مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
اللواء خالد اللبان

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الثامنة عشرة | العدد 962 | الإثنين 02 فبراير 2026

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

«آخر ظلال الأرض».. حين يفضح المسرح هشاشة الأخلاق

الربط بين الأداء المسرحى والأدائية

كارمن تخرج من البرواز ..

فلكل حرية ثمن

وزيرا التعليم العالي والثقافة

يبحثان دعم الأنشطة الثقافية والفنية بالجامعات المصرية

عقد الدكتور أيمن عاشور، وزير التعليم العالي والبحث العلمي، اجتماعًا مع الدكتور أحمد فؤاد هنو، وزير الثقافة، بمقر وزارة التعليم العالي والبحث العلمي بالعاصمة الجديدة؛ لبحث الخطوات التنفيذية لإطلاق المبادرة الوطنية لتطوير النشاط الفني والثقافي بالجامعات المصرية، خلال الفصل الدراسي الثاني، وذلك في إطار التعاون المشترك بين الوزارتين، وتعزيز دور الثقافة في بناء وعي الطلاب، واكتشاف ورعاية المواهب الشابة.

ويأتي إطلاق المبادرة في إطار رؤية الدولة المصرية ٢٠٣٠، وانطلاقًا من الدور الحضاري والتاريخي الذي تضطلع به مصر بوصفها مركزًا للإشعاع الثقافي، وإيمانًا بأن الأنشطة الثقافية والفنية تمثل ركيزة أساسية في بناء الإنسان المصري، وتعزيز وعيه الوطني والاجتماعي، وترسيخ قيم الانتماء، وتأكيد الهوية المصرية المتنوعة.

وأكد الدكتور أحمد فؤاد هنو، وزير الثقافة، أن المبادرة الوطنية لتطوير النشاط الفني والثقافي بروافده المختلفة بالجامعات المصرية تمثل خطوة محورية نحو انتقال وزارة الثقافة بكافة قطاعاتها إلى العمل الميداني المباشر داخل الجامعات، بالتعاون مع وزارة التعليم العالي والبحث العلمي.

وأوضح وزير الثقافة أن المبادرة تستهدف إعادة الروح للحياة الثقافية داخل الجامعات بمختلف تصنيفاتها وفي جميع المحافظات، وخلق سياق مستدام للممارسات والفعاليات الثقافية والفنية، واكتشاف ورعاية ودعم المواهب الشابة، وتفعيل دور الفنون بوصفها أداة أساسية في التنشئة الثقافية وبناء الوعي.

وشدد على أهمية دعم الشباب واستثمار مواهبهم وطاقتهم الإبداعية من خلال تنظيم ورش تدريبية متخصصة في فنون المسرح، تشمل: التمثيل، والإخراج، والكتابة المسرحية، وتصميم الديكور، والإضاءة، والأزياء، والموسيقى، والغناء، إلى جانب تنظيم ورش لتذوق وتعلم الفنون التشكيلية (الرسم، النحت، الجرافيك، التصميم البصري)، وورش في مجال السينما (كتابة السيناريو، التصوير، المونتاج، فنيات الإخراج، ومبادئ النقد السينمائي)، فضلًا عن ورش في الكتابة الأدبية (الرواية، القصة القصيرة، الشعر، المقال).

من جانبه قال الدكتور أيمن عاشور أن الجامعات لم تعد تقتصر على الدور الأكاديمي فقط، بل تضطلع بدور محوري في بناء شخصية الطالب ثقافيًا وفكريًا، مشيرًا إلى أهمية التعاون مع وزارة الثقافة لاكتشاف المواهب الطلابية، وتعزيز الوعي الثقافي، ودعم الإبداع؛ بما يسهم في إعداد خريج متكامل قادر على المشاركة الفاعلة في بناء الجمهورية الجديدة.

وأشاد وزير التعليم العالي بجهود وزارة الثقافة في الأنشطة الثقافية والمعارض، وعلى رأسها معرض القاهرة الدولي للكتاب، الذي استقبل نحو ثلاثة ملايين زائر حتى الآن، من بينهم ٣٦٠٠ طالب من ١٨ جامعة، مؤكدًا أن التعاون بين الوزارتين يفتح آفاقًا واسعة للاستفادة من الأنشطة الطلابية من خلال بروتوكولات وشراكات مستقبلية تعزز الهوية الثقافية داخل الجامعات.

وأشار الدكتور أيمن عاشور إلى الطفرة غير المسبوقة في النشاط الطلابي بالجامعات المصرية، لافتًا إلى تنفيذ برامج نوعية مثل «كاستينج جامعات»، ومسلسل «ميدتيرم» الذي تجاوز المليار مشاهدة على منصات التواصل الاجتماعي بالتعاون مع الشركة المتحدة للخدمات الإعلامية، إلى جانب استمرار وتوسيع دوري الجامعات والمعاهد المصرية ليشمل «أولمبياد الجامعات المصرية»، مؤكدًا توظيف الأنشطة الثقافية والرياضية في تعزيز الانتماء وتصحيح السلوكيات، وتعزيز التعاون مع جهاز التنسيق الحضاري لدعم الهوية البصرية والعمران المصري.

وتتضمن المبادرة تخصيص مسارح وقاعات ومساحات عرض فني داخل الجامعات، وإتاحة مسارح البيت الفني للمسرح بالقاهرة وقصور الثقافة بالمحافظات للأنشطة الفنية الطلابية، وتنظيم مهرجانات سنوية في مجالي المسرح والسينما بكل إقليم ثقافي من الأقاليم الثقافية الستة، على أن تُختتم بمهرجان قومي سنوي شامل لتكريم أفضل الأعمال في مختلف المجالات.

وتهدف المبادرة إلى تعزيز النشاط المسرحي بالجامعة، واكتشاف ورعاية المواهب الفنية والأدبية في مجالات الفنون التشكيلية والموسيقى والسينما والكتابة الإبداعية، وتعزيز القيم المجتمعية والانتماء الوطني من خلال أعمال فنية وأدبية متسقة مع الثقافة المحلية والمعايير الجمالية، إلى جانب بناء جسور تعاون مستدامة بين المؤسسات الثقافية والتعليمية.

كما ناقش الاجتماع آليات التنفيذ، التي تشمل تشكيل لجنة تنسيقية عليا من ممثلي الوزارتين والجامعات، وإعداد دليل إرشادي موحد لمعايير الأنشطة الفنية والثقافية الجامعية، والتوصية بتخصيص موازنة سنوية لدعم الإنتاج الفني والثقافي، إلى جانب التعاون مع الهيئة الوطنية للإعلام لدعم المبادرة إعلاميًا، والتنسيق مع الجهات الراعية والمؤسسات الثقافية لدعمها ماديًا ومعنويًا.

وشهد الاجتماع، من جانب وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، حضور كل من الدكتور عمرو علام مساعد الوزير للتطوير المؤسسي والوكيل الدائم للوزارة، والدكتور عادل عبدالغفار المستشار الإعلامي والمتحدث الرسمي للوزارة، والدكتور أحمد راغب مساعد الوزير للحياة الطلابية، والدكتور كريم همام مستشار الوزير للأنشطة الطلابية ومدير معهد إعداد القادة بحلوان، والدكتور عاطف عمر المستشار القانوني للوزير، والأستاذ محمد غانم رئيس الإدارة المركزية لشؤون مكتب الوزير.

ومن جانب وزارة الثقافة، حضر كل من الأستاذ عمرو البسيوني الوكيل الدائم لوزارة الثقافة، والدكتور علاء عبدالسلام رئيس دار الأوبرا المصرية، واللواء خالد اللبان مساعد وزير الثقافة لشؤون رئاسة الهيئة العامة لقصور الثقافة، والفنان هشام عطوة رئيس قطاع المسرح، والمخرج عادل حسان رئيس المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، والدكتور أحمد صالح رئيس المركز القومي للسينما، والأستاذة رضوى هاشم المستشار الإعلامي لوزارة الثقافة

وزير الثقافة: شراكة إستراتيجية مع التعليم العالي لدعم النشاط الثقافي والفني بالجامعات

وزير التعليم العالي: الأنشطة الثقافية والفنية ركيزة أساسية في بناء شخصية الطالب

العيد ميلاد الأخير

شهادة مسرحية على القهر الفلسطينى

يستعد مسرح الحياة بوسط البلد لاستقبال العرض المسرحى «العيد ميلاد الأخير»، وذلك يوم الجمعة ١٣ فبراير فى تمام الساعة السابعة مساءً، فى تجربة إنسانية مكثفة تمزج بين الذاكرة والواقع، وتحوّل لحظة احتفال بسيطة إلى صرخة فنية فى وجه القهر والدمار.

يتناول العرض حكاية عائلة فلسطينية تحاول الاحتفال بعيد ميلاد طفلها داخل مكان واحد شبه مدمر، فى زمن متداخل بين الحاضر والذاكرة، ومع تصاعد الأحداث، تنكشف حكايات الفقد، ليصبح «العيد ميلاد الأخير» ليس لطفل واحد، بل لمدينة كاملة تُغتال أحلامها يومًا بعد يوم.

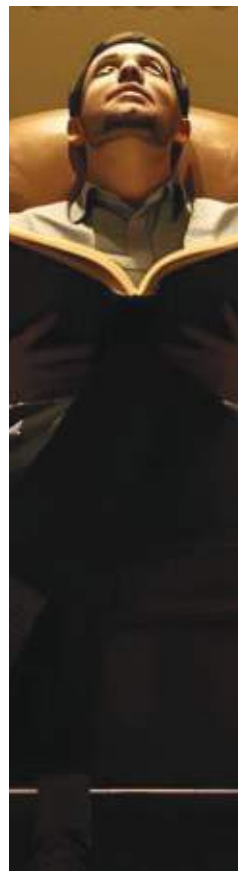
العرض من تأليف وإخراج أحمد رجب، ويشارك فى البطولة: على انور، مروة هشام عبدالرحمن يوسف، مصطفى محمد، محمد إبراهيم، ندى رمضان، ياسمين عيد، أحمد فارس، نورا أنور، وأدهم سعيد.

ويتولى الإخراج التنفيذى كل من أدهم سعيد ونورا أنور والاستعراضات أحمد فارس، والإضاءة كمال الدين كمال، وتصميم البوستر كريم الجندى، وتقديم العرض سارة نبيل، بينما تتولى فريق إيجل تصميم الملابس.

آلاء عاطف

مسرحية «عصر اللا شىء»

تعرض على مسرح نهاد صليحة



يُعرض يوم الخميس الموافق ١٢ فبراير فى تمام الساعة السابعة مساءً على مسرح نهاد صليحة بأكاديمية الفنون بالهرم العرض المسرحى «عصر اللا شىء»، من تأليف وإخراج محمد لييل، وذلك ضمن تجربة مسرحية تمزج بين الدراما والفانتازيا والغناء.

تدور أحداث المسرحية حول قصة انتقام لشخص من العصر الحديث، يلجأ إلى استحضار عصور قديمة تتداخل مع الحاضر فى صراع درامى يواجه فيه الجميع المصير، فى رؤية فنية تعتمد على كسر الزمن ودمج العصور داخل حبكة غير تقليدية.

يشارك فى بطولة العرض نخبة من المواهب الشابة، من بينهم: «يحيى عمر، سما حسام، جنه سعد، كنزى محمد، مصطفى اشرف، أدهم مصطفى، أحمد على، نديم معتمد، أبانوب صديق، عادل محمود، رحمة محمود، أحمد صلاح، زينب عادل، عبدالرحمن زين، حسن سعيد، إيناس ابراهيم، احمد مرزوق، أدهم صبرى، شهد جابر، مى طارق، محمد فتح الله، محمد عادل، منار طلعت، مروان أحمد، أحمد بليغ، محمد چوبا، نورهان ياسر، لميس. موسيقى: محمد عبدالعظيم ديكور: زينب عادل، حسن سعيد، رحمه محمد، منه الله سعيد، احمد مرزوق، ايناس ابراهيم، مروان احمد واخراج: محمد لييل مخرجان منفذان: مصطفى أشرف، زينب عادل مساعدى الإخراج، أحمد مرزوق، فاطمة الزهراء، إضاءة: مصطفى أشرف استعراضات: سيف تيتو.

آلاء عاطف

«ظل القمر»..

عرض مسرحى ملحمى يكشف حروب الإنسان

يُقدَّم العرض المسرحى «ظل القمر» يوم ٢٠٢٦/٢/١١ على مسرح الهوسابير، وهو عرض ملحمى ينتمى إلى الدراما السوداء، يتناول قضية الإبادة العرقية للهنود الحمر، مسلطًا الضوء على الصراع الإنسانى الأزلى بين الحرية والحرب والسلام.

ويناقش العرض تساؤلًا محوريًا: هل الحروب مقتصرة على السيوف والبنادق، أم أن داخل كل إنسان حربًا خفية لا يراها أحد؟ كصراع المبادئ والأخلاق، وخيانة أقرب الناس، والانقسام الداخلى بين ما نؤمن به وما نُجبر على فعله.

«ظل القمر» يقدمه عزيز عادل، رغد امجد، ياسمين محمد، عمر محمد، سجود محمد، ديفرام شنودة، شروق عصام، ريتاج عصام، ياسين، يحيى عبدالقادر إبراهيم، يضم فريق العمل ديكور وملابس محمد جمال تصميم إضاءة: أسامة حربى مخرج مساعد: مصطفى موستو، مخرج منفذ: نسمة السيد، أحمد صابر تأليف وإخراج: محمد منصور وآلاء عاطف.

آلاء عاطف

جميع الحقوق محفوظة

أنشطة فنية وثقافية متعددة

القومي لثقافة الطفل.. بمعرض الكتاب

في إطار فعاليات وزارة الثقافة برعاية الدكتور أحمد فؤاد هنو وزير الثقافة، وإشراف أد.أشرف العزازي أمين عام المجلس الأعلى للثقافة، شارك المركز القومي لثقافة الطفل برئاسة الكاتب محمد ناصف بتقديم برنامجه في اليومين السابع والثامن بجناح الطفل بمعرض القاهرة الدولي للكتاب في الدورة ٥٧، تحت شعار "من يتوقف عن القراءة ساعة يتأخر قروناً".

حفلات توقيع

حفل توقيع قصة "صديق رغم تصرفاته" ولقاء مع الأطفال الفائزين في جائزة الدولة للمبدع الصغير، تأليف الطفل المبدع عبد الرحمن يوسف، ورسوم الطفلة المبدعة لارا حسام جبريل، أدار اللقاء الفنان جلال الدين جمال.، حفل توقيع مسرحية «سر الوطن» ولقاء مع الأطفال الفائزين في جائزة الدولة للمبدع الصغير، تأليف الطفلة المبدعة چنى الدكتور، ورسوم الطفل المبدع خالد حسن، أدارت اللقاء الباحثة ولاء محمد، حفل توقيع كتاب «في جنينة الأحلام» تأليف الكاتب ياسين الضو ورسوم الفنانة أميرة صبري، أدار اللقاء الكاتب أحمد طلب.

لقاء "مهنتي" مهنة المحاماة مع الأستاذة سالي كمال، أدار اللقاء الباحث حسن الحلوج، وبرنامج "نجوم التفوق" مع الفائزين بمسابقتي "اصنع كتابك الإلكتروني" و"المخترع الصغير" التابعين للمركز، الطفل محمد علي، والطفل أحمد الصاوي، أدارت اللقاء أ.إيمان صبري.

كما قدم فنانو المركز مجموعة متنوعة من الورش والعروض الفنية منها:

ورشة "تشكيلات بالفوم الجليتر والبرونز" مع د.هانم صبرة، ورشة "تشكيل بالورق الملون" وتم عمل تاج ورد، ورشة "ماسكات"، "مسابقات علمية وثقافية، ورشة «تلوين فخار»، ورشة «تشكيل بالورق» وتم عمل لوحة مجسمة، ورشة «تياترو فوتيه» ورشة حكي تمثيلية لقصة «الفرخة نونو» تأليف الكاتبة سامية عبد الرحمن، مع الفنانة إيمان نافع."، و مسابقات ثقافية» مع محمد عادل.

وعلى المسرح الكبير تم عرض "الأرجواز" مع الفنانة چيهان محمد، والفنان أحمد جابر، كما تم تقديم عرض مسرحية "كنزنا" من إنتاج المركز القومي لثقافة الطفل، تأليف أحمد جابر وإخراج إبراهيم البيه.

لقاء مع «رئيس تحرير» أ.نجلاء علام- رئيس تحرير مجلة قطر الندى.، بالإضافة لمعرض إصدارات المركز.

«يوم من زماننا»

مشروع تخرج بمسرح المعهد العالى للفنون المسرحية

شهد مسرح المعهد العالى للفنون المسرحية يوم الثلاثاء ١٩ يناير ٢٠٢٦ العرض المسرحى «يوم من زماننا وذلك فى إطار مشاريع التخرج، وبحضور لجنة التقييم، ومن الأستاذ الدكتور أيمن الشيوي عميد المعهد العالي للفنون المسرحية السابق ومدير المسرح القومي حاليا والأستاذة الدكتورة سميرة محسن والأستاذ الدكتور علاء قوقة والدكتور جهاد أبوالعنين ونخبة من المسرحيين .

العرض مأخوذ عن نص الكاتب السوري الراحل سعد الله ونوس، والذي أشرف علي إخراجه الأستاذ الدكتور مجدي كامل، الذي قدّم رؤية إخراجية معاصرة أعادت قراءة النص الكلاسيكي بروح حديثة، معتمدًا على تفكيك البناء الدرامي وإعادة تركيبه بما يتماشى مع الواقع الراهن.

شارك في بطولة العرض كل من رحاب فوزي، سيد التيتي، هاجر حاتم، محمود سامي، شيماء الجنيدي، وصبري عبدالقادر، والذي أشرف علي الديكور الاستاذ الدكتور أحمد عبدالعزيز والإضاءة لوليد درويش والإستعراضات من تصميم علي جيمي.

حظى العرض بإشادة لافتة من الحضور ما يعكس مستوى فنيًا واعدًا لجيل جديد من صُنّاع المسرح، ويؤكد استمرار المعهد العالى للفنون المسرحية كرافد أساسى للحركة المسرحية المصرية.

إيمان عبد العزيز

«ابن الأصول» يرفع لافتة كامل العدد

فى أولى لياليه على مسرح ميامى

افتتح الفنان هشام عطوة، رئيس البيت الفنى للمسرح، الافتتاحية بصورة احتفالية لافتة أكدت أن المسرح العرض الاستعراضى الغنائى «ابن الأصول» على خشبة مسرح ميامى بوسط البلد، مساء الخميس الماضى، تحت رعاية أحمد فؤاد هنو، وزير الثقافة، وذلك ضمن خطة البيت الفنى للمسرح الهادفة إلى تقديم عروض جماهيرية متميزة تجمع بين المتعة الفنية والطرح الإبداعى، وتعيد للمسرح حضوره بوصفه أحد أهم أدوات القوة الناعمة فى المجتمع.

وشهد المسرح توافدًا جماهيريًا كثيفًا منذ اللحظات الأولى لفتح الأبواب، حيث حرص عدد كبير من محبى العروض الغنائية والاستعراضية على الحضور مبكرًا لضمان أماكنهم، ما أدى إلى رفع لافتة كامل العدد فى الليلة الأولى، فى مشهد يعكس ثقة الجمهور فى العروض التى يقدمها البيت الفنى للمسرح. وامتدت طوابير الانتظار خارج القاعة، بينما سادت أجواء من الحماس والترقب بين الحاضرين قبل انطلاق العرض، الذى استُقبل بتصفيق متواصل وتفاعل واضح من الجمهور، خاصة مع اللوحات الاستعراضية التى اتسمت بالدقة والتناغم.

ومع بدء العرض، بدا واضحًا أن صُنّاع العمل راهنوا على تقديم تجربة مسرحية متكاملة العناصر، حيث نجح الأبطال فى صناعة حالة من البهجة على خشبة المسرح من خلال أداء حيوى جمع بين الغناء والتمثيل والاستعراض، وهو ما انعكس على إعجاب الحاضرين الذين أشادوا بمستوى الأداء والإخراج، لتخرج الليلة الغنائى لا يزال قادرًا على جذب الجمهور عندما يُقدَّم برؤية معاصرة.

العرض من إنتاج فرقة المسرح الكوميدى بقيادة الفنان ياسر الطوبجى، وتأليف وإخراج مراد منير، ويأتى ضمن توجه فنى يسعى إلى إعادة الزخم للعروض الاستعراضية على خشبات المسارح المصرية، عبر تقديم أعمال قادرة على جذب مختلف الفئات العمرية، ومخاطبة العائلة المصرية بطرح ترفيهى لا يخلو من الرسائل الإنسانية.

وتدور أحداث «ابن الأصول» فى إطار كوميدى غنائى استعراضى حول شاب فقير تنقلب حياته رأسًا على عقب بعدما يفاجأ بوراثته مبلغ ١٤ مليار دولار من والده الذى لم يره طوال حياته، لتبدأ بعدها سلسلة من المفارقات والمواقف الكوميدية التى تمزج بين الضحك والاستعراض والدراما الخفيفة. ويطرح العرض، من خلال هذا التحول المفاجئ، تساؤلات حول تأثير المال على العلاقات الإنسانية، ومعنى الانتماء الحقيقى، وما إذا كانت الأصول تُقاس بالثروة أم بالقيم.

ولا يعتمد العمل على الكوميديا فقط، بل يوازن بين المشاهد الغنائية والاستعراضية واللحظات الدرامية، فى محاولة لتقديم عرض شامل يرضى أذواقًا متعددة. وقد أسهمت الموسيقى والإيقاعات المتنوعة فى رفع مستوى الحماس داخل القاعة، بينما جاءت الاستعراضات مصممة بعناية لتعكس روحًا احتفالية تناسب طبيعة العمل.

