مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
هشام عطوة

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الثامنة عشرة | العدد 992 | الإثنين 31 أغسطس 2026

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

التمثيل والجغرافيا.. كيف للممثل أن يغادر نفسه؟

د.يوسف عيدابي يكتب .. عروض فرق الجالية المصرية في العاصمة السودانية في مطالع القرن العشرين

«القومى للمسرح المصرى» الدورة الـ١٩..

الإيجابيات والتحديات ورؤى التطوير

هشام عطوة: «ابدأ حلمك» يكتب فصلا استثنائيا في شمال سيناء

ومجالات تدريبية تضاف للمشروع قريبا

قال الفنان هشام عطوة، رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة، إن استكمال تدريبات مشروع «ابـدأ حلمك» في محافظة شمال سيناء يمثل خطوة مهمة واستثنائية في مسار المـشروع، خاصة أن المحافظة هذا العام هي عاصمة الثقافة المصرية، بما يضيف بعدا خاصا لتجربة المتدربين ويضعهم في قلب مشهد ثقافي يعكس خصوصية سيناء ومكانتها، ويمنح المسرح مساحة للتعبير عن طاقات أبنائها ورؤيتهم لمجتمعهم ووطنهم.

وأوضـح عطوة أن اختيار توقيت التخرج ليتزامن مع احتفالات ذكـرى نصر أكتوبر يمنح التجربة دلالة وطنية مميزة، مؤكدا أن المسرح لا يكتفي بتقديم العروض، وإنما يفتح مساحات للشباب للتعبير عن ذواتهم وقضايا مجتمعهم، وتحويل ما يمتلكونه من طاقات إلى تجارب إبداعية قابلة للاستمرار.

وأشـار رئيس الهيئة إلى أن المرحلة المقبلة ستشهد العمل على تطوير ورش المـشروع وإضافة مجالات تدريبية جديدة، بما يواكب احتياجات الشباب وتطور أدوات صناعة العرض المسرحي، ويمنح المشاركين مساحة أوسع لاكتساب الخبرة والتجريب إلى جانب التدريب الأكاديمي والعملي.

وأكد أن الوصول إلى شباب شمال سيناء بهذا البرنامج يأتي ضمن رؤية الهيئة لتوسيع دوائر اكتشاف الموهوبين، وخاصة في المحافظات الحدودية، بما يعزز حضور الثقافة والفنون في المجتمع ويجعل من قصور الثقافة منصات حقيقية لصناعة الموهبة.

ويعد «ابدأ حلمك» أحد المشروعات النوعية للهيئة العامة لقصور الثقافة لاكتشاف ورعاية المواهب، وإتاحة التدريب الفني المتخصص لشباب المحافظات، بما يدعم العدالة الثقافية ويوسع قاعدة المشاركة في الفنون.

ويتضمن المـشروع تـدريـب المشاركين على التمثيل والارتجال والكتابة المسرحية والأداء الحركي وعناصر صناعة العرض، وصـولا إلى تقديم عروض مسرحية برؤى فنية متنوعة.

ويـأتي استكمال المرحلة الثالثة بعد نجاح المراحل السابقة التي شملت محافظات الفيوم وأسيوط والشرقية، ثم بورسعيد وبني سويف والجيزة وكفر الشيخ والـوادي الجديد، فيما شهدت المرحلة الثالثة تخرج دفعة الإسماعيلية خلال الشهر الجاري وفي انتظار تخرج دفعتي شمال سيناء وقنا خلال الفترة المقبلة تمهيدا لبدء المرحلة الرابعة من المشروع.

تدريبات على الحكي والدراما

في ورشة «ابدأ حلمك» بقنا

ضمن برامج وزارة الثقافة لدعم المواهب المسرحية الشابة، وبرعاية الدكتور عبد العزيز قنصوة وزير التعليم العالي والبحث العلمي والقائم بأعمال وزير الثقافة، تقدم الهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة الفنان هشام عطوة، تدريبات مكثفة ضمن الورشة الخاصة بمشروع «ابدأ حلمك» لتدريب الشباب من أبناء المحافظة على فنون المـسرح وإعـداد الممثل الشامل، في إطار برامج وزارة الثقافة.

وشملت الفعاليات تدريبات متخصصة في فن الحكي واستلهام الموروث الشعبي، قدمها المخرج خالد أبو ضيف، المدير الإقليمي للمشروع.

كما قـدم الناقد المسرحي محمد الـروبي تدريبات في الدراما، تناول خلالها كيفية قـراءة الممثل للنص المسرحي، من خلال تطبيقات عملية على عدد من النصوص المسرحية.

وشملت التدريبات عددا من التطبيقات والأنشطة الجماعية التي استهدفت تنمية الوعي المسرحي لدى المشاركين، وصقل مواهبهم الفنية، وتعزيز روح العمل الجماعي.

وتنفذ التدريبات بالتعاون مع إقليم جنوب الصعيد الثقافي، وفـرع ثقافة قنا. والمدير الفني للمشروع المخرج أحمد طه.

ويعد مـشروع «ابـدأ حلمك» أحد أهم المشروعات الفنية التي تنظمها وزارة الثقافة لاكتشاف ودعم المواهب المسرحية الشابة بالمحافظات، وإعداد جيل جديد من الممثلين القادرين على ممارسة مختلف فنون المسرح.

وتشمل المرحلة الثالثة محافظات قنا وشمال سيناء والإسماعيلية، وشهدت تخرج دفعة المحافظة الأخيرة.

ويأتي استكمال الفعاليات في ضوء النجاح الذي حققه المـشروع خلال مراحله السابقة؛ إذ شملت المرحلة الأولى محافظات الفيوم وأسيوط والشرقية، فيما ضمت المرحلة الثانية محافظات بورسعيد وبني سويف والجيزة وكفر الشيخ والوادي الجديد، وتم اعتماد فرق هذه المحافظات كفرق مسرحية نوعية.

فرقة مسرح الإسكندرية

تواصل البروفات التحضيرية لعرض «الحالة خطيرة جدا»

تواصل فرقة مـسرح الإسكندرية البروفات التحضيرية للعرض المسرحي «الحالة خطيرة جدًا»، استعدادًا لافتتاحه خلال النصف الثاني من شهر سبتمبر المقبل على مسرح بيرم التونسي بالإسكندرية.

ويأتي ذلك استمرارًا لخطة وزارة الثقافة لدعم وتطوير الحركة المسرحية، وضمن خطة البيت الفني للمسرح برئاسة الفنان إيهاب فهمي، التابع لقطاع المـسرح برئاسة الدكتور أيمن الشيوي.

وشهدت الـبروفـات الأولى جلسة تحضيرية جمعت مخرج العرض محمد مرسي بأبطال العرض المسرحي، لمناقشة النص والشخصيات والتفاصيل الفنية، تمهيدًا لاستكمال البروفات خلال الفترة المقبلة.

«إيزيس» مدرسة التاريخ في رحلة بحث عن الأصالة والتراث

ويقدم العرض في إطـار كوميدي استعراضي، ويتناول شخصية «إيزيس» مدرسة التاريخ، التي تتعرض لمواقف مختلفة خلال رحلة بحثها عن الأصالة والتراث.

ومن المقرر افتتاح العرض خلال النصف الثاني من شهر سبتمبر، ليختتم عروض موسم الصيف، على أن يستكمل ليالي عرضه خـلال الموسم الشتوي على مسرح بيرم التونسي بالإسكندرية.

فريق العرض المسرحي

العرض المسرحي بطولة النجمة الفنانة بدرية طلبة، ونجم الكوميديا رضا إدريـس، والفنان الشاب أحمد سعد ميشو، والفنان القدير إيهاب مبروك، إلى جانب نخبة من فناني ونجوم مسرح الإسكندرية، مصمم الديكور والملابس وليد جابر، ومؤلف الموسيقى والألحان محمد شحاتة، ومصمم الاستعراضات محمد ميزو، والشاعر دكتور محمد مخيمر، ومهندس المادة الفيلمية م. سامح السعدني، ومصمم الإضاءة محمد المأموني، فيما تضم هيئة الإخراج مهند مختار، رضوى حسن، ومحمود فيشر.

والعرض المسرحي «الحالة خطيرة جـدا» من تأليف وليد يوسف وإخراج محمد مرسي.

همت مصطفى

مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي

يكشف ملامح دورته الـ٣٣

13 مكرمًا و7 ورش و6 أيام من الحوارات الفكرية

عقد السبت الماضي، بقاعة سينما الحضارة بدار الأوبرا المصرية، المؤتمر الصحفي الخاص بالدورة الثالثة والثلاثين لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، للإعلان عن أبرز تفاصيل البرنامج الفني والفكري والتدريبي، إلى جانب التكريمات ولجنة التحكيم الدولية، والشراكات المصرية والدولية التي يشهدها المهرجان، وذلك بحضور عدد من الفنانين والمسرحيين وممثلي المؤسسات الثقافية والشركاء الدوليين.

وقدم المؤتمر الناقد باسم صادق، مدير المركز الصحفي للمهرجان، الذي أدار فعاليات المؤتمر واستعرض محاوره، وأتاح المجال للمتحدثين للكشف عن تفاصيل الدورة وبرامجها المختلفة.

د. سامح مهران: لجنة تحكيم دولية برئاسة رياض الخولي

أعلن الدكتور سامح مهران، رئيس مهرجان القاهرة الـدولي للمسرح التجريبي، تشكيل لجنة التحكيم الدولية للدورة الثالثة والثلاثين، برئاسة الفنان رياض الخولي من مصر، وعضوية محمد الغرباوي من مصر، ومحمد منير العرقي من تونس، وخالد الرويعي من البحرين، وباتريشيا لومباردي أسيرا من الولايات المتحدة الأمريكية، وحسان كاسي كيّوت من فرنسا وبوركينا فاسو، وساشو أوجنانوفسكي من مقدونيا الشمالية. وتجمع اللجنة خبرات متنوعة في التمثيل والإخـراج والكتابة والنقد والبحث المسرحي والسينوغرافيا والإدارة الثقافية، بما يعكس الطابع الـدولي للمهرجان وتعدد مدارسه ورؤاه الفنية. وأكد مهران توجه المهرجان إلى توسيع شراكاته الدولية، وتقديم المسرح بوصفه مساحة للحوار بين الثقافات، بما يعزز فرص التبادل الفني والمعرفي بين المسرحيين من مصر ومختلف دول العالم.

د. دينا أمين: ١٣ مكرمًا و٧ ورش دولية

أعلنت الدكتورة دينا أمـين، مدير مهرجان القاهرة الـدولي للمسرح التجريبي، قائمة المكرمين في الـدورة الثالثة والثلاثين، والتي تضم ١٣ شخصية مسرحية مصرية وعربية ودولية، تقديرًا لمسيراتهم وإسهاماتهم في مجالات التمثيل والإخراج والكتابة والبحث المسرحي والسينوغرافيا والتدريب والعمل الثقافي.

وتضم قائمة المكرمين من مصر الفنانة عايدة فهمي، والفنان حمزة العيلي، والمخرج طارق الدويري، ومصمم الديكور محمد الغرباوي، والمخرج حمدي حسين، والمؤلف والأكاديمي الدكتور عصام عبد العزيز.

أما التكريمات الدولية فتشمل باتريشيا لومباردي أكيرا، وسكوت جراهام، وليمي بونيفاسيو، فيما تضم قائمة المكرمين العرب المخرجة لينا أبيض، والباحث والمفكر الدكتور يوسف عـايـدابي، والمخرج سليمان البسام، والممثل جواد الشكرجي. كما كشفت أمين عن البرنامج التدريبي الذي يضم ٧ ورش متخصصة يقدمها فنانون ومخرجون ومدربون من مصر وعدد من الدول، وتتناول التمثيل والكتابة والإخراج والأداء الحركي وفنون المسرح المعاصر.

وتبدأ الـورش بورشة «البداية» للفنان أحمد كمال، والمخصصة للشباب من ١٦ إلى ١٩ عامًا، وتمتد ستة أيـام بإجمالي ٣٠ ساعة تدريبية، وتركز على تأسيس الممثل وتنمية الوعي بالجسد والتركيز والارتجال وبناء الشخصية.

كما يقدم سليمان البسام ورشة «من النص إلى الممثل»، فيما تقدم تامي رايان ورشة «التنقيب في الماضي: الذاكرة والجسد»، وجيليان رودس ورشة «السرد القصصي عبر

د. سامح مهران: التجريبي يوسع شراكاته الدولية ويقدم المسرح مساحة للحوار بين الثقافات

الحركة»، وسافاس باتساليديس ورشة «فهم المسرح المعاصر: الشعريات، والسياسات، والجسد، وما بعده».

ويقدم المخرج الإسباني باكو جاميز ورشة «إبداعات الأداء في المساحات المفتوحة»، التي تركز على الأداء في الفضاءات غير التقليدية والسرد الشخصي والدراماتورجيا والارتجال والتفاعل مع الجمهور، وتختتم بعرض أدائي.

وتختتم الورش بورشة «الكوميديا ديللارتي.. القناع الذكي يكشف الحقيقة» لأليسيو ناردين من إيطاليا، بالتعاون مع المركز الثقافي الإيطالي، وتتناول تقنيات الأقنعة والارتجال وبناء الشخصية والكوميديا الجسدية.

وأكدت أمين أن تحويل ورشتي «الكوميديا ديللارتي» و«إبداعات الأداء في المساحات المفتوحة» إلى عرضين مسرحيين يجسد توجهًا لربط التدريب بالممارسة، وإتاحة الفرصة للمشاركين لاختبار الأدوات التي اكتسبوها أمام الجمهور.

د. محمد الشافعي: توثيق التجريبي يحفظ ذاكرة المهرجان

قال الدكتور محمد الشافعي، المنسق العام لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، إن التعاون مع المركز القومي للمسرح لا يقتصر على الاحتفاء بيوم المسرح المصري، وإنما يمتد إلى توثيق فعاليات المهرجان المختلفة، بما يحافظ على تفاصيل التجارب والعروض والأنشطة التي شهدتها دوراته المتعاقبة.

وأكـد أن هذا التوثيق يمثل جـزءًا أساسيًا من حفظ ذاكرة الحركة المسرحية المصرية، وإتاحة موادها للأجيال الجديدة من المسرحيين والباحثين والمهتمين بتاريخ المسرح.

وأشـار إلى أن تخصيص الخامس من سبتمبر للاحتفاء بالمسرح المصري يمثل فرصة لاستعادة جانب مهم من ذاكرة الحركة المسرحية، والتأكيد على أن استمرار المسرح وتطوره هو أفضل تعبير عن الوفاء لشهدائه.

د. محمد سمير الخطيب: ٦ أيام من الندوات والحوارات الفكرية

أعلن الدكتور محمد سمير الخطيب، عضو اللجنة العليا للمهرجان، جدول الندوات والجلسات الفكرية المصاحبة للدورة، والتي تمتد على مدار ستة أيام، وتتناول قضايا التجريب المسرحي وعلاقته بالمتفرج والمكان والأقاليم الثقافية والتحولات الاقتصادية والاجتماعية.

وأوضح أن البرنامج يندرج تحت المحور الفكري للدورة الثالثة والثلاثين «جيو: التجريب المسرحي» – Geo-Theatrical Experimentation، ويبحث في علاقة التجريب بالجغرافيا والهوية والسياق الثقافي والاجتماعي والسياسي.

ويبدأ البرنامج يوم ٢ سبتمبر بجلسات «رد الجميل»، حيث تخصص الجلسة الأولى للاحتفاء بتجربة الدكتور يوسف العيدابي من الـسـودان، فيما تخصص الثانية للاحتفاء بتجربة الدكتور عوني كرومي من العراق، ويعود المحور يوم ٦ سبتمبر للاحتفاء بالمخرج المصري سعد أردش.

ويتضمن البرنامج كذلك جلسات حـول «التجريب واستراتيجيات بناء المتفرج المتحرر»، و«إقليم التجريب.. منعطفات وتحولات المشاهدة»، إلى جانب مناقشة علاقة التجريب بالأقاليم الثقافية، والتجريب بوصفه إقليمًا جماليًا، وعلاقته بآليات النظام الرأسمالي العالمي.

المخرج عادل حسان: توثيق ٦٥٣ عرضًا مسرحيًا وتكريم ٥ مخرجين

تحدث المخرج عـادل حسان، رئيس المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، عن مشروع توثيق الحركة المسرحية المصرية، معلنًا نجاح المركز خلال أقل من عام ونصف في تصوير وتوثيق ٦٥٣ عرضًا مسرحيًا، شملت عروض المهرجانات، وفرق الثقافة الجماهيرية، والمسرح الجامعي والمدرسي.

كما أعلن إقامة احتفالية «يوم المسرح المصري» يوم ٥ سبتمبر بمسرح معهد الموسيقى العربية، ضمن فعاليات الدورة، للاحتفاء بخمسة مخرجين مصريين هم: حسام الدين صلاح، هشام جمعة، حمدي أبو العلا، عبير علي، ومحمد جبر، على أن يكتب الكاتب محمد سلماوي كلمة الاحتفالية.

نهى السيد: عودة المجلس الثقافي البريطاني بعد غياب أكثر من ١٥ عامًا

أعلنت نهى السيد، مدير المشروعات الفنية بالمجلس الثقافي البريطاني في القاهرة، عودة المجلس إلى مهرجان القاهرة الـدولي للمسرح التجريبي بعد غياب استمر أكثر من ١٥ عامًا، مؤكدة أن المشاركة تأتي في إطار دعم العلاقات الثقافية بين مصر والمملكة المتحدة.

وكشفت عن مشاركة فرقة «ألين دانس» البريطانية في المسابقة الرسمية بعرض «A Night's Game» – «لعبة الليلة»، إلى جانب تطلع المجلس إلى تشجيع إنتاج أعمال مشتركة بين الفنانين المصريين والبريطانيين وتقديمها في البلدين.

إيزابيلا بوموريتو: التجريب ضرورة للتغيير

أكـدت إيزابيلا بوموريتو، مدير المـشروعـات باتحاد المعاهد الثقافية الوطنية للاتحاد الأوروبي «يونيك» في مصر، أهمية التعاون مع المهرجان، مشيرة إلى أن المسرح التجريبي يمثل مساحة ضرورية للتغيير وإعادة النظر في المألوف. وأوضحت أن «يونيك» يعمل على دعم التعاون الثقافي بين أوروبا ومصر من خلال المنح الإنتاجية ودعم المهرجانات وبناء القدرات والإقامات الفنية، مشيرة إلى دعم ورشة أليسيو ناردين واستضافة باكو جاميز ضمن برنامج الإقامات الفنية.

د. محمد الشافعي: توثيق فعاليات التجريبي يحفظ ذاكرة المهرجان ويعزز التعاون مع المركز القومي للمسرح

منى سليمان: المسرح المترجم يفتح نافذة على الكتابة الأمريكية المعاصرة

قالت منى سليمان، رئيس لجنة الفرق والعروض، إن المهرجان يشهد احتفالية بمشروع «المسرح المُترجم.. المسرح المعاصر بالعربية»، الذي تطلقه المشرق للإنتاج ضمن فعاليات الدورة، بحضور الفنان والممثل الأمريكي دينيس باتريك أوهير.

وتتضمن الاحتفالية توقيع ثلاثة كتب مترجمة تقدم نماذج من الكتابة المسرحية الأمريكية المعاصرة للقارئ العربي.

وتأتي هذه البرامج في إطار شبكة الشراكات الدولية التي يوسع مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي من خلالها تعاونه مع المؤسسات الثقافية والفنية، بما يشمل المركز الثقافي الإيطالي، و«يونيك»، والمجلس الثقافي البريطاني، والمعهد السويسري، والاتحاد الأوروبي، واليونيسف، ومكتبة الإسكندرية، وبيت السناري، والهيئة العربية للمسرح، وأكاديمية الفنون، ودار الأوبرا المصرية، والبيت الفني للمسرح، وغيرها من المؤسسات.

ويشهد البرنامج الدولي للدورة استضافة العرض السويسري «إيكارو – Icaro»، بالتعاون مع المعهد السويسري بالقاهرة، والذي يحتفل في عام ٢٠٢٦ بمرور ٣٥ عامًا على انطلاقه، بعدما قدم ٨٠٣ عروض في ١٢٨ مدينة و٢٥ دولة، وشاهده أكثر من ٢٨٠ ألف متفرج، وفق البيانات المقدمة للمهرجان.

