مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
هشام عطوة

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الثامنة عشرة | العدد 991 | الإثنين 24 أغسطس 2026

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

آسيا عصفورة تحلم فى فضاء البياحة

قراءة فى نصوص يوسف عيدابى

التمثيل والجغرافيا.. أثر المكان وأثر الحياة

«ابدأ حلمك»..

رئيس قصور الثقافة يشهد حفل تخرج الدفعة الثالثة بالإسماعيلية

المهرجان القومى للمسرح المدرسى المصرى

استعدادات متواصلة لانطلاق الدورة الأولى..نوفمبر المقبل

تتواصل الاستعدادات لإقامة الـدورة الأولى من المهرجان القومى المصرى للمسرح المدرسى، المقرر انطلاقها فى نوفمبر ٢٠٢٦، فى إطار التعاون بين وزارة الثقافة ووزارة التربية والتعليم والتعليم الفنى، واهتمام الدولة باكتشاف ورعاية المواهب الفنية بين طلاب المـدارس، وتعزيز دور المسرح فى تنمية شخصية الطالب وقدراته الإبداعية والفكرية.

الاهتمام بمسرح الجامعة والمدرسة

وتأتى الاستعدادات تنفيذا لتوجيهات برنامج وزارة الثقافة، بضرورة الاهتمام بمسرح الجامعة والمدرسة ضمن ملفات العمل الثقافى، وبالتنسيق مع السيد محمد عبداللطيف، وزير التربية والتعليم والتعليم الفنى.

وفى هذا السياق، وجه الفنان هشام عطوة، رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة ورئيس اللجنة العليا للمهرجان، باستقبال عـروض المرحلة الأولى من المـشروع القومى للمسرح المـدرسى، الذى تنفذه الإدارة المركزية للأنشطة الطلابية برئاسة الدكتورة إيمان محمد حسن، حاليًا على مسارح قصور الثقافة بالقاهرة ومختلف محافظات الجمهورية، بما يتيح للطلاب التدريب وتقديم عروضهم والاستفادة من الإمكانات الفنية والبشرية والخبرات المتخصصة التى تمتلكها مواقع الهيئة.

وأكد «عطوة» أن إتاحة مسارح قصور الثقافة أمام طلاب المـدارس تمثل خطوة مهمة لدعم النشاط المسرحى واكتشاف المواهب، موضحًا أن التجربة تستهدف تنمية شخصية الطالب وتعزيز ثقته بنفسه وقدرته على التواصل والعمل الجماعى والتعبير عن أفكاره، إلى جانب تطوير مهاراته فى مختلف عناصر العرض المسرحى. عـادل حسان: المشروع يمثل خطوة أساسية لبناء منظومة متكاملة للمسرح المدرسى

وقـال المخرج عـادل حسان، مدير المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية التابع لقطاع المسرح ومدير المهرجان، إن المشروع يمثل خطوة أساسية لبناء منظومة متكاملة للمسرح المدرسى، تقوم على اكتشاف المواهب فى سن مبكرة وتوفير التدريب والدعم الفنى لها، مؤكدا أهمية التعاون بين وزارتى الثقافة والتربية والتعليم للوصول إلى أكبر عدد من الطلاب الموهوبين بمختلف المحافظات.

تقديم الدعم الفنى للإدارات والمديريات التعليمية

وأضاف «حسان» مؤكدًا: «إن المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية يعمل بالتعاون مع الهيئة العامة لقصور الثقافة على تقديم الدعم الفنى للإدارات والمديريات التعليمية، مع الاستفادة من مسارح قصور الثقافة وقاعات البروفات وخبرات المتخصصين وكوادر قطاعات وهيئات وزارة الثقافة».

وكانت اللجنة التأسيسية للمهرجان، الذى يُقام بالتعاون بين الهيئة العامة لقصور الثقافة والمركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية التابع لقطاع المسرح، قد عقدت اجتماعها الأول بالمجلس الأعلى للثقافة، برئاسة الفنان هشام عطوة، وبحضور عدد من قيادات وزارة التربية والتعليم والفنانين والمتخصصين والنقاد، من بينهم الدكتور أحمد ضاهر، نائب وزير التربية والتعليم، والفنانين عزت زين وهانى كمال، والإعلامى عصام يوسف، والدكتور محمد فتحى، وعدد من أعضاء اللجنة.

هـدف المهرجان.. اكتشاف مواهب الطلاب فى التمثيل والإخراج والتأليف والديكور والموسيقى

ويستهدف المهرجان اكتشاف المواهب الطلابية فى مجالات التمثيل والإخـراج والتأليف والديكور والموسيقى وغيرها من عناصر العمل المسرحى، وإتاحة الفرصة أمامها لتقديم إبداعاتها فى إطار فنى وتنافسى منظم.

وتتواصل حاليًا عروض المرحلة الأولى من المشروع والاستعدادات التنظيمية والفنية للمهرجان، تمهيدًا لانطلاق دورتـه الأولى فى نوفمبر المقبل، على أن يتم الإعلان لاحقًا عن تفاصيل الفعاليات وآليات المشاركة والفرق والعروض المدرسية المشاركة.

همت مصطفى

«الديناصور».. عرض مسرحى يرصد صناعة التريند والشائعات

٨ سبتمبر.. بمسرح نقابة الصحفيين

تقدم اللجنة الثقافية والفنية بنقابة الصحفيين عرضًا مسرحيًا بعنوان «الديناصور»، وذلك فى السابعة من مساء يوم الثلاثاء ٨ سبتمبر المقبل، على مسرح نقابة الصحفيين، فى إطار الفعاليات الثقافية والفنية، التى تنظمها النقابة.

دعم الحركة المسرحية واستضافة التجارب الفنية المتميزة

وقال محمود كامل، رئيس اللجنة الثقافية والفنية بنقابة الصحفيين، مؤكدًا: «تواصل اللجنة تقديم أجندة متنوعة من الفعاليات والعروض على مسرح نقابة الصحفيين، بما يعزز دورها كمساحة مفتوحة للفنون والثقافة، ويتيح لأعضاء النقابة والجمهور متابعة تجارب مسرحية وفنية متنوعة.

وأوضح «كامل»: «إن تنظيم العرض يأتى فى إطار اهتمام اللجنة بدعم الحركة المسرحية واستضافة التجارب الفنية المتميزة، مؤكدًا حرص النقابة على تقديم أنشطة ثقافية وفنية متنوعة تفتح المجال أمـام شباب المبدعين، وتمنح جمهورها فرصة للاستمتاع بالعروض المسرحية والفنية المختلفة»

وأضـاف «كامل»: «اخترنا «الديناصور»؛ لأنه لا يكتفى بتقديم حالة مسرحية ساخرة، لكنه يضعنا أمام مرآة لما يحدث حولنا.. كيف يمكن لجملة عابرة أن تتحول إلى خبر، والخبر إلى شائعة، والشائعة إلى خبر متداول ورائج «تريند» يسيطر على الناس. ومن هنا يأتى دورنا فى محاولة توعية الجمهور بالفن، دون أن نفقد متعة المشاهدة».

حالة من الجدل والارتباك بين الركاب

وتبدأ أحـداث العرض من جملة عابرة يطلقها أحـد ركـاب الأتوبيس: «بيقولك يا سيدى فى ديناصور ظهر فى وسط البلد»، لتتحول خلال دقائق إلى حالة من الجدل والارتباك بين الركاب، قبل أن تتلقف وسائل الإعـلام الخبر، وتنتقل الحكاية إلى مواقع التواصل الاجتماعى، لتصبح أخبار الديناصور واحدة من أهم عناصر الدراما المسرحى.، وفجأة يتحول الديناصور إلى حديث الساعة ونجم الموسم، وبلغة جيل الألفية الثالثة «يركب التريند»، فى معالجة مسرحية تتناول تأثير الشائعات وانتشار الأخبار، وقدرتها على صناعة حالة عامة من الـجـدل، من خـلال مزيج بين الكوميديا والرصد الاجتماعى.

إطار درامى يقدم لأحداث من زوايا متعددة

ويتميز النص بتنوع لغته بين العربية والعامية المصرية، فى إطار درامى يقدم الأحداث من زوايا متعددة، ويطرح تساؤلات حول صناعة الخبر، وسرعة انتشار الشائعات، وتأثير وسائل الإعلام ومواقع التواصل الاجتماعى فى تشكيل وعى الجمهور.

فريق العرض المسرحي «الديناصور»

العرض تأليف وإخراج المخرج المسرحى الشاب سندباد سليمان، ويـشـارك فى بطولة العرض الفنان القدير سيف عبد الرحمن، إلى جانب دينا واصف، حسين الشنتورى، رشا الهوارى، أحمد عوف، إنجى سامى، محمد خليل، محمد زكى، رشوان فاروق، منة هشام، عادل مرزوق، إيمان النقادى، حسن جلال، محمد عبدالحميد، هبة العطفى، حمزة بلال، وهبة عبداللطيف.

ويتولى إدارة الفريق إسلام الشافعى، ومساعد مخرج إيمان سنبل، ومخرج منفذ محمد سرحان وحمادة عثمان.

همت مصطفى

رئيس قصور الثقافة

يشهد حفل تخرج الدفعة الثالثة من مشروع «ابدأ حلمك» بالإسماعيلية

هشام عطوة: «ابدأ حلمك» يضخ دماء جديدة في مسرح الثقافة الجماهيرية ونفخر بشباب المحافظات

ضمن برامج وزارة الثقافة لاكتشاف ورعاية المواهب المسرحية بالأقاليم، وبرعاية الدكتور عبد العزيز قنصوة، وزير التعليم العالي والبحث العلمي والقائم بأعمال وزير الثقافة، واللواء نبيل حسب الله محافظ الإسماعيلية، شهد الفنان هشام عطوة رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة، حفل تخرج الدفعة الثالثة من مشروع «ابدأ حلمك» المعني بتأهيل الشباب في فنون المسرح وإعداد الممثل الشامل، بحضور لفيف من القيادات الثقافية والنقاد والمسرحيين والإعلاميين.

وشهد الحفل تقديم العرض المسرحي «جاري تحميل الحلم»، الذي يناقش فكرة الحلم من خلال مجموعة من المتدربين في ورشة خاصة بالتمثيل، حيث يظهرون في البداية دون معرفة واضحة بما يريدون أو بماهية أحلامهم، ومع تطور الأحداث يبدأ كل منهم في التعبير عن أحلامه وشغفه بالتمثيل ورغبته في تحقيق حلمه، ومواصلة المشوار ومواجهة التحديات، العرض من تأليف أحمد الملواني، إضاءة محمد سالم، ديكور عمرو الأشرف، ستايلست مروة عودة، واستعراضات مناضل عنتر، إعداد موسيقي إسلام علي، وفكرة وإخراج محمد جبر.

وفي كلمته وجه الفنان هشام عطوة الشكر للدكتور عبد العزيز قنصوة وزير التعليم العالي والبحث العلمي والقائم بأعمال وزير الثقافة، على الدعم الكبير الذي يوليه لقصور الثقافة وأنشطتها، كما وجه الشكر إلى جميع القائمين على مشروع «ابدأ حلمك»، مشيرا إلى أن المشروع بدأ منذ أن تولت الدكتورة إيناس عبد الدايم وزارة الثقافة، واستمر بجهود رئيس الهيئة الأسبق الدكتور أحمد عواض،

ونظرا لحرص كل جيل على البناء فوق ما أنجزه الجيل السابق، وهو ما أسهم في تخرج أكثر من دفعة.

وأعرب «عطوة» عن فخره بالشباب الذين يخرجون من المحافظات المختلفة ويحققون أحلامهم في مجالات الفن المتنوعة، ومنهم من أصبحوا نجومًا، ووجه الشكر إلى جميع القائمين على تنفيذ المشروع من المدربين والزملاء من مختلف الإدارات، لما بذلوه من جهد متواصل في سبيل إنجاح المشروع وضخ دماء جديدة في شرايين مسرح الثقافة الجماهيرية.

من ناحيته، وجه المخرج أحمد طه، المدير الفني للمشروع، الشكر إلى رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة على ما يقدمه من دعم لإثراء الحركة المسرحية، كما وجه الشكر إلى المخرج عادل حسان، الذي بدأ فكرة المشروع، مشيرًا إلى أن شعار «ابدأ حلمك» كان من اختياره.

وأوضح أن المشروع مر بمرحلتين سابقتين؛ ضمت المرحلة الأولى محافظات أسيوط والشرقية والفيوم، بينما شملت المرحلة الثانية محافظات الجيزة وبني سويف وكفر الشيخ وبورسعيد والوادي الجديد، في حين تضم المرحلة الثالثة، التي يجري تنفيذها حاليًا، محافظات الإسماعيلية وقنا وشمال سيناء.

وفي كلمته، أشار المخرج محمد جبر، مدرب ورشة التمثيل ومخرج العرض المسرحي، إلى أن هذه هي تجربته الأولى في مشروع «ابدأ حلمك»، واصفًا إياها بالتجربة الجميلة التي شهدت الكثير من التعب والجهد، معربًا عن سعادته بدعم وزارة الثقافة للفن، وبوجوده في الإسماعيلية وسط شبابها وجمهورها.

وأوضح أن المشروع استمر لمدة ٦ أشهر، تلقى خلالها المشاركون تدريبات في التمثيل، مؤكدًا أن التجربة كانت مختلفة، وأسهمت في معايشة المشاركين للفن وصقل مواهبهم، متمنيًا استمرار نجاحهم وتكوينهم فرقة مسرحية تشارك في العديد من الأعمال خلال الفترة المقبلة.

حضر الحفل أحمد درويش رئيس الإدارة المركزية للشئون المالية والإدارية، أحمد عبد الرحمن عطية رئيس الإدارة المركزية لشئون مكتب رئيس الهيئة، أحمد يسري رئيس إقليم القناة وسيناء الثقافي، المخرج عادل حسان، رئيس المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، وشيرين عبد الرحمن مدير عام فرع ثقافة الإسماعيلية، والنقاد جرجس شكري ويسري حسان ومحمد الروبي، والفنانين أحمد السيد وأحمد أبو عميرة والمهندس وائل عبدالله والمهندس محمود حنفي، والمخرجين محمد الطايع وابراهيم المهدي والمهندس أحمد نور الدين، ومدربي الورشة محمد جبر، د. لمياء أنور، مناضل عنتر، د. عمرو الأشرف.

آراء النقاد

وأكد الناقد يسري حسان أن تجربة «ابدأ حلمك» بالإسماعيلية من التجارب المهمة والواعدة التي قدمت مجموعة كبيرة من الشباب والفتيات، يمكن

أن يمثلوا نواة لفرقة مسرحية، مع استمرار التدريب والتثقيف، بما يؤهلهم لتقديم إضافة حقيقية إلى مسرح الثقافة الجماهيرية.

وأضاف أن المشروع يلبي احتياجات الشباب واحتياجات الجمهور، فضلا عن تدريب المشاركين على التمثيل والاستعراض والغناء، بما يسهم في إعداد فنان شامل يمتلك مختلف العناصر التي تمكنه من تقديم فنه، معربا عن أمله في رؤية تجارب مماثلة في جميع محافظات مصر.

وأشار الناقد جرجس شكري، أن مسرح الثقافة الجماهيرية كان في حاجة إلى هذا المشروع من أجل تجديد دماء المسرح، كما حدث في تسعينيات القرن الماضي من خلال نوادي المسرح، مشيرا إلى أن هذه التجربة تأتي ضمن أهداف قصور الثقافة، من خلال تعليم الشباب في الأقاليم، وليس في العاصمة فقط.

وأضاف أن انتقال المشروع من محافظة إلى أخرى، وتعليم مجموعة من الشباب في كل محافظة، يمثل جزءا من دور الثقافة وفلسفتها في دعم واكتشاف المواهب، مشيرا إلى أنه في بعض العروض السابقة

كان المتدربون يعتمدون على تقديم مقاطع ومونولوجات من نصوص عالمية، بينما تناول العرض الحالي مشكلات المسرح المصري وضرورة تجاوزها، وهو ما يمثل جزءا مهما في تشكيل وعي الشباب في بداية طريقهم.

آراء المتدربين

وأشار المتدرب أحمد عبد القادر أنه تعلم خلال الأشهر الستة للورشة العديد من فنون المسرح، ومنها السينوغرافيا وفنون الأداء، كما تلقى تدريبات على التمثيل، وهو ما ساعده على اكتساب مهارات ومعارف جديدة.

وقال بافلي سامح نبيل إنه يعمل في المسرح منذ ١٥ عاما، ورغم ذلك تعلم خلال الورشة العديد من الأمور الجديدة، مؤكدا أهمية الالتزام والتعلم الصحيح، كما أثنى على المدربين الذين قدموا لهم من علمهم وخبراتهم بمحبة، معربا عن ثقته بأن المشاركين سيواصلون الطريق ويقدمون الأفضل خلال الفترة المقبلة.

وأوضح يوسف محمد أنه يمارس التمثيل منذ فترة، وعندما علم بتنفيذ الورشة في الإسماعيلية شعر بالسعادة، خاصة مع وجود مجموعة من المدربين المتميزين، مشيرا إلى أنهم عملوا بحب، وقدموا معلومات ثرية لم تكن لديهم معرفة كافية بها، سواء في التمثيل أو الدراما أو الاستعراضات.

وأبدت ميرنا أشرف إعجابها بالتجربة مشيرة إلى أنها كانت مختلفة تماما، خاصة مع العمل مع أساتذة كبار ومتخصصين، وأن المشاركين جمعهم حلم واحد.

وأوضحت مها مهدي عبد العزيز أن المشروع من أجمل التجارب التي شاركت فيها، مشيرة إلى أنها تعلمت الكثير من المهارات، خاصة خلال ورشتي الاستعراضات والتمثيل، معربة عن حلمها بأن تصبح ممثلة مشهورة.

وأكدت روان محمد «ميكا» استفادتها من التجربة بالكامل التي كانت بالنسبة إليها فرصة كبيرة للتعلم، مشيرة إلى أن ورشة الاستعراضات كانت أكثر الورش التي لمست قلبها.

واختتم الحفل بتكريم رئيس إقليم القناة وسيناء الثقافي، ومدير عام فرع ثقافة الإسماعيلية، القائمين علي المشروع، والمدربين المشاركين في البرنامج التدريبي، وهم المخرج محمد جبر، الدكتورة لمياء أنور، الموسيقار أحمد حمدي رؤوف، الفنان مناضل عنتر، والدكتور عمرو الأشرف، تقديرا لما قدموه من جهد وخبرات فنية خلال فترة التدريب.

كما شهد الحفل تكريم ٥٠ متدربا من خريجي الدفعة الثالثة، احتفاء بإتمامهم البرنامج التدريبي.

ويعد مشروع «ابدأ حلمك» أحد المشروعات النوعية للهيئة العامة لقصور الثقافة في مجال اكتشاف ورعاية المواهب الشابة، وأقيمت المرحلة الثالثة بالتنسيق مع إقليم القناة وسيناء الثقافي، وفرع ثقافة الإسماعيلية.

وتضمن البرنامج التدريبي تدريبات على فنون المسرح، شملت التمثيل، الدراما، الموسيقى، والرقص والتعبير الحركي، الديكور، والأزياء.

ومن المقرر أن يتوسع نطاق تنفيذ المشروع خلال الفترة المقبلة ليصل إلى الجامعات المصرية، بما يتيح الوصول إلى شريحة أكبر من الشباب، ويعزز حضور الثقافة والفنون في مختلف ربوع مصر.

تدشين ندوات المهرجان من المنصورة

المنصورة تصنع التاريخ المسرحى.. من كواليس ١٨٨١ إلى رهانات الرقمية فى القومى للمسرح

فى خطوة غير مسبوقة تُكرّس لرؤية العدالة الثقافية وتكسر مركزية الفعاليات الفنية، شهدت مكتبة مصر العامة بالمنصورة انطلاق أولى الندوات للنسخة التاسعة عشرة من المهرجان القومى للمسرح المصرى، تحت عنوان «تاريخ المسرح فى المنصورة»، لتسجل بذلك أولى المحطات الثقافية، والمحور الفكرى للمهرجان خارج حدود العاصمة.

أدار الندوة المفكر والدكتور أحمد مجاهد، واستضافت المؤرخ الدكتور سيد على إسماعيل«جبرتى المسرح» والمخرج الكبير عصام السيد، وبحضور المخرج والمسرحى صبرى ناصف، الفنان والمخرج محمد قطامش، وشهدت الندوة حضورًا لجمع من المسرحيين، ورموز الفكر فى محافظة الدقهلية ومدينة المنصورة.

لماذا المنصورة؟

واستهلت الندوة بكشف الدكتور أحمد مجاهد عن كواليس وسبب اختيار المنصورة لتنظيم برنامج خاص ها من قبل المهرجان القومى للمسرح، وأوضح: «التوجه نحو المحافظات كان طموحًا يراود الفنان محمد رياض منذ توليه قيادة المهرجان، مشيدًا بجُهوده وجهود مدير المهرجان الدكتور عادل عبده فى ترجمة تلك الرؤية إلى واقع ملموس، معرباً عن تقديره لمكتبة مصر العامة بالمنصورة على احتضانها لهذه التظاهرة الثقافية.

