

مسرحنا

رئيس التحرير
محمد الروبي

رئيس مجلس الإدارة
هشام عطوة

السنة الثامنة عشرة • العدد 978 • الإثنين 25 مايو 2026

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

من يملك الكلمة الأخيرة؟
المخرج والمؤلف في المواجهة على خشبة المسرح

على هامش الرحيل ..
سمير عبدالباقي.. صوت
المسرح الشعبي في مصر

«شهرزاد» و«بوليرو» ..

من شظايا الحكاية إلى إيقاع الطقس

وزيرة الثقافة ومحافظة القاهرة

يشهدان انطلاق «شارع الفن»

تعكس توجه الدولة نحو دعم الصناعات الثقافية والإبداعية، واكتشاف المواهب الشابة ورعايتها، مشيرة إلى أن الوزارة تعمل على تطوير هذه التجربة لتصبح منصة مستدامة تعزز الهوية الثقافية المصرية، وتسهم في بناء الوعي وترسيخ قيم الجمال في المجتمع.

وأوضح الدكتور إبراهيم صابر، محافظ القاهرة، أن مبادرة «شارع الفن» تستهدف تحويل شوارع وميادين العاصمة إلى مساح مفتوحة تحتضن المبدعين، وتقدم محتوى فنيًا راقياً ومجانياً للمواطنين، بما يسهم في الارتقاء بالذوق العام وإعادة إحياء الطابع الحضاري لوسط المدينة.



الفنون للجمهور، وتحقيق العدالة الثقافية، من خلال الخروج بالفن من القاعات المغلقة إلى الفضاءات العامة، بما يتيح التفاعل المباشر مع مختلف فئات المجتمع، مشيرة إلى أن المبادرة، التي تحظى برعاية دولة رئيس مجلس الوزراء،

الدكتورة جيهان زي، وزيرة الثقافة، والدكتور إبراهيم صابر، محافظ القاهرة، شهداً انطلاق أولى الفعاليات الجماهيرية لمبادرة «شارع الفن» بشارع الشريفيين في منطقة القاهرة الخديوية، والتي أعلن الدكتور مصطفى مدبولي، رئيس مجلس الوزراء، تدشينها مطلع الأسبوع الجاري، في إطار توجه الدولة لتعزيز حضور الفنون في المجال العام. جاء ذلك بحضور المهندس محمد أبو سعدة، رئيس الجهاز القومي للتنسيق الحضاري، والدكتورة نبيلة حسن، رئيس أكاديمية الفنون، وليف من كبار الفنانين. وأكدت الدكتورة جيهان زي، أن «شارع الفن» تمثل خطوة نوعية في مسار إتاحة

أجندة فعاليات متنوعة في قصور الثقافة

هذا الأسبوع



في الثامنة والنصف مساءً، على مسرح التربية والتعليم بمحافظة السويس.

وفي يوم الأربعاء ٢٧ مايو، يستقبل قصر ثقافة أسيوط العرض المسرحي «الهبجاة» في الثامنة مساءً، إعداد وإخراج أسامة عبد الرؤوف، كما يستضيف قصر ثقافة بورسعيد عرض مسرح الطفل «بيت الدبة حنين»، إخراج هشام العطار، ويعرض حتى الخميس

دعم هيئة قصور الثقافة للفنون التشكيلية وتشجيع المبدعين بالمحافظات.

عروض مسرحية مجانية يشهد هذا الأسبوع تقديم مجموعة من العروض المسرحية المجانية بعدد من المحافظات، من بينها عرض «بيانولا»، إخراج محمود طلعت، ويقدم يومي الأحد والاثنين

معرض «المولد» بقاعة آدم حنين بالهناجر تستضيف قاعة آدم حنين بمركز الهناجر للفنون بدار الأوبرا المصرية، معرض «ملتقى الغربية للرسم والتصوير.. المولد»، الذي يضم نتاج فعاليات الملتقى الذي أقيم بمحافظة الغربية في أكتوبر الماضي. ويستمر المعرض حتى ٢٨ مايو الجاري، بمشاركة ١٦ فناناً وفنانة، وذلك في إطار

تطلق الهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة الفنان هشام عطوة، أجندة حافلة بالفعاليات الثقافية والفنية بدءاً من اليوم الأحد، تتضمن عروضاً مسرحية مجانية، ولقاءات توعوية وورشاً إبداعية للأطفال، إلى جانب معارض الفنون التشكيلية، وأنشطة المشروع الثقافي لمناطق الإسكان البديل، وبدء احتفالات عيد الأضحى المبارك. وتستمر الأنشطة حتى السبت المقبل ٣٠ مايو، وذلك في إطار برامج وزارة الثقافة لدعم الحراك الإبداعي بالمحافظات.

ختام مهرجان نوادي المسرح تختتم غدا الاثنين على مسرح السامر بالعجوزة، فعاليات الدورة الثالثة والثلاثين للمهرجان الختامي لنوادي المسرح، ضمن برامج وزارة الثقافة لدعم شباب المسرحيين. يقام حفل الختام في الثامنة مساءً ويشهد إعلان التوصيات والنتائج، وذلك بعد أسبوعين حافلين شملاً تقديم ٢٧ عرضاً مسرحياً من مختلف المحافظات.



«مقتل كرامازوف» لفرقة الأنفوشي

ضمن المهرجان الختامي لنوادي المسرح



فصله من الشرطة، مؤكداً أن الشخصية تكشف خطورة السعي إلى النجاح بأي ثمن. فيما أوضح الفنان أحمد جمال أنه يقدم شخصية «أليوشا» التي تمثل الجانب الروحي والديني في العمل، مشيراً إلى أن العرض يؤكد أن الإنسان ليس معصوماً من الخطأ مهما بلغت درجة تدينه، وأن المبادئ الحقيقية تظهر في المواقف الصعبة. وأضاف أن شخصية «أليوشا» تبدو الأكثر قرباً من إخوته، والأحرص على احتوائهم ودعمهم خلال تطور الأحداث. ومن جهته، أوضح الفنان مازن شوكة أنه يجسد شخصية «ديمتري» التي تعبر عن الرغبات والشهوات الإنسانية، مشيراً إلى أن المعالجة الجديدة للنص تظهر الشخصية بعد مرور عام على الجريمة، في محاولة لإصلاح حياته والاستقرار، قبل أن يجد نفسه مجدداً أمام صراع بين التمسك بالطريق القويم أو العودة إلى إغراءات الماضي.

ومقرر اللجنة. وقال المخرج كريم دياب إن العرض يقدم حبكة بوليسية مشوقة تنطلق من إعادة التحقيق في الجريمة من منظور مختلف، موضحاً أن العمل يناقش الصراعات الفكرية والأخلاقية داخل الإنسان، وصولاً إلى فكرة أن النفس البشرية قد تكون المتهم الحقيقي في الجريمة. وأضاف أن ما يميز العرض هو تقديمه بوصفه «جزءاً ثانياً متخيلاً» لأحداث «الأخوة كرامازوف»، وهي معالجة لم تقدم من قبل بهذا الشكل، مشيراً إلى أن اختياره للرواية يعود إلى كونها واحدة من أهم الأعمال الأدبية الروسية وأكثرها ثراءً فلسفياً وإنسانياً، وأنه سعى لتناولها عبر إطار درامي بوليسي جديد. وتحدث الفنان عمرو فوزي عن دوره في العرض، موضحاً أنه يجسد شخصية «المحقق فولكوف» الذي يعيد فتح القضية سعياً وراء المجد الشخصي واستعادة مكانته بعد

قدمت فرقة قصر ثقافة الأنفوشي العرض المسرحي «مقتل كرامازوف» على مسرح قصر ثقافة روض الفرج، ضمن فعاليات الدورة الثالثة والثلاثين للمهرجان الختامي لنوادي المسرح، الذي يقام تحت رعاية الدكتور جيهان زكي وزير الثقافة، وتنظيمه الهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة الفنان هشام عطوة، في إطار برامج وزارة الثقافة. العرض دراماتورج وإخراج كريم دياب، ويعيد تقديم عالم «الأخوة كرامازوف» من خلال معالجة جديدة تنطلق من فرضية درامية تتخيل مرور عام كامل على مقتل الأب «كرامازوف» دون التوصل إلى القاتل، قبل أن يعاد فتح القضية مجدداً، لتتكشف تأثيرات الجريمة على الأبناء والصراعات النفسية والفكرية التي خلفتها. وشهد العرض لجنة التحكيم المكونة من المخرج أحمد طه، الدكتور محمد سعد، الدكتور أكرم فريد، المخرج محمد جبر، والمخرج محمد الطابع مدير نوادي المسرح



الأعمال الأدبية تعقيدا وثرًا، لافتا إلى أن الكاتب الروسي فيودور دوستويفسكي رحل قبل استكمال مشروعه الروائي، ما أضفى على العمل مزيداً من العمق والتأويلات. وأكد أن تحويل هذه الرواية إلى عرض مسرحي يعد مغامرة فنية شديدة الصعوبة، بسبب ما تحمله من كثافة فكرية وفلسفية وتعدد في الشخصيات والخطوط الدرامية. ويشترك في بطولة «مقتل كرامازوف» كل من: مازن شوكة، أحمد جمال، ميريت جوزيف، أحمد أمين، سميح صبري، رامي عادل، وعمرو فوزي، ديكور ندى عبد العظيم، تصميم إضاءة جاسر الفرن، إكسسوارات ضحى فتحي، مكياج تقى حمدي، إعداد موسيقي محمد أشرف، استعراضات بلال الشامي، مساعدا الإخراج محمود محمد وعمر فوزي، والمخرجان المنفذان محمود سعيد ويوسف أمين.

وينفذ المهرجان الختامي لنوادي المسرح من خلال الإدارة المركزية للشئون الفنية والإدارة العامة للمسرح، ويشترك به هذا الموسم ٢٧ عرضاً مسرحياً تقدم يومياً بالملحان، إلى جانب إصدار نشرة يومية توثق فعالياته المختلفة.

ويشهد قصر ثقافة روض الفرج، اليوم، عرضين مسرحيين؛ الأول بعنوان «أنثى» لفرقة قصر ثقافة أسوان، تأليف جمال عبد الناصر وإخراج أحمد محمد جمعة، ويعرض في السادسة مساءً، يليه عرض «ليلة القتل» لفرقة قصر ثقافة أحمد بهاء الدين، تأليف خوزيه تريبانا وإخراج أدهم وليد.

الفعل يثير تساؤلات حول طبيعة هذه الصفحات وما تحمله من معان، خاصة أن الجمهور قد يتفاعل معها بشكل مباشر ويحاول قراءة ما تتضمنه الأوراق. وأشادت الناقدة سامية حبيب بالمعالجة المسرحية، مؤكدة أن اختصار رواية بحجم وتعقيد «الأخوة كرامازوف» في عرض لا تتجاوز مدته ساعة ونصف يمثل تحدياً كبيراً، نجح المخرج في التعامل معه بوعي فني واضح. وأضافت أن وضوح الرؤية الفكرية منذ البداية يساعد المخرج في تحديد العناصر المناسبة التي يمكن توظيفها من النص الأصلي، خاصة عند التعامل مع أعمال أدبية ضخمة ومتشعبة مثل «الأخوة كرامازوف».

فيما أشار الناقد محمود حامد إلى أن الرواية تعد من أكثر

الندوة النقدية

وأعقب العرض ندوة نقدية أدارها الكاتب محمد عبد الوارث، بمشاركة الناقد محمود حامد والدكتورة سامية حبيب. وأكد محمد عبد الوارث أن أي رمز أو عنصر بصري على خشبة المسرح يجب أن يمتلك مبرراً درامياً واضحاً، حتى لا يتحول إلى عنصر بلا دلالة حقيقية، مشيراً إلى أن الجمهور يسعى دائماً لفهم العلاقة بين الرمز وما يحمله من أفكار داخل العرض.

وتوقف عند المشهد الختامي الذي يمزق فيه الأب صفحات الكتاب ويلقيها على الجمهور، موضحاً أن هذا





تقنيات الكتابة المسرحية في مصر عبر أربعة عقود

في رسالة دكتوراه



وكسر القواعد المتوارثة، وابتكار صيغ إبداعية جديدة، الأمر الذي أسهم في تطور تقنيات الكتابة المسرحية عبر مراحل مختلفة.

وأكدت الباحثة أن هذا التطور قام على مبدئين أساسيين؛ أولهما تجاوز الشكل الغربي التقليدي عبر البحث عن مسرح جديد شكلاً ومضموناً، وثانيهما إرادة الخلق والإبداع بما يتناسب مع الهوية العربية، مشيرة إلى أن لكل ثقافة خصوصيتها الفنية والجمالية، كما أن لكل كاتب أسلوبه الخاص في بناء النص المسرحي.

أهداف الدراسة

أوضحت الدراسة أن أهميتها تكمن في رصد تطور تقنيات الكتابة المسرحية في مصر، بالتتبع والتحليل، على مدى ما يقرب من أربعة عقود، بما يمثل تأريخاً يؤصل للنص المسرحي المصري.

كما هدفت إلى الكشف عن التقنيات التي أسهمت في عرض الظواهر المجتمعية داخل مسرحيات الفصل

الباحثة على تقدير عام مرتبة الشرف الأولى مع التوصية بنشر الرسالة وتداولها بين الجامعات المصرية.

المسرح بوصفه منظومة متكاملة

انطلقت الدراسة من رؤية تعتبر المسرح منظومة متكاملة من التقنيات المرئية والمسموعة، التي تتشكل من مجموعة عناصر إبداعية وموضوعية، مؤكدة أن التقنيات المسرحية لا تُعد قيماً مطلقة جامدة، بل تمثل إبداعاً متعددًا ومتجددًا.

وأوضحت الباحثة أن علاقة النص المسرحي بالمجتمع وما يطرأ عليه من متغيرات، إلى جانب تطور المسرح بوصفه فناً ذا آفاق جمالية، أسهمت في تشكيل تقنيات النص المسرحي وتطويرها، بما يتناسب مع التحولات الشكلية والموضوعية الجديدة، حيث أصبح المسرح أكثر بحثاً عن المختلف وغير المألوف، سواء على مستوى الرؤية أو الأداة.

كما أشارت الدراسة إلى أن كتاب المسرح سعوا إلى مواكبة التحولات المجتمعية والسياسية والثقافية،

شهدت كلية دار العلوم بجامعة المنيا مناقشة رسالة دكتوراه بقسم الدراسات الأدبية، مقدمة من الباحثة رحاب البدرى محمود السيد، بعنوان: «تطور تقنيات الكتابة المسرحية في مصر من ١٩٧٣م، حتى نهاية العقد الأول من الألفية الثانية.. دراسة في نماذج مختارة».

وتكوّنت لجنة الحكم والمناقشة من:

١.د. محمد عبدالله حسين، أستاذ الأدب والنقد الحديث المتفرغ بقسم الدراسات الأدبية بكلية دار العلوم - جامعة المنيا، مشرفاً ورئيساً، ا.م.د. أحمد مصطفى صبرى مجاهد، أستاذ الدراما والنقد المسرحي المساعد المتفرغ بقسم الدراما والنقد المسرحي بكلية الآداب - جامعة عين شمس، مناقشاً، و.م.د. سهير محمد سيد حسنين أستاذ الأدب العربي الحديث المساعد بقسم الدراسات الأدبية بكلية دار العلوم - جامعة المنيا، مناقشاً.

وأجريت المناقشة صباح الخميس الموافق ١٤ مايو ٢٠٢٦، بقاعة المناقشات بكلية دار العلوم. وحصلت

البديل، وفنية المرأة.

كما كشفت الدراسة عن حضور واضح لتقنيات الميثولوجيا في المسرح الأسطوري، خاصة ما يتعلق بالعجائبي والمبالغة.

وأكدت النتائج أن كتاب المسرح المصري استطاعوا تناول قضايا عصرهم الاجتماعية والسياسية والثقافية، مثل الاغتراب والانفتاح والعدالة والانتظار والبعث، مع تأثرهم بالاتجاهات العنصرية والملحمية والتجريبية.

وأشارت الدراسة إلى أن المسرح العنصري عرّب عن اغتراب الإنسان المعاصر وعجزه، بينما لجأ المسرح السياسي إلى التاريخ للإسقاط على الواقع، عبر توظيف تقنيات التغريب وكسر الإيهام والنزعة التعليمية.

كما أوضحت أن المسرح التجريبي مزج بين تقنيات المسرح الغربي والمسرح الشعبي القائم على الكوميديا والتهمك والارتجال، وهو ما أدى إلى تعدد القضايا داخل النص الواحد وكسر التسلسل المنطقي التقليدي.

وأكدت الدراسة أن التداخل الأجناسي مثل أحد أبرز مظاهر التطور في الكتابة المسرحية، من خلال ظاهرة «المسرحية» التي تقوم على تحويل النصوص السردية إلى عروض مسرحية، عبر الحذف والإضافة والتحويل.

وأوضحت أن مسرحية التراث أعادت إنتاج النصوص التراثية بروية معاصرة، بينما اقتربت مسرحية القصة من «مسرحية الذكريات» عبر توظيف المونودراما والمشهد السردى والاسترجاعى، في حين اعتمدت مسرحية الرواية على تحويل السرد إلى فعل درامى باستخدام الحوار المباشر والمونولوج والFLASH باك.

كما تناولت الدراسة مفهوم انفتاح النص المسرحى على الأجناس الأدبية الأخرى، مؤكدة أن الحوارية مثلت شكلاً من أشكال انفتاح المسرح على القصة، بينما اعتمد البانتومايم على لغة الجسد والصمت في خلق الدلالات البصرية، وقدمت المسرحية نموذجاً للمزج بين تقنيات المسرح والرواية عبر تعدد الرواة والمشاهد السردية.

واختتمت الدراسة بالتأكيد على أن تقنيات الكتابة المسرحية في مصر شهدت تطوراً ملحوظاً على مستوى الشكل والمضمون خلال الفترة محل الدراسة، حيث سعى الكتاب إلى تطوير أدواتهم الفنية ومعالجة القضايا الراهنة، بما منح النص المسرحى المصرى ثراءً دلاليًا وتنوعاً أسلوبياً.

سامية سيد



على الأجناس الأدبية»، وتناول الحوارية وانفتاح المسرح على القصة، والبانتومايم وانفتاح المسرح على المشهد الصوري، والمسرواية وانفتاح المسرح على الرواية.

أبرز نتائج الدراسة

خلصت الدراسة إلى أن مسرحيات الفصل الواحد كشفت عن تأثير الكتاب بالنظريات الحديثة، وتوظيف تقنياتها بما يتناسب مع القضايا المطروحة.

وأوضحت أن السوسيو دراما نجحت في وصف الظاهرة الاجتماعية عبر تقنيات مثل «قلب الدور» و«التمثل» و«الاستبصار الجماعي»، بينما عبرت السيكو دراما عن الحالات النفسية والمرضية للشخصيات، من خلال تقنيات مثل التمثيل، ولعب الأدوار، والتداعى الحر، والاستيهام، والتقارير النفسية، والاعترافات، وتقنية



الواحد، والتطرق إلى القضايا الجديدة التي تناولها الكتاب والاتجاهات المسرحية التي تأثروا بها. وسعت الدراسة كذلك إلى إبراز الإفادة المتبادلة بين المسرح والأجناس الأدبية الأخرى، من خلال ظاهرة التداخل الأجناسي وتلاقح النصوص، والتي نتج عنها ظهور نصوص تحمل تقنيات هجينة ومتنوعة.

بناء الدراسة ومحاورها

جاءت الدراسة في مقدمة ومهييد وأربعة فصول، أعقبها خاتمة وثبتت بالمصادر والمراجع وملخصان عربي وأجنبي.

وضمنت المقدمة موضوع الدراسة وأسباب اختيارها وأهدافها والمنهج المتبع والدراسات السابقة، فيما تناول التمهيد نظرة تاريخية عامة حول تقنيات الكتابة المسرحية ومفهومها وأهميتها، إلى جانب عرض موجز لمراحل تطور تقنيات الكتابة المسرحية في مصر خلال الفترة محل الدراسة.

وجاء الفصل الأول بعنوان: «تقنيات مسرحيات الفصل الواحد»، واشتمل على ثلاثة مباحث هي:

تقنيات السوسيو دراما في المسرحية الاجتماعية، وتقنيات السيكو دراما في المسرحية النفسية، وتقنيات الميثولوجيا في المسرحية الأسطورية.

أما الفصل الثاني فجاء بعنوان: «تطور المضمون الفكرى والاتجاهات المسرحية»، وضم ثلاثة مباحث تناولت الاتجاه العنصري والقضايا الاجتماعية، والاتجاه الملحمى والقضايا السياسية، والاتجاه التجريبي والقضايا المركبة. وحمل الفصل الثالث عنوان: «التداخل الأجناسي ومسرحية النصوص»، وتناول مسرحية التراث، ومسرحية القصة، ومسرحية الرواية.