١٦ عرضاً في المسابقة الرسمية

وتشهد المسابقة الرسمية مشاركة ١٦ عرضًا مسرحيًا، بواقع ١٤ عرضًا عربيًا وأجنبيًا، إلى جانب عرضين مصريين، وذلك بعد عملية مشاهدة واختيار موسعة شملت عددًا كبيرًا من العروض المتقدمة للمشاركة.

وكانت لجنة المشاهدة قد شاهدت ١٦٤ عرضًا أجنبيًا تقدمت للمشاركة من مختلف الدول الأوروبية والغربية والآسيوية، إلى جانب ١٦٠ عرضًا عربيًا من مختلف أنحاء المنطقة العربية، قبل أن تستقر على اختيار ١٤ عرضًا عربيًا وأجنبيًا للمنافسة ضمن المسابقة الرسمية.

وتضم قائمة العروض الأجنبية المشاركة «أطفال اليوم» من ألمانيا، إخراج تشارلز إيه واشنطن، و«حديقة

الهيسبيريديس» من إسبانيا، إخراج أليسيا سوتو، إلى جانب «كلاسيكيات إسبانية» من إسبانيا أيضًا، إخراج باكا جارسيا وأنيثيو روكا.

ومن سويسرا يشارك عرض «إيكارو»، إخراج دانييلي فينزي باسكا، بدعم من المؤسسة الثقافية السويسرية «بروهلفتسيا القاهرة»، بينما تشارك جنوب أفريقيا بعرض «المذبحة الروحية»، إخراج مفو بيوتي مايفادي.

وتضم القائمة كذلك العرض الروسي «ليزا المسكينة»، إخراج مارك روزوفسكي، والعرض الصيني «الذيل الأرجواني»، إخراج تشانج شينججه، ومن المملكة المتحدة عرض «لعبة ليلية»، بتصميم ألين دانس، بدعم من المجلس الثقافي البريطاني.

كما تشارك المجر بعرض «في البداية»، إخراج زوفيا بيرتشي، وبيلاروسيا بعرض «جينيا + تانيا = حب»، إخراج بولياكوفا-ماكي فيرا ألكسندروفنا.

أربعة عروض عربية

وتحضر أربعة عروض عربية في المسابقة الرسمية، بواقع عرض من كل من الإمارات العربية المتحدة والسعودية والأردن وتونس.

وتشارك الإمارات بعرض «غياهب الروح»، إخراج عبدالرحمن الملا، فيما تمثل السعودية بعرض «الناعشون»، إخراج أحمد الأحمري، والأردن بعرض «أنت منذ الأمس»، إخراج عبد السلام قبيلات، بينما تشارك تونس بعرض «استعراض.. لا موضة»، إخراج طاهر عيسى بن العربي. عرضان مصريان في المسابقة أما المشاركة المصرية في المسابقة الرسمية، فتتمثل في عرضين، اختارتهما لجنة مشاهدة العروض المصرية من بين ١٢٨ عرضًا تقدمت للمشاركة.

ويشارك عرض «كتاب الموتى/ الاسم المفقود»، إخراج عزت إسماعيل، إلى جانب عرض «بماذا يحلم الناجون؟»، إخراج سماح حمدي، ليحملا حضور المسرح المصري داخل المسابقة الرسمية للدورة الثالثة والثلاثين. «

سابع سما» ونتاجات الورش في برنامج الهامش ولا تتوقف خريطة العروض عند المسابقة الرسمية، إذ يشهد برنامج الهامش مشاركة العرض المصري «سابع سما»، إخراج محمد الحضري، والذي اختارته لجنة المشاهدة ضمن العروض المصاحبة.

كما يقدم المهرجان نتاج ورشة «كوميديا دي لارتي»، التي أدارها المدرب والمخرج الإيطالي أليسيو ناردين بالتعاون مع المعهد الإيطالي، في تجربة تستهدف إتاحة مساحة للتجريب والتفاعل بين المشاركين من خلفيات وتجارب مسرحية مختلفة، ومن المقرر تقديم نتاج الورشة يوم ٢ سبتمبر على مسرح معهد الموسيقى العربية.

ويضم برنامج الهامش أيضًا نتاج ورشة المدرب والمخرج الإسباني باكو جاميز، بالتعاون مع اتحاد المعاهد الثقافية الأوروبية «يونيك»، والتي تركز على الأداء في الفضاءات غير التقليدية، بالاعتماد على الذكريات الشخصية والسرديات المتخيلة.

ومن المقرر تقديم نتاج الورشة يوم ٢٠ سبتمبر في فضاء بيت السناري، بما يعكس امتداد بعض مشروعات المهرجان إلى ما بعد الفترة الرسمية لانعقاده، واستمرار الاستفادة من التجارب التدريبية التي يقدمها.»

”من القاهرة إلى المسارح العالمية“ تجارب مصرية خارج الحدود

وفي إطار اهتمام المهرجان بالتجارب المصرية التي نجحت في الوصول إلى المسارح العالمية، يخصص برنامجًا بعنوان «من القاهرة إلى المسارح العالمية»، يسلط الضوء على تجارب المخرجين المصريين في الخارج، من خلال عرضين من إنتاجات مصرية مشتركة مع فرنسا وسويسرا.

ويقدم البرنامج عرض «سلمى حبي أنا»، وهو إنتاج مصري فرنسي من إخراج أحمد العطار، إلى جانب عرض «أطفال سعداء»، وهو إنتاج مصري سويسري من إخراج عمر غايات.

كما يشهد البرنامج لقاءً عامًا مع المخرجين أحمد العطار وعمر غايات يوم ٤ سبتمبر، لمناقشة تجربتيهما ومسيرتهما في العمل المسرحي خارج مصر، والتوقف عند ما أتاحته الشراكات الدولية من فرص للتعاون والإنتاج والتبادل الفني.

وتعكس هذه البرامج توجه الدورة الثالثة والثلاثين إلى توسيع مفهوم المهرجان الدولي، بحيث لا يقتصر على تقديم عروض من دول مختلفة، وإنما يتحول إلى مساحة متكاملة للعروض والتدريب والبحث والترجمة والنقاش والتبادل الثقافي، بما يعزز حضور القاهرة بوصفها نقطة التقاء للتجارب المسرحية المصرية والعربية والدولية.

رنا رأفت

د. دينا أمين: 13 شخصية مسرحية في قائمة المكرمين و7 ورش دولية بالدورة الجديدة

١٣ قامة مصرية وعربية وأجنبية

على خشبة التجريب

مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي يكتب فصلًا جديدًا في ذاكرة المسرح

ثلاثة وثلاثون عامًا من التجريب، لم يكن خلالها المسرح مجرد خشبة تُضاء ثم تنطفئ، بل فضاءً مفتوحًا للأسئلة والدهشة والاختلاف، ومرآةً تتبدل صورتها كلما تبدلت رؤى صُنّاعها، وفي دورته الثالثة والثلاثين، يفتح مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي دفترًا جديدًا من الوفاء، مستعيدًا أسماءً تركت في جسد المسرح أثرًا لا تمحوه السنوات؛ فبين ممثلٍ جعل من الجسد لغة، ومخرجٍ اتخذ من التجريب طريقًا، وباحثٍ حمل المسرح إلى فضاءات الفكر، ومصممٍ منح الخشبة شكلها وروحها، تتشكل قائمة المكرمين هذا العام كخريطة واسعة لذاكرة المسرح المصري والعربي والعالمي.

مسارات إبداعية وأكاديمية وإنسانية

ونشهد تكريم ١٣ اسمًا تتقاطع تجاربهم، رغم اختلاف الجغرافيا والأدوات، عند إيمان واحد بأن المسرح لا يعيش إلا بالحركة، ولا يتجدد إلا بالمغامرة، ولا يترك أثره إلا حين يغامر بالخروج من المألوف، ومن مصر إلى العراق والكويت ولبنان والسودان، وصولًا إلى نيوزيلندا والولايات المتحدة وإنجلترا، يحتفي المهرجان بمسارات إبداعية وأكاديمية وإنسانية أسهمت في صياغة المشهد المسرحي، ووسّعت حدوده، وفتحت نوافذ جديدة للتجريب والحوار والتبادل الثقافي.

مسيرات فنية وأكاديمية وثقافية

وكشفت الدكتورة دينا أمين، مدير المهرجان، خلال المؤتمر الصحفي الخاص بإعلان تفاصيل الدورة الثالثة والثلاثين، عن قائمة المكرمين، التي تضم رموزًا في التمثيل والإخراج والكتابة والبحث المسرحي والسينوغرافيا والتدريب والعمل الثقافي، مؤكدة أن التكريم يأتي احتفاءً بتجارب تركت بصماتها في الحركة المسرحية محليًا وإقليميًا ودوليًا، قائمة المكرمين هذا العام تعكس توجه المهرجان نحو الاحتفاء بالتجارب التي أسهمت في تشكيل المشهد المسرحي المعاصر، إلى جانب تقدير مسيرات فنية وأكاديمية وثقافية امتدت لسنوات طويلة، وجمعت بين الممارسة الإبداعية والتجريب والبحث والتبادل الثقافي، بما يتسق مع طبيعة المهرجان ودوره في مد جسور التواصل بين التجارب المسرحية المختلفة حول العالم.

طارق الدويري.. مخرج التجريب والمسرح التشاركي

يحتفي المهرجان بالمخرج والكاتب والممثل طارق الدويري، صاحب التجربة الممتدة منذ ثمانينيات القرن الماضي، والتي ارتبطت بالبحث والتجريب والمسرح التشاركي والارتجال وتطوير أدوات الممثل.

أسس طارق الدويري فرقة «جماعة المَخْبر» المسرحية المستقلة و«استوديو الدويري»، وقدم العديد من التجارب والعروض المسرحية البارزة من بينها «زمن الطاعون»، الذي حصل عنه على جائزة الدولة التشجيعية في الإخراج عام ٢٠٠٦، و«المحاكمة» و«الزومبي والخطايا العشر» و«الموقف الثالث» و«الجراد» و«بلاد أضيق من الحب»، و حصل على جائزة أفضل ممثل دور أول بالمهرجان القومي للمسرح المصري عام ٢٠١٣ عن دوره في عرض «عدو الشعب»، وامتدت تجربته إلى السينما المستقلة والكتابة.

محمد الغرباوي.. مهندس الخشبة لأكثر من ثلاثة عقود

يكرّم المهرجان مهندس الديكور محمد الغرباوي، الذي تمتد خبرته لأكثر من ثلاثين عامًا، في مجال تصميم وتنفيذ الديكور المسرحي، وعمل بدار الأوبرا المصرية من ١٩٩٠ م حتى ٢٠٢١م، وتولى رئاسة الإدارة المركزية للخدمات الفنية.

شارك «الغرباوي» في تصميم وتنفيذ والإشراف على عروض في الأوبرا والباليه والمسرح والاحتفالات الفنية والقومية، من بينها «الليلة الكبيرة»، «روميو وجوليت»، «زقاق المدق»، «نجوم الظهر»، «مش روميو وجوليت»، وقام بتصميم ديكورات العدد يد من المهرجانات والاحتفالات الكبرى، ومنها مهرجان المسرح التجريبي، والمهرجان العربي للمسرح، وشارك في معارض فنية ولجان تحكيم مسرحية، من بينها لجنة تحكيم المهرجان القومي للمسرح المصري عام ٢٠٢٣م.

حمدي حسين.. رائد نشر المسرح في الأقاليم

يكرّم المهرجان المخرج والناشط المسرحي حمدي حسين، تقديرا لدوره في نشر المسرح في الأقاليم المصرية، وتأسيس الفرق المسرحية وتنظيم الورش وإنتاج العروض، إلى جانب مشاركته في عدد من المشروعات والمهرجانات المسرحية.

شارك حمدي حسين في اللجنة العليا للمهرجان القومي

للمسرح المصري خلال دورات ٢٠١٣ و٢٠١٤ و٢٠١٥م، وكان عضوًا في اللجنة العليا للمؤتمر العلمي للمسرح بالهيئة العامة لقصور الثقافة، وأسهم في مشروع التنمية الثقافية في الريف المصري منذ عام ٢٠٠٧م، وقدم عشرات الورش والعروض المسرحية في المحافظات، وشارك عام ٢٠٠٣ م في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي بعرض «غنوة الليل والسكين»، وحصل على جائزة المركز الأول في الإخراج بالمهرجان الأول لنوادي المسرح عام ١٩٩٠م.

عصام عبد العزيز.. بين البحث والمسرح والترجمة

يحتفي المهرجان بالدكتور عصام عبد العزيز، الذي الذي جمع في مسيرته بين البحث الأكاديمي وعلوم المسرح والدراما والنقد والكتابة والترجمة والتدريس.

حصل على الدكتوراة في فلسفة علوم المسرح والدراما من أكاديمية العلوم المجرية في بودابست عام ١٩٨٠، وشغل مواقع أكاديمية في الأردن والكويت، وقدم عددًا كبيرًا من المسرحيات والدراسات والمقالات والأفلام السينمائية والدراما التليفزيونية، إلى جانب ترجمته ومراجعته لعدد من الكتب المتخصصة، وترجمت مسرحياته إلى الإسبانية واليونانية والفرنسية، وحصل على العديد من التكريمات في عدد من الدول العربية والأجنبية.

عايدة فهمي.. أربعة عقود من الحضور على الخشبة

يكرّم المهرجان الفنانة عايدة فهمي، صاحبة المسيرة الممتدة لأكثر من أربعة عقود، والتي جمعت خلالها بين التمثيل المسرحي والسينمائي والتليفزيوني والعمل الإدار داخل المؤسسات المسرحية.

تخرجت عايدة فهمي في المعهد العالي للفنون المسرحية عام ١٩٨١م، وظل المسرح المجال الأبرز في تجربتها، حيث قدمت شخصيات متنوعة، في عروض مسرحية متميزة تنوعت بين المسرح الكلاسيكي والمعاصر، وتميزت بأدائها للشخصيات المركبة وحضورها على خشبة المسرح، وتولت إدارة المسرح الكوميدي لعدة سنوات، وشاركت في عروض خارج مصر وفي لجان تحكيم عدد من المهرجانات المسرحي، من بينها المهرجان القومي للمسرح المصري.

حمزة العيلي.. من «قهوة سادة» إلى مسارح الشاشة

يكرّم المهرجان الفنان حمزة العيلي، الذي جمع بين التكوين الأكاديمي والممارسة الفنية في المسرح والسينما والتليفزيون، بدأ «العيلي» علاقته بالتمثيل من مسرح الجامعة في مطلع الألفية الجديدة، قبل أن يلتحق بمركز الإبداع الفني بدار الأوبـرا المصرية، ويتخرج ضمن الدفعة الثانية بقسمي التمثيل والإخراج عام ٢٠١١.

وقدم «العيلي» خلال مسيرته عددا من العروض المسرحية، فمن «قهوة سادة» و«أنا هاملت» و«ظل الحمار» و«عن العشاق» و«بـردة البوصيري»، امتدت تجربته التي حصد خلالها جائزة أفضل ممثل صاعد بالمهرجان القومي للمسرح المصري عام ٢٠١٠ عن مشاركته في عرض «ظل الحمار»، وحصل على العديد من الجوائز والتكريمات الأخرى.

جواد الشكرجي.. ذاكرة المسرح العراقي على الخشبة

يحتفي المهرجان بالفنان العراقي جواد الشكرجي، أحد أبرز الأسماء في المسرح والدراما العراقية والعربية، والذي جمع خلال مسيرته بين التمثيل والإخراج والعمل المسرحي والسينمائي والتليفزيوني، إلى جانب الإدارة المسرحية والمشاركة في الورش ولجان التحكيم.

بدأ «الشكرجي» علاقته بالمسرح عام ١٩٦٦م، وكان أحد مؤسسي فرقة مسرح الصداقة السوفيتية العراقية، ثم قدم أول عروضه المسرحية عام ١٩٦٧م في «الغضب»، قبل أن يقدم أول بطولة مسرحية له في «تراب» عام ١٩٦٨م، وحصل

عام ١٩٧٨م على دبلوم المسرح من معهد الفنون الجميلة، ثم التحق عام ١٩٧٩ م بالفرقة القومية العراقية للتمثيل، التي تولى إدارتها عامي ١٩٩٧ م و١٩٩٨م.م

شـارك «الـشـكـرجـي» في عـشرات المـسرحـيـات والأفـلام والمسلسلات، وحصل على عدد من الجوائز المهمة، من بينها جائزة أفضل ممثل دولي في مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي عام ١٩٨٩م عن دوره في «لو»، والتانيت الذهبي من أيام قرطاج المسرحية عام ١٩٩٩م عن «الجنة تفتح أبوابها متأخرة»، إلى جانب تكريمات وجوائز عربية أخرى، منها إطلاق اسمه على دورة مهرجان الهلال الذهبي ببغداد عام ٢٠٢٤م.

سليمان البسام.. صوت المسرح الكويتي على الساحة الدولية

يكرّم المهرجان الكاتب والمخرج المسرحي الكويتي سليمان البسام، أحـد أبـرز صـنّـاع المـسرح الـعـربي المـعـاصر على الساحة الدولية، والـذي يقوم مشروعه الفني على إعادة قـراءة النصوص الكلاسيكية والمـعـاصرة، وطـرح قضايا الهوية والـصراع والحرية في السياق العربي والإسلامي.

عُرضت عروض سليمان البسام في مؤسسات ومهرجانات دولية بارزة، من بينها الفرقة الملكية الشكسبيرية في بريطانيا، وأكاديمية بروكلين للموسيقى في الولايات المتحدة، ومهرجان هولندا، والمـسرح الوطني الفرنسي «كوميدي فرانسيز»، والمسرح الوطني البافاري في ميونيخ.

وأسـس «البسام» فرقتي «زاوُم» في لندن عـام ١٩٩٦م و«سبب» في الكويت عام ٢٠٠٢م. ويكتب البسام باللغة الإنجليزية، وينتج عروضه بالعربية والإنجليزية والفرنسية

والألمانية، ومن أبرز عروضه المسرحية «طقوس الإشارات والتحولات»، و«أور»، و«في مقام الغليان.. أصوات من ربيع مختطف»، و«ريتشارد الثالث: مأساة معربة»، و«مـرآة الملوك: كليلة ودمنة»، و«مؤتمر آل هاملت»، و«هاملت في الكويت»، و«ماكبث تحت فانوس ٦٠ واط»، وعمل زميلا عالميًا وفنانًا مقيمًا في كلية غالاتين بجامعة نيويورك بين عامي ٢٠١٥م و٢٠١٧م.

اللبنانية لينا أبيض.. المسرح في خدمة الإنسان والتغيير

يحتفي المهرجان بالمخرجة والباحثة المسرحية اللبنانية لينا أبيض، التي تجمع تجربتها بين الإخراج والبحث والتدريب والعمل على القضايا الاجتماعية والسياسية، مع اهتمام خاص بحقوق الإنسان والعدالة والهوية وقضايا المرأة.

حصلت «أبيض» على الدكتوراه في الدراسات المسرحية من جامعة السوربون الجديدة في باريس، وتدربت مع جاك ليكوك وأريان منوشكين وتاديوش كانتور، وعملت أستاذة مشاركة في قسم فنون الاتصال، تخصص المسرح، بالجامعة اللبنانية الأمريكية في بيروت، وقدمت خلال مسيرتها أكثر من ٤٠ عرضًا مسرحيًا، وأدارت ورشـا في بـيروت والشرق الأوسط وأوروبا والولايات المتحدة، وشاركت في أكثر من ٢٠ ندوة فكرية حول المسرح.

وتطورت تجربة لينا أبيض في ثلاثة مسارات رئيسية هي السير الذاتية، والمسرح في المستشفيات، والمسرح في خدمة التغيير الاجتماعي، وقدمت عروضًا وثائقية تعتمد على المقابلات، وعروضًا تتناول قضايا النساء والسرطان، إلى جانب عروض تتناول العنف الأسري وتتجول في القرى اللبنانية، وحصلت على جائزة الشيخ الدكتور سلطان بن محمد

القاسمي لأفضل مسرحية عربية عام ٢٠١٢ عن «الدكتاتور».

من السودان يوسف عايدابي.. المسرح من الإبداع إلى صناعة الثقافة

يكرّم المهرجان الدكتور يوسف عايدابي، الباحث والمثقف والمسرحي السوداني، الذي جمع في مسيرته بين علوم المسرح والسينما والبحث الأكاديمي والتخطيط والإدارة الثقافية والصحافة والنشر والترجمة والكتابة المسرحية والأدبية.

