مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
اللواء خالد اللبان

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الثامنة عشرة | العدد 963 | الإثنين 09 فبراير 2026

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

كوكب الشرق.. تعود إلى المسرح من جديد حين يُستعاد الصوت والذاكرة

مهرجان المسرح العربى.. زخم نقدي وفكري

«صاحب السعادة.. نجيب الريحانى»

بـ«القومى للمسرح» في بذكرى ميلاده

وزير الثقافة يتفقد مشروع تطوير قصر ثقافة أسوان

ويوجه بتسريع معدلات العمل تمهيدا لافتتاحه في الوقت المحدد

في إطار زيارته الرسمية لمحافظة أسوان، تفقد الدكتور أحمد فؤاد هنو، وزير الثقافة، واللواء دكتور إسماعيل كمال، محافظ أسوان، أعمال التطوير الشامل لقصر ثقافة أسوان، بحضور اللواء خالد اللبان مساعد وزير الثقافة لشئون رئاسة الهيئة العامة لقصور الثقافة، وعدد من قيادات الوزارة والمحافظة وممثلي الشركة المنفذة لأعمال التطوير.

وأكد الدكتور أحمد فؤاد هنو، وزير الثقافة، أن مشروع تطوير قصر ثقافة أسوان يأتي في مقدمة أولويات الوزارة باعتباره أحد أهم الصروح الثقافية في جنوب مصر، مشيرا إلى أن أسوان بما تحمله من خصوصية حضارية وتاريخية تستحق أن تمتلك مركزا ثقافيا متكاملا قادرا على استيعاب مختلف الأنشطة الإبداعية والفنية.

وأضاف وزير الثقافة، أن المشروع يعكس رؤية الدولة المصرية في إتاحة الثقافة كخدمة مجتمعية، وتعزيز دور المؤسسات الثقافية في اكتشاف ورعاية المواهب، ودعم السياحة الثقافية، وربط الفعل الثقافي بالهوية المحلية، بما يسهم في بناء الوعي وترسيخ الانتماء.

وشدد وزير الثقافة، على أهمية الانتهاء من الأعمال وفق الجدول الزمني المحدد، تمهيدا لافتتاحه بشكل مرحلي خلال العام الجاري، مع الالتزام بالهوية البصرية لمحافظة أسوان وطابعها الثقافي والحضاري، إلى جانب إعداد تصور متكامل لاستغلال جميع مكونات الموقع على النحو الأمثل، بما يتناسب مع موقع القصر المتميز على كورنيش نهر النيل، ليصبح مركزا ثقافيا متكاملا يخدم أبناء المحافظة وزائريها.

من جهته، أكد محافظ أسوان، أن قصر الثقافة يعد أحد أهم المنصات لاكتشاف المواهب الشابة، ونشر الفنون، وتعزيز الوعي الثقافي، مشيرا إلى أن الانتهاء من المشروع يمثل إضافة نوعية للحياة الثقافية والسياحية بالمحافظة، ويدعم مكانتها كإحدى أهم العواصم الثقافية في مصر، تكاملا مع الأنشطة والفعاليات الثقافية والفنية التي يتم تنفيذها بمكتبة مصر العامة.

ويقام قصر ثقافة أسوان على مساحة إجمالية تبلغ ٣٥٠٠ متر مربع، منها ٢٦٠٠ متر مربع مخصصة للمباني، ويعد من أبرز الصروح الثقافية بالمحافظة، حيث لم يشهد أي أعمال تطوير منذ إنشائه عام ١٩٦٣.

ويستهدف مشروع الإحلال والتجديد إعادة إحياء القصر ليواكب المتغيرات الحديثة، ويؤدي دوره الثقافي والفني والمجتمعي على النحو الأمثل. كما يتضمن المشروع إعادة تأهيل كاملة للمسرح الرئيسي الذي يسع ٥٠٠ مقعد بصالة العرض والبلكونة، وتزويده بأحدث تقنيات الصوت والإضاءة، إلى جانب إنشاء جناح فندقي يضم ١٨ غرفة، ومقهى ثقافي، ومبنى للأنشطة يضم قاعات متعددة الأغراض، ومرسما، وناد للتكنولوجيا، واستوديو، ومكتبة عامة، وأخرى للطفل، وغرفة للملابس، بما يضمن تقديم عروض فنية وثقافية تليق بمكانة أسوان وتاريخها الحضاري، فضلا عن دعم القصر بمنظومة متكاملة للحماية المدنية وفقا لأعلى معايير السلامة والأمان.

«الصمت المحكم» يعيد إحياء «مسافر ليل»

لصلاح عبد الصبور على مسرح نهاد صليحة

احتضن مسرح نهاد صليحة بأكاديمية الفنون العرض المسرحي «الصمت المُحكم»، ضمن فعاليات «أسبوع برّه الجامعة»، وذلك تحت رعاية أكاديمية الفنون، وبـإشراف الدكتور محمود فؤاد صدقي، في تجربة مسرحية لافتة أعادت إحياء نص «مسافر ليل» للشاعر الكبير صلاح عبد الصبور برؤية إخراجية معاصرة.

العرض، من إخراج وتنفيذ موسيقي جورج جيهام، قدّم قراءة جديدة للنص، أحد أبرز نصوص المسرح الشعري العربي، حيث انطلقت الأحداث من جملة افتتاحية محمّلة بالدلالات الفلسفية: «خيرٌ أن ننسى الماضي، حتى لا يحيا في المستقبل»، لتفتح الباب أمام رحلة مسرحية وجودية تمزج بين الكوميديا السوداء والميلودراما، في إطار درامي يمكن تصنيفه ضمن «المأساة الضاحكة».

وعقب انتهاء العرض، أُقيمت ندوة نقدية متخصصة شارك فيها النقاد محمد علي سمير، أسماء حجازي، وإيمان سمير، حيث ناقشوا أبعاد النص، والرؤية الإخراجية، وأداء العناصر الفنية، إضافة إلى أهمية إعادة تقديم نصوص صلاح عبد الصبور في السياق الراهن.

وشهدت الأمسية، التي أُقيمت مساء الثلاثاء ٣ فبراير ٢٠٢٦ في تمام الساعة السابعة مساءً، حضورًا خاصًا للمخرجة معتزة عبد الصبور، ابنة الشاعر الراحل، والناقد أحمد خميس، إلى جانب حضور جماهيري وإعلامي لافت.

مسرحية «الصمت المُحكم»: عن نص «مسافر ليل» - تأليف صلاح عبد الصبور، إخراج وتنفيذ موسيقي جورج جيهام، مساعدا الإخراج أحمد هشام - محمد الشرقاوي، الملابس هناء النجدي، إضاءة محمود جراتسي، التأليف الموسيقي شريف أشرف، دعاية سيلفانا هاني.

إيمان عبد العزيز

في ختام عروض نوادي مسرح الطفل بشرق الدلتا

«جوة القصة» و«أوسكار والدب والدادة الوردية» يتقاسمان المركز الأول لنوادي طفل شرق الدلتا

اختتمت على مسرح الدكتور عبد العظيم وزير بكلية حقوق جامعة المنصورة، فعاليات عروض نوادي مسرح الطفل للموسم الحالي لمحافظات إقليم شرق الدلتا الثقافي، والذي نظمتها الهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة اللواء خالد اللبان، على مدار ١٠ أيام، في إطار برامج وزارة الثقافة الهادفة إلى تنمية الوعي الفني ودعم إبداعات النشء.

شهدت الفعاليات حضور د. جيهان حسن مدير الإدارة العامة ثقافة الطفل، الكاتب أحمد سامي خاطر رئيس إقليم شرق الدلتا الثقافي، د. عاطف خاطر مدير عام فرع ثقافة الدقهلية، عزت أحمد زكي مدير المهرجان، وأعضاء لجنة التحكيم، ولفيف من المسرحيين والإعلاميين.

وفي كلمتها، توجهت الدكتورة جيهان حسن، بالشكر لوزير الثقافة ورئيس الهيئة على دعمهم الدائم للأطفال الذين هم بمثابة سفراء للوعي وأجيال المستقبل، مؤكدة أن سعادة المتسابقين اليوم تبعث التفاؤل والأمل.

من ناحيته، وجه رئيس الإقليم الشكر لهيئة قصور الثقافة والإدارات المعنية، مثمنا جهود فرق العمل بالإقليم وفرع ثقافة الدقهلية طوال فترة العروض، كما أثنى على التعاون مع جامعة المنصورة، معربا عن أمله في أن يكون هذا التعاون بداية لمزيد من الفعاليات لتحقيق طموح جميع المثقفين والفنانين.

وأكد د. عاطف خاطر أن العروض تمثل مرآة للقيم النبيلة والجمال وأداة تربوية لتشكيل الوعي، ووجه التحية والتقدير للمبدعين الصغار، ولجميع القائمين على تنفيذ المهرجان الذي كان بمثابة جسرا للثقافة والوفاء والعمل.

وثمن مدير الفرع جهود كافة الإدارات المعنية بخدمة ثقافة الطفل بالهيئة والإقليم والفرع، مؤكدا أن العروض الحالية تجسد ثمار التعاون المشترك.

وجاءت نتيجة العروض الفائزة كالتالي:

جائزة أفضل عرض:

المركز الأول: عرض «جوة القصة» مناصفة مع عرض «أوسكار والدب والدادة الوردية».

المركز الثاني: عرض «تنة ورنة».

جوائز النصوص والدراماتورج:

المركز الأول: د. السيد فهيم عن عرض «الأراجوز الكسلان».

المركز الثاني: د. طارق عمار عن عرض «بيانولا».

المركز الثالث: أحمد عوض عن عرض «كونغ فو باندا».

جوائز التمثيل (رجال):

المركز الأول: مالك محمد عن عرض «أوسكار والدب والدادة الوردية»، مناصفة مع أحمد القلش عن عرض «الأراجوز الكسلان».

المركز الثاني: أدهم أحمد عن عرض «تنة ورنة»، مناصفة مع سيف وليد عن عرض «جوة القصة».

المركز الثالث: أحمد مصطفى عن عرض «هيرو بيبي»، مناصفة مع إياد محمد عن عرض «هيرو بيبي».

كما منحت اللجنة شهادات تميز لكل من أحمد تامر

ويأسين أحمد عن عرض «جوة القصة»، وآدم أحمد عن عرض «تنة ورنة».

جوائز التمثيل (نساء):

المركز الأول: هنا حسن عن عرض «جوة القصة»، مناصفة مع جودي سليم عن عرض «استغماية».

المركز الثاني: جنى سليم عن عرض «استغماية»، مناصفة مع وصفية حسين عن عرض «هيرو بيبي».

المركز الثالث: جنة نادر عن عرض «جوة القصة»، مناصفة مع لوجين أحمد عن عرض «أوسكار والدب والدادة الوردية».

كما منحت اللجنة شهادات تميز لكل من أسيل أحمد عن عرض «هيرو بيبي»، وروجينا أسعد عن عرض «الأراجوز الكسلان».

جوائز الموسيقى والألحان:

المركز الأول: أسامة حسن عن عرض «تنة ورنة»، مناصفة مع د. محمد شعيب عن عرض «استغماية».

المركز الثاني: هنا حسن عن عرض «جوة القصة».

جوائز الأشعار:

المركز الأول: هنا حسن عن عرض «جوة القصة».

المركز الثاني: علي عبد العزيز، فتحي عيسى، وعلي فوزي عن عرض «تنة ورنة».

جوائز الإخراج:

المركز الأول: أحمد نصر عن عرض «أوسكار والدب والدادة الوردية».

المركز الثاني: حازم أحمد عن عرض «جوة القصة».

المركز الثالث: محمد خليل عن عرض «تنة ورنة».

كما منحت اللجنة شهادات تميز لكل من محمد نديم عن عرض «هيرو بيبي»، ومحمد السيد عن عرض «الأراجوز الكسلان».

جوائز الديكور:

المركز الأول: رحمة البسيوني عن عرض «جوة القصة».

المركز الثاني: شادي قطامش عن عرض «أوسكار والدب والدادة الوردية».

المركز الثالث: هالة ضياء عن عرض «استغماية».

جوائز الملابس:

المركز الأول: حبيبة عمرو مناصفة مع زينب أشرف عن عرض «جوة القصة».

المركز الثاني: يويو حجازي عن عرض «أوسكار والدب والدادة الوردية»، مناصفة مع فاميلي زون عن عرض «استغماية».

ومنحت اللجنة شهادة تميز لأحمد عوض (شادي قطامش) عن عرض «كونغ فو باندا».

جوائز الماكياج:

المركز الأول: جوزيف وهيب عن عرض «أوسكار والدب والدادة الوردية».

المركز الثاني: بسمة الكاشف، مناصفة مع هاجر رضا عن عرض «كونغ فو باندا».

جوائز الإضاءة:

المركز الأول: حازم أحمد عن عرض «جوة القصة».

المركز الثاني: حسن النجار عن عرض «استغماية»

جوائز الاستعراضات:

المركز الأول: سلمى رزق عن عرض «تنة ورنة».

المركز الثاني: جنى سليم، ونعمة السنباطي عن عرض «أستغماية».

المركز الثالث: علاء عسكر عن عرض «جوة القصة».

وشهد حفل الختام تكريم أعضاء لجنة التحكيم الخاصة بعروض نوادي مسرح الطفل وهم: المخرج عبد الرحمن محمد سالم، الكاتب والناقد حسام الدين عبد العزيز، ومهندسة الديكور رانيا حداد،

إلى جانب تكريم الفرق المسرحية المشاركة بمنحها شهادات تقدير.

كما تضمنت الفعاليات تقديم أوبريت بعنوان «بروفة»، تضمن اسكتشات تمثيلية قصيرة حول أهمية المسرح ، تلاه عرض فيلم تسجيلي عن العروض المقدمة، والحفل من إخراج أحمد مصطفى.

عروض نوادي مسرح الطفل لمحافظات «الدقهلية، الشرقية، كفر الشيخ، ودمياط»، من إنتاج الإدارة العامة لثقافة الطفل، التابعة للإدارة المركزية للدراسات والبحوث برئاسة د. حنان موسى، وقدمت جميعها بالمجان بالتعاون مع إقليم شرق الدلتا الثقافي، والفروع الثقافية التابعة. قدورة، والكاتب محمد تمساح.

المركز القومى للمسرح يحتفى بذكرى ميلاد نجيب الريحانى

بعرض «صاحب السعادة.. نجيب الريحانى»

فى ليلة استثنائية استعاد فيها المسرح ذاكرته، وعادت فيها الكوميديا لتصافح الوجدان، فتح مسرح الغد بالعجوزة أبوابه لاحتفالية فنية خاصة أعادت إحياء سيرة أحد أعمدة الفن المصرى، الفنان الراحل نجيب الريحانى، الذى لم يكن مجرد ممثل كوميدى، بل حالة إنسانية وفنية شكلت وعى أجيال متعاقبة وبين الحكى والغناء، والضحك الممزوج بالتأمل جاء عرض «نجيب الريحانى.. صاحب السعادة»، ليقدم صورة بانورامية لفنان عاش للناس وبهم وجعل من المسرح مرآة صادقة للمجتمع، ومن الكوميديا وسيلة للتعبير عن همومه وأحلامه.

لم تكن الاحتفالية مجرد استراجاع لسيرة فنية، بل كانت رحلة عبر الزمن ، توقف فيها العرض أمام محطات إنسانية ومهنية شكلت ملامح الريحانى، منذ بداياته الشاقة، وصولا إلى مكانته كأحد رواد المسرح والسينما فى مصر والعالم العربى. جاءت هذه الأمسية فى إطار حرص المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية على توثيق تراث رموز الإبداع المصرى، وإعادة تقديمه إلى الأجيال الجديدة فى صياغة فنية تجمع بين المتعة والمعرفة، وتؤكد أن الفن الحقيقى لا يغيب.

احتفى المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية بمسيرة رائد الكوميديا المصرية نجيب الريحانى من خلال عرض الحكى والغناء «نجيب الريحانى.. صاحب السعادة» الذى قدم الثلاثاء الماضى على خشبة مسرح الغد بالعجوزة، وسط حضور جماهيرى لافت.

وجاءت الاحتفالية ضمن سلسلة العروض التى يقدمها المركز لتوثيق السير الفنية والشخصية لرموز ورواد الفنون المصرية، حيث استعرض العرض ملامح متعددة من حياة نجيب الريحانى، جامعًا بين مشواره المهنى وتجربته الإنسانية، فى معالجة درامية أعادت تقديمه كفنان وإنسان فى آن واحد.

اعتمد عرض الحكى والغناء على سرد محطات بارزة من حياة الريحانى، منذ بداياته الفنية، مرورًا بتأسيسه

لفرقته المسرحية وتعاونه مع كبار المبدعين، وصولًا إلى نجاحاته التى صنعت اسمه كأحد تطرق العرض إلى جوانب من حياته الشخصية ككفاحه، وانحيازه الدائم للإنسان البسيط، وتأثره بواقع المجتمع، وهو ما انعكس بوضوح فى أعماله الفنية.

حيث امتزج الحكى بالغناء فى بناء بصرى وسمعى أعاد إلى الأذهان روح الريحانى الساحرة والإنسانية اليومية إلى كوميديا تحمل مضمونًا اجتماعيًا عميقًا.

أقيمت الاحتفالية برعاية الدكتور أحمد فؤاد هنو، وزير الثقافة، ودعم المخرج هشام عطوة، رئيس قطاع المسرح، وبالتعاون مع البيت الفنى للمسرح، وذلك فى إطار حرص وزارة الثقافة على إحياء تراث رواد الفن المصرى وتقديمه إلى الأجيال الجديدة.

قال المخرج عادل حسان، مدير المركز القومى للمسرح، إن العرض قدمه على مسرح الغد بقيادة المخرج سامح مجاهد، الذى استضاف الاحتفالية، مؤكدًا أن العمل يأتى ضمن خطة المركز لتوثيق وتقديم السير الذاتية إلى رموز الإبداع المصرى بأسلوب فنى معاصر.

تحدث أحمد شوقى رءوف، مخرج العرض، قائلًا: «صاحب السعادة.. نجيب الريحانى» أن الفنان الكبير نجيب الريحانى يستحق عن جدارة لقب صاحب السعادة، مشيرًا إلى أن فريق العمل بنى تصوره الفنى للعرض انطلاقًا من مكانة الريحانى باعتباره ملكًا متوجًا على عرش صناعة الدرامًا المصرية، سواء فى المسرح أو السينما.

وأوضح شوقى، أن العرض يعتمد على فن الحكى كمدخل رئيسى لتقديم قراءة فنية وإنسانية فى مذكرات الريحانى، من خلال استعراض ملامح من سيرته الشخصية ومحطاته الإبداعية التى شكلت جزءًا أصيلًا من تاريخ الفن المصرى.

وأضاف، أن الريحانى كان مؤسسًا للعديد من الأشكال والقوالب الفنية التى بدأت ملامحها تتشكل مع بدايات القرن العشرين، موكدًا أن تأثيره لا يزال ممتدًا حتى الآن، حيث ما زالت الأجيال المتعاقبة تستلهم طريقته فى صناعة الكوميديا والدراما.

وأشار المخرج إلى أن الريحانى لم يكن مجرد فنان موهوب، بل كان صاحب مدرسة فنية متكاملة تركت أثرًا بالغًا فى تشكيل وعى وحرفة كبار الفنانين من معاصريه، ممن تأثروا بتجربته بالتأكيد على أن نجيب الريحانى أمتلك موهبة استثنائية جعلته يتفرد فى أدوار عديدة داخل المجال الفنى، حيث جمع بين كونه ممثلًا ومؤلفًا ومترجمًا ومخرجًا بل امتدت قدراته ليكون أيضًا منتجًا وصاحب رؤية متكاملة.

قال مطرب الحفل ماهر محمود، إن دورى فى العرض يأتى فى إطار الغناء والأداء التمثيلى، حيث تقدم خلال الاحتفالية مجموعة من الفقرات الفنية التى تجمع بين التمثيل والحكى، من خلال تجسيد وسرد ملامح بعض الشخصيات التى عاصرت الفنان الكبير نجيب الريحانى، وإبراز تأثيره الفنى والإنسانى فيمن حوله، وأضاف أنه شارك فى هذا العمل مع نخبة من الزملاء الفنانين، فى إطار احتفالية مميزة تهدف إلى إحياء «سيرة صاحب السعادة»، واستعراض محطات من مسيرته التى تركت بصمة كبيرة فى تاريخ المسرح المصرى.

لاقت الاحتفالية تفاعلًا كبيرًا من الجمهور، والتى أضفت أجواء فنية أعادت إحياء زمن الريحانى وأعماله الخالدة، حيث فتح الحضور مجانًا بالحجز المسبق، مع إتاحة الأولوية لأعضاء نادى الفنون التابع للمركز، فى أمسية أكدت استمرار تأثير نجيب الريحانى فى الوجدان الفنى المصرى، وقدرته على البقاء حاضرًا رغم مرور السنين.

العرض صياغة درامية اللكاتب شاذلى فرح، بطولة: «نشوى إسماعيل، خالد محروس، كريم البسطى»، غناء: «ماهر محمود، هند عمر»، مادة فيلمية: «أحمد فتحى، فاطمة درويش، محمود إسماعيل»، إخراج أحمد شوقى رءوف.

