مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
هشام عطوة

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الثامنة عشرة | العدد 982 | الإثنين 22 يونيو 2026

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

عبد العزيز مخيون..

صوت الالتزام الذى لا يخفت

مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى

يمد التقديم للعروض المصرية حتى ٣٠ يونيو

أعلنت إدارة مهرجان القاهرة الـدولى للمسرح التجريبى عن مد فترة التقديم للعروض المصرية الراغبة فى المشاركة ضمن فعاليات الـدورة الثالثة والثلاثين للمهرجان، وذلك حتى ٣٠ يونيو ٢٠٢٦.

وتدعو إدارة المهرجان الفرق والمؤسسات المسرحية المصرية إلى استكمال إجـراءات التقديم من خلال اسـتمارة المشاركة، والاطـلاع على كافة الـشروط والضوابط المنظمة للاشتراك عبر الرابط التالى:

https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSezEJ2BgIG...

وجاء ذلك على الصفحة الرسمية للمهرجان بموقع التواصل الاجتماعى «فيسبوك» وأضحت إدارة المهرجان أنه سوف تُقدم العروض المختارة للمشاركة ضمن برنامج ودورة المهرجان المقبلة لعام ٢٠٢٦م، لليلتين عرض متتاليتين

يُعد مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى أحد أعرق المهرجانات المسرحية فى مصر والمنطقة العربية، تأسس عـام ١٩٨٨م تحت إشراف وزارة الثقافة المصرية بهدف دعم التجارب المسرحية المبتكرة وغير التقليدية وتقديم نافذة تتيح للجمهور المصرى والعربى والعالمى التعرف على أحدث الاتجاهات فى المشهد المسرحى المعاصر.

مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى على مدى تاريخه، أصبح منصّة مهمة للحوار الثقافى والفنى بين فرق ومبدعين من مختلف دول العالم، حيث يجمع بين العروض المسرحية والـورش الفكرية والفنية والـنـدوات التى تناقش تطورات المـسرح المعاصر وسبله الفنية والتقنية.

همت مصطفى

مهرجان الإسكندرية المسرحى الدولى «مسرح بلا إنتاج»

يفتح باب التقديم للعروض المصرية والدولية فى دورته الـ١٦ ومسابقة جديدة للمونودراما

أعلنت إدارة مهرجان الإسكندرية المسرحى الـدولى - «مـسرح بلا إنتاج» بـدء استقبال طلبات المشاركة من الفرق والعروض المصرية، ضمن فعاليات الـدورة السادسة عشرة من المهرجان، والتى من المقرر انعقادها خلال النصف الثانى من شهر سبتمبر المقبل بمدينة الإسكندرية وآخر موعد لتلقى الطلبات هو ١٠ أغسطس ٢٠٢٦.

وينعقد المهرجان فى مدينة الإسكندرية، التى لطالما كانت حاضنة للفنون وملتقى للمبدعين، ويأتى فى سياق دعم الحركة المسرحية المستقلة والتجريبية، وتشجيع الطاقات الشابة على تقديم رؤى فنية متجددة.

والتقديم من خلال ملء استمارة المشاركة عبر الرابط التالى

http://:https://forms.gle/T9TcH3mgMbHRsdCv8

كما أعلنن إدارة مهرجان «مسرح بلا إنتاج» أيضًا بدء استقبال العروض الدولية، المتقدمة للمشاركة فى فعاليات الدورة السادسة عشرة بالإسكندرية فى سبتمبر ٢٠٢٦.

توافر استمارة التقديم الخاصة بالعروض الدولية

وتُجدد إدارة مهرجان الإسكندرية المسرحى الدولى «مسرح بلا إنتاج» التأكيد على توافر

استمارة التقديم الخاصة بالعروض الدولية الراغبة فى المشاركة ضمن فعاليات الـدورة السادسة عشرة من المهرجان، المُقرر إقامتها بمدينة الإسكندرية - جمهورية مصر العربية، وذلـك عـلى الصفحات الرسمية الخاصة بالمهرجان بمواقع التواصل الاجتماعى ومنها «فيسبوك».

وتُوجَّه هذه الاستمارة إلى الفرق المسرحية من مختلف دول العالم، حيث تُتيح لهم فرصة التقدّم بعروضهم فى إطـار مهرجان يحتفى بالتنوع والتجريب ويضم مشاركات مسرحية متميزة مـن مختلف الثقافات والمـدارس المسرحية.

تذكّر إدارة المهرجان الفرق الراغبة فى التقديم

بـضرورة ملء الاستمارة قبل الموعد النهائى المحدد: ٣٠ يوليو المقبل

رابط الاستمارة لمشاركة العروض الدولية

http://https://forms.gle/q٢VUwU٤pmBTYRfmv٩

للاطلاع على شروط التقديم والمعايير الفنية، يُرجى الرجوع إلى التفاصيل المُرفقة داخل الاستمارة

وأعلن مهرجان الإسكندرية المسرحى الدولى فى دورته السادسة عشرة (سبتمبر ٢٠٢٦) عن استحداث مسابقة خاصة بعروض المونودراما، و ذلـك لتقديم عـدد أكـبر مـن الـعـروض المسرحية، و العمل على إثراء و تنوع المنتج الفنى لجمهورنا المسرحى، وستتكون لهذه المسابقة لجنة تحكيم خاصة بها، على أن يظل المسار الأساسى للمهرجان كما هو دون تغيير رابـط استمارة التقديم (للعروض الأجنبية فقط)

https://forms.gle/q٢VUwU٤pmBTYRfmv٩

للتواصل واتس آب: ٠٠٢٠١٠٦٢٧٨٨٤٠١،

والإميل theaterwithoutfund@gmail.com

تطور كبير فى مهرجان «مسرح بلا إنتاج»

ويُقام مهرجان الإسكندرية المسرحى الدولى «بـلا إنتاج» تحت رعاية الدكتورة جيهان زكى، وزيرة الثقافة، المؤسس والرئيس الشرفى للمهرجان الـدكـتـور جـمال يـاقـوت، مدير المهرجان الفنان أحمد سمير، ورئيس المهرجان الفنان إبراهيم الفرن.

وشهد مهرجان الإسكندرية المسرحى الدُّوَلى «مسرح بلا إنتاج» تطورًا كبيرًا عامًا بعد عام، منذ نشأته عـام ٢٠٠٨م، واكتسابه الصفة الدولية منذ الدورة السادسة، ونجح المهرجان فى جذب أكثر من عشرين دولة غربية وعربية للمشاركة فى دوراتـه حتى الـدورة الحالية، ليسطر المهرجان تاريخًا ونجاحًا غير مسبوق، ويصبح أحد أهم المهرجانات المسرحية فى مصر والوطن العربى.

همت مصطفى

«مآذن تلفظها الأندلس» لفرقة السلام..

صرخة مسرحية تكشف كيف تهزم الفتنة الأوطان قبل الأعداء

أبطال العرض: شخصياتنا تكشف وجوه الطمع والسلطة والمؤامرات التى قادت إلى السقوط

قدمت فرقة قصر ثقافة السلام، العرض المسرحى «مآذن تلفظها الأندلس» تأليف أحمد سمير وإخراج أحمد زكي، مستلهمًا واحدة من أكثر المحطات التاريخية قسوةً فى الأندلس ليطرح أسئلة معاصرة حول الفتنة والانقسام ومصير الأوطان.

والتقينا المخرج والمؤلف وأبطال العرض للحديث عن تفاصيل التجربة المسرحية الجديدة ورسائلها الفكرية، ورؤيتهم لتقديم نص يستدعى التاريخ ليخاطب قضايا الحاضر.

المخرج أحمد زكى «مآذن تلفظها الأندلس».. صرخة مسرحية ضد الفتنة والانقسام بين الشعوب

صراع السلطة مع المبادئ

قال المخرج أحمد زكي: «يأخذنا العرض المسرحى «مآذن تلفظها الأندلس» إلى واحدة من أكثر اللحظات قسوة فى تاريخ الأندلس؛ لحظة لم يكن السقوط فيها وليد سيوف الأعداء، بل ثمرة صراعات مزقت القلوب قبل أن تمزق البلاد، وفى عالم تتصارع فيه السلطة مع المبادئ، والحب مع الانتقام، والوفاء مع الخيانة، تتكشف مصائر شخصيات دفعتها الأهواء والطموحات إلى طريق لا يقود إلا إلى الخراب».

قراءة درامية لمرحلة تاريخية فارقة

وتابع زكي: «إن العرض المسرحى يقدم قراءة درامية لمرحلة تاريخية فارقة، كاشفًا كيف يمكن للفتنة أن تهدم ما عجزت الحروب عن هدمه، وكيف يتحول الوطن من حصن للأحلام إلى ساحة للصراع حين يفقد أبناؤه وحدتهم، والعرض لا يروى قصة الأندلس بوصفها حدثًا تاريخيًا فحسب، لكنها يقدمها مرآة لكل زمان ومكان، مؤكدًا أن سقوط الأوطان يبدأ عندما تُباع القيم، ويُستبدل الحق بالمصلحة، وتُترك رايات الوحدة لتنهشها الخلافات».

أحداث متلاحقة ومواقف إنسانية مؤثرة

وأضاف : «عرض «مآذن تلفظها الأندلس» يرصد عبر سلسلة من الأحداث المتلاحقة والمواقف الإنسانية المؤثرة مصائر شخصيات متباينة، تكشف حجم المعاناة التى خلفتها الصراعات الداخلية، وما تتركه من آثار مدمرة على المجتمع والدولة.

صرخة مسرحية تنبع من الماضى

واختتم حديثه مؤكدًا: «إن «مآذن تلفظها الأندلس» صرخة مسرحية تنبع من الماضي، لكنها تخاطب الحاضر، وتذكرنا بأن الأوطان لا تُهزم يوم يقتحمها الأعداء، بل يوم يخونها أبناؤه، حين تعلو أصوات الفتنة فوق صوت الحكمة، وحين يطمع الأخ فى أخيه، تبدأ المآذن فى لفظ أنفاسها الأخيرة».

أحمد سمير: مسرحية «مآذن تلفظها الأندلس».. النص الحائزة على جائزة الهيئة العربية للمسرح عام ٢٠١٩

وأوضح الكاتب والمؤلف المسرحى أحمد سمير، قائلًا: «مسرحية «مآذن تلفظها الأندلس»، هو النص الحائزة على جائزة الهيئة العربية للمسرح عام ٢٠١٩، ويتناول قضايا الانقسام بين الشعوب من خلال استلهام الأزمة التاريخية التى شهدتها بلاد الأندلس خلال عصر ملوك الطوائف، حين دبّ الصراع بين العرب والبربر، ما أدى إلى إضعاف جبهة المسلمين، ومهّدت الطريق لسقوط الأندلس فى يد ملوك قشتالة».

أزمة الانقسام بين أبناء الوطن الواحد

وتابع المؤلف: «ويقدم النص أزمة الإنقسام بين أبناء الوطن الواحد من خلال الصراعى العرقى الذى دب بين العرب والبربر وكيف عانى المجتمع الإسلامى من هذا الانقسام حتى بدت المؤامرات على الأندلس وحكم المسلمين بها غير مسبوق، ويستعرض النص تشريح المجتمع فى وقت الفتنه وكيف أن البسطاء كانوا يعانون من الفقر الشديد وانعدام الأمن والأمان ويعتبر النص جرس إنذار شديدًا فى وقت كانت وما زالت بلداننا العربية وأوطاننا الحبيبة محاصرة بين صراعات عرقية تهدد استقرارها وتعصف بمقدراتها.

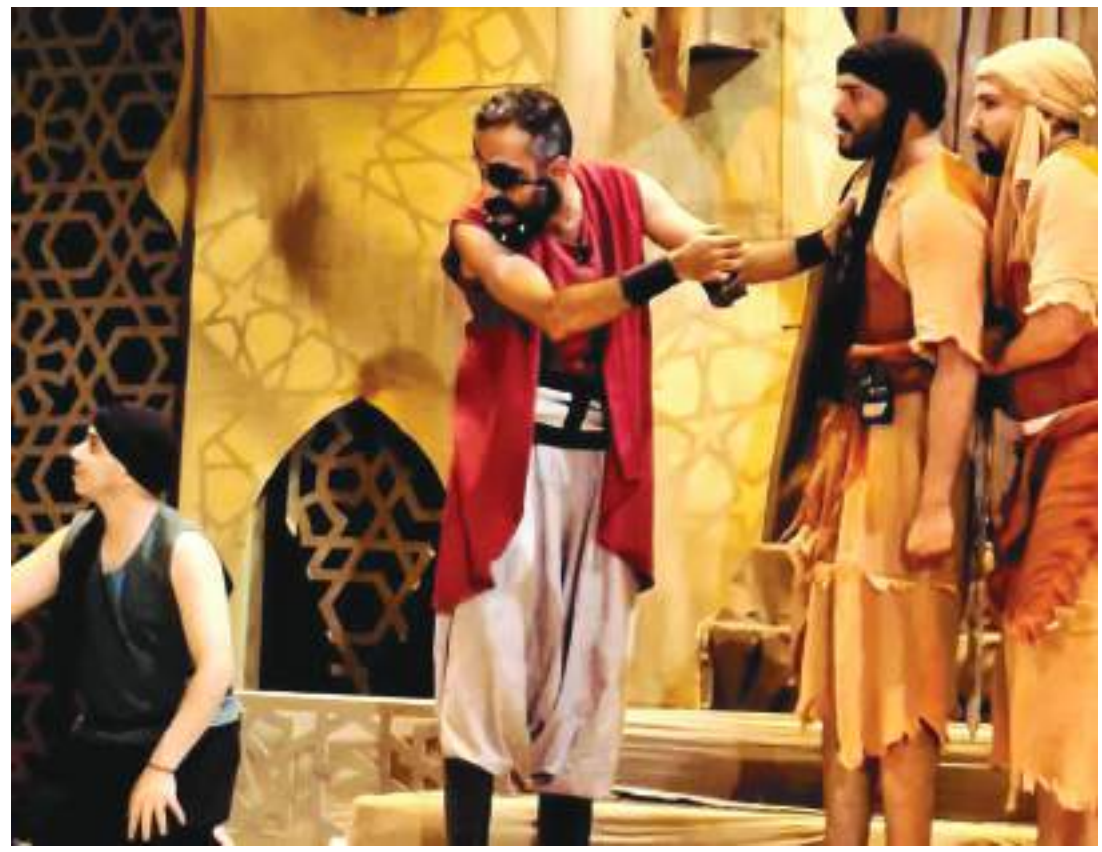
أحمد سمير: «مآذن تلفظها الأندلس».. جرس إنذار يحذر من صراعات تهدد وحدة الأوطان العربية واستقراره

وأوضح «سمير»: «النص يرصد تداعيات الانقسام بين أبناء الوطن الواحد، وكيف تحولت الخلافات العرقية إلى عامل رئيسى فى تفكك المجتمع الإسلامى بالأندلس، الأمر الذى أتاح المجال للمؤامرات والتدخلات الخارجية، و يستعرض العرض أوضاع المجتمع فى أوقات الفتنة، حيث عانى البسطاء من الفقر وانعدام الأمن والاستقرار، ليصبح النص بمثابة جرس إنذار يحذر من مخاطر الصراعات التى تهدد وحدة الأوطان العربية واستقرارها».

أحمد سمير: المال السياسى وإشعال الحروب محور الرؤية الجديدة للعرض

كلاكيت ثالث مرة.. بين أحضان الثقافه الجماهيرية

وعن النص المسرحى وتوقيت تقديمه بالثقافه الجماهيرية فأوضح أحمد سمير: «هذه هى المشاركة الثالثة لنص «مآذن تلفظها الأندلس» بين أحضان الثقافه الجماهيريه فقد سبق أن قدم برؤية المخرج عمر مراد بالقاهرة والمخرج أحمد عبدالعظيم بأسيوط، وهذا العام يقدمه المخرج أحمد زكى برؤية تناسب التغيرات التى طرأت على المجتمعات والتى تحدد بعض التغيرات فى أشكال



أحمد سمير: «مآذن تلفظها الأندلس» جرس إنذار ضد الانقسام والصراعات التى تهدد وحدة الأوطان

الصراع خاصة عند المال السياسى والذى اصبح المتحكم فى مصائر الناس وقت الحرب والذى يتجلى عبر شخصية «سماجه القرطبى» ذلك التاجر الذى يبيع السيوف ويمد الجيوش بآلة القتل غير مكترث للضحايا وإنما شغله فقط الربح من وراء الحرب حتى أنه يتمنى استمرار الحرب إلى ما لا نهاية حتى يجنى من وراءها الكثير والكثير من المال، وهو ما نراه جليًا فى دول تتاجر بالحروب القائمة فى الشرق الأوسط فتعين هذا تارة بالسلاح وتعرقل محاولات وقف الحروب بالفيتو اللعين وتمد الطرفين بسلاحها حتى تستمر الحروب لأكبر وقت ممكن؛ ولهذا فكانت الرؤية الأكثر وضوحًا هو إبراز تلك الشخصية وتصدير النص وتحميل مضامينه وأفكاره من خلالها لنرى جوانب جديدة على العرض المسرحى تقدم زوايا أخرى غير التى قدمت من قبل وتطرح سؤالًا جديدًا فى كتاب مللنا قراءته دون جديد.. لنبحث سويًا عن رشيد بيننا يوقف نزيف الدماء فى كل أرجاء العالم المحاط بالحروب والفتنة وإراقة دم الإنسان».

أسئلة معاصرة حول أسباب النزاعات

واختتم المؤلف حديثه، قائلًا: «إن «مآذن تلفظها الأندلس» لا تستدعى التاريخ من أجل استعادته فقط، لكنها لتطرح أسئلة معاصرة حول أسباب النزاعات وسبل تجاوزها، داعيًا إلى البحث عن صوت الحكمة القادر على وقف نزيف الدماء وإنهاء دوائر الفتنة والحروب التى ما زالت تحاصر العديد من المجتمعات حتى اليوم، الرؤية الإخراجية الحالية تلقى الضوء على أحد محاور الصراع الأكثر تأثيرًا فى عالم اليوم، وهو دور المال السياسى فى إشعال الحروب وإطالة أمدها».

إسلام محمد: أنا البربرى «باديس بن حبوس» أطماعه أشعلت الفتنة وقادته إلى نهايته

وقال الممثل إسلام محمد: «أقدم شخصية «باديس بن حبوس»، وهو الأمير البربرى الذى قادته أطماعه السياسية إلى إشعال الفتنة بين صفوف المسلمين طمعًا فى الخلافة، وكان لايشغله غير أن يكون الخليفه فقادته أطماعه لحرب كان هو أحد قتلاها».

على سعيد: أنا القائد العربى المتعصب تدفعه الكراهية إلى ارتكاب أفعال تناقض قيمه ومبادئه

وقال الممثل على سعيد: «أقدم فى عرض «مآذن تلفظها الأندلس» دور القائد العربى والذراع اليمنى للخليفة «المعتضد بن عباد»، وهى شخصية تتسم بالحزم والصرامة، لكنها تحمل فى داخلها مشاعر عداء شديدة تجاه البربر، ويدفعه هذا التعصب إلى اتخاذ قرارات قاسية، من بينها إصدار أوامر بقتل «كاظم» البربرى أمام أعين «فاطمة» العربية لمجرد ارتباطهما بعلاقة حب، رغم محاولاتهما الدفاع عن هذا الحب فى مواجهة الصراع القائم».

وأضاف على سعيد موضحًا: «ولا يكتفى القائد العربى بذلك، بل يمارس ضغوطًا على «عبدالله» لإجباره على قتل «فاطمة»، مهددًا إياه بالموت إذا رفض تنفيذ الأوامر، وهو ما يكشف كيف يمكن للتعصب والفتنة أن يدفعا الإنسان إلى ارتكاب أفعال تتنافى مع قيم العرب وتعاليم الدين ومبادئ الإنسانية».

عبدالله خالد: أنا التاجر الانتهازى «سماجة القرطبي»

قال الممثل عبدالله خالد: «أقدم شخصية التاجر الانتهازى «سماجة القرطبي»، والذى يعبر عن المال السياسى، والرغبة فى تحقيق الربح على سبيل أى شيء حتى وإن كانت الاتجار بالسلاح المستخدم فى الفتنة، فيربح من كل شيء حوله من الفتنة ومن ضحايا الحروب ومن بينهم النساء».

القوى المستفيدة فى الحروب والنزاعات

وتابع: «والتاجر «سماجة القرطبي»، هو الذى يبيع السلاح ويستفيد من استمرار الصراعات دون اكتراث بحجم الضحايا أو المآسى الإنسانية، إذ لا يشغله سوى تحقيق المزيد من الأرباح، و هذه الشخصية تمثل نموذجًا للقوى المستفيدة من الحروب والنزاعات، وهى رؤية تمنح النص أبعادًا جديدة وتفتح زوايا مختلفة لقراءته، خاصة فى ظل ما يشهده العالم من صراعات تتداخل فيها المصالح الاقتصادية والسياسية».

عصام سيف: أنا «المعتضد بن عباد» يلقى مصرعه قتيلًا فى مؤامرة كبرى

وقال عصام سيف: «أقدم شخصية «المعتضد بن عباد» الأمير العربي، الذى وجد نفسه على كرسى الخلافة كأمير للعرب ومطالب بوقف أطماع البربر، والحفاظ على وحدة المسلمين، وتوحيد صفوفهم بالأندلس ومواجهة الانقسامات الداخلية، حتى لقى مصرعه قتيلًا فى مؤامرة كبرى قادها ملك «قشتالة» حينذاك».