حصل «عايدابي» على الدكتوراة في تاريخ ونظرية المسرح، تخصص الـدراسـات المقارنة، من جامعة بوخارست عام ١٩٧٩م، وعمل أسـتـاذًا جامعيًا في الـسـودان ورومانيا والإمـــارات، وتـولى عـمادة معهد الموسيقى والمـسرح في الخرطوم، وعمل مديرًا لمركز الفولكلور والـتراث الثقافي، ومديرًا لإدارة التخطيط الثقافي والبرمجة بدائرة الثقافة والإعلام في الشارقة.

وأسـهـم «عـايـدابي» في تأسيس بينالي الشارقة للفنون التشكيلية، وتولى إدارة معرض الشارقة الدولي للكتاب، وعمل مستشارًا ثقافيًا ومستشارًا للهيئة العربية للمسرح وعضوًا في مجلس أمناء أكاديمية الشارقة للفنون الأدائية، وأسس مشروع «مسرح لعموم أهل السودان»، وفي عام ٢٠١٧م أسس مركز دكتور يوسف عايدابي للإنتاج الإعلامي والفني.

وحصل «عايدابي» على العديد من الجوائز والتكريمات، من بينها مفتاح مدينة الشارقة، وجائزة رواد المسرح في الإمارات، وجائزة شخصية المهرجان المسرحية من مهرجان أيام البقعة، وجائزة رواد المسرح العربي، وجائزة رواد الثقافة والإعلام، إلى جانب تكريمات من مهرجان دمشق للفنون المسرحية وجائزة العويس للإبداع، وكلفته الهيئة العربية للمسرح بكتابة

وإلقاء رسالة المسرح في اليوم العربي للمسرح عام ٢٠١٥م، وكرمته أيام قرطاج المسرحية عام ٢٠٢٤م.

ليمي بونيفاسيو.. رائد المسرح المجتمعي وصوت الشعوب الأصلية

يكرّم المهرجان المخرج ومصمم الرقصات والفنان النيوزيلندي ليمي بونيفاسيو، أحد الأسماء البارزة في المسرح العالمي، والذي قدم عروضه المسرحية في عدد من أهم المهرجانات والمسارح الدولية، من بينها مهرجان أفينيون، ومهرجان إدنبرة، وبينالي البندقية، وروهرتريناليي، ومسرح المدينة في باريس، ومركز لينكولن في نيويورك.

وتقوم تجربة «بونيفاسيو» على مقاربة غير تقليدية للمسرح، تمزج بين الممارسة الفنية والعمل المجتمعي، وتستند إلى ثقافات أوقيانوسيا والشعوب الأصلية، مع اهتمام بأنظمة المعرفة المرتبطة بالملاحة والخطابة والعمارة والرقص والطقوس والموسيقى والفلسفة والأنساب، ويولي اهتماما باستعادة التراث الثقافي والحفاظ على اللغات وإبراز أصوات الفئات المهمشة.

وفي عام ١٩٩٥ أسس «بونيفاسيو» مشروعMAU، الذي يمثل إطارًا فكريًا وفلسفيا لممارسته الإبداعية وتعاونه مع المجتمعات، ومن خلاله قدم أعمالا فنية وورشًا ومحاضرات وندوات ومشروعات مجتمعية في فضاءات متعددة حول العالم، وصلت إلى أكثر من ٥٠ دولة، ويشغل بونيفاسيو منصب سفير المسرح العالمي لدى المعهد الدولي للمسرح، ويحمل صفة كبير زعماء ساموا.

الأمريكية باتريشيا لومباردي أكيرا.. قائدة التبادل الثقافي عبر المسرح

يحتفي المهرجان بالمخرجة والمنتجة والأكاديمية وقائدة المؤسسات الفنية باتريشيا لومباردي أكيرا، الأمريكية من أصول إيطالية، والتي تمتلك خبرة تمتد لأكثر من ثلاثة عقود في مجالات الأداء والتبادل الثقافي والقيادة في المؤسسات الفنية وغير الربحية.

حصلت «أكيرا» على درجتي بكالوريوس في المسرح واللاهوت والاتصالات، تخصص الإخراج، من جامعة ماركيت، وحصلت على درجة الماجستير في الدراسات الرعوية من جامعة لويولا في شيكاغو، وأسست International

Voices Project، وتشغل منصب مديرته التنفيذية، وهو مشروع يهتم بتقديم أصوات وتجارب من مختلف أنحاء العالم إلى جمهور شيكاغو عبر الترجمة والأداء المسرحي، بما يعزز التبادل الثقافي بين التجارب المسرحية المختلفة. وتواصل أكيرا دراستها لنيل درجة الدكتوراه في جامعة سالف ريجينا، حيث تركز أبحاثها على المسرح وفنون الأداء والسياسة والتغيير الاجتماعي عبر الثقافات.

سكوت جراهام.. مخرج المسرح الحركي والأداء الجسدي

يكرّم المهرجان المخرج ومصمم الحركة البريطاني سكوت جراهام، المدير الفني لفرقة «Frantic Assembly» التي شارك في تأسيسها عام ١٩٩٤م، والتي أصبحت من الفرق البريطانية البارزة في مجال المسرح القائم على الحركة والأداء الجسدي. حصل «جراهام» على عدد من الترشيحات والجوائز عن عروضه المسرحية، من بينها ترشيحات عن «الاحتراق الجميل» و«الحادثة الغريبة للكلب في الليل»، وفاز بالتعاون مع ستيفن هوجيت بجائزةTMA، المعروفة حاليا باسم جائزة المسرح البريطاني، لأفضل إخراج عن «عطيل». وشارك «جراهام» في تصميم الحركة والإخراج الحركي لعدد كبير من الإنتاجات في مؤسسات مسرحية بريطانية بارزة، من بينها المسرح الوطني الملكي، والمسرح الوطني الاسكتلندي، والمسرح الوطني الويلزي، حيث ارتبط اسمه بأعمال متعددة أسهمت في تطوير أساليب الأداء الحركي وتوظيف الجسد والفضاء والإيقاع في بناء العرض المسرحي.

همت مصطفى

المهرجان القومى للمسرح المصرى فى دورته الـ١٩..
حصاد التجربة بين الإيجابيات والتحديات ورؤى التطوير

مع إسدال الستار على فعاليات الدورة التاسعة عشرة من المهرجان القومى للمسرح المصرى، تبرز الحاجة إلى قراءة حصاد هذه الدورة ورصد ما شهدته من تجارب وملامح مختلفة.

وخلال هذا التحقيق، نرصد أبرز الظواهر التى ميزت الدورة، إلى جانب أهم الإيجابيات التى تستحق البناء عليها، والسلبيات والتحديات التى ظهرت خلال الفعاليات.

كما نستطلع آراء عدد من المسرحيين والنقاد حول مستوى الدورة وما حققته من أهداف، وما يمكن تطويره خلال السنوات المقبلة.

وفى ضوء هذه الرؤى، نتوقف عند أبرز المقترحات والأفكار التى يمكن أن تسهم فى تطوير المهرجان وتعزيز حضوره ودوره فى المشهد المسرحى المصرى خلال الدورة المقبلة.

رنا رأفت

اتساع خريطة المشاركة وتنوعها

قال الناقد والباحث حسام الدين مسعد: "اعتقد ان الدورة التاسعة عشرة للمهرجان القومى للمسرح المصرى جاءت حاملةً عددًا من الإيجابيات المهمة، فى مقدمتها اتساع خريطة المشاركة وتنوعها، بما أتاح حضورًا لقطاعات وتجارب مسرحية مختلفة، إلى جانب الاهتمام بالورش والتدريب والندوات والقراءات والعروض الموازية. كما أرى أن اختيار «المسرح والجمهور» محورًا فكريًا كان موفقًا، لأنه يضع واحدة من أهم أزمات المسرح المصرى أمام النقاش، وهى علاقته بالجمهور وقدرته على استعادة حضوره خارج الدوائر المسرحية المتخصصة.

وأضاف، قائلًا: «أثمن أيضًا بادرة انتاج النصوص المسرحية الفائزة فى الدورات السابقة ومشاركتها كعروض مسرحية على هامش الدورة التاسعة عشر كتجربة فتاة المترو».

كذلك أعدّ محاولة الخروج من مركزية القاهرة، وإقامة بعض الفعاليات فى المحافظات، خطوة إيجابية نحو تحقيق قدر أكبر من العدالة الثقافية. لكن هذه الإيجابيات لا تمنع، من وجهة نظرى، وجود عدد من الملاحظات. أهمها أن كثرة العروض وتنوع الجهات المشاركة لا يعنيان بالضرورة قوة الاختيارات الفنية؛ فالمهرجان القومى يحتاج إلى معايير جمالية ونقدية أكثر وضوحًا فى اختيار عروضه. كما أن تعدد وظائف المهرجان بين المسابقة والتكريم والتدريب والاحتفاء بالتاريخ وطرح القضايا الفكرية يجعل هويته الفنية

بحاجة إلى مزيد من التحديد. نثمن دور الفنان محمد رياض فى تحريك الماء الراكد بخروج المهرجان لمحافظات

فيما أوضح الشاعر طارق على عدد من الإيجابيات للدورة الـ١٩ فقال: «من وجهة نظرى أرى أن هناك إيجابيات كثيرة فى الدورة الـ١٩ بالنسبة لى كانت أبرزها تخطى المهرجان حدود العاصمة وخروجه للأقاليم.. ولو أننى كنت اتمنى وصوله لكافة الأقاليم المصرية ليكون كرنفالًا مسرحيًا فى كل ربوع مصر.. وهذا الأمر ليس بالصعب إطلاقًا.. عن طريق تعيين مكاتب فنية فى كل إقليم تشرف على فعاليات المهرجان فى إقليمها.. ولتكن العروض المسرحية التى لم تحظ بالمشاركة فى المهرجان بفرق درجات طفيفة هى عروض الهامش فى تلك الأقاليم.. ذلك لإحداث حراك مسرحى شامل.. ورغم ذلك نثمن دور الفنان محمد رياض فى تحريك الماء الراكد بخروج المهرجان لمحافظات أخرى مثل بورسعيد فى الدورة السابقة والمنصورة فى الدورة المنقضية.. وتابع قائلًا «هناك ايضًا نقطة إيجابية بارزة لايجب أن نغفلها وهى مستوى العروض فى هذه الدورة.. فمعظم العروض كانت على أعلى مستوى وهذا يرجع للجان المشاهدة الواعية و لإنتاجات الدولة هذا العام وهذا مؤشر مبشر لمستوى الدورات القادمةً.

اما عن السلبيات.. فليس هناك فعالية بدون سلبيات وارى أن أهمها هو تنظيم دخول الجمهور للعروض حتى لا نرى ما رأيناه هذا العام فى بداية المهرجان.

واقترح طارق على عدة مقترحات فقال: وعلى جانب الحديث أتمنى إضافة مسارات جديدة للتسابق مثل مسار مسرح الطفل.. أوليس مسرحًا معترفًا به!

أتمنى أيضًا فصل المسرح الغنائى فى مسار خاص.. فالمسرح الغنائى له طبيعة خاصة فى تحكيمه تختلف عن باقى ألوان المسرح.

أخيرًا.. اتمنى للمسرح المصرى دوام الازدهار، ويظل كما عهدناه رائدًا فى الساحة المسرحية العربية

«القومى» احتفالية كبيرة تجمع المسرحيين.. وسرية النتائج مفاجأة تستحق الاستمرار

قالت نور إسماعيل، المشاركة بعرض «تصبحين على خير يا ماما» والحاصلة على جائزة أفضل عرض ثانٍ بالمهرجان القومى للمسرح المصرى، إن من أبرز إيجابيات المهرجان أنه يتحول إلى احتفالية فنية كبيرة تجمع أغلب المسرحيين، مشيرة إلى أن مشاهدة العروض على نطاق أوسع تمثل أهمية كبيرة لأى فنان.

وأضافت أن من الإيجابيات المهمة فى دورة هذا العام الحفاظ على سرية نتائج المسابقة، موضحة: «الفائزون لم يتلقوا أى اتصالات لتأكيد حضورهم فى حفل الختام، وكانت النتيجة مفاجأة حقيقية، وأرى أن الحفاظ على سرية النتائج أمر مهم، وأتمنى أن يستمر هذا الأمر فى كل دورة». وأشارت نور إسماعيل إلى أن الإقبال الجماهيرى الكبير على عروض المهرجان يمثل أيضًا نقطة إيجابية، خاصة أن حجم الجمهور يكون أكبر بكثير مقارنة بالأيام العادية، لكنها لفتت إلى أن هذا الإقبال الكبير يمثل فى الوقت نفسه تحديًا تنظيميًا، مؤكدة أن مشكلة الدخول والحجز الإلكترونى تحتاج إلى مزيد من التنظيم.

وتابعت: «لينك الحجز الإلكترونى لم يكن بالشكل الأفضل، ولا أعرف ما هو الحل الأنسب، لأن الدورات السابقة التى كان الدخول فيها بالدعوات المجانية وأسبقية الحضور شهدت أيضًا اشتباكات ومشكلات أثناء الدخول، وبالتالى فهذه مشكلة كبيرة تحتاج إلى حل واضح».

كما طالبت بمراعاة مواعيد الفنانين المشاركين بأكثر من عرض، قائلة إن بعض الفنانين يكونون مرتبطين بأكثر من عمل فى المهرجان، ومن ثم يجب وضع جداول العروض بطريقة تتيح لهم المشاركة فى أعمالهم دون تعارض.

وأكدت: «أتمنى فى الدورات المقبلة أن تكون هناك

مراعاة أكبر لمواعيد الفنانين المشاركين بأكثر من عرض، وألا يتم وضع عرضين لفنان واحد فى اليوم نفسه، لأن تنظيم المواعيد بشكل أفضل سيساعد الفنانين ويجعل مشاركتهم فى المهرجان أكثر سهولة».

تنوع المشاركة واتساع التجارب الشبابية أبرز إيجابيات المهرجان القومى للمسرح المصرى

قالت الناقدة نهلة إيهاب إن من أبرز إيجابيات المهرجان القومى للمسرح المصرى هذا العام التنوع الكبير فى خريطة المشاركة، فقد ضمت الدورة عروضًا من البيت الفنى للمسرح، وقصور الثقافة، وأكاديمية الفنون، والجامعات، والفرق الحرة والمستقلة، والمسرح الخاص وغيرها، وهو ما يجعل المهرجان أقرب إلى صورة شاملة للحركة المسرحية المصرية.

وأضافت أن من الإيجابيات أيضًا اتساع مساحة التجارب الشبابية والمستقلة، خاصة مع مشاركة فرق حرة ومستقلة إلى جانب المسرح الجامعى والهواة والمجتمع المدنى. وأشارت إلى التنوع فى عناصر لجنة التحكيم، التى ضمت مخرجين وفنانين وأكاديميين ومتخصصين فى الديكور والموسيقى والنقد، برئاسة خالد جلال، بما يتيح تعدد زوايا النظر والتقييم.

وأوضحت أن كثرة العروض وتعدد المسارح أتاحا للجمهور مساحة واسعة للاختيار والمشاهدة، وفتحا المجال أمام عدد أكبر من التجارب المسرحية للظهور والتفاعل مع الجمهور.

وفيما يتعلق بالملاحظات النقدية، قالت نهلة إيهاب إنه لا ترى من الدقة وصفها بأنها «سلبيات مؤكدة» دون استطلاع آراء المشاركين والجمهور أيضا، ولكن يمكن طرح عدد من الملاحظات المشروعة؛ فضخامة عدد العروض قد تتحول إلى سلاح ذى حدين، إذ إن وجود عدد كبير من العروض خلال فترة زمنية محدودة يجعل متابعة المستوى الفنى ومقارنة التجارب بعمق أمرًا صعبًا على الجمهور والنقاد.

وأضافت أن تعدد أماكن العرض، رغم أنه يحقق انتشارًا أوسع، قد يخلق تحديات لوجستية للجمهور، خاصة مع تباعد المسارح وتزامن بعض العروض.

كما أن التنوع الكبير فى التجارب الإنتاجية لا يعنى بالضرورة التكافؤ الفنى، وهو ما يطرح تساؤلًا حول مدى قدرة آليات الاختيار والتحكيم على تحقيق مقارنة عادلة بين تجارب شديدة الاختلاف.

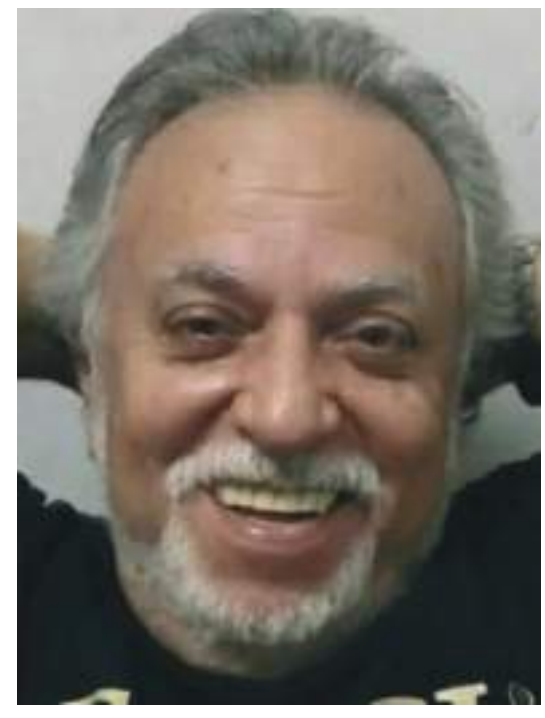
وأشارت إلى أن من الملاحظات المهمة أيضًا الحجز الإلكترونى للتذاكر، الذى كان من المفترض أن يسهل وصول الجمهور إلى العروض، لكنه واجه بعض المشكلات الفنية والتنظيمية وأصبح فى بعض الحالات عائقًا أمام عملية الحجز بدلًا من أن يكون وسيلة لتيسيرها. وأكدت أن الأهم هو أن تتحول توصيات المهرجان إلى آليات تنفيذية واضحة، حتى لا تظل بعض

التوصيات تتكرر من دورة إلى أخرى دون أن تترك أثرًا ملموسًا فى الحركة المسرحية.

المهرجان القومى للمسرح المصرى بعد ١٩ عامًا.. ذاكرة وطنية وحراك مسرحى يمتد من المحلية إلى العربية

قال الناقد الدكتور محمود سعيد: «بكل تأكيد، يمثل المهرجان القومى للمسرح المصرى مرحلة شديدة الأهمية فى الواقع المسرحى المصرى، بل والعربى أيضًا، فمنذ انطلاقته الأولى ونحن أمام حدث ومسمى مغاير؛ نحن أمام رصد قومى وحالة شديدة المحلية للتأكيد على الهوية المصرية الثقافية».

وأضاف: «فهو يذكرنى بمهرجان واحتفال ديونيسوس فى عهد اليونان، ذلك الاحتفال المسرحى الذى أنتج لنا سوفوكليس وإسخيلوس ويوربيديس وأريستوفانيس، ككتاب مسرح عظام غيروا الوجه المسرحى وأسسوا لعهد مسرحى مبكر وجديد. وعرفنا أهمية أن يُقام مهرجان مسرحى لعرض أهم الحالات المسرحية، ورصد أهم الكتاب والقضايا آنذاك».



وأوضح: «وعلى المنوال نفسه، رأينا المهرجان القومى للمسرح المصرى يبدأ قويًا، ويتطور بهدوء ورصانة عبر دورات متتالية ومتوالية، بفكر مسرحى مختلف وقيادات مسرحية مغايرة، جاء كل منها حاملًا ثقافة وفكرًا ورؤية محبة وعاشقة للمسرح المصرى، من ناصر عبد المنعم إلى حسن عطية ويوسف إسماعيل ومحمد رياض، والعديد من الأسماء المسرحية المصرية شديدة الأهمية، التى حركت المهرجان بكل قوة نحو مناطق مختلفة تحمل العديد من الإيجابيات، ولا تخلو بالطبع من سلبيات كثيرة».

