مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
هشام عطوة

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الثامنة عشرة | العدد 995 | الإثنين 21 سبتمبر 2026

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

فتح باب التقديم لـ «نوادي المسرح» وورش للمخرجين في الموسم الجديد

عروض التجريبى برؤى عالمية

المهرجان التجريبى الـ٣٣..

إرث ٣٢ دورة وأثرها فى المسرح وأسئلة التجريب والمستقبل

عبر الاستمارة الإلكترونية..

فتح باب التقديم لـ «نوادي المسرح» وورش للمخرجين في الموسم الجديد ٢٠٢٦/ ٢٠٢٧

أعلنت الإدارة العامة للمسرح التابعة للهيئة العامة لقصور الثقافة فتح باب التقديم لمشروعات «نوادي المسرح» للموسم المسرحي الجديد ٢٠٢٦/ ٢٠٢٧، مستهدفة دعم المبدعين والشباب، وتنمية وتطوير الحركة المسرحية المستقلة والتجريبية في مختلف المحافظات وجميع أقاليم مصر.

تسهيل إجراءات التقديم وإتاحة الفرصة كاملة أمام الجميع دون استثناء

وأكدت الإدارة العامة للمسرح، حرصًا منها على تسهيل إجراءات التقديم وإتاحة الفرصة كاملة أمام الجميع دون استثناء، أن التقديم سينحصر حصريًا عبر ملء الاستمارة الإلكترونية المخصصة لذلك، مشددة على عدم قبول أي طلبات أو مشروعات تُقدّم بأي وسيلة أخرى خارج النطاق الرقمي المعتمد.

آخر موعد لتلقي استمارات التقديم ..٢٥ سبتمبر ٢٠٢٦

ودعت إدارة «نوادي المسرح» كافة الفرق والمخرجين والمبدعين الراغبين في المشاركة إلى سرعة تسجيل مشروعاتهم عبر الرابط الإلكتروني المتاح، مشيرة إلى أن آخر موعد لتلقي استمارات التقديم هو يوم الجمعة الموافق ٢٥ سبتمبر ٢٠٢٦.

وعبّر المخرج محمد الطايع، مدير إدارة نوادي المسرح، والأستاذة سمر الوزير، مدير عام الإدارة العامة للمسرح، عن خالص تمنياتهما لجميع المتقدمين والفرق المشاركة بالتوفيق، مؤكدين استمرار جهود الإدارة في دعم المواهب المسرحية وتقديم كافة التسهيلات لخروج الموسم المسرحي المقبل بصورة تليق بالحراك الثقافي المصري.

رابط التقديم الإلكتروني لـ «نوادي المسرح»

https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLScfotitLxZn-sN8Um30_cbCR5T3HKA7Mr5L42NkZrh7NHxs3g/viewform

ورش تدريبية لمخرجي مشروعات «نوادي المسرح» بجميع محافظات مصر

أعلنت الإدارة العامة للمسرح عن تنفيذ ورش تدريبية متخصصة في الإخراج المسرحي بجميع محافظات مصر، وذلك اعتبارًا من الموسم المسرحي الجديد ٢٠٢٦ / ٢٠٢٧، بمشروع «نوادي المسرح»، ويأتي ذلك في ضوء حرص الهيئة العامة لقصور الثقافة، برئاسة الفنان هشام عطوة، على تطوير تجربة «نوادي المسرح»، ودعم المبدعين الشباب وإعداد جيل جديد من المخرجين القادرين على تقديم تجارب مسرحية متميزة.

تطوير أدوات المخرجين

وتستهدف الورش جميع المخرجين المتقدمين بمشروعات للمشاركة ضمن تجربة «نوادي المسرح»، على أن تُنفذ قبل مشاهدة ومناقشة المشروعات المقدمة، بهدف تطوير أدوات المخرجين ورفع مستوى الوعي والمعرفة بأسس العمل الإخراجي.

مراحل إعداد العرض المسرحي

وتتناول الورش المقدمة من الإدارة العامة للمسرح عددًا من المحاور المرتبطة بمراحل إعداد العرض المسرحي، بداية من اختيار النص وتحليله، مرورًا بوضع الرؤية الإخراجية وإدارة العملية الفنية والبروفات، وصولًا إلى تقديم العرض على خشبة المسرح، إلى جانب التعريف بطبيعة تجربة «نوادي المسرح»، وأهدافها

وآليات العمل بها.

مدربون متخصصون من المسرحيين والأكاديميين

ويشارك في تقديم الورش عدد من المدربين المتخصصين من أصحاب الخبرات المسرحية والأكاديميين، بما يتيح للمشاركين الاستفادة من الخبرات الفنية والأكاديمية المتخصصة، وتُنفذ الورش من خلال الإدارة المركزية للشؤون الفنية، والإدارة العامة للمسرح، وإدارة نوادي المسرح.

التعرف على تجارب وأساليب متنوعة

وقال الفنان هشام عطوة، رئيس الهيئة، مؤكدًا: «إن تطوير تجربة نوادي المسرح لا يرتبط فقط بإنتاج العروض، وإنما يبدأ من تأهيل المخرج باعتباره صاحب الرؤية والمسؤول عن تحويل النص إلى تجربة مسرحية متكاملة، وإن إتاحة التدريب المتخصص تفتح المجال أمام المخرجين الشباب لاكتساب أدوات جديدة، والتعرف على تجارب وأساليب متنوعة، بما يعزز قدرتهم على التعامل مع النص والعناصر الفنية المختلفة، ويمنح مشروعاتهم فرصًا أكبر للنضج والتطور».

المخرج محمد الطايع: حضور الورشة إلزامي لجميع المتقدمين بمشروعات للمشاركة في الموسم الحالي

وقال المخرج محمد الطايع، مدير نوادي المسرح موضحا: «إن حضور الورشة إلزامي لجميع المتقدمين بمشروعات للمشاركة في الموسم الحالي، و عدم الحضور يُعد عدولًا عن استكمال المشروع».

وأضاف «الطايع»: «وهذه الخطوة تأتي في إطار توجه الهيئة نحو تطوير آليات العمل داخل تجربة نوادي المسرح، وإتاحة فرص أكبر للتدريب والتأهيل، بما يسهم في الارتقاء بالمستوى الفني للمشروعات والعروض المسرحية المقدمة بمختلف محافظات مصر».

نوادي المسرح

يُقدم مشروع «نوادي المسرح»، في موسمه الجديد ٢٠٢٦ / ٢٠٢٧، ببرامج وزارة الثقافة، وتنظمه إدارة نوادي المسرح بالإدارة العامة للمسرح، برئاسة سمر الوزير، ويُنفذ إنتاج العروض المسرحية بإشراف الإدارة المركزية للشؤون الفنية، برئاسة الفنان أحمد الشافعي، بالهيئة العامة لقصور الثقافة، برئاسة الفنان والمخرج هشام عطوة

نوادي المسرح.. تجربة رائدة في تاريخ المسرح المصري

وتُعد تجربة نوادي المسرح من أبرز المبادرات الفنية التي أطلقتها وتتبناها الهيئة العامة لقصور الثقافة منذ أواخر ثمانينيات وبداية تسعينيات القرن الماضي، حيث تتيح الفرصة للشباب لإبراز مواهبهم في المسرح ودعمهم، واكتشاف قدراتهم المميزة بإمكانات بسيطة، مع مراعاة اختيار عروض مسرحية من مختلف المحافظات، بهدف تقديم خدمة ثقافية متميزة للجمهور، ومنتج مسرحي يصل إلى المحافظات كافة، تحقيقًا لمبدأ العدالة الثقافية.

ويشارك في تجربة نوادي المسرح عدد من الشباب المبدعين، يتخطى المئات في مواقع مصر الثقافية، وتُعد التجربة الأكثر رواجًا والأكثر إنتاجًا للعروض في تاريخ المسرح المصري.

همت مصطفى

المركز القومى للمسرح

يحتفي برواد الإبداع بـ«يوم المسرح المصرى»

محمد سلماوى: يلقى كلمة يوم المسرح المصرى و«عودة طرح الأرض» يفتتح الاحتفالية

أقام المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، برئاسة المخرج عادل حسان، التابع لقطاع المسرح برئاسة الدكتور أيمن الشيوى، وبالتعاون مع مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، برئاسة الدكتور سامح مهران ضمن فعاليات الدورة الثالثة والثلاثين، احتفالية «يوم المسرح المـصرى»، وذلـك فى التاسعة مساء يوم السبت الموافق ٥ سبتمبر ٢٠٢٦، على مسرح معهد الموسيقى العربية برمسيس، التابع لدار الأوبرا المصرية.

جاءت الاحتفالية فى أمسية خاصة احتفت بالمسرح المصرى وصناعه ورواده.. مؤكدة أهمية الحفاظ على تاريخ الحركة المسرحية المصرية، وتواصل الأجيال، والاحتفاء بالمبدعين الذين أسهموا فى إثراء المشهد المسرحى عبر سنوات طويلة.

قدمت الحفل الفنانة القديرة وفاء الحكيم، وافتتحت الاحفتالية بعرض فنى بعنوان «عودة طرح الأرض» الذى منح افتتاح الأمسية طابعًا فنيًا خاصًا، من خلال صيغة تجمع بين الحكى والغناء، مستلهمًا روح الأرض والإنسان والـذاكـرة، فى تجربة فنية تعتمد على الكلمة والأداء والموسيقى

وجـاء عـرض "عـودة.. طـرح الأرض" من كتابة وأشعار الدكتور مسعود شومان، وإخـراج الفنان القدير سامح مجاهد، بينما تولى إضاءته عز حلمى، وأعد المادة الفيلمية أحمد فتحى، فيما جاءت الموسيقى والألحان إهداء من الفنان أحمد الناصر، وتولى تنسيق المناظر أحمد الألفى. وشـارك فى الحكى والغناء كل من ريم أحمد، ومحمود الـزيـات، وعبير الطوخى، وطـه خليفة، ومحمد صلاح، بمشاركة وغناء الفنان ماهر محمود، فيما تولى تنفيذ الإخراج محمد سليم وإنجى إسكندر. وقدمت الاحتفالية الفنانة القديرة وفاء الحكيم، احتفاء بسيرة أحد رموز المسرح المصرى واستحضارًا لمحطات مضيئة من مسيرته الفنية.

افتتحت الاحتفالية بإلقاء كلمة الكاتب الكبير محمد سلماوى التى كتبها بمناسبة «يوم المسرح المصرى»، والتى جرى بثها وإلقاءها قبل بدء جميع العروض المسرحية التى أقيمت على مسارح القاهرة والمحافظات فى ذلك اليوم، لتشكل افتتاحا موحدا للاحتفاء بهذه المناسبة على مختلف المسارح المصرية.واستعادت كلمة سلماوى محطات مضيئة من تاريخ المسرح المصرى، وتناولت دوره فى تشكيل الوعى، ومناقشة القضايا الكبرى، ومواجهة التحولات الاجتماعية والفكرية التى شهدها المجتمع المصرى عبر العقود، مؤكدة أن المسرح ظل أحد أهم أدوات التنوير والتعبير عن قضايا المجتمع.

جاءت نص كلمة الكاتب الكبير محمد سلماوى، «فى يوم المسرح المصرى»، نحتفى بخشبة لم تكن يوما مجرد مكان تـروى فوقه الحكايات، بل كانت، منذ أن أطل المسرح المـصرى الحديث فى القرن التاسع عـشر، منبرا للعقل، ونافذة على المستقبل، ومجالا تتصارع فيه الأسئلة الكبرى مع ظـلام التخلف.منذ يعقوب صنوع ورواد المسرح الأوائل، أدرك المسرح المصرى أن رسالته لا تكتمل بإمتاع الجمهور، وأن الضحكة يمكن أن تكون فعل مقاومة، وأن الكلمة على الخشبة قد توقظ وعيًا غافيًا، وتفتح للإنسان طريقا إلى الحرية والمعرفة، ومنذ ذلك الحين ظل المسرح المصرى، فى لحظاته المضيئة، ضميرا للأمة، ومرآة للمجتمع، وسؤالا دائما للسلطة والواقع والإنسان. وإذا كانت فترة الستينيات الماضية قد شهدت الانطلاقة الحقيقية للمسرح المصري؛ فذلك لأنه كان أداة تشكيل للوعى الجماهيرى، وساحة لمناقشة القضايا الكبرى، من العدالة الاجتماعية إلى الحرية. ورغم مرحلة التراجع التى صاحبت سياسة الانفتاح الاقتصادى فى السبعينيات، فقد شهد المـسرح تحولا فى القضايا التى يطرحها، فانتقل من التبشير بالحلم القومى إلى نقد الواقع الجديد، والتنبيه إلى مخاطر التحولات الاجتماعية والنفعية. ومع مطلع التسعينيات، حين واجهت مصر تحديا خطيرا تمثل فى تصاعد موجات التطرف الدينى والإرهاب، كان المسرح مرة أخرى فى طليعة المواجهة. إن المسرح لا يغير العالم بالصخب، بل بما يزرعه فى الوجدان من قدرة على التفكير، وفى العقل من شجاعة السؤال، وفى الروح من إحساس بالجمال والحق. ولذلك تبقى رسالته، اليوم كما كانت بالأمس، رسالة تنوير، فهو يحثنا على أن نرى ما لا نراه، وأن نتساءل حول ما نظنه يقينا، وأن نكتشف فى الآخر إنسانيتنا المشتركة. فى يوم المسرح المصرى، تحية إلى خشبة أضاءت لنا الطريق، وإلى كل من وقف عليها مؤمنا

أيمن الشيوى: مستقبل المسرح يبنى بعقول وخبرات أجياله

محمد الشافعى: يوم المسرح المصرى يحول الذكرى الأليمة إلى احتفال بالإنجازات

بأن الفن ليس ترفًا، وأن المسرح، حين يكون وفيًا لرسالته، يستطيع أن يجعل من الوعى بداية للتغيير. فليظل المسرح المصرى منارة للعقل، وذاكرة للوجدان، وصوتًا للإنسان.

أكد المخرج عادل حسان، رئيس المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، أن المسرح المصرى يواصل مسيرته بفضل تتابع أجياله، مشيرًا إلى أن الأجيال الجديدة تحمل راية من سبوقها وتستكمل ما قدمه رواد المسرح المصرى عبر تاريخه الطويل.

جاء ذلك خلال كلمته فى احتفالية يوم المسرح المصرى، حيث وجه التهنئة إلى المسرحيين، مؤكدًا أن الجمهور يمثل "الوقود الحقيقي" لاستمرار هذه المهنة وفن المسرح.

وقال إن الحركة المسرحية الحالية تستند إلى الجهود الكبيرة التى بذلها الـرواد، مؤكدًا أن المسرح المصرى يقوم على فكرة تواصل الأجيال، حيث سلم كل جيل خبراته وإبداعه إلى الجيل الذى يليه، مع الحفاظ على تقدير الأساتذة والاعتراف بفضل كل من أسهم فى بناء الحركة المسرحية.

وأضاف أن الشكر لا يقتصر على الفنانين الذين يقدمون على خشبة المسرح، بل يمتد إلى الكتاب والنقاد وكل من عاش للمسرح المـصرى، سواء من خلال النصوص المسرحية أو الكتابات للحركة المسرحية وأسهمت فى تشكيل وعى أجيال متعاقبة.

وأشار رئيس المركز القومى للمسرح، إلى حرص المركز على المشاركة فى احتفالية يوم المسرح المـصرى، بالتعاون مع مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، خاصة مع تزامن فعاليات المهرجان مع هذه المناسبة، مؤكدًا أن التعاون بين المؤسستين أسهم فى تقديم واحدة من أبرز الفعاليات المصاحبة للمهرجان.

ووجـه حسان الشكر إلى إدارة مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، ورئيسه، وإلى وزارة الثقافة المصرية لدعمها المستمر للحركة المسرحية فى القاهرة والمحافظات، لافتًا إلى أن الاحتفالية بيوم المسرح المصرى شهدت تنظيم فعاليات متنوعة من ندوات وعروض وأنشطة مسرحية فى مختلف أنحاء الجمهورية.

كما أعـرب عن سعادته بحضور الكاتب الكبير محمد سلماوى، مشيرًا إلى أهمية الكلمة التى كبتها للمسرحيين بمناسبة يوم المسرح المصرى، والتى أقيمت فيد عدد من المواقع والمسارح بمحافظات الجمهورية.

وأوضح حسان، أن الاحتفالية هذا العام اختارت تسليط الضوء على مهنة المخرج المسرحى، بعد أن خصص احتفال العام الماضى للاحتفاء بالكتابة المسرحية، مؤكدًا أن المخرج يمثل أحد أهم صناع العرض المسرحى وصانعى المشهد المسرحى المصرى.

ووجه التحية إلى المخرجين المكرمين خلال الاحفتالية، مؤكدا أن كل واحد منهم يمثل تجربة وحكاية مع أجيال مختلفة من المسرحيين والجمهور، سواء من خلال العروض التى قدموها على خشبات المسارح، أو ما حققوه من نجاحات داخل المؤسسات المسرحية والمسرح المستقل.

وأكد أن المخرجين المكرمين يمثلون نماذج لتجارب مهمة فى تاريخ وحاضر المسرح المصرى، مشيرًا فى الوقت نفسه إلى أن هناك مئات من المخرجين المصريين الذين يستحقون التقدير والاحتفاء.

أكد الدكتور محمد الشافعى، المسنق العام لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، أهمية الاحتفال بيوم المسرح المـصرى، باعتباره مناسبة تؤكد مكانة المـسرح المصرى وتاريخه، وتتحول فيها الذكرى الأليمة إلى يوم للاحتفاء بالإنجازات والإبداع المسرحى.

جاء ذلك خلال كلمته فى الاحتفالية حيث استهل حديثه بنقل تحيات الأستاذ الدكتور سامح مهران، رئيس مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، وأعضاء اللجنة العليا للمهرجان.

وقال الشافعى، إن وجود عدد كبير من أعضاء اللجنة العليا للمهرجان فى الاحتفالية يعكس اهتمام المهرجان وحرصه على المشاركة فى هذه المناسبة، مؤكدًا اعتزاز مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى بالتعاون المثمر مع قطاع المسرح، وبصفة خاصة المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية.

ووجه الشافعى، الشكر إلى قطاع المسرح، والمخرج عادل حسان، والمركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، لإتاحة الفرصة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى للمشاركة فى الاحتفالية، مؤكدا استمرار دعم المهرجان لكل المبادرات التى تسهم فى دعم الحركة المسرحية والاحتفاء برموزها.

وأشـار إلى أن الاحتفال بيوم المسرح المصرى يتزامن مع إقامة مهرجان دولى تحتضنه مصر والقاهرة، بما يبعث برسالة إلى العالم مفادها أن مصر، بتاريخها المسرحى العريق، تمتلك أيضًا يومًا خاصًا للاحتفاء بمسرحها وفنانيها ومبدعيها.

قال الدكتور أيمن الشيوى، رئيس قطاع المسرح، أن قوة مصر وتقدمها يقومان على عقول وسواعد وأفكار أبنائها، مشيرًا إلى أهمية الاستفادة من تجارب الماضى والبناء علهيا من أجل صناعة للأجيال القادمة.

جاء ذلك خلال كلمته فى احتفالية يوم المسرح المصرى، حيث أكـد أن الحركة المسرحية المصرية تمثل نموذجًا لتواصل الأجيال، إذ تستند إلى تاريخ طويل من التجارب والإسهامات التى قدمها كبار المسرحيين، بينما يواصل أبناء الأجيال الجديدة تطوير هذا الإرث واستكمال مسيرته.

ووجه الشيوى، الشكر إلى المخرج عادل حسان، رئيس المركز القومى للمسرح، مشيداَ بجهد المتواصل فى دعم وتطوير المسرح المصرى.

وأعرب رئيس قطاع المسرح عن أمله فى أن تحمل الأجيال الجديدة راية المسرح المصرى، وأن تواصل مسيرة التطوير والبناء مستندة إلى خبرات وتجارب الأساتذة والـرواد، بما يضمن استمرار ريادة المسرح المصرى وحضوره عبر الأجيال.

شهدت احتفالية يوم المسرح المصرى تكريم الكاتب الكبير محمد سلماوى، إلى جانب كوكبة من رموز الإخراج المسرحى المصرى، تقديرًا لما قدموه من إسهامات بارزة فى إثراء الحركة المسرحية المصرية عبر سنوات طويلة.

وشمل التكريم المخرج حسام الدين صلاح، المخرج هشام جمعة، المخرج حمدى أبـو العلا، المخرجة عبير على، المخرج محمد جبر، فى إطار احتفاء هذا العام بمهنة المخرج المسرحى ودوره بوصفه أحد أهم صناع العرض المسرحى.

جاء التكريم تقديرًا للمسيرة الفنية للمكرمين وما قدموه من تجارب أسهمت فى تشكيل المشهد المسرحى المصرى، سواء من خلال أعمالهم على خشبات المسارح أو إسهاماتهم فى دعم وتطوير الحركة المسرحية.

تـأتى احتفالية يـوم المـسرح المـصرى لتؤكد، فى ختام فعالياتها،أن المسرح المصرى ما زال قادرًا على تجديد نفسه، مستندًا إلى تاريخه ورواده، ومنفحتًا فى الوقت نفسه على أجيال جديدة تحمل الراية وتواصل مسيرة الإبداع فى مشهد يجمع بين الوفاء للماضى بالمستقبل.

تغريد حسن

عادل حسان: المسرح المصرى يتجدد بأجيال تسلم الراية وتحفظ فضل الرواد

بندوة «التجريب واستراتيجيات بناء المتفرج المتحرر»

المتفرج يتحرر من مقعد المشاهدة.. التجريب يعيد صياغة علاقة الجمهور بالمسرح

ندوة فكرية بمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى تبحث استراتيجيات بناء المتلقى.. من فضاءات «الصوارى» و«الطائف» إلى «Sleep No More» وتجارب المسرح العمانى.

ناقش المحور الفكرى للدورة الثالثة والثلاثين من مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، برئاسة الدكتور سامح مهران، خلال ندوة «التجريب واستراتيجيات بناء المتفرج المتحرر»، تحولات علاقة الجمهور بالعرض المسرحى، وانتقال المتلقى من موقع المشاهدة إلى المشاركة فى إنتاج المعنى.

أدار الندوة الكاتب والمخرج الفلسطينى غنام غنام، وعقّب عليها الفنان البحرينى يوسف الحمدان، بمشاركة د. أمنة الربيع من سلطنة عُمان، ود. حمادى الوهايبى من تونس، والباحثة والناقدة المصرية جهاد الدينارى، والمخرج والدراماتورجى السعودى فهد ردة الحارثى، إلى جانب تعقيب الدكتور سامح مهران.