نورا جلال: العرض يذكرنا بأن الأوطان تسقط حين يخونها أبناؤها

وقالت الممثلة نورا جلال، إحدى بطلات العرض: «أقدم شخصية «الغانية» هاجر التى تدفعها ظروف قاسية لتعمل فى الحانات، الدور الذى شارك به فى العرض المسرحى يتميز بالتنوع ويمنحنى مساحة كبيرة للتعبير الفني.

صرخة مسرحية من الماضى تخاطب الحاضر

وأضافت «نورا»: سعدت كثيرًا بالمشاركة فى العرض المسرحي، والذى يمثل صرخة مسرحية تنبع من الماضى لكنها تخاطب الحاضر، وتذكر بأن الأوطان لا تهزم يوم يقتحمها الأعداء، بل يوم يخونها أبناؤها».

فريق العرض المسرحى

«مآذن تلفظها الأندلس» تأليف أحمد سمير وإخراج أحمد زكى، لفرقة السلام المسرحية، بفرع ثقافة القاهرة، بأقليم القاهرة الكبرى وشمال الصعيد.

«مآذن تلفظها الأندلس» تمثيل: محمد رضا فى دور «ألفونسو»، دنيا حجاب «زليخة»، عمر حسين «ياقوت»، نعمة طلعت «رقية»، عبد الله خالد «سماجة القرطبى»، إسلام سعيد «باديس بن حبوس»، عصام سيف «المعتضد»، أحمد سيف «أويس»، عمار غنيمة «عبد الله»، عبدالعظيم أيمن «كاظم»، رومانا مبارك «فاطمة»، أحمد سمير «داغر»، محمد ماهر «إياس».

نورا جلال «هاجر»، عمر فرج «الخليفة»، سيف الجنرال فى دور «تاجر السيوف»، كريم محمد «أمير بربرى»، على سعيد «أمير عربى»، محمد عربى «حارس عربى»، عبدالسلام خالد «حارس بربري»، يوسف السحيمى «تاجر الأقمشة»، جمعة محمد «تاجر العطارة»، عبد الرحمن توريس «الشاعر»، جنة حسن «أم عمران»، رحمة «الأم»، أحمد محمود «تاجر الفخار»، شهد أبوزيد «حليمة»، روان «درة»، محمد عبده «الحلاق»، وسفيان فى دور «الطفل».

أشعار إبراهيم محمد، وتأليف موسيقى وألحان فؤاد هارون.

ديكور محمد طلعت، ملابس رنا عبدالمجيد، إضاءة أحمد أمين، استعراضات محمد بيلا، مخرج منفذ عبد الله خالد تصميم بوستر أحمد السيد، مساعد مخرج كريم محمد، محمد عربي

ويأتى تقديم العرض ضمن عروض الموسم المسرحى الحالى ٢٠٢٥/٢٠٢٦م، التى تقدمها الإدارة العامة للمسرح، بالإدارة المركزية للشئون الفنية، بالهيئة العامة لقصور الثقافة.

همت مصطفى

فى ورشة (الإلقاء)

بالمهرجان القومى للمسرح المصرى

خالد الذهبى: فن الإلقاء يبدأ من النطق الصحيح

فى عالم تتزاحم فيه الكلمات، يظل فن الإلقاء هو القدرة على بث الروح فى المعانى، وتحويل النصوص إلى رسائل مؤثرة تنفذ إلى العقول والقلوب، فليس الإلقاء مجرد نطق للكلمات، بل هو فن يمنح الحروف روحًا، ويحول المعانى إلى مشاعر تصل إلى القلوب قبل الآذان، فالكلمة الواحدة قد تبدو عادية على الورق، لكنها فى يد ملقٍ بارع تتحول إلى رسالة مؤثرة قادرة على الإقناع والإمتاع وإثارة الخيال.

وليس المهم ما نقوله فقط، بل كيف نقوله: فبنبرة الصوت، وصدق الأداء، ولغة الجسد تتحول الكلمات إلى صور نابضة بالمشاعر، قادرة على أسر انتباه الجمهور والتأثير فى وجدانه ومنذ القدم كان فن الإلقاء أحد أهم أدوات التواصل الإنسانى، به تروى الحكايات، وتلقى الخطب، وتقدم الأعمال الأدبية والفنية، ليظل الصوت المعبر والأداء الصادق جسرًا يربط بين المتحدث وجمهوره، وأداة إبداع لا تقل أهمية عن الكلمة نفسها.

ومن هذا المنطلق، حرص المهرجان القومى للمسرح المصرى فى دورته التاسعة عشرة على إقامة ورشة فن (الإلقاء) إيمانًا بأهمية الكلمة حين تقال بإتقان، وبقدرة الصوت على صناعة الأثر.

أقام المهرجان القومى للمسرح المصرى فى دورته التاسعة عشرة برئاسة الفنان محمد رياض، ورشة فن (الإلقاء) ضمن الورش التى ينظمها كل عام، حيث قدم الفنان خالد الذهبى مجموعة من المحاضرات والتدريبات العملية الهادفة إلى صقل مهارات المشاركين فى الأداء الصوتى والإلقاء المسرحى.

شهدت الورشة إقبالًا من الراغبين فى الالتحاق بها، حيث تقدم ٥٠ متدربًا لخوض اختبارات القبول، وأسفرت لجنة الاختبارات عن اختيار ١٥ متدربًا فقط، وفقًا للمعايير الفنية التى وضعتها إدارة الورشة، لضمان تحقيق أكبر استفادة ممكنة من البرنامج التدريبى.

وتناول البرنامج التدريبى أسس الإلقاء السليم، ومخارج الحروف، والتحكم فى طبقات الصوت والنبرات،إلى تدريبات عملية على التنفس الصحيح والتعبير الصوتى، بما يسهم فى تنمية قدرات المشاركين وإعدادهم للتعامل مع النص المسرحى باحترافية.

استهل الفنان خالد الذهبى، مدرب ورشة الإلقاء بالمهرجان القومى للمسرح المصرى فى دورته التاسعة عشرة، حديثه باستعراض المعايير التى تم على أساسها اختيار المشاركين فى الورشة، مؤكدًا أن الاختيار اعتمد على امتلاك المتدرب مقومات أولية لفن الإلقاء، وفى مقدمتها سلامة النطق، وصحة مخارج الحروف، والقدرة على التحدث بوضوح.

وأوضح الذهبى أن الورشة تهدف إلى تطوير أداء المشاركين،وبناء علاقة صحيحة بينهم وبين النصوص التى يقدمونها، من خلال التدريب على القراءة السليمة، وتنمية جهاز النطق، والتعرف على أسس الصوتيات وفنون الإلقاء، بما يساعدهم على إيصال المعنى إلى المتلقى بصورة مؤثرة.

وأضاف أن الكلام المنطوق هو مفتاح فن الإلقاء لأنه يحمل المعانى، بينما تحمل المعانى الأفكار، ولذلك يجب على الملقى أن يفهم النص ويستوعب أبعاده قبل الشروع فى تقديمه، حتى يخرج الأداء صادقًا ومقنعًا.

وأشار إلى أن سلامة جهاز النطق والجهاز التنفسى من الركائز الأساسية التى ينبغى أن يمتلكها كل من يعمل بالكلمة المنطوقة، موضحًا أن المحامى، وإمام المسجد، وأستاذ الجامعة، وكل من يعتمد على فن الإلقاء فى عمله، يحتاج إلى المعرفة بمجال تخصصه إلى جانب امتلاك أدوات الأداء الصوت السليم.

وأكد الذهبى، أن المتلقى ليس مطالبًا بأن يكون ممثلًا لأن الممثل يؤدى شخصية تختلف عن شخصيته، بينما يعتمد فن الإلقاء على تقديم النص بشخصية الملقى نفسها، مع الالتزام بصحة مخارج الحروف، وسلامة النطق، والتعبير عن المعنى بصدق ووعى.

واختتم الفنان خالد الذهبى حديثه متمنيًا النجاح والتوفيق للمهرجان القومى للمسرح المصرى،وأن تواصل الورش التدريبية دورها فى اكتساب المواهب وصقل قدراتها، بما يسهم فى إعداد جيل جديد يمتلك أدوات الإلقاء السليم والتواصل المؤثر.

قالت أسماء حسن، إحدى المتدربات فى الورشة، فى البداية تنقسم الورشة إلى جزأين: جزء نظرى، جزء خاص بالصوتيات، وجزء عملى خاص بالإلقاء.

فى الجزء النظرى،بدأ الفنان خالد الذهبى، بشرح مخارج الحروف وصفاتها، وكيفية نطق كل حرف من موضعه الصحيح، سواء من الحلق أو اللسان

سلامة النطق وصحة مخارج الحروف أبرز معايير اختيار المشاركين فى ورشة الإلقاء

أو الجوف، مع التركيز على سلامة النطق ودقته. كما تناول أساليب الأداء الصوتى، وأنواع الوقفات مثل الوقف التام والوقف المعلق، موضحًا القواعد الخاصة بكل منهما والأخطاء التى يجب تجنبها أثناء القراءة، مثل الوقف فى مواضع تفسد المعنى أو الفصل بين عناصر الجملة المرتبطة ببعضها، كذلك ركز على أهمية فهم النص والإحساس به قبل إلقائه، لأنه طريقة فهم الفكرة تنعكس مباشرة على الأداء وتساعد فى إيصال الرسالة إلى المتلقى بصورة أفضل.

وتابعت أسماء حسن، فى الجزء العملى، فقد تدربنا على مجموعة من النصوص المختارة لكبار الأدباء والشعراء، منهم: أمير الشعراء أحمد شوقى والأديب عبد الرحمن الشرقاوى، فى البداية قمنا بقراءة النصوص كاملة، ثم تم توزيع الأدوار بين المتدربين، وأصبح لكل متدرب دوره الذى يتدرب عليه بشكل يومى.

واشادت أسماء حسن بدور الفنان خالد الذهبى فى الورشة حيث كان يراجع معنا الوقفات ومخارج الألفاظ والحروف، ويصحح أى أخطاء فى النطق أو الأداء، كما يولى اهتمامًا كبيرًا باللغة العربية، لأن الإلقاء لا ينفصل عن سلامة اللغة، فالإلقاء فى جوهره هو فن إيصال الرسالة إلى المتلقى بأفضل صورة ممكنة.

وتابعت أسماء حسن، ما يميز الفنان خالد الذهبى، دقته الشديدة وحرصه على ألا تمر أى جملة إلا بعد التأكد من صحتها نطقًا وأداء ولغة. كما كان حريصًا على مشاركة جميع المتدربين وإعطاء كل فرد فرصة للتدريب والاستفادة.

المتدربون: الورشة إضافة كبيرة لنا

واضافت، هذه الورشة بالنسبة لى مهمة جدًا بحكم عملى فى مجال الإلقاء والتعليق الصوتى. فقد ساعدتنى على تنشيط العديد من المعلومات، واستعادة بعض الجوانب التى لم تكن حاضرة فى ذهنى، كما أضافت لى خبرات ومهارات جديدة لذلك أعتبرها تجربة مفيدة للغاية وأوصى بها لكل من يرغب فى تطوير مهاراته الصوتية والإلقائية.

قالت عزة عرفات، إحدى المشاركات فى ورشة فن (الإلقاء) بالمهرجان القومى للمسرح المصرى، تقدمت للمشاركة فى ورشة فن الإلقاء التى يقدمها الفنان خالد الذهبى من خلال استمارة التقديم التى أعلن عنها المهرجان القومى للمسرح المصرى، وكانت تجربة ثرية ومميزة منذ اليوم الأول.

قدمت الورشة لنا مدرسة جديدة فى فن الإلقاء وساعدتنا على اكتشاف إمكانات وقدرات لم نكن ندرك أننا نمتلكها كما استمتعنا كثيرًا بالجمع بين الجانب النظرى والتطبيق العملى، وهو ما جعل الاستفادة أكبر وأكثر عمقًا.

واشادت عزة، بالفنان خالد الذهبى، بقدرته على التعامل مع الفروق الفردية بين المتدربين واستطاع أن يبرز أفضل ما لدى كل مشارك وكان حريصًا على دعمنا وتشجيعًا طوال فترة التدريب، حتى شعرنًا بأنه أب وأستاذ للجميع.

وتابعت عزة، كما تنوعت التدريبات العملية بين النصوص الشعرية والنثرية، بالفصحى والعامية، وهو ما أكسبنا خبرة حقيقة فى التعامل مع مختلف أنواع النصوص وأساليب إلقائها.

وأتمنى أن يواصل المهرجان القومى للمسرح المصرى تقديم مثل هذه الورش التدريبية المتميزة كل عام لما لها من أثر كبير فى تنمية مهارات المشاركين وصقل مواهبهم.

تغريد حسن

وداعًا عبدالعزيز مخيون..
صوت الالتزام الذى لا يخفت

رحل عن عالمنا الفنان عبدالعزيز مخيون، أحد أبرز علامات الأداء التمثيلى فى مصر، تاركًا خلفه إرثًا فنيًا كبيرًا سيظل حاضرًا فى وجدان الجمهور. امتلك حضورًا خاصًا يجمع بين البساطة والعمق، ليصنع لنفسه مكانة مميزة بين أبناء جيله. تميز بأسلوب أداء هادئ ومتماسك، قادر على النفاذ إلى أعماق الشخصية دون افتعال، وهو ما جعله يترك بصمة واضحة فى المسرح والسينما والتليفزيون.

لم يكن مخيون مجرد ممثل يؤدى أدوارًا بل كان فنانًا مثقفًا وواعيًا، انعكس ذلك على اختياراته الفنية التى اتسمت بالجدية والبحث عن القيمة والمعنى. تنوعت أدواره بين الشخصيات المركبة والبسيطة، لكنه فى كل مرة كان يمنحها صدقًا إنسانيًا يجعلها قريبة من وجدان الجمهور. وعلى مدار مسيرته، ظل نموذجًا للفنان الحقيقى الذى يؤمن برسالة الفن، ويحرص على تقديم أعمال تحمل فكرًا ورؤية.

وُلد عبدالعزيز مخيون فى محافظة البحيرة، ونشأ فى بيئة ريفية أثرت فى تكوينه الإنسانى والفنى، وهو ما انعكس لاحقًا على اختياراته وأدائه. التحق بالمعهد العالى للفنون المسرحية، حيث تلقى دراسته الأكاديمية التى صقلت موهبته، ليبدأ بعدها رحلة فنية طويلة وممتدة.

رنا رأفت

كانت انطلاقته الحقيقية من خشبة المسرح، حيث شارك فى العديد من العروض المهمة على مسارح الدولة، خاصة مسرح الطليعة والمسرح القومى، قبل أن ينتقل إلى الدراما التليفزيونية والسينما، محققًا حضورًا لافتًا ومتنوعًا.

قدّم عبدالعزيز مخيون رصيدًا فنيًا متنوعًا بين المسرح والدراما، حيث شارك فى عدد من العروض المسرحية المهمة، من بينها الجندورمة، إلى جانب أعمال أخرى أكدت حضوره كممثل مسرحى يمتلك أدوات قوية وثقافة راسخة.

وفى الدراما التليفزيونية، شارك فى أعمال بارزة أصبحت

جزءًا من ذاكرة المشاهد المصرى، مثل: «ليالى الحلمية، رأفت الهجان، ذئاب الجبل، المال والبنون، وأرابيسك»، حيث قدّم من خلالها شخصيات متنوعة اتسمت بالعمق والصدق.

كما كان له حضور مميز فى السينما، من خلال مشاركته فى أفلام مهمة مثل: «إسكندرية ليه؟ وأرض الخوف»، ليؤكد قدرته على التنقل بين مختلف الوسائط الفنية بنفس الكفاءة والإبداع.

رحل الجسد، لكن تبقى الأعمال شاهدًا على فنان حقيقى، آمن بدور الفن فى تشكيل الوعى، وترك أثرًا لا يُنسى فى تاريخ الفن المصرى.

عبدالعزيز مخيون نموذج للفنان الفاخر

قال المخرج حسام الدين صلاح: «بعدما نجحتُ فى الثانوية العامة، وتقدمتُ لاختبارات المعهد العالى للفنون المسرحية، ذهبتُ إلى مسرح الطليعة وقابلتُ الفنان عبدالعزيز مخيون، وكانت هذه هى المرة الأولى التى ألتقيه فيها. وكم كانت مفاجأتى حين وجدته يمنحنى كتبًا مسرحية قيمة، اعتبرتُها لاحقًا مدخلى الأساسى لاكتشاف عالم المسرح. كانت الكتب جديدة تمامًا، حتى خُيل إلىّ أنه أرسل أحد الأشخاص لشرائها خصيصًا من مكتبة مدبولى. حينها، حاولتُ أن أدفَع له كل ما أملك من مال، رغم علمى أنه لا يغطى قيمتها، لكنه رفض بشدة وأصر على إهدائى إياها. ومنذ ذلك اليوم، أصبحنا أصدقاء، وتزاملنا لاحقًا فى اعتصام الفنانين وإضرابهم عن الطعام فى مقر نقابة السينمائيين. إن عبدالعزيز مخيون نموذج للفنان الفاخر؛ يقدم أدوراه بأسلوب مختلف عن الآخرين، وتعيش مع الشخصية التى يجسدها بانبهار حقيقى. أما مخيون الإنسان فلا مثيل له؛ رجل صاحب مبدأ، يهتم بالعمال والفلاحين والبسطاء، ويسارى الفكر، واضح كالشمس. غفر الله له ورحِمَه، وجعل مثواه الجنة، فقد فقدت مصر واحدًا من أهم مبدعيها ومثقفيها».

كان عبدالعزيز مخيون رقمًا صعبًا فى الأداء التمثيلي قال الكاتب المسرحى السيد حافظ رحل الصديق الفنان المبدع عبدالعزيز صديقى الفنان والمخرج والممثل القدير عبدالعزيز مخيون، تاركًا وراءه تاريخًا فنيًا كبيرًا ومسيرةً حافلة بالعطاء والإبداع. مدة نصف قرن.

عرفته عام ١٩٦٩ حين أخرج لى مسرحية «٦ رجال فى معتقل ٥٠٠/ب شمال حيفا» بفرقة أبوحمص المسرحية، بعد أن كانت قد قدمتها فرقة المنصورة القومية بإخراج إبراهيم الدسوقى فى العام نفسه. ولعل كثيرين لا يعرفون أن بداياته الإخراجية كانت فى مسرح الثقافة الجماهيرية، وهى محطة لم يذكرها فى سيرته الفنية، كما أننى بدورى لم أذكره ضمن المسرحيين الذين قدموا أعمالى فى الثقافة الجماهيرية وغيرها.

كان عبدالعزيز مخيون رقمًا صعبًا فى الأداء التمثيلى، وأستاذًا كبيرًا يمتلك حضورًا خاصًا لا يُنسى. لم يكن ممثلًا عاديًا بل فنانًا يعرف كيف يمنح الشخصية روحها وعمقها وإنسانيتها.

أما آخر لقاء جمعنى به فكان منذ نحو عشرين عامًا فى كافتيريا «الحرافيش» بنهاية شارع فيصل، بحضور

المخرج الكبير والصديق على بدرخان. كانت سهرة عامرة بالضحكات والقفشات والذكريات، امتزج فيها الشاى بالقهوة ودخان الشيشة بأحاديث الفن والعمر.

سلامًا أيها العزيز الغالى.

لقد تركت أثرًا لا يمحوه الزمن، وبصمةً ستبقى فى ذاكرة الفن المصرى والعربى وداعا عبدالعزيز مخيون. خمسون عاما من العطاء المميز إنا لله وإنا إليه راجعون

التجريب فى مسرح الفلاحين: عبدالعزيز مخيون وتجربة البحث عن مسرح مصرى خالص

قال الكاتب والناقد أحمد عبدالرازق أبوالعلا: «أشرت فى كتابى (التجريب فى مسرح الثقافة الجماهيرية) إلى التجربة التى قدمها الفنان عبدالعزيز مخيون فى قرية زكى أفندى التابعة لمركز أبوحمص، الذى ولد فيه عام ١٩٤٦، حين قدم مسرحية الصفقة لتوفيق الحكيم فى حقل من حقولها، وهى إضافة تُحسب له، وتُعد تجربة متميزة من تجارب مسرح الفلاحين التى قدمها المخرج سرور نور فى بداية الستينيات، حين أنشأ فرقة مسرح الفلاحين فى دكرنس».

وأخرى فى السنبلاوين بالإضافة إلى الفرقة الأم فى المنصورة، وكذلك تجربة المخرج هناء عبدالفتاح حين قدم مسرحية ملك القطن ليوسف ادريس فى قرية دنشواى عام ١٩٦٩ وتُعد تجربة الفنان عبدالعزيز مخيون التى قدمها عام ١٩٧٤ تجربة مهمة، قام فيها بتغيير عنوان النص ليصبح صفقة توفيق الحكيم كما رآها فلاحو قرية زكى أفندى.

وهو بهذا العنوان أراد أن يشارك أكثر من خمسين فردًا من أبناء القرية للعمل فيها، ليس فقط بأداء الأدوار، لكن بمناقشة ما طرحه الحكيم فى نصه، لأنه كان يرى أن المسرح له وظيفة اجتماعية، وتلك المشاركة تحققها.