وأشار إلى أن «المهرجان خلق حالة مسرحية مميزة، لعل أبرز مكاسبها هو الحراك المسرحى بين كل جهات الإنتاج المسرحى فى شتى ربوع مصر، من أقصى الشمال إلى أقصى الجنوب، لتتردد أسماء جديدة وجادة وتفرض نفسها بعد أن اعتلت منصات التتويج، مثل السعيد منسى، وإبراهيم الحسينى، ومحمد أمين عبدالصمد، وسامح عثمان، وأحمد خميس، وبكرى عبدالحميد، وصفاء البيلى، ورشا عبدالمنعم، وسامح الحضرى، وشادى سرور، ومحمود عزت، وسما إبراهيم، والعديد

والعديد من الأسماء الجادة التى منحها المهرجان فرصة الانتشار الحقيقى».

وتابع: «وحتى لو كانت بعض هذه الأسماء حاضرة منذ تسعينيات القرن الماضى، فإن أضواء التكريم والظهور داخل المهرجان منحتها، وغيرها، بريقًا مغايرًا».

وقال: «وأزعم أننى، بصفتى النقدية والبحثية، قد اقتنصت فرصة المشاركة فى أكثر من تسع دورات، من خلال أبحاث علمية ونشرات المهرجان، لأنتقل مع جيلى إلى مناطق أخرى مغايرة. بمعنى أن الظهور المحلى خلق لنا فرصًا حقيقية للظهور عربيًا، وأؤكد أن الانطلاقة المحلية هى الأساس والأهم؛ إذ إنه لن يطلب منك مهرجان عربى المشاركة إلا بعد أن تكون محققًا لحضورك داخل بلدك».

وأكد أن «تلك من أهم مكتسبات المهرجان؛ إذ يمنح فرصًا حقيقية لجيل حقيقى من الكتاب والمخرجين والنقاد، ومنهم أيضًا خالد رسلان، ومحمد مسعد، وهبة بركات، ومحمد النجار، ومحمد علام، ومنار خالد، ودواليا همام، ومحمود كحيلة، ولمياء أنور، وكاتب هذه السطور».

واختتم الناقد الدكتور محمود سعيد حديثه قائلا: «حقًا، لقد منحنا المهرجان قبلة الوجود وفرصة التحليق محليًا والانطلاق عربيًا بكل جدارة. فاستمرار هذا الزخم المسرحى القومى من شأنه أن يخلق حالة مسرحية عربية مميزة، ويكفى أننا أصبحنا نشاهد وجوهًا مسرحية عربية حريصة على التواجد خلال فترة المهرجان، ليظل المهرجان القومى للمسرح المصرى واحة للسعادة والانتشار لكل مسرحى مصرى مجتهد».

أتمنى أن يمتد المهرجان فى دوراته المقبلة إلى جميع محافظات مصر

قال المخرج إميل شوقى إن الدورة الماضية من المهرجان شهدت نشاطًا أوسع، حيث أقيمت فعالياته فى أربع محافظات، بينما اقتصرت الدورة التاسعة عشرة على محافظة الدقهلية بمدينة المنصورة، متمنيًا أن تشهد الدورات المقبلة توسعًا أكبر فى نطاق الفعاليات.

وأوضح أن طموحه يتمثل فى ألا يقتصر المهرجان على عدد محدود من المحافظات، وإنما يمتد إلى مختلف محافظات مصر، بما يسهم فى خلق حالة من النشاط المسرحى على نطاق أوسع، ويتيح الفرصة أمام عدد أكبر من المسرحيين والجمهور للمشاركة والتفاعل.

وأشار شوقى إلى أنه لم يتمكن من متابعة جميع عروض المهرجان، لكنه أبدى بعض التحفظات بشأن عدد من التكريمات، دون الدخول فى تفاصيل أو ذكر أسماء، مؤكدًا أن ملاحظته تأتى فى إطار الحرص على تطوير المهرجان والحفاظ على قيمة التكريمات.

وأضاف أن من المقترحات التى يتمنى تطبيقها خلال الدورات المقبلة تشكيل لجنة مستقلة عن إدارة المهرجان، تتولى تقييم المسرحيين وأعمالهم، بما يضمن قدرًا أكبر من الموضوعية والحياد فى اختيار المكرمين وتقدير التجارب المسرحية.

شعلة المسرح تتوهج فى المحافظات، ومستقبله بين أيدى شبابه

أكدت الفنانة عزة لبيب أن المسرح المصرى يشهد حالة من الزخم والتجديد، موجهة التحية والتقدير للجمهور فى مستهل حديثها، وأوضحت أن من أهم الظواهر التى شهدها المهرجان هى انتقال الفعاليات إلى المحافظات، مشيرةً إلى أن هذه الخطوة بدأت من العام الماضى وكان لها أثر بالغ الأهمية. وأشارت إلى أن تجربة إقامة مهرجان مصغر فى مدينة المنصورة هذا العام كانت من أجمل الأشياء التى أعدت بشكل مميز ولاقت استحسانًا وإقبالًا كبيرًا من الأهالى هناك، موضحةً أن جميع المحافظات باتت تطالب بتنفيذ فعاليات مماثلة. وأوضحت أنه رغم اعتاد الفنانين طوال أعمارهم على السفر إلى المحافظات بمسرحياتهم من خلال هيئة المسرح وقصور الثقافة، إلا أن شعور الجمهور فى المحافظات بأن المهرجان الذى طالما أُقيم

فى القاهرة بات يصل إليهم ويقدم لهم خدماته يُعد ظاهرة جميلة ومفيدة جدًا للمهرجان وللجمهور، على حد سواء.

وأوضحت الفنانة عزة لبيب أنها كانت سعيدة جدًا بالندوات الفكرية المقامة ضمن الفعاليات، ورغم أنها لم تتمكن من حضور معظمها بسبب ظروف سفرها، فإنها أشارت إلى أن تلك الندوات كانت مختلفة جدًا وموضوعاتها متعدّدة وشملت الاهتمام بكافة عناصر المسرح من الممثلين، والمؤلفين، والنقاد، والديكور، وباقى المفردات العرضية. وأضافت أن المتحدثين كانوا متنوعين ومتغيرين ما أضفى طابعًا ظريفًا، مشيرةً إلى أن ندوة «الوفاء لزملائنا الراحلين» كانت من أجمل الظواهر الإنسانية واللمسات الراقية فى المهرجان. وأشارت أيضًا إلى أن المهرجان شهد حضورًا كبيرًا ومكثفًا من الشباب الذين حرصوا على متابعة مسرحيات شبابية تشبههم، مؤكدةً أن تلك المسرحيات كانت رائعة وعلى مستوى فنى عالٍ جدًا فى كل من التمثيل، والإخراج، والديكور، والإضاءة، والملابس. وأوضحت أن هناك تنافسًا راقيًا أظهر كمية الشباب الذين قدموا أعمالًا مسرحية جميلة، مؤكدةً أنها متفائلة جدًا بالحراك المسرحى وبجيل الشباب الصاعد، خاصة وأن المسرح المصرى يقدم منذ فترة أعمالًا حلوة جدًا تتكامل فيها الأجيال المتعاقبة ويبرز فيها العطاء المتواصل. واختتمت تصريحها بالتأكيد على أن «مسرحنا بخير» بفضل هذه الطاقات الواعدة، متمنيةً للجميع والتظاهرة المسرحية كل الخير والنجاح

«القومى للمسرح» يحقق العدالة الثقافية والحراك الحالى يؤسس لمدارس مسرحية أكثر عمقًا

أكدت المخرجة عبير على أن هذه الدورة من المهرجان القومى للمسرح تشهد أكثر من إنجاز حقيقى، يُحسب لرئيس المهرجان الفنان محمد رياض ومديره الدكتور عادل عبده. وأوضحت أن أول هذه الإنجازات هو تحقيقه للعدالة الثقافية وكسر المركزية؛ حيث أصبح للمهرجان فروع حقيقية فى بعض محافظات مصر، من خلال التحرك للبحث عن مسارات دعم مختلفة مع المحافظين، مما أتاح وجود سجادة حمراء، وتكريمات، وورش، وندوات داخل الأقاليم. وأشارت إلى أن هذا الأمر كان يحدث سابقًا على استحياء وبشكل غير منتظم، لكنه بدأ يتأسس حاليًا كتقليد منتظم وآلية مستدامة داخل المهرجان مستمرة للدورات المقبلة، بحيث لا نكتفى باستقطاب العروض من الأقاليم بل نذهب إليهم بالنجوم والتكريمات والورش.

وأضافت أن الإنجاز الثانى يكمن فى البناء التراكمى للمشاريع؛ فبعدما كانت مسابقات التأليف المسرحى تنتهى بمجرد إعلان الفائزين، أوجد المهرجان هذه الدورة مشروعًا متكاملًا وحاضنة تعليمية وتطويرية. إذ يتم تقديم النصوص الفائزة بمسابقة التأليف عمليًا من خلال المشاركين فى ورش المهرجان سواء فى التمثيل أو الإخراج أو الديكور، وهو ما يضمن عدم بقاء النصوص الفائزة حبيسة الأدراج وخروجها للجمهور، وفى الوقت نفسه يمنح الورش نتاجًا عمليًا ونشاطًا حقيقيًا يشارك فيه المنتسبون إليها.

أما الإنجاز الثالث، بحسب عبير على، فهو تواجد المهرجان بفعاليات سابقة للفترة المخصصة له؛ حيث لم يعد مجرد احتفالية تُقام فى خمسة عشر يومًا فقط، بل أصبحت له مساحة متزايدة وحضور ووجود مستمر عبر الفعاليات والمشاريع.

وحول العروض المسرحية، أعربت المخرجة عن إعجابها بعدة عروض منها عرض «أوليفر» وعرض «منظمة اليونسكو»، مشيرة إلى أن هذه العروض جعلتها تتصالح مع عروض أكاديمية الفنون التى طالما قدمت عروضًا منضبطة واستعراضًا كاملًا للمهارات التقنية والحرفية، معتبرة إياهما نموذجًا راقيًا للمسرح الغنائى.

وأكدت على أن الحركة المسرحية الكثيفة والمستمرة— حتى وإن شهدت فى بداياتها بعض العروض النمطية أو السطحية—لا بد أن تُنتج وتُفرز فى النهاية مدارس واتجاهات أكثر بلورة وعمقًا. وأرجعت الفضل فى هذا النشاط والحراك إلى جهود الفرق المستقلة الداعمة للتغيير، إضافة إلى الدور الكبير لنقابة المهن التمثيلية برئاسة الدكتور أشرف زكى وفريقه، من خلال توفير المسارح مثل «مسرح نهاد صليحة» والمسارح التابعة للنقابة، وتنظيم المهرجانات التى تفتح المجال لكم كبير من العروض والفرق والمخرجين والدارسين المتخصصين، مما ينقل خبرة واسعة للجيل الجديد.

وفى قراءتها لفكرة الجوائز والتقييم، أوضحت عبير على بأسلوب تحليلى أن الفن يتسع بثرائه للعديد من الأذواق ومستويات التلقى والرؤى الثقافية؛ فهناك المسرح التجريبى، والنمطى، والغنائى، وما بعد الحديث، ولكل اتجاه طبيعته وجمهوره، دون أن ينفى ذلك مسرحية أى اتجاه. وأشارت إلى أن التقييم فى المهرجانات يعكس بطبيعته هذا التنوع والذائقة الخاصة للجان التحكيم ودعت إلى التريث فى التعاطى مع نتائج الجوائز، محذرة من السعى لنسخ أو محاكاة النمط الفائز باعتباره النموذج الوحيد للنجاح، لما قد يسببه ذلك من تقييد لإبداع صناع المسرح. واختتمت تصريحها بالتأكيد على ضرورة ترك المساحة للجميع لممارسة الفن بحرية وتنوع، مشددة على أن القيمة الحقيقية للمسرح تكمن فى قدرته على استيعاب التعدد والتنوع، وتجاوز التنافس المباشر لصالح إثراء الحركة الفنية ككل.

د.يوسف عيدابي..

عروض فرق الجالية المصرية في العاصمة السودانية

في مطالع القرن العشرين (١٩٠٥-١٩٢٠) [١]

زكي طليمات

التمهيد:

في البحث عن الصيغ المحلية للعرض المسرحي

المسرح الوافد إلى بلاد السودان مع المستعمر، ومنذ عام ١٩٠٥، اعتمد على نصوص مسرحية غربية تم اقتباسها وإعدادها وإخراجها بحيث تلبي أذواق الجاليات الوافدة مع الاستعمار، بل وتخدم إلى حدود بعيدة توجهات التسلية والترويح وتزجية الفراغ أكثر من شحذ الهمم وتحريك الروح والوجدان لفعل إيجابي، حتى لا يتعدى الأثر الجالية إلى عموم أهل البلاد أو خاصتهم من الذين قد تصلهم ردات فعل العمل المسرحي أياً كان هو.

ولما كان المسرح الوافد محصوراً في جالياته الوافدة، فقد ثبت بأخذ رسالته وإعداده وتحويلاته الدرامية لنصوص غربية نمطاً مسرحياً استمر حتى ثلاثينيات القرن العشرين، ولكن - وللمفارقة الإيجابية- فقد برزت نصوص سودانية في بواكير نشأة المسرح السوداني، موازية لتلك النصوص الأجنبية، ابتعدت عن الاقتباس والإعداد عن المسرح الأجنبي.. وذهبت إلى التراث السوداني من حكايات وأساطير وملاحم وقصص شعبية، فاستلهمتها وحاكتها بحيث ضمنت في هذه المعالجات جانب الذوق العام وتطلعات الجمهور المتلقي..

في كل حال، لزم أن نتوقف حيال الاقتباس (المحلي)، وكيف تعامل معه المسرحيون السودانيون على وجه الخصوص مع مراعاة نظر التجربة العربية المماثلة..

• في شأن (الاقتباس):

آمن المسرحي المصري العربي زكي طليمات (١٨٩٤-١٩٨٢) بأن كل فن هو من الناس وإلى الناس، وكتب يقول: لعل أكمل محاولة (للاقتباس) هي مسرحيات عثمان جلال، (١٨٢٦-١٨٩٨)، وأهمها مسرحية (الشيخ متلوف) وقد ظهرت طبعتها الأولى عام ١٣٠٧هـ (١٨٩٨م) - في عهد الخديوي إسماعيل، باسم (الأربع روايات في نخب التياترات)١..

وفكرة الاقتباس هي الملازمة الأولى لميلاد المسرح في البلاد العربية، وعبرها برزت (البخيل) لموليير في اقتباسها الأول - ليس (اقتباساً) بقدر ما هو عملياً (تعريب) (سنأتي على توضيح الأمر فيما يلي).

عثمان جلال وجد المباني المسرحية أمام ناظريه، ولكنها مباني خصصت في قاهرة المعز للجاليات الأجنبية وعلية القوم، فقد وجد مسرح الازبكية (١٨٦٩)، وتم بناء أوبرا القاهرة عام ١٨٦٩.. فتعمد، ببعد نظر وحس وطني، (تمصير) موليير مستخدماً (الزجل المصري).٢*

• كيف كانت العروض المسرحية (العربية)؟

لقد وجدت الفرق المسرحية والمسارح نفسها أمام حرب شعواء ضد ذلك الوافد الغريب العجيب ذي السحر المبين.. فمن بلاد الشام الكبرى ارتحل المسرح إلى القاهرة والإسكندرية في محاولة للإبقاء على فرقهم

١- يراجع: زكي طليمات عن فكرة الاقتباس في تعريفه وتقديمه لكتاب الدكتور فؤاد رشيد، تاريخ المسرح العربي، سلسلة كتب للجميع، عدد شهر فبراير، القاهرة، ١٩٦٠، ص٩ وص١١.

٢-* محمد عثمان جلال مترجم «لأربع روايات في نخب التياترات - مسرحيات لموليير»، «الروايات المفيدة في علم التراجيدة - مسرحيات لراسين»، مسرحية «السيد» لكورني.. وجلال شاعر وأديب ومترجم رائد في مجاله: استخدم (تمصير) المسرحيات التي ترجمها، فحولها إلى بيئة مصرية تقاوم بالزجل المستعمر، وتدخل المسرح إلى العموم لا النخبة. يذكر د. سيد علي إسماعيل أن (الشيخ متلوف) طبعت أول مرة عام ١٨٧٣ قبل أن تنشر لاحقاً في كتاب الأربع روايات عام ١٨٩٠ من عهد الخديوي توفيق.

يعقوب صنوع

المسرحية وتجاربهم الجديدة التي التف حولها العامة..

لم يتم الترحيب بالمسرح رسمياً بعد..

لم ينصلح حال المسرح حتى عهد الخديوي إسماعيل الذي قرّب إليه موليير مصر يعقوب صنوع (١٨٣٩-١٩١٢) - فهو الذي أطلق على صنوع لقب (موليير مصر)، فأقام صنوع أول مسرح (مصري) عام ١٨٧٠، وكوّن فرقته التمثيلية، وكان هو المؤلف المسرحي والمخرج والممثل، والفرقة من تلامذته ومريديه.٣*

ما كان مسموحاً للمرأة المصرية أن تلج المسرح في البداية، وكانت المرأة بعيدة عن التمثيل، والغلمان يقومون بأدوار النساء في الأعمال المسرحية..

وظل المسرح بعيداً عن دار الأوبرا حتى عام ١٨٧٩ عندما مثلت مسرحية (الظلوم)، التي تحكي عن حاكم ظالم.. فغضب الحاكم على المسرح.. فعاد الناس إلى محاربة المسرح واضطهاده.

وجاءت تجربة (الضرتين) لصنوع لتصنع حاجزاً جديداً: نُفي صنوع إلى باريس.. وتدهور وضع المسرح.

• فماذا عن تجارب مسرحيي بلاد الشام الكبرى؟

هاجر إلى مصر كل من سليم نقاش (توفي عام ١٨٨٤)، يوسف خياط، وأبو خليل القباني (١٨٣٣-١٩٠٣)، فأسسوا فرقهم المسرحية الغنائية (العربية)، التي

٣-* د. سيد علي إسماعيل في كتابه (محاكمة مسرح يعقوب صنوع) يشير إلى أن كل أقوال صنوع عن مسرحه ونفسه مأخوذة من مذكرات صنوع نفسه، ولم يرد في أي مطبوعة أخرى ما يشير إلى نشاط صنوع المسرحي بنفسه منقولة من مذكراته.

نجيب الحداد

حرمت من المسارح الكبيرة، فنجحت في المسارح المرتجلة في أي مكان يسمح بوضع خشبة مسرح فيه - في البيوت والمباني والحدائق.. إلخ، حتى يتداخلوا مع الحياة المسرحية تدريجياً، وحتى تكسب عروضهم الجمهور الذي يمّول العروض المسرحية، وبه يحيا أهل المسرح في غربتهم.

ولقد توفر للمسرح كتاب المسرح من بلاد الشام - من الذين هاجروا أيضاً إلى مصر:

- نجيب حداد (١٨٦٧-١٨٩٩) - أعد واقتبس مسرحيات: صلاح الدين الأيوبي، روميو وجولييت، البخيل، السيد، حمدان

- زكي مابرو - صاحب تعريب تسبا وشهداء الوطنية

- فرح أنطون (١٨٧٤-١٩٢٢) - مقتبس كارمن ومعها ابن الشعب

- إلياس فياض (١٨٧٢-١٩٣٠) - مقتبس عواطف البنين

ظلت ظروف التجربة المسرحية الباكرة في أواخر القرن التاسع عشر بدايات القرن العشرين تتأرجح بين القبول والرفض، بين التقدم والتقهقر، بين الاستحسان والرفض والمقاطعة.. وكانت الأعوام ١٩٠٩-١٩١٢ فترة كساد وانهيار وهبوط درامي للمسرح حتى ظهور جورج أبيض (١٨٨٠-١٩٥٩) عائداً من باريس حيث درس هناك المسرح وفنونه، فكوّن فرقته، وبدأ صراع النهوض بالرواية الفنية لا الغنائية.

• أحوال المسرح في مصر:

في سياق متصل كانت تجربة إسكندر فرح (١٨٥١-١٩١٦) وفرقته، التي على رأسها سلامة حجازي (١٨٥٢-١٩١٧)، قد لفت انفراج الحياة الفنية والمسرحية والثقافية في البلاد، وكان سلامة حجازي النجم الأول والرائد حتى استقال من الفرقة وكوّن فرقته، فظهرت (دار التمثيل العربي) عام ١٩٠٥، وافتتحت عروضها رسمياً بمسرحية (هاملت) لوليام شكسبير.. وسرعان ما أضاف حجازي فرقة موسيقية إلى فرقة التمثيل لتقوم بالعزف بين فصول التمثيل والأداء.