علاقة العرض بالمفترج بين الإستراتجية والتكنيك

وأكـد غنام أن بناء المتفرج لا يتشكل من عرض واحد، وإنما عبر تراكم خبرات المشاهدة، متسائلًا عن العلاقة بين الاستراتيجية والتكتيك فى بناء المتلقى، ومشيرًا إلى أن السؤال لا يخص المسرح التجريبى وحده، بل يمتد إلى طبيعة الفعل المسرحى نفسه: كيف يصنع العرض شروط تلقيه؟

الكاتب فهد ردة الحارثي: المكان والحواس أدوات لإعادة تشكيل المتلقى.

أكد الكاتب المسرحى فهد ردة الحارثى أن المتفرج انتقل فى المسرح المعاصر من المشاهدة السلبية إلى الشراكة فى إنتاج المعنى، نتيجة كسر الحواجز التقليدية بين الممثل والجمهور، والاستفادة من الفضاء والحواس والحالة النفسية للمتلقى وموقعه داخل العرض.

واستعرض تجربتى مسرح الصوارى فى البحرين ومسرح الطائف فى السعودية، موضحًا أن البحث فى المكان لم يكن مجرد اختيار فضاء مختلف، وإنما محاولة لاختبار علاقة المتلقى بالعرض.

وأشـار إلى تجربة الصوارى، التى استفادت من الملاعب والصالات والأندية والبحر والبيوت الشعبية، وتحولت خلالها عناصر المكان، مثل الشجرة والنافذة والباب، إلى علامات مسرحية تستدعى ذاكـرة الجمهور. كما تناول تجربة مسرح الطائف فى الانتقال بالعروض بين الخشبة والفضاءات المفتوحة والبيوت الشعبية ومعارض الفنون التشكيلية والمقاهى والفنادق، بهدف رصد اختلاف استجابة الجمهور باختلاف المكان والبيئة الاجتماعية.

وأشار إلى تجارب وظفت الحواس، ومنها الشم والتذوق، من خـلال البخور والأطعمة الشعبية فى بعض عروض الأحساء، مؤكدًا أن المكان والحواس يمكن أن يتحولا من عناصر محيطة بالعرض إلى أدوات منتجة للمعنى

«Sleep No More» ..المتلقى يصنع مساره داخل العرض

وقدمت د. جهاد الدينارى تجربة «Sleep No More» نموذجًا لتحول المتلقى إلى مشارك فى بناء تجربته، موضحة أن العرض خرج من خشبة المسرح إلى فندق من خمسة طوابق، تجرى فى غرفه وطوابقه أحداث متعددة فى الوقت نفسه.

ويستند العرض إلى «ماكبث» لشكسبير، لكنه يعتمد أساسًا على الحركة والفضاء والعلامات البصرية والحسية، ويتيح للمتلقى اختيار المسار الذى يتبعه، بحيث يصنع كل متفرج نسخة مختلفة من التجربة. وأوضحت أن المتلقى يقوم هنا بوظيفة تشبه المونتاج، إذ يجمع الأحداث وفق اختياراته، كما تشارك حواس الشم والتذوق فى التجربة من خلال العطور والأطعمة والعناصر الموجودة داخل المكان.

وأكدت أن نجاح العرض واستمراره لسنوات طويلة يؤكد أن التجريب قادر على الوصول إلى جمهور واسع، وليس المتخصصين فقط.

د. آمنة الربيع: العرض يصنع شروط التلقى

وقدمت د. آمنة الربيع ورقة بعنوان «استراتيجيات بناء المتفرج: دراسة تطبيقية فى العروض العمانية»، اعتمدت فيها على ثلاثة عـروض تجريبية عمانية، وانطلقت من مفاهيم نظرية التلقى، ومنها «أفق التوقع» لدى هانس روبرت ياوس و«القارئ الضمنى» لدى إيزر.

وحددت ثلاث استراتيجيات أساسية لبناء المتفرج: الفضاء المسرحى، وتوجيه الرؤية، وكسر أفق التوقع. ففى عرض «أكـبر» لفرقة الشغف المسرحية، تأليف وإخـراج وليد المغيزوى، يبدأ إشراك المتفرج قبل دخوله الصالة، من خلال استقبال اللاعبين له خارج المسرح، بما يزعزع الحدود بين زمن الاستقبال وزمن الأداء، وينقله تدريجيًا من متفرج

واصل إلى مشارك ومنتج للمعنى.

وفى «وجوه» لفرقة الدن، تأليف آية السيابية وإخراج أسامة زايد، ركزت الربيع على توجيه الرؤية من خلال الأقنعة والعلامات البصرية والحركية، وصولًا إلى استخدام الدرون فى المشهد الأخير، بما نقل مركز الرؤية من الخشبة إلى فضاء العرض والصالة، وحـوّل المتفرج رمزيًا من «الـرائي» إلى «المراقَب».

أما «رمـاد» لفرقة الدن للثقافة والفن، تأليفًا وإخراجًا ودراماتورجًا لمحمد خلفان، فاعتمد على كسر أفق التوقع، من خلال الاقتصاد السينوغرافى وتحويل الطاولة إلى وظائف متعددة، إلى جانب استدعاء أسماء كتاب حقيقيين داخل العرض، بما يربك الحدود بين التخييل والواقع ويدفع المتلقى إلى إعـادة التأويل. وخلصت الربيع إلى أن بناء المتفرج عملية دراماتورجية وجمالية تبدأ منذ تشكيل الفضاء، ولا تقتصر على رصد استجابته بعد العرض.

د. حـمادى الوهايبى: المتلقى حاضر منذ لحظة صناعة العرض

وأكـد د. حـمادى الوهايبى أن المتلقى يمثل أحد قطبى العملية المسرحية، مستشهدًا بتجارب أرتو وجروتوفسكى وأريـان منوشكين، ومشيرًا إلى أن بعض التجارب تجعل الجمهور حاضرًا فى العملية منذ دخوله إلى فضاء العرض.

وتحدث عن تجربتى «جويف» و«عطيل وبعد»، موضحًا أن العمل لديه يبدأ من أفكار أو أساطير وليس بالضرورة من نص مكتمل، ثم يتشكل من خلال عمل جماعى يشارك فيه الممثلون والمصممون، ليصبح هاجس التلقى حاضرًا داخل عملية الإبداع نفسها.

وفى «جويف»، الذى يتناول العلاقة بين اليهود والمسلمين فى تونس، أشار إلى اختلاف ردود فعل الجمهور، بين التأثر والرفض والقبول، مؤكدًا أن تنوع المتلقين يضع المخرج أمام سؤال العلاقة بين رؤيته والجمهور.

أما «عطيل وبعد»، فينطلق من مرحلة ما بعد «عطيل» لشكسبير، وهو ما دفعه إلى الرهان على المتلقى، حتى لو لم يكن قد قرأ النص الأصلى، كما قدم العمل فى فضاء مفتوح ثم داخل العلبة الإيطالية، لاختبار اختلاف شروط التلقى.

الفنان والمخرج يوسف الحمدان: نحتاج إلى توثيق التجارب العربية

وفى تعقيبه، طرح الفنان والمخرج يوسف الحمدان السؤال: «من يصنع هذا التلقى فى العمل؟ هل هو العرض أم المتلقي؟»، مؤكدًا أن دراسة التلقى تحتاج إلى اختبارات ودراسـات متراكمة، وليس مجرد نقل العرض إلى فضاء مختلف أو ملاحظة ردود فعل الجمهور.

واستشهد بتجربة مسرح الصوارى ومسرحية «سكريات» لعبدالله السعداوى، وبمـسرح الشارع، مؤكدًا أن هذه التجارب تضع العلاقة مع الجمهور فى قلب العملية.

ودعا إلى الاهتمام بالتجارب العربية التى اشتغلت على المتلقى والفضاء والتفاعل، بدل الاكتفاء بالاعتماد على النظريات العالمية، والعمل على توثيقها وصياغة معرفة عربية حول التلقى المسرحى.

د. سامح مهران: المتلقى والجسد فى قلب التحول المسرحى

وفى تعقيبه، أكد الدكتور سامح مهران رئيس مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى أن التحولات المسرحية لم تقتصر على شكل العرض، وإنما طالت الجسد وموقع المتلقى وطبيعة العلاقة بينهما.

وأوضح أن الجسد انتقل من كونه جسدًا سيميولوجيًا يحمل علامات قابلة للقراءة إلى جسد فيزيائى أكثر حضورًا وتعددًا، يحمل هويات مركبة، بالتوازى مع تحول المتفرج من موقع المتلقى التحليلى إلى طرف فاعل فى إنتاج المعنى.

وتوقف مهران عند مفهوم «البرادايم» وتحولاته، مشيرًا إلى أثر تجارب وممارسات ريتشارد ششنر فى إعادة التفكير فى حـدود الحدث المسرحى، كما تناول مفهومى «النص الشفاف» و«النص الكثيف»؛ فـالأول يمنح المتلقى ما يتوقعه، بينما يعمل الثانى على اختراق توقعاته وفتح المجال أمام إعادة التفكير والتأويل.

وأكد أن كسر المتوقع قد يقود إلى الصدمة، لكنه يفتح كذلك المجال أمـام إعـادة بناء علاقة المتلقى بالعرض، ليصبح التلقى نفسه جزءًا من التحول المسرحى. واختتمت الندوة بالتأكيد على أن المتفرج فى المسرح التجريبى لم يعد مجرد مستقبل لمعنى جاهز، وإنما أصبح شريكًا فى صناعة الحدث وإنتاج دلالاتـه، وأن السؤال لم يعد فقط: كيف تلقى المتفرج العرض؟ بل: كيف صنع العرض المتفرج الذى يشاهده؟

رنا رأفت

فى الجلسة الخامسة

للمحور الفكرى بمهرجان القاهرة التجريبى الـ٣٣

شهد المحور الفكرى للدورة الثالثة والثلاثين من مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، برئاسة الدكتور سامح مهران، الجلسة الخامسة بعنوان «التجريب المسرحى وعلاقته بالأقاليم الثقافية»، والتى أدارهـا أ.د. محمد عبدالله حسين، وعقّب عليها أ.د. أبوالحسن سلام، بمشاركة أ.د. عبدالواحد بن ياسر من المغرب، ود. صالح زمانان من السعودية، ود. لمياء أنور محمد من مصر، حيث تناولت المداخلات علاقة التجريب المسرحى بالخصوصيات الثقافية، وذاكـرة المكان، والطقوس والفرجة، والهوية، إلى جانب تجربة المسرح المجتمعى بوصفه ممارسة مرتبطة بالمقاومة والذاكرة الجماعية.

وتوقفت الجلسة أمام مفهوم «الإقليم الثقافى» باعتباره مفهومًا يتجاوز الـحـدود الجغرافية الضيقة، ليرتبط بالجغرافيات الثقافية وما تحمله من رموز وطقوس ولغات وذاكرة وممارسات اجتماعية، بما يفتح سؤالًا حول قدرة التجريب المسرحى على التأقلم مع خصوصيات كل إقليم، وعلى إنتاج أشكال فرجوية تنبع من البيئة الثقافية نفسها، بدل الاكتفاء باستنساخ النماذج المسرحية الجاهزة.

التجريب يعيد المسرح إلى أطره الاجتماعية والثقافية

وفى كلمته الافتتاحية وإدارتـه للجلسة، أشار أ.د. محمد عبدالله حسين إلى أن إحدى إيجابيات هذا المحور تتمثل فى تناوله التجريب المسرحى من زاوية مغايرة للزاوية الرائجة التى امتدت من مسرح الطليعة والمسرح الجديد وصولًا إلى المسرح ما بعد الدرامى، موضحًا أن التجريب المطروح فى هذه الجلسة يرتبط بما سمته الندوة «التجريب المرتبط بالأقلمة الثقافية».

ورأى أن هذا الطرح يعيد مسألة التجريب المسرحى إلى أطرها الاجتماعية والثقافية الخاصة، خصوصًا بعد السجالات التى شهدها المسرح العربى حول الدرامية واللا درامية، موضحًا أن مفهوم الإقليم الثقافى لا يحيل إلى جغرافية محددة أو منطقة مكانية مغلقة، وإنما يضع علاقة المسرح بالجغرافيات الثقافية موضع نقاش ومساءلة.

وأشار إلى أن مفهوم الإقليم الثقافى أكثر اتساعًا من الجغرافيا بمعناها المكانى المباشر، مستشهدًا بنماذج من الطقوس والفرجويات الدينية التى تمتد عبر أكثر من جغرافية، ومنها الفودو فى هاييتى، والـزار فى الحبشة ومصر، وقناوة فى المغرب، والسطمبالى فى تونس، والتعازى الشيعية فى إيران والعراق وبلاد الشام، وبعض مظاهر عاشوراء فى المغرب.

وأوضح أن التجريب المسرحى استطاع فى عدد من تجاربه أن يتأقلم ويتكيف مع الخصوصيات الثقافية والطقوسية والفرجوية، من خلال دمج الممارسات التقليدية المحلية واللغات الأصلية والشفرات والرموز الاجتماعية الخاصة بكل منطقة، فيما حاول المسرح العربى فى بعض تجاربه الرائدة تحويل وتهجين القواعد الكلاسيكية الغربية، بما يسمح بعرض خصائص الهوية الجمعية للمجتمعات العربية.

وتوقف حسين عند عدد من الآليات التى اعتمد عليها هذا الاتجاه، وفى مقدمتها إدماج الطقوس وتوظيفها من خلال الرقص والحكاية والموسيقى المحلية، بما يجعل المسرح فضاءً للاحتفاء بالذاكرة الجمعية، إلى جانب محاولة إشراك الجمهور فى صيرورة الفرجة وتكسير الحواجز بين العرض والمتلقى، فضلًا عن السعى إلى خلق مسرح حى يحتضن الحكايات والقصص اليومية التى تساعد الجمهور على التعبير عن تجاربه الحياتية وفهمها واستيعابها.

وأضاف أن المسرح يرتبط بصورة وثيقة بالتجربة الجمعية الحية، وبالإحساس باستمرار الحياة الاجتماعية وتجربة الحرية فى مواجهة الضغوط والعقبات، مؤكدًا أن الممارسة المسرحية الاجتماعية لا تنحصر فى النصوص والأعـمال الدرامية المكتملة، وإنما تشمل مختلف أشكال الممارسة المرتبطة بالحياة الاجتماعية.

وفى هذا السياق، طرح مفهوم «المسرحة» باعتباره أكثر عمقًا وشمولًا من الشكل الدرامى المكتمل، مشيرًا إلى أن الرقص والتعبير الجسدى لدى كثير من الجماعات التقليدية يمثلان أفعالًا من أفعال المسرحة، تحمل رمـوزًا تجسد انسجام المجتمع واستمرار ذاكرته، وتمنح الإنسان تأكيدًا متكررًا لوجوده وحياته الجمعية.

كما ربط بين الطقس الدينى والاحتفال والفرجة، موضحًا أن إحياء الطقوس واستعادة عروضها الإيمائية التقليدية يحول الطقس إلى احتفال، والاحتفال إلى فرجة، بما يكشف عن الجذور الاجتماعية والثقافية العميقة للممارسة المسرحية.

الإقليم الثقافى يتجاوز الجغرافيا إلى الطقس والهوية

وفى مداخلته، تناول أ.د. عبد الواحد بن ياسر مفهوم الإقليم الثقافى بوصفه فضاءً يتجاوز الحدود الجغرافية المحددة، مؤكدًا أن المفهوم يضع علاقة المسرح بالجغرافيات الثقافية نفسها موضع نقاش ومساءلة.

وأشار إلى أن التجريب المسرحى سبق أن طرح هذه العلاقة فى ندواته، وأن النظر إلى الإقليم الثقافى يقتضى استحضار رهانات الجغرافيا النظرية والجمالية والإبستمولوجية والسياسية والمنهجية، بما يجعل الإقليم الثقافى مفهومًا أوسع من مجرد الانتماء المكانى.

واستند بن ياسر إلى نماذج من ريبيرتوار الطقوس الفرجوية الدينية المنتشرة عبر أكثر من جغرافيا متقاربة، مشيرًا إلى الطقوس ذات الأصول الزنجية، ومن بينها الفودو فى هايتى، والزار فى الحبشة ومصر، وقناوة فى المغرب، والسطمبالى فى تونس، إلى جانب التعازى الشيعية فى إيران والعراق وبلاد الشام، وبعض تمظهراتها الاحتفالية فى عاشوراء بالمغرب.

وأوضح أن التجريب المسرحى استفاد من هذه الخصوصيات

«التجريب المسرحى وعلاقته بالأقاليم الثقافية» يبحث علاقة التجريب بالهوية والطقس وذاكرة المكان والمسرح المجتمعى

الثقافية والطقوسية والفرجوية، من خلال دمج الممارسات التقليدية المحلية، واللغات الأصلية، والشفرات والرموز الاجتماعية لكل منطقة، مؤكدًا أن بعض التجارب الرائدة فى المسرح العربى سعت إلى تحويل وتهجين القواعد الكلاسيكية الغربية، بهدف التعبير عن خصائص الهوية الجمعية للمجتمعات العربية.

وتناول فى هذا السياق ثلاثة مسارات أساسية، أولها إدماج الطقوس وتوظيفها عبر أشكال الرقص والحكاية والموسيقى المحلية، وثانيها إشراك الجمهور فى صيرورة الفرجة المسرحية وتكسير الحواجز التقليدية بين العرض والمتلقى، وثالثها خلق «مسرح حي» يعتمد على الحكايات والقصص اليومية التى تساعد الجمهور على التعبير عن تجاربه الحياتية وفهمها.

واختتم مداخلته بطرح سؤال حول مدى نجاح مسارات التجريب، خلال التاريخ المحدود للمسرح العربى، فى تحقيق هذه الغايات والأهداف، مؤكدًا أن الإجابة عن هذا السؤال تمثل واحدة من القضايا التى تستحق أن تتوقف عندها الندوات والبحوث المسرحية.

الإقليم بوصفه حدثًا فرجويًا وذاكرة للمكان

ومن جانبه، قدم د. صالح زمانان ورقة بعنوان «الإقليم كحدث فرجوي: الهُوية وذاكرة المكان فى أفق التجريب»، تناول خلالها سؤال الهوية فى المسرح التجريبى من زاوية العلاقة المركبة بين الإقليم الثقافى وذاكرة المكان والحدث الفرجوى.

وانطلق زمانان من تصور للهوية بوصفها خبرة حية تتشكل داخل العرض المسرحى، من خلال التفاعل بين المكان والجسد والصوت والصورة والجمهور، فى ظل تحولات سياسية واقتصادية وبيئية وتقنية وثقافية متسارعة، تجعل الانتماء عملية مفتوحة على التأويل وإعادة التكوين.

واستند الإطار النظرى للورقة إلى أفكار إدغار موران حول التعقيد والديالوجيك، بما يسمح بتجاور الذاكرة والتحول، والمحلى والكونى، والخصوصية والانفتاح داخل حركة واحدة منتجة للمعنى، كما استدعى أطروحة هانس-تيس ليمان حول مسرح ما بعد الدراما، وما تتيحه من قراءة للعرض بوصفه بنية متعددة العلامات يتوزع فيها المعنى بين النص والجسد والصوت والضوء والفضاء والتقنية والحضور الحى.

وأوضح أن تقاطع هذين الأفقين يكشف قدرة المسرح التجريبى على تحويل التعقيد الهوياتى إلى تجربة جمالية محسوسة، تجعل الإقليم الثقافى أكثر من مجرد موقع جغرافى، وتحوله إلى حقل للرموز والطقوس واللغة والعمارة والحساسيات المتراكمة.

واختبر زمانان هذا التصور من خلال نموذجين عربيين، أولهما عرض «نوستالجيا» لأمين ناسور، حيث يتحول الموقع الأثرى المغربى إلى فضاء أدائى تستيقظ فيه طبقات الذاكرة من خلال الحركة والإضاءة والموسيقى ومسار الجمهور، والثانى «ملحمة صهيل» فى حى الطريف بالدرعية، حيث تتقاطع ذاكرة التأسيس السعودية مع الشعر والصوت والجسد والتقنية والعمارة التاريخية.

ورأى أن النموذجين يكشفان عن قدرة التجريب على جعل المكان شريكًا فى إنتاج المعنى، ومنح الهوية شكلًا أدائيًا قابلًا للتلقى والتأويل، بما يفتح أمام المسرح التجريبى إمكانية إعادة ترتيب العلاقة بالمكان والذاكرة، وتحويل الماضى إلى طاقة للحاضر وأفق للممكن.

المسرح المجتمعى فى مواجهة القمع واستعادة الذاكرة

وتناولت د. امياء أنور محمد فى ورقتها «التجريب فى زمن المقاومة: دراسة آليات تأقلم المسرح المجتمعى مع الإقليم الثقافى نموذجًا – تجربة فرقة كاتالينياس سور» تجربة المسرح المجتمعى فى الأرجنتين، من خلال تجربة فرقة «كاتالينياس سور» فى حى «لا بوكا» بمدينة بوينس آيرس.

وانطلقت الباحثة من لحظة فارقة عام ١٩٨٣، حين وقف المخرج المسرحى الأرجنتينى من أصل أوروغوايانى أديلمار بيانكى فى ساحة عامة بحى «لا بوكا»، مخاطبًا سكان الحى من الجيران والعمال وباعة الخضار والأمهات اللواتى فقدن أبناءهن خلال سنوات الديكتاتورية، داعيًا إياهم إلى صناعة المسرح معًا فى الساحة، لتتحول هذه المبادرة إلى بداية تجربة مختلفة عن المسرح التقليدى.

وأوضحت أن التجريب فى هذه التجربة لم ينشأ من استيراد نظريات بريخت أو أرتو أو غيرهما، وإنما من حاجة إنسانية واجتماعية ملحة، تمثلت فى استعادة الناس لفرحتهم المسلوبة، وإعادة بناء ما مزقته سنوات القمع والديكتاتورية، واستعادة الحرية، وتثبيت الذاكرة الجماعية فى مواجهة الموت الجماعى.

وطرحت الدراسة سؤالها الرئيسى حول كيفية قدرة تجربة «كاتالينياس سور/لا بوكا»، بوصفها تجربة للمسرح المجتمعى فى إقليم ثقافى مهمش، على إعادة تعريف مفهوم التجريب المسرحى، من خلال آليات تأقلم تنبثق من هندسة المكان وذاكرة الجماعة وسياسات الجسد فى زمن المقاومة.

وتتبعت الباحثة التحول الذى شهدته الجماعة من مجرد جيران فى حى فقير إلى «جسد مسرحى جماعي» يمارس المقاومة من خلال تجربة مسرحية مختلفة، مستمرة منذ عام ١٩٨٣ وحتى الوقت الراهن، معتمدة فى دراستها على المنهج الوصفى التحليلى من المنظور التاريخى وآليات النقد الثقافى.