فيما جاء الفصل الرابع بعنوان: «انفتاح النص المسرحى



« ٣٠ فبراير »

ومدرسة الاستفهام علي آفاق



مشاهد مركبة تتطلب وعياً كاملاً من الممثل بكل تفاصيل الشخصية والدلالات الرمزية الموجودة داخل النص.

وأوضح السنباطي أن الممثل في هذا النوع من العروض لا يقدم دوراً تقليدياً، بل يجسد رمزاً ودلالة متكاملة، لذلك كان من الضروري أن يكون مدركاً للأبعاد الاجتماعية والسياسية والفكرية للشخصية، خاصة أن مجموعة من الممثلين تتشارك في تجسيد شخصية واحدة داخل العرض، وهو ما تطلب مجهوداً كبيراً في التحضير الحركي والفكري.

كما أكد أن العرض يعتمد على خلق حالة من الاندماج بين الممثل والمتلقي، حتى يشعر الجمهور بأنه جزء من الحدث المسرحي، وليس مجرد مشاهد، وهو ما ظهر بوضوح من خلال توظيف صالة العرض جغرافياً، ليصبح المتفرج عنصراً من نسيج العمل الدرامي، ويتفاعل مع الأحداث بشكل مباشر، بل وي طرح بداخله تساؤلات وافتراسات حول مجريات العرض.

أكد المخرج هشام السنباطي أن العرض المسرحي «٣٠ فبراير» ينتمي إلى مدرسة «مسرح الاستفهام»، التي أسسها المؤلف والمخرج الراحل مصطفى سعد، موضحاً أن المسرحية تتناول رحلة شاب يمر بحالة نفسية مضطربة، بعدما أصبح يرى مشاهد وأحداثاً تبدو مأساوية، ما يدفعه للذهاب إلى طبيب نفسي بحثاً عن تفسير أو حل لما يعيشه من اضطراب.

وأضاف السنباطي أن العرض يصحب المتلقي داخل هذا العالم النفسي المعقد، ليكتشف المشاهد مع تطور الأحداث أنه أصبح جزءاً من هذا العالم رغمًا عنه، حيث تتكشف تدريجياً الفكرة الرئيسية للعرض، والمتمثلة في الانتماء، والحفاظ على الهوية، والعودة إلى الجذور والأصل الحقيقي للإنسان.

وأشار إلى أن العرض يُعد أحدث مشروعات قسم المسرح والدراما بجامعة بني سويف لعام ٢٠٢٦، مؤكداً أن البروفات استمرت لعدة أشهر، نظراً لصعوبة النص وتركيبته المعقدة، حيث يعتمد العرض على

في إطار التجارب المسرحية التي تسعى إلى كسر الشكل التقليدي للعرض، وتقديم رؤية فلسفية وإنسانية تعتمد على التفاعل المباشر مع المتلقي، يواصل العرض المسرحي «٣٠ فبراير» حضوره داخل مدرسة «مسرح الاستفهام»، التي أسسها المؤلف والمخرج الراحل مصطفى سعد، ليقدّم تجربة تعتمد على الرمزية، والتحليل النفسي، والبحث عن الهوية والانتماء داخل عالم مسرحي شديد الخصوصية والتعقيد.

ويُعد العرض أحد أحدث مشروعات قسم المسرح والدراما بجامعة بني سويف لعام ٢٠٢٦، من إخراج هشام السنباطي، ويشارك في بطولته نخبة من الفنانين الشباب، حيث يعتمد العمل على الأداء الحركي والجسدي، وتعدد الدلالات الرمزية، في محاولة لخلق حالة من الاندماج الكامل بين الممثل والجمهور، بحيث يصبح المتلقي جزءاً من العالم المسرحي وأحداثه، وليس مجرد مشاهد يجلس في مقعده لمتابعة العرض.

المخرج هشام السنباطي

موضحاً أن العمل منحه مساحة كبيرة لفهم الشغل الفلسفي وكيف يمكن للمسرح أن يجمع بين الكوميديا والرمزية والطرح الفكري في وقت واحد. وأضاف وليد أن التجربة صنعت له قاعدة فنية كبيرة يشعر أنه كان يحتاج سنوات طويلة لاستيعابها بالكامل، مشيراً إلى أن المخرج هشام السنباطي لعب دوراً مهماً في تشكيل الشخصية، حيث بدأ بشرح الدور بشكل مبسط، ثم اعتمد على توجيهاته في بناء الحركة والأداء الجسدي، وهو ما شكّل المجهود الأكبر داخل العمل.

وأوضح أن شخصيته تُعد من الشخصيات الخيالية داخل العرض، في مقابل وجود شخصيات واقعية أخرى، لافتاً إلى أن ترشيحه للدور جاء من خلال المخرج هشام السنباطي، الذي يعتمد بحسب وصفه على الشكل المناسب للشخصية إلى جانب موهبة الممثل، مؤكداً أن السنباطي يمتلك قدرة خاصة على استخراج مناطق تمثيلية أقوى في الممثل وتقديمه بشكل مختلف على المسرح.

الفنان مصطفى جلال

وقال الفنان مصطفى جلال في بداية حديثه إنه يدين بالكثير من الفضل للمخرج هشام السنباطي والفنان تامر فؤاد، مؤكداً أن دعمهما كان السبب الرئيسي في وصوله لهذه المرحلة وتقديمه للدور بهذا الشكل القوي والمتميز، قائلاً: "لولاهم ما كنت وصلت للمستوى ده، ولا كنت قدرت أقف على خشبة المسرح بثقة ومن غير خوف من رهبة المسرح".

وأضاف أنه يجسد خلال العرض شخصية "الشاب ٢"، وهو شخص عادي يتعرض لضغوط نفسية كبيرة نتيجة ما مرّ به وشاهده في حياته، موضحاً أن شخصيته تمثل الجانب الخائف والمتوتر داخل الشخصية الرئيسية، بينما يجسد "الشاب ١" ضغوطاً وصراعات أخرى يعيشها البطل نفسه.

وأشار مصطفى جلال إلى أن الشخصية تدخل في محاولات مستمرة لتجاوز أزماتها النفسية، فتتواصل مع الطبيب النفسي الذي يمثل المحور الرئيسي للأحداث، حيث يحاول الطبيب إقناعه بأن الأشخاص الذين يراهم ليسوا سوى خيالات وأوهام، إلا أن "الشاب ٢" يظل مقتنعاً تماماً بأنهم حقيقة وواقع لا يمكن إنكاره.

كما أوضح أن ترشيحه للدور جاء من خلال المخرج هشام السنباطي، مدير ومؤسس مهرجان آفاق ومخرج العرض المسرحي، مؤكداً أن الفنان تامر فؤاد لعب دوراً كبيراً في دعمه نفسياً وفنياً، والعمل معه على بناء

يرفض الفكرة حتى الآن، مؤكداً أن اختياره للمشاركة في العرض المسرحي «٣٠ فبراير» جاء نتيجة رؤية إخراجية دقيقة من السنباطي، الذي يمتلك قدرة خاصة على اختيار الممثل المناسب لكل دور.

وأشار إلى أنه يجسد خلال أحداث العرض دور «الشاب ١»، وهو جزء من الشخصية الرئيسية المنقسمة إلى شخصين، في معالجة درامية تعتمد على الجانب النفسي والإنساني للشخصية.

وأكد تامر فؤاد أن بعض المقربين كانوا يرون أن الضغوط التي يمر بها قد تؤثر على أدائه، إلا أن السنباطي تمسك بوجوده داخل العرض، لإيمانه الكامل بقدرته على تقديم الدور بالشكل المطلوب.

كما تحدث عن طبيعة العمل داخل عروض هشام السنباطي، موضحاً أنه لا يعتمد على فكرة البطل الواحد، بل يؤمن بأهمية العمل الجماعي، ويتعامل مع العرض المسرحي باعتباره منظومة متكاملة يرتبط فيها كل عنصر بالآخر، وأي خلل في أحد العناصر يؤثر على العمل بالكامل.

وأضاف أن السنباطي يولي اهتماماً كبيراً بالحفاظ على إيقاع العرض وانضباط جميع عناصره، وهو ما يجعل عروضه تعتمد دائماً على الالتزام الجماعي والتنفيذ الدقيق لرؤيته الإخراجية، الأمر الذي ينعكس بشكل واضح على مستوى العروض التي يقدمها.

الفنان وليد مصطفى

أكد الفنان وليد مصطفى، الذي يجسد دور "الرجل الرأسمالي" في العرض المسرحي "٣٠ فبراير"، أن التجربة كانت مختلفة تماماً بالنسبة له، خاصة مع دخوله إلى عالم "مسرح الاستفهام" لأول مرة، وهي المدرسة المسرحية التي لم يكن يعرف عنها الكثير من قبل،

واختتم السنباطي حديثه بالإشارة إلى أنه يجسد داخل العرض شخصية الطبيب النفسي، موضحاً أنه اختار هذا الدور لأنه يحتاج إلى حالة من السيطرة على الشخصيات الموجودة داخل العمل، خاصة المرضى، باعتباره الشخصية التي تفك خيوط الحكاية بالكامل على المسرح.

وأضاف أن الجمهور دائماً ما يتصور أن الطبيب النفسي لا بد أن يكون شخصية كوميديّة أو ذات طابع مبالغ فيه، لكن ما يقدمه العرض جاء على العكس تماماً، حيث يعتمد الطبيب النفسي هنا على الهدوء والتحليل وفهم الحالة الإنسانية، وليس على الأداء الكوميدي التقليدي، مؤكداً أن دوره داخل العرض لا يقتصر على كونه طبيباً فقط، بل يقوم بدور المحلل والمفسر للأحداث داخل العالم المسرحي الذي يقدمه العرض.

الفنان تامر فؤاد

أعرب الفنان تامر فؤاد عن سعادته بالتعاون مع المخرج هشام السنباطي، مؤكداً أن هذا التعاون الممتد بينهما بدأ منذ عام ٢٠٠١، مشيراً إلى أن السنباطي كان له تأثير كبير في تكوينه الفني والمهني، قائلاً إن الكثير مما تعلمه في مجال الإخراج جاء من خلال العمل معه ومتابعة طريقته في إدارة العرض المسرحي.

وأوضح أن عرض «دموع القدس» كان من أبرز المحطات التي جمعتهما، وهو العرض الذي قُدم ضمن عروض الجامعة عام ٢٠٠١، من تأليف نجيب سرور، وإعداد وإخراج هشام السنباطي، وحقق وقتها عدة جوائز في مهرجان الجامعات، منها أفضل إخراج وأفضل تمثيل جماعي وأفضل إنشاد وأفضل غناء.

وأضاف أنه يحاول حالياً إقناع السنباطي بإعادة تقديم العرض مرة أخرى، إلا أن هشام السنباطي لا يزال





شخصية قوية من حيث الأداء والتمثيل.

الفنان هاني غباشي

أكد الفنان هاني غباشي، الطالب بقسم المسرح والدراما بكلية الآداب جامعة بني سويف، أن ترشيحه للمشاركة في العرض المسرحي «٣٠ فبراير» جاء من خلال المخرج هشام السنباطي، موضحاً أنه كان دائم الحضور لعروض مسرح آفاق بدافع حبه وشغفه الكبير بالمسرح، كما سبق له العمل مع عدد من المخرجين في البيت الفني للمسرح، منهم المخرج طارق الدويري والمخرج فريد النقراشي.

وأضاف أنه بعد التحاقه بكلية الآداب جامعة بني سويف، تحدث معه صديقه الفنان ياسر أبو العينين، وسأله عن سبب ابتعاده عن التمثيل خلال الفترة الماضية، واقترح عليه مقابلة المخرج هشام السنباطي، خاصة أنه كان يسمع كثيراً عن مدرسة السنباطي المختلفة في المسرح، والتي تعتمد بشكل كبير على الحركة والتعبير الجسدي، وهي نوعية وصفها بأنها لا يقدمها الكثيرون.

وأوضح غباشي أنه عندما تعرف على السنباطي، كان الأخير يستعد لتقديم عرض «٣٠ فبراير» مع فريق جامعة بني سويف، مشيراً إلى أن المخرج آمن بموهبته ومنحه الفرصة، رغم أنها كانت المرة الأولى التي يخوض فيها هذا النوع من المسرح الحر، قائلاً إنه قرر الاستمرار والعمل معه مهما كان حجم الدور، لما وجدته من خصوصية وصعوبة في هذه المدرسة المسرحية.

وأشار إلى أن العرض يعتمد على نص معقد وتفصيل حركية وتعبيرية تحتاج إلى مجهود كبير من الممثل، مؤكداً أن العمل مع مخرج يمتلك مدرسة قائمة على الأداء الجسدي والحركي يعد أمراً شديداً الصعوبة والتحدي.

وعن دوره في العرض، قال هاني غباشي إنه يجسد شخصية الزوج، وهي الشخصية التي تظهر في نهاية المسرحية، ومن خلالها تنكشف الحقيقة كاملة أمام الجمهور، موضحاً أن هذه الشخصية تعد الشخصية الواقعية الوحيدة داخل العالم المسرحي للعرض

الفنانة سالي سليمان

أكدت الفنانة سالي سليمان إنها تقوم بدور الزوجة وأن شخصية الزوجة في العرض المسرحي «٣٠ فبراير» تمثل نموذجاً واقعياً للزوجة المصرية التقليدية، التي تتحمل أعباء الحياة وضغوطها اليومية داخل بيتها، موضحة أن الشخصية تبدو منكوبة بسبب الأزمات المتلاحقة التي يعيشها زوجها، ومع تصاعد الأحداث يبدأ الجمهور

ليستعد بعد ذلك للمشاركة ضمن فعاليات مهرجان جامعة بني سويف، في خطوة جديدة تؤكد نجاح التجربة وتميزها على المستوى الفني والأكاديمي.

٣٠ فبراير بطولة

هشام السنباطي، تامر فؤاد، مصطفى جلال،

سالي سليمان، شيماء ربيع، وليد مصطفى، هاني غباشي، مهند خالد، نسمة كمال، حسن جلال، اميره امين، احمد ممدوح، اميره عبد العليم، عادل مرزوق، اسراء امجد، عبد الله ممدوح، يوسف محمود، احمد يسري، ساره بولا، احمد النمله.

تأليف مصطفى سعد،

تصميم اضاءه اسامه حربي

Moo Said دعاية وعلان

مكياف ميرفت سمير، اندرو رشاد.

مساعدين اخراج

مروان شومان، ساره بولا، احمد غله ، مصطفى محمد

، بطوط

مخرج منفذ اكس

اخراج هشام السنباطي

محمود عبد العزيز

في اكتشاف طبيعة تلك المشكلات وتأثيرها النفسي والإنساني على حياتهما معاً.

وأضافت أن مشاركتها في العرض تحمل طابعاً خاصاً ومختلفاً بالنسبة لها، خاصة أنها مؤسسة «في عشق مصر» ومسرح «آفاق» يمثلان بيتها الفني الذي تنتمي إليه، مشيرة إلى أنها تشغل منصب المدير التنفيذي للمؤسسة، إلى جانب شراكتها الفنية المستمرة مع المخرج هشام السنباطي، مؤكدة أن اختياره لها للدور جاء نتيجة تعاون وعروض سابقة جمعتهما، وهو ما جعله على دراية كاملة بإمكانياتها الفنية وطبيعة أدائها فوق خشبة المسرح.

وأشادت كذلك بما يقدمه المخرج هشام السنباطي داخل العرض، مؤكدة أن تميز «٣٠ فبراير» لا يقتصر فقط على الرؤية الإخراجية والإبداعات الفنية التي اعتاد تقديمها، بل يمتد أيضاً إلى مشاركة الفريق الخاص بالمسرح، والتي تُعد أول مساهمة فعلية لهم داخل عرض مسرحي بهذا الشكل، موضحة أن الشباب المشاركين قدموا أداءً مؤثراً، خاصة في تجسيد أدوار الأشباح، وأن جميعهم يمتلكون موهبة واضحة تستحق الدعم والتقدير، متمنية أن تكون هذه المشاركة بداية قوية وموفقة للفريق الخاص بالمسرح.

كما أشارت إلى أن العرض شارك ضمن امتحانات العملي بكلية الآداب قسم المسرح والدراما بجامعة بني سويف، ونجح في الحصول على المركز الأول،



من يملك الكلمة الأخيرة؟

«المخرج والمؤلف فى المواجهة على خشبة المسرح»



فى قلب العملية المسرحية، تقف العلاقة بين المخرج والمؤلف بوصفها واحدة من أكثر العلاقات تعقيدا وإثارة للجدل؛ علاقة لا تخلو من التوتر، ولا تستقر طويلا على حال. فهى أقرب ما تكون إلى لعبة "القط والفأر"، حيث يسعى كل طرف إلى فرض رؤيته، دون أن يفقد العمل توازنه أو روحه الأصلية. فالمؤلف يرى نصه كيانا مكتملا، يحمل رؤيته الفكرية وبصمته الإبداعية، بينما يتعامل المخرج مع هذا النص بوصفه مادة حية قابلة لإعادة التشكيل، وفق رؤيته البصرية والجمالية.

وبين هذين المنظورين، تتشكل مساحات من الشد والجدب؛ قد تتحول إلى صراع خفى أحيانا، أو إلى حوار خلاق فى أحيان أخرى. فهل يظل المخرج وفيا للنص، أم يمنحه حياة جديدة قد تبتعد عن نوايا كاتبه؟ وهل يملك المؤلف حق الدفاع عن نصه بعد خروجه إلى الخشبة، أم أن الكلمة الأخيرة تصبح للعرض بوصفه فنا مستقلا؟ هذا التحقيق يحاول تفكيك ملامح تلك العلاقة المتشابكة، ورصد حدودها المتحركة، من خلال آراء مخرجين وكتاب ونقاد وأكاديميين، للكشف عما إذا كانت هذه العلاقة صراعا على السلطة الفنية أم شراكة ضرورية لإنتاج عرض مسرحى متكامل. سامية سيد



ويشير إلى أن على الكاتب الواعي الذي يمتلك أدواته أن يفرق بين عدة أمور في مسألة الحذف أو التعديل، وأن يلاحظ أولاً ثقافة المخرج الذي يتعامل معه، خاصة إذا كان التعاون الأول بينهما. كما يوضح ضرورة التمييز بين أصناف المخرجين؛ فهناك المخرج المفسر الذي يلتزم بنص المؤلف ويسعى لفهم مدلوله وتفسيره كما أراد، وهناك المخرج المفكك للنص الذي يحرص على توصيل المعاني المهمة فيه مع الحفاظ على رؤية المؤلف وتطوير الرؤى والأفكار المطروحة. كما يلفت إلى أن التعديل قد يكون أحياناً بطلب من ممثل نجم، أو بسبب ضعف ميزانية العمل مما يستلزم حذف مشهد لتقليل تكلفة الديكور، أو نتيجة تدخل رقابي. ومع ذلك، يظل المؤلف الواعي وصاحب النص القوي مصمماً على أن تصل رؤيته إلى المتفرج مهما كانت الصعوبات.

ويؤكد أن اختيار أي مخرج لأي نص يعني أن النص قد لمس شيئاً في أعماقه وحرك مشاعره، وأن كل كلمة فيه قد استنارت تفكيره، مشيراً إلى أن الاختلاف أحياناً يكون محاولة من المخرج لإثبات نفسه، بينما يرجع الاختلاف الجمالي إلى ثقافة وتراث ما تعلمه المخرج من علم الجمال.

ويقول إنه لا يعرف ما هو "مسرح المخرج"، وقد يكون هذا المفهوم أقرب إلى السينما مثل تجارب علي بدرخان ويوسف شاهين وداود عبد السيد، كما يشير إلى جان لوك جودار الذي كان يخرج أحياناً دون سيناريو، لكنه يؤكد في النهاية أن أي مخرج يعتمد على سيناريو.

ويؤكد أن العمل المسرحي هدفه إحداث المتعة للجمهور، وأن هذه المتعة تبدأ من كواليس العمل نفسه، حيث يكون الممثلون والمخرج وكل العاملين خلف الستار هم جمهور النص الأول، ويجب أن يسود بينهم التناغم والمتعة.

ويختتم بالإشارة إلى نصه "جزيرة القرع" الذي كتبه عام ١٩٩٦، وعرض لأول مرة على مسرح الهناجر عام ١٩٩٩ كما كتب، ثم عرض بعد ذلك مرات عديدة على يد مخرجين لم يلتق بهم، ولم يسع أي منهم للقاءه، وكل مخرج تناول النص بطريقته مع تغييرات في الشكل فقط، حتى إن بعضهم غير اسم النص بكلمة من داخل المسرحية نفسها، لكنه يؤكد أن النص القوي يظل هو بطل العرض، شاء من شاء وأبي من أبي.

