

مسرحنا

رئيس التحرير
محمد الروبي

رئيس مجلس الإدارة
هشام عطوة

السنة الثامنة عشرة العدد 998 الإثنين 12 أكتوبر 2026

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

مهرجان فنون الأداء
الدورة الخامسة..
ملحمة تنظيمية
وإبداع شبابي يتحدى
الإمكانيات

الزمان والمكان..
بين الفلسفة والمسرح الحديث

٥ نوفمبر.. إعلان الفائزين بجوائز الثقافة الجماهيرية

في دورتها الأولى بمسرح السامر



والفنون التشكيلية، والثاني لفنون الأداء، ويضم المسرح والفنون الشعبية والموسيقى، وتبلغ قيمة الجائزة في كل منهما ١٠٠ ألف جنيه. وتأتي الجائزة في إطار جهود الهيئة العامة لقصور الثقافة لتقدير التجارب الإبداعية التي تركت أثراً في المشهد الثقافي المصري، بما يعزز مكانة الثقافة الجماهيرية ودورها في دعم الإبداع وصون الذاكرة الثقافية المصرية.

الأدب اسم الناقد الكبير الدكتور عز الدين إسماعيل، وتضم فرعين، الأول للأعمال الإبداعية، ويشمل الشعر بالفصحى والعامة، والقصة القصيرة، والنصوص المسرحية، والرواية، وأدب الرحلات، والثاني للنقد والدراسات الأدبية والثقافة الشعبية، وتبلغ قيمة الجائزة في كل فرع ١٠٠ ألف جنيه. أما جائزة الثقافة الجماهيرية في الفنون، فتحمل اسم الفنان الكبير الدكتور أحمد نوار، وتنقسم إلى فرعين أيضاً، الأول للفنون البصرية، ويشمل السينما

تعلن الهيئة العامة لقصور الثقافة، برئاسة الفنان هشام عطوة، يوم ٥ نوفمبر المقبل، أسماء الفائزين بالدورة الأولى من جوائز الثقافة الجماهيرية في الآداب والفنون، وذلك خلال احتفالية تقام على مسرح السامر بالعجوزة. وتضم الجائزة فرعين رئيسيين، هما الآداب والفنون، ويتفرع عنهما أربعة فروع، تبلغ قيمة الجائزة في كل منها ١٠٠ ألف جنيه، بإجمالي ٤٠٠ ألف جنيه. وتحمل جائزة الثقافة الجماهيرية في

«فارس وأمير الحواديت»

ضمن عروض مسرح الطفل بأسوان



الأطفال، والتأكيد على أهمية العلم والاجتهاد، ودورهما في بناء شخصية واعية قادرة على التمييز بين السلوكيات الإيجابية والسلبية. «فارس وأمير الحواديت» من تأليف شاذلي فرح، وديكور خالد عطا الله، وأشعار كرم الهواري، وموسيقى وألحان شاهين محمد، وإخراج أحمد كشري، وبطولة نخبة من المواهب الشابة، هم: إسماعيل عمارة، عمر وائل، لارا وليد شعبان، مريم محمود، سما وليد، جوليا جرجس، تسنيم وليد، ريماز مصطفى، محمد فاروق، تسابيح أسامة، محمد حسام، ناجي ناصر، أحمد جبريل، ريتاج مصطفى، بسمة وليد، فرحة أحمد، رنا وليد، فرحة سيد، مؤمن محيي، سلسبيل وليد، حبيبة محمود، إيمان جمال، لمار أحمد، وجومانا سيد. العرض إنتاج الإدارة العامة لثقافة الطفل التابعة للإدارة المركزية للدراسات والبحوث، وقدم بالتعاون مع إقليم جنوب الصعيد الثقافي، وفرع ثقافة أسوان، ضمن جهود الهيئة العامة لقصور الثقافة لدعم مسرح الطفل وتنمية الوعي وترسيخ القيم الإيجابية لدى النشء من خلال العروض المسرحية الهادفة

ضمن عروض مسرح الطفل بالهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة الفنان هشام عطوة، استضاف مسرح فوزي فوزي الصيفي بأسوان العرض المسرحي «فارس وأمير الحواديت»، لفرقة طفل قصر ثقافة أسوان، في إطار برامج وزارة الثقافة الهادفة إلى تنمية الوعي وبناء القيم الإيجابية لدى النشء. وشهد العرض حضور لجنة المشاهدة المكونة من المهندسة نهاد السيد، والكاتب والروائي أحمد أبو خنيجر، والمخرج أسامة عبد الرؤوف، والمخرج مصطفى لبيب. وتدور أحداث العرض حول الطفل فارس، الذي يميل إلى اللعب والكسل والنوم، ولا يحب المدرسة أو الدراسة، حتى يظهر له أمير الحواديت، ويصطحبه في رحلة بين مجموعة من الحكايات التي يتعلم من خلالها صفات إيجابية، مثل الذكاء والحكمة، ويتعرف على سلوكيات سلبية ينبغي الابتعاد عنها، منها الطمع والكذب والبخل، لتنتهي الرحلة وقد تغيرت نظرتة إلى الحياة، ويصبح أكثر نشاطاً وجهاً للعلم والتعلم. ويقدم العرض معالجة مسرحية تجمع بين الحكاية والخيال، لترسيخ مجموعة من القيم التربوية لدى

«شقاوة بنات»

على مسرح نهاد صليحة



يستضيف مسرح نهاد صليحة باكاديمية الفنون عرض «شقاوة بنات» يومي ١٦ و١٧ أكتوبر الحالي في تمام الساعة ٨ مساءً.

قال المخرج ماهر الصيدي: إن العرض المسرحي الكوميدي «شقاوة بنات» يطرح القضية الأزلية التي تمس كل بيت مصري، والمتعلقة بالحد الفاصل بين توجيه الأبناء والسيطرة المطلقة على مصيرهم. وأوضح أن العرض يسلط الضوء، عبر مفارقات كوميدية تدور أحداثها بين فترة السبعينيات والثمانينيات، على خطورة إصرار الأهالي على تحقيق أحلامهم الضائعة عبر أبنائهم، وما قد يستتبعه ذلك من أخطاء كارثية يمتد أثرها للحاضر؛ متسائلاً: هل ما زالت هذه الرغبة تحرك الآباء، أم أن مفاهيم التربية الحديثة نجحت في تغيير المسار؟.

العرض تأليف عاطف سليمان، سينوغرافيا وإخراج ماهر الصيدي، دراماتورج أمير عبد العزيز، ماكياج ميرا نجيب، تصوير صلاح عماد، بطولة الفنان القدير السيد صلاح عبد الباري، محمد كابو، محمد ناجي، مروة عبد السميع، نعمة طلعت توتا، دنيا حجاب، روزلندا محمد، عبد الله خالد، بسمة جمال، محمد صلاح إسباني، تيتو متاميتو.

سارة هيثم

«لا مركزية المعنى فى هوية أداء الممثل المسرحى العراقى»..

رسالة ماجستير تبحث تحولات الأداء وبناء الشخصية



أسلوبية تتصف بلامركزية المعنى عند تقديم الشخصية المسرحية.

وتكتسب الدراسة أهميتها، بحسب الباحث، من إمكانية الإفادة منها في المجال الأكاديمي، ولا سيما لطلبة معاهد وكليات الفنون الجميلة وأقسام الفنون المسرحية، من خلال تقديم تصور لمفهوم الأداء التمثيلي اللامركزي وتشكله في هوية الممثل. كما يمكن أن تفيد الممثلين العاملين في الفرق المسرحية والمؤسسات الثقافية، من خلال مساعدتهم على تطوير أدواتهم بما يتناسب مع متطلبات العروض المسرحية المعاصرة.

وحدد الباحث دراسته زمنياً بالفترة من ٢٠١٥ إلى ٢٠٢٥، ومكانياً بالعروض المسرحية المقدمة في العراق، بينما تمثل الحد الموضوعي في دراسة لامركزية المعنى في هوية أداء الممثل المسرحى العراقى، ودورها في بناء الشخصية وإنتاج الدلالة.

وتوقف البحث عند ثلاثة مفاهيم رئيسية هي: اللامركزية، والمعنى، والهوية.

ويعرف الباحث اللامركزية، إجرائياً، بأنها تحول

أو بأسلوب تمثيلي ثابت، وإمّا أصبح قادراً على الانتقال بين حالات وهويات وأساليب متعددة، بما يتيح إنتاج معانٍ مختلفة ومتباينة داخل العرض الواحد. ومن هنا جاء اهتمام الباحث بمفهوم «لامركزية المعنى» بوصفه مدخلاً لفهم التحولات التي طرأت على هوية أداء الممثل المسرحى العراقى.

ويرى الباحث أن التحولات التي شهدتها المناهج والأساليب الأدائية منذ مطلع القرن العشرين، مروراً بالحدثة وما بعدها، أسهمت في إعادة النظر في وظيفة الممثل وفي طبيعة العلاقة بين الجسد والصوت والشخصية والمعنى. فلم يعد الممثل مجرد أداة لنقل النص أو تجسيد شخصية محددة وفق بناء تقليدي، بل أصبح شريكاً أساسياً في إنتاج الدلالة، من خلال الحركة والصوت والإيقاع والصمت والإشارة، فضلاً عن قدرته على الانتقال بين مستويات أدائية متعددة.

وتتمثل مشكلة البحث في السؤال عن الكيفية التي يستطيع من خلالها الممثل المسرحى العراقى اكتشاف التقنيات والمهارات الأدائية التي تمنح أداءه هوية

شهدت الأوساط الأكاديمية والفنية العراقية مناقشة رسالة الدراسات العليا الموسومة «لامركزية المعنى في هوية أداء الممثل المسرحى العراقى»، للباحث زين العابدين عبد المطلب أحمد الشايع، وهي دراسة تناول واحداً من الموضوعات المهمة في المسرح المعاصر، والمتصل بتحويلات أداء الممثل، وتعدد أساليبه، وانتقاله من النموذج التقليدي القائم على مركزية الشخصية والمعنى إلى أمهات أدائية أكثر انفتاحاً وتفكيكاً وتعدداً في إنتاج الدلالة.

وجرت المناقشة بحضور لجنة علمية متخصصة، ترأسها الأستاذ المساعد الدكتور زين العابدين جاسم محمد، وشارك فيها الأستاذ المساعد الدكتور تمار ميثم جهاد، إلى جانب الأستاذ الدكتور أسعد عبد الرضا حسين، فيما أشرف على الرسالة الأستاذ الدكتور حيدر صالح دشر، الذي أكد الباحث في كلمته الافتتاحية وختام المناقشة دوره في توجيهه ومتابعته خلال مراحل إعداد البحث.

وتنطلق الرسالة من ملاحظة أساسية تتمثل في أن الممثل المسرحى المعاصر لم يعد مقيداً بمركز أدائي واحد



أداء متشظ ومتعدد الدلالات.

كما رصد البحث في أداء الممثلة آلاء نجم حالة من التنافر وعدم الترابط التقليدي بين الحوار والحركة، من خلال مزج الأداء التمثيلي بالرقص، وهو ما أدى إلى تشكيل هوية أدائية لامركزية، وفتح أمام المتلقي مستويات متعددة لتأويل معاناة المرأة وما تعرضت له من سلب للحقوق.

وفي عرض «كثب»، كشف التحليل عن تنوع أسلوب هجين في أداء الممثلين، جمع بين اللعب التمثيلي والبوح الذاق والتوجه المباشر إلى الجمهور والحركة في فضاء العرض. ولم يلتزم الأداء بهوية أسلوبية واحدة، بل اتسم بالتنوع والفوضى الجسدية والأفعال المتناثرة، مما عبّر عن حالات الكبت الداخلي والاعتراّب الإنساني.

وخلص الباحث إلى أن تغليب لغة الجسد على الحوار المنطوق يمكن أن يسهم في بناء هوية أدائية لامركزية المعنى، من خلال الحركات الرمزية التي تفتح المجال أمام تعدد الدلالات. كما رأى أن لامركزية المعنى تمثل عملية مستمرة لإعادة تشكيل الهوية الأدائية، وتدفع الممثل إلى الابتكار ومواكبة التحولات التي يشهدها المسرح في تقنياته وأساليبه.

وتؤكد الرسالة، في مجملها، أن الممثل العراقي المعاصر يمتلك إمكانات واسعة لتجاوز النموذج التقليدي في الأداء، وأن تحرير الجسد والصوت من سلطة المعنى الواحد يمكن أن يفتح آفاقاً جديدة أمام العملية الإبداعية. فالممثل، وفق رؤية الدراسة، لا يكتفى بتجسيد الشخصية، وإنما يشارك في صناعة شبكة من الدلالات المتغيرة، التي تتشكل من خلال العلاقة بين جسده وصوته والفضاء والمتلقي.

وتأتي أهمية هذه الدراسة في كونها تربط بين التحولات النظرية في مفهوم المعنى وبين الممارسة الأدائية للممثل العراقي، محاولة الكشف عن الكيفية التي يمكن بها للأداء أن يتحول إلى مساحة مفتوحة للتأويل، وأن تصبح هوية الممثل نفسها قابلة للتشكل وإعادة البناء وفق طبيعة العرض ورؤيته الجمالية والفكرية.

واختتمت الرسالة بالتوصيات والمقترحات، وقائمة المصادر والمراجع والملاحق، إلى جانب خلاصة البحث باللغة الإنجليزية، لتقدم بذلك إضافة إلى الدراسات الأكاديمية التي تتناول الممثل وتقنيات الأداء في المسرح العراقي المعاصر، وتفتح المجال أمام دراسات أخرى تتبع تحولات الأداء وعلاقته بالاتجاهات المسرحية الجديدة.

سامية سيد



أجل إنتاج لغة مسرحية تتسم بالتعدد والتشفير. وفي هذا السياق، لا يعود الجسد مجرد وسيلة مصاحبة للحوار، وإنما يتحول إلى لغة قائمة بذاتها يمكن أن تنتج مجموعة من المعاني لدى المتلقي.

واعتمد الباحث في الفصل الثالث المنهج الوصفي التحليلي في دراسة نماذج مختارة من العروض المسرحية العراقية، بعد تحديد مجتمع البحث والعينة بطريقة قصدية، والاستعانة بأراء الخبراء للتأكد من صدق أداة البحث وثباتها.

وشملت عينة الدراسة ثلاث مسرحيات هي: «بيت أبو عبد الله»، و«الجدار»، و«كثب»، حيث قام الباحث بتحليل آليات الأداء وأساليب الممثلين وعلاقتها بإنتاج المعنى وتشكيل الهوية الأدائية.

وفي الفصل الرابع عرض الباحث النتائج التي توصل إليها، ومن أبرزها أن أداء الممثل أنس عبد الصمد اتسم بهوية أدائية تحمل ملامح لامركزية المعنى، من خلال توظيف الحركات الجسدية السريعة والبطيئة، والصراخ المتقطع والمهممات غير المفهومة، بما أسهم في تشكيل

وانزياح في آليات فعل الأداء عن مركزية الأداء التقليدي، بما يمنح الممثل مساحة أكبر لانتقاء أفعاله وصياغة دلالاته من خلال الجسد والصوت وتعدد المستويات الأدائية.

أما المعنى، فيراه دلالة مركبة تتجاوز العلامات المباشرة والسطحية، لتكشف عن مضمرات أعمق ينتجها فعل التمثيل.

بينما ترتبط الهوية بالبنية التي تحدد شكل وأسلوب ومهارات أداء الممثل داخل فضاء العرض. وبحسب هذا التصور، فإن انتقال الممثل بين حالات وتحولات أدائية مختلفة يمكن أن ينتج هويات متعددة بدلاً من هوية أدائية واحدة ثابتة.

ويتكون البحث من أربعة فصول. تناول الفصل الأول الإطار المنهجي، وشمل مشكلة البحث وأهميته وهدفه وحدوده، إلى جانب تحديد المصطلحات. بينما خصص الباحث الفصل الثاني للإطار النظري، وقسمه إلى ثلاثة مباحث تناولت لا مركزية المعنى في الفلسفة والمسرح، وهوية أداء الممثل المسرحي ولا مركزية المعنى في المسرح العالمي، وتمثلات لا مركزية المعنى لدى الممثل في التجارب المسرحية العالمية.

ومن خلال الإطار النظري، توصل الباحث إلى مجموعة من المؤشرات، من أبرزها أن أداء الممثل اللامركزي يقوم على إرجاء المعنى وتأجيله وفتح المجال أمام تعدد الدلالات، عبر عمليات مستمرة من الهدم والبناء والتحول في الأفعال الجسدية والصوتية.

كما أشار إلى إمكانية توظيف الممثل الصمت والصراخات والمهممات والحركات والإشارات، إلى جانب تفكيك العلاقة التقليدية بين الكلام والحركة، من



المخرجان أحمد العطار وعمر غايات

يستعرضان مسيرتهما وتجارب العمل المسرحي خارج مصر فى مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي ٣٣



مدير خشبة مسرح فى عرض طلابي، وهو الدور الذى لم أكن أعرف عنه شيئاً فى ذلك الوقت، كما لم تكن علاقتي بالمسرح قوية مقارنة بالسينما».

أحمد العطار: دخلت المسرح وعملت كمساعد خشبة ثم مدير للخشبة ومن وقتها لم أخرج من المسرح وأوضح: «دخلت المسرح، وعملت كمساعد خشبة ثم مدير خشبة مسرح، ومن وقتها لم أخرج من المسرح، هذه هي الحكاية ببساطة، أننى دخلت المسرح وشعرت أنه هذا هو الشيء الذى أريد أن أفعله».

وتابع: «العطار»: «إن اختياري لم يكن منفصلاً عن السياق الذى وجد نفسه فيه داخل الجامعة الأمريكية، والجامعة تمتلك تاريخاً طويلاً من النشاط المسرحي يعود إلى ثلاثينيات القرن الماضي، وكانت تنتج عرضاً كبيراً كل فصل دراسي، كما كان مسرح «والاس» مفتوحاً للجمهور من خارج الجامعة». وأضاف «العطار»: «عام ١٩٨٧م شهد إنشاء قسم المسرح في الجامعة الأمريكية للمرة الأولى، وهو ما سهّل عليّ تغيير مساره الدراسي، حيث قررت الانتقال من علوم الكمبيوتر إلى المسرح، وقال ساخراً: «رسب في جميع مقررات الكمبيوتر واتجه لدراسة المسرح».

اختيار الاستقلال في وقت كان المسرح المصري يمر بأزمة وحول اختيار العمل بشكل مستقل، أوضح «العطار»:

العطار وعمر غايات كانت تشهد نوافذ أكثر انفتاحاً أمام القاهرة للتواصل مع الخارج، قبل أن تتقلص هذه المساحات تدريجياً، لتصبح النجاحات الدولية للمخرجين في جانب كبير منها نتاجاً للجهد الذاتي والموهبة والاجتهاد الشخصي. وطرح على المخرجين سؤالاً حول البدايات، وما إذا كان التواصل مع الخارج والتوجه إلى المحافل والمهرجانات الدولية قد مثّل هدفاً مخططاً له منذ البداية، أم جاء نتيجة تطور طبيعي لمسيرتهما الفنية.

أحمد العطار: دخلت المسرح بالصدفة.. ثم غيرت مساري من علوم الكمبيوتر استعداد المخرج أحمد العطار بدانيته، موضحاً أن علاقته الأولى بالفن كانت مرتبطة بالسينما، التي أحبها منذ طفولتي، خاصة أنه نشأ في منطقة وسط البلد، وكانت دور السينما حاضرة بقوة، وكنت أشاهد عدداً كبيراً من الأفلام». وقال «العطار»: «بعد حصولي على الثانوية العامة كان أرغب في الالتحاق بمعهد السينما، إلا أن والدي، مثل كثير من الآباء المصريين في ذلك الوقت، لم يكن مقتنعاً بأن الفن يمكن أن يتحول إلى مهنة أو مسار مهني، وهو ما دفعني في النهاية إلى الالتحاق بالجامعة الأمريكية بالقاهرة لدراسة علوم الكمبيوتر».

وأضاف «العطار»: «نقطة التحول جاءت في نهاية أحد الفصول الدراسية، عندما دعاني أحد أصدقائي للعمل مساعد

عقد مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ندوة للاحتفاء بتجارب عدد من المخرجين المصريين الذين امتدت مشروعاتهم المسرحية إلى خارج مصر، وذلك ضمن برنامج «الاحتفاء بالمخرج المصري».

واستضافت الندوة المخرجين أحمد العطار وعمر غايات، اللذين يعرض لهما على هامش الدورة الثالثة والثلاثين من المهرجان العرض المسرحي «سلمى حبي أنا» إنتاج مصري/ فرنسي، وعرض «الأطفال السعداء»، على التوالي.

هاني عفيفي: تجربة المخرجين أحمد العطار وعمر غايات نموذجاً لاستمرار المشروع الفني خارج الحدود وأدار الندوة المخرج هاني عفيفي، الذي استهل اللقاء بالإشارة إلى أن تجربة المخرجين تمثل نموذجاً لاستمرار المشروع الفني خارج الحدود، بعيداً عن الدعاية الشخصية أو تقديم الذات، مؤكداً أنهما ينتميان إلى مجموعة من الفنانين الذين يتكون عروضهم تتحدث عنهم.