والمسرحية - كما هو معروف- تُعالج موضوع الصراع بين الفلاحين والإقطاعيين على تملك الأرض، كتبها عام ١٩٥٦ تعبيرًا عما كان يحدث فى مصر قبل ثورة يوليو ٥٢، وكانت محاولة منه أيضًا، لإدخال الفنون الشعبية الريفية من رقص وتحطيب وغناء فى إطار المسرحية، مشيرًا إلى أنها من الممكن أن تقدم فى العراء أو مصطبة، ولهذا كان اختيار مخيون لها موفقًا، حيث قدمها داخل حقل من حقول القرية.

تلك التجربة المتميزة، التى قدمها بعد سبع سنوات من تخرجه فى المعهد العالى للفنون المسرحية توضح مدى تأثره بالفكرة التى تحدث عنها يوسف إدريس، وكتب عنها مقاله الشهير نحو مسرح مصرى عام

١٩٦٤، وأيضًا ما طرحه توفيق الحكيم فى كتابه «قالبنا المسرحى»، وصدر فى نفس عام تخرج الفنان عبدالعزيز مخيون ١٩٦٧، هذا التأثر ترجمه فى تلك التجربة، التى تميز بها عن أقرانه الذين أشرت إليهم فى اطار مسرح الفلاحين فى أنه وثقها فى كتاب له صدر بعنوان «يوميات مخرج مسرحى فى قرية مصرية» وفيه تحدث باستفاضة عن تلك التجربة، وذكر من ضمن ما ذكر، أنه ذهب إلى نص شعبى ذى طبيعة مصرية، تمردًا على الشكل الإيطالى السائد فى المسرح المصرى. وعلى الرغم من حصوله على منحة دراسية فى فرنسا لدراسة

المسرح،فإن ذلك لم يغير قناعاته، ورغبته فى تقديم مسرح مصرى خالص. لكن هذا الطموح لم يتحقق - فى اعتقادى - لأن السينما اختطفته، وبعدها التليفزيون، وقدم فيهما أعمالًا كثيرة، صنعت نجوميته، أكثر من مشاركاته المحدودة فى المسرح، والتى تُعد - فقط - محطة من محطات رحلته الفنية، أخرج عملين الأول منهما هو مسرحية «الجندرمة»، والثانى هو مسرحية «غدًا فى الصيف القادم» لميخائيل رومان ١٩٨٥، وشارك فى تمثيل مسرحية «المشخصاتية» لعبدالله الطوخى عام ١٩٧١ ومسرحية ماراصادا لبيتر فايس

١٩٧٠ و«الناس اللى فى التالت ٢٠٠١» لأسامة أنور عكاشة.

عبدالعزيز مخيون.. حين تتحول القرية إلى مسرح والحياة إلى أداء

قال الناقد الدكتور محمود سعيد، إنّ الفنان الراحل عبدالعزيز مخيون يمثّل نقطة مغايرة فى الفن المصرى، مغايرة من كل الاتجاهات: طريقة التكوين، والأداء، والنضج، والإقامة، والصمت، والسكون، والكلام. وكأنّه رسم لنفسه، منذ البدايات فى ستينيات القرن الماضى، إطارًا فريدًا فى كل شىء، ليصبح عنوانًا يُعرَف به بين أقرانه فى مختلف مراحل

حياته. وأوضح أنّه فى القرية، قرية «زكى أفندى»، مارس الحلم بشكل عملى من خلال «صفقة» توفيق الحكيم، وكأنها «صفقة مخيون» المسرحية، أو خلطته الفنية الفريدة منذ البدايات، عبر مشاركة خمسين فردًا من أبناء القرية فى العرض المسرحى، فى تجربة بدت وكأنها مناقشة مفتوحة، جماعية وارتجالية، لما طرحه توفيق الحكيم من صراع بين الفلاحين والإقطاعيين حول تملّك الأرض. وأشار إلى أنّ نقطة تميّز مخيون تجلّت فى فتحه

«دفتر المجتمع» بشكل ملموس، حيث أخذ يناقش ويحلّل ويفسّر ويستخلص النتائج عبر تجربته الفنية، المسرحية والتليفزيونية والسينمائية، الممتدة لأكثر من ستين عامًا، بلا كلل أو ملل، ودون

سعيٍ وراء ما يُسمّى بالبطولة. وأضاف أنّ مخيون سعى إلى وضع معايير خاصة للبطولة، تتناسب مع فكره وصوته وجسده وهدوئه، لذلك اتجه نحو «اللعبة المجتمعية» فى الفن. ويتذكر له بعض المقالات حول المسرح والمجتمع، سواء فى كتاب «المسرح المتجول» فى ثمانينيات القرن الماضى، أو فى مجلة «آفاق المسرح»، وكأنه كان يرسم لنفسه مسارًا فنيًا محددًا، قائمًا على اجتماعية الفن وأثره المجتمعى. وأوضح أنّ رحلته المسرحية، رغم قصرها، كانت مؤثرة، إذ تنقّل فيها من «صفقة» الحكيم إلى «غدًا فى الصيف القادم» لميخائيل رومان، ثم «المشخصاتية» لعبدالله الطوخى، و«ماراصاد» لبيتر فايس، وصولًا إلى «الناس اللى فى التالت» عام ٢٠٠١ مع أسامة أنور عكاشة، وهى تجربة أفاد منها كثيرًا فى مسيرته اللاحقة فى التليفزيون والسينما. وأشار إلى أنّ مخيون قدّم، منذ بداية السبعينيات وحتى قبل وفاته بأسابيع قليلة، نموذجًا للفنان المثقف الواعى، المتمرد، الرافض للقهر والنفاق، كما تجلّى فى «سفر الأحلام» لوحيد حامد، وفى مبارياته التمثيلية أمام محمود مرسى وصلاح السعدنى، التى بدت وكأنها مبارزات أدائية شديدة التميّز، وقدّمت دروسًا مهمة فى فن التمثيل. وأضاف أنّه تألق أيضًا فى دور «طه السماحي» الثائر فى «ليالى الحلمية»، كما برع فى أدوار أخرى، منها ضابط البوليس فى «الهروب»، لتتعدد محطات عطائه الفنى وتتنوع، فى مسيرة ثرية وممتدة. واختتم قائلًا إنّه كان له شرف حضور إحدى محطات مخيون الأخيرة فى الحياة، فى أكتوبر ٢٠٢٥، خلال تكريمه فى مهرجان «أيام القاهرة الدولى للمونودراما»، حيث بدا شامخًا، صامدًا، واثقًا، قويًا فى لغته وأدائه، وكأنه لا يزال ذلك الشاب الذى حلم بالفن داخل القرية؛ تلك القرية التى شهدت البدايات والنضج والنهاية. وأكد أنّ مخيون ظلّ حريصًا على البقاء فى قريته، وكأنه يقول: «إننى أرسم الفن فى أى مكان، وأنثر البذور فى شتّى الأراضى، فلا بدّ لها أن تستجيب، وتنمو، وتزهر». سلامًا لروحك يا مخيون، والبقاء لفنك خالدًا، كدرس متجدّد فى الأداء، لأجيالٍ وأجيال.

عبدالعزيز مخيون رحل وحلم المسرح القومى فى قلبه

تحدث الفنان حسن العدل عن علاقته الوثيقة بالفنان

الراحل عبدالعزيز مخيون، مؤكدًا أنه لم يكن مجرد زميل فى الوسط الفنى، بل صديق عزيز وأخ حقيقى جمعتهما سنوات طويلة من التفاهم الإنسانى والفكرى.

وأوضح العدل أن كليهما نشأ فى بيئة ريفية متقاربة، وسط الفلاحين والعمال، وهو ما انعكس بوضوح على تكوينهما الإبداعى ورؤيتهما للحياة والفن، مشيرًا إلى أن بينهما قواسم مشتركة كثيرة فى الفكر والقناعات، وهو ما كان يثرى لقاءاتهما الدائمة بالنقاشات العميقة.

وأضاف أن من الطقوس الخاصة التى جمعتهما، تبادل الكتب والحديث عنها، حيث كان السؤال الأول فى كل لقاء بينهما: «ما أول كتاب قرأته؟ وما فحواه؟»، لتبدأ بعدها حوارات ممتدة حول ما قرآه كل منهما.

وأشار العدل إلى تعاونهما الفنى، حيث اشتركا فى أحد الأعمال الدرامية، وضمّ العمل مشاهد مشتركة بينهما، لافتًا إلى أن التواصل بينهما لم ينقطع، إذ كان مخيون حريصًا على متابعة عرض العمل والتعليق عليه، كما كانا يتناقشان كثيرًا فى كواليس التصوير حول تفاصيل الأداء والرؤية.

وكشف العدل عن آخر لقاء جمعه بالراحل قبل وفاته بأسبوعين فقط، حيث حدثه مخيون بحماس شديد عن رغبته فى تقديم عمل مسرحى كبير على خشبة المسرح القومى، يشارك فيه العدل إلى جانب الفنان رياض الخولى، مؤكدًا أنه كان مشروعًا يحلم به ويسعى لتحقيقه.

وأضاف أنه حاول بالفعل التواصل مع رياض الخولى بناءً على طلب مخيون، إلا أنه لم يتمكن من الوصول إليه، وهو ما دفع مخيون لمحاولة الاتصال به أكثر من مرة، إيمانًا منه بأهمية هذا المشروع المسرحى.

واختتم العدل حديثه بحزن بالغ، مستعيدًا لحظة تلقيه خبر الوفاة، مؤكدًا أن رحيل عبدالعزيز مخيون جاء فى وقت كان فيه متعطشًا للعودة إلى المسرح بعمل كبير يليق بتاريخه، مشيرًا إلى أن الراحل سيظل حاضرًا فى ذاكرة الفن المصرى، بما قدمه من أعمال متميزة فى المسرح والسينما والتلفزيون، وأنه كان فنانًا وإنسانًا استثنائيًا، عاش حاملًا حلمًا كبيرًا اسمه «المسرح القومى.

فنان استثنائى لم نلتقِ فنيًا لكنه ترك أثرًا لا يُنسى

أعرب الفنان محمد محمود عن حزنه لرحيل الفنان الكبير عبدالعزيز مخيون، مؤكدًا أنه لم تجمعهما فرصة العمل معًا فى أى عمل فنى، رغم تقديره الكبير له على المستويين الإنسانى والفنى.

وقال محمود إنه كان على يقين دائم بأن مخيون

إنسان متميز ومتفرد، ليس فقط فى فنه، بل فى أخلاقه وثقافته، حيث كان يتمتع بسمعة طيبة بين زملائه، ولم يُعرف عنه يومًا أنه تسبب فى إزعاج أحد أو دخل فى خلافات. وأضاف أن الفنان الراحل كان يمتلك قدرة استثنائية على تجسيد أصعب الأدوار بسلاسة شديدة، مهما بلغت درجة تعقيدها، مؤكدًا أن أى دور يُسند إليه كان يقدمه ببراعة وهدوء يعكسان خبرته وعمق موهبته.

وأشار إلى أن لقاءاتهما كانت تقتصر على المناسبات، خاصة العزاءات، حيث كان مخيون يعرفه جيدًا، وتجمعهما مشاعر الاحترام المتبادل، رغم عدم تعاونهما فنيًا.

واختتم محمد محمود حديثه بالدعاء للراحل، قائلًا: «رحم الله عبدالعزيز مخيون، وأحسن إليه، وأسكنه فسيح جناته، مؤكدًا أن الساحة الفنية فقدت قيمة كبيرة برحيله».

فنان مثقف وحضور لا يُنسى

استعاد الفنان والمخرج إميل شوقى ذكرياته مع الفنان الراحل عبدالعزيز مخيون، مؤكدًا أن أول لقاء جمعهما كان على خشبة مسرح الطليعة، حيث كانا زميلين معينين بالمسرح فى تلك الفترة، تحت إدارة الفنان محمود الألفى.

وأوضح شوقى أن الألفى كان يسعى آنذاك لتقديم عرض مسرحى بعنوان «الجندرمة»، وهو العمل الذى شهد مشاركة عدد من الموهوبين، من بينهم الفنان أحمد عقل فى البطولة، مشيرًا إلى أنه رشّح الفنانة وفاء الحكيم - التى كانت آنذاك طالبة بالمعهد العالى

للفنون المسرحية - للمشاركة فى العرض، لتخوض واحدة من تجاربها المبكرة المهمة.

وأضاف أن عبدالعزيز مخيون كان يتميز بثقافة واسعة وشخصية ودودة، حيث كان يجيد اللغة الفرنسية، ومطلعًا على الأدب الفرنسى، وهو ما كان ينعكس على حواراته الثرية ورؤيته الفنية المتعمقة.

وأشار إلى أن لقاءاتهما كانت ممتدة ومليئة بالنقاشات الفنية، لافتًا إلى أن مخيون رحّب به بحفاوة عقب عودته من إيطاليا، فى لفتة تعكس عمق العلاقة الإنسانية بينهما.

واختتم شوقى حديثه مستعيدًا آخر لقاء جمعهما، حين جاء مخيون إلى الإسكندرية لمشاهدة عرض «العسل عسل»، حيث أشاد بالعرض، مؤكدًا أنه عمل مميز ومسرح حى ينبض بالجمال.

واختتم بالدعاء للراحل، مؤكدًا أن الساحة الفنية فقدت فنانًا مثقفًا وإنسانًا راقيًا سيظل أثره باقيًا فى ذاكرة المسرح المصرى فقدنا قيمة فنية عظيمة.. وكان «وش الخير» على فى بداياتى*

صاغت الفنانة وفاء الحكيم بكلمات مؤثرة تملؤها مساحات الحزن والتقدير، نعيًا فى رحيل القيمة والقامة الفنية العظيمة، الأستاذ عبدالعزيز مخيون، مسترجعة ذكريات أولى خطواتها الاحترافية على خشبة المسرح تحت إدارته الإخراجية، حيث نعت الفنانة وفاء الحكيم فى تصريحها المخرج الراحل معربة عن حزنها الشديد قائلة: «أعيش هذه الأيام حالة حزن شديدة جدًا لفقدان قيمة وقامة فنية إنسانية عظيمة، الأستاذ عبدالعزيز مخيون. هو مخرجى الذى شهدت على يديه أولى خطواتى الاحترافية على خشبة المسرح،

وتحديدًا فى قاعة صلاح أبوسيف بمسرح الطليعة».

كان إنسانًا خلوقًا لدرجة غير عادية، يهمس فى أذن الممثل بكل هدوء عندما يوجه إليه ملحوظة. كان شديد الدقة وشديد الحساسية، يملك رؤية متكاملة للعمل منذ اللحظة الأولى، ويعرف تمامًا ماذا سيفعل فى كل منطقة؛ فلم يكن ينتظر من الممثل أن يضيف إليه أو يأخذ منه، بل كانت خارطته الفنية كاملة ومتكاملة. كان لديه حلم واضح يريد تقديمه، ولا يتنازل عن هذا الحلم أبدًا، وفى الحقيقة أنا استفدت منه كثيرًا جدًا.

تبدأ علاقتى به منذ أن رآنى لأول مرة وأنا ما زلت فى بدايات دخولى المعهد العالى للفنون المسرحية بالأكاديمية. عندما قرأت النص وناقشته فيه، أعطانى الحركة والمشهد، فبدأت أتحدث معه، قائلة: «نحن لم نُعرّف الناس بالشخصية بعد، هل جلست بمفردها لفترة؟» ثم بدأت أعمل قليلًا على لغة (البانتومايم) التعبيرية، وأريته لحظة واثنتين، حتى نسجت مشهدًا كاملًا صامتًا يوضح من هى هذه الشخصية وكيف تتعامل مع إكسسواراتها. كنت قد اخترت إكسسواراتى بنفسى؛ حيث كانت الشخصية تعمل «سجّانة» مسئولة عن سجن نسائى وزوجها سجّان، فاخترت أن تكون (الغوايش) فى يدها عبارة عن أساور تشبه الكلبشات، والأحذية مربوطة بربطة تشبه البيادة العسكرية، والإكسسوارات على الصدر تحمل شكل القفل. كنت أبدع وأنا ما زلت صغيرة السن، لكنه كان يوافق على كل شىء بعد أن يسألنى بذكاء المخرج: «كيف ستستعملينها؟».

وبالفعل، رسمنا معًا مشهدًا لم يكن موجودًا فى النص الأساسى ووافق عليه. وفى أول يوم عرض، جاء صديقه

ودفعته الفنان الكبير النجم الأستاذ نور الشريف لمشاهدة العرض. وأول ما سألنى قال: ‹هل هذا المشهد الأول من ابتكارك تمامًا؟›، فقلت له: ‹فى الحقيقة نعم، ولكن بموافقة الأستاذ عبدالعزيز›، فرد علىّ قائلًا: ‹بالتأكيد، فلا توجد لحظة ستخرج على الخشبة إلا بموافقة عبدالعزيز، هذا زميلى وأنا أعرفه جيدًا فهو دفعتي›. كلاهما كان يمتن للآخر ويحتفى به ويحترمه جدًا، وكان الأستاذ عبدالعزيز حريصًا على سماع آراء زملائه، ليس ليغير شيئًا فى رؤيته، بل ليرى هل وصل إلى ما يريده بدقة أم لا.

كانت هذه التجربة فتحة خير كبيرة علىّ؛ ففى ذلك اليوم اخترانى الأستاذ نور الشريف لأكون بين الممثلين فى فيلم (زمن حاتم زهران)، وبعدها ولأنه كان ينتج فيلم (الصرخة) فقد ضمنى إليه وأعطانى أيضًا دورًا فى فيلم (الهجامة). وكانت هذه الأعمال الثلاثة من إنتاج شركة ‹إن بى فيلم› الخاصة بالأستاذ نور الشريف قبل أن تنتقل لشركات أخرى وأعمل بها فعليًا، فكان الأستاذ عبدالعزيز بحق ‹وش الخير› علىّ.

كان يحترم تمامًا أننى آتى من الأكاديمية مجهدة، فيقول لى برقة حانية: ‹ارتاحى قليلًا، كلى ساندوتش، اشربى شيئًا›. كان يهتم بكل تفاصيل الممثل، وكان ملتزمًا لدرجة لا يتصورها أحد، ونقل هذا الالتزام إلينا جميعًا. وأذكر أنه كان لى صديق زميل على المسرح يقدم دورًا مهمًا وكان يحب الارتجال، فكان هناك دائمًا نقاش مستمر بينهما، وكان النقاش ينتهى دائمًا لصالح انضباط الأستاذ عبدالعزيز مخيون.

بعد ذلك، زاملته فى أكثر من عمل، وكنت فى منتهى السعادة بالتزامه وطيبته الشديدة. لقد ظل ملتزمًا بكل ما انتمى إليه من فكر ومبادئ، ولم يتغير ولم يتبدل، وكان نقيًا جدًا. قد يكون حادًا فى بعض الأحيان حرصًا على العمل، وإن كنت أنا شخصيًا لم أرَ منه ذلك، لكن من يملك هدفًا وطموحًا ومبادئ يكون دائمًا حريصًا عليها بشدة رحمه الله الأستاذ العظيم عبدالعزيز مخيون».

رحلة فن من الثقافة الجماهيرية إلى «أوراق مصرية»

بكلمات تفيض بالوفاء، نعى الفنان والمخرج القدير رضا الجمال رفيق رحلته الفنان الراحل عبدالعزيز مخيون، مسترجعًا محطات فنية ممتدة بدأت من مسرح «الثقافة الجماهيرية». ورغم أن مخيون (ابن البحيرة) كان يسبق الجمال (ابن دمياط) بدفعة واحدة فى معهد الفنون المسرحية، والتى زامل فيها الجمال النجم أحمد زكى، فإن الشغف بالفن جمعهما فى ٣ أو ٤ أعمال تاريخية بارزة. وتوّج هذا التعاون بمحطة درامية استثنائية فى مسلسل «أوراق مصرية»؛ حيث استذكر الجمال كواليس مشهد التحقيق الذى جسد فيه دور ضابط أمن دولة يضع قدمه على المكتب أمام مخيون (المتهم)، مؤكدًا أنه كان يسارع بالاعتذار له فور انتهاء التصوير احترامًا لمقامه الكبير.

وأشاد الجمال بالبصمة الفنية الفريدة للراحل، واصفًا إياه بصاحب المدرسة المستقلة والسلاسة المطلقة فى التمثيل، فضلًا عن كونه نموذجًا للفنان دمث الخلق، الراقى، والقارئ المثقف.

عبير على حُزين: دعونا نعيش فى رحابة الاختلاف بدلًا من صراعات لا تنتهى

فى عرضها المسرحى «ولاد البطة السودا»، تنسج المخرجة عبير على حُزين عالمًا يعكس تناقضات الواقع اليومى، مستندة إلى حكايات الناس والفلكلور الشعبى ومحتوى السوشيال ميديا.

عبر شكل المسرح الحكائى الغنائى، تطرح أسئلة جريئة حول الاختلاف وتهميش الآخر، دون أن تقدم إجابات جاهزة، تاركةً للجمهور مساحة للتأمل وإعادة التفكير.

حوار: صوفيا إسماعيل

س ما الذى دفعكِ إلى تقديم عرض بعنوان «ولاد البطة السودا»، وما الدلالة التى يحملها الاسم بالنسبة لكِ؟

انطلق المشروع من طبيعة اشتغالى داخل المختبر المسرحى ، حيث أعتمد على جمع حكايات الحياة اليومية، والمواد التراثية والفلكلور، إلى جانب شهادات الناس وما يتداول عبر وسائل التواصل الاجتماعى.

