فن الفرجة الشعبية، ومعنا اثنان من المتخصصين في هذا الفن، ومعنا أيضًا أحد أبنائنا النجباء، عادل مهران، الذي قدّم عرضه صبر ناعسة قبل الندوة».

وأوضح الروبي معنى مصطلح «الفرجة الشعبية»، مؤكدًا أن أي مصطلح مركّب من أكثر من كلمة يستلزم تفكيك عناصره لفهمه على نحو أدق، وهما هنا: «فرجة» و«شعبي».

وتابع: «كلمة فرجة في أصلها الشعبي مشتقة من فرج أي انكشف، لكنها اصطلاحًا تتجاوز مجرد الرؤية البصرية. أما كلمة شعبي فتقع حولها إشكالية شائعة، إذ يتصور البعض أن ما هو شعبي أقل قيمة أو أدنى شأنًا، وهو تصور خاطئ نسعى إلى تصحيحه. فـ(نون الجماعة) هنا تعود على كل المتخصصين في هذا المجال، وبشكل خاص على المكان الذي ننتمي إليه، وهو المعهد العالي للفنون الشعبية التابع لأكاديمية الفنون. فالشعبي لا يعني أبدًا أنه شيء أدنى؛ بل قد يكون العكس تمامًا، إذ إن الشعبي هو نتاج شعب، خارج من إحساسه ومعتقداته الخاصة وطريقته في النظر إلى الحياة والعالم، وعاداته وتقاليده. وأي تعالٍ على هذه الخصوصية يُدين صاحبه، لأنه لا يعي أن لكل شعب طريقته في فهم الكون والتعبير عن الحياة».

وأضاف: «ومن خلال هذين المعنيين، فرجة وشعبي، نستطيع أن نقول إن الفرجة الشعبية هي أشكال أدائية تخص شعبًا بعينه. وكونها تخص شعبًا يعني أنه هو من اخترعها، دون أن نعرف تحديدًا من فعل ذلك؛ فهذه إحدى سمات الشعبية، إذ لا يوجد مؤلف فرد، ولا شخص يدّعي أنه اخترع هذا الموال أو تلك الرقصة أو هذه الطريقة في تفصيل الزي. لقد نشأت هذه

الأشكال وانتشرت عبر مسار طويل من الزمن، وتوارثتها الأجيال المتعاقبة عبر حضارات الشعوب».

وأشار الروبي إلى أن الحضارة المصرية تُعد من أعرق الحضارات في العالم، وهو أمر تثبته حقائق التاريخ، موضحًا أن هذه الحضارة أفرزت عددًا كبيرًا من أساليب التعبير الشعبي عن الحياة، منذ مصر القديمة وحتى اليوم، في طقوس الدفن والحزن والزفاف والختان، وغيرها. ومع تطور الزمن وتوالي الأجيال، تطور كل أداء من هذه الأداءات بشكل مستقل، لتشمل الرقص والغناء والموال وطقوس الحزن، وطريقة صنع الأزياء، وأساليب الطهي، وغيرها من أشكال التعبير المتعددة.

وتابع: «عندما جاءنا المسرح، كان مسرحًا يخص حضارة أخرى وأناسًا آخرين، وقد تصوّر من جلبوه إلينا أنهم سيعرضونه في صحراء إنسانية لدى أناس لا يعرفون الفرجة. لكنهم اكتشفوا أن هؤلاء الناس تربّوا على الفرجة وصناعتها، وأن لديهم أشكالًا متعددة منها. لذلك لم يكن المسرح فنًا غريبًا عنهم، وإن اختلف شكله. ومن هنا اكتشفوا الحكواتي، الذي يمسك بربابته ويروي سيرة أبي زيد الهلالي أو عنترة، وهو شكل قريب من المسرح الوافد مع بعض الاختلافات البسيطة، لكن أوجه التقارب واضحة: مؤدٍّ وجمهور يجتمعان في اللحظة نفسها والمكان نفسه. وينسحب الأمر ذاته على الأراجوز والحكايات الشعبية».

وأوضح الروبي أنه مع دخول المسرح الإيطالي، قُدِّم بوصفه الشكل المعتمد للمسرح، لكن سرعان ما تساءل بعض المبدعين: كيف يُقال إننا نتعرف إلى المسرح لأول مرة ولدينا أشكالنا الخاصة؟ وكان من أوائل من خاضوا هذه المغامرة الروائي الكبير يوسف إدريس، الذي رأى في حفلات السامر بالقرى شكلًا مسرحيًا أصيلًا يخصنا وله مواصفاته الخاصة. والمفارقة، بحسب الروبي، أن هذا الشكل وغيره من الأشكال الشعبية استلهمه المسرح العالمي لاحقًا بعشرات، بل مئات السنين، وهو يتصور أنه يطوّر المسرح، بينما كانت فكرة التفاعل المباشر مع الجمهور موجودة لدينا منذ زمن بعيد.

واختتم الروبي حديثه بالإشارة إلى المخرج العالمي بيتر بروك، أحد أهم مخرجي المسرح في العالم، الذي لم يكتفِ بالمسرح الغربي، بل طاف العالم وجاء إلى الشرق، معلنًا أنه وجد ضالته، مؤكدًا أن المسرح، سواء كان غربيًا أو شرقيًا، هو في جوهره احتفالية. وبما أنه احتفالية، فلا يصح أن ينقسم إلى محاضر وجمهور، بل يجب أن تقوم على المشاركة. ومن هنا، فإن أغلب مبدعي المسرح الحديث في العالم، من بريخت وحتى تيارات «ما بعد الحداثة» و«ما بعد الدراما» و«ما بعد المسرح»، كانوا يدورون حول جوهر فكرة الفرجة الشعبية المصرية، التي تجعل المتلقي شريكًا فاعلًا في العرض المسرحي .

فنون الفرجة الشعبية وجذورها في الوجدان المصري

وفي كلمته أوضح الأستاذ الدكتور محمد شاكر أن الحديث عن الفنون الشعبية يظل حديثًا في غاية الأهمية، مشيرًا إلى أن من تربّى في بيوت الفلاحين يدرك جيدًا كيف كانت مواسم الحصاد تمثل مناسبات اجتماعية وثقافية كبرى؛ حيث كان الناس يلتقون، ويمارسون فنونهم وألعابهم الشعبية وأغانيهم، وكان يظهر المسرح آنذاك في صورة شعبية بسيطة، يتخذ من بعض خفيفي الظل – أو ما أطلق عليه يوسف إدريس لاحقًا اسم "فرفور" – عنصرًا أساسيًا، ليقوم بتمثيل قصة بسيطة في حبكتها وصراعها، تنتهي وفق ما يريده الجمهور، مع وجود تفاعل مباشر وأساسي بين المؤدين والجمهور، الذي لم يكن مجرد متفرج، بل شريك في العرض.

وتابع قائلاً: عندما نتحدث عن فنون الفرجة الشعبية، نجد تمييزًا بين مصطلحين: "فرجة شعبية" و"فنون فرجة شعبية". فالفرجة الشعبية تشمل أنماطًا مثل البهلوان، والقرداتي، وألعابًا شعبية متعددة كالثلاث ورقات ولعب النار، بينما تضم فنون الفرجة الشعبية الفنون الأدائية مثل الأراجوز، وخيال الظل، وشاعر الربابة، وريّس فن الموال المصري. كما أشار إلى الفنون المسرحية التي تناولها المؤرخون القدماء، حيث رصد إدوارد وليم أحد عروض المحبظين، وذكر أنه شاهد عرضًا لم يفهم محتواه في البداية، لكن بعد ترجمته تبيّن له بساطته، ورغم ذلك اعتبره حالة فريدة من التفاعل الحيوي والمشاكس بين الجمهور والمؤدين، مؤكدًا أنه لم يشاهد في العالم عرضًا بهذه البساطة يمتلك هذا القدر من الجاذبية والتفاعل، حيث يؤدي الجمهور دورًا أقرب إلى المؤدي منه إلى المتفرج.

وأضاف: عندما نتناول فنون الفرجة الشعبية، سنجد أن معظم من نادوا بتأصيل المسرح المصري – بداية من يوسف إدريس وحتى الآن – ارتكزوا في أطروحاتهم على هذه الفنون. وعندما جاءت الحملة الفرنسية إلى مصر، جاءت بفرقها المسرحية وقدمت عروضًا رآها الشعب المصري شكلاً جديدًا ومختلفًا، إلا أن المصريين كانوا يمتلكون بالفعل مسرحهم وأشكالهم الأدائية الأصيلة. وحين ظهر يعقوب صنوع، اعتمد على المزاوجة بين العروض الشعبية ومضامينها، وبين الشكل المسرحي الأوروبي، إلى أن وصلت أخباره إلى الخديوي إسماعيل، الذي أُعجب بتجاربه وطلب منه تقديم عروضه على مسرح قصر النيل بقصر الخديوي آنذاك. وقد استثمر يعقوب صنوع التيمات الشعبية والفنون الأدائية التي يقبل عليها الجمهور، معتمدًا على ذائقته وميوله.

وأشار الدكتور محمد شاكر إلى أنه عند الحديث عن فنون الفرجة الشعبية في مصر، نجد أن الموسيقى تمتزج بالأداء، وبالكلمة، وبالرقص، في وحدة لا يمكن فصل عناصرها عن بعضها البعض؛ ففي أفراح الفلاحين تتجلى هذه العناصر مجتمعة، لأن المصري بطبيعته يجد متعته في امتزاج الموسيقى بالرقص وبالأغنية وبالكلمة، وهي عناصر لا يمكن تجزئتها. وأكد أن

معظم منظّري الدراما أقرّوا بأن لمصر طابعًا خاصًا في تقديم فنونها، ومذاقًا ونكهة فنية مميزة تبهر العالم أجمع.

وتطرق إلى ما أشار إليه سابقًا الأستاذ محمد الروبي حول "بريخت"، موضحًا أن الملحمية عند بريخت تستند في جوهرها إلى الدراما الشعبية، والمسرح الشعبي، وفنون الفرجة الشعبية، حيث يقوم العرض المسرحي – وفق رؤية بريخت – على اتفاق ضمني بين المؤدي والجمهور على الفرجة والاستمتاع. كما تناول عرض "الفرافير" للفنان الكبير كرم مطاوع، والخلاف الذي نشأ بينه وبين الكاتب يوسف إدريس، حيث كان يوسف إدريس يرى أن المخرج هو من يمتلك العرض، بينما يكون للمؤلف النص. وأكد أن كرم مطاوع، لو كان قد فعّل حالة التفاعل الحي الموجودة في المسرح الشعبي، والتي نادى بها يوسف إدريس، من خلال إشراك الجمهور وتداخله كما يحدث في العروض الشعبية، لكانت رؤية يوسف إدريس قد تحققت بشكل أوضح.

ثم عادت الكلمة إلى الناقد الأستاذ محمد الروبي، الذي وجّه سؤاله إلى الدكتور إبراهيم عبد العليم حول سر اهتمامه بهذا النوع من المسرح، وكيفية تعامله مع نص يمزج بين الموال الشعبي المستلهم من نص ديني وبين البناء المسرحي.

التراث الشعبي المصري زاخر بالتيمات الغنية

وفي مداخلته، استهل الدكتور إبراهيم عبد العليم حديثه بتوجيه الشكر إلى الدكتورة سمر سعيد، مشيرًا إلى أن دعمها وجهودها كان لهما الفضل الأكبر في خروج العرض إلى النور. وأوضح أن عرض «صبر ناعسة» ينتمي في جوهره إلى الفرجة الشعبية والمسرح الشعبي، مستشهدًا بالسيرة الهلالية بوصفها واحدة من أهم أشكال الفرجة الشعبية في التراث المصري.

وتوقف عبد العليم عند إحدى مفارقات السيرة الهلالية، حين كان أبو زيد الهلالي والزناتي خليفة يتبارزان فوق أحد المباني، رغم أن الزناتي خليفة كان يبلغ من العمر تسعين عامًا، واستمر القتال بينهما تسعين يومًا حتى انتصر أبو زيد. وأشار إلى أن الحسن بن سرحان تساءل آنذاك عمّا فعله أبو زيد، ليقوم عبد العليم بإلقاء مقاطع شعرية تروي مراحل المبارزة في أعمار العشرين والثلاثين والأربعين والخمسين وصولًا إلى التسعين عامًا، في دلالة على الامتداد الزمني والبطولي للشخصية الشعبية.

وأكد عبد العليم أن انشغاله بالقصص الشعبية بدأ منذ طفولته، حين كان والده يروي له هذه الحكايات، مشيرًا إلى أن العديد من الأعمال العالمية انطلقت في الأصل من حكايات شعبية، مستشهدًا بمسرحية «الملك لير» المعروضة حاليًا على خشبة المسرح القومي، والتي تعود جذورها إلى قصة شعبية عن ثلاث فتيات (وعد، ودهب، وفضة)، لافتًا إلى أن شكسبير وغيره استلهموا التراث الشعبي في أعمالهم، كما فعل كثيرون.

وانتقل عبد العليم للحديث عن عرض «ناعسة»، موضحًا أن الناس في تلك الفترات التاريخية كانوا يتحدثون باللغة الشعبية المتداولة، ولم تكن هناك لغة رسمية بالمفهوم الحديث، مؤكدًا أن اللغة المصرية بمصطلحاتها لغة قديمة خالصة ومتوارثة.

كما أشار إلى مفارقة كتابة نص «صبر ناعسة»، موضحًا أنه كان يشاهد عرض «الجازية الهلالية» على مسرح السامر، وهو العرض الذي حصد عدة جوائز، وبعد انتهائه جلس في أحد المقاهي وبدأ في كتابة النص، وعند عودته إلى منزله كان قد أتم كتابته بالكامل. ثم قدّم النص للمخرج عادل مهران، وهو طالبًا بالمعهد العالي للفنون الشعبية، وهو المكان الذي ينتمي إليه عبد العليم فكريًا، لما يحمله من اهتمام أصيل بالتراث والتيمة الشعبية.

وأوضح أن تقديم العرض في بيت السحيمي لم يكن مصادفة، إذ يُعد مكانًا ثريًا بالتراث الشعبي، كما أن رئيس البيت أستاذ في الأدب الشعبي وكان عميدًا سابقًا، فضلًا عن أن شباب المعهد العالي للفنون الشعبية يتمتعون بقدرات إبداعية مميزة. وأكد أن هذا الفضاء التراثي منح عرض «ناعسة» بعدًا جماليًا خاصًا.

وتابع عبد العليم قائلًا إن توفيق الحكيم قدّم مسرحية «بجماليون»، وكذلك «أهل الكهف» المستلهمة من التراث الديني، مشيرًا إلى أنه استلهم بدوره من التراث الشعبي، خاصة أنه تربّى فكريًا على كتابات شوقي عبد الحكيم الذي اعتبره بمثابة خالٍ له. وأكد أن التراث الشعبي المصري زاخر بالتيمات الغنية، ولا حاجة للاعتماد على النصوص المترجمة، مستشهدًا

بتقديمه عرض «الأميرة ذات الهمة» العام الماضي عن نص لشوقي عبد الحكيم، والذي قُدم ست ليالٍ كاملة وحقق إقبالًا جماهيريًا كثيفًا في كل ليلة، ما يعكس تعطش الجمهور لتيمات التراث الشعبي أكثر من العروض المترجمة.

وتناول عبد العليم شخصية ناعسة، موضحًا أنها صبرت على زوجها أربعين عامًا، وأن ناعسة وردت في التراث الديني بوصفها رحمة بنت أفرائيم بنت يوسف عليه السلام، بينما ينتسب النبي أيوب عليه السلام إلى سيدنا إبراهيم، وهو ما يؤكد أن الأصل متوارث دينيًا وشعبيًا. وأشار إلى نماذج الصبر في القرآن الكريم، مثل صبر أيوب، وكرب سيدنا يونس في بطن الحوت، ويتم النبي محمد ﷺ، مؤكدًا أن الصبر تيمة مركزية في الوعي الديني والشعبي.

وأضاف أن الأستاذ زكريا الحجاوي – رحمه الله – كان واعيًا بذكاء إلى هذه التيمات، فظل الإيقاع الموسيقي لـ«ناعسة» حاضرًا حتى اليوم. وأوضح أنه قدّم «ناعسة» في إطار معاصر، يجمع بين المعاناة والحب، متسائلًا: هل لو كانت ناعسة في مكان زوجها كانت ستتزوج عليه؟ ليؤكد أن الإجابة هي: نعم، لأن الرجل – في رأيه – لا يمتلك صبر المرأة. فالمرأة، بحسب التراث الشعبي، تمتلك قيم الصبر والمودة والحب، وهي في جوهرها تمثل كل شيء.

ثم عادت الكلمة مرة أخرى للناقد محمد الروبي، الذي وجّه تساؤلًا إلى الكاتب د. إبراهيم عبد العليم حول سبب تقديم شخصية «ناعسة» في هذا التوقيت، ولماذا اختار تقديمها في قالب المونودراما. وأوضح عبد العليم أن «ناعسة» قُدِّمت كثيرًا من قبل في الثقافة الجماهيرية، مشيرًا إلى أنه يسعى من خلال هذا العمل إلى إبراز تيمة المرأة الصابرة المتسائلة، كما طرح تساؤلًا محوريًا: هل لو كانت «ناعسة» في مكان زوجها، هل كانت ستتزوج؟ وأضاف أن المجتمع قاسٍ على المرأة، لا سيما أنها تتحمل العبء الأكبر من المسؤوليات الاجتماعية، بدءًا من تربية الأبناء، مرورًا بالأعمال المنزلية، وصولًا إلى تنظيم شؤون الحياة اليومية. مؤكدًا أن «ناعسة» تمثل رمزًا للصبر والتحمل، وهي رمز للمرأة المصرية على وجه الخصوص.

وأشار إلى أن «ناعسة» تمر بعدة مراحل إنسانية واجتماعية، ففي مرحلة تكون ثرية، وفي مرحلة أخرى لا تملك شيئًا، ليتجسد السؤال: هل ستترك أيوب أم ستقف بجواره وتعاونه؟ وفي النص الدرامي تصبر «ناعسة» على أيوب ثمانية عشر عامًا، بينما في القرآن الكريم صبرت «رحمة» — كما جاء اسمها — أربعين عامًا.

واختتم بأن «ناعسة» تمثل مراحل مصرية متعددة، مرت بالمعاناة والهزيمة، ثم النصر، وصولًا إلى التطور.