المخرجان يتحدثان عن بداياتهما وعلاقتهم بالمشهد المسرحي المصري

العطار: «المخرج لا يجب أن يفكر في الجمهور» غايات: رفضت تقديم «مسرح حديقة الحيوان» عن الثقافة العربية

وأشار «عفيفي» إلى أن الفترة التي بدأ فيها جيل أحمد

أشبه برنامج أكاديمي متكامل، درست خلالها عناصر متعددة من المسرح، من التمثيل والغناء والرقص إلى السينوغرافيا، على يد عدد من المتخصصين، من بينهم أستاذ دكتور نبيل الحلوجي وناصر عبد المنعم وغيرهما»

عمر غايات: من الإحباط إلى اكتشاف لغة الصورة
قال الفنان والمخرج عمر غايات متابعًا: «بعد انتهاء الورشة شعرت بأن الإطار الذي كان أعمل داخله لا يرضيني فنيًا، ليس لأنه سيئ، وإنما لأنه يستخدم لغة لم تكن مناسبة له، فابتعدت عن العرض لمدة أربع سنوات»

وأضاف: «وبدأت بعدها في التفكير في تجربة تعتمد على الإنستليشن باستخدام الجسد الإنساني، فقدمت عرضًا في صالون الشباب الخامس عشر، وحصلت على جائزة الصالون، في تجربة كانت من أوائل المرات التي يحصل فيها فن الأداء على جائزة رسمية في هذا الإطار».

تجارب فنية ومسرحية موجودة منذ عقود
وأوضح «وذلك لم يكن معناه أنني أول من قدم فن الأداء في مصر، وأعرف أن هناك العديد من تجارب فنانين آخرين سبقوني إلى هذا المجال، ثم بدأت في اكتشاف أن ما أفعله يرتبط بتجارب فنية ومسرحية موجودة منذ عقود، ومن هنا، بدأت في تقديم عروض تعتمد على الصورة بوصفها لغة أساسية، وهي الرؤية التي أصبحت لاحقًا أحد الأسس التي قامت عليها فرقة «ستوديو مرواني».

عمر غايات: أفينيون.. اللحظة التي اكتشف فيها أن لغته المسرحية موجودة عالميًا

وتحدث عمر غايات عن مرحلة شكلت نقطة تحول في علاقته بالمسرح خارج مصر، عندما حصل، بالتعاون مع المركز الفرنسي، على فرصة للمشاركة في مهرجان أفينيون.

وأوضح: «كان مهرجان أفينيون أول مكان أسافر إليه خارج مصر، وأن أول عرض شاهده هناك أقيم في قصر الباباوات، وهو أحد أكبر وأهم فضاءات المهرجان، وكان العرض للفنان التشكيلي والمخرج جان فابر.

وقال «غايات»: «تأثرت بشدة أثناء مشاهدة العرض، لكنني لم أكن يبكي بسبب مضمون العرض، وإنما لأني اكتشفت أن اللغة الفنية التي كان أبحث عنها وأستخدمها موجودة بالفعل منذ سنوات، وأنها تلقى استقبالا كبيرا من الجمهور». وقال عمر غايات: «تلك اللحظة كانت بمثابة نقطة تحول، لأنها منحتني الثقة في أن ما أقدمه ليس تجربة غريبة أو شاذة، وإنما جزء من لغة فنية موجودة بالفعل على المستوى العالمي».

وأضاف: «لم أكن أملك خطة مسبقة للعمل خارج مصر، لكن طبيعة اللغة التي كان أطورها، والتي تعتمد على الصورة والأداء أكثر من اعتمادها على النص التقليدي، جعلت عروضي تجد طريقها إلى مهرجانات خارجية».

عمر غايات: «لم أخطط لأن أعيش في سويسرا».. والعرض استمر ١١ عامًا

وأوضح «غايات»، قائلًا: «إن وجودي في سويسرا لم أكن مخططًا له أيضًا، وحصولي على الماجستير هناك جاء من خلال دعوة، وليس نتيجة تقدمي للدراسة في الأساس، وكانت الدراسة متخصصة في السينوغرافيا».

وأضاف «العطار»: «المخرج لا ينبغي أن يفكر في تقديم عرضه في مسرح واحد فقط، وإنما يمكن أن ينتقل من القاهرة إلى الإسكندرية ثم عمان والشارقة وباريس وغيرها، وعرض العرض المسرحي في أماكن وثقافات مختلفة يمثل اختبارًا لقدرة العرض على التواصل رغم اختلاف اللغة والعادات والخلفيات الثقافية».

عمر غايات: خلفيتي تشكيلية.. والمسرح عندي يحدث على الخشبة لا العكس

بدأ المخرج والفنان عمر غايات حديثه بالإشارة إلى أهمية مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي بالنسبة له، وقال: «المهرجان يمثل «أكاديمية مفتوحة» نافذة أساسية على العالم، خاصة بالنسبة إلى الفنان الذي لا يستطيع السفر باستمرار لمشاهدة العروض العالمية.

وعبر عمر غايات عن تقديره لمشاركته في الندوة إلى جوار أحمد العطار، الذي وصفه، قائلًا: «العطار صاحب فضل كبير على المشهد المسرحي والثقافي في مصر، وكذلك للمخرج هاني عفيفي الذي أدار اللقاء».

واستعاد «غايات» بداياته، وقال موضحًا: «أنا خريج تربية فنية وأن خلفيتي الأساسية تشكيلية، وما أزال أعتبر نفسي فنانًا تشكيليًا، لكن عملي الفني يحدث على خشبة المسرح».

وقال: «إن علاقتي بالمسرح بدأت أثناء دراستي الجامعية، عندما كان المخرج ناصر عبد المنعم يقدم عروضًا في الكلية، ثم اصطحبني معه في عرض احترافي، لأجد نفسي للمرة الأولى على خشبة مسرح كبيرة مع فنانين ومسرحيين كبار، من بينهم سوسن بدر ومحمد منير ومحمد عوض».

وتابع «غايات»: «العرض استمر لنحو تسعة أشهر، وهي فترة طويلة بالنسبة لعروض المسرح في ذلك الوقت، قبل أن ألتحق بورشة في مسرح الطليعة أقيمت بعد حصول المخرج ناصر عبد المنعم على جائزة مهرجان المسرح التجريبي عن عرض «طوق الأسمدة» حينذاك».

وأوضح «غايات»: «الورشة استمرت تسعة أشهر، وكانت

«القرار ارتبط كذلك بالظروف التي كان يمر بها المسرح المصري في تلك الفترة، والمسرح التجاري كان يمر بأزمة كبيرة، فيما كان مسرح الدولة يعاني بدوره من تراجع الإقبال».

واستعاد «العطار» أجواء تلك المرحلة: «اتخذ الفنان القدير محمود الحديني، رئيس البيت الفني للمسرح، حينذاك قرارًا يتعلق بزيادة أيام الإغلاق الأسبوعية للمسرح، بهدف تقليل التكلفة في ظل محدودية الجمهور خلال بعض الأيام».

وقال: إن اختياري الاستقلال جاء لأنني لم أجد نفسي في الأشكال التي كان يقدمها المسرح التجاري أو مسرح القطاع العام آنذاك، وهدفي منذ البداية كان أن أملئ كمشروع مصري للجمهور المصري.

وأوضح «العطار»: «إن علاقتي بالخارج لم تبدأ من قرار بإنتاج مسرح موجه إلى الجمهور الأوروبي أو الدولي، وإنما تشكلت تدريجيًا من خلال عوامل متعددة، من بينها إجادتي اللغتين الإنجليزية والفرنسية، وهو ما أتاح لي خلال فترة دراستي أن أعمل مترجمًا لبعض المخرجين الأجانب الذين كانت المؤسسات الثقافية تستضيفهم لتقديم ورش في مصر».

وأكد «العطار»: هذه التجربة منحتني خبرة مختلفة وفطحت أمامي علاقات مع فنانين من خارج مصر، لكنني لم يكن أعمل بهدف إنتاج مسرح موجه للخارج، بل ظل الجمهور المصري هو جمهوري الأساسي».

«المسرح مهنة ترحال».. والعروض يجب أن تصل إلى أكبر عدد من الجمهور

ورأى «العطار»: «طبيعة المسرح نفسها تفرض على الفنان التفكير في التجوال، لأن العرض المسرحي لا يمكن اختزاله في شاشة، وإنما يحتاج إلى الانتقال حتى يشاهده الجمهور».

وقال «العطار»: «إن المخرج المسرحي، في رأيي، يجب أن يفكر في التجوال الداخلي والإقليمي والدولي، وقيمة العرض لا ترتبط فقط بحصوله على الجوائز، وإنما بقدرته على الوصول إلى أكبر عدد ممكن من الجمهور والثقافات المختلفة».





وأكد أن الجهات التي تنتج أعماله تعرف هذه الطريقة وتقبل بها، وأن العرض في النهاية يُقدم كما تطور خلال عملية البروفات، سواء أعجب المنتجين أم لم يعجبهم.

الإدارة الثقافية والعلاقة بالمهرجانات.. أحمد العطار: العلاقات الشخصية شيء وعلاقة العمل شيء آخر وفي حديثه عن تأثير عمله في الإدارة الثقافية على انتشار عروضه دوليًا، قال «العطار» مؤكداً: «إن العاملين منفصلين ومشروعاتي في مهرجان «دي-كاف» وستوديو عماد الدين ومشروعات الإنتاج والتبادل الثقافي الدولية تختلف عن عروضي كمخرج».

وأضاف: «إن وجود علاقات شخصية مع مديري المهرجانات والمسارح يمكن أن يكون مفيداً، لكنه لا يعني أن هذه العلاقات تضمن برمجة عرض في مهرجان معين». وأوضح أن مدير المهرجان يتخذ قراراته بناءً على اختيارات فنية، وسمعة المهرجان في النهاية تعتمد على جودة العروض التي يقدمها، وبعض المديرين الفنيين يسعون إلى اكتشاف فنانين وفرق جديدة وتقديمها للجمهور.

واستعاد «العطار» بعض محطات تجوال عروضه، وقال مشيراً: «إن أول عرض لي خارج مصر كان في مهرجان المسرح المستقل في عمان عام ١٩٩٨م، بعد مشاركتي في ورشة مع الفنان الكبير والمخرج حسن الجريتلي ورضا نادر عصفور ورضا عمران، ثم شاركت عام ٢٠٠٠ بعرض «كل حاجة حلوة» أو «في انتظار العام القادم» في الولايات المتحدة وبيروت.

وقال «العطار» مؤكداً أن الانتشار الدولي لعروضي المسرحية لم يكن نتيجة العلاقات وحدها، وإنما جاء بالأساس نتيجة الاختيارات الفنية التي تتخذها المهرجانات والمسارح.

الإدارة الثقافية.. وسيلة تمنح المخرج حرية انتظام الفكرة وعن تأثير العمل الإداري على مشروعه الإخراجي، أقر «العطار» بأن الإدارة تأخذ من وقته، لكنه يرى في المقابل أنها منحتة استقلالاً مهماً.

وأوضح «العطار»: اتخذت قراراً منذ بداية عملي في المجال الثقافي بأن أعتبره عملاً عاماً، من خلال مشروعات مثل ستوديو عماد الدين ومهرجان دي-كاف ومسرح الفلكي وروابط، وأن وجود فريق يدير هذه المشروعات يتيح لي عندما أشعر بالحاجة إلى تقديم عرض مسرحي أن أتفرغ تماماً للعرض المسرحي».

وتابع «العطار»: «قد يمر عامان أو ثلاثة دون أن أقدم عرضاً جديداً إذا لم أشعر بوجود حاجة حقيقية إلى التعبير عن شيء ما، وهذا النوع من الاستقلال يمنحني القدرة على انتظار الفكرة بدلاً من إنتاج عروض بصورة مستمرة لمجرد الاستمرار».

أحمد العطار: المخرج لا يجب أن يفكر في الجمهور وفي سؤال حول ما إذا كان المخرج يضعان في حساباتهما اختلاف الجمهور عندما يبنيان مشروعاً يمكن أن يتجول بين ثقافات متعددة، قدم «العطار» رؤيته بوضوح، مؤكداً: «لا أرى أن المخرج يجب أن يفكر في الجمهور أصلاً».

بصورة أساسية على النص أو الموضوع، لكن المشكلة أحياناً تبدأ من مرحلة البرمجة نفسها، عندما يتساءل المبرمج: كيف يقدم عرضاً باسم مخرج مصري ولا يتحدث عن مصر أو الثورة؟

أحمد العطار: إذا كنت أرفض سلطة بلدي فلن أذهب إلى الخارج لأخضع لسلطة أخرى

وأكد أحمد العطار: «اتخذت منذ شبابي قراراً ألا أكون جزءاً من القطاع الخاص أو العام، وانضمت إلى الحركة المستقلة المصرية التي ضمت عدداً من المخرجين والفنانين الذين أسهموا في تطوير المشهد المسرحي المستقل».

وقال «العطار»: «إن رفضي للخضوع لسلطة المنظومة المسرحية في مصر يعني بالضرورة أني لن أذهب إلى الخارج ليخضع لسلطة أخرى، موضحاً: «لو أنا مش عايز أبقى جزء من المنظومة القطاع العام في مصر عشان ما أكونش حد يملّي عليّ أنا أفكر إزاي أو أعمل إيه أو أقدم إيه، فمش هروح فرنسا عشان هم يملّوا عليّ».

وأوضح «العطار»: «عشت في فرنسا نحو ثماني سنوات، لكنه لم أعمل خلالها في المسرح، وكنت أعود إلى مصر لتقديم عروضي ثم أرجع إلى فرنسا، وعلاقتي كمخرج بالمشهد الأوروبي سبقت توطد علاقتي بفرنسا».

وأضاف «العطار»: «إن وجود صور نمطية عن الفنان العربي أمر واقع، لكنه أرى أن جزءاً من الأمر يرتبط كذلك بالمسؤوليات التي تقع على عاتق مديري المسارح والمهرجانات، الذين يكونون مطالبين بتحقيق نسب إشغال معينة للمسارح التي تدعمها الدولة أو المدينة»

وقال «العطار»: «إن المدير الفني لا يعمل بالضرورة وفق أجندة سياسية، لكنه يفكر في الجمهور وفيما يمكن أن يجذب إليه المتفرجين، وهو ما قد يؤدي أحياناً إلى وجود تصورات مسبقة حول ما يمكن أن يثير اهتمام جمهور معين عندما يتعلق الأمر بعرض عربي».

أحمد العطار: أكتب أثناء البروفات.. طريقة مختلفة في صناعة العرض

وتحدث «العطار» عن طريقته في صناعة عروضه، موضحاً: «في أعلى الأوقات، لا أبدأ الخوض بأي مشروع مسرحي، أو تجربة تقديم عرض مسرحي ومعنى نص مكتمل، وإنما أبدأ من فكرة أو قصة ثم أطورها أثناء البروفات».

وقال «العطار»: «عندما طُلب مني تقديم عرض في السويد، لم يكن أعرف منذ البداية ماذا أكتب، واستغرق الأمر وقتاً قبل أن تتبلور الفكرة، ثم بدأت العمل مع الممثلين دون نص مكتمل».

وأوضح «العطار»: «وهذه الطريقة هي نفسها التي اتبعتها في عرضي المشارك في المهرجان للدورة الحالية «سلمى حبي أنا»، وكانت لدى قصة في ذهني، لكنه لم أقدم للمشاركين نصاً مكتملاً أو تصوراً نهائياً للشكل».

وتابع: «أنا بكتب وأستكمل نص العرض خلال أيام وأوقات البروفات والتحضير»، وقد أكتب المشهد الأخير قبل العرض بأسبوع أو حتى أربعة أيام، وهو ما يجعل الممثلين أحياناً غير راضين عن هذه الطريقة، لكنها جزء أساسي من منهجي في العمل».

وتابع: «وخلال فترة الماجستير، قدمت عرضاً حقق نجاحاً كبيراً واستمر في العرض لمدة ١١ عاماً، وهو ما ساهم تدريجياً في انتقال فرقة «ستوديو مرواني» إلى سويسرا، مع استمرار العمل وفق المنهج نفسه الذي بدأت، والقائم على المسرح الذي يعتمد على الصورة».

وتابع «غايات»: «إن جزءاً كبيراً من المهرجانات العالمية التي شاركت فيها يرتبط بممارسات المسرح ما بعد الدرامي، والعروض التي لا تعتمد بشكل أساسي على النص، وإنما على الصورة واللغة المسرحية غير التقليدية».

وأكد: انتقالي إلى الخارج لم يكن نتيجة خطة مسبقة، وإنما جاء نتيجة تتابع الظروف والفرص، وقال واصفاً ذلك إن «الحاجات جابت الحاجات».

رفض «مسرح حديقة الحيوان».. لا أريد أن أقدم صورة نمطية عن الثقافة العربية

وانتقل النقاش إلى سؤال حول الصورة النمطية التي يمكن أن يواجهها المخرج العربي في الخارج، وما إذا كان الاتجاه إلى لغة بصرية عالمية قد ساعد في تجاوز بعض هذه التوقعات.

وقال «غايات»: «إن أحمد العطار من الحالات النادرة التي تستطيع تقديم عرض مسرحي، أو عمل فني في الخارج دون أن تكون مضطرة إلى وضع ملصقات عليه، وأرى أن بعض المخرجين العرب يواجهون توقعاً مسبقاً بمجرد أن يكون اسمهم عربياً، وهو أن يقدموا بالضرورة عرضاً مسرحياً أو عملاً فنياً عن ثقافتهم أو عن المنطقة التي ينتمون إليها».

واستخدم «غايات» تعبير Zoo Theatre أو «مسرح حديقة الحيوان» لوصف ما يراه أحياناً نوعاً من الرغبة في مشاهدة الثقافة العربية بوصفها شيئاً «إكزوتيك» (Exotic) أو غريباً.

وأكد: «أنا بكرة ده جدّ، ومن البداية أنا رافض ده»، موضحاً أنه يعرف أن رفض هذا المسار له ثمن، لكنه اختار ألا يدخل في هذه اللعبة.

واستشهد الفنان والمخرج عمر غايات بتجربة عرض «لو لم أكن مصرياً»، الذي بدأ العمل عليه عام ٢٠١٠ بالتعاون مع «علب الألوان»، وتزامن موعد عرضه مع اندلاع ثورة يناير ٢٠١١.

وقال «تلقيت بعد الثورة عدداً كبيراً من الرسائل من مؤسسات أوروبية كبيرة تطلب الاطلاع على العرض، لكنه عندما أرسلت ملفه التعريفي كتبت في بدايته بوضوح: «هذا العرض ليس عن مصر أو المصريين».

وأضاف «غايات»: «كثيراً من ردود الفعل التي تلقيتها بعد قراءة الملف كانت تسأل عن الثورة، ولماذا لا يتناول العرض ما حدث في مصر، لكنني كنت أعرف أن تقديم عرض مسرحي عن الثورة كان يمكن أن يسهل انتشاره في تلك اللحظة، ومع ذلك اخترت ألا أفعل ذلك».

عمر غايات: مسرح الصورة يساعد الجمهور على استيعاب العرض عبر لغة لا تعتمد بصورة أساسية على النص أو الموضوع

وأشار «غايات»: «المسرح الذي يعتمد على الصورة يمكن أن يساعد الجمهور على استيعاب العرض عبر لغة لا تعتمد



وأوضح أن عملية التصميم تبدأ من الأفكار التي يطرحها، ثم يطور المصممون هذه الأفكار بطريقتهم، مشيرًا إلى أن ما يراه الجمهور في النهاية من عناصر بصرية هو نتاج عمل المصممين.

وأشار «العتار» إلى أن تراجع التمويل الثقافي في أوروبا خلال السنوات الأخيرة أثر على قدرة العروض الكبيرة على التجوال، موضحًا أن إنتاج عرض كبير أو نقله بين الدول أصبح أكثر صعوبة بسبب ارتفاع تكاليف السفر والإقامة والفرق التقنية.

واستعاد أحمد العطار تجربة عرضه المسرحي «العشاء الأخير»، الذي كان يضم ١١ شخصًا على خشبة المسرح، بينهم طفلان، إلى جانب عدد من التقنيين، وكان يسافر بهذا الحجم بين عامي ٢٠١٤ و٢٠١٩، بينما أصبح من الضروري تقليل حجم الفرق في الجولات الحالية.

عمر غايات: السينوغرافيا في «حقائب سفر» لتسهيل التجوال أوضح «غايات»: «بسبب تراجع الدعم في أوروبا بدأت منذ فترة العمل على مفهوم يجعل السينوغرافيا قابلة للنقل داخل حقائب سفر، بحيث يحمل كل ممثل حقيبة تضم جزءًا من عناصر العرض».

وقال: «إن عرض «The Lucky Children» مثال على ذلك، حيث وضعت السينوغرافيا في حقائب سفر، مع اعتماد بعض العناصر الأخرى على ما يتوفر محليًا في المكان الذي يذهب إليه العرض».

وتابع: «أعمل على نموذج يعتمد على وجود عدد من الممثلين الأساسيين، مع الاستعانة بممثلين محليين في كل بلد، بحيث يتم إرسال المعلومات اللازمة إليهم مسبقًا، ثم إجراء فترة قصيرة من التدريب قبل العرض».

وأوضح أن هذه الطريقة لا تساعد فقط على تقليل تكلفة الديكور، وإنما تقلل كذلك تكاليف السفر والاستضافة وتذكر الطيران.

وأشار إلى أن بعض الخيارات للسينوغرافيا قد تضعه في تحديات إنتاجية كبيرة، مستشهدًا باستخدام الرمل في أحد عروضه، موضحًا أن الحصول على الرمل في سويسرا كان مكلفًا للغاية، كما أنه يفرض تحديات تقنية تتعلق بأجهزة الإضاءة.

