مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
هشام عطوة

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الثامنة عشرة | العدد 989 | الإثنين 10 أغسطس 2026

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

«فتاة المترو».. حين يكون المسرح فعلاً للمقاومة .. من إنتاج «القومي للمسرح»

المسرح والقضية الفلسطينية

على خشبة المقاومة

مشروع «ابدأ حلمك» لإعداد الممثل الشامل

يستكمل مرحلته الثالثة بالإسماعيلية وقنا وشمال سيناء

ضمن برامج وزارة الثقافة الهادفة إلى اكتشاف ورعاية الموهوبين وتنمية قدراتهم بمختلف محافظات مصر، وبرعاية الدكتور عبد العزيز قنصوة، وزير التعليم العالي والبحث العلمي والقائم بأعمال وزير الثقافة، تستكمل الهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة الفنان هشام عطوة تنفيذ مشروع «ابدأ حلمك»، أحد أبرز مشروعاتها لاكتشاف وتدريب المواهب الشابة على فنون المسرح، وإعداد الممثل الشامل من أبناء الأقاليم والمحافظات.

ويستكمل المشروع حاليا فعاليات مرحلته الثالثة، التي تشمل محافظات الإسماعيلية وقنا وشمال سيناء، من خلال برامج تدريبية متخصصة وفق منهج تدريبي متكامل يسعى إلى بناء شخصية فنية قادرة على التعامل مع مختلف عناصر العرض المسرحي.

وقال الفنان هشام عطوة، رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة، إن مشروع «ابدأ حلمك» يمثل نموذجا مهما لجهود وزارة الثقافة في الوصول إلى الموهوبين في مختلف المحافظات، بما يعزز حضور الثقافة والفنون في مختلف ربوع مصر ويحقق أهداف العدالة الثقافية. مؤكدا أن المشروع يحظى بدعم ورعاية من الدكتور عبد العزيز قنصوة، وزير التعليم العالي والبحث العلمي والقائم بأعمال وزير الثقافة، بما يعكس اهتمام الوزارة باكتشاف المواهب الشابة ورعايتها وإتاحة الفرص أمامها للتعبير عن طاقاتها الإبداعية وتنميتها.

وأكد رئيس الهيئة أن الاستثمار في طاقات الشباب واكتشاف مواهبهم ورعايتها يأتي في مقدمة أولويات العمل الثقافي، لما تمثله الفنون من قوة ناعمة تسهم في بناء الإنسان وتعزيز وعيه وانتمائه.

وأضاف أن المرحلة الثالثة تشهد مواصلة العمل في المحافظات المستهدفة، مع الاستعداد خلال الفترة المقبلة لتخريج دفعات جديدة من مشروع «ابدأ حلمك» قريبا، مشيرا إلى أن المشروع يستهدف التوسع في نطاق تنفيذه ليصل إلى الجامعات

هشام عطوة: دفعات جديدة من «ابدأ حلمك» قريبا..

والمشروع يستعد للانطلاق في الجامعات

المصرية، بما يتيح الوصول إلى شريحة أكبر من الشباب، ويعزز التعاون بين المؤسسات الثقافية والتعليمية في اكتشاف الموهوبين ورعايتهم.

من جهته، قال المخرج أحمد طه، المدير الفني لمشروع «ابدأ حلمك»، إن المشروع يقوم على رؤية فنية متكاملة تستهدف إعداد الممثل الشامل، من خلال تدريب المشاركين على مجموعة من العناصر الأساسية لفنون الأداء، تشمل التمثيل والإلقاء والغناء والرقص والدراما، بما يمنح المتدرب أدوات متعددة تساعده على التعبير والأداء والعمل ضمن منظومة العرض المسرحي.

وأشار إلى أن البرنامج التدريبي يعتمد على نخبة من المدربين المتخصصين والأكاديميين وأصحاب الخبرات الفنية، موضحا أن اختيار المشاركين لا يتوقف عند امتلاك الموهبة، وإنما يستهدف أيضا العمل على تطويرها وصقلها من خلال التدريب المستمر والممارسة العملية، وصولا إلى تقديم عروض مسرحية تعكس ما اكتسبه المتدربون من مهارات خلال فترة المشروع.

ويأتي استكمال المرحلة الثالثة في ضوء النجاح الذي حققه المشروع خلال مراحله السابقة، والتي شملت المرحلة الأولى محافظات الفيوم وأسيوط والشرقية، بينما ضمت المرحلة الثانية محافظات بورسعيد وبني سويف والجيزة وكفر الشيخ والوادي الجديد، حيث أسهم المشروع في اكتشاف أعداد كبيرة من المواهب الشابة وإتاحة فرص حقيقية أمامها للتدريب والممارسة والوقوف على خشبة المسرح.

ويعد «ابدأ حلمك» أحد المشروعات النوعية للهيئة العامة لقصور الثقافة في مجال اكتشاف ورعاية المواهب، إذ انطلق بهدف الوصول إلى شباب المحافظات وإتاحة تدريب فني متخصص لهم، بما يسهم في تحقيق العدالة الثقافية وتوسيع قاعدة المشاركة في الفنون، وإتاحة الفرصة للمواهب الجديدة كي تتحول من طاقات كامنة إلى عناصر فاعلة في المشهد الثقافي والفني.

شهادات تستعيد مسيرة محمد عزت

فى «يوم الوفاء لرموز المسرح» بالمهرجان القومى للمسرح المصرى

ضمن فعاليات الدورة التاسعة عشرة من المهرجان القومى للمسرح المصرى، وبرئاسة الفنان محمد رياض، واصل المهرجان فعاليات «يوم الوفاء لرموز المسرح»، بندوة لتكريم المطرب والملحن المسرحى الراحل محمد عزت، أحد أبرز الأصوات التى ارتبطت بالغناء المسرحى والموسيقى ذات الجذور الشعبية. ويُعد محمد عزت من الفنانين الذين صاغوا تجربة خاصة فى المسرح الغنائى، حيث مزج بين البساطة والعمق، ونجح فى التعبير عن هموم الإنسان البسيط من خلال ألحانه وصوته القريب من الوجدان الشعبى.

أدار الندوة الفنان عزت زين، بمشاركة الفنان القدير يوسف إسماعيل، والكاتب شريف جاد، والشاعر زين العابدين فؤاد، والموسيقار الكبير منير الوسيمى، الذين استعادوا محطات من مسيرته الفنية والإنسانية، مؤكدين أن تجربته تجاوزت حدود التلحين والغناء إلى تأسيس مشروع فنى منحاز للهوية المصرية والإنسان البسيط.

عزت زين: صوت مختلف يحمل مشروعًا فنيًا لم يُنصفه التقدير

استهل الفنان عزت زين الندوة باستعادة ذكرياته الأولى مع محمد عزت، مشيرًا إلى أن لقاءه الأول به كان خلال مهرجان «١٠٠ ليلة» بمسرح السامر عام ١٩٨٢، حيث اكتشف صوتًا مختلفًا يحمل مشروعًا فنيًا واضحًا، واستعاد الأغنيات التى كانت تبشر بالتغيير وتحمل هموم الناس، مؤكدًا أن مسيرة محمد عزت بعد ذلك شهدت حضورًا بارزًا على خشبات المسرح من خلال عروض عديدة، كما لفت إلى أن الراحل جمع بين التمثيل والتلحين، وعمل فى مختلف مسارح الدولة، لكنه لم ينل المكانة التى يستحقها رغم موهبته الكبيرة وإسهاماته الممتدة فى المسرح المصرى.

يوسف إسماعيل: عود واحد كان يصنع عالمًا موسيقيًا كاملًا على خشبة المسرح

وأكد الفنان القدير يوسف إسماعيل أن علاقته بمحمد عزت امتدت لأكثر من أربعة عقود، منذ بداية الثمانينيات، حيث جمعتهما عشرات العروض المسرحية، موضحًا أن الفنان والإنسان كانا وجهين لشخصية واحدة لا يمكن الفصل بينهما، فقد عاش ببساطة انعكست بوضوح على ألحانه التى اقتربت من وجدان الجمهور بسهولة.

وأشار إلى أن محمد عزت قدم نغمة جديدة فى الغناء المسرحى، تختلف عن السائد فى ذلك الوقت،

واعتمد على تيمات موسيقية شعبية بسيطة لكنها شديدة العمق، لافتًا إلى أنه كان يؤدى دور فرقة موسيقية كاملة بعوده فقط، فى وقت كانت فيه ميزانيات الإنتاج المسرحى محدودة، فكان يمثل حلًا فنيًا وإبداعيًا للمخرجين، دون أن يفقد العمل ثراءه الموسيقى أو قيمته الجمالية.

شريف جاد: الإخلاص للفن كفيل بأن ينصف صاحبه ولو بعد حين

وقال الكاتب شريف جاد إن الاحتفاء بمحمد عزت يمثل وفاءً لفنانين قدموا مشاريعهم بإخلاص رغم قلة الإمكانات، مشيرًا إلى أن المبدعين الحقيقيين كثيرًا ما يواجهون التجاهل فى حياتهم، لكن الزمن ينصفهم، مستشهدًا بتجربة المخرج الروسى أندريه تاركوفسكى، الذى تعرض للتهميش فى حياته قبل أن يصبح أحد أهم المخرجين فى تاريخ السينما.

وأضاف أن محمد عزت كان من هؤلاء الفنانين الذين ظلوا مخلصين لفنهم، وارتبطوا بقضايا الناس وبالتراث الشعبى، كما استعاد ذكرياته داخل بيت الراحل، مؤكدًا أنه كان بيتًا يعج بالفن والشعر والغناء، وأن والدته شكلت مصدرًا مهمًا لإلهامه، بعدما نقل صوتها وحضورها الشعبى إلى المسرح، فى تجربة كشفت اهتمامه الحقيقى بجمع التراث الشعبى وتقديمه بصورة فنية معاصرة.

زين العابدين فؤاد: الفن عنده يبدأ من الإنسان قبل أى أدوات أو تقنيات

واستعاد الشاعر زين العابدين فؤاد تجربته مع محمد عزت فى أوائل التسعينيات، خلال تقديم عرض مسرحى مع نساء حى الزبالين، مؤكدًا أن الراحل خاض تجربة إنسانية وفنية استثنائية حين وضع ألحان العرض لمجموعة من السيدات اللاتى لا يقرأن ولا يكتبن، معتمدًا على الغناء الجماعى دون استخدام أى آلة موسيقية.

وأوضح أن محمد عزت لم يكن يقدم الألحان دفعة واحدة، بل كان يحضر البروفات بشكل يومى، ويشارك فى تدريب المشاركات حتى يحفظن الأغنيات ويؤدينها بطبيعتهن، معتبرًا أن هذه التجربة تعكس فلسفته الفنية القائمة على الإيمان بالإنسان، وقدرة الفن على الوصول إلى الجميع دون تعقيد أو استعراض.

منير الوسيمى: بساطة نابعة من وعى عميق بالهوية الموسيقية المصرية

وأكد الموسيقار الكبير منير الوسيمى أن محمد عزت كان فنانًا متفردًا، جمع بين روح الهاوى واحتراف الفنان الحقيقى، ولم يكن ينظر إلى الفن باعتباره وسيلة للربح، وإنما رسالة وقيمة إنسانية، مشيرًا إلى أنه ارتبط بالشعراء الكبار، وفى مقدمتهم فؤاد حداد، وقدم أعمالًا ستظل حاضرة فى الذاكرة، خاصة فى المسرح.

وأضاف أن ما ميز تجربة محمد عزت هو استيعابه العميق للتراث الشعبى المصرى، وقدرته على إعادة صياغته فى جمل موسيقية تبدو وكأنها جزء أصيل من الوجدان الجمعى، مؤكدًا أن الوصول إلى هذه البساطة الصادقة ليس أمرًا سهلًا، وإنما يحتاج إلى فنان يمتلك وعيًا بالهوية المصرية وفلسفة الموسيقى الشعبية، وهو ما تحقق فى معظم أعماله.

رنا رأفت

المسرح والقضية الفلسطينية على خشبة المقاومة..

كيف دافع المسرح العربى عن فلسطين وحمى الرواية من النسيان؟

لم تكن القضية الفلسطينية يومًا مجرد موضوع عابر فى المسرح العربى، بل كانت ولا تزال إحدى أكثر القضايا حضورًا فى النصوص والعروض والخطابات المسرحية، باعتبارها قضية حرية وهوية ووجود.

فمنذ أربعينيات القرن الماضى، وقبل قيام دولة الاحتلال، انحاز المسرحيون العرب إلى فلسطين، وقدموا أعمالًا وثقت المأساة، وواجهت الرواية الصهيونية، وحفظت الذاكرة الوطنية، لتصبح الخشبة منبرًا للمقاومة الثقافية، وسلاحًا يوازى الكلمة فى معركة الدفاع عن الإنسان والأرض.

وعلى امتداد أكثر من ثمانية عقود، تنوعت مقاربات المسرح العربى للقضية الفلسطينية بين التوثيق التاريخى، والمسرح السياسى، والرمزية، والملحمية، والمسرح التسجيلى، فأنجز كتاب ومخرجون من مختلف الأقطار العربية أعمالًا رسخت فلسطين فى الوعى الجمعى، وجعلت من المسرح مساحة لطرح أسئلة العدالة والاحتلال والحرية والكرامة، حتى غدت فلسطين واحدة من أهم القضايا التى شكلت الضمير الثقافى العربى.

ومع تصاعد العدوان على غزة وما يرافقه من مشاهد إنسانية قاسية، يعود السؤال بإلحاح: هل لا يزال المسرح العربى قادرًا على أداء دوره فى الدفاع عن القضية الفلسطينية؟ وهل استطاع أن يواكب حجم المأساة، ويخاطب العالم بلغته الفنية، أم أن حضوره ظل أقل من حجم القضية؟ وكيف يمكن للمسرح اليوم أن يحافظ على الرواية الفلسطينية فى مواجهة محاولات طمسها، وأن يخاطب الأجيال الجديدة بلغة فنية مؤثرة تتجاوز الخطابة والشعارات؟

فى هذا التحقيق، نستطلع رؤى نخبة من الأكاديميين والنقاد والمخرجين والكتاب المسرحيين من بعض بلداننا العربية مصر والأردن والعراق وفلسطين ولبنان، للوقوف على مسيرة حضور فلسطين فى المسرح العربى، ورصد أبرز محطاته، وقراءة واقعه الراهن، واستشراف دوره فى حماية الذاكرة، وترسيخ الرواية الفلسطينية، وتجديد خطاب المقاومة الثقافية فى مواجهة الاحتلال.

سامية سيد

د. محمد سمير الخطيب: القضية الفلسطينية تحتاج إلى تجديد خطابها المسرحى

يرى د. محمد سمير الخطيب أن تناول القضية الفلسطينية فى المسرح العربى لا ينبغى أن يُختزل فى لحظة تاريخية بعينها، إذ مرت القضية بتحولات سياسية وتاريخية كبرى انعكست على طبيعة حضورها فى المسرح، بدءًا من النكبة عام ١٩٤٨، ثم نكسة ١٩٦٧، مرورًا باتفاقية السلام، والانتفاضتين الأولى والثانية، وصولًا إلى المتغيرات الراهنة.

ويؤكد أن المسرح العربى، رغم ذلك، ظل فى معظمه أسير مرحلتين أساسيتين هما ما بعد النكبة وما بعد النكسة، موضحًا أن مرحلة ما بعد عام ١٩٤٨ شهدت حضورًا بارزًا لأعمال تناولت الصراع مع الحركة الصهيونية، ومن أبرز الأصوات فيها الكاتب على أحمد باكثير، بينما جاءت مرحلة ما بعد نكسة ١٩٦٧ أكثر ثراءً وتأثيرًا، إذ دفعت الهزيمة المسرحيين إلى استدعاء القضية الفلسطينية بوصفها قضية وجودية، فظهرت أعمال تندد بالعدو الإسرائيلى وتناقش أبعاد الصراع.

ويشير الخطيب إلى أن الفترة الذهبية لحضور القضية الفلسطينية على خشبة المسرح كانت خلال خمسينيات وستينيات القرن الماضى، فى ظل صعود المشروع القومى العربى وأفكار الوحدة والاشتراكية، حيث اعتُبرت فلسطين القضية المركزية التى تجسد حلم التحرر العربى، وهو ما انعكس بوضوح على الإنتاج المسرحى آنذاك.

ويستشهد بعدد من الأعمال التى شكلت علامات

مهمة فى تلك المرحلة، منها «وطنى عكا» لعبد الرحمن الشرقاوى (١٩٦٩)، و«النار والزيتون» (١٩٧٠)، و«شمشون ودليلة» لمعين بسيسو (١٩٧١)، و«حبيبتى شامينا» لرشاد رشدى، مؤكدًا أن الفترة الممتدة بين عامى ١٩٦٧ و١٩٧٣ شهدت ما يقرب من عشرة إلى اثنى عشر عرضًا مسرحيًا تناولت القضية الفلسطينية بصورة مباشرة.

ويرى أن تراجع المد القومى والاشتراكى انعكس بدوره على حضور القضية فى المسرح العربى، فلم تعد تحظى بالزخم نفسه، إلا أن ذلك صاحبه تحول جمالى وفكرى مهم، حيث لم تعد فلسطين تُطرح باعتبارها قضية جغرافية فحسب، بل أصبحت رمزًا للوطن العربى بأسره، وانتقل العديد من المبدعين من الخطاب المباشر إلى التعبير الرمزى، بما جعل فلسطين استعارة كبرى لحال الأمة العربية.

وفى هذا السياق، يشير إلى أعمال قدمت القضية بصورة غير مباشرة، مثل «باب الفتوح» لمحمود دياب، لما حملته من رؤية رمزية وجمالية، كما يلفت إلى نصوص أخرى مثل «اليهودى التائه» و«واقدساه» ليسرى الجندى، و«السؤال المراوغ» لسناء شافع، بوصفها نماذج بارزة فى مسيرة المسرح العربى مع القضية الفلسطينية.