"ناعسة هي البطلة الحقيقية في حكاية الصبر"

أعرب المخرج عادل مهران عن سعادته الكبيرة بتواجده وسط أساتذته الذين تتلمذ على أيديهم، موضحًا في البداية رؤيته لشخصية «ناعسة»، قائلًا:

«الجميع يعرف من هو سيدنا أيوب، لكن كثيرين يغفلون من هي ناعسة. أيوب صبر على مرضه، نعم، لكن ناعسة هي من وقفت بجواره، وصبرت، وعملت بكد، وتحملت أقاويل الناس، وحملته وهاجرت به من مكان إلى آخر لتتعايش مع مرضه».

وأضاف مهران: «اخترت تقديم ناعسة في عمل مونودراما، وهي فكرة إخراجية خالصة، لأنني وجدت أن تقديمها وحدها يمنحها المساحة الكاملة التي تستحقها. ولو قُدمت ناعسة في زمنها الفعلي فقط، سنراها في الإطار التاريخي لسيدنا أيوب، لكنني أردت طرح سؤال أعمق: لماذا صبرت ناعسة؟ وهل لو وُضعنا مكانها كنا سنحتمل المرض وندعم الشريك، أم كنا سنبحث عن طريق آخر؟».

وتابع: «يتضمن العرض انتقال ناعسة إلى زمننا الحالي، لطرح تساؤل معاصر: هل كانت ستصبر على زوجها في هذا الزمن، أم كانت ستتركه؟ والإجابة التي يقدمها العرض أنها صبرت، وتحملت، وساندت، كما فعلت في الماضي».

واختتم قائلًا: «اخترت أن تكون ناعسة هي الشخصية الوحيدة على المسرح، حتى نُسلّط الضوء عليها وحدها، دون وجود أي شخصيات أخرى قد تُشتت انتباه الجمهور عن جوهر الحكاية ورسالتها "

وفي ختام الندوة، أعربت الدكتورة سمر سعيد، عميد المعهد العالي للفنون الشعبية، عن سعادتها بمشاهدة عرض «صبر ناعسة»، تأليف د. إبراهيم عبد العليم وإخراج عادل مهران، موضحةً أن العرض يبعث بالعديد من الرسائل المهمة التي عاشها الجمهور وتفاعل معها.

وأشارت إلى أن الدراما غالبًا ما تمنح في نهاياتها بصيصًا من الأمل، إلا أن العرض اتسم في مجمله بطابع المعاناة، لافتةً إلى أن توظيف فنون الفرجة الشعبية داخل العرض شكّل ملمحًا مميزًا، وأسهم في التخفيف نسبيًا من حالة الكآبة التي سيطرت على أجوائه واختتمت مداخلتها بالتأكيد على أنها كانت تتمنى وجود ولو بصيص من الأمل في نهاية العرض.

كما أشاد الناقد محمد الروبي ببطلة مونودراما ناعسة، الفنانة غادة الشرقاوي، معتبرًا إياها اكتشافًا مهمًا وموهبة متفردة لفتت الانتباه بقوة.

رنا رأفت

النقد المسرحي في مصر.. بين الغياب والتهميش

لم يكن النقد المسرحي، في أي مرحلة من تاريخه، نشاطا هامشيا أو تابعا للحركة المسرحية، بل مثل أحد أعمدتها الأساسية، بوصفه الذاكرة التحليلية للعروض، والضمير الفكري الذي يرافق التجربة الإبداعية، والوسيط الواعي بين الخشبة والجمهور. فمن خلال النقد، لم تقرأ العروض المسرحية فقط، بل جرى تفكيك خطابها الجمالي والفكري، وتأريخ تحولاتها، ورصد علاقتها بالمجتمع وأسئلته المتغيرة.

غير أن المشهد المسرحي الراهن يفرض أسئلة ملحة ومقلقة حول موقع النقد المسرحي اليوم في مصر: هل ما زال حاضرا بوصفه فاعلا مؤثرا في تشكيل الوعي المسرحي، أم تراجع إلى الهامش، وتحول إلى ممارسة موسمية لا تتجاوز حدود المهرجانات، أو إلى تغطية صحفية سريعة تفتقر إلى العمق التحليلي والرؤية النقدية المنهجية؟

في ظل تراجع الصفحات الثقافية بالصحافة الورقية، وغياب المنابر المتخصصة، وهيمنة منطق السوشيال ميديا القائم على الانطباع السريع والتفاعل اللحظي، تبدلت ملامح العلاقة بين الفنان والناقد، وبين العرض وقرائه. وبات النقد المسرحي محاصرا بين تهميش مؤسسي واضح، وغياب منصات جادة للنشر، وتراجع دور الأكاديميين في المجال العام، إلى جانب عزوف أجيال جديدة عن الاشتباك النقدي المعمق، لصالح تعليقات عابرة أو أحكام ذوقية لا تسهم في بناء وعي مسرحي حقيقي.

من هنا، يفتح هذا التحقيق ملف أزمة النقد المسرحي في مصر، محاولا رصد ملامح الغياب والتهميش، والبحث في أسباب تراجع الدور النقدي، بين من يرى أن النقد بات خارج المشهد، ومن لا يزال يؤمن بإمكانية استعادته كقوة فكرية فاعلة، وشريك أساسي في العملية الإبداعية، لا يقل أهمية عن العرض ذاته.

تحقيق النقد المسرحي في مصر... بين الغياب والتهميش، حول موقع النقد المسرحي اليوم:

هل ما زال فاعلا ومؤثرا، أم تحول إلى ممارسة موسمية مرتبطة بالمهرجانات، أو مجرد تغطية صحفية تفتقر إلى العمق التحليلي؟

سامية سيد

د. عمر فرج: النقد المسرحي في مصر شهد تراجعًا حادًا وصل إلى حد الغياب شبه الكامل

يرى الفنان أ.د/ عمر فرج - أستاذ الدراما والنقد، ورئيس قسم المسرح والدراما بكلية الآداب – جامعة بني سويف - أن النقد المسرحي في مصر شهد تراجعًا حادًا وصل إلى حد الغياب شبه الكامل، بعدما فقد تأثيره وفاعليته في المشهد المسرحي الراهن، ولم يعد حاضرًا إلا في محاولات فردية متفرقة هنا وهناك. ويؤكد أن النقد، حتى في تغطياته الموسمية، لم يعد يحتفظ بمكانته التي عرفها خلال الخمسينيات وحتى التسعينيات، إذ بدأ في التواري منذ الثمانينيات إلى أن وصل إلى وضعه الحالي المأزوم.

ويُرجع فرج هذا التراجع إلى عدة أسباب متداخلة، في مقدمتها غياب الاهتمام بالناقد نفسه، وتراجع الضمير النقدي لدى بعض من يكتبون، حيث تحوّل النقد في فترات معينة إلى مجاملات شخصية تفتقد الحياد. ويشبّه الناقد بالقاضي الذي يفقد هيبته حين تتراجع مصداقيته، فتنعدم قيمة أحكامه. فالناقد الجاد الذي يكتب بصدق قد يتعرض لهجوم من النجوم، خاصة مع صعود ظاهرة "النجم الأوحد" في عصر الفضائيات، حيث باتت الأعمال نفسها تتوارى خلف أسماء النجوم، وأصبح الهجوم النقدي على أحدهم سببًا مباشرًا لإقصاء الناقد أو التضييق عليه.

ويشير إلى أن بعض النجوم مارسوا ضغوطًا مباشرة أو غير مباشرة على النقاد، إما عبر الاحتواء، أو الصداقة، أو المصالح المتبادلة، ما دفع كثيرين إلى تفضيل السلامة والمجاملة على المواجهة النقدية، خاصة في ظل امتناع بعض الصحف عن نشر آراء نقدية حادة تمس أسماء لامعة. ومع تراجع الصحافة الورقية والمجلات المتخصصة، وظهور وسائل الاتصال الحديثة، لم يعد أمام الناقد سوى منصات التواصل الاجتماعي، وهي كتابات – رغم أهميتها – لا تلقى الصدى الثقافي الكافي، ولا توفر أي مردود مادي.

تراجع مستوى الثقافة العامة للجمهور أسهم بدوره في تعميق الأزمة

ويضيف عمر فرج أن تراجع مستوى الثقافة العامة للجمهور أسهم بدوره في تعميق الأزمة، حيث بات جمهور اليوم هو "جمهور السوشيال ميديا"، جمهور سريع الاستهلاك يفتقر إلى التلقي التحليلي ولا يميل إلى قراءة النقد المتخصص. كما أن تدهور الأوضاع المعيشية للنقاد، وغياب العائد المادي من الكتابة النقدية، دفع كثيرين إلى البحث عن مصادر رزق بديلة، فلم يعد الناقد المتخصص حاضرًا كما كان في زمن أسماء كبرى مثل علي الراعي ومحمد مندور وحسن عطية.

أما عن مسؤولية الغياب، فيؤكد أن الأزمة ناتجة عن إرادة مشتركة؛ إذ اضطر الناقد إلى الابتعاد بسبب غياب الدخل، وفي المقابل غابت المنصات والمؤسسات الداعمة القادرة على احتضان النقد ونشره. فالصحف لم تعد توزع سوى أعداد محدودة، والمواقع الإلكترونية لا تعطي النقد أولوية، والقنوات الفضائية لا تستضيف سوى عدد محدود جدًا من النقاد، غالبًا دون الالتزام بالحياد المهني المعروف قديمًا. ويستدعي فرج صورة الماضي حين كان وجود الناقد في قاعة العرض كفيلًا ببث الرهبة في نفوس الفنانين، إدراكًا لأهمية رأيه وتأثيره.

ويفرّق عمر فرج بوضوح بين النقد المسرحي الحقيقي والتغطية الصحفية السريعة، مؤكدًا أن الفارق بينهما شاسع. فالناقد المسرحي دارس ومتخصص في جميع عناصر العرض، من النص إلى الإخراج والتمثيل والديكور والملابس، ويقرأ النص قبل مشاهدة العرض ليقارن بين رؤية المؤلف والتنفيذ على الخشبة. ويستشهد عمر فرج بحكاية شهيرة عن المخرج الكبير سعد أردش أثناء إخراجه لمسرحية «المخططين» ليوسف إدريس عام ١٩٦٨،

حين أثار تغيير نهاية النص جدلًا واسعًا وصل إلى حد الصدام، ليؤكد أن أي تعديل جوهري في النص يجب أن يُناقَش نقديًا لمعرفة ما إذا كان يغيّر رؤية الكاتب أم لا. وهنا تتجلى قيمة الناقد الحقيقي، لا الصحفي الذي يكتفي بوصف العرض أو تغطية وقائعه.

النقاد الحقيقيين باتوا مهمشين

وفيما يخص المهرجانات، يرى فرج أن دورها المفترض هو دعم الحركة النقدية وإفراز أجيال جديدة من النقاد، وأن تؤدي إلى طفرة فنية تنعكس إيجابيًا على النقد. لكنه يحذر من تحوّل بعض المهرجانات إلى منصات للمجاملات، حيث تتأثر لجان التحكيم أحيانًا برغبة رؤساء المهرجانات في إرضاء الجميع، وهو ما يفرغ الجوائز من قيمتها ويقوّض الخطاب النقدي. ويؤكد أن النقاد الحقيقيين باتوا مهمشين، ولا يُدعون حتى لحضور المهرجانات، في مقابل الاستعانة بصحفيين أو غير متخصصين في لجان التحكيم، مع تجاهل أساتذة الجامعات والنقاد الأكاديميين إلا في حالات نادرة.

النقد اليوم أصبح تابعًا لمنظومة التتويج والجوائز والمجاملات

ويخلص فرج إلى أن النقد اليوم أصبح تابعًا لمنظومة التتويج والجوائز والمجاملات، أكثر من كونه قراءة فكرية جادة للعروض المسرحية. أما عن سبل الخروج من الأزمة، فيؤكد ضرورة توفير منافذ حقيقية للنشر، تتبناها الدولة أو المؤسسات الثقافية أو الرعاة، مع منح النقاد تقديرًا ماديًا ومعنويًا يضمن لهم الاستقلال. كما يدعو إلى إسناد لجان التحكيم ورئاسة المهرجانات إلى نقاد متخصصين ودارسين للعملية المسرحية، والاستعانة بأساتذة الجامعات في الندوات الفكرية والنقدية، وتوفير مصادر دخل ثابتة تتيح لهم التفرغ للتأليف والنقد.

ويشدد على أهمية إعادة بناء العلاقة بين الناقد والفنان والجمهور والمؤسسات الثقافية، وتنشيط الحركة المسرحية في المدارس والجامعات، وتبني النقاد لهذه الحركة منذ مراحلها الأولى. فالنقد – في رأيه – هو ميزان الفن، ولا وجود لفن حقيقي بلا نقد حقيقي، لأن الناقد هو القاضي الذي يحفظ التوازن داخل الحركة المسرحية، ويعيد للفعل

الإبداعي معناه وقيمته

د. دينا أمين: النقد المسرحي الحقيقي يظل ضرورة أساسية لا غنى عنها

ترى الدكتورة دينا أمين أن النقد المسرحي، في جوهره، ممارسة تحليلية معمّقة تتعامل مع العرض المسرحي بوصفه خطابًا جماليًا وثقافيًا مركّبًا، لا مجرد حدث فني عابر. فالنقد الحقيقي يسعى إلى تفكيك بنية العرض ودلالاته، وربطه بسياقاته الفكرية والتاريخية، وبناء معرفة قابلة للاستدامة والعودة إليها، على عكس التغطية الصحفية أو المراجعات السريعة التي تكتفي بالإخبار والوصف وتقديم انطباع عام وتقييم مختصر، مرتبط بزمن الحدث وينتهي بانتهائه. ومن هنا، يصبح الفارق الجوهري بين النقد والتغطية هو العمق مقابل السرعة، والتحليل مقابل الانطباع، وبناء الذاكرة الثقافية مقابل الاستهلاك الإعلامي.

المشهد المسرحي المصري يشهد اليوم هيمنة واضحة للتغطية الصحفية السريعة

وتشير إلى أن المشهد المسرحي المصري يشهد اليوم هيمنة واضحة للتغطية الصحفية السريعة، مدفوعة بتسارع الإيقاع الإعلامي وتراجع المساحات المخصصة للكتابة النقدية التحليلية، وهو ما أسهم في تهميش دور النقد بوصفه عنصرًا فاعلًا في تطوير الخطاب المسرحي. ومع ذلك، تؤكد أن النقد المسرحي الحقيقي يظل ضرورة أساسية لا غنى عنها، ليس فقط لتقويم التجارب، بل لبناء وعي نقدي وتاريخ فكري للمسرح.

كما تلفت إلى أن المهرجانات والجوائز ولجان التحكيم تركت، إلى حد ملحوظ، أثرًا على استقلالية الخطاب النقدي، إذ أسهمت أحيانًا في ترسيخ معايير تجعل النقد أقرب إلى منطق المسابقات ومنظومة التتويج، لا إلى قراءة فكرية مستقلة للعروض. ورغم ذلك، لا يزال بعض النقاد يحافظون على مسافة نقدية واعية، ويصرّون على ممارسة النقد كفعل تحليل وتأمل، لا كأداة تقييم مرتبطة بالجوائز أو المجاملات.

وترى د. دينا أمين أن استعادة دور النقد المسرحي لا يمكن أن تتحقق إلا عبر مسارين متلازمين: تجديد أدوات الناقد الفكرية والمنهجية بما يتواكب مع التحولات الجمالية والمعرفية، وإعادة بناء علاقة واضحة ومستقلة بين الناقد والفنان والجمهور والمؤسسات. فبدون أدوات تحليل معاصرة يفقد النقد عمقه، وبدون مسافة نقدية وأخلاق مهنية يتحول إلى ترويج أو مجاملة. وتخلص إلى أن إنقاذ النقد المسرحي مرهون بإعادة الاعتبار له بوصفه فعل تفكير علني ومسؤول، لا خدمة إعلامية عابرة ولا سلطة فوقية، بل شريكًا نقديًا في بناء الوعي المسرحي.

عبير علي: النقد المسرحي في مصر يمرّ بحالة تراجع حاد

المخرجة عبير علي ترى أن النقد المسرحي في مصر يمرّ بحالة تراجع حاد، ولم يعد فاعلًا أو مؤثرًا في الحركة المسرحية كما ينبغي، مؤكدة أن الأزمة مركّبة، تبدأ من غياب المنصات ولا تنتهي عند تدهور التعليم وسياسات الثقافة.

وتوضح أن عدد المنصات الصحفية والثقافية القادرة على استيعاب النقاد محدود للغاية، وهو ما انعكس مباشرة على الأجور الضعيفة، لتتحول مهنة النقد إلى نشاط بلا عائد مادي حقيقي، بلا سوق عمل، وبلا قدرة على الاستمرار. ونتيجة لذلك، يعمل عدد قليل جدًا من النقاد، بينما اضطر آخرون إلى ترك المجال أو ممارسة النقد بشكل هامشي إلى جانب مهن أخرى من أجل العيش، وهو ما أفقد الحركة النقدية تفرغها وتأثيرها.

التدهور العام في منظومة التعليم انعكس بوضوح على الحركة النقدية

وتشير عبير علي إلى أن التدهور العام في منظومة التعليم انعكس بوضوح على الحركة النقدية، حيث لم يعد هناك عدد كافٍ من النقاد الدارسين والمؤهلين بعمق، باستثناء قلة "من رحم ربي"، موضحة أن الحصول على دبلومة أو شهادة في النقد لا يعني بالضرورة وجود ناقد مثقف أو متابع حقيقي للحركة المسرحية. ونتيجة لذلك، غابت المتابعة الجادة، وغاب التقييم الحقيقي، ولم تعد هناك قراءة واعية ترصد التجارب أو توثقها أو تطرح تصورات لتطويرها.

وتؤكد أن المشهد الحالي تحوّل في أغلبه إلى تغطية صحفية موسمية تُستخدم كدعاية للعروض، أكثر منها حركة نقدية تناقش وتفكك وتقيم وتفتح آفاقًا للمستقبل. هذه التغطيات، رغم أنها ليست سلبية في ذاتها، لا يمكن أن تكون بديلًا عن النقد المسرحي بوصفه ممارسة فكرية ومنهجية.

وترى عبير علي أن غياب المؤسسات الثقافية، سواء الأهلية أو الحكومية، عن رعاية النقاد والحركة النقدية هو أحد الأسباب الجوهرية للأزمة، مشيرة إلى أن الناقد لا يُعامل بوصفه عنصرًا عضويًا في العملية المسرحية، رغم أنه المسؤول عن رصد التجارب وتوثيقها وتصنيفها وبناء خطاب يساهم في تطويرها. كما تلفت إلى وجود شريحة من المبدعين ترفض فكرة النقد من الأساس، وتتعامل معه بمنطق عدائي: "من لا يهتف لعرضي فهو عدوي"، وهو ما يعمّق الفجوة بين الفنان والناقد.