شهد العرض حضورًا جماهيريًا واسعًا، إلى جانب نخبة من الفنانين والإعلاميين، من بينهم: المخرج ناصر عبدالمنعم، الفنان صبرى فواز، الفنان حمدى الوزير، سمر الوزير مدير الإدارة العامة للمسرح بالهيئة العامة لقصور الثقافة، المخرج أحمد طه، المخرج حمدى حسين، المخرج والشاعر حمدى أبوالعلا، المخرج محمد صابر، الفنان رامى غيط، والفنانة رشا سامى، وغيرهم.

تغريد حسن

«الذى لم يخرج»..

حين تصبح الحركة بديلًا للكلمة فى المسرح

ضمن فعاليات الموسم المسرحى الجديد ٢٠٢٥/٢٠٢٦، للهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة اللواء خالد اللبان، يواصل إقليم القاهرة الكبرى وشمال الصعيد حضوره الثقافى عبر عرض «الذى لم يخرج» لفرقة قصر ثقافة ببا بمحافظة بنى سويف، من تأليف طارق عمار وإخراج غريب مصطفى، يقدم العرض برعاية الإدارة المركزية للشئون الفنية، برئاسة الفنان أحمد الشافعى، والإدارة العامة للمسرح لمديرتها سمر الوزير.

غريب مصطفى: العرض الذى يترك أسئلة هو العرض الذى يصنع بصمته

يقول المخرج غريب مصطفى: «جاء اختيار النص مصادفة؛ حيث تمت مناقشتى أنا ومهندس الديكور من قبل الإدارة العامة للمسرح حول نص آخر بعنوان «زمن الحصار»، لكن فى اللحظات الأخيرة اقترح علينا المخرج المنفذ قراءة نص «الذى لم يخرج»، وهو نص فصيح وقوى يمكن تعميمه. وبالفعل قرأته فوجدت ضالتى، وتم التغيير».

ويكمل: «أرى أن هناك استحالة فى أن تتوافق أفكار المؤلف والمخرج بنسبة مائة فى المائة؛ لذلك أتعامل مع النص بحرية تامة وفقًا لرؤيتى الإخراجية، التى تكون مفتوحة التأويل فى مناطق معينة، ومقصودة المعنى فى مناطق أخرى».

ويؤكد: «تُبنى الإيقاعات داخل المشاهد وفقًا للإمكانات البشرية المتاحة؛ فالمشاهد التى يشارك فيها جرانْدات الفرقة تختلف عن تلك التى تضم شبابًا جددًا ليست لديهم الخبرة الكافية، إذ يحتاج الأمر أحيانًا إلى خلفية موسيقية أو تكثيف الجمل لضبط إيقاع العرض. أما بخصوص الارتجال فى البروفات فهو موجود بالطبع، لكنه يقتصر على التفاصيل فقط؛ فالخطوط العامة للحركة، مثل أماكنها وتوزيعها على خشبة المسرح، أمر مدروس مسبقًا، بينما تأتى تفاصيلها من حركات مستقيمة أو منحنية أو «كُرفات» وغيرها فى إطار ارتجالى، ولا شك فى ذلك».

ويضيف: «تميل المسرحية إلى مدرستى الواقعية والتراثية، لكننى أحاول قدر الإمكان كسر هذا التصنيف من خلال أداء إخراجى يميل إلى التجريد. كما يسعى مصمم الديكور إلى سحب الرؤية البصرية نحو الاتجاه التجريدى، مع الاحتفاظ بجماليات القطع الديكورية. أغلب عروضى السابقة مالت إلى الفضاءات المغايرة، والتجارب النوعية، ومسرح الشارع، وقد حققت فيها - والحمد لله - نجاحات عديدة، كان آخرها جائزة أفضل عرض حقق أهدافه فى مهرجان «التجارب النوعية». أما هذا العرض، فقد اتجهت فيه إلى العلبة الإيطالية، وهو خيار ابتعدت عنه منذ فترة، ويسعدنى خوضه مجددًا لما يحمله من تحدٍّ جديد بالنسبة لى».

ويوضح: «إن اتصال العين بالعقل لدى المشاهد أكثر قوة وتأثيرًا من اتصال الأذن بالعقل؛ فالثانية تحتاج إلى وقت لترجمة ما يُقال، بينما تأتى الحركة أبسط فى واقعها، وأجمل، وأقوى تأثيرًا على المتفرج. ومن هذا المنطلق جاء اعتمادنا على إبراز الاستعراض بوصفه بديلًا للكلمة، كما أن تكثيف النص والاختزال من المساحة الكلامية دليل واضح على تبنّى الحركة على حساب الكلمة، وهو ما يقتضيه المنهج التجريدى الذى نعمل من خلاله. فنجاح أى عمل فنى يقوم على ترك علامات استفهام لدى المتلقي؛ إذ إن العرض الذى يترك أسئلة حتمًا يصنع بصمة».

شريف شجاع: أنا وسيط بين التنفيذ وإعادة الخلق

يكمل المخرج المنفذ شريف شجاع: «دورى يجنح إلى تنفيذ الرؤية الإخراجية دون تدخل، إذ ألتزم بضبط الإيقاعين البصرى والصوتى، والتوجه العام المتفق عليه مع المخرج. فهو دور وسيط بين التنفيذ وإعادة الخلق، ولكن بشكل واعٍ ومدروس».

ويقول: «فيما يخص سلطة المخرج المنفذ، فهو المخرج فى حال عدم وجود المخرج، لكن دون أى تغيير فى الرؤى المطروحة. ومن هنا نستشف حجم سلطتى كمخرج منفذ أثناء البروفات، حيث أُعد الرجل الثانى فى العرض بعد المخرج، بينما أثناء العروض أُصبح الرجل الأول؛ إذ تنتهى مهمة المخرج ضمنيًا ومهنيًا بانتهاء أول ليلة عرض، ويتسلم المخرج المنفذ العرض برمته لاستكماله».

ويضيف: «الرؤية النظرية غالبًا ما تصطبغ بالطبيعة التجريدية وبإمكانات ضخمة، لكنها تصطدم حتمًا بواقع عملى يعتريه فى الغالب طابع ملموس وإمكانات محدودة ومشروطة، ولا شك فى ذلك. وهو ما يفقدنى - كمنفذ لخطة المخرج - القدرة الكاملة على السيطرة على الحالة المسرحية، ويجبرنا فى كثير من الأحيان على الخضوع للتفاوض حول كل التفاصيل، بحثًا عن بدائل وحلول أخرى».

ويوضح: «يتم تحقيق الاتساق بين الحركة، والإضاءة، والصوت من خلال إدارة هذا الاتساق، الذى يهدف فى الأساس إلى خدمة الدراما. ولكى يحدث ذلك، نتفق منذ البداية مع المختصين، كلٌّ على حدة، على تنفيذ خطة الإضاءة وبلان الموسيقى».

ويؤكد: «غالبًا ما يعمل المخرجون المنفذون المتعاقدون مع مخرجين مغتربين، أى من خارج المحافظة، وهو شرط مالى وإدارى وفنى تفرضه إدارة المسرح؛ فحتى يتم التعاقد مع مخرج منفذ، لا بد أن يكون المخرج مغتربًا عن الفرقة، وإلا فما جدوى التعاقد؟ وهذا يمنح مؤشرًا واضحًا لبعض الاختلافات الفنية بين المخرج والمخرج المنفذ، وأهمها توزيع الأدوار؛ إذ قد يقع المخرج فريسة للقراءة الأولى للممثلين، ومنهم من لا يجيد القراءة».

ويختتم: «فقد يقرأ الممثل ببراعة منذ المرات الأولى لكنه لا يكون ممثلًا جيدًا، والعكس صحيح. وهذا يُنصب فخًا كبيرًا للمخرج الغريب عن الفريق، حيث قد يخطئ توزيع الأدوار. ولأن المخرج المنفذ هو ابن الفرقة، وأهل مكة أدرى بشعابها، أجد نفسى أحيانًا فى حرج بين أن أشير على المخرج بالصواب أو ألتزم الصمت، إلا إذا سمح لى هو بالحديث فى هذا الشأن أو بإعادة التوزيع بالمشاركة معه بالطبع. أما عندما يرسم المخرج حركة مسرحية تكشف خروجه عن نطاق اللعبة المسرحية، فأصمت تمامًا، وأدعو الله أن تمرّ على خير هذا الموسم».

أسامة بدر: الشعر فى المسرح يجب أن يُكمل رؤية المخرج

يقول الشاعر أسامة بدر: «تم ترشيحى للمخرج المتميز غريب مصطفى عن طريق الصديق الشاعر شريف شجاع، حيث إنه لم يسبق أن تعارفنا أنا والمخرج من قبل. ولحبى وتقديرى الكبيرين لفرقة ببا، كونهم جميعًا أصدقاء، سعدت كثيرًا بهذا الترشيح».

ويكمل: «الأغنية الدرامية يجب أن تكون إضافة حقيقية للمشهد، وأن تُعمّق اللحظة الدرامية، وتتسق مع نسيج العرض والمدرسة الفنية التى يُنفَّذ من خلالها، وأن تُكمل رؤية المخرج. أما غير ذلك، فتتحول إلى زيادة وزخرفة، حتى وإن كانت جيدة فى ذاتها».

ويوضح: «نص الذوق للكاتب الكبير د. طارق عمار أقرب إلى السيرة الشعبية؛ لذلك اتفقت مع مخرج العرض على كتابة الأشعار من هذه الزاوية، معتمدًا على التراث الغنائى الشعبى. فموسيقى الأشعار تتماس مع الثيمات المعروفة فى أغانى المصريين، ومع تراثهم الشفاهى العظيم والثرى».

محمد شلقامى: أداء الشيخ بهادر تطلّب العمل على الداخل قبل الخارج

يقول الممثل محمد شلقامي: «أقوم بتجسيد دور الشيخ بهادر، وقد بنيت الشخصية وأبعادها النفسية والاجتماعية وفق معايير وُضعت من قبل المخرج غريب مصطفى والمخرج المنفذ شريف شجاع، وذلك من خلال قراءة دقيقة للشخصية والتعرف على جميع تفاصيلها وأبعادها العميقة. ومن منطلق آخر، احتاجت الشخصية إلى مجهود جماعى لا يعتمد على جانب واحد فقط، إذ إن الدور أكبر من سنى بكثير، ما تطلّب نبرة صوت محددة، ومجهودًا بدنيًا وذهنيًا مضاعفًا، خاصة أنها المرة الأولى التى أؤدى فيها دورًا يختلف عن عمرى بهذا القدر».

ويوضح: «أضافت البروفة الأولى متعة وخيالًا أوسع مقارنة بالقراءة الفردية، وذلك بعد التعرف على رؤية المخرج وتحديد ملامحها، وشكل النص الذى يُراد تقديمه للجمهور. وقد ساعد على ذلك وجود علاقة إنسانية ومهنية جيدة للغاية، رغم عدم وجود معرفة سابقة، إذ إن المخرج على المستويين الفنى والشخصى فنان وخلوق».

ويختتم «الالتزام بالرؤية الإخراجية يأتى أولًا، بوصفه الإطار الحاكم للأداء وحركة الجسد وإيقاع المشهد، أما الارتجال فأعتمد عليه بالتأكيد، ولكن دائمًا فى المساحات التى يسمح بها البناء الدرامى، وبالتنسيق الكامل مع المخرج وموافقته، حتى لا يتحول الارتجال إلى خروج عن السياق أو كسر لنسق العرض. ويبقى التحدى الأكبر بالنسبة لى هو أننى أؤدى للمرة الأولى دور شيخ كبير فى السن، يحمل جانبًا روحانيًا عميقًا، ما فرض علىّ العمل على الداخل قبل الخارج؛ من حيث ضبط الإحساس، وتهذيب الإيقاع الداخلى، والسيطرة على الانفعال، إلى جانب تشكيل ملامح جسدية وصوتية تعبّر عن ثقل التجربة الحياتية والوقار، لا عن العمر الزمنى فقط، فى محاولة للوصول إلى صدق إنسانى يلامس المتلقى قبل أن يلفت انتباهه».

حسام الدين ياسين: العدالة الاجتماعية جوهر شخصية حسن الذوق

يقول الممثل حسام الدين ياسين: «أقوم بتجسيد دور حسن الذوق، وهى شخصية تراثية تعود إلى عصر المماليك. تتمتع شخصية حسن الذوق بأبعاد متعددة، تبدأ بعلاقته بالمسجد، ثم علاقته بالشيخ بهادر، وهى علاقة ذات طابع شبه صوفي؛ فهو الشخص الذى ربّاه، ورأى فيه نموذجًا قادرًا على خدمة المجتمع، فغرس فيه قيم التقى والنقاء وحب الناس. ومن هذا المنطلق تتشكل ملامح الشخصية، خاصة مع نزوله إلى القاهرة لصدّ الظلم الواقع على المجتمع».

ويكمل: «إلى جانب ذلك، تربطه علاقة خاصة بالصالح، ويمكن اعتباره بمثابة رسول إلهى لحسن الذوق؛ إذ يأتيه فى المنام أو فى لحظات الصفاء الروحى، وينير له بعض الرؤى والأفكار. وتُعد هذه العلاقة من أكثر العلاقات الروحية عمقًا داخل النص، وهو ما يتطلب بذل مجهود نفسى كبير أثناء الأداء».

ويؤكد: «من خلال البروفة الأولى، استطعت تكوين رؤية داخلية واضحة لشخصية حسن الذوق وبقية الشخصيات، انطلاقًا من الخيال. والأستاذ غريب - وله كل الشكر - ساعدنا كثيرًا فى تجسيد الشخصيات، من خلال خلق حالة من التضافر والتدفق المتبادل بين الشخصيات داخل العرض».

ويوضح: «أنا لا أُحبّذ الارتجال، وأؤمن بالالتزام بالرؤية الإخراجية، لكن هذا لا يعنى الجمود التام؛ فحسن الذوق ليس قطعة شطرنج تُحرَّك بلا وعى. الهدف الأساسى هو دمج الخبرات المختلفة للوصول إلى أفضل صورة إخراجية ممكنة. لا توجد تعليمات مجردة، بل هناك نقاش دائم فى كل جزئية، حتى فى مشاهد الأكشن بين حسن الذوق والفتوات، حيث كان حسن الذوق رافضًا لهذا الأسلوب القاسى، وهو ما انعكس على طبيعة الأداء».

ويختتم: «الذروة الحقيقية للعرض تظهر فى المشهد الأخير من المسرحية، حين يتجلى موقف حسن الذوق بوضوح؛ إذ يبدو مستعدًا لأن يفنى حياته فى سبيل تحقيق العدالة الاجتماعية على الأرض، وهو ما يمنح الشخصية بعدها الإنسانى والرمزى العميق».

عرض الذى لم يخرج من تأليف طارق عمار وإخراج غريب مصطفى، مخرج منفذ شريف شجاع، وأشعار أسامة بدر، ألحان مدحت نظير، واستعراضات يحيى عبدالعليم، ديكور وملابس مصطفى صبرة. الممثلون: عاطف سعد، محمد طه، مينا جمال، رمزى وديع، محمد هشام، مى أشرف، هدى جمال، ندى فوزى، محمد شلقامى، الحسينى محسن، يوسف الشيخ، أحمد عادل.

جهاد طه

مهرجان المسرح العربي.. زخم نقدي وفكري

شهدت الدورة السادسة عشرة من مهرجان المسرح العربي، التي احتضنتها القاهرة، حضورا فنيا وفكريا واسعا، حيث كرمت الهيئة العربية للمسرح ١٧ شخصية مسرحية مصرية بارزة أسهمت في تشكيل تاريخ المسرح المصري والعربي، إلى جانب تكريم ٥ مؤسسات وجهات مسرحية لعبت أدوارا محورية في تطوير المشهد المسرحي المعاصر.

شاركت في المهرجان عروض عربية متنوعة اختيرت من بين ١٥٠ عرضا تقدموا للمشاركة، وتأهل منها ١٥ عرضا واعتذر منها العرض الجزائري ليصبح مجمل العروض ١٤ للتنافس على جائزة الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي لأفضل عرض مسرحي عربي، إضافة إلى عرض مصري خارج المسابقة، وقد مثلت العروض دولا عربية عدة، من بينها مصر، تونس، المغرب، العراق، لبنان، الأردن، الكويت، قطر، والإمارات، وطرحت قضايا إنسانية واجتماعية وسياسية راهنة، عالجتها بأساليب جمالية متباينة.

تميزت الدورة بزخم نقدي وفكري لافت، عبر ملتقى فكري حمل عنوان «نحو تأسيس علمي لمشروع النقد المسرحي العربي»، ناقش إشكاليات الخصوصية، والمناهج النقدية، وأزمة المصطلح، والعلاقة بين النقد والممارسة، بمشاركة باحثين ونقاد عرب، وتحت إشراف لجنة علمية متخصصة، كما صاحبت العروض ندوات نقد تطبيقي اشتبكت تحليليا مع الأعمال المقدمة، وأسهمت في تعميق الحوار حول التجارب المسرحية العربية.

إلى جانب ذلك، أصدر المهرجان عددا كبيرا من الإصدارات المسرحية والفكرية، شملت دراسات نقدية، وموسوعات توثيقية عن رواد المسرح المصري، وكتبا تناولت قضايا التمثيل، والفرجة، والهوية، والنقد المسرحي العربي، كما نظمت الهيئة ورشا تدريبية في الإخراج، والتمثيل، والسينوغرافيا بعدة محافظات مصرية، دعما لبناء القدرات المسرحية.

وقد حقق المهرجان حضورا لافتا في فضاء عربي جامع يضع المسرح في قلب الأسئلة الفكرية والنقدية، ويكرس دوره كفعل ثقافي وإنساني مقاوم، قادر على مساءلة الواقع العربي واستشراف آفاقه المستقبلية.

واختتمت فعاليات المهرجان بإعلان فوز العرض التونسي «الهاربات» بجائزة أفضل عرض مسرحي عربي، مع صدور توصيات لجنة التحكيم التي ركزت على سلامة الممثل، وجودة الفضاء المسرحي، وأهمية الترجمة المصاحبة للعروض باللهجات المحلية.

والعرض تمثيل فاطمة بن سعيدان، منيرة الزكراوي، لبنى نعمان ,أسامة الحنايني ،أميمة البحري ,صبرين عمر، نص وسينوغرافيا وإخراج وفاء طبوبي

وفي هذه السطور التقينا المخرجة وبعض من فريق العمل من الممثلات اللاتي شاركن في العمل المسرحي وكان هذا حديثهن..

روفيدة خليفة

وفاء طبوبي: «الهاربات» رحلة بحث عن الذات والحرية..والجمهور هو معيار النجاح

وفاء طبوبي: أريد أن يجد كل مشاهد جزءا من ذاته في «الهاربات»

بدأت المخرجة وفاء طبوبي حديثها عن البدايات قائلة: بدأت كأي هاوٍ للمسرح، من مسرح الهواة، والمسرح المدرسي، ثم المسرح في دور الثقافة والشباب، وصولاً إلى مرحلة الشباب، ثم التحقت بالمعهد العالي للفنون المسرحية، حيث حصلت على شهادة الأستاذية، ومن هنا انطلقت رحلتي مع الاحتراف، من تجربة إلى أخرى، إلى أن وصلت اليوم إلى تجربة «الهاربات». وإلى جانب ذلك، فأنا كاتبة ومخرجة ومدربة، أدرس المسرح وأدرب فن الممثل.

وحول استقبالها إعلان فوز المسرحية بالجائزة أوضحت، أن هذا التتويج يعد الثالث للمسرحية.

وأضافت، لكن عملنا ينصب أساسا على الجمهور و جودة العرض، بعيدا عن حسابات الجوائز، وإن كانت حين تأتي تُسعدنا وتثمن مجهود الفريق؛ فالقيمة الحقيقية للعمل ومبحثه الجمالي تتجلى في فعل التلقي، من خلال علاقتنا بالمتلقي على اختلافه، سواء كان مختصا في المسرح، أو جمهورا عاديا، أو حتى من يخوض تجربة الفرجة على المسرح للمرة الأولى، حيث يحتفظ المسرح بجماله بجائزة أو بدونها لأنه فعلاً حيا وعملا دؤوبا يقوم على العمل الجاد، فتظل القيمة الفنية للعمل، وما يخلفه من أسئلة وحوارات بين العرض والجمهور، هي جوهر اهتمامنا.

وتعد المسرحية إنتاج حديثا، وكان أول تجاربها أمام الجمهور الجزائري، حيث لاقت إعجابا كبيرا، إلى جانب عرضها في القاهرة الذي قوبل بحفاوة وترحيب وتصفيق حاد، بوصف ذلك أحد المؤشرات المعيارية لقياس مدى تقبل الجمهور للعرض، فضلا عن مدى صمود المتفرج أمام العرض. المتفرج الذي أصبح مفتون بالهواتف الذكية وبعيد عن المسرح، كيف يمكن جذبه اليوم، ومن هنا جاء اللقاء ثريا ومهما، لما أتاحه من الوقوف على جمالية العرض، ومدى قدرته على مخاطبة الجمهور اليوم وهناك.