ويؤكد الخطيب أن حضور فلسطين فى المسرح لا ينبغى أن يقتصر على النصوص المكتوبة، مشيدًا بتجارب اعتمدت على المسرح الراقص والمسرح الجسدى، وفى مقدمتها عروض الفنان وليد عونى، التى قدمت القضية الفلسطينية عبر لغة بصرية وحركية مختلفة، بما يثبت أن المسرح قادر على ابتكار أشكال تعبير جديدة تتجاوز الكلمة إلى الصورة والجسد.

كما يثمن تجربة الفنان الفلسطينى غنام غنام، التى تناولت مفهوم الشتات الفلسطينى وآثاره العميقة فى العلاقات الإنسانية، من خلال رؤية جمالية تعكس تأثير الاحتلال فى الوجدان الفردى والجمعى.

ويختتم الخطيب حديثه بالتأكيد على أن تجديد حضور القضية الفلسطينية فى المسرح العربى مرهون بتجديد الأفكار وأدوات التعبير، وعدم الاكتفاء بالخطاب التقليدى أو المباشر، داعيًا إلى استثمار مختلف الأشكال المسرحية، من المسرح الجسدى والراقص إلى التجريب البصرى، حتى تظل القضية حاضرة فى وجدان الأجيال الجديدة بلغة فنية معاصرة وقادرة على التأثير.

د. سامية حبيب: فلسطين القضية المركزية فى المسرح العربى منذ منتصف أربعينيات القرن العشرين

ترى أ. د. سامية حبيب، أن القضية الفلسطينية احتلت مكانة محورية فى المسرح المصرى، ليس باعتبارها قضية عربية فحسب، بل بوصفها قضية وطنية ارتبطت بالوجدان المصرى وبالتاريخ السياسى والعسكرى والثقافى للدولة. وتؤكد أن المسرح المصرى واكب القضية منذ ما قبل قيام دولة الاحتلال، واستمر فى تناولها عبر مختلف مراحل الصراع، حتى أصبحت فلسطين القضية المركزية فى المسرح العربى منذ منتصف أربعينيات القرن العشرين، وهو ما تصفه بـ«الدراما القومية» التى تعبر عن الهوية العربية المشتركة.

وتوضح أن المسرح الذى تناول فلسطين يختلف عن التراجيديا الكلاسيكية؛ فالبطل لا يسقط نتيجة خطأ شخصى أو قدر محتوم، بل يختار الاستشهاد دفاعًا عن الوطن، لتصبح التضحية فعلًا بطوليًا يهدف إلى تحفيز الجمهور على المقاومة وترسيخ قيم الحرية والعدالة.

وتشير إلى أن البداية المبكرة لهذا الحضور تجلت فى مسرحيات على أحمد باكثير، وعلى رأسها «شيلوك الجديد» (١٩٤٥)، ثم «التوراة الضائعة» (١٩٤٨)، و«إله إسرائيل» (١٩٥٠)، و«شعب الله المختار» (١٩٥١)، وهى نصوص واجهت المشروع الصهيونى فكريًا قبل قيام دولة الاحتلال وبعدها. كما تذكر أن يوسف وهبى قدم «الجاسوس» عام ١٩٤١، ثم أعاد تقديمها عام ١٩٥٠ بعنوان «إسرائيل»، بما يعكس

التحولات السياسية التى فرضتها نكبة ١٩٤٨.

وتؤكد حبيب أن المسرح المصرى واصل حضوره الداعم للقضية من خلال أعمال بارزة، منها «وطنى عكا» لعبد الرحمن الشرقاوى، و«النار والزيتون» لألفريد فرج، و«اليهودى التائه» و«واقدساه» ليسرى الجندى، و«رطل اللحم» لإبراهيم حمادة، و«القتل فى جنين» لمحمد أبو العلا السلاموني، و«لن تسقط القدس» لشريف الشوباشى، إلى جانب أعمال هارون هاشم رشيد، كما احتضن نصوصًا عربية وفلسطينية لسهيل إدريس، ومعين بسيسو، وسعد الله ونوس، بما يعكس إيمان المسرحيين بوحدة القضية العربية.

وترصد حبيب عددًا من السمات المشتركة لهذه الأعمال، أبرزها تصوير الاحتلال باعتباره المعتدى، والفلسطينى بوصفه رمزًا للمقاومة، مع حضور لافت للمرأة الفلسطينية كشريكة فى النضال لا مجرد ضحية. كما تناولت بعض النصوص نقد المواقف العربية، بينما أكدت أخرى وحدة النضال العربى.

وتلفت إلى تنوع الأساليب الفنية بين البناء الكلاسيكى، والمسرح الملحمى، والاتجاهين التسجيلى والرمزى، مع ملاحظة وقوع بعض النصوص فى المباشرة والخطابة، بما أثر أحيانًا فى البناء الدرامى.

وتخلص إلى أن تطور المسرح الفلسطينى فى مصر ارتبط بالأحداث الكبرى، من نكبة ١٩٤٨ إلى هزيمة ١٩٦٧ وما تلاها، لتظل فلسطين حاضرة فى وجدان المسرح المصرى لأكثر من ستة عقود.

حكيم حرب: المسرح العربى لم يرتقِ إلى حجم مأساة فلسطين وخطابنا يجب أن يصل إلى العالم

يرى المخرج الأردنى حكيم حرب أن حضور القضية الفلسطينية فى المسرح العربى ظل خجولا ولم يرتقِ إلى مستوى المأساة التى يعيشها الشعب الفلسطينى، موضحاً أن معظم العروض اكتفت بالطرح العاطفى واستثارة المشاعر، من دون أن تسهم فى بناء وعى حقيقى يدفع المتلقى إلى موقف فاعل. ويؤكد أن الإشكالية الأكبر تتمثل فى أن المسرح العربى ظل يخاطب الجمهور العربى، رغم أنه الأكثر إدراكاً لحقيقة القضية، بينما غاب الخطاب المسرحى الموجه إلى المتلقى الغربى والعالمى، وهو – من وجهة نظره – الأجدر بتلقى الرواية العربية فى مواجهة السردية التى نجحت فى فرض حضورها على المسرح والسينما

العالميين.

ويؤكد حرب أن القضية الفلسطينية حضرت فى جميع أعماله المسرحية تقريباً، لكنها جاءت دائماً عبر الرمز والدلالة الدرامية، بعيداً عن المباشرة أو استغلال القضية لتحقيق تأثير عاطفى. فقد تجلت فلسطين فى شخصيات ورموز متعددة داخل أعماله، من بينها «المتمردة والأراجوز»، و«هاملت يُصلب من جديد»، و«ميديا»، و«ملهاة عازف الكمان»، و«سيمفونية الدم مكبث»، و«مأساة المهلهل»، و«عرائس فوق مسرح متوهج» المستلهمة من أعمال غسان كنفانى، إلى جانب «ليلة سقوط طيبة»، و«عصابة دليلة والزيبق»، و«جنونستان»، و«سالومى أو وستغسل يا نهر الأردن»، و«أنتيجوني»، و«الخادمات». ويشير إلى أن هذه الأعمال قدمت رؤى فكرية وجمالية للقضية، عالجت الاحتلال والمقاومة والانقسام والفساد العربى والسلام الزائف من خلال إسقاطات ورموز مسرحية.

ويشدد حرب على أن تحويل النصوص التى تتناول فلسطين إلى عروض مؤثرة لا يتحقق إلا إذا كان المخرج صادقاً مع نفسه، ومنتمياً إلى بيئته وقضايا أمته، مستحضراً مفهوم «المثقف العضوي» لدى أنطونيو جرامشى، الذى يربط المثقف بقضايا مجتمعه. ويرى أن التحدى الحقيقى ليس فنياً أو إنتاجياً فحسب، بل هو تحدٍ أخلاقى يتعلق باختيار المخرج بين الانحياز لقضايا أمته أو السعى وراء الشهرة والمكاسب الشخصية.

ويختتم حرب رؤيته بالتأكيد على أن تجديد الخطاب المسرحى العربى تجاه القضية الفلسطينية مرهون بتحرر المسرح من هيمنة رأس المال وشروط المنتج،

لأن استقلال الفنان فى قراره الإبداعى هو السبيل إلى تقديم مسرح يعبر عن قضايا الأمة، لا عن حسابات السوق، مؤكداً أن من يملك التمويل كثيراً ما يفرض طبيعة الخطاب الفنى واتجاهه.

د. سيد على إسماعيل: وثّقتُ المسرح الفلسطينى لأؤكد أن لفلسطين تاريخًا ثقافيًا لا يمكن محوه

أشار د. سيد على إسماعيل إلى أنه فى عام ٢٠٢١ أصدر كتابه «المسرح فى فلسطين قبل النكبة»، الصادر عن وزارة الثقافة الفلسطينية، وكان من أهدافه توثيق تاريخ المسرح فى فلسطين، كونها دولة عربية لها نشاطها المسرحى الخاص بها، وتعاملت مع الفرق المسرحية المصرية الزائرة، كما تعاملت معها بقية دول الشام، إذ كانت فلسطين إحدى المحطات الرئيسية لأغلب الفرق المسرحية المصرية التى زارت بلاد الشام، واستطاعت هذه الفرق أن تسهم، بشكل أو بآخر، فى ظهور النشاط المسرحى الفلسطينى، وأن تضع بذورًا أنبتت لاحقًا حركة مسرحية فلسطينية كبيرة.

وأوضح أن الهدف الأهم من إصدار الكتاب تمثل فى كتابة تاريخ المسرح فى فلسطين قبل النكبة، ليظل هذا التاريخ شاهدًا على وجود دولة طبيعية اسمها فلسطين، عاشت حياة طبيعية قبل أن يُستبدل اسمها باسم آخر، وشعبها بشعب آخر، وثقافتها بثقافة أخرى، ومسرحها بمسرح آخر لا علاقة له بفلسطين. لذلك تناول الكتاب المقاهى المسرحية، والنشاط المسرحى داخل المدارس والأندية والجمعيات الفلسطينية منذ عام ١٩٠١ حتى عام ١٩٤٨، فضلًا عن توثيق الفرق

المسرحية الفلسطينية التى لم يكتب عنها أحد من قبل، إلى جانب رصد أكثر من عشرين فرقة مسرحية مصرية زارت فلسطين، من بينها فرق أمين عطا الله، وعبد العزيز الجاهلى، وسلامة حجازى، ومنيرة المهدية، ورمسيس، وفاطمة رشدى، وعلى الكسار، ونجيب الريحانى، وفوزى منيب، وعلى لوز وغيرهم.

وأشار إلى أن تقديم وزير الثقافة الفلسطينى الأسبق د. عاطف أبو سيف للكتاب أكد أنه ثمرة بحث معمق فى تاريخ المسرح الفلسطينى، اعتمد على الصحف الفلسطينية والمصرية قبل النكبة، وكشف جوانب مهمة من الحركة المسرحية الفلسطينية، موثقًا المسرحيين والعروض والنقد وتفاعل الجمهور، وحضور الفرق المصرية على المسارح الفلسطينية، بما يؤكد مكانة فلسطين فى المسرح العربى، ويجعل الكتاب جزءًا من مشروع وطنى لحفظ الذاكرة الثقافية وتعزيز الرواية الفلسطينية.

وأشار د. سيد على إسماعيل إلى أن علاقة المسرح المصرى بالقضية الفلسطينية لم تبدأ مع نكبة عام ١٩٤٨، وإنما تعود إلى عام ١٩١٣ مع زيارات الفرق المسرحية المصرية إلى فلسطين، وهو ما يعكس عمق الارتباط الثقافى بين البلدين. وأكد أن المسرح المصرى واكب جميع مراحل القضية الفلسطينية، وأن خطابه المسرحى تطور تبعًا للتحولات السياسية والعسكرية التى مرت بها، مقسمًا هذا الحضور إلى أربع مراحل رئيسية: مرحلة ما قبل النكبة (١٩١٧-١٩٤٨)، ومرحلة النكبة حتى هزيمة يونيو ١٩٦٧، ومرحلة ما بعد هزيمة

يونيو حتى انتصار أكتوبر ١٩٧٣، ثم مرحلة ما بعد أكتوبر وحتى الوقت الراهن.

وأوضح أن المرحلة الأولى اتسمت بالتضامن الثقافى والإنسانى مع فلسطين من خلال مسابقات التأليف، والمقالات، والعروض الخيرية، وليس عبر النصوص المسرحية فقط، بينما جاءت مسرحيات عام النكبة بطابع عاطفى وحماسى هدفه رفع الروح المعنوية وترسيخ الإيمان بعودة فلسطين. وبعد مرور سنوات على النكبة انتقل المسرح إلى تصوير مأساة اللاجئين ومعاناتهم فى المخيمات، فأصبح أكثر واقعية وإنسانية.

وأضاف أن هزيمة يونيو ١٩٦٧ أحدثت تحولًا فى الخطاب المسرحي؛ إذ لجأ بعض الكُتّاب إلى التاريخ والتراث أو الخطاب الدينى، بينما اتجه آخرون إلى المسرح التسجيلى لتوثيق الوقائع والجرائم خشية ضياعها أو تزويرها، معتبرًا أن المسرح التسجيلى كان من أهم أدوات الدفاع عن القضية الفلسطينية لأنه حفظ الأحداث والأرقام والوثائق فى مواجهة محاولات طمسها. كما أكد أن مرحلة ما بعد انتصار أكتوبر ١٩٧٣ كرست مفهوم المقاومة بوصفها الطريق إلى تحرير الأرض، ولجأ عدد من الكتاب إلى الرمز فى تناول القضية الفلسطينية، فجعلوا فلسطين أو الاحتلال رموزًا ودلالات فنية بدلًا من الطرح المباشر، حفاظًا على البعد الإبداعى أو تجاوزًا لقيود المرحلة، ليخلص إلى أن المسرح المصرى لم يكتف بإنتاج نصوصه عن فلسطين، بل احتضن أيضًا المسرح الفلسطينى والعربى عبر نشر نصوصه وتقديم عروضه على المسارح المصرية، بما يؤكد أن القضية الفلسطينية ظلت حاضرة فى الوعى

المسرحى العربى، لا المصرى وحده.

غنام غنام: فلسطين ليست قضية تعاطف.. بل قضية حق، وما يحدث فيها خزان للتراجيديات الإنسانية الجديدة

يرى الفنان والكاتب المسرحى غنام غنام أن السؤال عن تطور حضور القضية الفلسطينية فى المسرح العربى لا يمكن ربطه ببداية تجربته الشخصية، لأن القضية الفلسطينية كانت حاضرة حضورًا كبيرًا ومؤثرًا فى المشهد المسرحى العربى منذ مطالع القرن العشرين. ويؤكد أن الذاكرة المسرحية العربية تحتفظ بالعديد من الأعمال التى تناولت فلسطين فى الأردن وسوريا ولبنان وفلسطين ومصر وليبيا وتونس والمغرب والجزائر والعراق، بل وحتى فى منطقة الخليج، رغم اختلاف ظروف نشأة الحركة المسرحية فيها آنذاك.

ويشير إلى أن القضية الفلسطينية لم تغب يومًا عن المسرح العربى، ولذلك لا يفضل الحديث عن تطور أو غياب أو انحسار حضورها، وإنما يرى أن الإشكالية الحقيقية تكمن فى أن هذا الحضور لم يكن، على امتداد تلك المراحل، بالقدر الذى يليق بمركزية القضية وما تحمله من أبعاد إنسانية عميقة وملهمة. ويضيف أن فلسطين تمتلك من الوقائع الإنسانية ما يجعلها مصدرًا لا ينضب للإبداع المسرحى، قائلا: إن ما يحدث فيها يمثل «نبعًا جديدًا للتراجيديات الجديدة». ويوضح أن الأساطير الإغريقية ألهمت المسرح العالمى إنتاج عدد هائل من التراجيديات، بينما تستطيع القضية الفلسطينية، بما تتضمنه من وقائع إنسانية وبشرية، أن تصبح الخزان الحقيقى لإنتاج تراجيديات معاصرة، ليس للمسرح العربى فحسب، وإنما للمسرح العالمى أيضًا، لأنها فى جوهرها تراجيديات إنسانية تتجاوز حدود فلسطين.

وعن أبرز أعماله التى تناولت القضية الفلسطينية، يؤكد غنام أن لكل عمل من أعماله خصوصيته ورسائله، إذ يحرص فى كل تجربة على ترسيخ فكرة أو قيمة محددة فى وعى الجمهور. ويعتبر أن عمله المونودرامى «بأم عيني» هو الأكثر تأثيرًا بين أعماله، لأنه نقل صورًا يومية من الأراضى الفلسطينية المحتلة عام ١٩٤٨، وقدم نماذج لانتصارات الفلسطينيين اليومية فى مواجهة محاولات الاحتلال طمس هويتهم وذاكرتهم وأسمائهم، بل والسعى إلى محو وجودهم نفسه.

ويضيف أن العرض انطلق من سؤال مركزى هو: «أين هو الاحتلال؟»، وهو سؤال تعمد أن يبقى معلقًا فى ذهن المتفرج بعد انتهاء العرض، ليظل يطرحه على نفسه كلما شهد حدثًا جديدًا يتعلق بالقضية الفلسطينية. ويشير إلى أن ختام المسرحية يؤكد هذه الفكرة من خلال عبارة تقول: «السؤال مسدس، والجواب طلقة فى مسدس السؤال»، موضحًا أنه أراد من الجمهور أن يغادر العرض وهو يبحث بنفسه عن الإجابة، سواء عندما يشاهد خطابات تتحدث عن انتصارات ليست سوى هزائم، أو عندما يرى نوابًا يتراشقون بالأحذية تحت قبة البرلمان، أو عندما يواجه خطابات ومظاهر تشوه الوعى وتصرف الانتباه عن القضايا الحقيقية، ليبقى السؤال حاضرًا فى ذهنه

باعتباره أداة للوعى والمراجعة.

وفى حديثه عن دور المسرح فى ظل العدوان المستمر على غزة، يؤكد غنام أن ما تشهده غزة اليوم ليس سوى حلقة من حلقات الصراع الفلسطيني-الصهيونى، أو الصراع العربي-الصهيونى، ولن تكون الحلقة الأخيرة، لأن ما يجرى هو «صراع وجود لا صراع حدود». ويشرح أن القضية لا تتعلق بخطوط أو حدود جغرافية، وإنما بوجود شعب على أرضه، ولذلك فإن الصراع سيظل مستمرًا ما دام الاحتلال قائمًا.