وفي ما يتعلق بالمهرجانات والجوائز، تؤكد أن المشكلة لا تكمن في وجود المهرجانات نفسها، بل في كيفية إدارتها، والآليات والمعايير التي تحكم عملها. فغياب المعيارية والشفافية، أو وجود

معايير لا تُطبّق ولا تُفعّل، هو ما يكسر استقلالية الخطاب النقدي، ويحوّله إلى خطاب تابع أو ملتبس. أما في حال وجود معايير واضحة ومطبّقة، فإن النقد لا يفقد استقلاله، بل على العكس، يصبح أكثر قوة ووضوحًا، خاصة إذا توافرت فرص عمل حقيقية تضمن للناقد استقلاله المادي والمهني.

التوازي بين التغطية الصحفية والنقد الحقيقي

وتقترح عبير علي مسارًا عمليًا لاستعادة دور النقد، يقوم على التوازي بين التغطية الصحفية والنقد الحقيقي؛ فالمقالات الصحفية التي تتحدث عن العروض ومكانها وعناصرها الإيجابية مهمة ولطيفة، لكنها يجب أن تسير جنبًا إلى جنب مع ندوات نقدية جادة تناقش العروض، يحضرها الجمهور، وتكون جزءًا من تجربة التلقي نفسها، بل وربما من تذكرة العرض. كما تؤكد على أهمية تدريب الجمهور على التلقي، وكيفية قراءة العرض وفك رموزه، لأن الوعي الجمالي لدى الجمهور ينعكس بدوره على تطور المبدعين وأعمالهم.

وتذهب عبير علي إلى أبعد من ذلك، معتبرة أن المشكلة لا تقتصر على غياب النقد، بل تمتد إلى غياب ما يمكن تسميته بـ"الحركة المسرحية" بمعناها الحقيقي. فبرأيها، لدينا إنتاج مسرحي كثيف، ولدينا مسرح، لكننا لا نملك تيارات أو مشاريع مسرحية واضحة المعالم، تحمل أفكارًا ورؤى وتقنيات مختلفة، وتتطور عبر الزمن، ويتابعها نقد حقيقي وجمهور واعٍ. ما يُقدَّم في الغالب هو منتج مسرحي متشابه، بلا مدارس، وبلا مشاريع فكرية أو تقنية تتراكم وتتطور.

وتحمّل عبير علي التعليم النمطي والمعلّب جزءًا كبيرًا من المسؤولية، مشيرة إلى أزمة حقيقية تتمثل في وجود حاملي شهادات عليا ودكتوراه دون امتلاك الثقافة أو التأهيل الحقيقي للمهنة. كما تؤكد غياب الرؤية والسياسة الثقافية الواضحة داخل المؤسسات، فلا توجد خطط سنوية، ولا مشاريع تستهدف التنوع الفكري والتقني، ولا حاضنات تدعم المبدعين أصحاب المشاريع المختلفة، ولا مفهوم للاستدامة أو التطوير طويل المدى.

وتختم المخرجة رؤيتها بالتساؤل القَلِق: نحن نمتلك عددًا كبيرًا من المسرحيين، وإنتاجًا مسرحيًا واسعًا، لكن إلى أين يتجه كل هذا؟ في غياب النقد، والرؤية، والسياسة الثقافية، يظل السؤال مفتوحًا بلا إجابة.

د. محمد عبد المنعم: استعادة الدور الفاعل للنقد تقتضي مسارًا مزدوجًا

يرى أ.د. محمد عبد المنعم، المخرج المسرحي وأستاذ التمثيل والإخراج بقسم المسرح جامعة الإسكندرية، أن النقد المسرحي في مصر يمرّ بأزمة بنيية معقّدة، تتجسد في تأرجحه بين حضور رمزي وغياب فعلي عن الممارسة اليومية للحياة المسرحية. ويؤكد أن النقد لم يعد فاعلًا بالمعنى التاريخي الذي أسهم، في فترات ازدهاره، في تشكيل الذائقة الجمالية وتوجيه مسارات الإبداع، بعدما كان شريكًا في إنتاج المعنى ووسيطًا معرفيًا واعيًا بين العرض والمتلقي، يؤدي دورًا تحليليًا وتأويليًا يتجاوز الانطباع إلى مساءلة البنى الجمالية والفكرية وربطها بسياقاتها الثقافية والاجتماعية.

ويشير إلى أن هذا الدور تراجع لصالح حضور موسمي مرتبط بالمهرجانات والفعاليات الرسمية، مقابل غياب شبه كامل عن المتابعة المنتظمة للعروض، خصوصًا تجارب الهواة والمسرح المستقل، ما أضعف وظيفة النقد بوصفه ذاكرة للمشهد وقوة تفسيرية ترصد التحولات الجمالية وتفكك أنماط الإنتاج السائدة.

هيمنة التغطية الصحفية السريعة أفرغت الخطاب المسرحي من عمقه المعرفي.

ويشدّد عبد المنعم على أن الأزمة لا تعود إلى تقصير فردي بقدر ما هي نتاج بنية ثقافية ومؤسسية مأزومة، تقلّصت فيها المنصات المتخصصة، وانحسر الخطاب التحليلي في الصحافة الثقافية لصالح صيغ إعلامية سريعة تحكمها اعتبارات الاستهلاك، مع تراجع دور المؤسسات الأكاديمية والثقافية الداعمة للنقد كممارسة بحثية مستقلة. كما يلفت إلى الفارق الجوهري بين النقد بوصفه خطابًا معرفيًا، والتغطية الصحفية السريعة التي تكتفي بالوصف والانطباع، معتبرًا أن هيمنة الأخيرة أفرغت الخطاب المسرحي من عمقه المعرفي. ويضيف أن منظومة المهرجانات والجوائز، رغم أهميتها، أربكت استقلالية النقد حين تحوّل أحيانًا إلى خطاب موازٍ للتتويج أو مبرّر لاختيارات لجان التحكيم. ويخلص إلى أن استعادة الدور الفاعل للنقد تقتضي مسارًا مزدوجًا: تجديد أدوات الناقد المعرفية والمنهجية والانفتاح على التحولات الجمالية المعاصرة، بالتوازي مع إعادة بناء العلاقة بين النقد والفنان والجمهور والمؤسسات على أسس من الاستقلال والاستمرارية، بما يعيد الاعتبار للمسرح كفضاء للمعرفة والحوار والتغيير.

أمل ممدوح: خفوت النقد المسرحي يرتبط بخفوت الحركة المسرحية

ترى الناقدة أمل ممدوح أن النقد المسرحي في مصر لا يعيش اليوم واحدة من عصور ازدهاره، لكنه لم يختفِ تمامًا، بل ما زال موجودًا في حالة مقاومة. فالحركة النقدية – بطبيعتها – تتأثر بالحركة المسرحية نفسها كمًا وكيفًا، كما تتأثر بالمناخ العام الذي قد يُرجئ أحيانًا الفنون من كونها ضرورة ثقافية إلى رفاهية لا تسمح بها

الظروف الاقتصادية أو أولويات الاهتمام العام، خاصة في ظل ضعف الدعاية وقلة الإقبال على مسارح الدولة ذات الأسعار المقبولة، مقارنة ببعض المسارح التجارية القادرة على جذب الجمهور.

وتوضح أن خفوت النقد المسرحي اليوم يرتبط بخفوت الحركة المسرحية وجمهورها من جهة، وبقلة منصات الكتابة المتاحة للنقاد من جهة أخرى، حيث يكاد الحضور النقدي يقتصر على المهرجانات الموسمية، وهو حضور لا يصل بالقدر الكافي إلى الجمهور العادي. كما تشير إلى أن شريحة من الجمهور – للأسف – تميل إلى ما يرفّه عنها أكثر مما يرهقها ذهنيًا، وهو ما يدفع بعض صنّاع المسرح، دون تعميم، إلى التركيز على الجاذبية الشكلية على حساب المضمون. وترى أن الحل الأجدى يكمن في الجمع بين القيمة الفنية والجاذبية الجماهيرية، باعتبارهما غير متناقضين، بل يشكلان معًا أحد أهم سبل بقاء المسرح واستعادة جمهوره، بما ينعكس بدوره على حيوية الحركة النقدية.

وتؤكد أمل ممدوح أن الفارق بين النقد المسرحي الجاد والتغطية الصحفية السريعة فارق جوهري. فالتغطية الصحفية تكتفي غالبًا بملامسة القشور العامة للعرض، وتهدف إلى التعريف به وجذب القارئ، ولا تتطلب بالضرورة إلمامًا عميقًا بأدوات النقد ومناهجه، وهو ما قد يظلم العرض أحيانًا أو يحتفي به بما لا يستحق. أما النقد الجاد، فيتناول العرض على مستويات متعددة، تحليلًا وتفكيكًا وقراءة متأنية، تكشف عناصر إجادة أو قصور قد لا تبدو واضحة للوهلة الأولى. وتشدد على أن النقد، حتى حين يكون مبسطًا وموجهًا للجمهور العام، يظل نقدًا ما دام قائمًا على رؤية تحليلية، لا مجرد خبر في ثوب نقدي، وأن طبيعة الخطاب النقدي تؤثر بعمق في طريقة تلقي القارئ للأعمال الفنية.

منظومة المهرجانات والجوائز، أثّرت بشكل واضح على استقلالية الخطاب النقدي

وفيما يتعلق بتأثير المهرجانات والجوائز، ترى أمل ممدوح أن هذه المنظومة أثّرت بشكل واضح على استقلالية الخطاب النقدي، إلى حد يصعب معه على بعض النقاد التعبير عن آرائهم بحرية. فالنقد المخالف قد يُنظر إليه بوصفه خروجًا عن السرب،

ويواجه بالنبذ أو الهجوم، خاصة من بعض الفنانين الذين يعتبرون الجوائز بمثابة "صكوك نجاح" لأعمالهم، ولا يتقبلون أي قراءة مغايرة قد تُربك خطاب الترويج. ومع ذلك، تؤكد أن هناك قلة لا تزال تحترم الرأي النقدي المختلف وتقدّره.

العلاقة بين النقد والحركة المسرحية والجمهور علاقة متداخلة ومتشابكة

وتختتم أمل ممدوح رؤيتها بالتأكيد على أن العلاقة بين النقد والحركة المسرحية والجمهور علاقة متداخلة ومتشابكة، يؤثر كل طرف فيها في الآخر. ويمكن للنقد أن يكون دافعًا لحركة مسرحية جادة حين يلتزم بالموضوعية، ويتخلى عن الاختلاف من أجل الاختلاف، وينتصر للقيمة والجودة والجاذبية معًا، وللخير والحق والجمال. فالنقد، في جوهره، ينبغي أن يكون عونًا للفنان، يكشف مواطن الإجادة والقصور، ويساعد على ضبط الرؤى المشوشة ومناقشتها، لا خنجرًا يهدم كل شيء عند أول خلل، ولا خطابًا مجاملًا يتغاضى عن أخطاء جوهرية لصالح عناصر واهية. وترى أن ابتعاد الناقد عن التورط في الترويج والمجاملات، والالتزام بأخلاقيات المهنة ورسالتها، هو السبيل لكسب ثقة الفنان والجمهور معًا، إلى جانب ضرورة دعم المؤسسات والدوريات، باعتبار أن الجميع شركاء في إعادة الاعتبار لدور النقد المسرحي.

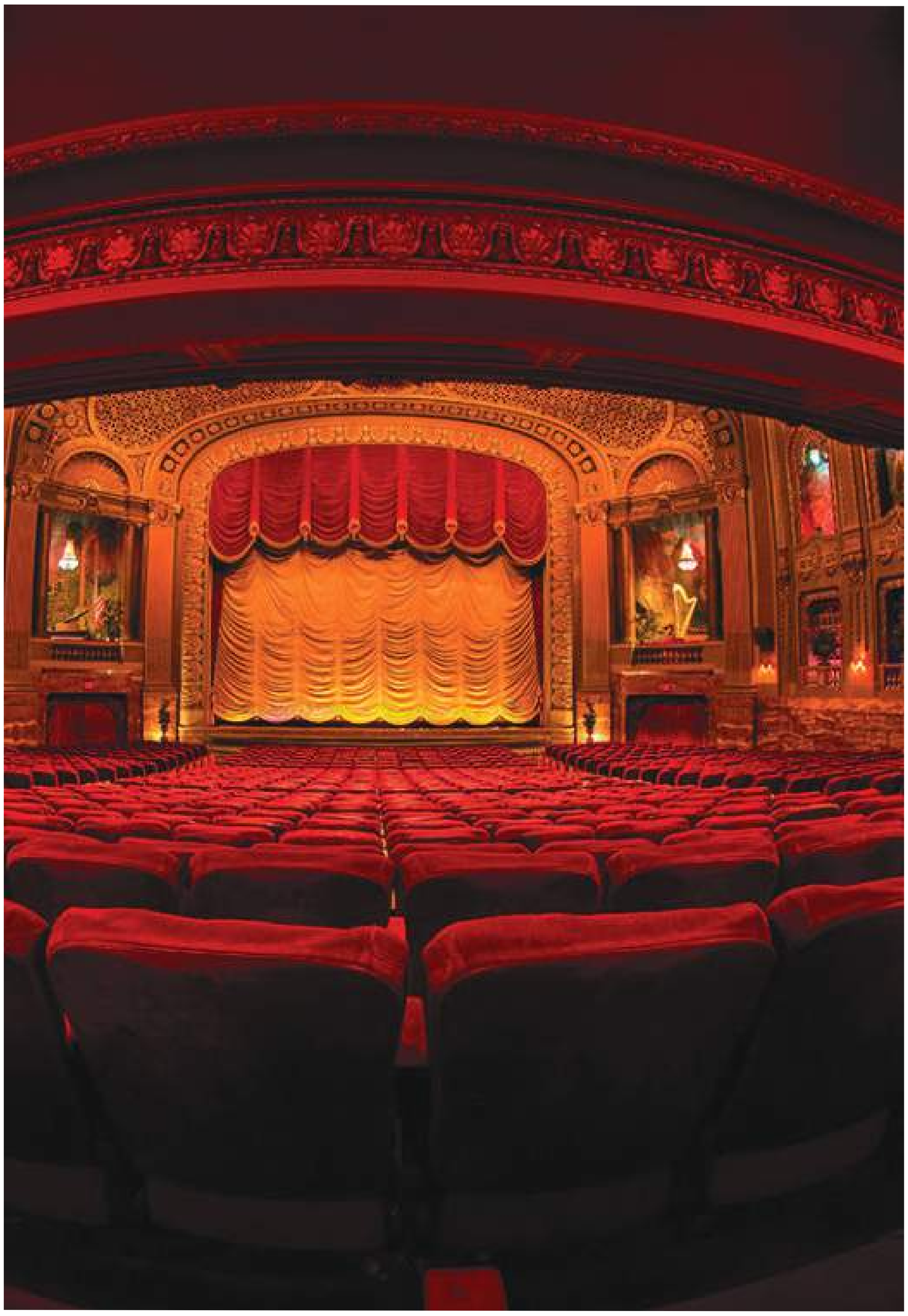
فادي نشأت: المشاريع النقدية الجادة تكاد تكون قد اختفت

ويرى الناقد فادي نشأت أن تقييم موقع النقد المسرحي في مصر اليوم لا يمكن فصله عن السياق الإبداعي العام للحركة المسرحية، إذ إن النقد في جوهره خطابٌ موازٍ للعملية الإبداعية، لا يزدهر إلا بازدهار العرض المسرحي ذاته. ومن ثمّ، فإن تراجع الإبداع الحقيقي وغياب المشاريع الفنية الجادة انعكسا مباشرة على النقد، الذي فقد الكثير من حيويته وقدرته على الفعل والتأثير. ويشير إلى أن المشاريع النقدية الجادة تكاد تكون قد اختفت، ليحل محلها نمط من الممارسات السريعة والموسمية، المرتبطة غالبًا بالمهرجانات والمسابقات، لا باعتبارها فعلًا نقديًا عميقًا، بل بوصفها نشاطًا عابرًا يُنجز على عجل، ويخدم في الأساس أغراض التواجد الاجتماعي أو تحقيق مكاسب مادية ومعنوية. وبهذا المعنى، تراجع النقد المسرحي إلى هامش التغطية الموسمية، ولم يعد قادرًا إلا في حالات فردية محدودة على مساءلة الحركة المسرحية أو توجيهها.

النقد الحقيقي لا يكتفي بعدم إطعام صاحبه

ويؤكد فادي نشأت أن غياب النقد المسرحي الراهن هو نتيجة مركّبة لعاملين متداخلين: إرادة بعض النقاد من جهة، والتغييب المؤسسي من جهة أخرى. فهناك نقاد اختاروا التماهي مع الواقع القائم والخضوع لمنطق الشللية والمصالح، حفاظًا على فرص الحضور داخل المهرجانات واللجان، أو اتقاءً للصدام مع منظومة ثقافية لا تحتمل النقد الحقيقي. وفي المقابل، هناك نقاد امتلكوا الأدوات والوعي، لكنهم تعرضوا للتهميش بسبب رفضهم الانخراط في هذه المنظومة، فدفعوا ثمن استقلالهم عزلةً وإقصاءً. أما على المستوى المؤسسي، فالأزمة أعمق، إذ تعاني المؤسسات التعليمية والإعلامية والثقافية من خلل بنيوي واضح، يبدأ من أسباب الالتحاق بتخصص النقد، ويمر بمناهج تقليدية أو معطّلة، وينتهي بغياب منصات مستقلة تتيح للناقد مساحة حقيقية للنشر والتأثير. ويختصر نشأت جانبًا من الأزمة في المقولة الشائعة بين النقاد: «النقد ما بيأكلش عيش»، لكنه يرى أن الحقيقة الأشد قسوة أن النقد الحقيقي لا يكتفي بعدم إطعام صاحبه، بل يجعله يخسر أيضًا ما يُعرف بـ«السقط واللقط»، لأنه يضعه في مواجهة مباشرة مع شبكات المصالح والعلاقات.