تتحسن الأوضاع.. تنتظم الحياة المسرحية، ويتشكل الموسم المسرحي من الشهر التاسع (سبتمبر) وحتى شهر مايو من العام التالي.. وتكون العروض المسرحية لليال ثلاث: السبت والثلاثاء والخميس، وتتحول اللغة إلى الفصحى.. ويصدح حجازي ويملأ الآفاق.

• من الاقتباس إلى الإعداد والتعريب:

ويتحول الاقتباس في بدايات القرن العشرين بمعناه البسيط إلى إعداد يشعر به كخروج عن النصوص إلى ما يعجب الجمهور ويتوافق مع الذوق العام وطرائق المسرة الجماعية - كتب محمد كامل البنداري:

(مكثنا زمناً طويلاً ونحن لا نشاهد إلا الروايات المنقولة عن الكتاب الغربيين نقلاً لفظياً في معظمها، كانت نتيجتها أن بقيت تلك الروايات رغم ترجمتها إلى العربية غربية صرفة، لا تأتلف مع أذواقنا الشرقية المصرية، ولا تنال من نفوسنا، لأنها إنما وضعت لجمهور يختلف عنا في الأفكار والأخلاق والعادات والميول النفسية. فكان لجمهورنا العذر إذا لم يقبل على مشاهدتها، وبالتالي إذا انصرف عن التمثيل (المسرح) ٤.

فماذا عن (التعريب)؟ ماذا عن (الاقتباس) إذا ما افضت الترجمة الصرفة إلى رفض الجمهور للعرض المسرحي؟

٤- يراجع: د. فؤاد رشيد، تاريخ المسرح العربي، المرجع السابق، ص٧٥، وبخصوص مسألة اللغة بين الفصحى والعامية تراجع ص٧٤-٧٦.

• تحويل النص الغربي إلى البيئة المحلية:

عندما عهد إلى فرح أنطون بتعريب رواية (كارمن).. (عربّها، ثم تناول بالتغيير والتبديل الكثير من مشاهدها، وكتب أنها (اقتباس) فرح أنطون.. وكانت هذه أول مرة يستعمل فيها لفظ (اقتباس)٥.

بل ويذهب د. فؤاد رشيد إلى أن لفظة (اقتباس) أصبح معناها (خليطة رواية وحذف الكثير منها من الأصل، واضافة مشاهد جديدة مع الالتزام بالمعنى الأصلي والأشخاص الأصليين٦. وهذا بالضبط ما وقع لرواية (تسبا) عندما مثلها سلامة حجازي، فجرى فيها تعديل وتبديل حتى تصل إلى قبول الجمهور.

وهكذا هي البدايات المسرحية التي هدفت إلى جذب انتباه الجمهور إلى المسرح، وحتى إلى مشاهدة العروض، بل وحتى إلى تأملها بين المتعة والفرجة والفكر، بل وتحولت التجربة الباكرة من المسرحية الغنائية الراقصة المحكية إلى المسرحية الفنية، فتحولت الترجمة إلى نوع غيّر الميلودرامية أو السمة الفكاهية إلى الدراما والمأساة لكتاب غربيين، كما شمل الهم المسرحي كتاب أعمال (محلية) فيها الحس العملي والهموم المحلية وقضايا العصر والناس، فولج الجمهور المسرح، وعرف (التشخيص) المجود الواصل إلى شغاف قلوبهم.

ولعل خشية المؤرخ محمد عبد الرحيم (صاحب مجلة أم درمان) هي التي دفعته إلى حض المسرحيين إلى التزام الحقيقة التاريخية في نقلهم للوقائع التاريخية، في إشارة لا تخلو من انتقاد إلى روايات (تاجوج وسوبا والمك نمر) في تجارب الثلاثينيات المسرحية في السودان، بل وقد أشار إلى المسطرة الأرسطية في قوله (ولعل أدباءنا القوميين يتلافون هذا النقص فلا يضحّون في سبيل (الحبكة) أو خلق (العقدة) أو حلها بحرمة التاريخ٧.

ويذهب المؤرخ محمد عبد الرحيم من ذلك إلى وصية مهمة، فها هو يقول:

فماذا يضير الواحد من هؤلاء المؤلفين لو درس موضوع روايته درساً طويلاً، معتمداً على من يثق فيه من الملمين بتاريخ السودان أو بجزء منه، فلا يصغي للأحاجي من جداته وتهاوليهن، واهماً أنه عثر على كنز من كنوز التاريخ حقيق أن يتخذ مادة الرواية، كما حدث في رواية (خراب سوبا) و(الملك نمر)، وقد لا يتحرج المؤلف أن يحذف ما لم يرق له، ويضيف ما قد يعجبه، أو يعجب النظارة والسامعين، وبهذا تضيع معالم الحقيقة بين إفراط الروائي أو تفريط الرواية٨.

وهكذا يتطابق المنظور هذا مع المنظور المصري حول الاقتباس والذهاب بالوقائع إلى الخيال واضفاء صور في مزاج الجمهور وهواه على النصوص (مصرية كانت أو مقتبسة) أو راجعة إلى التاريخ الذي كان الهم الأول للمسرحيين في اسهامه والاتكاء عليه في أعمالهم المسرحية.. أن يوافق هوى ومزاج وحيز الناس الفكري والنفسي. ولكن يبدو أن الإصرار التقليدي والصراع بين القديم والجديد في الثلاثينيات من القرن العشرين في السودان كان من أثره احتدام حدة الصراع ورفض القديم لكل صيغ جديدة لمعالجة التاريخ والحكايات الشعبية والذات الثقافية عموماً - مما يظهر في تشدد المؤرخ محمد عبد الرحيم وإيجابية انشغال نقده المسرحي في نفس الفترة بهجوم على الجديد وتحديد ما يلائم قفزة الحياة الماثلة في العرض المسرحي.

فرح أنطون

المقدمة
نشاطات مسارح الجاليات في العاصمة السودانية

يعود مصطلح (مسرح الجاليات) في سودان القرن العشرين إلى تلك الممارسات المسرحية التي ترجع إلى الجاليات الأجنبية التي وصلت إلى البلاد مع الحكم الثنائي الإنجليزي المصري، والمقصود بها تلك العناصر غير السودانية التي رافقت الحملة الإنجليزية المصرية العسكرية، ثم بعض الجماعات والفئات التي لحقت بها لإدارة شؤون البلاد ومعاونة المستعمرين في تسيير الحياة بما فيها إلى جانب الشؤون التعليمية والتجارية والإدارية من تزجية الفراغ والترويح عن الجنود والترفيه، وجعل الحياة (ممكنة) في بلاد لم تعرف المسرح الذي يريده المستعمر، فكان أن برزت مسارح عديدة وأماكن ترفيه ومقاه ومنتديات وأندية وجمعيات و(أجواق) تمثيلية وما إلى ذلك من تلك الحرف والمهن والنشاطات المرتبطة بأبي الفنون وبالاستعراض والغناء والموسيقى واللهو.٩

برزت فرق وأماكن معنية بالفنون المسرحية على تعددها، مقرونة بالغناء والموسيقى والسيرك والأكروبات والجمباز والألعاب الرياضية والبهلوانية والحواة والسحرة والمهرجين والحكائين والرواة والمنشدين وأهل الأوبريت والمونولوجات والتنكيت والضحك والهرج والمرج مما يسر الناظرين ويريح أنفس المستعمرين وسدنتهم في بقاع السودان حيث تتواجد القوات العسكرية والإدارية للدولة الاستعمارية وجالياتهم المختلفة.. وتوفر بجانب العروض المحلية مجالات للفرق الزائرة أو تلك المتعاقد معها لتقديم

٥- المرجع السابق، ص٩١.

٦- المرجع السابق، ص٩١.

٧- يراجع: محمد عبد الرحيم، نفثات اليراع في الأدب والتاريخ والاجتماع، الخرطوم، ب ت، ص٧١.

٨- المرجع السابق، ص٧١، وينظر: عز الدين هلالي، النقد المسرحي في السودان، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، ٢٠١٩، ص١٤٧-١٤٨.

٩- المستعمر البريطاني وفر لجيوشه في بلدان الاحتلال مسرحاً ناطقاً بالإنجليزية، يعرض أعمالاً ترفيهية استعراضية ومتنوعة لقواته الموجودة في البلاد المستعمرة في أفريقيا أو الهند مثلاً.. وفي السودان سرعان ما تم توفير فرقة وعروض مسرحية ترويحية لجنود الاحتلال، وهي عروض مقصورة عليهم ولا يسمح للسودانيين بالدخول إلى أماكن عرضها.. بينما سمحت السلطات الاستعمارية للمستخدمين من جنسيات أجنبية بتوفير فرق مسرحية وأماكن عروض ومسارح للجاليات دون أهل البلاد.

سلامه حجازي

سليم نقاش

عروضها في البلاد من طرف شركات تعمل في مجالات الترويح والموسيقى والغناء..

برزت كذلك المدارس الأجنبية المعنية بالتعليم الأجنبي مع الكنائس ودور العبادة على حسب الديانات والأعراق وكم الجاليات الموجودة في البلاد. ومع المدارس الأجنبية برز المسرح في المدرسة وبرزت الاحتفالات والمناسبات التعليمية والعمومية، ومنها بدأت تمارس العروض المسرحية، ليس فقط في مدارس البنين بل وفي مدارس البنات، حيث للأجانب فرص توفير ممارسات لابنائهم وبناتهم في مدارسهم في البلاد المستعمرة، ولا مانع لهم، ولا معترض عليهم، ولا شاك ولا باك على حركة للمسرح أو التمثيل، فإنه يحق للمستعمرين ما لا يحق لغيرهم من أبناء البلاد ومن الذين سيلحق بهم شغف المسرح وحب التمثيل.

ومع الجاليات المتعددة المختلفة المتباينة برزت الأندية الخاصة بكل جنس، وبرزت الفرق المعنية بالموسيقى والغناء والمسرح والاستعراض والخطابة والبلاغة والأناشيد وكل ما يجعل من النادي والجمعية والفرقة ملاذاً مقبولاً ومطلوباً من كل جالية تنافس به غيرها من الجاليات، وتتطلع به لا إلى أعضاء الجالية فحسب بل وإلى الحكام الكبار من قادة الاستعمار الإنجليزي ذي اليد الطولي والعليا في البلاد.

وسرعان ما تكاثرت الأندية الخاصة بالجاليات: النادي المصري، النادي السوري، النادي الإيطالي، النادي الإغريقي، النادي الأردني، النادي الأرمني، النادي القبطي، جمعية الموسيقى، الجي بي، مترو، فرقة الموسيقى والتمثيل، مقهى الخواجة لويزو، ثم مقهى يعقوب وكلوب أمين، (ولاحقاً بروز سينما برامبل، سينما كوليزيوم).. إلخ. وهذه مشاريع تجارية مدرة للربح ومحركة للحياة الاجتماعية؛ فمع توسع تجارة وأعمال وبنوك وشركات الأجانب في البلاد تولدت إلى جانب الأندية الرياضية والاجتماعية مظاهر حضارية ثقافية فنية أدبية، فنشأت المكتبات والمطابع والصحف، ومعها برزت قيم ومفاهيم ومتطلبات جديدة مع تجديد الحياة في البلاد.

أسماء ومسميات وأنشطة وبرامج يسمح بدخولها للمستعمرين وسدنتهم من جاليات، ويحرم أبناء البلاد من الدخول إليها أو ممارسة تلك المناشط أو المشاركة فيها، فهي خاصة للمستعمرين ولا يجوز لغيرهم الاستمتاع بها.

وهكذا، وللحظ السعيد، شاع المسرح المدرسي، والفرق الموسيقية والمسرحية، وفرق التمثيل، وفرق المنوعات بين الجاليات الأوروبية والعربية، وهذه العربية على وجه الخصوص أهميتها كبيرة، فقد جلبت المسرح في غالب ممارساتها من خبرات بلاد الشام ومصر أكثر مما جلب الأوروبيون من خبرات وثقافة مسرحية وتقنية عملية.. إذ كان عامل اللغة العربية وسيطاً جاذباً مخلصاً للإبقاء على روح المسرح وكياناته بين أهل البلاد والجاليات، بل ووصل حبل المشاركة القليلة الإيجابية، فسمح بما لا تسمح به قوى الاستعمار المتحكمة في هذه الفنون المحرمة على سكان البلاد تدريجياً وحسب سني الانفراج وخاصة بعد بروز نشاط طلبة ثم خريجي كلية غردون المسرحي، وتأسيس فرقة الخريجين.. في أواخر العشرية الأولى، لنصل إلى العشرية الثانية من القرن العشرين لنجد أن المسرح بطبيعته الإنسانية قد جاور النهوض الوطني إلى الحرية والانعتاق من المستعمر، فعند عرض مسرحية (صلاح الدين الأيوبي) - ١٩٢١ - برز الحس الوطني عالياً، كما برز اشتراك السودانيين في الأعمال المسرحية (المصرية على وجه الخصوص)، إلى جانب فرقة الرائد المسرحي السوداني محمد صديق فريد من الخريجين الذين نهضوا إلى العمل الوطني. فإذا ما جاءت سنة ١٩٢٤ وقعت (ثورة ١٩٢٤) وتمت محاكمة بعض القادة من العسكريين (مثل علي عبد اللطيف الذي اتهم بالعمل ضد الاستعمار) لنجد المسرح شريكاً في النضال.. لنصل في الفترة (١٩٢٥-١٩٣٠) إلى ضمور النشاط المسرحي (خاصة في النادي المصري وجمعية التمثيل المصرية) فقد اتهمت الفرقة المصرية بموالاتها ومشاركة السودانيين في أعمالها المسرحية (كان صديق فريد يشارك في المسرحيات التي تقدمها الفرقة المصرية، كما يعرض أعماله المسرحية في نادي الخريجين وفي مناطق عروض جديدة في أنحاء متفرقة من السودان)..

العشرينيات كانت مرحلة الخروج من عباءة مسرح الجاليات إلى مسارح الأندية الرياضية والاجتماعية الوطنية، بعد تعدد الفرق المسرحية في العاصمة والأقاليم المختلفة (مدني، عطبرة، الأبيض، بورتسودان، .. إلخ)، فأصبح المسرح وسيلة وطنية في مواجهة المستعمر.

«التجريب فى تدريب الممثل»

مقاربة فلسفية وجمالية لتكوين الممثل المعاصر

أحمد محمد الشريف

يقدّم كتاب «التجريب فى تدريب الممثل» للدكتور مدحت الكاشف، الصادر ضمن مطبوعات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى لعام ٢٠٢٥، طرحًا عميقًا يعيد التفكير فى منهج إعداد الممثل بوصفه مسارًا معرفيًا وجماليًا يتجاوز حدود التدريب التقليدى. وعلى امتداد ما يقارب ٢٩٦ صفحة من البحث والتحليل، يستعرض المؤلف (وهو أستاذ دكتور بقسم التمثيل والإخراج بالمعهد العالى للفنون المسرحية، أكاديمية الفنون بالقاهرة) تجارب ومناهج عالمية متعددة، ليصوغ من خلالها رؤية تجمع بين الفلسفة والممارسة العملية. ويأتى الكتاب ليضيف إلى المكتبة المسرحية العربية منظورًا جديدًا حول العلاقة بين الجسد والصوت والخيال، وكيف يمكن للتجريب أن يتحول إلى منهج دائم لاكتشاف الممثل لطاقاته الكامنة وتطوير أدواته الإبداعية.

يتوزع الكتاب على خمسة فصول رئيسة تتدرج بدءًا من المفاهيم النظرية إلى التطبيقات العملية، فى بناء منهجى يوضح مسار تكوين الممثل، كما يتصوره المؤلف.

يُخصّص الفصل الأول (بعنوان التجريب فى فن الممثل) لطرح الأسس العامة للتجريب فى فن الممثل، مع استعراض أهم التحولات التى طرأت على مفاهيم الأداء عبر المدارس العالمية الكبرى، ودور التجريب فى تخطى القوالب التقليدية. أما الفصل الثانى وعنوانه (البحث عن الممثل) فينصرف إلى البحث عن «الممثل الإنسان»، موضحا السمات النفسية والإبداعية التى تشكّل قاعدة العمل التمثيلى قبل الدخول فى التقنيات، مع تحليل لطبيعة الدور، والبناء الداخلى، وعلاقة الذات بالشخصية المؤداة.

وفى الفصل الثالث المعنون ب (التجريب والوعى الجسدى للممثل) ينتقل د. مدحت الكاشف إلى محور بالغ الأهمية، وهو الوعى الجسدى، حيث يتناول الجسد بوصفه مركز الأداء ومصدر الدلالة، مقدما مجموعة واسعة من التمارين والتقنيات المتعلقة بالحركة، والتوازن، والتعبير الجسدى، واستجابة الممثل للفضاء المسرحى.

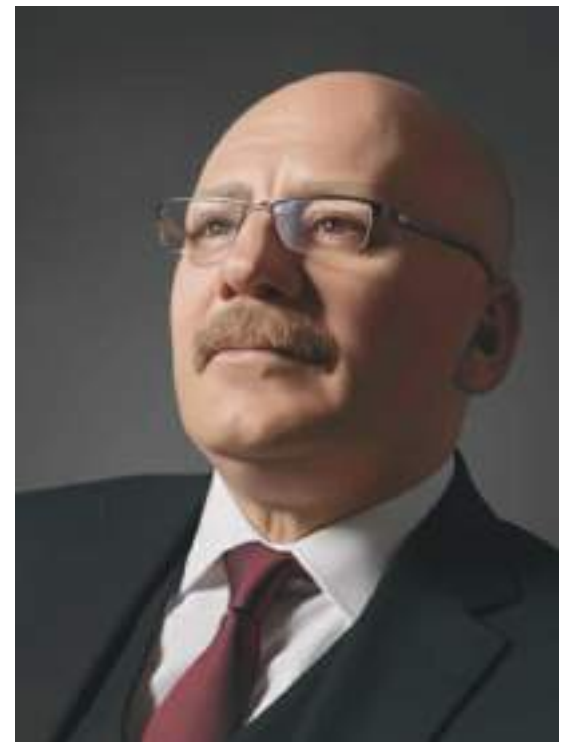
أما الفصل الرابع (الممثل بين التدريب والتعلم) فيعالج العلاقة بين التدريب والتعلم، موضحا كيف يصبح التدريب بيئة تربوية لا مجرد مجموعة من المهارات، مع التأكيد على أدوار المعلّم والمتدرّب، والقيم التى يقوم عليها العمل التمثيلى. ويأتى الفصل الخامس بعنوان (إعداد الممثل للدور وتطوير الشخصية التمثيلية) ليُختتم بمناقشة مفصلة لإعداد الممثل للدور، من تحليل النص، وبناء الدوافع، وتفعيل الارتجال، إلى تطوير الشخصية عبر مستوياتها النفسية والجسدية والصوتية، وهو الفصل الذى يقدّم التطبيق العملى الأشمل لما طرحه المؤلف فى الفصول السابقة.

أما أهم أفكار الكتاب، فتتلخص فى:

أولًا: التجريب بوصفه مفهومًا تأسيسيًا

فى هذا الكتاب يطرح د. مدحت الكاشف التجريب كمجال متسع يختبر خلاله الممثل حدوده وإمكاناته. فالتجريب، فى رأيه، ليس نقيضا للمنهج، بل هو المنهج ذاته حين يظل مفتوحا على الاكتشاف.

ويستعرض المؤلف جذور هذا التفكير منذ المسرح الإغريقى وحتى النظريات المعاصرة، دون أن يقف عند سرد تاريخي؛ بل يحوّل هذا التاريخ إلى مخزون معرفى



يضيء علاقة الممثل بجسده وصوته وخياله وتفاعله مع الفضاء المسرحى.

يُظهر الكاتب كيف أن مدارس ستانسلافسكى، ومايرهولد، وجروتوفسكى، وبروك، وآرتو، وبريشت، رغم اختلافها الظاهر، تشترك جميعا فى الإيمان بأن تدريب الممثل هو منطقة التجريب الكبرى. بهذه القراءة، ينجح الكتاب فى تقديم شبكة مترابطة من المفاهيم التى تتجاوز النقل إلى التأويل.

ثانيًا: الممثل ككائن جسدى - نفسى

يقسم الكتاب مساحة واسعة لتحليل الجسد باعتباره الأداة الأولى للمعنى.