أحمد العطار: التجوال ليس تحديًا فقط بل جزءًا من متعة المسرح

وعن اختلاف المسارح وتجهيزاتها، أوضح العطار أن كل مسرح يمثل تجربة مختلفة، وأن فريق العرض يضطر في كل مرة إلى تكييف تقنيات العرض مع المكان الجديد، مع الحفاظ على روح العمل وتصميمه الأساسي.

وقال: إن الممثلين يذهبون إلى المساحة الجديدة للتعرف على اختلاف المسافات والدخول والخروج، ثم يتم تعديل توزيع عناصر العرض والإضاءة بما يتناسب مع المكان، دون فقدان التصميم الأساسي للعمل.

ويرى العطار أن هذا الجانب يمثل جزءًا من متعة التجوال، لأن الفنان لا يكتشف جمهورًا جديدًا فقط، وإنما يكتشف خشبة مسرح جديدة في كل مدينة.

واستعاد تجربة عرض «العشاء الأخير» في سنغافورة، موضحًا



واستعاد «غايات» كذلك تجربة عرضه «العابرون»، الذي قدمه في القاهرة عام ٢٠٠٦ وتعرض لانتقادات محلية تتعلق بعدم وضوحه وصعوبة فهم بعض اختياراته، بينما تلقاه النقاد في ألمانيا بصورة مختلفة، وكانت إحدى الملاحظات النقدية الأساسية أن العرض واضح أكثر من اللازم، والرمزية التي تعد عنصرًا أساسيًا في كثير من العروض التي يشاهدها في مصر قد تُستقبل في سياقات أخرى بصورة مختلفة تمامًا.

وقال موضحًا: «عن عرض «الأطفال السعداء»، ردود الفعل بعد عرضه في القاهرة وأوروبا كانت متقاربة بصورة لافتة، والجمهور في المكانين تأثر وبكى، وأرجع ذلك إلى أن العرض يتناول قضية إنسانية يمكن أن تصل إلى الإنسان، باختلاف موطنه، بعيدًا عن خلفيته الثقافية».

أحمد العطار: العرض نفسه لا يتغير.. لكن الزمن يمكن أن يغير طريقة استقباله

وأشار «العتار» إلى أن العروض التي يقدمها لا تتغير لمجرد انتقالها من بلد إلى آخر، موضحًا أن العرض الذي يقدم في القاهرة هو نفسه الذي يقدم في هونغ كونغ أو فرنسا.

وفي مداخلته قال المخرج عمر غايات: «إن الزمن نفسه يمكن أن يغير طريقة استقبال العرض، وقدمت عرضًا مسرحيًا استمر في التجوال لمدة ١١ عامًا، قبل أن يقرر الفريق إيقافه لأن رد فعل الجمهور بدأ يتغير بمرور السنوات، وأصبح من الممكن أن يفهم العرض بطريقة مختلفة عن الطريقة التي كان يستقبل بها في بدايته».

التحديات التقنية.. بين حجم العرض وتراجع تمويل الثقافة وفيما يتعلق ببناء العروض بحيث تكون قابلة للتجوال بين مسارح مختلفة، أوضح العطار أنه يعمل على نوعين من العروض: الأول عروض كبيرة تضم ديكورات ضخمة وأعدادًا كبيرة من الممثلين، مثل «سلمى حبي أنا»، «من يعلم؟ سأكسب المليون» و«العشاء الأخير»، والثاني عروض صغيرة تعتمد على ممثل أو اثنين وسينوغرافيا بسيطة.

وأكد أن تصميم السينوغرافيا ليس قراره المباشر، موضحًا أنه يعمل منذ سنوات طويلة مع حسين بيضون في تصميم الديكور والملابس، وحسن خان في الموسيقى والفيديو، وتشارلي أستون في الإضاءة.

أحمد العطار: المخرج يستطيع التحكم في عناصر العرض لكنه لا يستطيع التحكم في الجمهور أو معرفة رد فعله مسبقًا

وقال: «أنا دائمًا أرى أن المخرج لا ينبغي عليه أن يفكر مطلقًا في الجمهور المتلقي وهو يعد عروضه المسرحية، سواء كان لجمهور المصري، أو أي جمهور آخر في بلدان العالم كلها».

وتابع موضحًا: «إن الجمهور ليس كتلة واحدة، والأشخاص الموجودين في قاعة واحدة يمكن أن يخرجوا من العرض بانطباعات متناقضة تمامًا، بين من يحبه ومن يرفضه ومن لا يكون موقفه حاسمًا».

وأضاف: «المخرج يستطيع التحكم في عناصر العرض الأخرى، مثل التمثيل والكتابة والإضاءة، لكنه لا يستطيع التحكم في الجمهور أو معرفة رد فعله مسبقًا».

وتابع: «إن توقعات الجمهور لا يمكن أن تكون معيارًا ثابتًا للحكم على العرض، والعرض الجيد، في رأيي، هو الذي يترك مساحة لتعدد الآراء، وليس الذي يجمع الجمهور كله على الإعجاب أو الرفض».

عمر غايات: التلقي يختلف من مدينة إلى أخرى ومن ثقافة إلى أخرى

وأكد «غايات»: «الاختلاف في التلقي لا يرتبط فقط بالفارق بين الجمهور المصري والأوروبي، وإنما يظهر أيضًا داخل البلد الواحد، والعرض نفسه يمكن أن يلقي ردود فعل مختلفة في شمال فرنسا وباريس ومارسيليا».

عمر غايات: هناك «أكواد» مختلفة للتلقي بين الجمهور المصري والأوروبي

وأوضح: «هناك «أكواد» مختلفة للتلقي بين الجمهور المصري والأوروبي، وعرض «راديو مجاهم» للمخرج ستيفن كايجي وفرقة «ريميني بروتوكول»، حقق نجاحًا كبيرًا في أوروبا، بينما واجه استقبالًا سلبيًا عندما قدم هنا في ساقية الصاوي، لأن الجمهور المصري تعامل معه وفق كود مختلف للمشاهدة».



عمر غايات: «الشوف» نفسه معرفة.. والمهرجان التجريبي يمكن أن يكون نافذة طوال العام وتابع «غايات» حديثه بالتأكيد على أهمية مشاهدة والمعرفة، موضحاً أن الفنان الذي لا يرى ما يحدث في العالم يمكن أن يظل محاصراً داخل دائرة مغلقة من القواعد والتصورات حول ما هو جيد وما هو مقبول.

وقال «غايات» إن مشاهدة العروض مهمة، لكن الأهم أحياناً هو مشاهدة النظام الذي تُصنع فيه هذه العروض، وكيف تعمل المؤسسات والمسارح والفرق خارج مصر، وكيف يمكن لمسرح ضخم أن يعمل بعدد محدود من الأشخاص، أو كيف يمكن للتخطيط المبكر أن يغير شكل عملية الإنتاج. وأوضح «غايات»: «بعض الصعوبات التي تواجه المسرح المصري ناتجة عن تعقيد النظام نفسه، والأموال التي تُنفق على أعداد كبيرة من العاملين يمكن إعادة توظيفها في إنتاج عروض جديدة وتوفير فرص لفنانين آخرين».

وأكد «غايات»: «إن مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي يمثل نافذة مهمة جداً، لكنه يرى أن هذه النافذة يمكن أن تمتد إلى مدار العام، بحيث لا تقتصر فرصة الفنان المصري على مشاهدة التجارب العالمية خلال أيام المهرجان فقط.

وأشار إلى أن الفنان الذي لا يملك القدرة على السفر قد لا تتاح له فرصة مشاهدة تجارب عالمية مهمة، مثل أعمال جان فابر أو روميو كاستيلوتشي، ولذلك فإن استضافة العروض الدولية، وإتاحة الورش المتخصصة، والاطلاع على التقنيات وأساليب العمل، تمثل جميعها أدوات أساسية لتطوير المشهد المسرحي.

وأكد أن الاهتمام لا يجب أن يقتصر على ورش التمثيل والرقص، وإنما يجب أن يمتد بصورة أكبر إلى الورش المرتبطة بالجوانب التقنية، لأن معرفة الفنان بالنظم والتقنيات وأساليب الإنتاج جزء أساسي من تطوير المسرح.

وتأتى الندوة ضمن برنامج «الاحتفاء بالمخرج المصري» بالدورة الثالثة والثلاثين من مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، الذي يواصل تقديم تجارب المخرجين المصريين وعلاقتهم بالمشهد المسرحي العالمي، إلى جانب العروض والفعاليات الفكرية وورش التدريب التي تجمع بين الفنانين من مصر ومختلف دول العالم.

دعم التجريب والانفتاح على أحدث الاتجاهات في المسرح المعاصر

وتقام الدورة الثالثة والثلاثون من مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي برئاسة الدكتور سامح مهران، في الفترة من ١ إلى ٨ سبتمبر المقبل، على مسارح القاهرة الكبرى، وتتضمن إلى جانب عروضها المسرحية برنامجاً فكرياً وورشاً تدريبية وفعاليات موازية، في إطار توجه المهرجان إلى دعم التجريب والانفتاح على أحدث الاتجاهات في المسرح المعاصر.

همت مصطفى

عمل خلالهما خارجها».

وأشار «العتار» إلى تجربة عام ٢٠٠٧ في المسرح القومي في الجبل الأسود، حيث دعت المؤسسة لتقديم عرض، واصطحب معه سيد رجب ورمزي لينز وحسن خان وحسين والي، ثم جاء العرض إلى مهرجان القاهرة التجريبي وحصل سيد رجب على جائزة أفضل ممثل عن العرض. وأشار إلى تجربته عام ٢٠٢٣ في السويد، بينما أكد أن معظم عروضه الأخرى صنعت في القاهرة.

وأوضح «العتار» أن هذه الحقيقة تؤكد، في رأيه، أهمية تطوير البنية المسرحية داخل مصر قبل التفكير فقط في الانتشار الدولي، بحيث تتوافر للفنانين الشباب والكبار فرص حقيقية للإنتاج والعمل والتطور.

أحمد العطار: المنظومة لم تتطور منذ عقود وقال «العتار»: «إن المنظومة المسرحية الحالية في مصر تعاني خللاً لأنها لم تتطور منذ سنوات طويلة، بينما تغير الزمن وتغيرت طبيعة العمل المسرحي عالمياً».

وأكد «العتار»: «إن استمرار إنتاج أجيال جديدة من المخرجين والكتاب والفنانين يحتاج إلى قاعدة محلية تدعمهم مادياً وفنياً وتوفر لهم المساحات اللازمة للعمل، والنموذج الذي يجعل الفنانين موظفين داخل المؤسسات المسرحية لم يعد صالحاً».

وأضاف «العتار» أن مسارح الدولة يجب أن تكون مفتوحة للأجيال القادمة، وأن تخفف من الأعباء الإدارية والتقنية التي تجعل تشغيل المسرح مكلفاً بصورة لا تتناسب مع طبيعة العمل.

وأوضح «العتار»: «في المسارح الأوروبية التي أقدم فيها عروضي، يمكن أن أجد مديراً تقنياً وعدداً محدوداً من التقنيين، مع الاستعانة بعمال إضافيين عند الحاجة، بينما قد أجد في المسرح المصري أعداداً كبيرة من التقنيين والإداريين». وأكد «العتار»: «إن الإصلاح الحقيقي للبنية المسرحية هو الطريق الذي يمكن أن يسمح للفنانين الشباب بالنمو محلياً، ثم الوصول إلى الخارج بصورة طبيعية، بحيث لا يصبح سؤال «كيف نتواصل مع العالم؟» هو السؤال الأساسي، لأن جودة التجارب نفسها ستجعل المؤسسات والمهرجانات الدولية تبحث عنها.

أن غالبية الجمهور كانت من الصينيين الذين لا يتحدثون العربية ولا يمتلكون بالضرورة معرفة بالثقافة المصرية، ومع ذلك تفاعلوا مع اللحظات الكوميديّة في العرض في المواضع نفسها التي كان يضحك فيها الجمهور المصري.

وأكد أن مواجهة جمهور لا يتحدث لغة العرض ولا ينتمى إلى ثقافته ثم اكتشاف قدرته على التفاعل معه تمثل بالنسبة له واحدة من أكثر تجارب المسرح إثارة ومتعة.

أحمد العطار: المسرح هو أن تتحرك من القاهرة إلى المنصورة ودمياط والإسكندرية والصعيد

وأشار «العتار» إلى أن مفهوم التجوال لا يرتبط بالسفر الدولي فقط، واستعاد تجربة عرض «كل حاجة حلوة» مع ندى محمد، الذي انتقل من روابط إلى عدد من المدن المصرية بالتعاون مع المركز الثقافي البريطاني، من بينها المنصورة ودمياط والإسكندرية والمنيا وأسيوط ومدن في الصعيد.

وأكد «العتار»: «إن تقديم العرض خارج القاهرة يفتح تجربة مختلفة مع جمهور مختلف، مشيراً إلى أن جمهور بورسعيد يختلف عن جمهور المنيا وأسيوط، كما يختلف عن جمهور نيويورك وباريس.

وأضاف أن النظام المسرحي في أوروبا لا يعتمد بصورة أساسية على فكرة المواسم الطويلة، وإنما على التجوال بين المدن، بحيث يقدم العرض عدداً محدوداً من الليالي في كل مدينة ثم ينتقل إلى مدينة أخرى.

أحمد العطار: قبل العالمية.. نحتاج إلى إصلاح البنية التحتية المسرحية في مصر

وفي ختام النقاش، طرح هاني عفيفي سؤالاً حول ما يمكن أن يفعله المخرجون الشباب لتوسيع نشاطهم والتواصل مع المهرجانات والمؤسسات الإنتاجية الدولية، في ظل تقلص دور المراكز الثقافية الأجنبية التي كانت تستضيف عروضاً وورشاً على مدار العام.

وقال «العتار» أن الحديث عن الوصول إلى العالمية يجب أن يبدأ أولاً من البنية التحتية المسرحية المصرية، ومعظم عروضي المسرحية قدمتها وأنتجتها في مصر، باستثناء تجربتين



مهرجان فنون الأداء فى دورته الخامسة ملحمة تنظيمية وإبداع شبابى يتحدى الإمكانيات

شهدت الدورة الخامسة من مهرجان فنون الأداء التابع للمعهد العالى للفنون الشعبية، حالة استثنائية من الحراك الفنى والزخم التنظيمى، والتي حملت اسم الفنان القدير الراحل كرم مطاوع تقديراً لمسيرته المسرحية والإبداعية الخالدة. كما كرمت هذه الدورة قامات فنية بارزة؛ حيث تم تكريم الفنانة القديرة سهير المرشدى، والفنان القدير محمد رضوان، تويجاً لرحلتهم الفنية الملهمة.

وجاءت أعمال الدورة الحالية لتعكس رؤية جديدة تعتمد على استثمار طاقات الشباب والطلاب، بدءاً من لجنة المشاهدة والتحكيم، مروراً بالإدارة والتنظيم والجهود التقنية على خشبة المسرح، وصولاً إلى الورش التدريبية التخصصية التى ربطت بين الأكاديمية والتراث والجانب العملى.

حملت الدورة الخامسة اسم الفنان الراحل كرم مطاوع؛ الذى يعد واحداً من أبرز علامات المسرح العربى فى القرن العشرين، حيث جمع بين الدراسة الأكاديمية والخبرة الإيطالية والرؤية الطليعية فى الإخراج والتمثيل.

شكل كرم مطاوع حالة استثنائية فى المسرح المصرى خلال ستينيات القرن الماضى بفضل أعماله المسرحية حيث قدم وأخرج عرض الفرافير، للكاتب يوسف إدريس، وهى إحدى أهم المحطات المسرحية فى تاريخ المسرح المصرى، وعرض ياسين وبهية للكاتب نجيب سرور، وعرض الفتى مهران، وإيزيس لتوفيق الحكيم، وديوان البقر، وخشب الورد، والحسين ثائراً، للكاتب عبدالرحمن الشرقاوى.

كرم المهرجان الفنان محمد رضوان وهو يعد من أبرز نجوم المسرح والتلفزيون المصرىين الذين يمتلكون بصمة خاصة فى الأدوار الكوميديّة والدرامية المركبة. حيث بدأ مسيرته الفنية من خلال المسرح القومى، وكان عضواً بارزاً فى فرقة الفنان محمد صبحى، حيث شارك فى أعمال مسرحية وتلفزيونية شهيرة مثل مسلسل يوميات ونيس، ومسرحيتى كارمن ولعبة الست.

كما كرم المهرجان الفنانة سهير المرشدى والتي تعد واحدة من أبرز قمم التمثيل فى المسرح والسينما والتلفزيون العربى، واشتهرت بأدائها العميق والقوى للشخصيات المركبة والدرامية.

لقبت المرشدى بلقب «إيزيس المسرح العربى» لتمكنها الشديد من اللغة العربية والأداء التراجيدى القوى، لأنها قدمت أعمالاً مسرحية خالدة، منها؛ إيزيس، ويا طالع الشجرة، النسر الأحمر، زقاق المدق.

تحقيق: صوفيا إسماعيل

محمد حسن عبدالله:

المهرجان نافذة لاكتشاف المواهب



واختتم حديثه ممتنا ويقول شكرًا لكل شخص وضع جزءًا من وقته ومجهوده في هذه الدورة، ولكل من تحمل ضغط العمل، ولكل من كان موجودًا في الكواليس عندما لم يكن هناك جمهور يرى ما يحدث.

فهذه الدورة علمتني الكثير، ليس فقط عن إدارة المهرجانات، ولكن عن المسؤولية، والعمل الجماعي، وكيف يمكن للإنسان أن يكمل الطريق رغم كل التحديات.

وقال الطالب محمد الحوفي مسئول رعاية الشباب، أعتقد أن أكبر تحدٍ واجه هذه الدورة كان الحفاظ على استمرارية المهرجان بنفس الروح والحماس، مع التعامل مع التفاصيل اليومية الكثيرة التي يفرضها تنظيم فعالية بهذا الحجم، خاصة أن المهرجان يعتمد بشكل أساسي على طاقات الشباب والطلاب.

وبصفتي عضو اللجنة العليا للمهرجان وبحكم عملي مسؤولًا عن رعاية الشباب بالمعهد، والمستول عن المتابعة والإشراف على الأنشطة الطلابية، كنت قريبًا من مختلف مراحل الإعداد والتنفيذ، بداية من التنسيق بين لجان إدارة المهرجان والفرق، مرورًا بمتابعة العروض والفعاليات، وحتى التعامل مع المواقف الطارئة التي تظهر بطبيعة الحال أثناء أي مهرجان.

ومن أصعب ما واجهناه في هذه الدورة محدودية



وإنما محاولة بناء منظومة عمل أكثر وضوحًا وتكاملاً، بحيث يكون لكل فريق دوره ومسئوليته، ويشعر الجميع أن ما يقومون به جزء أساسي من الصورة النهائية للمهرجان.

وبالتأكيد ما تحقق لم يكن مجهود فرد واحد، وإنما نتيجة عمل مجموعة كبيرة من الشباب والطلاب الذين بذلوا وقتًا وطاقة كبيرة، وبعضهم عمل في ظروف وضغوط لا يعرف تفاصيلها إلا من كان موجودًا في الكواليس.



عز حلمي: ركزنا على الجانب النظري والتحليل التفاعلي

لتعميق فهم المتدربين لدلالات الألوان وتطور أجهزة العرض

الإدارة والتنظيم

قال الدكتور محمد حسن عبد الله رئيس قسم فنون الأداء إن المستوى الفني لعروض الدورة الخامسة من مهرجان فنون الأداء أفضل من السنوات الماضية، وكل عام المهرجان يطور من نفسه، ويستفيد الطلاب من تجاربهم السابقة، وأجمل ما في مهرجان هذا العام الاستفادة من توظيف تقنيات الإضاءة بشكل خاص وسينوغرافيا العرض بشكل عام.

وأضاف إن مهرجان يمثل نافذة لاكتشاف المواهب والإمكانات الفنية والتقنية لطلاب وخريجي المعهد عامة، وذلك لأن المهرجان متاح ويشارك فيه جميع طلابنا بأقسام المعهد المختلفة، فالمشاركة في المهرجان لم ولن تكون قاصرة على قسم فنون الأداء الشعبي، فهي متاحة لطلاب وخريجي المعهد العالي للفنون الشعبية خاصة والأكاديمية عامة، لذلك فمهرجان فنون الأداء يمثل لطلاب المعهد عامة والقسم خاصة متنفسًا مهمًا لعرض تجاربهم المسرحية أمام لجان فنية تضيف لهم الكثير وتوجههم لاستثمار طاقاتهم الفنية وتنمية مواهبهم وقدراتهم.

وقال الطالب محمد الزيدية مدير المهرجان أن أكبر تحدٍ واجه إدارة المهرجان كان الحفاظ على استمرارية العمل والوصول إلى موعد الختام بالشكل الذي يليق بالمهرجان، رغم العديد من الظروف والتحديات التي ظهرت خلال فترة التحضير والتنفيذ.

فكانت هناك تفاصيل كثيرة جدًا خلف الكواليس لا يراها الجمهور؛ من التنسيق بين العروض والفرق، ومواعيد البروفات، وتجهيز المسارح، والمتابعة الفنية والتنظيمية، إلى التعامل مع التغييرات المفاجئة ومحاولة إيجاد حلول سريعة دون أن ينعكس ذلك على شكل المهرجان أمام الجمهور.