وفي تمييزه بين النقد المسرحي الحقيقي والتغطية الصحفية السريعة، يوضح فادي نشأت أن الفارق لا يقتصر على اللغة، بل يمتد إلى الوظيفة والمنهج. فالنقد المسرحي ممارسة معرفية تقوم على التحليل والتأويل وربط العرض بسياقه الجمالي والفكري والتاريخي، بينما تظل التغطية الصحفية ممارسة إعلامية هدفها الرصد السريع وتقديم انطباعات عامة. ويؤكد أن المشكلة لا تكمن في وجود التغطية الصحفية، باعتبارها ضرورة إعلامية مشروعة، بل في الخلط المتعمد أو الجاهل بين الوظيفتين، وهو ما أدخل المشهد في مأزق حقيقي. فقد تحوّل النقد، في ظل ضعف حضوره المؤسسي وقلّة المتخصصين فيه، إلى مساحة مفتوحة لممارسات انطباعية يقدمها أصحاب خلفيات مختلفة بوصفها نقدًا مسرحيًا. ولا ينكر نشأت حق الجميع في التذوق وإبداء الرأي، لكنه يشدد على أن الكتابة النقدية، بوصفها ممارسة علمية ومنهجية، ليست مجالًا بلا ضوابط أو معايير، تمامًا كما لا يمكن لأي قارئ أن يفرض رأيه داخل مؤسسة علمية متخصصة. ووفق هذا الواقع، تهيمن التغطية الصحفية والانطباعية على المشهد، فيما يتراجع النقد المسرحي الحقيقي إلى الهامش.



تحوّل النقد في كثير من الأحيان إلى جزء من ماكينة التتويج

وحول تأثير المهرجانات ولجان التحكيم والجوائز، يقرّ فادي نشأت بأن لهذه المنظومة أثرًا بالغًا على استقلالية الخطاب النقدي، إذ تحوّل النقد في كثير من الأحيان إلى جزء من ماكينة التتويج، لا إلى خطاب مستقل عنها. فالناقد الذي يرتبط حضوره المهني بدعوات المهرجانات أو عضوية اللجان أو فرص السفر والظهور، يجد نفسه أسيرًا—بوعي أو من دونه—لمعادلات المجاملة وتصفية الحسابات وإرضاء الأطراف الفاعلة. وهنا يغدو النقد خطابًا تبريريًا أو تزيينيًا، لا قراءة فكرية جريئة. والأخطر، في رأيه، أن هذه المنظومة تعيد إنتاج نفسها عبر توزيع الفرص على من يشبهها أو من يضمن عدم فضح فقرها المعرفي، ما يطرح تساؤلًا جوهريًا حول ما إذا كان الأمر دهاءً محسوبًا أم خوفًا حقيقيًا من إتاحة المساحة لأصحاب المعرفة.

الحل ينطلق من إعادة بناء شاملة تشمل الناقد والمؤسسة مع الفنان والجمهور

أما عن سبل استعادة دور النقد المسرحي، فيؤكد فادي نشأت أن الحل لا يمكن أن ينطلق من نقطة واحدة، بل من إعادة بناء شاملة تشمل الناقد والمؤسسة والعلاقة مع الفنان والجمهور. ويبدأ ذلك بتجديد أدوات الناقد معرفيًا ومنهجيًا، وربط النقد بالتحولات الجمالية والفكرية المعاصرة بدل الاكتفاء بإعادة إنتاج مناهج جامدة. كما يتطلب إعادة تعريف العلاقة مع الفنان على أساس الحوار لا المجاملة، ومع الجمهور على أساس التنوير لا الوصاية. غير أن الركيزة الأهم، في نظره، تظل وجود منصات ومؤسسات تحمي استقلال الخطاب النقدي، وتفصل بوضوح بين النقد ومنظومة التتويج، وبين القراءة الفكرية وتوزيع المصالح. من دون ذلك، سيظل النقد المسرحي أسير التغطية الموسمية، فاقدًا لوظيفته الأساسية بوصفه ضميرًا فكريًا للحركة المسرحية، لا مجرد صدى لها.

...

في النهاية ومما سبق نجد أن غياب النقد المسرحي لا يعني فقط غياب مقالات، بل غياب ذاكرة، ووعي، وحوار ضروري لتطور الفن. فالمسرح بلا نقد يشبه عرضًا يُصفّق له الجميع دون أن يُسأل: لماذا؟ وكيف؟ وإلى أين؟

«ويندوز F»..

حينما يتحول الجميع إلى ملفات رقمية

داليا همام

الرؤية البصرية مثقلة دائمًا بالذكريات، لأننا نضيف إلى إحساساتنا الحاضرة عدد لا حصر له من التفاصيل الخاصة بتجاربنا الماضية، فالإدراك هو المرآة والذكرى تعد الخيال الذى ينعكس على المرآة ولحظات حياتنا مزيج منهما معًا، فالذكرى ترتبط دائمًا بفكرة الزوال، والتى تعد جوهرية فى الفضاء المسرحى، ففكرة الزوال تتجلى فى الصوت والجسدية والواقع الافتراضى المعتمد على التكنولوجيا والتقنيات الرقمية، ونعنى بالفضاء المسرحى ما يتشكل بداخل العرض ويزول بزواله، وذلك الفضاء له شخصية مميزة يسهم فى خلقها الكثير من العلامات المرتبطة بطبيعته الخاصة.

ضمن فعاليات مهرجان المسرح العربى دورته السادسة عشرة بالقاهرة على مسرح السلام قدم عرض Windows F لدولة المغرب تأليف وإخراج أحمد أمين ساهل، وبإعلان إشارة البدء تبدأ حالة الفوضى من خلال ظلام يتخلله تلاحق ضوء شاشات بكلمات مكتوبة وحركة لأشخاص على خشبة المسرح يستخدمون مضرب تنس، وكرة سلة، وبوكس، ويظهر على الشاشات كلمة windows f ثم صفارة إنذار، مصحوبة بالصوت المعروف كدلالة صوتية تتبعها كلمة ويندوز إف تأكيد على فتح البرنامج، تتبلور فكرة تحكم التكنولوجيا فى البشر مع ظهور الفتيات الثلاث تباعًا والصوت الآلى من الويندوز يلقى عليهم أوامره بممارسة نوع معين من الرياضة وبممارسة معينة فى إشارة إلى تحكم التكنولوجيا وتوجيهها إلى الفتيات، فهم فى سجن إلكترونى تقضى فيه العقوبة.

تتنوع حكايات الفتيات الثلاث وتبدأ كل واحدة منهن باسترجاع حكايتها عبر التمثيل، ويظهر مجتمعها المحيط، والبداية من الفتاة الأولى التى تتمحور حكاياتها حول الزوج المغتصب ومن ثم قتلها له، ورأت

أنه يستحق الموت جزاء قسوته فهو أيضًا كان يضربها بالكرباج، وفى لحظة انتقامها تعود التكنولوجيا من جديد فتتجسد رأس إلكترونى تتفتت كانعكاس لما تفعله هى كتمثيل لجريمة القتل، ويقدم المخرج مشهد للملاكمة تأتى بعده الحكاية الثانية لفتاة أصيبت بالمرض، ولم تجد الرجل إلى جوارها، أما الحكاية الثالثة فتعبر عن المرأة التى لا تنجب، حيث تقول: «المرأة بلا أولاد كالخيمة بلا أوتاد»، وتتطور حالتها لمحاولة سرقة رضيع فإحساسها بالحاجة إلى وجود طفل جعلها لا ترى جيدًا، ولا تدرك ما تفعل.

ترى كمتلقى على الشاشة عرض لثلاثتهم عبر ملفات السجن فما قدم هو عرض لحالتهم من خلال هذا الويندوز، فالعرض الإلكترونى لحياتهم يجسدهم على أنهم ملفات إلكترونية تعرض على شاشة السجن.

تقديم العرض لنماذج رياضية يؤكد أحد أفكار علم جمال العرض فيما يخص جماليات الأداء، فالألعاب الرياضية يتم تلقيها بطرق مختلفة، فالمشاهدون يراقبون المشهد ككل باستمتاع لمشاهدة هذه الأجساد الشابة الرياضية تقف فى تناقض ضد الضعف وكل تنويعاته فيرى المشاهد فضاء بناء لعالم أجمل عالم يمتلئ بالشباب والجمال والمنافسة وإرادة النجاح، لكنه يصطدم بحياتهم وتجاربهم البائسة فهن شابات يعشن فى مجتمع فاسد دمر أحلامهم وحياتهم.

الإضاء تشكل عنصرًا أساسيًا من عناصر العرض المهمة التى يمكن الاعتماد عليها فى توفير الجو العام للأحداث الدرامية إلى جوار الاتكاء على التكنولوجيا فى هذا التطور، وهو ما يتطلب نوع خاص من الإضاءة، مع ممثل قادر على التفاعل والانصهار مع هذا العالم الذى تختلط فيه التكنولوجيا بالعنصر البشرى.

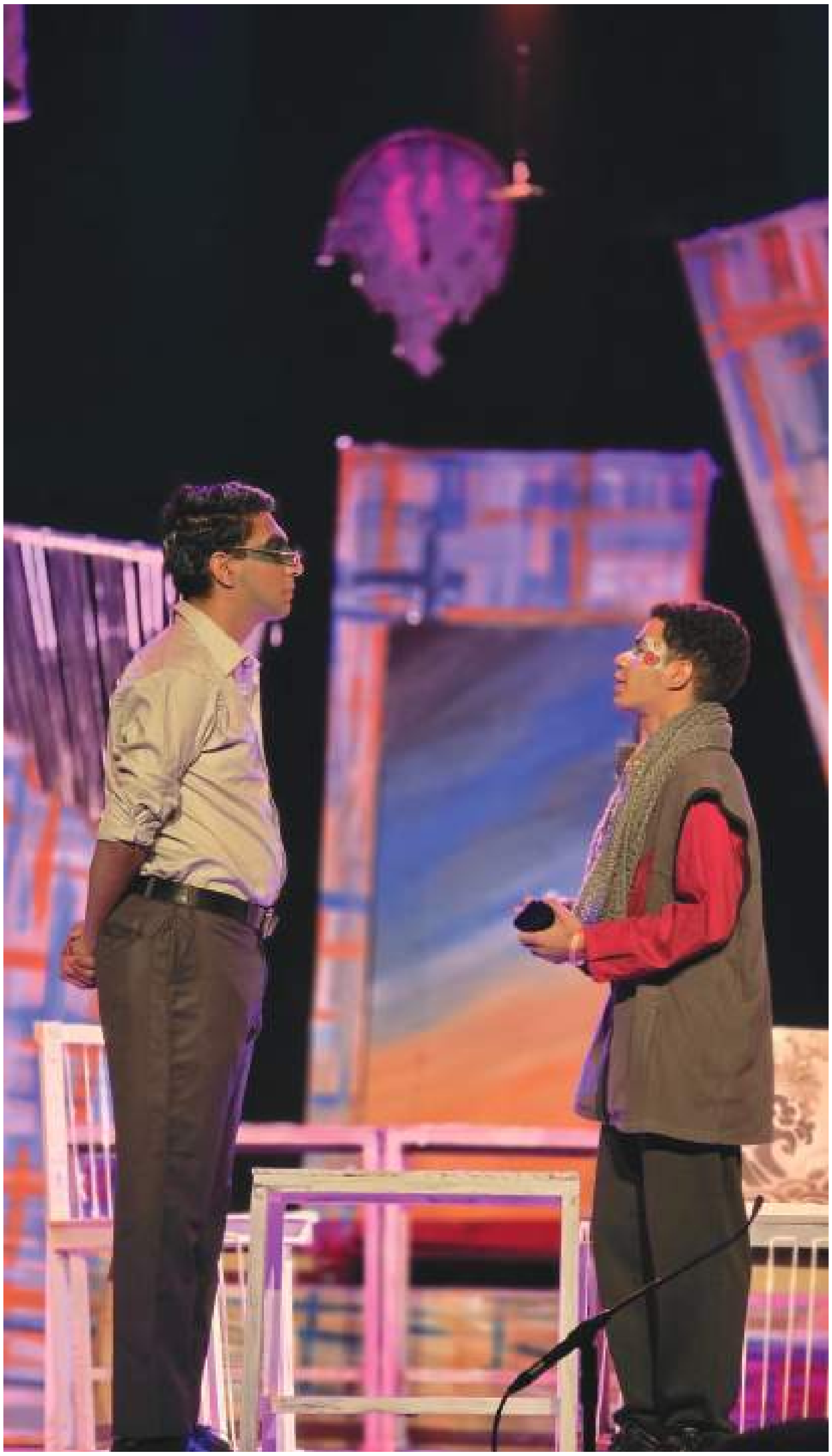
أما طبيعة الأداء التمثيلى: المزج فيها واضح بين الأسلبة (حيث التجريد وتقديم الدلالات والإشارات كانعكاس لكونهم موجهين من التكونولوجيا، وهى المحرك لهم)، وبين التمثيل المحاكى للواقع والمعبر من خلال الصدق الفنى عن الحالة النفسية لكل شخصية درامية على خشبة المسرح وما يحيط بها من ضغوطات، وفى لحظة عبر الأداء يشعر المتلقى بأن الممثلين ضمن الأدوات التكنولوجية.

وتساعد عناصر العرض الأخرى على اكتمال الصورة واعتماد المزج وسيلة مهمة بين التكنولوجيا وتأثيرها وبين العنصر البشرى، والذى يعد بالرغم من سيطرة العناصر التكنولوجية على العرض إلا أن هذا العنصر البشرى هو عنصر مهم فى العرض المسرحى ويندوز إف.

فى هذا العرض يتوافر المعطى التكنولوجى لدى مخرج العرض المسرحى، حيث يوظف لصناعة صور ديناميكية مشهدية تؤكد الوعى الجمالى بمتطلبات اللحظة الزمنية الآنية الخاصة بالعرض، بالإضافة إلى أن الطبيعة المرنة للتطبيقات الذكية تسمح بالتعديل والتغيير بشكل أسرع، فالعالم الواقعى يشبه فى لحظاته كل ما هو ممكن وثابت، بينما الافتراضى له صفة الديناميكى الدائم المتغير ما يجعل المعالجات الدرامية عبر البديل الرقمى تشق طريقها فى المسرح، حيث إن للوسائل التكنولوجية التى يستخدمها العرض وظيفة تمثيلية تعبر عن الموضوع الذى يعد محاكاة للواقع، وإعادة إنتاج تلك الوظيفة التمثيلية للوسائل التكنولوجية ليست نسخًا حرفيًا للواقع أو استعادة للموضوع، وإنما تؤسس لنظام علامات يبنى صورة جديدة تحيل إلى الموضوع، فالتكنولوجيا الرقمية تعد فى ذاتها حتمية تاريخية تعيد تشكيل العقل البشرى والذى يعى ما حوله بشكل مغاير عن السابق، عرض Windows f من العروض القادرة على التحاور مع عقل المتلقى وتنبيهه إلى أهمية التكنولوجيا.

«أكثر اتساعًا مني»..

بين التيه والمعنى



نورهان ياسر

في المسرح المعاصر، لم تعد العروض معنية بتقديم حكايات مكتملة أو إجابات جاهزة، بل أصبحت مساحة لطرح الأسئلة وكشف ما هو مسكوت عنه داخل العلاقات الإنسانية واليومية. تعكس جملة البوستر الدعائي لـ«أكثر اتساعًا مني» : "أوقات كتير بندور على حاجات.. مش عارفين إيه هي"، تعكس الجو العام الذي يسعى العرض لإيصاله، فهي أشبه بحالة إنسانية دائمة من التيه وعدم الاكتمال. و العرض مشارك ضمن مهرجان الاكتفاء الذاتي للمسرح بجامعة عين شمس، لا يقدّم حكاية تقليدية بقدر ما يطرح تجربة مسرحية تعتمد على الرمز والصورة، وتراهن على إحساس المتلقي أكثر من سرده للأحداث.

تدور الأحداث داخل عائلة تبدو عادية في ظاهرها، لكنها محكومة بنظام صارم يخفي قدرًا كبيرًا من القمع الصامت، حيث تتحرك كل الشخصيات ضمن عالم محدد بقوانين غير مرئية تحكم سلوكها اليومي وعلاقاتها العاطفية. في قلب هذا النظام تظهر ليلى الابنة ككائن مكشوف ومعرّض للتيه والاختناق، فهي الوحيدة التي لم تُرسم على وجهها علامات «المسخ» كبقية الشخصيات، وتعكس هذه المكاشفة شعورها بالفراغ والملل من التكرار اليومي، وانجذابها السريع للرسام يمثل محاولة يائسة للتمسك بشيء حقيقي خارج إطار المقاييس الضيقة لعائلتها. الرسام في المقابل، يمثل الحرية والفن والاحساس الفردي الذي لا يتوافق مع المنطق الصارم للعائلة، ويواجه رفض الأب الذي يضع النظام المادي والاجتماعي فوق أي اعتبار، ما يجعله رمزًا للتمرد الإيجابي في مواجهة القيود المجتمعية والأسرية.

الأب والأم يمثلان الوجهين المتوازيين للقمع؛ الأب يفرض السلطة ويضبط حياة أبنائه بينما يمارس ازدواجية أخلاقية واضحة من خلال خيانته، أما الأم فهي الحارسة للنظام اليومي حيث يُصبح كل فعل _حتى

طقس الأكل_ أداة للسيطرة تؤجل المواجهة وتحوّل المشاعر إلى طاقة مقيدة. الابن الأصغر يعيش حبًا صامتًا ويخضع لقواعد صارمة، إذ لا يُسمع صوته أو يُحترم شعوره وهذا يعكس قمع المشاعر والتهرب من الاعتراف بالوجود الداخلي للفرد. أما السمسارة، فهي تجسد القياس الدقيق لكل شيء في الحياة من الشقق إلى الصمت والحزن وحتى اللوحات الفنية، حيث ترفض أي ميل أو انحراف رغم أن هذا الميل قد يحمل معنى حقيقي مثل الذي في اللوحة، ما يجعلها رمزًا للهيمنة على العاطفة والحرية الفردية.
تتداخل الشخصيات جميعها في شبكة من العلاقات المقيدة، حيث كل تصرف أو محاولة للتجاوز يواجه حدودًا غير مرئية، والرمزية تتغلغل في كل تفاصيل العرض من الصمت المكثف إلى الموسيقى والإضاءة التي تضيف طبقة نفسية للحالة الداخلية للشخصيات. كل هذا يجعل المشاهد أمام تجربة مسرحية تتجاوز مجرد السرد، حيث يُحمل كل تصرف ومعنى ضمن إطار أوسع عن القيود الاجتماعية والنفسية.

بحديثنا عن القمع المتمثل في الشخصيات فيمتد ليحكم الفضاء المسرحي ذاته عبر ديكور قائم على ألواح مائلة وخطوط غير مستقيمة ولوحات معلقة توحي بالذوبان وعدم الثبات، وكأن العالم في حالة انهيار دائم. بالإضافة إلى وجود ساعة ذائبة من ضمن الديكور وهذا يعكس أن الزمن نفسه أصبح جزء من التيه والقيود، وأن حياة الشخصيات متأرجحة بين الروتين القاسي والرغبة في التحرر.