سعيد حجاج: المسرح فن تشاركي تتداخل فيه الرؤى والظروف المحيطة بالعرض

يرى الكاتب المسرحي سعيد حجاج أن النص المسرحي يمتلك استقلاله ككيان أدبي قائم بذاته عند التعامل معه في صورته المكتوبة، لكنه يتحول جذرياً بمجرد انتقاله إلى



إعادة النظر في أدواتها، وسط شعور عام - قد يكون وهمياً - بأن ما يقدم أقل قيمة، دون وجود معايير دقيقة لقياس الجودة أو تحديد مصادر الجمال.

عبدالفتاح البلتاجي: النص المسرحي كيان مستقل والنص القوي يفرض حضوره مهما تعددت قراءات الإخراج

يرى الكاتب والسيناريست عبد الفتاح البلتاجي أن النص المسرحي كيان قائم بذاته وكيان قوي، لأنه يحتوي على شخصيات يصنع منها المؤلف صراعا درامياً في شكل كوميدي أو تراجمي أو مأسوي أو عبثي. ويؤكد أن النص المسرحي إن لم يعرض على خشبة المسرح يظل عملاً أدبياً، وإذا تم عرضه يتحول إلى عمل مسرحي، مشيراً إلى أن هناك أمثلة لكبار الكتاب مثل توفيق الحكيم ونجيب محفوظ لم تعرض بعض نصوصهم، لكن وجودها في الكتب لا يقلل من أهميتها.



د. هاني أبو الحسن سلام: العلاقة بين المؤلف والمخرج ليست ثابتة بل يحددها كل عرض على حدة

يرى الدكتور هاني أبو الحسن سلام أن العلاقة بين المؤلف والمخرج داخل العرض المسرحي لا يمكن اختزالها في ثنائية «التكامل» أو «الصراع» على نحو مطلق، بل تخضع لطبيعة كل تجربة على حدة. فهناك مخرجون يتعاملون مع النص بوصفهم سلطة بديلة، قد تصل إلى حد إلغاء المؤلف رمزياً، فيما يفضل آخرون العمل معه في مسار تشاركي قائم على الحوار والتدرج خطوة بخطوة.

وفيما يتعلق بتساعد ما يعرف بـ«مسرح المخرج»، يذهب سلام إلى أنه يمثل، في أحد تجلياته، نمطاً من الإقصاء فرضته هيمنة التكنولوجيا وتسارعها، حيث تميل إلى اختزال الأدوار الإبداعية في كيان واحد. بل ويشير إلى أن هذا المسار نفسه يتعرض حالياً لإعادة تشكيل، مع صعود التطبيقات الرقمية التي تعيد تعريف دور الإنسان داخل العملية الإبداعية، ليصبح أكثر اقتراباً من التلقى. ومع ذلك، يؤكد أن النص المسرحي بطبيعته كيان قابل لإعادة التشكيل، مستندلاً بأنه حتى المؤلف نفسه، لو أتيحت له فرصة إعادة كتابة نصه، فلن يقدمه بالصورة ذاتها مرة أخرى.

ومن منظور أكاديمي، يحدد سلام حدود تأويل المخرج بمدى قدرته على إقناع المتلقي برؤيته؛ فحق التأويل يسقط حين يفقد العرض قدرته على الإقناع، أو حين يعجز المخرج عن التماهي الحقيقي مع الفكرة التي يطرحها. في المقابل، يعتبر أن دور المؤلف ينتهي عند تسليم النص في صورته المكتوبة، بينما تقع المسؤولية الكاملة عن العرض على عاتق المخرج، بشرط أن يكون واضحاً في توصيف تدخله، باستخدام مصطلحات دقيقة مثل «إعداد» أو «اقتباس» أو «ترجمة»، دون الادعاء بكتابة النص، حفاظاً على الحقوق الفكرية للمؤلف.

أما عن تحقيق التوازن بين رؤية المؤلف وحرية المخرج، فيرى سلام أن الأمر لا يتعلق بتوازن نظري بقدر ما هو التزام أخلاقي ومهني بالوضوح: أن يعلن المخرج عن طبيعة تدخله بصدق، وأن يحدد موقعه من النص دون مواربة.

وفي قراءته لما يطرح حول «أزمة» العلاقة بين المؤلف والمخرج في المسرح العربي، يرفض سلام توصيفها كأزمة حقيقية، معتبراً أنها انعكاس لإحساس مزلزل ناتج عن تسارع إيقاع العصر وتطور أدوات الفرقة. فهذه التحولات لا تخص المسرح العربي وحده، بل تمتد إلى المشهد المسرحي العالمي، حيث تفرض تغييرات التلقى معايير جديدة تدفع جميع عناصر العملية الإبداعية إلى

بل يمر بمراحل متعددة من الخلق؛ تبدأ بالمؤلف، ثم يعاد إنتاجه عبر المخرج، فالمبدعون المشاركون، وصولاً إلى الملتقى الذي يمنحه بعده الأخير. ومن هنا، يشبه النص بكائن حي ينمو ويتطور، ولا يكتمل إلا عبر هذه الرحلة التفاعلية.

كما يصف عملية الإخراج بأنها حالة "إبحار" داخل عوالم النص، هدفها الكشف عما هو معلن وخفي في آن واحد، مستعينا بلغة مغايرة للكتابة، قوامها الموسيقى، والحركة، والتشكيل البصري. ومن هذا المنطلق، يرى أن "مسرح المخرج" ليس ترفاً، بل ضرورة فنية تواكب تطور العرض المسرحي، حيث يضطلع المخرج بدور الكاتب على مستوى الرؤية، حتى وإن لم يصف حرفاً إلى النص المكتوب.

ويختتم أبو العلا رؤيته بالتأكيد على أن معيار نجاح المخرج لا يكمن في مدى التزامه الحرفي بالنص، بل في قدرته على تقديم عرض يمتلك لغته الخاصة وهويته المستقلة، معتبراً النص مجرد مادة خام يعيد تشكيلها. بل ويذهب إلى أبعد من ذلك، حين يرى أن اعتراض المؤلف على هذه الرؤية يضعه أمام خيار آخر، وهو أن يتولى بنفسه مهمة الإخراج.

أحمد فؤاد: النص المسرحي مادة حية تعاد قراءتها.. والإخراج هو فن توحيد الرؤى لا مصادرتها

يرى المخرج أحمد فؤاد أن النص المسرحي لا يعامل بوصفه مرجعاً جامداً أو قالباً مغلقاً، بل كمساحة واسعة للتأويل وإعادة الاكتشاف، مؤكداً أن ثراء النص هو ما يمنحه القدرة على الاستمرار عبر الزمن. ويستشهد في هذا السياق بالنصوص الكلاسيكية، التي لا تزال حاضرة بقوة لأنها تتيح في كل مرة قراءة جديدة وزاوية مختلفة، وهو ما يجعلها قابلة لإعادة التقديم دون أن تفقد بريقها. فالنص، في نظره، كلما كان عميقاً ومتعدد الطبقات، استطاع أن يستفز خيال المخرج ويدفعه إلى استخراج رؤى متجددة، بينما النصوص المباشرة والمسطحة تفتقر إلى هذه الحيوية، وتفقد قدرتها على البقاء.

وفيما يتعلق بحدود تدخل المخرج، يؤكد فؤاد أن العلاقة بينه وبين المؤلف يجب أن تقوم على المرونة والتفاهم، حيث يجمعهما هدف واحد هو خدمة العمل الفني. فإذا كان المؤلف حاضراً، فإن أي تعديل يتم بالتوافق، انطلاقاً من أرضية مشتركة تحترم الفكرة الأساسية للنص. أما في حال غياب المؤلف، أو عند التعامل مع نصوص عالمية، فيشدد على ضرورة تجنب "التأليف على النص"، موضحاً أنه لا يسعى إلى اختراع أفكار جديدة تفرض على العمل، بل يعمل على توجيه



داخل العملية المسرحية. ويختتم حجاج بالإشارة إلى أن العديد من نصوصه تعرضت لتغييرات جذرية أو ما وصفه بتشويه على خشبة المسرح، وقد تعامل مع ذلك بقدر من الاستسلام العملي، مكتفياً بتقاضى أجره ومغادرة التجربة دون صدام، معتبراً أن اهتمامه لم يعد منصبا على ما يحدث فوق الخشبة بقدر ما هو مرتبط بقيمة النص المكتوب واستقراره الأدبي.

حمدي أبو العلا: النص المسرحي بين الكتابة والإخراج.. رؤية تعاد صياغتها على الخشبة

يرى المخرج حمدي أبو العلا أن علاقته بالنص المسرحي لا تبدأ من موقع التنفيذ المباشر، بل من مساحة تأمل عميقة تتدرج عبر أكثر من مستوى قراءة؛ إذ يتعامل معه أولاً بعين الملتقى، ثم بعين الناقد، قبل أن يخوض قراءته الإخراجية المتعددة التي تسبق لقاءه بفريق العمل من مصممين وملحنين وكتاب أشعار، حيث يتحول النص إلى محور نقاش جماعي يفضي إلى رسم الخط العام للرؤية الإخراجية.

وفي هذا السياق، لا ينظر أبو العلا إلى النص باعتباره كيانا جامداً أو مرجعاً ملزماً، بل مادة حية قابلة لإعادة التشكيل، تخضع للحذف والإضافة بما يخدم اكتمال الصورة الفنية. ويستند في ذلك إلى تجاربه العملية، مستشهداً بتجربة تقديمه مسرحية "العدو في غرفة النوم" للكاتب الراحل هشام السلاموني، حيث شهد النص تحولات أثناء البروفات بحضور المؤلف نفسه، الذي التزم بدور المراقب المؤمن بحرية المخرج، في انسجام مع مقولة توفيق الحكيم بأن النص، بمجرد أن يقع في يد مبدع آخر، يصبح كتابة جديدة على الكتابة. ويؤكد أبو العلا أن النص المسرحي لا يكتب مرة واحدة،



الخشبة، حيث يخضع لإمكانات بشرية ومادية وظروف إنتاجية قد تفرض إعادة تشكيله. ومن هذا المنطلق يؤكد أن للمخرج الحق في إجراء ما يراه مناسباً من تعديلات وفق رؤيته الإخراجية، خاصة وأن اختيار النص نفسه يفترض مسبقاً توافقاً بين رؤية المخرج ومضامين العمل.

ويشير حجاج إلى أنه لا يمانع التدخلات الإخراجية في النص، معتبراً أن النضج الفني يفتح مساحة أوسع للتعامل المرن مع فكرة التغيير، على عكس بداياته التي كان فيها أكثر تمسكاً بكل تفاصيل النص. ومع تطور تجربته، أصبح أكثر إدراكاً لطبيعة المسرح كفن تشاركي تتداخل فيه الرؤى والظروف المحيطة بالعرض.

وفي حال وقوع اختلافات مع المخرج، يفضل حجاج عدم الدخول في صراعات فنية مطولة، مكتفياً بالحفاظ على حقوقه المادية، خاصة وأن نصوصه غالباً ما تكون منشورة في كتب تحفظها من التلاشي. وهو يطالب النقد الجاد بالتمييز بين النص المكتوب بين دفتي كتاب، وبين النص الذي يعاد تشكيله فوق الخشبة، بما يضمن إنصاف الكاتب وعدم اختزال تجربته في عرض واحد.

أما عن واقع المسرح المعاصر، فيرى حجاج أنه يمر بأزمة حقيقية في ظل تعقيدات اجتماعية وإعلامية وضغوط متعددة، معتبراً أن كثيراً من التجارب المسرحية باتت موجهة لنخبة محدودة لا تعبر عن الجمهور العام، بل أحياناً حتى عن صناعاتهم أنفسهم، في ظل هيمنة رؤى فردية وممارسات إخراجية قد تغطي على جوهر النص. ويؤكد أنه لا وجود لنجاح مطلق أو فشل مطلق في المسرح، فالجمهور ليس كتلة واحدة يمكن القياس عليها بشكل حاسم، كما أن وصول الأفكار كما كتبت يظل أمراً معقداً تحيط به رقابة وظروف اجتماعية وتفاوت في الرؤى بين المبدعين. وفي المقابل، يرى أن بعض المخرجين يضعون ذواتهم في مركز التجربة، بما يخلق توتراً إضافياً

الأصلية.

وفي قراءته لتحويلات المسرح المعاصر، يرى العزبي أن المشهد، خصوصا في مصر منذ تسعينيات القرن الماضي وبدايات الألفية الجديدة، شهد تغيرات عميقة، من أبرزها انتشار ظواهر مثل الإعداد الدراماتورجي، والكتابة الجماعية عبر الورش، والاعتماد على الدراما الحركية. هذه التحويلات — رغم ما تحمله من تجريب — أسهمت، في رأيه، في تراجع حضور "التأليف الأصيل"، ومن ثم تهميش دور المؤلف تدرجيا، وهو ما ينعكس سلبا على مستوى الفكر والهوية.

ويذهب العزبي إلى أن الإشكالية الحقيقية لم تعد فقط في العلاقة بين المؤلف والمخرج، بل في بروز ظاهرة "المخرج المؤلف"، التي أدت — بحسب وصفه — إلى تضخم حضور المخرج على حساب النص، خاصة في ظل انغلاق بعض مؤسسات الإنتاج المسرحي على أسماء محددة، تعمل وفق حسابات بعينها، سواء في اختيار النصوص أو الكتاب. وقد أفرز هذا الواقع أوضاعا صعبة لعدد كبير من المؤلفين، الذين وجدوا أنفسهم بين خيارين أحلاهما مر: إما التكيف مع شروط السوق والإخراج، أو الانسحاب من المشهد.

ويحذر العزبي من أن هذه التحويلات لم تؤثر فقط على شكل الكتابة، بل امتدت إلى بنية الوسط المسرحي نفسه، حيث اضطر بعض الكتاب إلى التخلي عن مشاريعهم الفكرية الخاصة، والعمل كمجرد منفذين لأفكار غيرهم، وهو ما يمثل، في نظره، تهديدا حقيقيا لدور الكاتب بوصفه حاملا للفكر.

وفيما يتعلق بتأثير النص والإخراج على المتلقى، يقر العزبي بأن العرض المسرحي — بوصفه نتاجا نهائيا — هو ما يتفاعل معه الجمهور مباشرة، غير أن هذا لا يقلل من مركزية النص، الذي يظل الحامل الأول للفكرة. ومن ثم، فإن حكمه النقدي لا ينحاز لأحد الطرفين بقدر ما يسعى إلى تقييم درجة التكامل أو الصراع بينهما، وكيف ينعكس ذلك على جودة التجربة المسرحية ككل.

ويختتم العزبي رؤيته بالتأكيد على أن تهميش المؤلف الأصيل لا يمكن فصله عن سياقات أوسع، بعضها مرتبط بآليات الإنتاج، وبعضها الآخر بتأثيرات العولمة، التي — على حد قوله — تسعى إلى إضعاف دور "صاحب الكلمة"، باعتباره الأكثر قدرة على المواجهة بالفكر والإبداع.

خالد حسونة: المسرح ليس ساحة صراع بل فعل تكامل يعيد اكتشاف النص في كل عرض

يرى الكاتب والمخرج خالد حسونة أن النص المسرحي



القائم بين المؤلف والمخرج هو جدل قديم ومتجدد، ويكاد يكون محسوما من زاوية واضحة؛ فالمؤلف، في تقديره، هو "سيد النص" داخل حدوده المكتوبة، بينما يظل المخرج "سيد العرض" كما يقدم للجمهور على خشبة المسرح. غير أن هذا الحسم النظري لا يلغى تعقيد العلاقة بين الطرفين في الممارسة الفعلية.

وفيما يتعلق بمسألة قراءة النص أو العرض، يميز العزبي بين نوعين من التلقي؛ فالمتفرج العادي يتعامل بالأساس مع العرض بوصفه منتجا بصريا وسمعيًا متكاملًا، بينما يتخذ الناقد مسارا أكثر تركيبا. فهو، كما يوضح، يحرص على قراءة النص المسرحي — إن لم يكن على معرفة مسبقة به — قبل أو بعد مشاهدة العرض، بهدف الوقوف على مساحة تدخل المخرج، وطبيعة معالجته للنص، ومدى توافق رؤيته مع رؤية المؤلف أو انحرافه عنها. ومن هنا، يصبح التقييم النقدي قائما على مقارنة واعية بين النص في صورته الأصلية، والعرض في تجليه النهائي.

ويشير العزبي إلى أن النص المسرحي، عند انتقاله إلى مرحلة التنفيذ، يتحول عمليا إلى ما يشبه "سيناريو إخراجي"، تتداخل فيه ملاحظات المخرج وإرشاداته، وهي مسألة يقر بأنه يميل إليها شخصيا بحكم ممارسته للإخراج، لكنه يعتبرها — من منظور مسرحي خالص — سمة قد تقيّد خيال المخرج الآخر، وتحد من حريته الإبداعية، ومن ثم تعد أقرب إلى العيب منها إلى الميزة. وعن التمييز بين "تطوير" النص و"تشويهه"، لا يطرحه العزبي كحكم مطلق، بل يربطه بمدى احترام روح النص وأفكاره الأساسية. فالتطوير، في جوهره، هو إعادة قراءة خلاقة تفتح آفاقا جديدة دون أن تهدم البنية الفكرية للنص، أما التشويه فيحدث حين يتحول تدخل المخرج إلى قطيعة مع هذه الروح، بما يفرغ النص من مضمونه أو يعيد توجيهه بشكل يتناقض مع مقاصده

النص وإبراز زوايا معينة فيه دون الإخلال بجوهره أو تحميله ما لا يحتمل.

ويؤمن فؤاد بأن الوصول إلى نقاط مشتركة بين المخرج والمؤلف هو الخيار الأمثل، باعتبار أن المسرح في جوهره عمل جماعي. ومع ذلك، يشير إلى أن هناك لحظات تتطلب حسما، يكون فيها القرار النهائي للمخرج، بوصفه المسؤول عن تنسيق العمل ككل، وتشبيهه بذلك بـ"سيمفونية" تتكامل فيها العناصر، يكون النص فيها أساس البناء، بينما يتولى المخرج قيادة هذا البناء وتوجيهه نحو هدف موحد.

وعن مفهوم "مسرح المخرج"، يرفض فؤاد اعتباره طغيانا على النص، بل يراه ضرورة أصيلة في بنية العمل المسرحي. فحتى قبل ظهور مصطلح "المخرج"، كانت هناك دائما وظيفة تعنى بتنظيم العرض وتوجيه عناصره. ويؤكد أن المخرج هو العنصر الذي يجمع كل مكونات العرض - من تمثيل وديكور وإضاءة وموسيقى - ويصوغها داخل رؤية واحدة تخدم الفكرة الأساسية. لذلك، لا يمكن الاستغناء عن دوره، حتى في أبسط أشكال المسرح، مثل عروض المونودراما، حيث يظل هناك وعى إخراجي ينظم الأداء ويشكل صورته.

أما عن معيار النجاح فيرى فؤاد أنه لا يقاس بالالتزام الحرفي بالنص بقدر ما يقاس بقدرة العرض على تقديم رؤية تضيف إلى المتلقى وتحقق تواصل حقيقيا مع الجمهور. لكنه في الوقت ذاته يؤكد أن النص يظل "قاعدة الهرم"، وأن ضعف النص لا يمكن تعويضه بالكامل بأي عناصر بصرية أو إخراجية. ومن هنا، يشدد على أهمية التكامل بين نص قوى ورؤية إخراجية واعية، تحقق المتعة الفكرية والبصرية معا، دون أن يطغى عنصر على آخر.

وفيما يخص إجراء تغييرات جوهرية أثناء البروفات، يرفض فؤاد المساس بالفكرة الأساسية للنص دون الرجوع إلى المؤلف، معتبرا ذلك تجاوزا غير مقبول. ويوضح أنه لم يلجأ إلى هذا النوع من التغيير من قبل، إيمانا منه بأن النص الجيد يحمل في داخله مساحات كافية للتأويل دون الحاجة إلى تحريف جوهره. وإذا ما تعارضت رؤيته مع الفكرة الأساسية للنص، فإنه يفضل البحث عن نص آخر يتوافق مع ما يريد تقديمه، بدلا من فرض تصور قد يخل ببنية العمل الأصلية.

بهذه الرؤية، يضع أحمد فؤاد معادلة دقيقة بين حرية الإخراج واحترام النص، قوامها الحوار، والوعي، والإيمان بأن المسرح فعل جماعي لا يكتمل إلا بتكامل عناصره.

ناصر العزبي: المؤلف سيد النص.. والمخرج سيد العرض في جدل لا ينتهي
يرى الكاتب والناقد المسرحي ناصر العزبي أن الجدل

يحمل موضوع العمل ورؤيته. ومن ثم، فإن جودة العرض تتأسس على تماسك هذه البنية النصية، وقدرة بقية العناصر على الانسجام معها ضمن رؤية إخراجية واعية، سواء تجلت في المعالجة أو التشكيل البصري أو في كليهما. وفي النهاية، يبقى المعيار الحاسم هو الأثر الكلي للعرض، ومدى خدمته لفكرته الأساسية أو إخفاقه في ذلك.