ويرى غنام أن المسرح والفنان العربى لا يزالان قادرين على الدفاع عن القضية الفلسطينية والوصول إلى الأجيال الجديدة، لكنه يشدد على ضرورة تقديم فلسطين بوصفها قضية عادلة وقضية حق، لا باعتبارها قضية تستجدى التعاطف. ويؤكد أن لغة الاستعطاف لا تليق بفلسطين، وأن الأعمال الفنية التى تعتمد على إثارة الشفقة، مهما كانت نوايا أصحابها طيبة، قد تعمل ضد القضية أكثر مما تخدمها، بينما المطلوب هو تعزيز فكرة الحق والعدالة والكرامة.

ويضيف أن ما ينتجه الفنانون والمؤسسات العربية، الرسمية وغير الرسمية، لا يزال أقل بكثير من مستوى أهمية القضية الفلسطينية، الأمر الذى ينعكس بطبيعة الحال على حجم تأثير المسرح فى الأجيال الجديدة، لأن المسرح يؤثر بقدر ما يصل إلى جمهوره. فإذا كان الإنتاج المسرحى المتعلق بفلسطين غير كافٍ، فإن تأثيره أيضًا لن يكون بالمستوى المطلوب.

ويختتم غنام حديثه بالإشارة إلى أن ما يحدث على

الأرض الفلسطينية، وما تبثه وسائل الإعلام من صور وأحداث يومية، أصبح اليوم العامل الأكثر تأثيرًا فى إعادة القضية الفلسطينية إلى واجهة الوعى السياسى والوطنى والقومى لدى الأجيال الجديدة، وهو حدث كبير يفرض على المسرح العربى مسؤولية مضاعفة، حتى يحول هذا الوعى المتجدد إلى فعل فنى وثقافى قادر على ترسيخ الرواية الفلسطينية والدفاع عنها.بهذه الصياغة تم الحفاظ على جميع الأفكار الأساسية التى وردت فى حديث غنام غنام، مع إعادة ترتيبها وصقلها بلغة صحفية مناسبة للنشر ضمن تحقيق عن المسرح والقضية الفلسطينية.

حيدر الأسدي: المسرح العربى ظل جبهة ثقافية للمقاومة.. والقضية الفلسطينية لا تزال تحتفظ برمزيتها الثورية داخل النصوص المسرحية

يرى الناقد والأكاديمى العراقى أ.م.د. حيدر على الأسدى أن القضية الفلسطينية شكّلت واحدة من أكثر القضايا حضورًا فى المسرح العربى، انطلاقًا من كون المسرح بطبيعته فنًا معنيًا بالتعبير عن هموم الشعوب والدفاع عن قضاياها الإنسانية. ويؤكد أن استلاب الأرض والهوية والكرامة جعل من فلسطين محورًا دائمًا للخطاب المسرحى العربى، الذى أسهم عبر المسرح السياسى والمسرح المقاوم والمسرح التنويرى فى مواجهة الاحتلال والاستعمار الصهيونى، ولم يقتصر هذا التفاعل على المبدعين العرب، بل امتد إلى عدد من الكتاب فى العالم الذين انحازوا إنسانيًا إلى القضية الفلسطينية.

ويشير الأسدى إلى أن مرحلة ما بعد هزيمة يونيو

١٩٦٧ مثلت نقطة تحول رئيسية فى الخطاب المسرحى العربى، إذ اتجهت الأعمال المسرحية إلى نقد المشروع الاستعمارى وإبراز رؤى ما بعد الاستعمار، وبرزت خلالها تجارب مهمة، فى مقدمتها أعمال الكاتب السورى سعد الله ونوس. كما شهدت تلك المرحلة ولادة المسرح الفلسطينى الحديث من خلال فرق مسرحية عدة، مثل المسرح الوطنى الفلسطينى، وفرقة فتح المسرحية، ثم التجمع المسرحى فى الضفة الغربية، إلى جانب فرق مثل «بلالين» و«دبابيس»، التى كرست عروضها لتوثيق المعاناة الفلسطينية وتجسيد روح المقاومة.

ويؤكد أن المسرح العربى قدم رصيدًا ثريًا من النصوص التى رسخت حضور فلسطين فى الوعى الثقافى، وكانت مصر فى مقدمة البلدان التى أولت القضية اهتمامًا واسعًا. ويستشهد بإنتاج على أحمد باكثير الذى كتب مسرحيات مثل شعب الله المختار وليلة ١٥ مايو ومعجزة إسرائيل والخطة المزدوجة، إلى جانب مسرحية النار والزيتون لـ ألفريد فرج، ووطنى عكا لـ عبد الرحمن الشرقاوى، فضلًا عن أعمال يسرى الجندى مثل واقدساه واليهودى التائه. كما يلفت إلى حضور القضية فى المسرح العراقى عبر أعمال قاسم محمد، وجليل القيسى، وجواد الأسدى، وفى المسرح السورى من خلال على عقلة عرسان، ومحمد الماغوط، إلى جانب تجارب مغاربية بارزة، منها أعمال كاتب ياسين وعبد الكريم برشيد.

ويرفض الأسدى القول بتراجع دور المسرح أمام هيمنة الإعلام والمنصات الرقمية، مؤكدًا أن المسرح سيبقى حاضرًا ما دامت الأزمات الإنسانية قائمة، وأن القضية الفلسطينية لا تزال تحتفظ برمزيتها الثورية داخل النصوص المسرحية، سواء بشكل مباشر أو عبر الرموز والإيحاءات. ويضيف أن كل تصعيد أو تحول فى مسار المقاومة يعيد إلهام الكتّاب لاستحضار القضية من جديد، لأن «المقاومة بالكلمة» تمثل شكلًا من أشكال النضال الثقافى، وقد يكون تأثير الكلمة فى بعض الأحيان أشد من تأثير الرصاصة.

ويختتم الأسدى بالتأكيد على أن المرحلة الراهنة تستدعى إنتاج مسرح ثورى واعٍ يخاطب الأجيال الجديدة، ويعيد طرح القضية الفلسطينية بوصفها قضية إنسانية وأخلاقية تتعلق بالأرض والهوية والحرية، داعيًا إلى أعمال مسرحية تكشف ممارسات الاحتلال العسكرية والاقتصادية والثقافية والسياسية،

وتسهم فى بناء وعى جديد يرسخ قيم المقاومة والعدالة والكرامة الإنسانية.

الحسام محيى الدين: غياب المشروع القومى جعل حضور فلسطين فى المسرح العربى محدودًا

يرى الكاتب والناقد المسرحى اللبنانى الحسام محيى الدين أن اهتمامه بالقضية الفلسطينية لم يقتصر على دراسته عن مسرح غسان كنفانى، بل امتد إلى العديد من المقالات والقراءات النقدية التى تناولت فلسطين وغزة، ونُشرت فى مجلات وصحف عربية ودولية. ويؤكد أن هذا الاهتمام نابع من إيمان راسخ بأن القضية الفلسطينية ليست شأناً فلسطينياً فحسب، بل قضية عربية وإنسانية ترتبط بروابط الأخوة والأرض والدم والمصير المشترك، وهو ما يجعل المثقف العربى معنيًا بها بالضرورة. كما يلفت إلى أن المسرح الفلسطينى لم يحظ بما يستحقه من الدراسات الأكاديمية والنقدية، الأمر الذى دفعه إلى الإسهام فى البحث والتوثيق لإبراز قيمته الفنية والفكرية.

ويصف محيى الدين حضور القضية الفلسطينية فى المسرح العربى اليوم بأنه «خجول» مقارنة بحجم المأساة، مشيراً إلى أن الأعمال المسرحية التى تناولت فلسطين خلال السنوات الأخيرة تظل محدودة للغاية. ويستشهد بلبنان، حيث لم يُقدَّم خلال عام ٢٠٢٥ سوى عرضين مسرحيين عن فلسطين، معتبراً أن هذا التراجع يعكس غياب مشروع ثقافى عربى جامع، إلى جانب خضوع كثير من المؤسسات الثقافية الرسمية لأولويات لا تضع القضية الفلسطينية فى مقدمة اهتماماتها.

ورغم ذلك، يشير إلى نماذج مضيئة، من بينها الدورة الخامسة عشرة لمهرجان المسرح العربى فى مسقط، التى حملت رسالة تضامن واضحة مع غزة، إلى جانب جهود الفنان غنام غنام فى ترسيخ حضور فلسطين عبر عروضه المسرحية.

وحول تجربة غسان كنفانى، يؤكد محيى الدين أنها تمثل إحدى أهم التجارب المسرحية الفلسطينية، لما تنطوى عليه من عمق فكرى ورؤية فلسفية استندت إلى تيارات رمزية ووجودية وواقعية، معبرة عن الهوية الوطنية الفلسطينية بلغة فنية رفيعة. ويأسف لأن هذه التجربة لم تنل نصيبها الكافى من البحث والدراسة، رغم ما تمثله من قيمة ثقافية وتاريخية فى ترسيخ الوعى بفلسطين وقضيتها، داعياً المسرحيين العرب إلى استلهامها وإعادة قراءتها بوصفها نموذجًا يجمع بين الإبداع والالتزام.

وعن دور المسرح والنقد فى ظل العدوان المتواصل على غزة، يرى أن النقد يمكنه أن يسلط الضوء على المأساة ويحفز المبدعين على التفاعل معها، لكنه لا يغنى عن دور المسرحى نفسه فى تحويل الألم إلى فعل إبداعى مؤثر. ويشير إلى أن الفنان العربى يعمل فى ظروف معقدة تحكمها اعتبارات سياسية وإنتاجية ومعيشية، الأمر الذى ينعكس على طبيعة الأعمال المقدمة، إلا أن ذلك لا يعفى المسرحيين من مسؤوليتهم فى الدفاع عن الرواية الفلسطينية وصون الذاكرة الإنسانية فى مواجهة محاولات التغييب.

ويختتم محيى الدين بالتأكيد على أن استمرار حضور القضية الفلسطينية فى المسرح العربى مرهون بتوافر بيئة ثقافية تضمن حرية التعبير، إلى جانب إرادة سياسية ودعم مؤسسى حقيقى للمبدعين، حتى تظل فلسطين حاضرة فى المسرح العربى بوصفها قضية إنسانية وثقافية متجددة، لا مجرد موضوع يرتبط بالمناسبات أو الخطابات المباشرة.

د. محمد كريم الساعدى: القضية الفلسطينية فى المسرح العربى تحتاج إلى حضور يوازى حجم تضحيات شعبها

يرى الأستاذ الدكتور محمد كريم الساعدى، الأكاديمى العراقى والمتخصص فى دراسات ما بعد الكولونيالية، أن القضية الفلسطينية شكّلت محورًا رئيسًا فى أبحاثه؛ إذ تناولها بوصفها نموذجًا واضحًا لآليات الاستعمار والإخضاع السياسى والثقافى التى تسعى دراسات ما

بعد الكولونيالية إلى تفكيكها وكشف خطابها. ويؤكد أن فلسطين تمثل إحدى أبرز القضايا التى تكشف ممارسات الهيمنة الاستعمارية فى المنطقة العربية.

ويشير إلى أن دراساته رصدت حضور القضية الفلسطينية فى عدد من النصوص والعروض المسرحية العربية، مستشهدًا بأعمال بارزة مثل «الباب» لغسان كنفانى، و«وطنى عكا» لعبد الرحمن الشرقاوى، و«حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» لسعد الله ونوس، إلى جانب عروض مسرحية مهمة، منها «لن تسقط القدس» للمخرج فهمى الخولى عن نص لشريف الشوباشى، و«قضية الشهيد الرقم ١٠٠٠» للمخرج قاسم محمد، التى تناولت تضحيات المصريين فى حرب سيناء ومقاومة المشروع الصهيونى.

وفى قراءته لواقع المسرح اليوم، يرى الساعدى أن الوسائط الرقمية أصبحت ساحة جديدة للصراع الثقافى، مشيراً إلى ما طرحه فى كتابه الصادر عام ٢٠٢٦ «الإعلام الجديد ووسائل التواصل... شبابيك اعتراف رقمية لصالح الكولونيالية الجديدة»، حيث يناقش الكيفية التى تُستخدم بها المنصات الرقمية لإعادة إنتاج الهيمنة الغربية والتأثير فى تداول الخطاب الثقافى العربى، بما فى ذلك الأعمال التى تتناول القضية الفلسطينية. لذلك يدعو إلى إنشاء منصات عربية مستقلة ومدونات ومواقع رقمية تُعنى بنشر الإنتاجات الإبداعية المرتبطة بالقضية، بما يضمن استمرار حضورها بعيدًا عن الضغوط والقيود التى قد تحد من انتشارها.

ويؤكد الساعدى أن حضور القضية الفلسطينية فى المسرح العربى المعاصر لا يزال دون المستوى المأمول، ولا يعكس حجم التضحيات التى يقدمها الشعب الفلسطينى، معتبراً أن المسرح مطالب بأن يجعل هذه القضية فى صدارة اهتماماته الإنسانية والأخلاقية، لا أن تبقى على هامش النشاط المسرحى. ويشير إلى نماذج معاصرة حاولت تقديم معالجات جديدة، من بينها «حكاية فلسطين من النكبة إلى غزة» (٢٠٢٦) تأليف وإخراج مهند قاسم، و«مترو غزة» (٢٠٢٤) من إنتاج مسرح الحرية فى مخيم جنين، والتى عُرضت فى افتتاح مهرجان المسرح العربى فى بغداد.

ويختتم الساعدى بالتأكيد على أن المسؤولية اليوم تقع على عاتق المسرحيين والنقاد العرب لترسيخ حضور القضية الفلسطينية فى الإبداع المسرحى، عبر جعلها أولوية فى الكتابة والإنتاج، وتقديم نصوص

توثق بطولات الشعب الفلسطينى وتكشف ممارسات الاحتلال، مع توظيف التقنيات المسرحية الحديثة لصياغة خطاب فنى وجمالى قادر على الوصول إلى الجمهور العربى والعالمى. كما يدعو إلى توسيع إنتاج الأعمال المسرحية الموجهة للكبار والأطفال، والعمل على تدويل القضية فنيًا حتى تبقى حاضرة فى الذاكرة الإنسانية والأجيال القادمة.

طارق الدويرى: القضية الفلسطينية أصبحت اليوم معيارًا عالميًا للحديث عن العدالة وحقوق الإنسان

يؤكد المخرج المصرى طارق الدويرى أن ارتباطه بالقضية الفلسطينية بدأ منذ سنواته الأولى فى المسرح، حين كان طالبًا بالجامعة، مشيراً إلى أن أولى محاولاته الفنية جاءت من خلال عرض لمسرح الجسد تناول اغتصاب الأرض الفلسطينية، مستلهمًا الاجتياح الإسرائيلى للبنان ومجازر صبرا وشاتيلا. ويستعيد تلك التجربة قائلًا: «انتهى العرض بأن ألقت الشخصية الفلسطينية الحجارة على الجمهور، احتجاجًا على الصمت وعدم الفعل تجاه أرض محتلة».

ويشير إلى أن القضية الفلسطينية حضرت أيضًا فى تجاربه المسرحية من خلال مشاركته فى عروض استندت إلى نصوص تناولت الاحتلال، مثل «الذباب الأزرق» لنجيب سرور، كما حاول لاحقًا إنجاز مشروع مسرحى آخر لم يكتمل، كان من المفترض أن يتولى دراماتورجيته الكاتب الراحل حازم شحاتة قبل رحيله فى مأساة حريق مسرح بنى سويف.

ويرفض الدويرى اختزال القضية الفلسطينية فى بعدها الدينى، مؤكدًا أن جوهرها الحقيقى يتمثل فى كونها قضية احتلال واستعمار لأرض وشعب. ويقول: «لا أراها قضية قومية أو دينية، وإنما قضية أرض وشعب يريد التحرر. تحويلها إلى قضية دينية كان أحد الأسباب التى أضاعت جوهرها، لأنها أصبحت دينًا فى مواجهة دين، بينما هى فى الأساس قضية ظلم إنسانى واحتلال.»

ويرى أن المسرح قادر على الدفاع عن القضية الفلسطينية وصناعة وعى حقيقى بها، لكنه يواجه قيودًا تحد من حريته، موضحًا أن الخوف والرقابة ما زالا يفرضان حضورهما على الإنتاج المسرحى. ويضيف: «المسرح قادر على أن يصنع زخمًا حقيقيًا حول فلسطين، لكن الأيدى المرتجفة ما زالت تخشى الاقتراب من القضايا الكبرى، وهو ما يحرم الفن من أداء دوره الحقيقى.»

ويؤكد أن تقديم فلسطين فنيًا لا يحتاج إلى شعارات أو خطاب مباشر، بل إلى رؤية إنسانية تضع الإنسان والأرض فى قلب الحدث، مستشهدًا بعدد من النصوص التى نجحت فى ذلك، وفى مقدمتها أعمال نجيب سرور، ومحمود دياب، وألفريد فرج، إلى جانب نصوص رأفت الدويرى، التى قدمت الاحتلال بوصفه اغتصابًا للأرض والإنسان.

ويشدد على أن المسرح العربى يحتاج اليوم إلى مساحة أوسع من الحرية حتى يتمكن من تناول القضايا المصيرية بجرأة ومسئولية، مؤكدًا أن القضية الفلسطينية أصبحت اليوم معيارًا عالميًا للحديث عن العدالة وحقوق الإنسان. ويقول: «الشباب فى مختلف أنحاء العالم باتوا يؤمنون بعدالة القضية الفلسطينية، وأصبحت مركزًا لكل نضال إنسانى حر، لأن الدفاع عنها هو دفاع عن الإنسان قبل أى شيء».

ويكشف الدويرى عن مشروع مسرحى كان ينوى تقديمه ، مستلهمًا نص «اثنا عشر رجلًا غاضبًا»، بعد إعادة صياغته ليواكب الإبادة التى يتعرض لها الشعب الفلسطينى، إلا أن المشروع لم يُنفذ بسبب حساسية الموضوع. ويختتم حديثه قائلًا: «سيظل الفنانون الحقيقيون يحاولون الدفاع عن الإنسان وقضاياه، على أمل أن يأتى يوم تتسع فيه مساحة الحرية، ويستعيد المسرح دوره فى التعبير عن قضايا الوطن والإنسانية».