وكشفت الدراسة عن ثلاث آليات رئيسية للتأقلم مع الإقليم الثقافى، تتمثل فى فضاء الأداء وتحوله من الساحة العامة إلى الفضاء المسرحى، وجسد الممثل غير المحترف من خلال تحول الجيران إلى مادة مسرحية حية، إلى جانب اللغة والموضوعات عبر توظيف الذاكرة الجماعية والتراث الشفوى.

وبذلك طرحت التجربة بوصفها نموذجًا لكيفية خروج التجريب من المؤسسة المسرحية المغلقة إلى المجتمع، وتحوله إلى ممارسة تستمد أدواتها من المكان والجماعة والذاكرة، وتعيد تعريف العلاقة بين المسرح والجمهور، وبين الفن والحياة اليومية، خصوصًا فى سياقات المقاومة والتحولات الاجتماعية.

أبوالحسن سلام يعقب على المداخلات

وفى تعقيبه على المداخلات، توقف أ.د. أبوالحسن سلام عند عدد من القضايا التى أثارتها الأوراق البحثية، وفى مقدمتها اتساع مفهوم الإقليم الثقافى بحيث لا يصبح مرادفًا للجغرافيا، وإنما إطارًا لفهم العلاقة بين المسرح والذاكرة والطقوس والهوية والمكان والجمهور. كما ناقش التعقيب ما تطرحه التجارب المقدمة من انتقال بالتجريب من مجرد البحث عن أشكال جديدة إلى محاولة بناء لغة مسرحية تنبع من خصوصية البيئة الثقافية والاجتماعية، سواء عبر توظيف الطقس والفرجة، أو تحويل المكان إلى عنصر فاعل فى إنتاج المعنى أو إشراك المجتمع نفسه فى صناعة الفعل المسرحى.

وامتد النقاش إلى تجربة المسرح المجتمعى بوصفها نموذجًا يضع الجسد والذاكرة والجماعة فى قلب العملية الإبداعية، ويفتح السؤال حول قدرة التجريب العربى على إنتاج نماذجه الخاصة انطلاقًا من أقاليمه الثقافية، بدل أن يظل فى موقع الاستجابة للنماذج والتصورات القادمة من خارج سياقه.

ياسمين عباس

ندوة «الجيو-مسرحى»

تبحث السرد والأداء وفن الحضور فى التجربة المسرحية

نظمت، بالمجلس الأعلى للثقافة، ندوة «الجيو-مسرحى: المتفرج، السرد، المؤدى»، وأدارتها أستاذ دكتور دينا أمين، وبمشاركة المخرج والباحث الأكاديمى عبدالبارى سعد من مصر، والباحث جورج هولندا من البرازيل، والباحث جون ناماى من كينيا، وذلك ضمن فعاليات الدورة الثالثة والثلاثين من مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى.

العلاقة المتجددة بين الفضاء المسرحى والمتفرج وفنون السرد والأداء

وناقشت الندوة العلاقة المتجددة بين الفضاء المسرحى والمتفرج وفنون السرد والأداء، وكيف يمكن للمكان والجسد والبيئة أن تتحول إلى عناصر فاعلة فى صناعة التجربة المسرحية.

واستهلت أستاذ دكتور دينا أمين الجلسة بالترحيب بالحضور، مؤكدة أن الجلسة تمثل أولى ندوات وأوراق البحث الدولية المقدمة باللغة الإنجليزية ضمن فعاليات المهرجان، مشيرة إلى أهمية الأبحاث المشاركة لما تطرحه من رؤى تتصل بمحاور الندوات وقضايا المسرح المعاصر. وأوضحت أن كل باحث سيقدم ورقته فى الوقت المحدد، يعقب ذلك فتح باب النقاش والأسئلة أمام الحضور.

عبد البارى سعد: القيود الإنتاجية يمكن أن تصبح محركًا للتجريب وإعادة تعريف المتفرج

أكد المخرج والباحث الأكاديمى عبد البارى سعد عبد الهادى، المحاضر بجامعة الشارقة للعلوم والفنون بالإمارات، أن التحديات والقيود الإنتاجية لا ينبغى النظر إليها باعتبارها عائقًا أمام الإبداع، بل يمكن أن تتحول إلى قوة دافعة للتجريب «الجيو-مسرحى» وإعادة النظر فى موقع المتفرج داخل العرض.

التحدى فى إخراج المسرحية الموسيقية الغنائية «Merrily We Roll Along»

واستعرض «سعد» تجربته التطبيقية فى إخراج المسرحية الموسيقية الغنائية «Merrily We Roll Along» لستيفن سوندهايم وجورج فورث، والتى جاءت فى إطار دراسة إثنوغرافية ذاتية، وواجه العرض تحديًا تمثل فى وجود ٢٦ شخصية إلى جانب ضيوف الحفلات والجمهور، مقابل تسعة ممثلين فقط من طلاب الجامعة، ينتمون إلى أكثر من عشرين جنسية وثقافة مختلفة.

وأوضح: «وبدلًا من محاولة تقليص الحشد أو خلق وهم بوجود أعداد كبيرة، اتجهت إلى التفكير فى الوظيفة الدراماتورجية للجمهور، ودعيت المتفرجين إلى أن يصبحوا جزءًا حيًا من حفلة «فرانك شيبارد»، بحيث يمثل حضورهم وأجسادهم نوعًا من الرقابة الاجتماعية التى تحتفى بالنجاح الظاهرى وتتجاهل العلاقات الإنسانية التى أفسدها الطموح».

قوة دراماتورجية تؤثر فى حركة الممثلين

وأشار عبدالبارى سعد إلى أن انتقال العرض من قاعة صغيرة إلى المسرح الرئيسى الذى يتسع لأكثر من ٤٠٠ متفرج لم يكن مجرد تغيير مكانى، بل كشف عن الفضاء بوصفه قوة دراماتورجية تؤثر فى حركة الممثلين وطاقة الأداء والتواصل البصرى والتفاعل الحى.

واختتم «سعد» بالتأكيد على أن التجريب الجيو-مسرحى يسمح للنص العالمى بالاحتفاظ بلغته الأصلية، بينما تتغير تجربته المسرحية وجمالياته بفعل البيئة الثقافية والسياق المؤسسى وأجساد الممثلين والجمهور.

جورج هولندا: المسرح الحقيقى يعيدنا إلى الحاضر وفن الوجود

تحدث الباحث البرازيلى جورج هولندا عن تأثير مشاهداته للعروض والندوات خلال المهرجان فى إعادة التفكير فى مفهوم المسرح المعاصر، معتبرًا أن التجريب الحقيقى لا يقدم إجابات جاهزة، بل يترك المتلقى محملًا بالأسئلة والتأمل.

وربط هولندا بين الواقع المعاصر وحالة الإرهاق الناتجة عن فيضان المعلومات والعقلانية المفرطة، مؤكدًا أن الإنسان يعيش اليوم منشغلًا بالمستقبل، بينما يصبح الحضور الحقيقى فى اللحظة الراهنة أمرًا نادرًا وصعب التحقيق.

«التجريب المسرحى وعلاقته بالأقاليم الثقافية» يبحث علاقة التجريب بالهوية والطقس وذاكرة المكان والمسرح المجتمعى

وأشار إلى عدد من العروض التى شاهدها خلال المهرجان، ومنها «تشارلز» و«Lucky Children»، معتبرًا أن قيمتها لا تكمن فى تقديم المعرفة أو المعنى المباشر فقط، وإنما فى قدرتها على إثارة الأسئلة وترك أثر يستمر مع المتلقى بعد انتهاء العرض.

الباحث البرازيلى جورج هولندا: المسرح التجريبى الحقيقى هو الذى يجعل المشاهد يعود إلى منزله بينما يواصل عقله التفكير فيما شاهده

وقال: «إن المسرح التجريبى الحقيقى هو الذى يجعل المشاهد يعود إلى منزله بينما يواصل عقله التفكير فيما شاهده، مضيفًا أن التجربة المسرحية لا ينبغى أن تقتصر على الفهم العقلانى، بل يجب أن ترتبط بالجسد والحضور والانفتاح على ما هو غامض وغير مؤكد.

وربط هذه الأفكار ببحث الدكتوراه الخاص به حول ما يسميه «المسرح غير العاقل»، موضحًا أن المسرح لا يقتصر على البنية الدرامية التقليدية، بل يمثل مساحة للتحدى وطرح الأفكار ومواجهة الأسئلة.

واختتم «جورج» بالتأكيد على أن المسرح هو «فن اللحظة والحضور»، وأن قوة التجربة المسرحية تكمن فى قدرتها على جمع الفنان والمتفرج داخل لحظة مشتركة من الانفتاح والتأمل.

جون ناماى: الأرض ليست خلفية للعرض بل شريك فى صناعة السرد

قدم الباحث الكينى جون ناماى بحثًا قائمًا على الممارسة حول توظيف تقنيات الأداء الشفهى الأفريقى التقليدى خارج المعمار المسرحى التقليدى، بهدف بناء علاقة مباشرة بين المؤدى والجمهور والأرض والمياه والتاريخ الثقافى للمجتمع.

وأوضح أن بحثه ينطلق من أسلوب «سيغانا» (Sigana)، المستوحى من ممارسات شعب اللوا فى كينيا، والذى جرى تطويره فى نيروبى منذ أواخر تسعينيات القرن الماضى. ويعتمد الأسلوب على الحركة الجسدية والإيماءات والإيقاع الصوتى والنداء والاستجابة، بما يدمج الجمهور فى عملية السرد ويكسر الحدود التقليدية بين المؤدى والمتلقى.

وأكد أن نقل «سيجانا» إلى المساحات المفتوحة يؤسس لما وصفه بـ«الأرض المشتركة»، حيث يجتمع الراوى والجمهور والطبيعة تحت الظروف نفسها، وتصبح الشمس والرياح والمياه والتضاريس عناصر فاعلة فى تشكيل العرض.

الباحث الكينى جون ناماى.. يستعرض مشروعه «Two Lands, One Voice»

واستعرض مشروعه «Two Lands, One Voice»، الذى يوثق تجارب سردية تربط بين كينيا وأيرلندا الشمالية، وتبحث العلاقة بين الذاكرة البيئية والتاريخ الثقافى والأرض والماء.

وشدد ناماى على أن الطبيعة ليست مجرد خلفية ثابتة لـلأداء، بل شريك فى صناعة الحدث وحافظة للذاكرة والمعرفة، مؤكدًا أن هذا النوع من المسرح يفتح المجال أمام مشاركة المجتمع وكسر القيود المؤسسية، ليصبح الجمهور جزءًا أصيلًا من التجربة المسرحية.

واختتمت الندوة بفتح باب النقاش أمام الحضور، حول التحولات التى يشهدها المسرح المعاصر، وإمكانات إعادة تعريف العلاقة بين المتفرج والسرد والمؤدى والفضاء، فى ظل تجارب تسعى إلى جعل الحضور والجسد والمكان عناصر أساسية فى إنتاج المعنى.

دعم التجريب والانفتاح على أحدث الاتجاهات فى المسرح المعاصر

وتُقام الدورة الثالثة والثلاثون من مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى برئاسة الدكتور سامح مهران، فى الفترة من ١إلى ٨ سبتمبر المقبل، على مسارح القاهرة الكبرى، وتتضمن إلى جانب عروضها المسرحية برنامجًا فكريًا وورشًا تدريبية وفعاليات موازية، فى إطار توجه المهرجان إلى دعم التجريب والانفتاح على أحدث الاتجاهات فى المسرح المعاصر.

همت مصطفى

مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى

يحتفى بتجربة المخرج العراقى الراحل عونى كرومى بدورته الـ٣٣

بشار عليوى: عونى كرومى لم يكن وسيطًا للثقافات لأنه عاش بين العراق وألمانيا بل لأنه جعل المعرفة تتحرك بينهما

احتفى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، برئاسة الدكتور سامح مهران، بتجربة المخرج والباحث والأكاديمى العراقى الراحل عونى كرومى، فى ندوة أقيمت تحت عنوان «رد الجميل»، وأدارهـا المسرحى والناقد العراقى بشار عليوى، بمشاركة عدد من المسرحيين والنقاد والباحثين العراقيين، وهـم الدكتور محمد سيف، وريـاض موسى سكران، والدكتور نورس عادل، إلى جانب جبار جودى نقيب الفنانين العراقيين، والدكتور سامح مهران، رئيس المهرجان.

فى البداية، استعاد بشار عليوى، تجربة عونى كرومى بعد عشرين عامًا على رحيله، متوقفًا أمام الوصف الذى ارتبط باسمه باعتباره"وسط الثقافات" ومطرحًا السؤال حول ما الذى فعله كرومى حتى استحق هذا الوصف.

وقال عليوى، إن الاجتماع حول عونى كرومى اليوم لا يقوم على المحبة وحدها، لأن المحبة لا تصنع معرفة، مؤكدًا أن تجربة الراحل أكبر من ذلك وتحتاج إلى قراءة وتأمل فى مسيرته المسرحية والفكرية والأكاديمية.

وأوضح أن كرومى عندما انتقل مرة أخرى إلى ألمانيا فى مرحلة أخرى من حياته، لم يصبح المسرح الألمانى بالنسبة إليه مكانًا للمنفى فقط، وإنمـا مساحة جديدة للعمل والحوار وتوقف عند مشروع «طرق الحرير» مع مسرح الرور، الذى تعامل فيه المسرح مع نفسه باعتباره وسيطًا للحوار بين الثقافات، بينما تحرك كرومى بين المسرح الألمانى والعراقى والعربى، مستفيدًا من معرفته العميقة بهذه الفضاءات، وأسهم فى تعريف المتلقى بالممارسة البريختية.

وأشـار إلى إحـدى العبارات التى وجدها أثناء بحثه فى المصادر الألمانية عن كرومى، والتى وصفته بأنه سفير بين الثقافات، دافع عن الحوار، وأقام السلام، وجمع فنانين على بناء الجسور، معتبراً أن كلمة «الجسور» تختصر الكثير من تجربة كرومى، خاصة فى ضوء مقولته المسرح لا يعيش إلا إذا دخل فى حوار مع قضايا الناس.

وأضاف أن كرومى رحل منذ عشرين عامًا، ومع ذلك يجتمع المسرحيون من بلدان مختلفة للحديث عنه وإعادة قراءة تجربته واستعادة دروسه وعروضه ومواقفه، وهو ما يؤكد أن مشروعه المسرحى لم ينتبه برحيله.

وأكد عليوى، أن عنوان الندوة «ردل الجميل» يحمل الكثير مما يريد المسرحيون قوله لعونى كرومى، إلا أن رد الجميل إليه لا يكون بمجرد تذكره، وإنمـا بإعادة قراءاته، ومن هنا تأتى هذه الندوة التى يشارك فيها عدد من الباحثين والأساتذة والأصدقاء من العراق، ليقرأ كل منهم تجربة كرومى من زاوية مختلفة.

محمد سيف: عونى كرومى كان يمشى بين طلابه وكأنهم أصدقاؤه. استهل الباحث والمخرج والممثل والدراماتورج والناقد المسرحى العراقى الدكتور محمد سيف، حديثه بالإشارة إلى عدد من الآباء المؤسسين للمسرح العراقى، ومـن بينهم إبراهيم جـلال، وجاسم العبودى، وقاسم محمد،وسامى عبد الحميد، مؤكدًا أن هـؤلاء المخرجين والأساتذة علموًا أجيالًا من المسرحين أن المسرح علاقة إنسانية أولًا وقبل كل شىء.

وقال سيف، إن الصفات الكثيرة التى ميزت عونى كرومى أنه كان دائمًا محاطًا بالطلبة، حتى إن يراه يمشى معهم لا يشعر بأنهم تلامذته، وإنما أصدقاؤه. وأضاف أنه عندما كان يزور كرومى فى تمرين مسرحى، كان يجد الممثل والمخرج والسينوغراف وصاحب الإضاءة يعملون معًا على العرض المسرحى، فى صـورة تشبه المختبر المسرحى الحديث فى أوروبا.

واستشهد سيف بتجارب مخرجين مثل: روبرت ويلسون، موضحًا أن بعض هذه التجارب لا تبدأ من النص بقدر ما تبدأ من الخشبة، ومن العلاقة بين عناصر العرض المختلفة، سواء العناصر الإنسانية أو المادية أو التقنية، مؤكدًا أن هذا

نورس عادل: كرومى امتلك مشروعًا مسرحيًا يتجاوز حدود التجربة الفردية

رياض موسى سكران: عونى كرومى كان جسرًا لكل التناقضات وجسر للحوار مع الآخر

هو ما كان عونى كرومى يعمل عليه منذ سنوات طويلة.

وأشار إلى أن هذا النوع من العلاقة بين المخرج وفرق العمل لم تكن له فى ذلك الوقت قراءات نقدية كثيرة، لكن كرومى كان يعمل بهذه الطريقة، ويتحرك مع الفنانين باعتباره واحدًا منهم، قائلًا إنهم كانوا يتعلمون منه بقدر ما كان يتعلم منهم.

وأكد سيف أن تواضع كرومى لم يقلل من احترام الآخرين له، وإنما عمق حضوره، موضحًا أن هذا التواضع كان يصل إلى درجة تجعل من حوله يشعرون بالحرج أمام ما يطرحه من أفكار.

وأضاف سيف، أن كرومى كان دائمًا يدفعه إلى النظر إلى ما هو أبعد حتى عند التعامل مع قصيدة شعبية عراقية، وهو ما كان يفعله بنفسه فى أعماله، ومن بينها "طبل الغرام" حيث لا يدرى المتلقى العراق بصورة مباشرة بكل تفاصيله، وإنما يرى الخوف والحرب والصراع والدمار، رغم أن المادة مرتبطة بنص بريخت المأخوذ عن شكسبير.

ريـاض مـوسى سـكـران: عـونى كـرومـى كـان جـسرًا لكل التناقضات.. وجسر للحوار مع الآخر

تحدث الدكتور رياض موسى سكران الأستاذ بكلية الفنون الجميلة بجامعة بغداد، غن تجربته مع أستاذه عونى كرومى، مؤكدًا أن مرور عشرين عامًا على رحيله لم ينه، بحسب وصفه، وكان يمثل جسرًا لكل التناقضات وجسرًا للحوار مع الآخر، قبل أن يتأسس مفهوم حوار الثقافات بين الدول والشعوب المختلفة، وصولًا إلى تأسيس حوار الإنسان مع ذاته.

وأوضـح سكران أن ورقته حملت عنوان"فتى الترنيمة يفترض التحليل" مستعيدًا من خلالها صورة عونى كرومى فى بداياته، ومشيرًا إلى أن تجربته ارتبطت منذ البداية بالشيخ العراقى والحنين والغربة ومكابدة الإنسان لأسئلته.

وأضاف أن طلبة المسرح كانوا يجلسون فى زوايا وأركان البيت البغدادى، بينما يظهر كرومى وسط هذا الفضاء وكأنه روح تبحث عن ملاذ ومكان ووطن، مشيرًا إلى أن هذه الصورة ظلت مرتبطة فى ذاكرته بتجربة الراحل.

وأكد أن كرومى كان، من خلال مجمل تجاربه يبوح ويؤشر ويكتب للقيم الإنسانية والمثيل العليا، ولذلك كان مسرحه، فى نظره "مسرح حياة"

التجريب فى البدايات، وأوضـح سكران أن ملامح رؤية كرومى بدأت تتبلور منذ شبابه المبكر، مع ميل واضح إلى أن التجريب، مشيرًا إلى أنه امتلك جرأة واندفاعًا دفعاه إلى إصدار بيان فى الإخراج والمسرح والتجارب المسرحية وهو دون العشرين من عمره، دعا فيه إلى التجريب والتجديد والتعاطى مع المناهج والرؤى الحديثة.

وأوضح أن الجمهور لم يشعر بمرور الوقت خلال العرض بسبب التدفق الإيقاعى الذى شمل مجمل عناصر بنية العرض، مشيرًا كذلك إلى تجربة "الذباب والبرغوث" التى قدمها كرومى فى غرفة بلا خشبة، وجعل الجمهور يجلس على الأرض، بينما دار التمثيل حوله، مستخدمًا مفردات مسرحية بسيطة، من بينها شواهد القبور وغطاء أسود وبعض الحبال التى أوحت بخيمة.

وأشار إلى أن فضاء العرض نفسه كان ضاغطًا من خلال مـفـردات مثل الأسـلاك وأجـهـزة الـراديـو والتليفزيون والحسابات، وهى مفردات خلقت فى مجموعتها شعورًا بالاختناق لدى الجمهور، وضغطت عليه من كل جانب، ليدفعه ذلك إلى البحث عن خلاص روحه والاتجاه نحو الغربة والمنفى، وهو الهاجس الذى كان حاضرًا فى تجربة كرومى.

نورس عادل: كرومى امتلك مشروعًا مسرحيًا يتجاوز حدود التجربة الفردية.

تحدث الدكتور نورس عادل، أستاذ النقد المسرحى بكلية الفنون الجميلة بجامعة بغداد، مؤكدًا فى البداية أنه يحمل أمانة من عائلة الراحل عونى كرومى، أرسلتها ابنته رؤى تتقدم بالشكر إلى المسرحيين فى مصر وإلى الشعب المصرى، ومن خلالهم إلى الدكتور سامح مهران والدكتور محمد سمير الخطيب، على هذا الموقف الذى وصفه بالنيل، لأنه يعيد التفكير فى الماضى والتاريخ، مؤكدا أن التاريخ والماضى هما المستقبل فى كل الأحوال.

ورأى أن عونى كرومى ينتمى إلى هذه الفئة وأن الحديث عنه يقود إلى سؤال فلسفى معقد، فكما يصعب وصف جيل من بعيد لأن مفردات الجمال والجلال تتداخل كلما اقتربنا منه، فإن تجربة كرومى تتسع إلى درجة تجعل وصفها فى كلمات محدودة أمرًا شديد الصعوبة.

المخرج والدراما تورج

وقال نورس عادل، إن القراءة المكثفة لتجربة كرومى دفعته إلى سؤال آخر: من هو عونى كرومى وسط هؤلاء الآباء المؤسسين؟

وأشـار إلى أن أحد أسباب تشكل هذه الفكرة لديه هو دراسة كرومى فى ألمانيا، وفى بيئة ارتبطت بتجربة برتولت بريخت، إلى جانب عمله فى بغداد بصفة دراماتورج ومساعد مخرج مع أستاذه الألمانى فيرنر، الذى حضر إلى بغداد وقدم عرضًا مسرحيًا هناك.