وبسؤالها عن ولادة النص وهل انطلق من رصد اجتماعي، أم من سؤال فكري سابق على الكتابة، أجابت طبوبي:

بدأ انطلاق المشروع من صورة جميلة رأيتها في الشارع، جذبتني؛ إذ دفعتني إلى البحث العلمي والاطلاع على الحركة العمالية، والعودة إلى تاريخ الحراك العمالي والنقابي والغوص في تفاصيله، ثم قادتني إلى طرح سؤال فلسفي وهو لماذا رغم كل الحركات العمالية والنقابية لم يتغير وضع العمال في العالم؟ مما دفعني إلى دراسة الفكر والتيار الرأسمالي الذي يسيطر على العالم، ومحاولة فهم أسباب هيمنته. وعندما تفكك هذه العناصر، تجد نفسك وقد بدأت في كتابة حكاية خيالية، تشبه الواقع في بعض عناصرها، بينما تنتمي معظم تفاصيلها إلى رحاب الخيال.

أما عن سؤالها حول الاشتغال على تحويل الفضاء العابر المحطة إلى بؤرة درامية كاشفة للوجود الإنساني المعلق فأشارت قائلة:

إنه في العرض لا نُظهر المحطة كمكانا مرئيا، بل نكتفي بالترميز إليها؛ فلا توجد دلالات مادية واضحة تحيل إليها، فربما لم تقف هذه الشخصيات في المحطة بل يخيل للمتلقي أو يمكن القول تعمدنا أن نجعل المتلقي يتخيلها لأنها ليست مكانا حقيقيا، فالحياة محطة، حيث محطة البداية، الولادة، ومحطة الوصول إلى النهاية، وكأننا نقف في محطة الحياة.

إن فعل الوقوف في حد ذاته يحمل رمزية كثيفة؛ إذ نوهم بأننا توقفنا وانتظرنا في المحطة، بينما قد تكون الشخصيات لم ولن تقف في محطة على الإطلاق. فكل ما نراه يمكن أن يكون محض الخيال أو الإيهام.

وتابعت حديثها عن الشخصيات الست التي تنتمي إلى

طبقات وخلفيات مختلفة، لكنها تتقاطع عند الإحساس بالعجز وكيف بنيتِ هذه الشخصيات كنماذج كاشفة دون أن تقع في التبسيط أو التنميط وأوضحت:

تبدو الشخصيات في ظاهرها متباينة؛ فنجد الأستاذ وعمال المعامل، والكاتب في مكتب المحامي، من بيئات وظيفية مختلفة، تضم المثقف والأمي ومحدود التعليم، غير أن رابطا يجمع بينهم، يتمثل في انتمائهم إلى الطبقة الاجتماعية العاملة، وإلى جانب هذا الرابط الطبقي، تتشكل بينهم روابط فكرية مشتركة، إذ يتخذون قرار الرحيل، والشروع في الذهاب إلى العمل، رغم عدم وصول وسيلة النقل. ومع ذلك، أصروا على الترجل والمضي سيرا نحو أعمالهم، ليصبح الإصرار والرغبة في التغير التي تظهر في آخر المسرحية فعلا جامعا بينهم، ودافعا أساسيا يحركهم. حيث يتكشف تطور الشخصيات منذ البداية وحتى النهاية؛ إذ ينطلق وعيها من مستوى أولي محدد، ثم يمر بتحولات متتابعة، ليبلغ في النهاية درجة من النضج تجعل الشخصيات ترى وتفكر فيه بمنظور مختلف.

وعما إذا كانت هناك مساحات للارتجال سمحت بها أثناء البروفات، فلفتت مؤكدة : لا أشتغل على الارتجال، وكأننا اعتدنا ـ على نحو شائع ـ أن المسرح قائم على الارتجال، بينما أؤمن بمسرح يقوم على النص الحاضر، المكتوب مسبقا، والذي يقدم إلى الممثل في مرحلة متقدمة من العمل. إن اشتغالي ينصب على إعداد الممثل وتدريبه على تقمص الشخصية، إذ إنني في الأساس مدربة ممثل.

لذلك لا أعمل بتقنية الارتجال ولا أقبل اعتمادها ضمن

مساري الفني، رغم أنها تقنية يشتغل عليها ويعتمدها العديد من المخرجين. فمن شاهد عرضي «الأرامل» و«آخر مرة» يدرك بوضوح أن الارتجال غير حاضر في أعمالي، وأن حضوره منعدما، لأن منطلقي الأساسي هو النص الذي هو مجال التطوير والبحث ومسار الممثلين وتدريبهم نحو الشخصيات،ومن هنا، فإن عدم اعتمادي على الارتجال خيار جمالي واعٍ، وموقف فني واضح، يجعل من النص الركيزة الأولى التي يقوم عليها العمل المسرحي.

أما عن تلقي الجمهور العربي للعرض باختلاف ثقافاته وسياقاته مع صعوبة فهم اللهجة التونسية قالت:

إن الرغبة في الحديث عن مسألة اللهجة هو رغبة في تعميق الهوة بين الحضارات فعندما نبذل جهدا لفهم لهجات العالم العربي، سواء تلك الأكثر انتشارا في المسلسلات والأفلام، أو الأقل انتشارا، نكتشف أن المشكلة لا تكمن في اللهجة ذاتها، بل في غياب الاجتهاد للفهم لدى البعض ـ حتى وإن وُجد هذا الموقف أحيانا عند بعض المختصين.

فالجمهور العادي يجتهد بطبيعته لفهم العرض المسرحي، بينما هناك كسول يتعلل باللهجات، في حين يدخل المتفرج العربي عرضا غربيا يقدم بلغات لا يفهمها، يخرج منبهرا ومعجبا، مؤكدا أن العرض لا يُقرأ باللغة وحدها، بل بجمالياته، من خطاب جسدي، وأداء الممثل، والإضاءة، والسينوغرافيا، فلماذا إذن، عندما يواجه المتلقي عرضا من المغرب العربي، تتحول اللهجة إلى عائق، وتُطرح هذه الإشكالية، فالجمهور تلقى العرض بكل حفاوة كما رأيتموه. عندما نجتهد لفهمكم، اجتهدوا لفهمنا؛ فجميعنا نتحدث العربية، وهذه اللغة الواحدة تحتضن في داخلها تنوعا واسعا من اللهجات.

وبسؤالها حول حضور الرجل الذي جاء محدودا جاء ودلاليا؛ وكيف قرأت هذه الشخصية داخل البنية الدرامية فأوضحت : حضور الرجل في المسرحية ليس محدودا، فالبحث الذي أجريناه حول طبيعة الأعمال الهشة كشف أن نحو ٨٠٪ من هذه الأعمال تشغلها نساء، مثل الخادمات في المنازل، والعاملات في معامل الخياطة وغيرها من المهن الهشة وللأسف، فإن الواقع العالمي يشير إلى أن الغالبية في هذه القطاعات من النساء، وهي مسألة علمية وإحصائية، وليست تغليبا للمرأة على الرجل أو انحيازا ضده.

بينما جاء ردها حول التحديات التي تواجه المخرجة العربية اليوم، أن الصعوبات التي تواجهها المخرجة المرأة لا تختلف جوهريا عن تلك التي يواجهها المخرج الرجل أو المسرحي عمومًا في العالم العربي؛ إذ تتمثل أساسا في تحديات إنتاجية، وصعوبات الاستمرار في العمل، ومحدودية فرص الإنتاج، وهي تحديات مشتركة يعاني منها المسرحيون على اختلاف خصوصيات بلدانهم، صعوبات تواجهنا جميعا كوننا اخترنا هذه المهنة الشاقة التي تتطلب جهدا مضاعفا ومثابرة دائمة.

كما أكدت طبوبي على أن مستقبل المسرح العربي وكذلك العالمي في ظل التحولات الاجتماعية والسياسية، وكذلك التطور التكنولوجي المتسارع، في أن يكون سلاح ردع ثقافيا في مواجهة التخلف والجهل، وأداة مقاومة فعلية للتصدي للظلم، أداة توعية ونضال من أجل الحريات، فالمسرح سلاحا ثقافيا وفنيا دائما، يذكرنا بكوننا إنسان في حراكنا اليومي، نواجه صعوبات الحياة، سواء كانت اقتصادية أو اجتماعية.

وحول مدى قدرة المسرح على إحداث خلخلة حقيقية في وعي المتفرج العربي فأكدت قائلة: إن المسرح قادر على إحداث التغيير، وإن كان من الصعب الجزم بمداه، لأنه حين نشاهد عملا مسرحيا يغير ويطرح أفكارا، فإنه يغير فينا قناعات ويجعلنا نقرأ ونفكر، فهو إذن قادر على التغيير وإن كان جزئيا. لا أعلم مدى فاعلية التغيير، لكني أعرف أن المسرح يحرك فيّ بشكل شخصي أحاسيس مختلفة، وبالتأكيد فهو قادر على أن يحرك المتلقي ورواد المسرح

وأنهت حديثها قائلة : أي مخرجة أو كاتبة تتمنى أن يحتفظ الجمهور بالعرض كاملا في ذاكرته، وهذا أمر صعب علميا، لكن ما أتمناه هو أن يجد كل مشاهد في عرض «الهاربات» جزءا من ذاته، من روحه وخصوصيته وثقافته، وأن يجد المتفرج وجمهور المسرح اليوم، إنسانيته، ثقافته وروحه، وطموحه وحلمه بالحرية فيها.

صبرين عمر: سعادتي مضاعفة.. فهذه زيارتي الأولى لمصر ومشاركتي الأولى في المهرجان

صبرين عمر والتي جسدت دور المعلمة قالت عن مشاركتها بالمسرحية والجائزة: إن هذا التتويج هو الأول للمسرحية خارج تونس، بعد أن حصدت جوائز

في مواسم الإبداع المسرحي التونسي وفي أيام قرطاج المسرحية.

وأضافت «عمر»، الهاربات هي أول تجربة احترافية لي في المسرح، لكن حضوري على خشبة المسرح بدأ منذ سنة ٢٠١٦ عبر مسرح الارتجال، وسعدت جداً بالفوز بهذه الجائزة، خاصة أنها مع منافسة قوية من ١٥ عرضا من مختلف أنحاء العالم العربى.

وتابعت «صبرين»، سعادتي مضاعفة بالمشاركة في المهرجان، لأنها زيارتي الأولى لمصر ومشاركتي الأولى في هذا المهرجان، كما أتيحت لي الفرصة للقاء عدد كبير من الأسماء المرموقة في عالم المسرح العربى.

وأشارت في حديثها قائلة، الكثير من شخصيات المسرحية مستوحاة من أشخاص نصادفهم في حياتنا اليومية، وهو ما يشكل جزءا من سحر «الهاربات»، فالكاتبة والمخرجة التقت بهذه النماذج في واقعها، أو قامت ببناء شخصياتها استناداً إلى أشخاص عرفتهم في حياتها الواقعية، ومن هنا أستطيع القول إن الدور الذي قدمته كأستاذة جاء حصيلة تفاعل بين ما عايشته شخصياً من معلمين تركوا أثرًا في حياتي، وبين ما استلهمته الكاتبة والمخرجة، ليصبح الأداء مزيجا من التجربة الذاتية ورؤيتها الإبداعية. فقد أصبح الواقع ذاته مثقلا بالاضطرابات والانكسارات التي تهز وعي الناس يوميا، غير أنني أرى أن المسرح يظل مساحة ضرورية للتأمل وإعمال التفكير النقدى.

وأخيرا، أما عن الكوميديا في العرض فقالت: أحب كثيرا الطابع الهزلي الداكن»كوميديا سوداء» الذي تحمله المسرحية، لأنه لا يخفف من وطأة الألم، بل يكشفه بصدق، ويفتح أمام المتفرج مساحة للتأمل والتفكير.

لبنى نعمان: كل شخصية لعبتها كانت رحلة وعي قبل أن تكون مجرد دورٍ

أما الفنانة لبنى نعمان والتي جسدت شخصية عاملة الخياطة، فبدأت الحديث عن بدايتها مع المسرح قائلة: إن الممارسة الأولى لعالم الفن الرابع كانت من بوابة المعهد العالي للفن المسرحي بتونس على مستوى التكوين والوعي بالخيار والاختيار الذي أثمر سنة ٢٠٠٥ عن مشروع تخرجي بعنوان «ضد مجهول «، الذي بدوره كان أول مشروع فني يدعوني إلى منصة الجوائز، حيث حصل على جائزة أفضل مشروع تخرج وعلى إثر هذا التتويج تم عرض المسرحية ضمن فعاليات المهرجان العالمي للمسرح الجامعي ببيروت .

وأضافت «نعمان» أما على المستوى المهني الاحترافي فُتح أمامي عالم المخرج الكبير والمعلم الراحل «عز الدين قنون» في مسرحية «رهائن « والتي أعتبرها من أهم محطاتي الفنية والإنسانية، فمع قنون كانت فرصة للإنفتاح أكثر على الآخر في صناعة الفرجة والتلقي من خلال جولة تقديم المسرحية في العالم العربي، حيث عرضت على مسرح الهناجر ومكتبة الإسكندرية، كما هناك تجربة فيلم باستاردو سنة ٢٠١٣ للمخرج نجيب بالقاضي والذي حصلت من خلاله على جائزة أفضل ممثلة في مهرجان إسكندرية السينمائي . أما الحديث عن الموسيقى فهو حديث عن عرض» الولادة « وهو عرض غنائي مسرحي بدوره حاز على عدة جوائز، والمميز هذه السنة ٢٠٢٥/٢٠٢٦ حضوري ضمن الفريق الفني كممثلة في مسرحية الهاربات نص وسينوغرافيا وإخراج وفاء الطبوبي وهي تجربة ثرية وفريدة ومختلفة في إيقاعها ووقعها، وحصلت من خلالها على جائزة أفضل ممثلة في مهرجان أيام قرطاج المسرحية الدورة ٢٦.

وتابعت»لبنى» استقبلت فوز المسرحية بفرح، لم يكن لفكرة التتويج بقدر ما كان عميقا ومُثقلا بالمعنى لأن هذه الجائزة لا تُكافئ العرض فقط، بل تُنصت إلى رحلته، إلى أسئلته، إلى ذلك الإصرار الصامت الذي رافقنا منذ البدايات، والأهم أني استقبلت الجائزة كمسؤولية أكثر منها تتويجاً؛ مسؤولية أن نظل أوفياء لما جعل «الهاربات» ممكنة أصلا. أما العنصر الأهم في هذه المسرحية فهو الجمهور الذي على إختلافه في التلقي إلا أنه يتشابه ويتفق في إستحقاق الهاربات

كطرح جمالي وفكري جاد .

أما عند دورها والاستعداد له وهل كان هناك مرجع للشخصية فقد أشارت نعمان، شخصية «هي ٢» هي شخصية عايشتني وعشت معها مسار غريب وساحر، وتكمن غرابته في قرائتي لمنطوقها، وترصد فعلها وردته، واستبطان دوافعها الاجتماعية والاقتصادية والمهنية والنفسية؛ فهي عاملة في مصنع خياطة، تشبه كل العاملات ولا تشبههن، ولا تشبهنى.

وتابعت، كانت عملية الإعداد والبناء والتركيب متعددة المراحل بإدارة المخرجة وبعين الكاتبة وزي السينوغراف «وفاء الطبوبي»، لقد عملت المخرجة على توجيهنا من أجل القيام بعمل وبحث وسفرة ميدانية، حيث سمحت لي هذه الفرصة باكتشاف عالم الخياطة وآلياته وإيقاعه، وملاحظة أثره الجسدي والنفسي والمادي على العاملات، وقست الظروف الاجتماعية للنساء اللواتي قابلتهن بقياس ظرف الشخصية، وهنا أوجدت عندي وعيا ببلاغة خطابها الذي لا يحتمل ظرفها الخاص فقط بل يحتمل ضرف عام بنسبة كبيرة .

واسترسلت، في المقابل، عملت المخرجة على تعزيز الوعي بضرورة خلق التحدي في التقمص والأداء، وعدم الوقوع في التقليد أو تحميل الشخصية رموزا وإحالات على معاني لم تقصدها كتابتها النصية والركحية، كما أن الشخصية في نظام عمل الطبوبي لا تولد منفصلة عن بقية الشخصيات التي تشاركها الفضاء والزمن والإيقاع والفعل فكانت المراوحة في التمارين بين زمن الفعل «التقمص» وزمن المشهدية «اللعب»، فأعتبر هذه الشخصية من أجمل وأثرى الشخصيات التي عملت عليها على مستوى لعب الممثل، لما فيها من مساحات.

وحول سؤالها عن كون الشخصية بدت ممزقة بين قسوة المعمل، واستلاب الأسرة، وحلم الزواج كأفقا للخلاص، وكيف جرى الاشتغال على ترجمة هذا التمزق الداخلي إلى لغة جسد دون السقوط في الميلودراما أو الشكوى المباشرة، أوضحت الفنانة لبنى نعمان: أن تناول الجانب النفسي للشخصية، وما تعانيه من تمزق وتشتت واغتراب، انطلق من إدارة الممثل في بناء الشخصية داخل تجربة الطبوبي القائمة على مسرح فقير لا يقدم للممثل حيلا أدائية، بل يضبط أداءه بإيقاع ومنهج تدريبي قائم على الخلق لا التكلف، مرورا بمسرح آخر يتجاوز اللفظ نحو الحركة، دون أن ينفصل أحدهما عن الآخر، حيث جاءت الحركة في «الهاربات» تتراوح بين الصخب والانفعال من جهة،

والصمت والفعل من جهة أخرى، وعليه، فإن هذه الشخصية تظل فاعلة ومتفاعلة لفظا وحركة بتنوعاتها، لا تقف عند حدود الحلم، بل تواصل الزحف والمشي والجرى. كانت هذه المعادلة هي السهل الممتنع في «هي٢»، هشة ومضطهدة من الداخل عائليا ومهنيا، الذي تمت ترجمته في لغة الجسد من خلال نبرة صوتها وأسلوبها الهمجي الهجومي أحيانا، و سرعة الإنفعال والتأثر والخوف من مواجهة الماضي ، محبة للحياة ومتعاونة وصريحة وصاحبة روح لطيفة، لا زالت بها تلك الطفلة الصغيرة التي حرمت من أبسط حقوقها في الحياة كالتعليم واضطهدت في العمل منذ صغر سنها، وهذا الكبت يظهر في قناع «الكلون» الذي يحظر في تنوع آليات اللعب مثلا في لوحة «العركة « . هي ٢ مخيرة لم تختار لكنها في فعل الهاربات تواجه ولا تهرب و تكتسب وعيا نقديا وثوريا من غربة الخروج إلى النهار ، في الهاربات كان لها حق الاختيار .

وبسؤالها عن المستوى البصري، وكونها حافظت على قدر من الأناقة وسط عالم مثقل بالفقر والكدح؛ وهل هذا التأنق محاولة واعية من الشخصية لتأكيد أنوثتها وحقها في أن تكون مرئية، أم قناعاً هشاً يخفي هشاشة الحلم الذي تتشبث به أجابت: أرى في سؤالك جوابه، لكن سر هذه الرؤية يكمن في ذوق السينوغراف والمخرجة وفاء الطبوبي، التي أعطت لشخصياتها زيا يعكس تركيبة كل شخصية، ويجعل حضورهم البصري جزءا من سردهم النفسي والدرامى.

وعن مدى اعتبار فكرة الزواج بحثاً عن خلاص حقيقي أم إعادة إنتاج لوهم الأمان داخل منظومة قهر لا تتغير في المسرحية أكدت قائلة: فكرة الزواج، فهي تحمل في النص ازدواجية واضحة أحياناً تبدو كبحث عن خلاص حقيقي، كرهان على مستقبل أفضل، وأحياناً أخرى كإعادة إنتاج لوهم الأمان داخل منظومة قهرية لا تتغير، ما يعكس الصراع الداخلي للشخصية بين الرغبة في الحرية والحاجة إلى الاستقرار، ويطرح أسئلة جوهرية عن قدرة الأفراد على تحدي الواقع الاجتماعي المحيط بهم.

وأخيرا، بالنسبة للمهرجان، فأعتبره تجربة غنية ومهمة، وفرصة لعرض مسرحيات تمثل أصواتا متميزة من العالم العربي، واستضافة الدورة في مصر أضافت بعدا ثقافيا واسعا، وعززت التفاعل مع جمهور متنوع، ما منح العروض مساحة أوسع للنقاش والتأمل وأكد دور المسرح كمنصة حية للتفكير والتعبير.

أميمة البحري: المسرح يقرب المسافات ويوقظ ذاكرة المسؤولين..والجائزة تزيدنا مسؤولية

أما الفنانة أميمة البحري والتي جسدت دور الكاتبة في مكتب المحاماة فبدأت حديثها عن البدايات موضحة: أنا ممثلة وفنانة معاصرة وكريوجراف عصامية التكوين؛ لم ألتحق بدراسة أكاديمية للمسرح في تونس، لكني تدربت من خلال مدرسة الهواة «مدرسة

تياترو» تحت إدارة المسرحي الكبير توفيق الجبالى.