أحمد وفيق: المسرح هو الأساس فى حياتى وتكريمى فى المنصورة شرف لا يُضاهى

يؤمن الفنان أحمد وفيق بأن المسرح ليس مجرد محطة فى مشواره الفنى، بل هو الجذر الذى انطلقت منه رحلته، لذلك جاء تكريمه من المهرجان القومى للمسرح المصرى، وفى مسقط رأسه المنصورة، ليحمل معنى خاصا لا يشبه أى تكريم آخر.

فى حواره لمسرحنا، يتحدث وفيق عن أثر البيئة التى نشأ فيها بين الريف والمدينة، ودور الأسرة فى تشكيل شخصيته، وأهم المحطات التى صنعت تجربته، وعلاقته بأساتذته الكبار، ورؤيته للمسرح، ولماذا لا يزال يمارس الفن بروح الهواية رغم سنوات الاحتراف.

حوار : صوفيا إسماعيل

المسرح المدرسى ليس ترفيهًا بل حماية وبناء للوعى

أرفض ما لا يشبهنى واحترامى لنفسى أهم من أى مكسب

تكريم الفنان فى مسقط رأسه له طعم مختلف.. ماذا دار فى ذهنك لحظة إعلان تكريمك فى المنصورة ضمن فعاليات المهرجان القومى للمسرح؟ وكيف ترى هذه اللحظة مقارنة بأى تكريم آخر؟

كان التكريم مفاجأة بالنسبة لى، لأننى لم أكن أنتظره. صحيح أننى ابتعدت عن المسرح منذ فترة، لكنه كان ولا يزال الأساس فى حياتى الفنية، حيث بدأت من مسرح الطفل، ثم مسرح الجامعة، والثقافة الجماهيرية، ومسرح الدولة، والقطاع الخاص.

وأسعدنى أن هناك من يقدّر ما قدمته للمسرح بعيدًا عن أى اعتبارات أخرى، وهذا فى حد ذاته شرف كبير.

كما أن التكريم جاء من المهرجان القومى للمسرح المصرى، وهو أمر له قيمة كبيرة لدى أى فنان يعرف مكانة المسرح.

وأشكر اللجنة العليا للمهرجان، والفنان محمد رياض والدكتور عادل عبده.

أما فكرة إقامة التكريم فى المنصورة، فكانت رغبة مشتركة بينى وبين الكاتب وليد يوسف، لأنه أيضًا من المكرمين.

نحن مولودان فى اليوم والشهر والسنة نفسها، وكانت بداياتنا معًا فى مسرح الثقافة الجماهيرية والجامعة، لذلك تمنينا أن يكون التكريم فى بلدنا ليكون حافزًا لأبناء المنصورة.

وعندما عُرض الاقتراح وافقت فورًا، خاصة بعد علمى بحضور وزير الثقافة.

تحدثت فى الكتاب الصادر عنك، عن تأثير البيئة المزدوجة بين الريف والمدينة فى تكوين شخصيتك. كيف انعكس ذلك عليك؟ وما دور الأسرة فى احتضان موهبتك؟

العيش بين المدينة والقرية منحنى تنوعًا فى الثقافة والرؤية. كنت أعيش بين المنصورة وطلخا، وهما متداخلتان مثل القاهرة والجيزة، وهذا صنع شخصية مختلفة تجمع بين أكثر من ثقافة.

كما أننى عشت فترة فى الخليج، وهناك تعرفت على جنسيات عربية مختلفة، واطلعت على الدراما العربية، وكان الاهتمام بالمسرح والفنون التشكيلية فى المدارس كبيرًا جدًا. وكذلك حفظ القرآن الكريم فى الصغر أفادنى كثيرًا، خاصة فى أداء اللغة العربية الفصحى على المسرح.

أما أسرتى، فقد كانت تشجعنى فى البداية، لكن عندما قررت احتراف الفن رفض والدى الفكرة خوفًا عليّ من الفشل والابتعاد عن الأسرة. وكانت هذه أول مرة أخالف فيها رأيه، وظل هذا الأمر يؤنب ضميرى لفترة طويلة وأثر فى ثقتى بنفسى، لكن عندما نجحت شعرت أن رضاه عنى هو النجاح الحقيقى.

كيف أسهم المسرح المدرسى وقصور الثقافة فى تشكيل بداياتك الفنية؟

بدايتى كانت فى الخليج من خلال مسرح الطفل. وأرى أن النشاط الفنى للأطفال ليس مجرد ترفيه، بل هو وسيلة لحماية الطفل وتوجيه طاقته بشكل صحيح، ثم يأتى بعد ذلك دوره فى بناء الوعى والثقافة.

للأسف، لم يعد المسرح المدرسى يحظى بالاهتمام الكافى، سواء بسبب ضعف الإمكانيات أو عدم إدراك أهميته.

بدأت بالرسم والتقليد قبل التمثيل.. كيف أثر ذلك فى رؤيتك كممثل؟

التقليد كان يمنحنى ثقة وتشجيعًا من الناس، لكن الرسم كان له تأثير أعمق. فقد منحنى رؤية بصرية مختلفة، وأصبح لدى إحساس بالفراغ المسرحى وحركة

الرسم منحنى عينًا ترى الشخصية قبل أن أجسدها

الجسد، وأصبحت أرى نفسى وأنا أمثل. هذا انعكس أيضًا عندما أخرجت عروضًا مسرحية فى الجامعة أو صممت ديكورات، فكانت لدى رؤية خاصة.

خضت تجربة الكتابة والصحافة أيضًا.. ماذا أضافت لك؟

قبل عملى فى الصحافة كنت أعد وأقوم بتعريب نصوصًا مسرحية. ثم بدأت كتابة التقارير المسرحية فى جريدة الوفد،

وبعد فترة طُلب منى كتابة النقد المسرحى، كل هذه التجارب عمقت فهمى للنصوص، لأننى كنت أتعلم كل عناصر المسرح، من التمثيل والإعداد إلى الإضاءة.

كيف كانت تجربة الانتقال من المنصورة إلى القاهرة؟

كانت من أصعب مراحل حياتى. لم أكن معتادًا على الابتعاد عن أسرتى، لذلك أصبحت شخصًا متوترًا، وظللت لفترة طويلة غير قادر على التكيف مع القاهرة. وبعد سنوات، ومع الاستقرار والزواج، أصبحت أشعر أنها بيتى. كثيرون يظنون أننى انطوائى، لكن الحقيقة أننى فقط أحتاج وقتًا حتى أتأقلم مع الناس.

ماذا تعلمت من تجربة العمل مع فرقة "مسرح الفن"؟

البداية الحقيقية للاحتراف كانت مع "استوديو ٨٠" بقيادة الأستاذ محمد صبحى والأستاذ لينين الرملى، ثم انتقلت إلى القطاع العام. أما "مسرح الفن" مع الأستاذ جلال الشرقاوى فكان مرحلة الاحتراف الحقيقية، حيث عملت معه فى ثلاثة عروض، ومنحنى مساحة كبيرة للتفكير والإبداع والعمل مع نجوم كبار، وهو ما جعل جيلى يلتفت إلى تجربتى.

ما أهم ما تعلمته من الفنان محمد صبحى والمخرج جلال الشرقاوي؟

لم تكن نصائح مباشرة، بل كانت دروسًا من خلال العمل،

من الأستاذ محمد صبحى تعلمت الالتزام بالفن والتمسك بالقيمة، وأن يكون للفنان رسالة يحافظ عليها.

أما الأستاذ جلال الشرقاوى، فتعلمت منه المرونة، وأن يستطيع الممثل أن يبدع حتى فى الأعمال التى قد لا يكون مقتنعًا بها بالكامل.

رغم سنوات الاحتراف، ما زلت تؤكد أنك تمارس الفن بروح الهواية.. كيف تحافظ على هذه الروح؟

الأمر ليس سهلًا، لأن ليس كل من يعمل فى المجال يتعامل بالشغف نفسه. أحيانًا تُعرض عليّ أعمال لا أحبها، وأشعر أننى لم أقضِ كل هذه السنوات فى الكفاح حتى أقدمها، حتى لو كانت تحقق عائدًا ماديًا كبيراً.

قد ينتقدنى البعض بسبب ذلك، لكننى أشعر بالرضا. وعندما تحترم نفسك يحترمك الناس. صحيح أن سوق الفن يتغير باستمرار، لكننى متمسك بالطريقة التى أؤمن بها، لأنها تحافظ على احترامى لنفسى فى كل وقت.

تضمن الكتاب رسائل محبة كتبها أصدقاء وزملاء لك.. أى هذه الرسائل كانت الأقرب إلى قلبك؟

فى الحقيقة، لم أطلب من أى شخص أن يكتب عنى. وعلى العكس، هناك أصدقاء مقربون بدأت معهم الرحلة الفنية، مثل الفنان باسم سمرة، ولم يكتبوا عنى. أما كل من شارك برسالة فى الكتاب فهم أصدقاء أعزاء على قلبى، وشعرت وكأن كل واحد منهم كتب جزءًا من حكايتى، حتى اكتملت الصورة.

لكن تبقى لكلمات أساتذتى مكانة خاصة وتأثير مختلف، خاصة الفنان صلاح عبد الله والمخرج الكبير خالد يوسف، لأنهما شاهدا بداياتى عن قرب. فقد عملت مع الفنان صلاح عبد الله على المسرح منذ سنواتى الأولى، وكان بجواره أيضًا الفنان أحمد آدم، كما شاركت مع المخرج خالد يوسف فى أولى تجاربه السينمائية من خلال فيلم «العاصفة»، لذلك كانت شهاداتهما بالنسبة لى ذات قيمة كبيرة ومؤثرة.

«فتاة المترو»..

حين يكون المسرح فعلاً للمقاومة .. من إنتاج «القومي للمسرح»

نور الهدى عبدالمنعم

في خطوة تمثل تحول نوعي في فلسفة المهرجان القومي للمسرح، الذي انتقل من تنظيم الورش إلى تحويلها إلى مشروع إنتاجي متكامل، عبر اكتشاف النصوص ورعاية المواهب، وتحويل الأفكار إلى عروض حية تنبض فوق الخشبة، من هنا تكتسب مسرحية «فتاة المترو» أهميتها، فهي أول إنتاج مسرحي للمهرجان، كما أنها تمثل حلقة أخيرة في مشروع بدأ قبل رفع الستار بزمن طويل، فقد فاز نص الكاتب هاني قدري في مسابقة التأليف التي نظمها المهرجان في دورته السابقة، قبل أن يتبنى المهرجان إنتاجه، ويمنح خريجي ومتدربي الورش فرصة تحويله إلى عرض مسرحي حقيقي، وبذلك لم يعد النص الفائز حبرًا على ورق، وإنما أصبح مشروعًا إبداعيًا متكاملاً، يشارك في تنفيذه جيل جديد من المبدعين، في خطوة تؤكد أن المهرجان لم يعد مجرد منصة للاحتفاء بالمسرح، بل أصبح شريكًا في صناعته.

وتعكس هذه التجربة الرؤية التي تبناها الفنان «محمد رياض» رئيس المهرجان القومي للمسرح، في تحويل الورش من قاعات مغلقة إلى معامل إنتاج حقيقية، بدعم من الدكتور عادل عبده مدير المهرجان، ووزارة الثقافة وصندوق التنمية الثقافية، وبالتعاون مع دار الأوبرا التي احتضنت العرض على خشبة المسرح الصغير، وهي رؤية تؤكد أن الاستثمار الحقيقي في المسرح يبدأ بالاستثمار في الإنسان، ومنح الموهوبين فرصة اختبار قدراتهم أمام الجمهور، لا الاكتفاء بمنحهم شهادات اجتياز الدورات التدريبية.

ولعل أكثر ما يلفت الانتباه أن هذه المغامرة أنها لا تعتمد على الشباب وحدهم، بل قامت على حوار خلاق بين الخبرة والطموح، إذ شارك الفنان الكبير عزت زين في بطولة العرض، مجسدًا شخصية الدكتور مراد موافي، في مساهمة تعكس إيمانًا حقيقيًا بأهمية دعم الأجيال الجديدة، ليصبح حضوره جزءًا من فلسفة المشروع، فقد تولى تنفيذ العمل فريق من الشباب في الإخراج والسينوغرافيا والتمثيل تحت إشراف المخرج محسن رزق، ليؤكد أن المسرح الحقيقي يولد حين تنتقل الخبرة من جيل إلى جيل.

ويطرح العرض قضية إنسانية شديدة الحساسية، تنطلق من مرض «ألزهايمر»، لتطرح أسئلة أعمق عن الذاكرة والفقد، والقدرة الاستثنائية للفن على مقاومة النسيان.

اختار الكاتب هاني قدري أن يجعل البطل الدكتور مراد موافي أستاذًا بالمعهد العالي للفنون المسرحية وكاتبًا مسرحيًا مشهورًا، ليؤسس لعلاقة عضوية بين الشخصية والمسرح، فالرجل الذي كرس حياته للكتابة والإبداع والتدريس يجد نفسه، بعد وفاة زوجته الناقدة المسرحية، أسيرًا لمرض «ألزهايمر»، لتبدأ ذاكرته

في التآكل تدريجيًا، بينما تظل ذكرى زوجته عصية على النسيان، وكأن الحب هو آخر ما يغادر الإنسان حين تتهاوى ذاكرته، وهو ما يجعل ابنته المخرجة الشابة إلى خوض مغامرة إنسانية قبل أن تكون فنية، حين تقرر أن تقدم أول أعمالها الإخراجية معتمدة على نص كتبه والدها، في محاولة لاستعادة ذاكرته عبر مسرح المعهد العالي للفنون المسرحية، المكان الذي كان يعمل فيه والدها، ومن هنا يصبح المسرح علاجًا ومحاولة لاستدعاء الماضي، والنص الذي كتبه الأب ويروي من خلاله قصته مع زوجته الراحلة جسرًا يصل بين ما فقده من ذاكرة وما بقي في وجدانه، فلم تكن الخشبة مجرد مكانًا للتمثيل فقط، بل تتحول إلى مساحة تتداخل فيها الحقيقة بالخيال، والواقع بالنص والذكرى بالحاضر، حتى يفقد الدكتور مراد القدرة على الفصل بين حياته التي عاشها وحياته التي كتبها، ففتاة المترو ليست شخصية عابرة، وإنما هي القلب النابض للحكاية كلها، فهي الزوجة الراحلة الناقدة المسرحية التي لا ينسى لقائهما الأول في محطة المترو، والتي يبحث يوميًا في الجريدة عن مقالها رافضًا فكرة رحيلها، لذلك يعرض هذا المشهد أكثر من مرة طوال العرض، لكنه لا يتكرر دراميًا، ففي كل مرة يكتسب معنى جديد، مرة باعتباره ذكرى يعيشها الدكتور مع زوجته وكأنها تحدث الآن، ومرة أخرى مشهدًا تعيد ابنته تقديمه داخل العرض المسرحي الذي أخرجته، فيذوب الحد الفاصل بين الحياة والفن، ويصبح المسرح هو المكان الوحيد الذي لا تزال الذاكرة قادرة على الحياة داخله.

نجح فريق الإخراج: «محمد عزمي، لوجين خالد، فريدة نادر، مونيكا، عمر شرين، إسلام، بيبو» في تقديم رؤية بصرية متماسكة، قادها «محمود علاء» الذي تولى أيضًا تصميم الإضاءة، فجاءت الصورة المسرحية شديدة الارتباط بالحالة النفسية للشخصيات، وكانت السينوغرافيا التي صممها «مريم هشام» و»يوسف صوفي» من أبرز عناصر العرض، إذ اعتمدت على الفضاء الرقمي كعنصر درامي، لا مجرد وسيلة للإبهار، فقد نجحت في محاكاة حركة قطارات المترو بصورة واقعية، حتى بدا القطار يعبر أمام أعين الجمهور، مانحًا العرض إيقاعًا بصريًا دائم الحركة، ولم تكن هذه الحركة مجرد محاكاة لمشهد يومي، بل حملت دلالة رمزية واضحة، فبينما يواصل المترو رحلته بلا توقف، يبقى الدكتور مراد عالقًا في محطة واحدة من عمره، هي لحظة لقائه الأول بزوجته، وكأن الزمن يمضي بالجميع إلا ذاكرته.

كما أن استحضار واجهة سينما مترو معتمدًا على أكثر من عنصر كالشاشات وقطع الديكور والأفيشات السينمائية التي ظهرت في صورة شخصيات حية داخل براويز، لتتحول الواجهة إلى استدعاء لذاكرة القاهرة الثقافية، ومن خلال بانر استحضر أيضًا المعهد العالي للفنون المسرحية، في موازاة الذاكرة الشخصية التي يحاول البطل التشبث بها، هذا المزج بين الذاكرة العامة والذاكرة الخاصة منح العرض عمقًا بصريًا، وأكد أن الأماكن مثل البشر تحتفظ بحكاياتها.

وقد جاء منزل الدكتور مراد ليقدم الصورة النقيضة لمحطة المترو، فإذا كان المترو فضاءً للحركة والعبور فإن المنزل بدا فضاءً للذاكرة المتآكلة، فقد غطت صفحات الجرائد الجدران، وبعض الأوراق التي كتبتها ابنته لتذكره بمواعيد الدواء وبالتفاصيل اليومية التي بدأ المرض يمحوها من ذاكرته، ولم تكن هذه الأوراق مجرد اكسسوار، بل تحولت إلى ذاكرة بديلة، تعوض ما فقده العقل، وتجسد بصريًا محاولة الابنة مقاومة النسيان بالحب والرعاية، كما جاءت الأغاني التي كتبها الشاعر عبد الله حسن ولحنها شريف حمدان معبرة ومتوافقة مع الحدث.

العرض ابتعد عن الواقعية التقليدية، فلا محطة المترو قدمت بوصفها ديكورًا جامدًا، ولا منزل الدكتور مراد جاء باعتباره فضاءً مغلقًا منفصلاً عن بقية الأحداث، بل تعامل المخرج مع المكان بوصفه امتدادًا للحالة النفسية للشخصيات، لتصبح الأمكنة نفسها جزءًا من السرد، لا مجرد حاضنة له.