أبطال العرض

يشارك فى بطولة «ابن الأصول» كل من: ميرنا وليد، مصطفى شوقى، محمود عامر، حسان العربى، ليلى مراد، يوسف مراد، حامد سعيد، رشا فؤاد، عبير مكاوى، نور العزيز، ومحمود عوض، حيث قدموا أداءً متنوعًا أسهم فى إثراء الحالة الفنية للعرض وإضفاء مزيد من الحيوية على مجرياته، مع تناغم ملحوظ بين عناصر الفريق على خشبة المسرح.

العرض من ديكور حمدى عطية، واستعراضات ضياء شفيق، وإضاءة محمود الحسينى، وملابس نورهان طرابية، وأشعار أحمد الشريف، وتأليف موسيقى أحمد الناصر، وماكياج أدهم عفيفى، ومخرج منفذ مجدى عبيد، إلى جانب محمود جدو وتامر بدير، فى تكامل فنى واضح ساهم فى خروج العرض بهذه الصورة المميزة، وأكد أهمية العمل الجماعى فى نجاح أى تجربة مسرحية.

ويؤكد النجاح الجماهيرى الذى حققته الليلة الأولى أن «ابن الأصول» يمتلك مقومات الاستمرار وجذب مزيد من الجمهور خلال عروضه المقبلة، خاصة فى ظل حالة التفاعل الكبيرة التى رافقت انطلاقه، بما يعكس استمرار تعطش الجمهور للأعمال المسرحية التى تجمع بين الجودة الفنية وروح الترفيه.

رنا رأفت

أكاديمية الفنون تعلن اللجنة العليا لمهرجان

«الفضاءات المسرحية المتعددة» في دورته الثانية «دورة محمد صبحي»

في إطار سعيها إلى دعم الحراك المسرحي وضخ دماء جديدة في شرايينه، أصدرت الأستاذة الدكتورة غادة جبارة، رئيس أكاديمية الفنون، قرارًا رسميًا بتشكيل اللجنة العليا للدورة الثانية من مهرجان «الفضاءات المسرحية المتعددة»، والتي تقرر أن تحمل اسم الفنان الكبير محمد صبحي، تقديرًا لمسيرته الفنية الحافلة وإسهاماته الرائدة في تطوير المسرح المصري المعاصر.

موعد المهرجان

ومن المقرر أن تنطلق فعاليات المهرجان خلال الفترة من ٥ إلى ١٤ أبريل ٢٠٢٦، من تنظيم مسرح الدكتورة نهاد صليحة التابع لأكاديمية الفنون، والذي أصبح خلال السنوات الأخيرة مركزًا فاعلًا لاحتضان التجارب المسرحية الشابة والاتجاهات الإبداعية الجديدة.

اللجنة العليا لمهرجان «الفضاءات المسرحية المتعددة» برئاسة الدكتورة غادة جبارة

وجاء تشكيل المهرجان ولجنته العليا برئاسة الدكتورة غادة جبارة، فيما يتولى المخرج ومصمم الديكور محمود فؤاد صدقي منصب مدير المهرجان، وتضم اللجنة العليا في عضويتها نخبة من القيادات والشخصيات المؤثرة في المجالات الثقافية والإعلامية والتشريعية، بما يضمن خروج المهرجان بصورة تليق بمكانة الأكاديمية وأهدافه الفنية، وضمت اللجنة: الأستاذ محمد أبو المجد، أمين عام أكاديمية الفنون، الدكتورة هنادي عبد الخالق أستاذة التمثيل بالمعهد العالي للفنون المسرحية، الدكتور ياسر علام الكاتب والناقد المسرحي والمحاضر بقسم الدراما والنقد بالمعهد العالي للفنون المسرحية.

المخرج أحمد الجندي، المخرج والمنتج أحمد العطار، والنائبة هند رشاد، عضو لجنة الثقافة والإعلام بمجلس النواب، والدكتور نادر مصطفى، النائب السابق لرئيس لجنة الثقافة والإعلام بمجلس النواب، الدكتور خالد أبو الليل، أستاذ الأدب الشعبي بكلية الآداب جامعة القاهرة والقائم بأعمال رئيس الهيئة المصرية العامة للكتاب، والدكتور محمد العقبي، مساعد وزيرة التضامن الاجتماعي للاتصال الاستراتيجي والإعلام، والمتحدث الرسمي للوزارة، الفنان عزوز عادل، عضو مجلس نقابة المهن التمثيلية.

اللواء خالد اللبان، رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة، المخرج هشام عطوة، رئيس قطاع المسرح، المخرج عادل حسان، مدير المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، والكاتب الصحفي مصطفى عمار، رئيس تحرير جريدة الوطن، عمر مصطفى، مدير عام الشؤون الإدارية بأكاديمية الفنون، مهندسة الديكور سماح نبيل، مسؤول التجهيزات الفنية للمهرجان، الفنان مايكل رفلة نائبا لمدير المهرجان، والفنان حازم القاضي نائبا لمدير المهرجان، والفنانة منى سليمان نائبة لمدير المهرجان، والفنان محمد البنداري منسقًا عامًا للمهرجان لشؤون العلاقات العامة، الفنان عبد الله صابر منسقًا عامًا للشؤون الفنية، المهندسة مروة ماهر منسقة عامة للشؤون الفنية، وتم اختيار الفنان عبد الله محمد مقررا للجنة العليا.

ويهدف مهرجان الفضاءات المسرحية المتعددة إلى كسر القوالب التقليدية للمسرح، والخروج من إطار «العلبة الإيطالية»، عبر تشجيع المبدعين على استغلال الفضاءات المعمارية والبديلة، بما يخلق علاقة تفاعلية مباشرة بين العرض والجمهور.

وتسعى الدورة الثانية، التي تحمل اسم الفنان محمد صبحي، إلى ترسيخ مفهوم «المسرح للجميع»، وربط الجانب الأكاديمي بالممارسة المسرحية الاحترافية، من خلال عروض تجريبية وورش عمل تجمع بين طاقات الشباب وخبرات الرموز المسرحية الكبرى.

مسرح الدكتورة نهاد صليحة

مسرح الدكتورة نهاد صليحة يعد أحد أحدث الصروح الثقافية داخل أكاديمية الفنون، وقد أطلق عليه اسم الناقدة المسرحية الكبيرة الراحلة نهاد صليحة، ليكون منصة داعمة للتجارب الطليعية والابتكارات المسرحية التي تعكس الوجه الحضاري والإبداعي لمصر.

همت مصطفى

«نحو تأسيس علمى لمشروع النقد المسرحى العربى»

فى المحور الفكرى بالدورة السادسة عشرة من مهرجان المسرح العربى

انطلق المحور الفكرى للدورة السادسة عشرة من مهرجان المسرح العربى من مساءلة واقع النقد المسرحى العربى فى علاقته بالتنظير والتطبيق، وسعيه إلى بناء مشروع نقدى قائم على أسس علمية ومنهجية واضحة. ويطرح المحور إشكاليات المصطلح، والمنهج، والخصوصية الثقافية، فى ظل التحولات الجمالية والمعرفية التى يشهدها المسرح العربى المعاصر. كما يؤكد ضرورة الانتقال من تراكم النظريات إلى أجرأة نقدية فاعلة، قادرة على قراءة العرض المسرحى فى سياقاته الفنية والفكرية والمجتمعية مسئول المجال الفكرى د. يوسف عايدابى، ود محمد سمير الخطيب، منسق الندوة الفكرية ومدير الجلسات.

ومن خلال هذه السطور نقدم ملخص سريع لجلسات المحور الفكرى.

فى مستهل فعاليات البرنامج الفكرى للدورة السادسة عشرة من مهرجان المسرح العربى، التى احتضنتها القاهرة، شهدت القاعة الرئيسية انطلاقًا قويًا وجريئًا لجلسات «المحور الفكري»، الذى اختارت له الهيئة العربية للمسرح هذا العام عنوانًا هو «نحو تأسيس علمى لمشروع النقد المسرحى العربي».

الجلسة الافتتاحية جاءت لتتجاوز طابع الجلسات البروتوكولية لتتحول إلى «مشرط جراح» يشخص أوجاع المسرح العربى، وشهدت حضورًا لافتًا لنخبة من المفكرين والنقاد وصناع العرض المسرحى من مختلف الأقطار العربية، وتحدث فيها قامات فكرية بارزة، هما الدكتور يوسف عايدابى (السودان)، مسؤول المجال الفكرى بالهيئة، والمفكر الدكتور أحمد برقاوى (فلسطين)، بينما أدار الجلسة الدكتور محمد سمير الخطيب.

وافتتح «الخطيب» الجلسة بكلمة تأسيسية، رحب فيها بالحضور، مشددًا على دلالة المكان الذى يستضيف فعاليات المهرجان هذا العام؛ فالقاهرة هى كانت المدينة التى شهدت صدور أول مجلة نقدية مسرحية متخصصة فى المنطقة، مما يمنح مناقشة «مشروع النقد» على أرضها شرعية تاريخية وراهنية ملحة.

فى كلمته الافتتاحيه، قدم الناقد الدكتور يوسف عايدابى سردًا بانوراميًا لتحولات المسرح العربى، رابطًا بين تطور الشكل المسرحى والوعى الوطنى.

أشار «عايدابي» إلى أن البدايات كانت محكومة بـ «التبعية للغرب»، حيث حاول الرواد جذب الجمهور المحلى عبر ما أسماه بـ «المشهيات والمقبلات التراثية». لكن نقطة التحول الحقيقية جاءت حين اكتشف «المسرحيون الوطنيون» سحر المسرح كأداة مقاومة وتنوير، فعمدوا إلى استخدامه فى مواجهة المستعمر، وهنا برزت «العاميات» كلغة حية، وفهم جديد لوظيفة المسرح بصفته «فعلًا وطنيًا من لحم ودم»، ما استدعى بالضرورة ظهور صوت نقدى يواكب هذا الحراك.

واستحضر عايدابى تجارب مسرحية شكلت علامات فارقة فى محاولة الانعتاق من القوالب الغربية، مشيدًا بمحاولات توفيق الحكيم لابتكار قالب مسرحى عربى، وذهاب يوسف إدريس إلى «السامر الشعبي» فى مسرحية «الفرافير»، وإصرار عصام محفوظ فى لبنان على توظيف قضايا مجتمعه بلسان عامى، مرورًا بتجارب «مسرح الشوك» للماغوط والساجر فى سوريا، والبيانات المسرحية لسعد الله ونوس، وصولًا إلى تجربة «الفوانيس» فى الأردن، وجرأة «الاحتفاليين» فى المغرب (برشيد وبنزيدان) والعراق، الذين لاحظوا أن «الاحتفال» هو الطابع الأصيل لتراثنا.

وانتقل عايدابى من السرد التاريخى إلى النقد اللاذع للواقع الأكاديمى، مؤكدًا أن النقد المسرحى ظل فى «متاهة الانغلاق»، والسبب الرئيس هو إهمالنا للنظرية العربية التى وجدت فى سياقها الأدبى، والارتكان الكلى إلى ترجمات أرسطو والمعايير الغربية للنص المكتوب.

وفجر عايدابى قضية «المناهج التعليمية»، مستدعيًا وثيقة تاريخية هامة صدرت عن المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (ألكسو) فى الكويت عام ١٩٨٥، والتى أوصت بوضوح بضرورة «إعادة النظر فى مناهج تدريس المسرح وتخليصها من التبعية للغرب». وعلق عايدابى بمرارة: «ولكن لا حياة لمن تنادى.. انظروا الآن فى استراتيجيات المسرح فى بلداننا، وفى كلياتنا ومعاهدنا، المناهج وطرائق التدريس لا تزال نسخة كربونية تابعة للغرب، بعيدة كل البعد عن البيئة المحلية، وعن الممارسات الأدائية الخاصة بنا.. فكيف

ينهض التابع؟
وطرح عايدابى الحل فى روشتة واضحة: «لا سبيل لنا إلا بتخليص المناهج من التقليد، والتأسيس العلمى المغاير للنقد الذى ينبع من (المختبرات والورش والملتقيات)، وليس من النظريات المجردة»، مستعيدًا مقولة الراحل كمال عيد فى ندوة القاهرة ٢٠١٩ حول ضرورة «النحت الفكري» فى قضايا المسرح لتطوير الواقع.
من زاوية فلسفية مغايرة، قدم المفكر الدكتور أحمد برقاوى ورقة بعنوان «المسرح وأنطولوجيا الذات»، أعاد فيها تعريف المسرح بصفته «ظهورًا للفلسفة فى زى جمالى حواري
شرح برقاوى مفهومه قائلًا: «المسرح هو منصة لحوار الماهيات، وحيث إن الماهيات مفاهيم مجردة (كالخير والشر)، فإنها تظهر فى المسرح عبر ذوات واقعية ومشخصة: الذات الخيرة، الذات الشريرة، الذات الحرة، الذات العبدة، الذات المتمردة، والذات الخانعة.. وبهذا المعنى، يصبح المسرح كتابًا فى (أنطولوجيا الذات)، يحول الجمهور من متلقٍ سلبى إلى ممارس لفعلى الفهم والتأويل.

وخصّص برقاوى جزءًا كبيرًا من ورقته للحديث عن جدلية «السؤال والجواب»، مؤكدًا أن الثقافة الحقيقية ولدت من رحم السؤال، مستشهدًا بأدوات الاستفهام العربية (الهمزة، هل، ما، من، متى.. إلخ) كدليل على مركزية السؤال فى الفهم. وحذر من «ثقافة الأجوبة» قائلًا: «الذات التى امتلأت بالأجوبة هى ذات (شيء).. وثقافة الأجوبة تعكس مجتمعًا راكدًا يعيش تحت وطأة الاستبداد الدينى أو السياسى.
وتطرق برقاوى إلى الصراع الأبدى بين المبدع وما أسماه بـ «النظام المتعالي» (سلطة الدين، التقاليد، أو الحكم)، مشيرًا إلى أن المبدع يعيش عمره متمردًا على هذا النظام. واستعرض خمسة نماذج لمسرحيات تاريخية جسدت فكرة «المحاكمة» لهذا الصراع.
محاكمة سقراط» (أفلاطون): التى وثقت وقوف الفيلسوف أمام قضاة يتهمونه بالنيل من المعتقدات، لينتصر سقراط بالموت قائلًا: «حانت ساعة الرحيل.. من منا سيذهب للمصير الأفضل؟
وارث الريح» (جيروم لورانس وروبرت لي): وهى محاكمة للمعلم «كيتس» الذى تجرأ وشرح نظرية داروين، حيث كانت تبرئته انتصارًا لفكرة «حرية التفكير» وليس للنظرية ذاتها.
المحاورة الإصلاحية» (الكويت ١٩٢٤): وتوقف عندها برقاوى كوثيقة تنويرية مبكرة للأديب عبد العزيز الرشيد، طرحت التناقض بين الخطاب الدينى والخطاب العلمى على خشبة مدرسة الأحمدية.
محاكمة إيزيس» (لويس عوض): التى مثلت صدامًا عنيفًا مع العقل التقليدى حين حاول المؤلف رد العقائد إلى أصولها الأنثروبولوجية.
رحلة إلى الغد» (توفيق الحكيم): وفيها قدم الحكيم رؤية استشرافية مخيفة؛ فرغم وصول البشرية لمستقبل خالٍ من الأمراض والحروب، اكتشف البطل أن شيئًا واحدًا لم يتغير: «الخوف من التعبير عن الرأى.
واختتم برقاوى ورقته بالتأكيد على أن هذه المحاكمات والصراعات التى يجسدها المسرح هى «منطق الحياة» وسنة التطور التاريخى للوعى البشرى نحو الحرية

. الجلسة الأولى
افتُتحت الجلسة الأولى من المحور الفكرى بإدارة الدكتور محمد سمير الخطيب، الذى قدّم الباحث المغربى الدكتور محمد نوالى، صاحب البحث المعنون «النقد المسرحى العربى فى مفترق طرق المناهج والتجارب».
استهلّ الدكتور محمد نوالى مداخلته بالتأكيد على أن النقد المسرحى يُعدّ من أكثر حقول النقد تعقيدًا، نظرًا لتداخل أدواته وصعوبة تحديد حدوده المعرفية، موضحًا أن المسرح لا يقتصر على كونه نصًا مكتوبًا، بل هو فن مركب لا يتحقق إلا من خلال تفاعل جماعى بين المبدعين داخل سياق تاريخى واجتماعى محدد، وهو ما دفع بعض الباحثين إلى وصفه بـ«الفن المفارق». وأشار نوالى إلى أن تناول النقد المسرحى يقتضى وعيًا بإشكالياته الموضوعية والمنهجية، سواء تلك النابعة من طبيعة المسرح ذاته أو المرتبطة بممارسة النقد عمومًا، لافتًا إلى افتقار النقد المسرحى لمنهج نقدى ينبع من الخطاب المسرحى نفسه، رغم عراقة المسرح الأوروبى وقدرته على استيعاب الحداثة الأدبية والنقدية. وأوضح أن النقد المسرحى المعاصر استفاد من مختلف المناهج والنظريات النقدية، خاصة مع انفتاح المسرح على الحركات التجريبية والطليعية، ما أدى إلى تغيّر مفاهيمه ومنظوراته
وأكد أن المسرح، بحكم طبيعته الجامعة بين الأدبى والركحى والمنجز فى لقاء حى مع الجمهور، سعى فى العصور الحديثة إلى تأسيس أنطولوجيته المستقلة عن الأدب عبر نسق فلسفى وجمالى، بدأت ملامحه مع بروز فن الإخراج والممثل، والبحث عن أشكال تعبيرية عابرة للثقافات، كما يتجلى فى تجارب مسرح الأوديون وI.S.T.A.، الأمر الذى جعل ضبط العلاقة بين تاريخ الدراما ونظرياتها من جهة، وتاريخ المسرح وممارساته من جهة أخرى، أحد أبرز تحديات الناقد المسرحى. وتوقف نوالى عند التحولات الجذرية التى أصابت الكتابة المسرحية، فى ظل صعود دور المخرجين الكبار وتأثيرهم المباشر على النص، الذى بات موجّهًا بمستلزمات الركح والفضاء المشهدى والسينوغرافى، إلى جانب اكتشاف التمسرح والبعد العلاماتى والسيميولوجى للمسرح، والانفتاح على أشكال مسرحية غير أوروبية، خاصة فى الشرق الأقصى. وأشار إلى أن هذه التحولات أدت إلى تفكك البنية الكلاسيكية للنص الدرامى، وتراجع مفاهيم الحبكة الخطية والشخصية التعليمية والرسالة الجوهرية، لصالح التركيب والتشظى والتجريب، مع تراجع دور المؤلف وصعود سلطة المخرج وصانعى الفرجة، مستشهدًا بتجارب عدد من رواد المسرح العالمى مثل غروتوفسكى، ومايرهولد، وباربا، ومنوشكين. واختتم بالتأكيد على أن المسرح المعاصر بات أكثر ارتباطًا بفنون الجسد والفضاء والسينوغرافيا، وما صاحب ذلك من تحولات عميقة فى خطاب النقد المسرحى المعاصر.

الجلسة الثالثة
علّق عليها الأستاذ الدكتور عبد الرحمن بن زيدان من المغرب، بمشاركة الدكتورة كريمة بن سعد من تونس، والدكتورة أمل بنويس من المغرب، حيث تناولت المداخلتان إشكاليات النقد المسرحى العربى بين التنظير والتطبيق.
قدّمت الدكتورة كريمة بن سعد مداخلة بعنوان «التأسيس المنهجى فى النقد المسرحى العربي: من التنظير إلى التطبيق»، ضمن محور «الحضورية المفتقدة فى النقد المسرحى العربي»، أكدت خلالها أن غياب الضوابط المفاهيمية والمصطلحية أسهم فى إرباك الفعل القرائى داخل النقد المسرحى، مشيرة إلى أهمية الكلمات المفتاحية فى ضبط المصطلحات وتوطينها داخل السياق الثقافى والمسرحى.
وتطرقت إلى التحولات المعرفية فى مطلع القرن العشرين، وتأثير اللسانيات فى المناهج النقدية الحديثة، كما ناقشت أطروحات عبد السلام المسدّى بشأن أزمة الإجرائية فى النقد العربى، معتبرة أن الاعتماد المفرط على المصطلحات الغربية، مع ضعف الإنتاج المنهجى العربى، عمّق أزمة النقد المسرحى العربى والتونسى. وشددت فى ختام مداخلتها على ضرورة

البحث عن نظرية نقدية مسرحية عربية قائمة على أسس علمية واضحة.

من جهتها، قالت الدكتورة أمل بنويس فى مداخلتها «نحو وعى مركّب: النقد المسرحى العربى من التنظير إلى المرافعة»، إن النقد المسرحى العربى يعيش ازدواجية بين وعى تنظيرى متأثر بالمناهج العالمية، وسعى إلى بناء شرعية محلية، مؤكدة أن الإشكال لا يتمثل فى غياب الخصوصية، بل فى ضعف تفعيل التراكم النظرى وتحويله إلى ممارسة نقدية فاعلة.

وأشارت إلى أن التحولات التى شهدها المسرح منذ تسعينيات القرن الماضى، مع مأسسة الفعل المسرحى والانفتاح على جماليات الأداء والوسائط الرقمية، فرضت تحديات جديدة على النقد، الذى لم ينجح بعد فى مواكبتها على مستوى الأجرأة.

وفى تعقيبه، أوضح الأستاذ الدكتور عبد الرحمن بن زيدان أن أزمة المسرح العربى تتصل بمنهج قراءة الإبداع، مشيراً إلى أن التنظير المسرحى العربى نشأ من داخل الممارسة منذ مارون النقاش، وتعدد بتعدد التجارب العربية، رافضًا فكرة وجود تنظير واحد جامع. كما ناقش مداخلتى الباحثتين، مؤكدًا أهمية التمييز بين التنظير العام وخصوصيات التجارب المسرحية المختلفة.

ناقشت الجلسة السادسة إشكاليات التبعية المعرفية ومآلات تحديث الخطاب النقدى العربى فى ظل التحولات الثقافية المعاصرة، وأُقيمت بإدارة الناقد محمد سمير الخطيب، بمشاركة الباحثين حسام الدين مسعد ومحمد رفعت يونس، وتعقيب د. أبوالحسن سلام.