وأضاف: بالنسبة لي، كانت مسئولية إدارة المهرجان تعني أن أكون حاضرًا في كل التفاصيل تقريبًا، وأن أتعامل مع كل أزمة باعتبارها جزءًا من مسئوليتي، حتى لو لم تظهر للجمهور في النهاية.

وأعتقد أن أصعب ما في إدارة أي مهرجان ليس فقط أن تبدأ بشكل جيد، وإنما أن تستطيع أن تحافظ على تماسكه حتى اللحظة الأخيرة، وهذا ما سعينا إليه طوال هذه الدورة.

وأكد الزيدية على أهمية وجود الفرق التنظيمية والميدانية كعنصر مهم من أهم عناصر نجاح هذه الدورة، لأن المهرجان لا يُبنى فقط على العروض المسرحية، وإنما على منظومة كاملة تعمل خلف الستار.

حيث حاولنا أن يكون هناك شكل أكثر تنظيمًا في التعامل مع المحتوى الإعلامي، والتوثيق، والتغطية، إلى جانب الاهتمام بالتفاصيل الخاصة بالهوية البصرية للمهرجان وطريقة تقديم فعالياته للجمهور.

والجديد بالنسبة لي لم يكن مجرد إضافة نشاط أو فكرة،

أحد الأهداف الأساسية لأي نشاط طلابي؛ أن يكون الطالب مشاركاً في صناعة الحدث، وليس مجرد متلقٍ له.

كما كانت العروض نفسها واحدة من أبرز ملامح هذه الدورة، من حيث تنوع الأفكار والتجارب واختلاف الرؤى الفنية التي قدمها الطلاب، وهو ما أعطى المهرجان حالة فنية متجددة، وأكد أن طلاب المعهد العالي للفنون الشعبية قادرين على تقديم تجارب تستحق المشاهدة والنقاش، وليس فقط المشاركة داخل إطار المهرجان.

واختتم حديثه قائلاً: أود أن أوجه كلمة لكل طالب وشاب شارك في هذه الدورة، سواء كان على خشبة المسرح أو خلف الكواليس أو ضمن لجان المهرجان.

أنتم في الحقيقة جزء أساسي من نجاح المهرجان، لأن قيمة أي مهرجان طلابي لا تُقاس فقط بما يُعلن في حفل الختام، وإنما بما يكتسبه المشاركون من خبرة وتجربة ومسئولية خلال الرحلة كلها.

وأنا سعيد بشكل خاص أنني أرى المهرجان اليوم من موقع مختلف؛ فبعد أن كنت طالباً ومديرًا للدورة الأولى، أشارك اليوم في متابعته من خلال مسؤوليتي كمستول لرعاية الشباب بالمعهد. وهذا يجعلني أقدر حجم الجهد الذي يبذله كل شخص يعمل خلف هذا الحدث.

وأود أن أتوجه بخالص الشكر والتقدير إلى أ.د. نبيلة حسن، رئيس أكاديمية الفنون، وأ.د. سمر سعيد، عميد المعهد العالي للفنون الشعبية، وأ.د. ولاء محمد، وكيل المعهد العالي للفنون الشعبية على دعمهم للمهرجان، وإلى كل من ساهم في خروجه إلى النور، من خريجين وطلاب ومخرجين وفنانين ولجان تنظيمية وإعلامية، وكل من عمل خلف الكواليس أو قدم جهداً كبيراً كان أو صغيراً، من أجل أن تخرج هذه الدورة بالصورة التي تليق بالمهرجان والمعهد.

وبعد هذه الرحلة، أعتقد أن الجميع يستحق أن يفتخر بما قدمه، ونبدأ من جديد في التفكير فيما يمكن أن تقدمه الدورات القادمة إن شاء الله.

وأكدت الطالبة بسنت عرفة المنسق العام للمهرجان إن تنظيم أي مهرجان فني بهذا الحجم مسئولية كبيرة، لكن مهرجان فنون الأداء تحدياً له طبيعة خاصة؛ لأننا لا نتعامل فقط مع عروض فنية، وإنما مع عدد كبير من التفاصيل التي يجب أن تسير في توقيتات دقيقة ومتزامنة مع بعضها البعض.

وبصفتي المنسق العام للمهرجان، يمكنني القول بأن أكبر تحدٍ واجهناه كان إدارة هذا الكم الكبير من التفاصيل في وقت واحد، بداية من التنسيق مع الفرق والمخرجين والمشاركين، ومواعيد البروفات والعروض، مروراً بالتنظيم والاستقبال والمتابعة داخل مكان الفعاليات (نهاد صليحة)، وصولاً إلى التصوير والتغطية الإعلامية والميديا.



مدير المهرجان محمد الزيدية: التحدي الأكبر كان

الحفاظ على استمرارية العمل وتماسك المهرجان

فكان هناك اهتمام كبير جداً بالتوثيق، والتغطية الإعلامية، وإبراز تفاصيل المهرجان وأبطاله من الطلاب والشباب، إلى جانب تطوير المحتوى المنشور على منصات المعهد، وهو ما ساعد في أن يكون الجمهور حاضراً مع المهرجان حتى في غير أوقات العروض.

وعلى المستوى التنظيمي، كان المميز هو حجم المسئولية التي تحملها الطلاب والشباب داخل اللجان المختلفة، وقدرتهم على العمل في ظروف متغيرة والتعامل مع التفاصيل بشكل مباشر. وهذا في حد ذاته

الموارد والإمكانات المالية المتاحة للمهرجان، وهو ما وضع أمامنا تحدياً حقيقياً في تنفيذ بعض الأفكار بالصورة التي كنا نطمح إليها، سواء على مستوى تجهيز العروض أو الإمكانات الفنية والتنظيمية المصاحبة لها. لكن في المقابل، حاول فريق العمل أن يعوض هذا الأمر بالاعتماد على الأفكار والجهد والعمل الجماعي، وأن يخرج بأفضل نتيجة ممكنة في حدود الإمكانات المتاحة.

وأيضاً كانت هناك بعض التحديات المتعلقة بالمسارح والتجهيزات والتنظيم، والتي تطلبت سرعة في اتخاذ القرار ومرونة في التعامل، لكن أعتقد أن أهم ما ميّز فريق العمل هو قدرته على تحويل هذه التحديات إلى حلول عملية، والحفاظ في النهاية على خروج المهرجان بالشكل الذي يليق باسم المعهد وبالشباب المشاركين فيه. وبالنسبة لي، هذه الدورة لها خصوصية مختلفة، فأنا عاصرت المهرجان منذ ولادته في دورته الأولى وكنت طالباً ومديرًا للدورة التأسيسية، وأراه اليوم من موقع مختلف كمستول عن رعاية الشباب. ولذلك فإن متابعة المهرجان بعد كل هذه السنوات تمثل تجربة خاصة جداً بالنسبة لي، لأنني أرى تطور فكرة شاركت في تأسيسها وهي تنتقل من جيل طلابي إلى جيل آخر.

وأضاف أرى أن البصمة الأوضح في هذه الدورة هي أن الفرق التنظيمية والإعلامية لم تتعامل مع المهرجان باعتباره مجرد مجموعة من العروض، وإنما باعتباره تجربة متكاملة لها هويتها وشكلها الخاص.



أحمد محارب: المعيار الأول للجمة كان قوة النص

والسيناريو وجراًة الأفكار الشابة هي المفاجأة الحقيقية



وأتمنى إن كل مشارك يخرج من المهرجان وهو مؤمن بموهبته، ولديه رغبة إنه يكمل ويطور نفسه ويقدم الأفضل.

وأحب أقول لكل فريق العمل ولكل المشاركين: شكرًا من القلب. شكرًا لأنكم كنتم جزءًا من الحلم، وشكرًا لأنكم ساهمتم في تحويله إلى حقيقة نقدر نقف ونفخر بها اليوم.

واختتمت حديثها قائلة: أتمنى أن يكون ختام هذه الدورة بداية لحلم أكبر، ودورات أقوى، وتجارب أجمل، وأن يظل مهرجان فنون الأداء دائمًا مساحة للفن والمواهب والطموح.

وأخيرًا، كل الشكر لكل من كان جزءًا من هذه الرحلة.

مسرح نهاد صليحة

أكدت المهندسة سماح نبيل، مديرة التجهيزات الفنية بمسرح نهاد صليحة، أن الدورة الحالية لمهرجان "فنون الأداء" شهدت طفرة تنظيمية وفنية غير مسبوقة، مشيرة إلى أنه رغم استضافة المسرح للمهرجان في سنوات سابقة، إلا أن هذه الدورة تميزت بعروض ذات تفاصيل عالية الجودة واحترافية واستثنائية من جميع المشاركين.

وأشادت نبيل بالجهود التنظيمية المبذولة، قائلة: "هذه الدورة شكلت إضافة حقيقية لمسرح نهاد صليحة، وأعتز باستضافة هذا الحدث على خشبة مسرحنا

وأتوجه بالتحية لكافة القائمين على المهرجان، وعلى رأسهم د. سمر، ود. ولاء، ود. دعاء، إضافة إلى الأستاذ الحوفي والأستاذ زيدية، حيث كان التنظيم أكثر من رائع. ورغم الإرهاق الشديد، إلا أن المهرجان حقق نجاحًا باهرًا ومرّ دون أي عقبات.



فقط ما يحدث على خشبة المسرح، وإنما أن يتعرف أيضًا على الأشخاص والمجهود الذي يقف خلف كل عرض. هناك مخرجون وممثلون وفنيون ومنظمون ومصورون يعملون لساعات طويلة، وكان من المهم بالنسبة لنا أن تصل هذه الصورة إلى الجمهور.

كما كان هناك اهتمام أكبر بطريقة تقديم المحتوى بصريًا، بحيث تكون التغطية مناسبة لطبيعة المهرجان وتظهر قيمته الفنية والثقافية، وفي الوقت نفسه تكون قريبة من الجمهور وقابلة للتفاعل عبر المنصات الرقمية.

وبالنسبة لي، أهم ما يميز هذه الدورة هو التعاون بين الفرق. لأن نجاح التنظيم لا يمكن أن يكون منفصلًا عن نجاح الميديا، ونجاح الميديا لا يمكن أن يكون منفصلًا عن نجاح العروض والمشاركين. كل شخص كان له دور في الصورة النهائية، وأعتقد أن هذه الروح الجماعية هي واحدة من أهم العلامات التي ميزت هذه الدورة.

وأضافت، أن أجمل ما في التجربة هو أننا استطعنا أن نحول الحلم إلى واقع. مهرجان فنون الأداء بالنسبة لنا لم يكن مجرد فعالية أو مجموعة عروض، لكنه كان هدفًا اشتغلنا عليه بإيمان حقيقي، وكان أهم شيء بالنسبة لنا أننا نقدم تجربة تليق بالفنانين والمشاركين وباسم المهرجان.

وأنا شخصيًا ممتنة جدًا لكل شخص كان جزءًا من الرحلة دي، لكل من آمن بالفكرة، ولكل من قدم وقته ومجهوده، ولكل مشارك وقف على المسرح وقدم جزءًا من موهبته وحلمه. لأن في النهاية، قيمة أي مهرجان حقيقية بتكون في الأشخاص الذين صنعوه، وفي الأثر الذي يبقى ويستمر بعدما تنتهي فعالياته.

وكان هناك دائمًا احتمال لظهور ظروف أو تغييرات في آخر لحظة، وبالتالي كان لابد أن نكون مستعدين للتعامل معها بسرعة وهدوء، لأن أي تأخير أو مشكلة في جزء من المنظومة كان سينعكس على باقي الجدول. وهذا وضع على عاتقنا مسئولية كبيرة جدًا في المتابعة المستمرة واتخاذ القرارات في الوقت المناسب.

أما عن الكواليس فهي في الحقيقة كانت مختلفة تمامًا عن الصورة التي يراها الجمهور. الجمهور يرى العرض في لحظته النهائية، لكن وراء هذه اللحظة ساعات طويلة من التحضير والبروفات والمتابعة والتنسيق، وأحيانًا نكون موجودين لساعات طويلة قبل بداية الفعاليات ونستمر حتى نهايتها، ونتابع كل تفصيلة حتى نضمن إن اليوم يمر بالشكل المطلوب.

لكن الشيء الذي ساعدنا كثيرًا هو روح الفريق؛ لم يكن هناك شخص يعمل بمفرده، بل كل فريق كان يكمل الفريق الآخر. التنظيم، والميديا، والمخرجون، والمشاركون، وكل من كان له دور في المهرجان، كانوا يعملون بهدف واحد وهو أن تخرج الدورة بصورة مشرفة تليق بالمهرجان وبالمعهد وبكل المشاركين.

وأضافت عرفة: أعتقد أن النجاح الحقيقي في أي مهرجان لا يقاس فقط بما يراه الجمهور على المسرح، وإنما أيضًا بقدرة فريق العمل على إدارة التفاصيل التي لا يراها أحد.

وبالنسبة لنا، كل هذا التعب والضغط كان يستحق بمجرد أن نشاهد الفعاليات تخرج بصورة جيدة ونشعر بأن المجهود الذي بذلناه طوال الفترة الماضية ظهر في النهاية أمام الجمهور.

وأشارت بسنت أن البصمة الخاصة للفرق التنظيمية والميديا كانت واضحة جدًا في هذه الدورة، لأننا لم نكن نتعامل مع التنظيم والتغطية باعتبارهما عنصرين منفصلين عن المهرجان، لكن باعتبارهما جزءًا أساسيًا من التجربة نفسها.

فريق التنظيم كان موجودًا في كل التفاصيل، من بداية استقبال المشاركين والفرق، وتنظيم الحركة والمواعيد، ومتابعة البروفات والعروض، والتعامل مع أي تغييرات أو ظروف طارئة، وحتى التأكد من أن كل فريق يعرف دوره في الوقت المناسب. وهذه التفاصيل قد لا تكون ظاهرة للجمهور، لكنها في الحقيقة تحتاج إلى مجهود كبير جدًا وتركيز مستمر.

أما فريق الميديا، فأعتقد أن دوره أصبح أكثر أهمية من مجرد تصوير الفعاليات. كنا حريصين على أن يكون لدينا توثيق حقيقي للدورة، ليس فقط للعروض النهائية، وإنما أيضًا للكواليس، والبروفات، وتفاصيل التحضير، ولحظات التفاعل بين المشاركين، لأن هذه التفاصيل هي التي تصنع ذاكرة المهرجان وتجعله موجودًا حتى بعد انتهاء الفعاليات.

والجديد بالنسبة لنا أننا حاولنا أن نقدم صورة أكثر شمولًا للمهرجان. بمعنى أننا لا نريد للجمهور أن يرى

إسلام عباس: سعيًا لتحويل الماكياج إلى حالة

فنية تغبر عن الهوية والتراث المصري



والضعف لديهم، سواء تأهل العرض للمهرجان أم لا. وفيما يتعلق بالمستوى الفني للعروض، قال محارب إن المستوى العام اتسم بالمتوسط ولم يحمل مفاجآت كبيرة على الصعيد الفني المجرد، إلا أنه أشار إلى أن المفاجأة الحقيقية تمثلت في حجم الجرأة والأفكار الشابة الجديدة المتقدمة.

ولفت محارب إلى تجربة مخرجتين صاعدتين هما "حبيبة حجازي" و"مآب جسر"، أبدتا جرأة كبرى في التصدي لمسئولية الإخراج المسرحي الشاقة، وقدمتا فكرتين برؤية خارج الصندوق، مؤكداً أن هذا التوجه والحرص على خوض التجارب هو ما أثار حماسه وأدهشه على مستوى الطاقات الشبابية الواعدة.

واختتم الفنان أحمد محارب تصريحاته بالإعراب عن سعادته البالغة بالتواجد في هذه الدورة، موجّهاً الشكر لجميع القائمين على هذا الحدث؛ وفي مقدمتهم د. نبيلة حسن رئيسة الأكاديمية، ود. سمر سعيد عميدة المعهد، ود. ولاء، والأستاذ محمد الحوفي، والطالب محمد زيداية بالإضافة إلى كافة الإداريين والمنظمين.

وأكد محارب أن المهرجان يوفر متنفساً حقيقياً ويقدم فرصاً جادة لجيل من الفنانين الشباب الذين يحملون أفكاراً وطاقات طموحة، معرباً عن أمله في التواجد في الدورات القادمة، ومبدياً اعتزازه بالعمل إلى جانب زملائه وأبناء جيله في لجنة التحكيم، مع تمنياته لجميع بالنجاح والتوفيق في الدورات المقبلة.

الورش الفنية

ورشة الماكياج

وقدم الفنان إسلام عباس ضمن فعاليات الدورة الخامسة ورشة متخصصة في فنون الماكياج والتنكر، حيث انطلقت هذا العام من فكرة مختلفة تتجاوز حدود تعليم تقنيات الماكياج التقليدية، لتبحث في إمكانية توظيف هذا الفن في التعبير عن الهوية المصرية والفنون الشعبية والتراث، وتحويل العنصر البشري إلى جزء من التكوين البصري للمشاهد.

وتأتى الورشة ضمن تجربة المهرجان في الربط بين الدراسة الأكاديمية والممارسة الفنية، مع التركيز على الفنون الشعبية بوصفها مصدراً غنياً للتجريب والتكوين البصري.

أوضح إسلام عباس أن مشاركته في ورشة الماكياج ضمن مهرجان فنون الأداء ليست الأولى، إذ سبق له تقديم الورشة في المهرجان أكثر من مرة، وكانت إحدى التجارب السابقة مخصصة للتأسيس في مجال الماكياج والمؤثرات الخاصة، بما يشمل تنفيذ بعض التأثيرات مثل الكدمات والجروح.

لكن تجربة الدورة الحالية تنطلق من تصور مختلف، إذ أراد عباس الانتقال من تعليم أدوات الماكياج إلى إنتاج حالة فنية متكاملة، تستفيد من خصوصية المعهد العالي للفنون الشعبية ومن طبيعة المهرجان الذي يضع



شيماء منصور: تولي رئاسة تحرير النشرة لأول مرة كان مسؤولية كبيرة

ورغبة حقيقية في تقديم وتوثيق لكل الفاعليات بشكل يليق بحجم الحدث

قوة البناء الدرامي، وتطوير الشخصيات، وتكامل القصة وجودة مضمونها.

وأضاف أن اللجنة انتقلت بعد ذلك لتقييم العناصر الفنية الأخرى كالإخراج، والديكور، والتمثيل، والرقصات الاستعراضية، مشيراً إلى أن أعضاء اللجنة وزّعوا المهام الفنية وفق تخصص كل عضو؛ حيث تولى الأستاذ محمد عبد الوارث جانب الدراما والنصوص، والدكتور مصطفى حامد الديكور، والأستاذ عمرو حسان الإخراج، والدكتور فادي النراوى الاستعراضات، بينما تركز دورى في تقييم الأداء التمثيلي.

وقال محارب إن المعيار الشامل والنهائي في التقييم تمثل في مدى تحقق التكامل بين هذه العناصر كافة، لتقديم عرض مسرحي رصين يناقش قضية محكمة بأسلوب ممتع بصرياً وفنياً لتحقيق الهدف الأسمى للمسرح وهو إمتاع الجمهور.

وحول كواليس عمل لجنة المشاهدة والتحكيم، أكد محارب أن اللجنة اتخذت قراراً تنظيمياً هذا العام بمشاهدة كافة العروض المتقدمة كاملةً من الدقيقة الأولى وحتى النهاية دون الاكتفاء بأجزاء منها، حتى وإن لم يحظ العرض بإعجاب اللجنة في بدايته؛ وذلك تقديرًا وتوثيقاً للمجهود الكبير الذي بذله الطلاب والشباب.

وأضاف أن أعضاء اللجنة حرصوا عقب نهاية كل عرض على فتح باب الحوار والمناقشة مع المخرج، ومهندس الديكور، والممثلين، لتقديم ملاحظات نقدية تهدف إلى بناء وتطوير الأدوات المسرحية للشباب.

وأوضح أن الهدف لم يكن يقتصر على تحديد النتائج واختيار العروض فقط، بل تقديم استفادة حقيقية ومباشرة للطلاب عبر وضع أيديهم على نقاط القوة

وحول الكواليس والتحديات التقنية، أوضحت مديرة التجهيزات الفنية أن فريق العمل واجه ضغوطاً مكثفة جراء الجدول الزمني المزدحم، قائلة: كانت التجهيزات الفنية في غاية الصعوبة لعدم وجود فواصل زمنية أو أيام مخصصة للتجهيز بين العروض؛ فكنا نضطر لفك ديكورات كل عرض وترتيب العرض التالي فوراً، وتعديل الإضاءة ليلاً نظراً لكون المسرح مفتوحاً. كنا نعمل لأكثر من ١٢ إلى ١٤ ساعة يومياً نواصل فيها الليل بالنهار لضمان تكافؤ الفرص بين جميع الفرق المتنافسة لتقديم عروضها بأفضل صورة ممكنة.

وعن آليات التنسيق الهندسي والفني، لفتت نبيل إلى أنها عقدت جلسات عمل مكثفة مع كافة مهندسي الديكور، ومصممي الإضاءة، والمخرجين للربط بينهم ووضع خطط تنفيذية تختصر الوقت والجهد، وتجنب العاملين بالمسرح الإرهاق الزائد.

وأضافت: بحكم خبرتي التي تمتد لأربعة أعوام في إدارة التجهيزات الفنية والإشراف العام على مسرح نهاد صليحة، لم أترك فريق العمل دقيقة واحدة، وسخرت كافة خبراتي كمهندسة ديكور لدعمهم. وفي المقابل، أظهرت إدارة تنظيم المهرجان مرونة وتعاوناً كبيرين، ومراعاة فائقة للجهد الشاق الذي بذله الفنيون في المسرح.