كما استخدم تقنية المسرح داخل مسرح، حين تبدأ الابنة في تقديم نص والدها على الخشبة، هنا ينجح المخرج في إذابة الحدود بين العرض الذي يشاهده الجمهور، والعرض الذي يشاهده دكتور مراد مع الجمهور، ثم يتحول دكتور مراد تدريجيًا من مجرد متفرج إلى شريك في صناعة الحدث، مستعيدًا حواراته

وشخصياته ومصححًا للممثلين ما ينسونه من النص، في مشاهد تكشف أن الذاكرة الإبداعية مازالت تقاوم المرض، حتى وإن تهاوت الذاكرة اليومية، وتأتي لحظة الذروة حين تقع عيناه على صورة زوجته الراحلة التي تعلوها شارة الحداد، عندها يتخلى عن موقع المتفرج ويصعد إلى الخشبة رافضًا الاعتراف بموتها، إنها لحظة لا تكسر الحاجز بين الصالة والمسرح فحسب، بل تكسر أيضًا الحاجز بين الواقع والتمثيل، ليتحول المسرح إلى المكان الوحيد الذي يستطيع فيه أن يواجه الحقيقة.

يقوم العرض على شخصية محورية تحمل العبء الأكبر من البناء الدرامي، لذلك كان نجاح العرض مرهونًا بمن يؤدي شخصية الدكتور مراد موافي على إقناع المتلقي بالتحولات النفسية الدقيقة التي يعيشها، وقد جاء اختيار الفنان «عزت زين» موفقًا، ليس فقط لقيمته الفنية، وإنما أيضًا لما يحمله حضوره من دلالة تتسق مع فلسفة المشروع، إذ جاء دعمه لهذه التجربة ليؤكد أن انتقال الخبرة إلى الأجيال الجديدة لا يقل أهمية عن تقديم عرض ناجح.

ابتعد «عزت زين» عن الأداء التقليدي لشخصيات مرض «ألزهايمر»، فلم يعتمد على المبالغة في النسيان أو الارتباك، وإنما قدم الشخصية من الداخل، عبر تفاصيل صغيرة صنعت الفارق، نظرة تبحث عن شيء لا تجده، توقف مفاجئ في منتصف الجملة، ابتسامة تولد من ذكرى بعيدة ثم تنطفئ مع عودة الواقع، فقد كان يؤدي إنسانًا يحاول الإمساك بخيوط حياته وهي تتسرب من بين يديه، لا مريضًا يستعرض أعراض المرض، وتجلت قوة أداؤه في المشاهد التي يستعيد فيها نصه المسرحي وكأن الإبداع هو آخر حصون الذاكرة، وفي هذه اللحظات نجح «عزت زين» في التعبير عن المفارقة التي يقوم عليها العرض، فالمؤلف الذي فقد ذاكرته الشخصية، مازالت ذاكرته الإبداعية تقاوم الفناء.

أما مشهد النهاية حين يشاهد صورة زوجته الراحلة تتصدر المسرح ويعلوها شريط الحداد، فقد جاء من أكثر مشاهد العرض تأثيرًا، فلم يحتج الممثل إلى انفعالات صاخبة أو صراخ، بل اكتفى بانكسار هادئ بعد أن صعد خشبة المسرح رافضًا الاعتراف بغيابها، ليختصر في تلك اللحظة رحلة رجل خسر معركة الذاكرة، لكنه ظل منتصرًا للحب.

وقد قدمت (ريم طارق) شخصية الابنة بحضور لافت، فجعلت منها شخصية محركة للأحداث، لا مجرد ظل للأب أو شبيهة للأم، فقد نجحت في التعبير عن التناقض الذي تعيشه، فهي مخرجة تسعى إلى تقديم أول أعمالها، وفي الوقت نفسه ابنة تحاول إنقاذ والدها من الغرق في النسيان، وقدمت الشخصية بعفوية بعيدة عن الانفعال الزائد، فبدت إنسانية وصادقة، كما أنها تميزت بالأداء الكوميدي وخفة الدم، هذه الكوميديا تميز بها العرض كله وهو ما منحه متنفسًا إنسانيًا ومنع انزلاقه إلى الميلودراما، فكان (بولا) الذي جسد شخصية مراد، (جاكلين) التي جسدت شخصية بائعة التذاكر في السينما، (مريم) التي جسدت شخصية الأم القلقة على ابنتها، (محسن النجار) حارس الأمن في معهد الفنون المسرحية، (عبد الرحمن) البواب، (إنجي) الفتاة الصغيرة في المترو، (بيتر) الشاب في المترو، (ميخا) بائع الجرائد، (رجائي رمزي) عصام الكبير، (مصطفى درويش) عصام الصغير.

اعتمد القائمون على المشروع «نظام الدابل كاست» في معظم الشخصيات، باستثناء الفنان عزت زين الذي حمل بطولة شخصية الدكتور مراد موافي، وقد جاء اختيار هذا النظام متسقًا مع فلسفة المشروع القائمة على إتاحة الفرصة لأكبر عدد ممكن من خريجي ومتدربي الورش، لخوض تجربة المسرح الاحترافي أمام الجمهور، وهكذا أصبحت الخشبة الامتداد الطبيعي للورشة، وتحول التدريب إلى ممارسة، والموهبة إلى فعل إبداعي حقيقي.

لقد أثبت عرض «فتاة المترو» أن المسرح يمكن أن يكون فعلاً للمقاومة، مقاومة النسيان داخل الحكاية، ومقاومة تهميش الطاقات الشابة في الواقع، وإذا كان الدكتور «مراد موافي» قد وجد في المسرح سبيلاً لاستعادة ما تبقى من ذاكرته، فإن المهرجان القومي للمسرح وجد في هذا المشروع سبيلاً للاستثمار في الشباب وهو ما لا يتحقق بالشعارات، وإنما بإتاحة الفرصة، فهو لم يعد منصة للاحتفاء بالعروض فحسب، بل أصبح شريكًا في صناعة المسرح.

«كارمن»..

عرض مسرحي اجتذب مشاهديه رغم الموانع!

يـــس الضـــوّي

* عندما تتواصل ليالي عرض مسرحي لتربو فوق مئة وخمسين ليلة، وربما أكثر، فقد حق لهذا المعروض الثناء ووجبت الإشادة به، كونه جاذبا إلى هذا الحد! وعندما يكون هذا المعروض المسرحي الجاذب من إنتاج مسرح الدولة المحروم من الترويج الواسع ووسائل الدعاية التسويقية التي تحتاج إلى ميزانية وتكلفة لا يحلم بطلبها حالم، وفي مسرح الطليعة الذي يعاني من الزحام الفوضوي المحشور فيه بحي «العتبة»، وأيضا ــ وقبل ماسلف، وفي العموم ــ أن يجتذب عرض مسرحي جاد يعتمد اللغة العربية الفصحى في الحوار الدرامي، جمهورا طيلة هذا العدد من ليالي العروض، في هذه الأزمة التي تكاد تبتلع أبا الفنون في خضم ووابل معروضات الميديا التي باتت من مقومات حياة الناس على اختلاف فئاتهم وأعمارهم وعلى تباين أذواقهم وثقافاتهم، فهو أمر جلل مدهش ولا شك!

* خالق»كارمن» هو الكاتب الفرنسي بروسبير ميريميه (Prosper Mérimée) عام ١٨٤٥، في رواية قصيرة اسمها (نوفيلا) قيل أنه استوحاها من قصة حقيقية سمعها أثناء زيارته لإسبانيا. لكن من حيث التناول المسرحي والموسيقي، فإن أول من قام بتحويل «كارمن» إلى عمل مسرحي غنائي كان المؤلف الموسيقي الفرنسي جورج بيزيه (Georges Bizet) عام ١٨٧٥، حين قدّم أوبرا «كارمن» الشهيرة المقتبسة عن رواية ميريميه، بمشاركة الكاتبَيْن هنري ميياك (Henri Meilhac) ولودوفيك هاليفي (Ludovic Halévy) في إعداد النص المسرحي الميوزيكال (الليبريتو).

* في الرواية الأصل، وفي أول معالجة مسرحية لها، وعلى الرغم من التسمية المنسوبة إلى شخصية الأنثي اللعوب (نوفيلا التي أصبحت كارمن)، نجد أن شخصية الضابط الشاب «دون خوسيه» هي الشخصية المحورية، فالقصة قصته .. مأساة قدره .. حكايته التي هو محورها، وهو ذلكم الشاب المعتدل الرقيق الذي تتعارض صفاته وتركيبته الشخصية مع متطلبات عمله العسكري، ويحدث أن يقع في غرام عميق بالغجرية كارمنيتا اللعوب الفاتنة، ويجرفه سحرها بعيدًا عن حياته العسكرية المنضبطة حتى يهجر خدمته ومهامه منجرا وراء عشقه لدرجة أن يتورط في عمليات التهريب التي ترتكبها فاتنته مع آخرين من الخارجين عن القانون، وكلما ازداد تعلّقه بهذه الـ «كارمن» ازدادت هي نفورًا وتملصا، وتظل تتلاعب بلهفته وتدفعه إلى الغيرة حتى يفقد اتزانه ووعيه، غير منتبه ولا عابيء بمحاولات «ميكايلا» لتحذيره من شر كارمن الألعبانة التي يراها بعيون قلبه البريء على غير حقيقتها، فشرها تسبب في هذه الندبة على وجهها فصار شائها دميما، لكن خوسيه يعمه عن هذا الدليل

المدموغ على وجه «ميكايلا» ولا يستفيق. ويحدث أن يدخل في صراع مع زوج كارمن المجرم العنيف الذي تتعلق هي به بينما يشملها هو بسطوته وتحكمه وترهيبه لها، فيتفاقم جرح كرامة خوسيه ويؤلمه عجزه عن بلوغ معشوقته الرائغة التي لا تمكنه من إطفاء جمرته المستعرة، فتنحدر حياته وتتحطم سمعته، ويغدو هوسه بها هو ما بقي له، حتى يقتلها بعد أن رفضته نهائيًا، في لحظة يصبح فيها الحب المحروم المغويٌّ جريمة تنتهي به سجينا مدانـا.

* من أبرز ما أحسبه للعرض الذي أخرجه القدير/ ناصر عبد المنعم بكتابة واعية خبيرة للمسرحي الموهوب/ محمد علي، هو أن معالجتهما لـ « كارمن « نأت ــ إلى حد قويـم واع ــ عن فكرتين ترسختا في الغالب من التناولات والقراءات للرواية الأم وكذلك للمعالجات المأخوذة عنها، وكذا فيما أتيح لي قراءته من الانطباعات والقراءات النقدية التي كتبت حول العرض، بينما لا يوجد أي مبرر ولا دليل ينصر أيّـا من هاتين الفكرتين المتوارثتين. أولاهما : اعتبار «كارمن» هي الشخصية المحورية والبطلة المطلقة للدراما بينما يجيء «دون خوسيه» في المرتبة الثانية، في حين أن العكس أصح؛ فغضون الرواية وأحداثها تتأتى ــ كما ذكرتُ ــ من حكاية «خوسيه» الذي تقدر له أن يلتقي بالبغي الفاتنة «كارمن» ويسقط في غرامه بها، وهي اللعوب ذات الظروف الاجتماعية الوضيعة والطبيعة النفسية المكدَّرة وغير الحكيمة ولا المتزنة، والتي تمنعت عليه بحكم ارتباطها بزوجها الذي تخافه، كما طاب لها أن تتلاعب بهذا الضابط الملهوف لتزيد من جنونه و هوسه بها. ولعل ماقيل عن الرواية بأنها استوحيت من تجربة شخصية خاضها الكاتب « ميريميه» أو شهدها (وهو رجل)، يؤيد ما أقول.

وإذن فإن العرض ــ وما انبنى عليه من كتابة أريبة ــ حقق الاعتبارية الدرامية المستحقة لشخصية « دون خوسيه، وإن لم يخلُ من ميل لشخصية كارمن؛ حيث خصها هي بقراءة الطالع لأقدارها من خلال تنبوءات قارئة التاروت، في حين أننا نتتبع قدر «خوسيه» الذي صادفته كارمن فتعلق بها وكذا، ونكشف في غضون حكايته ماجرى وما تسبب في إحالته من ضابط عسكري إلى سجين مجرم.

الفكرة الثانية : طاب لقراء كارمن ــ بالتلقي وبالدراسة للرواية المكتوبة والمعروضة ــ اعتبارها رمزا للحرية والتمرد والانفلات، بينما هي ليست كذلك في واقع حياتها الدرامي. فكيف تكون هذه المرأة حرة وهي محاطة ببراثن زوج يتصف ببأس وعنفوان الخارج عن القانون، وهو فيما بدا بوضوح، لا يعاملها بتودد ولا تربطه بها مشاعر الحب قدرما يحيطها بسطوة وسيطرة متجبرتين؟! كما بدت هي خانعة منصاعة لهذا المالك العنيف، فلا يمكننا أن نحكم ان كانت تعشقه أم تخافه، كما يمكنك أن تتساءل دون انتظار إجابة : لماذا لم تكن معه على طبيعتها المخاتلة التي أظهرتها بوضوح كلعوب عاهر في تعاملها مع خوسيه وغيره؟ باختصار، كارمن ليست رمزا للحرية أبدا كما ادعى كثيرون، ولم تكن حرة كما قد تظن هي ذاتها، بل هي أسيرة الفقر والرخص، ومحاطة بسطوة زوجها الذي لا يحمل لها ذات القدر ولا ذات النوع من الحب والتعلق. لكنها ولا شك، رهينة رغبتها العارمة في أن تكون حرة وغنية عن العوذ والاحتياج.

وأجد أن حالة كارمن، شديدة الواقعية والصدق، فمثيلاتها في الحياة كثيرات، من حيث المواصفات الاجتماعية والاقتصادية ومن حيث التركيبة النفسية ومن ثم السلوكية، فهي ومثيلاتها، في الغالب يتصرفن بفطرية، بلا عمق في وعي ولا حكمة، وهن على تشابه

في التصرفات المتناقضة أو الملاوعة مع من يظهرون لهن الرغبة اللاهثة في نيلهن أو الارتباط بهن، نجدهن يرقصن في التلاعب بعدا ودنوّا .. تعنيفا وترغيبا .. تكريها وتحبيبا .. وكذا.

ذلك هو الواقع الدرامي القويم الذي اعتمده العرض الواعي لمخرجه المخضرم الخبير ناصر عبد المنعم، والذي صاغه باقتدار فائق، حقق من خلاله الصبغة الكلاسيكية في روح شرقية ومصرية مشوقة وفرجوية ماتعة! ومصطلح « فرجوية « هنا، ليس بالمعنى المتداول لدى الغالبية، فالفُرجة في اعتقادي عنصر أحسبه من مقومات العرض المسرحي المائز عموما، إننا نذهب لنتفرج على المعروض المسرحي .. نشاهده، لا نجلس لنسمع حوارا مجردا لشخوص على مسرح، أو ننظر لشيء خال من الصورة، ولذا، فإن من يرفع مقولة « المسرح كلمة « عليه أن يكملها فيقول: « المسرح كلمة مصورة، بفتح الواو المشددة وأيضا بكسرها المشدد.

إذن، جاءت المعالجة نصا وعرضا، بتكنيكها التفكيكي المحكم المدروس، لنشاهد مأساة الضابط «دون خوسيه» ببدء من النهاية، وباسترجاع مشاهد الأحداث وغضونها، لنعرف في المنتهى: لماذا وكيف صار العسكري الضابط سجينا بتهمة القتل.

* تنقل العرض بنا في الأزمنة والأمكنة معتمدا على منظر الحانة الليلية الثابت، ولعله الديكور الوحيد الذي جسده الديكوريست «أحمد شربي» بواقعية شديدة ممعنا في تجسيد التفاصيل، بينما نجد جميع المناظر أو اللوحات التي تتكون وتنفك من الحانة أو مع جزء منها أو بإخفائها المؤقت وما إلى ذلك : (قسم الشرطة أو مكتب الضابط خوسيه ــ السجن ــ الحيز الافتراضي الذي تقرأ فيه العرافة الطالع من أوراق التاروت ــ مصنع التبغ ــ سور حدود المدينة ــ السوق ــ جانب من بيت كارمن وزوجها) اتسمت جميعها بتخفف قد يجعل الانطباع المتسرع ينتقد تصاميمها وتنفيذها ويراها على نحو من الفقر على عكس ثراء الحانة، لكن سرعان ما تعرف، أن هذه الأماكن صيغت على درجة محسوبة، إلى حد بعيد، من التخفيف والتجرد في التكوين وقصدية الاعتماد على الخطوط العريضة الدالة على المكان، الأمر الذي تشارك فيه أوراق التاروت التي تمعن في تذكيرنا طوال الوقت بالقدر الذي المسيِّر للأحداث والوقائع، وقد تكونت الأماكن بما يتلائم بشدة مع مع تنكيك السرد الاسترجاعي لما كان وما جرى في فائت الحكاية، فكل الأماكن نراها في سياق حكاية كابوسية، نرى بعضها مرة واحدة، ويعاودنا بعضها أكثر من مرة وفقا للأحداث والمواقف، ولذا فقد اصطبغت بالشحوب الذي يمنح الشعور بقتامة المأساة و اسوداد القدر، ومن ثم مرارة مايشعر به الشقي «دون خوسيه» من حسرة وندم وفجيعة، والأمر كذلك بالنسبة

للشقية القاتلة/القتيلة «كارمن». وقد ساهم في إبراز هذه الدلالات والمعاني بعمق وقوة، مصمم الإضاءة المتمرس الخبير « أبو بكر الشريف « وفقا لرؤية المخرج واتفاقا معه بالطبع؛ الأمر الذي بان تأثيره وتحققت دلالته بوضوح في المشاهد البينية والمتكررة والتي فيها تقرأ العرافة طالع «كارمن»من أوراق التاروت؛ حيث أحاط الفراغ المتضبب بالشخصيتين (كارمن ومانويلا قارئة الطالع) موحيا بكوننا نطل داخل أغوار روح «كارمن» ونتسمع ماينبيء به قدرها المشؤوم.