يطرح العرض رمزاً بصرياً من خلال «الباب السحري» الذي تقود إليه السمسارة العائلة، شقة في قلب الشارع تجعل من بداخلها غير مرئي فتخلق حالة من الوجود المعلق. وفي مشهد النهاية عندما تهرب ليلى مع حبيبها إلى هذا الباب، يُفتح الباب ويظهر الأب والأم جالسين على السفرة، في إشارة إلى أن النظام العائلي يطارد الفرد حتى في لحظة تمرده. ورغم هذا التعقيد الرمزي نجح العرض في استخدام الأدوات المسرحية مثل الموسيقى والإضاءة لتعميق الحالة النفسية للشخصيات، بجانب لحظات كوميدية نابعة من الموقف، فتخلق توازنًا بين الطرح الفلسفي المكثف وإحساس المتلقي بالارتباط والتفاعل. كل هذه العناصر تجعل الديكور والرموز والأدوات المسرحية ليست مجرد دعم بصري، بل لغة ذاتية تترجم الصراع الداخلي والقيود المفروضة على الحرية والحب والفن في عالم يبدو أوسع من قدرة الفرد على الاحتمال.

من أبرز المشاهد الرمزية في العرض، مشهد الكراسي الأربعة التي تتحول من مجرد أدوات مسرحية إلى رمز للحصار والقيود التي تحيط بالشخصيات. في البداية تبدو كأنها سجن يحاصر رغبات الشخصيات ويقيّد حركتها، ويجسد بشكل ملموس الصراع الداخلي والخارجي بين الرغبة في الحرية والقيود المفروضة من النظام العائلي والاجتماعي. ثم تتحول الكراسي إلى ممر يسمح للشخصيات _ ليلى وحبيبها_ بالهروب والبحث عن شئ، ما يمثل لحظة تمرد جزئية وفرصة للهروب من القيود التي تعيق حياتهم، لكنها في الوقت ذاته لا تلغي وجود النظام القائم أو الضغوط التي تحيط بهم.
في مشهد النهاية، ترفع الكراسي وحدها دون تدخل بشري، لتصبح دلالة فلسفية على أن القيود لم تعد مفروضة من الخارج فقط، بل أصبحت جزءًا من البنية النفسية للشخصيات نفسها. ويؤكد المشهد على فكرة أن الحرية الفردية ليست مجرد حركة أو هروب، بل تتطلب مواجهة القوانين الداخلية والخارجية. في هذا الإطار، يتحول المشهد إلى لحظة ذروة تجسد الصراع بين الرغبة في التحرر والقيود النفسية والاجتماعية.

لقد وضع العرض جمهوره في حالة «تيه» مقصودة تشبه تلك التي تعيشها الشخصيات، ليختبروا بأنفسهم شعور البحث عن أشياء غير محددة وسط عالم يزداد تعقيداً واتساعاً. فعلى الرغم من جماليات العرض والرمزية المكثفة في الديكور والحركة والإضاءة، إلا أن أغلب الجمهور واجه صعوبة كبيرة في متابعة الأحداث وفهم شبكة الرموز المعقدة. العديد من المتفرجين تاهوا وسط تداخل الخطوط البصرية والأدوات الرمزية، ولم يتمكنوا من الربط بين الأحداث والمعاني الرمزية، بينما وجد آخرون متعة في اللحظات الكوميدية. هذا الوضع يعكس طبيعة العرض نفسه، الذي لا يسعى إلى السرد التقليدي بل يراهن على إدراك المشاهد وإحساسه بما وراء الحكاية. ومع ذلك، وضع هذا التعقيد الجمهور أمام تحدٍ حقيقي ليصبح الارتباك جزءًا من التجربة، ويجعل المشاهد يفكر في القيود التي تحكم حياة الشخصيات وفي العالم الأكبر الذي يصعب فهمه أو السيطرة عليه.

في النهاية، يترك العرض لدى الجمهور إحساسًا مختلطًا بين الإعجاب بالإبداع الرمزي والدقة في الأداء، والارتباك أمام التعقيد الذي لم يسمح بالكثير من الفهم المباشر. "أكثر اتساعًا مني" ليس مجرد قصة عائلية، بل تجربة مسرحية تتحدى المتلقي وتحوله إلى شريك في محاولة فهم الرموز والقيود الداخلية والخارجية. ومع أن كثيرًا من الجمهور غادر العرض متسائلاً بلا إجابات واضحة، إلا أن هذا الغموض يعكس جوهر العرض نفسه أن العالم أوسع وأكثر تعقيدًا من قدرتنا على الاستيعاب، والحرية الحقيقية لا تتحقق إلا بمحاولة مواجهة القيود سواء كانت خارجية أم جزءًا من أنفسنا.

قراءة فى المسرح الروسى

هشام عبدالرءوف

مع بدء عرضها توقع الجميع فى روسيا وخارجها قبل عامين فى ٢٠٢٤ أن تسارع السلطات الروسية الى وقف عرض مسرحية «الخولوب»، وهى كلمة روسية تعنى العبيد أبناء العبيد.

والمسرحية التى تعرض على مسرح «توفستونوجوف بولشوى» الذى يتسع لـ٨٠٠ مقعد فى بطرسبرج تتناول حالة القمع التى تعيشها روسيا تحت حكم فلاديمير بوتين بالإشارة الى المظالم التى كانت روسيا تعيشها فى عهد القياصرة.

وهذه المسرحية كتبها فى مطلع القرن العشرين الكاتب المسرحى المغمور بيتر جنديتش، وتم تقديمها برؤية جديدة. وكان عرضًا مسرحيًا ناجحًا نفدت تذاكره بالكامل على مدى العامين ولا يزال مستمرًا.

والأهم أن العديد من المسئولين الحكوميين فى روسيا تدافعوا لمشاهدة هذا العرض، وهو ما يظهر من سيارات الليموزين الحكومية التى تشاهد أمام المسرح بين الحين والآخر. كما يحرص عدد كبير من طبقة رجال الأعمال الجدد الذين ظهروا فى روسيا على مشاهدة العرض الذى يستمر أربع ساعات. هذا رغم أنه ينتقد نظام الحكم الذى نشأوا فى ظله ويستفيدون منه.

وتعرض «الخولوب» بضع مرات فقط كل شهرين، وهو جدول زمنى معتاد فى عالم المسرح الروسى. وقد يصل سعر التذكرة إلى ٤٥٠ دولارًا، ونفدت التذاكر فور طرحها. وانضم أكثر من ٣٠٠٠ شخص إلى قائمة الانتظار لمشاهدة العرض، فى حال إضافة مواعيد جديدة.

حالة نادرة

ووصفت ناقدة روسية مسرحية «الخولوب» بأنها الحالة النادرة التى تلاقى فيها الجمهور والمجتمع الفنى.

وتشير المجلة الى الروس من كل انحاء روسيا سارعوا لمشاهدتها، خوفًا من أن توقف السلطات العرض سريعًا. بعد أن لاقت نجاحًا كبيرًا فى عهد فلاديمير بوتين، إذ تناولت مجتمعًا خاضعًا للرقابة والقمع، وتخوفوا من صدور قرار بوقف عرضها.

إشادة

ولم يتوقف النقاد عن الإشادة بالمسرحية منذ عرضها الأول رغم المحظورات الرقابية. وصفت إحدى المجلات مخرجها، أندريه موجوتشى، أحد أبرز رواد المسرح الروسى المعاصر، بأنه حوّل مسرحيةً صغيرةً شبه منسية إلى سيمفونية شاملة ومأساوية. وهو بالمناسبة وزير ثقافة سابق وقد قدم استقالته من منصبه لكن حكومة بوتين لم تمنعه من اخراج المسرحيات لحساب القطاع الخاص. وقالت مجلة أخرى إن «الخولوب» تُعدّ حالة نادرةً تلاقت فيها آراء الجمهور والنقاد، مُعلنين أنها الأفضل فى روسيا.

وحصد العرض تقريبًا جميع جوائز «السوفيت الذهبى»، وهى جوائز مسرحية مرموقة فى سانت بطرسبرج.

لماذا نجحت؟

ويرى العديد من النقاد فى روسيا أن مسرحية "الخولوب" أفلتت من التدقيق المكثف لأنها، على الرغم من انتقادها اللاذع لروسيا فى عهد فلاديمير بوتين تتناول الامر بشكل غير مباشر إلى حد كبير.

كيف أفلتت «الخولوب» من حملة قمع لتصبح ناجحة؟

وفى الوقت نفسه، التزمت السلطات الروسية، المعروفة بسطوتها، والتى أجبرت العديد من العروض المسرحية المنتقدة لروسيا المعاصرة على الإغلاق، الصمت حيال هذه المسرحية. والأسباب على الأرجح متعددة.

كما أنها حققت فور عرضها نجاحًا فوريًا، لدرجة أن المسئولين أدركوا أن إغلاقها سيثير فضيحة، ويبدو أنهم اطمأنوا إلى أن التذاكر ليست باهظة الثمن فحسب، بل نادرة أيضًا، مما يحدّ من عدد المواطنين العاديين الذين يمكنهم مشاهدتها.

من الواضح أن بعض أفراد النخبة الحاكمة فى البلاد فخورة بأن الإنتاج الفخم يجعل المسرحية تبدو وكأنها مقتبسة من برودواى أو ويست إند، ما يوحى للغرباء بأهمية روسيا فى الثقافة العالمية.

القصة

تروى «آل خولوبس» قصة عائلة نبيلة عاشت فى الفترة المظلمة من أوائل القرن التاسع عشر فى روسيا، عندما حكم البلاد لفترة وجيزة القيصر المتقلب بول الأول، الطاغية المصاب بجنون العظمة الذى أربك بلاطه. أن أفرادها قتلوه بمساعدة ابنه.

وكان قصر العائلة مليئًا بالعبيد المعروفين بالاقنان وهم العمال الذين يُباعون ويُشترون - وعندما يعود أحدهم من باريس، حيث أصيب بحماسة الثورة الفرنسية الليبرالية، يدين رفاقه الروس ويصفهم بالعبيد عديمى العقل الذين يجلسون كضفادع فى مستنقع، وأن قلبه يتمزق من أجل مدينة سانت بطرسبرج «اللعينة».

ومن شرفةٍ فوق المسرح، يسخر القيصر من الأحداث، وهو يأكل بشراهة وينعق كالغراب.

ويضيف المخرج الى النص الاصلى مرور اكثر من قرن على هذا الحدث حيث يقوم عمال من أوزبكستان بترميم القصر، بينما يأمل مستثمران صينيان فى هدم المبنى المتهالك وبناء شيء جديد مكانه. ويدفع المستثمران رشوةً لأحد العمال الأوزبك لضمان انهيار المبنى، مما يُعفيهما من عناء الحصول على إذن السلطات لهدمه بأنفسهما.

وتقول الناقدة الروسية كريستينا ماتفينكو أن المسرحية تسلط الضوء على مواضيع مألوفة فى المسرح الروسى منها الاستبداد والقمع والفساد المستشرى؛ والشوق الدائم لمغادرة البلاد بحثًا عن مكان أكثر حرية وأقل انغلاقًا مع إدراك أن عشق روسيا لا يقاوم لدى الروس وتنامى نفوذ الصين على البلاد، فضلًا عن تجاهلها للتاريخ والتقاليد الروسية.

معانٍ خفية

وفى ذلك تقول إنه لا توجد معانٍ خفية فى العرض إنه عرض تشعر فيه مباشرةً بهذا الوضع المؤلم الذى تعيشه روسيا ووجود طبقة واسعة من الفقراء والمهمشين لم تنجح فى إخفائها طبقة الأثرياء الجدد التى ظهرت مع سقوط الشيوعية.

وتتحدث عن عدد من المشاهد المؤثرة فى المسرحية والتى عبرت ببراعة وفى غير مباشرة عن الفكرة. ومن هذه المشاهد مشهد القيصر عندما ينفى القيصر أميرًا نافذًا لتأخره فى توفير زى عسكرى جديد لأكثر من بضعة أيام، يُلقى الأمير خطابًا يُلامس بلا شك وترًا حساسًا لدى الطبقة المُرفهة فى روسيا.

وفى ذلك يقول «لماذا أجد نفسى، وأنا رجل غنى ومستقل، كالعبيد ويتساءل: «لماذا كنتُ خادمًا طوال حياتى؟» لماذا عشتُ فى هذه المدينة البائسة، ولماذا كنتُ أرتدى الشعر المستعار رغم أننى لم أكن أرغب فى ارتدائه إطلاقًا؟

مخاطر

ويُعدّ نجاح مسرحية «الخولوب» لافتًا للنظر، لا سيما أنّ المسرح المعاصر بات مجالًا محفوفًا بالمخاطر منذ غزو موسكو لأوكرانيا عام ٢٠٢٢. ففى ٢٠٢٤، حُكم على الكاتبة المسرحية سفيتلانا بيتريتشوك والمخرج زينيا بيركوفيتش بالسجن ست سنوات لكل منهما بتهمة «تبرير الإرهاب» من خلال مسرحية بيتريتشوك «فينست الصقر الشجاع»، التى تمزج بين حكاية خرافية روسية وقصة امرأة تقع فى غرام متطرف عبر الإنترنت.

وأثار الحكم صدمة فى الأوساط الفنية الروسية إلا أن موسكو وسانت بطرسبرج التى تعد بمثابة العاصمة الثقافية لروسيا ومدن روسية أخرى ما زالت تزخر بمسارح صغيرة تُقدّم عروضًا كاملة العدد، قد لا تبدو ظاهريًا مُخالفة للسياسة، لكنّ شكلها ومضمونها يتناقضان مع سياسات الكرملين الحالية.

ومن هذه المسارح مسرح «الفضاء الداخلى» الموجود أيضًا فى سان بطرسبرج، والذى يوصف بأنه «ملاذ آمن للفنانين المستقلين». وعرضت عليه مؤخرًا مسرحية «المعطف»، المقتبسة من قصة قصيرة لجوجول نُشرت عام ١٨٤٢، ولقى رواجًا كبيرًا لدى الجمهور الروسى، مُتيحًا فرصة أخرى للتأمل فى أحوال روسيا المعاصرة.

وتقول مارينا دافيدوفا، الناقدة والمنتجة المسرحية الروسية المقيمة حاليًا فى المنفى ببرلين (بعد أن أصبحت من أشد منتقدى الغزو الأوكرانى)، فإن المسرح فى روسيا «يتجاوز كونه مجرد مسرح». فهو يُشير إلى أن لم يكن يُؤثر بشكل مباشر، فى اللحظات التاريخية الفارقة.

وتضيف قائلة: عندما تنعدم الحرية، يبدأ المسرح بلعب دور محورى، ذلك أن المسرح «هو ملاذ الناس». وعلى سبيل المثال، عُرض إنتاج فخم لمسرحية «التنكر» للشاعر الروسى ميخائيل ليرمونتوف، وهى دراما عن الجريمة والعقاب، لأول مرة عام ١٩١٧ فى اليوم الذى تنازل فيه آخر قياصرة البلاد عن العرش.

أما مسرحية «أيام آل توربين» لميخائيل بولياكوف، التى شاهدها ستالين أكثر من ١٥ مرة، فقد أوضحت كيف استخدم القياصرة السوفييت الفن لتعزيز سلطتهم.

نوادى المسرح

فى عالم متغير(٥)

أحمد عادل القُضَّابِيّ

٣/صراع السرديات

يحاول الإنسان عادةً تفسير العالم من خلال اختراع مجموعة من السرديات التي كانت في الماضي نسميها «الأساطير»؛ حيث كانت تسرد تفسير الإنسان لظواهر العالم، أو تسرد ما يحاول أن يبرر به الإنسان ظواهر العالم من حوله. وكان لكل شعب من الشعوب أساطيره (سرديته) الخاصة به، وهذه السرديات «الأساطير» هي التي كان يفهم الإنسان القديم عبرها العالم، ويفسر ظواهره، ومن خلال فحصها يمكن أن نفهم كيف كان يفكر الإنسان الحامل للأسطورة، وما هي ثقافته.

وفي العصر الحديث أنتج الإنسان مجموعة من السرديات لذات الغرض القديم (تفسير الظواهر أو تبريرها)، ويطلق علي هذه السرديات مسمى «السرديات الكبرى»، ونجدها حاضرةً في الخطاب اليومي كما نجدها في الإعلام، ويمكن أن نرصد تمثلاتها في خطاب بعض الفنون والآداب. وربما لا يحتاج حضور السرديات في المسرح إلي برهان، بما أنَّ المسرح يعتبر سردًا لأفعال أناس يحاكون آخرين، لكننا لا نسعى لمقاربة المسرح مقاربة سردية، بل نقارب خطابه، مقاربةً تحليلية. فالمسرح يمكن اعتباره مؤسسة منتجة للخطاب في صورة مركبة هي العرض المسرحي، وهي مؤسسة تستطيع ممارسة -بل تمارس- السلطة.

ويعتبر «الخطاب المسرحي» بما يسرده عن العالم من أهم وسائل التعبير التي يمكن أن تلقي الضوء على مجموعة متنوعة من القضايا الاجتماعية والنفسية والثقافية من خلال شخوص وأحداث العروض المسرحية، فالخطاب يُنظر له باعتباره ممارسة نسقية إنسانية اجتماعية ثقافية. ويتميز «الخطاب المسرحي» بتعدد السرديات والتناقضات التي قد تكون مسئولة عن خلق الصراعات الداخلية والخارجية علي مستوى الممارسة والموضوع في العرض المسرحي لتشكل جوهر اللعبة المسرحية. ويُعد «الخطاب المسرحي» فضاءً تتلاقح فيه اللغة والأفعال والصور والحركة، فهو شبكة من المعاني المتدفقة في إطار المعنى الكلي للحبكة الدرامية.