وفى ختام كلمته، استعاد نورس عادل حضور مصر فى تجربة كرومى، مشيرًا إلى أنه فى العقد الأخير من حياته، وفى أحد كراسات المعرض والبوستر الموثق، وجه إلى مصر ثلاث مرات عبارة «شكرًا شكرًا لمصر».

جبار جودى: كل عرض لعونى كرومى كان مختلفًا عن الآخر

وعقب ذلك، تحدث الدكتور جبار جودى، نقيب الفنانين العراقيين، مستعيدًا جانبًا من علاقته بتجربة عونى كرومى، ومشيرًا إلى أنه حالفه الحظ فى أن يكون قريبا من بعض مشروعاته، خاصة فى عام ٢٠٠٢، عندما أسهم كرومى فى مجىء فرقة مسرح الرواد إلى بغداد، حيث قدمت أربعة عروض على مسرح الرشيد.

وأشار جودى إلى أنه شاهد أربعة عروض مسرحية للراحل، كان أولها «صراخ الصمت الأخرس» الذى قدم عام ١٩٨٦ على مسرح الستين كرسى، وبطولة رائد محسن ورضا ذياب، معتبرًا إياه واحدا من أكثر العروض التى أدهشته فى حياته.

سامح مهران: مسرح الهناجر استضاف ثلاثة من أهم المخرجين العراقيين

سامح مهران: مسرح الهناجر استضاف ثلاثة من أهم المخرجين العراقيين

وفى تعقيبه على الندوة، قال الدكتور سامح مهران، رئيس مهرجان القاهرة الـدولى للمسرح التجريبى، إن مسرح الهناجر فى عصره الذهبى استضاف ثلاثة من أهم المخرجين العراقيين.

وأوضح أن أول هؤلاء كان جواد الأسدى الذى قدم مسرحية «شباك وفيليا» ثم عونى كرومى الذى قدم «مأساة الحلاج» على مسرح الهناجر، ثم المخرج الكبير قاسم محمد الذى قدم «منطق الطير».

وأكد مهران أن علاقة المسرح المصرى بالمخرجين العراقيين كانت علاقة وطيدة وأصيلة، مشيرًا إلى أن معرفته الشخصية بعونى كرومى بدأت من خلال صديقه الذى درس معه فى ألمانيا، الدكتور يسرى خميس الذى وصفه بأنه أحد أهم عظماء المسرح المصرى، رغم أنه لم يحصل على ما يستحقه من تقدير.

وأضاف أن يسرى خميس ترجم أعمال بيتر فايس كاملة، وأنه كان السبب فى تعرفه عن قرب إلى عونى كرومى.

وأشـار مهران إلى أن التعارف بينهما تحول منذ اللقاء الأول إلى صداقة، وإلى حوارات مسرحية وفكرية عميقة، مؤكدًا أن استعادة تجربة عونى كرومى فى القاهرة اليوم تؤكد عمق العلاقة التاريخية بين المسرح المصرى والمسرح العراقى،وتعيد فتح الحوار حول تجربة مخرج ترك أثرًا ممتدًا فى المسرح العربى.

تغريد حسن

المهرجان التجريبى فى دورته الـ٣٣..

إرث ٣٢ دورة وأثرها فى المسرح وأسئلة التجريب والمستقبل

على مدى ٣٢ دورة، لم يقتصر دور المهرجان على تقديم عروض مسرحية مختلفة، بل أسهم فى ترسيخ مفهوم التجريب داخل الحركة المسرحية، وفتح مساحات جديدة أمام الأفكار واللغات والأساليب المسرحية. ومع انطلاق دورته الـ٣٣، تبرز تساؤلات حول الإرث الذى تركه المهرجان، ومدى نجاحه فى تكوين جمهور جديد للمسرح التجريبى، وما إذا كانت أفكار البدايات لا تزال صالحة اليوم أم أن مفهوم «التجريب» نفسه بات بحاجة إلى إعادة تعريف.

رنا رأفت

نافذة حقيقية على مسرح العالم وجسرًا يربط الفنانين والمبدعين

أكدت الدكتورة دينا أمين، مدير مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، أن إرث المهرجان بعد ٣٣ دورة لا يقتصر على المسرح المصرى، وإنما امتد تأثيره بصورة كبيرة إلى الحركة المسرحية العربية، مشيرة إلى أن المهرجان أصبح على مدى سنواته مساحة مهمة للقاء وتبادل الخبرات والأفكار والتجارب بين المسرحيين من مصر والعالم العربى ومختلف أنحاء العالم.

وقالت دينا أمين، إن المهرجان كان وما زال «نافذة حقيقية على مسرح العالم، وفى الوقت نفسه جسرًا يربط الفنانين والمبدعين من مصر والعالم العربى بنظرائهم من مختلف أنحاء العالم»، مؤكدة أن قيمته لا تتمثل فقط فى العروض التى يقدمها، وإنما أيضًا فيما يتيحه من فرص للتواصل والتعلم وتبادل الأفكار، فضلًا عن خلق صداقات وشراكات وفتح آفاق جديدة أمام المسرح وأجياله المختلفة.

وأضافت أن العاملين فى المسرح تعلموا الكثير من تجربة المهرجان، سواء من خلال العروض التى قدمت تجارب واتجاهات مختلفة من أنحاء العالم، أو من خلال الورش والندوات والحوارات التى أسهمت فى فتح آفاق جديدة أمام المبدعين.

وحول مدى صلاحية الأفكار التى طرحها المهرجان فى بداياته، وما إذا كان مفهوم «التجريب» يحتاج إلى إعادة تعريف، أوضحت دينا أمين أن السؤال حول ماهية المسرح التجريبى، ومدى الحاجة إلى مهرجان متخصص فيه، يتجدد مع كل دورة، معتبرة أن استمرار هذا السؤال فى حد ذاته أمر صحى، لأنه يعكس طبيعة المسرح بوصفه فنًا متطورًا ودائم التساؤل حول ذاته.

وأشارت إلى أن التجريب لا يعنى الغرابة أو الاختلاف لمجرد الاختلاف، وإنما يعنى شجاعة الفنان فى إعادة التفكير فى أدواته ولغته وعلاقته بالجمهور، وطرح سؤال دائم حول إمكانية تقديم المسرح بطريقة مختلفة. وأكدت

أن الفن بطبيعته قائم على التغيير، وأن المسرح، باعتباره فنًا حيًا، يتغير بتغير المجتمع والإنسان والتكنولوجيا. وأوضحت أن دور الفنان لا يقتصر على عكس الواقع، وإنما يمتد إلى تخيل احتمالات جديدة وفتح أبواب للخيال ربما لم نكتشفها بعد.

وشددت دينا أمين على أن دور المهرجان ليس تقديم تعريف نهائى لمفهوم التجريب، وإنما الحفاظ عليه بوصفه مساحة مفتوحة أمام الفنانين للتجربة والمغامرة والخطأ واكتشاف طرق جديدة للتعبير.

واختتمت قائلة إن «قيمة التجريب الحقيقية ألا يستقر على شكل واحد، وأن يظل دائمًا يطرح السؤال: ما الذى يمكن أن نقدمه ولم نقدمه من قبل؟»، مؤكدة أن هذا السؤال هو ما يمنح المسرح حيويته وقدرته على المشاركة فى تخيل المستقبل

بعد مرور ٣٣ عامًا على تأسيس المهرجان التجريبى يطرح السؤال نفسه حول مدى تأثيره الحالى

أوضحت د. أسماء يحيى الطاهر، عضو اللجنة العليا بالمهرجان التجريبى ومدرس بقسم الدراما والنقد بقسم علوم المسرح كلية الآداب بجامعة حلوان أن مفهوم التجريب فى جوهره يتمثل فى الخروج عن السائد، والقيام بعملية تفكيك للبناء التقليدى وإعادة بنائه مرة أخرى بشكل جديد، للخروج عن الأفكار المعلبة أو التقليدية، والبدء فى تقديم تجارب جديدة تنتمى إلى روح العصر الذى يُقدَّم فيه المسرح.

وأشارت إلى أن عملية التجريب هى فى حد ذاتها عملية مستمرة، وجزء أصيل من قدرة المسرح على التكيف والتواؤم مع المتغيرات السياسية والاجتماعية والأيديولوجية، وكذلك المتغيرات على مستوى الوسائط التى تنافس المسرح. وأكدت أنه إذا لم يمتلك المسرح قدرة على التجريب بشكل مستمر، فلن يستطيع الاستمرار فى ظل التطور الذى تشهده الوسائط الفنية المختلفة.

وأضافت أنه فى بدايات المهرجان التجريبى، كان البناء التقليدى الموجود هو بناء متوارث من مسرح الستينيات والسبعينيات والثمانينيات، مع مجموعة من التحولات التى حدثت، لكنها لم تصل إلى ثورة كبيرة أو إعادة تفكيك حقيقية للبناء التقليدى، أو للموضوعات والأيديولوجيات والأفكار التى كان يطرحها مسرح الستينيات.

وأوضحت أنه عندما جاء المسرح التجريبى إلى مصر، وعندما تم التعرف عليه فى أواخر الثمانينيات، كان المشهد بالفعل يحتاج إلى هذا النوع من الفكر الجديد، الذى يوضح للفنان أنه مسموح له بأن يجرب، ليس فقط بأن يخرج عن البناء التقليدى الموجود، وإنما أن يتعرف فى الوقت نفسه على أفكار مختلفة عما كان يشاهده، وطرق أخرى لاستخدام خشبة المسرح غير المتعارف عليها فى المشهد المسرحى، وفتح طرق مختلفة لإيجاد لغة جديدة، وطرق استخدام جديدة لخشبة المسرح، وتقنيات جديدة.

وأكدت أن الأثر الذى تراه للمهرجان التجريبى، والذى تربطه بمرور ٣٣ عامًا على المهرجان، يتمثل فى أنه بعد عام أو عامين من إقامته تشكلت حركة مسرحية حرة ومستقلة. وقالت إن مجموعة من الشباب كانت تمارس بالفعل نشاط المسرح من خلال المسرح الجامعى، وتحمل أيديولوجيات وأفكارًا جديدة، ودمًا جديدًا ولغة جديدة، ومن الطبيعى أن تتغير لغة العرض ولغة الكلام وتتطور مع الزمن.

وأشارت إلى أن الجيل الذى كان يتشكل فى ذلك الوقت لم يكن يشعر بأن المسرح الذى يشاهده ويمارسه، والذى ينتمى إلى الجيل الأسبق، يعبّر عنه. وعندما شاهد المهرجان التجريبى، وجد فيه طوق النجاة الذى جعله قادرًا على إيجاد صيغ جديدة والتعبير عن ذاته، وتقديم مسرح يشبه الجيل الجديد الموجود فى أوائل التسعينيات، ويعبّر عن اهتماماته وانتماءاته وأيديولوجياته، وعن شكل المجتمع والأفكار المحيطة به.

وأضافت أن الجيل الأسبق الذى بنى المهرجان كان يشجع هؤلاء الشباب ويقدم لهم الأدوات التى تسمح لهم بالتجربة، موضحة أن المهرجان احتضن الأجيال الشابة، وأعطاها الفرصة والجوائز والورش وأشياء كثيرة تسمح لهم باستكشاف أراض وتقنيات وأفكار جديدة. ولذلك استطاعوا تشكيل حركةً مسرحية جديدة ومختلفة.

وأوضحت أن استمرار هذه الحركة ساعد عليه وجود أماكن قررت احتضان التجارب الخارجة من هؤلاء الشباب، الذين أتاح لهم المهرجان فرصة تغيير الأفكار التى يريدون تقديمها. وأشارت إلى أن مكانين بشكل أساسى فتحا المجال فى البداية أمام هذه التجارب، هما مركز الهناجر، الذى تولت د. هدى وصفى احتضان تجاربه، والمركز الثقافى الفرنسى، من خلال الأستاذة لطيفة فهمى ومهرجان المسرح الفرنسى.

وأشارت إلى أن مركز الهناجر للفنون بقيادة د.هدى وصفى احتضنت هذه التجارب واستفادت مما كان مطروحًا، وكان له دور فى المهرجان التجريبى، واستفاد مما يطرحه المهرجان فى بناء أرضية مستمرة فى مسرح الهناجر تستقبل

كل التجارب التى يرغب صناعها فى استكشافها وبنائها. وكذلك أتاح المركز الثقافى الفرنسى، من خلال مهرجان المسرح الفرنسى، لمجموعة أخرى من الشباب فرصة التدريب والإنتاج ومشاهدة عروض مختلفة

أوضحت أنه بعد مرور ٣٣ عامًا على تأسيس المهرجان التجريبى، يطرح السؤال نفسه حول مدى تأثيره الحالى وما إذا كان يواصل إنتاج الحركة المسرحية ذاتها، معربة عن أسفها لأن الواقع يشير إلى عكس ذلك. وأرجعت هذا التراجع إلى وجود فجوة زمنية كبيرة تشكلت إبان فترة توقف المهرجان وما تلاها بعد عودته، وهو ما جعل الأجيال الشابة الحالية غير قادرة على اكتشاف أهميته أو العثور على اللغة المسرحية التى تطمح إليها.

وتابعت مبينةً أنه رغم عدم وجود إجابات قاطعة حول أسباب هذه الفجوة، إلا أن الاستنتاج الأبرز يكمن فى البعد الزمنى الذى جعل الأجيال الجديدة غير معتادة على وجود المهرجان كحدث سنوى منتظم يُنتظر من السنة إلى السنة، وتُقطع لحضوره الطوابير لمتابعة عروضه وندواته كما كان يفعل جيلها. ورغم وجود متابعين من الشباب حاليًا، إلا أنه يفتقر إلى الزخم النقدى والشبابى السابق، والتعطش لإيجاد بيئة مغايرة تطرح نموذجًا أو حركة مسرحية جديدة، حيث لم تتشكل حتى الآن حركة شبابية تضاهى «حركة المسرح الحر». وأشارت إلى أن الفاصل بين مسرح الستينيات ونشأة حركتى المسرح الحر والمستقل كان ٣٠ عامًا، واليوم بعد مرور أكثر من ٣٠ عامًا، قد آن الأوان لتشكل حركة مسرحية شبابية جديدة.

وذكرت أن تشكيل لجنة اختيار العروض فى المهرجان هذا العام جاء شبابيًا بشكل واضح وجلى، وهو توجه تتمنى استمراره مع الإدارات القادمة؛ لكون الجيل الحالى هو الأقدر على فهم لغة جيله واختيار عروضه. وأضافت أن وجود عناصر شبابية فى اللجان يمنح المبدعين الجدد الشجاعة للتجريب والابتكار بدلًا من الخوف والسعى الدائم لإرضاء «الكبار» فى رؤيتهم للمسرح، والذين باتت أشكالهم المسرحية -حتى التجريبية منها سابقًا- تقليدية اليوم.

كما أكدت أهمية دور المهرجان التجريبى فى استقطاب الأجيال الأصغر وإتاحة الفرصة لها لصياغة لغتها الخاصة، بالتكامل مع المبادرات والمهرجانات الشبابية الأخرى مثل «مهرجان الفضاءات المسرحية المتعددة» بالأكاديمية، و»مهرجان «الميكرو تياترو» الذى تنظمه د. نبيلة حسن. وختمت بالتأكيد على أن تضافر هذه الجهود والتطور التكنولوجى الحالى يجب أن يدفع الشباب لتأسيس حركة مسرحية معاصرة ومستقلة دون الارتهان بموافقة الأجيال السابقة، على أن يكون المهرجان التجريبى هو المحتضن لشرارة انطلاق هذه الحركة الشبابية الجديدة تمامًا كما احتضن حركة المسرح الحر من قبل

التجريب هو أصل المسرح

أوضح الناقد والباحث د. محمود سعيد أن التجريب هو أصل المسرح، فمنذ البدايات نذكر إسخيلوس كمجرّب مسرحى بديع، لتتوالى مفردات التجريب، وأهمها

الإضافات الحقيقية إلى فن المسرح؛ فكل إضافة هى تجريب حقيقى، طالما تحمل التجديد والجدية فى ذات الوقت.

وأضاف أن التجريب هو حوار بين المبدع والواقع، ورؤية مغايرة بأدوات فنية جديدة، لذا فإن المسرح الجاد هو المسرح المجرّب الذى يترك إرثًا وأثرًا حقيقيًا من شأنه أن يعيش لقرون. وهذا ما فعله مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى على مدى أكثر من ثلاثة عقود من الزمن، قائلًا: «فقد تربّينا على إصداراته وعروضه ونشراته التى كوّنتنا منذ التسعينيات».

وأشار إلى أن المسرح يصنع جمهوره، ولا علاقة للتجريب بجذب الجمهور أو طرده، وإنما المسرح الجاد والجديد يجذب إليه الجمهور بكل احترام، لكن مع ضرورة العمل على خلق خطابات فكرية وفنية مغايرة. فالكتابة الجديدة تتطلب قراءة جديدة، خاصة فى ظل الواقع الذى يزداد تركيبًا وتعقيدًا، لذا يصبح التجريب ضرورة وفى حاجة ماسّة إلى أدوات مركبة أيضًا، لنرى تقنية مستحدثة قادرة على استيعاب المضمون المغاير فى ظل لغات جديدة فى الكتابة والعرض والأداء، وأداء حر ومتحرر من شتى القيود.

وأكد أن الحاجة أصبحت ملحّة إلى مؤلف يخط بيده أحرفًا جديدة، ويجتهد فى تفكيكها وخلطها ليبتكر منها أحرفًا جديدة فى الأبجدية الحالية، تمامًا كمزج الألوان للحصول على لون جديد. فالمؤلف المجرّب دومًا يُحدث فزعًا وارتباكًا فى المادة الكلامية، وهى حالة تصل بنا إلى الفزع الفكرى لإحداث الاستنارة الجسدية. وتابع: «فنحن أمام لعبة هى بحاجة إلى إعادة تعريف، لأن المعطيات الزمنية اختلفت، حيث إضافة مساحة جديدة فى كل لحظة، مساحة تأتى لتخفى الأخرى عبر اللغة التى تندفع فى جسد الممثل، ومن ثم فتح الهوامش واللعب عند الحدود».

واختتم موضحًا أن هذه هى حالة التجريب الحقيقية المرجوّة، وليست حالة الغرابة المتعمدة لتغييب المتلقى،

وإنما هى حالة الوعى المطلوبة لتحضير المتلقى وطرح الأسئلة.

الإرث الحقيقى للمهرجان يتمثل بالمُنجز التراكمى للأثر والتأثير

قال د. بشار عليوى، إن الإرث الحقيقى للمهرجان يتمثل فى «المُنجز التراكمى للأثر والتأثير» بعد ٣٣ شوطًا تجريبيًا قطعه المهرجان، ليحقق إيقونته المعروفة فى الوسط المسرحى المصرى والعربى والدولى، باعتباره «المهرجان التجريبى».

وأوضح أن الجدل الذى يُثار مع إطلالة كل دورة يظل مشروعًا فيما يتعلق بمساءلة معطيات العنونة ومدى صلاحية منطلقاتها المعملية مع مجمل التحولات السريعة التى يشهدها المشهد المسرحى العالمى، مشيرًا إلى أن كثيرًا من المهرجانات الدولية فى شتى بقاع الأرض تحمل ذات العنوان «المسرح التجريبي»، وما زالت تنعقد بالتوجه ذاته، ومنها «مهرجان شانغهاى الدولى للمسرح التجريبي» الذى تنظمه سنويًا أكاديمية شانغهاى الدولية للمسرح فى الصين، وحافظ على هويته الجمالية والمعرفية.

وأضاف عليوى أن واحدة من أبرز تمظهرات المُنجز التراكمى تتمثل فى نجاح المهرجان فى صناعة جمهور راكم فرجاته على مدار سنوات، ملاحقًا عروض المهرجان التى تنشد المغايرة على مستوى الاشتغال والطروحات ومجمل الصناعة المسرحية للعروض المسرحية التجريبية.

وأكد أن الرؤية التى قام عليها مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى قبل ما يقارب ٤٠ عامًا ليست هى ذاتها فى عصر سيادة الوسائطية والذكاء الاصطناعى المُعاش حاليًا، مع الرجات العنيفة التى تعرض لها العالم، مشددًا على ضرورة إجراء التحديث المستمر فى جسد المهرجان ومواكبة كل ما جديد فى العالم، حتى لا يتم ترحيل توصيف «المسرح التجريبي» كعنوان ثابت للمهرجان إلى المتحفية.

الإرث الحقيقى للمهرجان يقاس بالأثر الذى تركه فى الوعى المسرحى

أشار المؤلف والمخرج الكويتى عبد الله عبد الرسول إلى أن الإرث الحقيقى للمهرجان يقاس بالأثر الذى تركه فى الوعى المسرحى، موضحًا أن المهرجان أسهم، عبر مسيرته، فى جعل التجريب جزءًا من التفكير فى المسرح، وليس مجرد اتجاه فنى موازٍ للمسرح التقليدى.

وذكر أن المهرجان أتاح للمسرحى العربى مساحة للاحتكاك بتجارب وثقافات وجماليات مختلفة، وفتح أمام أجيال متعاقبة أسئلة جديدة حول الممثل، والفضاء، والجسد، والصورة، والتكنولوجيا، وعلاقة العرض بالمتلقى، مؤكدًا أن إرثه الأعمق يتمثل فى ترسيخ ثقافة السؤال والمغامرة، وحق المسرحى فى أن يعيد مساءلة أدواته، وأن يبحث باستمرار عن أشكال جديدة للتعبير.

وأوضح أن المهرجان أسهم بلا شك فى تكوين ذائقة أكثر انفتاحًا على الأشكال غير التقليدية، مشيرًا إلى أن جمهور التجريب لا يأتى دائمًا بحثًا عن الحكاية بمعناها المألوف، وإنما يدخل فى علاقة مع العرض يصبح فيها شريكًا فى القراءة والتأويل واكتشاف المعنى.

وأشار إلى أن التحدى اليوم هو الانتقال من جمهور المهرجان إلى جمهور التجريب، أى أن تمتد هذه الذائقة إلى الحياة المسرحية طوال العام، وألا تبقى مرتبطة بأيام المهرجان وحدها.

وأوضح أن التجريب، فى جوهره، ينبغى ألا يستقر على تعريف نهائى، لأن اللحظة التى يتحول فيها إلى قواعد ثابتة يبدأ بفقدان طبيعته التجريبية، لافتًا إلى أن ما كان يعد تجريبًا قبل ثلاثة عقود أصبح بعضه اليوم جزءًا من اللغة المسرحية المألوفة.