فالجسد، كما يقدّمه د. مدحت الكاشف، ليس حاملا للحركة فحسب، بل هو نصّ يُقرأ، وفضاء تتقاطع فيه الذاكرة والخيال والوعى. ولذلك يقدّم المؤلف حزمة من المفاهيم مثل:

(الجسد المتحول - الجسد المقدّس والمدنّس - الجسد المشوَّه - القناع المحايد – البيوميكانيك - تحليل الحركة (لابان) - التعبير الصامت والبانتوميم)

ويمثل هذا التركيز على الجسد خطوة مهمة فى سياق المسرح العربى الذى طالما انشغل بالكلمة على حساب الحركة. فالكتاب يذكّر بأن الحقيقة المسرحية تبدأ من الجسد قبل أن تُترجم بالكلام.

ثالثًا: الصوت كطاقة لا كأداة تلاوة

يمنح د. مدحت الكاشف الصوت بعدًا وجوديًا، فيقدّمه بوصفه طاقة كامنة تكشف البنية الداخلية للشخصية. يتناول تقنيات التنفس والرنين والإلقاء والإيقاع، لكن المميز فى طرحه هو ربط الصوت بالانفعال الداخلى لا بالمهارة الخارجية. فالتمثيل الصوتى فى رؤيته هو تعبير عن

الحالة الوجدانية وليس أداءً لغويًا.

هذا التصور يعيد الاعتبار للعلاقة بين الصوت والمخيلة، ويؤسس لوعى جديد بإمكانات الممثل الصوتية داخل التدريب والتمرين.

رابعا: الارتجال واكتشاف اللاوعي

يُعامل المؤلف الارتجال باعتباره مختبرًا للذات البشرية. فالارتجال ليس غاية فى ذاته، بل قناة لاكتشاف مستويات أعمق من الذاكرة والانفعال والاستجابة اللحظية. ويتقاطع ذلك مع مناهج مايزنر وأدلر وجروتوفسكى، لكنه يقدّم رؤية أصيلة تدمج بين التجريب والبحث الشخصى للممثل. ويُظهر الكتاب كيف يمكن للارتجال أن يصبح وسيلة لبناء الثقة، ولتحرير الممثل من الصورة الجاهزة عن نفسه وعن شخصياته.

خامسا: إعداد الشخصية وتكوين الدور

يطرح د. مدحت الكاشف تصورا للجسد والوعى باعتبارهما نقطتى ارتكاز فى تكوين الشخصية المسرحية. فالشخصية، فى نظره، ليست قناعا يُرتدى، ولا مجموعة من التعليمات التقنية، بل مسار يتحرك من الداخل إلى الخارج. ويشرح مستويات متعددة من التحليل الدرامى، وبناء الدوافع، وتطوير الخيال، وخلق العلاقات داخل الفضاء المسرحى.

ويقدّم منهجا تكامليا يمزج التحليل النفسى بالحركة والصوت والارتجال، ليصل الممثل فى النهاية إلى شخصية عضوية نابضة بالحياة.

سادسا: الممثل فى عصر التكنولوجيا

يخصّص المؤلف مساحة للتفكير فى مصير الممثل وسط عالم مزدحم بالصورة والتقنيات الرقمية. ويرى أن التهديد الحقيقى ليس التكنولوجيا ذاتها، بل تحوّل الفنان إلى سلعة تُقاس قيمتها بعدد المتابعين لا بعمق التجربة. ومن هنا يؤكد على ضرورة الدفاع عن جوهر الفن الحى، وعن العلاقة الإنسانية التى لا يمكن استبدالها بالذكاء الاصطناعى أو المحاكاة الرقمية.

قراءة نقدية للكتاب

يأتى الكتاب ليملأ فراغًا فى الأدبيات العربية حول تدريب الممثل، لكنه يحمل فى الوقت نفسه بعض الخصوصيات النقدية المهمة.

• قوة الطرح الفلسفى

يمتاز الكتاب بعمق فلسفى واضح، واستحضار لحقول معرفية متعددة (الظاهراتية، الوجودية، الجماليات، النقد الثقافى). وهذا العمق يمنحه مكانة مميزة مقارنة بكتب التدريب التى تعتمد على الشرح العملى فقط. غير أن هذا البعد قد يكون مكثّفا على القارئ غير المتخصص، أو الباحث عن مادة تطبيقية مباشرة.

• اتساع المرجعيات

من نقاط القوة الاستثنائية فى الكتاب قدرته على ربط المدارس العالمية فى إطار فكرى واحد دون الوقوع فى النقل الأعمى. لكن كثافة الأسماء والمفاهيم قد تخلق أحيانا شعورا بالتشبع المعرفى يفوق احتياجات القارئ العملى.

• العلاقة بين النظرية والتطبيق

يقدّم د. مدحت الكاشف رؤية ثرية وشاملة، لكنه يميل فى بعض الفصول إلى الوصف النظرى أكثر من تقديم منهج تدريبى متسلسل. وقد يكون من المفيد فى طبعات لاحقة تعزيز الجانب العملى بجداول تدريبية أو وحدات تطبيقية حية.

• الجرأة فى تناول السياق الاجتماعى

يحسب للكتاب تسليط الضوء على علاقة الممثل بالاقتصاد الرقمى والسوشيال ميديا، وهى زاوية نادرا ما تُناقش فى كتب تدريب الممثل. وهذا يمنح العمل بُعدًا معاصرًا يجعله وثيقة فكرية بقدر ما هو كتاب تدريبى.

يمكن القول فى النهاية أن كتاب «التجريب فى تدريب الممثل» للدكتور مدحت الكاشف يعد واحدا من أهم الأعمال العربية فى مجال تكوين الممثل خلال العقود الأخيرة. فهو كتاب يزاوج بين الفلسفة والمنهج، بين التجريب والبحث، بين الإنسان والفنان. وينجح المؤلف فى تقديم رؤية واسعة تُعيد للممثل مكانته كمبدع وباحث ومفكّر، لا كمنفّذ أو مؤدٍّ. إنّه كتاب يمنح الممثل والمخرج والباحث خريطة معرفية ثرية، ويفتح الباب أمام ابتكار مسارات جديدة فى تدريب الممثل العربى، بما يليق بروح العصر وبجوهر التجربة المسرحية.

نهاية المسرح

فى ضوء علم الأعصاب الإدراكى والأداء

تأليف: روندا بلير
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

يتبع المسرح عموما نماذج العلوم والثقافة، وقد نظر عدد من الباحثين فى كيفية تأثير التحولات العلمية والتكنولوجية على فهمنا للمسرح والأداء. على سبيل المثال، يتناول فيليب أوسلاندر تأثير الوسائط الإلكترونية على فهمنا للحيوية والأصالة فى كتابه "الحيوية Liveness"()، ويدرس جون ماكنزى تأثير التقنيات الجديدة فى مجموعة من المجالات فى كتابه «الأداء أو غير ذلك perform or Else»(). أما الكتاب الأكثر صلة بمشروعى فهو كتاب جوزيف روتش الممتاز والقيّم «شغف الممثل: دراسات فى علم التمثيل The Player's Passion: Studies in the Science of Acting»()، الذى يتتبع تأثير النماذج العلمية المتغيرة على فهمنا لعملية الممثل، ويأخذنا عبر وجهات نظر ميكانيكية وحيوية وبيولوجية ونفسية تتراوح من السلوكية إلى التحليلية النفسية، والتى كان لكل منها رواج فى عصرها، ولكنها تجاوزتها الموجة التالية من الأبحاث. ومن المثير للاهتمام، أنه بحلول الوقت الذى نُشر فيه عمل روتش، أولًا فى عام ١٩٨٥ ثم فى عام ١٩٩٣، كانت الأبحاث جارية فى العلوم الادراكية وعلم الأعصاب، والتى كانت تُشكك فى جوانب أساسية من الوعى، والإدراك، ووظائف الدماغ، مما يُعيد تعريف فهمنا لعملية الممثل. وينصب اهتمامى بشكل خاص على علم الأعصاب الادراكى، الذى ينظر إلى الأسس البيولوجية وعمليات الإدراك والسلوك؛ وتثير الاكتشافات فى هذه المجالات تساؤلات حول العناصر الأساسية للحدث المسرحى، من بينها طبيعة عملية الممثل فيما يتعلق بالشعور، والذاكرة، والخيال، والفعل، والعمل الثنائى، وطبيعة العلاقة بين المؤدى والجمهور.

أبدأ حديثى من واقع التجربة ومن خلال القصص الشخصية. أريد أن أروى قصة. أريد أن أتحدث عن الفشل. فى مؤتمر الاتحاد الدولى لأبحاث المسرح فى صيف ٢٠٠٦ فى هلسنكى، قدمتُ ورقة بحثية حول كيف يمكن لعلم الأعصاب الإدراكى أن يُتيح لنا إعادة النظر فى موضوع المؤتمر حول طبيعة العلاقة بين العالمى والمحلى فيما يتعلق بالأداء. وكانت إحدى المشكلات الرئيسية فى الورقة البحثية هى محاولتى تغطية الكثير فى عشرين دقيقة؛ حاولتُ أن أكون عالميَّة جدًا. لكن مشكلة رئيسية أخرى تتعلق بسوء الفهم (إذا أردتُ إلقاء المسئولية على الآخرين) أو بعدم الوضوح (إذا تحملتُ المسئولية بنفسى)؛ أعتقد أن كلا الأمرين كانا عاملين مؤثرين. بينما كانت هناك ردود فعل إيجابية فى النقاش كانت هناك بعض السلبيات الصارخة. بعد بضعة أسئلة بسيطة، بدأت امرأة من بين الحضور بالقول: «لا فائدة لى من علم الأعصاب»، ثم طرحت سؤالًا على أحد أعضاء اللجنة. بعد ذلك بوقت قصير، قالت المرأة الجالسة بجانبها: وأنا أيضًا لا أجد فائدة فى علم الأعصاب، ثم وجهت سؤالًا إلى العضو الآخر فى اللجنة. ثم بدأ أحد زملائى فى اللجنة بالرد على سؤال

آخر، لا علاقة له ببحثى، قائلًا: "ويجب أن أقول إننى أيضًا لا أجد فائدة فى الحتمية البيولوجية". ثم قال زميلى الآخر فى اللجنة، وهو يتحدث عما كان يحاول وضع نظرية بشأنه: «عملى يدور حول الذات والآخر كديناميكية، بينما يبدو أن عملك يقدم الذات ككيان موحد ومعزول ومستقر». عندما تحدثنا لاحقًا فى حفل استقبال، قال: «أنا أستعين بنظريات الفلاسفة القاريين، مثل لاكان وديريدا؛ على عكسك، لا أحب الفلاسفة الناطقين بالإنجليزية، مثل لوك وهيوم، كما تعلمى...».

شعرتُ قليلًا كأنى أليس فى بلاد العجائب. أردتُ أن أسأل السيدتين، بما أنهما لا تُعيران اهتمامًا لعلم الأعصاب، وأفترض أنهما لا تُعيران اهتمامًا لعلم الأعصاب الإدراكى أيضًا، وهو ما كنتُ أستند إليه، إن كان لديهما أى فائدة من الدماغ - والأهم من ذلك، ما الذى كانتا تأملان تحقيقه بإغلاق باب النقاش. وأردتُ أن أسأل زميلى الأول إن كان يعتقد أنه سمع فعلًا عبارة "الحتمية البيولوجية" تخرج من فمى، ناهيك عن سماعها بشكل إيجابى، وزميلى الآخر إن كان يستمع عندما كنتُ أتحدث عن احتمالية علم الأحياء وكيف يتشكل الأساس البيولوجى للذات بقوة من خلال تفاعلاتنا مع البيئة، والتى تشمل الثقافة ومع بعضنا البعض، وإن كان يعتقد حقًا أنه سمعنى أتحدث عن فلاسفة إنجليز من القرن الثامن عشر (لم أفعل، مع أنه قد يكون من المثير للاهتمام التفكير فى المسار التاريخى لهذه القضايا فيما يتعلق بدراسات الوعى، وهو ليس ما كنتُ أناقشه).

إلى جانب عجزى عن التعبير بوضوح، أعتقد أن وراء هذه اللقاءات ما يلي:عدد من المخاوف، ربما بما فى ذلك نوع معين من التحيز المناهض للعلم الذى تسميه عالمة الأعصاب الإدراكية النسوية إليزابيث ويلسون "الجوهرية المناهضة للجوهرية" الجوهرية لبعض النظريات ما بعد الحداثية التى ترفض العلم لأنه يجب فى الواقع أن يكون غير مؤطر اجتماعيًا بشكل كافٍ ويعتمد بشكل غير نقدى على الملاحظة المادية غير السياقية - وهو عكس انتقادات بعض العلماء لتخصصات أخرى تركز على الجانب النظرى أو المجرد فى تناقض مع الأدلة المادية.() هناك مخاوف بشأن فقدان السلطة، وفقدان المكانة، وشعور بعدم الأمان حيال إدراك أننا لا نعرف ما كنا نظن أننا نعرفه، ومخاوف من أن تفسيراتنا لأحداث أو مواقف معينة قد تحتاج إلى إعادة نظر، وأحيانًا بشكل جذرى، بناءً على معلومات جديدة. ولعلّ أحد أهمّ المخاوف يتعلّق بالتحديات

التى تطرحها علوم الدماغ والإدراك على تعريفات الهوية والذات، انطلاقًا من سوء فهم فادح مفاده أن العلم يقودنا حتمًا إلى تعريف مادى مفرط ومُحدّد بشكل مُفرط للإنسان، أى أنه سيكون هناك فى نهاية المطاف ليس فقط تفسيرا، بل صيغةٌ، لتفسير كل شعورٍ وفكرةٍ وفعلٍ لدينا، والسيطرة عليه فى نهاية المطاف، مما يسلبنا فرديتنا وحريتنا، لأننا لسنا أكثر من عملياتٍ فيسيولوجيةٍ وكيميائيةٍ كهربائية. ويكمن الخوف فى أن العلم سيسلبنا الجزء الذى يملك حرية الاختيار، والذى يُبدع الفن، والذى يجعل الديمقراطية ممكنة. ربما تكون هذه هى النقطة التى تنشأ عندها المخاوف بشأن نهاية المسرح، وربما حتى نهاية الإنسانية، لعدم وجود طريقةٍ أفضل للتعبير عنها. من المثير للاهتمام أن العلم، من خلال اكتشاف المزيد عن الوظائف المادية التى تدعم الوعى، يؤكد بشكل متزايد تعقيد العمليات العاطفية والمعرفية والسلوكية وارتباطها بالظروف، والتى يمكن أن تختلف اختلافًا كبيرًا بناءً على الفرد المحدد وظروفه. أكرر: العلم، من خلال اكتشاف المزيد عن الوظائف المادية التى تدعم الوعى، يؤكد بشكل متزايد تعقيد تلك العمليات وارتباطها بالظروف. لا ينتقص العلم من "الإنسان"، وبالتالى من المسرح والأداء؛ بل يوفر أدوات للتفاعل معهما بشكل أوثق. أيضًا، يختلف العلماء حول عملهم بنفس حدة اختلافنا حول عملنا؛ فكما هو الحال فى مجالاتنا، هناك بحث، وهناك جدل، وهناك المزيد من البحث، وهناك المزيد من الجدل، والأمور تتغير. يمكننى أيضًا أن أقول إن سرعة التغيير الجوهرى فى علوم الأعصاب المعرفية تتجاوز بسهولة تلك الموجودة فى مجالاتنا، مما يجعل من الصعب على الأفراد داخل تلك التخصصات مواكبة التطورات، ويجعل الأمر أكثر صعوبة بالنسبة لنا نحن الذين نستخدم نتائج تلك التخصصات. يمكن إساءة استخدام كل من نظرية العلم ونظرية الأداء، على سبيل المثال، من قبل السياسيين الذين يشوهون نتائج البحث العلمى لأغراض سياسية أو الذين يستخدمون أدوات الخطابة والأداء للتلاعب بالمواطنين، لكن هذا لا ينفى استخدامات نظرية العلم ونظرية الأداء، ولا حقيقة أن التمثيل الأدائى والعلمى،والنماذج، والمعرفة الصلبة والناعمة تُشكل وتُؤطر، وأحيانًا تُحد من طريقة تفكيرنا.

والآن، بعض العلوم. وأريد التركيز على جانب محدد من البحث فى الأنظمة العصبية المتعلقة بالمحاكاة والتقليد. فلهذا البحث آثار على المسرح والأداء، لاسيما فيما يتعلق بفهم التقليد والتعاطف والقصد والروابط ليس فقط داخل أدمغتنا، بل فيما بينها. على الرغم من اختلاف العلماء حول الطبيعة الدقيقة لبعض العمليات التى سأصفها، إلا أن هناك اتفاقًا على أن أدمغتنا متصلة بوظائف المحاكاة العصبية بطرق تؤثر بشكل كبير على التعلم والعلاقات الاجتماعية، وبالتالى على الفن. ولا أدعى أننى خبيرة فى الأمور العلمية؛ فهدفى هو استخدام العلم بشكل أفضل لفهم ما يحدث فى الاستوديو أو أثناء الأداء.

فى عام ١٩٩٦، نشر إياكومو ريسولاتى وزملاؤه فى جامعة بارما نتائجهم التى تفيد بأن أدمغة القرود تحتوى على فئة خاصة من الخلايا العصبية:

تستجيب هذه الخلايا العصبية لنوع معين من الإيماءات، بغض النظر عمن يقوم بها سواء كان القرد الذى يتم تسجيل نشاط دماغه أو قردًا آخر. فإذا مدّ القرد الذى يتم تسجيل نشاطه يديه ليلتقط عنبة، فإن مناطق فى فصوصه الأمامية تنشط. وإذا مدّ قرد آخر، أو حتى إنسان، يده ليلتقط العنب، فإن خلايا القرد الذى يراقب الفعل تنشط أيضًا.

باختصار، تعكس هذه الخلايا العصبية أنشطة الذات وأنشطة الآخرين الموجهة نحو الهدف نفسه.()

من منظور الخلايا العصبية المرآتية، أو ما يُعرف بـ"الخلايا العصبية التى تُحاكى ما يراه القرد"، تُعدّ مشاهدة شىء ما بمثابة القيام به، إذ تنشط الخلية العصبية نفسها. وقد اكتشف ريسولاتى وآخرون أن أدمغة البشر تحتوى على عدد من أنظمة الخلايا العصبية المرآتية، بالإضافة إلى أنظمة الخلايا العصبية المُحاكاة، التى تُمكّننا من فهم «ليس فقط أفعال الآخرين، بل نواياهم، والمعنى الاجتماعى لسلوكهم وعواطفهم». () وهذا لا يعنى أن أدمغة الذى يفعل والذى يراقب متطابقة تمامًا فى لحظة الفعل، بل يعنى أن أنظمة المحاكاة والتقليد المُحددة هى المتطابقة؛ فهناك مجموعات أخرى كاملة من الخلايا العصبية تنشط فى دماغ الفاعل،وهى التى تُميّزه عن المراقب. (هناك خلاف حول الوظيفة الدقيقة للخلايا العصبية المرآتية الحركية وعلاقتها بالوظائف غير الحركية مثل التعاطف و"قراءة" القصد، لكن هذا يحفز أبحاثًا مكثفة حول هذه الأنواع وغيرها من الخلايا العصبية المشاركة فى المحاكاة والتى يبدو أنها تسمح لنا بالتواصل مع الآخرين). وكما يقول ريسولاتي: "تسمح لنا الخلايا العصبية المرآتية بفهم عقول الآخرين ليس من خلال التفكير المفاهيمى، بل من خلال المحاكاة المباشرة. عن طريق الشعور، لا عن طريق التفكير."() خلاصة القول هى أن هذه الأنظمة العصبية تربطنا ببعضنا البعض بطرق ملموسة لم تكن معروفة من قبل. يفترض بعض العلماء الآن أن الخلايا العصبية المرآتية تجعل التقليد، وبالتالى اللغة والثقافة، ممكنًا؛ وهذه لن تكون موجودة بدون الخلايا العصبية المرآتية. اذ نتعلم من خلال النظر والتقليد، فعلى سبيل المثال، يقلد الرضيع أحد والديه وهو يخرج لسانه أو يصدر أصواتًا أثناء نموه. لهذه الاكتشافات آثار محددة على الممثلين، الذين قد يكون التقليد بالنسبة لهم فى صميم الإبداع. وبالنسبة للجمهور، إذا فهمنا أن أدمغتهم تضيء بشكل مماثل لأدمغتنا فى بعض الجوانب كما نفعل على خشبة المسرح.