لجنة المشاهدة

أكد الفنان أحمد محارب، عضو لجنة مشاهدة عروض المهرجان، أن النص المسرحي و"السيناريو" كان المعيار الأساسي والأول الذي اعتمدت عليه اللجنة في اختيار العروض المشاركة.

وأوضح محارب أن التقييم ارتكز في مقامه الأول على



التراث المصري في قلب تجربته.

ويقول عباس إن الفكرة هذا العام تقوم على العمل على هوية الفنون والثقافة الشعبية المصرية، من خلال الاستفادة من ثراء التراث الموجود داخل متحف الفنون الشعبية بأكاديمية الفنون، بما يحتويه من نماذج مرتبطة بالحرف والعادات والتقاليد والاحتفاليات والفنون والتراث الموسيقى.

طرح عباس خلال الورشة، مشهد مستوحى من حرفة الفخار، حيث لا يكتفى العرض بتقديم الحرف وهو يصنع الأواني الفخارية، وإنما ينطلق من روح الحرفة نفسها.

في هذا التصور يتحول الحرفيون إلى تماثيل مصنوعة من الفخار، بينما تصبح الأواني والقطع المرتبطة بالحرفة جزءاً من التكوين، ويعمل الماكياج والأزياء والإضاءة والديكور معاً لإنتاج صورة تجعل الإنسان امتداداً للحرفة التي ورثها عن الآباء والأجداد.

الفكرة هنا لا تتوقف عند إعادة تقديم شكل الفخار، وإنما تسعى إلى التعبير عن العلاقة العاطفية بين الإنسان وحرفته؛ فالحرفة التي يعيش معها الإنسان وتنتقل إليه عبر الأجيال تصبح جزءاً من تكوينه وهويته.

ورشة الإضاءة المسرحية

وأوضح مصمم الإضاءة عز حلمي أن ورشة الإضاءة المسرحية اعتمدت بشكل كامل على الجانب النظري والمناقشات التفاعلية على مدار ثلاثة أيام، نظراً لعدم إتاحة المسرح لتنفيذ التطبيقات العملية. و أشار حلمي إلى أن البرنامج التدريبي تناول عدة محاور أساسية، شملت:

تاريخ الإضاءة المسرحية، وظائفها، وأهميتها.

التمييز بين مفهومي "الضوء" و"الإضاءة".

كيفية توظيف الألوان ودلالاتها النفسية والبصرية في العروض.

أما عن الجانب التقني والتطبيقي، فقد تطرقت الورشة إلى استعراض تركيب أجهزة الإضاءة وأنواعها المختلفة ووظيفة كل جهاز، إلى جانب تتبع تاريخ تطور أجهزة العرض (Video Projector) واستخداماتها.

وأضاف حلمي إنه قد تم دعم المادة النظرية بعرض صور ومشاهد لعروض مسرحية متنوعة عبر جهاز العرض، وفتح باب المناقشة والتحليل مع المشاركين وطرح الأسئلة التفاعلية لتعميق الفهم.

وأشاد بمستوى استيعاب المتدربين وتفاعلهم الإيجابي مع محاور الورشة، مؤكداً أن الحوار والمناقشات التفاعلية أسهمت في فتح آفاق جديدة وتبادل الخبرات بشكل أكثر

الخاصة وتطوير مرونهم وحضورهم على المسرح والشاشة.

فاعلية.

ورشة التمثيل

قدم الفنان محمد سراج ورشة التمثيل وذلك ضمن البرنامج التدريبي لمهرجان فنون الأداء، الذي يهدف إلى تنمية المهارات الفنية، وتبادل الخبرات، وفتح آفاق جديدة للحوار والإبداع، بما يعزز من رسالة المهرجان في دعم وتأهيل المبدعين في مختلف المجالات الفنية والثقافية.

حيث أكد الفنان محمد سراج على أن الورشة عقدت على مدار ثلاثة أيام لإعداد وتطوير أداء الممثل، مشيراً إلى أنها تعتمد على رؤية منهجية حديثة تجمع بين تطبيقات متعددة لأبرز مدارس التمثيل العالمية.

وأضاف أن هدف الورشة هو تحويل التدريب إلى "معمل عملي" يتيح للمتدربين اكتشاف أدواتهم

ورشة الإخراج المسرحي

كما قدم المخرج يوسف مراد منير ورشة متخصصة في الإخراج المسرحي، سعى خلالها إلى تقديم تجربة تجمع بين الجانب النظري والتطبيق العملي، وتمنح المشاركين فرصة لتجربة أدوات المخرج بأنفسهم خلال وقت قصير.

وانطلقت الورشة من سؤال أساسي: كيف يمكن تقديم تدريب مكثف في الإخراج خلال يوم واحد، دون أن يتحول إلى محاضرة نظرية فقط؟ لذلك امتدت الورشة لنحو خمس ساعات، تضمنت ثلاث ساعات من الجانب النظري وساعتين للتطبيق العملي، حيث تولى كل مشارك إخراج مشهد كامل، مطبقاً ما تعلمه من عناصر التكوين والحركة والتوازن والمستويات وغيرها من أدوات الإخراج.

ركزت الورشة في جانبها النظري على تعريف المشاركين بمفهوم الإخراج نفسه.

سماح نبيل: كنا نعمل لأكثر من ١٤ ساعة يوميا

لتجهيز المسرح وتوفير تكافؤ الفرص لجميع الفرق



عايدة فهمى: فخورة بتكريمى من المهرجان التجريى



ما ميز الدورة الثالثة والثلاثين من مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريى تكريم فريدة المسرح الفنانة عايدة فهمى، التى تركت بصمة مميزة فى المسرح والدراما المصرية، لا سيما بعد آخر مسرحياتها، مونودراما «فريدة»، وكان لمسرحنا معها هذا اللقاء، الذى عبرت فيه عن سعادتها بالتكريم، وتحدثت عن مشوارها المسرحى والفنى.

محمد السيد



- كيف كانت البداية الأولى لعائدة فهمى مع الفن.. ومتى شعرت أن التمثيل هو الطريق الذى تريدین الاستمرار فيه؟
- بدأت علاقتى بالفن من خلال المسرح المدرسى، الذى تفوقت فيه بشكل ملحوظ حتى باتت مدرستى والمدارس الأخرى تعتمد على فى تمثيلهم بالمسرح من أجل الحصول على الكأس فى الأنشطة الفنية، ومنذ ذلك الحين شعرت أن الفن هو طريقى الحقيقى.
- من الشخصية التى كان لها التأثير الأكبر فى تكوينك الفنى فى بداياتك؟
- أذى الفنان سامى فهمى، الذى أفتقده الآن، وكان مثلاً أعلى بالنسبة لى، وهو من شجعنى على الالتحاق بمعهد الفنون المسرحية، والاستمرار فى عالم الفن.
- هل كانت بدايتك الفنية سهلة؟ أم واجهت صعوبات وعقبات اضطرت إلى تجاوزها؟
- تحقيق النجاح ليس بالأمر السهل، وطريق الفن ليس ممهداً أمام الفنان؛ بل يحمل فى طياته المصاعب التى نحاول تجاوزها.
- ما أول موقف شعرت فيه أن الجمهور بدأ يعرف عائدة فهمى ويتابعها؟
- علينا هنا أن نفرق بين جمهور المسرح، الذى بات يعرفنى منذ بداية اشتغالى بالمسرح، ومن ثم بدأ يتابعنى ويحضر خصيصاً لمشاهدة العروض التى أقدمها، وبين جمهور التلفزيون الذى عرفنى فى وقت لاحق من خلال الأعمال التلفزيونية التى انتشرت على نطاق أوسع.
- إدا.. ما أهم المحطات التلفزيونية التى تعتزین بها فى مسيرتك؟
- لا يمكننى حصرها، لكن أذكر منها «ليلة القبض على فاطمة» «أرابيسك» «سيف الدولة الحمدانى» «درش».
- وما الدور الذى تعتبره نقطة تحول فى مشاراك الفنى؟
- شخصية «مليحة» فى مسلسل «جزيرة غمام»، والتى تركت أثراً لدى الجمهور وأيضاً النقاد، الذين لقبونى بمليحة الدراما المصرية.
- وهل تهتمين بالكيف أكثر من الكم فى اختياراتك؟
- بكل تأكيد، والدليل على ذلك دورى فى مسلسل «أبوالعروسة» كضيفة شرف، والذى ظهرت به من خلال مشهد واحد فقط، وجسدت به شخصية أم الشهيد، وهو الدور الذى ترك بصمة باقية حتى الآن.
- هل ترين أن الدراما المصرية تمنح الفنانة فى سن
- وخبرة عائدة فهمى الأدوار التى تليق بموهبتها؟
- بكل صدق أقول لك نعم، ويبدو ذلك من خلال آخر مسلسلين لى مع النجم مصطفى شعبان، من خلال شخصيتى «أم جورج» و«العمة عظيمة»، وكل منهما لاقت نجاحاً فى الشارع المصرى طوال الموسم الرمضانى.
- خضتى تجربة التمثيل باللغة العربية الفصحى.. أيهما تفضلين.. التمثيل بالفصحى أم العامية؟
- أنا عاشقة للغة العربية الفصحى، ولا أجد صعوبة فى التمثيل بها بسلاسة ودون عناء، وهو ما أفضله حقاً.
- ارتبط اسمك بالمسرح بشكل واضح.. ماذا يمثل المسرح بالنسبة لعائدة فهمى؟
- المسرح يمثل لى السند، ويدرك هذا جيداً من تعلم الوقوف على خشبة المسرح والمواجهة المباشرة مع الجمهور، وهو الأمر الصعب الذى يجعل كل ما بعده سهلاً.
- وهل يختلف الوقوف على خشبة المسرح عن الوقوف أمام الكاميرا؟
- بالفعل، فالعمل بالمسرح يقتضى تحضيرات وبروفات قبل العرض بوقت طويل وبعدها يكون رد الفعل آنياً من خلال اللقاء المباشر مع الجمهور، بخلاف التلفزيون الذى يتم التحضير له بوقت أسرع فيما



- أيضًا شخصية فريدة، لا سيما أنها ممثلة، ومرت بلحظات غياب عن الفن، مثلما حدث معي في وقت سابق.

- صفى لنا شعورك لحظة تكريمك بمهرجان المسرح التجريبي.

- أفخر بتكريمي من مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وأعتبره تاجًا على رأسي، توجني به القاهنون على المسرح، وهو الدافع الذي يدفعني إلى مزيد من العمل وتحقيق المزيد من النجاحات.

- هل شاهدت مسرحية «لحظة واحدة» التي تعرض حاليًا، بمعالجة أخرى لمونودراما «فريدة» التي قدمتها سابقًا.. وما تقييمك لها من حيث المعالجة والتنفيذ؟
- نعم شاهدتها، وراقت لي كثيرًا، خصوصًا مع أداء البطلة ماجدة منير، ورؤية المخرج الشاب في تنفيذ العرض، وهي نفس التيمة الخاصة بـ«فريدة»، والتي تحكي عن ممثلة تكبر في السن وتنحسر عنها الأصواء، إلا أنني أرى اختلافًا جوهريًا في المعالجة.

- وكيف كان استقبال الجمهور لمونودراما «فريدة»؟
- استقبال لا يوصف، فاق توقعاتي الشخصية، وبدأ ذلك جليًا منذ أول ليلة عرض، ما دعانا إلى الاستمرار في عرضها على مدى سنوات، والمشاركة بها في المسابقات الدولية.

- وهل تفضلين مسرح المونودراما أم العمل ضمن فريق من الممثلين والممثلات؟
- أنا أفضل العمل الجيد، أيًا كان تصنيفه، ولا يشترط أن يكون عملًا فرديًا من نوعية المونودراما، بدليل أن آخر مسرحياتي قبل «فريدة» كانت «حريم النار» بمشاركة ست سيدات أخريات، ورغم ذلك تحقق له النجاح ولي أيضًا، حتى حصلت بسببه على جائزة أفضل ممثلة من المهرجان القومي للمسرح.

وبعد مهرجان المسرح التجريبي، ما زالت عايذة فهمي تمارس دورها في الحركة المسرحية والفنية والثقافية، من خلال كونها عضوًا بلجنة المشاهدة لاختيار العروض المقدمة بمهرجان نقابة المهن التمثيلية، الذي تتمنى له ولها النجاح الدائم.



- وما أكثر المسرحيات التي قدمتها وما زالت حاضرة حتى الآن.. ولماذا؟

- بدون تفكير أقول لك فريدة، التي قدمتها لأول مرة منذ أكثر من خمس سنوات، وما زالت حاضرة، ولازلت أكرم بسببها من مصر والدول العربية والأوربية، وشاركت في العديد من المهرجانات، حتى لقبني النقاد أيضًا بفريدة المسرح.

- وما الشخصية المسرحية التي شعرت بأنها الأقرب إلى شخصيتك الحقيقية؟

يتعلق بحفظ الحوار مثلًا ورد الفعل يأتي بعده بوقت أطول.

- من نجوم المسرح الذين عملت معهم ترك أثرا بداخلك.. وكيف كان ذلك؟

- الأستاذ فؤاد المهندس، الذي وقفت أمامه على المسرح لمدة أربع سنوات من خلال مسرحية «هالة حبيبتي»، وتعلمت منه احترام المسرح والجمهور والكوميديا المحترمة النظيفة، التي لا تخدش حياء الأسرة المصرية.

«تصبحي على خير يا ماما»..

الحرية الأخيرة: حين يصبح الانتحار قراراً لا هزيمة



جهاد طه



تستطيع سردها، سواء كما حدثت أو غيرت في أحداثها، فلا أحد يمتلكها سواها، فهي التي رأت كافة التفاصيل: الزوج الفاشل المتسلط، ومرض ابنتها منذ نعومة أظافرها. كسر العرض المسرحي فكرة الأمومة القادرة على الإنقاذ من الموت والهلاك؛ فالعرض المسرحي منذ أول لحظة يطرح: هل حب الأم كافٍ لإنقاذ ابنتها من قرار الانتحار؟ لتكون الإجابة في آخر لحظة بالنفي، فالصورة النمطية للحب ليست كما تبدو في أذهان الجميع؛ فالحياة ليست خريطة ثابتة يمكن للجميع السير عليها.

بينما الابنة مثلت الفكر الوجودي بأنها صاحبة القرار النهائي في وجودها، حتى في إنهاء حياتها، حيث تمتد حرية الإنسان في تصور طريق حياته، فلم يكن قرارها قراراً عشوائياً بل ناتجاً عن ترتيب منظم لكافة التفاصيل التي سوف يتركها، وكتابة التعليمات، فرغم ترتيبها لكافة التفاصيل في محاولة بائسة في السيطرة على عالمها قبل رحيلها، ويظهر أيضاً في تمثيلها شعور الاغتراب رغم وجود أمها وأخيها في حياتها، رغم أنها وصلت لمرحلة لم يعد العالم قادراً على إحداث استجابة عاطفية؛ وإن غاب الصراخ والبكاء فهذا لا يعني

دقيقة في العرض. تظهر الأم بعد ذلك وتظهر منذ اللحظة الأولى بأنها شخصية معتمدة على ابنتها الوحيدة، فالابنة هي مصدر الأمان لها، إلى جانب أنها المسؤولة عن تنظيف وإعداد الطعام، فقد حدث تماهٍ لشخصية الأم مع شخصية الابنة بمرور سنوات العيش معاً.

تعاني شخصية الأم من بعض الأزمات التي اكتسبتها منذ أول ليلة زفافها، حيث فقدت هويتها؛ نتيجة التهميش المجتمعي وسلطته الذكورية الذي قرر الزواج من قاصر؛ لتتحمل مسؤولية بيتٍ وأولاد. مثلت الأم الصورة المثالية التي تجذبها بعض المجتمعات الرجعية؛ كونها امرأة لا تخرج من منزلها، ولا تفعل شيئاً سوى الطهي، وفي المساء تشاهد بعض الأفلام القديمة، لا تفعل شيئاً سوى ما يريده زوجها، فمثلت الأم التأقلم مع الألم بدل التمرد عليه، فوجدت في الروتين أمنها، بل قررت تخزين أحلامها، والرقص لزوجها أو محاولة التدلل إليه، فكان الحلم والتأقلم وسيلة الدفاع لها.

الأم بوصفها ذاكرة البيت جسدت الأم طوال العرض المسرحي بأنها الذاكرة الخاصة بالبيت، فهي التي امتلكت الأحداث، وهي الوحيدة التي

عرضي نهاية العرض المسرحي «تصبحين على خير يا ماما» تقرر الابنة الانتحار برضا والدتها، وتموت وهي مقتنعة تماماً بأنها فعلت القرار الصحيح، تنتحر وحيدة والانضمام مُحاطٌ بها. فمنذ نعومة أظافرها وعت أن الصرع هو المتحكم في حياتها، تسبب في فشل زوجها، فكانت تخشى أن تأتينا النوبة وهي بين أحضان زوجها، فيراها في أسوأ حالاتها النفسية.

التكيف كآلية للبقاء

يبدأ عرض (تصبحين على خير يا ماما) من تأليف الكاتبة الأمريكية مارشا نورمان، دراماتورج وإخراج نور إسماعيل؛ بفتاة تخرج من غسالة، ترتدي فستان يخرج منه الكثير من الأحبال والخيوط، تسليط الإضاءة الصفراء ساعد المشاهدين على الدخول في حالة الإيهام، كونها شبحاً لمجهول يبدأ من أول



الذي يستمع إليه دون تفكير.

بينما الابنة وذاكرتها وروحها وهما يرقصان أمام الحديث الذي يقال، جاء مقابل الرغبة والمحاولة الكبرى في الاستمرارية في مقابل خطاب خالٍ من المنطقية يريد إخضاعها إلى محاولة للتمرد؛ فيتحول الجسد الراقص إلى فكرة السعي وراء التطهير في مواجهة القمع اللفظي.

الأمومة أمام استحالة الإنقاذ

ينتهي العرض بمحاولة من الأم بعدم استسلامها، لينتهي بها الأمر بقبول الأمر الواقع، بانتحار ابنتها، وتحيط بكافة التفاصيل التي قامت الابنة بترتيبها ومحاولة التخيل كيف يبدو الوضع الجديد بدونها، فتذهب الابنة لتنتحر وتبقى الأم في انتظار قرار يصعب على عقلها تصديقه.

الكوميديا السوداء كآلية لتخفيف وطأة المأساة

ظهرت العديد من المشاهد المغلفة بطابع ينتمي إلى الكوميديا السوداء؛ فتظهر بعض المفارقات القاسية التي تحدث فيها الأم عن معاناتها مع مرض ابنتها، وحياتها الروتينية مع زوجها، بجانب ذلك تعاملت المخرجة نور إسماعيل مع التابوه ألا وهو الانتحار والمرض العقلي بمنطق عرض المشكلة كما هي، ولكن بدخول بعض العبارات الساخرة التي تخفف من ثقل الموقف التي يمر بها الأبطال.

الخطاب الأبوي في مواجهة الرقص المقاوم

الخطاب الديني الموجه للعنف ضد السيدات، خلال مشهد الشيخ الذي يتحدث ويحرض على العنف ضد المرأة، ظهرت مفارقة درامية، فيمثل الشيخ السلطة الأبوية التي يمارسها الكثير من المجتمعات ضد نساها، فيكتسب خطاب هذا الشيخ ميزة «الحقيقة المطلقة» التي تسير على وعي المجتمع

بالضرورة غياب الأم؛ فتحول هذا الألم من حالة انفعالية إلى قناعة داخلية.

الجحيم هم الآخرون، فرغم قدرة الابنة على اتخاذ قرارها والإقدام على الانتحار؛ فالقرار لم يكن وليد لحظة، بل تكون عبر سنوات طويلة، من خلال معاناتها مع أمها وأبيها وأخيها، وفشل زواجها وابنها الوحيد الذي أضحى مدمناً هارباً منها ومن الجميع، فعاشت في قيود فرضها مرض الصرع داخل جسد معرض للانهازم في أي وقت، وقيود أخرى فرضها المجتمع عليها؛ وذلك يتفق كثيراً مع فلسفة سيمون دي بوفوار.

يطرح العرض العديد من الأسئلة حول قدرة الإنسان على اتخاذ قرارات مصيرية، وما هي حدود هذه القرارات؟ ومدى حدود الفكر الإنساني الذي أقي بهذا القرار؟ نحن المشاهدون نتورط منذ اللحظة الأولى في محاولة فهم ماهية الإنسان ووجوده من خلال حديث البطلة، فنرى مبادئ جان بول سارتر حول فكرة «الحرية المطلقة» وإن كانت مختلفة عن رغبة المجتمع، فحرية الابنة كانت مسؤوليتها هي بمفردها، فهما قابلاً للحياة برء فعل مختلف، الأم قررت التكيف مع الواقع، والأخرى رفضت هذه الفكرة.

أكياس القمامة: مرثية الأم المتراكم

قسم المسرح إلى قسمين: القسم الخلفي الذي احتوى على عدد كبير من أكياس القمامة، وقد رمزت هذه الأكياس إلى الهموم التي حملها هما الاثنان معاً على مدار السنوات الماضية، إلى جانب وجود الغسالة التي خرج منها الشيخ الأول الذي مثل: روح الابنة التي دمرها المرض، والشيخ الثاني الذي اتضح أنه ذاكرة الفتاة، بداية من زواجها لأول رجل تقدم لأسرتها.