وأضاف أن التحولات الرقمية والذكاء الاصطناعى والفضاءات الجديدة وتغير علاقة الإنسان بالصورة والجسد والزمن، جعلت التجريب مطالبًا بألا يكتفى بتغيير شكل العرض، بل أن يعيد مساءلة مفهوم المسرح نفسه، مؤكدًا

أن إعادة تعريف التجريب ليست خروجًا على هوية المهرجان، بل ربما تكون أصدق تعبير عنها؛ لأن التجريب الحقيقى لا يكرر حتى تجاربه السابقة، وإنما يظل فى حالة بحث عما لم يُكتشف بعد.

التجريب جزء من وعى المسرحى المصرى

قال الناقد هانى مهران: «أعتقد أن الإرث الحقيقى للمهرجان التجريبى لا يتمثل فقط فى عدد الدورات أو العروض التى قدمها، وإنما فى أنه جعل «التجريب» جزءًا من وعى المسرحى المصرى.

المهرجان فتح الباب أمام أشكال ولغات مسرحية لم تكن مألوفة بالقدر نفسه فى المسرح التقليدى، وعرّف أجيالًا من المسرحيين على تجارب واتجاهات وأساليب مختلفة فى الكتابة والإخراج والأداء والسينوغرافيا تحديدًا.

لكن فى الوقت نفسه، لو سألنا: كم تجربة خرجت من المهرجان واستطاعت أن تعيش بعد انتهاء المهرجان؟ وكم فكرة تحولت إلى تيار أو ممارسة مستمرة داخل الحركة المسرحية؟ هنعرف تأثير المهرجان وإرثه. وأوضح: «لأن قيمة أى مهرجان لا تقاس فقط بما يحدث خلال أيام انعقاده، وإنما بما يتركه بعد أن ينتهى.

ومن هنا أرى أن إرث المهرجان موجود بوضوح فى الوعى المسرحى الحالى، وفى الجرأة على التجريب وكسر المألوف، ورأينا ذلك فى عروض مسرح الجامعة ومسرح الثقافة، لكن ما زالت هناك حاجة أكثر لجعل المتلقى متقبلًا لهذا النوع من العروض». وأشار هانى مهران إلى أنه «أعتقد أنه نجح جزئيًا، لكن من الصعب القول إنه استطاع صناعة جمهور دائم ومستقر للمسرح التجريبى. هناك جمهور أصبح يعرف المهرجان، وينتظر دوراته ويتابع عروضه، وهناك أجيال ارتبطت بالمسرح التجريبى من خلاله، وهذا فى حد ذاته إنجاز مهم.

لكن صناعة جمهور للمسرح لا تعنى فقط أن يمتلئ المسرح أثناء المهرجان، لأن ٩٥٪ منهم مسرحيون، والأهم هو إن توصل نسبة الجمهور العادى لأكثر من كدة، ويظل هذا الجمهور يبحث عن التجربة المسرحية المختلفة طوال العام.

وأعتقد أن المشكلة ليست فى المهرجان وحده، لأن الجمهور المسرحى يتشكل من خلال منظومة كاملة، منها شهرة الدولة المنتجة للعرض، وأماكن تقديم العرض، والدعاية، والنقد على العروض دى، والأهم استمرار التجارب بعد المهرجان.

لذلك ربما نجح المهرجان فى خلق حالة من الفضول تجاه التجريب، لكنه لم ينجح بالقدر نفسه فى تحويل هذا الفضول إلى علاقة مستمرة بين الجمهور والمسرح التجريبى. نحن فى حاجة إلى أن ينتقل التجريب من كونه «حدثًا مهرجانيًا» إلى كونه جزءًا طبيعيًا من الحياة المسرحية اليومية، ويصبح مألوفًا للجمهور».

وأوضح هانى مهران: «أعتقد أن روح التجريب ما زالت صالحة، لكن مفهوم التجريب نفسه يحتاج بالفعل إلى إعادة نظر، أو الاتفاق على معايير واضحة.

الأول كان التجريب مرتبطًا بدرجة كبيرة بالبحث عن أشكال مغايرة للمسرح التقليدى، والاستفادة من اتجاهات وتقنيات جديدة فى العالم. أما الآن، فلم يعد مجرد كسر الشكل التقليدى كافيًا لكى نقول إننا أمام عرض تجريبى، فمن الممكن أن ترى عرضًا يستخدم الفيديو، والعرائس، والشاشات، أو يخرج من خشبة المسرح، أو يعتمد على الحركة والجسد فقط، ومع ذلك يظل تفكيره تقليديًا جدًا. وبالنسبة لى، التجريب الحقيقى اليوم ليس فى أن يكون العرض «غريبًا» أو مختلفًا فى شكله، وإنما فى أن يطرح سؤالًا جديدًا حول المسرح نفسه: كيف يصنع المعنى؟ ما علاقة المتفرج بالعرض؟ هل يظل المتلقى مجرد مشاهد أم يصبح شريكًا فى إنتاج الدلالة؟ ماذا يمكن أن تفعل التكنولوجيا بالجسد وبالمكان وبالسرد؟ وكيف يمكن للمسرح أن يتعامل مع عالم تغيرت فيه علاقتنا بالصورة والزمن والواقع، خاصة فى ظل التطور التقنى اللى بنعيشه؟ لذلك أرى أننا لا نحتاج إلى التخلى عن فكرة التجريب، بل نحتاج إلى تحريرها من ارتباطها بمجرد مخالفة المألوف. فليس كل ما هو غير تقليدى تجريبيًا، وليس كل عرض بسيط فى شكله بعيدًا عن التجريب. لا بد أن نكسر ونضرب ونغوص فى الثقافة، وليس مجرد البحث عن «فرجة مختلفة» لافتة للنظر.

الإرث الحقيقى يكمن فى «فلسفة التجريب»

قال المخرج سعيد سليمان إن الإرث الحقيقى لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى -إذا ما اعتبرنا أن هناك إرثًا حقيقيًا وقائمًا بالفعل- لا يقتصر على الإصدارات السنوية التى يقدمها، على أهميتها البالغة للباحثين والمشتغلين بالعمل المسرحى كمرجع هام ومستمر، ولا على توثيق الندوات التى كان معظمها مهمًا بدرجة كبيرة فحسب بل إن الإرث الحقيقى يكمن فى «فلسفة التجريب» ومفهومه الذى طرحه المهرجان منذ انطلاقه وتأسيسه فى مصر نهايات الثمانينيات، حين بدأنا نطرح التساؤلات الجوهرية: ما هو التجريب؟ وما فلسفته؟

وأشار سعيد سليمان إلى أن المهرجان، وبغض النظر عن طبيعة تلك المفاهيم وسواء اتفقنا أم اختلفنا حولها،

نجح على الأقل فى تحريك مفهوم التجريب من حالة الثبات ودفعنا لاستكشاف ماهيته فى المسرح. فقبل إقامة المهرجان لم يكن هذا الأمر مطروحًا بصفة جماعية، بل كان البحث فى التجريب مجهودًا فرديًا خالصًا ينطوى عليه المسرحى فى عمله، وهو ما كان أمرًا نادرًا للغاية وقتئذ فى مصر.

وأوضح: لقد استطاع المهرجان منذ بداياته الأولى أن يخلخل المفهوم التقليدى للمسرح، وأن يؤسس للتجريب بمفاهيمه المتعددة، كون كل مسرحى يمتلك رؤيته ومفهومه الخاص. وعند الحديث عن المهرجان التجريبى، فإننا نتحدث مباشرة عن الابتكار، والإبداع، واللا مألوف كحد أدنى يتفق عليه الجميع بصفة مبدئية. وهذه الخلخلة للمسرح التقليدى تمثل الإرث الفلسفى والفكرى الحقيقى الذى يجب أن يظل حاضرًا فى أذهاننا بشكل دائم، فالفلسفة ذاتها هى الإرث الأكبر.

وأكد سليمان أما بالنسبة للجمهور، وكى نكون واضحين تمامًا، فإن مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى لم يصنع جمهورًا عامًا؛ فجمهوره ينحصر فى المتخصصين والمهتمين بالحركة المسرحية المصرية والعربية والعالمية الموجودين كضيوف فى القاهرة، إضافة إلى بعض طلاب معاهد وكليات المسرح. لكن هذا لا يعنى وجود عزوف عام عن الابتكار، بل إن المبدع المجرب نفسه - بعيدًا عن مظلة المهرجان - يمتلك جمهورًا خاصًا فى معمله ومسرحه وعروضه يتابعه بشغف، حيث يذهب الجمهور والنقاد وهم يعلمون يقينًا أنهم بصدد مشاهدة تجربة مسرحية مختلفة عن السائد. ومن هنا، فإن الجمهور تشكل وتدرب لدى بعض المبدعين الفرادى وليس بفضل المهرجان التجريبى كجمهور عام. بخصوص تقييمه للتحولات التى شهدها مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، قائلًا: «إن الأفكار والتوجهات والدوافع التى انطلق منها المهرجان التجريبى فى القاهرة عامى ١٩٨٨ و١٩٨٩ اختلفت تمامًا عما نعيشه اليوم؛ ففى أواخر الثمانينيات لم تكن شبكة الإنترنت أو وسائل التواصل الاجتماعى موجودة، ولم نكن نملك، كمسرحيين ومصريين، نافذة للاطلاع على ما يدور فى العالم إلا من خلال المراجع النظرية والأخبار، أو عبر مبادرات فردية بالصدفة، حين كان الأستاذ الراحل الدكتور هناء عبدالفتاح يعرض لنا شرائط فيديو للمسرح البولندى فى معهد السينما أو ما كان يجلبه الأساتذة من فيديوهات تجريبية من النمسا وألمانيا. ولذلك، كانت أى عروض يستضيفها المهرجان فى بداياته تثير فينا انبهارًا شديدًا وآفاقًا واسعة للرؤية، كونه النافذة الوحيدة المتاحة آنذاك.

ومع بدايات عامى ٢٠٠٥ و٢٠٠٦ وتطور شبكة الإنترنت والقنوات الفضائية، تغيرت المعادلة كليًا؛ فأى شاب أو طالب اليوم يستطيع بضغطة زر واحدة مشاهدة أحدث العروض الراقصة والمسرحية من الشرق والغرب. ونتيجة لهذا التوافر التكنولوجى، تلاشت حالة «الدهشة» التى كانت تصاحب العروض القادمة من الخارج، ولم تعد القيمة ذاتها متوافرة كما كانت فى البدايات.

كما أن معظم العروض التى تُقدم حاليًا، والتى تصل

نسبتها إلى نحو ٩٠٪، سواء كانت عربية أو دولية، لا تنتمى إلى روح التجريب فى شيء، بل هى عروض تقليدية وعادية جدًا لا تحمل أى تجديد مبتكر. وهو ما كنا ننادى به منذ الدورات الأولى للمهرجان؛ حيث نؤكد دائمًا أن الاستثمار المالى فى استقدام ٥ عروض فقط لأصحاب المشاريع المسرحية الحقيقية فى العالم، مثل استقدام أريان منوشكين وفرقتها من فرنسا، خير من استقدام عشرات الفرق قليلة التكلفة التى لا تقدم أى إضافة أو ابتكار مسرحى.

والتطور التكنولوجى لم يُمكّن المسرحيين من متابعة كل ما هو جديد من منازلهم فحسب، بل أتاح لنا إعادة اكتشاف التراث المسرحى بأثر رجعي؛ فأصبح بإمكاننا اليوم مشاهدة فيديوهات لتطبيقات «مايرهولد» والبيوميكانيك الحركى، بعد أن كنا نكتفى بدراستها نظريًا فى المعهد. ومن هنا، فإن مصطلح التجريب يظل قائمًا، لكن مفاهيم المهرجان وعنصر الدهشة فيه تراجعت بدرجة كبيرة جدًا لعدم ملاءمة العروض المشاركة لروح التجريب الحقيقى، لتختلف المفاهيم كليًا بين أواخر الثمانينيات وما نعيشه اليوم فى عام ٢٠٢٦.

مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى.. ٣٣ عامًا من التجريب وبصمة راسخة فى المسرح العربى

قال المخرج والمؤلف والباحث والأستاذ الدكتور عجاج سليم:

بعد ٣٣ عامًا، يُعدّ الإرث الذى تركه مهرجان المسرح التجريبى إرثًا عظيمًا، فلا يمكن الحديث عن الإبداع دون الحديث عن التجريب؛ فأى خطوة إلى الأمام هى خطوة يكون فيها المبدع، سواء كان رسامًا أو موسيقيًا أو مسرحيًا أو مخرجًا أو ممثلًا، فى بحث دائم عن حلول جديدة، باعتبار أن الفن، وفق أحد تعريفاته، هو صانع الدهشة وصانع المفاجأة. فأى عمل جديد لا توجد فيه دهشة ولا مفاجأة يكون قد دخل فى صندوق يكرر ما أنجزه الآخرون من قبل.

وأرى أن التجريب كان ضرورة؛ فمصر تمتلك تاريخًا عريقًا فى المسرح والفن، والعاملون فى المسرح المصرى أدركوا منذ وقت مبكر، ربما قبل أكثر من ٤٠ عامًا، أى قبل عمر المهرجان نفسه، أنهم دائمًا بحاجة إلى دفعة إلى الأمام، وإلى التجديد، وإلى دعوة الشباب وتحفيزهم على المشاركة، باعتبار أن نظرتهم إلى الحياة معاصرة وآنية، ولأن المسرح فن راهن، ومن شروطه أن يقدم قضايا معاصرة.

وانطلاقًا من عراقة مصر فى المسرح، قام أبناؤها من الأساتذة الكبار الذين أسهموا فى هذا المجال، مثل الدكتور فوزى فهمى وكل العاملين معه، وكذلك القامة العلمية والفنية الأستاذ الدكتور سامح مهران، رئيس الأكاديمية الأسبق ورئيس مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى لعدة سنوات، بتأسيس المهرجان التجريبى. إن إقامة المهرجان تعنى فتح نافذة وبوابة عريضة باتجاه التجارب فى العالم كله؛ فلا أرى أن كلمة «غربية» تناسب، كما لا أرى أن تعبير «مسرح عالمي» هو الأدق، باعتبار أن أى مكان يُقام فيه عرض هو جزء من هذا العالم، ونحن جميعًا من هذا العالم ونقدم عروضًا عالمية. لكن الواقع والتجربة وطبيعة العمل والظروف القائمة، بما فيها التابوهات ومستويات الخبرة والتجربة، تؤثر بشكل أو بآخر فى النتاج الفنى.

وبالتالى، فتح مهرجان القاهرة التجريبى بوابة كبيرة على تجارب معاصرة من بلدان تسمح بدرجات متفاوتة، من المعتدل والطبيعى إلى الأقصى، فى مسألة تقديم الأفكار أو المعالجة على الخشبة أو النص، والأهم من كل ذلك العرض الذى يعتمد على لغة حقيقية، تسبق لغة الكلام المنطوق، وهى لغة الجسد، إلى جانب عناصر العرض المختلفة. وعندما فتح مهرجان القاهرة التجريبى الباب أمام تجارب مختلفة من العالم، سمح لهواء عاصف ونقى بأن يتغلغل فى كل التجارب المسرحية، أولًا فى مصر، وبعد ذلك فى الوطن العربى، لتنظر هذه التجارب إلى ما وصلت إليه ثقافتها، وبالتالى تفكر فيما يمكن أن تقدمه وتجدده، لتظل دائمًا حاضرة فى مسيرة المسرح العالمى.

ومن جهة أخرى، فإن استضافة مصر لعروض مختلفة وشخصيات بارزة أسهمت فى إثراء الحركة المسرحية، سواء من خلال الورش التى أقيمت، أو المحاضرات، أو الندوات الفكرية. والأهم أيضًا موضوع المنشورات والندوات التى جرى توثيقها؛ ففى كل سنة كانت هناك مجموعة من الكتب التى يعترف الجميع، من العاملين فى المسرح وحتى العاملين فى بقية الفنون، بأن منشورات المهرجان التجريبى، التزامًا بالأهداف والأفكار التى أُقيم من أجلها مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، كانت كتبًا تفتح الآفاق أمام رؤى جديدة، وتؤصل للتنظير والتوثيق، وتضع المسرحيين العرب، ومن بعدهم المتابعين، من خلال الكتب المترجمة أو التى نُشرت باللغة الإنجليزية، فى صورة ما يجرى فى المسرح العالمى.

ومهرجان القاهرة ليس مجرد مهرجان أو تظاهرة فنية، رغم كونه تظاهرة فنية جميلة، لكنه حدث ثقافى

استطاع، خلال سنوات قليلة، أن يضع بصمة قوية على مسيرة المسرح العربى المعاصر، وأن يتبوأ مكانه فى مقدمة المهرجانات الفاعلة، بعدما انتقل من مجرد مناسبة أو تظاهرة ثقافية وفنية واجتماعية إلى مؤسسة تُعنى بالرؤى الجديدة، وبأعمال الشباب، وبالاستمرار فى التواصل مع التجارب العالمية الحديثة، وإقامة مختلف النشاطات التى تخدم هدفه الأساسى، وهو التواصل الواسع مع تجارب المسرح فى العالم وأضاف قائلًا: «فى اعتقادى، إن مفهوم التجريب قد أثار الكثير من اللبس لدى الجمهور، حتى بات البعض يصنف الأعمال المسرحية بشكل حاد إلى «عرض تجريبي» و»عرض غير تجريبي». والحقيقة أن هذا المصطلح قد تُولول بالنقاش المفرط وطُرح كثيراً دون الخروج بنتيجة حاسمة.

ما أعرفه يقينًا أنه لا يوجد أى عرض مسرحى يصبو لتقديم حالة إبداعية متميزة إلا ولا بد أن يتضمن تجديدًا حقيقيًا؛ سواء فى أداء الممثل، أو فى طريقة تعامل المخرج معه، أو فى النص المكتوب للمسرح، أو فى أدواته وعناصر السينوغرافيا الخاصة به.

الإشكالية تكمن فى تصنيف المسرح إلى تجريبى وغير تجريبي؛ فالمسرح بطبيعته قائم على التجريب المستمر إذا ما أراد التجديد والإبداع. نحن أمام مسرح راهن ومعاصر، يستعين بلغة فنية عصرية وأدوات يستقيها من مختلف التجارب العالمية، ويسعى لتقديم نتاجه باجتهاد وجدية حقيقية. وهذا لا يعنى تحويل المسرح إلى محاضرة أكاديمية، بل هو سعى دائم لتقديم أعمال جميلة، مبدعة، ومتجددة؛ فالتجريب والإبداع هما وجهان لعملة واحدة وروحان فى جسد واحد.

ختامًا، أتمنى لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى التوفيق والمزيد من النجاح والتطور، وللأستاذ الدكتور سامح مهران موفور الصحة والعافية وطول العمر، ولكل فريق العمل والعاملين بالمهرجان كل التوفيق. كما أتوجه بأطيب الأمنيات وأصدق عبارات المحبة للقاهرة وأهلها، ولمصر العزيزة التى طالما عرفها السوريون بـ«الإقليم الجنوبى»، وبصوت عالٍ أقول: تحيا مصر».

وأصبح للمهرجان أصدقاء ومتابعون، وأصبح مناسبة سنوية ينتظرها كل من يدرك أهمية التفاعل والاطلاع على التجارب الجديدة. وأتصور أن تأثيراته ظهرت فى تجارب عديدة منذ أكثر من ٢٠ عامًا، وفى تجارب مخرجين من أجيال شابة جديدة، وأعتقد أنهم وصلوا إلى نتائج ممتازة جدًا.

وتابع، قائلًا: «تُعدّ قضية «صناعة الجمهور» من أهم القضايا المسرحية؛ فالجمهور ليس مجرد مشاهد، بل هو شريك أساسى للفنان المسرحى، ولا يمكن للمسرح أن يقام بدونه. وكما تُعرّف «الموسوعة البريطانية» المسرح: فهو ببساطة «ممثل وجماهير». لأجل ذلك، يمكن لأى مسار أو فسحة أو منصة مرتفعة أن تتحول إلى مسرح لحظةَ يقف عليها الممثل ليرتجل قصة أو حادثة من قلب المدينة أو القرية؛ فبمجرد التفاف الناس حوله ينشأ الفعل المسرحى.

ومنعًا للوقوع فى الفخ الذى رُوِّج له طوال السنوات الماضية - وهو القول بوجود «جمهور خاص» بالمسرح التجريبى - يجب التأكيد على أنه لا يوجد جمهور حصرى لهذا النوع، بل يوجد «جمهور واعٍ ومتابع للمسرح». فالمسرح لم يكن يومًا محكورًا على النخبة، بل هو فن يُقدَّم للجميع فى كل العصور والأماكن.

لقد نجح المهرجان التجريبى فى الارتقاء بذائقة الجماهير الغفيرة التى تابعت عروضه القادمة من مختلف الثقافات؛ إذ ساهمت هذه المتابعة فى تطوير وعى المشاهد، فلم يعد يرضى بالعروض الضعيفة التى لا تلبّى الشروط الفنية المتكاملة.

إن هذا الوعى دفع الجمهور لمطالبة المسارح المحلية بعروض أكثر جودة وتجديدًا وخروجًا عن الأطر التقليدية الجاهزة. وبالنتيجة، لم يقتصر إنجاز المسرح التجريبى على صناعة جمهور خاص به فحسب، بل أسهم فى خلق جمهور عريض صاحب ذائقة فنية وعلمية متقدمة تُدرك الدور الحقيقى للمسرح وأهميته فى نهضة المجتمع.