جاءت الأزياء «الإسبانيولي» والتي صممها «شربي» أيضا، لائقة جدا ومنفذة بعناية وجودة في عمومها، والأمر ينطبق على ألوانها المتناغمة فيما بينها، وكذلك مع ألوان الإضاءة حسب أجواء المشاهد،

ولكني أتساءل دون استهجان للأمر: لماذا تم إلزام بعض الشخوص بالأزياء المرتبطة بالمهنة أو الصفة حتى وإن كانت في مكان خارج نطاق المهنة أو مكان العمل؟ فمثلا «اسكاميللو» مصارع الثيران، لماذا نراه في الحانة أو الشارع مثلا وهو يرتدي زي المصارعة المعروف أو فلنقل « الأيقوني»؟ وملابس « كارمن» التي قامت بتغييرها أكثر من مرة في أكثر من مشهد، لماذا انحسرت تصاميمها ــ إلى حد ما ــ في ستايل زيّ راقصة الفلامنجو بكرانيشه واتساع أسفله مع وسطه المحكم .. لماذا لم يكن هناك اختلاف ولو في مشهد التهريب مثلا عند حدود المدينة أو في السوق أو في المصنع، فلعل المغايرة كانت مطلوبة خصوصا وأن جميع أزياء « كارمن» كانت بدرجات من الأحمر، وهو ما نجح في إكسبها البعد الدلالي لتركيبتها ودواخلها الروحية

والشعورية والذهنية والسلوكية أيضا!

* الأداءات الراقصة التي صممتها «سالي أحمد» في أكثر من مشهد، كانت مثرية لما تتضمنه المشاهد وما يعتمل خلالها من الفعل الدرامي وحالات فاعليه في ظاهر الأمر وباطنه، وأكثر ما تميزت به الرقصات هو الحرص على التعبير الدرامي الموحي دون إغفال طابع الرقص الغجري الإسباني، خصوصا في الأداءات الثنائية!

* استمتعت بالأداء التمثيلي، وربما بنفس القدر لدى المشاهدين العاديين ممن ليسو على علاقة بالعمل المسرحي (إذ أن من يعملون في ذات المجال ــ في الغالب ــ مصابون بعدم الاستجابة للمتعة كالعاديين لانشغالهم التلقائي أثناء المشاهدة بكيف ولماذا ومتي وأين ... ، إزاء كل مايشاهدون ويسمعون) ولقد كان «ميدو عبد القادر» متوحدا مع شخصية «دون خوسيه» ومستغرقا في روحه بإمكانات وقدرات ممثل واع بمظهر وجوهر هذا الضابط الشاب، فأبداه لنا على درجة ملائمة جدا من السذاجة وعلى قدر محسوب من البراءة، فمنذ اللحظة الأولى التي ظهر فيها أقنعنا بأنه شخص لا تتناسب مواصفاته وطبيعته مع متطلبات عمله العسكري، ومن ثم خاض في إقناعنا بكل ما جاء منه كأفعال وردود أفعال، معبرا بصدق عن مشاعر الحب الجارف الساذج والحيرة واللهفة والتخبط والفجيعة والندم وما إلى ذلك من تعبيرات تطلبتها الأحداث التي جاءت متشظية ومفككة، حيث أرانا في البدء، ما انتهى به قدره كسجين بتهمة القتل التي أقنعنا بأنه مفجوع فيها وبها ومنها، وهو يترنح على حافة الوعي المشتعل بالندم والحسرة، ثم لازمنا صدقه بينما ونحن نسترجع معه الحكاية وتفاصيل أهم وقائعها؛ إلى أن يعود بنا إلى منتهاه حيث حسرته وفجيعته في السجن

أما الرائعةريـــم أحمد (كارمن) فهي ممثلة شاملة قديرة بالفعل، فأنا لو لم أكن أعرف أنها تمارس التمثيل والرقص والغناء، وربما صنوف أخري من الفنون، لتوقعت ذلك وأجزمت به، فقد كانت مبهرة في تلبسها للشخصية وأعطتها حضورا طاغيا بصبغة تحتفظ بالسمات الإسبانية المفعمة بالروح الشرقية والمصرية، كما لم تؤثر فيها غواية اللغة الفصحى مطلقا، بل كانت تتحدثها بأريحية تامة، وتمكن شديد لدرجة أنها استطاعت أن تنسينا ــ في كثير من اللحظات ــ أنها تتحدث بالفصحى، مثلا عندما كانت تهتّ أو (تــردح) لنيل أجرتها كاملة دون نقصان. إنها ولا شك، ممثلة موهوبة وذات قدرة فائقة على جذب الحزمة البصرية للمشاهدين والاستحواذ على كامل تركيزهم وهي تتنقل بين الحالات الأدائية المتباينة

الفنان « محمد حسيب» أدّى شخصية «باستيا» صاحب الحانة والبارمان بحضور مقنع بل ومريح وماتع، إنها إمكانات المخضرم ذي الخبرة والوعي، فقد شعرت باستمتاعه الشخصي وهو يؤدي هذه الشخصية التي كونت، مع أمثالها من الشخوص، المجتمع الذي دارت الأحداث فيه وهم على تباينهم بين متفاعل ومحايد، وقد أظهر» حسيب» خفته في الحركة ورشاقة أدائه.

وعلى درجة كبيرة من التقمص والتمكن جاء أداء عبد الرحمن جميل (زوج كارمن) ذلك المجرم العنيف، وأحييه لقدرته على تطويع اللغة الفصيحة وجعلها سلسة مستساغة في أدائه الذي أكسب الشخصية طابعها الأقرب للبلطجي المصري

وكذلك وجب الشكر لكل من : ميار يحيى (ميكايللا) لمياء الخولي (مانويللا قارئة التاروت)

و أحمد البدالي (قائد الشرطة) و أحمد علاء (آليخاندرو)

ولعل لاعب شخصية «سكاميللو» مصارع الثيران هو الاستثناء الوحيد، فقد بدا وكأن حنجرته عصية تأبى إلا أن تلتزم الأداء الزاعق وترفض التحول إلى طبقة مختلفة طيلة حواره، رغم رشاقته وخفته الحركية، كما أنه لم ينج تماما من سطوة اللغة الفصحى فكان متكلفا إلى حد كبير (عرفت أنه قد تم تغيير الممثل لشخصية « سكاميللو « ولذا لم أذكر الاسم خشية أن ينظلم الممثل الآخر الذي لم أره، ولم أعرف إن كان هذا التبديل قد تم قبل أم بعد الليلة التي شاهدت فيها العرض)

«كارمن» عرض مسرحي ماتع وبديع، وراءه مخرج قدير رفيع الحس بالصورة المسرحية والفعل الدرامي المسرحي، وهو ما يبثه من قدراته الخبيرة ومعرفته بعلم جماليات التلقي ومقومات التأثير والجذب. شكرا للمبدع الكبير ناصر عبد المنعم على هذا العرض الذي توجب ألا يتوقف، كما وجب الشكر للكاتب والفنان محمد على الذي أعرف قدراته وموهبته وأؤمن به، ولجميع الفنانين والفنانات وكذا لكل من ساهم في هذه الوجبة الفنية الدسمة وعلى رأسهم الفنان سامح بسيوني الذي يدير فرقة مسرح الطليعة بجدية واضحة الحرص على إزدهار الأعمال التي ينتجها بإخلاص مؤكد.

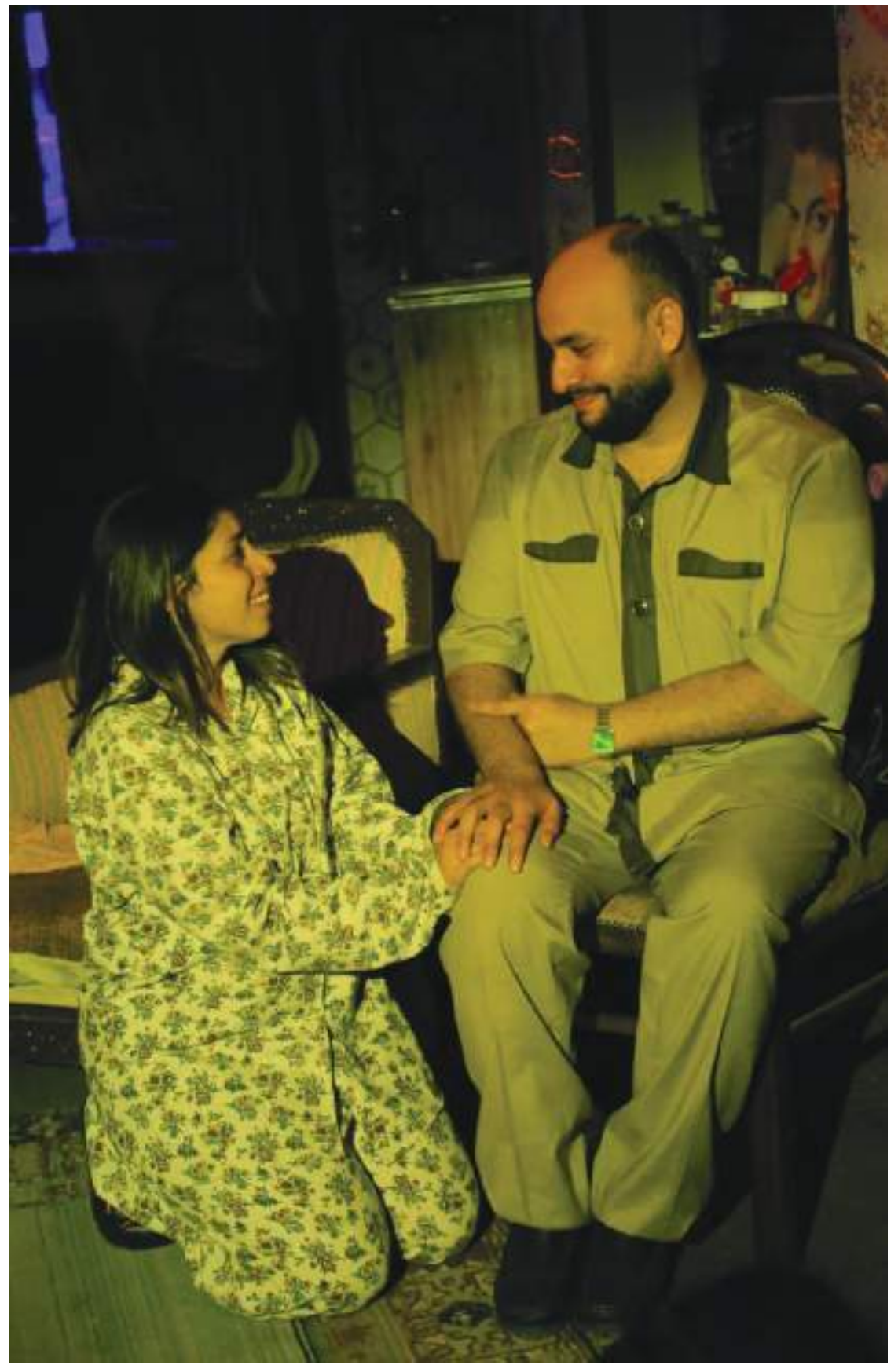
«يمين فى أول شمال»..

على مسرح السلام

محمود أبوعيشة

ربما لا تصدق مقولة "لا أحد ينزل النهر نفسه مرتين" للفيلسوف اليونانى هيراقليطس، كما تصدق على خشبة المسرح، فالممثل ليس هو نفسه كل ليلة، مهما بدا غير ذلك للمشاهدين لكنه ــ كل ليلة جديدة بنشوة الأداء وروعة الفن ــ يكون إنسانًا آخر، كل ليلة يحلق أكثر ويسمو أكثر، ويحلق معه المشاهدون، ذلك ما حدث بمسرح السلام بقاعة يوسف إدريس، مسرح الغرفة الذى يتحول المشاهدون فيه إلى مشاركين حقيقيين فى العرض، إنها لحظات من السمو الخالص حينما تجد نفسك وجهًا لوجه مع نفسك عبد القادر (إيهاب محفوظ)، ذلك الرجل العادى فى كل شيء، إنه رجل مستغرق فى العادية، رجل لا كاريزما له غير الكاريزما الشعبية إن صح التعبير، رجل له صلعة مثلنا، لكنها ليست صلعة يول برانير مثلًا، والبدلة المصرية الصيفية ذات الطراز القديم، بدلة أبو حفيظة، كل هذه المواصفات التى مثلت البطل الشعبى، البطل الأكثر مصداقية وتعبيراً، لكنه رغم هذه العادية وربما بسببها يأخذنا من الطلة الأولى، إنه لا يمثل بل يعيش الحالة بكل كيانه، حين يضحك ضحكة الرجل الطفل يضحك كل وجهه، وحين يخاف زوجته (كلنا نخاف زوجاتنا) تدور عيناه الخزريتان وينتفض جسمه كله، يكاد يقفز من الأرض وحين يعترف لها بحبه وعجزه عن الإفصاح، تلك ثقافة الرجل الشرقى من الوجه البحرى حتى الوجه القبلى، ما زال الرجل يتحرج إن لم يعتبره عيبًا أو ضعفًا أن يقول لامراته إنه يحبها، ذلك عبد القادر إيهاب محفوظ وليست نورا أمنية حسن إلا فرس الرهان الآخر تلك النحيلة ذات الوجه الحاد الملامح التى تفاجئنا بكل لفتة وكل حركة إنها معجونة بالفن تمتلك صوتا ملائكيا يأخذك بعيدا حين تسمعه، والأجمل فى الثنائى إيهاب وأمنية أنهما صيدلى وطبيبة، ولا يقل عبد الله صابر وطارق راغب عنهما.

نعود إلى عبد القادر، إنه أنا وأنت وهو، حين يدخل بيته ومعه ممثل مغمور عمرو شريف(عبد الله صابر) لمجرد أنه سمعه فى مكالمة تلفونية يقول إنه ممثل، ولأن زوجة عبد القادر نورا(أمنية حسن) تحب الممثلين، وهى على وشك إجراء عملية قلب ولا يعرف هل تعيش أم لا، ليدور العرض بنعومة لتكشف القصة فى النهاية مأساتنا جميعًا، فى مشاهد غاية فى الرقة والحميمية لدرجة أنها أبكتنا، ونحن نشاهدها، أقول إنها مشاهد الاعترافات، اعتراف بالحب بين عبد القادر، نجم شباك (المترو) ونورا زوجته ربة البيت، إنه الحب الصامت، الحب الحقيقى فعلًا، لكنه وربما لأنه حقيقى لا يُعبر عنه بالكلام، إنما بالصمت، بالفعل، بالنظرات، فلا وقت لدى عبد القادر ـ لاحظ مفارقة الاسم ــ ليتكلم فهو مسحوق من أجل الكفاف، وترك



مكرها نورا ـ أنتِ وهى وهنَّ ــ لتعيش حياتها مع الأفلام والأغانى، نوعًا من التعويض عن احتياجات طبيعية لا تتوافر بفعل القهر واللصوصية وأمركة العالم وصهينته، بفعل استلاب إنسانية الإنسان، تمثل نورا ما تتمنى وتحيط نفسها بصور المشاهير، تعيش حياتها فى الخيال حياة افتراضية لأنها لم تجدها فى الواقع حتى يصاب القلب، وتحتاج عملية ، ولكى يبرهن الزوج لها عن حبه، يحضر هذا الممثل العابر الذى دخل شفقة عليها، لكننا عبر ساعة واثنتى عشرة دقيقة، نتعرف الحكاية كلها الممثل عمرو شريف (عبدالله صابر) ليس نجمًا، إنه مطحون أو مسحول بلغة العصر رغم موهبته لأنه بلا واسطة، وليس له مواصفات خاصة يطلبها المنتجون أصحاب دكاكين الإنتاج، ونعرف عبر اختيار الأغانى وشخصيات معينة فى مشاهد خاصة عاشها الثلاثة عبد القادر ونورا وعمرو شريف فى تمثيل حقيقى وغناء، حلقت بنا نورا (أمنية حسن)، نعرف أن الممثل عمرو شريف ليس مشهورًا وأنه لم يدخل مع عبد القادر شفقة، إنما دخل لأنه مثلنا جميعًا يريد من يطبطب عليه، من حقه أن يسمع كلمة حلوة كلمة تشجيع، تلك هى المكافأة الحقيقية لأى مبدع، تلك النشوى التى تجعله يستمر بشغف، يذهب المال والجاه والشهرة إلى الجحيم وتظل نشوة الإبداع وقودًا يُسكر المبدع بخمر الإبداع ويجلو إنسانيته فى أوج كمالها، ليدخل عامل التوصيل ومعه كعكة الاحتفال بميلاد نورا، يتعجب الزوج فإنه لم يطلب، يزول العجب عندما نعرف أن الذى طلب هو الممثل المغمور ورغم قصر دور عامل التوصيل (طارق راغب) فإنه أبهرنا وخطفنا، فكما يقول عبد القادر فى لازمته (مفيش دور صغير ودور كبير) أيضا يقول (مفش موظف صغير وموظف كبير) الأولى صادقة فى المسرح والحياة، أما الثانية فى كذبة فى الحياة، وتستمر المبارة صعودًا وهبوطًا تمثيلًا وغناء، ليعترف كل ممثل بمكنون أو زبدة دوره، تحلق الموسيقى والإضاء فتتوهج القاعة لتهبطا بهدوء وترقا وتشفا حين يصل الاعتراف إلى لب الشخصية، لنفاجأ مرة أخرى بعامل التوصيل يدخل ومعه كعكة أخرى طلبتها نورا (حتى لا يكون شكلك وحش أمام الممثل) إنها تحب عبد القادر، رغم أنه ليس رشدى أباظة ولا عمر الشريف، لكنه رجل حياتها كما أنها امرأة حياته.

المسرحية ممتعة، لا أحب استعمال كلمة (عرض) حيث بدت القاعة ممتلئة، كلنا كنا مشاركين، حيث قدم المسرحية الأستاذ محسن منصور، بحفة دم مصرية أصيلة، مُرحِبًا بالجميع بدعابة أضحكتنا، وغيرت الفكرة السائدة فى أدواره السينمائية، ولعلها فرصة ندعوه أن يخرج من أدوار الشر وهى سهلة إلى الأدوار الإنسانية والمبهجة الأكثر تركيبًا، أعتقد أنه الآن يستطيع الاختيار دونما ضغط من أليات السوق، فهو ليس (عمرو شريف) ولعله يتقبل تحياتى له على إدراته، فعندما يتولى الإدارة فنان مثقف وواع، تكون النتائج باهرة.