قدّم حسام الدين مسعد ورقة تناولت أزمة النقد المسرحى العربى، مؤكدًا أن اختيار محور «نحو تأسيس علمى لمشروع النقد المسرحى العربي» يمثل طرحًا معرفيًا يعيد مساءلة النقد من جذوره، لا مجرد إطار تنظيمى. وأشار إلى أن الاعتماد على أدوات نقدية غربية أنتج قراءات وصفية دقيقة لكنها فقيرة ثقافيًا، مستشهدًا بعرض «سأموت فى المنفى» لغنام غنام. وانطلق مسعد من التراث النقدى العربى، خاصة نظرية النظم لعبد القاهر الجرجانى، ليطوّر ما أسماه «نظرية النظم الحجاجي»، التى تقرأ العرض المسرحى بوصفه خطابًا إقناعيًا تتشكل دلالته من انتظام علاقاته الداخلية وقدرته على التأثير. وأكد أن هذه المقاربة لا تعادى المناهج الغربية ولا تقدّس التراث، بل تسعى لتحرير العقل النقدى العربى من التبعية المعرفية عبر إعادة تأصيل أدواته.

من جانبه، تناول محمد رفعت يونس فى ورقته «جهود تحديث النقد المسرحى العربى (٢٠٠٠-٢٠٢٥)» الفجوة بين كثافة الخطاب حول تحديث النقد وضعف تحوله إلى ممارسة علمية مؤسسية. واستعرض المسارات التاريخية لتطور النقد المسرحى فى مصر وبلاد الشام والعراق والخليج والمغرب العربى، موضحًا اختلاف السياقات وتحولات المناهج من النقد الانطباعى إلى التحليل البنيوى والسيميولوجى والنقد الثقافى، مع التأكيد على أن التحديث الحقيقى يظل مرهونًا بالانتقال من التنظير إلى الممارسة المنهجية المستقرة

فى الجلسة الختامية للمحور الفكرى، استهل رئيس الجلسات الدكتور محمد سمير الخطيب كلمته بتفكيك الشكل الإدارى الذى حُكمت به ندوات المحور، موضحًا أن الندوات أُقيمت وفق صيغة تعتمد على رئيس للجلسة، وباحثين للمداخلة، ومعقّب على المداخلات، إلى جانب ضلع آخر غير ظاهر لكنه شديد الأهمية، تمثّل فى ركن الخلاصات والاستدراكات النقدية، المعنى بكتابة الملخصات وصياغة الرؤى العامة حول الندوات، والذى تولته الدكتورة نجوى عانوس والدكتور مخلوف بوكروح من الجزائر، داعيًا إلى الاستماع لمداخلتيهما قبل البيان الختامى الذى يلقيه الدكتور عبدالرحمن بن زيدان.

وبدأت الدكتورة نجوى عانوس حديثها بالإشارة إلى أنهم قاموا بقراءة اثنتى عشرة دراسة قُدمت لإدارة مهرجان المسرح العربى، مؤكدة أن هذه الدراسات نجحت فى فتح أفق تأسيسى لبناء مشروع للنقد المسرحى فى الوطن العربى. وأضافت أن واقع النقد العربى المعاصر لا يمكن قراءته بمعزل عن الجهود البحثية التى سعت إلى مقاربة إشكالية العلاقة بين المنهج، والأصالة، والخصوصية الثقافية، مشددة على أن هذه الدراسات لا تمثل أوراقًا بحثية عابرة، بل تُجسد كتلة معرفية حرجة تعكس فى سياقها حركة العقل النقدى العربى وسعيه الدائم لردم الفجوة بين النظرية والتطبيق، وتجاوز القوالب النظرية الجاهزة التى يقع فيها النقد العربى فى كثير من الأحيان.

وأكدت عانوس أن هذه الدراسات نجحت فى تشخيص جوهر أزمة النقد العربى عبر رصدها لثنائية التبعية والأصالة، موضحة أنها حاولت البحث عن مخارج للأزمة من خلال التفاعل مع الوافد الغربى أحيانًا، والعودة إلى التراث العربى بحثًا عن الأصالة أحيانًا أخرى، غير أن هذا المسار أفضى فى بعض الأحيان إلى مأزق أعمق، يتمثل فى غياب دور الناقد المبدع المفكر القادر على التحليل وإنتاج المعرفة، وهو ما انعكس فى بعض الدراسات من خلال النزعة المدرسية الجامدة ومحاولة إخضاع السيولة الفنية فى المسرح لجمود النظرية.

ورغم ذلك، رأت عانوس أن هذا القصور ذاته يمثل قيمة معرفية مضافة، إذ يكشف مناطق تعثر المنهج النقدى ويمهد لتجاوزها، باعتبارها بنية تحتية تأسيسية يمكن البناء عليها لإنتاج خطاب نقدى عربى جديد، لا يقوم على هدم المنجز السابق، بل على تطويره، بما يتيح انتقال النقد المسرحى من موقع الوصف الخارجى إلى المشاركة الفاعلة فى العملية الإبداعية، وصياغة خطاب نقدى موازٍ للعمل المسرحى فى التحليل وإعادة إنتاج المعنى. وطرحت عانوس عددًا من النقاط التى رأت ضرورة البناء عليها، من بينها إقرار مبدأ الاستقراء بدلًا من الإسقاط، بحيث تكون التجربة المسرحية هى المرجع الأول للنظرية، لا العكس. كما أكدت ضرورة المزاوجة بين المنجز الغربى والتراث العربى، من خلال إعادة قراءة نظرية النظم لعبد القاهر الجرجانى وتوسيعها لتشمل نظم الفضاء والجسد والعناصر غير اللغوية، مع وضع معجم إجرائى لتحليل الحركة والإضاءة وعلاقة الممثل بالجمهور، مستشهدة بتجربة الناقد حسام الدين مسعد فى تحليله عرض «غنام غنام فى المنفى».

كما دعت إلى تشريع مسرح الحكاية كبنية نقدية مستقلة، والاعتراف بالحاكى بوصفه فعلًا دراميًا مكتملًا، إلى جانب تبنى مفهوم النقد العضوى القائم على المشاركة الوجدانية بدل الحياد الأكاديمى الجامد، والعمل على توحيد المصطلح النقدى عبر الاستعمال والممارسة، من خلال إنشاء مرصد للنقد العربى تابع للهيئة العربية للمسرح.

وشددت كذلك على أهمية تأسيس النقد المختبرى، وربط التنظير بالفعل الإبداعى، وإعادة النظر فى مناهج تدريس النقد، فضلًا عن التوظيف الواعى للرقمنة عبر منصات تقدم نقدًا بصريًا سمعيًا يواكب التحولات الحضارية والمجتمعية.

من جانبه، استهل الدكتور مخلوف بوكروح مداخلته بتثمين جهود الهيئة العربية للمسرح فى إتاحة هذا الفضاء السنوى للحوار حول قضايا المسرح، مثمنًا كذلك جهود الباحثين والخبراء المشاركين. وأشار إلى عدد من الملاحظات، فى مقدمتها التوقف عند عنوان المحور الفكرى «نحو تأسيس علمى لمشروع النقد المسرحى العربي»، معتبرًا أن العنوان ينطوى على طموح كبير يتجاوز حدود الندوة، إذ إن تأسيس مشروع علمى للنقد المسرحى العربى يتطلب زمنًا أطول، ومؤسسات، وآليات عمل ممتدة، وهو ما يستدعى إعادة النظر فى العناوين العامة والفرعية للمحور بما يتناسب مع الإطار التطبيقى للندوة.

رنا رأفت

مهرجان المونودراما والديودراما مساحة محبة لاكتشاف المواهب

فى إطار سعى الكنيسة لدعم الفنون المسرحية المتخصصة، يواصل مهرجان الممثل للمونودراما والديودراما ترسيخ مكانته كمنصة فنية مستقلة تعنى باكتشاف المواهب الشابة وصقلها، عبر رؤية تجمع بين التنافس المحب، والاحتراف الفنى، والإيمان بقوة المسرح كأداة للتعبير الإنسانى.

ومنذ انطلاقه كحلم بسيط، تحول المهرجان إلى تجربة مسرحية متكاملة، تفتح أبوابها أمام الموهوبين، مقدما مساحة حقيقية لأصحاب المواهب ليكونوا فى قلب الفعل المسرحى، وللشباب ليعبروا عن شغفهم وأصواتهم على خشبة المسرح.

فى هذا التحقيق نرصد ملامح التجربة، ورؤية مؤسسيها، وأهدافها الفنية، والجديد فى دورتها الثالثة، التى تحمل اسم الفنان الراحل لطفى لبيب، ويتولى الرئاسة الشرفية للمهرجان الفنان أيمن الشيوى.

صوفيا إسماعيل

أبانوب أبو الدهب: المونودراما كانت البذرة الأولى.. واليوم نفتح أبواب المهرجان لكل محافظات مصر

قال مؤسس مهرجان المونودراما والديو دراما أبـانـوب أبوالدهب إن فكرة مهرجان الممثل للمونودراما وُلدت كحلم كبير جرى التخطيط له منذ زمن طويل، وكانت بذرتها الأولى سؤالًا ظل يراوده كثيرًا: لماذا لا يكون هناك مهرجان مسرحى يمنح أبناء الكنائس مساحة للتنافس بمحبة، بدافع خالص من حب المسرح؟

ومن هنا جاء اختيار فن المونودراما تحديدًا، نظرًا لما يعانيه من تهميش رغم صعوبته البالغة، إذ يعتمد العرض بالكامل على ممثل واحد مطالب بأن يكون شديد التدريب، قادرًا على تجسيد عدة شخصيات، مع إتقان التمثيل والغناء والرقص فى آنٍ واحد.

ويؤكد أبو الدهب أن الدافع وراء تأسيس مهرجان مسرحى كنسى مستقل كان واضحًا وهو اكتشاف مواهب أبناء الكنائس فى مجال المسرح، خاصة فى ظل غياب مهرجان كنسى متخصص فى هذا الفن.

فالموجود من مهرجانات كنسية يضم أنشطة متعددة ثقافية ورياضية وفنية، دون تركيز حقيقى على المسرح، وبالأخص المونودراما والديودراما.

وأشار إلى أن اقتصار الدورة الأولى على المونودراما فقط كان مقصودًا، باعتبارها "البذرة الأولى" للمهرجان، وتجربة لاختبار قـدرة الفكرة على الاستمرار. وبعد النجاح اللافت للدورتين الأولى والثانية، وما لمسه فريق العمل من شغف حقيقى لدى المشاركين، تقرر فى الـدورة الثالثة التوسع الجغرافى وفتح باب المشاركة أمام جميع محافظات مصر، مع إضافة فن الديودراما لتوسيع مساحة التنافس وتطوير التجربة.

وعن التحديات، أوضح أبانوب أبو الدهب أن أبرز صعوبة فى الـدورة الأولى كانت الخوف من عدم تقبل الفكرة لحداثتها، وقلة المعرفة بالمهرجان، إلا أن المفاجأة كانت مشاركة ٢٤ عرضًا، وهو ما اعتبره مؤشرًا قويًا على احتياج هذا الفن لمنصة حقيقية.

كما أكد أن ما يميز مهرجان الممثل عن غيره هو كونه المهرجان الكنسى الأول والوحيد المتخصص فى المونودراما والديودراما، وهو ما جعله مساحة حقيقية لاكتشاف مواهب لم تتح لها فرص الظهور خارج الإطار الكنسى. وقد ساهم حضور عدد كبير من المخرجين والممثلين والمنتجين، من داخل الوسط الكنسى وخارجه، فى دعم هذه المواهب، وعلى رأسهم المنتج شادى مقار، الذى أبدى إعجابه بعدد من المشاركين ووعد بضمهم لأعمال فنية مستقبلية.

وكشف أبوالدهب أن الفائزين فى الدورات السابقة يتم حاليًا تجهيزهم للمشاركة فى أعمال فنية جارٍ التحضير لها، سيتم الإعلان عنها لاحقًا، فى إطار سعى المهرجان لتحويله إلى منصة عبور حقيقية نحو الاحتراف.

كما يولى المهرجان اهتمامًا بصناعة فنان شامل، وليس ممثلًا فقط، من خلال تنظيم ورش فنية متخصصة فى التمثيل، والإخـراج، والسينوغرافيا، والموسيقى، على أيدى مدربين محترفين، بهدف رفع كفاءة المشاركين وبناء خطواتهم الفنية على أسس صحيحة.

وعن تقييمه للدورة الأولى، يرى أبو الدهب أنها كانت تجربة مشرفة خرجت للنور بأفضل صورة ممكنة رغـم حداثتها، وجـاءت ردود الأفعال إيجابية، وهـو ما شجّع إدارة المهرجان على الاستمرار والتطوير. وقد انعكس ذلك بوضوح فى الدورة الثانية، سواء على مستوى العروض أو لجان التحكيم، التى ضمت أسماء بارزة مثل بديع جرجس، وأيمـن أمـير، وشـادى مقار، ما رفع من مستوى المنافسة بين المشاركين.

وحول إطلاق اسم الفنان الراحل لطفى لبيب على الدورة الثالثة، يوضح أبو الدهب أن القرار جاء من اللجنة العليا للمهرجان تقديرًا لمسيرته الفنية

الحافلة، وتخليدًا لاسمه، خاصة أن القرار تزامن مع رحيله، فكان أقل ما يمكن تقديمه له.

ويعتبر التوسع الجغرافى ليشمل محافظات مصر كافة خطوة طبيعية بعد نجاح الدورتين السابقتين، واستجابة لرغبة مواهب عديدة من مختلف المحافظات، وهو ما تُرجم بمشاركة ١٢ كنيسة من ٤ محافظات بخلاف القاهرة، مع توقع تضاعف هذه الأعداد فى الدورات المقبلة.

أما عن الجديد فى الدورة الحالية، فيؤكد أن إدارة المهرجان تفضل ترك هذا الأمر للجمهور، مرحبة بكل نقد أو اقـتراح يسهم فى تطوير التجربة مستقبلًا.

وبشأن لجنة التحكيم، يوضح أن اختيارها تم بعناية من خلال ترشيحات اللجنة العليا، مع مراعاة التنوع والتخصص فى مجالات التمثيل، والإخراج، والتأليف، والسينوغرافيا، والاستقرار على خمسة أسماء من قامات الفن والإعلام المسيحى.

وشدد أبو الدهب على أهمية الورش الفنية المقامة على هامش المهرجان، لما لها من دور كبير فى صقل مواهب المشاركين، وتصحيح أخطائهم، وإمدادهم بالخبرة العلمية والعملية، وهو ما ينعكس مباشرة على مستوى العروض.

وعن الجوائز المالية، يؤكد أنها ليست الهدف الأساسى، لكنها تمثل حافزًا معنويًا للمشاركين، مع التشديد الدائم على أن الغاية الأولى للمهرجان هى اكتشاف المواهب ودعمها.

وفيما يخص التكريمات، اوضح أن اختيار المكرمين جاء تقديرًا لشخصيات لها تأثير واضح فى المسرح، خاصة المسرح الكنسى، باعتبارهم نماذج وقدوة للشباب، ومن بينهم لطفى لبيب، وهالة صدقى، ومراد مكرم، وعاصم سامى.

ويرى أبو الدهب أن الرئاسة الشرفية للدكتور أيمن الشيوى تمثل إضافة كبيرة للمهرجان، نظرًا لمكانته الأكاديمية والفنية، وحرصه على دعم المواهب الخارجة من رحم المـسرح الكنسى، موجّهًا له الشكر والتقدير على رعايته الكريمة.

واختتم حديثه بالتأكيد على أن الكنيسة كانت ولا تزال داعمًا أساسيًا للمهرجان، من خلال الإشراف

سامى ميلاد: مهرجان الممثل تجربة كنسية مستقلة لدعم فنون مسرحية مهمشة وصناعة جيل جديد من المبدعين

الـرعـوى والـدعـم المعنوى، مع الطموح لعقد شراكات ثقافية أوسع مستقبلًا.

أما حلمه الشخصى، فيتلخص فى أن يصبح مهرجان الممثل ملتقى كبيرًا يضم مواهب من كل محافظات مصر، ويحقق نجاحًا متواصلًا، وصـولًا إلى حجز مكان له بين المهرجانات العالمية.

وفى كلمته الأخيرة لشباب الكنيسة، وجّه مؤسس المهرجان أبوالدهب رسالة ترحيب بكل الموهوبين، مؤكدًا أن عدم المشاركة فى دورة لا يعنى نهاية الفرصة، وأن أبواب المهرجان ستظل مفتوحة فى الدورات القادمة لكل من يملك الشغف والإبداع.

وقال سامى ميلاد، المدير التنفيذى للمهرجان، إن المهرجان يُعد تجربة مسرحية كنسية مستقلة ومتخصصة، تهدف بـالأسـاس إلى دعـم فنون المونودراما والديودراما داخـل الكنيسة، وهو مهرجان يقتصر على الفرق المسرحية الكنسية فقط، إيمانًا بدور الكنيسة فى اكتشاف الطاقات الفنية وصقلها.

وأوضح ميلاد أن المهرجان تأسس عام ٢٠٢٤ على يد الأستاذ أبانوب أبو الدهب، رئيس ومؤسس المهرجان، وانطلقت فكرته من حلم قديم بضرورة وجود مساحة تنافسية محبة لأبناء الكنائس، تتيح لهم التعبير عن شغفهم بالمسرح، خاصة فى الأنواع المسرحية التى تعانى من التهميش رغم صعوبتها وقيمتها الفنية، وعلى رأسها المونودراما.

وأضاف أن المهرجان نجح خلال دورتين سابقتين فى تحقيق حضور فنى ملحوظ، حيث تم تنظيم دورتين متتاليتين شهدتا مشاركة واسعة وتفاعلًا إيجابيًا، ما شجع إدارة المهرجان على الاستعداد لتنظيم الـدورة الثالثة عام ٢٠٢٦، مع إضافة عـروض الديودراما لأول مـرة، استكمالًا لمسيرة التطوير والنجاح.

وأكد مدير المهرجان أن الهدف الأساسى للمهرجان هو اكتشاف مواهب أبناء الكنائس فى مجالات التمثيل، والإخـراج، وتصميم الديكور، والإضاءة المسرحية، والموسيقى، مـن مختلف المراحل العمرية، خاصة أولئك الذين لم تتح لهم فرصة الانطلاق خارج الإطار الكنسى.

وأشار إلى أن الدورتين الماضيتين أسهمتا بالفعل فى إبراز عدد كبير من المواهب الواعدة وتسليط الضوء عليها.

وعن الدورة الأولى، أوضح ميلاد أنها أُقيمت عام ٢٠٢٤ على مسرح كنيسة السيدة العذراء والبابا أثناسيوس والأنبا بـولا بعزبة النخل، بمشاركة ٢٣ عرض مونودراما من مراحل إعدادى وثانوى وجامعة وخريجين، وتحت رعاية لجنة تحكيم من أبرز رموز المسرح الكنسى.

وشهدت الدورة تكريم جميع الفرق المشاركة، إلى جانب الفرق الفائزة بالمراكز الأولى، بحضور عدد من النقاد والفنانين والمخرجين البارزين.

أما الـدورة الثانية، التى أُقيمت عام ٢٠٢٥ على نفس المسرح، فقد شارك بها ١٩ عرض مونودراما من ثلاث كنائس، وتكوّنت لجنة التحكيم من نخبة من المتخصصين، كما شهدت إضافة جوائز مالية بلغت ١٠٠٠ جنيه للمركز الأول و٥٠٠ جنيه للمركز الثانى فى كل مرحلة، إلى جانب تكريم جميع الفرق المشاركة، وسط حضور فنى ونقدى لافت.

وأشار سامى ميلاد إلى أن إدارة المهرجان تستعد حاليًا لإطلاق الدورة الثالثة عام ٢٠٢٦، والتى تُقام باسم الفنان القدير الراحل لطفى لبيب، تنفيذًا لقرار اللجنة العليا بالتوسع ليشمل المهرجان مختلف محافظات مصر. وتُقام الدورة هذا العام

برعاية كنيسة العذراء والشهيد العظيم أبى سيفين بعزبة النخل، وبالرئاسة الشرفية للفنان القدير الأستاذ الدكتور أيمن الشيوى.

وأوضح أن لجنة تحكيم الدورة الثالثة تضم كوكبة من الفنانين والمتخصصين، من بينهم الفنان جميل عزيز، والفنان عماد الراهب، والمؤلف ميشيل منير سلامة، إلى جانب ترشيحات أخرى قيد التأكيد.

وأضـاف أن المهرجان يتضمن على هامشه أربع ورش فنية متخصصة، تشمل ورشة إعداد الممثل يقدمها الفنان والمخرج ومـدرب التمثيل حازم الصواف تحت عنوان «حين يصبح التمثيل حقيقة»، وورشة التأليف المسرحى يقدمها المؤلف ميشيل منير سلامة بعنوان «الشخصية وتطورها فى النص المسرحي»، وورشة السينوغرافيا يقدمها المهندس رمسيس غطاس بعنوان «مفهوم السينوغرافيا ودورها فى العرض المسرحى».

وكشف ميلاد عـن أن الـــدورة الثالثة تشهد تنافس ٢٤ عرضًا مسرحيًا ضمن ثلاث مسابقات، هى: مسابقة المونودراما تحت السن (إعـدادى وثانوي)، ومسابقة المونودراما فوق السن (جامعة وخريجون)، إلى جانب مسابقة مفتوحة غير مقيدة بسن معين. وقد حددت إدارة المهرجان الجوائز المالية بقيمة ١٠٠٠ جنيه للمركز الأول و٥٠٠ جنيه للمركز الثانى فى كل مرحلة، إضافة إلى جائزتين لأفضل ديكور وأفضل نص مسرحى مؤلف، مع تكريم جميع المشاركين.

واختتم مدير المهرجان تصريحاته بالإشارة إلى أن الـدورة الثالثة ستشهد تكريم عدد من النجوم تقديرًا لمسيرتهم الفنية، من بينهم اسم الفنان الراحل لطفى لبيب، والفنانة القديرة هالة صدقى، والفنان القدير مراد مكرم، مؤكدًا أن المهرجان يسعى لأن يكون منصة حقيقية لاكتشاف ودعم المواهب المسرحية الكنسية فى مصر.