وأضافت»البحري»، كانت بداياتي عام ٢٠٠٩، وشاركت عبر هذه المدرسة في عدد من العروض المسرحية، ومنذ ذلك الوقت واصلت عملي في المسرح مع عدد من المخرجين التونسيين، من بينهم فاضل الجعايبي، جليلة بكار، ووفاء طبوبي، كما عملت مع كريوجرافين تونسيين مثل نجيب بن خلف الله وقيس رستم، وأواصل رحلتي الفنية حتى الآن بين الكريوجراف، والمسرح، إلى جانب مشاركاتي في السينما والتليفزيون. وقد حصلت على جائزة عن مسلسل «الحلقة»، وهو مسلسل تونسي نال عدة جوائز، غير أن هذه الجائزة من مهرجان المسرح العربي تُعد الأولى من عمل مسرحي تونسى.

وتابعت «أميمة» حديثها وأشارت موضحه: توقعنا فوز الهاربات لأن الجمهور هنأنا بعد العرض، وبالنسبة لنا كان النجاح قد تحقق حتى قبل الجائزة، إذ إن الجمهور أشاد بالمسرحية. فالشيء الوحيد الذي كان يشكل قلقا لنا هو ردود فعل الجمهور تجاه اللهجة التونسية، لأننا كنا مصرّين على تقديم أعمالنا التونسية بلهجتنا، فهي تعبر عنا وتمثل تاريخنا وثقافتنا. وقد عبر كثير من الناس عن آرائهم، حتى لو لم يفهموا شيئا أو فهموا ٥٠ أو ٦٠٪ من العرض، لكن ذلك كان كافيا لأن الإحساس وصل، ووصل النص الجسدي والرسائل والحكايات.ونتمنى ألا تكون اللهجات حاجزا بين البلدان العربية، لأن ذلك أمر غير لائق.

واسترسلت، سعدنا كثيرا بالفوز، فهو شرف لنا، وللمسرح التونسي، وللتونسيين جميعا، لقد شرفنا بلدنا والمسرح التونسي، وهذا أمر مهم جدا، كما أن الفوز بجائزة كبيرة مثل جائزة الهيئة يمثل رصيدا مهما في مسيرة المسرحية.

أما عن الدورات السابقة من المهرجان فأكدت قائلة: أتابعها، لأن هذه هي مشاركتي الأولى في المهرجان، لكن حسب ما رأيته، كان المهرجان ناجحا من ناحية التنسيق والتنظيم، وكذلك من ناحية التقنية، فعندما نشارك في مسرحية، يجب أن تكون التجهيزات التقنية ملائمة لنا، ونسعى لتقديم العرض في أفضل الظروف، وقد كان ذلك متوفرا. كما أن التقنيين المصريين تعاونوا معنا كثيرا في مسرح الجمهورية، وكان ذلك مهما جدا لنا. والأهم أنه مهرجان مسرح عربي يشمل جميع الدول العربية، وتُقام فيه لقاءات بين المسرحيين والفنانين قبل وبعد العروض. نلتقي فنانين من بلدان أخرى، ونتبادل تقييم الأعمال ونرى إلى أين وصل المسرح في كل بلد من البلدان المشاركة. هذا يعزز معرفتنا ويفتح الأبواب بيننا.

وعن مرجعيتها للشخصية التي جسدتها فقد نوهت قائلة: كان العمل على الشخصية مع وفاء منذ اقتراح الدور، وهو دور يمسني شخصيا لأنني أنتمي إلى عائلة مناضلة رسخت حياتها من أجل النضال والحقوق والعدالة الاجتماعية، لذلك بدا الدور سهلا في ظاهره، لكنني عندما تعمقت فيه اكتشفت صعوباته، وأيقنت لماذا تحمل هذه الشخصية مسؤولية كبيرة، وكان العمل عليها صعبا بعض الشيء. ومرجعيتنا كانت من المناضلين والحقوقيين التونسيين، لأننا بلد الحقوق، والشعب التونسي يتمسك بحقوقه، ويحب العدالة والحق، لذلك كان لدينا العديد من المراجع التونسية، مثل لينا بن مهني الحقوقية التونسية، وشكري بلعيد الذي اغتيل في ٢٠١٣، وكنت أتابع خطاباته وأستلهم من شخصيته. ومن هنا جاء العمل على النص، وما بُني عليه من ضرورة حمل الرسالة بكل مسؤولية، كما عملنا على صوت الشخصية وكيفية تعاملها وعلاقاتها مع الشخصيات الأخرى، وكان ذلك عملاً يومياً، فعملنا على الجسد والالتزام الجسدي للشخصية، لأن الشخصية مثابرة وتقف أمام الصفوف، وتهز المجموعة بأكملها، وتعوّل عليها، وعلى تفكيرها وأملها في الحياة. هذا الأمل افتقدناه بعض الشيء لمدة ١٥ عامًا بعد الثورة، لكننا حاولنا العودة إلى أميمة، الشخصية التي كانت تحمل الأمل، وتؤمن بأن الأوضاع في البلاد ستتحسن. لذا حاولتُ استرجاع الفترة التي تلت الثورة مباشرةً.

وتابعت، «هي» كاتبة، ومحامية، ومجازة في القانون، تقول إن القانون هو الحل، وكان من خيار المخرجة أن تكون النهاية أن يجدوا الطريق الذي يبحثون عنه عبر القانون. وتنتهي المسرحية ب «Metaphor» ، تقريب الصورة التي لدينا عن شعب ضائع، كما أن الشخصيات ضائعة تبحث عن الحق والعدالة. وشخصياتنا في المسرحية تمثل الشعب الذي لم يجد العدالة الاجتماعية التي يبحث عنها، فالطبقات كلها تعاني، الكادحة والفقيرة والوسطى، وحتى الطبقة البرجوازية. كما نقول إن النظام الإداري متدهور إلى حدٍ ما، والأوضاع الاجتماعية والسياسية في البلاد ما زالت غير مستقرة. لذلك نقول إن القانون هو الحل، لكن لا بد أن يكون قانونا مستقلا، وأن يدفع المخطئ ثمن خطأه، ويحصل المظلوم على حقه فهناك مظلومون في السجون بسبب حديثهم عن الحق والعدالة، وعن المساواة بين الناس. وهذه مشكلة أزلية وأبدية، وليس من دور المسرح أن يقدم الحلول، لكننا دائمًا نحاول أن نسلط الضوء من خلال ما نقدمه، وأن تكون الحكاية شاغلة للسلطات حتى لا تنساها، وبقدر ما يتحدث الشعب عن حقه، يكون الطريق أقصر وأقرب لتحقيق هدفه؛ لذلك نحاول من خلال المسرح أن نساهم بعض الشيء في تحسين الوضع.

وفيما يخص اعتماد المسرحية على لغة جسدية مكثفة والتحدي الأكبر الذي واجهته في تحويل الهشاشة والوعي إلى حركة جسدية مقنعة استرسلت مؤكدة: كما تقول طبوبي، إن المشاهد الجسدية ليست جسدية من أجل جمالية العمل فقط، بل هي نص جسدي، فطبوبي ضد استخدام الرقص والكريوجرافي بلا معنى أو هدف، لأننا لا نقوم بالحركة لمجرد الحركة، بل كانت حاملة للموضوع. وفي المشاهد كنا نحكم على وضعية كاملة، مثلا حين يهرولون خلف المطر، ومشهد الحركة البطيئة والحركة السريعة التي تظهر كيف يمر الوقت ولا يتغير شيء، وكيف هو الإرهاق بين الشخصيات، فمع بداية المسرحية يكونون أقوياء، لكن نراهم منكسرين في نهاية المسرحية، والجسد متعب.

وواصلت حديثها: أؤيد تماما طريقة عمل وفاء، فهي تعطي الأهمية للنص الجسدي والحركي كما تعطى الأهمية للنص الحواري، فنحن نقول لا تنتظروا الفهم من اللهجة التونسية فقط، لكن لنرى كيف عملتم من جهد لفهم النص الحركي، لأنه حامل للرسالة مثل النص المنطوق. وهذه طريقة العمل التي أحبها في طبوبي، ووجدت نفسي فيها، لأنها لم تكن صعبة عليّ، إذ إنني أتيت من عالم الرقص، لذلك كان جسدي حاضرا، فتجردت وابتعدت قليلا عن جسدي الراقص، لأمنح جسدي جسد الممثلة التي بداخلي، فعملت على جسد الممثلة أكثر من جسد الراقصة، لأن هناك فرقا بين جسدي كراقصة وجسدي كممثلة، ولم يكن العمل صعبا عليّ، وحاولنا نحن كممثلين جميعا التوفيق بين الحركة والمنطوق.

منيرة الزكراوي: عايشت تفاصيل يوم العاملات المهني مما عمق فهمي لأبعاد الشخصية

فيما قالت المخرجة والممثلة المسرحية منيرة الزكراوي، عن بدايتها، أنها حصلت على شهادة البكالوريوس من المعهد العالي للفن المسرحي وماجستير في الأنثروبولوجيا.

وأضافت الزكراوي، تلك المرة الأولى لمشاركتي في مهرجان يتضمن مسابقة لم يسبق لي خوض مثل هذا النوع من المشاركات من قبل. وأعربت الزكراوي عن سعادتها الكبيرة بفوز مسرحية «الهاربات» بالجائزة، معتبرة أن هذا التتويج كان مصدر فرح واعتزاز لفريق العمل بأكمله، ودافعا لمواصلة الاشتغال المسرحي بروح أكثر التزاما ومسؤولية.

وأضافت»منيرة» متحدثة عن دورها والاستعداد له قائلة: فيما يخص الشخصية التي قدّمتها في المسرحية (جامعة القوارير البلاستيكية)، اعتمدت على بحث ميداني عميق، حيث التقيت بعدد كبير من العاملات في هذا المجال، ورافقتهن خلال فترات العمل، ما أتاح لي معايشة تفاصيل يومهن المهني عن قرب، إلى جانب إجراء حوارات مباشرة مع بعضهن، كما حرصت على حضور عدد من اللقاءات العلمية والبحثية التي نظمت حول قضايا البيئة والنفايات، وهو ما أسهم في تعميق فهمي لأبعاد الشخصية، وربطها بسياقها الاجتماعي والإنساني والبيئي.

وبسؤالها هل ترى أن فعل جمع المخلفات وإعادة تدويرها في الشخصية والتحول من مجرد وسيلة عيش إلى فلسفة وجود يمنح الشخصية معنى وحقا في البقاء أجابت منيرة:

بالفعل لقد دخلتي إلى أغوار الشخصية من خلال قراءتك العميقة لها، فهي شخصية تمتلك معرفة اكتسبتها من خلال تجربتها الحياتية، ما أتاح لها تكوين رؤية فكرية ومعرفية خاصة، تتفاعل من خلالها مع الوضع، وتنعكس هذه الرؤية في علاقتها ببقية الشخوص، وفي طريقة تفاعلها مع مساراتهم خلال تلك الرحلة التي جمعتهم ذات يوم في محطة ما.

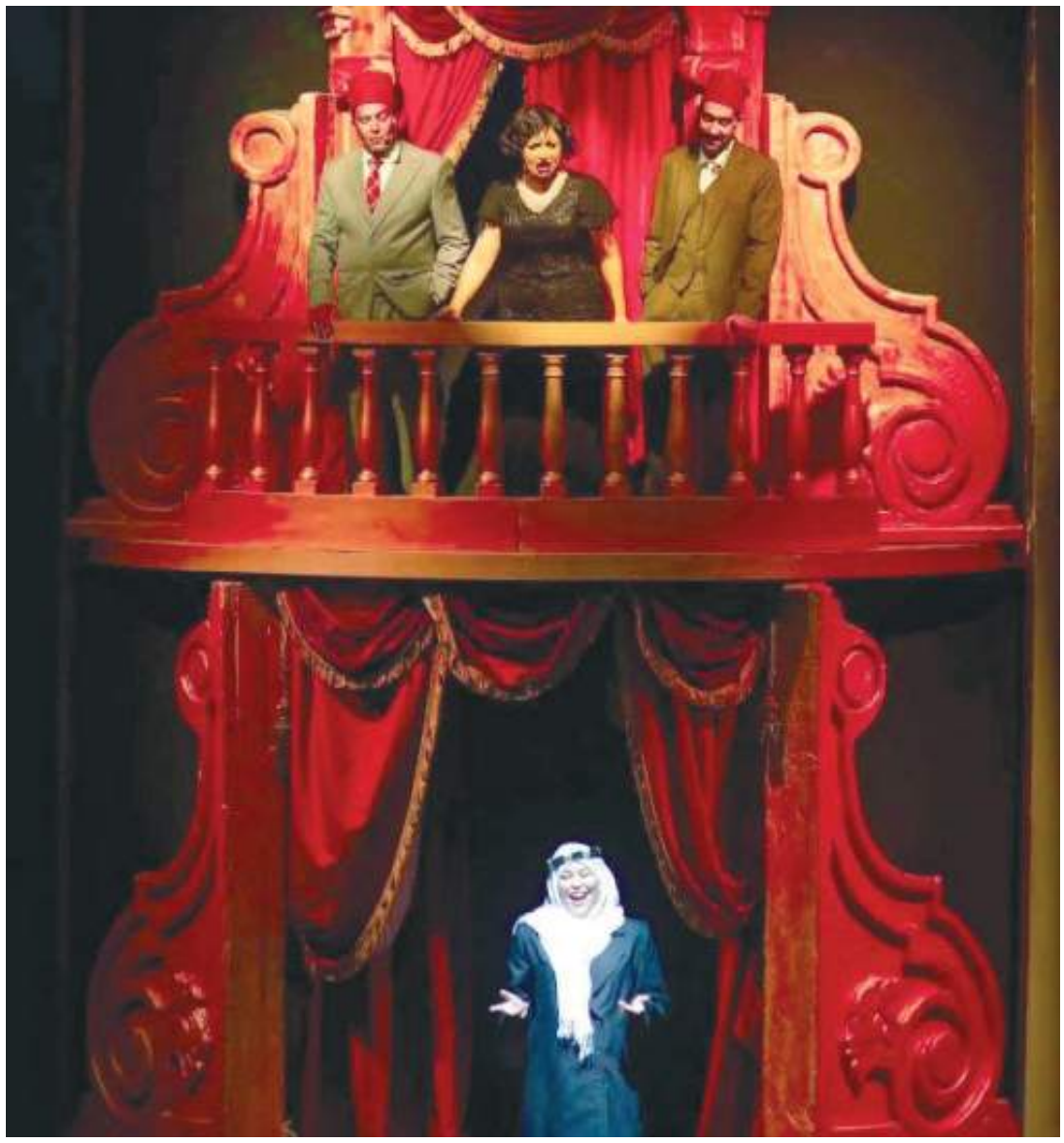
وعن الجسد وإلى أي مدى يمكن اعتباره حاملاً أساسياً للمعنى وليس مجرد أداة تمثيل أكدت الفنانة منيرة الزكراوي أن جسد الممثل في مسرحية «الهاربات» يشكل حاملاً أساسيا للعلامات والدلالات، إذ يتجاوز المنطوق اللفظي لينقل الدلالات الدرامية عبر الحركة والإيماءة والصمت، حيث كان جسد الممثل ناقلا لكثير من المعاني، فجسد الممثل بطبيعته منظومة علاماتيّة ، وتترجم هوية الشخصية وأبعادها النفسية والاجتماعية داخل الفضاء المسرحى.

وعن تجربتها مع المخرجة وفاء الطبوبي مقارنة بتحاربها مع آخرين، فأشارت إلى أن كل تجربة تخوضها في المسرح أو السينما هي تجربة منفردة ومختلفة وكل تجربة جديدة هي بداية جديدة بالنسبة لها.

وأضافت قائلة: وفاء الطبوبي مخرجة مثقفة، مبدعة جدية متمكنة من فنها، لها رؤية فنية واضحة ملتزمة بقضايا المجتمع وقضايا الإنسان بصفة عامة تحارب الظلم و تنتصر للعدالة، فما عساني أقول عن تجربة مع المبدعة وفاء ومع مجموعة من المبدعات والمبدعين من الطرازا العالى. مجموعة لها حس جمالي وفني متميز وإحساس إنساني راقي جدا، سعيدة جدا بهذه التجربة واستمتعت بالرحلة معهم.

كوكب الشرق..

تعود إلى المسرح من جديد حين يُستعاد الصوت والذاكرة



منال مهنا

«الجواب يبان من عنوانه».. هكذا يمكن قراءة مسرحية الست «أم كلثوم -دايبين فى صوت الست» فمنذ اللحظة الأولى والعرض لا ينتظر رفع الستار ليأخذ المتلقى إلى ما يسُمّى بـ«الزمن الجميل»، بل يبدأ قبل ذلك بكثير؛ منذ دخول المتفرج إلى محيط المسرح ذاته.

تسُتدعى الأجـواء الكلثومية بعناية واضحة، حيث يواجه الجمهور ديكور غرفة أم كلثوم وتمثالها، فى محاولة واعية لتهيئة الحالة الشعورية قبل بداية العرض. هذا التوظيف البصرى لا يعمل فقط كعنصر ديكورى، بل كمدخل نفسى ووجدانى، يعُيد المتلقى زمنيًا إلى عالم «الست»، ويضعه داخل حالة من الحنين والاستدعاء العاطفى، حتى قبل أن تبدأ المسرحية فعليًا.

تبدأ المسرحية بصوت الراديو المميزّ والمألوف، ذلك الصوت الذى ارتبط فى الذاكرة الجمعية بتقديم حفلات أم كلثوم، فيخلق إحساسًا فوريًا بأننا لسنا فى مسرح، بل فى إحدى ليالى حفلات «الست». هذا الاختيار الصوتى لا يعمل فقط كمدخل درامى، بل كآلية استدعاء مباشر للزمن، حيث يتحوّل الراديو إلى بوابة عبور بين الحاضر والماضى.

ويكتمل هذا الاستدعاء البصرى باستحضار جسد أم كلثوم عبر تقنية الهولوجرام، فى محاولة لإعادة تجسيد حضورها الجسدى على خشبة المـسرح. هنا لا يقدَّم الجسد بوصفه محاكاة واقعية كاملة، بل كظلّ أو طيف، يعزّز فكرة الاستحضار لا الإحلال، ويؤكد أن ما يُعاد إنتاجه هو الأثر والذاكرة، لا الأصل ذاته.

ورغم هذا الاستدعاء الكثيف لأجواء «الزمن الجميل»، فإن العرض لا يقع فى فخ الانغلاق على الماضى، بل يحرص على توظيف أدوات التكنولوجيا الحديثة ليقدّم صورة مسرحية يتكامل فيها الحاضر مع الماضى.

يظهر هذا التكامل بوضوح من خلال استخدام تقنيات الهولوجرام لاستحضار جسد «الست» فى بعض المشاهد، بوصفه حضورًا بصريًا دالًا أكثر منه إعادة تجسيد حرفية.

كما توُظَّف شاشة العرض الخلفية بوصفها عنصرًا سينوغرافيًا فاعلًا، لا مجرد خلفية ثابتة؛ فتتحول أحيانًا إلى مشاهد للقرية والمطر، بما تحمله من دلالات النشأة والبدايات، وتتحول فى أحيان أخرى إلى مقر النقابة أو تجمعات الموسيقيين، فى إحالة مباشرة إلى محيط أم كلثوم الفنى والاجتماعى. كذلك تسُتخدم الشاشة لعرض صور الجرائد والعناوين الصحفية، لتلعب دورًا توثيقيًا بصريًا ينقل المتفرج إلى السياق الزمنى والسياسى والثقافى الذى عاشت فيه أم كلثوم.

بهذا التوظيف، لا تصبح التكنولوجيا عنصرًا دخيلًا على العرض، بل أداة سردية تساهم فى بناء عالمه، وتدعم فكرة الانتقال المستمر بين الأزمنة دون كسر الإيهام المسرحى.

بعد هذا البناء البصرى والتقنى الذى يهيّئ المتلقى للدخول إلى عالم أم كلثوم، يبرز عنصرا التمثيل والإخراج باعتبارهما الرهان الحقيقى للعرض، خاصة فى ظل تزامنه مع عرض فيلم «الست»، بما تحمله السينما بطبيعتها من إمكانات واسعة للإبهار البصرى. ورغم هذه المنافسة غير المباشرة مع وسيط فنى يعتمد على الصورة المُكثفّة والمؤثرات، تنجح المسرحية فى تحقيق تأثيرها الخاص من خلال الاعتماد على الحضور الحى، وعلى طاقة التمثيل المباشر التى لا يمكن تعويضها بأى وسيط آخر.

يختار الإخراج أن يتعامل مع أم كلثوم بوصفها حالة رمزية أكثر منها شخصية درامية مكتملة، وهو ما ينعكس على توجيه الأداء التمثيلى للشخصيات المختلفة، التى لا تسعى إلى محاكاة «الست» بقدر ما تعبرّ عن علاقتها بها وتأثرها بصوتها ومسيرتها. هذا التنوّع فى التمثيل يمنح العرض خصوصيته المسرحية، ويؤكد اختلافه عن الطرح السينمائى القائم على إعادة التجسيد البصرى الكامل.

كما يسهم الاستخدام الواعى للتكنولوجيا - من الهولوجرام إلى الشاشات الخلفية - فى دعم هذا التوجّه الإخراجى، حيث تعمل كوسيط مساعد لا كمنافس لـلأداء الحى، فتتضافر العناصر التقنية مع التمثيل لتقديم عرض قادر على الإبهار، دون التفريط فى جوهر المسرح القائم على اللقاء المباشر بين الممثل والمتفرج.