إرث التجريب وسؤال المستقبل

أ.د/؛أحمد يوسف عزت
أستاذ النقد والأدب العربي الحديث المساعد
بكلية الآداب جامعة بورسعيد قال :

بعد ثلاث وثلاثين دورة... هي عمر (مهرجان المسرح التجريبي)؛ يمكن النظر إلى تجربته النوعية، بوصفها واحدة من العلامات الفارقة في مسيرة (المسرح العربي الحديث). فقد منح المهرجان للمسرحيين فضاء واسعا للمغامرة الجمالية، وفتح الخشبة على احتمالات جديدة في الكتابة والإخراج والأداء والسينوغرافيا وعلاقة العرض بالمتلقي. إن الإرث الحقيقي للمهرجان، يتجاوز أرشيف العروض والجوائز والأسماء التي عبرت منصاته. إن قيمته الأعمق؛ تكمن في ترسيخه الآكد لثقافة السؤال داخل المسرح. لقد شجع أجيالا من المسرحيين على مساءلة الأشكال المستقرة، والبحث عن لغات جديدة للعرض، وعلى التعامل مع الخشبة بوصفها مختبرا مفتوحا للبحث والتجريب. أما عن الجمهور؛ فلقد أسهم المهرجان بالفعل، في توسيع دائرة المتلقين، الذين تعرفوا إلى تجارب مسرحية مختلفة. وأصبح المتفرج أمام عروض، تطلب منه المشاركة في إنتاج الدلالة وتأمل الصورة والحركة والصوت والفضاء. ومع ذلك... فإن صناعة جمهور دائم للمسرح التجريبي، تظل مهمة أكبر من قدرة المهرجان وحده! إنها تحتاج إلى تعليم مسرحي مستمر، ونقد علمي وجاد، وإعلام ثقافي فعال، وعروض ممتدة طوال العام. وتبدو أفكار البدايات الأولى، مازالت حاضرة في جوهرها. إن الحاجة إلى: الحرية الفنية، ومراجعة القوالب الموروثة، والبحث عن علاقة جديدة بين الممثل والمتلقي والفضاء المسرحي، أقول إنها مازالت أسئلة حية ومطلوبة. غير أن مفهوم (التجريب) نفسه، يحتاج إلى أفق أوسع؛ يواكب التحولات التي فرضتها التكنولوجيا، والوسائط الرقمية، والذكاء الاصطناعي، وفنون الأداء الجديدة. إن التجريب اليوم لا يعني الغرابة الشكلية، ولا كسر القواعد لمجرد كسرها. إنه امتلاك الشجاعة لطرح سؤال جديد، والعثور على أدوات فنية قادرة على التعبير عنه. ومن هنا... يستطيع المهرجان أن يحول تاريخه الطويل إلى طاقة مستقبلية. بعد ثلاث وثلاثين دورة؛ يصبح التحدي الحقيقي هو أن يظل المهرجان قادرا على تجديد ذاته. فإن إرثه الأهم؛ هو تلك الجرأة التي زرعها في المسرح: جرأة البحث، وحرية الاختلاف، وشغف اكتشاف ما لم تصل إليه الخشبة... بعد!

أداجيو

أو العزف على أوتار الآلم

داليا همام

من العنوان وهو العتبة الأولى التى تواجهك حين تقرر مشاهد عرض أداجيو إخراج السعيد منسى عن رواية الكاتب الكبير إبراهيم عبدالمجيد، والذى قدم فى قاعة مسرح الغد ضمن عروض المهرجان القومى للمسرح المصرى الدورة التاسعة عشرة، أداجيو مصطلح موسيقى يشير إلى الإيقاع البطىء، وقد تسلل إلى المسرحية Adagio.

بأكملها بحرفية جعلت من الإيقاع الموسيقى البطىء أكثر حيوية، فالحب والذاكرة والموسيقى وقسوة المرض وتحقق الموت جميعها أفكار وأحداث جلل ذات إيقاع مزدوج، وسريعة على أرض الواقع كلحظة معرفة المرض أو وقوع الموت، وبطيئة فى زمن المرض والرحيل فى بطىء إلى الموت.. يبنى المخرج عالم من الخيال ينسج خيوطه فى هدوء وروية يجعل متلقيه ينتمى لهذا الحب وهذه العائلة السعيدة االدافئة، هذا الزوج المُحب العاشق لزوجته التى تعد نموذج أمثل لفكرة الجمال الروحى على الأرض تعزف بيانو، وهى الفنانة والأكثر موهبة وإبداعًا فى جيلها،وتحب زوجها بصدق وتجعل لحياته معنى وتغمره بالسعادة، لكن فى لحظة أكثر تعقيدًا من الحياة ذاتها يصيبها المرض الذى لا تعرف له تشخيص فى البداية، وتنتهى حياتها أمام عينه لحظة بعد لحظة.. حكاية قاسية وحقيقية ومتكررة.

نعيش نحن كمتلقين مع بطلنا المُحب ومعاناته فهو الرافض لفكرة موت حبيبته، وهى لحظة جلل تبدو فيها الحياة بلا روح لحظة استنفاد الحضور والوقوف على حافة الهاوية، لحظة تتشكل فيها قسوة النهايات فى توقيت تبدو حقيقة الموت فيه واحدة تسيطر بسطوتها على كل شىء، فيعم الصمت، وتتوقف الحياة وتنتهى المسرحية باستسلام وتصديق الزوج أن حبيبته تحولت

إلى فراشة، فلا مفر من الموت فقد ذاب الجسد حوله، حالة التسكين ومحاولة الرضاء يستخدم فيها العقل أدواته ليقبل التصديق والرضا، تلك خدعة يستخدمها العقل للحد من قسوة الواقع، نوع من الهروب فالعقل يرفض التصديق.

فشعور الإنسان بذاته الوحيدة العارية، يبلغ ذروته فى لحظة الألم، حيث يظل وجودنا ملتبسًا بالوجود الخارجى إلى أن نتألم ويدفعنا كل ما يحيط بنا بقسوة فنكتشف مدى عدم انسجامنا وتنافرنا مع ما ومن حولنا، لحظة إنتهاك قاسية لما كنا نعرفه لما فقدناه، هذه الحالة تجسد بعنف ما أصبح عليه الزوج لحظة أدرك فيها أنه فقد كل شيء وقارب على النهاية فجأة وجد نفسه بلاوعى إقترب من صديقة زوجته التى كانت تحبه، والمفارقة أنه رأها زوجته وهو بلا وعى وفى لحظة إستعادة الوعى وجدها غريبة عنه وهو غريب عن ذاته، فيشعر بالذنب وجلد الذات وينهار عالمه القائم على الإخلاص والحب، وتظهر الزوجة وكأنها طيف تلومه على مافعل ويراها الجمهور معه فيجسدها المخرج فى حياتها قبل المرض جميلة خفيفة الحركة كالفراشة، كل شعور غير مرئى يترجمه المخرج لحركة وصوت وأداء تمثيلى ليبرز مدى أهمية هذا الشعور وتأثيره على خط سير الأحداث.

لا يكتفى المخرج السعيد منسى بنسج الخط الدرامى الرئيسى عن اللحن الأخير وقصة الحب بين الزوجين، وإنما ينتقد مشكلات المجتمع فيشير إلى التردى الذى أصبح عليه المجتمع المحيط حيث التشخيص الخاطئ لمرض ريم، والذى يضيع الكثير من الوقت فى العلاج الخاطئ ويستنزف العمر، وهو ضمنيًا ينتقد التعليم ويشير كذلك إلى غرق الفيلا الساكنين فيها وكأن كل شيء سينتهى بدلالة على ذوبان الحياة والحب بينهم بفعل الزمن، وأيضًا دلالة على الفساد والإهمال، ويشير أيضًا إلى العصابات حول الفيلا مما يشير إلى إنعدام الأمان، مجتمع مضطرب يضج بالفوضى، ويؤكد المخرج على ذلك بنعومة شديدة تسرى بين الخطوط الأساسية فى العرض فيحقق المعادلة حيث يمعن فى الدراما وحبكة العمل ويشير أيضًا إلى فساد المجتمع من خلال الدراما.

الممثلون ينبنى عليهم العرض بشكل كُلى فالعرض من لحم ودم وكأنها الحقيقة، شخصيات تنبض بالحياة، فشخصية ريم هبة عبدالغنى قدمت دورها كما يجب أن يكون تشعر وكأنها الشخصية الدرامية بعثراتها ونجاحاتها ومرضها الذى حطم كل شيء، اختارت الممثلة أن تُحاكى الشخصية وتجسد دوافعها وتعزف على أوتار الآلم، فعبر الزمن تتطور الشخصية فى خطوات وئيدة إلى الزوبان أو الموت.

أما رامى الطمبارى سامر فأدى دوره بعمق وفهم يتضح فى إيماءاته ونظراته وطبقة الصوت وحركة الجسد، وصدمة الفقد المحتوم، فكيف يحتمل الإنسان معرفة أنه فاقد الزوجة والحبيبة؟ بعد كل الحب والحياة التى كانت بينهم يجسد رامى عددًا كبيرًا من المشاعر المرتبكة والمختلطة، فشعور الفقد أقوى من إدراكه الحياة.

جنا عطوة جسدت الأمل والحياة فى المسرحية فهى الابنة التى تتمنى الأسرة من خلالها أن يكون لها إمتداد، وقد أدت دورها بنعومة ورقة تؤكد كونها شخصية درامية تعكس فى سلوكها وتكوينها الحياة السعيدة التى كانت بين الأب والأم.

الممثلون: جورج أشرف، بسمة شوقى، محمد دياب، أحمد هشام، أمنية محسن: قاموا بأداء أدوارهم بما يخدم العرض المسرحى، وكانوا من أهم نقاط الدفع الدرامى فى العرض المسرحى، وجميعهم يمتازون بجودة الأداء.

أداجيو مقطوعة موسيقية تنسب إلى الإيطالى توماو ألبينونى فى القرن الثامن عشر، وهى مقطوعة تعتمد على الوتريات والأرغن، وهى مقطوعة ضمن أسلوب الباروك، المقطوعة فى غاية النعومة تلامس الروح، وهى أقرب إلى كتابة الكاتب الكبير إبراهيم عبدالمجيد وأسلوب الإخراج الذى اختاره السعيد منسى لتحقيق المقطوعة تمثيلًا بقاعة الغد.

عروض التجريبى

برؤى عالمية

محمد السيد

شهدت الدورة الثالثة والثلاثين من مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى لقاء فنيًا وثقافيًا بين مختلف دول العالم، كل بثقافته وطريقته فى الأداء والتعبير، فكان من بين العروض المقدمة، البانتومايم، الأوبرا، مسرح الغرفة، السيرك، المسرح السحرى، والعروض الميوزيكال أو الاستعراضية، والكوميدى دى لارتيه المعتمدة على الأقنعة، حتى يمكننا القول بأن المهرجان التجريبى تحدث بلغة دولية يفهمها عموم الجمهور على اختلاف جنسياتهم.

Zhenya+Tanya=Love

أتحفتنا بيلاروسيا برائعتها المسرحية "جينيا وتانيا.. الحب"، التى حازت إعجاب كل من النقاد والجمهور، ما أهلها للحصول على جائزة أفضل عرض مسرحى بالمهرجان. يقدم لنا العرض قصة حب رومانسية وربما هو عامل النجاح الأول فالمتلقى بات تواقا إلى مثل هذه النوعية من العروض، يليه عامل الإبهار الذى لم يغب طوال مدة العرض، ثم عامل الإتقان والاهتمام بأدق التفاصيل. رغم بساطة الديكور إلا أن الإكسسوارات مريحة للعين وأدت جميع الوظائف المطلوبة، فالفضاء المسرحى امتلأ بالورود الغناء فى كل ركن من أركانه، مع وجود آلة البيانو، والمقاعد التى تجلس عليها الشخصيات، والطاولة التى تجمعهم لتناول الطعام. هذا وقد تفاعلت المؤثرات البصرية مع المؤثرات الصوتية لتخرج فى النهاية بعرض لا تشوبه شائبة. وصل الإبهار إلى ذروته من خلال تجسيد مشهد الحلم على خشبة المسرح بحرفية شديدة رغم محدودية المسرح مقارنة بالسينما فى استخدام تقنية الفلاش باك أو العودة بالزمن إلى الوراء، فضلا عن تجسيد الوحوش والأرواح الشريرة داخل الحلم، وفى مشهد القتل وجدنا دما حقيقيا بفم القتيل، وفى مشهد البكاء وجدناهم يبكون بدموع حقيقية، وفى مشهد العزف وجدناهم يعزفون على البيانو بأنفسهم، وكذلك فى مشهد الغناء تغنوا بأصواتهم الحقيقية، التى جعلتنا نشعر أننا أمام مطربين محترفين، ما يعنى امتلاكهم أكثر من موهبة، وتغلف العرض فى آخر الأمر بنهاية سعيدة تمثلت فى انتصار الخير على الشر وثأر البطلة لكرامتها أمام البطل، وهى بالطبع النهاية التى يفضلها الجمهور.

Poor Liza

قصة حب أخرى من روسيا بعنوان "ليزا المسكينة"، ويحكى عن الفتاة الفقيرة "ليزا" التى تنشأ بينها وبين شاب غنى قصة غرامية تواجهها الفروق الطبقية بين كليهما والتى تقف حائلا أمام زواجهما. وكما هو المعتاد فى الأدب الروسى دوما لابد من إقحام الأجواء الحربية فى القصة، ونعيشها هنا فى مرحلة الذروة الواقعة بين مرحلتى العقدة والحل، فبعد أن يقرر البطل التمسك بمحبوبته رغم كل شيء، يطلب فى التجنيد من أجل المشاركة فى الحرب التى تخوضها بلاده، وهنا يتجلى دور البطلة فى التحلى بالصبر وانتظار حبيبها حتى آخر رمق، إلا أنها تفاجأ فور عودته بأنه لم يأت ليتزوجها هى كما وعدها؛ بل ليتزوج من أخرى ثرية تعوضه عن أمواله التى خسرها فى المقامرة، وبعد أن تتلقى الصدمة تقرر الخلاص من حياتها بإلقاء نفسها فى النهر، لتأتى نهاية العرض الروسى المأساوية مغايرة لنهاية العرض البيلاروسى السعيدة. العرض أقرب إلى الأوبرا فى طريقة استعراضه للاسكتشات والمشاهد الدرامية التى تفصل بينها فواصل غنائية تكمل سرد القصة، مستخدمة ملابس وديكور وأكسسوارات غاية فى الروعة والجمال وتبعث على البهجة لاسيما مع الإضاءة الساطعة، فيما وصلت المصداقية إلى استخدام حليب حقيقى يتناوله البطل بالفعل، ومن الاهتمام بالتفاصيل أيضا تصميم أحذية تتناسب مع ملابس العصر والجو العام للقصة.

The Garden Of Hesperides

أما العرض الإسبانى "حديقة الهيسبيريديس" فقد اعتمد فى تجسيد الزمان والمكان على الإضاءة والمؤثرات الصوتية، بينما اعتمدت أدوات الممثلين على الأداء الكلامى والحركى من خلال التعبير الإيقاعى، الذى يفوق أحيانا اللغة المنطوقة ويزيل عائق الفهم، فتصير الحركة هى الترجمان لا الكلمة. وتجسد الماستر سين بالعرض من خلال مشهد الولادة وسحب الوليدة من الحبل السرى، تزامنا مع سحب سيدة كبيرة بواسطة جوال، لتصوير متناقضة البداية والنهاية، الحياة والموت، المهد واللحد، الصبا والشيخوخة.

In Between

من عروض السيرك قدمت المجر عرض "بين بين"، الذى أبدع فى تجسيد الروح على المسرح بشكل خارج عن المألوف، وتجسيد العلاقة بين النور والظلام، واعتمد أكثر ما اعتمد على الإضاءة فى تصوير الروح التى تخرج من الجسد أو تعود إليه، لندرك ماهية الحياة والموت، مع المؤثرات البصرية والدخان الكثيف الذى عبر عن الفضاء المتسع الذى تدور الروح فى فلكه، والرياح العاتية التى تعصف بها، مع المرونة العضلية للفنانين والتى من خلالها انسجم الجسد مع الروح، فيما عكس صدى الصوت العلاقة بين الفعل ورد الفعل.

Children Of Today

من سويسرا قدم عرض البانتومايم "أطفال اليوم"، الذى تدور أحداثه داخل مصحة لعلاج مرضى الزهايمر، والأطفال تعبير مجازى يشبه العجائز بأطفال يحيون فى عالمهم الخاص، على طريقة المثل الشعبى القائل "من مكبرنا لمصغرنا". تم استخدام رمال حقيقية لتجسيد البيئة الشاطئية للمصحة، مع استخدام الكراسى والمظلات وبمساعدة المؤثرات الصوتية لصوت البحر تم تجسيد الحالة ككل. المسنون لعب أدوارهم ممثلون كبار وفى المرحلة عمرية ذاتها، والذين أجادوا التعبير عن نوبات الصرع التى تصيبهم، وساعد فى ذلك الملابس الرثة التى ارتدوها، فيما اعتمدت البطلة على شعر مجعد وفوضوى ليعبر عن حالتها مع ملابس ذات أكمام طويلة للغاية، على الجانب الآخر ارتدى فريق التمريض الزى الرسمى الخاص بالممرضين. تم مراعاة بعض التفاصيل مثل التشويش بصوت المذياع، ليتحقق عامل المصداقية ويتم محاكاة البيئة الشاطئية التى تتأثر بها موجات الراديو ولا تجعل صوته نقيا بالفعل. نكتشف فى نهاية المطاف أن البطل والبطلة زوجان، وقد نسيا كل شيء بما فى ذلك عيد زواجهما الذى حاول الممرضون الاحتفال به معهما، وهو البلوت تويست أو النقلة التى اختتم بها العرض.

Purple Tail

"ذيل أوروجواياني" من الصين يمزج بين عالمى البشر والطبيعة الخارقة. وقد خلا العرض من الديكور أو أى مؤثرات بصرية، معتمدا فقط على التمثيل والغناء وبعض المؤثرات الصوتية. فيما أتت الاستعراضات بسيطة للغاية، وكذلك الإضاءة واحدة لم تتغير طوال مدة العرض، فاتسم العرض بالبساطة الشديدة واستخدم أسلوب المباشرة فى توصيل الرسالة للمتلقى.

A love Story In Venice

كان للكوميدى دى لارتيه نصيب من عروض المهرجان التجريبى من خلال "قصة حب جولدونى بفينيسيا"، وهو عرض فانتازى مصرى إيطالى بممثلين مصريين ومخرج إيطالى، والذى ميز العرض بكونه هو نفسه منفذ الموسيقى التصويرية، التى كانت حية من خلال آلة الدرامز فقط، وبمهارته استطاع الخروج بأكثر من نغمة وفقا لكل موقف درامى بالعرض. اعتمد العرض على الأقنعة بحيث يعبر كل قناع عن شخصية صاحبه، مع استخدام الحيوانات والطيور كرموز للشخصيات. ويحكى العرض عن فتاة يخفيها والدها عن أعين الرجال حتى إن كل رجال المدينة لم يروها، ويتنافسون فيما بينهم على من سيكون سعيد الحظ بكونه أول من يرى وجهها، ومن ثم يتقدم إليها الخاطبون لطلب يدها، إلا أن والدها يعقد اتفاقا مع كل منهم بأنه قبل زواجها له، ويتقاضى مهرها بالفعل، فمن يا ترى سيفوز بها زوجة فى نهاية الأمر؟ هو السؤال الذى تدور حوله الأحداث.

حمدى حسين بكرى

مخرج صنعه تاريخ.. وصنع تاريخ

حسام الدين عبدالعزيز

سكة السلامة خير مثال
(سكة السلامة فى أسيوط)
١٩٩٨

ـ فى شتاء ١٩٩٧ كانت أسيوط تستقبل واحدًا من رواد المسرح المصرى الحديث وأحد فروع شجرة الثقافة المصرية التى أينعت وأزهرت عقب ثورة يوليو ١٩٥٢.

ـ وفى زيارة صديق جهاده صلاح شريت أول مدير قصر وأول رئيس إقليم فى تاريخ الصعيد.. والذى أسهم بدور بارز، إلى جانب الراحل سعد الدين وهبة، فى ترسيخ وتأسيس دعائم العمل الثقافى الجماهيرى فى صعيد مصر.

ـ وأيضًا فى ضيافة محافظ أسيوط الأستاذ الدكتور رجائى الطحلاوى أو رئيس جامعة فى تاريخ مصر يعين محافظًا.

ـ ورغم أن أسيوط تعتبر المركز الرئيسى للجماعات التكفيرية.. والعمليات الإرهابية كانت على أشدها وذلك الوقت.. وخاصة بعد وفاة أحد قادتها فى أحد السجون.. لكن الاستقبال الجماهيرى لسعد الدين وهبة كان مبهرا.. ولم يتوقع احد أن هذا هو أخر لقاء له مع شعب أسيوط.. لتتوفاه المنية فى نوفمبر ١٩٩٧

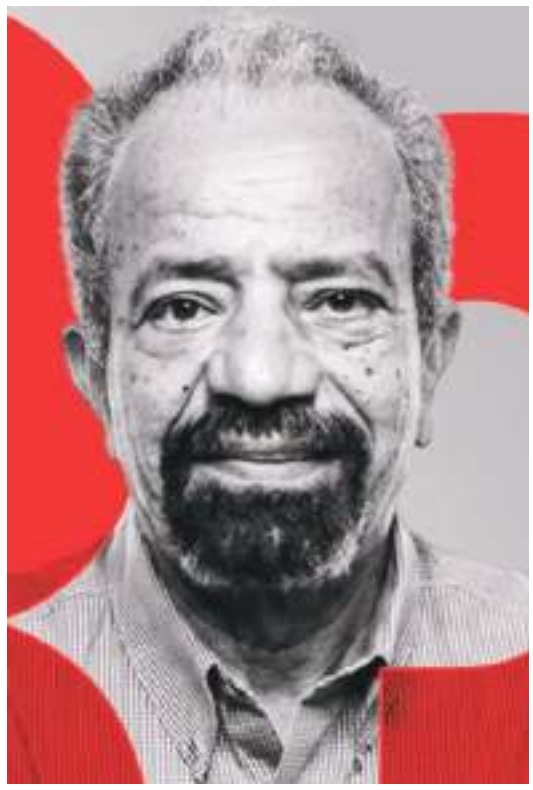
ـ فى هذه الأثناء كانت فرقة أسيوط القومية المسرحية العريقة.. أقدم فرقة مسرحية فى صعيد مصر.. تستقبل الشاب الطموح.. حمدى حسين بكرى

ـ أول مخرج يعتمد فى مشروع نادى المسرح فى التاريخ وصاحب أول عرض فى هذا المشروع (الموت على الأسفلت) ديوان شعر لعبد الرحمن الأبنودى.

ـ مخرج مفعم بالتجريب والتجديد منذ نشأت تجربته المسرح.. حيث إن (مشروع نادى المسرح) أصلًا.. ابتكرا للتجديد والتجريب فى المسرح المصرى.

ـ ليواجه المخرج قيادة واعية مثقفة (رئيس الإقليم/ المحافظ) مع بيئة تعانى من الإرهاب وشعب متعطش للفن ومحاصر من الجماعات التكفيرية.

ـ ثم يصطدم المخرج باختيار النص.. الفرقة تعلن الحداد على سعد الدين وهبة.. ويجب تأبينه من الفرقة لمكانته.. الإنسانية والأدبية والسياسية لأسيوط.. ينتهى النقاش بواحد من أهم وأصعب نصوص سعد الدين وهبة..



مسرحية سكة السلامة.

ـ ثم يفاجئ المخرج بالأعمار السنية للفريق.. ممثل واحد كبير فقط عمنا وأستاذنا.

(إبراهيم فؤاد ثابت) الذى تحدى تهديد الإرهاب وأصر على ممارسة المسرح.. وباقى أعضاء الفريق.. شباب أغلبه لم يمارس المسرح من قبل فى حياته.. والنص يحتاج إلى ممثلين كبار السن والخبرة.