وعن ورشة السينوغرافيا قال المهندس رمسيس غطاس، أن السينوغرافيا من أكثر المصطلحات التى تحمل تعريفات أكاديمية متعددة، لكنها فى جوهرها يمكن تبسيطها للشباب باعتبارها فن التشكيل فى الفراغ المسرحى، أو بعبارة أوضح: تحويل خشبة المسرح إلى لوحة فنية حية.

فالمشهد المسرحى أمـام المتفرج يشبه اللوحة التشكيلية فى أى معرض فنى، يخضع لعناصر الخط واللون والكتلة والفراغ والتكوين والإضاءة.

رمسيس غطاس: السينوغرافيا ليست ديكورًا بل لغة درامية تحوّل الخشبة إلى لوحة حية

ومن هنا، تصبح السينوغرافيا ببساطة كل ما يراه المشاهد على خشبة المسرح.

وأشار غطاس إلى أن الخطأ الشائع لدى كثير من المسرحيين هو اختزال السينوغرافيا فى الديكور فقط، بينما هى منظومة متكاملة تضم الديكور، الملابس، الإضاءة، المكياج، بل جسد الممثل نفسه.

وعندما تتكامل هذه العناصر، يتحقق النجاح الحقيقى للعرض المسرحى. فالديكور هو أول ما تقع عليه عين المتفرج، ويجب أن يعبر عن البيئة الاجتماعية والنفسية للأحداث: هل نحن فى مدينة أم ريف؟ داخل بيت أسرة ثرية أم فقيرة؟ وما هى مهنة البطل؟

أما الإضاءة، فهى المسؤولة عن التعبير عن الحالة النفسية والمزاجية للشخصيات، وعـن الزمن والفصل، مثل الصيف أو الشتاء. وكذلك الملابس والماكياج، الـلـذان يجب أن ينبعا من طبيعة الشخصية الدرامية.

كما يرى المهندس رمسيس غطاس أن السينوغرافيا ليست عنصرًا مكملًا، بل لغة درامية قائمة بذاتها. فالألوان ليست مجرد أضواء بلا معنى، بل لكل لون مدلول نفسى، يؤثر فى جسد الممثل وصوته وحركته.

كما أن الفراغ المسرحى قد يحمل دلالة فلسفية أو نفسية، والظلال لا تقل أهمية عن الضوء نفسه، إذ إن انتقال الممثل بين النور والظل قد يخلق لحظة درامية شديدة العمق.

وأضاف : تتحول السينوغرافيا إلى شريك أساسى فى العرض عندما تنجح فى خلق المعادل البصرى للنص المسرحى، فتصل إلى المتفرج حتى دون كلمات.

كما يحدث ذلك عندما تحفّز خيال الجمهور، فيتحول عنصر بسيط - كقطعة قماش - فى مخيلة المشاهد إلى بحر أو سماء، أو عندما يغيّر المنظور الهندسى للديكور دلالة المشهد ومعناه.

ومن أبرز الأخطاء، بحسب كلام المهندس رمسيس غطاس،هي ازدحام خشبة المسرح بقطع ديكور غير مستخدمة، أو وجود أبواب وعناصر بلا وظيفة درامية. فكل قطعة توضع على المسرح يجب أن يكون لها استخدام ومعنى.

وكـذلـك تعد الإضـــاءة المسطحة مـن الأخطاء المتكررة، إذ تهمل الظلال التى تُعد عنصرًا أساسيًا فى التعبير الدرامى. ومن الأخطاء أيضًا الاهتمام بإضاءة الديكور على حساب الممثل، أو الإفراط فى استخدام الألوان دون دلالات رمزية واضحة.

وأوضــح غطاس أن الـورشـة تنطلق مـن الفن التشكيلى باعتباره الأســاس الـذى خرجت منه المدارس الفنية. حيث يتم عرض لوحات لفنانين من مدارس مختلفة لتحليل استخدام الضوء والظل، والكتلة والفراغ، والتناسق اللونى، واتزان التكوين، ورمزية الألوان.

ثم ينتقل المشاركون إلى التطبيق العملى من خلال نماذج لعروض مسرحية محلية وعالمية.

وأكد المهندس رمسيس غطاس أن السينوغرافيا تعتمد بالأساس على الثقافة البصرية والسمعية. لذلك ينصح الشباب بمشاهدة العروض المسرحية، وزيارة المعارض الفنية، والاستماع إلى أنواع مختلفة من الموسيقى، إلى جانب القراءة المستمرة، لبناء مخزون فكرى وبصرى يستعينون به أثناء العمل المسرحى.

واضاف إنه على الرغم من أن السينوغرافيا لغة واحــدة، فـإن مفرداتها تختلف باختلاف نوع العرض. ففى المونودراما تعتمد على التكثيف والرمزية، وغالبًا ما تكون قطعة ديكور واحدة متعددة الاستخدامات، تعكس الصراعات الداخلية للشخصية.

وفى الديودراما تركز على خلق تـوازن بصرى بين قطبى الصراع، بينما فى العروض الجماعية تشمل كل العناصر بصورة أوسع.

واختتم المهندس رمسيس غطاس حديثه بالتأكيد على أن مشاركته فى هذه المهرجانات تمثل إضافة شخصية له، لما تتيحه من احتكاك مباشر بالشباب وأفكارهم وطموحاتهم.

وأشار إلى أن طاقة الشباب الإبداعية تحتاج فقط إلى التأطير الأكـاديمـى الصحيح، مع الاستفادة الواعية من التطور التكنولوجى بوصفه أداة فى يد الفنان لا العكس.

وفى ختام حديثه، وجّـه الشكر لإدارة المهرجان وللصحافة الثقافية التى تتيح له التواصل مع القراء والشباب المبدعين.

وعن ورشة التمثيل قال المخرج ومدرب التمثيل حازم الصواف إن التمثيل الحقيقى لا يبدأ من التقنية ولا من حفظ النص، بل من الصدق الكامل للممثل مع نفسه قبل أى شيء.

فالخشبة لا تعترف بالادعاء، والجمهور يلتقط

حازم الصواف: الخشبة لا تعترف بالادعاء والجمهور يكتشف الزيف فورًا

الزيف أسرع مما يظن الممثل، لذلك جاء هذا الماستر كلاس العملى التفاعلى، الممتد لأربع ساعات مكثفة، كمساحة جادة لإعادة تعريف معنى الأداء الصادق.

ويؤكد الصواف أن الجزء الأول من الماستر كلاس يركز على مفهوم الحضور، وعلى طرح سؤال جوهري: ما هو الصدق فى التمثيل؟ موضحًا أن هناك فارقًا حاسمًا بين الإحساس الحقيقى والأداء المصطنع، وبين أن "تؤدي" المشهد وأن "توجد" داخله.

ومن خلال تمرين عملى على الحضور قبل الأداء، يتم تفكيك فكرة الاستعراض واستبدالها بالوعى اللحظى للممثل على الخشبة.

ويضيف أن الجزء الثانى ينتقل بالممثل من الذات إلى الشخصية، عبر البحث فى كيفية الدخول إلى الدور دون افتعال أو أقنعة جاهزة.

فالشخصية، من وجهة نظره، لا تُصنَع بل تُكتشَف، والاستماع يصبح فعلًا تمثيليًا أساسيًا لا يقل أهمية عن الكلام، ويُطبَّق ذلك من خلال تمرين الاستجابة اللحظية، الذى يكشف بوضوح الفارق بين رد الفعل الصادق والحركة المحفوظة.

أما الجزء الثالث، فيصفه الصواف بأنه مواجهة مباشرة مع أدوات الممثل الأساسية،الجسد، الصوت، والصمت. موضحًا أن الجسد لا يكذب، وأن الصوت يحمل ما يعجز النص أحيانًا عن قوله، بينما الصمت قد يكون أعلى تعبير درامى إذا استُخدم بوعى، ويعمل المشاركون فى هذا الجزء على مشاهد صامتة يتم تفكيكها وإعادة بنائها، لاكتشاف التناقض الداخلى وكيفية توظيفه دراميًا.

واختتم الصواف حديثه بأن الجزء الرابع هو مساحة التطبيق والمواجهة العملية، حيث يتم العمل على مشاهد قصيرة، وكشف مظاهر الأداء الزائف بلا مجاملة، ثم إعادة توجيهها بشكل مباشر واحترافى. التوجيه هنا، بحسب قوله، لا يعتمد على أوامر جاهزة، بل على أسئلة مفتوحة تدفع الممثل للتفكير واتخاذ القرار.

وأشار فى ختام حديثه إلى أن هذا الماستر كلاس يمنح المشاركين أدوات عملية للوصول إلى الصدق فى الأداء، وحضورًا أقوى وأكثر تركيزًا على الخشبة، إضافة إلى كسر نمط الأداء المكرر والتلقائى. مؤكدًا أن الهدف ليس تعليم الممثل كيف يمثل، بل مساعدته على أن يكون حقيقيًا، لأن الصدق ـ كما يقول ـ هو رأس المال الحقيقى لأى ممثل.

وقالت الفنانة ماريان سامى، عضو لجنة تحكيم مهرجان الممثل للمونودراما والديودراما، أن اهتمامها بهذا النوع المسرحى نابع من تجربة شخصية ووعى فنى خاص، خاصة أنها تكتب وتعمل فى مسرح المونودراما والديودراما، وترى أنهما من أصعب وأهم الأشكال المسرحية، لما يحملانه من تحديات مختلفة تمامًا عن العروض المسرحية الكبيرة. وتوضح أن هذا النوع يمثل تحديًا حقيقيًا للكاتب والممثل معًا، ويتطلب وعيًا عميقًا بالبناء الدرامى والأداء التمثيلى.

وأشارت إلى أن المونودراما والديودراما يمثلان فرصة مهمة لكثير من الممثلين الذين قد يواجهون صعوبات فى المشاركة بعروض مسرحية ضخمة، سواء من حيث الإمكانيات أو الظروف. فهذه العروض تمنح الفنان فرصة لتقديم عمل مسرحى بأقل التكاليف وبمجهود فردى أو مشاركة محدودة، وهو ما يجعل دعم المهرجانات الكنسية لهذا النوع خطوة مهمة تُحسب لها، لأنها تفتح مساحة حقيقية للاجتهادات الفردية وتشجع المواهب الشابة على التعبير عن نفسها.

وأضافت ماريان سامى: أن أصعب ما يواجه الممثل فى عروض المونودراما تحديدًا هو اعتماده الكامل على نفسه، إذ يجب أن يمتلك قدرات تمثيلية عالية، وتركيزًا شديدًا، وقدرة على التنوع والتجدد طوال العرض، خاصة فى ظل غياب عناصر مساعدة قد تنقذه فى حال حدوث أى خلل أو فتور فى تفاعل الجمهور.

واختتمت حديثها بتحية القائمين على المهرجان، وتشجع المشاركين على خوض التجربة بشجاعة وثقة، مؤكدة أن الأهم هو الإخلاص فيما يقدمونه، والعمل الجاد على تطوير أنفسهم، وعدم الانشغال بالنتائج بقدر الاستمتاع بالتجربة والاستفادة منها على المستوى الفنى والإنسانى.

على الجانب الآخر من العلبة..

رحلة «سكروج» من السينما إلى خشبة المسرح الجامعى

نورهان ياسر

يشارك عرض «على الجانب الآخر من العلبة» ضمن مهرجان الاكتفاء الذاتى للمسرح بجامعة عين شمس، وهو عرض مقدَّم من طلاب كلية الحاسبات، يستلهم معالجته الدرامية من فيلم (A Christmas Carol).

ينطلق العرض من الحكاية المعروفة لشخصية سكروج معتمدًا على رحلة الماضى والحاضر والمستقبل بوصفها إطارًا أساسيًا للتحول، دون الخروج عن الخط الدرامى الأصلى. ومن خلال هذه المعالجة يسعى العرض إلى تقديم رؤية مسرحية واضحة ومباشرة، تضع المتلقى أمام تجربة مألوفة وهو ما يفتح المجال لقراءة نقدية تتوقف عند حدود الاقتباس، وطبيعة الاختيارات الإخراجية، ومدى قدرتها على تحويل النص المرجعى إلى عرض مسرحى مستقل.

يلتزم العرض إلى حدٍّ كبير بالبنية الأصلية لحكاية الفيلم سواء فى ترتيب الأحداث أو فى مسار التحول الذى يمر به سكروج. يبدأ العرض بتقديم أرواح الماضى والحاضر والمستقبل بوصفها عناصر فاعلة منذ اللحظة الأولى، وهو اختيار يُفصح عن منطق العرض مبكرًا، ويجعل الرحلة الدرامية قائمة على التتبع لا الاكتشاف. كما يحتفظ بالمشاهد الأساسية للحكاية، من رفض سكروج للعيد وتعاملاته القاسية، مرورًا برحلات الزمن الثلاث، وصولًا إلى التحول النهائى، دون إجراء تفكيك حقيقى للبنية أو إعادة صياغة دلالية واضحة. وبهذا تبدو المعالجة أقرب إلى نقل الحكاية إلى خشبة المسرح منها إلى إعادة تأويلها، مكتفية بالمباشرة السردية والرسالة الأخلاقية الواضحة، وهو ما جعل المعالجة تركز على تتبع الأحداث أكثر من الغوص فى الدوافع النفسية للشخصية، أو تقديم قراءة جديدة تضيف إلى الحكاية الأصلية.

تُقدّم شخصية سكروج فى العرض بشكل مباشر، مع التركيز على صفات البخل والقسوة دون الغوص الكافى فى دوافعه الداخلية أو خلفيات سلوكه. نراه يرفض منح إجازة للموظف، ويستهين بالعيد، وكل ذلك يظهر بوضوح للجمهور، لكنه لا يوفّر مساحة لفهم لماذا أصبح بهذا الشكل أو ما الصراع النفسى الذى يعيشه داخليًا. التحول النهائى، الذى يتمثل فى توزيعه الهدايا والاعتراف بأهمية العلاقات الإنسانية، يبدو سريعًا ومباشرًا، دون مسار داخلى متدرج يسمح للمتلقى بالانغماس

فى رحلة التغيير العاطفى. وهكذا، يظل سكروج فى العرض أقرب إلى رمز أخلاقى واضح منه إلى شخصية إنسانية مركبة، ويعتمد العرض على وضوح الأحداث والرسالة بدلًا من التأمل النفسى العميق.

الأزمنة الثلاث

يعتمد العرض على تقديم الماضى والحاضر والمستقبل بوصفها عناصر فاعلة منذ البداية، وهو اختيار يختلف عن النص المرجعى الذى يعتمد على الكشف التدريجى للأرواح. ففى الماضى، يُظهر لحظة مع حبيبته القديمة، وتبرز الصناديق كحاجز بصرى بينهما، ما يرمز إلى انغماسه فى العمل وتفضيله الالتزام والواجب على اللحظات العاطفية. يسهم هذا المشهد فى تعريف المتلقى بتجارب سكروج السابقة التى شكلت شخصيته، مع إبراز لحظات صغيرة مثل هدية الحبيبة أو محادثاتها معه، مما يعكس صراعه الداخلى بطريقة واضحة وبصرية.

وفى الحاضر، يُنقل سكروج إلى حياة الآخرين، حيث يراقب العائلات ويشاهد التفاعل بين الناس فى منازلهم، ويلاحظ تفاصيل مثل البهجة البسيطة والهدايا الصغيرة التى تُسعد الأشخاص المحيطين به. يسمح هذا الجزء له بملاحظة الفارق بين حياته وعلاقات الآخرين، ويعمل كمرآة تعكس له أثر اختياراته اليومية دون الحاجة لتدخل مباشر، مما يجعل التجربة تعليمية ومؤثرة.

أما فى المستقبل، يُقدّم بمشهد مباشر يظهر الموت والنتائج التى تركها بخله، لكنه يعرض أيضًا فرصة للتغيير وإعادة التوازن قبل فوات الأوان. يُظهر هذا الجزء كيف يمكن للقرارات الأخلاقية واللحظات الإيجابية أن تُحدث فرقًا، ويمنح التحول شعورًا بالاكتمال والارتياح، مع الحفاظ على سرعة الإيقاع التى تجعل المشاهدين مرتبطين بالأحداث ومتابعين لها بسهولة.

بهذه الطريقة، يتحوّل الزمن فى العرض إلى أداة تفاعلية للتأمل والملاحظة، والأرواح تصبح وسائط تساعد سكروج على اكتشاف نفسه وعلاقاته مع الآخرين. كل روح تقدم منظورًا مختلفًا، يجمع بين التعاطف والفهم العميق، ما يجعل رحلة سكروج تجربة غنية واضحة المعالم، لكنها ممتعة وسهلة المتابعة للجمهور.

نهاية سكروج: الفيلم مقابل المسرحية

يشارك كل من العرض المسرحى والفيلم فى تقديم تحول شخصية سكروج واكتشافه لقيمة العلاقات الإنسانية، إلا أن أسلوب كل منهما فى معالجة هذا التحول يختلف بشكل واضح. ففى الفيلم، يُظهر التحول تدريجيًا، مع مساحة واسعة لتفصيل الصراع الداخلى للشخصية، مما يتيح للمشاهد متابعة دوافع سكروج النفسية وتأملاته الداخلية، وفهم كيف أثرت خبراته السابقة وخياراته فى تكوين شخصيته قبل أن يصل إلى قراراته النهائية.

أما فى العرض المسرحى، فتم تقديم التحول بسرعة ووضوح، مع التركيز على الأحداث الخارجية والنتائج المباشرة، مثل توزيع الهدايا والاحتفال مع العائلة. هذا الأسلوب يجعل النهاية سهلة المتابعة وواضحة للجمهور، لكنه يقلل من عنصر العمق النفسى ويختصر التدرج الداخلى الذى يعكس رحلة التأمل العاطفى. بالتالى، يظل سكروج فى المسرحية أقرب إلى رمز أخلاقى يُجسد قيمة العطاء والتواصل الإنسانى، بينما يمنح الفيلم المتلقى فرصة للتعرف على دوافعه الداخلية وفهم تحوله العاطفى بشكل أعمق.

السينوغرافيا

تميز العرض فى السينوغرافيا بتوظيفه عناصر بسيطة لكنها فعّالة فى نقل الجو العام للقصة، حيث كان ديكور الكريسماس التقليدى حاضرًا ليضفى طابع الاحتفال والدفء على المسرح. من بين أبرز العناصر الرمزية فى العرض كانت الصناديق فى مشهد الحبيبة القديمة، إذ تمثل حواجز بين سكروج وعلاقته العاطفية. مع كل صندوق يُرص، يظهر الانغماس المتزايد لسكروج فى العمل وتفضيله الالتزام على اللحظات العاطفية، لتصبح هذه الصناديق امتدادًا بصريًا لحالته النفسية وانغلاقه الداخلى.

كما ظهرت بعض الرموز الأخرى المهمة، مثل السلاسل المعلقة، التى ذكّرت المشاهد بسلاسل مارلى، لتصبح جزءًا من لغة العرض الرمزية وتساعد فى نقل مفهوم الانغلاق الذى يعيشه سكروج.

الأداء التمثيلى

كان من أبرز عناصر العرض، إذ قدم الممثلون الشخصيات بطريقة حيوية ومتقنة، مع إبراز الفروق بين الماضى والحاضر والمستقبل، ما جعل رحلة سكروج ممتعة وواضحة. ولم تخلُ بعض المشاهد من لقطات كوميدية خفيفة أضفت تنوعًا وإيقاعًا مرحًا على العرض، فساهمت فى شد انتباه الجمهور وخلق توازن بين الجدية والمرح.

الإخراج

كان المخرج (حسام خالد) موفقًا فى توظيف الفضاء المسرحى والتنقل بين المشاهد بسلاسة، مع الحفاظ على وضوح الحبكة وتسلسل الأحداث.

ومن خلال تكامل هذه العناصر مع الملابس والإضاءة والمكياج، استطاع العرض أن يقدّم تجربة مسرحية متماسكة ومتكاملة، يتجاور فيها البعد الرمزى مع الأداء التمثيلى والإخراج، بما يخدم السرد الدرامى ويجعل القصة واضحة المسار، وسلسة التلقى وقريبة من المتفرج.

فى النهاية، يضعنا العرض أمام تساؤل جوهرى حول أثر الانغماس فى العمل والروتين اليومى، وكيف يمكن لهذا الانغماس أن يحجب عنا تقدير اللحظات الصغيرة والفرح البسيط مع من حولنا. هذه الفكرة تمثل جوهر رحلة سكروج، إذ يكشف العرض تدريجيًا تحوّله من شخصية أسيرة للمال والنظام الصارم إلى إنسان قادر على إدراك قيمة العلاقات الإنسانية والتفاصيل اليومية التى غالبًا ما تُهمَل. ويأتى هذا التحول ليذكّر الجمهور بأن السعادة لا تُختزل فى المال أو الالتزام الأعمى بالروتين، بل تتجسد فى الاهتمام بالآخرين، ومشاركة الفرح، وبناء تواصل إنسانى حقيقى.

«آخر ظلال الأرض»..

حين يفضح المسرح هشاشة الأخلاق

جهاد طه

أسئلة بلا إجابة؛ هكذا قدّم يوسف المنصور العرض المسرحى «آخر ظلال الأرض» على مسرح جامعة بنى سويف. يقدّم العرض قرية من الصعيد قائمة على الزراعة، يأتى إليها مجموعة من الضيوف يشجّعون أهلها على بيع أراضيهم مقابل مبالغ مالية عالية، ويكون المحرّك الأساسى للبيع هو معرفة هؤلاء الضيوف بنقاط الضعف الخاصة بجميع أفراد القرية، لينتهى الحال بكل من باع أرضه إلى تهلكة نهائية لا رجعة منها.