جاء العرض من إخراج أحمد فؤاد، الذى قاد فريقًا كبيرًا من الممثلين والممثلات الشباب، فى تجربة تعتمد فى الأساس على الأداء الجماعى وتنوّع الشخصيات وشارك فى التمثيل على سبيل المثال أسماء الجمل فى دور أم كلثوم وهى كبيرة وملك أحمد فى دور أم كلثوم، وهى طفلة وسعيد سلمان فى دور أحمد رامى وليديا لوتشيانو فى دور منيرة المهدية ومنار الشاذلى فى دور الأخت سيدة البلتاجى وأحمد الحجار فى دور عبدالوهاب وفتحى ناصر فى دور بليغ حمدى ومحمد أيمن فى دور محمد فوزى وآخرون.

وقد قدمت الممثلة أسماء الجمل شخصية أم كلثوم فى مرحلتها العمرية المتقدمة بأداء يتسم بالبساطة والسلاسة، بعيدًا عن التقليد الحرفى أو الاستنساخ الصوتى المباشر. لا

تسعى أسماء إلى محاكاة نبرة صوت أم كلثوم الشهيرة، بقدر ما تعمل على نقل روحها وحضورها الإنسانى، وهو اختيار ذكى يجنّب الأداء الوقوع فى فخ المقارنة القاسية مع الأصل.

ينجح هـذا الأداء فى إبـراز خفة دم أم كلثوم وذكائها الاجتماعى، وهى جوانب كثيرًا ما تُهمَل لصالح صورة «الست» الرسمية الصارمة. كما يأتى الغناء بصوت جميل ومتوازن، ورغم اختلافه الواضح عن خامة صوت أم كلثوم، فإن جـمال الصوت وتماسك الأداء يخلقان حالة إقناع مسرحية تجعل المتلقى يتقبلّ حضور الشخصية ويصدقها.

وتظُهر أسماء الجمل براعة لافتة فى الانتقال بين المراحل العمرية المختلفة للشخصية، من خلال تغييرات دقيقة فى الجسد، والإيماءة، والإيقاع الداخلى للأداء، بما يعكس وعيًا تمثيليًا بالشخصية بوصفها كيانًا متحوّلًا عبر الزمن، لا صورة ثابتة. وبهذا الأداء، تنجح الممثلة فى تقديم أم كلثوم بوصفها إنسانة قبل أن تكون أسطورة، وحضورًا مسرحيًا حيًا قبل أن تكون أيقونة غنائية.

نجح المؤلف مدحت العدل فى تقديم جانب أم كلثوم الإنسـانى، بعيدًا عن الصورة النمطية للفنانة الشهيرة والمقدّسة، ليظُهر لنا «الست» كسيدة وكإنسانة لها مشاعرها، مخاوفها وطموحاتها، وليس فقط كأيقونة فنية.

ففى مشهد غنائى مؤثر، توضّح أم كلثوم سبب مسكها للمنديل أثناء الغناء، كإشارة لتوترها وقلقها من مواجهة الجمهور، مشهد يعكس هواجسها الإنسانية خلف النجومية.

كما تعالج المسرحية أحلام أم كلثوم المتكررة التى تتخيلّ فيها الغرق، كرمز لخوفها من الفشل، وهو مشهد دعمت فيه الشاشة الخلفية التقنية المشهد بصريًا، لتقريب المتفرج من عالمها النفسى. لا يكتفى النص بذلك، بل يستحضر أيضًا جانب الفشل المهنى، كما فى تجربتها فى فيلم «عايدة»، لتظُهر أن الإنسانية لا تتناقض مع الطموح، وأن الفشل جزء من مسيرة النجاح. فى هذه اللحظات، تمُنح الشخصية مساحة للتعبير عن القلق والإصرار معًا، ليبُرز المؤلف أن صعود «الست» إلى سلم النجاح لم يكن طريقًا سهلًا، بل رحلة صعبة مليئة بالتحديات، ما يجعلها أكثر قربًا إلى قلب المتلقى.

شهدت المسرحية مشهدًا استثنائيًا لمبارزة تمثيلية وغنائية بين شخصيتى أم كلثوم ومنيرة المهدية، جسّدت القدرات الاستثنائية لكل من أسماء الجمل وليديا لوتشيانو فى الأداء التمثيلى والغنائى. فى البداية، ظهرت منيرة المهدية أعلى السلم، بينما وقفت أم كلثوم أسفله، فى رمزية بليغة تعبرّ عن مكانة كل منهما فى ذلك الزمن، وتبرز التراتبية الفنية بين النجمتين.

ثم يتطور المشهد إلى لحظة درامية ساحرة، إذ تفتح أرضية المسرح فجأة لتسحب منيرة المهدية إلى الأسفل، مختفية فى مشهد خلاب يعكس نهاية نجمها وصعود سيطرة أم كلثوم على المشهد الغنائى، معبرًا عن التحولات التاريخية فى عالم الغناء العربى.

ولا يقتصر العرض على ذلك، إذ يتكرر مفهوم المبارزة فى مشهد آخر يجمع بين أم كلثوم وعبدالوهاب، حيث يتخذ كل منهما جانبًا من المسرح: عبدالوهاب على يمينه مرتديًا اللون الأسود، وأم كلثوم على يساره باللون الأبيض، فيما يبرز كل منهما بتقديم أغانيه الشهيرة، لتتجسد صراع الألحان وتباين الشخصيات فى فضاء مسرحى متكامل.

رغم كثرة الأدوار وتنوعها، فقد اتقن كل ممثل دوره بمهارة لافتة، ما أضفى على المسرحية تماسكًا دراميًا وموسيقيًا. على سبيل المثال، جسدت منار الشاذلى دور سيدة أخت أم كلثوم بعمق ورقة، موضحة دورها الفعّال فى حياة البطلة، ومتميزة بصوتها الحلو الذى انسجم تمامًا مع الجو الغنائى للمسرحية.

أما هدير الشريف فقدمت دور زوجة رامى هدى بشكل يعكس الصراع الداخلى للحب والوفاء، وهى تعلم بمشاعر زوجها تجاه الست، لكنها نجحت فى التعبير عن ذلك بأسلوب هادئ ومعبرّ جدًا، مما أضاف بعدًا إنسانيًا رقيقًا للشخصية، وعزز التوازن بين الدراما والغناء فى العمل.

ما يميز الأداء فى المسرحية أيضًا هو أن جميع الأدوار لم تعتمد على التقليد الحرفى للشخصيات الحقيقية، بل حرص الممثلون على تلمس روح كل شخصية وجوهرها الداخلى، ما جعل الأداء أكثر صدقًا وتأثيرًا على الجمهور، وجعل الشخصيات تنبض بالحياة على خشبة المسرح دون أن تفقد هويتها التاريخية.

ولم يقتصر التجديد على الأداء التمثيلى فقط، بل امتد إلى عناصر الأزياء والديكور، التى قاما بها كلا ريم العدل ومحمود صبرى. فقد ابتعدت الأزياء عن التقليد الحرفى لما كانت ترتديه أم كلثوم، واختارت بدلًا من ذلك قطعًا تحمل سمات تلك الحقبة وتعكس شخصية البطلة، بما يوازن بين الواقعية والرمزية الفنية. أما الديكور فقد استعمل محمود صبرى القطع المتحركة ببراعة لنقل الجمهور من منزل أم كلثوم إلى خشبة

المسرح، مستغلًا كل جانب من المسرح بشكل مدروس؛ فالجانب الأيمن يمثل منزل عبدالوهاب، والشمال منزل رامى، ما أضاف بعدًا سرديًا بصريًا للمشاهد.

كما أسهمت الشاشة الخلفية فى بعض المشاهد فى تكملة عناصر الديكور، إذ نقلت لنا صور القرية والموالد التى غنت بها أم كلثوم وهى طفلة، لتضفى على العرض بعدًا زمنيًا يربط الماضى بالحاضر، ويعمّق تجربة المشاهدة ويغنى الطابع التاريخى للمسرحية.

لعبت الإضـاءة دورًا بـارزًا فى توضيح المواقف المختلفة والمشاعر المتباينة للشخصيات، من خلال استخدام السبويت لايت وتدرجات الألوان المختلفة، ما أضفى على المشاهد بعدًا تعبيريًا وبصريًا يعزز الدراما ويبرز التوتر أو الرقة فى كل لحظة.

ويجدر الإشارة أيضًا إلى أثر المنتج مدحت العدل، الذى ظهر إنتاجه بشكل واضح فى جميع عناصر المسرحية، من الديكور والأزياء إلى باقى عناصر العرض، ما أسهم فى تقديم تجربة مسرحية متكاملة ومميزة، تجمع بين الرؤية الفنية والإتقان الفنى والتنظيم الإنتاجى الرفيع.

المسرحية تتسم بطابع غنائى استعراضى، حيث تم توظيف الاستعراض ليخدم البنية الدرامية بشكل متكامل، بما ينسجم مع الأحـداث ويعزز التوتر الدرامى. ولم تقتصر الأغنيات على أعمال أم كلثوم فحسب، بل أدُخلت أغانٍ متنوعة، شملت أغـانى لعبدالحليم حافظ وليلى مراد، بالإضافة إلى أغانٍ عصرية ألّفت خصيصًا للمسرحية.

حتى أغانى أم كلثوم، تم تقديمها بطريقة مبتكرة، حيث دمج بين صوت وحضور أم كلثوم التاريخى وبين أداء أسماء الجمل لأغانى ومواقف البطلة على المسرح، ما أضفى طابعًا حيويًا على العرض، ومنح الجمهور تجربة غنائية متجددة. هذا التنوع فى الموسيقى والأداء جعل العرض مشوقًا وممتعًا، رغم أننا نشاهد قصة مألوفة ومعروفة، ما حافظ على انتباه الجمهور وأبعد عنه شعور الملل.

يختتم العرض بمشهد مؤثر يجمع بين أم كلثوم الصغيرة، وأبيها، وأم كلثوم فى لحظة رمزية تعكس التحاق روحها بوالدها، فى تصوير شعورى رقيق للموت والفقد. لكن قبل أن يسدل الستار، تصعد أم كلثوم سلم المجد، تحيى جمهورها، وتعلن بصوتها ووجودها: «إننى لم أمت، فأنا أعيش معكم بأغنياتى». بهذا المشهد تختتم المسرحية، مؤكدة أن أم كلثوم ما زالت حية بين جمهورها ومحبيها، وأن صوتها باقٍ، خالد مع الزمن، مما يترك المشاهدين فى حالة من التأثر والاندماج العاطفى مع تاريخ أيقونة الغناء العربى.

فى النهاية، تبرز مسرحية أم كلثوم كعمل متكامل يجمع بين الدراما والغناء والاستعراض، ويعيد إحياء تاريخ أيقونة الغناء العربى بروح جديدة ومبتكرة. من الأداء التمثيلى الذى تلمس جوهر الشخصيات، إلى الإبـداع فى الديكور والأزياء والإضاءة، مرورًا بالموسيقى المتنوعة التى تجاوزت حدود الأغـانى التقليدية، كل العناصر انسجمت لتقديم تجربة مسرحية غنية ومؤثرة. وهكذا، لا تقُدم المسرحية مجرد قصة مألوفة، بل تحُيى روح أم كلثوم وتؤكد أن صوتها وحضورها ما زالا حيين بين جمهورها، باقين خالدين مع الزمن، لتترك فى نفوس المشاهدين تجربة لا تنُسى وتمزج بين الفرح والحزن، بين الحنين والإعجاب.

خيال جميل..

عرض حكى تفاعلى ممتع للطفل

جمال الفيشاوي

فى إطار الملتقى الخامس لفنون العرائس والدمى والفنون المجاورة التى أقامته الهيئة العربية للمسرح بالتعاون مع وزارة الثقافة المصرية فى الفترة من (٢١ - ٢٣ يناير ٢٠٢٦م)، قدمت شركة بدعة للإنتاج والتوزيع الفنى من الجمهورية التونسية الشقيقة العرض المسرحى خيال جميل على مسرح عبدالمنعم مدبولى (متروبول سابقا) وكتب النص (دراماتورجيا) منال بكورى ومن إخراج محمد الأخوص، وحاز العرض أربع جوائز حين قُدم فى مهرجان مسرح العرائس العربى الثالث الذى أُقيم فى مدينة الزرقاء بالأردن من (١ - ٤ يوليو ٢٠٢٥)، وهذه الجوائز، هى: جائزة أفضل نص، جائزة أفضل صنع دمى، جائزة أفضل محرّك دمى، جائزة أفضل دمية.

قام محمد الأخـوص فى هذا العرض بالتحدث بصوته الطبيعى حيث قـام بـدور المحرك، ثم تكلم بصوت مستعار عندما لعب شخصيات الدُمى، واعتمد على فن التكلم البطنى لخلق حالة كلامية للأشياء غير الحقيقية مثل الدُمى، وهو ما يسمى بفن الأداء البطنى، وهو فن أدائى يقوم الشخص بتغيير صوته ليصدره من مكان آخر مثل الدُمى مع إبقاء شَفتيه ثَابتتين تمامًا، مما يُوحى بأن الصوت صادر من الدُمية وليس من هذا الشَخص، وهذا الفن يعتمد على تحكم دقيق فى عضلات الحنجرة، حيث إن الصوت يَصدر من الأَحبال الصوتية، ويُحرك المتكلم الدُمية لتَتناسب مع الكلمات، مما يخدع الجمهور بصريًا وسمعيًا، ويعتمد هذا الفن على مهارة تدريبية تتطلب وقتًا لإتقان رمى الصوت دون تحريك عضلات الوجه، والتحدث بطريقة يبدو فيها الصوت وكأنه قادم من مسافة بعيدة أو من مصدر آخر غير المتحدث.

إذا تطرقنا لعنوان العرض نجدة يتكون من كلمتين، وكلمة خيال فى اللغة العربية تُشمل دلالات متعددة، وهى تعنى القدرة الذهنية، أو قدرة العقل على تصور أو تخيل صور أو أفكار غير موجودة فى الواقع المباشر، وكلمة جميل هى صفة تـدل على الحسن فى الهيئة والخلق، أو تطلق على أسم علم مُذكر من أصل عربى، ومن خلال العرض يفهم المتلقى أنه خيال جميل بمعنى أن التصور أو التخيل للموضوع حسن، أو تفهم خيال جميل بأن الأحداث تعرض بواسطة تخيل شخص يدعى جميل وهو الأقرب للتفسير.

تدور الفكرة الرئيسية للعرض عن الحكايات الشعبية المشهورة فى البلدان العربية الخاصة بالأطفال وإعادة اكتشاف الحكاية والتى من خلالها تعلم الطفل بأنه لابد على الإنسان أن ينصت ويسمع لكل الأطراف التى تدور حوله الأحداث ثم يحكم على الموضوع، فلابد من إعطاء الفرصة لكل وجهات النظر حتى يتم الحكم على الأشياء حكمًا سليمًا، ولذلك يجب أن نستمع لجميع الأطراف قبل أن نصدر حكمًا.

تتمثل الأحداث بأن تقوم كاتبة (منال بكوري) بكتابة نص للأطفال ونشاهدها تشرك فى عملية حوار ما بين مُحرك الدُمى (محمد الأخـوص) والشخصيات التى تظهر من خلال القصص وهى عبارة عن مجموعة من الدُمى ودُمْية الطفل جميل وهو مُحرك الحدث، حيث أَنه يُحب قراءة القصص ولاحظ أَن الذئب دائمًا شرير فى هذه القصص فسأل سؤال يريد جوابة وهو: لماذا الذئب دائما شرير فى كل القصص؟ فمن خلال الأحداث نشاهد الإستدعاء لكل الشخصيات التى ظلمها الذئب، ومن هذه الشخصيات ليلى الموجودة فى قصة ليلى والذئب (ذات الرداء الاحمر) فقد سبقها الذئب إلى منزل جدتها وأكل الجدة، وفى حكاية أخرى أخفاها فى الخزانة حيث أن للقصة نُسخ مختلفة، ثم تَنكر فى ملابس جدتها، لكنها عندما وصلت منزل جدتها وجدته يَدَعى أنه هو جدتها بعدما قام بارتداء ملابسها ومن قوة ملاحظتها بدأت بتوجيه بعض الأسئلة له ومنها:

ليلي: لماذا أذنك كبيرة؟

الذئب: حتى أَسمعك.

ليلي: لماذا فمك كبير؟

الذئب: حتى أَمسكِ به.
ليلى: لماذا أسنانك كبيرة؟
الذئب: حتى أَكلكِ بها.
ثم يهجم عليها الذئب ليأكلها؛ لكن الصياد جاء وانقذها.
وكذلك قصة الخرفان السبعة والذئب، وتحكى القصة أن أم هؤلاء الخرفان خرجت فى يوم كى تحضر لهم الطعام، فتنكر الذئب وادعى أنه الأم وفتح الخرفان له الباب فدخل وأكل الخرفان، لكنه فى العرض ترك واحدًا من هؤلاء الخرفان لم يأكله ليستدعى فى الأحداث ويحكى من وجهة نظره الحكاية، ثم يستدعى الذئب لسماع وجهة النظر الأخرى..
لعب محرك الدُمى عدة شخصيات منها الشخصية الأساسية كَمُحرك للدُمى أو صديق الدُمْية جميل ليحاور الشخصيات وهو الـذى يحاول البحث عن حقيقة الحكايات، ونطلق على جميع الشخصيات شركاء فى الحكاية ثم شخصيات الدُمى الأخرى وهى ليلى، الخروف، السُلحفاة، الذئب
الشريك جميل ولد أو طفل فضولى يحب أن يعرف كل شيء ويطرح كثير من الأسئلة وهـو مشاكس ومشاغب فى بعض الأحيان، يحاول أن يثير الإضحاك ويتحدث دائمـا مع المتلقى، وخـروف هو الخروف الذى أكل الذئب إخوته عندما خرجت أمه لتحضير لهم الطعام، وقام بعمل حوار تفاعلى مع المتلقى به بعضًا من الكوميديا، حيث يفعل بعض من الحركات التى تثير الضحك مثل أن يُسرح شعرة ويرفع القُصْة من على عينيه، ويضع قدمة الأمامية فى فمه ويمضغ بفمه، والذئب لا توجد له تفاصيل كثيرة باعتباره المتهم وكان فى موقف دفاعى دائمًا، فهو الذئب الشرير الـذى يجاوب فى كل مرة بحجج واهية، وسَلحوف هو الحكيم باعتباره أن لديه منزله الذى يختبئ فيه ويلاحظ الحكايات وهو يعيش طويلا ويعلم ما حدث ويخبرنا بـه، لكنه مضطرب بعض الـشىء مما يثير الضحك، وليلى هى فتاة صغيرة وليست لديها الخبرة فى الحكايات، لكن يفاجئ المتلقى أن اسمها فلة وليست ليلى حيث كانت تقول دائما هى أى ليلى، وأنها قد جاءت بالخطأ لكنها تعرف الحكاية فيضحك المتلقى على سـوء الفهم، فكان الضحك بالنسبة للأخوص ضرورة فى بناء العرض، حيث أنه عرض حكى وتفاعلى للطفل والغرض منه إمتاع المتلقى بالحكايات وإيصال رسالة العرض بشكل بسيط.

كان الديكور الموجود على المسرح عبارة عن صندوق أحمر وضع فى مقدمة المسرح يمين المتلقى ومن الممكن أن نطلق عليه صندوق الخيال كان يفتحه محرك الدُمى ويستخرج منه إحدى الدُمى ليقيم معها حوار ثم يدخلها ويخرج أخرى على مدار العرض، وكرسى تجلس علية الكاتبة وضع فى المقدمة يمين المتلقى، وفى وسط مقدمة المسرح وضعت منضدة لتقف عليها الدمية التى يتحدث معها المحرك لتخبرنا بحكايتها، وبجوارها كرسيان ليضع على أحدهما جميل والآخر توضع عليه السُلحفاة، والكرسيان متجهان ناحية الخلف حتى يقع الإيهام عند الجمهور عندما يتكلم المُحرك نيابة عن الدُمى بالصوت البطنى بأن هذا الصوت يأتى من مصدر داخلى بالمسرح، ويعتقد الطفل بأن الدُمى خاصة جميل هى التى تتكلم بالفعل.
كانت إضاءة (زينب المرزوقى) بسيطة يضع الدُمى فى مركز الاهتمام فكانت البؤر الضوئية خصيصًا للدمى، واستخدمت بعض الألوان لتشد انتباه الطفل، وكان لها دلالات بسيطة ليست كعروض الكبار، فكانت الإضاءة على صندوق الدمى لونها أصفر، ثم يتحول تأثير اللون مع كل شخصية (الجو العام) تخرج من الصندوق فنرى اللون الأحمر فى حكاية ليلى والذئب فى دلالة على رأسها الأحمر، وكان اللون الأزرق الغامق الممثل لشر وخبث ومكر وخداع الذئب، وكان اللون الأخضر ممثلًا لمرعى الخروف، وأحيانًا كان يظهر اللون البنفسجى مع سَلحوف، وهو شخصية مُعمرة واللون البنفسجى نفسيًا هو لون يساعد على الشعور بالرضا وتقبل الذات، ويعتبر لون التوازن العاطفى والسلام الداخلى والحكمة، كما يعتبر لون الإنسانية كونه يجمع بين القوة والحكمة، كما ارتبط تاريخيًا بالأساطير.
كل التحية لكل من ساهم فى ظهور هذا العرض للنور.