ومن الممكن أن يكون الصراع ظرفًا سياقيًا، يستدعي بناء السرديات التي تعمل على تعزيز التناقض القائم بين «الأنا» و«الآخر»، فتعمل السردية المُنْتَجة في هذا الظرف السياقي على تعظيم «الأنا»، وتقليل/تحقير «الآخر» أو نفيه، كما في سردية «الذكورة» التي ترفع وتعظم من شأن الرجل وتمنحه كل الحقوق وتحتقر غيره. وفي العروض المسرحية قد تستخدم السردية لتعزيز الصراع الدرامي أو خلقه، فيُبنى الصراع الدرامي بين الشخوص كممثلين لسردياتهم أحيانًا، وقد يتم صياغة الماضي على مستويين، أحدهما فردي، والآخر جماعي، لخدمة هذا الصراع، كما في عروض: «الأيام المخمورة» (إخراج: عبد الرحمن طلعت؛ الأسكندرية)، و«الخروج عن النص» (إخراج: ماركو فؤاد؛ الشرقية)، و«خيط أحمر طويل» (إخراج: زينب العزب؛ الأقصر). في الدراما تتعدد مصادر الصراع، فيكون بعضها داخلي والآخر خارجي، وقد يتصور غلبة الصراع الخارجي علي الداخلي لتعددية أشكال الصراع الخارجي، وتكون «السرديات الكبرى» المتصارعة حاضرةً، لأنها تتصارع علي شيء واحد رئيسي؛ هو: سردية من التي سيتم إقرارها باعتبارها حاملةً للمعني، فنجد سرديات النهاية (الديستوبيا) في مواجهة سرديات اليوتوبيا، كما في عرض «موسم الحرب الغناء» (إخراج: أحمد سعد؛ بور سعيد).

«السرديات الكبرى» الحاضرة في «الخطاب المسرحي» ليست واحدة، لكنها متعددة، وكل سردية تسعى لتقديم فَهمها وتصوراتها ونفى ما يعارضها من سرديات، فنجد السرديات الذكورية تقابل السرديات النسوية – على سبيل المثال لا الحصر، وتعارضهما داخل العرض المسرحي الواحد هو ما يمكن أن يشيد الصراع الذي ينمو بواسطة الشخوص (الفاعلين) في العرض المسرحي.كما يمكن أن نجد عرضًا يتبني سردية واحدة نافيًا ما يمكن أن يقابلها كأنه لا وجود لها، ويكتفي بطرح تصورات السردية التي ينتمى لها، وتكون الصراعات الدرامية بداخله لخدمة إثبات صحة سرديته دون سواها وإنفرادها بتفسير ما حدث أو تبريره.

إن «السرديات الكبرى» مصطلح أطلقه الفيلسوف الفرنسي (جان فرانسوا ليوتار)، وكان يُقصد به النظريات الكبرى التي تدعي القدرة علي تفسير حركة التاريخ وطبيعة الصراعات، بتصورات ثابتة لا تقبل النقد أو المراجعة؛ كما في كتابه «الوضع ما بعد الحداثي **The Postmodern Condition**».

وتتسلل «السرديات الكبرى» إلي الوعي الثقافي الجمعي للشعوب علي مدى التاريخ لتصبح عبر سلسلة من التراكمات أشبه بالمعرفةِ القَبْلِيةِ التي توحد وتقود الوعي الثقافي والحضاري للأمم. ومن أبرز السرديات المتداولة: «السردية الصهيونية» حول حدودها، أو سرديات «الشيعى» الكبرى، أو سرديات «نهاية العالم». ورغم نفي نظرية ما بعد الحداثة لوجود «السرديات الكبرى» – باعتبارها جزء لا يتجزأ من الحداثة، فإن الإنسان «ما بعد الحداثي» صار يتخلى عن «السرديات الكبرى» - وفقًا لوجهة نظر (ليوتار) وعدد من فلاسفة ما بعد الحداثة، لكن الحاصل أن الإنسان مازال متعلقًا بـ«السرديات الكبرى» في ممارساته وتصوراته، وقد عاد الإنسان إلي إنتاج «السرديات الكبرى» مرة أخرى مع انتشار فيروس "كورونا" في العالم منذ بداية عام ٢٠٢٠م، بما يمكن أن يكون دليلاً عمليًا يدحض مقولات فلاسفة ما بعد الحداثة.

ويمكن تعريف السردية الكبرى بأنها: «قصة تمثل إطارًا شاملاً بشأن ظاهرة أو قضية أو صراع». وأسفل كل سردية كبرى تصطف مجموعة من السرديات التي تدعم السردية الكبرى وتغذيها، وتسمى السرديات الصغرى، كما أن السردية الكبرى تمارس نوعًا من الهيمنة علي السرديات الصغرى، كما في السردية «الصهيونية» التي تصطف أسفل منها سرديات صغرى مثل: «سردية أرض بلا شعب»، و«سردية السامية»، و«سردية المحرقة» المزعومة.

إن حضور «السرديات الكبرى» في «الخطاب المسرحي» ظاهرة قد لا يلتفت لها المبدع حين يقوم بتكوين مشهده

المسرحي أو عرضه، إذ تتلخص حاجة المبدع في الرغبة في إيجاد/صُنع «معنى»، وإنشاء قيمة في ظل وجود صراع درامي، وتحولات لحال الشخوص -وفقًا للطرح الأرسطي، فتحاول هذه الدراسة أن تستكشف حضور «السرديات الكبرى» في عروض نوادي المسرح، وتصارعها داخل العرض المسرحي، إذ أنها قد تُشكل بحضورها في بعض العروض ملامح الصراع الداخلي. وتحاول الدراسة تحليل تمثلات «السرديات الكبرى» وصراعاتها من خلال العروض المسرحية لنوادي المسرح كنموذج دراسي حيث تركز على الشخوص والأحداث والرموز التي تظهر في عروض نوادي المسرح، و-كذلك- تمثلات السرديات الصغرى التي تنتمي لها بأسلوبها الخاص، بغرض فهم طبيعة وجودها وأدوارها الوظيفية، فكيف تتمثل «السرديات الكبرى» في الخطاب المسرحي؟، وما «السرديات الكبرى» التي شكلت بحضورها قاسمًا مشتركًا بين عدد من عروض نوادي المسرح؟، وما «السرديات الكبرى» التي تصارعت في عروض نوادي المسرح؟ وماهية هذا الصراع وأشكاله؟

سنحاول هنا أن نستكشف «السرديات الكبرى» (مكوناتها وسماتها وخصائصها)، وتحليلها في «الخطاب المسرحي». وفهم كيف يتم تمثلها في «الخطاب المسرحي».

١/٣ تمثلات السرديات في الخطاب المسرحي

إن عملية التَمثُّل داخل العرض المسرحي تتم بواسطة المخرج بشكل أساسي فهو منتج «الخطاب المسرحي» الذي يحمله العرض، والمخرج هو المسيطر -إلى حد بعيد- علي الممارسات الخطابية داخل العرض مستعينًا بالنص المسرحي والممثلين ومن يعاونه من الفنانين. والطبع في حال عدم سيطرة المخرج الكاملة على خطاب العرض المسرحي تتفلت منه بعض التشكيلات الخطابية التي تنضَح في خطاب العرض دون وعي أو سيطرة من المخرج منتج خطاب العرض، كما في عرض «ثامن أيام الأسبوع» (إخراج: عبد الخالق أحمد؛ الجيزة). فسردية «الدستوبيا» (النهاية) التي تسطير علي خطاب العرض سواء بشقها المادي المتمثل في فضاء المقابر، أو شقها المعنوي المتمثل في خراب النفوس والأخلاق، ليست وليدة بيئة المخرج، ولكنها مرتبطة بلحظة تاريخية قاسية عانت – وتعاني – منها بيئة مؤلف النص (على عبد النبي الزيدي). فالخراب والدمار الذي وصل له العراق بعد الغزو الأمريكي في ٢٠٠٣م، صاحبته تجربة نفسية قاسية داخل المجتمع العراقي، يُعبر عن بعض أحداثها مؤلف النص (الزيدي) بشيءٍ من التجريد والتعميم المحسوس، وهو ما تفلت إلى العرض المسرحي «ثامن أيام الأسبوع» من خلال ذلك اللقاء بين حفار القبور (الدفان؛ كما يطلق عليه مؤلف النص) والرجل المجرد الذي جاء إلي فضاء القبور بلا تاريخ حقيقي لشخصه، فهو مجرد رجل وصلت به النهاية إلي فضاء القبور ليقابل الدفان الفاسد أخلاقيًا والذي هو بلا تاريخ واضح لشخصيته، ففي هذه اللحظة المصيرة المجردة لسنا في حاجة إلي أي تاريخ للشخوص الفاعلة. إن قسوة الرهان الرأسمالي داخل السوق المصرية، وضغطه الاجتماعي والنفسي علي الأفراد، خرَّب بعض النفوس وأفسدها، لكنه لم يصل بالمجتمع المصري إلي نفس المعاناة التي يعاني منها المجتمع العراقي مع تجربة الغزو الأمريكي لأراضيه، فالتجربة العراقية ناتجة عن احتلال عسكري للعراق، والتجربة المصرية ناتجة عن ضغط الرأسمالية العالمية على المجتمع المصري، فهكذا يفقد المخرج الغرض من الخطاب المسرحي لعرض «ثامن أيام الأسبوع»، لأنه فَقَدَ توجيه المعني فيما يخص سياقه، فالخطاب المسرحي منوط به التعبير عن المعنى المقصود، والمعني في النص مرتبط بسياق إنتاجه وهو تجربة المجتمع العراقي، ولا يتفق مع سياق المجتمع المنتج به العرض المسرحي، مما سيجعله غريب، وجعله مؤتلف يحتاج إلي عملية دراماتورجية دقيقة لجعله متسق مع سياق مجتمع العرض.

وتكمن أهمية تمثلات السردييات داخل «الخطاب المسرحي» في كونها تمتلك أمرين هامين؛ هما:

١. المعرفة: إذ تقدم السردية محتوى حكائي حول موضوع معين، وعبر ما تقوم به السردية من وظائف (فهم العالم، تفسير ما يحدث، تبرير ما يحدث) تَنتُج المعرفة. فالمعرفة التي تنتجها سردية النهاية «الدستوبيا» في عرض «ثامن أيام الأسبوع» ربما تناسب السياق العراقي الذي أُنتج به النص، لكنها ليست متسقة تمامًا مع السياق المصري المستضيف للعرض المسرحي. لكن هذه المعرفة تشير -وبقوة- إلي الهواجس المتفاعلة في داخل المخرج منتج خطاب عرض «ثامن أيام الأسبوع» من الوصول إلي هذه الحالة من النهايات المادية والأخلاقية معًا، وهو ما يشير إلى الدور الرسولي لمنتج خطاب العرض الذي يُحذر قومه وأمته من الدستوبيا القادمة. وهذا الخطاب التحذيري لا ينفرد به عرض «ثامن أيام الأسبوع»، فهناك خطابات مماثلة له سواء في حقل المسرح أو غيره من الحقول الفنية والأدبية، وهي الوظيفة التبليغية للخطاب المسرحي.

٢. السيطرة على الأشياء: وتكون من قِبل منتج الخطاب باعتباره السلطة الفاعلة فيه؛ وهو مخرج العرض؛ وسيطرته علي عملية التمثُّلات، تكون مؤشرًا علي سيطرته علي الخطاب المنتج من خلال وجودها في الخطاب. فسلطة المخرج المسرحي هي مجموعة من الآليات القابلة للتحديد القادرة علي استحداث خطاب العرض المسرحي، وهذه السلطة هي التي تمنح المخرج (منتج الخطاب) السيطرة علي الأشياء، وهي ما حاول مُنتج العرض أن يفرضها عبر حفار القبور (الدفان) -في عرض «ثامن أيام الأسبوع»- الذي يُشبه البشر بالكلاب، بل هو يعاملهم على أنهم كلاب لانحطاطهم، ويستخدم مفردات لغة الكلاب من زومٍ ونباح لمخاطبة البشر في أداء الفاعلين بأحداث العرض، بالإضافة إلى أن حفار القبور لا يحترم المقابر؛ والتي لها بعض الاحترام -إن لم يكن التقديس- في الثقافة العربية والمصرية خاصة؛ رغم أن هذه المقابر هي مجال عمله وفضاء حياته. فالممارسات التواصلية التي يُقدمها عرض «ثامن أيام الأسبوع» افتقدت الطابع الاجتماعي والثقافي لمجتمع العرض مما أربك الخطاب وجعل دلالاته موضع امتحان.

إن الوقوف علي عملية التَمثُّل تمنحنا معرفة بهوية الممثِّل (الذات القائمة بعملية التمثُّل). ونرى أن ليس من الضروري أن يكون هناك تطابق بين الممثَّل (الشيء المدرك عبر عملية التمثُّل) وما تم تمثُّله بالفعل، فقد يكون التطابق متصورًا فقط لدي الممثِّل، ولديه من الدوافع والمبررات التي جعلته يقوم بعملية التمثُّل له، كما حدث في عرض «الأيام المخمورة»، فبينما كانت (سناء) تمثَّل «سردية المرأة» الخارجة عن سطوة وسيطرة المجتمع الذكوري وسرديته، وهي بهذا الخروج صنعت الصراع داخل العرض علي مستويين أحدهما نفسي داخل بعض الشخوص، والآخر درامي أدى لتنامي الأحداث الدرامية، لكنها عادت في النهاية تطلب المغفرة وتعترف بخطأ خروجها علي مجتمعها الذكوري الذي يُحط منها ومن إنسانيتها، فهذه العودة الختامية النكوصية تمنحنا معرفة بهوية الممثِّل، وأن الخروج السابق كان لصناعة الصراع الدرامي ليصل بمتلقيه إلي تلك اللحظة التطهرية -وفقًا للمفاهيم الأرسطية- وما نراه نكوصًا ومن وجهة نظر تحليلية ليس سوى هدفًا تم صناعته بواسطة خطأ درامي سقطت (سناء) به، لكنه نتيجة لتعطيل الوظيفة الإفهامية للخطاب المسرحي.

الربط بين الأداء المسرحى والأدائية(١)

تأليف: سيبيل كرامر
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

- ملاحظات تمهيدية

من بين المناهج العديدة لدراسة الأداء، يمكننا تحديد مجالين رئيسيين لنظرية الأداء: تحليلات الأداء اللغوى من جهة، والأداءات الفنية من جهة أخرى. عند هذا التقاطع بين الأداء اللغوى والفنى، تتبلور فكرة الأداء باعتباره متجذرًا فى جعل الشىء محسوسًا. سأوضح فيما يلى هذا التركيز الجمالى فى مفهوم الأداء .

- حول مفهوم الأداء فى فلسفة اللغة

تتميز النظرة الفكرية للغة، التى تُشكّل أساس العديد من النظريات والفلسفات اللغوية، بقناعتين أساسيتين: (أ) العلاقة بين اللغة والعالم - باعتبارهما كيانين متميزين تمامًا - هى علاقة تمثيل. (ب) وبالمثل، تُعدّ الجملة الخبرية الشكل النموذجى للتعبير اللغوى. (وقد كان هذا هو الحال منذ أن حدد أرسطو الكلام الخبري).

كان إدخال ج.ل.أوستن لمفهوم «النطق الأدائى performative utterance» فى فلسفة اللغة يهدف تحديدًا إلى تقويض هذا الفهم التمثيلى والتأكيدى للغة. فالتعبيرات الأدائية - مثل تسمية السفن، وقول «نعم» فى حفل زفاف وكتابة وصية، وإعلان الحرب، ونطق حكم فى المحكمة، وما إلى ذلك - تمتلك القدرة على فعل وتنفيذ ما تقوله أثناء قولها. بالنسبة لأوستن، فإن هذه «القوة» لا تكمن فى الشكل اللغوى والنحوى للتعبير، بل فى تجذره المؤسسى فى ممارسات المجتمع. بعبارة أخرى، نحن لا نتحدث عن العالم، بل نتصرف، من خلال الكلام، داخل العالم.

فى الأصل، عرّف أوستن النطق الأدائى على أنها نقيض للعبارات الخبرية، حيث إن الجمل الخبرية إما أن تكون صحيحة أو خاطئة، بينما الجمل الأدائية performative sentnces إما أن تنجح أو تفشل. () إلا أنه لاحقًا، عمّم الطابع الفعال للكلام الأدائى performative speech ليشمل جميع أنواع الكلام. ثم بيّن تلميذه جون ف. سيرل أن القدرة التوليدية للكلام تقتصر على مجال الحقائق الاجتماعية، التى لا وجود لها إلا من خلال الاعتراف الجماعى بها.() جعل يورجن هابرماس «البنية الاقتراحية الأدائية -propositional performative structure» لفعل الكلام جوهرًا للفعل الاجتماعى، إذ إن العلاقة الاجتماعية بين الأطراف المتواصلة متأصلة دائمًا فى أى تواصل. أما فى الوقت نفسه، رفع هابرماس فعل الكلام إلى مرتبة منشئ العقلانية والمنطق البشريين، حيث أن للأطراف المتواصلة دائمًا إمكانية الجدال ضد أو حتى رفض ادعاءات الصحة التى يطرحونها.() وهكذا أصبحت المهمة الأساسية لفلسفة اللغة وصف القواعد البراجماتية للأداء اللغوى التى نتبعها عند التحدث.()

تستخدم تلك المواقف النظرية التى تعمم الأداء كصفة شاملة لجميع أنواع الكلام، مفهوم «الوجود ثنائى العالم» أو مفهوم «النموذج ثنائى العالم»، والذى بموجبه يمكن التمييز بشكل قاطع بين نظام القواعد أو المخطط وتطبيقه أو تجسيده.() ووفقًا لهذا المنظور، إذا أردنا معرفة ما إذا كان حدث كلامى معين قد نجح فى بُعده الاجتماعى، فعلينا تحليل ما إذا كان يُلبى نظام قواعد الكلام الناجح تواصليًا. ومن الغريب أن هذا الفصل المنهجى بين معرفة القواعد وتطبيقها الفردى قد عمل كنموذج لنظريات اللغة نفسها التى سعت نظرية أفعال الكلام، بدافعها البراجماتى، إلى النأى بنفسها عنها فى المقام الأول.

ليس من المستغرب إذن أن جاك دريدا وجوديث بتلر يُشكّكان فى هذا النهج المنهجى ويُفكّكانه. ففى أعماله، يُبيّن دريدا أن السمات العالمية للتواصل هى نتاج تكرارات فردية، وبالتالى فهى ليست نتاجًا لأنواع أو أنظمة قواعد مُحدّدة

مسبقًا. لا يسبق نوع العلامة العالمى خصوصية حدوثه المكانى والزمانى كرمز، بل تتولد التجسيدات الفردية وتتكثف فيما لا يُمكن تحديده إلا لاحقًا كنوع عام.() علاوة على ذلك، تُدرج التغييرات نفسها بالضرورة فى سلسلة التكرارات هذه، فلا يوجد تكرار دون تغيير.

ثم تُبين جوديث بتلر أن هذا التكرار للأفعال الرمزية فى سياقات جديدة مُزاحة مكانيًا وزمانيًا يعنى أيضًا أنه يمكن تقويض القوة الأدائية للعبارات، وكسرها، وعكسها.() من خلال «إعادة الدلالة»، أو «إعادة التلاوة»، أو أداء الأفعال الرمزية فى سياقات جديدة، يمكن فى الواقع تقويض قوة، على سبيل المثال، العبارات المسيئة. () وبهذه الطريقة، يصبح فعل الكلام فعل مقاومة.() وبالتالى، تستطيع بتلر أن تُفسر كيف أن ربط دريدا بين التكرار والتغيير يتضمن إمكانية انتزاع حتمية قوة الكلام على الفعل.