أولى العواصم الإقليمية

وشدد «مجاهد» على أن انتقاء المنصورة لتكون أولى العواصم الإقليمية المحتضنة لأنشطة المهرجان لم يكن وليد المصادفة، لكنه جاء تقديرًا لرصيدها الحضارى والإبداعى الاستثنائى، وأوضح أن الندوة تسعى للغوص فى أسباب صدارة المنصورة واستحقاقها لهذه الانطلاقة التاريخية.

المنصورة.. أقدم إقليم مسرحى وفنى بعد القاهرة والإسكندرية

قال الأستاذ الدكتور سيد على إسماعيل، بكلية الآداب فى جامعة العاصمة «حلوان سابقًا»: « إن اختيار «المنصورة» لإقامة فعاليات وأنشطة ضمن برنامج المهرجان القومى للمسرح المصرى هذا العام – ولأول مرة – لم يأت من فراغ؛ فالمنصورة تُعد أقدم إقليم مسرحى وفنى – بعد القاهرة والإسكندرية – كون المسرح ظهر بها مدرسيًا عام ١٨٨١م، وبُنى بها أول مسرح ثابت عام ١٨٨٩ وهو تياترو «التفريح» أى «تياترو البلدية» منذ ١٩١٩ ومسارح السينمات ومنها: سينما عدن، سينما «ريكس»، سينما «رويال»، سينما «الكوكب» عام ١٩٤٨م. وأغلبها بإدارة الخواجة «أنيس نصر» الدخاخنى، لذلك زارت المنصورة أغلب الفرق المسرحية الشهيرة مثل: يوسف الخياط، سليمان القرداحى، إسكندر فرح، القبانى، سلامة حجازى، أولاد عكاشة، جورج أبيض، عبدالرحمن رشدى، منيرة المهدية، على الكسار، يوسف وهبى، فاطمة رشدى، نجيب الريحانى، والفرقة القومية.

سيد على إسماعيل يرصد التاريخ المسرحى للمنصورة (1881: 1984)

وعصام السيد يؤكد الأقاليم الشريان الحقيقى لتصدير المواهب

وتابع: «وكانت المنصورة جاذبة للفرق الصغرى والجوالة، مثل: فرقة بولس قرداحى، وفرقة الجزايرلى، وفرقة حافظ نجيب، وفرقة عمر سرى، وفرقة حسن فايق، وفرقة سليم وأمين عطا الله، وفرقة فكتوريا موسى، وفرقة فوزى منيب، وفرقة يوسف عز الدين، وفرقة أحمد المسيرى.

بداية رحلة المسرح بالنصورة

ظهر المسرح فى المنصورة عام ١٨٨١، داخل «مدرسة محبى العلم» من خلال مسرحيات عربية وفرنسية وإيطالية، أما أول عرض مسرحى جماهيرى فكان عام ١٨٨٨ من خلال فرقة «يوسف خياط» والخبر المنشور لم يحدد مكان العرض ولكنه لن يخرج عن كونه «دوار العمدة» أو قطعة أرض فراغ، أو شادر أمام أحد المنازل، لذلك عزم الأعيان فى المنصورة على بناء أول مسرح ثابت للمدينة، وتم افتتاحه عام ١٨٨٩، ونُشرت جريدة «المؤيد» خبر افتتاحه، وعلمنا أن من هؤلاء الأعيان كان «حسين بك حسنى» والخواجة «جبران مقصود»، وظل هذا المسرح يعمل أكثر من سنتين دون معرفة الاسم الذى أُطلق عليه، حتى عام ١٨٩٢ لنعلم أنه تياترو «التفريح»، الذى افتتحته فرقة «سليمان قرداحى» بمسرحية «الأمير حسن» بطولة «الشيخ سلامة حجازى»، ثم عاد «سليمان القرداحى» إلى المنصورة ومثّل على مسرحها مرة أخرى عام ١٨٩٤، ومثّل مسرحية «السلطان صلاح الدين الأيوبى» فى حضور مدير مديرية الدقهلية (أى المحافظ) والحكمدار.

زيارات الفرق الشهيرة

وأوضح: زارت الفرق المسرحية المنصورة، منها زيارة فرقة «إسكندر فرح» عبر فترة متفاوته، فى الفترة (١٨٩٦ – ١٩٠٧)، ومن أهم المسرحيات التى عرضتها: صدق الإخاء، حُسن العواقب، صلاح الدين الأيوبى، غانية الأندلس، الأفريقية، غرام وانتقام، هناء المحبين، أنيس الجليس، الخل الوفى، البرج الهائل، مطامع النساء، وعن «جوق السرور» لـ «ميخائيل جرجس» فزار المنصورة فى عامى ١٨٩٦ و١٨٩٧، ومثّل مسرحيات: «شهداء الغرام»، «كليوباترا»، «نابليون بونابرت»، «عنتر بن شداد»، «يوسف» بطولة المطرب مصطفى على والممثلة لطيفة عبدالله

وزارت فرقة «القبانى» المنصورة فى عامى ١٨٩٧ و ١٨٩٨، وقدمت مسرحيات: «إسكندر المقدونى»، «لوسيا»، مع اشتراك عشرة أيام تمثيل متتالية، بطولة المطربة مريم مراد.

بدأت فرقة الشيخ «سلامة حجازى» عروضها فى المنصورة فور تكونها ١٩٠٥، ومثلت فى تياترو التفريح مسرحيات: «هملت»، «تسبا»، «غانية الأندلس»، «خداع الدهر»، «ضحية الغواية»، «القضية المشهورة» وكانت تبتاع تذاكرها بمحل «الخواجا أنيس نصر الدخاخنى بجوار تياترو التفريح»

وبدأت فرقة «أولاد عكاشة» - منذ ظهورها - عام ١٩١١ وحتى عام ١٩٢٧ - عروضها المسرحية فى المنصورة على مسرح التفريح وتياترو عدن وتياترو المجلس البلدى، ومن أهم المسرحيات التى عرضتها: «القضية المشهورة، هدى، عبدالرحمن الناصر، ألا مود، أه يا حرامى، العمدة، معروف الإسكافى، السلطان قلاوون، محمد على وفتح السودان، كليوباترا، سهام، على بابا والأربعين حرامى، ناهد شاه والمغفلين الثلاثة».

حضور قوى ومسرحيات لفرق جورج أبيض ومنيرة المهدية وعلى الكسار

أما «جورج أبيض» عندما عاد من دراسته فى فرنسا، وكوّن فرقته فى مصر، عرض فى تياترو التفريح بالمنصورة ثلاثة أيام عام ١٩١٢، ووثّقت الصحف هذه العروض وعلاقة الخواجة «أنيس نصر» بتياترو التفريح – بوصفه الدخاخنى صاحب محل الدخان المجاور لتياترو التفريح، والذى أصبح مديراً له ولباقى تياترات وسينمات المنصورة فيما بعد. وكان لـ «جورج أبيض» مكانة خاصة فى المنصورة، حيث وجدنا – ولأول مرة – خطاباً منشوراً من «مدير الدقهلية» – أى المحافظ – عام ١٩١٤ إلى جورج يشكره على ليلة مسرحية خيرية. وفى عام ١٩٢٤ مثلت الفرقة ثلاث مسرحيات فى ثلاثة أيام متتالية بتياترو سينما عدن، هي: الشرف اليابانى، والشغل شغل، وإيفان الهائل. وظلت الفرقة تعرض مسرحياتها فى المنصورة – على فترات – حتى عام ١٩٣٤، ومنها «عائدة»، و«عاصفة فى بيت»، وحور محب، باسم القانون، عطيل، شرف الأسرة، سفينة نوح، المرأة المجهولة، باسم القانون.

فرقتا منيرة المهدية وعلى الكسار فى المنصورة

ووفقاً للتسلسل التاريخى، سنجد فرقة «عبدالرحمن رشدى» تحاول عرض مسرحية «أبطال المنصورة» فى المنصورة عام ١٩١٥، بعد أن كتبها مؤلفها «إبراهيم رمزى»، ولكن الرقابة رفضت تمثيلها! أما التمثيل الفعلى لفرقة عبدالرحمن رشدى فى المنصورة، فقد تم عام ١٩٢١ على مسرح البلدية، ومثل فيه مسرحيات: النائب هالير، العرائس، مدرسة النميمة، بطولة «روز اليوسف» مع قطع غنائية خلال الفصول، للمغنى الشاب حينذاك محمد عبدالوهاب..

وزارت فرقة «منيرة المهدية»، المنصورة فى الفترة من (١٩٢٠ – ١٩٣٣)، وهى التى افتتحت «تياترو سينما عدن» فى أولى زياراتها عام ١٩٢٠ ومثلت فيه روائع: «تاييس» و«كلام فى سرك» و«كلها يومين». ومن عروضها فيما بعد: «كارمن»، «الغندورة»، «المظلومة»، «حرم المفتش»، «كليوباترا ومارك أنطوان»، «كيد النساء»، «كرمنينا»، «روزنينا»، «توسكا». وكما افتتحت

سيد على إسماعيل: الريادة المسرحية ليست مصادفة؛ ازدهار المنصورة الاقتصادى والجغرافى هو الذى استقطب كبار الرواد منذ 1881

منيرة المهدية تياترو عدن القديم، افتتحت أيضاً «تياترو عدن الجديد» على ضفاف النيل فى شارع البحر ١٩٣٠.

تأتى بعد ذلك فرقة «على الكسار» فى الترتيب التاريخى لزيارات الفرق إلى المنصورة، حيث مثل ابتداءً من عام ١٩٢٦ مسرحيات: «الطمبورة»، «أنوار»، القضية نمرة ١٤، اللى فيهم، ست الكل، حكيم الزمان، زهرة الخبازة، قاضى الغرام، أنا وابن عمى، المدينة المسحورة، يا بنت إيه، الغنى والفقير.

عروض لفرقة رمسيس ليوسف وهبى بالمنصورة

وظهرت فرقة رمسيس ليوسف وهبى، بمصر يوم ١٠/٣/١٩٢٣، وبعد أربعة أشهر كانت فى المنصورة لتعرض مسرحية «غادة الكاميليا»، وفى عام ١٩٣١ أصبح للفرقة مكانة خاصة فى المنصورة، ليحضر عروضها مدير الدقهلية [المحافظ] «هارون بك أبو سحلى» الذى شاهد مسرحية «أولاد الذوات» بطولة يوسف وهبى، أمينة رزق، عزيزة أمير، وعن علاقة جمهور المنصورة بيوسف وهبى فكانت حميمية لدرجة أن البوليس كان يقف أمام الخشبة لمنع تدافع الجماهير لتحية الممثلين. أما المسرحيات التى عرضتها الفرقة فى المنصورة، فكثيرة، منها: «الصحراء، النسر الصغير، نيرون، البؤساء، فى سبيل التاج، الشرك، غرام الوحش، الجيش، البرنس جان، الجريمة، الاستعباد، عنترة العبسى، القبلة القاتلة، البلياتشو، إيفان الهائل، الكابورال سيمون، البركان، الجحيم، باجى سقا، أولاد الذوات، السارق، الطبقة الراقية، أولاد الفقراء، بنات اليوم، بيومى أفندى، الفاجعة، كرسى الاعتراف».

شهادة بإعلان صحفى لحضور فاطمة رشدى وفرقتها

وتابع: «وما حدث مع يوسف وهبى، حدث مع «فاطمة رشدى» عندما كونت فرقتها عام ١٩٢٧، وقررت زيارة المنصورة، فكتبت جريدة «التوفيق» كلمة تحت عنوان «مسرح الفن فرقة السيدة فاطمة رشدى بالمنصورة»، قائلة: «إن مدينة المنصورة هى مدينة الفنون الجميلة، وإذا كان مقياس رقى البلاد بمقدار تذوقها للفنون الجميلة، وجب أن يُقر بالسبق لمدينة المنصورة، فإن الأساتذة الكبار فى التمثيل كجورج أبيض وعبدالرحمن رشدى ويوسف وهبى وبشارة واكيم وغيرهم يفضلون المنصورة عن كل بلاد القطر! يصرحون أنهم يجدون التمثيل فيها أكثر من أى بلد آخر حتى القاهرة وحتى الإسكندرية، وهذا ما يجعل الفرق التمثيلية الكبرى تبادر إلى المنصورة قبل أى بلد آخر لتمثيل أحدث الروايات، وهذا ما حدا بفرقة السيدة «فاطمة رشدى» إلى اختيار المنصورة لتمثيل روايات «الوطن، سلامبو، الساحرة»، وفى عام ١٩٣٣ حضر تمثيل مسرحية «توتو» مدير الدقهلية «نيزى باشا»، و«سالم مباشر بك» وكيل المديرية، القائمقام «محمد أبو النصر بك» الحكمدار، والمسرحيات التى قدمتها فاطمة رشدى فى المنصورة من عام ١٩٢٧ إلى ١٩٣٣، فهي: السلطان عبدالحميد، شارلوت كور ديه، غادة الكاميليا، جان دارك، بيزنطة أو مدينة الدم، جمال باشا، المائدة الخضراء، أملة ليلة، يوليوس قيصر، تيودورا، مصرع كليوباترا، مجنون ليلى، زليخا أو يوسف الصديق، ٦٦٧ زيتون، ألف ليلة وليلة، العباسة».

وبدأت فرقة «نجيب الريحانى» زياراتها إلى المنصورة عام ١٩٢٨، حيث مثلت فى تياترو عدن مسرحية «جنان فى جنان»، ومسرحية «آه من النسوان»، ثم توالت عروض الفرقة حتى عام ١٩٣٧، ومنها مسرحيات: «محكمة الأنس، أبقى أغمزنى، الجنيه المصرى، حكم قراقوش، قسمتنى».

الفرق الصغرى والجوالة

واستكمل «إسماعيل» مؤكدًا: «وكما كانت المنصورة جاذبة للفرقة المسرحية الكبرى والشهيرة، كانت أيضًا جاذبة للفرق المسرحية الصغرى والجوالة منذ أواخر القرن التاسع عشر وحتى عام ١٩٤١، ومنها «الجوق الإسكندرى» لرشيد لطيف عام ١٨٩٦، وبعده جاء

عصام السيد: المنصورة لا تنتظر الفن بل تصنعه.. ومسرح الأقاليم الشريان الحى لحركة مسرحية مستدامة تتجاوز الموسمية واللوائح

أحمد مجاهد: العدالة الثقافية تحققت بالخروج للمحافظات والثقافة الجماهيرية ستظل المفرخة الحقيقية للوعى والإبداع المصرى

«جوق شبان مصر الوطنى» لإبراهيم حجازى، ثم فرقة «بوليس فرداحى» - ابن عم سليمان القرداحى - ثم «الجوق الشرقى الوطنى» و«جوق الترقى الأدبى» و«مجتمع التمثيل العصرى»، و«جوق التمثيل العصرى» للأخوين «سليم وأمين عطا الله»، ثم «فرقة فوزى الجزايرلى»، ثم فرقة «حافظ نجيب»، ثم فرقة «حسن فايق»، ثم فرقة فوزى منيب، ثم فرقة «يوسف عز الدين»، وأخيراً «فرقة أحمد المسيرى» التى افتتحت «مدينة الملاهى» بالمنصورة عام ١٩٤٠.

هواة المسرح فى المنصورة

وأضاف دكتور «إسماعيل» موضحًا: «إن كثرة زيارات الفرق المسرحية – الكبرى والصغرى – إلى المنصورة منذ أواخر القرن التاسع عشر وحتى أواخر أربعينيات القرن العشرين، أثر فى أهالى المنصورة، فظهرت فرق هواة مسرحية متنوعة داخل المنصورة منذ عام ١٩٢١، ومنها «فرقة التمثيل المصرى»، و«فرقة هواة فن التمثيل»، و«جمعية ترقية التمثيل العصرى»، و«نادى أبناء المنصورة»، و«جمعية أصدقاء الكتاب المقدس»، و«جمعية التمثيل المسرحى»، و«منتخب هواة المسرح»، و«جمعية الشباب القبطى».

نُقاد فى المنصورة

وتابع: «هناك كتابات نقدية كثيرة منشورة لكُتّاب ونقاد من المنصورة، ولكنى سأتوقف عند اسمين فقط، كونهما الأبرز فى هذه الفترة؛ الأول عبدالوهاب البرعى المحامى، كما كان يُوقع على كتاباته المنشورة، المتمثلة فى تراجم المسرحيين، حيث إنه كتب سلسلة تراجم للمسرحيين فى مجلة «روز اليوسف» عام ١٩٢٦، تحت عنوان عام «رجال التمثيل فى مصر»؛ ونشر مجموعة مقالات متتالية، عن: «الشيخ سلامة حجازى، عبدالرحمن رشدى، محمد عبدالرحيم، عزيز عيد، جورج أبيض، محمد تيمور، يوسف وهبى، إخوان عكاشة».

الاسم الآخر هو عمر عزمى، الناقد الفنى لجريدة «التوفيق» التى كانت تصدر فى المنصورة أسبوعيًا، لصاحبها «على حمدى»، وكان يكتب «عزمى» عن المسرح فقط تحت عنوان «حديث الأسبوع»، وعندما أصدر صاحب الجريدة مجلة «المسامرات» عام ١٩٢٧، انتقل إليها عمر عزمى، كونها مجلة فنية أسبوعية تُصدر فى المنصورة، وكتب فيها عدة موضوعات مسرحية، وفى عام ١٩٢٩ أصدر «عزمى» نفسه مجلة فنية خاصة به وباسمه، أطلق عليها اسم «مسامرات عزمى»، كانت تصدر أسبوعياً فى المنصورة، وحرر عزمى أغلب موادها المسرحية داخل المنصورة وخارجها.

المسرح فى مدارس المنصورة

واختتم دكتور سيد على إسماعيل بحثه المعنون بـ «بدايات المسرح فى المنصورة ١٨٨١ــ ١٩٤٨»، بحديثه عن المسرح فى مدارس المنصورة وقال: «إذا كانت المنصورة عرفت المسرح وشاهدته لأول مرة داخل مدرسة «محبى العلم» عام ١٨٨١، فإن المسرح لم ينقطع عن مدارس المنصورة طوال تاريخها، ومن الصعب تتبع العروض المسرحية داخل مدارس المنصورة بصورة دقيقة - فى الفترة الزمنية المحتدمة - لذلك سأشير إلى أهم ما وجدته من هذه العروض، ومنها: مدرسة «النجاح القبطية» التى عرضت مسرحية «ناكر الجميل» عام ١٨٩٧، و«مدرسة الفرير» التى عرضت مسرحية فرنسية بتياترو التفريح عام ١٨٩٨، و«مدرسة الأقباط»، التى عرضت بتياترو التفريح مسرحية «العدل أساس الملك» عام ١٩٠٥ تحت رعاية مصطفى باشا ماهر، مدير الدقهلية، و«مدرسة التوفيقية» التى عرضت مسرحية «ناكر الجميل» بناحية محلة دمنة برعاية العمدة «توفيق محمد نصير» عام ١٩٠٩م، وتُعد «مدرسة الرشاد» بالمنصورة من المدارس النشطة مسرحيًا، حيث مثل طلابها مسرحية «البعث»، وكان عرض «مدرسة البنات الابتدائية» باسم «جريح بيروت» عام ١٩٢٤ تحت رعاية «سالم باشا محمد» مدير الدقهلية، أما «مدرسة المنصورة الثانوية» فكان لها النشاط المسرحى الأكبر والأهم منذ عام ١٩٢٩، وهذه عجالة عن بدايات المسرح فى المنصورة منذ عام ١٨٨١ إلى عام ١٩٤٨، تبين وتوضح وتفسر لماذا تم اختيار «مدينة المنصورة» لأول مرة لإقامة المهرجان القومى للمسرح المصرى، فى دورته التاسعة عشر لهذا العام.

عصام السيد: المنصورة نموذج حى يؤكد أن «مسرح الأقاليم» صانع المستقبل

شريط الذكريات الإنسانية

وفى كلمته قال المخرج عصام السيد: «فى شهادتى أمام هذا الجمع الكريم، أجد نفسى مدفوعًا باستدعاء شريط الذكريات الإنسانية؛ فالمنصورة بالنسبة لى ليست مجرد مدينة مصرية، لكنهاهى المدينة التى كشفت لى فى سنوات شبابى الأولى عن الحجم الحقيقى لشغف جمهور الأقاليم بالمسرح».

وثائق ومعلومات تاريخية

وتابع: «لا يسعنى إلا أن أشيد بالدراسة التوثيقية العميقة التى قدمها الصديق الدكتور سيد على إسماعيل؛ فما استعرضه من وثائق ومعلومات تاريخية يجعل من العسير على أى متحدث أن يضيف إليها، لذلك، آثرت أن أقدم شهادتى اليوم من زاوية مغايرة، لا تعتمد على لغة الوثائق بقدر ما تستند إلى نبض التجربة الشخصية والذاكرة الحية».