ـ ثم يعانى من شخصية سوسو فى النص.. شخصية تحتاج إلى ممثلة محترفة.. والصعيد فى هذه الظروف صعب أن تجد امرأة تقف على المسرح أصلًا.. فى وجود مثل هذه الجماعات والتهديدات

ـ وتغلق الدائرة على المخرج الشاب.. أولًا تجربة تستحق التقدير للقيادات الواعية.. ثانيا فريق من الشباب يستحق الرعاية والاهتمام.. ثالثا المحافظة على رسالة الفن كقوة ناعمة فى مثل هذه البيئة والظروف الأمنية.. رابعًا الرؤية الإخراجية والتحفظ السياسى والأمني فى هذه الحقبة من التاريخ.. وأخيرًا عقوبة المقارنة بين العرض الكبير بالنجوم العظام على المسرحى القومى ١٩٦٤.. وشباب أسيوط على مسرح قصر ثقافة أسيوط ١٩٩٨

ـ ثم تبدأ المعركة.. بعمل حصار امنى للفريق اثناء البروفات

ـ ثم عمل تدريبات إعداد ممثل للشباب والراغبين فى الحضور من خارج الفريق ومحبى المسرح

ـ ثم الاستعانة بالممثل القديرة (لمياء الأمير) من نجوم الصف الثانى فى هذا الوقت

ـ ثم استعان بفريق عمل من شباب المبدعين فى أسيوط (ديكور/ ناصر عبد الحافظ) (ألحان/ محمد فرغلى) (أشعار/ درويش الأسيوطى)

ـ ثم تختتم العقبات باختفاء عدد من الممثلين الشبان (أدوار رئيسية فى العرض) بعد افتتاح العرض بعدة أيام.. بعضهم بحجة السفر.. وأخرى بسبب المنع من الإرهابيين.. ليواجه حمدى حسين معضلة جديدة.. بابتسامته المعهودة وهدوئه القاتل.

ـ استدعى عدد من أصدقائه فى أسيوط بعلاقته الشخصية.. ووزع عليهم الأدوار كأن شيء لم يكن.. ثم دربهم فى صباح ليلة العرض.. ليأتى المساء وكأن شيء لم يكن.. ويقدم العرض برؤية ابداعية تجريبية خطيرة

ـ حيث جسم الأوتوبيس وانقلابه على المسرح باستخدام ستائر المتحركة.. لتجسيد لحظة سقوط الأوتوبيس

ـ كما استخدم الستائر خاصتا فى نهاية العرض ليكفن كل العناصر المعيبة والمشوهة داخل المجتمع فى كفن واحد بحجم المسرح.. لينهى المشهد بنزول المرايا من سقف المسرح.. ليرى الجمهور نفسه.. وليعرف كل منا.. هل يستحق أن يكون معهم أم مع الوطن

ـ أبهرنا بهذا الفنال البسيط العبقرى التجريبى.. أبهرنا بأداء الممثلين ومنهم من تدرب على الدور ٤ ساعات فقط قبل العرض

ـ أبهرنا وجود ممثلة بهذا الحجم بين هؤلاء الهواة.. أبهرنا إبراهيم فؤاد فى دور ثلاث جمل فقط.. ليملأ به المسرح ذكاء وأداء.

ـ أبهرنا رد فعل الجمهور.. ورد فعل القيادات.. التى انتقدها العرض.

ليسجل التاريخ.. إن فرقة أسيوط القومية المسرحية رغم كل الظروف والعقبات.. حققت بالفن انتصار.. تحت الحصار.. ابهر الجميع

بقياد المبدع والمخرج القدير حمدى حسين بكرى.

التوقيع

الكاتب المسرحى حسام الدين عبدالعزيز

ممثل بالفرقة حصل على الدور

قبل العرض بأربع ساعات

حمدى حسين

الجرىء المدهش

محمد عبدالمعطى

رص رص رصص
دك دك دككك
فص فص فصص
سك سك سكك

لقد كانت هذه السطور الغنائية غير المكتملة الآن لكنها كانت مكتملة فى حينها.. وحينها هذا يعود إلى العام المسرحى ١٩٩٧/١٩٩٦، حيث كان اللقاء بالجرىء المدهش (حمدى حسين) عندما قدم للإخراج لفرقة قصر ثقافة بنى سويف، وكان النص المسرحى (بأمر مولانا السلطان) للكاتب المسرحى/مدحت خيرى هو اختياره.. ومن هنا كانت الجرأة ليس لاختيار النص، لكن الجرأة تكمن فى روح المغامرة التى من وجهة نظرى المتواضعة لا بد وأن تتملك أى مبدع حقيقى ومن غيرها يولد العمل الإبداعى تقليديًا باهتًا.. ففرقة قصر ثقافة بنى سويف المسرحية وقتها كانت حديث الساعة فقد حصدت فى العام السابق لقدومه على المركز الأول على مستوى قصور الثقافة بالهيئة، وتم ترشيحها لمهرجان الأوسكار الذى كان يضم أفضل ثلاث فرق على مستوى الهيئة، وكانت قاب قوسين أو أدنى من الحصول على المركز الأول أيضًا لما كانت تضمه من طاقات تمثيلية جباره فقد كنا بحق فرقة مرعبة، من الجائز بل من الممكن أن تخيف من يتصدى للإخراج لهذه الفرقة بعد الذى حققته، ولكن الجرىء الذى يملك مشروعًا فنيًا تنويريًا لا يخشى ذلك، وذلك نفسه هو حمدى حسين وإذ به يفاجأ بأغلبية الفرقة تعتذر عن عدم المشاركة فى هذا العرض لظروف خاصة أو عامة لا داعى لذكرها الآن ولم يتبقَ من الكيان الحاصد للجوائز سوى العبدلله كاتب هذه السطور وزميل آخر وهو هشام عبدالعزيز/ممثل.. وزميل آخر الفنان محمد عبادى، ولم يشارك بالتمثيل لكنه قام بمهام المخرج المنفذ للعرض كما يجب أن يكون، ووسط هذه الظروف التى كانت من الممكن أن تدعو أى أحد أخر للتراجع حيث انه فقد الكثير من العناصر التمثيلية التى تضمن له النجاح لكن ذلك أبدًا لم يكن، وقمنا بضم عناصر جديدة للفرقه وقام

بتدريبها أدائيا وحركيا دون كلل أو ملل أو شكوى من أن هذا الأمر هو من فعل فاعل أو كبعض من أقرانه الذين يصبون اللعنة على الظروف والمشاكل.. وراهن وكسب الرهان، كما أنه راهن على العبدلله أن يكون هو كاتب الأغانى والاستعراضات والألحان كانت للفقيد الراحل علاء عطية فقد كان ذلك العرض هو أول تعاقد لى مع الهيئة كشاعر وتوالت التعاقدات من بعدها فقد كان حمدى حسين بالنسبة لى وش السعد وتكتمل سلسلة الرهانات، ولكن هذه المرة على ذاته أن يكون مصمم الاستعراضات أو الكيروجرافر بمصطلح هذه الأيام وينجح أيضا فى رهانه كالعادة لما يملكه من رغبه فى التجريب ليس على مستوى العمل الابداعى فحسب ولكن أيضًا فى محاولة اكتشاف مناطق مهجورة فى نفسه الإبداعية لا بد وأن تقتحم وأن يكون هو مكتشفها الأول.. وأستطيع أن أجزم بأن عرض (بأمر مولانا السلطان) من العروض المهمة التى تم تقديمها على مسرح بنى سويف بفرقتيها.. القصر والقومية وستظل عالقة بالأذهان كمثيلتها من العروض الأخرى.. بكره.. ابن الدنف فى بلاط إبليس.. درب النبقه..الحب كده..الزوبعة..عالم على بابا.. إكليل الغار.. باب الفتوح..الصعود للقلعة.. وغيرها حيث أن الذاكرة لا تسعفنى ولا نحن بحاجة لعمل ببلوجرافيا الآن.. ولا يفوتنى أن أقول أن مشاركتى معه فى ذلك العرض كممثل وكاتب للاغانى والاستعراضات.. إن أرصد رغبته فى تقديم مسرح التشخيص برؤية تعتمد على إتقان الممثل المشارك فى تلك النوعية من العروض على الارتجال داخل سياق العمل ومشاركة المتلقى معنا فى الحدث المسرحى دون حدوث أى وهن أو خلل للعمل المسرحى.. يااااااه يا عم حمدى كما يحلو لى أن أناديه بها كم كنت أتمنى أن تتوالى التجارب معك.. ولكن ربك أشاء أن تكون هى التجربة الوحيدة.. وحيدة حقًا لكنها ثرية، وكأنها تجارب كثيرة.. ولا يسعنى فى آخر هذه الشهادة التى هى وسام على صدرى أن أكتبها.. لا يسعنى أن أكتب بعض من سطور أوفيرتير العرض الذى تلاقينا فيه إبداعيًا.

(فرجة وفرقة
ضحك وهرك
اوعى السرقة
جوه السيرك
سيرك الدنيا
ودنيا السيرك
كده شقلوبة
كده قلوبة
ف التشخيص
عفاريت لهلوبة
مرة كوميديا
على تراجيدا
حبة ديلارتى
ناكل دقة
نحلى بهارتى
أصل الفن
صراحة كفرتى
تيجى تحصص
قلمه يسككك)

وهكذا تمضى بنا الأيام مع هذا الكفرتى النبيل المدعو الفن الذى يصنع البهجة وينير الطريق لكم وحشنا إبداعك

أبحاث باربا المبكرة في مجال أنثروبولوجيا المسرح

قراءة في «البيت الطائر»(٣)

تأليف: ليوناردو مانشيني
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

ومن الأعمال الأخرى ذات الطابع النفسي، والتي تتميز باهتمامها بشخصية الباحث، مقالة دنماركية نُشرت عام ١٩٧٢ بقلم إيلين باخ، مُخصصة لموضوع «الإبداع نظريًا وعمليًا» Kreativitet i teori og praksis»(١). وقد خصص باربا في هذا المقال فصلًا عن «مسئولية» الباحث Forskeren og hans ansvar (٢)، متضمنًا دراسة لأربعة أنماط فكرية مختلفة. وبعيدًا عن هذا التصنيف، حدد «باحث الإبداع Kreativitetsforskeren» في مسار مختلف تمامًا، محفوف بالمخاطر وغير مؤكد، يقع بين الباحث النظري والباحث العملي. مدفوعًا برغبة «رؤية أشياء جديدة والتعرف على أماكن جديدة»، يسعى باحث الإبداع إلى نوع من المعرفة تنبع وتنتهي في ذاته. فبعد أن يقرر استكشاف إمكانيات الإنسان، سيجد نفسه منخرطًا في البحث بجسده وروحه، محولًا نفسه إلى مختبر استقصائي. وأضاف المؤلف أن الباحث العملي والباحث النظري كلاهما سيفشلان حتمًا، فبالإضافة إلى منهجهما الناقص دائمًا، ستكون لهما حتمًا علاقة فريدة بالفكر. فبينما يُخاطر باحث الإبداع بالانطواء على نفسه، توجد على النقيض تمامًا مسارات «أكثر أمانًا» لبحث مُحدد مسبقًا، يهدف إلى تلبية توقعات وآراء الآخرين. ومع ذلك، فإن هذه المناهج، في أحسن الأحوال، ستقود الباحث على دروب مطروقة مسبقًا، قصيرة الأجل؛ ورغم أنه سيبذل قصارى جهده لنشر نتائجه، إلا أنه سيرى البحث ذريعة، وفي النهاية، مجرد ادعاء أو وهم.

وكثيراً ما يُعاد التأكيد على أن أنثروبولوجيا المسرح ليست فرعاً ثانوياً من الأنثروبولوجيا الثقافية، ولا ينبغي الخلط بينهما ، إذ تتميز بخصائصها الخاصة واستقلاليتها النقدية.(٣) ومع ذلك، ونظراً لتراثها الشامل والمتعدد الجوانب، فإنها تمتد عبر مجالات معرفية متعددة وتُقيم حوارات بين التخصصات في اتجاهات عديدة. فيما يتعلق بموضوع علم الأعراق، فإن الفترة التي قضاها فريق أودين تياتريت في «أرض الندم» موثقة جيدًا، بدءًا من إقامتهم في كاربينيانو (سالينتو) عام ١٩٧٤، عندما تبلورت لديهم فكرة «المقايضة» بعد تجربة مُلهمة في سردينيا، كأسلوب للتبادل بين الفريق والمجتمع المحلي، مضيفيهم.(٤) وفي تلك السنوات نفسها، قُرئت مقالات إرنستو دي مارتينو، التي استلهم منها المخرج الإيطالي إعادة اكتشاف أصوله الثقافية.(٥) لذا، ليس من المستغرب أن نجد ضمن مواد المدرسة الدولية للمسرح والأنثروبولوجيا في أرشيف باربا، ملاحظات قراءة مُفصلة وشاملة حول «العالم السحري» (١٩٤٨)، وهو عمل يُمكن إدراجه بالتأكيد في قائمة باربا للكتب المميزة. وهنا أيضًا، ترسم الملاحظات المكتوبة على الآلة الكاتبة خريطة مفاهيمية مفيدة داخل المجلد ومقدمته، مؤكدة على تأثيره على اهتمامات باربا .

كان إبعاد الإثنولوجيا التاريخية عن «جدوى المعرفة الطبيعية البحتة»(٦) والمشاركة في إصلاح «النزعة الإنسانية الأوسع»(٧) أحد أهداف البحث

الأنثروبولوجي، الذي أكده دي مارتينو وشدد عليه باربا، الذي لم يكن معارضًا للمنظور التاريخي للتقاليد المعرفية غير المادية أيضًا. ففي ملاحظاته القرائية، أعدّ باربا أولًا قائمة طويلة من المراجع الببليوجرافية حول موضوعات محددة ذات أهمية، مثل تلك المتعلقة بالمشي على الجمر في جزر فيجي في مصادر أواخر القرن التاسع عشر.(٨) ثم، فيما يتعلق بالمنهجية، سلّط الضوء على نهج السلوك الذي وضعه دي مارتينو لرجل العلم، مقارنةً بالتجريبي وعالم المعرفة: «يجب على عالم الطبيعة أن يظل دائمًا وفيًا للمبدأ العظيم القائل بأن الطبيعة لا يمكن السيطرة عليها إلا بطاعتها».(٩) أخيرًا، قام بنسخ مقطع من كتاب «العالم السحري» حول آثار كسر المحرمات في النظام الديني لشعب الإنويت، وحول الفعل العلاجي اللاحق للشامان، مستخرجًا من نص دي مارتينو المصدر الببليوجرافي - هنا، عالم الأنثروبولوجيا الدنماركي-الجرينلاندي كنود راسموسن. (١٠)

معظم الملاحظات مأخوذة من الفصل الثاني - الدراما التاريخية للعالم السحري حيث ركز المخرج أولاً على وصف حالة «لاتاه»، كما عرّفها الماليزيون: (١١) ظاهرة فقدان استقلالية الذات لدى السكان الأصليين لفترات «متفاوتة الطول والدرجات». وقد أطلق عليها التونجوس أيضًا اسم «أولون». وعلى الصفحة المطبوعة، أضاف باربا بخط يده «الهولونية: شيروكوجوروف» (العالم الروسي الذي اقترح هذا المصطلح لأول مرة). في ظل هذه الحالة من الوعي، الناجمة عن عاطفة أو مفاجأة كبيرة، كان الفرد المصاب بـ«لاتاه» يتفاعل مع الظواهر المحيطة به بتقليدها بشكل سلبي، بإيماءات وحركات، في حالة من «المحاكاة الصوتية» التي شُوهدت في بعض الحالات، كظاهرة جماعية. (١٢) وكانت حالة «أموك» مرتبطة بـ«الأولون olon» ومختلفة عنها، وهي حالة «موجودة لدى جميع الماليزيين تقريبًا»، (١٣) وتتألف من «عاصفة» تشنجية من الدوافع، غالبًا ما تشكل خطرًا كبيرًا على سلامة الآخرين، ناتجة عن فقدان الحضور الذهني. ... في مواجهة مثل هذه الحالات النفسية التي تنطوي على تلاشي الحضور وتأكيد شكل من أشكال الكينونة، قد يتفاعل الفرد بـ«مقاومة ظاهرة»، ناتجة عن «قلق مميز»، يعبر عن «الرغبة في التواجد كحضور في مواجهة خطر عدم التواجد». (١٤) بعبارة أخرى، كان ذلك سيسمح بظهور «حضور مُستعاد ومُعزز»، مُشكل من خلال «خلق أشكال ثقافية محددة».(١٥) في الصراع بين التخلي عن الحضور وإعادة تشكيله، كان العالم السحري يعمل، «في تنوع أشكاله الثقافية»، الذي نشأ فيه «عصره في التاريخ البشري». (١٦)

ربط باربا الاقتباس أعلاه بالنقاش الدائر حول مفهوم عقيدة «أتاي atai» بين السكان الأصليين في جزيرة موتا، والذي أعاد دي مارتينو النظر فيه استنادًا إلى ملاحظات كودرينجتون، (١٧) حيث تشير الكلمة إلى «انعكاس» الفرد: «ذات ثانية»، يُقصد بها كتجربة وتمثيل، تمر بمشاعر الدهشة والإعجاب.... الفرد و«الروح atai» الخاصة به، «مرتبطان بتضامن مصيري وثيق»، «يزدهران، ويتألمان ويموتان معًا». (١٨) ولذلك، كان فداء الحضور نتيجةً للنضال من أجل التواجد في مواجهة خطر الاختفاء، ونشأ «عندما يُستدعى الحضور لبذل جهد كبير بشكل غير عادي».(١٩) لم تُخفف المخاطر الكامنة في مسار رجل السحر، في «ترحاله الانفرادي»،(٢٠) إلا من خلال «إبداع ثقافي ضروري واستخدام تقليد معتمد»: «نضال ضد عملية التفكك»، كما لخصها باربا.(٢١) ثم أشار إلى قائمة النقاط الست لعملية الفداء التي أشار إليها دي مارتينو، وفقًا لأشكال النداء التلقائي yamana (من تفكك الشخص إلى الرؤية التي تشكلها المواضيع الأسطورية، إلى اختيار «المرشد الروحي»، الذي يقيم معه علاقات مفيدة اجتماعيًا (٢٢).

تم التأكيد بشدة على تقنيات استفزاز حالة الوعي بالغيبوبة عمدًا. وبالإشارة إلى المقاطع المحددة في كتابي جوسيندي وشيروكوجوروف، ركز باربا بشكل خاص على دور الغناء كوسيلة للوصول إلى «الشخصية الثانية» المرتبطة بحالة «الإيحاء الذاتي، نوع من التنويم الذاتي، حيث يحقق الساحر إنجازات مهنته». (٢٣) لم يسجل باربا، في هذه الحالة، الإشارة إلى رد الفعل التكميلي لدى المستمع،(٢٤) بل انتقل إلى الإنجاز الفعلي لقدرات الساحر، والذي يكتمل تمامًا عندما «بعد فترة معينة، لا يعود هو [الساحر] من يغني، بل شخصيته الثانية، التي تتولى الترتيل وتستمر فيه، بحيث لا يقدم الساحر سوى صوته للترتيل». (٢٥)

ولتحقيق ذلك، لم تكن هناك حاجة إلى تسهيلات خاصة، بل إلى عملية تركيز داخلي لعب فيها الظلام والغموض دورًا مفيدًا أيضًا («إن وجود الظلام له دلالة خاصة في مساعدة العالم على الاختفاء، وإخفائه عن الأنظار»؛ «عادةً ما تتم أنشطة الشامان في الظلام»(٢٦). وبعد هذا الخطاب، سلط باربا الضوء على فقرة حول أهمية التقاليد، باعتبارها ضمانة لتراكم التقنيات المكتسبة عبر الزمن، لمنع تبديد «خبرة الأجيال المختلفة». (٢٧)

الهوامش

1- Bach 1972.

2- Bach 1972, 9-15.

٣- في مقدمة كتاب «قاموس أنثروبولوجيا

المسرح»، يحدد باربا المجال الرئيسي لبحث هذا التخصص بأنه «مجال دراسة جديد يطبق على الإنسان في سياق أداء مُنظم»: انظر باربا وسافاريز ٢٠١١، ص ٥. انظر أيضًا باربا ١٩٩٣، ص ٢٤: «دعونا نتجنب الالتباس. أنثروبولوجيا المسرح لا تُعنى بتطبيق نماذج الأنثروبولوجيا الثقافية على المسرح والرقص». للاطلاع على تأملات حول العلاقة مع الأنثروبولوجيا الثقافية، انظر جياكي ١٩٩٥، ص ٣٧-٦٤.

٤- أوضح باربا آليات المقايضة في مقابلة تلفزيونية دنماركية عام ١٩٧٤، ونُشر نصها في العددين ١٠-١١ من مجلة «Biblioteca Teatrale» في العام نفسه (متوفرة الآن في كتاب «Due Tribù. Intervista con Eugenio Barba a cura di Stig Krabbe Barfoed in Barba ٢٠١٤»، الصفحات ١٠١-١٠٣). للاطلاع على تجارب أودين في سالينتو، انظر: D'Urso and Taviani ١٩٧٧. وللاطلاع على دراسة حديثة حول تجارب أودين في سردينيا وسالينتو، انظر: Santoro ٢٠١٧.

٥- انظر في هذا المرجع: بيريللي ٢٠٠٥، ص ٥. أُعيد طبع طبعة جديدة من كتاب دي مارتينو «الجنوب والسحر» (الطبعة الأولى: فيلترينيلي، ميلانو ١٩٥٩) بتحرير فابيو دي وأنطونيو فانيلي، من قِبل دونزيلي (٢٠١٥). ٣٩. دي مارتينو ١٩٥٨، ص ١١.

6- De Martino 1958, 11.

٧- لقد رأى جروتوفسكي الحاجة إلى «إنسانية متجددة» في إطار جيلي، لأولئك الذين ولدوا في الثلاثينيات من القرن العشرين، من خلال رؤية متمرد بلا سبب: انظر بيريللي ٢٠١٤، ١٣٩.

٨- فيما يتعلق باحتفالات النار في جزر فيجي، يعلق باربا على المراجع البيبليوغرافية لدي مارتينو إلى تومسون ١٨٩٤ وهوكين ١٨٩٨، ٦٦٧-٧٢.

9- De Martino 1958, 66-7.

10- Rasmussen 1932.

١١- في بداية قراءته لملاحظات إيل موندو ماجيكو، لاحظ باربا الإشارة الببليوغرافية إلى أعمال عالم الأنثروبولوجيا الروسي سيرجي ميخائيلوفيتش شيروكوجوروف، المجمع النفسي العقلي للتونغوس، (شيروكوجوروف ١٩٣٥)، مضيفًا الملاحظة التمهيدية التالية: "Poteri paranormali di conoscenza degli sciamani"("القوة شبه الطبيعية للمعرفة لدى الشامان") (OTA، Barba-ISTA، ب. ١، ٢٩٠).