يمزج العرض بين الواقعية والتعبيرية، رغم الإعداد الدرامي للأحداث لتكون قريبة من اللغة المصرية، إلا أن السياق الأساسي كما هو، ففي النص الأصلي فالبيت الذي تدور فيه الأحداث هو بيت أمريكي، مجتمع مختلف تماماً عن الثقافة العربية، فقد حدث توازنٌ حذرٌ بين «التعريب اللغوي» و«الإبقاء على السياق» يضع العرض في منطقة وسطى، لكن إظهار حب بين الأم والابنة هو حبٌ واحدٌ في العالم بأجمعه، فرغم اختلاف الثقافات ولكن يظل الحب هو السبيل الوحيد المختلف.

الجسد حين يتكلم بدلاً من الشخصية

أما التجسيد التعبيري فقد اتضح من خلال وجود امتداد جسدي للفتاة، خلال شخصيتين مرثيتين للأنفعالات الداخلية التي يعجز الحوار وحده عن الإفصاح عنها بالكامل، فكثيراً من خلال الكيروجراف تظهر الشخصيتان المتخيلتين يضغطان على الابنة، تارة بأجسادهما أو بنظراتهم التي تحمل بين طياتها الأم؛ وذلك ما تحاول إيصاله أنها تحمل أثقالاً جعلها تأخذ قرار الانتحار.

فاهتمت المخرجة نور إسماعيل بتوضيح مدى التأثير النفسي الذي تعاني منه الابنة من خلال جعل الشخصيتان المتخيلتان متلازمتان لها، يوضحان أفكارها وأحلامها حتى قرار انتحارها، يصفان ذلك بكافة التفاصيل الممكنة، فقد جعلت مشاعر بطلتها تتحرك بين يديها.

لورين جندرسون وعالمها الدرامي..

لمحة من خلال خمس مسرحيات



في هذه المسرحية، تعود العبقرية العلمية إيميلي دو شاتليه، التي عاشت في القرن الثامن عشر، وقد عقدت العزم على الإجابة عن السؤال الذي ماتت وهي تحمله: الحب أم الفلسفة؟ العقل أم القلب؟ وفي إعادة اكتشاف مسرحية ذات حيوية فريدة، سريعة الإيقاع، طريفة، لواحدة من أكثر نساء التاريخ إثارة للفضول، تدافع إيميلي عن حياتها وعن أحببتها، لتنتهي إلى امتلاك معادلة وإرث معاً، إرث ظل يتخلل صفحات التاريخ. وتستكشف هذه المسرحية، التي وُصفت بأنها «مغامرة طموحة، شديدة المسرحية، تتوهج بالكهرباء حرفياً» (LA/OC Examiner)، العلاقة بين إيميلي والشاعر فولتير، حيث لا يزيد حبهما المشترك لبعضهما بعضاً إلا بفضل حبهما المشترك للعلم والمعرفة والتعلم. إنها مسرحية أسرة، شغوفة، ذكية، ذات حس درامي متوهج بطبيعتها.

وقد قُدم إنتاجها الأول عام ٢٠٠٩ على يد South Coast Repertory في كوستا ميسا بولاية كاليفورنيا، لتبدأ بذلك قصة تعاون وحب عظيمة أخرى: قصة الغرام بين المسارح الإقليمية الأمريكية ولورين جندرسون.

وفي كل عمل من أعمالها، تُمنح الأصوات النسائية القوية مساحةً لكي تُسمع وتُرى وتُحس وتُعاش.

وتجذب مسرحياتها الجمهور بنوعيه، لا النساء وحدهن؛ إذ تنشيء نضالات النساء وانتصاراتهن وتجاربهن اليومية وإنجازاتهم الاستثنائية مجالا فكريا بما ينطوي عليه من شغف وذكاء وقدرة على الفعل يثير شغف الجمهور عامة.

وهذه نظرة خاطفة على عالم جندرسون من خلال المسرحيات الخمس التالية، التي تقدّم كل واحدة منها تأملاً بديعاً في تقاطع العلم والإنسانية، واستكشافاً مُمكنًا لنساء غالباً ما جرى تجاهلهن، و/أو حواراً متأملاً حول الطبيعة الإنسانية والنسوية والمسرح.

إيميلي: الماركيزة دو شاتليه تدافع عن حياتها الليلية

Emilie: La Marquise Du Châtelet Defends Her

(Life Tonight) - الولايات المتحدة

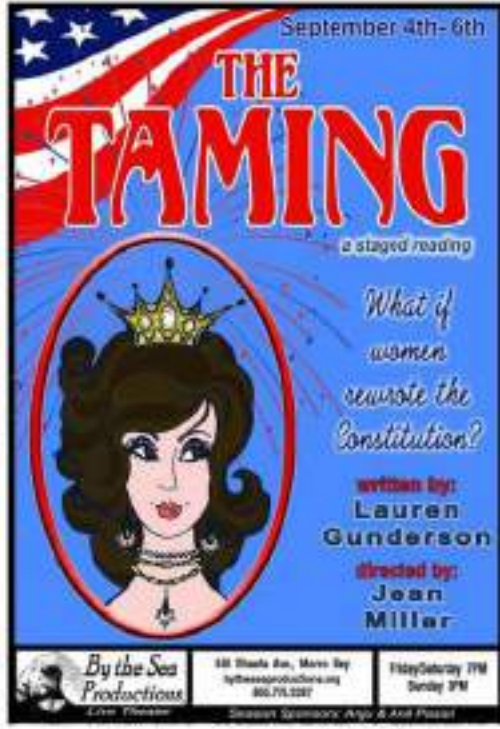
تمثّل هذه المسرحية أول حلقة في سلسلة من الأعمال التي ستصبح لاحقاً من أبرز مجالات تميّز جندرسون - وهي المسرحيات التاريخية الواسعة التي تستعيد سير النساء الثائرات في التاريخ.



محمد رفعت يونس

تعدّ لورين جندرسون واحدة من أكثر كاتبات المسرح الأمريكيات المعاصرات إنتاجاً منذ عام ٢٠١٥، وقد تصدرت القائمة أربع مرات، كان أحدثها في موسم ٢٠٢٥-٢٠٢٦ (مجلة American Theatre).

وذلك بفضل سردها الدرامي المتفرد الذي يعلى من شأن النساء عبر التاريخ والعلم والأدب، مقدّماً عشرات الأدوار المهمة والعوالم المسرحية الرجة التي تتيح للممثلين أن يبعثوا في النساء القويات، المتعددة الأبعاد - بل والثورات أحياناً - حياة نابضة على خشبة المسرح. وتمتد هذه الدرامات عبر طيف واسع من العصور، من غرفة نوم لمراهقة معاصرة في أنا وأنت (I and You)، رجوعاً إلى إنجلترا الشكسبيرية في مسرحية كتاب (The Book of Will).

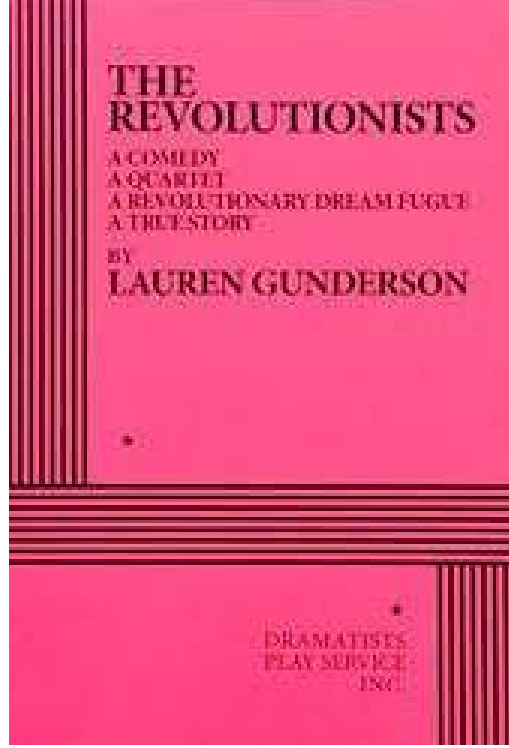


باباً إلى لغز أعمق بكثير، هو الذي جمع بينهما. أنا وأنت قصيدة احتفاء بالشباب والحياة والحب والجمال الغريب الكامن في التواصل الإنساني.

فازت المسرحية بجائزة هارولد وميمي شتاينبرج/رابطة نقاد المسرح الأمريكي للعمل المسرحي الجديد (Harold and Mimi Steinberg/ATCA New Play Award) لعام ٢٠١٤، وكانت من الأعمال النهائية المتنافسة على جائزة سوزان سميث بلاكبيرن (Susan Smith Blackburn Prize). وقد أحدثت أنا وأنت صدى قوياً في عالم المسرحيات الجديدة عام ٢٠١٤، بوصفها جزءاً من برنامج العرض العالمي المتنقل (Rolling World Premiere) التابع لـ الشبكة الوطنية للمسرحيات الجديدة (National New Play Network). ويتيح هذا البرنامج للمسارح المتقاربة في الحجم والميزانيات في مختلف أنحاء البلاد أن تتشارك الموارد، بما يساعد على خلق زخم للأعمال الجديدة؛ وفي إطار هذا البرنامج، عُرضت أنا وأنت للمرة الأولى في Marin Theatre Company بولاية كاليفورنيا، ثم في Olney Theatre بولاية ماريلاند، ثم لاحقاً في Phoenix Theatre بولاية إنديانا. ومنذ ذلك الحين، قُدمت هذه المسرحية كعرض أساسي رائع وطريف، في عشرات المسارح والكلبات في أنحاء أمريكا. وتعاون لورين جندرسون الآن مع الملحن آري أفصار لتحويل هذا التحول الفني السامي إلى مسرحية غنائية، وقد شهد هذا العمل حياته الأولى على خشبة المسرح في McCarter Theatre في ١٣ سبتمبر ٢٠٢٥.

كتاب الإرادة

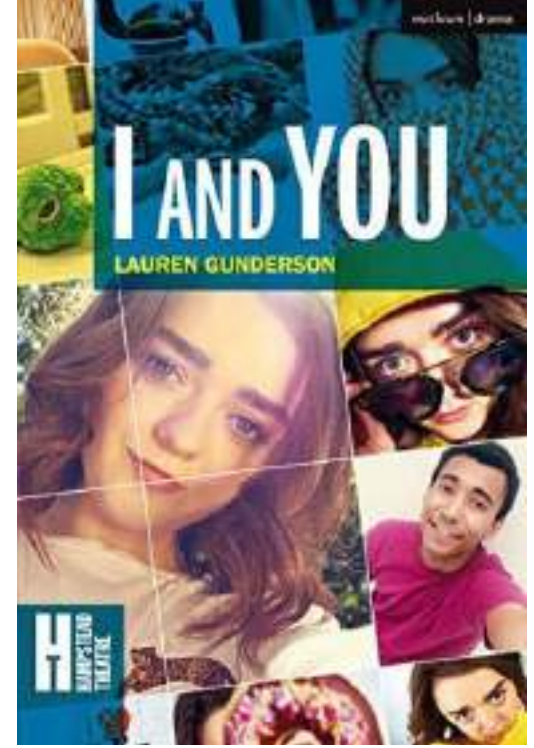
(The Book of Will) — الولايات المتحدة/المملكة المتحدة فازت لورين جندرسون مرة أخرى بجائزة هارولد وميمي شتاينبرج/رابطة نقاد المسرح الأمريكي للعمل المسرحي الجديد عام ٢٠١٨، عن درامتها التاريخية الكبرى والعاطفية



(I and You) - الولايات المتحدة

يجعل مراهقان لعبارة والت ويتمان الشهيرة «الصيحة الهمجية» صدى معاصراً في هذه المسرحية الثنائية (ديودراما) التي احبها الجمهور على نحو كبير.

في أحد أيام الظهيرة، يصل أنتوني على نحو غير متوقع إلى باب زميلته في الصف كارولين، حاملاً نسخة مهترئة من أوراق العشب (Leaves of Grass) لوالد ويتمان، وهي مهمة عاجلة كلفهما بها مدرس اللغة الإنجليزية. وقد انقطعت كارولين عن الذهاب إلى المدرسة منذ أشهر بسبب مرضها، لكنها تتمتع بسرعة البديهة والسخرية اللاذعة بالقدر الذي يتمتع به أنتوني بالروح الرياضية والحساسية والشعبية. وبينما يُسقط الاثنان دفاعاتهما ويتشاركان أسرارهما، يفتح مشروع الشعر الذي يبدو عادياً في ظاهره



السماء الصامتة

(Silent Sky) - الولايات المتحدة/المملكة المتحدة استمرت علاقة الحب بين لورين جندرسون ومسرح الساحل الجنوبي الذخائري South Coast Repertory من خلال مسرحية سماء الصامتة، والتي أسهمت لاحقاً في تصدر جندرسون المرتبة الأولى في قائمة مجلة American Theatre للأعمال «الأكثر إنتاجاً» في موسم ٢٠١٩-٢٠٢٠، أي بعد ما يقرب من عقد على العرض الأول للمسرحية. عندما تبدأ هنرييتا ليفيت العمل في مرصد هارفارد في أوائل القرن العشرين، لا يُسمح لها بلمس تلسكوب أو التعبير عن فكرة أصيلة. وبدلاً من ذلك، تنضم إلى مجموعة من النساء «الحاسبات»، اللواتي يقمن برسم خرائط للنجوم لصالح عالم فلك ذائع الصيت، يحسب المشاريع بوحدة «ساعات الفتيات»، ولا يملك وقتاً لنظريات النساء الاستقصائية. وفي وقت فراغها، وبينما تحاول هنرييتا قياس ضوء النجوم والمسافة التي تفصلها، يتعين عليها أيضاً أن تقيس حياتها على الأرض، محاولاً الموازنة بين تكريس نفسها للعلم والالتزامات العائلية وإمكان الحب.

تستكشف المسرحية الحياة الحقيقية لعالم الفلك في القرن التاسع عشر هنرييتا ليفيت، وتعكس مكانة المرأة في المجتمع خلال عصر شهد اكتشافات علمية هائلة، حين كانت أفكار النساء تُهمل إلى أن ينسب الرجال الفضل فيها إلى أنفسهم. وما يسطع عبر سماء النظام الأبوي في هذه المسرحية هو الضوء الوهاج للحب الشديد الذي يجمع هؤلاء النساء، وروح الدعابة الذكية المعقدة التي يتمتعن بها، وومضات النسوية المبكرة التي تتخلل أحاديثهن.

أنا وأنت



المسرحية الثانية، الويكهامز: عيد الميلاد في بيمبرلي (The Wickhams: Christmas at Pemberley)، الجمهور إلى حجرات الخدم في الطابق السفلي للاحتفال نفسه. فالسيدة رينولدز، مديرة المنزل العملية التي لا تعرف المواربة؛ وكاسي، الخادمة الجديدة المتحمسة؛ وبرايان، خادم القدمين الواقع في الحب، منهمكون جميعاً في الاستعداد لاستقبال ضيوف العطلة. لكن عملهم يتعطل بوصول السيد ويكهام عند منتصف الليل، وهو بالتأكيد ضيف غير مدعو - زوج ليديا المارق والعدو للدود للسيد دارسي. وهذه التكملة الميلادية لتوسعة جندرسون لعالم كبرياء وهوى حكاية ساحرة تستكشف حدود الطبقات الاجتماعية وكرم الغفران. أما المسرحية الثالثة والأخيرة من الثلاثية فهي جورجيانا وكييتي: عيد الميلاد في بيمبرلي (Georgiana and Kitty: Christmas at Pemberley)

وفي هذه المسرحية، تكون جورجيانا دارسي عازفة بيانو بارعة، حذرة من الرومانسية. أما كييتي بينيت - الأخت الأصغر لبطلة المسرحيات الأولى، ماري - فهي متفائلة مشرقة العينين، وصديقة مثالية. وبعد سنوات قضتها الاثنان في ظل أشقائهما الأكبر سنًا، تصبح هاتان الأختان الأصغر مستعدين لخوض مغامراتهما الخاصة في الحياة والحب، بدءاً من وصول معجب ومراسل سري.

ولن تتمكن العائلات المتطفلة والتوقعات البالية من منع هاتين الصديقتين المصممتين من شق طريقهما الخاص، في حكاية عطلة موسيقية مليئة بالموسيقى والطموح وأخوة النساء والغفران.

في المحصلة، تكشف تجربة لورين جندرسون عن مشروع مسرحي يتجاوز مجرد إعادة كتابة التاريخ أو استعادة الشخصيات النسائية المنسية؛ فهي تعيد توزيع مركز الحضور الدرامي نفسه، فتمنح المرأة صوتاً وفاعلياً ومعرفةً وقدرةً على صناعة الحكاية، لا بوصفها موضوعاً للنظر أو ضحيةً لسردٍ يكتبه الآخرون، بل بوصفها ذاتاً فاعلة في تشكيل التاريخ والعلم والحب والمجتمع. غير أن القيمة الأعمق في تجربتها تكمن في قدرتها على تحويل هذه القضايا إلى مادة مسرحية نابضة، تجمع بين البحث التاريخي والخيال، وبين الفكاهة والعاطفة، وبين الفكر ومتعة الفرجة، بحيث لا تتحول النسوية إلى خطاب أيديولوجي مباشر، بل تتجسد في الشخصيات والعلاقات والصراعات ذاتها. ومن هنا تكتسب أعمال جندرسون أهميتها المعاصرة؛ إذ إنها لا تستعيد النساء من هامش التاريخ فحسب، وإنما تعيد مساءلة الطريقة التي كُتِبَ بها ذلك التاريخ، وتكشف أن تغيب النساء لم يكن غياباً عن الفعل الإنساني، بقدر ما كان غياباً عن السرد الذي حفظ هذا الفعل. وفي هذا المعنى، يصبح المسرح عند جندرسون فعلَ استردادٍ للذاكرة، وإعادة توزيع للضوء، واحتفاءً بالمرأة بوصفها عقلاً وصوتاً وجسداً وذاتاً قادرة على الاختيار والفعل، وهو ما يفسر جانباً أساسياً من حضور أعمالها المتزايد على خشبات المسرح الأمريكي.



الولايات المتحدة

كتاب الإرادة.

ومن المواهب الأخرى التي تتمتع بها جندرسون قدرتها على إعادة التفكير في الحكايات التي نطن أننا نعرفها بالفعل، ومنح الشخصيات عمراً أطول. ففي ثلاثية عيد الميلاد في بيمبرلي، التي كتبها بالتعاون مع مارغو ميلكون، تواصل الكاتبتان المسرحيتان الحكاية التي بدأت بها جين أوستن في كبرياء وهوى (Pride and Prejudice)، لكنهما تتابعان هذه المرة حياة الشقيقات الأصغر لعائلة بينيت، عبر ملحمة من ثلاث مسرحيات تتناول الأسرة والغفران والصدقة.

تدور أحداث المسرحية الأولى من هذه الثلاثية، الأنسة بينيت: عيد الميلاد في بيمبرلي، بعد عامين من نهاية الرواية، وتواصل الحكاية، ولكن هذه المرة من خلال الأخت الوسطى ماري، المحبة للكتب، بوصفها بطلة غير متوقعة. فقد بدأت ماري تشعر بالضجر من دورها بوصفها الأخت الوسطى المطيعة، في مواجهة مغامرات أشقائها العاطفية. وعندما تجتمع الأسرة للاحتفال بعيد الميلاد في بيمبرلي، يشعل ضيف غير متوقع آمال ماري في الاستقلال، وفي العثور على نذ فكرى، وربما حتى ندا في الحب أيضاً.

وبينما صوّرت الأنسة بينيت اجتماع عائلة دارسي حديثة الزواج في عيد الميلاد في الطابق الأرضي من بيمبرلي، تنقل

فلولا ويليام شكسبير، لما كانت لدينا روائع أدبية مثل روميو وجولييت. لكن لولا هنري كونديل وجون همنجز، لفقدنا إلى الأبد نصف مسرحيات شكسبير! وبعد وفاة صديقيهما ومرشدهما، يعقد الممثلان العزم على جمع الطبعة الأولى (First Folio) والحفاظ على الكلمات التي شكّلت حياتهما. وقد لا يكون أمامهما سوى أن يستعيرا ويتوسلا ويتكاتفا معاً، كي ينقشا اسم الشاعر في التاريخ. وفي خضم ضجيج لندن الإليزابيثية وألوانها، تكشف هذه الصورة الحية لمسرحية عن قصة حقيقية لا تُنسى، قوامها الحب والفقد والضحك، وتلقى ضوءاً جديداً على رجل قد تظن أنك تعرفه.

ومن خلال نسج الضحك والحزن مع العبقرية اللغوية لويليام شكسبير، تتيح هذه المسرحية الجماعية للمسارح فرصة استكشاف تشكّل الإرث المسرحي من خلال عدسة الصداقة.

ثلاثية عيد الميلاد في بيمبرلي، بدءاً من

الآنسة بينيت: عيد الميلاد في بيمبرلي

The Christmas at Pemberley Trilogy, beginning)
— (with Miss Bennet: Christmas at Pemberley

الزمان والمكان..