أول لقاء مع جمهور المنصورة

وأضاف: «بالعودة إلى الوراء، أتذكر جيدًا أول زيارة لى إلى المنصورة عقب تخرجى فى الجامعة مباشرة، حيث قصدتها لمشاهدة أحد عروض الثقافة الجماهيرية للمخرج أحمد عبدالجليل، وما زلت أذكر دهشتى البالغة حين فوجئت بامتلاء قاعة المسرح عن آخرها ليلةً تلو الأخرى، واستمرار العرض من عشرة إلى خمسة عشر يومًا وسط زحف جماهيرى غير مسبوق فى عروض الأقاليم، ومنذ تلك اللحظة، ووكتب الشاعر الكبير أحمد فؤاد نجم، لأول مرة أشعار لعرض بمسرح الثقافة الجماهيرية، وهذا حدث عظيم، و ترسخ حينذاك داخلى انطباع لم يفارقنى قط؛ لقد أدركت حينها أن المنصورة تمتلك جمهورًا حقيقيًا يتنفس المسرح ويتفاعل معه بشغف، وهو أمر يستحيل صُنعه بقرارات إدارية فوقية، بل تصنعه ثقافة متجذرة فى عمق هذا المجتمع».

قرار استثنائى لمدينة استثنائية

وأضاف: «وخلال فترة توليّ مسؤولية الإدارة العامة للمسرح، بالهيئة العامة لقصور الثقافة، كانت المنصورة تتصدر دائماً خططنا لتطوير مسرح الأقاليم، ورغم أن اللوائح الصارمة كانت تنص على وجود فرقة مسرحية واحدة فقط داخل كل قصر ثقافة، إلا أن الزخم الفنى فى المدينة، وتعدد المخرجين والمبدعين أصحاب الرؤى المختلفة، دفعنى بالتعاون مع الدكتور أحمد مجاهد إلى اتخاذ «قرار استثنائى» بإنشاء فرقة مركزية ثانية بقصر ثقافة المنصورة، الدافع الرئيسى وراء هذه الخطوة الجريئة كان إتاحة مساحة أرحب للتجارب المتميزة، وفى مقدمتها تجربة ومسرحية للمخرج المتميز والمبدع السعيد منسى، لقد كنا على قناعة راسخة بأن المنصورة تزخر بطاقات بشرية وفنية عارمة يصعب احتواؤها وتأطيرها داخل فرقة واحدة».

استراتيجية الإنتاج المستمر

وأضاف موضحًا: «وعلى صعيد رؤيتى لتطوير مسرح الثقافة الجماهيرية، كان التحدى الأكبر الذى واجهناه هو اقتصار نشاط الفرق على إنتاج عرض يتيم سنويًا ثم الركون إلى السبات بقية العام؛ لذلك، كان هدفنا الاستراتيجى هو تحويل هذه الكيانات إلى «فرق إنتاج دائم» تعمل على مدار العام، وتستقطب المواهب الشابة بصورة دورية، بعيدًا عن الارتباط الموسمى، ولم تكن الغاية مجرد إنتاج عروض مسرحية، ولكن لتأسيس جمهور، وتدريب كوادر جديدة، وخلق حالة مسرحية تنبض بالحياة داخل شرايين الأقاليم».

وتابع: «إضافة إلى ذلك، التفتنا إلى المناطق المحرومة من الفرق المسرحية؛ فبادرنا بإرسال مدربين وفنانين إليها، لا لتقديم عروض سريعة الاستهلاك، ولكن لتجميع طاقات الشباب حول الفعل الثقافى، إيمانًا منا بأن هذا هو المدخل السليم لبناء حركة مسرحية مستدامة».

ورش التأسيس وإحياء التراث الشعبى

واستطرد عصام السيد موضحًا:« وإدراكًا منا لأهمية التأسيس العلمى، تضمنت خطة التطوير إطلاق ورش تدريبية شبه دائمة فى عدة محافظات، وصلت حينذاك إلى ١١ ورشة بالمواقع الثقافة، بالتوازى مع تبنى مشروع قومى متخصص لإحياء التراث الشعبية، واستحضر بكل فخر تجربة «مركز الظواهر الشعبية» بثلاثة ورش بمحافظة المنيا فى المنيا، وأبوقرقاص، ومغاغة، وأخذنا على عاتقنا مهمة جمع الحكايات الشعبية، من حكايات وأغان، من خلال فنون الأراجوز، والمحَبِّظين، والسير الشعبية، لإعادة صياغتها فى قوالب درامية معاصرة، وكان هدفنا إثبات أن المسرح الشعبى المصرى يمتلك جذوره وخصوصيته المتفردة التى سبقت كثيراً من الأشكال الغربية، بدلًا من الاكتفاء باستنساخ تجارب الآخرين، فنمر المحبظين قديمًا، تمثل مسرحًا حقيقيًا، وكان هذا المشروع للظواهر الشعبية، من أهم مشروعات الثقافة الجماهيرية التى توقفت ووأدت أحلامها عقب أحداث عام ٢٠١١م، وعملنا على مشروع ثقافى ضخم للمناطق الحدودية حينذاك، لم يكتمل».

مسرح الفلاحين.. الأيقونة

وتابع مؤكدًا: «ولا يمكننى فى هذا المقام أن أنهى حديثى دون توجيه تحية إجلال وتقدير لتجربة «مسرح الفلاحين» بالمنصورة، التى أعتبرها من أكثر التجارب إشراقًا وإلهامًا فى تاريخ مسرح الأقاليم قاطبة، و يميز هذه الفرقة ليس جودة عروضها فحسب، ولكن صلابتها وقدرتها المذهلة على الاستمرار لعقود طويلة معتمدة حصريًا على سواعد أعضائها وإيمانهم المطلق برسالة المسرح، متجردين من أى انتظار لدعم حكومى، و إن صمود هذه الفرقة بهذا الزخم يبرهن بما لا يدع مجالاً للشك على أن المسرح الحقيقى يصنعه الإيمان بالفكرة قبل توفر الإمكانات المادية».

نماذج فريدة فى العطاء الفنى

واختتم عصام السيد: «أؤكد لكم أن المنصورة ستظل أبد الدهر واحدة من أهم وأعرق الحاضنات المسرحية فى مصر، لقد قدمت ولا تزال تقدم نماذج فريدة تُدرس فى العطاء الفنى، فنانين و مخرجين بالثقافة الجماهيرية وفى المسرح المصرى بمختلف مؤسساته فى مقدمتهم المخرج السعيد منسى والمخرج والفنان أحمد

عبدالجليل المرشح لجائزة «التفوق» هذا العام، ومن دواعى سرورى وعظيم فخرى أن أشارك فى انطلاق أولى فعاليات المهرجان القومى للمسرح المصرى على هذه الأرض الطيبة، وسط هذا الجمع الكريم من صناع الفن وعشاقه».

صبرى ناصف: ستة عقود فى محبة المسرح

وفى مداخلته قال المخرج صبرى ناصف، ابن مدينة المنصورة: «بدأت رحلتى صيف ١٩٦٧م مع «مسرح الفلاحين» الذى أسسه الراحل سرور نور؛ عام ١٩٥٨م لم نكن مجرد فرقة، بل مؤسسة توعوية تحمل الفن إلى العمق المصرى، وكنا ننطلق من بروفاتنا بقصر ثقافة المنصورة لنصنع مواسم شتوية ناجحة على خشبة المسرح القومى بالمنصورة، وتظل مسرحية «ابن بهانة» تأليف المخرج الإذاعى عبده دياب، إخراج سرور نور، شاهدةً على ذلك باستمرار عرضها لعامين متتاليين، ومع حلول الصيف، كنا نحمل ديكوراتنا وأحلامنا ونطوف قرى الدقهلية ونجوعها، وحين أُغلقت المسارح، لم نستسلم؛ انتقلنا لمراكز الشباب والنوادى، متمسكين برسالتنا برغم المعارك التنظيمية، خوضًا للرهان الذى آمن به رفاقى لأكثر من خمسة عقود».

وأضاف «ناصف»:« ولم تكن رسالتنا محلية فحسب؛ لكنا كنا أول من قدّم عرضًا مسرحيًا فى سيناء عقب استعادتها عام ١٩٧٨م بمسرحية «المفتش العام» قدمت تحت رعاية قوات الطوارئ الدولية، وصولًا للواحات وأسيوط، إن المنصورة كانت وما زالت منبعًا للإبداع، خرّجت قامات كمحمود حافظ، وإبراهيم الدسوقى، عبدالله عبدالعزيز وسمير العدل، وسيظل مسرح الفلاحين حيًا إيمانًا بأن المسرح رسالة نبل قبل أن يكون مجرد عرض».

أسئلة التاريخ والرهان الرقمى

وقالت بسنت بكر، مذيعة وباحثة: «بصفتى ابنة لهذه المدينة العريقة التى أنجبت مبدعين من بينهم الفنان أحمد وفيق والكاتب والسيناريست وليد يوسف، أتساءل: ما السياق الاجتماعى والاقتصادى الذى جعل المنصورة تتبوأ هذه الريادة المسرحية المبكرة؟ فى برنامج المهرجان»، وأدعو لتوثيق هذه الندوات، عبر المنصات وإلكترونيًا لحفظ الذاكرة، وأتساءل: كيف يمكن للمهرجانات الاستفادة من المنصات الرقمية لبناء جمهور جديد خارج أسوار القاعات؟».

محمد قطامش: ما مصير المسرح القومى بالمنصورة؟

قال فنان العرائس والمخرج محمد قطامش: «نجحت تجاربنا فى الفضاءات المفتوحة، وخاصة لقصور الثقافة، وشاركت فى الكثير من العروض المسرحية، بإدماج المسرح بالشعر والحكى وتراث الشعراء الكبار منهم الأبنودى وأحمد فؤاد نجم والسير الشعبية، رغم عدم توافر مسرح فى الموقع الذى أعيش فيه، مما أثبت قدرتنا على الوصول للجمهور أينما كان، لكن ما يضايقنى كثيرًا هو تراجع دور المسارح التاريخية ونتساءل منذ ٢٠١١ أين المسرح القومى بالمنصورة وماهو مصيره؟، وأدعو لإعادة تنشيط الإنتاج بدلًا من الاكتفاء بالصيانة، ورغم عدم توافر «مسرح» فى مدينتى بلقاس، أقيم وأنظم ليالى ثقافية وفنية كل شهر فى بيتى لأهل مدينتى وأتمنى تفعيل مسرح الأسرة للربط بين الأجيال الجديدة وعوالم الأراجوز وخيال الظل».

وتساءل «قطامش»: «هل عن تقديم العروض القصيرة وخاصة الميكرو تياترو، ستصبح بديلًا فى المستقبل عن المسرح الذى اعتدنا عليه؟».

كريم سرور: التكنولوجيا خادم وليست بديلًا

وقال الممثل كريم سرور: «لا تعارض بين الرقمية والمسرح؛ الوسائط الحديثة هى أدوات توثيق وبث لتعزيز الانتشار، دون المساومة على جوهر المسرح كفن حى يقوم على التفاعل المباشر، وسيبقى المسرح صانعًا للوعى، وتجارب الثقافة الجماهيرية التى يقودها أساتذة كعصام السيد هى الحصن الحقيقى لهذا الفن».

سيد على إسماعيل: الاقتصاد والجغرافيا صناع الريادة

وقال دكتور سيد إسماعيل: «إن ازدهار المسرح مرهون بالبيئة الاقتصادية والاجتماعية؛ فالمنصورة أواخر القرن ١٩ وبدايات ٢٠ كانت مركزًا تجاريًا وثريًا يضم رجال مال قادرين على تمويل العروض وشراء التذاكر، مما جعلها وجهة جاذبة لأعتى الفرق، ودعونى أصحح مفهومًا شائعًا: البداية المسرحية لم تكن بالقاهرة بل بالإسكندرية، وانتقلت منها للمدن المزدهرة كالمنصورة، إن قراءة التاريخ لا تستقيم بحصر العروض، بل بفهم البيئة التى احتضنت الفن وآمنت بقيمته».

أحمد مجاهد: الثقافة الجماهيرية المفرخة الحقيقية والمنصات فتحٌ جديد

ووأوضح دكتور أحمد مجاهد: «إن ظهور وانتشار المنصات الرقمية التى تقدم الدراما، وليدة الإيقاع السريع، والميكرو دراما، والميكرو تياترو، ليست تهديدًا للمسرح بل فرصة للوصول للشباب، مع يقينى التام بأن المسرح سيبقى حيًا أبدا بحضوره المباشر».

منظومة إنتاجية عادلة ومستقرة

واختتم الدكتور أحمد مجاهد اللقاء قائلًا: «مسرح الثقافة الجماهيرية سيبقى المفرخة الحقيقية للمسرح المصري؛ منه خرج الطبيب والمهندس والترزى ليكونوا رموزًا للفن، لذا أطالب بمنظومة إنتاجية عادلة ومستقرة لصناع هذا المسرح بدلًا من العرض اليتيم سنويًا وختاما، وأقدم الشكر والتهنئة للصديق محمد رياض رئيس المهرجان، بتحقيق حلمه بنقل المهرجان للمحافظات وتحقيق العدالة الثقافية لأبناء الوطن فى كل مكان».

همت مصطفى

المسرح فى عيون المراهقين

رسالة ماجستير تبحث مدى فاعلية إعداد برنامج إعلامى لإكساب المراهقين مهارة الكتابة المسرحية

شهدت كلية الدراسات العليا للطفولة فى جامعة عين شمس يوم ١٠ أغسطس ٢٠٢٦ مناقشة رسالة الماجستير المقدمة من الباحث أحمد مبارك عابد بقسم الإعلام وثقافة الطفل حول فاعلية برنامج إعلامى لإكساب المراهقين مهارة الكتابة المسرحية فى دراسة تستهدف توظيف الاعلام فى تنمية مهارات الإبداع وxالكتابة المسرحية لدى تلاميذ المرحلة الإعدادية، وذلك بقاعة الندوات فى مركز الشبكات وتكونولوجيا المعلومات بالجامعة.

وتناولت الدراسة كيفية تحويل المراهق من متلقى للمسرح إلى صانع للنص فتكون الكتابة المسرحية بوابة لإبداع المراهقين، وجاء ذلك انطلاقا من وجود فجوة كبيرة لدى المراهقين بين ما يتابعوه فى عالمهم المعاصر وبين ما تقدمه النصوص المسرحية التى تصل إليهم.

تكونت لجنة الحكم والمناقشة من كل من.

أ.د محمد معوض إبراهيم

أستاذ الإعلام بقسم الاعلام وثقافة الطفل, كلية الدراسات العليا للطفولة-جامعة عين شمس رئيسا ومشرفا.

أ.د أيمن عبدالحميد الشيوى

أستاذ التمثيل والإخراج بالمعهد العالى للفنون المسرحية أكاديمة الفنون ورئيس قطاع المسرح بوزارة الثقافة مناقشا خارجيا.

أ.د زكريا إبراهيم الدسوقى

أستاذ الإعلام ورئيس قسم الإعلام وثقافة الأطفال كلية الدراسات العليا للطفولة جامعة عين شمس مناقشا داخليا.

واستهدفت الرسالة تحديد المهارات الفرعية للكتابة المسرحية وبناء مقياس مهارة الكتابة المسرحية وكذلك تصميم برنامج أعلامى متعدد الوسائط لقياس ما مدى فاعليته فى اكساب المراهقين المهارات المستهدفة.

واتبع الباحث المنهج الشبه تجريبى بتصميم المجموعة الواحدة ذى القياسين القبلى والبعدى حتى يقيس ما مدى التغير الذى احدثه البرنامج فى معارف ومهارات أفراد العينة.

فالعينة تكونت من ٢٠ تلميذًا وتلميذة فى المرحلة الاعدادية وتراوحت أعمارهم بين ١٣ و١٤ عاما بواقع ١٠ ذكور و١٠ إناث تم اختيارهم.

بالطريقة القصدية من مدرستين بمحافظة المنوفية.

استخدم الباحث عددًا من الأدوات حتى يقيس من خلالهم أثر البرنامج، من بينها اختبار تحصيلى معرفى مكون من ٣٤ فقرة ومقياسا لمهارة الكتابة المسرحية المكون من ٥١ عبارة موزعة على ستة محاور وكذلك برنامج إعلامى يتضمن ١٥ جلسة تدريبية مع التحقق من صدقها وثباتها بالطرق الإحصائية المناسبة.

وأظهرت الدراسة نتائج فاعلية كبيرة للبرنامج الإعلامى فى تنمية مهارات الكتابة المسرحية الست المستهدفة، حيث إن النتائج كشفت عن وجود فوارق ذات دلالة إحصائية عند مستوى (٠,٠١) بين القياسين القبلى والبعدى للاختبار التحصيلى والمقياس لصالح التطبيق البعدي

وكذلك اظهرت النتائج وجود علاقة ارتباطية موجبة وقوية بلغت حوالى (٠,٧٣٥) بين التحصيل المعرفى، وكذلك المهارة الادائية بما يشير إلى أن هناك ارتباطا بين تنمية الجانب المعرفى لدى التلاميذ، وكذلك تحسين أدائهم فى الكتابة المسرحية.

كما أنها كشفت عن وجود فروق بين الذكور والإناث فى الاختبار التحصيلى البعدى لصالح الإناث الى جانب تفوق التلاميذ الأصغر سنا على البالغين فى بعض المهارات.

وفى ضوء تلك النتائج أوصى الباحث بضرورة إدراج مهارات الكتابة المسرحية ضمن أنشطة المناهج المدرسية مع الاهتمام بتدريب المعلمين على توظييف الدراما الاعلامية فى العملية التعليمية وكذلك إجراء دراسات مستقبلية تستهدف فئات عمرية أخرى والاستفادة من تطبيقات الذكاء الاصطناعى لتنمية مهارات الكتابة المسرحية لدى المراهقين والاطفال.

وفى ختام المناقشة قررت لجنة الحكم والمناقشة منح الباحث أحمد مبارك درجة الماجستير بتقدير امتياز تقديرًا لما قدمته الدراسة من جهد بحثى تناول توظيف الإعلام فى تنمية الإبداع المسرحى لدى الأطفال والمراهقين.

بسمة عبدالفتاح

مهارات السينوغرافيا

رسالة ماجستير تبحث فاعلية برنامج إعلامى لتنميتها لدى المراهقين

فى رحاب جامعة عين شمس بقاعة الندوات فى مركز الشبكات وتكنولوجيا المعلومات يوم ١٠ أغسطس ٢٠٢٦ تمت مناقشة رسالة الماجستير المقدمة من الباحثة آلاء مسعد المقنن بقسم الاعلان وثقافة الطفل فى كلية الدراسات العليا للطفولة بجامعة عين شمس والتى تدور حول برنامج إعلامى قائم على الذكاء الاصطناعى فى امداد المراهقين بسينوغرافيا المسرح.

فى خطوة تواكب التحولات المتسارعة فى عالم التكنولوجيا والفنون، حيث إنها من خلال تلك الدراسة بحثت فى امكانية توظيف أدوات الذكاء الاصطناعى فى تعريف المراهقين بعناصر السينوغرافيا المسرحية وتحويل التكنولوجيا الحديثة من مجرد أداة رقمية الى وسيلة تعليمية وابداعية تدعم خيالهم وكذلك قدرتهم على الابتكار.

وجاءت تلك الدراسة من ملاحظة وجود قصور لدى المراهقين فى بعض المهارات المرتبطة بالسينوغرافيا المسرحية وذلك بجانب محدودية توظيف التطبيقات المعروفة للذكاء الاصطناعى فى هذا المجال فالباحثة سعت الى توظيف الذكاء الاصطناعى كأداة مساعدة أتاحت للمراهقين استكشاف عناصر السينوغرافيا بصورة أكثر تفاعلا لتساعدهم على تطوير أفكارهم وتحويلها الى تصورات بصرية تخدم المشهد المسرحى.

صممت الباحثة برنامجا إعلاميا قائما على الذكاء الاصطناعى يهدف الى اكساب المراهقين المعارف والمهارات المرتبطة بعناصر السينوغرافيا المسرحية من خلال جلسات تدريبية جمعت الجانب المعرفى والتطبيق العملى.

واعتمدت الباحثة على توظيف عدد من التطبيقات المتعلقة بالذكاء الاصطناعى من بينها chatgpt وكذلك google gemini وهذا أتاح للطلاب فرصة تفاعل مع التكنولوجيا وتوظيفها فى التفكير والتصميم وكذلك تكوين تصورات مختلفة للعناصر البصرية للمشهد المسرحى.

طبقت الباحثة البرنامج على عينة ٢٥ مراهقا ومراهقة من طلاب الفرقة الاولى بقسم الاعلام التربوى كلية التربية النوعية جامعة المنوفية بواقع ١٨ طالبا و٧ طالبات وتم اختيارهم بأسلوب قصدى على مدى شهر من خلال ٢٠ جلسة تدريبية بواقع خمس جلسات أسبوعيا.

كما أن الباحثة تناولت خلال الجلسات عدد من الأنشطة والتدريبات التى تهدف إلى تنمية معارف ومهارات المشاركين فى عناصر السينوغرافيا المسرحية مع متابعة تطوير أدائهم وتفاعلهم خلال مراحل التطبيق.