يُقدّم هذا البحث منظورًا جديدًا للنظر إلى المفاهيم السابقة حول المسرح والأداء. تكتسب طبيعة النقاشات بين أفلاطون وأرسطو بشأن قوة المحاكاة والمشاهدة أهميةً مُتجددة، من حيث تحذيرات أفلاطون بشأن "استيعاب حقيقة" الأشياء المُقلّدة وقوة المشاهدة، ودفاع أرسطو عن المحاكاة باعتبارها طبيعية وممتعة وضرورية للتعلم. فى الواقع، يُقدّم بحث الخلايا العصبية المرآتية دعمًا لكلا الرأيين، مُقرًا بأننا، بطريقةٍ ما على الأقل، مُرتبطون عصبيًا بتجسيد ما نشاهده. تُشكّل هذه الأنظمة العصبية جانبًا آخر من جوانب الأساس العضوى للمحاكاة، مُقدّمةً طريقةً أخرى لفهم قوة المحاكاة، والتعاطف، والتماهى. يُوفّر هذا البحث أساسًا لجولةٍ جديدة من البحث حول قوة المحاكاة وتأثيرها، لا سيما فيما يتعلق بالأنماط العصبية والتعزيز. مع ذلك، سيكون من الخطأ استخدام هذا البحث بشكل أخلاقى (أو أفلاطوني؟)، نظرًا لتعقيد العمليات وطبيعة التفاعلات بين الفرد وبيئته. فبدلًا من أن يدفعنا هذا البحث نحو نهاية المسرح، فإنه يدعونا إلى فهم أن مصادر قوته متأصلة ومتجسدة فينا ربما بشكل أعمق مما كنا نتصور، وأن الأسئلة الجوهرية التى طرحها أول اثنين من منظرى المسرح الغربى لا تزال دون إجابة كاملة. وبالانتقال إلى زمن أقرب إلى أنفسنا، فإن مناقشة ديدرو لتفوق الممثل الذى لا يشعر تتطلب إعادة نظر، إذ يبدو الآن أن جوانب التعاطف والمحاكاة أساسية فى الانعكاس العصبى، وأن جوانب التقليد لا تنفصل عن الشعور. ثمة أدلة إضافية تدعو إلى التخلى عن المواقف القطبية التى اتخذها دومسنيل وكليرون («الشعور» مقابل «العقل»)، وعن ثنائية الفعل البالية «من الداخل إلى الخارج» مقابل «من الخارج إلى الداخل»، أى بين ما هو نفسى داخلى/خاص، وما هو تقنى خارجى/ملاحظة. فالوظائف العصبية والمعرفية هى فى جوهرها علاقاتية،

تتعلق بعلاقتنا بالبيئة، وببعضنا البعض. هل ما زال بإمكاننا القول بوجود خط فاصل واضح بين ذواتنا والآخر، إذا كان عقلى ينشط بشكل مطابق لعقلك فى بعض الجوانب عندما تحرك يدك لتلتقط شيئًا ما؟ فما هى فى الواقع الحدود بين مشاعرك ومشاعرى، وبين أفعالك وأفعالي؟

من حيث التطبيقات العملية المباشرة للممثل، فإن استخدام الأبحاث على المستوى العصبى محدود؛ إذ لا يمكننا العمل مع الممثل على المستوى العصبى - حتى الآن. لكنها تفتح آفاقًا جديدة للتفكير فى قضايا قديمة. يؤكد ريزولاتى وآخرون أن الآليات العصبية، بما فى ذلك الخلايا العصبية المرآتية، "تسمح لنا بفهم معنى أفعال ومشاعر الآخرين [الذين نراقبهم] بشكل مباشر من خلال محاكاتها داخليًا دون أى وساطة انعكاسية صريحة"، أى أن التفكير الواعى غير متضمن.() تسمح لنا آليات المحاكاة هذه "بربط 'أنا أفعل وأنا أشعر' بـ 'هو يفعل وهو يشعر'" بشكل مباشر، وتوفر لنا الأساس لنكون قادرين على العمل اجتماعيًا، أى فى علاقة مع الآخرين. من خلال المحاكاة العصبية، "يصبح جزء من نظام المحاكاة لدينا نشطًا كما لو كنا ننفذ نفس الفعل الذى نشاهده."() وهذا يتردد صداه مباشرة مع "لو" ستانيسلافسكى بالنسبة للممثل، على الرغم من أننا لسنا نشطين جسديًا، ويمكن استخدامه كحجة إضافية لتحدى الممثل لتوسيع تجربته - فى الحياة، من حيث استيعاب أكبر قدر ممكن من خلال التفاعل مع الآخرين، وفى الفن، من حيث مشاهدة أكبر عدد ممكن من العروض الرائعة والمبتكرة، أى تفعيل أنظمة المحاكاة والانعكاس.

من بين أمور أخرى، تسمح لنا بعض أنظمة الانعكاس العصبى بفهم نوايا الشخص الذى نراقبه، أى أننا لا نختبر فقط ما يفعله، بل إلى حد ما ما يريده، "لماذا" الفعل"() – ما يسميه الممثلون بالدافع. يختلف العلماء حول مدى انخراط نظام الخلايا العصبية المرآتية الحركية فى الإدراك الاجتماعى (انظر على وجه الخصوص جاكوب وجينرود، "النظرية الحركية"، وسيبرا، "الخلايا العصبية المرآتية")،() أى مدى دقة تسمية الخلايا العصبية المرآتية بـ"خلايا التعاطف" أو "خلايا الدالاى لاما"، كما فعل البعض. على سبيل المثال، بينما يجادل ريسولاتى وآخرون بأن آلية المحاكاة «تُشارك أيضًا فى قدرتنا على فهم وتجربة الحالات العاطفية للآخرين"، كما يتضح من بحثهم حول التأثيرات العصبية لملاحظة تعابير الوجه التى تدل على الاشمئزاز،() يفترض ألفين جولدمان وجود ثلاثة أنواع من الآليات التى تدعم المحاكاة والتقليد: آليات المحاكاة الحركية، وآليات المحاكاة العامة، وآليات التقليد التى تعمل جزئيًا على مستوى الوعى()؛ إذ توفر هذه الأخيرة روابط بين مستويات ما قبل الوعى والوعى، مما يجعلها، كما يرى جولدمان، «أكثر جدوى كأساس موحد للإدراك الاجتماعى». على أى حال، نعلم أن الكثير من هذا - سواء صُنِّف على أنه محاكاة أو تقليد - يحدث تلقائيًا، أى فى مرحلة ما قبل الوعى.

يرتبط هذا العمل بأبحاث حول ظواهر نفسية فيزيائية أخرى، مثل: بحث بول إيكمان حول العلاقة بين تعابير الوجه والشعور،() وبحث سوزانا بلوخ حول العلاقة بين وضعية الجسم وأنماط التنفس والعاطفة، من خلال تقنية ألبا للتعبير عن المشاعر للممثلين، () وبحث أنطونيو داماسيو، من بين أمور أخرى،حول حالات الجسم "كما لو" والعاطفة، حيث يؤدى تخيل موقف ما إلى محاكاة الجسم لفسيولوجيا التواجد فى الموقف الفعلى. () ومع ذلك، يتجاوز البحث فى المحاكاة والتقليد ذلك. عند تعريف بنى الدماغ "التى تنشط أثناء تجربة الأفعال والمشاعر من منظور الشخص الأول والثالث على حد سواء"، أى "أنا أفعل/أشعر" و"هو يفعل/يشعر"، يتم إنشاء جسر مادى أساسى، وليس مجرد جسر "نفسي"، "بين الآخرين وأنفسنا". () ما يفترضه هذا التعريف هو "رنين مباشر"، "فهم تجريبى مباشر مشترك" بين الأفراد: "من خلال حالة عصبية مشتركة تتحقق فى جسدين مختلفين يخضعان مع ذلك لنفس القواعد المورفولوجية والوظيفية، يصبح "الآخر الموضوعي" "ذات أخرى".() يمكن تسمية هذه

التعريفات بتعريفات التعاطف، وهى تُتيح لنا فهم بعض الآليات المختلفة التى نتماهى من خلالها مع "الآخرين" ونتواصل معهم. فى الواقع، أظهرت الأبحاث أن غياب أو خلل فى عمل الخلايا العصبية المرآتية يُعدّ سمة مميزة للأفراد المصابين بالتوحد، الذين لا يستطيعون التواصل اجتماعيًا أو تعاطفيًا. كما يدرس العلماء التنبؤ وما يسمونه «قراءة العقول» (أى قراءة حالة أو نية شخص آخر) فيما يتعلق بأنظمة المحاكاة والتقليد. يفترض جيرجيلى سيبرا أن الخلايا العصبية المرآتية «تشارك فى التنبؤ أو التوقع للأفعال اللاحقة - بدلًا من محاكاة الأفعال المتزامنة - للفرد المُلاحَظ»،() مما قد يجعل تسميتها بـ«الخلايا العصبية المُتنبئة» أكثر دقة. من المرجح أن هذه الوظائف تدعم بعضًا من أبسط تمارين التمثيل، مثل تمرين المرآة الذى نمارسه جميعًا فى دروس التمثيل للمبتدئين وتمرين التكرار لمايزنر، ويمكن أن توفر، على سبيل المثال، طرقًا جديدة للتفكير فى مشكلة توقع الممثل.

وتحدث تطورات شبه يومية لها آثار عميقة على كيفية فهمنا لأنفسنا. نحن مترابطون بطرق لا يمكننا تصورها بعد، تسمح لنا بتقليد بعضنا البعض، والتعاطف مع بعضنا البعض، والتحدث مع بعضنا البعض، وتقديم عروض مشتركة، لأن أدمغتنا تنشط بعضها البعض حرفيًا بطرق تعكس بعضها البعض. فما هى إذن طبيعة الحدود بيننا وبين الآخرين، بين التجربة والخيال، بين الفعل والعاطفة، عندما تُشعل مشاهدة أفعال شخص آخر نفس مجموعة الخلايا العصبية فى رؤوسنا التى تُشعلها تلك التى يُشعلها الشخص الذى يقوم بالفعل؟

يجب أن نكون منفتحين على استخدام العلم فى الفن فى هذا الوقت الذى يُقاوم فيه العلم وتطبيقه الدقيق سياسيًا وثقافيًا من قِبل الكثيرين فى الولايات المتحدة. من واجبنا أن نرى ونحتضن تلك الأشياء التى تُشكّل الطبيعة بأكبر قدر ممكن من الصدق والشفافية. ولعلنا نستفيد أكثر من أن نقتدى بشكسبير:

لا تكن متساهلًا أكثر من اللازم، بل اجعل حكمتك مرشدك: اجعل الفعل متوافقًا مع القول، والقول متوافقًا مع الفعل؛ مع مراعاة خاصة ألا تتجاوز حدود الطبيعة؛ فإن أى مبالغة فى ذلك تُخرج عن غاية اللعب، التى كانت غايتها، فى البداية والآن، ولا تزال، أن تعكس الطبيعة كما لو كانت مرآة؛ أن تُظهر الفضيلة ملامحها، وأن تحتقر صورتها، وأن تُظهر العصر وجسده هيئته وضغطه. ()

جزء من هذه الطبيعة هو أننا كائنات بيولوجية واعية. نحن مقيدون بعمليات عضوية تتكشف بطرق محددة، ونسترشد بعمليات ثقافية تتفاعل بشكل مشروط لتوجيه وتشكيل تلك العمليات البيولوجية. جزء من طبيعة عصرنا وضغوطه هو التأثير المتغير باستمرار للعلم على حياتنا. فمع ازدياد قدرة العلم وحتمية على تمكيننا من تشكيل الجوانب البيولوجية والتحكم بها، قد نضطر إلى التخلى عن بعض التعريفات المريحة لما يعنيه أن تكون ممثلًا أو متفرجًا، أو ما هو الشعور أو الذاكرة أو الفكرة أو الفعل، أو حتى ما هو المسرح. نحتاج إلى إعادة تصور، ولو بشكل طفيف فى الوقت الراهن، لتعريفاتنا للعلاقة بين «أنت» و«أنا». نحتاج إلى إعادة تصور الاختلاف. أملى هو أن يحررنا هذا لنكون أكثر حساسية ودقة فى فهمنا للممثل والمتفرج، وللشعور والذاكرة والفعل، وفى طريقة صنعنا للمسرح وتفكيرنا فيه.

• روندا بلير أستاذة مسرح فى جامعة ساوثرن ميثوديست. شاركت فى التمثيل والإخراج فى أكثر من ٦٠ عملًا مسرحيًا، وهى محررة مشاركة فى كتاب «وجهات نظر فى تدريس المسرح». نُشرت مقالاتها حول التمثيل والإخراج والدراماتورجيا والترجمة فى كتبٍ منها: «الأداء والإدراك: دراسات المسرح والتحول المعرفى»؛ «المرأة فى المسرح الأمريكى»؛ "تجاوز دور الأب الكبير: إخراج المسرح كما لو أن العرق والجنس مهمان؛ إعادة النظر فى التمثيل المنهجى؛ «تينيسى ويليامز: دراسة حالة»؛ «مواضيع مسرحية»؛ و«التحولات: مجلة الكليات الخمس للترجمة الأدبية»، وغيرها.

التفاصيل المجهولة لبدايات الفرقة القومية(٣٣)

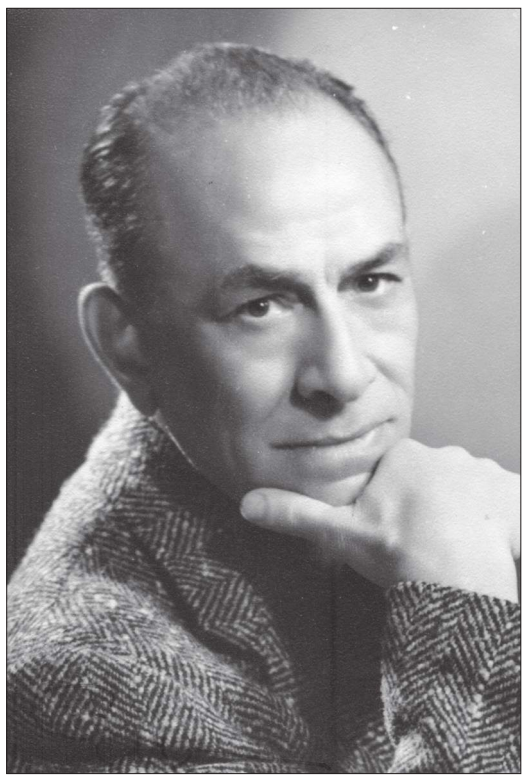
مسرحية السيد.. العرض السابع!

سيد علي إسماعيل

بعد عشرة أيام من ليلة العرض الأخيرة لمسرحية «نشيد الهوى»، أعلنت الفرقة القومية عن مسرحيتها السابعة «السيّد»، التى قدمتها على مسرح دار الأوبرا الملكية فى إبريل عام ١٩٣٦. والمسرحية تأليف «كورنيل» ترجمة «خليل مطران»، أخرجها «زكى طليمات»، تمثيل «حسين رياض» فى دور السيد، و«زينب صدقى» فى دور شيمان، بالاشتراك مع عمر وصفى، منسى فهمى، عبد العزيز خليل، زكى رستم، سراج منير، فؤاد فهيم، عزيزة أمير، فردوس حسن، نجمة إبراهيم.

كتب «عبد الملاك برسوم» مقالة عن العرض فى أوائل مايو ١٩٣٦، ونشرها فى جريدة «الأهرام» تحت عنوان «السيد على مسرح الأوبرا الملكية.. ملخص وتحليل»، قال فيها: مُثلت رواية «السيد» على مسارح فرنسا لأول مرة عام ١٦٣٦، واليوم تحتفل مسارح فرنسا بمرور ثلاثمائة عام على تمثيل هذه الرواية الفذة، وتشترك مصر فى هذا الاحتفال اشتراكًا عمليًا، بتمثيل هذه الرواية على مسرح الأوبرا الملكية، ويزيد فى قيمة هذا الاشتراك، أدبيًا وفنيًا وماديًا، أن فرقة الحكومة التمثيلية، هى التى ستمثل هذه الرواية، وأن الأستاذ زكى طليمات، رجل المسرح المصرى، وخريج الأوديون، وابن باريس، هو الذى تولى إخراجها وأن الأستاذ خليل مطران هو الذى نقلها إلى العربية وناهيك عن ترجمة شاعر لشاعر.. وقد ألفها «كورنيل» فى القرن السابع عشر، وخالف بها القاعدة المألوفة فى التزام وحدتى الزمان والمكان، فجاءت متعددة المناظر. وقد كان - كورنيل - بعمله هذا، أول فرنسى يخرج على أقدس قوانين الدرام فى العصر الكلاسيكى، غير أنه لم يسرف فى هذه المخالفة إسراف شكسبير، بل كان معتدلًا كل الاعتدال فتعددت مناظر روايته هذه، تعدد محلى بحت.. كان كورنيل طالبًا فى مدرسة الحقوق وكان مغرمًا بالتمثيل غرامًا صرفه عن الدرس والتحصيل، فجعل يتردد على قاعات التمثيل، حتى تركزت محبته له وساعده غرامه بنظم الشعر، فوضع أول رواية تمثيلية أسماها «الخطابات المزورة» وقدمها إلى أحد مسارح باريس فقبلت ومُثلت! ولئن أتهم - كورنيل - بسرقة رواية «السيد» عن الإسبان إلا أن فضله بصبغها بصبغته لا ينكر، ولا يجحد، فقد جاءت الرواية فذة فى نوعها، قوية فى أسلوبها متماسكة فى حوادثها، جميلة فى حوارها مؤيدة لكل ما كان يرمى إليه من تركيز سلطان الملكية ورفع نفوذها متمشيًا فى هذا مع ما أخذه الكردينال ريشيليو على نفسه من عهد وميثاق فى هذا السبيل.