وهذه المادة المتنوعة أعيد صياغتها دراماتورجيًا لتخدم فكرة مركزية، وفى هذا العرض، كانت الفكرة هى «الاختلاف» وتهميش الآخر.

أما عنوان «ولاد البطة السودا» فهو مستمد من الفلكلور الشعبى، ويُستخدم لوصف المهمشين أو من يُنظر إليهم باعتبارهم مواطنين من درجة ثانية. بالنسبة لى، «الآخر» هو دائمًا «ابن البطة السودا» فى عين من يُهمِّشه، ونحن جميعًا نتبادل هذا الدور.

كيف وُلدت فكرة العرض؟

الفكرة ليست وليدة اللحظة، بل تشغلنى منذ سنوات، تحديدًا منذ ٢٠١٦ أو ٢٠١٨. كنت مهتمة بسؤال الاختلاف والصراع الناتج عنه، ومع الوقت، تراكمت لدى مواد وحكايات عديدة تعكس هذا الصراع، فبدأت تتبلور كعرض مسرحى.

وأنا مؤمنة بأن الاختلاف ليس صراعًا بل تنوعًا، وأن هذا التنوع هو سر الحياة. كان يمكن أن نكون نسخًا متطابقة، لكن الاختلاف هو ما يمنحنا إنسانيتنا.

لماذا اخترتِ شكل المسرح الحكائى الغنائى تحديدًا للتعبير عن هذه الحكايات؟

أراهن على جمهور يفكر لا يكتفى بالمشاهدة

لأن الحكى فى حد ذاته فن ساحر وقادر على الوصول للجمهور بشكل مباشر، وفى النسخة الأولى من العرض اعتمدت على الحكى الصافى، أما فى النسخة الحالية فطوّرت الشكل ليصبح مزيجًا من الحكى الدرامى، والميوزيكال الكوميدى، مع مسحة سريالية.

وهذا الشكل سمح لى بالتعبير عن حالة التشظى والفوضى التى نعيشها، من خلال بناء غير تقليدى يعكس واقعًا مضطربًا ومتناقضًا.

العرض يمزج بين الحكايات اليومية ومحتوى السوشيال ميديا والفلكلور، كيف تعاملتِ مع هذا التنوع دون فقدان وحدة العمل؟

اعتمدت على فكرة «المركز والمدارات»، حيث تمثل الفكرة الرئيسية المركز، بينما تدور حولها الحكايات المختلفة. لكننى فى الوقت نفسه تعمدت كسر هذا البناء التقليدى، واستخدمت أسلوب التشظى والفوضى، ليعكس طبيعة حياتنا اليومية التى تفتقد أحيانًا لأى منطق واضح.

وهذا التنوع لم يكن عبثًا، بل أداة للتعبير عن واقع متناقض نعيشه جميعًا.

هل يحمل العرض رسالة نقدية مباشرة أم تفضلين ترك التأويل مفتوحًا أمام الجمهور؟

العرض يطرح ما أسميه «التساؤلات الخبيثة»، وهى أسئلة تكشف وتعرّى الواقع دون تقديم إجابات جاهزة.

ونحن نعرض حالات التهميش والازدواجية كما هى، ونترك للجمهور حرية التأويل.

فأنا لا أؤمن بالمسرح الذى يلقّن، بل بالمسرح الذى يطرح الأسئلة ويدفع المتلقى للتفكير.

إلى أى مدى يعكس العرض صورة حقيقية للشارع المصرى اليوم؟

العرض يعكس حالة إنسانية عامة، لكنها بالتأكيد مستمدة من الواقع المصرى بكل تناقضاته. فنحن نعيش حالة من الفوضى اليومية؛ ننتقل بين الفرح والحزن، بين الحياة والموت، وبين القبول والرفض، فى لحظات متجاورة.

وهذا التناقض هو ما حاولت نقله عبر بنية العرض.

كيف اشتغلتِ على المزج بين الحكى والتمثيل والغناء والاستعراض دون أن يطغى عنصر على آخر؟

تعاملت مع كل عنصر بوصفه خطًا دراميًا مستقلًا يخدم الفكرة. فالغناء لم يكن امتدادًا للدراما، بل وسيلة لكسر الاستغراق، وإتاحة مساحة للتنفس بين الحكايات المؤلمة.

كما اعتمدت على الممثلين أنفسهم فى الأداء الحركى، لأننى أردت حركة تحمل دلالة درامية، وليس مجرد استعراض تقنى.

ما التحديات التى واجهتكِ فى إخراج عرض يعتمد على الاسكتشات والنمر المنفصلة؟

التحدى الأكبر كان خلق حالة من التناغم بين هذه الأجزاء، بحيث تبدو متنوعة لكنها تنتمى إلى عالم واحد.

وكذلك كان من الضرورى أن يمتلك الممثل أدوات متعددة؛ من الحكى إلى التمثيل والغناء.

كيف تم توظيف الموسيقى داخل العرض؟ وما أهميتها فى بناء الحالة الدرامية؟

الموسيقى كانت عنصرًا سيكولوجيًا بالأساس، تُستخدم كفاصل يتيح للجمهور والممثلين استيعاب ما يُطرح من حكايات مؤلمة.

واعتمدت على أغنيات تحمل طابعًا نوستالجيًا، يلامس ذاكرة الجمهور ويخلق حالة من التفاعل العاطفى.

كيف تم اختيار فريق العمل؟

حوالى ٧٠٪ من الفريق ينتمى إلى «المختبر المسرحي»، بينما تم اختيار الباقى بناءً على قدرتهم على العمل الجاد، والبحث، وتعدد المهارات.

فكنت أبحث عن ممثل شامل، قادر على الغناء والتمثيل والحكى فى آن واحد.

من هو الجمهور الذى تراهنين عليه فى هذا العرض؟

أراهن على جمهور واعٍ، مستعد للتفاعل والتفكير، وليس مجرد التلقى السلبى. العرض يخاطب كل من لديه استعداد لمراجعة أفكاره عن الآخر.

كيف كانت ردود الفعل من الجمهور؟

الحمد لله، ردود الفعل كانت إيجابية جدًا، وهناك حالة من التفاعل والصدى الجيد، ويبدو أن الحكى ما زال قادرًا على جذب الجمهور والتأثير فيه.

هل تعتقدين أن المسرح الحكائى الغنائى قادر على جذب جمهور جديد للمسرح؟

بالتأكيد، لأن هذا الشكل يجمع بين المتعة والبساطة والعمق، وهو ما يجعله قريبًا من الجمهور المعاصر، خاصة فى ظل التحولات التى يشهدها المسرح عالميًا.

ما المشاريع المقبلة التى تعملين عليها بعد هذا العرض؟

أعمل حاليًا على مشروع جديد بعنوان «مواسم الجسد»، وهو عرض غنائى حركى يستكمل اشتغالى على العلاقة بين الجسد والتعبير الفنى.

لو طُلب منكِ تلخيص رسالة «ولاد البطة السودا» فى جملة واحدة، ماذا ستقولين؟

دعونا نعيش فى رحابة الاختلاف والتنوع، بدلًا من أن نهلك فى صراعات لا تنتهى.

«الهجّانة» فى مرآة لجنة التحكيم..

حين يتحول التعديل إلى إعادة كتابة للمعنى ويُعاد توزيع الضوء على الجسد المسرحى

هند محسن حلمى

فى بعض العروض المسرحية لا تكون الخشبة مجرد مساحة لتمثيل التاريخ، بل تتحول إلى جهاز حساس يعيد تفكيك التاريخ نفسه وهو يُصاغ أمامنا.. وعرض «الهجّانة» من هذا النوع تحديدًا؛ لأنه لا يقدّم الماضى بوصفه حكاية منتهية، بل يفتحه على احتمالات القراءة، وكأنه يعيد كتابة الذاكرة المصرية وهى تتنفس على الخشبة بين الضوء والعتمة، وبين الجسد والنظام، وبين ما يُرى وما يُراد له أن يظل خارج الرؤية.

لذا حين يُعرض العمل أمام لجنة التحكيم، لا يعود السؤال متعلقًا بجودة الأداء فقط، بل بكيفية تشكّل المعنى داخل كل تفصيلة: كيف يُلبس الجندي؟ كيف يتحرك؟ كيف يُضبط الضوء على جسده؟ وكيف يمكن لحركة بسيطة مثل العصا فى مشهد التحطيب أن تعيد تعريف جغرافيا الجنوب داخل العرض كله؟

هنا تحديدًا يصبح المسرح مساحة اختبار لا للعرض وحده، بل لسلطة التشكيل نفسها: من يملك حق رسم الجسد على الخشبة؟ ومن يحدد شكل القوة؟ ومن يترك أثره فى الذاكرة البصرية للمتلقى بعد انتهاء العرض؟

لذلك فى قراءة عرض «الهجّانة» داخل سياق لجنة التحكيم، لا يعود العمل مجرد منتج فنى مكتمل، بل يتحول إلى كيان قابل لإعادة التشكيل؛ نصٌّ حيٌّ يتغير مع كل لحظة قراءة، وكأن العرض ذاته يعترف ضمنيًا بأن اكتماله ليس فى عرضه الأول، بل فى سلسلة "التعديلات" التى تعيد ضبط علاقته بالمتلقى، وبسلطة التقييم، وبالفضاء المؤسسى الذى يُعيد تعريفه.

وربما هُنا يصبح السؤال النقدى أكثر إلحاحًا: هل التعديل فى سياق لجنة التحكيم هو تحسين جمالى محايد، أم أنه

تدخل فى البنية الدلالية للعرض؟ وهل ما يبدو "ضبطًا تقنيًا" للإضاءة أو الإيقاع أو الكتلة الحركية، هو فى العمق إعادة هندسة لمعنى الجسد نفسه على الخشبة؟

فإذا كان (ميشيل فوكو) يرى أن السلطة لا تعمل بالقمع المباشر فقط، بل بإعادة تنظيم ما هو مرئى ومسموح بتداوله داخل المجال الخطابى، فإن العرض المسرحى فى رؤيته الثانية يمكن قراءته بوصفه امتدادًا لهذه السلطة الناعمة؛ سلطة لا تمنع العرض من الوجود، لكنها تعيد تعريف كيفية وجوده.. وكأننا أمام ما يمكن تسميته بـ"سلطة ما بعد الإنتاج"، حيث لا يُصنع العمل فى لحظة الإخراج وحدها، بل فى لحظة تقييمه أيضًا.

فى هذا السياق، تصبح الإضاءة التى كانت فى العرض الأصلى "أداة قهر بصري" أو "عينًا استعمارية رمزية"، قابلة للتحول داخل التعديل إلى أداة توضيح جمالى أكثر حيادًا، لكن هذا الحياد الظاهرى قد يخفى إعادة ترويض للمعنى.. فحين يُخفَّف حدّ الضوء أو يُعاد توزيع الظلال، لا يتغير الشكل فقط، بل تتغير العلاقة بين الجسد والنظر إليه.. وهنا يستعاد مفهوم «السيطرة على الرؤية»، كما عند (جون برجر) فى كتابه الشهير Ways of Seeing، حيث لا يرى الإنسان العالم فقط، بل يُجبر على رؤيته وفق ترتيب بصرى مسبق.

وفى «الهجّانة»، كما أعيد تقديمه فى سياق التحكيم، يمكن قراءة التعديلات باعتبارها محاولة لإعادة موازنة العلاقة بين الكتلة الجمعية واللحظة الفردية.. فالمشاهد الجماعية التى كانت تُقرأ بوصفها "مقاومة صامتة ضد محو الفرد"، قد تُعاد صياغتها لتصبح أكثر وضوحًا سرديًا، أقل كثافة رمزية، وأكثر قابلية للفهم الفورى.. ولكن هنا يبرز سؤال جمالى حاد:

هل الوضوح دائمًا قيمة فنية؟ أم أنه أحيانًا شكل من أشكال التبسيط الذى يخفف من عنف التجربة الأصلية؟

إن هذا التوتر بين الكثافة والوضوح يعيدنا إلى (آرثر ميلر) حين قال فى أحد مقالاته عن المسرح:

الوضوح ليس دائمًا الحقيقة، بل أحيانًا هو ما تبقى بعد أن نفقد تعقيدها.

ومن هنا يمكن قراءة تعديل علاقة الجمل بالجسد المسرحى بوصفه نقطة حساسة فى إعادة تشكيل المعنى.. ففى الصياغة الأولى، كان الجمل ليس رمزًا فقط بل "ذاكرة متحركة" تتجسد داخل الأجساد، أقرب إلى ما يسميه (موريس ميرلو بونتي) بـ"الجسد-الخبرة"، حيث لا يكون الجسد حاملًا للمعنى بل منتجه.. لكن فى سياق التعديل، قد يُعاد ضبط هذا الرمز ليصبح أكثر مباشرة، أقل التباسًا، وأكثر قابلية للقراءة السريعة داخل سياق العرض التنافسى.. وهنا يتغير جوهر السؤال: هل ما زال الجمل فكرة، أم أنه عاد إلى كونه علامة؟

وهذه التحولات الصغيرة ظاهريًا تفتح الباب أمام سؤال أعمق حول علاقة المسرح بالمؤسسة. فكما يشير (هانز تيز ليمان) فى مفهوم «المسرح ما بعد الدرامى»، فإن العرض لم يعد نصًا مغلقًا، بل بنية مفتوحة تتشكل فى كل سياق عرض وإعادة عرض وتلقى.. ومن ثم فإن لجنة التحكيم ليست خارج العمل، بل جزء من دورة إنتاجه الثانية، حيث يُعاد تعريف ما هو «مقبول جماليًا»، وما هو «مفرط فى رمزيته» أو «غامض أكثر

من اللازم».

وفى هذا السياق، يمكن فهم التعديل ليس كتصحيح، بل كـ«ترجمة داخلية» للعرض من لغة جمالية إلى أخرى؛ من لغة كثافة وجودية إلى لغة وضوح مؤسسى.. لذا هنا قد يظهر التوتر بين مسرح يريد أن يكون تجربة وجودية، ومسرح يُطلب منه أن يكون قابلًا للتقييم والمعايير.

لكن يظل السؤال الأكثر عمقًا يبقى قائمًا: ماذا يحدث للمعنى حين يُعاد تنظيمه ليصبح أكثر ملاءمة للعرض داخل سياق تنافسي؟ هل يفقد العرض جزءًا من "خشونته الجمالية" التى تمنحه صدقه، أم أنه يكتسب طبقة جديدة من الوعى بذاته؟

إن العتمة التى كانت فى القراءة الأولى "ذاكرة غير مرئية" تتحول فى سياق التعديل إلى عنصر أكثر انتظامًا، أقل فوضوية، وكأنها تُعاد هندستها لتصبح جزءًا من إيقاع بصرى محسوب. بينما الضوء، الذى كان سلطة قهر أو كشف، يصبح أكثر توازنًا، أقل عنفًا، وأكثر انسجامًا مع توقعات لجنة التحكيم.

وهنا يمكن استدعاء رأى (إدوارد جوردون كرايج) الذى كان يرى أن المسرح العظيم لا يقوم على التوازن، بل على التوتر؛ لأن التوتر هو ما يُنتج الحياة داخل الصورة المسرحية.. فإذا تمت تسوية هذا التوتر بالكامل، يصبح العرض جميلًا.. لكنه أقل حيوية.

ومن زاوية أخرى، يمكن القول إن «الهجّانة» فى نسخته المعدلة يقف بين نظامين:

نظام التجربة الذى يسعى إلى تفجير المعنى،

ونظام المؤسسة الذى يسعى إلى تنظيمه.

وفى هذا التوتر تحديدًا تتجلى قيمة العمل، لا فى اكتماله، بل فى قابليته لأن يُعاد سؤاله باستمرار:

هل ما زال الطريق فى العرض طريقًا أم أصبح مسارًا مُهذبًا بصريًا؟

هل الجسد ما زال يُحمل داخل الرحلة أم أصبح يُعرض داخل إطار محسوب؟

وهل الذاكرة التى كان العرض يستدعيها، ما زالت مقاومة للنسيان أم أنها أصبحت أكثر توافقًا مع قابلية التقييم؟

فمن هنا تتبدّى أهمية "الهندسة البصرية" للعناصر التى قد تبدو إجرائية، مثل أزياء الجنود الإنجليز، أو تشكيل الجسد العسكرى، أو حتى لحظات التحطيب والعصا بوصفها علامة ثقافية جنوبية.. فهذه العناصر ليست

تفاصيل زخرفية، بل مفاتيح قراءة كاملة لبنية العرض.

ففيما يخص أزياء الجنود البريطانيين، يمكن قراءتها بوصفها امتدادًا لخطاب استعمارى بصرى قائم على الانضباط والشكلية. فالجندى الإنجليزى فى العرض لا يحضر فقط كفاعل تاريخى، بل كصورة مُحكمة الصنع، دقيقة التكوين، صارمة فى خطوطها وتفاصيلها، وكأن الجسد نفسه خاضع لقانون بصرى صارم يسبق الفعل العسكرى.

لذا كان من باب أولى الاهتمام بالشكل عند البعض لكونه ليس تفصيلًا عابرًا، بل جزء من ما يمكن تسميته بـ"جماليات السلطة"، حيث يتحول المظهر إلى خطاب.. وهنا يمكن استدعاء (ميشيل فوكو) مرة أخرى حين يشير إلى أن السلطة الحديثة لا تعمل فقط عبر العنف، بل عبر إنتاج أجساد منضبطة، قابلة للرؤية والقراءة والتنظيم.. فالجسد العسكرى الإنجليزى فى العرض ليس جسدًا فرديًا، بل جسدًا مؤسسيًا، مصقولًا لدرجة أنه يبدو أقرب إلى العلامة منه إلى الإنسان.

وفى المقابل، يصبح هذا التكوين البصرى نقطة احتكاك مع الجسد المصرى داخل العرض، الذى يتحرك فى فضاء أكثر خشونة وعضوية، أقل هندسة وأكثر قربًا من الحياة اليومية. فهذا التباين بدوره لا يصنع فقط اختلافًا شكليًا، بل يخلق صراعًا بصريًا بين نموذجين من الوجود: جسد مُنظَّم يمثل سلطة استعمارية، وجسد متحوّل يعبر عن بيئة أكثر التصاقًا بالطبيعة والذاكرة المحلية.

وهنا يمكن قراءة هذه المفارقة بوصفها إعادة إنتاج مسرحية لفكرة "الجسد كخطاب"، كما عند (جوديث بتلر)، حيث لا يكون الجسد مجرد مادة بيولوجية، بل نصًا اجتماعيًا يُكتب باستمرار عبر الحركة والملبس والهيئة.

أما على مستوى تكوين الجسد ذاته داخل العرض، فإن الجنود الإنجليز لا يظهرون كأفراد بقدر ما يظهرون ككتلة، تُدار بإيقاع واحد، وكأن الحركة نفسها جزء من نظام إدارى صارم. هذا التكرار الحركى يعزز فكرة السلطة بوصفها نظامًا بصريًا قبل أن تكون نظامًا سياسيًا، حيث يصبح التشابه فى الهيئة جزءًا من إنتاج الهيمنة.

لذلك فى مقابل هذا الصلابة البصرية، تأتى لحظات التحطيب واستخدام العصا لتفتح طبقة جمالية ودلالية مختلفة تمامًا داخل العرض.. فمشهد التحطيب لا يعمل كاستعراض فولكلورى، بل كعودة إلى طبقة أعمق من الذاكرة الثقافية فى الجنوب المصرى، حيث يتحول الجسد إلى امتداد للأرض، والحركة إلى شكل من أشكال الحوار مع المكان.

فالعصا هنا ليست أداة قتال فحسب، بل امتداد للجسد، وامتداد للهوية، وامتداد لذاكرة ثقافية تتناقلها الأجيال.. لذا يمكن قراءة هذه اللحظة فى ضوء أنثروبولوجى قريب مما يطرحه (فيكتور ترنر) حول الطقس والأداء، حيث تتحول الفعلية الجسدية إلى حامل للمعنى الجمعى والرمزى فى آن واحد.

ومن زاوية مسرحية، نرى كيف يخلق التحطيب داخل العرض توترًا مهمًا مع الجسد العسكرى المنضبط؛ فهو يقدم جسدًا غير مُقنن، جسدًا يقاوم عبر الإيقاع، لا عبر النظام.. جسدًا لا يسعى إلى التشابه، بل إلى التعبير.. وهنا يتحول المشهد إلى حوار بصرى بين منظومتين: منظومة "التنظيم الإمبراطوري"، ومنظومة "الذاكرة الشعبية المتجسدة".

لذلك يمكن النظر إلى هذه اللحظات بوصفها نقاط حساسة فى التلقي؛ إذ قد يُطرح سؤال مسرحى مهم:

هل تم توظيف التحطيب بوصفه علامة ثقافية داخلية تُعمّق فكرة الجنوب، أم أنه ظهر أحيانًا كإضافة جمالية تحتاج إلى مزيد من الدمج العضوى داخل الإيقاع العام؟

وفى المُجمل يظل التحطيب لحظة مقاومة جمالية، لأنه يعيد إدخال الجسد المصرى إلى معادلة القوة، لا عبر السلاح النظامى، بل عبر الذاكرة الحركية نفسها.