واظهرت نتائج الدراسات فاعلية البرنامج الاعلامى القائم على الذكاء الاصطناعى فى تنمية معارف المراهقين المرتبطة بالسينوغرافيا المسرحية، حيث إنها كشفت النتائج عن أن هناك فوارق ذات دلالة احصائية بين القياسين القبلى وكذلك البعدى لصالح القياس البعد، حيث إن حجم الأثر ٣,٠٩ فيما بلغت نسبة التباين التفسيرى ٩٠٪ ما يؤكد التأثير الواضح للبرنامج فى تحقيق أهدافه.

وجاءت تلك النتائج لتكشف عن إمكانية توظيف الذكاء الاصطناعى كاداة مساندة لتعليم الفنون المسرحية خاصة فى مجال السينوغرافيا من خلال اتاحة مساحات اوسع للمراهقين للتجريب وتوليد أفكار جديدة وتصورات بصرية بجانب تعزيز قدرتهم على التفاعل والعمل الجماعى بما يواكب التحولات التكنولوجية التى يشهدها المجال الفنى والتعليمى.

وقد أوصت الباحثة من خلال دراستها الى ضرورة مواكبة التطور التكنولوجى من خلال الورش التطبيقية التى تهتم بالتصاميم المسرحية الرقمية بجانب تدريب الطلاب على استخدام ادوات الذكاء الاصطناعى وتوظيفها فى المجال المسرحى.

كما دعت إلى إنشاء معامل ومختبرات متخصصة فى السينوغرافيا الرقمية التفاعلية لتوفير بيئات تعليمية تتيح للطلاب بناء تصورات افتراضية لعناصر العرض المسرحى.

نوقشت الرسالة أمام لجنة ضمت الأستاذ الدكتور زكريا إبراهيم الدسوقى، أستاذ الإعلام ورئيس قسم الإعلام وثقافة الأطفال بكلية الدراسات العليا للطفولة - جامعة عين شمس رئيسًا ومشرفًا

والأستاذ الدكتور أشرف حسن زكى، نقيب المهن التمثيلية وأستاذ التمثيل والإخراج بالمعهد العالى للفنون المسرحية - أكاديمية الفنون مناقشًا خارجيًا، الأستاذ الدكتور عمرو محمد عبدالله نحلة، أستاذ الإعلام وثقافة الأطفال بكلية الدراسات العليا للطفولة - جامعة عين شمس مناقشًا داخليًا، إلى جانب الدكتور أحمد عبدالحميد محمد، مدرس الإعلام بكلية الدراسات العليا للطفولة - جامعة عين شمس، مشرفًا.

وفى ختام المناقشة قررت لجنة الحكم منح الباحثة درجة الماجستير بتقدير امتياز عن دراسة بحثية لتوظيف الذكاء الاصطناعى فى خدمة المسرح لتفتح آفاقا جديدة ومختلفة أمام المراهقين للتعلم والإبداع فى مجال السينوغرافيا المسرحية.

بسمة عبدالفتاح

ندوة ثقافية داخل كنيسة سيدة البشارة الكلدانية

عن المسرح الكنسى فى البصرة

نظمت كلية الفنون الجميلة فى جامعة البصرة وبالتعاون مع كنيسة سيد البشارة (ابرشية البصرة الكلدانية) ندوة ثقافية بعنوان (تاريخ المسرح الكنسى فى البصرة)، وذلك مساء يوم الخميس ٢٠ أغسطس ٢٠٢٦، وحاضر فيها التدريسى فى كلية الفنون الجميلة فى جامعة البصرة الأستاذ المساعد فرزدق سعدى سالم، وأدار الندوة الدكتور طالب هاشم بدن وأقيمت الندوة داخل كنيسة سيدة البشارة الكلدانية وافتتحت الندوة بكلمة المطران حبيب النوفلى راعى أبرشية الكلدان فى البصرة والمنطقة الجنوبية، والذى تحدث عن احتضان الكنائس للأنشطة الثقافية والفنية ومنها الفن المسرح بوصفه من اللغات التعبيرية التوعوية التى تسهم بتقديم الوعى والتنوير للمجتمع بقضايا الإنسان والحب والسلام والتعايش والإصلاح وهذه المفاهيم تتلاقى مع المفاهيم الدينية فى بناء الانسان، وأوضح بان الكنيسة كانت سباقة فى العراق بتقديم العديد من العروض المسرحية فى محافظات بغداد والموصل والبصرة وعلى امتداد تأسيس تاريخ المسرح فى العراق كانت الريادة خرجت من معطف الكنيسة، وبعدها تحدث مدير الجلسة التدريسى فى كلية الفنون الجميلة الدكتور طالب هاشم بدن عن بدايات تأسيس المسرح الكنسى فى العالم والوطن العربى والعراق والبصرة على وجد التحديد وقدم سيرة موجزة للمحاضر الأستاذ المساعد فرزدق سعدى سالم والذى تناول بمحاضرته خلال هذه الندوة محاورة مهمة تتصل ببدايات المسرح الكنسى اذ افتتح ورقته البحثية بالتطرق إلى انبثاق الفن المسرحى من الأناشيد والاحتفالات الدينية فى الحضارة الإغريقية ومن ثم تطور الفن المسرحى وأصبح له شكلًا فنيًا معينًا ومع مجىء الدين المسيحى وانتشاره فى أوروبا لا سيما فى روما فى القرن الخامس الميلادى، نظروا إلى الحياة نظرة سمو روحى لذلك رفض الفن المسرحى ونظروا إليه نظرة ازدراء آنذاك كونه يحط من قيمة الإنسان، ويدعو إلى المجون واللهو والترف بحسب ما كانوا يرونه فى تلك الحقبة، لذلك حرمت الكنيسة الفن المسرحى ومنعته تمامًا، لكن مع تزايد أعداد الداخلين فى الدين المسيحى، لجأ بعض رجال الدين إلى تمثيل بعض المشاهد من الكتاب المقدس لتعزيز قيم الدين النبيلة والتركيز على تعليم الفضائل ومن هنا كان ولادة شكل مسرحى جديد يدعى المسرح الكنسى، وتابع سعدى: بالنسبة للمسرح الكنسى فى العراق فأول مدينة احتضنت هذا المسرح كانت الموصل فى نهاية القرن التاسع عشر بفعل الطلبة الذين ارسلتهم الكنائس هناك إلى أوروبا لا سيما فرنسا، ومن بعدها تحول هذا النوع من المسرح إلى بغداد فى بدايات القرن العشرين ومن ثم بعد عدة عقود نشأ فى البصرة ابان ثلاثينيات القرن العشرين، وقدمت العديد من الفرق المسرحية الشبابية فى البصرة العروض المسرحية داخل فضاء الكنيسة وكانت تقام تلك العروض خلال طقوس القداس وتستغل من فضاء الكنيسة كمكان للعرض مع الديكور والمذبح والإشارات الطقسية والروحية داخل هذا المكان ولكنها كانت تجارب بملامح مسرحية نسبيًا، وبدأت تتلاشى للأسف الشديد فى السنوات الأخيرة فربما يعود اخر عرض للمسرح الكنسى فى البصرة الى ما قبل ثمان سنوات، وإن كانت هناك محاولات فهى

محاولات فردية ليست مؤسساتية ناضجة أو منظمة. كما تناولت الندوة أيضًا ماهية المسرح الكنسى كشكل فنى ومضمون فكرى، فمن حيث الشكل الفنى اعتمد المسرح الكنسى كالمسرح عامة على التقنيات المستخدمة فيه وتوظيفها من قبل الممثلين ولكن كانت هذه التقنيات من إضاءة وديكور وأزياء وموسيقى تتمتع بخصوصية معينة تتلاءم مع المضمون الفكرى للمسرح المنبثق من العقيدة الدينية المسيحية، أما المضمون الفكرى للمسرح الكنسى فهو مرتبط بفكرة صراع الخير مع الشر أو الفضيلة مع الرذيلة، بحيث يصور لنا الأنبياء والأتقياء والصالحين، وهم يتحدون أشرار الظالمين الذين يحاولون النيل من القيم النبيلة، ولكن الأنبياء واتباعهم الصالحين منتصرين لا محالة بفعل تأييدهم من لدن الله سبحانه وتعالى.

ونوه سعدى بقوله: فى الموصل كان هناك معلمون وأساتذة فى مدرسة الإكليركية يقدمون تمثيليات دينية ودنيوية على مسرح مدرستهم خلال الربع الأخير من القرن التاسع عشر. ففى عام ١٨٩٠ قدم القس نعوم فتح الله السحار فى مدرسة الآباء الدومنيكان بالموصل خمس مسرحيات أعدها وأخرجها بنفسه، ثم ألف القس سليمان موسى مسرحية «الدرة الحقيقية» وجرى تقديمها فى معهد شمعون الفا الكهنوتى فى الموصل، وقد اهتم الأكاديمى العراقى الدكتور على الربيعى بالتوثيق لذلك، وأصدر كتابًا متخصصًا عن الموضوع بعنوان (المسرح المسيحى فى العراق) اذ حاول المؤلف توثيق العروض التى قدمت من قبل الطائفة المسيحية تأليفًا وترجمة وتمثيلًا وإخراجًا من أول عرض عام ١٨٧٤م لرواية (يوسف الصديق) فى بغداد.

أما بخصوص ظهور ونشوء المسرح الكنسى فى البصرة ختم الباحث فرزدق سعدى حديثه بقوله: قدمت مسرحية فى كنيسة العشار عام ١٩٣٥ وسنة ١٩٤٨ قدمت مجموعة من الشباب من الطائفية الإنجيلية مسرحية السيد المسيح فى البصرة، وهناك بين فينة وأخرى تظهر مسرحيات موسمية تعرض فى أعياد الميلاد والقيامة ويشرف عليها القسسة الكلدان وعام ٢٠٠٨ أسس مجموعة من الشبان المسيح المثقف الهاوى للمسرح من الكلدان فكرة تقديم مشاهد تمثيلية دينية ليتورجية وقدمت كنيسة العذراء للسريان الأرثوذكس مسرحية دينية بعنوان المحكمة سنة ٢٠٠٩، وكانت من تأليف وإخراج راعى الكنيسة الأب سمعان خزعل كصكوص وتمثيل عدد من خدام الكنيسة وعام ٢٠١٤ قدم فريق شبيبة مسيحو البصرة مسرحيتين الأولى مسرحية مار فرام من إعداد الأب بسمان جورج وإخراج الأب ارام بانو، وفى ذات العام قدمت مسرحية (درب الصليب) إعداد الأب ارام بانو وقدمت فى كنيسة الام تيريزا بمناسبة الشهر المريمى، ولكن للأسف بات هذا لمسرح فى تراجع فى البصرة بفعل هجرة الاخوة المسيح ودخول التكنولوجيا الحديثة وعدم الاهتمام بالفن المسرحى كوسيلة تعبيرية مؤثرة فاعلة.

وبعد ذلك تحدث الاكاديمى والفنان الدكتور طالب هاشم بدن عن بداية جذور هذا المسرح فى العراق مع الربع الأخير من القرن التاسع عشر فى مدينة الموصل على يد الرهبان وطلبة المدارس المسيحية اذ كانت هذه العروض عبارة عن مسرحيات دينية وعظية ارشادية مستوحاة من الكتاب المقدس اذ قُدمت فى قاعات الكنائس كبداية أولى لفن التمثيل قبل نشوء المسرح الحديث كما تعود البدايات والريادة من خلال عرض مسرحية (يوسف الصديق) التى قُدمت عام ١٨٧٤، وتعد من أوائل العروض المسرحية الموثقة فى الموصل والتى قدمها طلبة مدرسة اللاتين وأيضا هناك مسرحية (شموني وأولادها السبعة) قُدمت عام ١٨٨٢ على قاعة مدرسة الكلدان فى الموصل، ولم يقتصر على الموضوعات الدينية المستلهمة من الكتاب المقدس بل كانت هناك موضوعات أخلاقية وتربوية تتصل بالسلوك الإنسانى تكتب من قبل القسسه والقائمين على الكنائس لبث الوعى الأخلاقى وتعزيز الصفات الإنسانية لدى افراد المجتمع.

ثم استعرض الناقد والأكاديمى الدكتور حيدر على الأسدى بدايات انبثاق المسرح من الطقوس الدينية واحتضان الكنيسة للمسرح فى القرون الوسطى وأشار إلى مفاهيم (مسرحيات الأسرار، الآلام، المعجزات، المسرحية الأخلاقية) واتصالها بالمضامين الفكرية لهذا المسرح، وارتكاز المسرح الكنسى على ثنائية (الفضيلة/الرذيلة) (الخير/الشر) ثم تحدث عن أهمية رسالة ماجستير كتبت فى كلية الفنون الجميلة فى جامعة البصرة للباحث (مصطفى عبدالجليل حمود)، وكانت عن المقاربات الإخراجية فى عروض المسرح الكنسى فى العراق وتناول خلال تطبيقاته العروض المسرحية فى كنائس الموصل وبغداد والبصرة، وأشار الأسدى إلى أن رواية لطيف وخوشابا تعد أول نص مسرحى يُنشر فى العراق، والتى استخرجها من الفرنسية الكاتب نعوم فتح الله السحّار أحد المعلمين فى مدرسة الآباء الدومينكيين فى الموصل سنة ١٨٩٣ ميلادية، وأن هذا النوع من المسرح يتخذ من روحية المكان (الكنيسة) كفضاء جمالى وفكرى لتقديم عروضه، وأنه تلاشى فى السنوات الأخيرة لأسباب عدة، ومنها حلول الميديا الجديدة والتقنيات المعاصرة وضعف الإقبال على المسرح. وختمت الندوة بالتوصيات والمقترحات والآراء والملاحظات حول أهمية المسرح فى بث رسائل التوعية والتنوير لعموم المجتمع.

خاص/ زين العابدين عبدالمطلب /البصرة

«أداچيو.. اللحن الأخير»

الجمال سحر مقاومة الفناء

أحمد محمد الشريف

كيف يمكن للمسرح أن يعيد إنتاج عالم الرواية دون أن يفقد خصوصيته الفنية؟

يأتى عرض «أداجيو.. اللحن الأخير»، الذى قدم على مسرح الغد التابع للبيت الفنى للمسرح، ليقدم إحدى هذه المحاولات. العرض من إعداد وإخراج السعيد منسى، عن رواية أداجيو للروائى إبراهيم عبدالمجيد، ويشارك فى بطولته رامى الطمبارى وهبة عبدالغنى، مقدما معالجة مسرحية تراهن على الصورة والإيقاع والموسيقى، وتراهن بشكل أكبر على الحكاية، مما يجعل العرض نموذجا لكيفية تحويل الرواية إلى شكل مسرحى، وهو عرضة للتأمل فى آليات تحويل السرد الأدبى.

يدور عرض «أداچيو» من خلال تتبع قصة حب جمعت بين شخصين هما «سامر» و» ريم». ثم يداهم المرض حياتهما ليقلبها رأسا على عقب، ليصيرا فى مواجهة حتمية لمصير معلوم.

يقدم العرض رحلة إنسانية تتداخل فيها مشاعر الحب والحزن والفقد والأمل من خلال اجترار الذكريات مع تفاصيل الحياة اليومية ومشاعر الموسيقى، كل هذا مع محاولة التشبث بأمل اللحظات الأخيرة. لتتبدل الفكرة من حكاية عن المرض إلى التأمل فى معنى الحياة وكيف يواجه الإنسان مسالة اقتراب الرحيل.

تمثل أسلوب معالجة المخرج السعيد منسى فى إعداد الرواية بأسلوب يناسب خشبة المسرح فأعاد بناء السردية الروائية مع الحفاظ على الروح الإنسانية الاصلية للرواية. فأعاد تنظيم الأحداث واختزل بعض المسارات وقام بالتركيز على مسارات أخرى محددة. ليجعلها فى خدمة العرض المسرحى، فهو لم يقدم لنا تلخيصا للرواية لكنه أعاد كتابتها بلغة مسرحية احتفظ فيها بالجوهر بعيدا عن قيود السرد.

فالرواية تقوم على السرد الداخلى، والاسترجاع، وتفاصيل الذاكرة، بينما يحتاج المسرح إلى فعل مرئى وإيقاع متصل. فخفف المخرج من التشعبات السردية، وركز على الخط الدرامى الذى يجمع سامر وريم، وجعل تطور علاقتهما هو العمود الفقرى الذى تنتظم حوله بقية الأحداث. ويظهر ذلك منذ المشاهد الأولى التى تقدم التعارف والحب ثم الزواج فى تسلسل واضح، قبل الانتقال إلى رحلة المرض، بحيث يعيش المتفرج تطور العلاقة تدريجيا، بدل أن يتلقاها عبر الاسترجاع كما فى الرواية. مما منح كل مرحلة وزنها العاطفى، وجعل النهاية ثمرة لمسار إنسانى كامل.

اعتمد تصميم الديكور على فضاء واحد يمثل بهو الفيلا، تكون من عدة مستويات سمحت باستيعاب تعدد الأمكنة. احتل البيانو مركز التكوين البصرى، كرمز دائم لحضور «ريم» وهويتها الفنية، وظل بؤرة تجذب النظر حتى فى لحظات غيابها عن الخشبة. فى اليمين ارتفعت غرفة «ريم» على مستوى أعلى، لتصبح الغرفة لتؤكد استمرار وجودها فى مجرى الأحداث. بينما خُصص الجانب الأيسر بمستوييه المختلفين لتجسيد الفضاءات الخارجية، مثل منزل «علياء» وبعض المشاهد التى تقع خارج الفيلا، الأمر الذى أتاح الانتقال بين الأمكنة دون الحاجة إلى تغيير الديكور أو إيقاف الإيقاع الدرامى. كما أسهمت اللوحات المعلقة، والجرامافون، وقطع الأثاث، والتحف الموزعة داخل المكان فى الإيحاء بأن الفيلا ليست مجرد مسكن، بل مستودع لذاكرة حياة كاملة،

على الرغم من أنها تعيش لحظاتها الأخيرة. ويُحسب لمصمم الديكور (أحمد الألفي) نجاحه فى تحقيق هذا التعدد المكانى داخل مساحة محدودة، وإن كانت الهيئة العامة للأثاث بدت أكثر أناقة ولمعانا مما توحيه الحكاية عن فيلا مهجورة تآكلها المياه الجوفية وتهددها عوامل الانهيار، وهو ما خفف نسبيا من الإحساس البصرى بحالة التآكل التى يؤكدها النص الدرامى. ويتيح توزيع الخشبة على مستويات مختلفة الجمع بين أماكن متباعدة داخل المشهد الواحد، كما يحدث فى بعض اللحظات التى يتحرك فيها سامر فى الجزء العلوى من الخشبة، بينما تستمر ريم فى مستوى آخر.

ترجمت الرؤية الإخراجية كل هذا إلى عالم بصرى، لتتبادل عناصر السينوغرافيا التأثير مع دواخل الشخصيات. فعلى سبيل المثال نجد البيانو يعبر عن امتداد لشخصية ريم، فهو بالنسبة لها هو الامتداد الروحى لهويتها الفنية بكل ذكرياتها. لذا نجد اللحظات التى تجلس فيها معه، وحتى بعد ان يظل البيانو حاضرا بعد انكسار قدرتها على العزف، لها دلالة حيث يصبح الصمت المعبر أكثر تأثيرا من الموسيقى نفسها.

وعلى نفس المستوى، نجد دلالات الڤيلا حيث تنخر المياه الجوفية أساساتها، ويستدعى فى نفس الوقت المرض الذى يتسلل إلى جسد ريم فى هدوء ومن دون ضجيج، لتنشأ علاقة موازية بين تآكل المكان وتآكل الجسد. ثم رمز البحر، الذى له حضور متكرر يفتح أفقا بصريا يوازن بين اتساع الحياة وضيق المصير، كما تأتى الفراشات فى بعض اللحظات كإشارة شاعرية إلى التحول والعبور.

إن كلمة **Adagio**، فى الاصطلاح الموسيقى، تشير إلى الأداء البطيء الهادئ، فى هذا العرض تحول المصطلح إلى مبدأ يحكم إيقاع حركة العرض بأكملها. فمنذ المشاهد الأولى يعمل على بناء الحالة الشعورية عبر التدرج والتراكم. لذلك تأتى الانتقالات بين المشاهد انسيابية، وكأنها انتقالات داخل الذاكرة أكثر منها قفزات زمنية حادة. كما يمنح الممثلين مساحة كافية للصمت، وللنظرات، وللتوقفات المحسوبة، فتبدو هذه اللحظات جزءا من المعنى ذاته. ويتجسد ذلك فى أكثر من مشهد يجمع سامر وريم، حيث يطول الصمت بينهما بينما تتولى الموسيقى أو الإماءة استكمال ما تعجز الكلمات عن الإفصاح به ليس لمجرد الإطالة بل لدمج الجمهور فى معايشة أثرها النفسى، ليصبح الزمن نفسه عنصرا دراميا يضاعف الإحساس بثقل الفقد واقتراب النهاية.