12- See De Martino 1958, 91

13- De Martino 1958, 94.

14- De Martino 1958, 94-5.

15- De Martino 1958, 95.

16 - De Martino 1958, 95.

١٧- روبرت هنري كودرينغتون، الذي وجد دي مارتينو في أعماله عناصر من المركزية العرقية وعدم القدرة على التمييز بين موضوع البحث والتصورات المسبقة النابعة من ثقافته الخاصة: انظر دي مارتينو ١٩٥٨، ٩٩. لم يفشل عرض «تالابوت» الذي قدمه مسرح أودين عام ١٩٩٠، والذي جسد حياة عالمة الأنثروبولوجيا الدنماركية كيرستن هاستروب، في إظهار حدود وتناقضات الأنثروبولوجيا كمجال دراسة حصري. تجدر الإشارة إلى مقال هاستروب، عالمة الأنثروبولوجيا في جامعة كوبنهاغن، عن «تالابوت» بعنوان «خارج الأنثروبولوجيا: عالم الأنثروبولوجيا كموضوع للتمثيل الدرامي» (هاستروب ١٩٩٢، ٣٢٧-٤٥). كما كانت تجربتها، التي جسدها باربا في «تالابوت»، موضوع تحليل مطول لدور عالم الأنثروبولوجيا في ماكلين ٢٠١٧، ٣-٩٥.

18- De Martino 1958, 101.

19- De Martino 1958, 104.

20- De Martino 1958, 105.

21- Barba-ISTA, b1, 293

22- De Martino 1958, 108.

٢٣- يشير باربا إلى المرجع البيبليوغرافي لمقالة مارتن جوسيندي، Die Feuerland-Indiäner، (Gusinde ١٩٣٥, ٧٥٣)، المذكورة أيضًا في De Martino ١٩٥٨, ١٠٩. في سياق ISTA، كما تذكر جان ريسوم في مقالتها L'acteur dans la savane، تحدثت تافياني عن "الطبيعة الثانية" التي يحققها الممثل من خلال التدريب: انظر ريسوم، ٢٠٢١، ١٨٨ yushir bariban

٢٤- «حتى المستمع البسيط شعر بإثارة عصبية بدا خلالها أنه يفقد السيطرة على عقله»: دي مارتينو ١٩٥٨، ١٠٩.

٢٥- دي مارتينو ١٩٥٨، ١١٠ (انظر أيضًا Barba-ISTA، b١، ٢٩٤).

٢٦- شيروكوغوروف ١٩٣٥، ٣٦٣. يُعدّ الظلام أداةً أساسيةً في عمل باربا العملي. فاستنادًا إلى أبحاث عالم النفس العصبي الروسي ألكسندر لوريا، حوّل الحظيرة في مزرعة هولستيبرو عام ١٩٦٦ إلى فضاءٍ أسودٍ خالٍ، حيث يفقد المتفرجون اتجاههم. ولأعوامٍ عديدة، كان من المعتاد في مسرح أودين العمل ليلًا عند التدرب على عرضٍ جديد (من حوارٍ مع باربا، ١١ ديسمبر ٢٠٢٠).

27- De Martino 1958, 113

التفاصيل المجهولة لبدايات الفرقة القومية(٣٦)

زكى طليمات يرد على دبلن جيت!

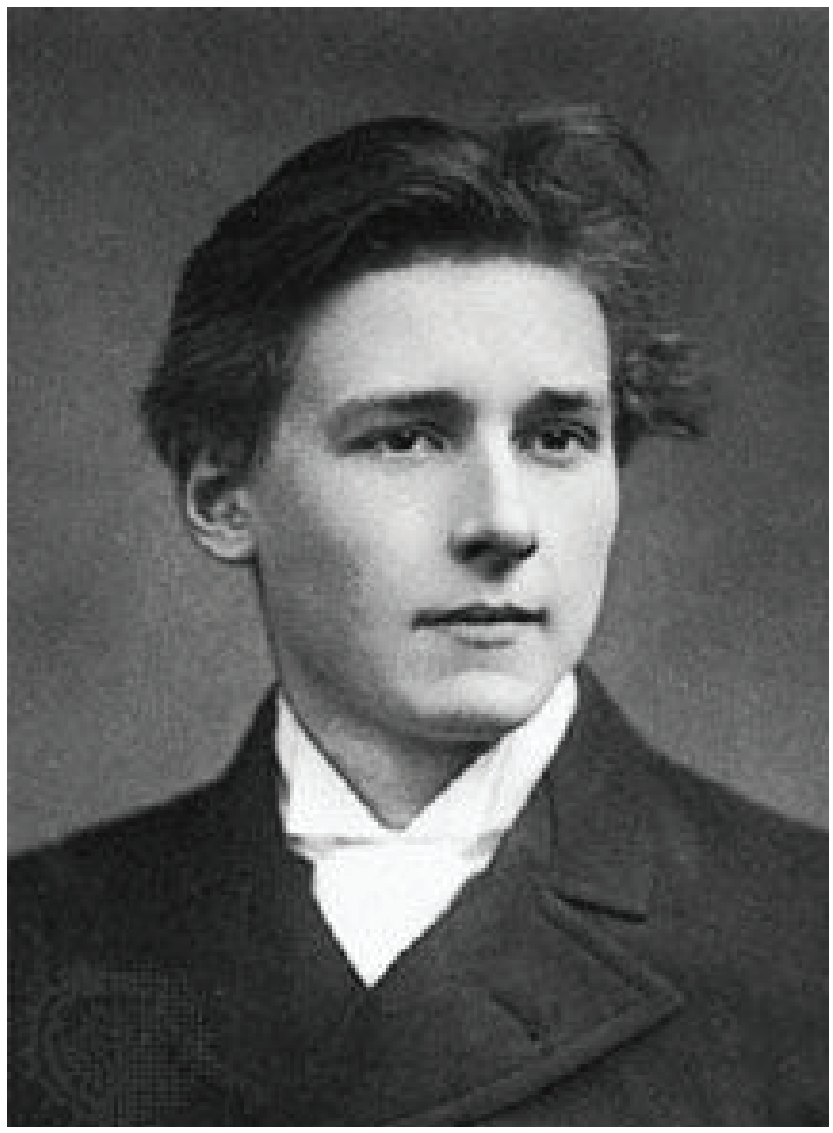
سيد على اسماعيل

بدأ زكى طليمات رده على ما ذكره مخرج فرقة جبلن جيت، بعنوان «المذهب الواقعى والمذهب الإيحائى»، قائلًا: كان أبين ما أخذه علىّ المستر إدواردز أننى أتبع طريقة المذهب الواقعى فى إخراج الرواية ورسم مناظرها وأستارها. وهذا المذهب يحتم بقدر المستطاع نقل مظاهر الحياة كما هى بتفاصيلها العادية وتفاهاتها الحقيرة، ونعى علىّ أننى لا آخذ فيما أعمل بالمذهب الإيحائى وهو المذهب الذى ساد فنون الرسم والنحت والتصوير جاعلًا من مظاهرها فنًا مركزًا ينبو عن محاكاة الطبيعة، كما تراها العين المجردة أو عدسة الكاميرا، على حين أنه يجمع من الأشياء خصائصها الرئيسية التى توحى بالجزئيات والتفاصيل، وتبعث مخيلة الرائى على استكمال ما أنقصته عمدًا يد المفتن.

تم ساد هذا المذهب أيضًا فن الإخراج المسرحى فجعل من مظاهره المادية (وهى الأستار والملابس والإضاءة)، ثم من مظاهره النفسية (وهى إلقاء الممثل وإشاراته)، فنًا يجنح إلى البساطة الموحية الغنية. ويميل إلى التركيز بل يهوى أحيانًا إلى مقاربة الفن الرمزى من حيث المغالاة فى التفسير بالرئيسيات عن الجزئيات والدقائق. وكانت هذه النقلة من جراء تقدم فن الفوتوغرافيا ثم فن السينما الذى جعل كل محاولة من جانب المخرج المسرحى فى نقل الطبيعة ومحاكاتها على المسرح ضربًا من السخف ولونًا من الهزل الفنى الذى يجب أن يترفع عن إتيانه كل متفنن يتأثر بروح العصر ومزاجه العام. وغالى بعض المخرجين فى توليد هذا المذهب، ولا سيما بعد أن نزلت بفن المسرح كارثته الأخيرة، وكسبت السينما النصر فى استمالة الجمهور، فجعلوا من المناظر المتعددة فى رواية واحدة منظرًا واحدًا يشيد بحال يمكن المخرج من تمثيل كافة مشاهد الرواية فى أقسامه المختلفة مع إضاءة القسم الذى يجرى فيه تمثيل المشهد وإبقاء الأقسام الباقية فى الظلام؛ هذا مع الاستعانة ببعض الأستار الجزئية أو الأثاث والمهمات، حتى لا يتصدع ما يصح أن تعقله عين الجمهور، وحتى لا تصطدم مخيلة النظارة بما يخرج على المنطق الإيحائى الذى هو الباعث الأساسى لشهوة الجمهور المثقف على تذوق هذه اللذة الفنية، لذة الإيحاء واستساغتها.

ويستكمل «زكى طليمات» رده على «إدواردز» مُخرج فرقة «دبلن جيت» فيما يتعلق بالمذهب الواقعى والمذهب الإيحائى فى الإخراج، قائلًا: وقد عمد المخرجون، لا سيما الإنجليز منهم والألمان، إلى هذا الاتجاه الفنى، وهو ليس بالفن الجديد، لأنه عرف على حالة أولية فى مسارح القرون الوسطى بأوروبا وفى المسرح الإنجليزى فى عهد شكسبير والملكة إليصابات؛ عمدوا إلى ذلك بعد أن أفلس المذهب الواقعى الذى عمدته **Antoine** فى فرنسا **Stanislavsky** فى الروسيا، فى محاولة إنقاذ المسرح بعد أن، اكتسحته «الكاميرا» مستشعرين قصور ميكانيكية المسرح على تقدمها الأخير عن بلوغ الشأو الذى قطعه فن السينما فى إيراد مناظر لا حد لها ولا نهاية بأيسر الوسائل وأقل التكاليف، وأرادوا بهذا أيضًا، وهو الصميم، أن يقدموا للنظارة لذة ذهنية جديدة غير تلك التى يقدمها فن السينما القائم على تعدد المناظر والعرض الواسع ومحاكاة الطبيعة فى أدق مظاهرها، لذة أساسها التخيل واستثارة الخاطر وإشعار النظارة لذة التوليد مما هو مركز، وجمال الكشف عما هو مغلق أو يكاد. وأصابوا التوفيق لدى الجمهور المثقف المشحوذ الخاطر، لا سيما الجمهور الإنكليزى الذى يحمل فى آدابه تقاليد المسرح الشكسبيرى. وقد أطلق المخرجون الفرنسيون على هذا النوع من المنظر المركز اسم **Simultane** وليعذرنى المستر إدواردز إذا أنا لم أسهب أكثر من ذلك لضيق المقام، ولأن الأكثرية الغالبة من القراء لا يأبهون ولا يتذوقون الكلام فى هذه الفنون الغريبة عن آدابهم القديمة والحديثة، ولكننى أذكر له أننى قرأت ما كتبه المخرج الإنجليزى الفقيه «جوردن كريج»، والألمانى «رينهارت»، والفرنسيان العبقريان «كوبو» و«جيميه»، والأخير هو أستاذى فى مسرح الأوديون، وقد شاهدت مآثر فهم واتجاهاتهم الحديثة فى الروايات التى رأيتها فى لندن وبرلين وباريس. بعد هذا أعترف بأننى لم

زكى طليمات



جوردون كريج

ستانسلافسكي

أعمد إلى المذهب الإيحائى المبالغ فيه simultane وهو المذهب الذى تبعته الفرقة الإيرلندية فى إخراج روايتى «هملت» و«روميو وجوليت» على مسرح الأوبرا، لأننى أعلم، وأنا مصرى وأعمل للمسرح منذ خمسة عشر عامًا، أن الجمهور المصرى، بحكم مزاجه العام، لا يتذوق هذا الاتجاه الفنى، بل ولا يستطيع أن يفهمه، بل إنه ليرى فيه ضربًا مما يخالف المعقول، وذلك بحكم أنه جمهور غير مثقف فى أغلبيته تثقيفًا فنيًا كاملًا، ولأنه جمهور «لاتيني» من حيث ثقافته. وإذا كان المخرجون الإنجليز والألمان أكثروا من استعمال هذا الصنف من المناظر فلأن ثقافتهم من «الشمال»، وثقافة «الشمال» يعلوها الضباب والسحاب، وليس فيها وضوح الثقافة اللاتينية التى قامت فى بلاد البحر الأبيض المتوسط، حيث وهج النهار يكشف عن دقائق المرئيات، وإذا كان الجمهور الإنكليزى يرتاح إلى مشاهدة هذا النوع من الإخراج فلأنه جمهور شكسبير وجمهور المسرح الثابت الستار الذى تجرى فى ساحته الواحدة معارك القتال ومعارك الغرام وغيرها؛ ويكفى أن يرمز لكل منها بلوحة مكتوبة حتى يستقيم المنطق لدى النظارة وحتى ينزو كل خاطر من كمينه. وفوق هذا، وعلى اعتبار أن الجمهور المصرى يفهم ويستسيغ هذا النوع من الإخراج، فإننى ما كنت لأخرج رواية «السيد» وفقًا لما يراه المستر إدواردز ويعتبر أنه قطرة العطر المختارة فى سائر وسائل الإخراج، لأنها رواية من صميم الأدب الكلاسيكى، ولأنها من الأدب اللاتينى القائم على الوضوح والبساطة، ولأنها رواية أساسها «الكلام» لا العرض، والمستر إدواردز يعرف حق المعرفة أن المخرج الحق، المخرج الذى لا يقدم الشيء الغريب ليعرف بالغرابة، مقيد بروح الرواية وبنوعها الأدبى، ومن هذا المصدر يستوحى الاتجاه الفنى ويتخير وسائله فى الإخراج، ولا سيما فيما هو خاص بالإطار المادى الذى تبرز فيه الرواية، وأعنى به فيما أعنى مناظر الرواية وأستارها. إذن فليسمح لى المستر إدواردز بأن أقول إنه تسرع فى حكمه قبل أن يتعرف ذوق الجمهور المصرى، وأنه من أولئك النفر من المخرجين الذين يريدون أن يجعلوا من فن الإخراج فنًا قائمًا بذاته لا يحفل بروح الرواية ولا يحترم إرادة مؤلفها ولا يأبه بمكانها من الاتجاهات الأدبية؛ وإننى أربأ به عن هذا النفر ذى السمعة المعروفة، وأقول، محسنًا الظن بنقده، إنه أخذ عليّ فى الإخراج وسيلة لا يميل إليها شخصيًا.. أما إننى خرجت على المذهب الإيحائى البسيط الذى يستطيع أن يتذوقه الجمهور المصرى، والذى يماشى روح الرواية، فأمر لا يقره الواقع؛ فالمستر إدواردز قد شاهد بعينيه أننى ركزت على جانبى مقدمة المسرح عمودين من النمط الذى كان شائعًا فى القرن الحادى عشر، وهو عصر الرواية فى إسبانيا، عمودين يجمع بينهما «قبو» لا يرى النظارة منه سوى بدايته فوق كل عمود، على حين أننى لم أكمل الباقى وأسدلت سترًا من العلاء يغطى ما تعمدت إخفاءه، وذلك بقصد الإيحاء، عمودين لا يحملان فى قطعهما وتصويرهما جزئيات الحقيقة، بل يبدوان وعليهما أهم مميزات النمط، وذلك نزولًا على مبدأ المذهب الإيحائى الذى أنا أول من قدمه فى مصر، لا سيما فى روايتى «تاجر البندقية» و«أهل الكهف». وبذلك أحييت الصبغة الزمنية والمحلية بأسهل الوسائل.. كذلك عمدت إلى الأستار المخملية ذات اللون الواحد لتمثيل حجرة ابنة الملك وحجرة «شيمان»؛ ستاران أحدهما رمادى والآخر بنى اللون، يهبطان الواحد خلف الآخر وراء العمودين، واستعنت بالأثاث للتنبيه على الإيحاء فى إحياء الصبغة المحلية، فكان أثاث حجرة شيمان من الفن الإسبانى فى القرن الحادى عشر، وكان أثاث حجرة ابنة الملك من الفن العربى باعتبار أنها من الأسلاب التى غنمها الإسبان من العرب بعد أن أكرهوهم على الجلاء عن قصورهم.. ثم كان المنظر الذى يمثل ساحة أو ربوة بجوار المدينة حيث

شكسبير

يتبارز الكونت والدوق دياج؛ هذا المنظر قد رسم وفق تصميم المذهب الإيحائى المتطرف، بل لقد أمرت المصور الذى رسمه بألا يتبع قواعد المنظور فى رسمه؛ وكل هذا بقصد استثارة مخيلة النظارة ودفعهم إلى توليد لذة ذهنية تطالعهم بعد التفكير والإمعان.. ولكن حدث بعد ذلك أن شاهد المستر إدواردز منظر ساحة العرش فى قصر الملك، وهو منظر يمت بحق إلى «المذهب الواقعي» ويحطم بحق أيضًا الوحدة المسرحية التى يجب أن تسود سائر مناظر الرواية، وكان إن صاح المستر ماك ليمور زميل المخرج الإيرلندى النابه بأن المخرج قد أخطأ! نعم لقد أخطأت، ولكن ليس عن جهل بأيسر وبأولى قواعد فن الإخراج. وهنا أستطيع أن أروى ما قد يرسم ابتسامة الإشفاق على شفاه الزميلين العزيزين.. المسألة وما فيها أن مصور المناظر لرواية «السيد» لم يتمكن من إنجاز هذا المنظر فى الوقت المناسب، فاضطررت - أقول اضطررت - على الرغم منى، وعلى الرغم مما يعمر رأسى من فنون الإخراج، أن أستعير منظرًا من مناظر دار الأوبرا الملكية حتى لا يتأخر تمثيل الرواية، وكان هذا الظرف المحرج الذى لم ينفع فيه علمى، ويصح أن أقول للزميلين إن مناظر الأوبرا لم تعرف بعد المذهب الإيحائي؛ وقد ضحك منى رئيس الميكانيستية حينما وضعت ستار المؤخرة فى رواية «أهل الكهف» من القطيفة، على حين أن بقية أجزاء المنظر كانت من الإطارات المرسومة الملونة. إذن ليعذرنى الزميلان، وكان يجدر بهما - وهذا ما آخذه عليهما - أن يتريثا فى الحكم على زميل، وألا يصدرا هذا الحكم بعد مشاهدة رواية واحدة خذلت برغمى فى الاحتفاظ بوحدتها المسرحية. وليعذرنى أيضًا الزميلان إذ إن مصورى المناظر فى مصر - ومن بينهم الأجانب - لا يعرفون شيئًا عن الإيحائى ولم يسمعوا بعد عن سائر الاتجاهات الحديثة، وإننى أجاهد معهم متعبًا، وإن البعض من الممثلين بل والنقاد، عدوا المناظر التى قدمتها فى رواية «تاجر البندقية» وكلها إيحائية محضة، نوعًا من التمرين الأولى فى فن التصوير والرسم مما يقدمه طالب بالمدارس الأولية.

وتحت عنوان «الإضاءة» قال زكى طليمات: يقول المستر إدواردز «إننى لم أقصد من الإضاءة إلا أن أكشف المناظر والممثلين للنظارة، وإننى لم أستخدم الإضاءة لغرض أو فكرة خاصة إلا فى موقف واحد فقط بين «السيد وحبيبته» ومجمل هذا الاتهام يناقض بعضه بعضًا، فهو يعترف أننى استخدمت الإضاءة لفكرة وغرض فى أحد المواقف، ولكننى أهملتها فى مواقف أخرى، أعنى أنه يعترف بأننى أدرى أن الإضاءة المسرحية ليس الغرض منها فقط إنارة المناظر والممثلين بل إحياء الصبغة النفسية لأهم عاطفة تجتاح المشهد، هذا مع خضوعها للمعقول وما يحتمه الزمان والمكان. وتكفينى هذه الشهادة، ويرفه عنى هذا التناقض، لأن من يعلم أن ١ + ١ = ٢ لا يرجع فيعطى نتيجة غير هذه! يعلم المستر إدواردز وقد شاهد الرواية - ولا أعرف ما إذا كان قرأها - أن كل المناظر تجرى فى رابعة النهار ما عدا مشهدين، أولهما فى وسط الليل وثانيهما - وهو الذى أشار إليه - فى أول هبوطه، وقد أعترف بدقة الإضاءة فيه ماذا كان يريدنى أن أعمل للإضاءة المطلوبة فى باقى مناظر الرواية، وكلها تجرى فى النهار، أكثر من الإنارة التامة للمسرح؛ ثم غمر الأقسام الرئيسية التى يجرى فيها أهم مشاهد المنظر بآشعة ناصعة تصبها مركزات للنور «بروجكتور» على جانبى المسرح، وذلك بقصد اجتذاب أنظار الجمهور إلى أهم النقط التى يجرى فيها التمثيل! أقول للمستر إدواردز إننى من المعجبين بتصوير المصور رامبراند وأعرف أننا معشر المخرجين الحديثين نستقى من طريقته فى توزيع النور فى لوحاته الخالدة، نستوحى أساليبنا فى إضاءة المسرح، وفى هذا ما يكفى ليعلم أننى أعتقد فى الإضاءة المسرحية وأراها مصدرًا غنيًا فى الإلهام يستوحى منه المخرج، وأن الإضاءة المسرحية قد أخذت مكان المناظر فى إحياء الصبغة النفسية، بل والمكانية أحيانًا.

بعد هذا أصرح أن ما قرأته فى «الرسالة» عن لسان المستر إدواردز لا يخلو من قسوة ومن تحرج لا أظن أن نفسية مفتن من طرازه تنطوى عليهما! ولكن أحقًا قال ذلك المستر إدواردز وزميله؟ أم أن ناقل الحديث هو الذى قسا وتحرج! لا يهمنى كثيرًا.. وأشكر لصاحبى الحديث ولناقله هذه الفرصة الغالية التى أتاحت لى أن أناقش وأحاور فى فن أحبه كثيرًا، وأود أن أتلمس مواطن الضعف منى فى تأدية رسالته. [توقيع] «زكى طلمات»! واختتم الموضوع ناقد المجلة، قائلًا: «أؤكد للأستاذ زكى أننى كنت أمينًا فى نقل الحديث بما فيه من رقة وقسوة». [توقيع] «يوسف تادرس».