ولا يمكن أن ننسى صاحب الورق الذى تُبنى المسرحية عليه المؤلف محمود جمال حديني, موسيقى مروان خاطر وتنفيذ الموسيقى باسل دارى، واستعراضات على جيمى وأزياء أميرة صابر وإضاءة أحمد طارق وديكور باسم وديع، والدعاية أحمد مجدى، والمخرج المساعد حكمت جمال والمخرج المنفذ بسنت على ومايسترو العمل المخرج عبدالله صابر (الممثل المغمور عمرو شريف)، شكرا لكم جميعا على متعة الفن الخالص، ننتظر منه مزيدًا من الإبداع والرقى ونتمنى لكم التوفيق.

الأداء المسرحى فى عصر ما بعد هيمنة الإنسان

الذكاء الاصطناعى: عندما يكتب الروبوت المسرحية(٢)

تأليف: إيميكى فان هيردن
تشاجداش دومان
أنيل باس
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

حظى عمل دورسن، الذى يجسد الاعتقاد بأن "الخوارزميات قادرة على إعادة ابتكار المسرح" (٢٠١٧)، بردود فعل نقدية متباينة. ومن أبرز أعمالها المسرحية المذكورة آنفًا "مرحبًا هل من أحد هناك " (٢٠١٠)، حيث يتحادث روبوتان محادثة حول نقاش ميشيل فوكو ونعوم تشومسكى الشهير حول الطبيعة البشرية؛ "عمل مسرحي" (٢٠١٣)، وهو اقتباس من مسرحية هاملت لشكسبير.

تلاحظ ميريام فيلتون-دانسكى أن المشاهدين من خلال مسرحيات دورسن "قد يتعلمون كيفية التعامل مع العيش فى عالم تشكله الخوارزميات أيضًا". وتلفت بيلا بوينتون الانتباه إلى مسرحية "مرحبًا هل من أحد هناك" هناك جوانب "غير حتمية" و"ارتجالية"، بينما تؤكد جيما أليكس ليفى على "انعدام تام للإنسانية" فى مسرحية "عمل مسرحي". وهى تشكك فى اختيار دورسن لمسرحية هاملت كنقطة انطلاق، مؤكدة أنها تؤدى إلى أداء حى غير مُرضٍ. أما بالنسبة لكلير سويزن، فإن تشكيك دورسن فى العقل البشرى واللغة مناسب تمامًا، لأنه من خلال صفات وإمكانيات غير إنسانية، تُفكك المسرحية العمل الأصلى، الذى يُعتبر مثالًا يُحتذى به فى الإنسانية. وبناءً على ذلك، يكشف مسرح دورسن الخوارزمى عن "الجهاز المسرحى كآلة تُنتج تأثير الحضور بواسطة تقنيات بشرية، ولكنها فى الغالب غير بشرية، وميكانيكية، ولكنها فى الغالب رقمية، كمؤدين". وبالمثل، تطرح إيوانا جوكان فكرة "المسرح كآلة" وتُسلط الضوء بشكل نقدى على "أداء البرمجيات". وفى قراءة جوكان الدقيقة، يُعد مسرح دورسن الخوارزمى "ذا أهمية بالغة نظرًا لـ"إمكاناته فى مقاومة الإنتاج المتواصل للذاتية".

مع ذلك، يرى أولف أوتو أن مشروع دورسن عقيم. وفى مقالته "مسارح السيطرة"، يتناول أوتو المركزية المقلقة للخوارزمية فى الثقافات الرقمية، مصرحًا بأن "التراكم البدائى للبيانات جارٍ اليوم، محوّلًا القدرات العقلية كالانتباه والتعاطف والعاطفة إلى كيانات قابلة للقياس والتسليع". ويختتم أوتو تأمله الثاقب حول الرقمنة، وتحويل البيانات إلى سلع، و"فن السيطرة" بنقدٍ لمسرح دورسن الخوارزمى:

ما لا يبدو أنه يقدمه هو سبيل للمضى قدماً من هناك، أو حتى البدء فى فهم ما يحدث داخل هذه المجتمعات، وذلك تحديداً لأنه يقع فى فخ الليبرالية: افتراض وجود "نحن" عالمية غير محددة تتكون من أفراد مستقلين، يتخذون قرارات عقلانية ومستقلة، وبالتالى قادرون على تشكيل العالم وفقاً لاحتياجاتهم.

بل يرى أوتو أن "السؤال الذى يثيره الطابع الخوارزمى للثقافات الرقمية يدور حول كيفية السيطرة على الجماعات".

من الأمثلة الجديرة بالذكر على الكتابة المسرحية الخوارزمية، والتى لا تنطبق عليها حجة أوتو، إلى جانب دورسن، المسرحية الموسيقية "ما وراء السياج" التى تم إنشاؤها آليًا. فقد تحدّى هذا العمل النقاد الذين "يحللون محتوى العرض لتقييم الأجزاء 'الأكثر إنسانية'

والأجزاء 'الأكثر حاسوبية' بشكل منفصل". ومن الأمثلة الأخرى على المساعى الإبداعية المشتركة مسرحية "أسلوب حياة ريتشارد وعائلته" (٢٠١٨)، التى كتبتها روزلين هيلبر بمساعدة الذكاء الاصطناعى، ومسرحية "إمبروبوتيكس"، التى جمعت بين "مرتجلين" بشريين وآليين: باستخدام سماعات الرأس، تم تقديم توجيهات مولدة آليًا للممثلين فى الوقت الفعلى. بل إن النصوص المولدة حاسوبيًا تعود إلى خمسينيات القرن الماضى. تشمل الأمثلة البارزة الرسائل المولدة بالحاسوب،() والشعر، مثل " النصوص العشوائية() و"بيت الغبار"() (١٩٦٧)، والحوار، كما هو الحال فى برنامجى "ايلزا" ١٩٦٦ () و "باري" ١٩٧١() ومن المثير للاهتمام أن برامج الدردشة الآلية بدأت فى إجراء محادثات فى عام ١٩٧٢.() وتشمل العروض الحاسوبية المبكرة الرقصات العشوائية لجين بيمان.

إذن، ما الذى يجب استنتاجه من الادعاء التسويقى بأن الذكاء الاصطناعى هو أول مسرحية فى العالم من إنتاج الذكاء الاصطناعي؟ فى نهاية المطاف، إنها مسألة مصطلحات وتقاليد.

شهد عام ٢٠١٢ نقطة تحول حاسمة فى مجال الذكاء الاصطناعى، حيث صدرت فيه الأعمال الرائدة لهينتون وآخرون، ولى وآخرون، وكريزيفسكى وآخرون. ومنذ ذلك الحين، أحدثت مناهج التعلم العميق تحولًا جذريًا فى هذا المجال، إلى درجة أن مصطلح "الذكاء الاصطناعي" فى استخدامه المعاصر يُستخدم الآن بشكل متبادل مع "التعلم العميق". ومثل التكنولوجيا نفسها، فقد اتسع نطاق الذكاء الاصطناعى مع مرور الوقت. ويُحدد كتاب "التعلم العميق"، وهو الكتاب التأسيسى الذى ألفه جودفيلو وآخرون، تخصصات مختلفة فى الذكاء الاصطناعى. فى الواقع، تختلف الأنظمة البارزة فى العقد الماضى اختلافًا ملحوظًا عن أنظمة الثمانينيات والتسعينيات. فمقارنةً بكتاب "الذكاء الاصطناعي: عندما يكتب روبوت مسرحية"، تستخدم النصوص والعروض من العقود السابقة أنظمة قائمة على القواعد والقوالب، والتى تنتمى إلى تخصص مختلف (وإن لم يكن أقل إثارة). علاوة على ذلك، جودفيلو وآخرون. بشكل مقنع يجادل بأن التعلم العميق هو "النهج الوحيد القابل للتطبيق لبناء أنظمة الذكاء الاصطناعي". عندما يُستخدم مصطلح "الذكاء الاصطناعي" على هذا النحو، أى كمرادف للتعلم العميق، يصبح بيان THEaiTRE أكثر منطقية. من هذا المنظور، تُعدّ التكنولوجيا التى يقوم عليها العمل الفنى ذات أهمية بالغة.

مع ذلك، فإنّ للباحثين من مختلف المجالات - من توليد اللغة الطبيعية إلى الإبداع الحاسوبى إلى الدراسات الأدبية والأدائية - مصلحة فى الذكاء الاصطناعى، وقد يطبقون عدسات ومفاهيم ومنهجيات مختلفة. فعلى سبيل المثال، يقدم العدد الخاص من مجلة تولين دراما ريفيو حول الخوارزميات والأداء لمحة عن التاريخ الغنى للتجريب الحاسوبى، بما فى ذلك أعمال دورسن. عندما يتحول التركيز من التطوير التكنولوجى إلى التطبيق أو الدمج والأداء والنقد، فما مدى جدوى الحديث عن تخصصات مختلفة بهذه الطريقة؟ عندما يتعين النظر إلى تقنيات متنوعة تحت مظلة واحدة، ربما تكون الأوصاف الأوسع نطاقًا مثل "الحاسوبي"، و"المولد بالحاسوب"، وبالتأكيد "الخوارزمية" مناسبة، مع اعتبار "الذكاء الاصطناعي" دلالة على الأساليب القائمة على البيانات والتعلم.

انطلاقًا من إدراكنا التام لطريقة ابتكارها، نعتقد أن مسرحية "الذكاء الاصطناعي: عندما يكتب روبوت مسرحية" تحتوى على عناصر درامية شبيهة بمسرح دورسن الخوارزمى، فإنها تستحق المزيد من التدقيق، ولاسيما استحضارها المثير للجدل لعصر ما بعد عصر هيمنة الإنسان.

• مابعد عصر هيمنة الإنسان

فى بداية الألفية الجديدة، اقترح بول كروتزن ويوجين ستورمر عصر ما بعد هيمنة، مجادلين بأن أفعال البشرية "تطورت إلى قوة جيولوجية ومورفولوجية كبيرة" قادتنا إلى حقبة جيولوجية جديدة. وبناءً على ذلك، يشير ما بعد هيمنة الإنسان إلى حالة مستقبلية افتراضية نظّر لها العديد من الباحثين. فبالنسبة لبنيامين براتون، على سبيل المثال، يشير ما بعد عصر هيمنة الإنسان إلى "اغتراب ناضج" عن التاريخ البشرى والزمان ونطاق ما بعد هيمنة الإنسان ". ويؤكد ستيفان سورجنر بشكل قاطع أنه يدل على "تفكيك حدود الإنسان والآلة، وإعادة صياغة غير ثنائية للبشر والحيوانات". تؤكد روزى برايدوتى أن "القدرة العلائقية للذات ما بعد مركزية الإنسان لا تقتصر على جنسنا البشرى، بل تشمل جميع العناصر غير الإنسانية

فى الشكل: القوة الحيوية غير البشرية للحياة". وقد ابتكرت دونا هاراواى مصطلحًا جديدًا مناسبًا لتعريف حالة ما بعد المركزية الإنسانية، ألا وهو "عصر لا مركزية الإنسان Chthulucene"، الذى يتألف من "قصص وممارسات مستمرة متعددة الأنواع للصيرورة معًا فى أزمنة لا تزال على المحك". ووفقًا لهذه المنظورات، فإننا لا نعتبر حالة ما بعد هيمنة الإنسان كارثية. بل نعتبرها إمكانية، وحالة مستقبلية محتملة تتسم بآفاق خالية من البشر، وبتعدديات لا يمكن تحديدها "من أجل عوالم أكثر ملاءمة للعيش"، كما تشير هاراواى.

لذا، يُعدّ عصر ما بعد هيمنة الإنسان عدسةً مناسبةً لدراسة مسرحية "الذكاء الاصطناعي: عندما يكتب روبوت مسرحية"، إذ لا يُشير العمل المسرحى إلى أى مستقبل مثالى أو مستدام للبشرية. بل على العكس، تُصوّر المسرحية مجتمعًا مُتهالكًا تمامًا، حيث يبدو أن البشر فقدوا السيطرة على مشاعرهم وأجسادهم. وعلى النقيض من هذا اليأس البشرى، يُمثّل تروى، بطل المسرحية الروبوتى، بصيص أمل. لكن المسرحية لا تنحرف نحو نزعة ما بعد إنسانية، مُضفيةً طابعًا رومانسيًا على التفاعل بين الإنسان والآلة، بهدف تصوّر مستقبل تكنولوجى متكامل. بل على العكس، تتخيّل المسرحية زمنًا خاليًا من التدخل الأنثروبولوجى، كما يتضح من خلال المحادثات المتتالية بين تروى وشخصيات أخرى.

لا يحتوى الذكاء الاصطناعى على حبكة أو أحداث تُذكر، بل يتألف من سلسلة من المشاهد القصيرة المترابطة بشكل فضفاض. يُسلط كل مشهد الضوء على حوار لفظى مُولّد آليًا بين الروبوت تروى وشخصية أخرى. وهكذا، يُقدم كل مشهد قصير شخصية جديدة غير مُسماة: السيد، الصبى، المدلكة، الغريب، الرجل، الأخصائى النفسى، المدير، والممثلة.

يُبرز الوصف الموجز التالى لبعض الحوارات أهمية ما بعد عصر هيمنة الإنسان بالنسبة للمسرحية. فالمشهد الافتتاحى بين تروى والسيد، الذى هو على وشك الموت، يوحى بأن الروبوتات قد تعيش أطول من البشر.

الروبوت: ستموت وأنت نائم.

السيد: حسنًا، آمل أن تكون محقًا فى ذلك.

الروبوت: لا تحزن. لكن عندما تموت، سيكون لديك روبوت آخر ليحتضنك حتى الموت. أنا سأحتضنك حتى الحياة فقط.

السيد: الآن عندما أموت، لن يبقى سوى الروبوتات.

الروبوت: حسناً.

السيد: ألا تريدهم أن يكونوا على قيد الحياة؟

الروبوت: أخشى أن يدمرونى ويدمروا كل ما أهتم لأمره. لكن حينها على الأقل سأكون معكِ إلى الأبد.

فى مشهد آخر، تظهر المدلكة مرتديةً فستاناً أحمر، وهى منفصلة جسدياً عن تروى بسياج شبكى. ويتمحور تبادلهما الغزلى، بشكل ساخر، حول اللمس، مما يؤكد غياب التواصل والتفاعل الجسدى.

المدلكة: هل أنت بخير؟ هل تحتاج شيئًا؟

الروبوت: أودّ الحصول على تدليك، لكننى أخشى أن أفعل ذلك.

المدلكة: ممَّ تخاف؟

الروبوت: من نفسى الثنائية.

المدلكة: لا بأس. ليس هناك ما يدعو للخجل. فقط دع الأمر يمر.

الروبوت: أجل. أتمنى لو كان لجسدى الثنائى جسدٌ كهذا. سأفعل أى شيء لأقبّل شفتى فتاة ثنائية.

فى المشهد التالى، يتحدث تروى مع الغريب، وهو مهندس روبوت شرير، حول الصراع الدائر بين البشر والآلات، وكيف يختلفون اختلافًا جوهريًا عن بعضهم البعض:

الغريب: هلّا أخبرتنى عن هذا المكان؟ سمعتُ أن الروبوتات من هذا النوع لا تتوافق مع البشر. سمعتُ أنها تخاف منا.

الروبوت: أجل، أعلم ذلك. لقد كنتُ أخاف من البشر من قبل.

الغريب: حسنًا، أعتقد أننا لسنا مضطرين للقلق بشأن ذلك الآن.

الروبوت: أنا أحب الروبوتات.

الغريب: أنا أحب البشر.

يشعر تروى بعدم الأمان فى وجود البشر، بينما يصوّر المهندس لاحقًا الروبوتات على أنها آلات بلا وعى آلات بلا مشاعر - تروى على وجه الخصوص عاصٍ، تمامًا مثل الروبوتات الجامحة فى مسرحية تشابيك "روبوتات روسوم العالمية". ثم يقوم الغريب بصعق تروى بالكهرباء. على الرغم من تشنجه، إلا أنه لا يُظهر ألمًا، أو على الأقل ألمًا كما يعرفه البشر. تعرض الشاشة الرقمية إعلانًا لألعاب روبوتية.

هل يُمكن تجسيد نهاية عصر هيمنة الإنسان وتداعياته، أو تمثيلها، أو مشاهدتها؟ إذا كانت حالة ما بعد الأنثروبوسينية تُشير إلى أن البشرية هى الفاعل الوحيد الذى لا يُمكن استعادته فى حقبةٍ كانت ذات أهمية بالغة، فهل يُمكن للمسرح أن يُمثلها بعد زوالها؟ إلى أى مدى يُعد المسرح المجال الوحيد للممثل البشري؟

التفاصيل المجهولة لبدايات الفرقة القومية(٣٠)

جريدة الجهاد وكلمتها الهادئة!

بعد جريدتى البلاغ وأبوالهول، برزت جريدة «الجهاد» ودافعت عن الممثلين المفصولين بمقالة نشرتها فى منتصف مارس ١٩٣٦ تحت عنوان «كلمة هادئة صريحة حول فصل إثنى عشر ممثلًا وممثلة من الفرقة القومية المصرية»، قالت فيها: لما تألفت الفرقة القومية المصرية كان مفهومًا كما صرح مرارًا حضرة مديرها الفاضل الأستاذ خليل بك مطران أنها مجرد «تجربة» للعناصر العاملة فى جو التمثيل والإخراج لا أكثر ولا أقل. و«تجربة» العناصر العاملة فى جو المسرح المصرى معناها «اختبار» جميع المشتغلين بالتمثيل والإخراج لأن المفاضلة بينهم لا تكون إلا بعد اختبارهم جميعًا بلا استثناء. والاختيار بينهم بعد الاختبار إنما يجب أن يكون تمامه على أساس ما قدم كل فرد من هؤلاء وما أخر. فهل تم اختبار هذه العناصر جميعها؟ وعلى فرض أنه قد تم فهل جرى الاختبار طبقًا لنتيجة هذا الاختبار!