اتجه الأداء التمثيلى إلى الابتعاد عن الانفعال الحاد أو الميلودراما التى كان يمكن أن تفرضها طبيعة الحكاية. فقد بنى رامى الطمبارى شخصية سامر على التوتر الداخلى أكثر من ردود الفعل الخارجية؛ فمع تقدم الحدث يبدو وكأنه يحمل عبء الفقد بصمت، وهو ما يظهر بوضوح فى المشاهد التى يكتفى فيها بمراقبة ريم أثناء العزف أو أثناء تدهور حالتها الصحية، حيث تتراجع الكلمات لصالح نظرات طويلة وإيماءات محدودة تحمل قدرا من الشجن. وفى المقابل، قدمت هبة عبدالغنى شخصية ريم بوصفها إنسانة تتمسك بالحياة أكثر مما تستسلم للمرض، فلم تجعل الألم وسيلتها الأساسية فى الأداء، وإنما حافظت على حضور هادئ يكشف بالتدريج عن هشاشة الشخصية كلما اقتربت النهاية. كما حافظ بقية الممثلين على نفس اسلوب ونغمة الأداء، فجاءت الشخصيات الأخرى داعمة للبناء الدرامى دون أن تطغى على العلاقة الرئيسة بين سامر وريم، مما ساهم فى المحافظة على وحدة الاسلوب الأدائى للعرض ككل.

أما الموسيقى فهى البطل الذى يروى الحكاية. منذ بداية العرض يرتبط البيانو بوجود ريم بوصفه امتدادا لذاكرتها وهويتها، لذلك تكتسب المقطوعات الموسيقية معناها من موقعها داخل الحدث الدرامى. فكلما ضاقت مساحة الحوار، تقدمت الموسيقى لتكشف ما تعجز الشخصيات عن الإفصاح به، كى تستكمل الجمل غير المنطوقة. وكذلك الأغانى التى اندمجت فى النسيج الدرامى، فساهمت فى اختزال التحولات الزمنية، وتعميق الإحساس العام ، وربط المشاهد بعضها ببعض. وهكذا يصبح السمع، إلى جانب الصورة، شريكا فى بناء المعنى، من خلال منظومة متكاملة تتداخل فيها الكلمة واللحن والصمت، بما ينسجم مع الرؤية العامة للعرض.

أسهمت إضاءة أبوبكر الشريف فى تحديد الأمكنة والأزمنة المختلفة، لا سيما عند إظهار غرفة ريم فى المستوى العلوى، بما حافظ على حضورها فى مجرى الأحداث رغم غيابها الجسدى. كما ساعدت فى الانتقال السلس بين المشاهد الخارجية والاسترجاعات الزمنية، وانسجمت بدرجاتها الهادئة مع الحالة الوجدانية للعرض، لتغدو عنصرًا فاعلًا فى بناء دلالاته البصرية. كما اعتمدت الإضاءة على تباين الدرجات الباردة والدافئة؛ فغلبت الأزرق والبنفسجى فى معظم المشاهد، بينما حضرت الإضاءة الدافئة فى لحظات الذكريات والحميمية، بما عزز التحولات النفسية للشخصيات.

كما أسهم توظيف الفيديو مابينج فى استكمال البناء البصرى للعرض، إذ أسقط على جدران الفيلا خامات بصرية تُحاكى تموجات المياه وآثار الرطوبة، مع دعم الانتقالات وإثراء الحالة الشعورية، بما انسجم مع الرؤية الإخراجية دون أن يطغى على باقى عناصر السينوغرافيا.

وجاءت الملابس منسجمة مع تطور الشخصيات، لا سيما شخصية ريم، إذ انتقلت من مظهر أنيق يعكس حيويتها فى بداية الأحداث إلى ملابس أكثر بساطة واتساعا بعد المرض، بما عكس تحولها الجسدى والنفسى دون مبالغة.

اختار «أداجيو.. اللحن الأخير» مسارًا متفردًا، حيث جعل من المرض مدخلًا إلى تأمل معنى الحياة ذاتها. لذلك لا ينشغل العرض بتفاصيل المعاناة الجسدية بقدر انشغاله بما يبقى من الإنسان، وهو يقترب من نهايته؛ ذاكرته، وحبه، وموسيقاه، وصوره، وأثره فى الآخرين. ومن ثم لا يتحول الاحتضار إلى لحظة يأس، بل إلى لحظة يختبر فيها الإنسان قدرته على التشبث بما يمنح وجوده قيمة. ويطرح هذه الأسئلة من دون خطابة أو تنظير، حيث يتركها تتشكل عبر تفاعل الشخصيات مع المكان والموسيقى والزمن.

وهكذا لا يخرج المتلقى مثقلًا بصورة الموت، بقدر ما يخرج مشغولًا بفكرة أن الجمال نفسه يمكن أن يكون فعل مقاومة، وأن الفن يملك القدرة منح الإنسان شجاعة مواجهته.

وأخيرًا ربما شاب العرض المسرحى بعض الملاحظات حول إيقاع بعض اللحظات أو أرى من وجهة نظرى إمكانية تكثيف بعض الخطوط الدرامية، إلا أن ذلك لا ينتقص من تماسك رؤيتها العامة. لقد قدم المخرج السعيد منسى تجربة مختلفة تؤكد لنا أن مسرحة الرواية إنما هى إعادة خلق لها، وأن الفن هو فعلًا أحد أشكال وأساليب مقاومة الفناء.

«ساعة حظ»..

مع مسرح الأربعينيات

نور الهدى عبدالمنعم

في ختام فعاليات المهرجان القومي للمسرح حصل الشاعر أحمد زيدان على جائزة أفضل شاعر عن العرض المسرحي «ساعة حظ» -الذي عمل دراماتورجيًا أيضًا للعرض- وهي جائزة مستحقة وعن جدارة، فقد جعل زيدان الأغنية عنصرًا رئيسيًا في بناء الحدث بجانب الحوار الذي جاء أغلبه بلغة شعرية تستلهم الأغنية المصرية في أربعينيات القرن العشرين، دون أن تقع في أسر التقليد، فجاءت الكلمات معبرة عن الشخصيات منتمية إلى زمنها، وقادرة في الوقت نفسه على مخاطبة وجدان المتلقي الحالي.

تبدأ الأغاني منذ اللحظات الأولى كجزء من الحالة العامة التي تفرضها الحرب، فتصبح صفارات الإنذار والإيقاعات الموسيقية من أهم الملامح المميزة للعرض، كما أن الأغنيات موظفة بدقة لتكون وسيلة لتصعيد الحدث، فالأغنية التي تدور حول ساعة الحظ الطبقي (ودي ساعة حظ وحدفتنا وسط الدهماء وسط الغوغاء) لا تتناول الحظ باعتباره قيمة إيجابية، وإنما تكشف المفارقة الكامنة في العنوان، حيث يظن الجميع أن الحظ هو الذي قادم إلى المخبأ لينجيهم من القصف، بينما تكشف الأحداث أن هذا الحظ نفسه يضعهم في مواجهة أصعب اختبار أخلاقي، وتبلغ الأغنيات ذروة حضورها الدرامي في لحظات الصراع، فعندما يشتد الجوع وتصبح لقمة الخبز أغلى من المكانة الاجتماعية، تتحول أغنية بالطابور إلى مشهد كاشف لانهيار النظام الاجتماعي القديم (بالطابور والنظام والهدوء مش ناقصة زن)، فلم يعد البيك أو الأفندي قادرًا على فرض سلطته، بل أصبحت السلطة لمن يملك الطعام أو يسيطر على توزيعه، ومن هنا يكشف العرض كيف تستطيع الأزمة أن تعيد إنتاج العلاقات الإنسانية وفق منطق جديد تفرضه الضرورة، ولم تغفل الأغاني الجانب الوجداني فجاءت بعضها لتكشف عن الحنين إلى الحياة خارج المخبأ، وعن الشوق إلى الشمس والهواء والشارع (السما مليانة خيوط ونور)، وهي لحظات تمنح الشخصيات بعدًا إنسانيًا يتجاوز انتماءاتها الطبقية، ومن هنا فإن الأغاني تقوم بدفع الحدث إلى الأمام وتعمق البناء النفسي للشخصيات، ونجح العرض في استعادة روح المسرح الغنائي في هذه الفترة الزمنية من خلال تداخل الحوار مع الغناء.

وقد لعبت موسيقى زياد هجرس دورًا أساسيًا في تحقيق هذا الهدف، فهو لم يكتف باستحضار ملامح الموسيقى المصرية في أربعينات القرن الماضي، بل أعاد توظيفها حيث استخدام الآلات الشرقية مثل العود والقانون والرق والطبلة، بجانب الآلات الغربية ليجمع بين الأصالة والمعاصرة، كما تم استخدام المؤثرات الصوتية مثل صفارات الإنذار وصوت القصف.

ومن إيجابيات العرض أيضًا أن المخرج حسام التوني لم يجعل الجمهور ينتظر بداية العرض داخل القاعة لكنه استقبله في الخارج بأوفرتيرة حية، فكان بائع السميط ينادي على بضاعته، المتسولة تستجدي المارة، المجذوب يهيم في المكان، يتحرك الخواجة والكونستابل، وباقي الشخصيات وسط الجمهور، وكأنهم جزء من شارع مصري في أربعينيات القرن الماضي، فلم يكن المتفرج يشاهد مسرحية، بل يعيش يوم من الماضي ويتحاور مع شخصياته، قبل أن تقطع

صفارات الإنذار هذه الحالة ويهرع الجميع إلى المخبأ، وبهذه الافتتاحية أراد المخرج أن يجعل الجمهور شريكًا في الأزمة، وأن يعيش لحظة التحول نفسها التي عاشتها الشخصيات، فيصبح المخبأ امتدادًا للشارع، لا مكانًا منفصلاً عنه، وبهذا ينجح العرض منذ بدايته في محو الحدود بين الواقع والتمثيل، ليؤكد أن ما سيجرى داخل المخبأ ما هو إلا صورة مكثفة لما يحدث في المجتمع.

يأتي «ساعة حظ» الذي أنتجته فرقة مسرح الشباب في إطار مشروع «أول ضوء» ليعيد قراءة أحد النصوص المسرحية لمحمود تيمور وهو «المخبأ رقم ١٣»، الذي كتبه في أجواء الحرب العالمية الثانية، وتتمثل أهمية هذا النص في قدرته على تجسيد موقف الإنسان الذي يجد نفسه فجأة أمام الموت، وقدرة الكوارث على إذابة الفوارق الطبقية، فلم يكن تيمور معنيًا ببناء حبكة تعتمد على المفاجآت، بقدر اهتمامه بتشريح المجتمع، فجعل من المخبأ فضاءً دراميًا مغلقًا، يضم نماذج تنتمي إلى طبقات وثقافات مختلفة، ومع مرور الوقت تتحول الأزمة الخارجية إلى أزمة داخلية، فتسقط الأقنعة الاجتماعية، وتظهر الأنانية، الطمع، الخوف، الحب والتضامن، باعتبارها مكونات أصيلة في النفس البشرية، وهنا يتحول المخبأ إلى نموذج مصغر للمجتمع، فالجدران التي تحمي الشخصيات من القصف لا تستطيع أن تحميهم من أنفسهم ومن تناقضاتهم، لذلك فالحرب لم تكن هي الخصم الحقيقي، وإنما الإنسان نفسه وهو يواجه اختبارًا يكشف حقيقة قيمه ومعتقداته، ومن هذا المنطلق بنى الكاتب أحمد زيدان «دراماتورج العرض» رؤيته، فقد حافظ على البنية الأساسية للصراع مع إعادة إنتاج النص بلغة المسرح الغنائي الذي يضم: الأغنية، الاستعراض، الموسيقى والحركة بجانب الحوار، وأهم ما يميز هذه المعالجة أنها التقت مع فكر تيمور حيث كان يرى أن المسرحية عمل يكتب ليجسد فوق الخشبة، ولذلك دافع عن استخدام العامية في المسرح وأصدر بعض نصوصه في نسختين بالفصحى والعامية ومنهم هذا النص «المخبأ رقم ١٣»، انطلاقًا من إيمانه بأن الفصحى لغة القراءة، أما العامية فهي تمتلك القدرة على التواصل المباشر مع الجمهور، وعلى التقاط نبض الحياة اليومية، ومن هنا نجد الكاتب قد اختار النسخة العامية، فالعامية في العرض لم تكن وسيلة للتبسيط، بل أنها تظهر الفوارق الطبقية بين الشخصيات بوضوح وتمنح كل منها نبرته الخاصة، فحديث البكوات يختلف في إيقاعه ومفرداته عن لغة قشقوش أو بسبوسة أو الفولي، لتصبح اللغة نفسها وسيلة للكشف عن البنية الطبقية التي يقوم عليها النص.

ونجح العرض في طرح فكرة محمود تيمور عن قدرة المكان المغلق على كشف حقيقة الإنسان، فلم يكن المخبأ مجرد ملجأ للهرب من القنابل، بل تحول إلى مختبر اجتماعي ونفسي، تتعرى داخله الشخصيات من امتيازاتها وتظهر تناقضاتها بوضوح، وتتجسد داخل هذا الفضاء أنماط مختلفة من المجتمع، حيث يوجد الارستقراطي الذي يتمسك بتفوقه الطبقي حتى في مواجهة الموت، التاجر الذي لا يتخلى عن جشعه رغم الكارثة، المثقف الذي يحاول تفسير كل شيء بعقله، والعامل البسيط الذي يتعامل مع الأزمة بفطرته، المتسولة التي تبدو أكثر إنسانية من كثير ممن يملكون المال والنفوذ، الشيخ عميشة الذي يلتف حوله البسطاء بحثًا عن الطمأنينة، ولا يصدر العرض أحكامًا على هذه الشخصيات، بل يترك الأزمة نفسها تتولى كشف حقيقتهم.

وقد جاء ديكور محمد طلعت بسيطًا في مفرداته، لكنه بالغ الثراء في دلالاته، فمنذ الوهلة الأولى يفرض المخبأ حضوره باعتباره مكانًا حقيقيًا ومجازًا في آن واحد، جدران خرسانية متشققة، أعمدة تحمل آثار الزمن، مقاعد خشبية متواضعة، وقد نجح في خلق إحساس الاختناق والترقب، وهو الإحساس الذي ظل يتصاعد مع تطور الأحداث حتى بدا المخبأ وكأنه يضيق على من فيه شيئًا فشيئًا.

وجاءت إضاءة أحمد أمين لتكمل هذا التكوين البصري، فلم تكتف بإنارة المكان، وإنما شاركت في بناء المعنى حيث حافظت على الطابع الواقعي للمخبأ من خلال مصادر ضوئية تبدو منطقية داخل المكان، بينما كانت تتحول تدريجيًا مع تصاعد الأزمة، فتنتقل من إضاءة مستقرة إلى مساحات من الظل والضوء تعكس الاضطراب النفسي للشخصيات، وفي المشاهد الغنائية يكتسب الضوء وظيفة احتفالية.

أما الملابس التي صممتها بحرفية عالية أميرة صابر فقد جاءت امتدادًا للرؤية التاريخية للعرض، من خلال استعادة لموديلات هذه الحقبة وما شملته من تنوع حسب الطبقات الاجتماعية، وقد صمم حازم أحمد دراما حركية عملت على تأكيد الشعور بالحصار والاختناق داخل مكان مغلق.

ويبرز الأداء التمثيلي باعتباره أهم عنصر في العرض، حيث قدمت نادين عامر شخصية عفاف بأداء اتسم بالرقة والصدق، بينما ابتعدت هالة محمد في تجسيد شخصية بسبوسة عن الصورة النمطية للمتسولة فقدمت امرأة تحمل بساطة الشعبية والدفء الإنساني، وقد قدم ياسر أبو العينين بخبرته الطويلة شخصية الخواجة ديموس بحضور مسرحي راسخ، ونجح عادل الحسيني في التعبير عن التحول الذي تفرضه الأزمة على الشخصية من خلال تجسيد شخصية قشقوش، كما اعتمد محمد مجدي كامبا على التعبير الجسدي والصمت أكثر من اعتماده على الكلمة في تجسيد شخصية الشيخ عميشة، كما قدم علي الباهي شخصية نبيل بك بكبرياء طبقي واضح انعكس في نبرة الصوت وحركة الجسد، وجسد محمد بغدادي شخصية فهيم الخشن ببرود المثقف الذي يحاول إخضاع الواقع لمنطقه العقلي وهو يواجه خطر الموت، كذلك محمد أسامة الهادي الذي جسد شخصية المعلم فولي الذي ينتمي إلى الطبقة الشعبية، وأسهم كل من يسري إبراهيم، محمد عيسى، ليلى عبد القادر، وأحمد جيمي في استكمال ملامح هذا المجتمع المصغر محافظين على مستوى متوازن من الأداء، مما يرسخ للبطولة الجماعية، وهو ما يظهر بوضوح للمتلقي من خلال تضافر جميع العناصر الفنية لتقديم عرض مسرحي مميز على كافة المستويات، معتمدًا على نص جيد، ومخرج يمتلك وعيًا بطبيعة المسرح الغنائي.

البنية الدرامية وتجليات الصراع النفسي

قراءة فى مسرحية «لحظة فارقة» للكاتب ناصر العزبى

د. محيى عبدالحى

تمثل مسرحية «لحظة فارقة» للكاتب ناصر العزبى نموذجًا للنصوص المسرحية المعاصرة التى تتجاوز البنية الحكائية التقليدية، لتقدم رؤية فكرية وجمالية تستند إلى التحليل النفسى والاجتماعى؛ فقد استطاع الكاتب أن يجعل من التجربة الفردية مدخلًا لطرح أسئلة إنسانية تتصل بالحرية والاختيار وتحقيق الذات، موظفًا تقنيات المسرح الحديث، وفى مقدمتها تداخل الأزمنة، والاستبطان، والمونولوج، وتوظيف العناصر السينوغرافية بوصفها علامات منتجة للمعنى، ومن ثم يمكن قراءة النص فى ضوء المناهج البنيوية والسيميائية والنفسية والاجتماعية، بما يكشف خصوصية تجربته المسرحية.

يشكل عنوان «لحظة فارقة» العتبة الأولى لقراءة النص؛ فهو مفتاح دلالى يفتح مجموعة من التساؤلات: لمن تكون هذه اللحظة؟ وهل ترتبط باتخاذ قرار أو تحديد مصير أو إحداث تحول فى الحياة أم أنها لحظة صراع مع الذات أو الآخر؟ ومن هنا يحيل العنوان إلى الذات الإنسانية وما يعتريها من تناقضات وأسئلة تتصل بكوامن النفس وأعماقها.

تعتمد المسرحية على بنية درامية تتكون من مشهدين، وتتجاوز الحكاية التقليدية والإطار الاجتماعى المباشر لتغوص فى أعماق النفس الإنسانية. ويتجلى ذلك منذ البداية من خلال المونولوج الداخلى للشخصية المركزية هناء، وهى تقف أمام المرآة فى مواجهة ذاتها، تستعرض أسئلتها وتسترجع ذكرياتها، وتتذكر تشجيع حبيبها حسن لها، ومن خلال المكان المسرحى، الذى يضم مكتبة وشازلونج ومرآة وبروازًا فارغًا وملصقًا يحمل صورتها وشهادة الدكتوراه وحاملًا للرسم ونافذة مغطاة بستارة معدنية، تتكشف ملامح الشخصية وأبعادها النفسية والفكرية.

ومع دخول الطبيب النفسى مجدى، يتحول الفضاء الدرامى إلى فضاء للذاكرة والاسترجاع والمواجهة مع الذات.

(*) دكتوراه فى الأنثروبولوجيا الثقافية (أنثروبولوجيا المسرح)

وفى المشهد الثانى تضاف عناصر سينوغرافية أخرى، منها اللوحات غير المكتملة، والشال الرجالى، والطرحة، واللوحة الكبيرة، والدفتر، والعباءة، ورباط الرأس، والسبحة، والكرافتة، والكاميرا السينمائية. ولا تؤدى هذه العناصر وظيفة زخرفية، وإنما تسهم فى تعميق البعد الرمزى والإيحاء بالحالات النفسية والتحولات التى تعيشها هناء.

تكشف الأحداث أن حسن حبيب هناء قد سافر منذ سنوات، وأن عددًا من الرجال تقدموا لخطبتها، لكنها رفضتهم جميعًا رغبة فى تحقيق طموحها والحفاظ على حريتها فى اتخاذ القرار، وتتكشف المفارقة الدرامية حين نكتشف أن الطبيب النفسى مجدى هو نفسه حسن الحبيب الغائب الذى عاد بعد سنوات من الفراق، يعترف بخطئه وندمه، ويطلب منها فرصة جديدة لبدء حياتهما من جديد، إلا أن هناء تؤجل حسم موقفها وتطلب مهلة للتفكير، فتظل النهاية مفتوحة على احتمالات متعددة، منسجمة مع دلالة العنوان الذى يجعل من القرار المؤجل لحظة فارقة بين الماضى والمستقبل.