فى هذه المرحلة، من المفيد أن نتذكر أن مصطلح «الأداء» (بمعناه اللغوي) يعود إلى نعوم تشومسكى، الذى ميّز بين الأداء - الحدث الكلامى الواقع فى المكان والزمان - و»الكفاءة»، وهى المعرفة اللغوية اللاواعية إلى حد كبير لدى المتحدثين.() بالنسبة لتشومسكى، الكفاءة وحدها هى الموضوع الحقيقى لعلم اللغة، لأن أداء الكلام الفعلى يتحدد بمجموعة واسعة من التأثيرات الخارجية عن اللغة. ببساطة، الكفاءة بالنسبة لتشومسكى ترتبط بالأداء كما ترتبط المعرفة بتطبيقها، وكأن البنية العميقة ترتبط بظاهرة سطحية، وبالتالى ارتباط الشكل بتشويهه، الذى يتشوه بفعل تأثيرات غريبة عن الشكل نفسه. أشرتُ سابقًا إلى أن نظرية أفعال الكلام تستند أيضًا إلى أولوية البنية العميقة على الظاهرة السطحية، من حيث إن موضوعاتها الأصلية هى عموميات براجماتية تمثل السمات العامة لأى تواصل، وبالتالى للغة التى تُعتبر من نوع خاص بالأبدية. لكن إذا نظرنا إلى إعادة تأهيل دريدا وباتلر لظواهر الكلام السطحية، فإن الانخراط فى الأداء ضمن فلسفة اللغة يتجلى كفرصة لعكس شروط حجة تشومسكي: يمكن إعادة تأهيل الأداء كنقطة مرجعية حقيقية لنظرية اللغة، تحديدًا من حيث كونه ظاهرة «غير نقية»، ناشئة عن تزامن الكلام والفعل الاجتماعى، وتطابق اللغة والعالم، واقتران العلامة بالشىء.

باختصار، يمكن تحديد ثلاثة مستويات فى فهم نظرية اللغة للفعل الأدائى: (١) يشير «المفهوم الضعيف للأداء» إلى بُعد الفعل والاستخدام فى جميع أنواع الكلام، باعتباره بنية مزدوجة افتراضية-أدائية. (٢) يوضح «المفهوم القوى للأداء» القدرة التكوينية للأفعال الرمزية على تنفيذ ما تدل عليه. (٣) «المفهوم الجذرى للأداء» عملى واستراتيجى فى آن واحد: فعندما يُمثّل الأداء أحد جانبى مخطط ثنائى، يُمكن استخدامه لزعزعة استقرار هذا النظام التصنيفى وتفكيكه، وكقوة تقويض، للإشارة إلى حدود المفاهيم الثنائية.()

لدينا الآن صورة أوضح لإنجازات وحدود المنهج اللغوى فى دراسة الأداء. تكمن الفكرة المهمة هنا فى القوة التكوينية لتنفيذ الكلام، من حيث المنهجية والفعل. وبخلاف الأولوية المنطقية التكوينية للبنية العميقة، أو نظام القواعد، أو الشكل، على تجسيده وتطبيقه المكانى والزمانى، فإن المنظور الأدائى يشير إلى التنفيذ هو الذى يُنشئ ويُخلق البنى والأنساق والأشكال التى يُنظر إليها عادةً على أنها تجسيد لها. كما أن إعادة النظر فى ما يحدث على السطح يمهد الطريق لقبول الطابع المختلط أو المزدوج للظواهر اللغوية، التى تُؤسس العلاقات الاجتماعية فى الوقت نفسه الذى تُنفذ فيه عمليات رمزية. ويترتب على هذا المنهج أن هويات نوع الجنس والعرق ليست مُعطاة «بشكل طبيعى» فحسب، بل هى ناتجة عن أفعال رمزية. هذا الاستنتاج، الذى يسمح لنا بفهم ما يبدو طبيعيًا على أنه نتاج ثقافى، يكشف أيضًا عن حدود منهج نظرية اللغة الذى أشرت إليه للتو.

أولًا - تستبعد هذه النظرية المادية والجسدية. وينطبق هذا على نظرية أفعال الكلام، حيث يلتقى المتواصلون كشخصيات تجسد أدوارًا اجتماعية ومزاعم صلاحية، مجردة من جميع سماتها الجسدية. وينطبق هذا أيضًا على اللغة واستخدامها، طالما تم تجاهل ماديتها ووسائطها، على الرغم من أن اللغة لا تصبح فعالة فى الممارسة إلا عندما تتجسد فى الصوت أو الكتابة أو الوسائط التقنية.

ثانيًا - ثمة قيد آخر يتعلق بـ«النزعة البنائية» و«النزعة التوليدية » فى العلاقة مع أنفسنا والعالم، وهى النزعة الضمنية فى فكرة الأداء اللغوى. ليس من قبيل المصادفة أن هذه الفكرة قد أدت إلى ظهور نظرية أفعال الكلام. تفترض هذه النظرية وجود قوة وسلطة مولدة للعالم، قادرة على الفعل حتى فى مجال العلامات والرمزية، ما يسهم فى أو حتى يحقق، مفهومًا متوارثًا منذ فجر الحداثة: وفقًا لمفهوم «الإنسان الصانع» و«الإنسان المولد»، فمنذ أوائل العصر الحديث، فُهم الفعل البشرى بشكل أساسى من حيث الفعل والإنتاج والتوليد. وهكذا يصبح الأداء رمزًا لاكتشاف أن قوة توليدية وواقعية يجب أن تُنسب ليس فقط إلى فعلنا الأدائى، بل أيضًا إلى فعلنا التمثيلى.()

• حول مفهوم الأداء فى المسرح والفن

يبدو المسرح، كاللغة، مشهدًا بدائيًا وتجسيدًا لعلاقة تمثيلية بالعالم - ألا يُجسّد الممثل الدور المُحدد له مسبقًا؟ ألا يُحقق العرض المسرحى عملًا متوارثًا يسبقه كنص؟ ألا يُمكن لحضور حدث مسرحى أن يتجلى كفعل مُضفٍ للمعنى بمجرد عرض نص مكتوب؟ () ومع ذلك، فقد أحدث تطورٌ فى الفنون - يُلخصه شعارا «من النص إلى الأداء» أو «من الصفحة إلى المسرح» - تحولًا مُقوِّضًا فى التمثيل المسرحى أيضًا. يُبرز هذا التوجه فى الفنون نحو العروض حضور الحدث الفنى والمسرحى، وزواله، وعدم استقراره، حيث لم تعد التجربة الجمالية له قائمةً فى المقام الأول على تفسير الأداء كتجسيدٍ لنص مكتوب.

هناك طريقتان مهمتان يمكن من خلالهما أن تعمل هذه العروض بشكل استراتيجى كعمليات تقويض لفكرة التمثيل المسرحى:

أولًا - الإدراك الحسى: الهدف الحصرى لهذه الأحداث هو الإدراك، وبالتالى تتكشف بدقة فى التفاعل بين الفعل والمشاهدة. وبينما ينطبق هذا على جميع أنواع العروض المسرحية، فإن فعل الإدراك يلعب دورًا خاصًا فى فن الأداء، حيث يختفى الأداء الحى بشكل لا رجعة فيه. تتحدث بيجى فيلان عن الأداء الحى الذى ينغمس فى الظهور، دون وجود نسخة - على الأقل وفقًا لفيلان () - قادرة على إبعاد هذا الزوال.() ومثل الصوت الذى يتلاشى، وعلى عكس الأداء المتكرر لعمل يبقى دائمًا مستقلًا عن عروضه المسرحية، فإن وجود الأداء الحى يكمن فى اختفائه. ويتولى أفراد الجمهور دور الشهود.() وبالتالى، فإن إدراك ما يحدث فى «هنا والآن» لا يخضع لتنظيم أو سيطرة عملية التأويل، حيث إن ما يُرى هو التعبير والتصوير المعدل للمحتوى الذى يضمنه العمل نفسه، والذى يتم الوصول إليه من خلال التحليل والتأويل. فى فن الأداء، لم يعد المهم ما وراء المظهر أو ما وراء سطح ما يُدرك. فمن الشائع التمييز بين ثلاث طرائق مختلفة للرؤية فى الإدراك الجمالى: «رؤية شىء ما»، و«رؤية شىء ما كشىء ما»، وأخيراً، «رؤية شىء ما فى شىء ما».() مع ذلك، يتجنب فن الأداء هذه الطرائق لـ«رؤية المعنى». تكتب جوزيت فيرال: «الأداء هو غياب المعنى».() يمكننا أيضًا التعبير عن ذلك بهذه الطريقة: كل التركيز هنا ينصب على العرض و»عرض شيء ما» الذى يُعد أساسيًا لكل أداء مسرحى فى فن الأداء، يصبح فى جوهره عرضًا بحد ذاته.

ثانيا - الجسدية: فى فن الأداء، يُجرّد الجسد - الذى يُعدّ فى العروض المسرحية وسيلةً لتجسيد الدور - فعليًا من وظيفته التمثيلية. فى الأداء الفنى،

يتخذ جسد الممثل (الذى يتجاوز جسده المادى فى لعب الأدوار) مكانة «شيء» فردى يُلقى مجددًا على جسديته الحالية، ليصبح بذلك جسدًا حيًا ظاهريًا (leib). لا تُعرض هنا قوة الجسد وقدرته التمثيلية بل يُعرض هنا قصوره وخضوعه وهشاشته وضعفه بشكلٍ واضح. يصبح الجسد أيضًا موضوعًا يُمكن التلاعب به وإساءة معاملته كأى شيء آخر. ومن هنا، يعود فن الحركة وفن الجسد مرارًا وتكرارًا إلى عرض إيذاء الذات: فالجسد الحقيقى فى مادته هو ما يُعرض، والألم الحقيقى هو ما يُلحق ويُعرض () وهو ما يصدم الجمهور.()

لقد ساعدتنا التغييرات فى الإدراك والجسدية التى أدخلها فن الأداء على تحديد مواطن الخلل فى فكرة التمثيل

المسرحى. إلا أن هذا المنظور يُعد تبسيطًا مفرطًا. يمكننا توضيح هذا التبسيط من خلال عقد مقارنة مع نظرية اللغة: فتعليق نظرية أفعال الكلام للجملة الخبرية كنموذج أولى للكلام لم يكن يعنى، فى نهاية المطاف، سوى أن التصريح أصبح من الآن فصاعدًا يُفهم على أنه شكل من أشكال التواصل الاجتماعى. وبالمثل، فإن فن الأداء لا ينكر ببساطة أو يُهمّش لعب الأدوار المسرحية القائم على النصوص، بل يُعمّق النظرة إلى الجوانب الموجودة فى كل عرض مسرحى. ألم يكن كون المرء جسدًا وامتلاكه جسدًا متلازمين دائمًا فى التمثيل؟ () ألم يكن الممثل يعمل دائمًا بمادة جسده، أو كما يقول بليسنر، «بمادة وجوده»؟ ()

كان المسرح، قبل كل شىء، هو الذى قاوم الاختزال المبتذل لمفهوم «الثقافة إلى نص» فى القرن العشرين. وماذا لو كان بإمكان المسرح أن يكون نموذجًا للتحول الإبداعى للعالم المُدرَك فى التفاعل بين الممثل والمتفرج؟ هذا التحول، بالمناسبة، يشمل أيضًا عمليات الإدراك لدى الجمهور: ليس من قبيل المصادفة أن ما يحدث للجمهور أثناء مشاهدته قد وُصف بمصطلحات «العدوى».() إن التواجد الجسدى المشترك للممثل وأحد أفراد الجمهور هو الشرط الجسدى لنظرة الجمهور التى تُحفز نوعًا من «النقل»، والذى كتجربة جمالية متجذرة فى «العدوى»، يمكنه بالتأكيد أن يحتل مكانة بجانب الفكرة التقليدية للتطهير.

- الأداء المسرحى كوجه آخر للأداء اللغوى

مع ذلك، ثمة سمة فى فن الأداء لا يمكننا افتراض أنها كانت متأصلة دائمًا فى العروض المسرحية، بل على العكس، تنبع هذه السمة من انقلاب القوة إلى عجز عند مواجهة حقيقة أن نتائج أى فعل قد تكون غير متوقعة، أو مفاجئة، أو غير مقصودة، أو خارجة عن السيطرة. وكما يقول بازون بروك: «يحتوى الأداء على تجربة العجز».() يفهم بروك هذا العجز على أنه تجربة التقييد، والشعور بالسيطرة، وأيضًا تجربة النقص الذى يواجهه كل فنان فى عمله: فالإتقان فى الفن دائمًا ما يصطدم بالحدود، ولكن حينها - وهنا يتفوق فن الأداء على الفن المُعرَّف بالأعمال - يصبح الفنان الذى يتقبل ما لا يستطيع السيطرة عليه هو «المُتقن» الحقيقى.()

لا يبدو مفهوم التأليف أكثر طبيعية من أى مكان آخر فى العلاقة بين الفنان وعمله. ولكن فن الأداء تحديدًا هو ما يجب فهمه أيضًا كتحدٍ نقدى وتعليقٍ متشكك على قدرة الفنان على الفعل وعلى فكرة الفنان بوصفه صانعًا للأشياء. فى عملية العلمنة، اندمجت فكرة الإله الخالق (صانع الأشياء) الماهر تقنيًا فى الصورة الذاتية للإنسان، ثم ساهمت فى تعريف الشخصية الحديثة للفنان - المتأرجح بين المهندس والعبقرى - باعتباره تجسيدًا للتأليف والقدرة على الإبداع. كلاهما يبتعد عن العمل كنتاج للعبقرية الإبداعية، والذى لا يمكن ترويضه أو السيطرة عليه دائمًا. يمكن تفسير الأحداث غير المتوقعة فى الأداء، بالإضافة إلى التقدير المتزايد للتغيرات فى العملية الفنية نفسها، على أنها إدخال لعدم القدرة على التنبؤ بالحياة نفسها فى الممارسة الفنية.() تؤدى نقاط الضعف هذه إلى تراجع «إرادة الفن»، والقصدية، والقوة الإبداعية - وكانت مؤلفات جون كيج العشوائية مهمة فى تحديد مسار هذا التطور.

إذا ربطنا، فى هذه المرحلة من تفكيرنا، مفهوم الأداء فى نظرية اللغة بمفهومه فى فن الأداء، فسنجد فرقًا جوهريًا: إذ يرتكز أداء نظرية اللغة على القوة التكوينية والتوليدية للأفعال الرمزية، وبالتالى يعزز فى نهاية المطاف مكانة القوة الإبداعية للفاعلين الاجتماعيين. إن فهمنا ليس فقط لنشاطنا التقنى، بل أيضًا لنشاطنا اللغوى، بل وبشكل أوسع، لنشاطنا الرمزى برمته، من منظور «الفعل» و«الإنتاج»، يُسهم فى «التحيز البنائى» السائد فى عصرنا. هذا المنظور يسعى إلى فهم كل ما يُمنح لنا على أنه «شىء من صنعنا».

تختلف «رسالة» فن الأداء. فى كثير من الحالات (إن لم يكن فى جميعها)، يمكن اعتبار نهجه بمثابة اعتراض على هذه القدرة على الفعل المنسوبة إلى سلوكنا الرمزى - وهو الأمر الذى تحاول فلسفة اللغة إثباته من خلال مفهومها للأداء.

لكن ثمة فرقًا جوهريًا آخر بين الأداء اللغوى والفنى. لنتذكر أن اعتراضات دريدا وباتلر على القراءة التقليدية للأداء اللغوى باسم التكرار والتلاوة - اللذين يُتيحان الدلالة فى المقام الأول - تُبقى على فكرة أساسية واحدة: الأداء سمة من سمات نشاطنا السيميائى، وبالتالى ينتمى إلى مجال الخطابى والنصى. وبنفس الطريقة التى تلتزم بها نظرية أفعال الكلام بالتوجه اللغوى، يُضفى دريدا وباتلر (وغيرهما الكثير) على هذا التوجه طابعًا نصيًا. فتكافؤ الثقافة والنص بديهى بالنسبة لهم. يُفسر الأداء القوة التكوينية لممارساتنا الخطابية، ولا يتجاوز نظام العلامات.

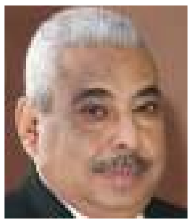
لكن بقدر ما تتخلى الأجساد الفاعلة (وما يحدث لها ومعها) فى فن الأداء، إلى حد ما، عن وظائفها التمثيلية، فإن الرمزية لم تعد هى النقطة المحورية للعروض. هذا لا يعنى أن المعنى والدلالة معلقان أو حتى يتلاشيا، بل يعنى فقط أن المعنى ينشأ بطرق أخرى غير التواصل عبر أفعال رمزية ليقوم المفسرون بفك رموزها. فالمعنى ينشأ بالأحرى من التوتر بين «التمثيل» و«المشاهدة»، وهو - ببساطة - نتاج الإدراك وليس التأويل. إنه ما يحدث عندما يكون الفعل مدركا من قِبل شخص ما لشخص آخر.

الهوامش

- سيبيل كريمر هى أستاذة الفلسفة فى جامعة برلين الحرة. وهى عضو مؤسس لمركز هيلمهولتز للتقنيات الثقافية فى جامعة هومبولت فى برلين. من عام ٢٠٠٠ إلى عام ٢٠٠٦ كانت عضوا فى Wissenschaftsrat (المجلس الألمانى للعلوم والإنسانيات)، ومن عام ٢٠٠٥ إلى عام ٢٠٠٨ زميلا دائما فى Wissenschaftskolleg (معهد الدراسات المتقدمة) فى برلين. وهى مستشارة لمجلس البحوث الأوروبى ورئيسة كلية الدراسات العليا ١٤٥٨ Schriftbildlichkeit. Über Materialität, Wahrnehmbarkeit und Operativität von Notationen’ [الرمزية الرمزية: حول مادية الكتابة وإمكانية إدراكها وعمليتها].
- هذه المقالة هى الفصل العاشر من كتاب مواجهات فى فلسفة الأداء Encounters in Performance Philosophy إعداد لورا كول وأليس لاجاى الصادر عن بالجراف ماكميلان ٢٠١٤

التفاصيل المجهولة لبدايات الفرقة القومية(٣)

وجهًا لوجه مع النقاد!