عتبة العنوان: «آخر ظلال الأرض» ومنطق ما بعد الكارثة

عند النظر إلى عتبة نص المسرحية «آخر ظلال الأرض»، فإن استخدام لفظ «آخر» يعبّر عن منطق ما بعد الكارثة؛ فلحظات انهيار أحداث العرض لا تأتى فجأة، بل تتآكل ببطء شديد، حتى لا يتبقى سوى الأثر، يليها لفظ «الظلال» دلالة على الغياب. فالظل لا يمتلك القدرة على الفعل، بل هو هامش رفيع، نجده يعبّر داخل العرض عن فقدان الإنسان لمركزيته؛ فبناءً على ذلك يتحوّل إلى ظل باهت بلا وجود، ويتحوّل من فاعل إلى مفعول به، فيغدو نتيجة لا سببًا.

وتأتى كلمة «الأرض» فى نهاية العنوان، لا لتُقرأ بوصفها مجرد فضاء جغرافى، بل كمفهوم حضارى وأخلاقى؛ فحين تصبح الأرض بلا أصحاب، أو حين يُنظر إليها كبضاعة، لا يبقى عليها إلا الظلال. لم يعد البشر جذورًا، بل عابرين، فجاء العنوان كاملًا محمّلًا بدلالة تحذيرية: إن تنازل البشر، فلن يبقى غير الأثر.

مسرح الأسئلة القاسية: تعرية الهشاشة الإنسانية بلا خلاص

ينطلق العرض المسرحى من منطقة رمادية شديدة الحساسية، هى منطقة تآكل القيم، حيث يتحوّل الإنسان من كائن فاعل فى التاريخ إلى ظل باهت داخل منظومة استهلاكية كاسحة. لا يطرح العرض المسرحى إجابات منذ بدايته، بل يواصل تعرية الأسئلة حتى حدود القسوة، ليصل إلى كشف ضعف وهشاشة النفس البشرية حين تجد مفرًا لتُظهر قوتها.

الدائرة الزمنية المغلقة: نقد البنية الأرسطية من داخلها

يلتزم العرض المسرحى بالبنية الأرسطية: بداية ووسط ونهاية، حيث يبدأ وينتهى باللوحة الفنية نفسها، التى تجمع مجموعة من الفنانين على جنبى المسرح. وهى دلالة على أن هذا المنطق ذاته هو ما ينتقده العرض؛ منطق التاريخ المنتصر الذى يكتب نفسه بوصفه قصة متماسكة، بينما نحن أمام دائرة زمنية مغلقة تعيد إنتاج القهر، وكأن الشخصيات محكومة بتكرار المصير نفسه بأقنعة مختلفة.

ينتقل النص المسرحى «آخر ظلال الأرض» بين عصور سحيقة، وتمسّك أهل الصعيد بالعادات والتقاليد التى تربّوا عليها، وبين لحظات حديثة تنتمى إلى عصر الإنترنت، وصولًا إلى الإشارة إلى المستقبل، من دون فواصل زمنية واضحة؛ لأن النص يرى أن الزمن لا يتقدّم أخلاقيًا. ما يتغيّر هو الشكل فقط، أما الجوهر - القمع، الاستغلال، التواطؤ - فيبقى ثابتًا.

الشخصيات كحالات اجتماعية: غياب البطل وصعود الفكرة

احتوى العرض المسرحى على شخصيات متعددة، حمل بعضها رموزًا واضحة؛ مثل الجد الذى مثّل الذاكرة فى هذا المجتمع، وسؤال ياسين الذى يجسّده حسام حسن طوال الوقت: «ماذا أفعل؟»، والطبيب الذى يُعدّ ضميرًا مهنيًا مستيقظًا فى البداية، ثم يتحوّل تحت ضغط شديد إلى شخص مستسلم، وربما لا يشعر أنه أصبح جزءًا من هذا الفساد. بينما جاءت شخصيات «الضيوف» رموزًا لقوة رأس المال بلا أخلاق، وقدّمت بعض الشخصيات النسائية بوصفها جسدًا مستباحًا، لتصبح معظم الشخصيات قريبة من مسرح الأفكار أو المسرح الذهنى على طريقة توفيق الحكيم.

على صعيد آخر، نجد بعض الشخصيات مثل السيدة التى تسعى إلى منع ابنها من الاختلاط بمجتمع الضيوف أو أم

تلك السيدة التى تدخّن بشراهة أمام حفيدتها. كما أن تداخل بعض الشخصيات بأسماء المخدرات بطريقة مباشرة أضفى على هذه المشاهد قدرًا من السطحية، فأضحت الشخصيات بلا عمق سيكولوجى ممتد. ويبدو أن العرض لا يهتم بالشخصية بوصفها بطلًا بل بوصفها حالة اجتماعية تناقش أزمة فقدان الأخلاق.

اللغة بوصفها ساحة صراع: الفصحى العامية واللهجة الصعيدية

اللغة فى عرض «آخر ظلال الأرض» ليست مستقرة؛ إذ يتداخل العامى المصرى، واللهجة الصعيدية، واللغة العربية الفصحى، مع إحساس شعرى فى نطق الحوار. هذا التداخل لم يكن فوضويًا، بل جاء منظمًا للغاية؛ فالبداية جاءت باللغة العربية الفصحى، وربما كان هذا المزيج نتيجة لكثرة القضايا المطروحة، بحيث لا توجد لغة أو لهجة واحدة قادرة على احتواء قسوة الواقع. إضافة إلى ذلك، يُروى التاريخ بأكثر من وجهة نظر؛ فيرى الظالم نفسه مظلومًا، ولذلك لا توجد رواية واحدة للتاريخ.

الإضاءة كوعى بصرى

جاءت الإضاءة فى «آخر ظلال الأرض» تفكيكية، لا بوصفها عنصرًا تقنيًا فحسب، بل كبنية فكرية قائمة بذاتها. فجأة تصبح الألوان مزيجًا متضادًا، مع اعتماد الاعتام السريع والانتقالات الحادة بين الضوء والظل، فى محاكاة لحالة وعى جماعى يلمح الحقيقة ولا يراها كاملة، يدرك الخطر متأخرًا، ويتنقّل بين الانكسار والانكشاف. فى بعض اللحظات، تُضاء أجزاء من الخشبة وتُترك أخرى فى العتمة، وكأن المجتمع نفسه منقسم بين من يرى ومن يختار ألّا يرى. لقد عبّرت الإضاءة عن كل مشهد بدقة عالية.

السُّلَّم كاستعارة للهرم الاجتماعى

السينوغرافيا فى عرض «آخر ظلال الأرض»، وعلى الرغم من بساطة الديكور الظاهرية، استُخدمت بوعى جمالى ودلالى بالغ الذكاء. اعتمد العرض على عنصرين أساسيين هما السُّلَّمان، حيث يبدأ المشهد الافتتاحى بوقوف الممثلين على قمتهما فى تشكيل يُحاكى الهرم المدرَّج، ليتحوّل هذا التكوين إلى استعارة بصرية لبنية المجتمع ذاتها.

فعلى قمة الهرم يقف الممثل الممسك بالهاتف المحمول، بوصفه تمثيلًا رمزيًا للشاب الغارق فى دوّامة «التريندات» ووسائل التواصل الاجتماعى. وعند تأمل مشهدى البداية والنهاية، نلحظ تحوّل الممثلين إلى تماثيل جامدة، بينما يتصدر المشهد، أمام الهرم، الشاب القتيل الذى تمسّك بالعادات والمعتقدات، فى مفارقة دلالية تكشف صراع القيم بين الثبات والتبدل، وبين الجذور والسطحية الرقمية. ومع تطوّر العرض، ينقسم هذا الهرم ليعود السُّلَّمان إلى وظيفتهما المتحوّلة؛ ففى مشاهد بعينها يقف الممثلون عليهما ليشكّلا فضاء المنزل، وفى مشاهد أخرى يتحوّلان إلى دولاب تُبدِّل الشخصيات داخله ملابسها، أو إلى جزء من شارع فى القرية. هكذا لا يظل الديكور عنصرًا ثابتًا، بل يتحوّل فى كل مشهد إلى بنية دلالية جديدة، تُعيد تشكيل الفضاء المسرحى وفقًا للحظة الدرامية، كما استخدام السلم كمنصة حفلة، فكل لحظة يتحرك فيها السلمان يصبح جزءًا من المشهد، وصولًا بأنه استطاع السينوغرافيا توظيف لحظة خروج الروح إلى الجنة تكريمًا لضحية.

الجسد والسلطة: العنف ضد المرأة وازدواجية المعايير

أسقط العرض المسرحى قضيته على العنف ضد المرأة؛ فعندما تقع المرأة فيما يُسمّى «الخطيئة»، تُترك لتدفع الثمن بمفردها، وصولًا إلى قتلها هى ذاتها، فى إدانة صريحة لازدواجية المعايير داخل البنية المجتمعية. إلى جانب ذلك، تظهر شخصية الجدة فى حالة خطابية مباشرة موجّهة إلى الجمهور، تسرد من خلالها ما آلت إليه أوضاع المرأة فى مصر مع نهاية القرن العشرين وبدايات القرن الحادى والعشرين، حين صعدت بعض التيارات التى دفعت عددًا من النساء إلى النظر إلى ذواتهن بوصفهن «عورة»، يجب سترها بالسواد الكامل من الرأس حتى القدمين. وقد أسفر ذلك عن تشكّل حالة من التطرف الفكرى والمجتمعى، انعكست آثارها بوضوح على موقع المرأة وحضورها فى الفضاء العام.

المخدرات كعرض لا كقضية: تسريع الانهيار

ما أوضح العرض المسرحى «آخر ظلال الأرض» النتائج المترتبة على تعاطى المخدرات، بوصفها أحد مظاهر الانهيار الفردى والاجتماعى، حيث لم يقدّم الظاهرة فى إطار وعظى مباشر، بل عالجها ضمن سياق درامى يكشف أثرها المتراكم على وعى الشخصيات وسلوكها وعلاقاتها بالآخرين. فقد ظهر التعاطى كعامل مُسرِّع لفقدان السيطرة، وتآكل المسئولية، وانكسار الروابط الإنسانية، بما ينعكس على العنف، والتشتت، والاغتراب عن الذات والمجتمع.

فلسطين كجرح مفتوح: السياسة داخل النسيج الدرامى

كما ساهم العرض بوضوح فى إبراز أهمية الاهتمام بالقضية الفلسطينية بالنسبة للوطن العربى، بوصفها قضية مركزية لا تنفصل عن الوعى الجمعى والضمير الإنسانى، حيث جاءت الإشارات إليها داخل السياق الدرامى باعتبارها رمزًا ممتدًا لمعاناة الشعب الواقع تحت القهر والاحتلال، بل كجرح تاريخى مفتوح يعكس اختلال ميزان العدالة وصمت العالم، مؤكدًا أن تجاهلها يعنى القبول باستمرار الظلم وتفكك المعنى الأخلاقى المشترك داخل المجتمعات العربية.

أشار العرض بشكل صريح منذ بداية العرض المسرحى إلى أهمية التمسك بالعادات والتقاليد المجتمعية، وذلك خلال المشهد الافتتاحى الذى استعاد ملامح الحياة اليومية داخل القرية، حيث بدت الطقوس الجماعية، ولغة الحوار، وأنماط العلاقات بين الشخصيات بوصفها مرجعية أخلاقية تحكم السلوك وتحدد الانتماء، وقد وظّف العرض هذه العادات لا باعتبارها مجرد مظاهر تراثية.

غرائب المسرح الأمريكى

هشام عبدالرءوف

يحفل عالم المسرح الأمريكى بالعديد من الفرق المسرحية. وبعض هذه الفرق تكون أسماؤها غريبة. ومثال ذلك الفرقة التى نعرض لها اليوم فهى تحمل اسمًا غريبًا، وهو خدمات إصلاح المصاعد Elevator Repair Service ERS.

تأسست الفرقة فى نيويورك عام ١٩٩١ وأسسها المخرج المسرحى البارز جون كولينز مع مجموعة من الممثلين. ولا يعرف السبب الذى جعل كولينز الذى أسس الفرقة وهو فى العشرين من عمره يختار هذا الاسم الغريب الذى لم يحاول تعديله بعد مرور ٣٥ سنة على تأسيسها. ومنذ تأسيس الفرقة قدمت عروضًا مسرحية حققت نجاحًا كبيرًا على العديد من مسارح نيويورك - وبعضها له أسماء غريبة مثل مسرح ذا بابليك، وورشة مسرح نيويورك، ومساحة الأداء ١٢٢، وجراج الأداء الفنى ومسارح عدد من الكنائس ومسرح القمل، ومسرح المطبخ. كما قدمت عروضها فى معظم الولايات الأمريكية، وقدمت عروضها أيضًا على مسارح أوروبا وأستراليا وآسيا.

وحققت الفرقة نجاحًا كبيرًا وحصلت على العديد من الجوائز المرموقة فى عالم المسرح الأمريكى، وإن لم تحصل على أى من جوائز تونى عروس جوائز المسرح الأمريكى.

ويقول كولينز: «إنه خلال السنوات الخمس عشر الأولى من عمرها، اعتمدت الفرقة على نصوص جاهزة أو مرتجلة، أى شىء ليس أدبًا، على حد تعبيره».

وشملت هذه الأعمال «تعليم اللغة» (١٩٩٤)، ومسرحية «كيف تتحدث الهولندية» التى كانت تقدم فى ست ساعات. ونأمل أن نطالع القارئ العزيز بمعلومات عن تلك المسرحية فى مقال لاحق. وهناك أيضًا مسرحية «أرجل سيارة الأجرة» (١٩٩٧)، المستوحاة من رواية لتينيسى ويليامز؛ و«كذبة خيالية كاملة» (١٩٩٨)، التى استندت إلى الأفلام التسجيلية كمادة مصدرية.

وفى ذلك يقول: «نحن نحب الكلمات أو الحركة أو الأصوات التى تمر بعملية ترجمات متعددة. أحيانًا تكون حرفية، من لغة إلى أخرى، وأحيانًا تكون مجازية أكثر، من وسيط إلى آخر».

«جاتز»

تغير هذا الوضع مع مسرحية «جاتز»، التى عُرضت لأول مرة عام ٢٠٠٦، وهى الأولى فى ثلاثية (مع أنها لم تكن مُخططًا لها فى البداية على هذا النحو) من المسرحيات المُقتبسة من روايات أمريكية من منتصف إلى أواخر عشرينيات القرن العشرين. تتألف الثلاثية من مسرحيات «جاتز»، و"الصخب والعنف" المأخوذة عن مسرحية «السابع من أبريل ١٩٢٨» و«المختارون» المأخوذة عن مسرحية «الشمس تشرق أيضًا».

قدمت الفرقة المسرحيات الثلاث برؤى مختلفة. ففى المسرحية الأولى، "جاتز"، المُقتبسة من رواية "جاتسبى العظيم" لـ ف. سكوت فيتزجيرالد (التى نُشرت لأول مرة عام ١٩٢٥)، قدمت الفرقة جميع كلمات الرواية فى عرض استمر لأكثر من ست ساعات.

أما المسرحية الثانية، المُقتبسة من رواية «الصخب والعنف» لـ ويليام فوكنر (التى نُشرت لأول مرة عام ١٩٢٩)، فقد قدمت الفرقة فصلًا واحدًا منها. وفى المسرحية الثالثة، المُقتبسة من رواية «الشمس تشرق أيضًا» لـ إرنست همنجواى (التى نُشرت لأول مرة عام ١٩٢٧)، ابتكرت الفرقة نسخة مُعدلة من القصة

فرقة اسمها خدمات إصلاح المصاعد

باستخدام حوار همنجواى وبعض نصوصه النثرية.

فى عام ٢٠١٣، كانت الفرقة تعمل على تطوير عملين مسرحيين جديدين: «أرجويندو»، وهو عرض مسرحى تجريبى لمسرحية المحكمة العليا الذى سبق وقدمته الفرقة فى بداية تكوينها عام ١٩٩١.

«يوليسيس»

وفى عام ٢٠٢٤، قامت الفرقة باقتباس رواية «يوليسيس» للكاتب الأيرلندى جيمس جويس، حيث غطت الرواية كاملة، واقتصرت الحوارات على كلمات جويس، مع اختصار الكثير منها لتصل مدتها إلى ساعتين وأربعين دقيقة.

وتبدأ المسرحية كقراءةٍ يؤديها ممثلون يجلسون على مكتب، ثم تتطور تدريجيًا إلى عرض مسرحى متكامل بأزياء مميزة. عُرضت المسرحية «يوليسيس» للمرة الأولى فى ٢٠٢٤، وأخرج المسرحية جون كولينز، وشارك فى الإخراج والكتابة الدرامية سكوت شيبرد، الذى جسد أيضًا شخصيتين فى المسرحية.

وكما يقول النقاد فإن المسرحية تجسد روح المرح والكوميديا السوداء، والإيقاع السريع، والحيوية اللاذعة.

وبعد النجاح الباهر الذى حققته المسرحية منذ عامين بدأ عرض جديد للمسرحية على مسرح بابليك فى نيويورك يستمر حتى أول مارس.

ويقول كولينز إن تحويل العمل هذا العمل الأدبى إلى مسرحية قبل عامين كان أمرًا بالغ الصعوبة، لكن العمل يستحق، وهذا ما جعله يعيد تقديمه بعد عامين برؤية مختلفة إلى حد كبير حتى لا يُصاب عشاق المسرح وجماهير الفرقة بالملل، والمؤكد أن العمل يستحق.

فى بداية المسرحية، يظهر الراوى ليخبرنا أن رواية يوليسيس، المعروفة بتعقيدها وأسلوبها السردى المتدفق، تُعتبر فى كثير من الأحيان مثارًا للسخرية بل إنه يقول إن جويس نفسه كان يقول ذلك مرارًا هل كان هذا صحيحًا أم أنه كان يُهيئنا فقط للساعتين وخمس وأربعين دقيقة المقبلة.

يبدأ العرض كقراءة جماعية لسبعة ممثلين يقرأون حرفيًا من الرواية، ثم يتحول تدريجيًا إلى سلسلة من المقتطفات من القصص الفريدة والأسلوبية فى الكتاب.

تدور أحداث المسرحية فى دبلن، أيرلندا، فى يوم واحد فقط، هو السادس عشر من يونيو عام ١٩٠٤، وتتبع حياة ليوبولد بلوم، الرجل العادى، وزوجته مولى، والمفكر ستيفن ديدالوس، وهم يخوضون غمار هذا اليوم العادى، مستكشفين جوهر التجربة الإنسانية.

لكن فى خضمّ المألوف، تبرز مشاعر استثنائية لتضعنا وجهًا لوجه أمام الطبيعة البشرية، والأخلاق، والانحلال، والحب، والفقد، والهوية. تتغلغل مواضيع متعددة والحكم البريطانى فى أيرلندا، والكاثوليكية، والقومية الأيرلندية فى حياة الناس. يتلاشى ترتيب بداية المسرحية، شعوريًا ولا شعوريًا. تظهر الدعائم فجأة، وتحوّل قطع الديكور الطاولة الطويلة الافتتاحية إلى مجموعة متنوعة من الديكورات. يُصيب المرء بالدوار مع استمرار العمل وتطوره بفضل الإنتاج المتقن، بما فى ذلك استخدام الضباب الصناعى والأضواء الساطعة، والمؤثرات الصوتية الصاخبة. ونتيجة لذلك، تستمر تجربة المشاهد المسرحية العميقة فى النمو على مسار من الفوضى والاضطراب، على غرار تجربة القارئ العادى. إنها تجربة فريدة تعكس فوضى العالم الذى نعيش فيه. عالمنا اليوم لا يختلف كثيرًا عما نشهده فى ذلك اليوم من شهر يونيو عام ١٩٠٤.

يُقدّم عرض «يوليسيس» رحلة سريعة عبر عالم زاخر بالفكاهة والمشاعر الجياشة، فى هذه الرواية التى اشتهرت بصعوبتها.

انه عرض واسع ومتنوّع لدرجة أن كل قارئ يجد فيه نقاطًا مختلفةً، كما يقول المخرج المشارك والكاتب المسرحى سكوت شيبرد. لعلّ أكثر ما لفت انتباهنا هو روح الدعابة المتعمدة التى يستخدمها العمل كوسيلةٍ للتعبير عن صدقه العميق. يمكن القول إنّ العمل برمّته عبارةٌ عن مزحة ضخمة ومتقنة، لكنها تُقدّم بكل جدية.

إعادة يوليسيس بعد عامين برؤية مختلفة

نوادى المسرح

فى عالم متغير(٦)

أحمد عادل القُضَّابِيّ

١/١/٣ سرديات الشخوص

إن الشخوص فى العروض المسرحية ليست هى من يصنع الخطابات، بل إن الخطابات هى التى تصنعها(باتريس بافيس؛ ١٩٩٥م؛ ص ١٢١)، وهذه الشخوص يمكن أن تكن مجرد تمثُّلات لسردية أو أكثر فى ذات الوقت. لذلك؛ فإن اهتمامنا بها ليس ناتجًا عن كونها فاعلًا مجازيًا داخل العرض المسرحى، لكن لكونها نتيجة للخطاب.

ومن مجمل عروض المهرجان الحادى والثلاثين لنوادى المسرح برزت سردية وحيدة تمثَّلتْ فى الشخوص؛ لكن بتنوع، وهى «سردية المثقف»، والتى تكررت فى ثلاث عروض؛ هي: «الخروج عن النص» (إخراج: ماركو فؤاد؛ الشرقية)، «الجريمة والعقاب» (إخراج: أحمد يوسف؛ الإسماعيلية)، «ظلال» (إخراج: هانى يسري؛ الغربية).

ليس لدينا نموذجًا واحدًا ثابتًا ومحددًا لمفهوم «المثقف»، إذ «تتراوح ظلال معنى كلمة «مثقف» بين الشخص المتعلم إلى أن تصل إلى الشخص صاحب الفكر الذى يحسب من النخبة»(نخبة؛ ٢٠٢٢م؛ ص ١٦٠)، لكننا يمكن أن نؤكد على تعريف «المثقف» الذى جاء كنتيجة لدراسة «تحولات دور المثقف» للقُضَّابِيّ؛ بأنه: «هو صاحب البصيرة والمعرفة والفكر، والذى يمتلك وعيًا نافذًا، وإرادة حرة، وقدرة على التعبير مؤثرة فى مجال أوسع من مجال تخصصه الدقيق أو فنه الذى يمارسه لتحقيق دور وظيفى داخل مجتمعه»(السابق؛ ص ١٧٩)، هذا مع قبول فكرة تعددية أدوار وأشكال المثقف فى المجتمع.