وهنا يمكن إعادة طرح سؤال العرض بشكل أكثر اتساعًا:

ماذا لو لم يكن الصراع فى «الهجّانة» بين جيشين فقط، بل بين نوعين من الجسد؟

جسد يُصنع ليُرى ويُراقب ويُضبط،

وجسد يُنتج معناه من الداخل عبر الحركة والارتجال والذاكرة؟

ثم ماذا لو كانت الأزياء العسكرية ليست مجرد توثيق تاريخى، بل جزءًا من خطاب بصرى كامل يعيد إنتاج فكرة "الهيبة" بوصفها شكلًا؟

وماذا لو كانت لحظات التحطيب ليست استراحة فولكلورية، بل اختراقًا لصلابة البنية الاستعمارية من داخلها، عبر استعادة جسد لا يخضع لنفس منطق الانضباط؟

وهكذا يظل العرض مفتوحًا على أسئلته:

هل تُقرأ الأزياء كتوثيق أم كخطاب؟

هل الجسد العسكرى هو جسد قوة أم جسد مُعاد إنتاجه داخل نظام بصري؟

وهل التحطيب مجرد تراث يُعرض، أم أنه ذاكرة تقاوم إعادة الترويض داخل الفضاء المسرحى المعاصر؟

وفى المسار الآخر شخصية رينيه" بوصفه الدور المضاد الذى لا يقف خارج الصراع، بل يقف داخله وهو أكثر حساسية تجاهه.. فهل يمكن قراءة رينيه باعتباره مجرد امتداد للمنظومة الاستعمارية، أم أنه صوتٌ مشروخ داخلها، يرى العمال والجسد الشعبى من زاوية إنسانية تُربك صلابته المفترضة؟ وهل تتحول علاقته بالشعب إلى لحظة وعى طبقي/إنسانى عابر للهُوية الإمبراطورية، أم أنها تظل مجرد وميض أخلاقى لا يملك تغيير البنية؟ ثم إلى أى مدى يسمح العرض لهذا الصوت أن يتسع، دون أن يُعاد احتواؤه داخل منطق السلطة الذى ينتمى إليه أصلًا؟

كمان طرح العرض تحوّل "منصورة" إلى "منصور" بوصفه لحظة شديدة الكثافة الرمزية، تتجاوز مجرد تبدل اسم إلى إعادة تشكيل للهوية داخل سياق قاسٍ يضغط على الجسد والوجود معًا.. و هنا يبرز سؤال أكثر حساسية: هل هذا التحول يُقرأ كفعل تحرر من قيد اجتماعى وجندرى، أم كإعادة إدماج قسرية داخل منطق القوة الذكورية الذى تفرضه شروط الرحلة والصراع؟ وكيف يمكن فهم علاقة هذا التحول بما يمكن تسميته بانتماء المرأة إلى فطرتها الأنثوية: هل هى عودة إلى أصل داخلى أكثر صدقًا، أم مقاومة ناعمة لطمس الهوية عبر إعادة تعريفها خارج قوالب السلطة؟

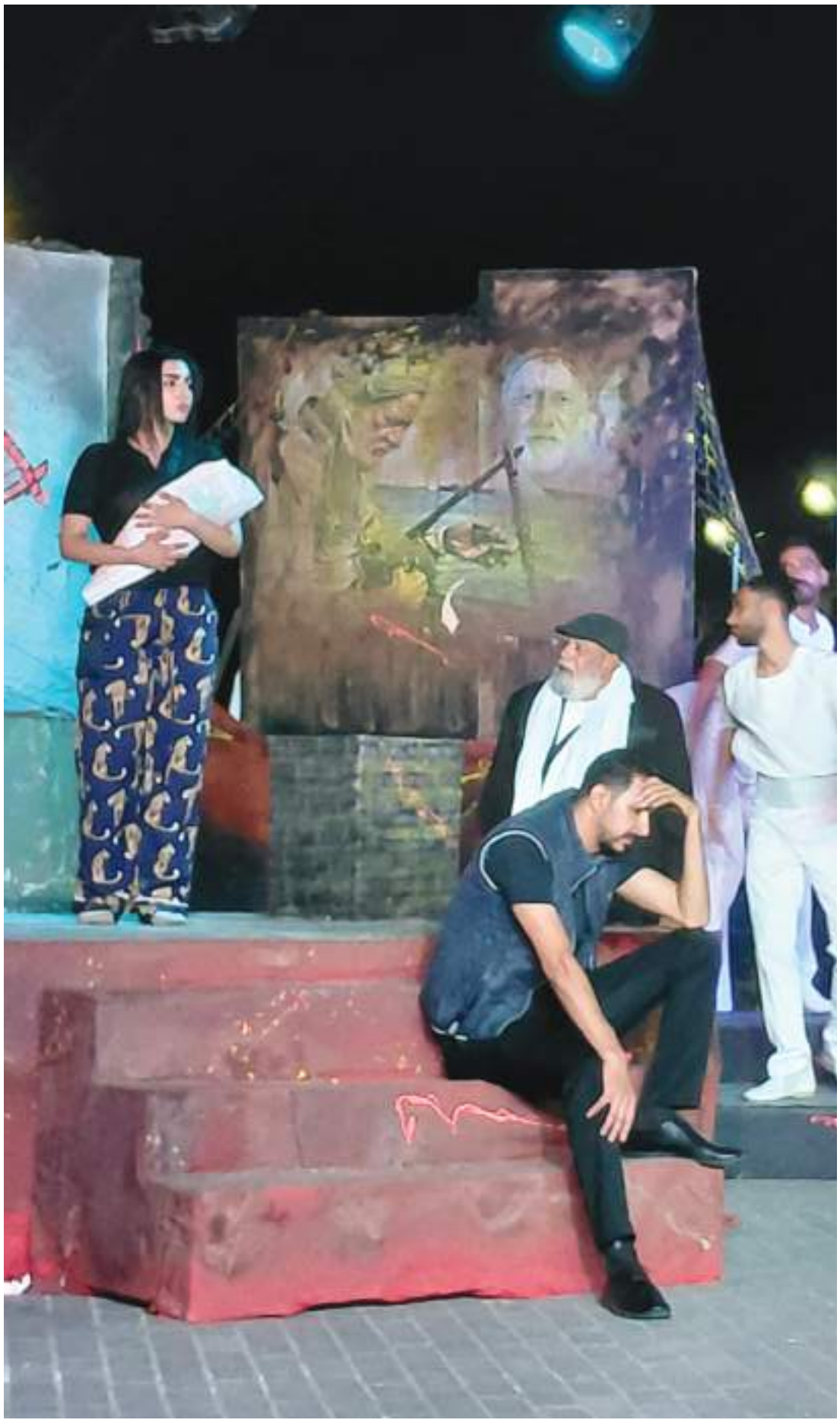
ثم ماذا لو كان هذا التحول ليس حدثًا فرديًا، بل مرآة لتحولات أوسع فى بنية المجتمع داخل العرض نفسه؟ وماذا لو كانت الهوية هنا ليست ثابتًا يُكتشف، بل مجالًا يتشكل تحت الضغط، ويُعاد تشكيله كلما تغيرت شروط البقاء؟

وتعالوا نتخيل: ماذا لو كان عرض «الهجّانة» كله ليس عرضًا يُشاهد، بل سؤالًا مفتوحًا يُترك دون إجابة: كيف يمكن للإنسان أن يظل إنسانًا حين يصبح كل ما حوله قابلًا لإعادة التشكيل؟

فى النهاية، يظل عرض «الهجّانة» - سواء فى نسخته الأولى أو المعدلة - عرضًا يهرب من الاكتمال، لأنه قائم على فكرة أن الطريق لا يُغلق، وأن الذاكرة لا تُصاغ مرة واحدة، وأن المسرح الحقيقى لا يُعرض.. بل يُعاد طرحه كل مرة كاحتمال جديد للمعنى.

حكايات الوطن ..

على رصيف الميناء



أسامة كمال أبوزيد

فى ساحة مصر ببورسعيد، عند النقطة التى شهدت أول ضربة معول فى حفر قناة السويس فى السادس والعشرين من شهر أبريل عام ١٨٥٩، وحيث لا يزال المكان محتفظًا ببعض ذاكرته الأولى، شاهدت عرض «حكايات من رصيف الميناء» للكاتب والشاعر مسعود شومان، وإخراج محمد الدسوقى، وكأن العرض يعود إلى منبعه الطبيعى، ليحاور المكان الذى خرجت منه حكايته.

منذ اللحظة الأولى لم يكن المكان مجرد خلفية للأحداث أو إطارًا بصريًا للعرض، بل تحول إلى عنصر درامى فاعل، وإلى شخصية خفية تتنفس مع الشخصيات وتشاركها أسئلتها وهواجسها. بدا الميناء هنا هو المعنى الغائب الذى يفتش عنه الجميع، بينما نجح ديكور(شادى قطامش) فى استدعاء روح بورسعيد وملامحها البحرية، ليمنح الفضاء المسرحى خصوصية بصرية تنبع من هوية المكان ذاته. وعلى الرغم من هذا النجاح فى بناء العالم البصرى للعرض، فإن اختيار ملابس بعض الشخصيات، وتحديدا الأب وزوجة الشقيق الأكبر، بدا فى بعض اللحظات أقل اتساقًا مع الضغوط الاقتصادية الحادة التى تعيشها الأسرة داخل السياق الدرامى، وهى ملاحظة بسيطة تتعلق بمصداقية التشكيل البصرى للشخصيات ولا تنتقص من القيمة الجمالية العامة للعرض. يقوم البناء الدرامى على ست شخصيات تمثل أجيالًا ورؤى مختلفة لمعنى الوطن والانتماء: الأب (محمد التفاهنى)، والأم (أميرة فؤاد)، والجد (حسنى عكرى)، والشقيقان (وسام الصفتى) و(بلال سعد)، وزوجة الشقيق الأكبر(جنا الحسينى).

ومن خلال هذا التكوين الإنسانى تتشكل ثنائية الجذور والحلم؛ حيث يتمسك الآباء والأجداد بذاكرة المكان وخبراته المتراكمة، بينما يحاول الأبناء فتح نافذة نحو

جريدة كل المسرحيين

مستقبل أكثر رحابة فى مواجهة واقع اقتصادى شديد القسوة.

لغة مسعود شومان جاءت مشبعة بالشعرية، متجاوزة الوظيفة الحوارية التقليدية إلى بناء عالم من الصور والاستعارات. إنها كتابة تتكئ على المجاز بوصفه أداة درامية، فتمنح النص كثافة وجدانية عالية، وتقترب فى لحظات كثيرة من أجواء المسرح الشعرى دون أن تفقد حيويتها أو اتصالها بالفعل المسرحى. وكانت بعض الجمل أشبه بشذرات تحفظها الذاكرة لما تحمله من حس إنسانى عميق وبحث دائم عن معنى الوطن.

وعلى مستوى الفرجة المسرحية، جاءت الاستعراضات التى أشرف عليها محمد أبوصالح مندمجة عضويًا فى النسيج الدرامي، فلم تبد فواصل منفصلة عن الحدث، بل ساهمت فى تطويره وتعميق دلالاته، وهو ما منح العرض إيقاعًا متدفقًا حافظ على تماسكه من البداية إلى النهاية.

أما موسيقى وألحان وأغانى رجب الشاذلى فقد انطلقت من الذاكرة السمعية للمكان، مستلهمة عالم السمسمية وأدوار الضمة وتراث المدينة الغنائى، لتصبح الموسيقى امتدادًا طبيعيًا للحدث الدرامى، وعنصرًا إضافيًا فى بناء الهوية البصرية والسمعية للعرض.

ويطرح النص واحدة من القضايا الراهنة التى تشغل أجيالًا كاملة؛ فليس غريبًا أن يغادر أحد الشقيقين بحثًا عن الخلاص خارج الحدود، قبل أن يكتشف فى النهاية أن الحل قد يكون كامنًا فى العودة إلى الجذور نفسها، وفى تحويل التراث والمنتج المحلى إلى قيمة إنسانية قادرة على مخاطبة العالم. وهى رؤية تطرح الخصوصية الثقافية باعتبارها طريقا إلى العالمية، لا نقيضًا لها.

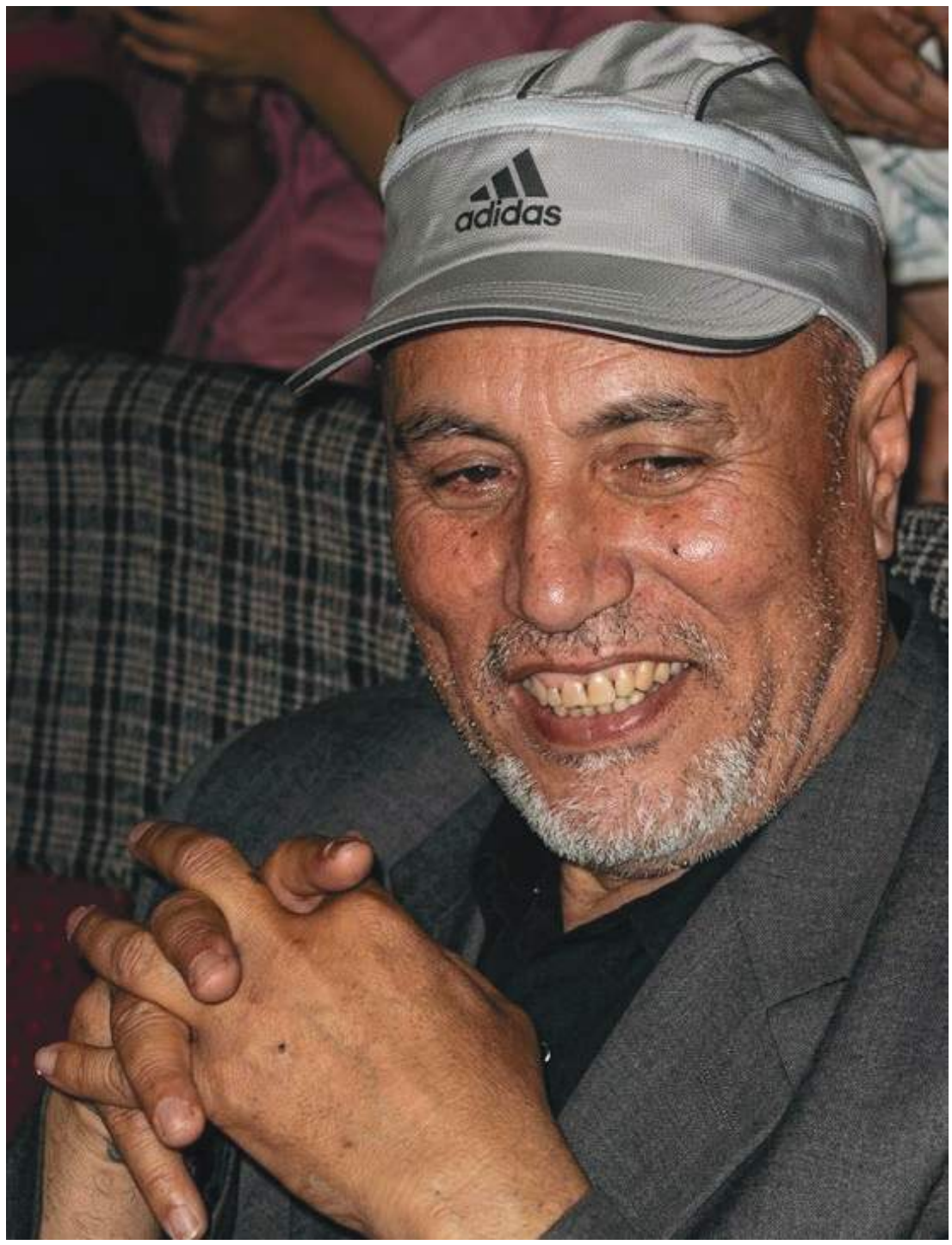
ما يحسب للعرض أيضًا نجاحه فى إيصال فكرته المركزية بوضوح وسلاسة إلى الجمهور. فعلى الرغم من طبيعة الفضاء المفتوح، ظل المتفرجون مشدودين إلى الحدث وإلى تطوراته الدرامية، وهو ما يعكس قدرة العرض على بناء تواصل حقيقى مع جمهوره.

ويحسب للمخرج محمد الدسوقى أنه قرأ النص من الداخل، وأدرك قلبه النابض، فنجح فى توظيف عناصر العرض كافة داخل رؤية إخراجية متماسكة. من المكان الاستثنائى، إلى الأداء التمثيلى، إلى الموسيقى والاستعراضات والإضاءة، تشكلت منظومة جمالية واحدة صنعت عرضًا يحتفى بالمكان، ويستدعى ذاكرته، ويعيد طرح سؤال الوطن بلغة بصرية وشعرية مفعمة بالحياة.

الفنان والمخرج..

مجدى مجاهد

محيي الدين إبراهيم



تكتسب دراسة الشخصيات الفنية أهميتها من كونها مدخلًا لفهم تطور المؤسسات الثقافية وديناميات الإنتاج الإبداعى فى المجتمع، ومن هذا المنطلق، تبرز تجربة الفنان والمخرج مجدى مجاهد باعتبارها تجربة تجمع بين الممارسة الفنية والعمل الإدارى فى المسرح المصرى، بما يعكس تداخلًا بين البعد الإبداعى والبعد المؤسسى فى صناعة العرض المسرحى، وفى هذا المقال أحاول - بتواضع - تقديم ملامح من سيرته الذاتية والمهنية، مع التركيز على تكوينه العلمى، وتدرجه الوظيفى فى مسارح الدولة، وإسهاماته فى المسرح والتلفزيون، فضلًا عن حضوره فى مجال رعاية المواهب الشابة ودعم النشاط الثقافى.

١. البداياتُ والمِيلاد: من رُبوعِ «الشرقية» إلى آفاقِ «علمِ النّفس»

ولد الفنان مجدى مجاهد فى مدينة الزقازيق بمحافظة الشرقية، وهى المحافظة العريقة التى اشتهرت بتقديم قامات فكرية وفنية وسياسية شكلت وجدان الأمة المصرية عبر التاريخ. وفى هذا الإقليم الممتد بين خضرة الحقول وأصالة الروح المصرية، تشرّب مجدى مجاهد منذ طفولته المبكرة قيم الانتماء، هذا المهد الجغرافى والإنسانى غرس فى وجدانه مبكرًا أن الفن لا بد أن يخرج من طمى الأرض ليعبر عن قضايا الوطن.

التكوين الأكاديمي: ليسانس الآداب وقراءة النفس البشرية

انتقل الشاب مجدى مجاهد إلى القاهرة ليلتحق بـ جامعة عين شمس، واختار دراسة علم النفس بكلية الآداب، ليحصل على درجة الليسانس. لم تكن هذه الدراسة مجرد شهادة جامعية عابرة، بل كانت القاعدة العلمية والفلسفية الصارمة التى بنى عليها رؤيته الإخراجية والفنية لاحقًا؛ حيث منحه علم النفس قدرة فائقة على:

- تفكيك الشخصيات الدرامية المكتوبة على الورق، وفهم دوافعها وصراعاتها الداخلية قبل تجسيدها على المسرح.
- دراسة كيفية التأثير فى الجمهور المتلقى، وضبط إيقاع العرض المسرحى بما يتناسب مع عقول ووجدان المشاهدين بمختلف فئاتهم وثقافاتهم.
- استخدام المبادئ النفسية والقيادية فى إدارة الفرق المسرحية الكبرى، وتحفيز الممثلين، وصناعة روح الفريق الجماعية.

٢. التّسَلْسُلُ الوَظِيفِى والقِيَادِى فِى مَحَارِيبِ مَسْرَحِ الدَّوْلَة

تدرج المخرج مجدى مجاهد فى العمل بوزارة الثقافة المصرية بفضل كفاءته الإدارية الاستثنائية وإخلاصه الفنى المنقطع النظير، حيث تنقل بين كبرى المسارح الرسمية للدولة، باحثًا عن صقل خبراته العملية وتطوير أدواته:

[المسرح العالمى] [المسرح الحديث] [المسرح القومى] [المسرح الغنائى] [المسرح الكوميدى]

أروقة التعلم الأولى: العالمى والحديث والقومى

التحق مجدى مجاهد فى بدايات مشواره الوظيفى بـ المسرح العالمى، الذى أتاح له الانفتاح على أحدث

المدارس الإخراجية والنصوص الكلاسيكية العالمية. ثم انتقل إلى المسرح الحديث ليتماس مع القضايا المعاصرة والأساليب التجريبية، ومنه إلى المسرح القومى، الذى يمثل «بيت العمالقة» فى مصر، وهناك عاصر كبار الرواد والمخرجين واستوعب تقاليد المسرح الأكاديمى الرصين وقواعد اللغة المسرحية المنضبطة.

الانتقال للمسرح الغنائى و«أنغام الشباب»

قاده طموحه الفنى وشغفه بربط الكلمة بالنغم إلى المسرح الغنائى. وهناك ساهم بقوة فى تأسيس، وإثراء، وتوجيه فرقة «أنغام الشباب» التابعة للبيت الفنى للفنون الشعبية والاستعراضية. كانت هذه المحطة بمثابة التمهيد لدوره القومى الأكبر فى إرساء دعائم المسرح الاستعراضى الوطنى الهادف، وتحويل الأغنية الجماعية إلى سلاح من أسلحة الوعى والتعبئة القومية.