وفيما يتعلق بحالات الاختلاف بين المؤلف والمخرج، تؤكد على ضرورة السعي إلى التوافق قدر الإمكان، بما يحفظ للنص جوهره ومضمونه، دون أن يفرغ من دلالاته. وتشدّد على أهمية وضوح الرؤية، بحيث تنسب التغييرات إلى تصور المخرج إذا ما خرجت عن النص، ليتحمل مسؤوليته الأدبية. وترفض ما تصفه بـ«الهدم المجاني» للنص، الذي يمارس أحيانا بدافع إثبات الحضور، معتبرة أن هذا التوجه يفتقر إلى الفهم الحقيقي لطبيعة النص ويهدد تماسكه.

وتفرق أمل ممدوح بوضوح بين تطوير النص وتشويهه، فالتطوير في نظرها ينطلق من فهم عميق واحترام لبنية النص وروحه، وقد يشمل حذف ما لا يخدم الفكرة أو إضافة ما يعززها، ويفضل أن يتم ذلك بالتشاور مع المؤلف. أما التغيير العشوائي الذي يفتقر إلى رؤية متماسكة، ويؤدي إلى ارتباك درامي وفقدان الاتساق، فهو في تقديرها إخلال صريح وتشويه لا يمكن تبريره. وعن ملامح المسرح المعاصر، تشير إلى أن بعض العروض تميل بالفعل إلى تغليب رؤية المخرج، أحيانا دون مبرر فني حقيقي، في محاولة لإثبات الذات، وهو ما قد ينعكس سلبا على العمل قبل أن يمس النص ذاته. وترى أن الجرأة في التغيير ليست قيمة في حد ذاتها، بل تقاس بمدى وعيها وضرورتها. كما تؤكد أن التجديد لا يقتصر على إعادة كتابة النص، بل يمكن أن يتحقق عبر أساليب التقديم، والأداء التمثيلي، وإبراز لحظات بعينها داخل العمل، بما يمنحه حياة جديدة دون المساس بجوهره.

وفي تقييمها لتأثير كل من النص والإخراج على المتلقى، تلاحظ أن إيقاع العصر السريع وما يفرضه من تدفق بصري وإبهار دائم قد جعل شريحة من الجمهور تنجذب إلى الشكل وأساليب العرض. غير أنها تؤكد في المقابل بقاء جمهور آخر يبحث عن القيمة الحقيقية، تلك التي تتحقق من خلال توازن دقيق بين نص درامي متماسك ورؤية إخراجية قادرة على تجسيده في صياغة ممتعة وعميقة. وتختتم بالتأكيد على أن هذا النوع من الجمهور هو الرهان الحقيقي، إذ يمكنه أن يقود الذائقة العامة تدريجيا نحو تقدير الفن الأصيل، الذي سيظل مطلوبا مهما تغيرت أمطاط التلقى، سواء كان في إطار الكوميديا أو التراجيديا.



ينصفه في الماضي فقط، بل سيظل ينصفه مستقبلا، لأن انطلاق أي عرض يبدأ من نص جذب المخرج في الأساس. كما يشير إلى أن ضعف بعض النصوص قد يدفع أحيانا إلى بروز الرؤية الإخراجية بشكل أكبر، لكن ذلك لا يعني تراجع دور الكاتب. ويستشهد بتجارب تقديم نصوص مثل «الملك لير»، حيث يبقى اسم المؤلف وليم شكسبير حاضرا بقوة رغم اختلاف الرؤى الإخراجية، في دلالة على انتصار النص في النهاية.

وعن معيار نجاح العمل، يوضح أنه لم يواجه كمؤلف موقفا يغير فيه نصه بشكل جذري، لكنه مر بتجارب كمخرج أعاد فيها صياغة نصوص كلاسيكية، مثل «هاملت»، حيث تمكن من تقديمها في زمن مختصر دون الإخلال بجوهرها، وهو ما نال إشادة أكاديمية معتبرة. كما يستحضر تجربته مع نص «النار والزيتون» للكاتب الراحل ألفريد فرج، حيث أعاد صياغته دراماتورجيا وأضاف إليه أبعادا جديدة، ليحظى بإشادة المؤلف نفسه، الذي اعتبر التجربة تطورا حقيقيا للنص لا انتقاصا منه.

ويختتم حسونة بالتأكيد على أن نجاح العرض لا يقاس بمدى الالتزام الحرقي بالنص، بل بقدرته على تقديم رؤية حية ومتجددة تحافظ على جوهره، مشددا على أن اختلاف زوايا تناول هو ما يمنح العمل المسرحي استمراريته، ويجعله قابلا للاكتشاف من جديد في كل عرض.

أمل ممدوح: التوازن بين النص والإخراج هو معيار صدق العرض المسرحي

ترى الناقدة أمل ممدوح أن تلقى العمل المسرحي ينبغي ألا ينحصر في قراءة النص بوصفه كيانا مستقلا، بل يجب أن يستقبل العرض بوصفه منظومة متكاملة من العناصر، يعمل فيها النص كهيكلي فكري وبنائي

يظل كيانا مكتملا بذاته طالما ظل داخل دفتي الكتاب، باعتباره مساحة خاصة بالمؤلف تعبر عن رؤيته وأفكاره. غير أن هذا الاكتمال، في تقديره، يبدأ في التحول بمجرد انتقال النص إلى خشبة المسرح، حيث يصبح خاضعا لإعادة تفسير وفق رؤية المخرج.

ويميز حسونة بين نمطين من المخرجين: الأول هو «المخرج المنفذ» الذي يلتزم بنقل النص كما هو، والثاني—وهو الأقرب إلى قناعته—المخرج الذي يشتبك مع ما وراء النص، فيحلل طبقاته العميقة ويعيد تقديمه من زاوية جديدة، دون أن ينفصل عن الرؤية العامة التي وضعها المؤلف. ويؤكد أن أي نص يحمل في داخله إطارا فكريا لا يجوز الانحراف عنه كليا، حتى مع تعدد القراءات الإخراجية.

ويشدد على أن إعادة تشكيل النص ليست ترفا، بل ضرورة فنية أسهمت في بقاء نصوص عالمية حية حتى اليوم، مستشهدا بأعمال وليم شكسبير التي ما كانت لتستمر لولا تعدد تأويلاتها عبر أجيال من المخرجين. فالمخرج، بحسب تعبيره، يقدم النص في كل مرة «بثوب جديد»، وفق رؤيته الخاصة، ما يمنحه حياة متجددة.

وفيما يتعلق بحدود تدخل المخرج، يوضح حسونة أنه بعد كتابة النص يصبح من حق المخرج أن يتصرف فيه بحرية، وهو ما يفسر اللجوء إلى «الدراماتورج» بوصفه عنصرا أساسيا في العملية المسرحية، يتعامل مع النص من حيث زمن تقديمه، وإطاره الإنتاجي، والفرقة التي ستقدمه. إلا أنه يضع خطا فاصلا واضحا: يبدأ الخلل حين يتم تغيير جوهر القضية التي يناقشها النص أو الانحياز إلى موقف مغاير تماما لرؤية المؤلف، معتبرا ذلك «ليا لعنق النص» وتشويها له، وهو أمر يرفضه سواء كان المؤلف حيا أو غائبا.

ويقر بمرونته كمؤلف مقارنة ببعض الكتاب الذين يتمسكون بكل تفصيلا، مؤكدا أن النص بطبيعته يترك مساحة للتأويل. لكنه يفرق بين الخلاف الفكري والجمالي؛ ففي حين قد يؤدي الأول إلى صدام حقيقي، يترك الثاني مساحة كاملة لحرية المخرج، خاصة في ما يتعلق بالحلول الإخراجية والشكل البصري والإنتاجي، وهنا قد يكون التنازل لصالح العرض ضرورة.

وينفى حسونة وجود صراع حقيقي بين المؤلف والمخرج، مؤكدا أن العملية المسرحية تقوم على تكامل عناصرها، من كتابة وإخراج وتمثيل وتقنيات، بهدف تقديم عمل يليق بالجمهور. ويرى أن الحديث عن مسرح المخرج هو توصيف غير دقيق، إلا في حالات خاصة مثل العروض التي تبني عبر ورش كتابة، أما في وجود نص مكتوب لمؤلف، فإن العمل يظل ملكا جماعيا لكل عناصره، وفي النهاية هو نص يقدم للجمهور.

وفي تقييمه لمكانة المؤلف اليوم، يؤكد أن المسرح لم



مغلقة أو مرجعا ملزما، بل مادة أولية قابلة لإعادة التشكيل وفق الرؤية الإخراجية، مؤكدة إيمانها بأن المخرج يصبح المؤلف الجديد منذ اللحظة التي يقرر فيها الاشتغال على النص. فبرأيها، يترك الكاتب نصه على الورق، ليبدأ المخرج في إعادة قراءته واكتشاف مفرداته من زاوية قد تختلف جذريا عما قصده المؤلف، وهو ما يمنح المخرج - من وجهة نظرها - أحقية واسعة في التصرف داخل النص بما يخدم رؤيته وأفكاره وما يسعى إلى قوله عبر العرض.

وتؤكد أن التعديل على النص يصبح ضرورة فنية عندما يمتلك المخرج رؤية محددة يريد إيصالها، إذ قد يتطلب ذلك التدخل في البناء أو الصياغة لتحقيق هذا الهدف. لكنها تشدد في الوقت نفسه على أهمية احترام وجود المؤلف، خاصة إذا كان على قيد الحياة، حيث ترى أن من حقه أن يكون طرفا في الحوار، وأن يتم التواصل معه ومناقشة طبيعة العرض وأفكار المخرج قبل إجراء أي تعديل، حتى لا يفاجأ بتغييرات قد تتنافى مع رؤيته الأصلية. وتعتبر أن الحل الأمثل يكمن في النقاش المشترك للوصول إلى منطقة وسط تحقق التوازن بين الطرفين.

وفي حال تعارضت الرؤى بشكل حاد، تميل منار زين إلى البحث عن نقطة التقاء، لكنها تضع حدا واضحا لذلك؛ فإذا أصر المؤلف على تقديم النص كما هو دون أي تدخل، ورأت أن ذلك يتناقض مع رؤيتها، فإنها تفضل الانسحاب من التجربة بدل تقديم عمل لا تعبر عنه. وتلفت إلى أن تجاربها السابقة اتسمت بقدر كبير من التفاهم، حيث منحها بعض المؤلفين حرية التعديل، بل وأسندوا إليها صياغة التغييرات، وهو ما قابلته بالحرص على الأمانة للنص، بحيث لا تهدم بنيته، بل تضيف إليه بما يخدم رؤيتها الإخراجية.

وتحفظ على مصطلح مسرح المخرج، معتبرة أنه تقسيم



تمر مرور الكرام دون أن تترك خلفها نصا محكما يمكن إعادة تقديمه برؤى مختلفة، لأنها في الأصل لا تستند إلى نص مسرحي بالمعنى المتعارف عليه، بل إلى ورش كتابة مرتبطة بظروف مؤقتة تنتهي بانتهائها. وعلى النقيض، يلفت إلى أهمية النصوص الأدبية المكتوبة، بوعي وفلسفة، والتي يمكن توثيقها في كتب مطبوعة، بما يتيح إعادة تقديمها من قبل فرق مختلفة، سواء في الوقت الراهن أو بعد عقود طويلة.

وفيما يتعلق بمعايير النجاح، يؤكد فهم أن المقياس الحقيقي لأي نص مسرحي هو قدرته على إيصال رسالته إلى الجمهور، وأن ينال إعجابهم بما يحمله من تفاصيل فنية وأفكار نابغة من تجربة إنسانية صادقة بث فيها الكاتب روحه وشجونه. فالمسرح، في الأساس، يكتب للجمهور، ولا تكتمل قيمته دون تفاعلهم. لكنه يشدد في الوقت ذاته على ضرورة ألا يتحقق هذا النجاح على حساب تشويه النص أو التحايل عليه لصالح الفرجة، لأن النجاح الجماهيري في هذه الحالة يحسب للمخرج لا للمؤلف. ويضيف أنه، ككاتب، لا يمكن أن يشعر بالرضا عن نجاح لا يعبر عن فكره الحقيقي، حتى لو حمل العمل اسمه، ما دام قد تم تغييره بصورة تفقده هويته الأصلية.

ويختتم فهم بالتأكيد على أن العلاقة بين المؤلف والمخرج ينبغي أن تقوم على التوافق والتناغم، من خلال الحوار المستمر، والقراءة المتعمقة، وتبادل الرؤى، والعمل المشترك على تطوير النص، باعتباره الأساس البنائي لأي عرض مسرحي ناجح، وما يليه من عناصر إيما يبنى عليه.

منار زين: المخرج هو المؤلف الجديد ولا أو من بالمخرج الناقل

ترى المخرجة منار زين أن النص المسرحي ليس كيانا

السيد فهم: النص المسرحي رسالة لا تحتمل التشويه والتوافق مع المخرج شرط لنجاح العرض

يرى الكاتب والمؤلف السيد فهم أن النص المسرحي، بوصفه لونا أدبيا مستقلا، قد مر بمراحل متعددة عبر تاريخ المسرح؛ فمنذ البدايات في المسرح الإغريقي وحتى الربع الأخير من القرن التاسع عشر، كان مؤلف النص هو نفسه المخرج، وأحيانا الممثل الرئيسي، كما في تجارب شكسبير وموليير، حيث كان النص يكتب خصيصا للعرض، ويخضع للتعديل وفق ظروفه، وطبيعة الجمهور، وإمكانات الممثلين.

غير أن هذا الوضع تغير مع ظهور مفهوم المخرج المسرحي بصيغته المعاصرة عام ١٨٧٤ في ألمانيا على يد الدوق جورج الثاني، إذ أصبح هناك فصل بين كتابة النص وإخراج العرض، وصار المخرج يعيد قراءة النص ويحوله إلى صورة مرئية وفق رؤيته وفكره. ومن هنا اكتسب النص المسرحي سمة خاصة تميزه عن سائر الأجناس الأدبية، إذ يمكن نشره كعمل أدبي قائم بذاته، وفي الوقت نفسه يظل قابلا للتجسيد على خشبة المسرح برؤى متعددة، قد تتقاطع مع تصور الكاتب أو تختلف عنه، دون أن تكون بالضرورة نقلا مباشرا لما دار في خياله أثناء الكتابة.

وفي هذا السياق، يؤكد فهم أن تحقيق التوافق الفكري والفلسفي بين المؤلف والمخرج يعد أمرا ضروريا، فالنص في جوهره رسالة من الكاتب إلى المخرج، بينما العرض المسرحي يمثل رسالة المخرج إلى الجمهور. غير أن هذا التمايز في الأدوار لا يعفى المؤلف من مسؤوليته الفكرية والأدبية، خاصة إذا خالف المخرج رؤيته أو تعامل مع النص بصورة تخل برسائله الأصلية، لا سيما في القضايا الكبرى ذات الأبعاد المجتمعية أو الأخلاقية. وفي حال تعارضت رؤية المخرج مع ما يطرحه المؤلف، يرى أن الخيار الأنسب هو البحث عن نص آخر يتسق مع توجهاته، بدلا من إعادة تشكيل النص بشكل يفرغه من مضمونه.

ويرفض فهم فكرة تنازل المؤلف عن رؤيته أو فكرته الأصلية، معتبرا أن ذلك لا يصب في مصلحة العرض، فالمؤلف هو الأقدر على فهم طبيعة الموضوع وتطور الأحداث والشخصيات بما يتسق مع الفكرة الأساسية. وأي اختلال في هذه الفكرة، من وجهة نظره، يؤدي إلى إخراج منتج مشوه سرعان ما يكتشف الجمهور زيفه واضطرابه.

أما عن واقع المسرح اليوم، فيرى أنه لم يعد ينتصر للنص بقدر ما ينحاز إلى العرض والمخرج، خصوصا القادرين على التواصل مع جهات الإنتاج. ويشير إلى أن كثيرا من العروض تحقق نجاحا جماهيريا، لكنها

رولان بارت، موضحة أن سلطة النص لا تعود إلى نية الكاتب وحدها، بل إلى عملية التأويل داخل العرض المسرحي، سواء من قبل المخرج أو حتى المتلقى. ومن هنا يصبح النص مساحة مفتوحة لإعادة القراءة، لا مجرد نص مغلق يحمل معنى واحدا ثابتا.

وتضيف أن هذا الفهم يفتح المجال أمام تحويل العرض المسرحي إلى تجربة معاصرة تتجاوز حدود الكلمة المكتوبة، إذ يمكن أحيانا الاستغناء عن الحوار لصالح التعبير الجسدي أو الوسائط البصرية مثل تقنيات العرض الرقمي أو توظيف الفضاء المسرحي نفسه كعنصر درامي فاعل، بما يعزز تفاعل الجمهور ويخرجه من موقع المتلقى السلبي إلى شريك في التجربة.

وفي الوقت ذاته، تؤكد ساندرا أنها مع تطوير الشكل المسرحي، لكنها تحذر من تحول العرض إلى "استعراض للمخرج" على حساب النص، لأن ذلك يفقد العمل روحه وارتباطه بجذوره الأدبية، وقد يؤدي إلى إرباك المتلقى بدل فتح أفق جديد له. لذلك فهي ترى أن احترام النص ضرورة أخلاقية وفنية، وأن العرض المسرحي يجب أن يظل حاملا لقيمتها الأدبية، حتى في أكثر صورته تجريبيا.

وتصف ساندرا نفسها بأنها لا تتعامل مع النص كمفسرة حرفية له، بل كمخرجة تعيد خلقه، معتبرة إياه نقطة انطلاق لتحليل وتفكيك وبناء تجربة بصرية وصوتية جديدة، تتيح اكتشاف أبعاد غير مرئية في النص الأصلي، وتمنح العمل طاقة معاصرة تتجاوز الورق المكتوب.

وتشير إلى أن عملية التغيير داخل البروفات ليست مجرد تعديل شكلي، بل هي لحظة كشف حقيقية لطبيعة العلاقة بين المخرج والنص والممثلين والفضاء المسرحي. فالبروفة، في نظرها، ليست تكرارا جامدا للنص بل مختبرا حيا تتولد فيه الأفكار من الارتجال والأخطاء والمناقشات، ومن خلالها قد تتغير مسارات العرض بشكل طبيعي.

وترى أن المخرج الناجح هو من يمتلك القدرة على التقاط لحظة التحول، واتخاذ قرار التغيير حين يصبح ضروريا للحفاظ على حيوية العرض وتأثيره، مع تحقيق توازن دقيق بين احترام النص وإعادة خلقه، وبين الالتزام بروحه وعدم الوقوع في تعدد يفقده هويته الأصلية.



كما تستحضر تجربة أخرى في عرض "حلم يوسف"، حيث اختلفت رؤيتها عن رؤية المؤلف بهيج إسماعيل، وقدمت معالجة إنسانية واقعية تخلو من الطابع الميتافيزيقي الذي انطلق منه النص، وهو ما لم يلق قبولا لدى المؤلف. وتعلق على ذلك بأن اختلاف الرؤى بين المخرج والمؤلف أمر وارد، لكنه يفرض ضرورة الوضوح منذ البداية، حتى لا يشعر أي طرف بأن عمله قد تم تغييره بصورة لا يقبلها.

وفي المجمل، تؤكد منار زين أن العلاقة بين المؤلف والمخرج يجب أن تقوم على الحوار والاحترام المتبادل، مع الحفاظ على مساحة إبداعية لكل طرف، لأن نجاح العرض في النهاية هو نتاج هذا التفاعل الخلاق، لا صراع الهيمنة بين النص والرؤية الإخراجية.

ساندرا سامح: النص المسرحي كائن حي بين سلطة المؤلف ورؤية المخرج

ترى المخرجة ساندرا سامح أن النص المسرحي لا يمكن اختزاله في كونه وثيقة مغلقة أو مرجعا جامدا، بل هو في جوهره كيان مزدوج الطبيعة؛ يحمل في بنيته الدرامية وشخصياته وحواره ما يجعله مرجعا أساسيا، وفي الوقت ذاته يظل مادة خامة قابلة لإعادة التشكيل والتفكيك وإعادة التركيب وفق الرؤية الإخراجية.

وتوضح أن تعاملها مع النص لا يقوم على فكرة التقديس، وإنما على اعتباره كائنا حيا يمكن تطويره وتجديده باستمرار، مع الحفاظ في الوقت نفسه على روح المؤلف والبنية الأساسية والرسالة الجوهرية. فهي تلتزم بما تسميه "الخطوط الكبرى" للنص، لكنها تمنح لنفسها مساحة واسعة لإضافة طبقات بصرية وسمعية تعيد إنتاج المعنى داخل العرض.