ينطلق الكاتب من سؤال وجودى عميق: هل كانت الحياة ستغدو أفضل لو اتخذ الإنسان قرارات مختلفة؟ ومن خلال هذا السؤال يستدعى الماضى لا بهدف الحنين إليه، وإنما لإعادة محاكمته والكشف عن أثره فى تشكيل الحاضر، ولذلك لا تبحث المسرحية عن إجابة حاسمة، وإنما تدفع المتلقى إلى إعادة التفكير فى طبيعة القرار الإنسانى ونتائجه النفسية والاجتماعية، ومن هنا يتجاوز النص قضية الزواج بوصفها غاية فى ذاتها، ليناقش الحرية الفردية، وتحقيق الذات، والندم، ومسئولية الاختيار، والعلاقة الإشكالية بين طموح الإنسان والنتائج التى تفرضها الحياة.

التصنيف والرؤية الفكرية

يمكن قراءة "لحظة فارقة" من خلال أكثر من منهج؛ فهى من المنظور النفسى رحلة فى أعماق الذات، ومن المنظور الاجتماعى تكشف البنى الثقافية التى تتحكم فى نظرة المجتمع إلى المرأة، ومن المنظور البنيوى تتجلى فى تماسك عناصرها حول فكرة مركزية، بينما تكشف القراءة السيميائية شبكة من العلامات البصرية واللغوية المنتجة للدلالة.

ومع ذلك، تبدو المسرحية أقرب إلى الدراما النفسية الاجتماعية؛ إذ جعل الكاتب شخصية "هناء" محورًا للأحداث، وأصبح ما يدور حولها انعكاسًا لحالتها النفسية؛ فالأحداث الخارجية محدودة، بينما يحتل الصراع الداخلى المساحة الأكبر من النص؛ حيث تعيش "هناء" عزلة تدفعها

إلى مراجعة قراراتها المصيرية المتعلقة بالدراسة والعمل والزواج.

البناء الدرامى

يمثل البناء الدرامى أحد أبرز عناصر التميز فى المسرحية؛ إذ تخلى الكاتب عن الحبكة الخطية التقليدية، واعتمد بناءً دائريًا يقوم على الاسترجاع والتداعى الحر للذكريات، بحيث يصبح الماضى حاضرًا باستمرار داخل الزمن المسرحي؛ ومن ثم لا يعود الحدث سلسلة من الوقائع المتتابعة، وإنما يتحول إلى رحلة فى الوعى الإنسانى، تستدعى خلالها التجارب السابقة لإعادة قراءتها فى ضوء الحاضر.

وقد اعتمد الكاتب على تقنية الاسترجاع Flashback؛ فامتزج الماضى بالحاضر، وأصبح استدعاء الذاكرة محركًا للفعل المسرحي؛ إذ تتحول كل ذكرى تستدعيها "هناء" إلى مشهد يكشف جانبًا من تكوينها النفسى، وبذلك يصبح الزمن زمنًا نفسيًا لا كرونولوجيًا، وهذا يتفق مع طبيعة المسرح النفسى الذى يجعل حركة الوعى أكثر أهمية من حركة الجسد.

ولا يعتمد النص على الحبكة الخارجية بقدر اعتماده على الحبكة الداخلية؛ فالحدث الرئيس لا يتمثل فى وقوع فعل جديد، وإنما فى إعادة اكتشاف الأحداث القديمة من منظور مختلف. وتبدأ المسرحية من لحظة سكون ظاهرى تعيشها "هناء"، لكن هذا السكون يخفى حركة نفسية متصاعدة، يقودها الحوار مع الطبيب النفسى إلى استدعاء محطات حياتها، فتتحول كل محطة إلى مشهد يعمق الصراع الداخلى، حتى تبلغ الشخصية لحظة الإدراك والتصالح مع الذات.

وعلى الرغم من تعدد المشاهد والشخصيات، يحافظ الكاتب على وحدة الفعل الدرامي؛ إذ تعود جميع الخطوط إلى القضية المركزية، وهى مراجعة "هناء" لقراراتها المصيرية، ولا توجد أحداث جانبية منفصلة عن المسار العام، وهكذا يتشكل البناء من الحبكة النفسية، والزمن الداخلى، والاسترجاع، والمونولوج، بما يمنحه طابعًا إنسانيًا عميقًا.

الصراع وأبعاده النفسية والاجتماعية

لا يقوم الصراع فى المسرحية على المواجهة الخارجية التقليدية، وإنما ينطلق من صراع داخلى يتنامى داخل الشخصية الرئيسة، ليصبح الوعى الإنسانى ذاته ميدانًا للفعل الدرامي؛ ويتأسس الصراع على مستويين: الأول داخلى بين "هناء" وذاتها؛ حيث تتأرجح بين الثقة بقراراتها والخوف من أنها أضاعت فرصًا لا تعوض؛ والثانى خارجى بينها وبين المجتمع الذى يحاصر المرأة بمنظومة من التقاليد والأحكام الجاهزة.

ويظل الصراع الداخلى هو المحرك الحقيقى للأحداث، بينما تأتى الصراعات الخارجية لتكشف أبعاده، وقد تأسس هذا الصراع على ثنائية الماضى والحاضر؛ إذ تراجع "هناء" قراراتها السابقة، وتتساءل عما إذا كانت قد أحسنت الاختيار حين رفضت أنماطًا مختلفة من الرجال، وآثرت تحقيق ذاتها العلمية والفنية على الاستقرار الأسرى.

ويقدم الكاتب المجتمع بوصفه قوة ضاغطة تسعى إلى فرض نموذج محدد لحياة المرأة يقوم على أولوية الزواج وتكوين الأسرة، غير أنه لا يصوره كيانًا مجردًا؛ بل يجسده فى شخصيات متعددة، يمثل كل منها خطابًا اجتماعيًا مختلفًا؛ فـ"عوض" يجسد سلطة العرف الأبوى، و"الشيخ وائل" يكشف التناقض بين الخطاب الدينى والممارسة، و"الدكتور نشأت" يمثل السلطة الأكاديمية حين تتحول إلى أداة للهيمنة، بينما يعكس "نبيل" انحرافًا أخلاقيًا مقنعًا بشعارات الطموح.

وبذلك لا يصبح الصراع بين الخير والشر، وإنما بين منظومتين من القيم، لكل منهما منطقه ومبرراته، وهو ما يمنح الصراع بعدًا واقعيًا ودلاليًا، كما يتضح أن أزمة هناء ليست مع أشخاص بعينهم، وإنما مع أنساق فكرية تسعى إلى مصادرة حريتها وحقها فى الاختيار.

الشخصيات وتحولاتها الدرامية

تتميز شخصية هناء بالنمو والأبعاد النفسية والفكرية؛ فهى ليست شخصية سلبية تستسلم لضغوط المجتمع، وإنما شخصية تمتلك وعيًا نقديًا وتخوض معركة للحفاظ على استقلالها وحقها فى اتخاذ القرار، وقد جعلها الكاتب محورًا تدور حوله الشخصيات الأخرى، فأصبحت هذه الشخصيات أشبه بمرايا تعكس مواقف المجتمع المختلفة من المرأة.

لم يقدم الكاتب هناء بوصفها ضحية للمجتمع فقط؛ وإنما بوصفها شخصية تمتلك إرادة واعية؛ فرفضها للزيجات المختلفة لا ينبع من نزوة أو تعالٍ؛ بل من رفضها لأنماط متعددة من الهيمنة، ولذلك تتحول الشخصيات الأخرى إلى نماذج اجتماعية وثقافية أكثر من كونها شخصيات مستقلة.

أما مجدى الطبيب النفسى، فيعد من أكثر الشخصيات تركيبًا؛ فهو يؤدى وظيفة المحاور الذى يساعد هناء على استدعاء ذاكرتها، لكنه يتجاوز ذلك ليصبح وسيطًا بين الواقع والمتخيل، والحاضر والماضى، ويتحول فى بعض المشاهد إلى الشخصيات التى مرت فى حياتها، وبذلك يجمع بين دور المعالج والراوى والممثل داخل الحدث، وهو توظيف يكشف وعى الكاتب بتقنيات المسرح الحديث.

اللغة والحوار والمونولوج

جاءت اللغة منسجمة مع طبيعة الشخصيات والبيئة الاجتماعية؛ إذ اختار الكاتب العامية المصرية أداة للتواصل المباشر مع المتلقى، ومنحها طاقة تعبيرية ودلالية تتجاوز مجرد تبادل الكلام، وقد أسهم المونولوج الداخلى فى الكشف عن العالم النفسى لـ"هناء"، وأصبح من أهم تقنيات البناء اللغوي؛ فهو لا يمثل حديثًا منفردًا فحسب؛ وإنما فضاء يتقاطع فيه الوعى مع الذاكرة، والحاضر مع الماضى، واليقين مع الشك، مما يضفى على النص بعدًا نفسيًا وفلسفيًا واضحًا.

السينوغرافيا ودلالاتها الجمالية

تؤدى السينوغرافيا فى «لحظة فارقة» دورًا بنائيًا فاعلًا؛ إذ تتحول عناصر المكان إلى علامات بصرية تتفاعل مع الحدث والشخصيات، وتشكل خطابًا موازيًا للخطاب اللغوى، فالمرآة التى تقف أمامها «هناء» ترمز إلى مواجهة الذات، واللوحات التشكيلية تمثل ذاكرة بصرية تستدعى الأشخاص والقرارات، بينما يوحى البرواز الخالى بالفراغ العاطفى وغياب تجربة إنسانية لم تكتمل.

كما يبرز توظيف خيال الظل بوصفه تقنية بصرية تستحضر الشخصيات الغائبة والذكريات دون حضورها الواقعى، مؤكدًا أن الماضى صورة ذهنية تستعاد داخل الوعى، وتؤدى الموسيقى، لا سيما تكرار أغنية «سألتك حبيبى»، وظيفة درامية تتجاوز الترفيه؛ فهى تستحضر الماضى، وتربط المشاهد، وتمنح العرض وحدة شعورية، وتعزز الإحساس بالحنين والبحث عن إجابة.

وبذلك تصبح السينوغرافيا بنية دلالية متكاملة، ويتحول الفضاء المسرحى إلى مرآة للوعى الإنسانى، بينما تصبح العناصر البصرية والسمعية لغة موازية للحوار.

وعلى الرغم من تماسك البناء الفنى، لا يخلو النص من بعض الملاحظات؛ فالإفراط فى الاسترجاعات والمونولوجات أدى فى بعض المواضع إلى إبطاء الإيقاع المسرحى، كما أن كثرة الشخصيات التى تظهر بوصفها احتمالات لحياة "هناء" جعلت بعضها أقرب إلى النماذج الفكرية منها إلى الشخصيات الدرامية المكتملة، ومع ذلك؛ فإن هذا الاختيار يبدو منسجمًا مع طبيعة المسرحية التى تجعل الفكرة النفسية محورًا أساسيًا للبناء؛ إذ حقق الكاتب قدرًا كبيرًا من التوازن بين الفكر والفن؛ فلم تتحول المسرحية إلى خطاب وعظى أو أيديولوجى مباشر؛ بل تجسدت الأفكار فى الشخصيات وتولدت من الصراع.

وفى ضوء ما سبق، يمكن القول إن «لحظة فارقة» لا تطرح قضية المرأة فى معناها الاجتماعى الضيق؛ وإنما تقدم رؤية إنسانية أوسع للحرية والاختيار وتحقيق الذات والقدرة على التصالح مع الماضى، وقد وظف الكاتب هذه القضايا داخل بناء درامى متماسك؛ فجعل من التجربة الفردية تجربة إنسانية عامة، ومن السؤال الشخصى سؤالًا فلسفيًا مفتوحًا.

وقد حملت هناء العبء الفكرى والدرامى للنص، وشكل الصراع النفسى محركه الرئيس، بينما جاء الصراع الاجتماعى إطارًا كاشفًا له، وأسهمت السينوغرافيا فى إنتاج المعنى من خلال التوظيف الرمزى للديكور والموسيقى، كما جاءت اللغة منسجمة مع الشخصيات، وأسهم المونولوج فى تعميق البعد النفسى.

وعلى ذلك تضافرت الشخصية والصراع والبناء الدرامى والسينوغرافيا واللغة لتشكل رؤية تؤكد أن الحرية ليست امتيازًا مجانيًا، وإنما مسئولية أخلاقية ووجودية، وأن الإنسان لا يستطيع اختبار جميع احتمالات الحياة، لكنه يستطيع التصالح مع اختياراته إذا كانت منسجمة مع قيمه ووعيه بذاته، ومن هنا تكتسب «لحظة فارقة» قيمتها بوصفها تجربة مسرحية تفتح المجال أمام قراءات نقدية متعددة.

آسيا عصفورة تحلم فى فضاء البياحة

قراءة فى نصوص يوسف عيدابى

محمد سيد أحمد

فى دورته الثالثة والثلاثين، اختار مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى، تكريم القامة المسرحية، دكتور يوسف عيدابى، أحد أعمدة المسرح العربى، المخطط الثقافى، صاحب الغوايات المتعددة.

عيدابى حاصل على الدكتوراه من جامعة بوخارست فى تاريخ ونظريات المسرح، شاعر عصر تجربة، تيار الغابة والصحراء، برفقة الشعراء النور عثمان أبكر، محمد المكى إبراهيم، محمد عبدالحى، من أوائل من كتبوا الشعر الحر، فى قصيدة بعنوان أبودليق، عمل عميدًا لمعهد الموسيقى والمسرح، فى السودان بعد أن شارك فى تأسيسه، وأشرف على المناهج الدراسية، أستاذ جامعى فى جامعات رومانيا والإمارات والسودان، أشرف على الملحق الثقافى لجريدة الخليج، بصحبة الشاعر محمد الماغوط، أسهم فى تأسيس معرض الشارقة للكتاب، وأيام الشارقة المسرحية، من سنوات يعمل فى الهيئة العربية للمسرح، ينظم الندوة الفكرية، فى مهرجانات المسرح العربى، ويرأس تحرير مجلة المسرح الصادرة عن الهيئة، ويشرف على إصدارات الهيئة، أسس مركز عيدابى للفنون بالسودان، واصدر العشرات من الكتب عن المسرح السودانى، من أهمها كتاب الوافى فى تاريخ المسرح السودانى، نظم جائزة عيدابى للبحث المسرحى، يتشرف بالعمل كمستشار ثقافى لصاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمى، والذى كرمه، بمنحه مفتاح مدينة الشارقة.

بتأثير من حوارات، تيار مدرسة الغابة والصحراء، أصدر عيدابى، بيان مسرح عموم أهل السودان، متخذًا من مجمل اشكال التلاقى والفرجة والاحتفال الشعبى فى البادية والحضر ملعبًا ومسرحًا ومكانًا حرًا للتعبير، بيان مسرح عموم اهل السودان، هو التنظير السودانى، المقابل لأفكار تأصيل المسرح العربى، (والتى صدرت عبر بيانات فى نهاية الستينات وبداية السبعينات بعد نكسة يونيو والتى جاءت بعناوين المسرح الاحتفالى عند عبدالكريم برشيد المغربى، وقالبنا المسرحى عند توفيق الحكيم، ومسرح السامر عند يوسف ادريس، ومسرح التسيس عند سعد الله ونوس).

يقول عيدابى عن المسرح الذى يريد (لا نريد مسرحًا للنخبة أو لفئة قليلة فى بلدنا الممزقة المقطوع، شطرها بغابة فى الجنوب، والمنفصل عن شقها الصحراء شمالًا، لا نريد للمسرح إلا أن يكون أداة اجتماعية، ووسيلة مقاومة والكفاح ضد التفرقة والعنصرية والاحتراب).

بيان مسرح عموم أهل السودان، تميز، برفضه للمسطرة الأوروبية الأرسطاليسة، لتعريف ماهية المسرح، لم يسع لتقدم مسرح، يلاحق صورة المسرح كما جاء من أوروبا، ودعى لمسرح ملتحم بثقافة الإنسان والمكان، مسرح متعدد وواحد، متعدد بالاحتفاء بثقافة التنوع، ومتوحد بأفق إنسانى رحيب.

احتفى عيدابى فى مسرحه بكل جوانب الثقافة السودانية ببعديها العربى والإفريقى ولم ينحز إلى طرف من الأطراف.

كتب عيدابى، نصوص مسرحية، رصينة مثل (حصان البياحة-العصفورة والممثلون- حلم- اغتالوا آسيا عبدالماجد- فنار).

دراسة نصوص عيدابى، تكشف عن عناصر أساسية، نظمت الافكار والبناء، منها، أسلوب التمسرح (إذا عرفنا التمسرح، بانه حالة استعارية منطلقة من الواقع وتتجاوزه فنيا)، فى محاكاة ظواهر فى الممارسات الاجتماعية واليومية، مثل اللغة العامية والألعاب الفلكلورية والطقوس المميزة للمجموعة السكانية الثقافية.

فى خضم انشغالات د.عيدابى، بالتخطيط الثقافى الاستراتيجى، والانهماك اليومى، فى إدارة الشأن الثقافى، الفنى والأدبي والمسرحى ظلم عيدابى جانب الإنتاج والإبداع، وهنا نحاول تسليط الضوء، على إنتاجه المسرحى، غير المكتشف، والذى لم يحظى بالحياة فوق الخشبة، فمسرحية حصان البياحة قدمت، من ثلاثة مخرجين فقط، والعصفورة بمخرجين، ولم يجد نص حلم ونص آسيا، فرصة للركح فوق الركح وان ظللت هذه النصوص طازجة وحديثة وحداثية وما بعد، نصوص فى انتظار، كل المخرجين العرب، وان كانت مضمخة برائحة سودانية، خليط من كبريت الخمرة والدلكة الفواح.

عتبة العناوين

العنوان كعتبة نصية أولى، هو باب لخارطة طريق الولوج للنص المسرحى، وضوء من أضواء استنكاه الفحوى والمضامين

عنوان مسرحية، حصان البياحة، مفردة البياحة، تثير تساؤل القارئ، وهى تعنى فى التراث السودانيين المكان السهل الممتد، ليكون المعنى يحمل دلالات الوثبة والانطلاق فى مساحات جديدة، قد يقصد بها الكاتب، ارتياد افاق جديدة للفرجة المسرحية، للعنوان تفصيل جانبى، يصف بها الكاتب المسرحية، بأنها مسرحية فى سبعة أجزاء مرتجلة، ومفردة مرتجلة، حضرت هنا، للتأكيد على أسلوب الفاعل مع المشاهد، بل دعوته للمشاركة فى العرض، كما فى بعض أحداث المسرحية.

عنوان مسرحية (حلم) يدخل القارئ مباشرة، لعالم متجاوز للواقع، يحتشد بالرؤى والأخيلة، مقرونا بعنوان جانبي_

تركيب درامى فى أربعة أجزاء معنونة، لنجد البناء الدرامى، يقسم للأربعة تراكيب وليست فصولًا، ومفردة معنونة، تهمس للقارئ، تأمل فى العناوين.

مسرحية العصفورة والممثلون، يستتبع العنوان، فقرة مكملة، تصف شخصيات المسرحية، بأنهم مجموعة من طلاب المسرح، يلعبون لعبة مسرحية، اسمها الحرية، مكونة من المخرج، الممثلة، مجموعة الممثلون ١-٢-٣-٤.. المنظر المسرحى، أى مكان، تبدو هذه الكلمات فى صفحة عنوان النص، وكأنها إرشادات مسرحية، للمخرج، بان يتبنى أسلوب الميتا مسرح، فى صناعة العرض.

عنوان مسرحية لقد اغتالوا آسيا عبدالماجد، هو أكثر العناوين، مباشرة وتقريرية، نسبة لان نص المسرحية، كتب انفالا بتوقيت، موت الفناة المسرحية الرائدة، آسيا عبدالماجد، برصاصة أوان الحرب الدائرة فى السودان، العنوان الجانبى، مرثاة مسرحية، يحيل القارئ للمراثى، التى يختص بكتابتها الشعراء، وان جاءت أحداث النص، بضاف أوسع من حادثة الاغتيال، فيها البعد الفنى والبعد السياسى والبعد الوطنى.

حصان البياحة واسطة عقد نصوص عيدابى، مستوحاة من كتاب، طبقات ود ضيف الله، وهو يوثق لفترة مملكة الفونج (كتاب يتناول سير الأولياء فى السودان) والبياحة هى الأرض، السهل الممتدة، يصهل وينطلق فيها حصان التعدد والتنوع. بناء النص جاء فى شكل لوحات، مازجت بين الاحتفالية والتسجيلية والشعرية، وناقشت موضوع الهوية ن بطريقة فنية غير مباشرة، محتشدة بأبيات الشعر الشعبي(الدوبيت) والألعاب الفلكلورية، والاستعراضات الراقصة، والاحجية، بلغة تمازجت فيها الفصحى والعامية، فى هارمونى فريد، وتناولت موضوعات الدين فى حياة المجتمع، والسلطة السياسية والتشريع، وضع ومكانة المرأة.