نوادى المسرح

فى عالم متغير(٧)

أحمد عادل القُضَّابِى

٢/١/٣ سرديات الأحداث

تخدم تمثُّلات «السرديات الكبرى» فى الأحداث علاقة التجانس بين الشروط الطبيعية (وهى التى تُستخلص من طبيعة الأشياء) والشروط الاجتماعية، حيث تعتمد بنية الأحداث على العلاقة البنائية بين أمرين؛ هما:

الآنية: وهى من أهم خصائص المسرح، حيث ما يحدث الآن هنا.

التعاقب: وهو من خصائص السرديات التى تعتمد تمامًا على تتابع الأحداث وتواليها، حيث ينتقل السرد عبر انتظام مجموعة من الفصول تتموضع بها مسرودات، فالتعاقب ضرورة سردية.

وعلى الرغم من أن الأحداث المسرحية التى يتم تمثُّل السرديات بها تتميز بالتعاقب، فإن تعاطى الجمهور المتلقى معها يعتمد على الأنية، لأن مجتمعات هذا الجمهور المتلقى مجتمعات تكون فيها الآنية قوية، ويكون فيها التعاقب مشوشًا خاصة إذا لم يكن منتظمًا، فإذا ما قُدمتْ الأحداث بالاعتماد على تنوع التنظيم الزمنى لسرد الأحداث، والذى يمكن أن يتنوع إلى:

سرد لاحق: وهو الذى يكون زمنه تاليًا لزمن الحكاية (محمد القاضى، وآخرون؛ ٢٠١٠م؛ ص ٢٣٢)، حيث يتم استرجاع أحداث الماضى سواء بسردها بواسطة أحد الشخوص، أو إعادة تقديمها كمشهد تمثيلى سابق على زمن المشهد الحالى، وهو ما اعتمدت عليه بعض العروض مثل «الأيام المخمورة» و«الجريمة والعقاب».

سرد سابق: «فهو الذى يكون زمنه سابقًا لزمن الحكاية»(محمد القاضي؛ ص ٢٣٣)، وقد اطلق عليها (جيرار جينيت) اسم «الاستباق»، وهو من تقنيات السرد النادر اسخدامها فى العروض المسرحية، ولم تظهر بأى عرض من عروض مهرجان نوادى المسرح فى دورته الحادية والثلاثين.

سرد متزامن: وهو الآنى الذى يم تقديمه بواسطة الممثلين الآن وهنا، وسميناه «الآنية».

سرد مقحم: «وهو الذى يتداخل زمنه مع زمن الحكاية»(م.س.ن)، وبه لا يكون القول والفعل متزامنين آنيًا؛ بل يلحق أحدهما الآخر بالتناوب، فقد يُضْمَر السرد السابق واللاحق به. فيتزايد التشويش لدى المتلقى إلى الحد الذى يصير معهم تعقيدًا، وتصبح الأحداث غير مفهومة أو مدركة فى تعاقبها إلى حدٍ كبير، كما فى عرض «الأيام المخمورة» وعرض «سبع ليالي».

لقد كان لسردية الحرب نصيبًا وافرًا من التمثُّل فى الأحداث حيث تم رصدها فى خمسة عروض من نماذج الدراسة؛ وهي: «سوء تفاهم» (إخراج: ساندرا سامح؛ المنوفية)، «ثم نبدأ الرقص» (إخراج: عبد الرحمن أشرف؛ بنى سويف)، «موسم الحرب والغناء» (إخراج: أحمد سعد، بور سعيد)، «عائلة توت» (إخراج: أحمد محمد أحمد؛ الأسكندرية)، «ظلال» (إخراج: هانى يسري؛ الغربية).

فحالة الشلل التى أصيب بها الزوج فى عرض مسرحية «ثم نبدأ الرقص» كانت بسبب الحرب، وأزمته النفسية سببها أنه لم يستطع القتل، فسردية الحرب تتمثَّل فى ماضى أحداث العرض التى يتم استرجاعها. وأحداث عرض مسرحية «موسم الحرب والغناء» تمثَّل تفاصيل أحداث الحرب ومآسيها، حيث خلق الأستاذ مجموعة من القتل الوحشيين وعلى رأسهم (هربرت) الذى يتخلص من كل من يحاول إيقاف هذه الحرب. ويهرب ابن الأستاذ من ساحة الحرب حاملاً كل العار الذى يمكن أن يلحق بمن يفرون من الحروب حتى ولو كان فرارهم لأسبابٍ إنسانية. الجميع فى «موسم الحرب والغناء» أصبحوا ضحايا الحرب، وتصدرت هيئة الانفجار النووى الصورة الجاثمة على جميع المشاهد بطغيان تشكيلى.

وتتمثَّل «سردية الحرب» فى أحداث عرض «عائلة توت» حيث تخلق الحرب حالة من الكساد الاقتصادى التى تضطر شخص (توت) للعمل فى المنجم لحساب (السير)، وتعانى أسرة (توت) من سخافات (السير) الذى يقيم لديهم مستغلًا أنه يُشغل (توت) كما يستغل وطموح (توت) فى الترقية. وقد استبدل العرض (السير) صاحب المنجم بالجنرال فى نص المسرحية ليبعد عن المساس بالسلطة العسكرية مقتربًا من السلطة الاقتصادية التى يمثلها (السير) صاحب المنجم، ولم يكن لذلك أى مدلول فى تمثُّل «سردية الحرب» فى أحداث العرض، فقد بعُدَّ بها خطوة إلى الخلف. بينما جاء عرض «سوء تفاهم» ليجعل من «سردية الحرب» تمثَّل أسباب الأحداث حيث جعل العرض من الحرب سببًا فى افتراق الابن عن الأم والبنت (مارتا)، كما جعل العرض أن الحرب هى السبب والدافع فى سلوك الأم والبنت تجاه قتل زبائن

الفندق والاستلاء على نقودهم حتى ولو كانت قليلة.

وتتمثل «سردية الحرب» فى أحداث عرض «ظلال» بشكل هامشى، لتطرح سؤالاً إبستمولجيا عن ماهية الحرب، باعتباها تحمل ظلامًا إلى العالم وتجعله مكانًا غير صالح للحياة، كغيرها من السرديات التى تصنع الظلام والظلم والموت فى العالم.

ونجد أن «سردية الحرب» التى تمثَّلتها الأحداث فى العروض -السابق الإشارة لها- لم تنتج بطريقةٍ مباشرة من مجموعة من البنى الاجتماعية المجردة، فقد كانَ دائمًا هناك وسطاء، فى عرض «سوء تفاهم» كانوا الجنود العابثين الذين حاولوا الاعتداء على الأم والبنت، واخطفوا الأخ من قبل ليجعلوه غريبًا عن أسرته التى تقتله حين يعود. لقد أدت «سردية الحرب» التى تتكون من جنود يتقاتلون من أجل مجموعة من المكاسب السياسية أو الاقتصادية ويحدثون فى الوقت ذاته خسائر تفوق المكاسب التى يحققها القتال تمتد هذه الخسائر على المجتمعين المتقاتلين وتخلف الكثير من المآسى، وربما يكون المكسب الوحيد من الحرب هو كبرياء المنتصر؛ وإحدى هذه المآسى فى عرض «سوء تفاهم» كانت تفرقة الابن عن الأسرة، لقد جعل عرض «سوء تفاهم» من «سردية الحرب» مبررًا لغياب الابن، ولممارسة الأم والبنت القتل، جعل من «سردية الحرب» تفسيراً لهذا العبث الكامن فى سوء التفاهم المتأصل فى الجنس البشرى الذى يقتل بعضه بعضًا، وصولا لأن تقتل الأم ابنها، والأخت أخاها.

وفى عرض «ثم نبدأ الرقص» كانت «سردية الحرب» تفسيراً للشل الذى أصاب الزوج، وسببًا مباشرًا فى سوء حالته النفسية، وسوء علاقته بزوجته بالتبعية، وبفضل الحرب فَقَدَ الزوج سيطرته على حياته وجسده، واغترب داخل بيته.

أما عرض «موسم الحرب والغناء» فسردية الحرب التى تمثَّلها الأحداث جاءت مليئة بالمآسى والعذابات وممارسة القتل والعنف، جاعلاً تلك الحرب جزء من مكونات الحياة، كما جعل الانفجار النووى جزء طاغيًا على سينوغرافيا العرض جاثمًا بظلاله فى كل المشاهد حتى تلك التى كانت تأتى داخل الكنائس. لقد طالت الحرب كل شيء فى «موسم الحرب والغناء»، فكانت الأحداث نفسها، والفاعلون مقاتلون.

ويمكن تصنيف تمثُّلات «سردية الحرب» من خلال الأحداث إلى ثلاثة أصناف؛ هي:

تَمثُّل للعالم المحسوس؛ حيث شوهت الحرب جسد الزوج ونفسيته فى عرض «ثم نبدأ الرقص»، فلم تجعل هناك مجالاً لممارسة مباهج الحياة، أو حتى الاسمتاع الجسدى بحياة طبيعية .

تَمثُّل للممارسات الاجتماعية، حيث يستغل الرأسمالى مالك المنجم الذى يعمل به (توت) أسرة توت ليحقق رفاهية عيشه ونزق رغباته فى عرض «عائلة توت»، والأسرة تخضع له طمعًا فى ترقية عائلها، ولتوفير الدخل اللازم للحياة فى ظل الحرب التى تسببت فى كساد اقتصادى كبير. وفى عرض «سوء تفاهم» مارست الأم والبنت (مارتا) القتل بسبب ما تعرضا له من مآسى الحرب، فجعل من «سردية الحرب» سببًا فى ممارسة القتل داخل المجتمع بغرض السرقة والعيش.

تَمثُّل للممارسة نفسها؛ وهى هنا ممارسة القتال ومعاينة تفاصيل الممارسة من عنف وتوتر وقتل، فامتلأت مشاهد عرض «موسم الحرب والغناء» بالقتلى والمصابين.

إن تمثّل «سردية الحرب» فى العروض المسرحى من نماذج هذه الدراسة جاء على عدة مستويات من التجريد والتعميم؛ وهى كالتالي:

الأكثر تعميمًا: ونجدها فى عرض «ظلال» حيث جعل من تمثل «سردية الحرب» فى الأحداث حدثًا هامشيًا كأنه يبحث عن إجابة عامة وسريعة عن سؤال: «لماذا يحاربون؟».

المعممة: نجد أن تمثُّل «سردية الحرب» فى عرض «عائلة توت» جعلها فى خلفية الأحدث، وجعلها سببًا وراء الكساد الاقتصادى الضاغط على أسرة (توت) كى تقبل استضافة (السير) السخيف مالك المنجم الذى يعمل به (توت) طمعًا فى الترقية لـ(توت).

المجردة: فى عرضى «ثم نبدأ الرقص» و»سوء تفاهم» جعل من تمثُّل «سردية الحرب» فى الأحداث كسبب أدى إلى ما أصبح عليه الفاعلين من حال، فأصبح الزوج فى «ثم نبدأ الرقص» مشلولا مشوهًا نفسيًا ومغتربًا، وفى عرض «سوء تفاهم» كانت الحرب سببًا فى افتراق الابن عن أسرته، وسببًا فى احتراف الأم والبنت القتل والسرقة كمصدر للعيش والتعايش.

الأكثر تجريدًا: ونجده واضحًا فى تمثل «سردية الحرب» فى عرض «موسم الحرب والغناء» حيث جعل المشاهد يغوص فى مشاهد القتل، ومآسى الحرب، والمواقف التى تنتج عن عدم قبول بعض الجنود مواصلة القتال العبثى وهروبهم من ساحة القتال، والأحداث النبيلة التى يمارسها البعض تمسكًا بقيمهم ومبادئهم، فكثير من الأحداث كانت من دخل المؤسسات العسكرية التى تمارس الحرب وتديرها، والكثير من الأحداث كانت مرتبطة تمامًا بالحرب مثل مشاهد الجنود على الجبهة، مشاهد الملاجيء، وغيرها.

٢/٣ السرديات المتناقضة

يعتبر الصراع أحد الظروف المناسبة التى تستدعى إنتاج سرديات تعمل على تعزيز التناقض القائم على الهوية بين «الأنا» و«الآخر». فتعمل السردية المنتجة فى هذا الظرف على تعظيم «الأنا»، وتقليل/تحقير «الآخر». فيقوم طرفى الصراع بإنتاج سرديات وسرديات مضادة لها، كإحدى تجليات المواجهة الممتدة بين طرفى الصراع التى قد تكون فى أحد مستوياتها مواجهة عسكرية أو مواجهة شاملة أو مواجهة فكرية.

إنَّ للسردية مكونات بنائية رئيسية؛ هي:

الفاعلون: هم الشخوص الفاعلة داخل السردية، ولهم أدوار مؤثرة، سواء كانوا أفرادا أو مؤسسات ومنظمات، أو دولا.

الأحداث: هى الأحداث التى يتم إيرادها فى السردية عبر التسلسل التعاقبى، ويتم وضع علاقات بينها وبين غيرها من الأحداث تصنع الحبكة الدرامية.

السياق: هو مفهوم يمكن أن يتسع ليشمل كل شيء يمكن أن يحيط بالأحداث والفاعلين. والسياق مزيج متعدد بين ما هو اجتماعى، وسياسى، واقتصادى، وثقافى.

الترتيب الزمنى للأحداث: ولها أهميتها لوضع نسق للسردية، ويستخدم النسق التعاقبى لتسلسل أحداث السردية.

السببية: وهى العلاقة التى يُعتمد عليها عادة فى ربط الأحداث المكونة للسردية، حيث تخضع جميع الأحداث لأن تكون إما سببًا أو نتيجة، وهو ما يقترب من مفهوم الحبكة الدرامية، والتى تشير إلى تسلسل الأحداث داخل السردية، ويعتبرها (أرسطو) روح التراجيديا.

المسرح والنفس الإنسانية

هشام عبدالرءوف

رغم انها تعرض فى نيويورك خارج برودواى عاصمة المسرح الامريكى ،ولاتعرض فى اى من مراكز الحياة المسرحية التى ازدهرت فى الولايات المتحدة فى السنوات الاخيرة مثل لوس انجلوس وشيكاغو واطلانطا ،الا انها لقيت اشادة واسعة من النقاد.

انها مسرحية "أغاني التعتيم" التى بدأ عرضها قبل أيام في مسرح روبرت سي. ويلسون فى نيويورك ولمدة شهر ونصف الشهر. والسبب فى هذه الاشادة يرجع إلى أن المسرحية ذات طابع نفسى انسانى تسعى إلى اكتشاف الصراع الذى يشتعل داخل النفس الانسانية بين محاولة النسيان والرغبة في التذكر.

مثال ذلك ماورد على لسان بطلة المسرحية عندما قالت لبطلها بعد انهيار قصة الحب بينهما "أنتِ أكثر شخص لا يُنسى قابلته في حياتي". وهذه العبارة تشير إلى الأفكار المُثيرة والمُربكة التى يحفل بها ذلك النص على حد تعبير ناقد البوسطن جلوب.

صادقة وغير مقنعة!!!

ويقول الناقد إن العبارة ، رغم صدقها، غير مُقنعة. ذلك أن إدمان كليهما على الكحول تركهما مع فترات طويلة من الزمن غامضة. ويضيف الناقد أن براعة الكاتب المسرحى جعلت فقدان الذاكرة ميزة وليست عيبا حيث تتمنى الشخصية الاولى لو تستطيع "محو كل شيء"، ونسيان الماضي. أما الشخصية الأخرى فتُعاني من ذكرياتها المفقودة. يخشى أن ينظر إلى الوراء يومًا ما ولا يجد شيئًا.

تستكشف المسرحية هذا التوتر بين محاولة النسيان والرغبة في التذكر ببراعةٍ فائقة، لدرجة أنني غادرت المسرح بشعورٍ يُشبه ما قد يشعر به متطوعٌ لدى ساحرٍ حين يكتشف سرقة ساعته: مُستمتعٌ للغاية، لكن غير متأكدٍ مما حدث بالضبط.

وفي أول لقاءٍ بين الحبيبين المدمنين على الخمر في المسرحية واللذين يُشار إليهما بـ"هي" (آبي لي) و"هو" (أوين تيج)، نجد انفسنا أمام قصة حبٍ دامت سنوات. والمشكلة أن التسلسل الزمني مُبهم؛ قد نتنقل بين الأحداث أو قد نسير بخطٍ مستقيم. قد تمر ساعاتٌ أو أيامٌ بين السطور. إن محاولة فهم ما يجري جزءٌ من متعة السرد الفوضوي وغير الموثوق. يوظف المؤلف بذكاءٍ هذا البناء والمُربك ليُجسد حالة عدم اليقين التي تُساور شخصياته بشأن ماضيها. لسنا متأكدين من ترتيب الأحداث التي نشهدها، أو حتى إن كانت قد

«أغانى التعتيم» مسرحية ذات طابع نفسى إنسانى

قصة حب رائعة والبحث فى أسباب انهيارها

حدثت أصلاً.

مزيد من الإثارة

وتزداد الأحداث إثارة عندما فى بعض الأحيان عندما نجد الشخصيات تكتفى بمراقبة الأحداث ولا تشارك فيها. وكذلك عندما تنهار علاقة الحب بين الحبيبين ويبدأن فى التساؤل ...هل انهارت علاقة الحب فعلا ...ثم يبدأن فى التساؤل عن الطرف المسئول عن انهيارها ثم ينتهي بهما الأمر إلى القول بأنها لم تكن علاقة حب عميقة ولا داع للمبالغة فى الاهتمام بها بعد انتهائها.

ورغم ذلك يعود الحبيبان إلى نفس الجدل حول من دفع الآخر بعيدا عنه بشكل يثير إعجاب ناقد الفلادلفيا إنكوايرر. ويرى هذا الناقد أن المسرحية كانت بمثابة رحلة مذهلة وممتعة لكن نهايتها كانت غامضة. وكان يتمنى لو كانت النهاية أكثر وضوحًا.

ويناقش ناقد الفلادلفيا الأمر من زاوية أخرى فيقول أن مسرحية "أغاني التعتيم" لغزٌ يستحق الحل، إلا أن الإيقاع السريع الذي يفرضه المخرج لا يترك مجالاً كبيراً للبحث والتقصي. إنه عملٌ شاقٌ على الممثلين، اللذين ينغمسان في أدوارهما بكل جوارحهما، حتى أنهما يبالغان في حركاتهما الجسدية خلال اللحظات الفاصلة.

ويرى أن الممثلة التى جسدت شخصية "هي" جسدتها ببراعة، وبطريقة آسرة ومؤثرة. ونجحت فى تصوير محاولاتها لتجنب إظهار ضعفها، وتنجح لي في ذلك مع السماح للجمهور برؤية عمق شوقها وحزنها، وبحس فكاهي رائع.

كما أتقن الممثل الذى جسد شخصية "هو" المشاهد الكوميدية دون أن يُخلّ بجو المسرحية. وكانت حركاته الجسدية معبرة ، فهو يُمثل بكل جوارحه.

وكان كلا الممثلين حاضرين بقوة في عالم المسرحية نفسه، يتفاعلان ويتكاملان مع بعضهما في كل لحظة، وعلى الرغم من الفجوة الكبيرة التي تفصل بين الشخصيتين على الورق، إلا أن الممثلين يضمنان أن يكون الترابط بينهما واضحاً لا لبس فيه.

عناصر أخرى

أما عناصر التصميم فهي رائعة، وإن كانت بسيطة. يُقنع ديكور سكوت باسك البسيط في المشهد الأول بأنه قبو كنيسة، لدرجة تحمل المشاهد أن أحداث المسرحية بأكملها ستدور هناك.

ورغم ثبات البيئة المادية طوال العرض، إلا أنها تدعم الأحداث عبر مواقع المسرحية المتعددة. من خلال التحكم الجيد فى الإضاءة. كما لعبت الموسيقى دورا كبيرا فى التعبير عن اللحظات الواقعية وأضفى عليها حيوية فى المواقف التى تطلبت ذلك. ولعبت الأزياء دورا مؤثرا أيضا فى تحقيق التكامل فى التعبير عن الأفكار والمواقف المختلفة التى شملها العرض.

ويلتقط خيط الحديث ناقد صحيفة وول ستريت جورنال فيقول أن مسرحية "أغاني التعتيم" تقول الكثير تقول الكثير عن كيف يمكننا التخلي عن أجزاء من أنفسنا في العلاقات، سواءً للأفضل أو للأسوأ، وما نحصل عليه في المقابل، وكيف تُشكّل الذاكرة هويتنا. ومع نهاية المسرحية، تمر هير، التي تؤدي دورها لي، بتحول عميق، متمنيةً المزيد من الذكريات، لا العكس.