قمة العطاء الإداري: مدير عام المسرح الكوميدي

بعد رحلة ممتدة من العطاء والتميز، التحق بـ المسرح الكوميدي وتدرج فى لجانه وهيئاته الفنية والإدارية حتى اعتلى قمته، حيث صدر قرار رسمى بتعيينه فى منصب مدير عام المسرح الكوميدى. وهو المنصب القيادى الرفيع الشرفى الذى اختتم به مسيرته الوظيفية الرسمية فى وزارة الثقافة قبل بلوغه سن التقاعد. خلال رئاسته للمسرح الكوميدى، أحدث طفرة فى هيكلة العروض، واستقطب النجوم، وحوّل الكوميديا من مجرد «إيفيهات» تجارية إلى أداة للنقد الاجتماعى اللاذع والتصحيح السلوكى.

٣. مسْرَحُ التِّليفِزْيُونِ (الجِيلُ الأوَّل): رِيَادَةُ البِدَايَاتِ

عقب تأسيس التلفزيون المصرى فى ستينيات القرن الماضى، ظهرت الحاجة الملحة لإنشاء فرق مسرحية تابعة للتلفزيون لإنتاج عروض يتم تصويرها وبثها للملايين عبر الشاشة الفضية، وهى الحقبة التى أحدثت ثورة ثقافية كبرى فى المجتمع العربى.

كان المخرج القدير مجدى مجاهد من الرعيل الأول والجيل الريادى الذى التحق بـ مسرح التلفزيون منذ بداياته الأولى؛ حيث شارك مخرجًا وممثلًا ومساعدًا فى هندسة تلك العروض المسرحية المصورة. نجح مجاهد ورفاقه فى تطويع الأسلوب المسرحى الاحترافى ليتناسب مع كاميرات التلفزيون زواياها، مقتحمًا بيوت ملايين المصريين والعرب الذين لم تكن ظروفهم تسمح بالذهاب إلى مسارح القاهرة. هذه المحطة المبكرة كشفت عن مرونة الفنان مجدى مجاهد وقدرته على الجمع بين لغتين فنيتين: لغة المسرح الحية المباشرة، ولغة الشاشة التلفزيونية الناشئة.

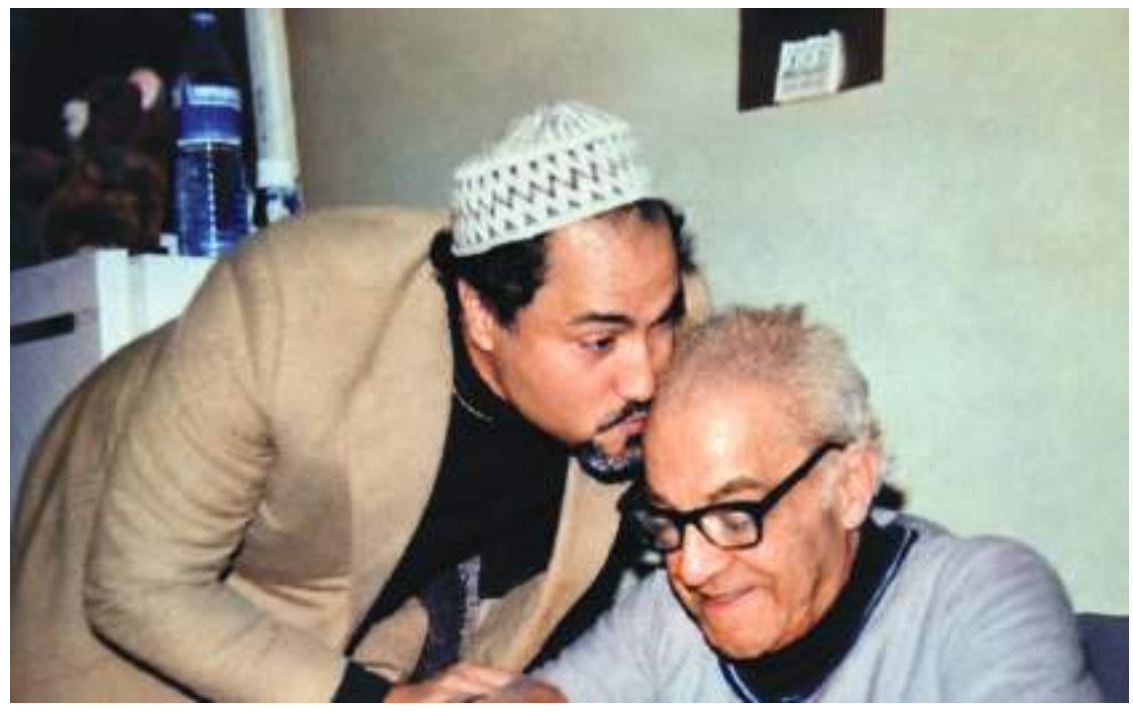
٤. الدّوْرُ الوَطَنِيُّ: مسْرَحُ الوَعْي والمُوَاجَهَة

آمن المخرج القدير مجدى مجاهد طوال مسيرته بأن المسرح هو «قدس التنوير» وغرفة عمليات فنية تُدار بالتوازى مع قضايا الوطن الكبرى، لاسيما فى لحظات العبور والتحول العسكرى والسياسى. وجاء تصنيفه الإخراجى متميزًا جدًا فى تقديم ما يُعرف بـ «المسرح التعبوي» أو مسرح المواجهة، ومن أبرز معالمه:

مسرحية «القرار» (١٩٧٣): نبض العبور على مسرح الطليعة

فى عام ١٩٧٣، عام الكرامة والانتصار المصرى العظيم، قاد مجدى مجاهد واحدة من أهم التجارب المسرحية التعبوية بإخراجه لمسرحية «القرار» على خشبة مسرح الطليعة العريق. جاء النص بتوقيع الكاتب والصحفى الراحل سعيد عبد الغنى، الذى كان يشغل حينها منصب رئيس القسم العسكرى بجريدة الأهرام. تحول التعاون بين فكر الصحفى العسكرى ورؤية المخرج السيكولوجى مجدى مجاهد إلى ملحمة فنية رفعت الوعى القومى ودعمت القرار العسكرى التاريخى بالعبور، مجسدة التلاحم الكامل للفنان مع جبهة القتال.

مسرحية «أحلام الفرسان» (١٩٨٢): صرخة البناء والفروسية



بعد سنوات من انتصار أكتوبر، وتحديدًا فى عام ١٩٨٢، قدم مجدى مجاهد مسرحية «أحلام الفرسان». وهو عرض ملحمى استثنائى وظّف فيه مجاهد أدوات المسرح الغنائى والاستعراضى ليعكس مفهوم «الفروسية الوطنية» فى العصر الحديث. ناقش العرض أحلام وطموحات الشباب والجنود بعد الحرب، ووجه رسالة توعوية حول أهمية معارك البناء، والتنمية، والذود عن تراب الوطن فى السلم كما فى الحرب.

مسرحية «جمهورية زفتى»: إحياء البطولات الشعبية بالأقاليم

تُعد المسرحية السياسية التوعوية «جمهورية زفتى» واحدة من أروع تطلعات مجدى مجاهد لإحياء التاريخ الشعبى؛ حيث أرّخ العرض للملحمة البطولية الحقيقية التى قادها أهالى مدينة زفتى بمحافظة الغربية عام ١٩١٩، عندما أعلنوا استقلالهم التام عن الاحتلال الإنجليزى وبطش الإقطاع مأسسين جمهوريتهم الصغيرة. قدّم مجدى مجاهد هذا العمل التوعوى الجماهيرى العظيم على خشبة المسرح محركًا للوعى الوطنى، وذلك قبل سنوات طويلة جدًا من التقاط القصة وتحويلها إلى المسلسل التلفزيونى الشهير عام ١٩٩٧؛ مما يمنحه حق الريادة المطلقة فى تخليد هذه الملحمة الإقليمية.

٥. دورُ حمَايَةِ التّرَاثِ القَوْمِى: مَلْحَمَةُ «العَشْرَةِ الطّيِّبَةِ» ١٩٨٣

يظل عام ١٩٨٣ شاهدًا على أعظم وأخطر الإنجازات القومية والتاريخية للمخرج مجدى مجاهد، وهو الدور الذى نقله من مصاف المخرجين المتميزين إلى مصاف «الحراس الأمناء» على الهوية الموسيقية والإبداعية للأمة المصرية والعربية، فقبل عام ١٩٨٣، كان هناك مأزقًا فنيًا، إذ أن ألحان أوبريت «العشرة الطيبة» قُبيل هذا العام كانت تتناقلها الأجيال عبر «الحفظ والسمع» والتواتر الشفهى الإنسانى، دون وجود مدونات أو نوتات موسيقية علمية مكتوبة وموثقة!، ومن ثم، استوقفت هذه الأزمة المخرج مجدى مجاهد خلال تحضيراته الأولى لإخراج الأوبريت وتساءل بضمير وطنى يقظ: كيف يمكننى إخراج أوبريت بهذه العظمة الفكرية والموسيقية دون مرجعية توثيقية مدونة للأغانى والألحان ؟ وماذا لو جاء زمن واختفى هؤلاء الحفاظ المعاصرون؟ وهنا حاول مجدى مجاهد العثور على أوراق ونوتات تخص ذلك الأوبريت الذى قدمته الإذاعة المصرية سابقًا، ولجأ إلى مخرجه القدير الفنان الكبير السيد بدير، ليتلقى منه مفاجأة موثقة؛ إذ أخبره السيد بدير أن الموزع الموسيقى القدير «عبد الحليم علي» اعتمد فى تدوينه وتنفيذه الإذاعى على السمع المباشر (السماعي) فقط، ولم يقم بكتابة أى نوتة موسيقية للأوبريت؛ لأن التدوين العلمى حينها كان يتطلب وقتًا، وجهدًا، وتكاليف مالية ضخمة لم تكن متوفرة لدى استديو هات الإذاعة وقتها.

هنا تجلت روح الانتماء فرفض تمامًا تقديم العرض بالاعتماد على النقل السماعى العشوائى، وقرر وضع خطة لتخليد العمل بأكمله، حتى لو كلفه ذلك التنازل عن نصف الميزانية الإجمالية المخصصة للعرض المسرحى ككل لدفعها مقابل التدوين الموسيقى، وفى قرار جرئ عهد بهذه المهمة التاريخية الشاقة إلى الموسيقار وموزع الأوركسترا المصرى «عزيز الشوان»، الذى انعزل وعكف على سماع وتحليل وتفكيك ألحان أوبريت «العشرة الطيبة» ليوثقها ويصيغها فى نوتة موسيقية علمية أكاديمية، فى عمل متواصل استغرق أكثر من ثمانية أشهر كاملة.

٦. رِيَادَةُ المَسْرَحِ الغِنَائِيِّ وإِطْلاقُ أورْكِسْترَا النُّجُوم

وقد ارتبط اسم مجدى مجاهد ببناء الكوادر الشابة وصناعة النجوم، وتجلى دوره الريادى فى المسرح الاستعراضى والغنائى عبر مسارات واضحة:

تأسيس وتطوير فرقة «أنغام الشباب»

حيث ساهم مجاهد بفاعلية فى وضع اللبنات الأولى وتطوير أداء فرقة «أنغام الشباب»؛ حيث نجح فى دمج الدراما بالاستعراض الحركى والغناء، متجاوزًا الشكل التقليدى للمونولوج والطقوس الغنائية القديمة، ومقدمًا عروضًا جماعية واكبت النبض السياسى والاجتماعى للبلاد فى عقدى السبعينيات والثمانينيات.

مصنع النجوم ورعيل الطرب الذهبي

لم تكن قيادته لفرقة أنغام الشباب والمشاريع المسرحية الغنائية مجرد إدارة روتينية، بل كانت بمثابة «مصفاة فنية» لاكتشاف وتقديم المواهب ليرجع له الفضل الأول فى تقديم، وصقل، وتوجيه النجوم فى بداياتهم الأولى مثل:

مدحت صالح، محمد الحلو، أحمد السنباطى، سامح الصريطى، حيث كان يمنحهم المساحة الكاملة للغناء والتمثيل على خشبة مسرح الدولة، مما أكسبهم الثقة الفنية لمواجهة الجمهور.

٧. «المَسْرَحُ الكُومِيدِيُّ الهَادِف»: الكُومِيدْيَا كَسِلَاحٍ تَنْوِيرِيّ

حين اعتلى المخرج مجدى مجاهد مقعد مدير عام المسرح الكوميدى، حدد إستراتيجية واضحة: لا مكان للابتذال، والكوميديا هى الوجه الساخر والذكى للنقد التنويرى ومحاربة الجهل والفساد. وقدم مخرجًا ومديرًا للفرقة باقة من أهم العروض الاحترافية الخالدة:

مسرحية «عالم كورة كورة كورة» ١٩٨٧

تُعد هذه المسرحية التى أخرجها مجدى مجاهد عام ١٩٨٧ (من تأليف جمال عبد المقصود) واحدة من أهم العروض الاستباقية فى التنبؤ بـ خطورة التعصب الكروى حيث ناقشت المسرحية فى قالب كوميدى غنائى ساخر وجاذب جنون التشجيع الكروى (الأهلى والزمالك) وأثره السلبى على عقول الشباب وتماسك الأسرة المصرية، وشارك فى بطولتها كوكبة من النجوم: سامح الصريتى، نادية فهمى، نهلة سلامة، مجدى إمام، وحسن حسين.

مسرحية «عالم بغبغانات» ١٩٩٤

أخرج مجدى مجاهد هذا العمل ليكون صرخة فى وجه التبعية وغياب التفكير النقدى، حيث انتقدت المسرحية بأسلوب الفارس الكوميدى ظاهرة «الترديد الأعمى» للأفكار والشائعات دون تمحيص، وجسد بطولتها عمالقة الكوميديا: محمد أبو الحسن، سعيد عبد الغنى، علا رامى، وحسن حسين.

مسرحية «مسألة مبدأ» ١٩٩٠

طرح فيها مجاهد قضية الصراع الأخلاقى والقيمى داخل المجتمع؛ حيث ناقشت المسرحية بأسلوب كوميدى جاد أهمية التمسك بالمبادئ الإنسانية فى مواجهة طوفان الماديات والفساد، وقاد بطولتها النجوم: محسن محيى الدين، نسرين، شادية عبد الحميد، وآمان محيى الدين.

روائع وإسهامات إخراجية وإدارية أخرى بالفرقة

امتدت أعماله فى المسرح الكوميدى ومسارح الدولة لتشمل روائع مسرحية واكبت تغيرات المجتمع المصري:

• أنا وهى ومراتى (١٩٧٨): بطولة زبيدة ثروت ونبيل بدر وهياتم، وناقشت التفكك الأسرى.

• الحب بعد المداولة (١٩٧٥): من بداياته الإخراجية الهامة بمشاركة الفنان سامح الصريتى.

• تذكرة للجنة ١٩٨١

• عروض متميزة أخرى مثل: البنت اللى بتحلم / النجدة ياهوه / جوازة لازم تتم / الناس والصيف / المخطوف / سهرة العمر.

٨. الثَّقَافَةُ الجَمَاهِيرِيَّةُ والمَسْرَحُ الجَامِعِيّ

المسرح الجامعي:

عِمل مجدى مجاهد مخرجًا وموجهًا لأجيال من الطلاب فى منتخبات مسارح الجامعات والكليات (مثل جامعة القاهرة وجامعة الإسكندرية). لم يكن يتعامل مع الطلاب كهاوين، بل كان يحول المسرح الجامعى إلى ورشة عمل احترافية صارمة إذ قدم للجامعة عروضًا فلسفية وإنسانية رفيعة شكلت الوعى النقدى للطلاب، ومن أبرزها:

• مسرحية إمبراطورية ميم.

• مسرحية مارد فى الجحيم.

• مسرحية سيدتى الجميلة.

• مسرحية كوكب الفيران.

الثقافة الجماهيرية وقصور الثقافة بالأقاليم

سافر مجدى مجاهد إلى شتى محافظات مصر مخرجًا ومحكمًا وخبيرًا فى الهيئة العامة لقصور الثقافة. وفى فترات السبعينيات والثمانينيات التى شهدت صعودًا للأفكار المتطرفة فى بعض الأقاليم، كان مسرح مجدى مجاهد بمثابة «حائط الصد التنويري» الذى يبث قيم التسامح والمواطنة والانتماء وكفاح الشعب؛ إذ قدم لفرق الأقاليم روائع النصوص العالمية والعربية بإمكانيات بسيطة ورؤية إخراجية رفيعة المستوى رفعت الذائقة الجمالية للبسطاء، ومن أهمها:

• مسرحية أوديب ملكًا.

• مسرحية أهل الكهف للعملاق توفيق الحكيم.

• وإيمانًا راسخًا منه بدور الشباب ودعم الحركة الفنية المستقلة، تولى رئاسة «الجمعية المصرية لهواة المسرح» لمدة ٦ سنوات متتالية. قدّم خلالها رعاية كاملة للمواهب الشابة، ونظم المهرجانات، وفتح أبواب الأمل والتدريب أمام جيل جديد من الهواة ليدفع بهم إلى ساحة الاحتراف والتميز المسرحى.

٩. الرَّصِيدُ الإبْدَاعِيُّ فِي التَّمْثِيلِ والتَّأْلِيفِ (التِّلِيفِزْيُونُ والإذَاعَة)

لم تشغل الكاميرا الخلفية ومقعد المخرج الفنان مجدى مجاهد عن الوقوف أمام الكاميرا وخلف الميكروفون كممثل قدير يتمتع بحضور سيكولوجى متميز ونبرة صوتية معبرة.

الدراما التلفزيونية والمسلسلات التاريخية والدينية

امتلك رصيدًا كبيرًا كممثل، وشارك فى أكثر من ٢٥ عملًا تلفزيونيًا بارزًا، لاسيما فى المسلسلات التاريخية والدينية الكبرى التى كانت تُنتج باللغة العربية الفصحى وتتطلب أداءً مسرحيًا رصينًا:

• مسلسل القضاء فى الإسلام: شارك فى أجزائه المتعددة (الجزء الأول ١٩٨٧، الثانى ١٩٨٩، والثالث ١٩٩٢)، مقدمًا شخصيات تاريخية وقضائية متنوعة.

• مسلسل الفتوحات الإسلامية (١٩٨١): شارك فيه بدور متميز «ماريو».

• مسلسلات تاريخية واجتماعية أخرى: مسلسل جمال الدين الأفغاني (١٩٨٤)، مسلسل فرسان الله (١٩٧٩)، مسلسل الطريق إلى المدينة (١٩٨٢)، مسلسل واهتزت الأرض (١٩٨٠)، مسلسل الحب فى عصر الجفاف (١٩٨٩)، ومسلسل صور ملونة (١٩٩٤).

الأرشيف الإذاعى الشامل (تمثيلًا وإخراجًا وتأليفًا)

فى شبكات الإذاعة المصرية (صوت العرب والبرنامج العام)، كان مجدى مجاهد طاقة إبداعية ثلاثية الأبعاد؛ فجمع فى الأثير بين مهام الممثل والمخرج والمؤلف الكاتب، تاركًا باقة من البرامج والمسلسلات الإذاعية الهامة، ومنها:

• مسلسل عالم الفكاهة والمرح.

• حلقات الطب النبوي الدرامية.

• مسلسل مدينة الأحلام للطفل والشباب.

ومن ثم، نجد أن تجربة الفنان والمخرج القدير مجدى مجاهد تكشف عن حضور فنى ارتبط بوظيفة المسرح الثقافية والاجتماعية، بوصفه أداة للتعبير عن قضايا المجتمع، وحفظ الذاكرة الوطنية، والمساهمة فى تشكيل الوعى العام، حيث انتمت تجربته إلى جيل من المسرحيين الذين تعاملوا مع الفن باعتباره نشاطًا ثقافيًا وتنويريًا يتجاوز حدود الترفيه المباشر، ويرتبط بقضايا الهوية والانتماء والتراث.

وفى هذا السياق، تنوعت إسهاماته بين المسرح الوطنى، والمسرح الكوميدى، والمسرح الغنائى، والعمل التلفزيونى والإذاعى، إلى جانب اهتمامه بالمسرح الجامعى والثقافة الجماهيرية. كما ارتبط اسمه بعدد من المبادرات التى سعت إلى الحفاظ على التراث الموسيقى المصرى، ومن أبرزها تجربة توثيق ألحان سيد درويش فى أوبريت «العشرة الطيبة» بالتعاون مع عزيز الشوان.

وتعكس هذه المسيرة طبيعة الدور الذى لعبه مجدى مجاهد داخل المؤسسات المسرحية والثقافية المصرية، سواء من خلال الإخراج، أو الإدارة، أو دعم المواهب الشابة، أو المشاركة فى تقديم أعمال ذات أبعاد اجتماعية ووطنية. كما تمثل تجربته نموذجًا لجيل من العاملين فى المسرح المصرى الذين جمعوا بين الممارسة الفنية والعمل الثقافى داخل مؤسسات الدولة خلال مراحل مهمة من تاريخ الحركة المسرحية المعاصرة.