وتستند ساندرا في رؤيتها إلى مقولة موت المؤلف لـ



غير دقيق، وتفضل بدلا منه التأكيد على أن المخرج هو حلقة الوصل بين النص والمتلقى، وهو المسئول عن تحويل الكلمات إلى صورة مسرحية حية عبر أدواته الفنية. وتشير إلى أن التمييز الحقيقي بين المخرجين لا يكمن في الالتزام الحرفي بالنص، بل في امتلاك رؤية إخراجية قادرة على قراءة النص بعمق وتقديمه بشكل مختلف. لذلك ترفض فكرة المخرج الناقل، وتؤمن بأن الإبداع الإخراجي هو ما يصنع الفارق، من خلال إعادة تأويل النص وتوظيف عناصر العرض في إطار رؤية متكاملة لا يطغى فيها عنصر على آخر.

وترى أن نجاحها كمخرجة يقاس بقدرتها على خلق علاقة حقيقية بين العرض والمتلقى، من خلال تقديم رؤية فكرية وبصرية تثير اهتمام الجمهور وتدفعه للتفاعل مع النص. فكلما امتلك المخرج أدواته، وآمن بقضية النص، ونجح في بناء هذا الجسر مع الجمهور، ازدادت القيمة الفنية للعمل وتأثيره. وتستشهد بتجربتها في عرض التخرية، حيث جاء النجاح نتيجة حوار وتكامل مع المؤلف، ما انعكس إيجابا على قوة النص وحضوره، وأسهم في تتويجه بجوائز، مؤكدة أن المخرج يمتلك القدرة على إبراز جماليات النص أو طمسها بحسب رؤيته.

وعلى مستوى التجربة العملية، تشير إلى أنها خاضت بالفعل مغامرات إخراجية تضمنت تغييرات جوهرية في بعض النصوص، من بينها معالجاتها لنص عالمي لـ "الأب" للكاتب أوجست ستيرنبرج، حيث أعادت بناء العمل بشكل تجريدي معاصر، واختزلت الشخصيات، وغيرت ترتيب الأحداث، وقدمت قراءة مختلفة للصراع تقوم على كونه صراعا على السلطة بين الرجل والمرأة، بدلا من الانحياز لطرف ضد الآخر كما في النص الأصلي. وقدمت من خلال هذه المعالجة رؤية إنسانية أكثر شمولا، متجاوزة السياق الضيق للنص.

تغريد عبدالرحمن: «بلاك» رحلة من ظلام الجهل إلى نور الوعي الإنساني



في تجربة مسرحية مختلفة تمزج بين الصمت والإحساس، تخوض المخرجة تغريد عبدالرحمن مغامرة فنية جديدة من خلال عرض «بلاك»، الذي يقترب من عوالم إنسانية شديدة الخصوصية، مستلهما قصة كفاح استثنائية تحولت إلى رمز عالمي للإرادة. في هذا الحوار، تكشف تغريد عبدالرحمن عن رؤيتها الإخراجية للعمل، وكواليس تنفيذه، ورؤيتها للمسرح المصري وتحدياته، كما تقدم نصائح مهمة للمخرجين الشباب.

وتتناول مسرحية «بلاك» حكاية روح ولدت في سجن من الصمت، لا صوت يطمئنها ولا خيال نور يبدد وجعها، في رحلة إنسانية تسلط الضوء على قدرة الإنسان على مقاومة الظلام والبحث عن النور الكامن بداخله.

العرض بطولة: محمود سليمان، يارا المليجي، سلاف الشناوي، نورهان صالح، يوسف رزق، محمود عساف، رويدا نبيل، محمد مجدي، تأليف إسراء محبوب، ديكور رنا أشرف، تنفيذ الديكور محمد مهدي، تنفيذ الملابس من الوردانس، الاستعراضات ياسمين عسكر، تصميم البوستر محمد وحيد، الإضاءة أبوبكر الشريف، أشعار ربيع فرج، ألحان وتوزيع محمود شعراوي، غناء نادين عامر، تنفيذ موسيقى مصطفى كاجو.

هيئة الإخراج: محمد هلال، سلمى هانس، مدحت السعدني، المخرج المنفذ شادي عليوة، رحمة محمد، وإخراج تغريد عبدالرحمن.

حوار: صوفيا إسماعيل

ما الذي جذبك في إخراج عرض «بلاك».. وما الذي



المسرح سيظل قادرًا على التأثير لأنه فن المواجهة الحية

أنفسهم باستمرار من خلال القراءة والمشاهدة والتجريب. فالمخرج الحقيقي لا يتوقف عن التعلم. ما الأخطاء الشائعة التي يقع فيها المخرج الشاب؟ من أكثر الأخطاء شيوعًا التقليد دون وعي، والانبهار بالشكل على حساب المضمون، وكذلك محاولة إثبات الذات بشكل مبالغ فيه بدلا من خدمة النص والعمل ككل. هل ترين أن الفرص متاحة حاليًا أمام الشباب أم ما زالت محدودة؟ الفرص موجودة لكنها ليست سهلة. هناك مساحات من خلال المهرجانات والفرق المستقلة، لكنها تحتاج إلى اجتهاد واستمرارية لإثبات الذات. كيف يمكن للمخرج الشاب أن تكون رؤيته الخاصة بعيدًا عن التقليد؟ من خلال التجريب المستمر، والاحتكاك بتجارب مختلفة، وعدم الخوف من الخطأ. فالرؤية تتكون عبر التراكم والخبرة والوعي بالذات وبالعام. ما أهمية الورش والتجريب في تكوين المخرج؟ الورش والتجريب عنصر أساسي، لأنها تمنح المخرج مساحة لاكتشاف أدواته وتطوير لغته الخاصة، وتجربة أفكار جديدة في بيئة تسمح بالخطأ والتعلم. ما مشاريعك القادمة؟ أسعى خلال الفترة المقبلة إلى تقديم تجارب مسرحية تعتمد على مسرح الصورة، وتكثيف العناصر البصرية، مع التركيز على قضايا إنسانية معاصرة، بالإضافة إلى تطوير مشروعات تجمع بين الأداء الحركي والدراما النفسية للوصول إلى شكل مسرحي أكثر تأثيرًا.

وعى وذوق الجمهور. هل ما زال المسرح قادرًا على التأثير في وعي الجمهور؟ بالتأكيد، المسرح لا يزال قادرًا على التأثير في وعي الجمهور، لأنه فن حي ومباشر يخلق حالة تواصل إنساني فريدة. ويعكس قضايا المجتمع، ويسهم في تشكيل الذوق الفني، وأحيانًا يطرح أسئلة أعمق من أي وسيط فني آخر. ما التحديات التي تواجه صناع المسرح اليوم؟ أبرز التحديات ضعف الإمكانيات الإنتاجية أحيانًا، وقلة الدعم المستمر لبعض التجارب، بالإضافة إلى المنافسة مع الوسائط الرقمية التي تجذب قطاعًا كبيرًا من الجمهور. كما يمثل الوصول إلى الجمهور وإقناعه بالذهاب إلى المسرح تحديًا مهمًا. هل تعتقدين أن هناك فجوة بين الجمهور والمسرح.. وكيف يمكن تجاوزها؟ إلى حد ما توجد فجوة، لكنها ليست مستحيلة التجاوز. يمكن تقليدها من خلال تقديم عروض تلامس واقع الجمهور، والاهتمام بالترويج، واستخدام أدوات معاصرة في الإخراج دون فقدان هوية المسرح. الأهم هو الصدق، لأن الجمهور يتفاعل مع العمل الصادق. ما أهم نصيحة تقدمينها للمخرجين الشباب في بداياتهم؟ أن يتحلوا بالصبر، وألا يتعجلوا النتائج، وأن يطوروا

وجدته مختلفًا في هذا المشروع؟ جذبني في إخراج هذا العرض، هي قصة معجزة القرن العشرين هيلين كيلر، قصة الكفاح وخروجها من الظلام إلى النور والمقصود من الظلام هنا هو الجهل والعجز. كيف قرأت النص على المستوى الإخراجي.. وما الزاوية التي ركزت عليها في تقديمه؟ تعاملت مع النص بوصفه رحلة داخل النفس الإنسانية. وبالتعاون مع الكاتبة المسرحية إسرائ محبوب، عملنا على تطوير قصة حياة هيلين كيلر من خلال الفيلم الهندي «Black» ومذكراتها الشخصية، بالإضافة إلى مقابلاتها الموثقة، للوصول إلى شكل درامي مناسب للعرض المسرحي. وركزت في قراءتي على الصراع الداخلي للطفلة، ومحاولتها لفهم العالم رغم غياب أدوات الإدراك التقليدية. العرض يعتمد على فكرة الصمت والبحث عن النور الداخلي، كيف ترجمتي هذه الحالة على خشبة المسرح؟ تمت ترجمة هذه الحالة من خلال بناء عالم مسرحي يعتمد على الإحساس أكثر من الكلام، فالصمت هنا لم يكن غيابًا للصوت، بل كان تعبيرًا مكثفًا عن الداخل. واستخدمت الإيقاع الحركي، والتدرج بين الضوء والظلام، للتعبير عن رحلة البحث عن النور الداخلي والتحول التدريجي للشخصية. كيف تم توظيف عناصر مثل الإضاءة والموسيقى والاستعراضات لخدمة الحالة الشعورية للعمل؟ اعتمدت على الإضاءة كعنصر درامي رئيسي يعكس التحولات النفسية للشخصية، حيث عبرت عن الانتقال بين العتمة والانكشاف. أما الموسيقى فكانت امتدادًا للمشاعر غير المنطوقة، تُعبر عن التوتر والهدوء والصراع الداخلي. واستخدمت الحركة والاستعراض كبديل عن اللغة، لنقل الإحساس بشكل بصرى مباشر يصل إلى المتلقي دون الاعتماد على الحوار. هل واجهت تحديات خاصة أثناء البروفات.. وكيف تعاملت معها؟ واجهنا العديد من التحديات، من أبرزها تدريب الطفلة سلاف على أسلوب أداء يعتمد على التفاصيل الدقيقة، مثل نظرات العين وحركة الجسد وطبيعة الأصوات. كما كان من التحديات تدريب الممثلين على استخدام لغة الإشارة بشكل دقيق. كيف ترين وضع المسرح المصري حاليًا؟ أرى أن هناك حالة من النشاط الملحوظ في الحركة المسرحية حاليًا، سواء في عروض البيت الفني للمسرح أو من خلال المهرجانات مثل مهرجان نقابة المهن التمثيلية، وكذلك المهرجانات التي تُقام في المعهد العالي للفنون المسرحية، وهي مساحات مهمة تتيح تقديم تجارب متنوعة تحترم

أسعى لتقديم مسرح يعتمد على الصورة والدراما النفسية في مشاريعي القادمة



«شهرزاد» و«بوليرو»..

من شظايا الحكاية إلى إيقاع الطقس

عمل موسيقى مختلف تماماً عن الذي يليه. وهما متصلان لأن بجمعهما في ليلة واحدة يكمن المعنى الذي سأحاول هنا اكتشافه.

فالبناء الكلى للأمسية ليس مجرد تجميع عرضين موسيقيين، بل هو تركيب درامي غير مباشر لفكرة واحدة، وهي تفكيك آلية التلقى نفسها. فالمشاهد هنا لا يُطلب منه أن يتابع عرضين، بل أن يعيد تعريف ما يتوقعه من العرض أصلاً، من السرد إلى الإدراك، ومن الحكاية إلى التجربة.

في البدء كان التشظى

منذ اللحظة الأولى في «شهرزاد»، أدركت أنني لن أشاهد الحكاية التي أعرفها.

لا شهر يار الجالس في انتظار الليلة التالية، ولا شهرزاد التي تحاول إنقاذ رقيبتها بالحكي، ولا عالم «ألف ليلة وليلة» بوصفه سرداً شرقياً متماسكاً يمكن تتبع خيوطه بسهولة.

ما يبدأ أمامنا في اللحظات الأولى من العرض يبدو أقرب إلى حفل غامض، أو عرض أزياء، أو طقس بصرى تتجاوز فيه شخصيات خرجت من أزمنة مختلفة واستقرت مؤقتاً فوق الخشبة، يدور عليهم نادل بملايس تنتمي إلى تاريخ عربي قديم أو ربما أسطوري شرقي، يحمل القائمة التي هي ليست إلا كتاب ألف ليلة، أو ربما صياغات تقليدية للتاريخ، يعرض محتوياتها على زبائنه ليختار كل منهم الشخصيات التي يريدتها، ويقترح

أما «المسرحي» فليس سوى توصيف لطبيعة الفضاء الأدائي، لا وعداً بحبكة درامية بالمعنى المعروف.

ولهذا يبدأ سوء الفهم منذ اللحظة الأولى، حيث يدخل بعض المتفرجين إلى القاعة بحثاً عن حدث واضح، وشخصيات مستقرة، وصراع يتطور، وعقدة، وذروة، وحل.

وحين لا يجدون ذلك، يخرجون بتلك الجملة الشهيرة: «جميل... ولكن ماذا كان يريد أن يقول تحديداً؟» أو «أين الحكاية؟» أو «أين تطور الحدث؟»

والحقيقة أن هذه الأسئلة - رغم مشروعيتها داخل المسرح الدرامي التقليدي - تكون ظالمة حين تُفرض على فن يقوم جوهره على لغة مختلفة تماماً.

فالرقص الحديث لا ينطلق أساساً من الحكاية، بل من الإيقاع والصورة والجسد والطاقة والعلاقة بين الحركة والفضاء والزمن.

في هذا النوع من الفن قد لا تكون الشخصية «شخصية» أصلاً بالمعنى النفسى التقليدي، بل حالة، أو رمزاً، أو طاقة متحركة.

وقد لا يكون الحدث سلسلة أفعال سببية، بل تصاعداً حسياً أو بصرياً أو إيقاعياً.

وهذا لا يعنى غياب المعنى، بل يعنى فقط أن المعنى لا يُسلم جاهزاً للمشاهد كما يحدث في المسرح السردى، وإنما يتولد عبر التلقى نفسه.

ومن هنا بالضبط يمكن قراءة أمسية وليد عوني ذات الفصلين المنفصلين المتصلين. فهما منفصلان لأن كل منهما يتكئ على



محمد الروبي

كعادته، عبر عروضه الكثيرة التي تابعتها منذ بداياته في مصر، لم يخذلنى وليد عوني في عرضيه الأخيرين اللذين قدما في أمسية واحدة منذ أيام على خشبة مسرح الأوبرا المصرية والمعنونة بـ«شهرزاد كورسكوف وبوليو رافيل». فمنها خرجت بما كنت أتوق إليه «تجديد الطاقة» و«شذذ الفكر» بحثاً عن ملاذ يحميني من يأس أقف مع أغلب البشر على حافته الآن.

لكن وقبل الدخول في قراءة العرضين سأسمح لنفسي بالعودة إلى أمر كنت أظنه بديهياً، فإذا بي أكتشف في كل مشاهدة لهذا النوع من العروض، أنه ما زال يحتاج إلى توضيح. وهنا أقصد ذلك الخطأ الشائع الذي يقع فيه بعض مشاهدي - وحتى نقاد - عروض «الرقص المسرحي الحديث»، والذي يتمثل في طريقة قراءة هذا الفن أصلاً.

كثيرون يدخلون إلى عرض «الرقص المسرحي الحديث» وهم يتعاملون معه باعتباره مسرحاً تقليدياً أضيف إليه الرقص، بينما الحقيقة تكاد تكون العكس تماماً، فالأصل هنا هو الرقص الحديث،

وإذا كان وليد عوني دائماً ما يعتمد على الصورة البصرية المكثفة، والجسد بوصفه لغة درامية، والإيقاع الطقسي المتصاعد، والعلاقة بين التكرار والتحول النفسي، فإن كل هذه العناصر موجودة أصلاً داخل «بوليرو رافيل». لذلك تتحول القطعة في الرقص المعاصر غالباً إلى حالة جماعية أقرب إلى الطقس، أو صراع بين الفرد والجماعة، أو تصاعد رغبة/قوة/هوس يبتلع الراقصين تدريجياً.

وفي تجارب عوني تحديداً، عادة لا يكون الرقص مجرد ترجمة حرفية للموسيقى، بل إعادة بناء درامي وبصري لها. فالجسد عنده لا «يرقص على اللحن» فقط، بل يكشف ما تحت اللحن، التوتر، القمع، الرغبة، السلطة، أو حتى الآلية التي تتحكم في البشر.

ولهذا فإن «بوليرو» تحديداً مادة مثالية له، لأن القطعة نفسها تحمل هذا الإحساس، شيء يبدأ بسيطاً ومنظماً.. ثم يتحول بالتدريج إلى طاقة جماعية جارفة تكاد تفقد السيطرة.

ومن اللافت أيضاً أن «بوليرو» تاريخياً أغرت كبار مصممي الرقص حول العالم، من أشهرهم موريس بيجار، الذي قدم نسخة أصبحت أيقونية بسبب اعتمادها على التكرار الجسدي والتصاعد شبه الطقسي فوق طاولة دائرية محاطة بالراقصين. ولا يمكن قراءة عرض «بوليرو» عند عوني بعيداً عن الظل الكبير لمعلمه موريس بيجار صاحب النسخة الأشهر والأكثر تأثيراً في تاريخ العمل.

ولذلك جاءت التحية التي وجهها عوني إلى أستاذه في نهاية العرض واحدة من أكثر لحظاته تأثيراً وصدفاً.

فالأمر لم يقتصر على نزول الصورة الضخمة لبيجار لتحل خلفية الخشبية، بل امتد أيضاً إلى استدعاء العنصر البصري الأكثر شهرة في عرض بيجار الأصلي، وهي الطاولة الدائرية.

هذه الطاولة لم تكن مجرد ديكور في تجربة بيجار، بل مركز الطقس كله، النقطة التي يتحول فوقها الجسد إلى بؤرة للطاقة والإيقاع، بينما تدور حوله الجماعة كما لو كانت داخل احتفال بدائي أو شعيرة جماعية.

وعندما يستعيد عوني طاولة بيجار، فهو لا يمارس اقتباساً بصرياً فصيحاً، بل يعلن انتماءه إلى سلالة فنية كاملة، ليبدو الأمر أشبه بتحية تلميذ إلى أستاذه، خصوصاً أن وليد عوني لم يكن مجرد متأثر ببيجار من بعيد، بل عاش التجربة بنفسه، وشاهد عرض «بوليرو» في سياقه المباشر، وعمل مع أستاذه داخل عالمه الفني.

لكن أيضاً سيختلف التلميذ مع الأستاذ في تفسير الدلالة. فبدلاً عن طاولة بيجار الخشبية الراسخة على الأرض، تأتي عند وليد مرآة محلقة يدور حولها البشر، بل تقترب من قرص شمس آمن، وتتحول بعد حين إلى مركبة فضائية محلقة بين أقمار ونجوم تعرضها الخلفية ويؤكد لها الرمز الدائري المصقول العاكس بتشويه أو ربما بتصحيح لما نظنه الحقيقة لأننا فقط نحياه.

هكذا يصبح الربط بين «شهرزاد» و«بوليرو» أكثر عمقاً. فإذا كانت الأولى تفكك الحكايات والرموز والأساطير، فإن الثانية تعيد صهر الأجساد داخل الإيقاع الجماعي. في الأولى يضيع المعنى وسط كثرة الحكايات، وفي الثانية يذوب الوعي داخل التكرار والتصاعد.

لتأتي الأمسية كلها بفصلها كرحلة واحدة، من تشظى السرد.. إلى وحدة الطقس.

و أخيراً.. أعرف أن العرضين يحتاجان إلى المزيد من الحديث لتفكيك وإعادة ملزمة لوحاتهما الفسيفسائية، لكن المساحة دوماً تقيدنا.

شكراً وليد عوني على ما منحتني من طاقة وفكر ومتمعة.

فالأسطوري يمتزج بالتاريخي، والشرقي بالغربي، والموسيقى الكورساقوفية الكلاسيكية تتقاطع مع أخرى حديثة، في بناء أقرب إلى الكولاج أو الفسيفساء المسرحية.

وهنا تحديداً تكمن فريدة العرض، فعوني لا يبدو مهتماً بإعادة إنتاج «شهرزاد» كما دونها كورساقوف، بل ولا يأخذ من موسيقاه إلا المشهور منها مطعماً إياه بموسيقىات آخر (تركيبية) قديمة وحديثة بل وعربية حديثة) ولا حتى للحكايات كما عرفناها في كتاب «ألف ليلة وليلة»، بل يعود إلى الروح العميقة للنص الأصلي نفسه المتمثلة في التشظى، والتوالد، والسيولة السردية.

«ألف ليلة وليلة» في جوهرها ليست رواية ذات بناء واحد، بل عالم من الحكايات المتداخلة التي تلد بعضها بعضاً بلا مركز ثابت.

وعوني يلتقط هذه الطبيعة المفتوحة، لكنه دفعها إلى أقصى مداها البصري والراقص.

في البداية سيجتهد المشاهد أن يفهم: من هذه الشخصية؟ وأي حكاية نشاهد الآن؟ ولماذا يتحول النوع والجسد والزمن بهذه السرعة؟

لكنه بعد قليل سيكتشف أن العرض لا يطلب منه حل لغز، بل مشاركته في صناعة المعنى.