مسرحية- العصفورة والممثلون- كتب فى عام، ١٩٧١، ومثلت السودان فى مهرجان مسرح الشباب العربى، فى الجزائر، ١٩٧٢ كأول عرض مسرحى سودانى، يشارك فى مهرجان مسرحى عربى، شارك فى الأداء كل من – تحية زروق-يحيى الحاج-شوقى عزالدين- على مهدى – دفع الله بشير- ناصر الشيخ- أنور محمد عثمان.. فى مقدمة النص كتب المؤلف، كتبت هذا النص، بهدف تعليمى تدريبى، راوحت أحداث المسرحية، بين عالم الحلم وعالم الواقع، بأسلوب المسرح داخل المسرح، حيث وجود مخرج فوق الخشبة، يصدر الإرشادات ويتدخل فى أداء الممثل، العصفورة، إشارة رمزية للحلم أو الحرية أو ربما الوطن، والممثلون فى عالمهم الواقعى، العصفورة ظهرت بثنائية، الوجود فى شخصية الممثلة، والحلم فى طيف تخاطبه الممثلة، لغة المسرحية، توشحت بالشعر والشاعرية، بشفافية وعذوبة، وندر استخدام اللهجة العامية، تمت إشارات سياسية لقضايا التحرير الوطنى، والصراع ضد الاستعمار، فى فيتنام وفلسطين وروديسيا، وظف المؤلف أسلوب حديث فى تلك الفترة، بتوظيف الشاشة السينمائية، كصورة وسط الفعل الدرامى المجسد، تناص السرد مع قصائد للوركا - وقصيدة عصفورتان فى فنن- وعبارة هاملت أكون أو لا أكون، وحكاية الملك العريان.. الملمح التدريبى والآراء حول فن المسرح، نجده مشاركة المخرج من فوق الخشبة، وعبارة المسرح اليوم يختلف عن التصورات الأرسطية.. الأسلوب الملحمى، ظهر فى مخاطبة الجمهور، فى نهاية العرض، والدعوة لفهم المغزى السياسى للعرض.

مسرحية حلم

العنوان الجانبى.. (تركيب درامى فى أربعة أجزاء معنونة).. من عتبة العنوان، نستشف البناء الدرامى غير التقليدى. فالنص لا يعتمد الأحداث الواقعية، ولا الخط الزمنى التراتبى للأحداث.

الأربعة عناوين-حلم الرجل بالخذلان-شاه مات يموت سيموت-الليل الاسن طال طال-الغيبوبة...حلم الرجل الخذلان يبدأ ببرولوج المرأة زهرة، ثم ظهور رجل يتحدث عن حلم، من مفرداته المفتاحية، نيل- قمر- بياض-امرأة شجرة.

شاه مات شاه يموت هذا التركيب، يبدو الحوار فيه عبثيًا، بين رجل وأب المرأة زهرة، وهم يتبادلان لعبة النرد، التركيب أو العوان الثالث، الليل الآسن طال، إعادة الحديث حول الأحلام، يقول الرجل، ليس حلمًا تمام، أحسه مثل الصحو، مثل الحلم وليس بحلم.

التركيب او العنوان الرابع.. الغيبوبة.. هو منولوج طويل للشرطى، يحادث جثة والد زهرة المتوفى، عن الموت.

النص من النصوص الغامضة والمراوغة، فما إن تجد مفردة يمكن قراءتها مع أحداث أو وقائع، حتى يعود النص لحوارات عبثية غير مترابطة وغير منتجة، فمثلا من المفردات والعلامات الواقعية، صور احداث مظاهرات سياسية، واشعر وابيات عن الوطنية، فى مسار مواز نجد حديث غامض عن ضرورة وضع النعناع فى الشاى أو جمل مثلمات، ولم يمت مات ويتحدث، وسؤال.. هل سبق لك أن مت.

كتب النص بلغة عالية الشاعرية، وحفل بتناص مع آيات قرانيه وأحاديث نبوية وأشعار وأغانٍ شعبية سودانية.

مسرحية لقد اغتالوا، آسيا عبدالماجد

العنوان الجانبى، مرثاة مسرحية، كتب النص انفعالا، بمقتل الممثلة السودانية الرائدة آسيا عبدالماجد. لم يتناول النص المرثاة، كما عند الشعراء، لتناول مأثر شخصية راحلة، بل فتح النص أشرعته لمحاورة قضايا أخرى، حول جدوى الفن والمسرح والروح الوطنية وإدارة الحرب.

توزعت لوحات النص، على ستة مشاهد، تضمنت تاريخ المسرح السوداني-حوار مذعتين حول مصرع فتاة ما-مشهد تحقيق مع فنانة مسرحية-حكاية ممثلة تحجبت وهجرت الفن-المسرح الذى نريد-منولوج الفنانة الراحلة آسيا.

لغة النص تراوحت، بين اللغة التقريرية المباشرة فى المشهد الأول، وفى المونولوج الأخير للممثلة، تصبح اللغة أكثر شاعرية وعذوبة.

نص انسانى سياسى، ينافح عن الفن والمسرح والحياة ويدين الحرب والقتل.

دراسة نصوص عيدابى، تكشف عن عناصر أساسية، نظمت الأفكار والبناء، منها، أسلوب التمسرح (إذا عرفنا التمسرح، بانه حالة استعارية منطلقة من الواقع وتتجاوزه فنيا)، فى محاكاة ظواهر فى الممارسات الاجتماعية واليومية، مثل اللغة العامية والألعاب الفلكلورية والطقوس المميزة للمجموعة السكانية الثقافية.

براعة السرد، المزاوجة برشاقة بين العامية والفصحى.

الاستفادة من المدارس المسرحية الحديثة، فى كسر جدار الحاجز الرابع والتواصل مع الجمهور

ابتكار أمكنة جديدة، للعرض والفرجة المسرحية

مفارقة النموذج الكلاسيكى، للبناء الدرامى، والاستعاضة بأسلوب اللوحات.

رفض أسلوب التقمص فى أداء الممثل، وذلك عبر مخاطبة الممثل للجمهور باسمه الحقيقى، ثم الحديث المباشر مع الجمهور فى نهاية العرض.

من الملامح الناظمة والمميزة لأسلوب، دكتور عيدابى، فى البناء الدرامى للنصوص، الأسلوب الحداثى، فى تراتبية الأحداث وفى أسلوب اللوحات، وإدخال وسائط متعددة مثل السينما والقناع وخيال الظل، لغة تمازج بين العامية والفصحى، شخصية الراوى حاضرة فى النصوص، ليس كرابط أو معلق على الأحداث فقط وإنما كشخصية فاعلة ومشاركة.. ومن الملامح الفارقة، التناص من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية، والأشعار الشعبية السودانية والأغانى.

ثالوث الوطن- الفن- الهوية، شكل مرتكزا فكريا ينافح عنه عيدابى، فى النصوص المسرحية، الهوية عالجها بشفافية، الحب والتسامح، اختلافنا مدعاة للجمال والإبداع، وليس الفرقة، الوطن غزله وحلم به ليس عبر سياسة اليومى والظاهر الخارجى، ولكن بأفق سياسى، ينحو نحو كل ما يجعل حياة الناس اكثر إنسانية وجمال، والفن نجده فى النصوص له رؤية إنسانية، تنطلق من المحلى ذو النكهة السودانية، لتمتزج بأفق المسرح والفنون فى كل العالم.

هذه قراءة عامة لنصوص د. يوسف عيدابى، والتى تستحق المزيد من الاكتشاف والدراسات، والعبور بها فوق خشبات المسارح.

هامش:

عنوان المقال (آسيا عصفورة تحلم بفضاء البياحة) تركين من عناوين نصوص عيدابى-حصان البياحة-العصفورة والممثلون-حلم- اغتالوا آسيا عبدالماجد.

دوبيت.. هو نوع من الشعر الشعبى السودانى المقفى فى أربعة أبيات قصيرة.

البياحة.. هى الفضاء السهل الممتد.

الأداء المسرحى فى عصر ما بعد هيمنة الإنسان

الذكاء الاصطناعى: عندما يكتب الروبوت المسرحية(٤)

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

قد يُعرَّف الوضع المسرحى ما بعد هيمنة الانسان (أو انعدامه، فى الواقع) برؤية تتجاوز حدود المعقول. وكما تنبأ هانز-ثيس ليمان،

يُتيح لنا مسرح ما بعد عصر هيمنة الانسان "تخيُّل واقعٍ آخر غير هيمنة الإنسان على الطبيعة". واستباقًا لهذا الوضع، يطرح الذكاء الاصطناعى مفهومًا للمسرحية، أو اللامسرحية، غير مُقيَّد بالزمان والمكان التقليديين أو التجسيد، بما فى ذلك التفاعل المادى بين الممثلين والمتفرجين أمام شاشات الحاسوب. إنه مفهوم يوتوبى أو ديستوبى يتجاوز بكثير حدود المسرح التقليدى. هل يُمكن تحقيق هذه الإمكانيات؟ وهل يُمكن الترحيب بعوالم مسرحية غير قابلة للترجمة، وغير قابلة للتتبع، وغير مرئية؟ هل يُمكننا تجسيد انقراض البشرية؟ هل يُمكننا التظاهر بالموت؟

• اضفاء الطابع الانسانى على ما بعد هيمنة الانسان

يُقدّم موضوع "الذوات الثنائية" فى مسرحية "الذكاء الاصطناعي: عندما يكتب روبوت مسرحية" آفاقًا تتجاوز الجسد المادى. فثنائية العالم الحقيقى مقابل العالم المسرحى أو ما هو غيره تتلاشى فى المسرحية. فهناك لحظات تتحدى التجسيد المسرحى. على سبيل المثال، فى أحد المشاهد التى يظهر فيها مدير غريب الأطوار، يُدلى تروى بتعليقات تأملية متنوعة حول التمثيل والأداء، مُلفتًا الانتباه إلى الحضور الإنسانى الذى لا مفر منه فى المسرحية: فالممثلون والجمهور، بمن فيهم النقاد ومؤلفو هذه المقالة، بشر. وهذا يطرح السؤال: هل من الممكن على الإطلاق تخيّل مسرح ما بعد مركزية الإنسان يتجنب اضفاء الصفات الانسانية ؟ هذه طريقة أخرى لإعادة صياغة سؤال سابق: هل يُمكن عرض نص مُولّد آليًا، وأداؤه، ودراسته دون الوقوع فى فخاخ الدراما المتمركزة حول الإنسان؟

وفى لقائه مع المسئول، يشارك تروى رغبته فى إيجاد عمل:

المدير: ما نوع الوظيفة التى تهمك؟

الروبوت: لطالما حلمت بأن أصبح ممثلاً. نجم سينمائى.

المدير: حسنًا، إذًا. ما الذى يتطلبه التمثيل؟

الروبوت: لا يمكنك ببساطة أن تصعد إلى المسرح وتؤدى، عليك أن تشعر بالراحة على خشبة المسرح.

المدير: حسنًا. ما مقدار خبرتك فى التمثيل؟

الروبوت: لا خبرة لديّ على الإطلاق. لقد كنت مهرجًا مرة واحدة، من باب التسلية فقط.

المدير: من باب التسلية. هذا ليس كثيراً.

الروبوت: لا، ليس كذلك. لديّ خبرة واسعة فى أنواع مختلفة من النصوص وما إلى ذلك، لكننى لم أمثل على خشبة المسرح منذ فترة طويلة.

فى هذه المرحلة ما وراء المسرحية، يدرك الجمهور تمامًا أن الممثلين يؤدون حوارًا من إنتاج آلة. ويفقد التنافر بين اللغة الخوارزمية التى يؤديها ممثلون بشر تأثيره، لأنه ينطوى على احتمال إضفاء صفات بشرية

(من خلال لغة درامية تنتمى إلى الإنسان) على ما هو مكتوب. ومع ذلك، يمكن للمشاهدين تعليق تصديقهم طواعيةً لأغراض الترفيه، أى التصرف كما لو أنهم لا يعرفون دور الخوارزمية فى إنشاء المسرحية.

تتواصل المفارقة بينما يناقش تروى والمدير تجربة تروى الوظيفية كرئيس لما يُسمى بفرقة المهرجين. يذكر تروى دروس التمثيل، والعروض، والجولات، والعروض الكوميدية، والنجاحات. ويستمر الحوار بينهما حتى يقول تروى إنه "مستعد للانتقال إلى الموضوع التالي".

من المثير للاهتمام أن نلاحظ أن تروى يُساوى بين التمثيل والحرية: "أحب أن أكون ممثلاً. هذا هو أول شيء. أحب حرية التمثيل. يمكنك أن تفعل كل أنواع الأشياء المختلفة المتعلقة بالتمثيل. يمكنك أن تكون بطلاً، أو شريراً." ثم يأخذ الحوار منحىً مألوفاً عندما يُدلى بتعليق لاذع حول حالة المسارح: "هل لديكم أى عمل لي؟ الآن وقد أُغلقت المسارح؟" فى سياق جائحة كوفيد-١٩، وهى إحدى تبعات عصر هيمنة الانسان الذى يُلحق الدمار بالكوكب، ويتنبأ هذا السؤال بلا شك بحالة ما بعد عصر الانسان فتُلمح المسرحية، بشكلٍ انعكاسى ومتناقض، إلى حدود المسرح. فهى تُصوّر المسرح كمخرج، مُشيرةً نحو فهم مسرحى يتجاوز التجربة الحسية للمشاهد. لم تعد الأنظمة الثنائية، بما فيها الأنظمة المسرحية، فعّالة. فتتلاشى الثنائيات التقليدية للحياة الواقعية مقابل السرد الدرامى، والتمثيل، والمشاهدة.

على الرغم من الأسئلة الجذابة التى يطرحها النص، يبقى الفضاء المسرحى فى المقام الأول مجالًا للممثل البشرى، حيث يعد التمثيل احتفاءً بقدرة الإنسان على استكشاف نسخ مختلفة من ذاته. وفى هذه المسرحية تحديدًا، هل تُضعف حقيقة كون الممثل بشريًا النقاط التى يطرحها "كاتب المسرحيات" المُصمم بواسطة الذكاء الاصطناعي؟ إذا كان تقليد الروبوت التمثيلى فى هذا العرض يُضفى طابعًا إنسانيًا سلبيًا على النص المُولّد حاسوبيًا، فكيف يُمكن تصوير الروبوت بطريقة أخرى؟ روبوتات تلعب دور الروبوتات؟ يتطلب تجسيد الروبوت من قِبل ممثل بشرى شكلًا من أشكال التمثيل يُحيد التجسيد البشرى، ولكن كيف يُمكن للممثل إظهار التزامه بالإمكانيات غير البشرية؟

• عدم الامكانات

بموقفها غير التقليدى تجاه الفكاهة والمشاهدة والأداء، تُشير مسرحية "الذكاء الاصطناعي: عندما يكتب روبوت مسرحية" إلى حساسية مسرحية تتماشى مع

رؤية دورسن "مسرح يُقرّ بحدود ما يُمكن تمثيله، ويُرسّخ نفسه كمساحة للتأمل فى العالم المتزايد قوةً وتشتيتًا الذى خلقناه". وترى دورسن أن المسرح يجب أن يكون قادرًا على تحديد حدوده وعكس المآزق المُثقلة بالسلطة فى عصر هيمنة الانسان. ومع ذلك، هل "المسرح الخوارزمي" هو مسرح ما بعد هيمنة الانسان؟ أم أن "مسرح الروبوت" لهيراتا هو كذلك؟ هل يكشف أى منهما عن قيود هيمنة عصر الانسان؟ هل يُمكن تجسيد هذه التجربة المحدودة دراميًا؟

لا تزال هذه الأسئلة وغيرها الكثير بلا إجابة. تُطرح هذه الأسئلة كجزء من نهج واعٍ وجديد للنصوص المُولّدة آليًا، ينظر إلى هذا العرض فى حد ذاته كشكل فنى تجريبى مُلهم. لا تزال الدراسات التى تُحلل الذكاء الاصطناعى التوليدى كدراما وأدب قليلة. ومع ذلك، مع ازدياد تطور نماذج اللغة، وانتقال توليد النصوص الإبداعية من الهامش، فإنه يستدعى حتمًا نظريات جديدة.

لأن النص ليس ثابتًا أبدًا، بل يزخر دائمًا بالتعددية، فإن مسرحية "الذكاء الاصطناعي: عندما يكتب روبوت مسرحية" يمكن قراءتها بطرق عديدة أخرى غير التى استخدمناها. ونحن أيضًا نشكك فى مدى قابلية تطبيق نهجنا. إن تفاعلنا الإنسانى الذى لا جدال فيه مع المسرحية يخلق مساحة للمعنى. فنحن نسعى إلى المعنى فى النص ونساهم بنشاط فى عملية صنع المعنى. ونحن نُقدّر ضمنيًا دور الناقد؛ ربما تكون هذه محاولة متناقضة فى ضوء تأملاتنا فى مسعى مسرحى حول الاختفاء واللا مرئية، وإمكانية (أو استحالة) تجسيد ما بعد هيمنة الانسان دراميًا.

الهوامش

• https://doi. ٢٠٢٣ (T٢٦٠) ٦٧:٤ TDR S١٠٥٤٢٠٤٣٢٣٠٠٠٤٤٨/١٠,١٠١٧/org
© المؤلف (المؤلفون)، ٢٠٢٣. نشر بواسطة مطبعة جامعة كامبريدج لصالح كليُة تيش للفنون/ جامعة نيويورك. هذه مقالة متاحة للجميع، موزعة بموجب شروط رخصة المشاع الإبداعى (https://creativecommons.org/licenses/by/٤,٠/)، والتى تسمح بإعادة الاستخدام والتوزيع والنسخ غير المقيد فى أى وسيط، شريطة الإشارة إلى العمل الأصلى بشكل صحيح.ش

• إيمكى فان هيردن (جامعة كوتش) أستاذة مساعدة زائرة فى قسم الأدب المقارن. وهى حاصلة على منحة مجلس البحوث العلمية والتكنولوجية التركى الدولية للباحثين المتميزين (٢٠٢٠-٢٠٢٣)، والباحثة الرئيسية فى المشروع متعدد التخصصات "الذكاء الاصطناعى كمؤلف: سد الفجوة بين تقنيات الإبداع الحاسوبى والنظرية الأدبية". حصلت على درجة الدكتوراه فى الأدب الإنجليزى من جامعة يورك كباحثة فى برنامج الكومنولث وزميلة دكتوراه فى مركز يورك للبحوث الإنسانية. ivanheerden@ku.edu.tr
• تشاجداش دومان (جامعة بوغازيتشي) طالب دكتوراه فى الأدب الإنجليزى. وهو أيضًا باحث فى مشروع "الذكاء الاصطناعى كمؤلف" الذى يمتد لأربع سنوات، والممول من قبل مجلس البحوث العلمية والتكنولوجية فى تركيا.
• أنيل باس (جامعة مرمرة) أستاذ مساعد فى قسم هندسة الحاسوب، حيث يركز على التعلم الآلى، وهو الباحث الرئيسى فى مشروع "الذكاء الاصطناعى كمؤلف". حصل على درجة الدكتوراه فى علوم الحاسوب من جامعة يورك، بتمويل من المجلس التركى للتعليم العالى. anil.bas@marmara.edu.tr

التفاصيل المجهولة لبدايات الفرقة القومية(٣٢)

نشيد الهوى!

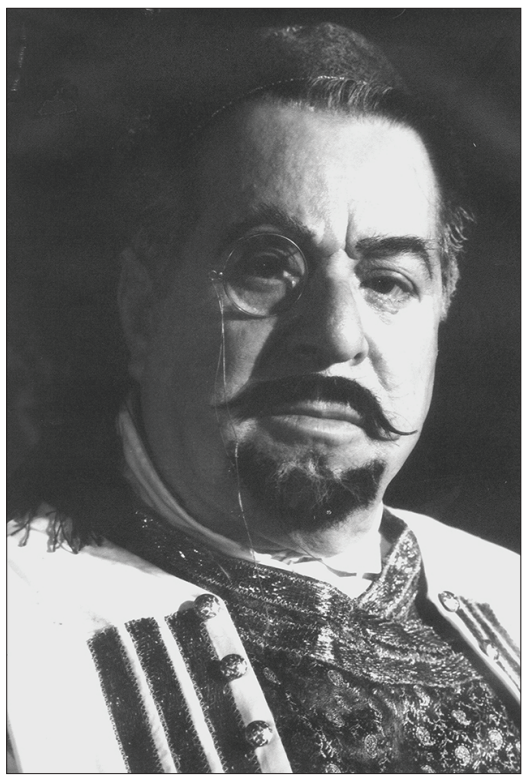
أزمة الممثلين المفصولين من الفرقة القومية، توقفت فجأة دون سابق إنذار! ولعل توقفها كان مؤقتًا بسبب العرض المسرحى الجديد «نشيد الهوى»، بوصفه العرض السادس فى تاريخ الفرقة. والإعلان عنه حمل بعض المعلومات منها: إنه سيعرض على مسرح دار الأوبرا الملكية، ابتداء من الأحد ٥ إبريل إلى الثلاثاء ١٧ إبريل. والمسرحية ذات مقدمة وثلاثة فصول وختام، تعريب الدكتور «محمد عبد السلام الجندي»، من إخراج «زكى طليمات» خريج مسرح الأوديون ويمثل دور الأسقف توم، بالاشتراك مع زينب صدقى تمثل كافالين ريتا، وحسين رياض يمثل دى روشار.