أما أنا، فلم أكن متأكدًا تمامًا من أي شخصية قالت ماذا أو ما هو حقيقي، لكن اتضح أن هذا ربما ليس مهمًا جدًا؛ فليس لكل سؤال إجابة. ونحن عادة لا نحتاج إلى فهم الخدع فى السينما أو المسرح أو غيرها حتى نستمتع بالعروض.

وقد حاولنا البحث عن معلومات عن المؤلف لإلقاء الضوء عليه لكن لم نجد سوى انه مؤلف شاب يدعى جو هوايت يتمتع بدرجة عالية من النضج الفنى فى تلك السن الصغيرة. ونرجو أن نطالع قارءنا بمعلومات كافية عنه فى مرة قادمة.

الأفعال السمعية

المسرح وفينومينولوجيا الاستماع(١)

تأليف: جورج-هوم كوك
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

الاستماع، بكل معانيه، فعل. لا يقتصر الأمر على أن فعل الاستماع يتطلب منا القيام بشيء ما، بل إن الاستماع نفسه مسرحى بطبيعته؛ ففى الاستماع، نُدخل الصوت وأنفسنا فى حالة «لعب». وباعتبار أن الاستماع شكل من أشكال البحث فى الفينومينووجية، يقدم هذا الفصل وصفًا للسمعية فى المسرح المعاصر، مع مراعاة الموقع الجسدى والخاص للمستمع المتفرج. وانطلاقًا من تأكيد ألفا نويه على أن الإدراك «شيء نفعله»، يُطرح الادعاء بأن الاستماع فى المسرح هو نمط متخصص من الانتباه ينطوى على تفاعل جسدى وفعّال وجهدى مع بيئتنا و»إمكانياتها».(١) من خلال تقديم قراءة جديدة لنظرية ميرلو-بونتى «الحقيقية للانتباه» واستنادًا إلى أعمال آرون جورفيتش، يُعارض هذا الفصل المفهوم المألوف الذى يُركز على الانتباه كضوء كاشف أحادى البعد، ويُحوّلنا إلى موضوع، ويحثنا بدلًا من ذلك على إعادة النظر فى الانتباه كنشاط ديناميكى وجسدى فى جوهره.

يُعدّ البحث الفينومينولوجى فى الاستماع فى المسرح مجالًا بحثيًا لا يزال غير مستكشفٍ بشكلٍ كافٍ وغير مُخصّصٍ بشكلٍ كافٍ ضمن دراسات المسرح والأداء. مع ذلك، فى الآونة الأخيرة، وبالتزامن مع ظهور دراسات الصوت وما يُسمى بـ»التحوّل الصوتي»، بدأ عددٌ متزايدٌ من باحثى المسرح فى إيلاء اهتمامٍ للأبعاد السمعية للظاهرة المسرحية.(٢) بل ذهب روس براون إلى حدّ اقتراح أن المسرح قد يكون على وشك الدخول فى «عصرٍ جديدٍ من السمعية». ولكن، ما الذى يُمثّله هذا التصريح؟

فى مقالته الرائدة، «المشهد الصوتى للمسرح ونهاية الضوضاء» (٢٠٠٥)، يقدم لنا براون ملخصًا بارعًا وبصيرًا لتاريخ الصوت فى المسرح، وقد أسهم بشكل كبير فى ريادة استخدام الأذن فى المسرح. ومع ذلك، أود أن أجادل بأن مسعاه ينسجم مع اتجاه أكثر عمومية وانتشارًا فى الدراسات، والذى، فى محاولته الحثيثة لتحدى هيمنة عين المتفرج ونظرته، لا يخدم إلا فى إدامة هذا التسلسل الهرمى الحسى والنقدى من خلال التركيز

على الاختلاف أو اختزاله إلى جوهره.

يتعلق اعتراضى، فى المقام الأول، بالمنهجية. فى رأيى، تضعف دراسة براون بسبب اعتماده المسبق على نموذج يواكيم إرنست بيرندت الأنطولوجى البعيد عن الواقع. فبينما حاول براون بجرأة، ولأول مرة، رسم العلاقة العميقة بين المشهد الصوتى للمسرح والوجود (وهى علاقة وصفها المخرج بيتر سيلارز بأنها صوت يتحدث إلى المسرح «كأنطولوجي»)، إلا أنه يعتمد، إلى حد كبير، على القياس، متجاهلًا بذلك الجانب السمعى كما يُختبر. بعبارة أخرى، وبشكل عام، يستند براون فى استنتاجاته إلى التشابه، انطلاقًا من موقف نظرى مجرد، يتسم إلى حد ما بالشمولية، حيث يتم تجاهل احتمالات الجزئيات.

يؤكد ميشيل سيريس أن «الضوضاء الخلفية هى أساس إدراكنا [...] لا حياة بدون حرارة؛ لا دفء بدون هواء، لا منطق بدون ضوضاء». هنا، تُشير «الضوضاء» إلى السياق الصوتى الذى يحدث فيه الكلام واللغة والفكر، وبالتالى، مجازيًا، إلى ما هو اضافى للمعنى، كما يصفه براون. ومع ذلك، فبينما أعلن براون بحق أن المشهد الصوتى للمسرح يدفعنا إلى توسيع نطاق انتباهنا وإطارنا الدلالى ليشمل ظواهر قد تُعتبر هامشية أو غير ذات صلة، فإن هذا لا يعنى أننا يجب أن نغفل عن الجدلية القائمة بين الخلفية والشخصية والموضوع والهامش: فالضوضاء الخلفية ليست «العالم» بل هى أساس الإدراك. انطلاقًا من تجربتى كمستمع ومتفرج، ومن قراءاتى حول الانتباه، أودّ أن أقدّم منهجًا بديلًا لا يستبعد الجزئ ولا الكلى، بل يأخذ فى الحسبان العلاقة الانتباهية المتغيرة باستمرار، والمتشابكة، والمسرحية بطبيعتها التى تربط بين الخلفية والموضوع؛ بين الضوضاء والإشارة.

لذا، من أجل دراسة «الفينومينولوجيا السمعية» فى المسرح وتفسيرها، يجب علينا الانخراط فى دقة وخصوصيات الوصف الفينومينولوجي: يجب ممارسة الفينومينولوجيا. فى الواقع، كما أوضح دون إيد، «بدون ممارسة الفينومينولوجيا، قد يكون من المستحيل عمليًا فهمها»؛ أو كما قال ميرلو بونتى ذات مرة، «لا يمكن الوصول إلى الفينومينولوجيا إلا من خلال منهج فينومينولوجي». ويقدم هذا الفصل نهجًا بديلًا يبحث فى «قابلية التبادل» الأساسية للحواس ويحاول تفسير الديناميات الفينومينولوجية لـ«مجال» الانتباه، ويشير إلى أن المشهد الصوتى فى المسرح المعاصر لا يتطلب منا فقط الانخراط فى مناورات انتباهية متزايدة التعقيد، بل إن المسرح، من خلال تجسيد الإدراك، يدعونا إلى الانتباه إلى أنفسنا ونحن منتبهون.

إن فعل الانتباه مرتبطٌ جوهريًا بمفهوم ألفا نويه عن التفعيل. فالإدراك، كما أشارت نويه، هو فعلٌ نشط؛ فهو «يتحدد بما نحن مستعدون لفعله [...] فنحن نُفعّل إدراكنا، ونُجسّده». بعبارة أخرى، لا يوجد ما يُسمى بـ«المُدرِك الخامل» أو «غير النشط» : فمهاراتنا الحسية الحركية مُتضمنةٌ دائمًا، إلى حدٍ ما، فى الإدراك. وكما يشهد أصل الكلمة،(٣) فإن الإدراك هو «الإمساك»؛ أى التحرك، واللمس، والتواصل مع العالم. وبالتالى، كما يُصرّح ميرلو-بونتى، «إن تجربة بنيةٍ ما لا تعنى استقبالها فى الذات بشكلٍ سلبي: بل تعنى عيشها، واستيعابها، وتبنّيها، واكتشاف دلالتها الكامنة». عند حضور ظاهرة أو حدث أو بيئة معينة، يُطلب منا أن نوسع آفاقنا. كلمة «انتباه» مشتقة من الكلمة اللاتينية المركبة «adtendere»، والتى تعنى «التمدد». ومن ثم، فإن جوهر مفهوم الانتباه يكمن فى فكرة نوع من التجسيد الذى ينطوى على حركة ديناميكية عبر الفضاء. هذه الحركة ليست محسوسة فحسب، بل هى فعلية. علاوة على ذلك، من خلال التمدد، نصبح واعين لأنفسنا كجسد. كما ينطوى التمدد على شعور بالجهد والعمل والمرونة؛ ففى تمدد أنفسنا، نختبر شعورًا بالانجذاب فى اتجاهات مختلفة، دينامية «الدفع والسحب» التى تولد بشكل واضح تنوعًا ومغامرة وجودية ظاهرة. وهكذا، فإن الانتباه، فى جوهره، هو فعل تجسيد دينامى.

تُعد مناقشة ميرلو-بونتى واحدة من أكثر المناقشات الفلسفية عمقًا، وإن كانت مهملة إلى حد ما، حول ظاهرة الانتباه(٤). وكثيرًا ما يُفترض أنه كان ضد الانتباه تمامًا.(٥) ويبدو أن لهذا الافتراض بعض المبررات: ففى بداية كتابه «فينومينولوجيا الإدراك» (٢٠٠٢)، يذكر ميرلو-بونتى، بشكل قاطع، أن «مفهوم الانتباه لا يدعمه أى دليل يقدمه الوعي»، وأنه «ليس أكثر من فرضية مساعدة، تطورت للحفاظ على التحيز لصالح عالم موضوعي». ومع ذلك، فهو لا يعترض على ظاهرة الانتباه فى حد ذاتها، بل على كيفية تصور

الانتباه، سواء من منظور التجريبية من جهة، أو من منظور العقلانية من جهة أخرى. فمن منظور التجريبية، كما يوضح، فإن الانتباه «هو نوع من الضوء الكاشف الذى يكشف عن أشياء موجودة مسبقًا فى الظلام». وهكذا، وفقًا لمفهوم التجريبية، يُصبح الانتباه سلبيًا وعاجزًا لأن «موضوعات الإدراك موجودة بالفعل وتحتاج فقط إلى إضاءتها». فى المقابل، من منظور العقلانية، يُعتبر الانتباه قويًا للغاية: كما يؤكد، «بما أننى أختبر فى الانتباه توضيحًا للموضوع، فإن الموضوع المُدرَك يجب أن يحتوى بالفعل على البنية المعقولة التى يكشف عنها».

علاوة على ذلك، وكما يكشف ميرلو-بونتى، فإن لا التجريبية ولا الفكرية «قادرتين على إدراك الوعى فى عملية التعلم، ولا تُولى أى منهما الأهمية الكافية لذلك الجهل المحدود، ذلك القصد الذى لا يزال «فارغًا» ولكنه محدد بالفعل، والذى هو الانتباه نفسه». بعبارة أخرى، هو يعارض مفهوم الانتباه الذى يكون إما جاهلًا تمامًا (التجريبية) أو عالمًا بكل شىء (الفكرية)، ويقترح بدلًا من ذلك أن الانتباه يُجسد نوعًا من المفارقة، وهى فى حد ذاتها مفارقة الإدراك: العلاقة الجدلية بين الجسد والعالم: الانتباه ليس مجرد ربط للصور، ولا عودة للفكر المسيطر على موضوعاته، بل هو التكوين الفعال لموضوع جديد يُظهر بوضوح ما كان حتى ذلك الحين مجرد أفق غامض. وفى الوقت الذى يُحرك فيه الانتباه، يُعاد فى كل لحظة استعادته ووضعه مرة أخرى فى حالة تبعية له.

يخلص ميرلو-بونتى إلى أن «نتيجة فعل الانتباه لا تكمن فى بدايته». بل، كما يحثّ، «يجب على الوعى أن يواجه حياته غير الواعية فى الأشياء وأن يُوقظ على تاريخه الذى كان ينساه: هذا هو الدور الذى يجب أن يلعبه التأمل الفلسفى، ومن ثم نصل إلى نظرية حقيقية للانتباه». يشير نقاش ميرلو-بونتى حول الانتباه إلى أنه فعل متجسد ينطوى على إحساس بالحركة، وأن العلاقة بين الانتباه وإمكانيات بيئتنا هى علاقة جدلية فى جوهرها: فالموضوع المُدرَك يحفز الانتباه لكنه ليس سبب هذا «الحدث المُولِّد للمعرفة». علاوة على ذلك، من خلال تصوير الانتباه كظاهرة دينامية بطبيعتها، يُزعزع تحليل ميرلو-بونتى، إن لم يُفكك، ثنائية الانتباه/التشتت. فى الواقع، كما أشارت ناتالى ديبراز، «يحتوى الانتباه فى جوهره على عدم الانتباه».

وبدلًا من فصل الانتباه عن التشتت، يجب أن نركز على التداخل الجوهرى وعدم التحديد والتواجد المشترك لهذه الظواهر. فى الواقع، كما يُعلن آرون جورفيتش بحق، «يجب التخلى تمامًا عن ‹نظرية كشاف الانتباه the searchlight theory». فالتجربة، كما يوضح، «تقدم لنا دائمًا أشياءً وأحداثًا، وما إلى ذلك، ضمن سياقات وظروف معينة، وليس أبدًا بحقائق معزولة أو بيانات وحقائق متناثرة». وبالتالى، فمع أن «انتباهنا قد يكون منغمسًا فى مشكلتنا، إلا أننا لا نغفل أبدًا عن محيطنا الفعلى ولا عن أنفسنا كجزء من هذا المحيط». وهكذا، يحاول جورفيتش وصف ليس فقط موضوعًا انتباهيًا معينًا، بل «مجمل البيانات المتواجدة معًا»: أى «مجال الوعي». فى الآونة الأخيرة، تم شرح مفهومه عن «مجال» الانتباه وتطويره بشكل كبير من قبل بى. سفين أرفيدسون الذى يقدم الملخص التالي:

عندما يلفت شيء ما انتباهنا، أو عندما نركز أو نولى اهتمامًا لشيء ما، فإنه يُعرض ضمن سياق.. بدءًا من مركز مجال الانتباه وصولًا إلى محيطه الخارجى، توجد ثلاثة أبعاد: الانتباه الموضوعى (الانتباه فى بُعد الموضوع أو التركيز)، وسياق الانتباه (الوعى فى بُعد السياق الموضوعي)، وهامش الانتباه (الوعى فى بُعد الهامش كالهالة والأفق).

كوسيلة خصبة لاستكشاف نموذج الانتباه هذا، وكبداية لفينومينولوجيا الاستماع المسرحى، سأتأمل الآن فى تجربتى فى حضور عرضين مسرحيين: «مزامنة الشفاه Lipsynch» لروبرت ليباج، و»شون-كين» لفرقة كومبليستى. يجيب هذا البحث المبدئى على الأسئلة التالية المتعلقة بالعلاقة الظاهرية بين الصوت والاستماع والمسرحية: ماذا يحدث عندما نستمع؟؛ كيف ينخرط جسدنا فى فعل الاستماع، وما الدور الذى تلعبه الحركة فى الإدراك؟؛ ما هى العلاقة الظاهرية بين الاستماع والنظر، وكيف يتم «تنشيط» السمع من خلال «استمالة» النظر؟ وبأى معنى يكون الصوت مكانيًا، وما أنواع البنى المكانية والانتباهية التى يُظهرها فعل الاستماع؟ باختصار، ماذا يحدث عندما نبدأ فى الانتباه إلى الديناميات الظاهرية للانتباه المسرحي؟ ومن الأمثلة التى تبرز فيها بوضوح الصفات الفعّالة والجهدية والوجودية للاستماع باعتباره انتباهًا، فى مسرح روبرت ليباج.

الهوامش

١- كما أوضح جيبسون، فإن «الإمكانية ليست ما نسميه صفة «ذاتية» للشيء، وليست أيضًا ما نسميه خاصية «موضوعية» للشيء إذا كنّا نعنى بذلك أن الشيء المادى لا يرتبط بأى حيوان. فالإمكانية تتجاوز ثنائية الذاتى والموضوعى، وتساعدنا على فهم قصورها» (١٩٧٧، ٦٩-٧٠).

٢- من أبرز رواد استخدام الأذن فى المسرح: أندرو جور، وبروس ر. سميث، وروس براون، وويس فولكرث.

٣- كلمة «perceive» ذات أصل أنجلو-فرنسى، وهى مشتقة من مزيج من الكلمة اللاتينية per (بشكل كامل) و capere (بمعنى الإمساك أو الأخذ).

٤- ومع ذلك، يتجاهل ميرلو-بونتى بشكل واضح الاستماع كنمط من أنماط الانتباه.

٥- على سبيل المثال، أكد جوناثان كرارى أن ميرلو بونتى «رفض الأهمية الفلسفية للانتباه» (١٩٩٩، ٥٦).

التفاصيل المجهولة لبدايات الفرقة القومية(٥)

مذكرة طليمات لإنشاء الفرقة الحكومية!

سيد علي إسماعيل

قال «زكى طليمات» فى مذكرته الخاصة بإنشاء فرقة التمثيل الحكومية، الموجودة ضمن صفحات تقريره الشهير حول «فن التمثيل وخطة إصلاحه» بتاريخ مارس ١٩٣١: تؤلف هذه الفرقة من كل نابه ونابهة من الممثلات والممثلين العاملين والذين سبق لهم الاشتغال بالمسرح وعُرف عنهم التفوق. كذلك تستكمل هذه الفرقة عناصر تكوينها من متخرجى «معهد فن التمثيل»، الذى يجب أن ينشأ إلى جانبها. وتسير هذه الفرقة وفق نظام مُحكم تقوم بوضعه الوزارة يكفل للفرقة الجديدة أن تعمل على وجه صحيح وطبق خطة مثمرة وتمدها الحكومة بالإعانة المالية وتخصها بالرعاية كما هو الحال فى فرنسا ورومانيا وغيرها من الممالك الأوروبية.

ولهذا المشروع محبذوه ومعارضوه ولعل أول ما يطالعنا لدى تفكيرنا فيه هو أثر هذه الفرقة فى المنافسة القائمة بين الفرق الأخرى، والروايات التى تمثلها والدار التى تعمل فيها. ويتغنى كثيراً معارضو هذا المشروع باسم المنافسة وأهميتها فى تقديم الأشياء. عن تلك المنافسة أقول إننا إذا أرجعنا البصر كرتين فى حالة مسرحنا، هذه الحال التى أسهبت بعض الشىء فى شرحها، تبين لنا أن إضعاف روح المنافسة لن يؤثر مطلقًا فى الرقى الذى ننشده لمسرحنا من وراء هذا المشروع الجليل. وإننى أستند فيما أذكر على ما يأتى:

(١) - ما برحت مجهودات القائمين بالمسرح اليوم - كما كانت منذ أن هبط هذا الفن أرض مصر باللسان العربى - محاولات مختلفة ترمى إلى نشر هذا الفن وتعريفه وإقامة شعائر له فى أدبنا فنحن والحالة هذه ما برحنا فى دور المحاولات الأولية وللأسف فإن هذه المحاولات لم تلق التوفيق المشتهى لأسباب أتيت على ذكرها فواجب أن تقوم هيئة منظمة ذات كيان ثابت تتولى قسطًا مما ترمى إليه تلك المحاولات وتحقق لازدهار هذا الفن ما يمكن أن يحققه النظام الحكومى لرغد بلد تنوء بفوضى «النظام الإقطاعى».

(٢) - لا تأتى المنافسة بالخير المنتظر إلا إذا قامت بين متنافسين اكتملت لديهم عناصر التكوين الذاتى. أما أن يترك لظاها يستعر بين متنافسين لم يقووا بعد على أن يدرجوا مستقيمين على أرجلهم فلن تسفر عن شىء ذى وزن اللهم إلا إذا أسفرت عن نجاح منافسة تقوم بين رجلين بترت ساق كل منهما يرومان ارتقاء تل مرتفع. فكل جوقة فى مصر تحوى عددًا صغيراً جدًا من أكفأ الممثلات والممثلين يجعل الاتقان الذى ننشده لرواياتها أمرًا مستعصيًا مهما صح منها العزم على تلمس هذا الاتقان، فهى بحكم ذلك تعانى نقصًا فى وسائل الحركة والتقدم شبيه بما يعانيه مبتور الساق. ولا شك أنه إذا اجتمعت هذه الكمية المبعثرة من أكفأ الممثلات والممثلين تحت لواء واحد وحل التعاضد بدل التناحر أمكنها أن توفق إلى الاتقان المنشود فى عملها مثل ما يوفق صاحبانا المبتورا الساق إلى ارتقاء الجبل إذا وحدا مجهوديهما ونبذا ذلك التنافس الذى يستهدفان معه لخطر السقطة الكاسرة. ويحفظ لنا تاريخ الأجواق فى مصر أمثلة عديدة تثبت لنا أن الجوقة إن كان عودها يُصلب ورواياتها تزدهر كلما اجتمع تحت لواء واحد زعيمان أو ثلاثة من زعماء مسارحنا مع رهط من أكفاء الممثلين والممثلات. ففرقة «جورج أبيض» لم تعرف نجاحها إلا أيام كانت تجمع فى صعيد واحد: عبد الرحمن رشدى، وعزيز عيد، وغيرهما من كبار الممثلين. وقد حل بكيانها البوار حينما انفصلت هذه العناصر القوية وانفردت وحدها بالعمل. وآخر ما أقدمه مثلًا لما أذهب إليه ازدهار فرقة «يوسف وهبي» أيام كانت تضم إلى جانب زعيمها زعماء أخر أمثال: جورج أبيض، وعزيز عيد، وروز اليوسف.