حوادث هذه الرواية، كحوادث غيرها من روايات كورنايل، حوادث نضال ونزاع بين العاطفة والواجب. فلملك إشبيلية قائدان عظيمان هما الكُنت دون دياج الذى هدته السنون والأيام، فشمله الملك بعطفه، وجعله مؤدبًا لولى عهده، تقديرًا منه لجليل خدماته، وطول تجاربه فأثار هذا العطف الملكى حقد الكنت وغيرته على هذا القائد ولطمه على خده، وأوقع سيفه على الأرض بعد مبارزة صغيرة، وتركه يندب حظه، ويبكى مجده الغابر الذى بناه فى غابر أيامه، فتقوض فى يوم واحد.. وللدون دياج ابن فى الثامنة عشرة من عمره هو لذريق، وتشاء الأقدار القاسية أن يدخل لذريق على أبيه، وهو يبكى عجزه عن رد الإهانة بمثلها فكلف ابنه بأن يثأر لشرفهما من ذلك الكنت الوقح.. وللكنت ابنة وحيدة هى شيمان، وكان يعبدها لذريق عبادة العاشق الولهان ولكن هل يمنع حب لذريق لابنة الكنت الأخذ بثأر أبيه، من والد معشوقته لإهانة لا تغسل إلا بالدم إلى حين أوشك أن يبلغ غرامه، يكون فى هذه الخصومة أبوه الموتور، ويكون الواتر أبا شيمان! أجل إنه مدين بكل شيء لأبيه، قبل معشوقته، إذن ليرد دمه نقيًا كما تلقاه وليبادر إلى الأخذ بالثأر، فما عليه، فوالده هو الذى أهين، والذى أعتدى عليه هو والد شيمان.. يذهب



زكي طليمات

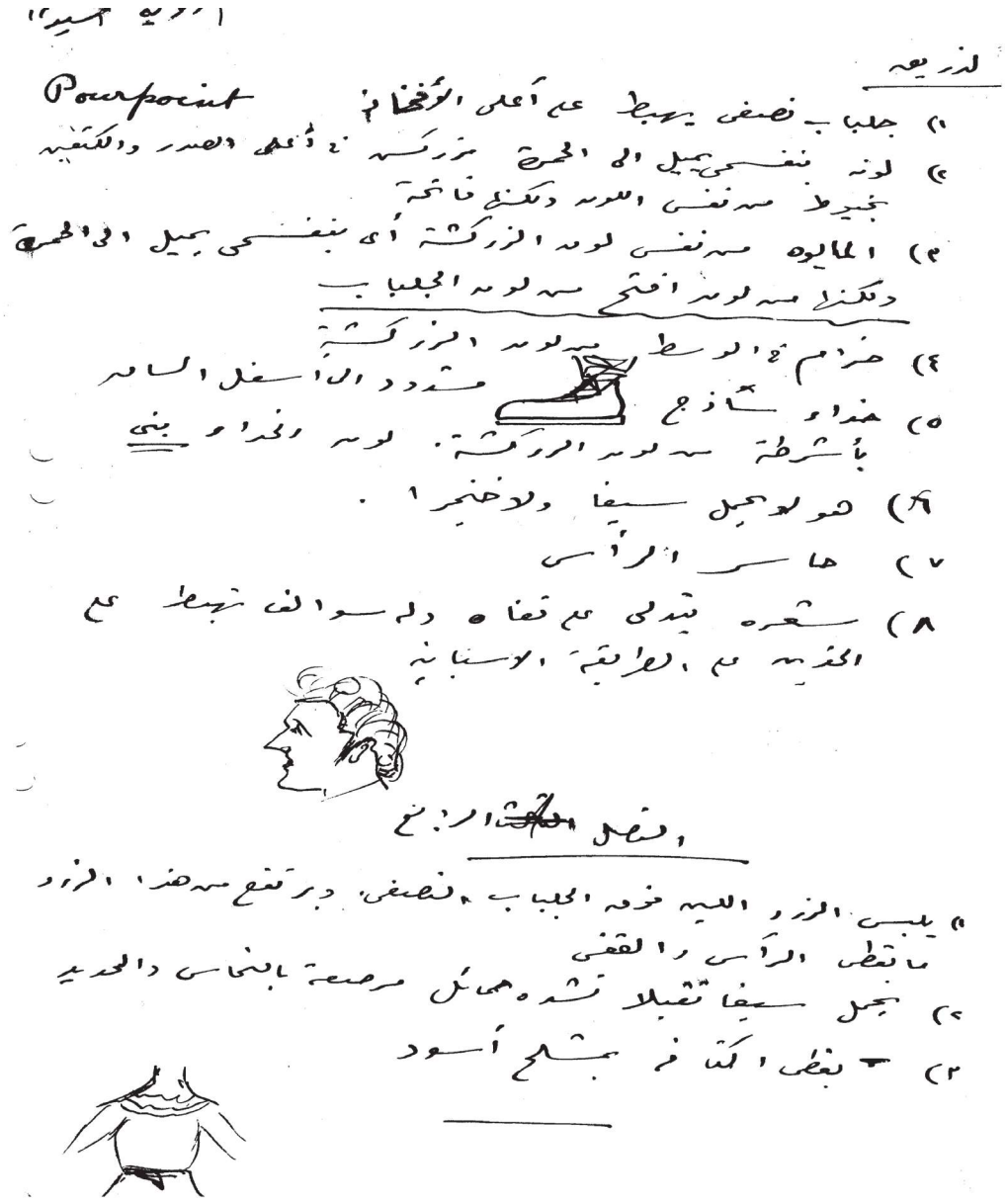
لذريق لمقابلة الكنت الذى لا يجد بدًا من إجابة دعوته للمبارزة «تعالى فإنما تقوم بواجب، وليس بكريم العنصر ولد يعيش يومًا بعد شرف أبيه» فيكون الجواب، مبارزة تنتهى بحياة الكنت مما يحمل بنت الملك بتعزية شيمان فى مصابها، الذى يولد فى قلبها الكراهية والبغض لقاتل أبيها. والبغضاء التى تتغلغل فى القلوب تغذى نيرانًا يخبؤها الرماد، فما يزيدها إلا احتدامًا.

ولابنة الملك قصة، هى قصة كل امرأة فى الوجود. امرأة أحبت، ولما لم تستطع إلى حبيبها سبيلًا، أهدته إلى شيمان. وعلى يديها تمكن أن يستنزلها من معتصمها فالغرام طاغية لا يبقى على أحد. ولم تفعل ذلك عبثًا، فلما وجدت أن قلبها قد أوشك أن يفقد منعته، أعطت بيدها ما لم تكن لتجسر على أخذه بيدها لنفسها، فجعلت شيمان بمكانها من لذريق، وقيدتها بقيوده، وأوقدت نيرانها لتطفئ نيرانها هى، فلا عجب فالحب يحيى بحياة الأمل. وتموت بموته، وهو ضرام يأكل نفسه إن لم يجد ما يأكله، لذا فهى تمعن فى تعزية شيمان، وتحاول جهدها فى تهدئة خاطرها رغبة منها فى إشعال غرامها.. فالرابطة المقدسة التى ستربط لذريق بشيمان ستذهب بأحقاد الوالدين المتعاديين، وتتنبأ بأنها ستجعل عما قليل حبها ينتصر على الضغينة فيهما، وترى الزفاف الهنىء يلاشى تلك الشحناء ولكن رجاء شيمان يقصر دون هذه الأمنية.. مات الكنت بعد لذريق فمسح ما لحق بشرف أسرته من العار، فدفعت فعلته شيمان، لمطالبة الملك بالثأر منه، ومكافأة الدم بالدم وهنا يتقدم دون دياج لتبرئة ابنه أمام الملك قائلًا: «أنا يا مولاى الرأس، وليس ابنى إلا الذراع تشكو شيمان من أنه قتل أباها، وتالله ما كان ليؤدى به، لو قدرت على الإيذاء به، فليكن القربان إذن هذا الراس الذى يلوى به الهرم، وليبق الساعد الذى يضطلع بخدمتك، أرض شيمان بسفك دمى، فقد طبت نفسًا للاقتصاص منى ورضيت بالحكم عليّ مهما يبالغ فى شدته، إذ إننى بموتى نقى الشرف، أموت بلا أسف!».

ولكن هذا لا يزيد شيمان إلا تمسكًا بطلبها، حتى إذا ما طلب الملك إليها أن تروّح عن نفسها أسفت لأن الأمر بالترويح عنها يزيد أشجانها.. ومن بين قواد المملكة، الذين أغرموا بشيمان دون سنش، وهو شاب فى مقتبل العمر، يتقدم إلى شيمان فى هذا الظرف العصيب، راجيًا أن تستخدم شيمان سيفه للاقتصاص من المجرم، وأن تجعل غرامه لها قاضيًا لغرمها، فبأمر منها يشتد ساعده، ويأتى العجب العجاب، ولكنها وإن رفضت أولًا، عادت، فقبلت هذا العرض من دون سنش.. يبكى لذريق ما أضاعه لفعلته، على نفسه، من نعيم قربه من شيمان فضرب الضربة، ولكنه أودى بنفسه، فجاء انتقامه لشرفه انتقامًا منه ويزداد ألمه وأنينه، اعتقادًا منه، أن الخيانة فى الحب من شيمة المحارب الرعديد، والعاشق الغادر، ولكنه، وقد اطمأن إلى شيمان، أو قل انتزع منها أخيرًا رضاءها، وعطفها.. فإذا كنت قد هويتك يا حبيبى لذريق، فاجعل عوض من هذا الحب أن تزود عن نفسك لتنقذنى من دون سنش، قاتل لتحررنى من رق من لا أحب.. ولكنه ينازل دن سنش الذى أخذ على نفسه الانتقام لشيمان وينازله لذريق ولسان حاله يقول: إلى عدو لا أكبح اليوم جماحه، وينتصر عليه، ولكنه يبقى على حياته، ويبعث به إلى شيمان، فإذا ما ظهر دن سنش أمام شيمان، وبيده سيف المنتصر، ظنت المسكينة، أن قد قضى على لذريق فتثور فى وجهه، ولا ينقذ الموقف إلا دخول الملك الذى يقدم إليها لذريق زوجًا حلالًا، على أن ينقذ الوطن من خطر المغاربة، بقوله: فأما، ومكانك أعز مكان فى قلب شيمان، فخير حل لعقدة الشرف التى حالت بينكما، أن تدع الزمن يفعل فعله، وأن تعتمد على شجاعتك وعلى مليكك.. وهنا تهدأ ثائرة شيمان وتقبل لذريق زوجًا لها، وهكذا تخضع المرأة أخيرًا لسلطان الحب، حب الرجولة، حب الشجاعة، حتى وإن كان الحبيب قاتلًا لأبيها.. وليسمح لنا الأستاذ مطران، أن نهنئه بتوفيقه بهذه الترجمة الدقيقة، فلا عجب، فشاعرنا العربى

مخططات إخراجية بقلم زكي طليمات

إعلان مسرحية السيد



تعليمات ملابس شخصيات مسرحية السيد بقلم زكي طليمات

هو خير من يفهم شاعر الفرنسيين فى أزهى عصور الشعر الفرنسى، ولكن رجاءنا أن لا يزعج الأستاذ الجليل منا قولنا، إن المسرح المصرى أحوج ما يكون إلى اللغة السلسة منه إلى اللغة الجزلة.. عبارات الرواية رصينة، وأسلوبها ممتع، ولكن لا يغيب على الأستاذ أن الجمهور إذ فاته فهم عبارة ما، شغله هذا عن تتبع حوادثها بنفس القوة والنشاط، أو خلت الرواية من عبارة غامضة أو عميقة.. على أننى أعتقد أن الرواية وإن فاقت مستوى جمهورنا المثقف إلا أنها أدنى من قلوبهم عن سواها.

بعد أيام قليلة وجدت فى جريدة «الأهرام» أيضًا مقالة أخرى عنوانها «السيد على مسرح الأوبرا الملكية.. نقد فنى نزيه» بتوقيع «ضبع»! أشار الكاتب فى مقدمتها إلى المقالة السابقة لعبد الملاك برسوم، ورأى أنه لخص موضوعها تلخيصًا كافيًا، لذلك وجد فى نفسه الرغبة فى نقدها إخراجًا وتمثيلًا نقدًا فنيًا نزيهًا، وبناءً على ذلك قال:

«أخرج الأستاذ زكى طليمات هذه الرواية، ولم يشترك فى تمثيل أحد أدوارها، خلافًا لسابق عادته فى روايات الفرقة القومية، لذا يحق لنا وقد توفر على شئون الإخراج، أن نشتد فى محاسبته.. يلوح لى أن مخالفة «كورنى» فى روايته هذه لوحدتى الزمان والمكان، كادت تحرج الأستاذ المخرج، إذ ألجأه إلى استعمال الستائر الداخلية التى لم تتقدم طريقة استعمالها فى مصر حتى اليوم.. على أن للرجل بعض العذر، إذ إن نظام الإضاءة فى الأوبرا الملكية، نظام عتيق يقف حجر عثرة فى سبيل الإخراج الحديث، حيث تخضع المناظر والأستار المسرحية فى بنائها ووضعها للإضاءة الحديثة. ولقد وفرت هذه الستائر على المخرج مشقة وضع تصميم للمناظر الأندلسية بما فيها من جمال البناء والنقش، غير إنه استطاع أن يعطينا فكرة بسيطة عن هذا الفن فى القرن الحادى عشر، حيث وقعت حوادث الرواية، فاستخدم «عمودين» هما غاية فى البساطة، ولكنهما آية فى الفن الأندلسى الذى يتركز على الفن القوطى، والرومى والعربى، أو ما يسمونه بالفن شبه الرومانى أو البازليكى الملقح بالفن العربى. أما منظر «العرش» فى الفصل الثانى والثالث والخامس، فلم يكن شيئًا مذكورًا، ولم يجمع إلى الأبهة والجلال ما توفر عليه الفن إذ ذاك من كثرة الأعمدة المنفردة بجمال النفس، والمتوجة بالمقاطع الفنية الجميلة، فضلًا عما تحلت به قصور ذلك العهد بصور القديسين إذ ماتت العاطفة الدينية القوية، إذ ذاك، على القوم كل مشاعرهم، وخصوصًا فى إسبانيا أكثر بلاد المسيحيين تمسكًا بأهداب الدين، وتعلقها به فى عهد كان للدين فيه كل السلطان. وأعتقد أن ليس للأستاذ زكى فى ذلك عذر ما، فمنظر «العرش» ثابت فى كل فصول الرواية، ولا يكلف بناؤه عناء، ومشقة، خصوصًا وقد توفر إلى ذهن زكى، وعميق دراسته، وغزارة إنتاجه فى رواياته السابقة، المال والوقت.

أما عن الإضاءة، فحدث عنها ولا حرج، فزكى هو حامل لوائها فى مصر، وناهيك عن الإضاءة المعبرة عن روح الرواية فى مجموعها، والعاطفة المتغلغلة فى كل فصل من نضال بين الحب والبغض، ونزاع بين العاطفة والواجب. وإن أنسى لا أنسى إضاءة الفصل الثالث إذ ذهب الليل بظلامه الدامس ولاح الفجر، غير إنى أرى أنه يجب أن يلقح مركز النور «Projecteur» المصوب فى الفصل الثالث على وجه حسين رياض ممثل دور «السيد» بلون أحمر خفيف، لأن للنور الأبيض الوهاج مضار لا تغيب على الأستاذ زكى، فضلًا من أن تلقيحه باللون الأحمر «الخفيف» يتفق وحديته لهذا الفصل. وأما عن «الأثاث» المستخدم فى هذه الرواية فإنه كان مع بساطته محدثًا عن روح العصر لولا أن أثاث منظر «بيت الملك» كان يحتاج إلى قليل من العناية فى الاختيار والتنسيق والتوافق، لأن الكراسى العربية، التى نستعملها اليوم فى منازلنا لم تُعرف عند العرب فى ذلك الوقت، ولأن هذه الكراسى نفسها لم تتفق مع المصلى التى ركعت عليها بنت الملك، ابتهالًا لله أن يخفف من خطبها.. قوام هذه الرواية، وأمثالها من الروايات الكلاسيكية، إلقاء قوى وكلام رنان، غير أن نزعة الفن الحديث التى تحمل لواءها «مسارح الطليعة بباريس» ترمى إلى صبغ هذه الرواية بالطريقة العصرية على قدر الاستطاعة. وقد وفق الأستاذ زكى فى هذا السبيل توفيقًا نغبطه عليه، لولا أن حرصه على طريقة الإلقاء الكلاسيكية كان يغالبه أحيانًا، فكانت هذه الغلبة حجر عثرة فى سبيل بلوغ درجة الكمال فى هنا الميدان. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فإن الأستاذ المخرج بالغ فى احترام المثل الفرنسى القائل «لا تقطع الثمرة إلى أربع» أعنى لا تكلف نفسك مشقة إظهار كل معنى وإيضاح كل فكرة رئيسية دون سواها. أقول بالغ الأستاذ زكى فى احترام هذه القاعدة مع أنه لو أغفلها ولو قليلًا لبلغ القمة فى إخراج هذه الرواية بما زاده عليها من حركة وحياة وبما وفره على بعض الممثلين والممثلات من إحراج سنأتى عليه فيما بعد.

مسرحنا الأخيرة
العدد 992 الإثنين 31 أغسطس 2026

مشهد

التمثيل والجغرافيا..(٢)

كيف للممثل أن يغادر نفسه؟

محمد الروبي

قلنا في مقال سابق إن علاقة المسرح بالجغرافيا لا تقتصر فقط على المكان الذي تُقام فيه العروض، أو المدن التي أنتجت أشكالًا مسرحية مختلفة، وإن ثمة جغرافيا أخرى أكثر خفاءً تسكن جسد الممثل نفسه.

فالممثل لا يصعد إلى الخشبة عاريًا من المكان الذي جاء منه. إنه يحمل معه، شاء أم لم يشأ، أثر المدينة التي وُلد فيها، واللغة التي سمعها طفلًا، والوجوه التي عاش بينها، وطريقة الناس في الكلام والضحك والغضب والحزن. يحمل كل ذلك في صوته، ونظرته، وحركة يديه، وطريقة وقوفه، والمسافة التي يضعها بينه وبين الآخرين.

وهذا ما سميناه بـ«جغرافيا الممثل».

فلكل مكان إيقاعه الخاص في الكلام. ثمة من يمنح الكلمات وقتًا أطول لتستقر، وثمة من يندفع بها كأنها تجري وراء شيء ما. ويختلف استخدام الصوت، كما تختلف دلالة الصمت. فما يبدو طبيعيًا في بيئة ما قد يبدو مبالغًا فيه في بيئة أخرى.

ولا يعني ذلك أن الجغرافيا تصنع الممثل وحدها، لكنها تضع طبقتها الأولى فوق جسده. ثم تأتي التربية والتعليم والتجربة لتضيف طبقات جديدة. فالممثل الذي يولد في مدينة ويتعلم في أخرى يحمل، في النهاية، أكثر من جغرافيا. لكن هذه الطبقات الجديدة لا تمحو تمامًا آثار المكان الأول.

من هنا كنت وما زلت أقول دائمًا لتلاميذي: «إذا أردت أن تكون ممثلًا جيدًا، فعليك أولًا أن تعرف نفسك».

فالممثل يريد أن يكون شخصًا آخر، لكن كيف يستطيع أن يفعل ذلك إذا كان لا يعرف الشخص الذي هو عليه؟ كيف تتجنب ما لا تعرفه؟

أنت تريد أن تصبح شخصًا آخر. أن تمشي مثله، وأن تنظر مثله، وأن تغضب وتضحك بطريقته. لكنك لا تبدأ من فراغ. أنت تدخل إلى كل شخصية محملًا بعاداتك الخاصة. وقد تظن أنك تؤدي عشر شخصيات مختلفة، بينما تظل أنت نفسك، من حيث لا تدري، حاضرًا في كل واحدة منها.

لذلك كانت معرفة الذات، في رأيي، أول خطوة في تدريب الممثل.

ومن التدريبات التي كنت وما زلت أستخدمها أن يطلب الممثل من شخص آخر أن يقلده. أن يراقب هذا الشخص كيف يقف هو، وكيف ينظر، وكيف يحرك يديه، وكيف تتغير ملامحه حين يغضب أو يضحك.

إنها تجربة كاشفة.

فالممثل معتاد على تقليد الآخرين، لكنه في هذه المرة يصبح هو نفسه موضوعًا للتمثيل. يرى ذاته من الخارج، ويكتشف عادات جسده التي كان يمارسها من دون وعي. فالمرآة تعطينا صورتنا، لكنها لا تكشف لنا دائمًا سلوكنا. أما حين يقلدك شخص آخر، فإنك تصبح متفرجًا على نفسك.

وهنا يبدأ الاكتشاف.

أن تعرف ما الذي تفعله لأنك أنت، ومن ثم تتجنبه حين تكون شخصية أخرى.

أن تعرف كيف تقف قبل أن تغير طريقة وقوفك، وكيف تنظر قبل أن تصنع نظرة أخرى.

وهو ما يعيدنا إلى الجغرافيا الأوسع التي يجب على الممثل أن يبذل جهدًا في اكتشاف تضاريسها؛ تضاريس شكّلها تاريخ طويل من العادات والإيقاعات التي تسربت إلى الجسد من دون أن نشعر.

ومن هنا تصبح معرفة الممثل لنفسه وللبيئة المحيطة به محاولة لاكتشاف جغرافيا جسده.

فالتمثيل لا يبدأ بمحاولة أن تكون شخصًا آخر، بل يبدأ باكتشاف الشخص الذي تريد أن تخرج منه.

وهذا هو، في تقديري، أحد أهم أسرار الممثل الجيد، أن يعرف نفسه أولًا، ويعرف عاداته، ويكتشف ما تركه المكان فيه، كي يصبح قادرًا على الاختيار: ما الذي يحتفظ به، وما الذي يغيره، وما الذي يمنحه للشخصية.

ربما لذلك تجد كثيرًا من الممثلين، وبعضهم نجوم لأسباب ليس من بينها أنهم ممثلون جيدون، تطغى ملامحهم الخاصة على كل شخصية يؤدونها. فهو يمشي على المسرح أو أمام الكاميرا كما يمشي في الحياة، وينظر النظرة نفسها، ويغضب الغضب نفسه، ويتكئ منتظرًا اتكاءه في الحياة... إلخ.

وذلك لأنهم، ببساطة، لم يعرفوا أنهم يفعلون ذلك في الحياة. لم يبذلوا جهدًا في معرفة أنفسهم. إنهم يفعلون ذلك بتلقائية لا يعونها.

مرة أخرى، إذا أردت أن تكون ممثلًا جيدًا، فابدأ أولًا بالتعرف إلى نفسك. اعرف كيف تنظر، وكيف تسير، وكيف تتحرك يداك أثناء الكلام. تعرف إلى جغرافيتك لتتمكن من مغادرتها إلى مكان آخر.

هذا، والله أعلم.