بين الفلسفة والمسرح الحديث (٢-١)



أى الديمومة، تيار خلاق غير قابل للقياس الرياضى (الحسابات)، أى يدرك بالحدس وليس بالعقل، حيث ان بيرغسون يميز بين الديمومة المستمرة والزمان المكافى كما يفرضه العلم والرياضيات. الزمان النسبى، كما حدده أينشتاين بدمجه بالمكان كمفهوم موحد «الزمان». ففى النظرية النسبية لأينشتاين إن الزمان والمكان ليسا كيانين منفصلين، بل هما جانبان لواقع واحد رباعى الابعاد يُسمى «الزمان» Spacetime. فليس هناك وجود مطلق، لا للزمان ولا للمكان، إنما كل شىء نسبى يقاس بسرعة المراقب وحركته. وعليه، فإن الزمان الماضى والزمان الحاضر ليسا بأزمنة مطلقة، فالزمان الحاضر يعتمد على الثوابت النسبية كإطار مرجعى.

قدّم الفيلسوف المتصوف ابن عربى، فى القرن الثالث عشر، رؤية فلسفية وجودية تجعل الزمان والمكان نسبين، ومتحدين، ومتجددين ووهمين بالنسبة للإدراك البشرى، وهو ما يجعله يتداخل مع جوهر

انعكاسات، أو ظلال، غير حقيقية لعالم المثل الأبدى، فالمكان، كما يراه أفلاطون موقع التغير والحركة فى العالم الحسى، فى الوقت الذى يرى فيه الزمان كظل متساقط لزمان أبدى مثالى. غير أن أرسطو قام بتحديد المفهومين بتعريفهما، فالمكان عنده هو السطح الباطن الملامس للجسم، اما الزمان فهو مقدار الحركة او عدد الحركة من حيث ما مضى وما سيأتى، وبهذا يربط أرسطو الزمان بالحركة الطبيعية، أى الكم المتواصل والمترابط بالتغير، مما يجعل الزمان قابلاً للقياس فى حين يتحدد المكان فى وجوده كحاوى للأجسام أى لما هو مادي.

فى الفلسفة الحديثة، إن المفهومين هما أشكالاً حسية أولية، حسب إيمانويل كانت "فى نقد العقل الخالص" Critique of Pure Reason، فهو يرى المكان شرطاً لترتيب الظواهر خارجياً، أما الزمان فهو الشرط لترتيبها داخلياً، وهما شروطاً ذهنية تجعل المعرفة ممكنة. فهما عند كانت ظواهر وليس صفات للأشياء ذاتها. ثم يأتى هنرى بيرغسون معتبراً أن الزمان الحقيقى،



على ماجد شبو

انشغل الفكر البشرى على مدى آلاف السنين بمفاهيم الزمان والمكان، كما انشغل بعلاقتها ببعض. هل الزمان وحدة مقطعة من الأبدية، وهل المكان بطانة لهذا الزمان؟ هل الزمان منفصل عن المكان وهل المكان مرتبط بالزمان؟ هل يمكن للمكان ان يكون دون الوجود الفعلى للزمان وهل العكس صحيح؟ ثم هل الاندماج الوجودى الميتافيزيقى للمفهومين باعتبارهما "زمان" سيعمق من فهمنا؟ يُعتبر مفهوم الزمان والمكان من أعمق الاشكاليات الفلسفية منذ بدء التاريخ، فهما يُمثّلان شرطين أساسيين لإدراك الواقع الملموس وتشكيل الوعى الذاتى. حيث إن الزمان والمكان فى فلسفة أفلاطون يُمثّلان



النظرية النسبية في نفى المطلق وتوحيد "الزمان"، لكنه يتجه بعد ذلك إتجاهاً صوفياً موعلاً بالروحانية. يُعد الزمان عند ابن عربي "مكاناً سائلاً"، فهو متحرك ومتجدد، وهو أمر متوهم (خيالياً أو وهمياً) وليس له وجود حقيقي مستقل في الخارج، بل هو نسبة أو علاقة تدركها العقول والأوهام لترتيب الأحداث والحركات. أما المكان فهو "زمان متجمد" وهونسي أيضاً، فهو مرتبط بالأجسام والحركة، وغالباً ما يُعامل مع الزمان كثنائية وهمية. فالمكان يُعرّف بأنه "ما تستقر عليه الأجسام" أو "ما يحيط بالشيء"، لكنه ليس موجوداً مستقلاً، بل يُتوهم من خلال الأشياء الموجودة فيه.

هذه المفاهيم الفلسفية وغيرها الكثير، خرجت عن الإطار النظري المجرد وتجلست درامياً في المسرح الحديث، أي مسرح القرن العشرين وما بعده. فالزمان والمكان هما من أبرز المفاهيم الفلسفية التي شكلت أساس الفكر الإستمولوجي والمعرفي. وقد تحول هذين المفهومين في المسرح الحديث إلى أدوات درامية تعكس الإغتراب الإنساني والتهيه الوجودي، تجسيدا لأفكار مارتن هيدغر عن الإغتراب أو جورج لوكاش عن "التشيؤ". فتصبح خشبة المسرح فضاء "زمكانياً" يفكك الوهم الدرامي. أما في مسرح ما بعد الدراما فقد تجاوز هانز تيس ليمان "الزمان الجامد" الأفقي لصالح الحدث المتعدد الأزمنة. ففي المسرح الحديث تحول الزمان والمكان من معيارين تقليديين، كما عند أرسطو حيث زمان واحد ومكان واحد وفعل واحد، إلى مادتين تفكيكيتين تناهضان أزمة الإنسان ويتحديان الوهم الدرامي، حيث إن هذه المفاهيم أكدت بأن الزمان والمكان ليسا بمادتين ثابتتين، بل ديناميكيتين تعبران عن الذاتية والتاريخية في المسرح الحديث.

المكان في المسرح الحديث ليس خلفية للدراما، بل فضاءً رمزياً أو مادياً يُعاد تشكيله، أما الزمان فلن يكون تابعاً أفقياً، بل ظاهرة وجودية أو نفسية لها حضورها الدرامي الثقيل. ففي المسرح الحديث يتحول الزمان والمكان إلى وجود ملموس يجادل ويصارع الشخصيات الدرامية، ولتوضيح ذلك نستعيد مفهوم الزمان عند هنري بيرغسون في كتابه «التطور الخلاق» L'évolution créatrice، والمتمثل بـ "الديمومة الحسية" (durée)، والتي تعني بأن الزمان الحقيقي هو تدفق مستمر يتداخل فيه الماضي مع الحاضر، أي إن الحياة حالة من التغيير الأبدي، وهذه الرؤية تناقض المفهوم الكلاسيكي للزمان الخطي أو الأفقي، فهو يؤشر إلى زمانٍ نوعي سلس غير قابل للتقسيم، يختلف عن الزمان المكاني الخطي أو المتسلسل أفقياً.

وقد أثرت هذه الفلسفة والمفاهيم المنبثقة عنها، خاصة مفهوم «التشيؤ» Reification لجورج لوكاش، في كتابه «التاريخ والوعي الطبقي»، الذي ربط مفهوم الزمان

بالوعي الطبقي، حيث إن مفهوم التشيؤ يُشير إلى عملية تحويل الأفكار أو المفاهيم المجردة إلى كائنات أو أشياء ملموسة، وبهذا يصبح المكان فضاءً متشبيهاً يعوق التواصل الإنساني. أثرت هذه المفاهيم على حداثة المسرح عامة، وبشكل أكثر وضوحاً، على مختلف تيارات المسرح الحديث بدءاً من مسرح القسوة وإنهاءً بمسرح ما بعد الحداثة، مروراً بمسرح اللامعقول والعبث، من خلال تصوير الزمان كدورة فارغة تعكس الاغتراب الإنساني، تأثراً بفلسفة هنري بيرغسون التي حوّلت مسرح العبث إلى إشكالية معاندة وناقدة للزمان «التشيؤي»، فحالة الانتظار، مثلاً، ترمز للدورة الإنسانية المعذبة، وهو ما يؤثق العلاقة، بشكل محكم، بين الفلسفة والدراما الوجودية.

يتضح مفهوم بيرغسون عن الزمان في مسرحية «في انتظار جودو» لصموئيل بيكيت، فالزمان يتبلور كإنتظار دوري رتيب بلا نهاية، حيث يُعاد ويتكرر اليوم ذاته دون تقدم، عاكساً "الديمومة الحسية" الزمنية كمعتقل وجودي. ولهذا فإن بيكيت يستخدم الصمت والحوار المنقطع ذو الإيقاع الموسيقي المبعثر، ليكشف عن الزمان الآخر، الزمان الداخلي الجاف والمتصلب، ذلك الزمان الذي يُجسد فشل الوجود بفوائده، وإندحار الكينونة في الخروج من حتمية «الديمومة

الحسية» الزمنية وفق مفهوم بيرغسون.

ففي مسرحية «في انتظار جودو» كما في مسرحية «نهاية اللعبة» لصموئيل بيكيت نجد أن الزمان يستبطن الانتظار في زمان دائري راكد، زمان متجمد، لا حركة فيه، فالشخصيات تعيش حالة من الروتين الحاد بفعل تكرار الأحداث وسقوط المعاني من اللغة والحوار بشكل دوري. فهو زمان مُستل من فلسفة هنري بيرغسون، "زمان الديمومة الحسية"، إنه زمان معكوس ليتحول إلى فخ وجودي، فالشخصيات محاصرة في الحاضر أي في "الآن" الذي يتكرر بلا نهاية، وبلا تقدم ولا تأخير حقيقي. فالإنتظار لا يحمل هدفاً ولا معنى واضحاً، بل صورة مجسمة للزمان الدائري، حيث خيبة الوجود الإنساني في زمان ملتوي على نفسه لا يستولد إلا الإنتظار الأبدي.

أما المكان فهو إنعكاس عن خواء الروح وإنسداد الأفق، ففي مسرحية «في انتظار جودو» يرمز إلى طريق مهجور لا يفضي إلى أي إتجاه، وشجرة جافة وحيدة في أرض قاحلة، أما في مسرحية نهاية اللعبة فالمكان يبدو أكثر قسوة حيث نجد غرفة صماء مغلقة أبدياً يغيب عنها الأفق تماماً، فالمكان هنا، في المسرحيتين، يُفرض كشرط حسي، لكنه يتحول إلى مُعتقل نفسي يلغى الإمتداد الحر، فالمكان يتحول إلى "فخ زماني" يُغذي الانتظار



ويحوّله من فعل رتيب وممل الى شخصية درامية فاعلة وشاخصة الحضور.

كذلك فإن الزمان والمكان، في مسرحية "الكراسي" ليوجين أونيسكو، يُعاملان بطريقة تتحدّى الترتيبات التقليدية الساكنة، مما يعكس جوهر مسرح العبث، فالزمان والمكان يرمزان للوهم والفراغ الوجودي. فالزمان لا يتحدد بتاريخ دقيق واضح، حيث إن أزمنة الحاضر والماضي والمستقبل تتداخل في ذكريات الزوجين العجوزين (الشخصيتين الرئيسيتين) بصورة متناقضة، لهذا مثلاً، يُشار الى زمنٍ مستقبلي بعيد، (على مبعده ٤٠٠ ألف سنة بعد حدوث كارثة ما)، ولكن هذا يحدث دون تسلسل زمني، بل بلغة منثورة بعث يشع باللامعقول. المكان في هذه المسرحية يتحدد بفضاء، ضمن جزيرة مدوّرة، وبرج عالٍ، حيث يحيط بالجزيرة بحر راكد، والفضاء (المسرحي) معدّ بنوافذ وأبواب متناصرة توحى بأجواء المسرحية الملتبسة. يمتلئ هذا الفضاء بكراسي لضيوف غير مرئيين، مما يُحوّل ذلك الى مسرح داخل المسرح، (أو ميتا مسرح) وهو ما يُزيد من رمزية الوهم والافتراء عن الواقع. يُحطّم أونيسكو المكان كوحدة تقليدية، ففضاء المسرح يبدو فارغاً، ولكنه مزدحم جداً بالخيال، أما الدلالات في استخدامات المكان والزمان، في هذه المسرحية، فتكشف عن عمق الفراغ الانطولوجي أي مساقات العزلة الوجودية، فالكراسي الفارغة تعكس غياب الوجود الحقيقي، والحوارات المبتورة والمتناقضة والفاقة للتسلسل المنطقي تعكس خيبة متبادلة لعدم القدرة على التفاهم، وإنعدام التواصل الإنساني. وهو تكثيف لصراع الانسان بحثاً عن معنى لوجوده في عالم لا معقول وعبثي، ومتناثر، ومشوش، ومتناقض.

في مسرح آخر لا يصنف ضمن "مسرح العبث"، سادرج عدد من الأمثلة، أولها مسرحية "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" لويجي بيرانديلو، حيث الزمان والمكان يُطرحان بوصفهما فضائين غير متكاملين وغير ثابتين، غير أن هذين الفضائين يعكسان الحقيقة والوهم كفلسفة أساسية للمسرحية. فالزمان في هذه المسرحية ليس بدائرة مغلقة تمثّل الماضي، والحاضر، والمستقبل، بل كزمان مرّكب ومعقد ومتداخل، حيث ان الماضي يعود حاضراً من خلال ذاكرة الشخصيات، فالسردية الدرامية تقع في الماضي في حين ان الشخصيات يقومون بإحيائها في الحاضر، أي في "الآن" على المسرح، فهي حالة مربكة من إحلال الزمن بذاته.

المكان في هذه المسرحية هو خشبة المسرح ذاتها حيث تقدم المسرحية، فالمكان اذن يتحول الى ميتا مسرح "metatheater" أي مسرحة «ما هو مسرحي» في المسرح، أو مسرح داخل المسرح. فالمكان يتحول من سياقه التقليدي الى فضاء أكثر رحابة وإتساعاً يسمح

للشخصيات المسرحية بمسرحة الوقائع ضمن فضاء يناور بين الواقع والخيال. وفي نهاية الامر فإن الزمان والمكان، في هذه المسرحية، ليسا مجرد إطارين للحدث، بل يستخدمان لصوغ السؤال الفاصل بين الحقيقية والوهم. فالزمان هنا يعود من الماضي ويستقر في الحاضر، أما المكان فيتحوّل من سردية خيالية أو وهمية الى المسرح ذاته الذي يقدم فيه العرض المسرحي، حيث قام لويجي بيرانديلو بتحويل المسرح الى مختبر وجودي، حيث يفقد الزمان والمكان ثباتهما التقليدي وينفتحان امام الهوية المتشظية، والعبث، علاوة على إن ذلك يزيد في التورط بصراع خفي بين الذي يروي السردية، وبين من يروي له.

في عالم آخر هو عالم الكاتب المسرحي البريطاني هارولد بينتر Harold Pinter يُعدّ مفهومي الزمان والمكان كأعمدة أساسية لمسرح الذاكرة أو "مسرح التهديد"، فبينتر لا يتعامل مع هذين المفهومين كوحدات فيزيائية ثابتة، بل كأدوات سيكولوجية معقدة. فالزمان يُختزل بإجواء من التوتر النفسي، بينما يتقلص المكان الى مساحة مغلقة، ولكن بتراط هذين المفهومين في المسرح، ينشأ عالم تعسفي مغلق، ومعاً بالإحساس بالإختناق والقمع، عالم داكن مشحون بسنوات من التوتر، ضمن سردية النص الدرامي، ليكشف فيها عن توترات العلاقات الاجتماعية.

ولتوضيح مفهومي الزمان والمكان في السياق الدرامي لبينتر، لننظر أولاً الى المكان بحدوده الخائفة كما في معظم مسرحياته، فالمكان غالباً ما يكون غرفة واحدة صغيرة وضيقة، لأن المكان لا يُشكّل خلفية مجردة للحدث، بل هو شخصية درامية بحدّ ذاتها. لذلك فالغرفة تُمثّل عالماً داخلياً آمناً تحاول شخصيات المسرحية حمايته من تهديدات العالم الخارجي المجهول، فالمكان هنا يتحول الى ملجأ أو أرض خارج المعركة الخارجية المجهولة. المكان يتخذ أيضاً ادواراً أخرى مختلفة، فيتحوّل الى أداة للسلطة، حيث إن السيطرة على المكان تعنى السيطرة على الحقيقة. فالشخصية التي تملك الحق في الجلوس على الكرسي أو السماح بالدخول او حتى فتح النافذة هي الشخصية التي تفرض سلطتها الدرامية، أي الشخصية التي غالباً ما تزيد من الإحساس القسري بالاختناق بسبب ممارساتها التعسفية الاضطهادية. ولكن المكان، نفسه، عند بينتر يدعو الى الرهاب Claustrophobia فهولا يحمل أماناً حقيقياً، حيث إن المكان «الداخلي» يتم اختراقه وتجاوزه دائماً عبر زوار غرباء مما يُحوّل الملجأ الى معتقل والى ساحة إستجواب.

أما مفهوم الزمان فلسفياً عند بينتر فهو يتأثر بفكرة إن الماضي ليس حدثاً إنتهى، بل هو قوة فاعلة

تُشكّل الحاضر، أي إن الزمان رخو وسائل، وبهذا فإن الذاكرة تصبح إنتقائية. لعل ذلك ما دعى بينتر الى إستخدام التسلسل الزمني العكسي، أي أن يبدأ من النهاية ويعود الى الماضي كما في مسرحيته "الخيانة" Betrayal ليثبت بأن معرفتنا بالنتائج تغير فهمنا للأسباب التي أفضت لها، فالذاكرة تصبح أداة تضليل حيث إن الزمان عند بينتر ليس موضوعياً، بل "ذاتي". فالشخصيات تتذكر أحداثاً متناقضة عن نفس اللحظة الزمنية، باعتبار إن الزمان لا يُمثّل مرجعاً صادقاً ونهائياً للحقيقة، بل يتحول الى منصة للصراع الشخصي، حيث تُعيد كل شخصية، من شخصيات المسرحية، صياغة ماضيها ليناسب إحتياجاتها الآنية. كذلك فإن بينتر يستخدم الصمت والتعثر او الوقفات في الكلام كحظات يتوقف فيها الزمان الخارجي ليتيح للمتفرج سماع دوي الصراعات الداخلية تحت السطح. ولهذا يتضح بأن المكان والزمان يرتبطان بشكل وثيق ليخلفا حالة من الشك واللايقين، وبإيجاز تام، فإن المكان عند بينتر هو الحدود التي ندافع عنها، اما الزمان فهو المادة الخام التي نعيد تشكيلها للهرب من الحقيقة او لمواجهتها، فالمكان دائماً ضيق ومحاصر، في حين ان الزمان رخو، وسائل وغير موثوق.

في المسرح الملحمي لبرتولت بريخت، يُعتبر مفهومي «الزمان والمكان» من الأسس الجوهرية التي أعاد صياغتها بريخت انطلاقاً من الفلسفة الماركسية الجدلية التي تهدف الى تغيير العالم وليس محاكاته، وهكذا يصبح كلّ من الزمان والمكان أدوات أيديولوجية، ولكن تجريدية لتفكيك الوعي البورجوازي وإعادة تشكيله. وبهذا فقد إبتعد عن الرؤيا الارسطية لمفهومي "الزمان والمكان" اللذان يُفضيان الى "الإيهام" في المسرح، حيث جعل من هذين المفهومين أدوات للنقد والتحليل. فالزمان والمكان عند بريخت ليسا مجرد خلفية للسردية الدرامية، بل هما سياق إجتماعي وإقتصادي، وبهذا يكون «الإنسان» في السردية البريختية إبن ظروفه الزمنية والمكانية وهو يشدد على إمكانية تغيير هذه الظروف.

الزمان عند بريخت زمان منقطع أي غير متدفق وغير مستمر، فهو ينتقل بقفزات زمنية في سرديته، كما في مسرحية "الام الشجاعة"، هذا الانقطاع يُلغى الوهم عند المشاهد ويجعله يتساءل حول مصير الشخصية، داخل السردية الدرامية، ويحلّل مألذي أنتجته السنوات (في زمن المسرحية)، مع ملاحظة أن بريخت غالباً ما يضع «لافتات أو شخصية الراوي» في بداية المشهد للكشف عن نتائج الحدث ما يجعل الجمهور متيقظاً ومشاركاً في الاحداث التي تهدف الى عرض ونقد الحاضر السياسي والاجتماعي والاقتصادي.



حيث الحركة والايحاء والرقص الفطري هي التي تمنح المكان معناه المادى الوجودى عبر إشارات وحركات تعبيرية تخاطب الوجدان دون حاجة لوساطة الكلمة المكتوبة.

وبهذا يصبح الزمان عمودى وطقسى، ينسَل من رحم الحلم أو الغيبوبة، ليجرد المتفرج من قيود الزمان المألوف الذى تقيسه عقارب الساعة، لهذا فإن الزمان عند آرتو لم يعد مجرد لحظة مغتصبة، إنما هو يسعى للتشبع التام فى «الآن» المطلق، تلك اللحظة اللا نهائية التى شبهها آرتو بالطاعون، باعتبار أن كليهما (الزمان والطاعون) يُوقف المسار الرتيب للحياة، ويُجبر البشر على مواجهة مصائرهم وحقائقهم العارية، فى ومضة عنيقة وخاطفة من الزمان.

بمعنى آخر فإن الزمان هو رحلة عودة الى ينباع الأولى، الى الزمان الإسطورى الذى تذوب فيه الحواجز بين الروح والمادة، ويستعيد فيه الإنسان إتصاله المفقود بالقوى الخفية للكون. أى إنها لحظة مكاشفة جريئة تسعى لاختراق حجب الميتافيزيقيا والغوص فى غيبوبة اللحظة الآنية. فى دراما آرتو يتحول الزمان الى إيقاع صوتى، ونبض صرخات تسحق التدفق التقليدى للأحداث، محطمة الوعى الزائف لتمنح المتفرج حالة من النشوة الكفيلة بإعادة صياغة كينونته من جديد.