(٣) - وإذا جاز لنا أن نأبه للمنافسة حتى بين المقعدين فإن تأليف الفرقة الحكومية الجديدة لن يقتل المنافسة بين الأجواق. فهناك فرقتا «نجيب الريحاني» و«على الكسار» ينتقلان بين نوعى «الأوبريت المضحكة» و«الريفو»، بل وأعتقد أن ستنقلب المنافسة التى هى الآن ضعيفة تنازعًا قويًا من أجل مجرد الحياة بسبب وجود هذه الفرقة القوية. وهذا بلا شك من مصلحة التمثيل فالفرقة الحكومية والحالة هذه هى محرض أكبر على التنازع والتشبث بالحياة. والأغلب أن ستقوم فرقة جديدة بدلًا من فرقتين يندمجان فيها هما فرقتا

زكي طليمات

«يوسف وهبي» و«عبد الرحمن رشدي»، اللتان يتنازعان - بلا فائدة - زعامة التمثيل الأدبى، هذا على فرض قبول مديرى هاتين الفرقتين الانضمام فى صفوف الفرقة الجديدة، التى يمكن أن تضم بين أعضائها الأساتذة: جورج أبيض، وعبد الرحمن رشدى، وعمر سرى، وروز اليوسف – وهم من زعماء الحركة التمثيلية – كذلك عدد من الممثلين المثقفين الذين سبق لهم الاشتغال بالتمثيل مع زعيمهم المحامى عبد الرحمن رشدى ثم هجروا المسرح إلى دواوين الحكومة لعقم الخطة التى تسير الأجواق عليها.

(٤) - ستأتى المنافسة الحقة المجدية بعد سنوات قليلة حينما يتخرج من «معهد التمثيل» عدد من نوابه الممثلين والممثلات يزيد عن حاجة الفرقة الحكومية فيعمد الباقى والمستحدث إلى تأليف الجوقات المختلفة التى ستجد فى نباهة رجالها الجدد ووفرة علمهم ما تنافس به «الفرقة الحكومية». هنا تقوم المنافسة فى معناها الكامل، كما هو الحال فى فرنسا بين مسرحى الكوميدى فرنسيز والأوديون - وهما المسرحان الحكوميان – من ناحية وسائر مسارح «البوليفار» أعنى المسارح الأهلية من ناحية أخرى.

وتأليفنا لفرقة جديدة على الوجه المذكور لن يكون الأول فى نوعه فقد سبقتنا إلى ذلك الحكومة الفرنسية والرومانية وغيرها من الممالك الراقية. فرغم إن فرنسا أعرق الأمم الأوروبية فى فن التمثيل فقد سبقت الجميع إلى إنشاء جوقة تستمد وحيها وإرادتها من هيئة وزارة التعليم فجوقة «الكوميدى فرنسيز» وهى أكبر هيئة تعمل فى هذا الفن يرجع تاريخ تكوينها الأول إلى عام ١٦٨٠ وقد قامت باندماج ثلاث جوقات كانت تعمل إذ ذاك بباريس وهى جوقة Theatre de Marais وجوقة Hotel de Beurgogne وفلول فرقة «موليير». اجتمع رجال وسيدات هاته الجوقات الثلاث تحت لواء واحد بأمر ملكى كريم ولا شك أن الملك «لويس الرابع عشر» الذى أصدر نطقه الملكى باندماج تلك الفرق الثلاث لتتكون منها فرقة واحدة قوية العناصر - فرمان مؤرخ فى ٢١ أغسطس سنة ١٦٨٠ - كان يعرف جيدًا ما للمنافسة من شأن كما كان يدرى أيضًا كيف أن المنافسة تفقد من أهميتها فى بعض الأحايين وكيف أن إهمالها حينًا من الدهر يزيدها قوة فيما بعد. كذلك لا جدال فى أن «بونابرت» حينما أصدر «لائحة موسكو» سنة ١٨١٢ وهى اللائحة الخاصة بتنظيم تلك الفرقة وتقوية كيانها، كان يعتقد بخطورة المسرح كأداة للدعاية وكمظهر من المظاهر الأدبية والفنية للأمة. وما من أحد يسمع عما قدمه ويقدمه مسرح الكوميدى فرنسيز من مجهودات موفقة فى سبيل نشر الدعاية للأدب الفرنسى فى سائر ممالك العالم وما من أحد يقف على ما لهذا المسرح من أثر فى ترقية الفن والرواية المسرحية الفرنسية ما من أحد يسمع أو يعرف هذا وذاك إلا ويحمد «للملك الممثل» لويس الرابع عشر وللأمبراطور نابليون – صديق الممثل تالما – إغفالهما شأن المنافسة فى ظرف من الظروف وإقامتهما فرقة حكومية وطيدة الأركان تعمل للفن فى هدوء وفى نجوة من لوثات النزعة المادية المتطرفة. ومما لا شك فيه أنه لو لم يقم هذا المسرح لتجردت باريس الزاخرة بآثارها الفنية من درة فى تاجها توازى «متحف اللوفر».

أما الروايات التى تمثلها الفرقة، فيقينًا أننا نتحرج إذا أزمعنا أن نوقف الفرقة الحكومية الجديدة على تمثيل ما تخرجه الأقلام المصرية من الروايات سيما فى هذه الظروف الحالية التى كسدت فيها قرائح المؤلفين المصريين من جراء انصراف الأجواق الأدبية العاملة عن أخذ رواياتها. لا جدال فى أن سيكون رائد هذه الفرقة أولًا وآخرًا تمثيل كل رواية مصرية جديرة بالتمثيل غير أن الفرقة ستكون مضطرة إلى سد حاجتها من الروايات بإخراجها الروائع العالمية فى الأدب المسرحى – وليس سقط الروايات الأفرنجية – بعد نقلها إلى العربية السهلة نقلًا موثوقًا به ريثما تنشط قرائح المؤلفين المصريين وتصلب أقلامهم إزاء ما سيلقونه من التشجيع فى ذلك الجو الفنى الجديد. وهذه خطة سارت عليها الممالك الأوروبية التى يرجع تاريخ التمثيل فيها إلى عهد غير بعيد أمثال رومانيا وبولونيا وتركيا بل والولايات المتحدة. ولست فيما أذهب إليه بمشجع الجرى وراء المعربات الأفرنجية وهو الأمر الذى أخذته على الأجواق العاملة اليوم – ولكننى أرى أنه ما دمنا سنكفل تشجيعًا واسعًا للرواية المسرحية المصرية فليس ثمة بأس فى أن يتعرف الجمهور المصرى إلى نفائس الروايات التى تمثل فى سائر مسارح العالم. كذلك لا يصح أن يغرب على بالنا أننا ما برحنا نترسم آثار المسرح الأوروبى، وكل مؤلفينا المسرحيين يخرجون رواياتهم من قوالب أوروبية فيحسن بنا والحالة هذه أن نقف على القيم والباهر مما أخرجته تلك القوالب الأصيلة. أما أن نرجئ تكوين هذه الفرقة ريثما يوجد بين مؤلفينا المسرحيين عباقرة ونوابغ أمثال شكسبير وكالديرون وكورنيل وراسين وموليير وغيرهم فوهم لا يخلو من خطورة تؤخر فى انتعاش هذا الفن لأننا نوقف ترقية شيء على آخر قد لا يأت إلا بعد قرون أو قد لا يأت بالمرة إذ ليس لكل الأمم أمثال ممن ذكرت من أسماء أولئك العباقرة المؤلفين. إن من واجبنا أن نخلق الجو الذى يساعد على إذكاء الكفايات واستثارة المواهب وندع للزمن إيجاد العباقرة والنابغين. نحن بحكم خبرة هذا الفن نعتقد الوراثة المهذبة فيه وكذلك الشعائر والتقاليد فموليير وراسين لم يأتيا دفعة واحدة بل أخرجا روائعهم الفنية الخالدة على أساس وراثة وتقاليد ربت منذ القرون الوسطى أى قبل ميلادهما بأربعة قرون على الأقل. وأعتقد أن لن ننتظر طويلًا حتى نجد شيئًا من بغيتنا من الروايات المصرية الصالحة للتمثيل فى هذه الفرقة وذلك نظرًا إلى وجود طائفة من الكتاب التمثيليين سيعينهم وجود الفرقة على العمل الصالح.

أما الدار التى تعمل بها الفرقة الحكومية، فيحتم نظام العمل فنيًا وإداريًا أن يكون لهذه الفرقة مسرح خاص بها تعمل فيه بلا انقطاع. إن دار الأوبرا الملكية فى نظامها الحالى لا تُمكن هذه الفرقة من العمل فيها سوى أسابيع قليلة جدًا فيجب والحالة هذه أن تستأجر أحد المسارح الأهلية وتجهز بما

غلاف التقرير الرسمي

وزارة المعارف العمومية

سياسة التعليم العام

تقرير مرفوع

الى لجنة سياسة التعليم العام

عن

فن التمثيل وخطة اصلاحه

زكى طليمات

سكرتير فنى معهد فن التمثيل

إحدى صفحات التقرير

ينقصها من معدات ريثما يبت فى إشادة مسرح جديد خاص بهذه الفرقة أو أخذ «مسرح حديقة الأزبكية».

أما «الفوائد التى يجتنيها فن التمثيل العربى من وراء هذا المشروع» فيتمثل فى الآتى:

(١) - اجتلاب حسن الظن بهذا الفن السافر وبالقائمين به. فليس من ظاهرة تحسن التعبير عن اهتمام الحكومة بفن التمثيل وبتقديرها لشأن القائمين به أكثر من إنشاء هذه الفرقة. والجمهور فى مصر مسرف فى حسن الظن والإيمان بكل ما تنشئه حكومة وما تظلله بعنايتها. وعليه فستهب روح جديدة على جمهور مسارحنا ومن يتشيع إليهم بحكم المحاكاة تدفع بهم من طريق غير مباشر إلى ارتياد دور التمثيل. كما أن هذه الظاهرة المباركة ستدفع بطوائف جديدة من الشباب المثقف إلى الاشتغال بهذا الفن أو العمل.

(٢) - تجهيز المسرح المصرى لأول مرة بأداة صالحة لتأدية الروايات التمثيلية وفق ما تطلبه أصول الفن.

(٣) - تشجيع الرواية المصرية! أجل إذ ليس من وسيلة إلى تشجيع الرواية المصرية سوى إيجاد فرقة قوية العناصر تؤمن هيئتها المهيمنة على شئونها بأنه يجب أن يكون لمسرحنا طابع خاص يوافق مزاجنا فنرحب عن طيب خاطر وعن عقيدة راسخة بكل رواية مصرية تنطوى على أثر صادق من آثار الفن الصحيح وتتضافر مع مؤلفها على نجاحها وبذلك يغدو مسرح الفرقة الحكومية أشبه شيء بمعمل تجارب توالى فيه القريحة المصرية مجهوداتها نحو تقرير فن درامى محلى. أما تشجيع الرواية المصرية عن طريق المباراة بين المؤلفين فوسيلة ناقصة لأن سير العمل فى هذه المباراة مهما أحيط بسياج من الأمانة والإخلاص لا يكفل إصدار حكم صائب فى قيمة الرواية التمثيلية. وفوق هذا فقيمة الرواية المسرحية الحقة لا تستكشف من وراء مطالعتها بل أمام إخراجها فوق المسرح. وقد نوه عن ذلك المؤلف العبقرى «موليير» فى مقدمة روايته «مدرسة النساء».

(٤) - وضع حد للفوضى الفنية التى يعج بها مسرحنا وإضعاف تلك النزعة المادية التى أخذت تزج به فى صفوف السلع وخلق جو هادئ خال من التهويش والأغراض الشخصية الجامحة. وفوق ما ذكرنا فستصبح الفرقة الجديدة «حقل العمل» الذى سيمثل فيه طلاب بعثة فن التمثيل عند إتمام دراستهم فى أوروبا وعودتهم إلى مصر. أما ما تجنيه الحكومة لذاتها من وراء ذلك فهو هيمنتها على أداة خطرة فى الدعاية وفى التهذيب. وأطيب ما تناله الأمة هو إنشاء شيء أشبه «بسفارة» أدبية وفنية لها تعمل على نشر ثقافتها ورفع اسمها فى سائر بلاد العالم العربى.

أما «النظام الإدارى والفنى للفرقة»: فلم أفكر قط إذا أسميت هذه الفرقة «الفرقة الحكومية» اجتلابًا لثقة الجمهور فيما ستقدمه، أن أجعل ممثلاتها وممثليها يشغلون وظائف ذات مرتبات ثابتة بإحدى أقلام الإدارة العامة للفنون الجميلة! شيء من هذا لم يجر لى فى وهم لأنى أنفس بالممثل الفنان أن يخضع فى حياته العملية إلى نظام سبيل الترقية فيه يرجع فى الغالب إلى الأقدمية **hierarchie** و«قانون الدرجات». هذا فضلًا عن أن اعتماد الممثل على مرتب ثابت سواء أخلص النية فى جهاده أو لم يخلصها ينتهى به إلى فقدان حيويته وهذا ما لا يتفق وفن الممثل ويتنافى وجوهر مهنة سبيل الترقية الأدبية والمادية فيها يرجع إلى ما يبديه الممثل من مجهودات موفقة فى فنه. وعليه أرى أن يرتكز النظام الإدارى للفرقة على قواعد تجعل ازدهار العمل فيها والمكافأة يرجعان إلى ما يبذله أفرادها من صادق المجهودات وبذلك لا تتحمل الوزارة وحدها تبعة كساد العمل فيها ولا تنوء بمفردها بأعباء أى خسارة مادية قد يصاب هذا المشروع بها. بل يكون لأفراد الفرقة نصيب فى كل هذا. ولعلنا نجد أساس هذا النظام فى الأنظمة التى تصرف بموجبها الأمور فى «مسرح الكوميدى فرنسيز» وفى المسارح الأخرى التى ترتبط مع وزارة التعليم ولا أرمى بذلك أن نطبق هذه الأنظمة بحذافيرها إذ إن بها ما لا يتفق وحالتنا وبها أيضًا الفاسد الذى يضج منه أفراد تلك المسارح الأجنبية. ويؤلف النظام الفنى للفرقة بحال يجعل منها أداة فعالة لنشر فن التمثيل بسائر بلاد القطر المصرى فلا يقتصر عمل الفرقة على تمثيل روايات بمصر والإسكندرية وعواصم المديريات. بل يجب أن يكون فى الفرقة - عندما تستكمل عناصرها من متخرجى المعهد - قسم دائم الترحال يجوب القرى الصغيرة بروايات بسيطة سهلة المأخذ تهذيبية المرمى تتفق وعقلية الفلاح الساذج وتقربه تدريجيًا إلى حظيرة الفن ونزرع فى نفسه أشرف المبادئ.

إحدى صفحات مذكرة الفرقة الحكومية

تؤلف الفرقة

تؤلف هذه الفرقة من كل نابه ونابهة من الممثلات والممثلين العاملين والذين سبق لهم الاشتغال بالمسرح وعرف عنهم التفوق. كذلك تستكمل هذه الفرقة عناصر تكوينها من متخرجى (معهد فن التمثيل) الذى يجب ان ينشأ الى جانبها وتسير هذه الفرقة وفق نظام محكم تقوم بوضعه الوزارة يكفل للفرقة الجديدة ان تعمل على وجه صحيح وطبق خطة مثمرة وتمدها الحكومة بالاعانة العالمة وتخصها بالرعاية كما هو الحال فى فرنسا ورومانيا وغيرها من الممالك الاوروبية

ولهذا المشروع محبذوه ومعارضوه ولعل اول ما يطالعنا لدى تفكيرنا فيه هو

(١) اثر هذه الفرقة فى المنافسة القائمة بين الفرق الاخرى،

(٢) الروايات التى تمثلها

(٣) الدار التى تعمل فيها

يعنينى كثيرا معارضو هذا المشروع باسم المنافسة واهميتها فى تقدم الاشياء . عن ذلك المنافسة اقول اننا اذا ارجعنا البصر كرتين فى حالة مسرحنا ، هذه الحالة التى اسهبت بعض الشيء فى شرحها ، تبين لنا ان اضعاف روح المنافسة لن يؤثر مطلقا فى الرقى الذى ننشده لمسرحنا من وراء هذا المشروع الجليل . واننى استند فيما اذكر على ما يأتى :

١ — ما برحت مجهودات القائمين بالمسرح اليوم — كما كانت منذ ان هبط هذا الفن ارض مصر باللسان العربى — محاولات مختلفة ترمى الى نشر هذا الفن وتوطيده واقامة شعائر له فى ادبنا فنحن والحالة هذه ما برحنا فى دور المحاولات الاولية وللاسف فان هذه المحاولات لم تلاق التوفيق المشتهى لاسباب اتيت على ذكرها فواجب ان تقوم هيئة منظمة ذات كيان ثابت تتولى قسطا مما ترمى اليه تلك المحاولات وتحقق لازدهار هذا الفن ما يمكن ان يحققه النظام الحكومى لرغد بلد تنوء بفوضى (النظام الاقطاعى)

نريد حكومة فى فن التمثيل

٢ — لا تأت المنافسة بالخير المنتظر الا اذا قامت بين متنافسين اكتملت لديهم عناصر التكوين الذاتى . اما ان يترك لظاها يستعر بين متنافسين لم يقووا بعد على ان يدرجوا مستقيمين على ارجلهم فلن تسفر عن شيء ذى، وزن اللهم الا اذا اسفرت عن نجاح منافسة تقوم بين رجلين بترت ساق، كل منهما برومان ارتقاء تل مرتفع . فكل جوقة فى مصر تحوى، عددا صغيرا جدا من اكفاء الممثلات والممثلين يجعل

(٣) الروايات التى تمثلها الفرقة

يقينا اننا نتحرج اذا ازمعنا ان نوقف الفرقة الحكومية الجديدة على تمثيل ما تخرجه الاقلام المصرية من الروايات سيما فى هذه الظروف الحالمة التى كسدت فيها قرائح المؤلفين المصريين من جراء انصراف الاجواق الادبية العاملة عن اخذ رواياتها . لا جدال فى ان سيكون رائد هذه الفرقة اولا وآخرا تمثيل كل رواية مصرية جديرة بالتمثيل غير ان الفرقة ستكون مضطرة الى سد حاجتها من الروايات باخراجها الروائع العالمية فى الادب المسرحى — وليس سقط الروايات الافرنجية — بعد نقلها الى العربية السهلة نقلا موثوقا به ريثما تنشط قرائح المؤلفين المصريين وتصلب اقلامهم ازاء ما سيلقونه من التشجيع فى ذلك الجو الفنى الجديد .

وهذه خطة سارت عليها الممالك الاوروبية التى يرجع تاريخ التمثيل فيها الى عهد غير بعيد امثال رومانيا وبولونيا وتركيا بل والولايات المتحدة . ولست فيما اذهب اليه بمشجع الجرى، وراء المسرحيات الافرنجية وهو الامر الذى، اخذته على الاجواق العاملة اليوم — ولكننى ارى، انه ما دمنا سنكفل تشجيعا واسعا للرواية المسرحية المصرية فليس ثمت بأس فى ان يتصرف الجمهور المصرى، الى نفائس الروايات التى تمثل فى سائر مسارح العالم . كذلك لا يصح ان يغرب على بالنا اننا ما برحنا نترسم آثار المسرح الاوروبى . وكل مؤلفينا المسرحيين مخرجون رواياتهم من قوالب اوروبية فيحسن بنا والحالة هذه ان نقف على القيم والباهر مما اخرجته تلك القوالب الاصيلة .

اما ان نلجيء تكوين هذه الفرقة ريثما يوجد بين مؤلفينا المسرحيين عباقرة ونوابغ امثال شكسبير وكالدرون وكورنيل وراسين وموليير وغيرهم فوهم لا يخلو من خطورة ثم خرق فى انشاء فن هذا الفن لاننا نوقف ترقية شيء على آخر قد لا يأت الا بعد قرون أو قد لا يأت بالمرة اذ ليس لكل الامم امثال من ذكرت من اسماء اولئك العباقرة المؤلفين . ان من واجبنا ان نخلق الجو الذى يساعد على ازكاء الكفايات واستثارة المواهب وندع للزمن ايجاد العباقرة والنابغين . نحن بحكم خبرة هذا الفن نعتقد الوراثة المهذبة فيه وكذلك الشعائر والتقاليد فموليير وراسين لم يأتيا دفعة واحدة بل اخرجا روائعهم الفنية الخالدة على اساس وراثة وتقاليد ربت منذ القرون الوسطى اى قبل ميلادهما بأربعة قرون على الاقل . واعتقد ان لن ننتظر طويلا حتى نجد شيئا من بعيدنا من الروايات المصرية الصالحة للتمثيل فى هذه الفرقة وذلك نظرا الى وجود طائفة من الكتاب التمثيليين سيمدهم وجود الفرقة على العمل الصالح