كيمياء المسرح

قراءة العناصر والمركبات(٢)

تأليف: جيرزى ليمون
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

وهكذا يتحول المسرح إلى مختبر كيميائى، تُختبر فيه جميع أنواع التفاعلات وتُنفذ. إن العلاقة بين المادة ومعنى العلامة فى المسرح ليست عرضية ولا اعتباطية، بل هى نتاج أنشطة مبدعى العرض، وتعبيرهم الفردى وتشفيرهم (الذى بفضله نستطيع أيضًا تمييز أسلوب مخرجين معينين أو اتجاه أو حقبة معينة). ولذلك، لا تعتمد أنشطتهم كثيراً على اختيار العلامات ودمجها، المتاحة مسبقًا والمأخوذة من مخزون مشترك، بل على ابتكارها من مواد متنوعة، وهو ما يُذكرنا بعملية ابتكار الكلمات الجديدة فى اللغة. وهنا، لا يؤثر الاختيار على الوحدات المعجمية أو الوحدات الصرفية فحسب، بل على نوع المواد المختارة من مصادر مختلفة ونسبتها، والتى تُشكل منها علامة مسرحية فريدة. اذ تُوضع جميع أنواع المواد داخل فضاء المسرح وتبدأ بالتفاعل مع بعضها البعض. ونتيجةً لهذه التفاعلات، تكشف عن خصائصها الجديدة وقدرتها على نقل المعنى، الذى لم يكن مرتبطًا سابقًا بالمكونات المشاركة. وهذا يتوافق تمامًا مع تعريف الكيمياء المذكور أعلاه. أتحدث هنا عن العلامات المركبة، أو مجموعات الدلالات، لأنه فى المسرح، لا تظهر أى من العناصر المادية بمعزل عن غيرها: فالكلمة لا يمكن فصلها عن وجه الممثل، ولا عن زيه وشعره المستعار، ولا يمكن فصلها عن الديكور والموسيقى والإضاءة والكلمات الأخرى التى ينطق بها الممثلون الآخرون. هذه العناصر هى التى تُنشئ شبكة العلاقات، التى تُضفى على جميع العبارات اللفظية (وعلى جميع المكونات المشاركة) معنىً خاصًا بأداء معين. تُصبح الكلمات عنصرًا من عناصر دلالية ثلاثية الأبعاد غير متجانسة، تتألف من مواد متنوعة مثل الأجساد البشرية، والأشياء، والأصوات، والضوء، والأنساق السيميائية كالموسيقى، والأدب، والرقص، وفن تصميم المناظر، أو التمثيل. ويكون اختيار هذه العناصر ودمجها فريدًا دائمًا لكل إنتاج مسرحى على حدة، ولا يمكن «ترجمته» إلى أى نظام آخر، أو إيجاده خارج المسرح. بمعنى آخر، العرض المسرحى عبارة عن سلسلة من العلامات المركبة، أو مزيج غير متجانس - إن صح التعبير - من إبداع جميع المسئولين عن الإنتاج. وتُشكّل هذه الحشوات المركبة معنىً من خلال شبكة من العلاقات، مثل قاعدة التكافؤ القائمة على التشابه أو التباين، وقاعدة التجاور، أو ما يُعرف بـ«التركيب المسرحى". وسيتم شرح ذلك بمزيد من التفصيل لاحقًا.

وهكذا، يمكن اعتبار المسرح المادى بمثابة معمل كيميائى، حيث يقوم المخرج، بوصفه المجرب، بمزج جميع أنواع المواد غير المتجانسة من مخزون غير محدود، يتم اختيارها ودمجها بعناية فائقة، وتختلف فى عروضها الخاصة، مما

يؤدى إلى تفاعلات تُجرى وفق صيغ مختلفة، تصبح مرئية ومسموعة على خشبة المسرح. ومع ذلك، فإن نتائج هذه التفاعلات ومعناها لا تُقدم بأى شكل مادى، وتعتمد على قدرة المتفرجين على «قراءة» سلسلة «الأفعال» الكيميائية التى تحدث على خشبة المسرح، وفهم القواعد والرموز، أى الصيغة المستخدمة، وعلى هذا الأساس تخيل النتيجة. وبالتالى، لا يستطيع المتفرجون إلا استنتاج معنى تسلسل المشاهد المصممة بعناية. ولكن، كما أشرت سابقًا، فإن نتيجة هذه التفاعلات لا تُعرض. يُفترض أن يكون ذلك مُتخيَّلًا، مُستَحثًّا بالإشارات المنبعثة من المسرح. الشخصيات الخيالية فقط (أى الشخصيات) هى التى ترى النتائج النهائية لكنها، على عكسنا، لا ترى العناصر المُشاركة فى ردود الفعل على المسرح. لذا، يُكمِّل أحدهما الآخر. نحن، المُشاهدون، نرى ردود الفعل، والشخصيات ترى نتائجها؛ ولا تعمل القاعدة بالعكس.

بالمعنى الفينومينولوجى، يُعدّ الأداء سلسلة من هذه التفاعلات، التى تتضمن مكونات مختلفة، وتشكل دلالات مركبة، ومجموعاتها، وتتغير بديناميات ووتيرة وإيقاعات متفاوتة. وتمتلك هذه الدلالات القدرة على نقل المعلومات والدلالة على عالم غير مادى، وبالتالى خيالى. فمهمة المتفرج، إذن، هى التعرف على ظهور التفاعلات المسرحية، التى تتضمن مكونات محددة، وبناءً على تحليلها، إيجاد المبرر أو الصيغة الكامنة وراء تفاعل معين؛ وهذا بدوره يمكّن المتفرج من فهم وتخيل النتيجة، التى يمكن دمجها بعد ذلك مع المادة الدالة فى عملية الإدراك. ويبدو أن تجربة أفعال ومشاعر الشخصيات الخيالية جزء من هذه العملية.

تُوصَف لنا نتائج ردود الفعل من قِبَل الشخصيات التى تسكن العالم الخيالى، ولكن ذلك يتم عبر الممثلين، من خلال أقوالهم ونظراتهم وإيماءاتهم وسلوكهم، وما إلى ذلك. وعلى هذا الأساس، يمكننا توضيح كل ما يظهر ويحدث على خشبة المسرح والذى يؤدى إلى توليد تلك النتيجة المحددة. يصبح اختيار ودمج المكونات المستخدمة فى ردود الفعل المسرحية واضحًا وبديهيًا. وهكذا، قد تكون «القصة» التى تُروى فى عروض مختلفة متشابهة، إن لم تكن هى نفسها، على سبيل المثال، قصة الملك لير وبناته الثلاث، ولكنها تُروى بمساعدة أجساد بشرية ومواد وأساليب صياغة مختلفة. قد تكون الكلمات المنطوقة هى نفسها، على الأقل من الناحية الصوتية والنحوية، ولكن معناها يختص بكل عرض. كما أن القدرة على تنشيط تجربة المشاهدين للعرض تختلف باختلاف مكونات العرض. المسرح مرتبط بالمكان والزمان. علاوة على ذلك، فهو مرتبط بالمادة. إن المسرح، فى الواقع، هو فن مزج الأجساد البشرية بالضوء والكلمات والأشياء، كما يحاول هذا الكتاب أن يوضح.

بمعنى آخر، نظرًا للصيغ والتفاعلات غير المألوفة، الخاصة بفن المسرح، والمميزة لكل عرض، فإن كل ما نراه ونسمعه على خشبة المسرح، وكل العناصر المشاركة، تبدأ بالتفاعل مع بعضها البعض، وتبدو وكأنها تمتزج، وبالتالى تكتسب معنى إضافيًا لشيء لم تكن عليه. فالمعنى ليس عنصرًا جوهريًا وثابتًا فى أى نص، فهو يعتمد أيضًا على المتلقى، وخصائصه الفردية، وذكائه، وافتراضاته المسبقة، ومعرفته باللغة والرموز الثقافية المستخدمة فى النص، كما يعتمد على السياق السياسى والاقتصادى والاجتماعى والثقافى. وبما أن هذا السياق يتغير بمرور الوقت، ويختلف من مكان لآخر فى العالم، فإن المعنى يتغير أيضًا. قد يكون زى الممثل غير مطابق تمامًا لما نعرفه عن شكله التاريخى، وقد يكون أيضًا مثالًا أمينًا للأزياء فى فترة ومكان معينين، وقد يدل على حاكم أو جندى من الماضى التاريخى وعمل درامى (ريتشارد الثالث، على سبيل المثال)، ولكن قد تشير بعض سماته إلى واقعنا، وتخلق تلميحًا معاصرًا (بمعنى، على سبيل المثال، لوكاشينكو فى عالمنا اليوم)، وقد يكتسب دلالة مجازية أو رمزية («جندى المسيح» أو إله أولمبى، على سبيل المثال)؛ وقد يصبح أيضًا رسالة أيديولوجية مهمة (مثل الأزياء التى تعكس أزياء أو أنماطًا معينة، مثل أسلوب أزياء المخيم). وبالتالى، فإن الزى ليس أبدًا «الشيء الحقيقي» على خشبة المسرح، حتى لو تم استخدام الشيء الحقيقى (مثل زى نابليون الأصلي)؛ إنه زى، وليس قطعة ملابس، وعلى خشبة المسرح يصبح رمزًا يدل على ملابس شخصية خيالية. بطبيعة الحال، فإن استخدام الزى الأصلى يخلق معانى إضافية فريدة لهذا العرض، لكنه لا يغير القاعدة.

علاوة على ذلك، يمكن أن يحمل العنصر المادى نفسه معانى متعددة فى آن واحد، أو قد يكتسب دلالات مختلفة خلال تطور العرض. فنرى طوبة بسيطة، لكننا نفهم أنها بالنسبة للشخصيات الخيالية تعنى طبقًا من الطعام الشهى، كما فى عرض بيتر بروك الشهير لمسرحية «أوبو ملكا» (١٩٧٧)؛ وفى الوقت نفسه، يحمل الطوب معانى متعددة: أطباقًا، وطعامًا، وطوبًا بحد ذاته، كما أنها تصبح كناية عن مبنى المسرح نفسه؛ ففى لحظة ما، يلقى الممثلون بأنفسهم على جدار من الطوب فى الجزء الخلفى من المسرح، حيث يتخذون وضعية ثابتة للحظة، مستحضرين صورة الإعدام. ( ) وهكذا، يأكل الممثلون الطوب، كونه رمزًا للطعام. فى الفرنسية، تعنى عبارة «أكل الطوب» (bouffer des briques) عدم وجود ما يأكلونه. بعبارة أخرى، لا يأكلون شيئًا، أو أنهم خيال، بالمعنى الحرفى والمجازى. لكن الخيال هو غذاء الممثل، لذا فإن أكل الطوب يعنى أيضًا التهام جوهر المهنة، والتهام المسرح كفن، وهو مصدر الخيال؛ ويتعمق هذا الأخير بحقيقة أن الطوب كان ملقى فى مسرح بوفيه دو نور المهجور، وكان متناثرًا فى كل مكان، فكان بمثابة استعارات واضحة لمبنى المسرح. لذلك، بمعنى ما، كان الممثلون يأكلون مسرحهم أيضًا. وبالمثل، فى مسرحية جيرزى جروتوفسكى «سفر النهاية ذو الصور Apocalypsis cum figuris»، يكتسب الخبز البسيط معانى متعددة الطبقات (كالمضيف، وجسد الإنسان، وجسد الله، والجوع، وموضوع الرغبة الجنسية، إلخ)، لا يمكن العثور عليها خارج المسرح. وفى مسرحية بيرتولد بريخت «جاليليو»، تصبح ملابس البابا المنتخب حديثًا الجديدة علامات مجازية للتحول الداخلى للرجل: فكلما ارتدى باربيرينى المزيد من الأردية الجديدة، كلما أصبح أكثر استعدادًا للموافقة على استخدام التعذيب. وهكذا، تكشف الأشياء والكلمات والموسيقى والأجساد البشرية والمكونات المادية الأخرى للعرض، من خلال تفاعلاتها على خشبة المسرح، عن قدرة مذهلة على اكتساب المعانى وتراكمها وتغييرها بطرق لا تُرى خارج المسرح. علاوة على ذلك، تكشف هذه المكونات عن قدرتها على نقل هذه المعانى من بعضها إلى بعض، كما لو كانت فى أوعية

تواصل. وهذا ما يُضفى ثراءً دلاليًا يمكّن العرض، الذى يعتمد دائمًا على المجاز المرسل، من نقل كمٍّ هائل من المعلومات باستخدام وسائل بسيطة نسبيًا ومحدودة ظاهريًا.

لكن الطوبة فى مثالنا، حتى عندما تتوقف فى ردود الفعل المسرحية عن كونها مجرد طوبة، لا تختفى أو تتبخر من على خشبة المسرح؛ فهى موضوعيًا، لا تزال موجودة، ومع ذلك، برؤيتها، نفهم أنها فى العالم الخيالى غير موجودة على الإطلاق، وأن الموجود هو طبق طعام، شيء لا يمكننا رؤيته ولا يمكننا إلا تخيله. إن المعانى المنسوبة إلى الأشياء والأجساد البشرية والظواهر الأخرى على خشبة المسرح من قبل الشخصيات المسرحية، كما يشير إليها الممثلون، تتناقض تناقضًا حادًا مع ما نراه ونسمعه نحن، المتفرجون، على خشبة المسرح. وهذا يُسبب تناقضًا، لأن العلاقة الوثيقة بين الكلمة أو الشيء ومعناه تتزعزع، وهو أمر لا يُساعد على تحييده أو تبريره إلا فهم قواعد المسرح. إن ردود الفعل التى تُرى وتُسمع داخل مساحة المسرح تجد نتائجها فى الفضاء الذهنى لعقل المتفرج، والذى بدوره، يمكن اعتباره ردًا معرفيًا. لذا، يمكن القول إن كيمياء المسرح تعتمد على إقامة علاقة متبادلة بين مساحتين، أو ربما ثلاث مساحات: المادية أو الظاهرية، وهى المسرح، والخيالية، التى تُفهم ضمنيًا فقط، والعقلية، التى فردية وذاتية، ولا يمكن للآخرين إدراكها. وإلا، بدون ظهور هذه الوسائل التواصلية، يبدو ما نراه ونسمعه على خشبة المسرح سخيفًا، وغير محتمل، وغير منطقى، وغريبًا، على أقل تقدير. وبالتالى، مجازيًا، ويتطلب رد المسرح ردًا عقليًا مكملًا من عقل المتفرج لكى تحدث الكيمياء بين الجانبين المعنيين. ولهذا السبب يتحدث علماء الإدراك عن الإدراك من منظور المساحات المتداخلة.( ) علاوة على ذلك، أظهرت الاكتشافات الحديثة فى علم النفس الادراكى وعلم الأعصاب واللغويات أن عملية الإدراك وتفاعل الجمهور تتجاوز بكثير مجرد الفهم البصرى والسمعى الواعى لنص العرض. ويبدو أن جزءًا كبيراً من «التفاعل الجسدي» للمشاهد لا واعٍ. وكما بينت الدراسة الرائدة لبيير جاكوب ومارك جانرود، فإن الطرق التى يدرك بها البشر العالم الجامد ويفكرون فيه (مولدين «إدراكات بصرية») تختلف عن الطريقة التى يستخدمونها لمشاهدة الآخرين وهم يتصرفون (مولدين «تمثيلات بصرية حركية»). ما يعنيه هذا عمليًا له عواقب وخيمة، إذ قد نشك فى أن المتفرجين، أثناء مشاهدتهم مسرحية، يتفاعلون بشكل مختلف مع الأشياء والمناظر، وبشكل مختلف مع الأجساد البشرية الحية المنخرطة فى شتى أنواع الأنشطة على خشبة المسرح. علاوة على ذلك، تحفز التمثيلات البصرية الحركية قدرة المتفرجين على تجسيد الحالات العاطفية للآخرين، حتى لو كان الموقف خياليًا، وهذا، بالتالى، يغير طريقة شعور الناس وتفكيرهم. علاوة على ذلك، اكتشف العلماء «الخلايا العصبية المرآتية» ودورها فى قدرة البشر على الوصول إلى مشاعر ونوايا الآخرين وتجربتها من خلال مشاهدتهم. لذا، من المعقول

أن يقوم المتفرجون، دون وعى، بتقليد أفعال الممثلين والشخصيات التى يجسدونها. وبالتالى، فإن التفاعل بين الجانبين أكثر تعقيدًا مما يبدو، وله تبعات خطيرة على كيفية تصور إدراك الأداء حتى الآن. وكما قال بروس ماكوناشي: «إذا كان الجمهور يستمتع بتقليد ما يفعله الآخرون على خشبة المسرح، فإن العلاقة المجازية بين ما يحدث على خشبة المسرح وما يحدث فى العالم لم تعد تشكل محور اهتمامهم. قد تكون الجوانب المحاكية للعروض مثيرة للاهتمام أحيانًا، لكنها لن تكون على الأرجح محور اهتمامهم الرئيسى.» وتنشأ مشاكل تفسيرية أخرى عندما لا تكون «جوانب العروض» محاكية على الإطلاق، كما يتضح من عدد من الأمثلة الواردة فى هذا الكتاب. فى هذه الحالات، يبدو أن نمط الإدراك يتغير من النمط اللاواعى والتلقائى فى الغالب، إلى النمط الواعى والتحليلى فى المقام الأول. ومن الواضح أن أى مزيج معين قد يختلف من شخص لآخر، وبالتالى، فإننا نتعامل مع عدد من المتغيرات، وليس مزيجًا نهائيًا واحدًا مشتركًا بين جميع المتلقين. ومع ذلك، من المهم أن يتوقع صناع أى عمل فنى معين ويحاولوا توليد المزيج الممكن اللازم لتحقيق فهم مناسب لأعمالهم ضمن نطاق معين.

وهكذا، بالعودة إلى الفكرة السابقة، على الرغم من أننا فى المسرح لا نرى المنتج النهائى فعليًا، إن صح التعبير، فإننا نتلقى إشارات من العناصر المشاركة، والتى يُتوقع منا من خلالها استنتاج المنتج النهائى وإعادة بنائه باستخدام مخيلتنا لهذا السبب، يتطلب المسرح وجود متفرج واحد على الأقل. ومن أجله يتحول الفضاء المادى، كونه وعاءً كيميائيًا مليئًا بالضوء والأصوات والكلمات والأشياء والأجساد، إلى فضاء سيميائى، وبالتالى إلى فضاء دلالى وجمالى (من العلامة إلى المعنى). هنا نرى أن استعارة أوعية التواصل يمكن توسيعها لتشمل الأوعية الثلاثة: المسرح، والقصة، وعقل المتفرج، حيث يعتمد كل فضاء من هذه الفضاءات على الآخر. لا يمكن أن يكون هناك مسرح بدون قصة وبدون متفرج. لا يمكن أن يكون هناك مسرح بدون قصة وبدون متفرج. على النقيض من ذلك، يمكن إقامة مباراة كرة قدم بدون متفرجين، دون أى مساس بجوهر اللعبة وقواعدها، ويمكن للأطفال اللعب دون أن يشاهدهم أحد. يستطيع عاز

الهوامش

جيرزى ليمون يعمل أستاذا للغة الانجليزية ودراسات المسرح بجامعة جدانسك فى بولندا. ومن أبرز مؤلفاته:
-رجال فرقة: ممثلون إنجليز فى أوروبا الوسطى والشرقية حوالى ١٥٩٠ - حوالى ١٦٦٠
- مسألة خطيرة: الدراما والسياسة الإنجليزية فى ٢٤/١٦٢٣- مسرح غدانسك الإليزابيثي- قناع ثقافة آل ستيوارت- بين السماء والمسرح - ثلاثة مسارح - البعد الخامس للمسرح - أماكن متحركة - شكسبير ومعاصروه: دراسات أوروبا الشرقية والوسطى - (محرر مشارك مع جاى هالي) - هاملت الشرق والغرب (محررة مشاركة مع مارتا جيبينسكا - مزيج مسرحى (محررة مشاركة مع أغنيشكا ز أوكوفسكا) - وهذه المقالة هى الفصل الأول من كتابه «كيمياء المسرح» الصادر عن بالجراف ماكيلان عام ٢٠١٠

التفاصيل المجهولة لبدايات الفرقة القومية(٢٣)

أندروماك فى الصحف الفنية!