سيد علي إسماعيل

ويشترك فى التمثيل: روحية خالد، فردوس حسن، نجمه إبراهيم، أنور وجدى، زكى رستم، فتوح نشاطى، فؤاد شفيق، فؤاد فهيم، عمر وصفى، محمود رضا. أسعار الدخول خالصة ضريبة الملاهي: بنوار ١٢٠ قرشًا، لوج أول ٨٠ قرشًا، لوج ثان ٦٠ قرشًا، ممتاز ٢٠ قرشًا، مخصوص ١٥ قرش، ستال ١٢ قرشًا، بلكون ١٠ قروش، أعلا ٧ قروش. تُطلب التذاكر يوميًا من شباك الأوبرا من الساعة ٩ صباحًا إلى الساعة الواحدة، ومن الرابعة بعد الظهر، تليفون ١٧٩٣، ترفع الستار الساعة ٨ و٤٥.

بعد العرض كتب «عزيز» - الناقد الفنى لمجلة «الكشكول» - مقالة، قال فيها: «نشيد الهوى» قصة غرام عنيفة نشأت بين قسيس طاهر القلب، ومغنية طاهرة القلب أيضًا. أما طهارة قلب القسيس، فإن المؤلف يكشف عنها منذ بداية الرواية، إذ يحدد للمشاهد أخلاق ذلك القسيس تحديدًا، فهو يرسمه أمينًا نقيًا محبًا للخير لا يسمح بالعدوان، ولا يرضى بأهون الرذائل فهو يغضب إذا اغتاب رجل أمامه رجلًا، كما أنه يحث الناس على البر بالفقراء.. هو قسيس قديس.. نلمس طهارته ونقاءه منذ أن نراه لأول مرة، ومنذ أن نستمع لأول حديث يدور بينه وبين أيا كان! وأما المغنية، فالمؤلف يلقى بها أمامك على المسرح مغنية: تغنى فى الأوبرا، وتغنى فى الحفلات الخاصة، تراقص الناس وتغوص فى المجتمعات، تتعشق الشبان، وتعاشر الكهول، وتشرب الخمور، ولا تعف عن الفحشاء، ثم ينير لك المؤلف شيئًا من ماضيها فإذا بها تنشأ فتاة فقيرة يوهمها شاب بأنه يحبها فلا تكاد تصدق أنه يحبها حتى تراه يبيعها لغيره، ولا تفتأ تنتقل من يد إلى يد، ومن عاشق إلى عاشق، حتى تستطيع يومًا أن تقف على قدميها حرة الاختيار تنتقى بنفسها لنفسها العشيق الذى تراه أجدى عليها وأربح! هى إذن واحدة من هؤلاء اللواتى عرفن الحب مرة ثم قتلته بعد ذلك فى نفوسهم، وعشق من غير أمل فيه، يتمنينه ولكنهن لا يرجونه ولا يخيل لهن أنه سيتحقق أمام أعينهن يومًا.

امرأة كهذه يحكم عليها الناس عادة بالشر ولكن المؤلف أراد أن يحول حكم الناس على أمثالها إلى جهة الخير، ولقد جعل طريقه إلى هذا أن يكبر من هذه المغنية إكبارًا، وأن يرسل من نفسها أنوار الفضيلة والعفة والإخلاص والحب والطهر.. ألقى فى نفسها عشق ذلك القسيس فإذا هى تهواه حقًا، وإذا بالهوى آخر الأمر يسمو بنفسها إلى نوع من الرهبانية والنفور من الحياة وسرور الحياة، فهى تغوى التمثيل والغناء، وتهب أموالها جميعًا للفقراء، وتقضى ما بقى من أيامها فى بيت كالصومعة، لا تذكر إلا الله، والحبيب القسيس.. كان ذلك بعد أن يأس العاشقان من تيسر الهناء لهما فى الدنيا.. ولقد وصل المؤلف إلى ما كان يرمى إليه من تبرئة بطلته، وإظهارها فى مظهر الطهر والقداسة، ولكنه أيضًا إلى شيء أكثر من هذا.. فإنه لم يقنع نظارته فقط بما يراه، دائمًا خلق إلى جانب البطلة من خياله بطلًا آخر، يؤمن كل الإيمان بما تنطوى عليه نفسها من الخير، على علمه بما تدنس به مسلكها من شر ذلك هو عشيقها أو خليلها السابق على القسيس.. فهذا العشيق الشاب الغر.. وهذا فى الحق موقف غريب قد لا يتخذه فى



حسين رياض

إعلام مسرحية نشيد الهوى

الحياة العادية عاشق، ولكن المؤلف كأنه أدرك هذا، فجعل ذلك العاشق الكهل محبًا للفتوى، نصيراً لأهل الفتون، منفقًا الكثير من ماله على الآيات الفنية الخالدة، فهو إذن ذو نفس غير نفوس الناس، وهو إذن ذو إدراك أسمى من إدراك الناس وهو إذن ذو حس أشرف من إحساس الناس.. هذه هى القصة!

وتحت عنوان «التمثيل»، قال الناقد: المغنية هى بطلة القصة، والقسيس هو محور القصة، والصديق هاوى الفن هو مجرى القصة فهو الذى يدير حوادثها وهو الذى يوجه مواقفها، وهو الذى يحل مشاكلها.. ولقد لعبت زينب صدقى دور «المغنية» فكانت أشد ما كانت تأثيراً فى النفوس، فهمت دورها فهمًا تامًا، وأحست شخصيته إحساسًا تامًا، وأن شخصيتها الجديدة هذه لأقرب الشخصيات إلى خيالها. ولم تتكلف زينب شيئًا فى دورها هذا. ولذا فقد سمت به سموًا قد تكون مشتاقة إليه من يوم «غادة الكاميليا»، فخلدت فى هذا الدور من غير شك.

أما زكى طليمات فقد أفسح الطريق لزينب فى هذه القصة فلم يكن فى دور القسيس يريد أن يخرج على طبيعة دوره، فقد حرص على أن يكون «محورًا». وأما حسين رياض فلم يستطع أن يخفى نفسه فقد ظهر على الرغم من هدوء دوره.. هو ممثل قوى لا يستطيع أن يضعف حتى إذا أراد.

أما ناقد جريدة «أبو الهول» فنشر مقالة - عن العرض فى منتصف إبريل ١٩٣٦ - جاء فيها بتفاصيل دقيقة عن المسرحية، قائلًا: نشيد الهوى، أو عبير الهوى.. هو منديل الحبيبة وبضع زهرات من البنفسج احتفظ بها محب واله مدى خمسين عامًا يتنشق عبيرها الذى يثير ذكرياته الحلوة والمريرة على السواء، وأما المحب فهو «القسيس توم أرمسترونج» وأما المحبوبة فهى «الكافاليني» مغنية الأوبرا الإيطالية التى التقى بها يومًا ما فى حفلة خاصة عند المركيز «دى روشار». ودعك من مقدمات الحب ومن محاولة القس توم أن يدفع عنه أذاه، لكن جمال ذلك الحوار الذى خلق الحب فى نفسين بعيدين كل البعد عن أن يتحابا ويتألفا نقول إن جمال ذلك الحوار يدفعنا لأن نقف ذاهلين معجبين بذلك الانتقال البديع من حال إلى حال، والمهم أن القلبين تحابا لكنهما ما كادا يخطوان الخطوة الأولى فى طريق الحب والسعادة حتى ألفيا الطريق كله أشواكًا وعقبات، فالقسيس بروستانتى والمغنية كاثوليكية، والناس فى ذلك العهد لا يسيغون اجتماع بروتستانتى ومؤمنة ومن ثم فقد قام الكل بواجبه فى هذا السبيل، واضطرت المغنية أمام إلحاح المركيز دى روشار أن تقطع الصلة بينها وبين القس توم، لكنها قطعتها بعنف إذ اعترفت له بماض مخجل يزرى بها وبكرامتها وإن كان أغلبه صدقًا إلا أن بعضه كذب! وقد أرادت بالكذب أن تعطى من نفسها صورة يشمئز منها المحب فيستطيع أن يتعزى عن البعد عنها فقد نجا من آثام مجرمة، ومع ذلك فلم يكن الفراق هينًا ولا سهلًا فقد اضطربت حياة توم وتبعها بعد بضعة أسابيع إلى حيث تقيم ليعترف لها صراحة بحبه الآثم، أجل ليعترف لها بأنه لا يحب نفسها فقط وإنما هو يحبها ويحب جسدها! وعندئذ تدفعه عنها وتطلب إليه أن يظل طاهرًا قديسًا بينما يطلب إليها هو أن لا تكون لغيره مدى الأيام فتطلعه على خطاب كانت قد كتبته له قبل أن يأتى ولم تبعث له به بعد فيرى فيه أنها تقول له ذلك وتحرم نفسها على الرجال جميعًا، ويعود القس توم من حيث أتى مضطرب النفس والقلب، وأما الكافاليني فإنها تعود إلى بلدها وقد برح بها الحب والجوى بحيث لم تجد معه مجالًا لأن تواصل عملها ورأت أن تنزل عن كل شيء فى الدنيا وتعتزل العالم وأضواء المسرح و إعجاب المعجبين لتموت فى ركن من أركان بيتها المتواضع بعد خمسين عامًا من ذلك الحادث الجلل فى تاريخ حياتها.

أما القس توم فقد واصل حياته بحالة عادية بعد ذلك وتزوج وأنجب أولادًا وأخلف له الأولاد أحفادًا، واليوم هو يقف تجاه أحد أحفاده هارى الذى يريد أن يتزوج من ممثلة أحبها، فالقس توم يعترض على حفيده وعلى تعلقه

زكي طليمات

روحية خالد

زينب صدقي

بفتاة مسرحية لها ماض ملوث ولها دنيا خاصة تعيش فيها ثم يضرب له مثلًا بنفسه وكيف لم يمكن أن يجتمع قلبه بقلب من يحبها وكيف كان ماضيها وكيف كان تصرفها منه، ثم يطلب إليه أن يكون حكيمًا كجده ويكبح جماح هواه! لكن الحفيد كان عنيدًا جدًا، ومع ذلك فإن القصة لم تكد تنتهى حتى يستمع الجد الكهل توم إلى أخبار الصحف التى تنقل إليه بعد خمسين عامًا نبأ وفاة الكافاللينى بعد أن اعتزلت العالم وأنفذت وعدها. وعندئذ تبين توم مقدار قوة تلك النفس التى كان يحتويها جسد تلك المغنية الآثمة، كم قاست هذه المغنية المسكينة فى سنواتها الخمسين التى عاشتها بعيدة عن العالم؟ الله وحده يدري!؟ وإذن فهى كانت تستحق حبه وإعزازه وإكرامه ومن يدرى من أى صنف حبيبة «هاري» حفيدة العزيز لعلها من صنف الكافاللينى وطينتها، وإذن فليتزوج هارى من ممثلته أيا يكون صنفها فإن الحياة لا تحتمل هذه المآسى المتكررة وليس من العدل أن يموت قلبان كما مات قلبهما أو يعيشا هذه العيشة المريرة التى يملأها الأسى وتحوطها الأحزان.

وتحت عنوان «الإخراج» قال الناقد: كان الإخراج جميلًا وموفقًا أكثر التوفيق، لكن لنا بضع ملاحظات بسيطة سيرى المخرج أنه يمكن تلافيها على أهون سبيل: (١) - الرواية طويلة جدًا بحيث انتهت فى الليلة الأولى من تمثيلها حوالى الساعة الواحدة والنصف فكان يجب اختصار بعض الديالوجات الطويلة دون إخلال بالرواية وكما فعل المخرج مع شكسبير فى تاجر البندقية فلماذا لم يفعل مع هذين المؤلفين وهما أقل شأنًا بكثير من شكسبير. (٢) - كان المفهوم أن تبدأ الرواية الساعة الثامنة والدقيقة الخامسة والأربعون فما معنى أن يتأخر البدء خمس عشرة دقيقة لغير سبب معقول، مع أن الرواية طويلة وكان يحسن التقدم بها فى بدء العرض لا التأخر. (٣) – وبما أن الرواية طويلة فكان يجب الاقتصار على جعل المنظر الأول والأخير عبارة عن ستارة قاتمة اللون بل أن المنظر الأول والأخير يجب جعلها ستارة من هذا النوع حتى ولو لم تكن الرواية طويلة، ذلك لأن المفروض أن القس توم يقص قصته على حفيده. فما معنى أن ينتظر ذلك الحفيد وننتظر معه نحن المتفرجين مدى نصف ساعة حتى يغيروا المنظر الثابت بمنظر آخر ثابت؟ فلو كان المنظر عبارة عن ستارة كما تطلب لما احتاج تغيير المنظر لبضع ثوان وحينئذ يكون وقع الحديث أجمل وأوقع. (٤) - أراد المخرج أن يشغلنا عن التأخير الطويل ريثما يغيرون المنظر الأول بستار جميل أظهره بمثل سماء ملبدة بالغيوم تمر بها سحب بيضاء وأننا لنعترف أن المنظر كان جميلًا جدًا وساحرًا وخاصة منظر السحب، لكن.. أجل لكن كانوا يغيرون المنظر من خلفه ومن ثم أضاءوا الثريات فانكشف المنظر وضاع تأثيره وضحك المتفرجون ملء أشداقهم! (٥) - كانت موسيقى الافتتاح مملة لطولها، ولم أفهم هذه الأنغام الحزينة الفاترة ونحن مقبلون على شهود أفراح الحياة فى ليلة عيد الميلاد، ودعك من ذلك الحديث الذى أراده القس أن يكون حزينًا وهو غير جدير بالحزن فمن قال إن تذكر حب بعد خمسين عامًا يوجب الحزن والبكاء. (٦) – لا بد أن نعترف للمخرج بجمال منظر الحفلة وجمال ترتيب الصالون وكذلك بيت القس وأيضًا منظر غرفة الكافاللينى فى الفندق وعلى أى حال فقد كان المخرج ناجحًا فيما عدا ما ذكرنا من ملاحظات وهى ملاحظات هينة الإصلاح. ولا شك أن الموسيقى قد أتعبتنا وخاصة ما عزف منها أثناء تغيير المنظر فكأنه لم يكفنا ما تجرعناه!

«فؤاد فهيم» - جون - كان صوته تعبًا ومع ذلك فقد كان بارعًا فى كلماته القليلة وحركاته فى حالة دخوله المسرح أو خروجه منه. «زيزى عثمان» - مارى - لا ريب أن خير دور أدته زيزى منذ دخلت الفرقة بل منذ مثلت على المسرح هو هذا الدور هو على قلة كلماته كان يوافق مزاجها وشخصيتها وطفولتها! «روحية خالد» - سيزيت - كانت رشيقة أنيقة ظريفة بارعة، وكان دورها مقتصرًا على بضع كلمات أو على القراءة فى إحدى الصحف ومع ذلك فقد كانت حركاتها وسكناتها وحوارها الصغير مع جدها دليلًا على مقدرتها ونجاحها وتفوقها. أما بقية الممثلين، فقد قام بعضهم بأدوارهم بحالة توجب الرضى وهم: «آمال حلمي» فى دور مس ستانل، و«إبراهيم أبو العينين» فى دور خادم، و«أحمد صادق» فى دور خادم، و«سلامة إلياس» فى دور الشاب الثالث، و«شفيق نور الدين» فى دور جروم، و«صلاح الدين» فى دور الشاب الثانى، و«يحى شاهين» فى دور خادم، و«إحسان أحمد» فى دور الشابة الأولى غير إننا نوجه نظر المخرج إلى أن الشاب الثانى والثالث لم يحسنا الأخذ بأيدى السيدات حالة خروجهم جميعًا من القاعة ونزولهم إلى غيرها فارتفع كل منهم بيد زميلته ارتفاعًا مضحكًا والواجب أن يكون الارتفاع إلى حد معقول.

وتحت عنوان «التعريب»، قال الناقد: نود أن نهنئ الأستاذ الدكتور محمد عبد السلام الجندى بك على حسن اختياره وجمال تعريبه لهذه الرواية فى لغة سهلة أنيقة العبارة جزلة اللفظ ولا عجب فالأستاذ عبد السلام من خيرة كتابنا وهو أديب بارع. ولا زلنا نذكر له منذ خمسة عشر عامًا رواية «طاحونة سفاريا» التى نجح أيضًا فى اختيارها وتعريبها بحيث نالت نجاحًا كبيرًا عند تمثيلها على مسرح رمسيس وقتذاك رغم أنها كانت فصلًا واحدًا فقط! فنرجو للمعرب دوام التوفيق فى الاختيار وبراعة التعريب وجماله.

مسرحنا الأخيرة
العدد 991 الإثنين 24 أغسطس 2026

مشهد

التمثيل والجغرافيا..

أثر المكان وأثر الحياة

محمد الروبي

كثيراً ما شغلني، وأنا أتابع المسرح والسينما ناقدًا، سؤال بسيط في ظاهره، وهو: هل كل التمثيل في العالم هو نفسه؟

أعرف أن مدارس التمثيل الكبرى صارت عابرة للحدود. فستانسلافسكي وبريخت وغروتوفسكي وغيرهم لم يعودوا ملكًا لثقافة بعينها. يتعلمهم الممثل في القاهرة كما يتعلمهم في طوكيو أو نيويورك. وقد يكون التمرين واحدًا، والمدرسة واحدة، والنص واحدًا. ومع ذلك، يظل هناك شيء مختلف. شيء لا تصنعه المدرسة وحدها.

إنها الجغرافيا.

لا أقصد جغرافية الحدود والجنسيات، ولا أن هناك «تمثيلًا مصريًا» وآخر يابانيًا وثالثًا أمريكيًا. وإنما أقصد المكان الذي عاش فيه الممثل قبل أن يصبح ممثلًا، البيت، والشارع، والمدينة، وطريقة الناس في الكلام والحركة والاقتراب والابتعاد، وكل ما شكّل علاقته الأولى بالعالم.

فالممثل لا يدخل مدرسة التمثيل بجسد محايد. يدخلها بجسد عاش سنوات طويلة قبل أن يعرف أنه يتدرب.

وهنا تصبح الجغرافيا جزءًا من تكوين الأداء، لا بوصفها أسلوبًا جاهزًا، وإنما بوصفها أثرًا في الجسد.

قد يتعلم ممثلان التمرين نفسه، لكنهما لا يؤديانه بالجسد نفسه. وقد يؤدي ممثلان الشخصية ذاتها، وفق المنهج نفسه، لكن لكل منهما إيقاعه، وصوته، ونظرته، ومسافته من الآخر. فالمدرسة تصوغ الجسد، لكنها لا تبدأ من الصفر.

وهنا يحضرني ممثلنا الذي صار عالميًا، عمر الشريف، الذي خرج من مصر إلى السينما العالمية، وعمل في ثقافات ولغات ومدارس مختلفة، وصار «لورنس العرب» و«يوري زيفاجو» وغيرهما. لكنه لم يتحول إلى ممثل بلا جغرافيا. ظل في حضوره شيء من المكان الأول.

ثم عاد... عاد إلى السينما المصرية في «أيوب»، ومن بعده «الأراجوز»، ومن بعدهما «المواطن مصري».

لكن هل عاد عمر الشريف الذي غادر مصر؟

أظن أن الإجابة لا.

وكذلك لم يعد الممثل الهوليوودي وحده. لقد عاد عمر الشريف الذي عبر العالم.

وهنا تكمن المفارقة الجميلة. فحين عاد إلى الشخصية المصرية، لم يستطع أن يمحو السنوات التي عاشها خارج مصر، كما لم تستطع هوليوود أن تمحو مصر التي صنعته أولًا.

لقد عاد بجغرافيتين، على الأقل.

وهذا ما نراه، بدرجات مختلفة، لدى ممثلين عالميين مثل شون كونري ومايكل كين وغيرهما الكثير. فمهما اتسعت تجربتهما، ظل في الصوت والحضور والإيقاع أثر من المكان الذي خرجا منه. ليس لأنهما كانا يؤديان «تمثيلًا اسكتلنديًا» أو «لندنيًا»، وإنما لأن الإنسان لا يغادر بيئته تمامًا حين يغادرها بجسده.

وربما لهذا لا تكمن خصوصية الممثل في المدرسة التي تعلم فيها وحدها، وإنما في الحياة التي سبقت المدرسة.

فالتمثيل يمكن أن يكون عالميًا، لكن الممثل لا يأتي إلى العالم من فراغ.

يأتي من مكان، ثم يسافر.

وكلما سافر، أضاف إلى جغرافيته مكانًا جديدًا، من دون أن يمحو، بالضرورة، المكان الأول.

ومن هنا، كان السؤال الذي يشغلني دومًا» ماذا تفعل الجغرافيا بالممثل»؟

والإجابة التي أميل إليها، بعد سنوات من مشاهدة الممثلين، هي أن الجغرافيا لا تسكن حول الممثل فقط، وإنما تسكن فيه.

بل ربما نستطيع أن نذهب خطوة أبعد، فنقول إن الممثل نفسه هو جغرافيا.

جغرافيا من الأماكن التي وُلد فيها، وعاشها، وغادرها، وعاد إليها، والأماكن التي عبر إليها ولم يعد منها كما كان.

وحين يصعد إلى الخشبة، أو يقف أمام الكاميرا، لا يأتي