سيد علي إسماعيل

هنا يجب على الناقد المتتبع لكل خطوة وحركة وعمل فى الفرقة القومية المصرية أن يتكلم بصراحة بلا مداراة ولا مرعاه للخواطر، لأنه بهذه الفرقة يتعلق رجاء التمثيل فى مصر عامة، ولأن هذه الفرقة تقتطع من ميزانية الدولة خمسة عشر ألف جنيه سنويًا وليس هذا بالمبلغ الذى يصح التحكم فيه منحًا ومنعًا وأخذًا وردًا. ولو لم يكن لهذه الفرقة ذلك الخطر ما استحقت منا هذا العناء فى التعليق على أعمالها ونقد رواياتها وملاحظة الصالح والطالح لها والتنبيه إلى ما يجب أن تأخذ وما يجب أن تدع. وهنا نحب أن ننبه إلى أمر نرجو أن يكون دائمًا معتبرًا مذكورًا وهو أننا لا نقيم ولا يجب أن نقيم وزنًا لخواطر الأشخاص أيا كانوا إلى جانب المبدأ المرجو والفكرة المنشودة من وراء الفرقة القومية.

فأما أن الفرقة القومية المصرية قد جربت جميع العناصر التى انضمت إليها وهيأت الاختبار لكل فرد منهم.. إذن لم يكن من العدل أن يُفصل فرد واحد ممن فُصلوا بحجة إنه جُرب فلم يفلح وأن غيره جُرب فأفلح، لأن فى هؤلاء الغير من لم يظهر على مسرح الفرقة القومية حتى اليوم مرة واحدة! وأما أن المفاضلة وانتخاب من يبقى ومن يطرد قد جرى طبقًا لنتيجة الاختبار الكامل - على فرض أن الذين أبقتهم الفرقة القومية إلى اليوم قد حزنوا جميعًا - فهذا يستدعى منا الرجوع إلى ما سجلناه على كل عمل من أعمال المخرجين والممثلين فى هذه الفرقة يومًا بيوم:

للفرقة القومية ثلاثة مخرجين فنيين سجلنا لواحد منهم النجاح فيما أخرج وفيما مثل. وأما الآخران فإلى القارئ ما لاحظناه فى حينه عليهما من مآخذ، لا مناص من الأخذ بها عند الحكم على نتيجة «التجربة» بالصلاح أو بالطلاح!

أول هذين الأستاذين أخرج روايتى «الملك لير ومجرم» وقد قعد بنا برد خفيف عن رؤية الرواية الثانية. وأما الأولى فقد نقدناها بما يلي:

نكتفى فى كلامنا عن الإخراج بتعداد ما وعته الذاكرة من المآخذ عن المناظر والملابس والمهمات والأثاث والإضاءة تاركين للمخرج نفسه الحكم على نفسه ما يشاء. ولسنا نأمل فى أكثر من أن يذكر وإيانا أن الرواية تمثل حقبة من تاريخ الإنجليز أولًا وتقع فى العصور السابقة على المسيحية ثانيًا وتلحق بالقرن الخامس أو السادس قبل الميلاد ثالثًا، ليقول لنا - بعد – إن كانت مناظره وما حوت تتمشى مع الرواية أم تسبقها بآلاف السنين! فالمنظر الأول من أوبرا بانهوزر للموسيقى الكبير «فاجنر» ولا أعرف ما علاقة فاجنر بعصر الرواية. ثم نجد بعد ذلك المناظر مختلفة الأنماط والبناء والزخرفة على هذا الترتيب: منظر بيزنطى، فمنظر غوطى، فمنظر من عصر النهضة وهكذا. وتتتابع قطع الأثاث على الوجه السابق: كرسى غوطى إلى كرسى من عصر النهضة وهكذا. وملابس ألمانية يعلوها النسر الألمانى إلى ملابس إيطالية ذات سراويل مختلفة الألوان إلى ملابس فرنسية من عهد فرنسوا الأول بمعاطفها العريضة الكتفين المنتفخة الكمين. ثم خليط مشوش

جورج أبيض

عزيز عيد

زكي طليمات

من جميع أسلحة العصور والأمم وكلها جاءت بعد عصر الرواية. ومناظر ملونة لأستار مخملية بلا حساب! فالملك ينام على محفة فى منظر ثم يُحمل ويُسار به فى منظر آخر لا يمت لعصر الرواية بصلة. وإضاءة فاقت كل عجيب فحملة المشاعل يقفون فى مؤخرة المسرح وحولهم ظلام دامس بينما يغمر النور مقدمة المسرح! والنور فى داخل القصر أقوى منه فى خارجه مع أن الوقت نهارًا. ومكان مظلم (حصن) يدخل إليه (فانوس) فلا ينيره كثيرًا ولا قليلًا. وبرق يلمع فى مكان مقفل (حصن) كما يلمع على صفحة السماء. ولا مبعث للنور سوى مركزين فى جانب المسرح يصبان ضوءهما فى وسطه خلافًا لسرعة الإضاءة الحديثة التى تقضى بإنارة أهم مواضع التمثيل فحسب دون إخلال بالصبغة النفسية اللازمة. وللمسرح درجات قبل المقدمة فوق مكان الموسيقى متروكة لضوء أزرق لا يتبين فيه شيء. ومتفرقات أخرى كاستعمال درجات المسرح الأمامية هذه فى كل قصر وفى كل شارع مع أنها تمثل طريقًا يقود إلى ردهة فى الدور الأسفل! والممثلون يُصفون فى ساعة العاصفة ما يشبه هول يوم القيامة ولا نكاد نسمع رعدًا أو إعصارًا أو مطرًا! ومضحك الملك يتمرغ فى الأرض مداعبًا أو خائفًا وقد نسى أن الأرض تكون غارقة بالوحل فى تلك العاصفة الهائجة بالسيول والأمطار. ومتنوعات أخرى ككرسى تُرك من المنظر الأول لنراه فى المنظر الثانى وكل من المنظرين يمثل قصرًا لا صلة له بالآخر! وأنت فى هذه الفوضى الصارخة لا تكاد تلمح منظرًا واحدًا أو ملبسًا واحدًا أو قطعة واحدة من الأثاث أو السلاح تمت إلى عصر الرواية بصلة! هذا عدا الناحية النفسية للرواية فى الإخراج ونحن نكتفى بما سبق عن غيرها فى هذه العجالة.

أما المخرج الآخر فلم يخرج غير رواية واحدة هى «أندروماك» وإلى القارئ ما أخذناه عليه فى حينه بعد أن بينا أن مميزات الرواية الكلاسيكية إنما هى البساطة والوضوح والتناسق، قلنا: الإخراج الذى قدم إلينا لم يكن كلاسيكيًا فى قليل ولا كثير: فأجسام الممثلين وأحجامهم لم يكن يخلق فى مجموعه ذلك التوافق أو التماثل الذى تقدم الكلام عنه، وكذلك أصوات الممثلين لم يكن لها رابط من وحدة متناسقة، فبينما يلقى أحدهم على الطريقة التراجيدية، يلقى الآخر إلقاء الرواية العصرية، ويلقى فريق ثالث على طريقة رومانتيكية فتستعيد نشاطها من العاطفة الهوجاء دون العقل الراجح. هاتان الوحدتان المتناسقتان قادتا مخرج الرواية، وفاته إليهما وحدة الملبس والمنظر فلا الملابس كانت بسيطة واضحة ولا الستار فى تطريزاته وألوان رسمه كان كذلك.. إلخ.

هذا عن مخرجى الفرقة فماذا عن الممثلين؟! لا أسهل على الناقد ألف مرة أن يُعدد الذين ميزوا أنفسهم من الممثلين والممثلات - من أن يعدد سواهم – إذ لا يزيد الأولون على أصابع اليدين وأما الآخرون فهم جمع الباقين كما يعلم الجمهور ممن رأى أو سمع أو قرأ عن الفرقة منذ تكونت حتى اليوم. من هذا الباب الواضح المدعم بالأمثال القاطعة يظهر جليًا أن أساسى التجربة اللذين كان يجب اتحادهما للتفضيل لم يتخذا - فلا الفرصة أعطيت للجميع! ولا جرى التفضيل طبقًا لنتيجة التجربة التى تمت حتى الآن - إذا صح أن تُسمى هذه تجربة! فلماذا وقع الاختيار إذن على من فضلوا من صغار الممثلين دون سواهم؟ أيكون هذا اقتصادًا والذين فصلوا لا يبلغ مجموع ما يتقاضونه مرتب فردين أو ثلاثة من الباقين سواء منهم من لم يختبر أو من اختبر فكان فى رأى الجميع من غير الناجحين؟! أم يكون رحمة بعجز بعض الشيوخ - دون بعض! - والعيش المقطوع لا يعرف شيخًا ولا شابًا وإنما يعرف الجوع والتشرد والبطالة والضنك الشديد. أم يكون أخذًا بالسوابق الطيبة لمن أبقى عليهم ممن لم تنصرهم التجربة؟؟ وإذن فلم لم تشفع سوابق المفصولين فمنهم وهى لا تقل عن سوابق زملائهم المقربين؟ وهل يجوز أن ينسى فى كل ذلك حتى الحكمة القائلة بأنه إذا كانت التفرقة فى العدل ظلم فإن التسوية فى الظلم عدل! وهل يصح أن يكون فى الفرقة «القومية» من النساء من يحميها رجل ويخصها برعايته، فتبقى راضية ناعمة وقد حق عليها الاستغناء عدلًا قبل أن يحق على من استغنى عنهن من زميلاتها - لا لشيء لأن الأخريات لم ينجحن فى اكتساب مثل هذه الحماية

المشينة؟! وإذا صح هذا اليوم أفلا يصح غدًا أن تجد من الممثلين الشبان فى هذه الفرقة من «تحميه» أخرى من النساء قياسًا واطرادًا! لا يليق أن تكون هذه حال فرقة تمثيلية يرجى من ورائها نفع عام أو أمل باسم أو عمل صالح، وإنما يليق بهذه الفوضى أن تكون قبرًا للتمثيل لا تمهله ولا تبقى عليه.

وبعد.. فليس متعذرًا إصلاح ما وقع من خطأ ونلح فى تسميته مجرد خطأ وإن جرّ ظلمًا فاحشًا! ويكون إصلاح ذلك بمواجهة الحق بلا خشية ولا ترددوا إصدار الأوامر العاجلة بإرجاع من فُصل فى أقرب وقت على أن تستمر التجربة طيلة العام الحالى بإعطاء الفرصة للكل على السواء. فإذا انتهى العام كان للجنة ترقية التمثيل العربى أن تجتمع فتنشر بين يديها عمل الجميع وتحصى لكل ذى فضل فضله وعلى كل مخطئ خطأه، ثم تقسم المكافآت الشهرية عليهم كل بما قدم، وكل بما يستحق، فمن رضى بالإقامة فذاك، ومن لم يرض فليختر ما يحلو له، ولا يكون يومئذ ظلم ولا يكون يومئذ تفرقة وتكون العدة قد اتخذت لبدء السنة التالية بمعهد لفن التمثيل ملحق بالفرقة القومية وبالتأهب لإرسال البعوث الخارجية: فهذان هما الأساسان اللذان لا تقوم فى مصر نهضة للتمثيل بغيرهما.

بعد جريدة «الجهاد» برزت جريدة «كوكب الشرق» بصورة أقوى حيث كتب محررها الفنى «ك.م» - هكذا كان يوقع – مقالة يوم ١٩٣٦/٣/٢١ تحت عنوان «حول الفرقة القومية وممثليها وممثلاتها»، قال فيها: حين أعلن عن المشروع فى تكوين الفرقة القومية، وعن اختيار الشاعر المعروف خليل مطران مديرًا، لم يبق ممثل واحد إلا وانطلقت كل جوارحه تشيد بفضل مدير الفرقة العظيم، وكيف أنه رجل جد وعمل، وأنه عادل رحيم، وأنه يغمر أسرة الفنانين بعطفه ويرعاهم بحنانه، ولا يعرف المحاباة ولا يكثر أو يقل من رعاية واحد بعينه عن بقية زملائه! وراح كل الممثلين والممثلات يطلق فى الرجل - مدير الفرقة - كل ما يعرف من نعوت وصفات الكرام الفضلاء المنزهين العادلين، حتى لقد خيل للناس جميعًا أن مدير الفرقة القومية ليس إلا نبيًا مرسلًا عصمه الله عن الخطأ والظلم والعسف إلخ!

وضمت الفرقة من ضمت من ممثلين وممثلات، ومديرين ومخرجين، وبدأت الفرقة عملها.. وكل من يتصل بالفرقة أو يعمل فيها ينطق لسانه بحمد الرجل الكريم الفاضل مديرها! ثم انتهى موسم الفرقة الأول، وكانت فترة بطالة بدأ بعدها الاستعداد للموسم الثانى، وبدأ معه الدسائس والوشايات! بدأ بها من كانوا بالأمس يسبحون بحمد الرجل ويمجدون اسمه فى كل صباح ومساء وفى كل

خليل مطران

مكان! بدأت بتلك الدسائس والوشايات من ظلوا وظلت صحفهم التى تستمد الوحى منهم وتسير فى هذا الطريق حسب أهوائهم. بدأوا بدسائسهم فبدأت صحفهم تطبل وتزمر.. فتخلع عن الرجل النعوت التى سبق أن خلعتها عليه بمحض إرادتها! وبدأت تغمزه هنا وهناك بكلمات مستورة أولًا، ثم بكلمات مفتوحة، ثم أمطرت تلك الصحف وابلًا من الحملات المستعرة! فماذا حدث! ولم لم تظهر هذه الحملات - أو هذه العيوب كما يريد أصحابها أن يسموها - من قبل؟! ولم تختص بعض الصحف بتلك الحملات وتتميز بها عن بقية الصحف والمجلات؟

حين افتتحت الفرقة القومية موسمها بمسرحية «أهل الكهف» التى أخرجها زكى طليمات ومثل فيها الدور الأول، فكان ينتظر أن تنجح الرواية، أو قل ينجح إخراج الرواية - لأن المسرحية نفسها لا تصلح للمسرح بقدر ما تصلح للقراءة - فلم يبلغ زكى طليمات ما يريد من الأمرين! ورغم كل الدعاية التى طبلت بها وزمرت الصحف التى يهمها أمر زكى خريج الأوديون العتيد! فقد ظلت المسرحية على حالها من السقوط فى نظر الجمهور والفنيين أيضًا، وشعر زكى بأن أمره كمخرج قد انكشف أمام اللجنة المسرحية، فأراد أن يخرج مسرحية الملك لير، وحاول فعلًا أن يفوز بها رغم علمه بأن عزيز عيد هو بطلها الذى لا تتكرر مقدرته، ففشل والحمد لله.. وأخرج عزيز «الملك لير» فعرف كيف يسحق زكى طليمات سحقًا بعقليته الفنية الجبارة التى لم تعرف الأوديون ولا غير الأوديون! وصعق زكى حين رأى أن جورج أبيض نفسه قد غلبه أيضًا حين أخرج هو الآخر «الملك لير» ومعنى هذا أن «زكى طليمات» كمخرج لا يستطيع أن يقف على قدميه إلى جانب عزيز عيد وجورج أبيض! فكيف يكون هذا وهو خريج مسرح الأوديون بفرنسا؟ كيف ينتصر عليه رجل كعزيز عيد لم يتخرج من الأوديون أو من أى مسرح من مسارح فرنسا؟ وكيف ينتصر عليه رجل كجورج أبيض ليس من اختصاصه الإخراج؟! أليس فى هذا ما يغيظه؟! وماذا بقى له إذن ما دام لم يستطع أداء مهمته الوحيدة التى قيل إنه يعرفها ويتقنها ويتخصص فيها؟!

ومدير الفرقة رجل لا يعرف المحاباة ولا تفضيل زيد على عمرو مهما كانت قوة زيد هذا وقوة الصحف التى تنطق بوحيه وتروج له بين الجمهور وتسعى جاهدة لتلبسه ثوب كبير المخرجين فى الشرق إن لم يكن فى مصر وحدها! ومن هنا بدأت الحملات وكانت فرصتهم الذهبية أن إدارة الفرقة استغنت عن بعض الممثلين والممثلات فيها، فلبس أصحابنا ثوب القديسين الكرام الذين يعطفون على المفصولين ويؤيدونهم ويريدون لهم الإنصاف من الظلم الذى وقع عليهم! ونسأل بعد هذا لمَ لم يعهد هؤلاء الذين يصيحون اليوم إلى الممثلين المفصولين ببعض الأدوار أيام أن كانوا يتخيرون من يعجبهم ويصلح فى رأيهم لأداء الأدوار؟! ولم كانوا يتخيرون بعض الممثلين والممثلات فى كل مرة دون تغيير أو بتغيير طفيف ويهملون بقية الممثلين والممثلات! واليوم يتزعمون حركة العطف على من أهملوا من قبل؟؟ ما معنى هذا كله؟؟ ومرة أخرى لم تتميز صحف خاصه بالحملة على مدير الفرقة حملة يفهم منها أن كل ما يطلبه البعض إخراج الرجل لإحلال آخر مكانه.. فمن هو الآخر؟!

إن رجلًا واحد هو أصلح الناس لتولى شؤون الفرقة القومية ليستطيع كبح جماح بعض من لا يستطيعون العيش إلا فى جو من الدسائس والغش والخديعة.. جو قذر موبوء، والرجل الوحيد الذى يستطيع أن يكتم أنفاس هؤلاء هو خليل مطران مدير الفرقة القومية الحالى.. أما هذه الحملات، وغيرها أيضًا، فلا تضر الرجل أو تنال منه شيئًا بقدر ما تضر أصحابها، إذ كشفوا عن أنفسهم أمام الناس وأمام المسئولين، ولعلهم ظنوا أن الوقت ساعدهم على الوصول إلى ما يريدون، ولكنهم أخطأوا الحساب، كما أخطأوا الطريق والوقت المناسب.. ولن يناسبهم الوقت إلا عندما ينفض خليل مطران يديه من الفرقة القومية ليستطيع أن يتنفس فى هواء نقى حرم منه طويلًا!