كأن العرض يقول إن البنية العميقة للعنف لم تتغير، لكن فقط أدواتها وأقنعتها.

وهنا تحديداً يقترب العمل من فكرة «السيولة الهوياتية» في المسرح المعاصر، فالشخصيات ليست ذواتاً مستقرة بل طاقات وصوراً وأقنعة تتبادل المواقع باستمرار.

من التشظى إلى ملزمة الإيقاع

بعد عالم «شهرزاد» المتشظى، يبدأ عرض (بوليرو)، مستوحياً العمل الموسيقي الذي بناه موريس رافيل على فكرة شديدة البساطة وشديدة الخطورة في الوقت نفسه وهي «التكرار».

اللحن نفسه يتكرر، لكن الطاقة تتصاعد ببطء، والأجساد تتحول تدريجياً إلى جزء من ماكينة إيقاعية ضخمة، حتى يبدو العرض كله كأنه موجة تتضخم ببطء قبل أن تبتلع المسرح.

اللمسات التي يفضل إضافتها إليها. الملابس وحدها تكشف أن العرض لا ينتمي إلى زمن بعينه، فالأسطوري يمتزج بالتاريخي، والشرقي بالغربي، والقديم بالحديث. وكأن العرض يعقد منذ اللحظة الأولى اتفاقاً مع المشاهد «لن أحكي لك شهرزاد التي تعرفها». و لن أختار حتى حكاية واحدة من حكاياتها لتكون محور العرض.

إن ما فعله عوني يمكن وصفه بـ (تحطيم الحكايات)، ثم نثر شظاياها على الخشبية، تاركاً للمتلقى مهمة إعادة تركيبها، أو ربما التخلي أصلاً عن فكرة «التركيب الكامل».

فشهرزاد هنا ليست امرأة واحدة، بل احتمالات متعددة للأنثوية والذاكرة والحكي.

ونساء الليالي لا يظهرن بوصفهن شخصيات ثابتة، بل كائنات متحولة، تتبدل هوياتها وأدوارها باستمرار. ف«مسرور» - العبد الذي عرفناه في الحكايات القديمة أداة مطبوعة للعنف السلطوي- سيظهر هنا في هيئة «مسرورة»، امرأة متفجرة الأنثوية تحمل سيفاً، قبل أن يتحول السيف نفسه بعد قليل إلى بندقية حديثة سريعة الطلقات.

بل إن الدلالة الأخطر في تصويري والمؤكدة للعبة تبدل الأدوار، ستمثل في ذلك الخادم حامل المكنتسة، ينظف أرضية الحفل، يتبادل نظرات وحركات تفضح حبه لزميلته الخادمة. وفي لحظة يختارونه ليكون سلطاناً بعد اغتيالهم للسلطان الأول المغرور المنتشى بنفسه.. وكان ضيوف الحفل من علية قوم عصرنا هم من يتحكمون في تبدل أدوار البشر ومن ثم في صياغة التاريخ بل ومن قبله الحاضر والمستقبل.

هنا ويلمحة ذكية وعابرة يخط وليد خطأً رفيعاً يكاد لا يرى على ملخص تاريخنا العربي بل والإسلامي بل والشرق أوسطي كله، لي طرح السؤال الفاضح «من يضع من فوق العرش وبأى مئن؟».

التحول في الشخصيات هنا ليس مجرد لعبة إخراجية، بل إعادة كتابة للرمز نفسه. كأن العرض يقول إن العنف لم يتغير، بل غير أقنعتة فقط.

الأمر ذاته سيحدث مع بقية العناصر، السندباد، الطائر الأسطوري، الجن، السحر، الصراع على العرش.. كلها لا تُقدّم بوصفها حكايات مكتملة، بل بوصفها شظايا رمزية عابرة للأزمنة.





«٢٤ قيراط»..

وهم الحياة الكاملة

فقط، بل كاشفة لوهم أكبر؛ وهم الحياة الكاملة التي يظل الإنسان يطاردها حتى يفقد نفسه في الطريق إليها. لذلك يبدو العرض في جوهره، أقرب إلى مأساة نفسية تكشف كيف يمكن للرغبة في الاكتمال أن تتحول تدريجياً إلى سبب للانهييار.

وبالنسبة للبناء الدرامي فكان التصاعد هادئ لا يكشف مأساته دفعة واحدة، لكن تتسلل تدريجياً إلى الشخصيات والمتفرج معاً. ففي البداية يبدو الصراع بسيطاً؛ رجل ثرى يبحث عن طفل لكي يبحث عن الكمال، ورجل فقير يرى في المال فرصة للهروب من قسوة حياته، وطبيب يسعى إلى إثبات نجاح تجربة يؤمن بها بطريقة مهووسة. العرض يتعامل مع هذه الشخصيات باعتبارها ضحايا لرغباتهم الخاصة وهو ما منح العرض طابعاً تراجمياً. و نجاح العرض في بناء توتره الدرامي عبر التحولات النفسية للشخصيات، فكل مشهد كان يدفع الشخصيات خطوة نحو الانهييار، الرجل الثرى يتحول تدريجياً من شخص يطارد حلم الأبوة إلى إنسان تلتهمه الهلاوس والاضطراب، بينما يفقد الرجل الفقير توازنه النفسي والجسدي شيئاً

بشغلها كما تكشفه هذه التجربة من تصدعات داخل البشر أنفسهم. ومع تصاعد الأحداث لا يبدو الصراع قائماً بين الخير والشر بل يبدو صراعاً بين الإنسان وما داخله، وبين رغبته في الاكتمال وخوفه الدائم من العجز.

تدور فكرة العرض حول الإنسان حين يتحول ناقصه إلى نقطة ضعف قادرة على تدمير حياته بالكامل. فالمسرحية تتعامل مع العقم باعتباره شعوراً داخلياً بالعجز يدفع الشخصيات إلى اتخاذ قرارات تتجاوز حدود المنطق والأخلاق. ومن خلال تجربة طبية يسعى أحد الأطباء إلى إثبات نجاحها، تتشابك مصائر ثلاث شخصيات؛ رجل ثرى يطارده هاجس الإنجاب، ورجل فقير تدفعه الحاجة إلى قبول صفقة تغير حياته، وطبيب يرى في نجاح تجربته انتصاراً يتجاوز حدود العلم نفسه، ويتعامل مع الجميع بوصفهم وسيلة لإثبات نجاح تجربته لا باعتبارهم بشرًا.

فكل شخصية داخل العرض تسعى إلى النجاة من نقص ما، لكنها كلما اقتربت مما تريده، خسرت جزءاً أكبر من نفسها. ولا تأتي النهاية كعقاب لأفعال الشخصيات

نورهان ياسر



أغلب البشر يريدون حياة لا ينقصها شيء، كأن النقص عيب لا يحتمل، وكأن السعادة لا تكتمل إلا إذا امتلك الإنسان كل ما يشتهي. لذلك يظل البشر في رحلة لا تنتهي لاكتمال ما ينقصهم. وكلما ظن الإنسان أنه اقترب من الاكتمال، اكتشف أن داخله فراغاً جديداً يطالبه بالمزيد. فهو يسعى إلى أن تصبح حياته «٢٤ قيراط». وهو اسم عرض من إخراج عبدالرحمن محسن، والعرض قدم ضمن عروض اليوم الختامي من مهرجان «ماستر سين»، مستلهماً من فيلم «جرى الوحوش». وضح العرض أن أحياناً يكون الإنسان مستعداً لأن يدفع أي ثمن حتى يشعر بأنه كامل، وحين يصدق أن المال قادر على شراء كل شيء حتى ما لا يشتري.

والعرض لا يتوقف طويلاً أمام التجربة الطبية بل أيضاً



كانت قوة العرض الحقيقية في أنه لم يمنح شخصياته خلاصاً واضحاً أو نهاية مريحة بل ترك الجميع في مواجهة خسارتهم. وتم طرح فكرة شديدة البساطة والقسوة في الوقت ذاته؛ أن الإنسان كثيراً ما ينشغل بما ينقصه إلى درجة تجعله عاجزاً عن رؤية ما يملكه بالفعل. فالشخصيات داخل العرض لم تكن فقيرة تماماً مما لديها، لكنها ظلت تطارد ما تفتقده معتقدة أن الحياة لن تكتمل إلا بالحصول عليه. وهكذا خسروا تدريجياً ما كان بين يديهم، ولم ينجحوا في الوصول إلى ذلك الاكتمال الذي حلموا به.

فجاء العرض تأكيداً لفكرة أن الحياة الكاملة لا وجود لها، والكمال يكمن بداخل الإنسان في مدى رضائه عن حياته، وأن محاولة الوصول إلى الـ ٢٤ قيراط من الحياة قد تدفع الإنسان أحياناً إلى فقدان ما كان يملكه بالفعل دون أن يحصل في النهاية على ما كان يطارده.

والشخصيات لم تتحرك باعتبارها نماذج خير وشر، بل باعتبارها شخصيات مأزومة تحمل خوفها وضعفها طوال الوقت. وكان الجمهور متفاعلاً مع العرض ومندمجاً مع الأداء بشكل كبير.

أما بالنسبة للإضاءة خاصة في مشهد فكان يجمع الرجل الفقير والثرى معاً، وكانت الخشبة معتمدة عدا ثلاث بؤر صفراء؛ واحدة للرجل الفقير وأخرى للرجل الثرى وبينهما قفص القرد. وحينها أصبح الصمت أكثر بلاغة، وكأن العرض يجرد الشخصيات من كل شيء. كما منح اللون الأصفر المشهد إحساساً بالذبول والمرض والانطفاء، ليبدو أقرب إلى لوحة جنائزية هادئة تكشف أن الجميع انتهى أسيراً للنقص الذي حاول إكماله.

العرض لا يدين العلم وحده ولا المال وحده ولا حتى الطمع فقط، بل يكشف هشاشة الإنسان حين يصدق أن اكتماله ممكن إذا امتلك ما ينقصه بأي وسيلة.

فشيئاً، في حين يزداد الطبيب تعلقاً بفكرته إلى الحد الذي يجعله يرى البشر مجرد وسائل لإثبات نجاحه العلمي. وكان المتفرج يدرك مبكراً أن الشخصيات تسير نحو الكارثة، لكن التوتر الحقيقي كان في متابعة الطريقة التي ينهار بها كل شخص من الداخل. لذلك جاءت النهاية منطقية وقاسية في الوقت نفسه، لأنها بدت نتيجة طبيعية لمسار طويل من الطمع والخوف والرغبة في امتلاك ما لا يمكن امتلاكه.

التجربة الطيبة لم تكن داخل العرض هي الأزمة الحقيقية، بل الأزمة هي ما كشفته هذه التجربة من هشاشة دفينه داخل الشخصيات نفسها. فالرجل الثرى على الرغم من امتلاكه المال والسلطة، فكان أسير شعور دائم بالنقص. فالعقم داخل العرض لا يظهر بوصفه مشكلة جسدية فقط، بل كجرح نفسي يمس إحساسه بالاكتمال ولا يريد أن يعرضه بالتبني، لذلك يتحول حلم الإنجاب لديه إلى هاجس يسيطر على وعيه بالكامل. أما الرجل الفقير فكان أكثر الشخصيات مأساوية من الناحية النفسية، لأنه يدخل التجربة مدفوعاً بالحاجة والرغبة في النجاة من واقعه القاسي. فقبوله للصفقة لم يكن نابغاً من اقتناع حقيقي بقدر ما كان محاولة يائسة للتشبث بحياة أفضل. وفي النهاية خسر قدرته الجسدية بجانب فقدان توازنه النفسي، وكأن العرض يربط بين بيع الجسد وفقدان الإنسان لاستقراره الداخلي. أما الطبيب فرمما كان الشخصية الأكثر تعقيداً داخل العرض، لأنه لا يتحرك بدافع المال أو الحاجة، بل بدافع هوس علمي ورغبة عارمة في إثبات نجاح تجربته. وكان مقتنعاً بأن المشكلة ليست في التجربة نفسها لأنها نجحت من وجهة نظره على القرد بصورة طبيعية.

كل شخصية كانت ترى في الأخرى وسيلة لسد نقصها الخاص؛ فالرجل الثرى يرى في الرجل الفقير فرصة للإنجاب، والرجل الفقير يرى في الثرى باباً للخلاص من الفقر، بينما يرى الطبيب فيهما فرصة لتحقيق مجده العلمي. لذلك لم تقم العلاقة بينهم على التعاطف الإنساني بقدر ما قامت على الاحتياج والطمع، وهو ما جعل الجميع ينتهي في النهاية إلى العجز والانهار، وهذا يدل على أن الإنسان حينما يحاول علاج نقصه عبر استغلال الآخرين، فإنه يخلق داخله نقصاً أكبر وأكثر قسوة.

وفي النهاية لا يمنح العرض أي شخصية انتصاراً حقيقياً، وكأن العقاب الذي يصيب الجميع ليس عقاباً على التجربة فقط، بل على فكرة أن الإنسان يستطيع امتلاك كل شيء إذا دفع الثمن. وهنا تصبح النهاية إدانة أخلاقية واضحة لوهم السيطرة، ولوهم الاعتقاد بأن المال أو العلم قادران دائماً على تجاوز حدود الطبيعة. وللحديث عن أداء الممثلين فلم يكن أداء مبالغ فيه،



على هامش الرحيل ..

سمير عبدالباقى.. صوت المسرح الشعبى فى مصر



أحمد محمد الشريف

يعد سميير عبد الباقي واحدا من أبرز كتاب المسرح الذين ارتبطت تجربتهم بفكرة المسرح الشعبى فى مصر خلال النصف الثانى من القرن العشرين. امتدت تجربته عبر مجالات متعددة شملت المسرح والشعر والرواية وأدب الطفل والصحافة الثقافية والعمل التنويرى داخل مؤسسات الثقافة الجماهيرية، لكن المسرح ظل المجال الأكثر حضورا فى مشروعه الإبداعى، سواء من خلال الكتابة المسرحية أو العمل الثقافى المرتبط بالحركة المسرحية فى الأقاليم والفرق الشعبى ومسرح الطفل والعرائس.

ولد سميير عبد الباقي فى ١٥ مارس بقرية ميت سلسيل بمحافظة الدقهلية. حصل على الشهادة الابتدائية عام ١٩٥٠، ثم شهادة الثقافة عام ١٩٥٤، والتوجيهية القسم العلمى عام ١٩٥٥، قبل التحاقه بكلية الزراعة بجامعة عين شمس، حيث درس الاقتصاد الزراعى والتعاون، وتخرج فيها سنة ١٩٦٦. بدأ اهتمامه بالنشاط الثقافى والعمل العام مبكرا. شارك خلال سنوات شبابه فى أنشطة اجتماعية وثقافية داخل قريته، وكون مع مجموعة من شباب القرية لجانا لاستقبال مهاجرى بورسعيد أثناء العدوان الثلاثى، كما شارك فى تقديم عروض مسرحية بسيطة داخل نادى الطلبة، وأصدر مجلات حائط ذات طابع اجتماعى وسياسى.

ارتبط وعيه الفنى مبكرا بالواقع الاجتماعى والسياسى، وهو ما انعكس لاحقا على معظم أعماله المسرحية والشعرية. وفى نهاية الخمسينيات تعرض للاعتقال بسبب نشاطه السياسى وإصداره جريدة "صوت الفلاحين"، التى دعت إلى الديمقراطية والاستقلال الوطنى والدفاع عن الفلاحين. استمر اعتقاله من سبتمبر ١٩٥٩ حتى أبريل ١٩٦٤.

داخل المعتقل اتسعت علاقته بالمسرح بشكل واضح، حيث شارك فى التمثيل والإخراج وإعداد الديكور وتقديم عروض مسرحية للمعتقلين، كما ساهم فى تقديم عروض لخيال الظل والعرائس. ومن المسرحيات التى شارك فى تقديمها خلال تلك الفترة: "أختام البلد"، "عيلة الدوغري"، "الخير"، "حلاق بغداد"، "موت بائع جوال"، "البرجوازي الصغير"، "قيصر وكليوباترا"، و"بيت الدمية".

كما أصدر داخل المعتقل مجلات حائط ومجلة للكاريكاتور،

كما نظم مع عدد من المثقفين والفنانين سلسلة من الندوات والعروض الثقافية فى الشوارع والميادين دعما لروح المقاومة.

وفى عام ١٩٦٨ شارك فى المظاهرات الطلابية والعملية التى طالبت بالحريات العامة والاستعداد الحقيقى للمعركة، وتعرض للاعتقال مرة أخرى لمدة شهرين.

بعد ذلك التحق بالمعهد العالى للفنون المسرحية، قسم النقد والأدب المسرحى، وحصل على دبلوم الدراسات العليا. وكان من زملائه د. صبرى حافظ، ونسيم مجلى، وحسين أبوالمكارم، ود. أسامة أبوطالب.

وخلال تلك المرحلة أعد دراستين مهمتين، هما: دراسة أولية وبليوجرافيا لأعمال كامل الكيلانى للأطفال، ودراسة بعنوان "مسرح الأطفال فى مصر: تحليل نصوص ورؤية عامة".

ثم عاد للعمل فى الثقافة الجماهيرية، وانخرط لسنوات

وشارك فى تنظيم الأنشطة الثقافية للمعتقلين، وهو ما ترك أثرا واضحا على رؤيته للمسرح بوصفه فعلا جماعيا مرتبطا بالناس والحياة اليومية.

بعد خروجه من المعتقل عاد إلى العمل الثقافى والصحفى، وشارك فى تحرير عدد من مجلات الأطفال مثل "سمير" و"كروان"، كما ساهم فى إصدار ملحق "حكايات صباح الخير"، وكتب فيه عددا من الحكايات، منها: "حكاية سقا"، "نهر الدموع"، "عذراء الربيع"، و"وجه القمر".

كما شارك فى تطوير مجلة "سمير" خلال مرحلة مهمة سعت فيها المجلة إلى تقديم محتوى مصرى وعربى للطفل، بدلا من الاعتماد الكامل على النقل من المجلات الأجنبية.

وعقب هزيمة يونيو ١٩٦٧ انتقل إلى السويس للمشاركة فى الأنشطة الثقافية المرتبطة بالمقاومة الشعبى، وشارك فى إصدار صحيفتى "المقاومة الشعبى" و"السويس الثقافية"،



الصحافة والكتابة للأطفال شارك في تحرير عدد كبير من المجلات والصحف المصرية والعربية، منها: "سمير"، "كروان"، "ميكي"، "أسامة"، "سامر"، "ماجد"، "العربي الصغير"، و"علاء الدين". كما أسس بابا للأطفال في جريدة "المساء" بعنوان "لقاء الأصدقاء".

وكتب كذلك للإذاعة والتلفزيون والسينما، وفاز فيلم "ليمونة المحيا"، المأخوذ عن قصة لفؤاد حداد، بجائزة في مهرجان القاهرة لسينما الأطفال.

المناصب الثقافية

تولى عددا من المناصب المهمة داخل المؤسسات الثقافية، منها: مدير إدارة نوادي الأطفال، مدير الفرقة المركزية لمسرح العرائس، مدير إدارة التوثيق بالإدارة العامة للمسرح، مدير فرقة السامر المسرحية، مدير عام الثقافة العامة، مدير إدارة المواهب، مستشار ثقافي لرئيس قطاع الفنون الشعبية، مدير فرقة الغد المسرحية، ومدير عام الإدارة العامة للتفرغ بالمجلس الأعلى للثقافة.

كما شارك في تأسيس عدد من الجمعيات والكيانات الثقافية، منها: جمعية ثقافة الطفل، جمعية المسرح المصري، جمعية المسرحيين بالثقافة الجماهيرية، ومؤتمر أدباء مصر في الأقاليم.

وكان عضوا في: اتحاد الكتاب، نقابة المهن التمثيلية، نقابة المهن السينمائية، أتيليه القاهرة، والفرع المصري لجمعية كتاب الأطفال العالمية.

الجوائز والتكريم

حصل سمير عبد الباقي على جائزة الدولة للتفوق في الآداب عام ٢٠١٤، كما كرمه المهرجان القومي للمسرح المصري عام ٢٠١٧، تقديرا لمسيرته الطويلة في الكتابة المسرحية والعمل الثقافي.

واهتم عدد كبير من النقاد والباحثين بدراسة أعماله المسرحية والشعرية، ومنهم: لويس عوض، فؤاد دوار، سامي خشبة، نهاد صليحة، فريدة النقاش، راجي عنایت، حلمي التونسى، صلاح جاهين، وغيرهم.