سيد على اسماعيل

«محمد على حماد» الناقد المسرحى والمندوب الفنى لجريدة «كوكب الشرق»، خصص مساحة كبيرة من الجريدة للحديث عن عرض مسرحية «أندروماك» فى أوائل يناير ١٩٣٦، وقد جاء الناقد بجديد لم نقرأه من قبل عن المسرحية وأصولها التراثية، قائلًا:
مثلت الفرقة القومية خلال الأسبوع الماضى تراجيديا «أندروماك» الشهيرة، وهى إحدى تراجيديات «راسين» الكاتب الفرنسى الخالد، والذى اشتهر بما وضعه للمسرح الفرنسى من قصص تمثيلى نحا فيه نحوًا خاصًا وأراد أن يعرض فى مشاهده النفس الإنسانية، من ناحية خاصة، من ناحية سيطرة العواطف والانفعالات البشرية عليها، فخلق من أبطاله أناسًا من لحم ودم، يتأثرون بما يتأثر به الكائن الحى من حب وحقد أو رضى وغضب، أو أمل ويأس أو حب للانتقام ونزوع للأخذ بالثأر،

إلى غير ذلك من شتى ضروب العاطفة الإنسانية التى تختلج فى قلب كل إنسان.. فراسين ينظر إلى الإنسانية كما هى فى الواقع ويصورها من هذه الناحية أدق تصوير، وشخصياته شخصيات إنسانية تعيش وتشعر فى هذا المحيط الواسع الشامل محيط الإنسانية والنفس البشرية جميعًا. وهو فى هذا على النقيض من صنوه «كورنيل» الذى صور الإنسانية فى مُثلها العليا وكما يجب أن تكون لا هى فى حقيقتها، فكان لكل منهما مدرسته الخاصة فى الفن والأدب. وليس هنا مجال التفصيل فى هذا فموضعه فى المجلات الأدبية الخالصة التى يعنى قراؤها بمثل هذه الأبحاث الأدبية الخالصة. ولكن أظن أنه يحسن بنا أن نشير هنا إلى أن كلا الشاعرين قريبى العهد بشكسبير، فقد ولد كورنيل قبل وفاة شكسبير بعشر سنوات. ولكن راسين جاء متأخرًا عن ذلك حوالى الثلاث والعشرين سنة تقريبًا. على أن تقارب العهد كان له ولا شك أثره فى شاعرى فرنسا العظيمين، وكما أن «شكسبير» استقى أكثر مسرحياته من التاريخ القديم، وكان «تاريخ الرومان» الذى كتبه «بلوتارك» عماده الأول فى مسرحياته التى كتبها عن أبطال الرومانيين، كذلك فعل شاعرا فرنسا فلم يخترعَ الجزء الأكبر من مواضيع مسرحياتهما بل عادا إلى التاريخ اليونانى القديم يستلهمانه ويقتبسان منه. بل إنهما أعادا كتابة بعض المسرحيات التى سبق أن كتبها «سفوكل» و«أربيد» شاعرا اليونان الخالدان. وقصة «أندروماك» بالذات كتبها «أربيد» قبل «راسين» بما قد يزيد على عشرين قرنًا. والمرجح أن «أربيد» كتبها فى سنة ٤١٩ قبل الميلاد، ثم كتب بعد ذلك بحوالى عشر سنوات قصة أخرى أسماها «أورست» وهو أحد أبطال القصة الأولى. على أن القصتين تختلفان كل الاختلاف عن قصة «راسين» التى نتحدث عنها اليوم، سواء فى الحوادث وفى سيرها ونهايتها أم فى شخصياتها. فعندنا فى قصة «أورست» لأربيد يتزوج أورست من هرميون بعد أن أوشك أن يقتلهما لولا أن هبط «أبلون» فى اللحظة الأخيرة وأنقذها من بين يديه. وقصة أندروماك لأربيد تنتهى هى الأخرى بزواج أورست وتختفى أندروماك نفسها فى منتصف القصة ولا نعود نسمع عنها شيئًا. على أن الفارق الأكبر بين قصتى أربيد وراسين هو فى تصوير شخصيات كل من المسرحيتين فقد جاءت شخصيات راسين فى أكمل وأروع ما تُرى الشخصيات الإنسانية الحية التى تعيش وسط انفعالات نفسياتها البشرية نماذج خالدة من الإنسانية الحية الخالدة، فأندروماك وهرميون امرأتان قبل كل شيء، يتنازع الأولى وفاؤها وحبها القديم لزوجها، تم حرصها على حياة ابنها حتى تضحى بنفسها فى سبيل تحقيق هاتين النازعتين اللتين تختلجان فى قلبها. وأنها لترضى أخيرًا أن تزوج من بيروس لتجعل منه أبًا ثانيًا لابنها يحميه من غضب اليونانيين جميعًا الذين يريدون قتل الابن انتقامًا من أبيه على أنها أصرت فى نفسها أن تنتحر عقب زواجها مباشرة حتى تظل على الوفاء لزوجها جسدًا وروحًا وبذلك تكون قد حفظت الابن ووفت للزوج ولو بتضحية نفسها. كذلك هرميون ليست هى الأخرى بطلة من أبطال الفن، أو شبحًا من أشباح المسرح، بل هى حقيقة خالدة لأنها المرأة فى عاطفتها الخالدة، عاطفة الحب. أتت هرميون إلى بيروس لتتزوجه ولكن كان مدلهًا بحب الطروادية أندروماك فظلت بين الأمل واليأس، يتنازعها حبها لهذا العاشق المشغول بالأخرى، فيتملكها الكبرياء حينًا.. كبرياء المرأة إذ تذل فى أسمى عواطفها وأعمقها جميعًا، ولكن الحب يخادعها ويعميها عن أن ترى الحقيقة، ويوسع لها فى الأمل وإن لم يكن ثمة من أمل. وأخيرًا يحدد بيروس

جورج أبيض

زينب صدقي

دولت أبيض

موعد زواجه من أندروماك فتأخذه الغيرة وتثور بها كبرياؤها فتغرى أورست بقتله، ولكنها ما تكاد تسمع خبر موت الرجل الذى أحبته حتى تنسى كل سيئ. إلا أنها تحبه فإذا بها تثور بأورست وتصمم بأنه قاتل، ثم تهرع إلى حيث جثة بيروس فتنتحر إلى جانبها وهكذا يجمعهما الموت إذ لم تجمعهما الحياة. فليست أندروماك ولا هرميون بطلتا مسرح، ولكنهما بطلتان من صميم الحياة إذ صورهما راسين فى هذه الصورة الإنسانية الحية. وكذلك قل فى سائر أبطال القصة فقد خلق منهم راسين جميعًا صورًا خالدة من صور الإنسانية الخالدة فأجاد وأبدع ما شاءت عبقريته الفذة وفنه المنقطع النظير. ولقد كان خليقًا بمثل هذه القصة الخالدة أن يراها جمهور الشعب فى مصر فيتذوق ألوانًا من الأدب الرفيع لم تكن لتتاح له لولا هذه الفرقة القومية التى تألفت لتؤدى رسالة خاصة فى الفن والأدب، هى هذه الرسالة الجليلة الخطر، التى يسهر على أدائها أستاذنا الجليل خليل بك مطران مدير الفرقة. وبعد.. فلقد شاهد جمهورنا ناحية من نواحى الأدب الفرنسى فى راسين، ولعل الفرصة تتاح له قريبًا فيشهد ناحية أخرى فى إحدى تراجيديات «كورنيل» فتكمل أمامه المدرستان الخالدتان فى الأدب الفرنسى. وإلى الأستاذ خليل مطران نوجه هذا الطلب ولعله محققه قريبًا.

ثم انتقل الناقد «محمد على حماد» فى مقالته إلى التمثيل، حيث قال: ليس مسرح التراجيديا ولا تمثيلها من الهنات الهينات، فإن ذلك يتطلب جهدًا وكفاءة، فإن للتراجيديا جلالًا ورهبة، ولها جوها الخاص الذى يجب أن يخلقه الممثل، سواء فى إشارته وحركاته أم فى إلقائه وتأدية دوره. والتراجيديا هى أقل الأنواع التى مارسها ممثلونا من ضروب الفن المسرحى، لكن رغم هذا كان نجاح الفرقة فى إخراج هذه المسرحية الرائعة لا يقل عن نجاحها فى غيرها، وهو نجاح خليق بأضعاف ما قُدم إليها من ثناء، لما قدمت من اعتبارات. وإذا كان النقد لا تغيب عن عينه النافذة البصيرة بعض المآخذ فأخلق به أن يوسع لأبطالنا الصدر وأن يكون بانيًا أكثر منه هادمًا، وما أولى هؤلاء الممثلين جميعًا بأن يحسو دعة النقد ورفقه إلى جانب ما نعموا به، من تشجيع الجمهور وعطفه. وليس بين ممثلى هذه القصة من ظهر قبل اليوم فى مسرحية تراجيدية اللهم إلا الأستاذ جورج أبيض والسيدة دولت أبيض. أما بقية الممثلين فهذه هى المرة الأولى التى يعانون فيها قسوة التراجيديا وعنفها، ومع ذلك فقد برزوا جميعًا. وما أظن أن الأستاذ جورج أبيض فى حاجة إلى أن نتحدث عنه فى أورست وما نستطيع أن نضيف جديدًا فوق ما قلناه عنه فى «لير»! وسواء أكان «أورست» فتى يافع العود فى حوالى كذا وكذا من العمر، أم لم يكن، فإن كفاءة جورج كممثل تراجيدى قبل كل شىء خليقة أن تعوض ما قد يبدو من النقص فى هذه الناحية وأن ترفع الممثل إلى المستوى الجدير بإعجاب الجمهور وتقديره. وظهرت السيدة «دولت أبيض» لأول مرة هذا الموسم فى دور أندروماك، وكان ظهورًا موفقًا أكبر التوفيق. وقد استطاعت أن تبرز هذه العواطف المتناقضة المتباينة التى تجيش فى قلب البطلة بين حرصها على الوفاء لزوجها، وحرصها على حماية ابنها.. استطاعت أن تبرز هذا فى صورة حيّة قوية أحسّ بها الجمهور إحساسًا قويًا وكانت ممثلتنا القديرة خليقة بما نالت من إعجاب الجمهور وحسن تقديره. وإلى جانب جورج ودولت نرى علام وزينب، وقد كانا جبارين بكل ما فى هذه الكلمة من دلالة ومعنى. وهى المرة الأولى فيما أعلم التى يمثلان فيها التراجيديا. ومع ذلك فكأنى بهما لم يمثلا إلا التراجيديا طوال حياتهما الفنية على المسرح ولعلام حضور قوى فى القصة، بل لا يخلو فصل من فصولها من عدة مشاهد له، فالعبء ثقيل ليس مما يستهان به. ومشاهده كلها من أروع مشاهد القصة، سواء بينه وبين أندروماك أو بينه وبين هرميون ولقد أداها جميعًا على أحسن ما كنا نتطلبه منه، جلالًا فى الإلقاء، وتؤدة فى التعبير واتزانًا فى الإشارة، وفهمًا صحيحًا لمختلف الإحساسات التى تمر بقلب بيروس، ثم إخراجها جميعًا على أكمل وأحسن ما يستطاع. أما السيدة زينب صدقى فقد قامت بمعجزة. ولقد استطاعت فى هرميون أن تتفوق على نفسها - كما يقولون - وإذا هى فى التراجيدى وفى أول دور تظهر فيه فى هذا النوع من الروايات - جبارة تكتسح الرواية كلها وترتفع بدورها إلى مستوى رفيع من الجلال والمقدرة الفنية نبهت له جميعًا، ثم تفيق على دوى الهتاف والتصفيق من كل جانب. ولأول مرة أرى مقاعد النقد تهتف هى الأخرى وتصفق، بينما اعتدنا كلنا أن نترك هذا الشرف للجمهور! ومن رأى رقة «روشيا» - فى تاجر البندقية - ووداعتها، وهذه الليونة التى تكاد معها أن يميلها النسيم، لا يستطيع أن يصدق أنها هى هى نفس الممثلة التى رأى منها هرميون شعلة تلتهب، وثورة تشتعل، وغضبًا يرجف له أورست البطل ويضطرب. وهرميون لا شك أنه أعقد الشخصيات التى مثلتها زينب وأقواها جميعًا، ولا شك أنه كذلك قد سجل لزينب صدقى

الفرقة القومية

على المسرح أبلغ ما وصلت إليه من نجاح وتفوق ومجد فنى. لتصدقنى السيدة زينب صدقى إذا قلت لها إنى لم أعجب بها إعجابًا مطلقًا لا حد له كما أعجبت بها فى «هرميون». لقد كانت معجزة، والمعجزات فوق الجدل والمناقشة.

أما ناقد مجلة «المصور» فكتب مقالة قصيرة بعنوان «أندروماك على مسرح الأوبرا» ومن خلال العناوين الجانبية أدلى الناقد بدلوه فى العرض! فمثلًا تحت عنوان «راسين وطه حسين»، قال: من كان يستطيع أن يرتفع إلى سماء راسين كما ارتفع طه حسين! ويؤسفنى أن مجلتنا هذه لا تستطيع أن تفيض كما تفيض الجرائد اليومية، ولكن لعلنا نوفق إلى اختيار أهم ما يلفت النظر.. كان طه حسين فى ترجمته لهذه الرواية رءوفًا بالجمهور المصرى الذى فوجئ بخطة وزارة المعارف فخفف فى التعبير وفى الألفاظ وفى الكتابات ثم كان أمينًا كل الأمانة للأصل فلم يتصرف فيه ولم يترك للتصرف العنان. ورواية أندروماك عقدة من التفكير الدقيق وأبطالها كلهم منكوبون، فالملك منكوب لأنه لا يحب خطيبته ويحب أسيرته. وأندروماك منكوبة لأنها بين إنقاذ طفلها والحنث بعهدها أو أن تحب رغم أنف عدوها وهرميون منكوبة بحبيب غير محبوب ومحب لا يحب! وأصدقائه كلهم من نساء ورجال حيارى بين الواجب والعاطفة. رواية لا يسمعها المتفرج وإنما يفكر فيها ويجهد الذهن فى انفعالاتها ومحرجاتها وقد نفذ قلم طه حسين إلى كل هذا بلغته الساحرة فكان خير سفير بين الأدب العالى وبين اللغة العربية.

وتحت عنوان «الإخراج»، قال: أخرج الرواية الأستاذ جورج أبيض وممثلوها لا يتجاوزون عدد أصابع اليدين ومنظرها واحد من أول الرواية لآخرها، فالإخراج لم يكن عقدة، ونقده من الصعوبة بمكان ولكن يخيل إلينا أن الأستاذ جورج كان يستطيع أن يتصرف فلا يرى الجمهور كرسيًا واحدًا يجلس عليه الملك وهرميون دائمًا أبدًا. وعندى أن التقيد بما فعل الكوميدى فرانسيز لا يبرر هذا الشح بالمناظر والبخل بالتنويع.

وعن «التمثيل»، قال ناقد المصور: والآن لنتكلم عن التمثيل زوجًا زوجًا، فالرواية كلها ازواج! وتحت عنوان «جورج أبيض وزينب صدقي»، قال: الأول يحب للعبادة والثانية تحب غيرة! ممثل هذا الدور يجب أن يطبع فكرة المؤلف.. فالمؤلف فرض أن عمره لا يتجاوز العشرين فبالرغم من عبقرية جورج وسلامة إلقائه وحركاته فقد بدا عاشقًا كبيرًا ضخمًا ومن الصعب على الناس أن يلائموا بين عظمته وسنه وعشقه.. والعشق من شأنه الفوران والنزق والخيال الصبيانى، وجورج أرفع مكانة ومقامًا من هذا كله.. واستطاعت زينب صدقى أن تقدم للجمهور لونًا جديدًا من النجاح والتفوق وبكى زملاؤها من الممثلين خلف الستار فى فصلها الأخير، لأنها كانت حقًا متهالكة فيه ومتفانية وكشف زملاؤها طبقات جديدة فى صوتها وبالأخص حين مثلت دور الحقد والتشفى. وقد أصبح من الواجب أن يلتفت المخرجون لهذا النوع من استغلال الصوت الثرى بمختلف الطبقات لأنه يحدث أثره فى الجمهور.

وتحت عنوان «دولت أبيض وعلام»، قال: السيدة دولت أبيض ممثلة مجيدة تحفظ أدوارها تمام الحفظ وتعنى بلغتها تمام العناية ثم هى ثابتة ثباتًا ملموسًا على خشبة المسرح لا تتزعزع، وكان دورها فى أنين وأسى وفواجع وقد برزت وتدفقت وهى تناجى ابنها وتصر على أن تستودعه القدر، فأهنئها وأرجو أن أكون محقًا إذا قلت إن العنصر النسائى فى الفرقة القومية عنصر قوى حقًا وخصوصًا فى اللغة الفصحى التى تشتهيها وزارة المعارف. أما علام فقد كان حافظًا لدوره، وكان قويًا فى إلقائه فنجح حتى ليقصر النقد عن معاكسته.

أما «سرينا إبراهيم ونجمة إبراهيم»، وصيفتان أو صديقتان لأندروماك وهرميون، فنجحتا خصوصًا فى اللغة العربية والنحو والصرف ونصيحتى لهما لكى تبلغا درجة أعلى أن تجتهدا فى تنويع صوتيهما بحسب الظروف. أما «سراج منير وعبد المجيد شكري»: فسراج يقفز خطوات سريعات تستدعى النظر هذا العام. أما عبدالمجيد شكرى فهو من عمد المسرح وإن كان دوره محدودًا.

مسرحنا الأخيرة
العدد 982 الإثنين 22 يونيو 2026

مشهد

فى قاعة سينما الحضارة..

معنى جديد للقراءة المسرحية

محمد الروبى

استمتعت كثيراً بمشاهدتى قراءة مسرحية لنص كنت قد أحببته كثيراً منذ أن قرأته للمرة الأولى، هو (النصف الثانى من الطريق) للكاتب والمخرج أحمد رجائى، بينما تولى إخراجه هذه المرة المخرج القدير أيمن عبدالرحمن، ضمن فعاليات المهرجان القومى للمسرح المصرى.

فى البداية، لا بد من التذكير بأن عروض القراءة المسرحية ليست بالبساطة التى قد يتصورها البعض. فالممثلون يقفون أو يجلسون أمام الجمهور حاملين نسخهم الورقية من النص، فى مشهد يقترب ظاهريًا مما نعرفه فى المسرح باسم «بروفة الترابيزة». غير أن المهمة هنا أكثر تعقيدًا؛ إذ يتعين عليهم نقل المشاعر والانفعالات وبناء الشخصيات وإشعال خيال المتلقى دون الاستعانة بديكور أو أزياء أو إكسسوارات أو مؤثرات بصرية. هم والجمهور فقط، وبينهما نص يسعى إلى أن يتحول إلى عالم كامل.

فى هذا النوع من العروض يصبح المتفرج شريكًا أساسيًا فى العملية الإبداعية، إذ يُطلب منه أن يستكمل بخياله العناصر الغائبة، وأن يشارك فى بناء الفضاء المسرحى الذى لا تراه العين بقدر ما تتخيله.

وعلى الرغم من معرفتى بقدرات أيمن عبدالرحمن الإخراجية، فقد ذهبت إلى العرض بشيء من القلق. يعود ذلك أولًا إلى أن فن القراءة المسرحية لا يزال جديدًا نسبيًا على الحياة المسرحية المصرية، ولم تتح له بعد الفرصة الكافية لترسيخ تقاليده لدى جمهور المسرح. أما السبب الثانى فيتعلق بطبيعة نص أحمد رجائى نفسه، وهو نص يعتمد على التداخل بين الواقع والتمثيل، وتتوزع فيه الشخصية الرئيسية عبر ثلاثة أجيال، كما تتشابك داخله الأزمنة والمستويات الدرامية بصورة تجعل متابعته بحاجة إلى قدر من الوضوح البصرى الذى توفره عادة عناصر العرض التقليدية.

لهذا كله دخلت قاعة سينما الحضارة متوجسًا، لكن هذا التوجس سرعان ما تبدد مع المشاهد الأولى. فقد نجح العرض منذ بدايته فى فرض منطقه الخاص، وأقنع جمهوره بالدخول إلى عالمه. ومع توالى الأحداث ازداد استمتاعى، وازداد معه اطمئنانى إلى أن الرهان قد كُسب بالفعل.

ولعل أكثر ما أكد ذلك هو تفاعل الجمهور مع العرض؛ فقد حضرت الضحكات فى مواضعها، وتعالت التصفيقات فى اللحظات المؤثرة، بما عكس قدرة فريق العمل على الحفاظ على انتباه المتلقين وإشراكهم وجدانيًا فى الأحداث. وبين الحين والآخر كنت أجد نفسى أردد بصمت: «برافو أيمن».

غير أن الإنصاف يقتضى الإشارة إلى أن نجاح هذه التجربة لم يكن ثمرة الإخراج وحده، بل جاء نتيجة تناغم واضح بين جميع عناصر الفريق. فقد أحسن أيمن عبد الرحمن اختيار مجموعة من الممثلين الشباب، بعضهم يواجه الجمهور للمرة الأولى، مستندين إلى خبرات فنية راسخة مثل أحمد مختار وسعيد صديق، اللذين قدما نموذجًا لما يمكن أن يضيفه الفنان الخبير إلى زملائه وإلى العرض بأكمله.

كما كان من ذكاء المخرج أن يستعين بالفنان ماهر عبيد، الذى جاءت فواصله الغنائية بمثابة جسور درامية ربطت بين المشاهد، وأضافت إلى العرض قدرًا من الحيوية والمتعة، دون أن تفقده طبيعته الخاصة بوصفه قراءة مسرحية.

لقد أكدت هذه التجربة أن القراءة المسرحية ليست مجرد بديل اقتصادى للعرض التقليدى، بل شكل فنى قائم بذاته، يمتلك أدواته الخاصة وقدرته على التواصل والتأثير متى توافرت له الرؤية الإخراجية الواعية والأداء الصادق.

تحية لأيمن عبدالرحمن وفريقه بالكامل، وتحية خاصة للفنانين أحمد مختار وسعيد صديق وماهر عبيد، الذين قدموا درسًا مهمًا فى معنى الاحتراف، وفى كيفية أن يقف الفنان الكبير إلى جوار الأجيال الجديدة، يمنحها الثقة والخبرة والمساندة.

تحية مفعمة بحب كبير لكل من رشا سامى، محمد سعيد، خلود عادل، أيمن إسماعيل، محمود فارس، وليد أدفاوى، سارة الشرقاوى، شيماء ربيع، ريم العزب، والطفل أحمد مروان.

شكرًا لواضع الموسيقى عبد السلام شاكر، والملحنة ليالى، ومساعد الإخراج إبراهيم كامل.

وأخيراً الشكر كل الشكر إلى الفنان محمد رياض على هذه التجربة التى تُحسب ضمن الإضافات المهمة لدورة هذا العام من المهرجان القومى للمسرح المصرى. خاصة أن النص الذى قدم هو نص فائز بالمركز الثانى منذ عامين فى مسابقة النصوص المسرحية التى يقيمها المهرجان، وقد علمت أن ثمانية نصوص أخرى ستقدم بالطريقة نفسها وفى محافظات مختلفة.