(يتبع القسم الثانى والأخير)

الغاضبة العنيفة، أما الزمان عنده فقد تحوّل إلى لحظة وحشية متفجرة تأبى المنطق المتسلسل، مستلهماً من بيرجسون مفهوم الديمومة الحسية سعياً الى إيقاظ وإستنهاز اللاوعى عبر الأصوات والصراخ وزخم التشكيل والصور، متجاوزاً عقم الكلمات وجمود اللغة، حينها يستحيل العرض المسرحى الى طقس بدائى يُعيد صياغة الوجود فيغدو المكان جسداً جماعياً يتلوى تحت سوط الزمان الآنى وعنفه، إنه مسرح القسوة الذى أراد به آرتو تحطيم الرؤية النمطية للعالم وتفتيت الادراك الحسى السائد لدى المتفرج.

لم يقف آرتو عند حدود المكان كإطار مادى بارد، إنما جعل منه أداة لإستحضار القوى الكامنة التى تستنهض الوعى المتمرد، لذا فقد قاد ثورة على «مسرح العلبة» وخشباته التقليدية التى تبنى جدران العزلة بين الممثل والجمهور، مقترحاً فضاءً أكثر رحابة وشمولاً. لقد دعا آرتو الى إلغاء المسافات الفاصلة، جاعلاً الجمهور فى قلب الحدث، ليكون محاصراً بفيض «مسرحى» ينهمر عليه من كل جانب. ثم يتحول المكان من مساحة للعرض الى فضاء ميتافيزيقى يبتلع الحواس. فالفضاء المسرحى عند آرتو لم يعد مجرد ديكوراً صامتاً، إنما أصبح كائناً حياً ينبض بالضوء والصراخ مؤثثاً الفراغ ليكون أداة لتطهير الروح، أو ربما آلية متقدمة للتعذيب عبر نكهات الألم، وبجماليات لا تتركن الى معايير المجتمع. ولأن اللغة المنطقوقة قاصرة عن بلوغ رؤياه، فقد إستبدلها بلغة الفضاء الحر، الفضاء الخام،

أما المكان عند بريخت فهو بمثابة «مختبر سوسيولوجى» أى إقصاء الديكور الواقعى وجمالياته. فمثلاً بدلاً من بناء غرفة واقعية كاملة يكتفى بريخت بوضع إطار لناذة أو باب أو ببساطة وضع لافتة تصف مضمون الديكور، فهو لا يلتزم بمكان واحد فى مسرحياته كما فى الام الشجاعة، فالشخصيات تنتقل بين الأماكن إشارة الى عدم إستقرار الانسان فى ظل الأنظمة الإستغلالية. كذلك يُبرز بريخت المكان كقوة قاهرة وكعنصر ضغط على الشخصيات، مثل ساحة الحرب والقتال، ليكشف عن كيفية تأثير المحيط المادى على وعى الانسان وسلوكه.

إن حالتى الزمان والمكان عند بريخت ينزعان الالفه من المتفرج، ويؤثرا بشكل مباشر وملموس على تشكيل حالة «الاغتراب» التى يتحسسها طيلة مدة العرض المسرحى، حيث لا يندمج المتفرج بأحداث المسرحية لا زماناً ولا مكاناً بل يبقى يقظاً واعياً محاولاً فهم وتفسير الاحداث، علاوة على أن التلاعب بالزمان والمكان يمنع الإندماج والتوحد مع أبطال المسرحية، فالمتفرج لا يتيه فى زمان أو مكان شخصيات المسرحية ويبقى نبهاً ومراقباً، من الخارج، يحلل وينقد الأوضاع الاجتماعية، وصيغ الصراع الطبقي التى تفرزها سردية العمل.

أما الكاتب والمخرج والمنظر أنتونين آرتو، وهو واحد من أكثر المتمردين تأثيراً فى تاريخ المسرح والفلسفة، فيقصى تماماً مفهومى الزمان والمكان عن الفهم التقليدى معتبراً المسرح «فضاءً جسدياً» خالصاً، حيث لم يعد المكان حيزاً جغرافياً، إنما أصبح إمتداداً عضوياً للجسد وللصرخة

التفاصيل المجهولة لبدايات الفرقة القومية (٣٩)

البحود في فصل الأعلام



سيد علي حسين

نتائج امتحانات الممثلين وبالأخص أسماء المستقلين أو المُستغنى عن خدماتهم أي «المفصولين» أحدثت دويًا هائلًا في الصحافة المصرية، ومنها مجلة «الحسان» التي كتب فيها الناقد «علي طبنجات» مقالة بعنوان «الفرقة القومية المصرية» قال فيها:

كان يا ما كان مما ليس في الحساب، وقد شاء القدر الغشوم أن يحلّ بالفرقة القومية المصرية ما حلّ مما ليس فيه نقض ولا حل فليس من يجهل أن وزارة المعارف أرادت تشجيع التمثيل وإحياء المسرح المصري وقد تم هذا بالفعل وكان الفضل لذلك البطل الهمام «نجيب الهلالي بك» وزير المعارف سابقا.

ومن تكوينه تلك اللجنة الموقرة لجنة تشجيع التمثيل العربي برئاسة حضرة صاحب السعادة الدكتور حافظ عفيفي باشا واعتمادها مبلغ الخمسة عشر ألف جنيه لتشجيع التمثيل العربي والعمل على إحياء المسرح المصري ومن تكوين الفرقة القومية المصرية من أبطال وبطلات التمثيل وضم كبار الممثلين والممثلات فكانت الفرقة مكونة مما يربو على الخمس وأربعين ممثلاً وممثلة وأخرجت الفرقة نخبة قيمة من الروايات الأدبية فكان ذلك بشيراً ونذيراً على أن التمثيل بدأ يرتقي وأن الأوان لرقى المسرح المصري وكان أن اغتفنا للفرقة عدم عملها على إحياء المسرح المصري عن طريق الرواية المصرية المحلية وأملنا ذلك في المستقبل في المواسم المقبلة للفرقة القومية المصرية. ولكن جاء الأمر على العكس فلم يكد الموسم ينتهي حتى قرّر رأي لجنة تشجيع التمثيل على فصل اثنا عشر ممثل وممثلة من الفرقة القومية المصرية فكان هذا مصاباً أليم الواقع عظيم الألم مدمياً للفؤاد حقاً. لم يقف الأمر عند ذلك الحد بل تعداه إلى ما هو أمرٌ فقد صدر أمر لجنة تشجيع التمثيل إلى عمل امتحان عام للممثلين والممثلات كبيرهم وصغيرهم قديمهم وحديثهم فكان هذا في نظرنا صفة للتمثيل على خده الأيمن وإهانة للجميع بلا فرق ولا استثناء على أن ذلك لم يشل من ثقة الممثلين والممثلات ومن وثوقهم بأنفسهم فرضوا بالامتحان جميعاً عن طيب خاطر وتلبية للنداء وبلا أقل ممانعة في الأمر قررت لجنة ترقية التمثيل العربي امتحان الممثلين والممثلات الحاليين بالفرقة القومية والممثلين والممثلات الاثنا عشر المفصولين، وكان ذلك العمل عدالة يطيب لنا الشئ على لجنة ترقية التمثيل العربي لأجله وامتحنوا جميعهم وظهر للجنة أن الجميع ممثلون أكفاء وعلى اقتدار جميعهم في التمثيل العربي ولم يكن يدر بخلدنا

أن تتورط اللجنة إلى هذا الحد حتى تصنع ما صنعت مما يخلخل بالأعصاب ويدك بالآمال إلى أبعد حدود الهاوية فوا حرباه!! أسفرت نتيجة ذلك الامتحان العام عن دراما عنيفة لم تكن منتظرة ولم نكن لنترقب حدوثها فقد قضت إرادة لجنة تشجيع التمثيل العربي أن تضرب بالتمثيل الضربة القاضية فقد فصلت ستة ممثل وممثلة وهم الأساتذة عبد الرحمن رشدي وعبد العزيز خليل وعلي هلاي أحد مديري المسرح، والسيدات فكتوريا موسى وعزيزه أمير والأنسة زيزي عثمان مع أن الجميع ممثلين وممثلات خدموا التمثيل والمسرح المصري، ولم تضم من المفصولين إلا السيدة زوزو حمدي الحكيم ولم تكتف اللجنة بذلك العمل فحسب وإنما زادت أن خفضت مرتبات كل من الأساتذة جورج أبيض وعزيز عيد وزكي طليمات وأحمد عسكر مدير الإعلان عن الفرقة والركلام وزادت مرتبات الأساتذة منسى فهمي وعباس فارس وسراج منير و فردرس حسن، ونجم عن هذه العملية الجراحية أن قدم الأستاذ «عزيز عيد» استقالته من الفرقة نهائياً لأنه عدّ تخفيض مرتبه إهانة لكرامته الفنية وعدم اعتراف بفنه! ونحن لا نعترض على عمل اللجنة وإنما نتعشم أن تُعيد النظر فيما وقع فرهما تلك العملية الجراحية الأليمة تكون خاطئة ولو قليلاً.

أما جريدة «كوكب الشرق» فنشرت مقالة بتوقيع «نصير الفنون» عنوانها «النهضة المسرحية وكيف تتحطم ويُشرد نوابغها»، وذلك دفاعاً عن قيمة وتاريخ علمين من أعلام المسرح تم الاستغناء عنهما، هما «عبد الرحمن رشدي» و«عبد العزيز خليل»، ومما جاء في المقالة الآتي:

تأثر التمثيل كثيراً في العالم كله، بانتشار السينما ونجاح فنها، وشمل هذا التأثير المحسوس المسرح المصري، ولكن



عبد العزيز خليل



أحد إعلانات أيام مجد عبد العزيز خليل

عبد الرحمن رشدي

داخلية الفرقة فكان هو صدى ضحاياها، ولم تنجح أية محاولة من جانبه لإبراز مواهبه، ما دامت النوازع الخاصة هي المتحكمة الغالبة. بل يؤسفنا كل الأسف أن يكون بين الذين استغنت الفرقة عنهم ممثل آخر معدود من نوابغ المسرح وأقذاذ أهله، وله ماض طويل فيه وقدم راسخة ونباعة بارزة، وهو «عبد العزيز خليل» مع أنه دخل الفرقة براتب ضئيل لا يتناسب وموضعه وكفاءته، دخل بتسعة جنيهات في الشهر، بينما غيره يتقاضى العشرين والثلاثين والأربعين ولكنه قبل هذا الأجر على مضض، وهو يرجو بالإجادة وبروز كفايته أن يُنصف عند سنوح فرصة للإنصاف. ولكنه على أثر المباراة أو الامتحان الأخير وقد كانت إجادته فيه محل إعجاب الذين حضروا المباراة جميعاً، بوغت بكتاب الاستغناء عنه، في هذا الوقت من السنة، وهو الوقت الذي تركد فيه حركة المسارح، أي لقد جاء قرار الفصل يحمل معنى التشريد، وينطوي على قسوة بالغة في معاملة النابغين. وهكذا تنتهي صلة هذا الممثل الكبير بالفرقة الحكومية نهاية سيئة للغاية، وهو الفنان الذي برزت كفاءته من سنة ١٩١٢ في دار الأوبرا بجانب أبيض وعبد الرحمن وظهرت مقدرة النادرة في أدواره المعروفة في الشرف الياباني، وصلاح الدين، والحاكم بأمر الله، ومضحك الملك، وعبد الرحمن الناصر، وقلاوون، وفي روايات شجرة الدر، والزوبعة، وفي الأوبرات المعروفة مثل كارمن وتوسكا وشمشون وفي إدارته الفنية لفرق كثيرة كفرقة الحديقة وفرقة منيرة، وقد بلغ من شهادة المسرحيين لكفاءته أن أجمعوا في

جاء هذا العلاج أكثر إفساداً من العلة ذاتها، وشرّاً على شر، وخلاً فوقه اختلال. لقد أحست الهيئة التي تتولى إدارة الفرقة أن نفقاتها مبتلعة المال ابتلاعاً، وأن الفوضى ضاربة الأطناب حولها، فعمدت إلى نقص النفقة والتوفير في التكاليف، وكان من بين الوسائل التي اتخذتها لذلك الاستغناء عن أفراد من الفرقة بإقامة مباراة عامة للجميع، تحت شعار انتقاء الصالحين، وانتقاء الذين لا حاجة إليهم، وإنصاف الذين أخطأهم الإنصاف عند إنشاء الفرقة فوضعوا في غير مواضعهم، أو شُح عليهم في الرواتب والأجور. وقد أنس الأكفاء والذين لم ينضموا إلى هذه المباراة لأنها مقياس للمقدرة، ومظهر للإجادة والصلاحية، فأقبلوا عليها خفاً كبار الآمال، وحشدوا لأدوارهم فيها كل قواهم وملكاتهم ومواهبهم الكامنة. ولكن تبين أن المباراة لم تكن تحوي وسيلة للتخلص من أفراد بأعينهم، إذ رأينا الفرقة قد قررت عقب انتهاء المباراة الاستغناء عن طائفة من الممثلين كان ينبغي أن تحرص عليهم وتمسك بهم وترفعهم من جهة الأجور إلى مستواهم الخليق بهم تشجيعاً لهم على الإجادة والافتنان. رأيناها تستغني عن رجل مطبوع على هذا الفن كالأستاذ عبد الرحمن رشدي، أحد أبطال النهضة المسرحية في العشرين سنة الأخيرة، والممثل النابغة، والفنان المسرحي الواسع الاطلاع على كل ما يتصل بفنه، وقد تكون حجتها في فصله أنه لم يؤد عملاً ما خلال السنة الفارطة، ولكن هذه الحجة لا تصلح مبرراً إذ قد حيل بينه وبين الظهور، وحورب محاربة مكشوفة، واستبدت الأهواء في

البلاد الأخرى لم تشأ أن تترك التمثيل ينقرض من بين فنونها الجميلة، فعملت على إحيائه ومساعدته بمختلف الوسائل، وأعانت الحكومات الحركة المسرحية المعونة الكفيلة ببقاء التمثيل كعنصر ثابت من عناصر الفنون بها استحوذت للسينما على ميول الجهود، فإن له مزايا توجب له الحياة، وتقضي له البقاء. وقد فكرنا نحن في هذا أيضاً، فرصت الحكومة خمسة عشر ألف جنيه لإحياء المسرح المصري بإنشاء فرقة قومية، وقد مرّ نحو عام الآن على حياة هذه الفرقة، ولكنها للأسف لم تكن عاملاً من عوامل الإحياء، بل في الواقع كانت عاملاً من عوامل الموت والفناء، لأنها قنعت بعلاج الأعراض ولم تعالج الداء نفسه، ولعله في ذاتها، كما اصطلحت على إفساد الغاية منها نوازع وأغراض وغايات أنانية فاسدة ما تناولت عملاً عاماً إلا طبعته بأسوأ طابع، وعرقلت تقدمه وقدرت فيه فلا يستطيع السير إلى النجاح، ولكنه يذلف إلى القبر والفشل والإخفاق. لقد ظلت شؤون الفرقة القومية طيلة العام الفارط فوضى لا تستقيم على نظام، ولم تخرج شيئاً يستأهل التشجيع، ولم تبرز من الممثلين إلا عدداً محدوداً استبدوا بالأدوار وأمر الإخراج، ولبث فريق من النوابغ الصالحين وأصحاب الكفايات الممتازة في هذا الفن، ينتظرون أدوارهم، فلا يلتفت إليهم، ولا يراهم الجمهور، ولا يحس أحد لهم بأدق وجود. ولا تحسب المشرفين على الفرقة يستطيعون أن يدعوا أنها قد نجحت في هذا العام أو كادت. بل بالعكس لقد أدركوا سوء العاقبة، فحاولوا للأمر علاجاً، ولكن للأسف



الوظائف ليعملوا إلى جانبك وتحت رئاستك لإنهاض المسرح. ما هي المحنة التي تنال من قلبك الكبير أو تطفئ من نورك، إنها هي فدية المجد الذي يغطي رأسك بأكاليه، وهي ثمن العظمة الفنية التي تحوط اسمك الداوي. فقد قضت لجنة ترقية المسرح المصري بإبعادك عن الفرقة القومية، وحجتها في ذلك أنك لم تضطلع بدور من الأدوار طوال هذا الموسم، وهذه الحجة وغيرها من الحجج لها وزنها في نظر أصحابها، وليس لي أن أعلق عليها بكثير أو قليل، ولكنني أعتقد - وهذا عهدي بك - أنك لن تضيق صدرًا بحكم كهذا، حكم لن يسلبك فخر الجهاد والمغامرة، ولن يضرك في عيشك، أو يلوث سمعتك كرجل ومحام قدير وممثل مفتق، فلك في تاريخ المسرح المصري صفحات مجيدة .. كنت الشاب المحامي الأول الذي خرج على العُرف والتقاليد، بل على منطق الحياة الاجتماعية في مصر فقذف برداء المحاماة والقضاء ليلبس ثوب الممثل فصرت في التاريخ قائد الطليعة لشباب اقتفوا أثرك أشرف بأي كنت أحدهم، أقبلوا على المسرح لا لكسب العيش ولكن ليغزوه بدم حار جديد. وقمت بأدوار تمثيلية عديدة ما زال اسمها مقترناً باسمك على عالم المسرح المصري طريقة جديدة في الإلقاء والتمثيل وأنشأت مدرسة تخرج منها الكثيرون. ثم أنشأت فرقة تحمل اسمك فحملت اسم الفن في أروع جهاد وأزكى تضحية إلى كافة مدن القطر الذي كان لا يردد اسم ممثل سواك. وحصلت على شرف المثل والتمثيل بين يدي جلالة الملك الراحل فؤاد الأول فكنت الأول والأخير بين ممثلي مصر الذي حباه السعد بهذا الحظ الوافر. وتقلبت في لجان فنية مختلفة في وزارتي الأشغال والمعارف وكان لك فيها صوت مسموع في تقدير حظوظ الممثلين وأقدارهم فسعد بأحكامك الصائبة الكثير من زملائك. ومررت للمسرح روايات مترجمة ومؤلفة فغذيته بنفثات براعتك. وهكذا سجل المسرح المصري لك نشاطاً عجيلاً في سائر مناحيه وجهاداً مشرفاً، لما حفظ لك ذكرى التضحية والمغامرة ورفعة شأن المشتغلين فيه. ولكن مع كل هذه الخدمات أقصيت مجبراً عن المسرح، ولكن على الرغم من كل هذا لم يسمحوا لك بالبقاء بيننا حتى باسم ماضيك الزاهر في خدمة المسرح. إن النسيان من صفات المجتمع الإنساني، والمجتمع كالأفراد يناله التعب ويدركه الملل فمن عملوا له فأحسنوا به، فلا يروعنك ما انتهيت إليه .. إن المفتن يا صديقي لا يقتل .. وإنما يموت منتحراً. ومثلك لم يفرط في واجب مما تقتضيه هويته، وما تحتمة ملهمته، ومثلك لم يقعه متاع الدنيا عن إجابة داعي الجهاد، ولعل محنتك هذه أعجب ما سيرويه تاريخ المسرح في مصر عن سيرتك. لك هزة يد من صديق وزميل، وإلى اللقاء في حقل جديد.



أحد إعلانات أيام مجد عبد الرحمن رشدي

بنخبة الأشراف على التمثيل وبوزير المعارف وبحكومة الدستور التي من واجبها تشجيع الفنون والأخذ بناصر أهلها أن يتداركوا الحركة المسرحية بالعلاج قبل أن يعالجها الموت وهم يطلبون لها الحياة. لا يمكن أن ننهي هذا الموضوع دون ذكر خطاب «زكي طليمات» إلى «عبد الرحمن رشدي» الذي نشرته مجلة «البلاغ»، وفيه قال طليمات: أخي وزميلي الأستاذ عبد الرحمن رشدي .. صرفني مرض عابر عن المبادرة إلى تأدية واجب صغير نحو شخصك المبجل وأنت تلاقي اليوم من محنتك ما تعاني .. أستغفر الله فما هي بالمحنة التي تنوء بها أكتافك القوية التي ركزت للمسرح المصري راية في فجر النهضة، راية مرفوعة العماد اجتذبت إلى ظلها نفراً من الشباب الناهض المغامر فتركوا قاعات الدرس وكراسي

يوم ما على انتخابه نقيباً للممثلين كما كان يفوز بالجوائز الأولى في سائر المباريات التي تضعها الحكومة عاماً بعد عام، للمبرزين في التراجيدي والكوميدي والدرام. لقد قنع بتسعة جنيهات في الشهر وبأدوار ثانوية يتصدق بها عليه في السنة المسرحية، لأنه كان يرتقب أن ينهض راتبه على الأيام كلما أبرز مقدرته ودل على نبوغه الفني، بل أحسبه قنع بذلك، خيفة التشرد والعطل من العمل، لأن الحركة المسرحية في ركود طويل، والفرق الحرة تشكو الحسر والبوار، ومن الصعب على مثله أن يجد مكاناً له وسط هذه المحنة الفنية التي نكب المسرح بها في هذه السنين. فأين يذهب الآن ممثل كهذا شهد له بالنبوغ سعد باشا زغلول وخليفته طلعت حرب باشا الذي عهد إليه بإدارة فرقة ترقية التمثيل مند بضعة أعوام، وأين يجد مرتزقاً من فنه وقد بُذ هكذا بالعراء؟ إننا نهيـب