سيد علي إسماعيل

لاحظنا مما سبق أن الصحف الفنية تتحدث عن الموضوع، وخلاف يوسف وهبى مع جورج أبيض دون أن نجد «أقوالًا» صريحة من صاحبى الشأن! وهذا الأمر بحثت عنه حتى وجدت حوارًا منشورًا فى مجلة «الصباح» مع يوسف وهبى - فى مايو ١٩٢٨ - أهم ما جاء فيه بخصوص الفرقة الحكومية الآتى: س: بصفتك مدير أكبر فرقة تمثيلية راقية، أرجو أن تصرح لنا برأيك فى الطريقة التى يستحسن أن تعمد إليها الحكومة أو بالأحرى وزارة المعارف لتشجيع التمثيل العربى الراقى ومكافأة المجاهدين لترقيته؟ ج: فى الوقت الحاضر ليس هناك إلا طريقة واحدة، وهى أن تشمل الحكومة رعايتها لأكبر فرقة مصرية برهنت على صدق جهودها فى خدمة الفن وأن تقرر لهذه الفرقة مكافأة مالية كافية فى مقابل أن تشترط عليها كل ما تراه يرفع من شأن الفن ويعود عليه بالنفع! أو أنها تبنى مسرحًا وتكوّن فرقة مسرحية حكومية، وهذا على ما أعتقد يكلفها كثيرًا ويحتاج إلى وقت طويل لتنفيذه! فلتبدأ أولًا بمعاونة فرقة خاصة معاونة أدبية ومادية إلى أن يتم تنفيذ المشروع الثانى.

س: منذ شهرين سمعنا أن الحكومة قررت نهائيًا مساعدة الفرق، لكننا نسمع الآن إشاعات تدل على عدول الحكومة عن رأيها الأول على ما يظهر، فما هى أسباب هذا التطور؟ نرجو أن تدلى إلينا بمعلوماتك وملاحظاتك حتى تتمكن الصحافة من أن تقول كلمتها وتبدى رأيها. ج: كل غرض الحكومة هو خدمة الفن بإخلاص، ولكن من دواعى الأسف الشديد أن تكون هناك مطامع من بيئتنا نحن تشوه جهودنا وتعرقل المساعى المحمودة وتجعل الحكومة تنظر إلينا نظرة المتخوف الحائر من الطمّاع الجشع. ومع ذلك فالحكومة لا زالت تسعى فى الوصول إلى نتيجة فعالة للنهوض بالمسرح وإن كنت أنا شخصيًا لا أدرى نواياها بالضبط وكل ما أعلمه أنها ترغب فى تكوين فرقة شبه حكومية تضم كل نوابغ الفن. على أنه مما يدعو للأسف أن تهمل الحكومة الاسترشاد بآراء المطلعين والمتتبعين لحركة المسارح وتكتفى بالموافقة على تكوين هذه الفرقة دون أن تعمل على التوفيق بين مختلف المطالب ليقف كل منا عند حده ولا يطمع فيما ليس من حقه وما لم يتقرر بعد. ومن حق الحكومة وواجبها أن تقدر الكفء وأن تصرح بذلك علانية.

س: وهل انفصال الأستاذ أبيض مع زوجته عن مسرح رمسيس له علاقة بهذا التطور الذى حصل فى مسألة المكافأة؟ ج: سبب انفصال الأستاذ أبيض هو تشبثه بما ليس من حقه إذ ليس من المعقول أن أرضى بعد أن جاهدت فى سبيل الفن جهاد المستميت أنا صاحب مسرح رمسيس الذى يعرف الكل أنه صاحب الفضل فى رقى المسرح وتقدمه إلى الدرجة التى من أجلها فقط قدرت الحكومة قدر هذا الفن أن يأتى إنسان آخر تسول له نفسه أن يدعى لنفسه أحقيه مشاركتى فى عمل لم تكن له يد فيه ولم يبذل فى سبيله أى مجهود بينما كان من واجبه أن يقدر موقفى ويكتفى بالعمل فى هذه الفرقة لا أن يطلب مناصفتى فى حقوقى المادية والأدبية المكتسبة، وفوق ذلك تسمح السيدة دولت لنفسها أن تقف أمامى موقف المنتصر وتملى عليّ شروطها وتطالبنى بأن يكون مركزها فى الفرقة مركز الممثلة الأولى، وتحتم أن لا يضع الأستاذ أبيض يده فى يدى إن لم أقبل هذا الشرط الغريب الجائر البعيد عن المعقول والذى يدل على قيمة النظرة التى تنظر إليها السيدة دولت إلى هذا المشروع الكبير.

س: لقد أشاع الأستاذ أبيض إشاعات يفهم منها أنك تحب نفسك وتريد أن تكون الفرقة باسمك وأن تكون أكثر إيراداتها لك فما هى الحقيقة؟ ج: ليس لهذه الأقوال أدنى نصيب من الحقيقة وكل ما طلبته إنما هو أقل من حقى كصاحب مسرح، وبودى ألا يلجأ الأستاذ أبيض إلى تشويه الحقائق من غير أن يراعى واجبات الزمالة وأن يتذكر أنه كان يعمل معى بالأمس القريب.

س: ما هى ملاحظاتك على الفرقة التى أقترح الأستاذ أبيض تكوينها؟ ج: لم يقترح الأستاذ أبيض إلا ما عرضته عليه أنا أولًا، فمن الطبيعى أننى موافق على تكوين هذه الفرقة ولكن لضمان نجاحها اشترط أن يكون لها رئيس مسئول وهذا الرئيس يجب أن يكون هو الشخص الجدير بالرئاسة وله الحق فيها فالشخص الذى كان له الفضل فى رقى المسرح والنهوض به، الشخص الفنان القادر على تسييرها فى طريق النجاح، ولن ينجح عمل ما لم يكن له رئيس واحد مسئول.

عاد الناقد «محمد على حماد» وهاجم يوسف وهبى فى مجلة «الناقد» - فى منتصف ١٩٣٨ - عندما شعر أن موقف يوسف وهبى قوي! حيث أعاد الناقد تلخيص مقالته السابقة، وبدأ يفسر المواقف تبعًا لما ذكره يوسف وهبى مؤخرًا! فتحت

دولت أبيض

يوسف وهبي صاحب فرقة رمسيس

جورج أبيض في رمسيس

عنوان «حقائق» قال الناقد: ذكرنا من الحقائق التى لا يستطيع يوسف وهبى أن ينكرها تلك العريضة التى كتبت بموافقته والتى أمضاها هو، والتى كتبت على الآلة الكاتبة فى مسرح رمسيس «وبأمر منه»، ليرفعها مع الأستاذ أبيض إلى معالى وزير المعارف، تم قلت إنه بعد رفضه العمل مع الأستاذ جورج إلا بالشروط المادية الثلاث التى طلبها والتى تجعل ٦٠٪ من الإعانة والإيراد له «ولجيبه الخاص» أمضى الأستاذ جورج - هذه العريضة من بعض الممثلين والممثلات ورفعها إلى الوزير بعد أن عرضها على يوسف قبل ذلك فأصر على رفضه. هذه هى المعلومات بل الحقائق التى ذكرناها وفيها ما لا يشرف يوسف وما يجعله فى نظر كل الناس فى مركز الشره الأنانى الذى يريد أن يغتصب لنفسه من الحقوق المادية والأدبية ما ليس له، وبذلك أحرجنا مركزه أمام الوزارة وأمام القراء، بل وأمام هذا الجمهور المتعطش الذى يريد أن يرقى المسرح فى مصر وأن يتقدم الفن بدل هذا التدهور والتخبط الذى هو فيه اليوم. بل أحرجنا يوسف فى نظر الممثلين أنفسهم إذ رأوا أنه بذلك يريد أن يكون له كل الغنم ويكون لهم كل الغرم.

وتحت عنوان «وقفة صغيرة»، قال الناقد: وقبل كل شيء يجب أن يعلم الكل أننا إنما نرد اليوم على ما جاء فى رد يوسف نفسه سواء ما نشره له المقطم الأغر أو زميلتنا الصباح أما تلك البذاءة التى تتورط فيها إحدى الوريقات الأسبوعية الساقطة، فإننا نربأ بقلمنا أن ينغمس فى مثل المداد الذى تنغمس فيه فلتنعم مطمئنة فى بركة الوحل التى انغرست فيها حتى قمة رأسها فلسنا أهلًا لها فى هذا الميدان فلتجول فيه وتصول كما تشاء فلم نعرف قبل اليوم سلاحًا غير القلم، ولكن مجادلة «الأحذية والصرم»، لم نمهر فيها بعد، ولولا أننا نشفق على النعل أن يتلوث بما حولهم من نتن وما يعيشون فيه من قاذورات لأعطيناهم درسًا لا ينسونه العمر. لم نتعود قبل اليوم أن نقذف الكلاب بالأحجار ولا أن نهيل التراب على الموتى، ألا فليملأوا الأرض ضجيجًا وعواء فقد اتسع ما بين السموات والأرض حتى لا يضيق بعواء كلب جديد أو نهيق حمار يبدو فى زى الآدميين.

وتحت عنوان «رد يوسف»، قال الناقد: والآن لنرجع إلى يوسف.. قال فى «المقطم» بعد مقدمة موجزة جاء فيها «ولما كان كل ما نشر فى هذا المقال - ويعنى به مقالنا المنشور السابق - افتراء.. وجب أن أعلن أمورًا موجزة عن نتيجة محادثاتى مع الأستاذ أبيض». وإذن لنسمع هذه الأمور الموجزة وسنرى كيف كان «كل» ما جاء فى مقالنا افتراء، قال يوسف: أولًا، الأستاذ أبيض لا يقبل أن يجعل لمسرح رمسيس ٣٠٪ من الدخل مع أن هذا هو الطلب الذى يطلبه كل صاحب مسرح فى مصر، فلما رأيت تصلبه عرضت عليه أن تدفع الفرقة أجرة المسرح فقط لصاحب الملك ومصروفات العمال، فرفض أيضًا كأنه يعتقد أن مسرح رمسيس ليس له صاحب ولا مالك وليس فيه عمال. ثانيًا، الأستاذ أبيض يرفض أن يخصص شيئًا من الدخل فى نظير استعمال الفرقة لمناظر مسرح رمسيس وملابسه وأثاثه وسائر معداته. ثالثًا، الأستاذ أبيض يرفض أن يخصص لى جزءًا صغيرًا بصفتى المدير الفنى والمدير العام والمحرك لدفة هذا العمل الكبير مع أن الأستاذ زكى أفندى عكاشة يتقاضى مئة جنيه مصرى فى الشهر بصفته مدير مسرح فقط. رابعًا، الأستاذ أبيض ينكر عليّ كل جهودى فى مدة ست سنوات. خامسًا، السيدة دولت أبيض تشترط أن تكون لها صفة الممثلة الأولى فى الفرقة مهما كانت كفاءتها وأخبرتنى فى آخر اجتماع أننى إذا لم أوافق على ذلك فإن زوجها يرفض الاتفاق. ورابعًا هنا لا تهمنا لأنها ليست أكثر من تمحك ظاهر من يوسف ولنناقش ما جاء فى كلمته هذه ولنقارن بين ما ذكرنا وبين ما ذكر.

يوسف وهبي وجورج أبيض يمثلان في عرض لمسرح رمسيس

يقول الناقد تحت عنوان «يوسف يعترف بكل ما ذكرنا»: ما ذكرناه.. أولًا، يوسف يطلب ٣٠٪ إيجارًا لمسرح رمسيس، ثانيًا، و٢٠٪ للمناظر والملابس. ثالثًا ١٠٪ كمدير فنى. ما ذكره يوسف: أولًا، الأستاذ أبيض لا يقبل أن يجعل لمسرح رمسيس ٣٠٪ من الدخل. ثانيًا، الأستاذ أبيض يرفض أن يخصص «شيئًا» من الدخل للمناظر والملابس. ثالثًا، ويرفض أن يخصص لى «جزءًا صغيرًا» بصفتى المدير الفنى والإدارى. أما «شيئًا» التى ذكرها يوسف فى «ثانيًا» فقد حددها الصباح الأغر وأما «الجزء الصغير»، الذى ذكره يوسف فى «ثالثًا» فقد حددها الصباح بـ «١٠٪»، وليس باليسير على كل إنسان أن يفهم أن هذه المعلومات «رسمية» ومن مسرح رمسيس نفسه، إذن كيف يبيح يوسف لنفسه أن يقول بكل وقاحة إن «كل» ما ذكرناه كان افتراء! اللهم يا ذا المن ولا يمن عليه، يا ذا الجلال، بحق رمسيس المبارك وبسر صاحبه الباتع، «إخفس» الأرض بالكاذبين المنافقين! كل الفرق بيننا وبين صاحب رمسيس هو أننا ذكرنا أنه يطلب لنفسه من الإعانة والإيراد ما يبلغ ال ٦٠٪ وهو يقول لا.. بس ٥٠٪! أما خامسًا التى ذكرها يوسف عن السيدة دولت أبيض فإنى أرجوه بكل تواضع أن يفتح صفحة «١٦» من هذا العدد وأن يتلقى الصفعة من يد السيدة دولت وليبحث بعد ذلك عن حمرة الخجل فى علبة المكياج؟!؟! بقيت نقطة صغيرة دعنى أقف عندها وأقهقه طويلًا، تطلب لنفسك ١٠٪ أو «جزءًا صغيرًا» كما تقول فى تواضع وذلة بصفتك المدير الفني! ومن طلب إليك أن تكون المدير الفني؟! ومن رضى أولًا أن يجعلك فى هذا المركز حتى تطلب منه أن يدفع إليك شيئًا لقيامك بهذه المهمة؟! أما تمحكك بالأستاذ الكبير زكى أفندى عكاشة فقد دهشت له إذ كنت أظنك «أجدع» من كده؟!

وتحت عنوان «الدسائس»، قال الناقد: وقد قامت تلك الوريقة التى نوهنا عنها فى أول هذا الكلام والتى يرأس تحريرها «العملي» أحد المقطميين سابقًا [نسبة إلى جريدة المقطم]، وافسحت صدرها وظهرها لسلسلة من المقالات تنوه فيها عن «الدسائس»، التى ارتكبها الأستاذ جورج أبيض وكيف أقدم على جريمة الخيانة العظمى فتقدم باقتراحات إلى وزارة المعارف عن مشروع إنشاء فرقة حكومية دون علم يوسف ودون أن يطلعه على هذه الاقتراحات. وعليك سيدى القارئ أن تطالع هذه الجملة التى جاءت على لسان يوسف فى زميلتنا الصباح الغراء: «س: ما هى ملاحظاتك على الفرقة التى اقترح الأستاذ أبيض تكوينها؟ ج: لم يقترح الأستاذ أبيض إلا ما عرضته عليه «أنا»، فمن الطبيعى أننى موافق على هذه الفرقة». وإذًا فيوسف صاحب الاقتراح؟ وإذًا فالأستاذ جورج لم يعرض «إلا» ما عرضه عليه يوسف؟! ولنحترم الزميلة لحظة ونسألها: أين هذه الدسائس والخيانات التى تتحدثين عنها؟! لو أنى أملك قارورة من روح النشادر لوهبتها عن رضى للزملاء محررى الزميلة حتى يفيقوا لحظة ويفهموا ما يكتبون، ولعلهم لا ينقلبون فى الغداة على يوسف ويتناولونه بعذب حديثهم وسحر بيانهم جزاء وفاقًا على هذه الصفعة التى كالها لهم من حيث لا يدرى ولا يعلم.

ويستكمل الناقد هجومه، قائلًا: أما أن يوسف «يتألم من الأستاذ أبيض لأنه ينسى واجبات الزمالة ولأنه لا يذكر أنه كان يعمل معه إلى الأمس القريب، وذلك لأن الأستاذ أبيض قام ليدافع عن نفسه بعد أن هاجموه مهاجمة عنيفة هو وزوجته فيذكر الحقائق مجردة، فهذا هو العجب العجاب! تريد أن ترمى الأستاذ جورج فى اليم مكتوفًا وتقف على الشاطئ صائحًا به: إياك إياك أن تبتل بالماء! تهاجمه فى الورقة التى تقوم بمالك وبرأيك فتوسعه شتمًا وذمًا وتصيح به: إياك إياك أن ترد وإلا كنت ناسيًا واجبات الزمالة!

وتحت عنوان «دسيسة مفضوحة»، قال الناقد: أمضى ثلاث من ممثلات رمسيس العريضة التى قدمها الأستاذ أبيض إلى وزارة المعارف وهن السيدات: مارى منصور، إحسان كامل، علوية جميل. وما كاد هذا الخبر يصل إليك حتى زلزلت الأرض زلزالها وأخرجت أثقالها وأسرعت إليهن ولست أدرى ما الوسائل التى استعملتها معهن فأمضين أمام الأستاذ إسماعيل بك وهبى شقيقك خطابًا يعلن فيه أن السيدة دولت خدعتهن! أليس هذا كل شىء؟! إذن دعنى أقول لك كلمة فى أذنك وأرجو أن تقرأها دون أن ترفع حاجبيك دهشة واستغرابًا أكثر من نصف ميل! قدم الأستاذ إسماعيل بك وهبى ورقة بيضاء لتمضيها الممثلات الثلاث على أن يكتب فى فراغها بعد ذلك ما تشاءون من أفك وبهتان، ولكن ولست أدرى أهو بقية من خجل أو حياء، قام الأستاذ إسماعيل بعد ذلك وكتب أسطرًا قلائل بالمعنى المتقدم وقدم الورقة فأمضاها الممثلات الثلاث؟ أما كيف وقفنا على هذا السر وقد حدث بين أربعة جدران وبين أشخاص معروفة لكم فيها كل الثقة، فلا تنسَ أن من يرتكب الخيانة مرة قد يرتكبها مرارًا، وأن من يخون جورج «ويفتري» عليه قد يخونكم أيضًا وإن ذكر عنكم «الحقائق» المجردة. إذًا فحاذر يا سيدى فقد تكون تحت يد الأستاذ أبيض إمضاءات على ورقة بيضاء، أو إمضاءات على أسطر تذكر عنكم أشياء مخجلة وتصفعكم على كلا الخدين صفعات مؤلمة. على أنك تستطيع أن تهدأ أخيرًا وأن تنام ملء جفنيك واسمع منى هذا النبأ الذى صرح به وزير المعارف منذ أيام فى جلسة خاصة ومجمله أن الوزارة لم تعد تفكر الآن فى إنشاء فرقة حكومية بل وليس أمام المراجع المختصة اليوم أى مشروع لمساعدة الممثلين ولعل هذا ما كنت تسعى إليه!