ورحل عن دنيانا في ٢٣ مايو ٢٠٢٦، بعد أن أثرى حياتنا الثقافية بتجربة ثرية تمثل واحدة من التجارب التي جمعت بين الإبداع والعمل الثقافي والانفعال بالقضايا الاجتماعية والوطنية. وقد ظل المسرح في قلب هذه التجربة، سواء عبر نصوصه التي استلهمت التراث الشعبي، أو من خلال دوره في دعم الحركة المسرحية في الأقاليم ومسرح الطفل والعرائس. ولذلك يرتبط اسمه بوصفه واحدا من الكتاب الذين سعوا إلى تقديم مسرح مصري يعتمد على الذاكرة الشعبية واللغة القريبة من الناس، دون انفصال عن الواقع الاجتماعي والسياسي الذي عاشته مصر عبر عقود طويلة.

قرن الفول، "فريك والعفريت"، "جحا وتيمورلنك"، "حواديت جزيرة الورد"، "أوز الأراجوز"، "سبع في القفص"، "طائر الحظ السعيد"، "البلياتشو وست الحسن"، "الوحش الغريب"، و"ضحكة بنت السلطان".

كما أصدر كتاب "مسرحيات الأطفال والعرائس"، الذي ضم مجموعة كبيرة من نصوصه في هذا المجال.

واهتم كذلك بتجارب اللعب الدرامي والدراما التلقائية للأطفال، وكتب دراسات تتناول ثقافة الطفل الريفي ومسرح العرائس ووسائل توظيفه فنيا وتربويا.

الشعر

إلى جانب المسرح عرف سمير عبد الباقي بوصفه واحدا من شعراء العامية البارزين. أصدر عددا كبيرا من الدواوين الشعرية، منها: "غنوة لمصر" - ١٩٦٨، "نبوت الغفير" - ١٩٧٩، "فرحة ليست للحبر السري" - ١٩٨١، "وردة مصرية على خد موسكو" - ١٩٨٧، "كتاب الشعر" - ١٩٩٠، "دفاتر العامية المصرية" - ١٩٩٣، "شكشكة على سبيل الفلزكة" - ١٩٩٦، "يوميات مدينة مكسورة الجناح" - ١٩٩٧، "دفاتر ابن عبد الباقي"، "نهنيات المشيب" - ٢٠٠١، "رباعيات وربع تاني" - ٢٠٠٤، "قصائد العشق والغربة" - ٢٠٠٨، "شمروخ الأراجوز" - ٢٠١٠، "دفتر اليومية الزفرة" - ٢٠١٤، "سدرة المنتهك"، "متر الوطن بكام"، "سابق عليك الوطن"، و"قصائد غير شخصية".

واتسم شعره بالارتباط بالحياة اليومية والهم الوطني، مع حضور واضح للغة الشعبية والسخرية والمرارة والحنين. الرواية والسرد

كتب كذلك الرواية والسيرة الذاتية والحكاية الشعبية، ومن أعماله: "زمن الزنازين"، "كراكيب الصندرة"، "ولا هم يحزنون"، "موال الصبا في المشيب"، "على هامش السيرة الهلالية"، "قد تستكمل غدا"، و"هكذا تكلمت الأحجار". كما ترجم كتابا عن الأساطير الأفريقية.

طويلة في العمل الثقافي والمسرحي داخل عدد كبير من محافظات مصر، حيث مارس الكتابة والمحاضرات والنقد المسرحي والعمل التنظيمي المرتبط بالحركة المسرحية.

ارتبطت تجربة سمير عبد الباقي المسرحية بمحاولة تقديم صيغة مسرحية تستفيد من التراث الشعبي المصري، وتعتمد على اللغة العامية والحكاية الشعبية والأغنية والسخرية السياسية، مع اهتمام واضح بالشخصيات المهمشة والبسيطة.

كتب عددا كبيرا من النصوص المسرحية للكبار، من أهمها: "سيرة شحاتة سى البزل - سعدون"، "الليلة فنطزية"، "اقرأ الفاتحة للسلطان"، "سهرة ضاحكة لقتل السندباد الحمال"، "كانت وعاشت مصر"، "في حب مصر"، "غنوة للحرب غنوة للسلام"، "البطاقة"، و"النشيد الفقير عن بابلو نيرودا".

وتعد مسرحيات "سعدون"، و"الليلة فنطزية"، و"اقرأ الفاتحة للسلطان" من أبرز أعماله، وقد جمعها في كتاب "فلاح وسلطين" الصادر سنة ١٩٨٨. وتعتمد هذه النصوص على روح الفرحة الشعبية والمسرح الاحتفالي، حيث تختلط الكوميديا بالسخرية السياسية، وتتحوّل الشخصيات الشعبية إلى وسيلة للكشف عن تناقضات الواقع والسلطة.

كما كتب للمسرح الموسيقى والاستعراض عددا كبيرا من الأغنيات والأشعار المسرحية بالفصحى والعامية.

مسرح الطفل والعرائس

احتل مسرح الطفل مساحة واسعة في مشروعه الثقافي والفني، وكان من أوائل المهتمين بتطوير مسرح العرائس داخل الثقافة الجماهيرية. أسس الفرقة المركزية لمسرح العرائس، وساهم في تدريب عدد من الفرق بالمحافظات، كما قدم مشروعا لتصميم مسارح عرائس وخيال ظل سهلة النقل، يمكن استخدامها في القرى والمناطق البعيدة.

ومن أبرز أعماله في مسرح الطفل والعرائس: "حكاية سقا" - ١٩٦٦، "أرنب فوق العادة"، "دبدوب الكسلان"، "مملكة القروء"، "حسن قرن الفول"، "أحلام السقا"، "الطحان وملك الغابة"، "ثورة العرائس"، "بركات الحكيم"، "الشاطر حسن





كسر الحائط الخامس:

ابتكار المسرح على منصة التواجد عن بعد^(١)

وقد عالج مشروع «منصة التواجد عن بُعد» كلا الأمرين من خلال توفير منصة جديدة و«مسرحية» بامتياز للعروض الحية عبر الإنترنت، ومن خلال تصميم بيئات مسرحية غامرة بصرياً حيث يمكن للفنانين عن بُعد الالتقاء والتدرب والأداء معاً في مساحة رقمية ثالثة باستخدام أدوات مؤتمرات الفيديو.

وجد الفنانون أن هذه الأنساق أكثر فعالية بكثير وأفضل من المنصة السائدة التي تستخدمها الفرق المسرحية للتدرب والعرض أثناء فترات الإغلاق: زووم. شهدت الجائحة وفرة من العروض عبر زووم على الإنترنت، وتم اعتماد هذا الشكل في إنتاجات تلفزيونية بارزة مثل مسلسل Staged من إنتاج BBC عام ٢٠٢٠ من بطولة مايكل شين وديفيد تينانت. يتابع موسمه الأول ممثلين (كوميديين) متقلبي المزاج يزدادان إحباطاً ويفقدان الاهتمام في النهاية أثناء محاولتهما التدرب على مسرحية عبر زووم أثناء الإغلاق. لقد تكيّفت

مختلف تماماً وأكثر إشراقاً. فبينما فرّقت جائحة أوائل العقد الثاني من القرن الحادي والعشرين الناس جسدياً، سعى الفنانون إلى إيجاد طرق جديدة لجمعهم من جديد، وتعزيز روابطهم، وإرساء أساليب إبداعية جديدة لتفاعلاتهم.

ولعل إحدى هذه المبادرات كانت «حلول تعاونية للفنون الأدائية: منصة التواجد عن بُعد»، بقيادة الفنانين والباحثين المتخصصين في مجال الاتصالات عن بُعد بول سيرمون (الباحث الرئيسي، جامعة برايتون، المملكة المتحدة) وستيف ديكسون (الباحث المشارك، كلية لاسال للفنون، جامعة الفنون في سنغافورة) بالتعاون مع مستشاري البحث سيتا بوبات تايلور، وساتيندر جيل، راندال باكر. وقد استجابت هذه المبادرة للأزمة التي عصفت بالفنون الأدائية الحية بعد إغلاق المسارح وعدم قدرة الفنانين على التصميم والإبداع والتدرب معاً وجهاً لوجه خلال فترات الإغلاق.



تأليف: ستيف ديكسون
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

• مقدمة: الخروج من الصندوق

بشّرت الأوقات العصيبة بظهور اتجاهات وأشكال فنية جديدة، مثل تطور حركات الطليعة في القرن العشرين كالبنائية، ومدرسة باوهاوس، والدادية، والسريالية في السنوات التي أعقبت الحرب العالمية الأولى مباشرة. يبقى أن نرى ما إذا كانت جائحة فيروس كورونا (كوفيد-١٩) ستحدث تحولات مماثلة في النماذج الفنية لكن في لحظات الأزمات التاريخية، يسعى الفنانون إلى تحويل قسوة الواقع المعاصر إلى تصورات لمستقبل

قابلة للتطبيق العملي، بما في ذلك أدلة المساعدة التقنية.

- أهداف وغايات الفرق المقيمة تنوعت فرق المسرح والرقص المشاركة في مشروع حضور خشبة المسرح عن بعد Telepresence Stage بين فرق شابة حديثة التأسيس وذات خبرة تقنية واسعة، وبعض أقدم الفرق البريطانية الجواله. ومنها فرقة السلم الأحمر Red Ladder، التي تأسست عام ١٩٦٨ وتشتهر بنهجها المميز في مسرح «الدعائم» الراديكالي، وفرقة مسرح رقصه العنقاء Phoenix Dance Theater، التي أسسها عام ١٩٨١ ثلاثة رجال بريطانيين سود، وهي أقدم فرقة رقص معاصر محترفة مقرها المملكة المتحدة خارج لندن.

جاء بعضهم بأفكار مُعدة أو مكتوبة مسبقاً، بينما قام آخرون بتكييف أو توسيع عروض مسرحية سابقة، وعمل بعضهم بشكل كامل بالارتجال، وبدأ آخرون من الصفر، لكنهم بنوا أفكارهم تدريجياً لتطوير عروض متقنة. وتبنت بعض الفرق أساليب مسرحية وراقصة أكثر تقليدية، واستخدمت فرق أخرى أشكال الكوميديا والكاباريه، بينما ركزت فرق أخرى على جماليات بصرية أكثر تجريباً وتجريبية.

كما تنوعت أهدافهم وغاياتهم من خلال إقامتهم البحثية:

- الاتصال المعزول عن بعد Telematic Quarantine كان العرض الأول، وهو مشروع تجريبي للبحث والتطوير من قبل فريق البحث لاختبار بعض أنظمة الاتصالات عن بُعد، والسينوغرافيا الافتراضية والمؤثرات. في هذا الحدث الذي بُت مباشرة لمدة ساعتين ونصف، وُضِع المشاركون الدوليون في أوقات مختلفة للانضمام إلى بول سيرمون عبر سكايب، وتم دمجهم في محاكاة ثلاثية الأبعاد مُصممة بأسلوب فني لغرف في منزله الحقيقي (الشكل ٣،٢). لعبوا معاً، وارتجلوا، وشاركوا قصصهم عن العزلة الذاتية، بينما استكشفوا أنواعاً فنية مختلفة، من الدراما الاجتماعية إلى السخرية السياسية، ومن دراما المستشفيات إلى الواقعية السحرية ومسرح العشب.

- غير محتمل Improbable كان الدافع وراء الخروج عن المألوف هو خلق مساحة أوسع وأكثر انفتاحاً للتعبير عما وصفوه في بداية إقامتهم الفنية بأنه «المرح، والإبداع، والجرأة، والحميمية، والجمال، والإنسانية، والمسرحية، وغير المتوقع، وغير المحتمل». يجمع عرض «خارج الإطار» بين التمثيل الحي، وفن العرائس، والرسوم المتحركة، والفنون السيكديلية في عرض حيوي لقصص سير ذاتية من تقديم مجموعة من الفنانات والفنانين غير الثنائيين

وتكوينات تكنولوجية مختلفة، بالإضافة إلى مناهج متنوعة في تصميم المناظر والتصميم البصري. وقد وفر فريق البحث المعدات الأساسية الكاميرات، والشاشات، والجدران والأرضيات ذات الشاشة الخضراء التي يمكن تركيبها في منازل الفنانين.

هدف فريقنا إلى تزويد الممارسين بمجموعة من الحلول القابلة للتطوير لجمع الفنانين والجمهور عن بُعد، بدءاً من أنساق بسيطة يمكن استخدامها من قبل الطلاب أو الهواة وفرق الأداء بتكلفة قليلة أو معدومة، وصولاً إلى تلك المناسبة للفرق المحترفة الكبيرة والفرق المحترفة. تُوِّجت إقامة كل فرقة بعرض حي. ثم قدم فريق منصة التواجد عن بُعد دراسات حالة مشاركة نتائج البحث عبر الإنترنت، وقدم أدلة إرشادية ودعماً تعليمياً وموارد مفتوحة المصدر لقطاع الفنون الأدائية، لتشجيع استخدام التقنيات والأساليب المتاحة والأساليب.

يستند هذا المقال إلى دراسات الحالة هذه، بالإضافة إلى مقابلات مع الفنانين لتحليل المشاريع، واستكشاف أبرز ملامحها، وأوجه الاختلاف والتشابه بينها، وعرض أهم نتائج البحث. وتتداخل هذه النتائج بطرق مثيرة للاهتمام مع مناقشة ريتشارد ميسك لبث الفيديو كوسيلة لتحسين إمكانية الوصول للعروض الحية، ومناقشة دان ستروت حول الأداء عن بُعد، والتقاط الحركة، والرقص الافتراضي. تتشابه بعض مواضيع ستروت وتنسجم مع موضوعاتنا، حول الحضور، والحيوية، والقوة الفريدة للمس الافتراضي. وكما هو الحال في الفصول الأخرى، يؤكد بحثنا على أهمية استكشاف حلول واقعية من خلال العمل بالشراكة مع شركات محترفة تختبر مجموعة من الأنظمة التقنية تجريبياً، ثم تُشارك النتائج مع القطاع الإبداعي بطرق

منصات مؤتمرات الفيديو بشكل استراتيجي مع جماليات التلفزيون، وأصبحت الخطوط الفاصلة بين شاشات التلفزيون وشاشات الكمبيوتر أكثر ضبابية خلال الجائحة، حيث أصبحت الشاشات منتشرة في كل مكان وتُستخدم بشكل عشوائي للترفيه والعمل والفن.

لكن يبقى عيبٌ كبيرٌ يتمثل في تنسيق زووم المرئي الثابت، حيث يظهر كل مشارك بشكل منفصل تماماً في نافذته الخاصة. كما يقوم معظم المستخدمين بتوجيه كاميرات حواسيبهم لتأطير أنفسهم في لقطات مقربة للرأس والكتفين، مما ينتج عنه عروض زووم «المسرحية» التي تُشبه التلفزيون أكثر بكثير من العروض المسرحية الحية. ولا يزال هذا الفصل بين المؤدين في صفوف من المربعات مصدر إحباط لممثلي المسرح، بمن فيهم أعضاء فرقة إمبروبابل، إحدى فرق المسرح البحثية المقيمة، الذين قدموا عروضاً سابقة عبر زووم. ووصفوا العمل على منصة تيليريزنس ستيج بأنه راحة كبيرة، حيث اختفت المربعات وأصبح بالإمكان دمج أجساد المؤدين كاملةً في وقت واحد ضمن مساحة مسرح افتراضية مشتركة. أطلقوا على إنتاجهم الفني خلال فترة إقامتهم اسم «خارج الإطار» وجسدوا استعارة الخروج من حواجز زووم حرفياً من خلال مشهد افتتاحي يظهر فيه ثلاثة شخصيات في اجتماع زووم مُحاك (تم إنشاؤه باستخدام طبقة بصرية) يناقشون فيه الانفصال بسبب الجائحة، ثم يكتشفون أن بإمكانهم الوصول إلى نوافذ بعضهم البعض. يمدون أيديهم إلى بعضهم البعض ثم «يخرجون من حواجزهم» ليتسلقوا إلى نوافذ بعضهم البعض، فيظهرون بزوايا مختلفة أو رأساً على عقب.

شمل البحث مشاركة فرق مسرحية وراقصة محترفة في عشرة مشاريع منفصلة، حيث تم تجربة أنساق





العرقى في أعقاب حركة «حياة السود مهمة» وأزمة العزلة الشخصية التي أعقبت إغلاق كورونا. يستكشف عرض «أسود|أبيض» مفاهيم الحميمية والصراع والوثام والإنسانية، حيث يتم مضاعفة أجساد المؤديين، اللذين لم يلتقيا وجهًا لوجه من قبل، وإظهارها كظلال وتركيبها وسط خلفيات فيديو متنوعة.

• مسرح شارب تيث Sharp Teeth Theatre
أرادوا البناء على خبرتهم ونجاحهم في عروض جريمة القتل التفاعلية التي لاقت استحساناً كبيراً، والتي قدموها سابقاً أمام جمهور مباشر وعبر تطبيق زووم. تدور أحداث عرض «شرلوك في المنازل» في معسكر قاعدة استكشافية في القطب الجنوبي في عشرينيات القرن الماضي، بعد عاصفة ثلجية وجريمة قتل، حيث يُمنح الجمهور أدلة من خلال مشاهد استرجاعية، ويوجهون لاستجواب المشتبه بهم غريب الأطوار لكشف هوية الجاني.

«الحقيقية» والخيالية، وتنموان من صغيرة إلى طويلة، وترتبان الألعاب، وتشربان، وترقصان، وتتساءلان مراراً وتكراراً أين الأطفال؟

• السلم الأحمر Red Ladder
تعاملوا مع إقامتهم الفنية بهدف خلق ما أسموه «عالمًا تحدث فيه أحداث غريبة وسريالية بطريقة مقنعة حول الممثلين الحقيقيين، ومزج الواقع بالخيال لدفع الجمهور إلى التساؤل عن تصوراتهم للواقع». في مسرحية «تاكسي»، يبدأ حوار بين سائق وراكبة في الكشف عن قضايا تتعلق بالصحة النفسية وهشاشة المجتمع.

• فرقة ريري-وودبري للرقص Ririe- Woodbury Dance Company
تعاونت فرقة ريري-وودبري للرقص مع شبكة ذا ثيرد سبيس The Third Space فجمعت بين معنى تينور أسود (تشارلز لين) ومصمم رقصات /راقص أبيض (دانيال شارون) لتقديم رد فعل على الاستقطاب

• «مسرح الإبداع» Creation Theater

استغلوا فترة إقامتهم الفنية للتجريب في مفارقات وإمكانيات تفاعل العالم المادي مع العالم الافتراضي في المسرح عن بُعد. يستمتع المؤدون عن بُعد بتحدى تحقيق المستحيل من خلال تمرير المشروبات ورمي الكرات لبعضهم البعض وطعن يد شخص ما، بينما يجسّدون شخصيات لوحة بول سيزان لعام ١٨٩٥ لاعبو الورق (الشكل ٣,٣). يستخدمون مزيجاً من البراعة، وخفة اليد، والكوميديا التهريجية، ولكن مثل شخصيات صامويل بيكيت العبثية، يبدو أنهم مُقدّر لهم أن يحاولوا ويفشلوا، ويحاولوا ويفشلوا مرة أخرى، ولكن بشكل أفضل.

• مختبر التصميم والأداء (DAP- Lab)

كان هدف مختبر التصميم والأداء (DAP-Lab) هو ابتكار عرضٍ بتقنية التواجد عن بُعد، مُستنداً إلى القضايا البيئية وأزمة المناخ، من خلال استكشاف مفهوم «الموارد المائية المشتركة»، وهو مفهوم يجمع بين المياه والنباتات في بيئة مشتركة. في عرض «نهر اللا أحد»، اهتموا بمعرفة كيفية دمج مشاهد الدمار الناجمة عن الفيضانات الأخيرة، وبيانات القياسات العلمية، والبيئات تحت الماء، لخلق سردٍ مُقنع حول رحلة عالمة نباتات حول العالم.

• فرقة مسرح جوترسنايب النسائية Female collective

Guttersnipe Theatre

حصلت فرقة «جوترسنايب ثياتر» النسائية على تمويل من مجلس الفنون لإنتاج عرض جديد، لكن جولتها ألغيت بسبب فيروس كورونا. تواصلت الفرقة مع فريق البحث لاستخدام منصة «تيلي بريزنس ستيج Telepresence Stage» لتحويل العرض إلى أداء عبر الإنترنت. «شوجا فيكس ضد المتنورين SHUGA FIXX» هو عرض كوميدي أسود يحاكي برامج المواهب على غرار «إكس فاكتر»، ويسخر من نظريات المؤامرة وتلاعب وسائل الإعلام بالشباب.

• مسرح رقص العنقاء Phoenix Dance Theatre

أرادوا استكشاف إمكانات تصميم الرقصات بالعمل مع تقنية التواجد عن بُعد والمشاهد الافتراضية، وتصور أنواع جديدة من الفضاء الإبداعي. وباستخدام وضعيات كاميرا غير مألوفة، استكشفوا جهات نظر ومشاهد درامية، بما في ذلك تحدى الجاذبية ظاهرياً وسحب بعضهم بعضاً من حفر في الأرض إلى السماء (الشكل ٣,٤).