وقد تمثَّلتْ «سردية المثقف» فى عرض «الخروج عن النص» فى شخص (برنار) الفنان المسرحى الحامل للواء نشر المسرح بعيدًا عن سلطة المؤسسة الدينية فى العصور الوسطى، ثم بعيدًا عن غيرها من المؤسسات السلطوية فى الأزمنة اللاحقة. و(برنار) يُقدمه خطاب العرض كمثقفٍ تنويرى. وفى عرض «الجريمة والعقاب» نجد «المثقف المتعلِم»، والذى يتمثَّل فى شخص (رودیون راسكالنكوف) الطالب الفقير المثقف الذى يعيش فى غرفة قديمة فى مبنى متهدم فى سانت بطرسبورغ. ويقدم لنا عرض «ظلال» شكلين مختلفين من تمثُّل «سردية المثقف»، الأولى المثقف الشاعر الفقير الذى يعانى قسوة الحياة الاقتصادية وقلة الحيلة أمام المجتمع وسلطاته التى لا تقدر أمثال هؤلاء المثقفين؛ وهو «المثقف الكلاسيكي» أو «مثقف الخمسينيات» كما يصفه (جان بول سارتر)(جان بول سارتر؛ ١٩٧٣م؛ ص ٩٥: ٨٩). وأما الثانية؛ فهى المثقف الرسام المترف الذى يحيا حياة نخبوية بعيدة عن قيم مجتمعه متحررًا من سلطاته.

إن شخص (برنار) فى عرض «الخروج عن النص» يُقدم تمثُّلًا لسردية خروج المثقف عن السلطة، وقد توسع العرض فى السلطات التى خرج عنها (برنار) وعارضها بصناعة المسرح، فى حين اكتفى النص (تأليف: أحمد نبيل) بسلطة المؤسسة الدينية ثم مؤسسة الحكم مع تنامى الأحداث؛ جاء فى العرض على لسان شخص (مارسيل) التى شاركت (برنار) مغامراته المسرحية: «الحكاية بقت أكبر مننا بكتير.. برنارد لما فكر فى العرض كان فاكر إنه بيخاطب الملك.. بس الحقيقة إنه كان بيخاطب كل الملوك اللى جم واللى لسه هييجوا»، فالخطاب التنوير الذى ينتجه المسرح يتعارض مع بعض السلطات الدنيوية والدينية. وممارسات (برنار) المستمرة لتقديم خطابه المسرحى داخل العرض أظهرت ثلاثة أشياء:

- سيطرة (برنار) على أدواته الفنية المسرحية وتطويرها، وهو ما سمح له بتطوير ما يقدمه لمجتمعه من فن عبر الزمن.
- فعل (برنار) تجاه مجتمعه هو فعل «المثقف التنويري» الساعى للارتقاء بمجتمعه من خلال قيمه الثقافية التى ينتمى إليها. وهو تمثُّل لسردية «المثقف التنويري» عبر شخص (برنار) وفعله الاجتماعى الذى يتطور مع الزمن.
- (برنار) متسق مع ذاته، فرغم ما يتكبده من معاناة فى مقاومة السلطات الدينية ثم الدنيوية ثم الاقتصادية، فإنه يعرف دوره وهدفه، ويبذل نفسه فى سبيل تحقيقه.

وبذلك يتحول (برنار) إلى رمز للمثقف التنويرى عبر العصور، وفى عرض «الخروج عن النص» يعتمد على المسرح كأداة لمقاومة السلطات -على تنوعها- التى تحاول أن تحط من الإنسان وتجعله خاضعًا لها ببقاءه فى ظلمات الجهل وعدم الوعى.

بينما يأتى شخص (رودیون راسكالنكوف) الطالب الفقير «المثقف المتعلم» فى عرض «الجريمة والعقاب»، لتظهر عبر خطابها:

- عدم سيطرة شخص (راسكالنكوف) على الأشياء من حوله

بسبب وضعيته الاجتماعية والسياق الاقتصادى الذى يعيش فيه.

• فعل الجريمة التى ارتكبها شخص (راسكالنكوف) تجاه مجتمعه تمثُّل سردية «المثقف الخائن» الذى لا يبالى بالآخرين، لأنه يضع نفسه فى مكانة أعلى ويمنحها حقوقًا ومزايا لا تتوافر لغيرها بالمجتمع، كما يقول فى العرض: «النخب استثنائيون».

• يعانى شخص (راسكالنكوف) من اغتراب شديد، ذلك أن المغترب يكون أكثر عرضة لقبول كل ما من شأنه أن يخفف من آلامه ويقضى على اغترابه بعد إحساسه بالتهميش والضعف فى مجتمعه، مما يجعل الجريمة حلًا يلجأ إليه الشخص لمحاولة التخلص من مشاكله. فالاغتراب كفقدان للهوية (حسن حنفي؛ ٢٠١٢م؛ ص ٢٥)، هو «انفصال الإنسان عن وجوده الإنسانى ويصاحب ذلك الشعور بالانفصال ببعض العوامل التى تتمثل فى الشعور بالعزلة والتشيؤ واللامعيارية والعجز واللاهدف والتمرد» (محمد إبراهيم عيد؛ ١٩٨٧م؛ ص ٣٦)، وهو نتيجة لأساليب التربية التسلطية (على وطفه؛ ١٩٩٨م؛ ص ٢٤١)، وهو ما يذهب عرض «الجريمة والعقاب» للإشارة إليه - كتاريخ للشخص - لتوضيح لماذا وصل شخص (راسكالنكوف) إلى هذه الحالة كنتيجة لتربية دينية متسلطة.

ومن قلب جحيم الرأسمالية التى تنتهك المجتمعات وتضعها فى الظلام، تمثَّلت «سردية المثقف» فى شخصين من خلال عرض «ظلال»، هما: الشاعر المغلوب على أمره بقفره وقلة حيلته، والرسام المترف النخبوى المتعالى على مجتمعه. وخلال خطابها نجد أننا أمام تنويعات جديدة لسردية المثقف.

الشاعر الفقير «مثقف كلاسيكي» لديه أسرة لا يستطيع تلبية احتياجاتها الاقتصادية، لكن لا يتعالى على مجتمعه ولا يضع نفسه أعلاه مثلما فعل شخص (راسكالنكوف) فى عرض «الجريمة والعقاب»، ولم يقم الشاعر بأى أدوار تجاه مجتمعه الذى يسحقه، فقط اكتفى باجترار مرارات هزيمته اليومية وبثها فى أوراقه وقصائده. بينما ذهب الرسام «المثقف النخبوي» المتعالى على مجتمعه وأفراده إلى تحقيق رغباته ونزواته مستغلًا من يقع تحت يده من أفراد هذا المجتمع، إنه لا يقتل ماديًا كما يفعل شخص (راسكالنكوف) فى «الجريمة والعقاب»، لكنه يقتل ضحاياه معنويًا.

ويمكن تصنيف تمثُّلات «سردية المثقف» من خلال الشخوص فى العروض الثلاثة إلى ثلاثة أصناف؛ هي:

• إحداها تُمثُّل للعالم المحسوس؛ حيث «المثقف النخبوي» المتعالى الذى يشترى تحقيق رغباته غير مهتم بما يعترى ضحاياه، مثله مثل منظومة الرأسمالية التى تهتم بدوران عجلات الإنتاج والأرباح غير مبالية بالأثمان التى يدفعها الأفراد أو المجتمعات مقابل هذا الدوران المستمر لتروس الرأسمالية.

• الثانية تَمثُّل للممارسات الاجتماعية، حيث أفسدت التربية التسلطية شخص (راسكالنكوف) وجعلت منه مثقفًا متعاليًا مغتربًا عن مجتمعه، يبرر لنفسه فعل أى شيء، فسلطة المجتمع ممثلًا فى مؤسسة الأسرة والكنيسة والمدرسة وغيرها غير خفى دورها فى التنشئة الفاسدة التى جعلت من (راسكالنكوف) مثقفًا مغتربًا عن نفسه وعن مجتمعه. وممارسات مؤسسات المجتمع التى لا تهتم بمثقفيها، وتضغط عليهم اقتصاديًا دون توفير قدر حقيقى من الرعاية الاجتماعية والضمانة الاقتصادية لتوفير حياة كريمة لهؤلاء المثقفين الذى لا يملكون إلا الكلمة، فسحقت ممارسات مؤسسات المجتمع الشاعر فى عرض «ظلال» وطحنته بأزماتها الاقتصادية الطاحنة.

• الثالثة تَمثُّل للممارسة نفسها؛ وهى هنا الممارسة المسرحية نفسها كفن أداء، فتمثَّل المثقف المسرحى فى شخص (برنار) الساعى والطامح إلى تغيير شكل ومضمون العرض المسرحى بعيدًا عن ممارسات المؤسسات التسلطية على تنوعها واختلافها على امتداد الزمن، والتى تحاول تقييد المسرح وجعله مجرد أداة للترفيه والتسلية أو مجرد فنٍ متحفى.

ويظهر «التخلع البنيوي» جليًا فى عرض «ظلال» حيث تحولات البنية الاجتماعية للمجتمع المصرى التى تعكس تغير العلاقات الاجتماعية داخل المجتمع المصرى، وكذلك تغير الأدوار الاجتماعية التى جعلت من المدرس (المعلم) شخصًا انتهازيًا فى أدنى السلم الاجتماعى متخليًا عن دوره التربوى إلى دور الآلة التى تعمل على حشو عقول التلاميذ بمعلومات وتدربهم على طرق تفريغها مقابل المال، وأيضًا تغير بنية وأداء المؤسسات الاجتماعية التى تُشكل نسيج المجتمع كمؤسسة الأسرة ومؤسسة الإعلام التى أكد عرض «ظلال» تشوه بنيتها وأدائها.

إن هذا «التخلع البنيوى» الذى يظهر فى عرض «ظلال» ربما يكون نتيجةً لعوامل متعددة، منها:

• التطورات التكنولوجية التى فرضتها العولمة على العالم كواحدة من أنجع أدواتها فى عولمة المجتمعات المحلية، وإعادة تشكيل الهوية للفرد والمجتمع، وتراجع معها دور المثقف وتأثيره، وتفتت وتشتت «سردية المثقف»، والتى تظهر فى عرض «ظلال» كسرديتين متضادتين، تمثّل شخصية الشاعر المقهور المغلوب على أمره إحداها، وتمثّل شخصية الرسام سردية «المثقف النخبوي» المُستغِل.

• الأزمات الاقتصادية المتلاحقة التى تضرب المجتمع كموجات متدافعة، بدءًا من سياسات الانفتاح التى اجتاحت مصر فى أعقاب اتفاقية السلام مع الاحتلال الصهيونى فى نهاية سبعينيات القرن العشرين، مرورًا بسياسات الخصخصة وتبديد مكاسب الاشتراكية فى تسعينات القرن ذاته، عبورًا إلى الاقتصاد المعولم وما تفعله الشركات متعددة الجنسيات فى الاقتصاد المصرى بالقرن الحادى والعشرين. كل هذه الأزمات أعادت تشكيل الطبقة المتوسطة، كما أنها وسعت الهوة بين طبقة الأثراء وطبقة المعدمين (الأكثر احتياجًا) وجعلت الرأسمالية العالمية من محاولة تقليص هذه الهوة أمرًا مستحيلًا وعبثيا.

• الحروب المستمرة والمتلاحقة التى أحدث بعضها تغيرات هامة ومؤثرة على أفراد المجتمع المصرى منذ هزيمة الجيوش العربية بفعل الخيانة فى ١٩٤٨م، ثم هزيمة يونيو ١٩٦٧م، وانتصار أكتوبر ١٩٧٣م وما تبعه من اتفاقيات سلام مزعوم، ثم الغزو الصهيونى للبنان واجتاح عاصمة بيروت فى ١٩٨٢م، ثم غزو العراق للكويت فى ١٩٩٠م، وما تبعه من تصدعات فى الأمن العربى وحروب انتهت بالغزو الأمريكى للعراق فى ٢٠٠٣م، وأخيرًا تأتى حروب الجيل الرابع التى تشهدها المنطقة العربية فى عدة بلدان، تأتى سوريا فى مقدمتها، والحرب الأهلية فى السودان أحدثها فى عام ٢٠٢٤م. هذا الحروب المستمرة التى لا يخلو عقدٌ من إحدى؛ كان لها تأثيراتها على الأفراد وسلوكياتهم وأحدثت العديد من التحولات فى القيم والتفاعلات بين الأفراد والمؤسسات حاول عرض «ظلال» تمثُّل بعضها من خلال شخوصه، وكذلك أحداثه.

• التغيرات الثقافية والتى تمثّلت فى تغير الكثير من عادات وتقاليد الأسرة المصرية مع تقلص حجمها، وتزايد الحريات الشخصية، وتغيرات فى أساليب التعليم والترفيه، مما سمح بإعادة تنظيم البنية الاجتماعية للمجتمع نفسه وكيفية تنظيم موارده وثرواته وعلاقاته الداخلية والخارجية، وهو ما أدى إلى أمرين متناقضين تمامًا؛ أحدهما فتح الباب للابتكار والعديد من التغيرات الايجابية، والثانى كان مصدرًا للاضطرابات والصراعات سواء كانت نفسية أو اجتماعية.

إن شخوص عرض «ظلال» كانت تقدم تمثلات لهذا «التخلع البنيوى» الذى ضرب فى قلب المجتمع المصرى المعاصر، وليست «سردية المثقف» وتمثلاتها سوى إحدى تجليات هذه التغيرات الجوهرية فى بنية المجتمع المصرى، عبر تمثّل السرديات من خلال بعض الشخوص بالعروض الثلاثة.

ما الدراماتورجية؟

رحلة بين النص والعرض

أحمد محمد الشريف

يتساءل كثير من الناس عن معنى الدراماتورجية: ما هي بالضبط؟ من أين نشأت؟ وكيف يمكن توظيفها أو تطبيقها في المسرح؟ وما مراحل تطورها عبر الزمن؟ هذه التساؤلات تقودنا في رحلة شيقة لاستكشاف دور الدراماتورج، ذلك الشخص الذي يجمع بين الفهم العميق للنص المسرحي والقدرة على توجيه العرض ليصل إلى المتفرج بطريقة مؤثرة، فيكشف هذا الكتاب أمامنا تاريخ هذا الدور، أهميته، وكيف أصبح عنصرًا أساسيًا في صناعة المسرح الحديث.

كتاب "ما الدراماتورجية؟"، بتحرير "بيرت كاردولو" وترجمة "محمد رفعت يونس"، يعد مرجعًا مهمًا لفهم دور الدراماتورج في المسرح. على مدار ٢٢٢ صفحة، يستعرض الكتاب تاريخ الدراماتورجية ونظريتها وتطبيقاتها العملية، موثقًا تجارب أوروبية وأمريكية قديمة ومعاصرة. لا يقتصر الكتاب على تعريف المفهوم، بل يفتح نقاشًا حول كيفية إعادة تعريف الدراماتورجية في المسرح العربي، معتبرًا إياها جزءًا أساسيًا من العملية الإبداعية. يجمع النص بين التحليل الأكاديمي والمقابلات والتوثيق، ليُظهر كيف يساهم الدراماتورج في كل عناصر العرض المسرحي، من النص إلى الإخراج والتصميم والجمهور. صدور الكتاب ضمن مطبوعة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي – الدورة ٣٢ لعام ٢٠٢٥ يجعله مرجعًا قيمًا لأي مهتم بالمسرح العربي والعالمي.

يبدأ الكتاب بمقدمة المترجم ثم مقدمة المحرر. تتفق المقدمتان على أن الدراماتورجية مفهوم إشكالي وملتبس في الممارسة المسرحية، لا سيما في السياق العربي، بسبب غياب التأصيل النظري والخلط بين وظائفها ووظائف الإخراج أو الكتابة. تؤكد مقدمة المترجم أهمية الكتاب بوصفه مدخلًا تأسيسيًا لإعادة تعريف وتوطين الدراماتورجية عربيًا، باعتبارها ضرورة فكرية وجمالية يفرضها تعقيد العرض المسرحي الحديث وتحولاته، لا مجرد وظيفة ثانوية أو تقنية. أما مقدمة المحرر فتركز على الجدل التاريخي والمهني حول هوية الدراماتورج ودوره المتغير، موثقة نشأة المهنة وتطورها عبر تجارب أوروبية وأمريكية، خاصة منذ «الانفجار الدراماتورجي» في السبعينيات. وتخلص المقدمتان معًا إلى أن الكتاب يفتح نقاشًا نقديًا واسعًا حول الدراماتورجية بوصفها مجالًا مستقلًا، متعدد الأبعاد، يسهم في إنتاج المعنى المسرحي وإعادة التفكير في علاقة النص بالعرض والسياق الثقافي.

يأتي الفصل الأول بعنوان «ما الدراماتورجية؟» ويقدم تصورًا شاملًا للدراماتورجية بوصفها ممارسة مسرحية تجمع بين الفكر والتطبيق، وتسعى إلى دمج النص، والسياق، والرؤية الإخراجية في كيان عضوي واحد داخل العرض المسرحي. فالدراماتورج ليس كاتبًا أو ناقدًا فحسب، بل شريك فاعل في صناعة العرض، يشارك في اختيار النصوص، دراستها، إعدادها، مرافقة البروفات، وتثقيف الجمهور. ويعود المفهوم الحديث للدراماتورجية إلى عصر التنوير الألماني مع لسنج، ثم تطوّر في المسرح الأوروبي، خاصة مع بريشت، بوصفه ممارسة نقدية وسياسية داخل الإنتاج المسرحي.

يبرز الفصل دور الدراماتورج كوسيط خلاق بين الكاتب والمخرج، يوازن بين سلطة النص وحرية الرؤية الإخراجية، ويحمي العرض من هيمنة أحد الطرفين أو من الجمود.

ويعمّق ليون كاتز هذا التصور عبر نموذج "الدراماتورج الشامل"، الذي يجمع بين البحث، والتحليل، والمشاركة العملية، والكتابة المصاحبة، مع الالتزام بأخلاقيات العمل وفهم البنية المؤسسية للمسرح.

أما ديفيد كوبلين فيفنّد خرافات شائعة حول الدراماتورجية، مؤكدًا أنها ليست تهديدًا للكاتب أو المخرج، بل ضرورة إبداعية متنامية. ويخلص النص إلى أن الدراماتورجية شرط أساسي لمسرح حيّ، متماسك، وقادر على التعبير عن قضايا عصره.

يتناول الفصل الثاني بعنوان «الدراماتورجية في ألمانيا» نشأة الدراماتورجية وتطورها بوصفها مهنة محورية في المسرح الأوروبي، بدءًا من تجربة غوتولد إفرايم لسنج في هامبورج عام ١٧٦٧، حيث أسس عبر «الدراماتورجية الهامبورجية» دور الدراماتورج بوصفه ناقدًا ومفكرًا ومستشارًا للمسرح، لا مروجًا تجاريًا. ربط لسنج المسرح بالتربية الأخلاقية والجمالية، وانتقد غرور الممثلين وذائقة الجمهور، داعيًا إلى احترام النصوص الكبرى، خصوصًا شكسبير، وإلى مسرح وطني مستقل عن الهيمنة الفرنسية. تطورت المهنة في ألمانيا والنمسا، وأصبحت مرتبطة بنظام الريبرتوار والفرق الدائمة، كما يوضح مارتن إسلين، حيث يتولى الدراماتورج مهام اختيار النصوص، مرافقة الإنتاج، إعداد الكتيبات، والتأثير في السياسة الفنية للمسرح، مدعومًا بتكوين أكاديمي متين، رغم ما يواجهه النظام من خطر البيروقراطية. ويُبرز الفصل نماذج تطبيقية حديثة مثل هيرمان بيل في شتوتجارت، الذي يؤكد الدراماتورجية كعمل جماعي حيّ ومرن، متفاعل مع النص والجمهور والواقع. ويبلغ الدور ذروته مع برتولت بريشت، الذي دمج الدراماتورج في قلب العملية الإنتاجية، وجعل المسرح أداة تغيير اجتماعي، مؤسسًا نموذجًا ملهمًا للدراماتورج بوصفه فنانًا شاملًا وشريكًا خلاقًا في صناعة المسرح الحديث.

أما الفصل الثالث بعنوان «الدراماتورجية في أمريكا» فيتناول الدراماتورجية في المسرح الأمريكي بوصفها ممارسة إشكالية خضعت لإعادة تقييم نقدية، نتيجة اختلاف السياق التاريخي والمؤسسي عن النموذج الأوروبي. يميّز الفصل بين

الناقد الخارجي والدراماتورج الداخلي المنخرط في الإنتاج، الذي تتمثل مهمته الأساسية في طرح الأسئلة الجوهرية حول معنى العرض وضرورته وعلاقته بالجمهور.

تاريخيًا، ظهر النقاش حول الدراماتورجية في أمريكا منذ الستينيات، لكنه واجه مقاومة من المخرجين وهيمنة النظام التجاري، ما جعل الدور غير مستقر ومحدود الصلاحيات. ورغم اعتراف المسارح غير الربحية والجامعية ببعض مهامه (اختيار النصوص، البحث، مرافقة البروفات)، ظل الدور غامضًا ومهددًا بسبب ضعف التدريب، وضغوط التمويل، وتداخل المسؤوليات الإدارية.

يبرز الفصل أهمية المسرح الجامعي بوصفه مجالًا حيويًا لممارسة الدراماتورجية، حيث يضيف الدراماتورج قيمة تعليمية وفنية، ويسهم في تطوير النصوص والطلاب مع الحفاظ على سلطة المخرج. كما يعرض نماذج تطبيقية من مسارح أمريكية كبرى (جوثري، ييل، مارك تايبر)، تؤكد الدراماتورج بوصفه "مثقفًا مقيمًا" وشريكًا إبداعيًا.