• مسرح بيجون Pigeon Theatre's

يركز البحث الرئيسي على الهياكل الشكلية للمكان والبيئة والهندسة المعمارية، وقد أتاح المشروع للفرقة فرصة لتوسيع تجاربها باستخدام تصميم المناظر الافتراضي. يتتبع عرضهما شخصيتين أمين وهما تضيعان وتجدان بعضهما البعض وتجتازان مجموعة مذهلة من المواقع

التفاصيل المجهولة ل بدايات الفرقة القومية (١٩)

الملك لير وناقد كوكب الشرق!



سيد علي حسن عبد الله

بعد أن تعرفنا على رأي ناقد جريدة «الجهاد»، وأيضاً رأي ناقد جريدة «البلاغ» في عرض «الملك لير»، بوصفه العرض الثاني للفرقة القومية المصرية، الذي عُرض في ديسمبر ١٩٣٥، فلزاماً علينا أن نقرأ ما كتبه ناقد جريدة «كوكب الشرق»، كونه من أهم النقاد المسرحيين في ذلك الوقت، وهو الأستاذ «محمد علي حماد»، الذي قال تحت عنوان «الملك لير على مسرح الأوبرا الملكية»: ليست «لير» في حقيقتها قصة واحدة بل هي قصتان تسيران جنباً إلى جنب لتلتقيان تارة وقد تفرقان تارة أخرى على اختلاف وتباين في البداية والنهاية. ولكنهما سهمان يرميان إلى غرض واحد وإلى هدف واحد، يعزز أحدهما الآخر ويشد أزره ويؤيد القضية الواحدة التي يرمي إليها شكسبير العظيم من كتابته هذه المأساة الخالدة!



جورج أبيض

من الخير أو من الشر، فهي معنى من المعاني قبل أن تكون هياكل من لحم ودم. وما «أدموند» في هذه القصة إلا صورة أخرى من «ياجو» ومن «ليدي ماكبث»، ومن غيرهما من صور الشر البغيض التي تفيض بها مآسى شكسبير العظيم على تفاوت واختلاف في التفاصيل والدقائق، وإن كان النبع واحداً والصورة في حقيقتها هي وإن بدت لنا في هيكل جديد وثوب جديد. ومن الغريب أن الخير في شكسبير يلقى من العنت والإرهاق الشيء الكثير بل لعله لا يجد نصفه ولا عدلاً إلا في القليل النادر، اللهم إلا إذا كان في اندحار الشر دائماً في ختام المأساة هذه النصفه وهذا العدل، وهذا «لير» الطيب السمح الكريم يجن وهوت، وهذا «غلوستر» تفقاً عيناه وهوت وهذه «كورديليا» تسجن وهوت. ثم «كفت» و«ادغار» يلقيان ما يلقيان من العسف والجور، ولا تجن نصفتهما إلا أخيراً. وهؤلاء جميعاً هم ممثلو الخير في هذه القصة وهم معانيه ورسله، وهذه حالهم وما يجدون، وكذلك الأمر في مآسى شكسبير الأخرى، وعلى الأخص في فواجهه الثلاث الخالدة «عطيل» و«ماكبث» و«هملت» فالحال فيها ما يلقيه الخيرون في تضاعيفها لا يقل عما لقوه هنا في «لير». وقد يكون مرجع الفكرة في ذاتها أن الخير الذي يصوره شكسبير في فواجهه خيراً محضاً لا يمازجه ختل أو يشوبه رياء، فهو خير كله، خير في أسمى معانيه وأكمل صورته، وهو لهذا لا يستطيع للشر دفعاً، ومن هنا كان عليه أن يتلقى جزءاً غفلته، وكأنى بشكسبير لا يريد الخير إلا ممزوجاً ببعض الشر يقيه الشر كله، أو قل إن هذه الشخصيات الخيرة التي رسمها شكسبير أخطأت في حق نفسها إذ أساءت إلى بعض الخير فيها فكان حقاً أن تلقى ما لقيت من عسف وجور واضطهاد

القصة الأولى في «لير» هي قصة لير نفسه وبناته الثلاث، أما القصة الثانية التي جاءت في تضاعيفها فهي قصة «إيرل غلوستر» وولديه! وكما لقي «لير» من ابنتيه العاقبتين، لقي «غلوستر» من ابنه الزنيم.. وكما جن الأول ومات يائساً محطماً القلب، فقئت عيون الثاني ومات ولقى من الشقاء ما لقي. وكذلك تتفق القصتان فيما حدث لابنتي «لير» السابقتي الذكر وما وقع لابن «غلوستر» الشرير، فقد ماتوا جميعاً بل قتلوا قتلاً ولقى الشر جزاءه بعد أن فضح أمره وكشف معدن الخبث فيه.. هكذا هو شأن شكسبير دائماً يفسح للشر في مآسيه المدى ويبسط له فيها الرحاب، ومهله، ولكنه لا يهمله فلا يسدل ستاره ولا ينهي فاجعته إلا وقد استأصل الشر من جذوره وجعله عبرة لمن يعبر. وشكسبير لا يكتب ليقص علينا «حادثة» أو ليروي لنا ما اتفق لنفر من الناس في ناحية من نواحي الأرض، بل ليريز لنا قوتين من هذه الطبيعة القادرة، هما الخير والشر، ويدفع بإحدهما على الأخرى ويمزجهما مزج صانع ماهر قدير، وما يزال بهما في نضال وعراك حتى إذا بلغ الشر مداه وذروته ووصل أقصى حده وقوته وظن أن الأمر له قد استتب ومحي الخير وأتى عليه، انعكست الآية في مثل لمح من البرق خاطف وإذا به ذليلاً مقهوراً، وإذا بالخير في العلا وفي القمة السامية منتصراً يعلى كلمة الحق ويجتث الشر من أصوله، ويأتي عليه فيمحوه ولا تبقى منه للناس إلا العظة والعبرة لمن شاء أن يتعظ ويعتبر.

ويوضح الناقد فكرته هذه، قائلاً: وشخصيات شكسبير تتكرر، إذ إن الإنسانية تتكرر في ذاتها وإن تعددت صورها، وإذا أن الخير والشر أبديان سرمديات يتكرران في ذاتهما وإن تعددت منهما الصور والرسوم، وما شخصيات شكسبير إلا صور ورسوم



فردوس حسن



حسين رياض

في أغلبه وجموعه بحيث يعطيك فكرة حقة عن كل شخصية الشخصيات في خلقها وميولها وغرائزها وأهوائها مستعينا في ذلك بالحركة أو الإشارة، أو الكلمة، أو اللهجة، ولا يجهد أن يفهم الممثل ما يريد عشرات المرات بل مئاتها حتى يستقيم الأمر معه على النحو الذي يريده. وتجد في إخراج عزيز «الوحدة» أو الاتساق إذا شئت، فالقصة تجري في تمازج وعلى نغم واحد لا يشذ. وتمضى الحادثة إلى نهايتها يسايرها المخرج ويمضى معها حتى تنتهي إلى غايتها المعلومة دون أن نلاحظ نقصاً هنا أو ضعفاً هناك، بل كل شيء يسير سيراً متسقاً من البداية إلى النهاية. وهذا مرجعه إلى عناية الأستاذ عزيز عيد بالقصة في مجموعها كعنايته بأدق تفصيلاتها، وبهذا يستقيم الجزء والكل معاً ويؤلفان هذه الوحدة التي هي من أساس الإخراج في الصميم حتى لا تتفاوت بعض أجزاء القصة عن البعض الآخر أو يكون بينها من التباين والتنافر ما يخل بما يجب أن يستقيم لها من التوازن والتعادل. وبعد فإن جهود عزيز غير منكورة ولا مجحودة وبحاجة للتواصل وخاصة في إخراج «شكسبير» و«شوقي» خليق بما بذل من جهد وتكبد من عناء وهو جزء أوفى لهذه الخدمات المنتهية للمسرح والفن جميعاً.

وعن التمثيل، قال الناقد: اشترك في تمثيل هذه الرواية أبطال الفرقة جميعاً وعلى رأسهم جميعاً الأستاذان عزيز عيد وجورج أبيض فقد تناوبا تمثيل دور الملك لير، ثم ممثلونا الأكفأ المعروفين: حسين رياض، ومنسى فهمى، وعباس فارس، وعبد العزيز خليل، وإلى جانبهم زملاؤهم حسن البارودي وفتوح نشاطى، ومحمود رضا، وفؤاد شفيق، وعلى رشدى

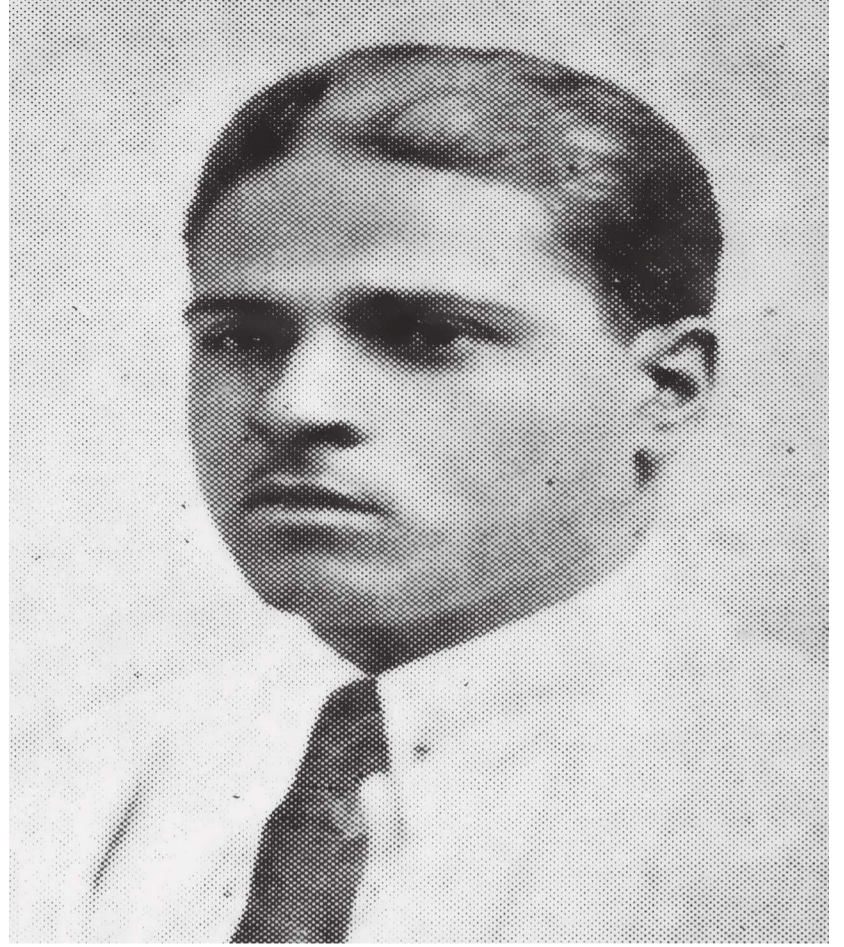
المشاهد القصيرة ليتسع له الوقت لإعداد مناظر المشاهد المهمة خلفها بحيث يكتسب بذلك وقتاً يمكنه من إنهاء القصة في موعد معقول وغير متأخر. وقد أخرج الأستاذ عزيز عيد من قبل رواية «يوليوس قيصر» على نفس الأسلوب وبذات الطريقة، وكما نجح بالأمس نجح اليوم، ويخال لي أن هذا هو الأسلوب الوحيد الذى يستطيع في إخراج مثل هذه المسرحيات المتعددة المناظر والفصول اللهم إلا إذا استعملنا طريقة الستائر السوداء ويقع الضوء على النحو المتبع اليوم في بعض مسارح أوروبا، وعلى نحو ما يتبعه مسرح «أولد فيك» في لندن في إخراج مسرحيات شكسبير على الخصوص. وقد شاهدنا هذه الطريقة من بعض الفرق الإنجليزية ورأينا قصة «لير» منها على هذه الطريقة من فرقة «إتكنز» وعلى مسرح الأوبرا الملكية ذاته، ورواية «مكبث» من فرقة «ثورونديك» على المسرح نفسه. ولكن لا أظن أن جمهورنا يستسيغ هذا الأسلوب في الإخراج ولعل طريقة الأستاذ عزيز عيد وهى تجمع بين هذا النحو والنحو القديم المعروف من إعداد مناظر خاصة لكل المشاهد، لعل هذه الطريقة هى الأسلم عاقبة والأدعى إلى الرضى من جمهور النظارة في مصر فهى تقدم إليه شيئاً جديداً وفي الوقت نفسه لا تحرمه من القديم المؤلف. والأستاذ عزيز عيد كمخرج ليس في حاجة إلى التنويه والذكر، فقد أخرج إلى اليوم ما ينيف عن المائة والخمسين قصة جمعت بين أنواع الفن كله من أول التراجيدى إلى الفودفيل وأثبت بذلك كفاءة ممتازة ومقدرة خليقة بالأعجاب والتقدير. وأكبر ما يعنى به الأستاذ عزيز عيد في عمله تصوير شخصيات القصة من الناحية النفسانية تصويراً صحيحاً صادقاً

حتى إذا نظرت في الأتون المتقد وأحست لسعة النار كان ذلك جزءها الحق ثم كان لها النصر بعدها والغلبة على قوى الشر البغيضة المرذولة ولكن بعد أن كفرت عن خطاياها لا قبل ذلك. وتلك بعض معاني شكسبير في بعض نواحي العبقريته منه.

وعن «الإخراج»، قال الناقد: اضطرت إدارة الفرقة عند إخراج الرواية إلى أن تحذف بعض المشاهد وتختزل البعض الآخر لتعدد مناظر الرواية وتتابعها على النحو المعروف في مسرحيات شكسبير كلها، وكأنها كان شكسبير يكتب رواياته على أتمودج «السيناريو السينمائي»، المعروف اليوم لا على أتمودج المسرحيات الحديثة المختزلة في مناظر وفصول محدودة محصورة يتسع لها المسرح الحديث في نظامه المحدود المحصور والذي لم يعرفه عهد شكسبير، وما نطيل في هذا الصدد فإن ما نعينه معروف لكل من له إلمامه بتاريخ المسرح.. حذفت الفرقة إذاً بعض المشاهد واختزلت البعض الآخر، ومع ذلك بقي من مشاهد القصة ثلاثة وثلاثون تتتابع وتتلاحق في سرعة ودقة على النحو الذى شاهده رواد القصة على مسرح الأوبرا، وكان جهداً كبيراً مضمناً هذا الجهد الذى بذل في إخراج القصة من هذه الناحية، جهد تضامن فيه المخرج والممثلون جميعاً حتى لا تفتت حرارة القصة أو يداخلها الملل. وكان أن استعان الأستاذ عزيز عيد مخرج الرواية بكثير من الحيل والابتكارات حتى يستقيم له الأمر ويستطيع أن يلاحق المشاهد الواحد وراء الآخر دون أن يلجأ في كل مرة إلى إسدال الستار الأمامى ريثما يغير النظر ويبدله بما يليه. كما استخدم ستائر عادية من القماش أجرى أمامها بعض



نجمة إبراهيم



محمد علي حماد

في دور «ريغان»، مجيدة حسنة الفهم لشخصيتها، قوية النبرة في الأداء، نبيلة الإشارة تحس فيها عظمة الملك وخيلاء الفتنة المغرورة، والكبرياء الشامخ، وأنها لبداية موفقة لهذه الممثلة نرجو لها المزيد منها في أدوارها المقبلة. أما الأستان زينب الحكيم وعثمان، فلم توفقا في خلق دوريهما على أنهما تقومان بالدورين المحبوبين في الرواية كلها، أعنى الدورين القريبين إلى قلب الجمهور، فالأولى لم تستطع في «كورديليا»، ولا الثانية في «بهلول» أن تفسحا لهما مكاناً رحباً من صدر النظارة وهذا أول الفشل في مثل هذه الأدوار وآخر الفشل فيها أيضاً. وبهلول في «لير» جيئ على رأس الأدوار كلها وقبل «لير» نفسه من حيث الشخصية والمعنى الذي رمى إليه شكسبير! وممثل قدير في هذا الدور خليق به أن يكتسح الرواية كلها وأبطالها جميعاً ويقف في القمة وعلى الرأس وحده.. وبهلول ناحية أخرى من نواحي «هملت» أو هي الحكمة على لسان مجنون وإن لم يكن في الدنيا كلها من هو أعقل من هملت وبهلول! على أن الأنسة «زينب عثمان» تبدو فيها جوانب طيبة أخرى تستحق العناية ومواهب لا بأس بها جديرة بالنجاح. ولعلنا نراها في روايات الفرقة القادمة فيما يليق بها من أدوار تستطيع أن تنال فيها نصيبها من رضى الجمهور وهو سهل ميسور وتقدير النقد وما هو بالعزير المنال.

مجماع القلوب والأفئدة إذا هدأت، لو لم يكن له إلا هذا من وسائل التراجيديا لكفى! على أن مواهب جورج ليست كلها في صوته ولا في أوتار تلك الحنجرة شبيهة بمزمار يغنى أو جلجل فضى يدق. ومن رأى جورج في «لويس الحادي عشر» ومن في مصر لم يرها؟ يقدر أى مدى يستطيع هذا الفنان العبقري أن يبلغه وإلى أية ذروة يسمو إذا تهيأت له الوسائل. جورج أبيض صفحة مجيدة من صفحات المسرح في مصر، بل لعلها أنصح صفحة منه وأجدرها بالخلود. وجورج هو الذى خلق التراجيديا في مصر بخلقه «أوديب» وهو الذى خلق شكسبير في مصر بخلقه «عطل». فالمسرح المصرى مدين له بالكثير وبما فوق الكثير. وقد كان في «لير» ما كنا جميعاً ننتظر أن يكون، ولا شك أن هناك فرقاً كبيراً بين أدائه للدور وبين أداء الأستاذ عزيز عيد له لاختلاف الطبيعة بين الممثلين سواء في الصوت أو الجسم وطريقة الأداء والفهم وأسلوب كل في إبراز المواقف المختلفة، وأظن أنه من الأولى أن يكون هذا موضوع كلمة خاصة!

ويتنقل الناقد إلى الممثلات فيقول: كانت أبرز ممثلات الرواية الأنسة «فردوس حسن» في دور «غونوريل» وقد فازت بحقد المتفرجين جميعاً وغضبهم وهذا فوز لو تعلمون عظيم! وفي الواقع أن فردوس رسمت من شخصية هذه الابنة الجاحدة صورة حية قوية كأنها تمثل العقوق ونكران الجميل والشرف جميعاً في هيكل من لحم ودم.. وستبقى هذه الشخصية دائماً على رأس الأدوار التي وفقت الأنسة فردوس حسن إلى إجادتها إجادة تهنأ عليها كل التهنتة. وكانت الأنسة «نجمة إبراهيم»

وغيرهم كثيرون في أدوار القصة المتعددة الكثيرة. وقامت الممثلات فردوس حسن ونجمة إبراهيم وزينب الحكيم في أدوار بنات الملك لير الثلاثة، وعهد بدور بهلول إلى الممثلة زينب عثمان! ولست أسامح نفسى إذا أغفلت أن أذكر حسين رياض ومسنى فهمى وعباس فارس بمزيد من الإعجاب والثناء كل في دوره الذى قام به. والثلاثة من أبطال الفرقة، بل من أبطال المسرح المصرى ومن أكفئ ممثلينا وأقدرهم والظاهر أنهم سيحملون أكبر العبء في عمل الفرقة وأعظم الجهود في رواياتها جميعاً، فحسين ومسنى قاما بدور البطولة في «أهل الكهف» بعد «مشيلينا» وهما هنا يقومان بدور البطولة في «لير» بعد «الير» نفسه. وقد بلغ حسين رياض في مشهد تخفيه في زى «توما المجنون» أبلغ غايات القدرة والإعجاز، وأسجل هنا للمرة الثانية إعجابى الذى لا حد له بهذا الممثل النابه الكفاء. وكان عباس فارس في «كنت» متفوقاً كدأبه، متمشياً مع طبيعة الدور في مشاهدته المختلفة ملوناً فيها جميعاً بما يقتضيه الموقف ويناسب الجو الذى هو فيه، وتلمس هذا التباين على أتمه في ثورته في الفصل الأول أمام الملك وفي غضبته بعد ذلك على رسول ابنته وهو يسبه ويدعوه للنضال والمبارزة في ذلك المشهد الرائع البديع الذى خلقه عباس خلقاً رائعاً بديعاً ومزج فيه بين الابتسامة والدمعة، فجاء من خيرة مشاهد القصة كلها.

ويقول الناقد عن جورج أبيض: إنه خُلق ليكون تراجيدياً بالفطرة ولا حيلة لأحد في هذا. ولو لم يكن له إلا هذا الصوت الذى كأنها حشدت فيه عشرة أبواق ضخمة هائلة، وتلك النبرة المجلجلة جلجلة الرعد القاصف إذا علت والشجية الأخاذة