ويخلص الفصل إلى أن تراجع مكانة الدراماتورج في أمريكا يعود لأسباب اقتصادية ومؤسسية وثقافية، لكنه يظل ضرورة فكرية وفنية لإضفاء المعنى، والدفاع عن النص، وإبقاء المسرح فعلًا نقديًا حيًا.

أمل الفصل الرابع فعنوانه "الدراماتورجية في إنجلترا" ويتناولها من خلال تجربة كينيث تاينان بوصفها عودة للناقد من التعليق الخارجي إلى الفعل المسرحي المباشر.

يوضح الفصل تحوّل تاينان من ناقد يدافع عن التمثيل البطولي إلى مفكر مسرحي يسعى لدراما اجتماعية متماسكة، ثم إدراكه أن النقد المكتوب لم يعد يعبّر عن استجابته الحقيقية، ما دفعه إلى الانتقال للعمل داخل المؤسسة المسرحية.

بوصفه مديرًا أدبيًا في المسرح القومي البريطاني، شكّل تاينان مع لورانس أوليفييه ثنائيًا تكامليًا جمع بين الخبرة العملية والرؤية النظرية، دون صراع على السلطة. يبرز الفصل تعقيدات إدارة الريبرتوار، من اختيار الأعمال بين الجودة الفنية والتنفيذ العملي، إلى التخطيط لتوزيع الأدوار، البروفات، واستمرارية العروض في ظل غياب مفهوم الفرقة الدائمة بسبب تأثير السينما والتلفزيون.

كما يناقش صعوبة جذب الكتّاب الشباب إلى المسرح، والتوازن بين التجريب والنجاح الجماهيري، مع رفض فرض هوية مسبقة للمسرح الوطني حفاظًا على التنوع والانفتاح. وتكمل مقابلة جون راسل براون الصورة، مبيّنة خصوصية الدراماتورج البريطاني بوصفه مديرًا أدبيًا يركّز على النصوص والسياسة الثقافية أكثر من التدخل الإخراجي، مع إبراز التحديات المالية وأهمية المسرح الوطني كركيزة ثقافية وتعليمية مستدامة.

وبعد ذلك يتناول الفصل الخامس بالعنوان "الدراماتورجية في أوروبا الشرقية" من خلال نماذج فكرية وتطبيقية متشابكة بين النظرية، التجربة الحياتية، والعمل المسرحي المباشر. يركّز الفصل على يان كوت بوصفه مفكرًا مسرحيًا أثّر في مخرجين كبار مثل بيتر بروك وجورجيو ستريلر عبر مقالاته وقراءاته التأويلية، لا من خلال دور رسمي كدراماتورج. قدّم بروك مسرحًا بصريًا متحوّلًا، بينما حافظ ستريلر على طابع طقوسي منضبط يتعامل بدقة مع النص والممثل، وقد استفاد الاثنان من أفكار كوت دون تبعية مباشرة له.

تُبرز تجارب كوت في فيينا وبولندا كيف أسهمت الحرب والسياسة في تشكيل وعيه الدرامي وربطه الدائم بين النص والواقع الإنساني. كما يناقش الفصل توجه غروتوفسكي نحو المسرح الطقوسي وما قبل المسرحي، باعتباره بحثًا روحيًا يتجاوز النص.

ينتقل هذا الفصل إلى يوغوسلافيا، حيث يتحدد دور الدراماتورج كحلقة وصل بين النص، الريبرتوار، والممارسة المسرحية، مع أهمية الثقافة الواسعة واللغات. ويقدّم مثالًا تطبيقيًا موسّعًا عبر عرض «السيد ومارغريتا» في مسرح تاغانكا، مبرزًا الدور المحوري للدراماتورج في الإعداد، البحث، التصميم، والبرامج المسرحية، بوصفه عنصرًا إبداعيًا وأخلاقيًا فاعلًا في مواجهة الرقابة والواقع السياسي.

القراءة النقدية للكتاب

المنهج: يتبع الكتاب المنهج الوصفي التحليلي بشكل أساسي، حيث يعرض الدور الوظيفي للدراماتورج ثم ينتقل لتوضيح كيفية تطبيقه عمليًا من خلال دراسات حالة (مثل مسرحية «السيد ومارغريتا»).

يعتمد المنهج على الربط بين النظرية والتطبيق، إذ لا يقتصر على التعريف بالمفهوم فقط، بل يقدّم أمثلة فعلية لإعداد النص المسرحي، والتعاون مع المخرجين والممثلين، والمراجعات الأكاديمية، واستشارات الخبراء.

يحتوي المنهج على مزيج من البحث التاريخي، التحليل الأدبي، والدراسة العملية، ويجمع بين المراجع الكلاسيكية والحديثة، والمصادر المحلية والدولية، مما يمنحه عمقًا وموثوقية أكاديمية.

التناول: التناول شامل ومفصل للغاية، يغطي جميع أبعاد عمل الدراماتورج من الأدب والتاريخ إلى الموسيقى والديكور والأزياء، وصولاً إلى الترويج والإعلانات.

الكتاب مقسم إلى فصول متسلسلة، كل فصل يركز على جانب محدد: التعريف بالدور، إعداد النص، البرامج المسرحية، التعاون مع المخرج، وتحديات المستقبل.

يتميز التناول بـ دراسة حالة موسعة (السيد ومارغريتا) توضح كل خطوة من مراحل الإعداد، مع تفاصيل دقيقة عن البحث، المراجع، التدريب، والتطبيق المسرحي.

يضم الكتاب نقلًا دقيقًا للممارسات المسرحية في مسرح تاغانكا ومسرح يوغوسلافيا، مما يعطي القارئ رؤية مباشرة للتقنيات الحديثة للدمج بين النص المكتوب والعرض المسرحي.

الشكل: أسلوب الكتاب كثيف وموسوعي، يميل إلى السرد التفصيلي، مع توثيق دقيق للمراجع والمصادر.

هناك تنوع في مستوى التفاصيل: بعض الأجزاء تقنية وعلمية، مثل وصف المصادر التاريخية والأدبية، بينما الأجزاء الأخرى تطبيقية ووصفية، مثل الإعداد المسرحي والتعاون بين الطاقم.

يحتوي على جداول، قوائم، أمثلة، وبيانات مفصلة، خصوصًا في عرض مشاريع المسرح وكتالوجات البرامج المسرحية.

الشكل العام يجعل الكتاب مرجعًا أكاديميًا عمليًا، لكنه قد يكون صعب القراءة على غير المتخصصين بسبب كثافة المعلومات وطول الوصف.

التقييم النقدي:

القوة: الكتاب يقدم نموذجًا متكاملًا لفهم الدراماتورجية ويجمع بين النظرية والممارسة، مع أمثلة واقعية من مسرح عالمي. كما يوضح تطور الدور الفني والوظيفي للدراماتورج عبر الزمان والمكان.

الضعف: التركيز المكثف على تجارب معينة (تاغانكا، يوغوسلافيا) قد يقلل من الشمولية العالمية للمنهج. كثافة التفاصيل والأسلوب الموسوعي تجعل القراءة أبطأ، وقد تتطلب إعادة قراءة لفهم كل الفكرة.

الخلاصة نجد أن الكتاب يمثل مرجعًا علميًا وعمليًا قيمًا، يجمع بين البحث الأكاديمي، الخبرة المسرحية، والابتكار الفني، مع ضرورة قدرة القارئ على التركيز على الفكرة الأساسية وسط التفاصيل الكثيرة.

الربط بين الأداء المسرحى والأدائية (٢)

تأليف: سيبيل كرامر
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

• التأكيد الحسى فى مفهوم الأداء

لقد حددنا الآن الإحداثيات التى يمكن عند تقاطعها أن يتشكل مفهوم حسى للأداء. ويمكن وصف هذا المفهوم بست طرق:

• المبدأ المنهجى الذى يقوم عليه التركيز على الأداء هو علاقة تكوينية بالأسطح، والتى تشمل مفهوم «الوجود المسطح». من هذا المنظور، تُثبت البنى العميقة المُجسّدة أنها تكثيفات لممارسات مكانية- زمانية (سطحية).

• بينما كان يُفهم مصطلحا «الأداء» و«الأدائية» فى الأصل على أنهما سمتان للأفعال اللغوية والتواصلية، فقد تحوّل التركيز هنا من التواصل إلى الإدراك. وهذا ليس انفصالًا، فـ«القول» و«الإظهار» لا يستبعد أحدهما الآخر، بل يشمله. ومع ذلك، فإن القول مشتق من الإظهار.

• يحدث الإدراك فى التوتر القائم بين المؤدين والمُلاحِظين، بحيث لا يقتصر ما يفعله المؤدى على مجرد «الفعل» بل «جعل الشيء محسوسًا». ويستند ما يُصبح محسوسًا إلى الكيفية، إلى أسلوب التنفيذ. لا يكمن الجوهر وراء المظهر، بل فى المظهر نفسه.

• إن ما يظهر يتجاوز نطاق الرمزى. فبينما شكّلت السيميائية والتمثيل والتفسير تجلياتٍ للثقافة منذ نشأة العلوم الإنسانية على الأقل، فإن التركيز على الأداء يُبرز نشاطنا التمثيلى، الذى لا ينضب، على وجه التحديد، فى مضمونه الرمزى والتمثيلى. وهكذا يصبح «الأداء» نقطة انطلاق للبحث عن «ما يأتى بعد العلامة».

• إنّ تصور فعلنا فى المقام الأول من منظور العرض ليس نموذجًا شائعًا، ولكنه تعزز بشكل دائم من خلال نسخة نظرية أفعال الكلام من الأداء، بنظرتها التى تركز على المؤدى والفعل فى الحالة الإنسانية. من منظور حسى، مع ذلك، يمكن للأداء أن يزيد الوعى بعكس الفعل، الذى هو دائمًا وقوع، وبالوجه الآخر للفعل، الذى هو دائمًا تلقى، وبحدود التنفيذ، التى هى دائمًا انسحاب،

جميع الحقوق محفوظة

وبانعكاس السلطة، الذى يُعاش كعجز.

• عند النظر فى وظيفة التقويض التى تميل الإشارات إلى الأداء إلى القيام بها فى التغلب على تنوعات التفكير التمثيلى، يجب أن نضع فى اعتبارنا أنه بمجرد تحقيق هذه الغاية الاستراتيجية والنقدية من الناحية المفاهيمية، قد يصبح مفهوم الأداء (على الأقل بالمعنى الضيق للمصطلح) متقادمًا. ونظرًا لمصادره وأبعاده غير المتجانسة، فمن غير المؤكد ما إذا كان توحيد مصطلح «الأداء» منطقيًا كمفهوم أساسى لفهم الثقافة. من الممكن أن يأتى وقت يكون فيه هذا المصطلح متعدد الأوجه قد أدى وظيفته.

والسؤال الذى يطرح نفسه الآن هو: ما الغرض من هذا النوع من التركيز الحسى، بخلاف كونه ملاحظة وتعليقًا على تطور النظرية فى الدراسات الثقافية والعلوم الإنسانية؟

سأوضح فيما يلى، على سبيل المثال، كيف يمكن للتركيز الجمالى أن يسهم فى فتح آفاق جديدة للتأمل الفلسفى والبحث. يتعلق مثالى بمنهج فى نظرية الوسائط قائم على جعل الشيء محسوسًا بواسطة وسيط.()

• الوسيط كرسول يتحدث بصوت غريب

منذ أن اكتُشفت الوسائط كموضوعات مهمة للدراسة فى العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية، فُهمت على أنها كيانات وأدوات تُشكل الرسائل التى تنقلها بطريقة شبه بديهية. وبشكل عام، يمكننا القول إن الوسائط، بقدرتها على خلق العالم، قد سدت الفجوة التى خلّفها تآكل المفهوم الحديث للذات منذ نيتشه وفوكو. وإن مفهوم الأداء، بتركيزه على الأفعال الرمزية، كما نتذكر، يُشارك فى التقييم الحديث للمبدأ التوليدى من خلال تحديد الممارسات السيميائية كأدوات لخلق العالم.ويمكن إجراء تشخيص مماثل لنظرية الوسائط: فعندما ظهرت الوسائط كوسائل لا كوسائط، فهمنا ما تفعله من منظور أداتى وصانع. إن كون الوسائط تُولد ما تنقله يُشبه إلى حد ما عقيدة المناقشات الحديثة فى نظرية الوسائط.

لكن ثمة منظورًا آخر لهذا الأمر. لنفترض أن الوسائط هى «وسطاء» وليست مجرد «وسائل»، تتوسط بين عوالم/مجالات/أنظمة متباينة، وتتمثل مهمتها فى إحداث تبادل. سنطلق على هذه الوسائط اسم «الرسل». إذا ركزنا الآن على «أداء الوسيلة المستخدمة» ولا يكون الشيء وسيلة إلا كوسيلة مستخدمة، يتضح أن الوسائط تجعل نفسها غير مرئية عندما تنقل شيئًا ما. بالنسبة للرسول، نجد ذلك فى ميله إلى تحييد ذاته. (لا يمكننى الخوض أكثر هنا فى حقيقة أن تحييد الذات هذا مصحوب دائمًا بأشكال من الانعكاس، حيث يتحول الملاك إلى شيطان، والوسيط إلى مُدبّر، والرسول إلى مؤدى.()

ما يتكثف بشكل جذرى فى مفهوم «الرسول المحتضر» يشكل مبدأً وظيفيًا لجميع الوسائط: الوسائط تجعل شيئًا ما يظهر تحديدًا من خلال كبح جماح نفسها. () إن عدم تنفيذ الوسائط هو انسحابها.() هذا هو جوهر «نموذج الرسول» كبنية أساسية لنظرية الوسائط. يتحدث الرسول بصوت غريب. ولكن هل يتعلق الأمر هنا حتى بـ«التحدث» بمعنى فعل الكلام؟ الرسول ليس مسئولًا عما يقوله؛ ليس عليه أن يكون مقتنعًا بمضمون ما يبلغه؛ ليس عليه حتى أن يفهم ما ينقله. عليه فقط أن يُظهر بدقة قدر الإمكان ما قاله الشخص الذى أرسله، من خلال تجسيده وبالتالى جعله «متحركًا». ومن المثير للاهتمام، أن كلًا من «الأفعال الأصلية» وكلام الرسول يشكلان حرمانًا من الخطاب كما هو محدد فى نظرية أفعال الكلام. يحمل الرسول الرسالة؛ أو بتعبير أدق، هو لا يُبلّغ، بل يجعل ما قاله الآخر محسوسًا. اذ يكشف نموذج الرسول عن جعل شيء غير حسى محسوسًا كوظيفة أساسية لوسائل الإعلام. وتُضفى الوسائط طابعًا جماليًا. إنها تُظهر دون أن تُظهر نفسها.() واستجابةً للتركيز المستمر على العرض والإبداع، يُعزز نموذج الرسول منظور النقل والتداول والوساطة، ويُعيد تأهيلها كأشكال من النشاط ضرورية للثقافة ومُمكّنة لها.() وهذا يشمل توسيع نموذج الرسول ليشمل «الرسول غير المقصود» للأثر.() ليس لدىّ المساحة هنا، مع ذلك، لتطوير المتطلبات الأساسية والآثار والنتائج لمنظور «الرسول» هذا .

• ماذا بعد ؟

دعونا نتذكر ما تُظهره لنا تبعية الرسول كشخصية أساسية فى الوسائطية حول إمكانية التركيز الجمالى فى مفهوم الأداء.

إنّ إضفاء الطابع الثقافى على العلوم الإنسانية، والذى نتيجةً له لم يعد يُقبل التمثيل والتفسير باعتبارهما جوهر البحث فى هذه المجالات دون أدنى شك، هو أيضًا تعبير عن خط بحثى ينطلق من السؤال: «ماذا يأتى بعد العلامة؟».

من الواضح أن «التحول الوسائطى» يُمثل إحدى المحاولات بعيدة المدى لإضعاف نموذج العلامات والتفسير. وقد شكّل هذا التحول أيضًا بداية لحركة مناهضة للتأويل، حيث تم تحويل وسائل الإعلام إلى أجهزة وأدوات تقنية. ونتيجة لذلك، أصبحت هذه الآلات الإعلامية تُنظر إليها ببساطة على أنها مُولِّدات لرسائلها، وبالتالى على أنها المُسلَّمات التقنية للثقافة والتاريخ.

إنّ اعتبار الوسيط بمثابة رسول يُقصّر هذا المفهوم التقنى للوسائط. لكن ألا يُسهم هذا، من جهة أخرى، فى «تأصيل الوسيط» بمعنى أن الوسيط هنا يُعرّف بالجانب المادى للعلامة، وبالتالى بـ«وسيط العلامة»؟ لكنّ الفحص الأدائى للوسيط كوسيط قيد الاستخدام والتحديد الحسى للمهمة الأساسية للوسائط باعتبارها جعل الشيء محسوسًا من خلال تحييده الذاتى، يؤديان تحديدًا إلى فرقٍ مُنير بين العلامة والوسيط، يضع حدًا لتحديد الوسيط بالعلامة أو وسيط العلامة المادية. يجب أن تكون العلامة محسوسة، لكن ما هو محسوس ثانوى، بينما معنى العلامة، الذى يُعتبر عادةً غير مادى أو غير مرئى أو أو غائب، هو الأساسى. أما بالنسبة للوسائط، فالأمر معكوس. ما ندركه عادةً هو الرسالة، بينما تُخدر الوسيلة نفسها نفسها وتختفى أو تصبح غير مرئية فى الاستخدام العادى. من منظور سيميائى، ما هو مخفى هو المعنى الكامن وراء المظهر الحسي؟ من منظور إعلامى، ما هو مخفى هو الحسية الكامنة وراء المعنى؟ () أشير هنا عمدًا إلى «المنظورات»، لأن العلامات والوسائط لا تُشكل، بالطبع، فئات منفصلة من «الأشياء»، بل منظورين مختلفين يمكن من خلالهما النظر إلى الظواهر الثقافية والاجتماعية وتحليلها. نحن هنا بصدد علاقة مشابهة لتلك بين التمثيل والأداء: فوسائل الإعلام ليست مجرد نظير للعلامات، بل تُعبّر عن بُعد فى ما نلاحظه كعلامات لم يعد يخضع لمنطقها.

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 الألمانىً للعلوم والإنسانيات)، ومن عام ٢٠٠٥ إلى عام ٢٠٠٨ زميلًا دائمًا 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(٤)

معهد التمثيل والأمل فى الفرقة الحكومية!

سيد علي إسماعيل

اشتدت أزمة إنشاء «الفرقة الحكومية» بعد أن اختلف يوسف وهبى وجورج أبيض، كونهما المؤهلين لتكوينها - من وجهة نظر وزارة المعارف المسئولة عن المسرح وقتذاك - فقامت مجلة «الصباح» باستطلاع رأى الممثلين والممثلات أنفسهم، وخرجت بنتيجة صاغتها فى كلمة منشورة فى أواخر مايو ١٩٢٨، قالت فيها: أجمع الممثلون والممثلات الذين استطلعنا آراءهم على أن أفضل الوسائل لمعاونة الحكومة للتمثيل هى تكوين «فرقة حكومية»، ولم يشذ عن هذا الإجماع سوى ثلاثة أو أربعة أشخاص، إذن فالأغلبية تؤيد تكوين فرقة للحكومة، لذلك من واجبنا أن نقصر بحثنا على هذا الرأى وحده واستقصاء وجوه النفع فيه:

ومما قالته المجلة فى بحثها: «لنفرض الآن - مع استحالة هذا الفرض - أن الحكومة استطاعت أن توفق بين رغبات مديرى الفرق وأن تجمعهم فى فرقة واحدة، وأنها تمكنت أيضًا من أن تضم إليهم نوابغ الفن - كما يقولون - فماذا تكون النتيجة؟ أليس معنى هذا أن الإعانة [أى ميزانية الوزارة للمسرح] ستكون قاصرة على أفراد دون آخرين؟! فبينما ينعم أفراد الفرقة الحكومية بالمرتبات الضخمة المضمونة، يتضور زملاؤهم جوعًا لا لذنب جنوه سوى أن الفن الذى خدموه سنين طوالًا لم ينعم عليهم بلقب النبوغ! وقد تكون هذه عدالة، وقد يكون من الواجب أن تتبع الحكومة فى معاونتها طريق الكفاءة لا طريق التضحية! ولكن كيف تستطيع الاهتداء إلى الأكفاء وكيف تستطيع التمييز بينهم؟ هل تعتمد على الشهرة فى ذلك؟ ونحن نعلم أن عندنا أفرادًا كثيرين لا يستحقون الاسم الذى يحملونه، وليست هى كفاءتهم التى رفعتهم إنما هم يدينون بشهرتهم للظروف والغايات. أو تعتمد على المباراة [أى المسابقات التمثيلية كما حدث فى مسابقة عام ١٩٢٥] وقد تبين للجميع عدم فائدتها واعترف الممثلون أنفسهم بذلك. وهناك مديرو الفرق أنفسهم، هل من العدالة أن نساويهم ببعض وفيهم من ضحى فى سبيل الفن ومن ضحى بالفن فى سبيل نفسه؟ ثم ماذا يكون موقف الممثل فى الفرقة الحكومية فيها لو حدث - وكثيرًا ما يحدث - ما يضطره للخروج أو الانفصال عن الفرقة؟ وإلى أية فرقة يلجأ؟ وكيف يعيش؟ وماذا يعمل؟ نحن لا ندرى غرض الحكومة من هذه المعاونة بالضبط؟! أو معاونة التمثيل لذاته والعمل على رفعته ورقيه بصرف النظر عن الأفراد؟ أما إذا كان غرض الحكومة هو الغرض الأول فقد وضحنا استحالة تحقيقه على ما يرضى العدل والإنصاف. وأما إذا كان غرضها هو الغرض الثانى فإنا نعتقد أن فكرة تكوين فرقة حكومية لا تقوم بهذا الغرض وليست هى من مصلحة الفن فى شىء.

بناءً على ذلك لم تتشكل «الفرقة الحكومية»، وظلت الفرق المسرحية العاملة تعمل كما كانت تعمل فى السابق، وقُبرت الفكرة لمدة سنتين، حتى عاد «زكى طليمات» من بعثته فى فرنسا، فتجدد الأمل فى ظهور الفرقة الحكومية بعودته! وقد أشارت إلى ذلك مجلة «العروسة» فى بداية سنة ١٩٣٠، قائلة تحت عنوان «الفرقة الحكومية»: «علمنا من ثقة أن وزارة المعارف تفكر الآن تفكيرًا جديًا فى تأليف «فرقة حكومية» يعمل على رأسها الأستاذ «زكى طليمات»، حتى تستطيع الأمة أن تستفيد من خبرته وعلمه، ويتم الغرض الذى أرسل إلى أوربا من أجله. ونحن نرجو لهذا المشروع التنفيذ العاجل حتى نرى الأستاذ زكى طليمات يعود ثانية إلى المسرح الذى اشتد شوقه إليه بعد هذا الهجر الطويل». وأعاد المناشدة «إبراهيم المصرى» فى منتصف عام ١٩٣٠ بكلمة نشرها فى جريدة «البلاغ الأسبوعي»، قائلًا: «لماذا لا تشرع الحكومة فى تكوين فرقة وطنية من مجموع هؤلاء الممثلين البارزين، وتسند زعامة هذه الفرقة إلى الشاب النابغة الأستاذ «زكى طليمات» خريج

إبراهيم المصري

مسرح الأوديون؟ إن الأستاذ طليمات يمكنه أن يشرف على شؤون هذه الفرقة، ويخرج رواياتها، ويدربها، ثم يقوم فى الوقت نفسه بإعطاء دروسه الخاصة فى المعهد التمثيلى. وهكذا فى ظرف سنة واحدة يصبح لنا «فرقة وطنية» عاملة نستطيع أن نلقحها على التوالى بطلبة المعهد وبشباب البعثات الوافدين إلينا من أوروبا. تلك هى الطريقة العملية السريعة التى تحقق النهضة المسرحية المبتغاة.

إشارة «إبراهيم المصرى» إلى «معهد فن التمثيل» - الذى يتم تجهيزه للافتتاح بإدارة «زكى طليمات»، كونه المكان المناسب لتخريج الممثلين المناسبين لإنشاء «الفرقة الحكومية» وضمان استمرارها - كانت إشارة تلقفها ناقد جريدة «الوادي» ليكتب مقالة، فند فيها أسباب استحالة تكوين «الفرقة الحكومية» من خلال هذا المعهد - قبل افتتاحه بأيام - قائلًا فى سبتمبر ١٩٣٠:

«هبوا أن المعهد التمثيلى الذى قررت وزارة المعارف العمومية إنشاءه، وأن يفتح أبوابه فى اليوم الرابع من شهر أكتوبر المقبل، قد امتلأ بالعدد الكبير من المتزاحمين عليه، والوافدين إليه! وهبوا أن المشروع وافقت عليه الأمة وأقبلت عليه، ولا تجد فى قيامه ما يناقض تقاليدها وعاداتها، أو يتعارض مع أحكام دينها الحنيف! وهبوا أن أولياء أمور الطالبات وآبائهن نسوا أنهم شرقيون مسلمون ومسيحيون، وأن عليهم أن يحولوا بين أن تختلط فتياتهم بالشبان، وقبلوا أن تظهر هذه الفتيات على المسرح بثياب التمثيل؟ مهما كانت الأدوار التى يعهد إليهن بها بالغة أقصى حدود الرقاعة والمجانة وعدم الحياء! وهبوا أن حائز البكالوريا أدخل فى روعه أنه سيكون فى عمله الجديد على المسرح كما يكون القاضى على منصة القضاء؛ أو المحامى فى موقف الدفاع أو الطبيب إلى جوار المشرحة أو المهندس على جسور النيل، وأن سيكون له من الكرامة والمستوى ما لهؤلاء سواء بسواء. وهبوا أيضًا أن وزارة المعارف وفقت لاختيار أساتذة للتدريس لا يحلم الكوميدى فرانسيز بمثلهم. هبوا كل ذلك صحيحًا فما نريد أن نفرض سواه فى مجال الجدل والمناقشة ما دام أن المشروع لم يبدأ بتنفيذه بعد، وما دام لا يزال موضعًا للشك والريبة أن تقبل الأمة عليه أو تظاهره أو تؤيده. لكن هل يجيبوننا متى تؤلف إذن «الفرقة الحكومية» التى قلتم إنها ستكون المثل الأعلى للفرق التمثيلية الناهضة! وأن المصريين سيرون فيها أعاجيب الفن الحديث منظمة من غير فوضى أو اضطراب؟ إن مدة الدراسة فى هذا المعهد عامان، كما قالت وزارة المعارف فى بيانها الأخير، إذا جد الطالب فى التحصيل، وأقبل على استظهار دروسه وحفظها وعنى كل العناية أن لا تفوته صغيرة أو كبيرة من المحاضرات التى يلقيها الأستاذ عليه أو عرضها. ثم هو بعد انتهاء

لجنة اختيار طلاب المعهد

هذين العامين سيتقدم للامتحان النهائى، ولنسلم مع دعاة المشروع مؤقتًا أن العدد الذى سيتقدم لهذا المعهد هذا العام سيكفى لتكوين فرقة كاملة العدد من النساء والرجال، تستطيع إخراج الروايات على المسرح وتمثيلها، ولنسلم أن هذا العدد جميعه لم يمرض منه أحد، واستطعنا أن نحفظ لأفراده جميعًا حياتهم، ولنفرض أيضًا أن هذا العدد جميعه جد فى الدرس والتحصيل فلم يخفق فى الامتحان عامًا واحدًا، واستطاع أن يتخطى سنتى الدراسة ويفوز بإجازة المعهد النهائية بتفوق. ولنفرض أن ميزانية الدولة اتسعت لإرسال هذا العدد الكبير إلى فرنسا أو إنجلترا أو إيطاليا أو غيرها من الممالك التى أخذتم مبادئ فن التمثيل عليها، وأن الكونسرفتوار الذى تختارونه قد قبل جميع أعضاء هذه الفرقة التى سترسلون بها إليه فى شكل بعثة فنية. ولنسلم معكم أن جميع أفراد هذه الفرقة قد قضوا الأعوام الثلاثة التى يجب أن تقضى فى التدريس فى الخارج، كما قضوا عامى التدريس فى مصر بكل جد ونشاط وثبات، وأنهم جميعًا تمكنوا من أن ينالوا دكتوراه فن التمثيل من المعاهد الأوروبية. هؤلاء كما أدعيتم هم الأساس الذى ستقوم عليه الفرقة الحكومية، وتنهض على أكتافهم الفرقة الرسمية. فلنسلم معكم أن كل ما فرضناه صحيح مع استحالة تحقيق هذه الفروض المتعاقبة، من غير أن تصادف القائمين بالأمر عقبة ما. فكم من الزمن يمر بين ٣ أكتوبر عام ١٩٣٠ وبين انتهاء أعضاء هذه الفرقة من الدراسة؟ خمسة أعوام على الأقل، أى لا يمكن أن تكون لدنيا الفرقة المنتظرة إلا بعد عام ١٩٣٦. هذا مع ملاحظة أن المعهد التمثيلى هذا العام سيستغرق من غير شك مبلغ الخمسة آلاف من الجنيهات التى رصدت فى ميزانية

مجموعة من الطالبات المتقدمات يوم اختبار التقديم ووسطهم صالحة قاصين

الطلاب الناجحون في الامتحان الأولي للقبول بالمعهد

وزارة المعارف لتشجيع التمثيل ما بين أجرة المعهد وثمن أدواته ومرتبات أساتذته، ومكافآت طلبته، وأن مثل هذا المبلغ سوف لا يكفى لهذا المشروع فى عامه الأول؛ إذ سيتضاعف عدد الطلبة، وتزداد فصول السنة ويزداد تبعًا لذلك عدد الأساتذة وتتضاعف التكاليف، ويصبح على وزارة المعارف أن تنفق على المعهد فقط فى العام المقبل عشرة آلاف من الجنيهات على الأقل، حتى إذا هلّ العام الثالث وجاء دور إرسال البعثات كان على الوزارة أن ترفع هذا المبلغ إلى عشرين ألفًا على الأقل، ينفق نصفه على أفراد البعثة - ولا يُمكن أن يكفى - وينفق الباقى على المعهد فى مصر. وفى العام الرابع يتضاعف عدد أفراد البعثة، فيكون مقدار ما يتحتم على وزارة المعارف أن تنفقه إذ ذاك مبلغ أربعين ألفًا من الجنيهات كل عام على المعهد التمثيلى القائم فى القاهرة وعلى أفراد البعثة من خريجيه، هذا إذا وقف التدريس فى المعهد عند حد. وهذا غير صحيح أو معقول إذ إن كل معهد من المعاهد لا بد أن يتدرج فى التقدم والارتقاء عامًا بعد عام، ولا بد أن تزداد تبعًا لذلك نفقاته. ثم هناك موضوع آخر يجب أن يكون موضع عناية القائمين بالمشروع، هو أنه بعد ستة أعوام ستكون لدينا الفرقة الحكومية المنتظرة إذا صحت الأحلام، ولا يمكن أن يقل أفراد هذه الفرقة عن ثلاثين ممثلًا وممثلة حائزين من شهادة عليا ودكتوراه من الخارج. ولا يمكن أن يقل مرتب الواحد منهم عن عشرين حنيهًا فى الشهر الواحد أى ٢٤٠ حينهًا فى العام، فيكون مجموع مرتبات الممثلين والممثلات فى الفرقة ٧٢٠٠ من الجنيهات عدا النفقات الأخرى من أجرة التياترو والنور وأثمان المناظر والملابس وأدوات المكياج وأثمان الروايات المؤلفة ونفقات التعريب، ولا يمكن أن تقل هذه النفقات عن ١٢٠٠٠ من الجنيهات فى العام، إذا أضفت إليها الأربعين ألفًا التى يجب أن تنفق فى التعليم، يكون مجموع المصاريف اثنين وخمسين ألفًا من الجنيهات، تدفع من ميزانية الدولة كل عام. فهل يعرف القارئ ما هو الجزاء الذى ستلقاه الأمة بعد دفع هذا المبلغ الضخم من ميزانيتها سنويًا؟ فرقة مبتدئة غير مدربة، لم يتمرن أفرادها على الوقوف على خشبة المسرح ولا تزال بعد فى دور التكوين. وهناك تضحية أخرى أدبية لا تقل عن هذه التضحية المادية الهائلة، هى أن الفرق القائمة الآن، لا يمكن أن تمر بها تلك الأعوام الست، وهى مستمرة فى أداء واجبها، قائمة بجهادها العنيف، بعد أن تكون الحكومة قد غلت يدها عنها، حتى تكفى نفقات معهدها. إذن فنتيجة المعهد التمثيلى - إذا نجحت فكرته - إلقاء عشرات الآلاف من الجنيهات فى سبيل تجربة فاشلة، والقضاء على جهود التمثيل فى مصر ربع قرن من الزمان، ويصح إذن ما تخوف منه أصحاب الفرق التمثيلية، وحاول الأستاذان جورج أبيض وزكى طليمات فيما تحادثا به إلينا أن يدفعاه عن الأذهان! ويا ليت الفرقة التى ستعلو خشبة المسرح بعد ذلك تعزينا قليلًا فى بذل هذه التضحية بل ستكون فرقة بالرغم من أنها حديثة مبتدئة، متعثرة فى عملها بين الروح المصرية، وبين النظريات والمبادئ الأجنبية التى ازدحمت بها رءوس أفرادها. هذه هى الحقيقة التى نصارح بها ولاة الأمور، ونحن بعيدون عن هذا المعهد، لا مصلحة لنا فى قيامه أو عدم قيامه! فإذا كانوا برغم تقديرهم لهذه النتائج السيئة يستمرون فى تنفيذ هذا الباطل، فعليهم بعد ذلك أن يتحملوا مسئولية هذا العمل أمام الأمة، وإذا عادوا إلى الصواب فلم يكن المعهد معشوقهم الذين يتلمسون رضاءه، وعاونوا التمثيل من طرقه المنتجة، كان هذا ما تنتظره الأمة منهم وترتقبه.

لم يرد على هذا الكلام «زكى طليمات» وانتظر حتى يرد عمليًا بعد افتتاح «معهد فن التمثيل» ويجنى ثماره فى تشكيل «الفرقة الحكومية»! وبالفعل تم افتتاح المعهد وانتظمت الدراسة، وأصبح «زكى طليمات» رجل المسرح الأول فى مصر بعد افتتاح المعهد وإدارته له باقتدار، فزاد طموحه فكتب «تقريره الشهير» عن «فن التمثيل وخطة إصلاحه»، الذى قدمه إلى لجنة سياسة التعليم العام بوزارة المعارف فى الرابع من مارس ١٩٣١. وهذا التقرير نشرته كاملًا بتحليل مسهب لكل ما جاء فيه فى خمس مقالات متتالية بجريدة «مسرحنا» من العدد ٥٤٦ إلى ٥٥٠ فى فبراير ومارس ٢٠١٨، ولا داعى لإعادة نشره كاملًا، ولكننى سأعيد فقط ما كتبه «زكى طليمات» بشأن إنشاء «فرقة التمثيل الحكومية»، لأن ما كتبه يُعد أبلغ رد من طليمات على ما جاء فى جريدة «الوادى»!

مسرحنا الأخيرة
العدد 962 الإثنين 02 فبراير 2026

مشهد

كارمن تخرج من البرواز

فلكل حرية ثمن

محمد الروبى

كثيرون تناولوا «كارمن» لبروسبير مريميه، لكن قلة فقط حاولوا الاقتراب منها خارج الظل الكثيف الذى فرضته أوبرا بيزيه، بما رسّخته من صورة أيقونية لكارمن بوصفها رمزًا للحرية المطلقة والأنوثة المنفلتة.

من بين هؤلاء المختلفين يأتى المخرج ناصر عبدالمنعم، الذى قدّم - اعتمادًا على نص استُلهم مباشرة من الرواية الأصلية، وصاغه الكاتب الشاب محمد على إبراهيم - قراءة مسرحية تسعى إلى تفكيك الأسطورة لا إعادة إنتاجها.

ليست ملاكا ولا شيطانا

أجمل ما فى هذا الاختلاف أن النص ومن بعده العرض تجرآ على نزع غلالة التقديس عن كارمن، وجرداها من أجنحتها الملائكية التى طالما أحاطت بها، دون السقوط فى الفخ المقابل بتحويلها إلى شيطان خالص، رغم اعترافها الصريح فى وجه الضابط خوسيه: «أنا الشيطان ذاته».

كارمن هنا ليست ملاكًا ولا شيطانًا، بل إنسانة حباها الرب ملكات خاصة، روحية وجسدية، دعمتها أصولها الغجرية، واستخدمتها فى صراع دائم من أجل البقاء.

انطلاقًا من هذا التصور، اختار الكاتب والمخرج بناء رؤيتهما على السؤال/اللغز: لماذا قتل العاشق خوسيه عشيقته كارمنيستا؟ سؤال يخلق بناءً دائريًا يبدأ من لحظة القتل ويعود إليها، عبر رحلة تعتمد تقنية الفلاش باك، لا بوصفها حيلة سردية، بل كآلية كشف داخل وعى القاتل.

الزمن والمونتاج السينمائى

من لحظة القتل، ومع عويل العاشق على جثة معشوقته، تتردّد الجملة المفتاح: «جميلة جدًا لتموت.. قاسية جدًا لتعيش». أما كيف ولماذا، فذلك ما يتكفل به العرض، الذى يوظف تقنيات قريبة من اللغة السينمائية: من الفلاش باك، إلى المونتاج المتوازى، وصولًا إلى ما يشبه اللقطات القريبة، التى تصنعها بؤر الإضاءة حين تُسلّط على الوجوه والأجساد، فتجبر المتفرج على الإصغاء لما تقوله الشخصيات، وما تعجز عن قوله.

تبدأ الرحلة من حانة باستيا، القواد، بوصفها نقطة الانطلاق والعودة معًا. من هناك، ومن لحظة النهاية، ينتقل المشهد إلى سجن القاتل، حيث يستجوبه آخر عشاق كارمن - مصارع الثيران - بالسؤال نفسه: لماذا قتلت كارمن؟ ومن هنا تبدأ الحكاية، مروية على لسان خوسيه، فى مقاطع منفصلة متصلة، يربط بينها مونتاج دقيق ورقيق فى آن.

الإيقاع والتوتر

يحافظ العرض على توتره دون استعجال، مستفيدًا من البناء الدائرى. يتباطأ الزمن عند لحظات الاعتراف، ويتسارع عند لحظات المواجهة، وكأن الإيقاع نفسه يخضع لاضطراب ذاكرة خوسيه. ومع كل عودة إلى الماضى، تتآكل الحدود الأخلاقية الحادة: لا كارمن مسئولة بالكامل عن مصيرها، ولا خوسيه قادر على الإفلات من جريمته.

وهكذا جاء الأداء يكشف عن وعى الممثلين بالمنطقة الرمادية التى تتحرك فيها الشخصيات، وهو رهان كسبه العرض فى مجمله.

فريم أحمد قدمت كارمن بإدراك لالتباس شخصيتها. لم تقع فى فخ تقديمها عاهرة دائمة، ولا انزلقت إلى صورتها الرومانسية بوصفها امرأة حالمة بالحرية المطلقة. تعرف جسدها كما تعرف هشاشتها، تستخدم الأول، لكنها لا تنكر الثانية. أداء يقوم على الاقتصاد والإيحاء، فتبدو كارمن ككائن يقاتل للبقاء، لا كرمز جاهز للإغواء أو الإدانة.

ينسحب هذا الوعى على أداء خوسيه (ميدو عبدالقادر)، الذى يوازن انفعالاته دون افتعال؛ فلا هو الضحية التى تستجدى تعاطف المتلقى، ولا هو القاتل المنزوع عنه الضمير. خوسيه هنا أقرب إلى البطل التراجيدى، شخصية تقاد إلى مصيرها عبر سلسلة اختيارات خاطئة، لكنها مفهومة إنسانيًا.

المكان بوصفه دلالة

على مستوى السينوغرافيا، يبرز الديكور، الذى صممه أحمد شربى، بوصفه عنصرًا دلاليًا لا خلفية محايدة. فحانة باستيا - المكان الرئيسى ومحرك الأحداث- تمثل فضاءً تتقاطع فيه الرغبات والمصالح، وتُدار فيه الصراعات فى نصف ضوء، كمنطقة بينية بين القانون والفوضى. وغلالة الخلفية كاشفة للقاءات السرية وكأنها عرض سينمائى لما يجب أن يخفى. بينما جاءت الأماكن الأخرى مجرد فضاءات تُحدَّد ببؤر إضاءة وموتيفات بسيطة، كبوابة مصنع التبغ، أو مدخل قصر أحد النبلاء الذى تلتقى أمامه كارمن وخوسيه مجددًا بعد هروبها الأول. وسور التهريب ليس أكثر من رايات مزخرفة يتخفى خلفها المهربون. اختزالات مقصودة تعمّق الدلالة ولا يتفقر المشهد.

فى المقابل، كشفت الإضاءة عن وعى مصممها أبوبكر الشريف بالمعنى الذى يستهدفه المخرج. فالوجوه تتأرجح فى لحظات خاصة بين نصف ظل ونصف نور. بل إن شموع الحانة ترتجف فى لحظات بعينها وكأنها تحذرنا من قادم شؤم.

الرقص لغة لا حلية

لعبت الاستعراضات التى صممتها سالى أحمد، خاصة رقصات كارمن، دورًا محوريًا فى بناء المعنى. فالرقص هنا ليس عنصر إبهار، بل لغة موازية للسرد. تتنوّع رقصات كارمن بين الإغواء الواعى، ومحاولة الخلاص، وشراسة القتال. فيتحول الجسد إلى ساحة صراع لا تقل قسوة عن الحوار. جسد يُستخدم للسيطرة، ثم للهروب، ثم للمقاومة، قبل أن يصير موضوعًا للقتل، فيصبح الاستعراض امتدادًا للصراع الدرامى لا فاصلًا عنه.

مأساة الجسد والحرية

فى المحصلة، لا يقدّم العرض «كارمن» بوصفها أسطورة عن الحرية، ولا حكاية غرام انتهت بجريمة، بل مأساة إنسانية يكون فيها الجسد ساحة الصراع الأخيرة. جسد يرقص للإغواء، ثم للنجاة، ثم للقتال، قبل أن يصير موضوعًا للقتل. وفى المقابل،حرص العرض على ألا يقدم خوسيه كوحش ولا كضحية، بل كبطل تراجيدى يعجز عن التعايش مع حرية لا يستطيع امتلاكها، فيحوّل الحب إلى حق، والرغبة إلى سلاح.

هكذا يصبح القتل ذروة منطقية لمسار لم يعرف كيف يتوقف، وتغدو الحكاية - كما رُويت على لسان خوسيه - محاولة متأخرة للتطهر، لا لتبرير الجريمة، بل لفهمها. وكأن العرض يواجه المتفرج بسؤال قاسٍ ومفتوح: حين يفشل العشق فى التعايش مع الحرية، مَن يدفع الثمن.. كارمن وحدها أم الجميع؟

رافد مضاف لنهر قديم

فى هذا السياق، لا يبدو عرض «كارمن» عملًا معزولًا داخل تجربة ناصر عبدالمنعم، بقدر ما يأتى امتدادًا طبيعيًا لمسيرته الإخراجية، التى تشى بانحيازه الواضح إلى مسرحة الرواية بوصفها مجالًا رحبًا للغوص فى النفوس والهويات الهشّة. فمن «أحدب نوتردام» إلى «الطوق والأسورة»، ومن «طفل الرماد» إلى «ناس النهر»، ظل ناصر عبدالمنعم مسرحيًا يجد نفسه أكثر فى معاركة النص الروائى، بما يتيحه من تعقيد نفسى وتداخل اجتماعى، وبما تحمله شخصياته - فى أغلبها - من حياة على الهامش.