مسرحنا

نائب رئيس مجلس الإدارة
محمد عبد الحافظ ناصف

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة السابعة عشرة | العدد 915 | الإثنين 10 مارس 2025

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

مغامرات مسرح ما بعد الدراما في عصر الفن الحديث

حركة النقد المسرحى فى مصر .. إلى أين ؟

تحت شعار «من المدفع للسحور احتفالات الثقافة نور»..

انطلاق النسخة التاسعة من هل هلالك.. والكحلاوى يحيى أولى لياليها

تحت رعاية الدكتور أحمد فؤاد هنو، وزير الثقافة، وضمن فعاليات وزارة الثقافة فى رمضان تحت شعار «من المدفع للسحور احتفالات الثقافة نور»، يطلق قطاع المسرح برئاسة المخرج خالد جلال، النسخة التاسعة من برنامج «هل هلالك»، وذلك فى الثامنة من مساء غد الخميس ٦ مارس الجارى على مسرح ساحة مركز الهناجر للفنون.

يحيى الليلة الأولى من النسخة التاسعة لبرنامج هل هلالك، مداح الرسول الفنان الكبير «أحمد الكحلاوي» بمصاحبة فرقته الموسيقية، حيث يعيش الجمهور وقتا ممتعا مع المديح النبوى والإنشاد الدينى بالإضافة إلى مجموعة من الأغانى التى تعبر عن مباهج وسمات شهر رمضان الكريم.

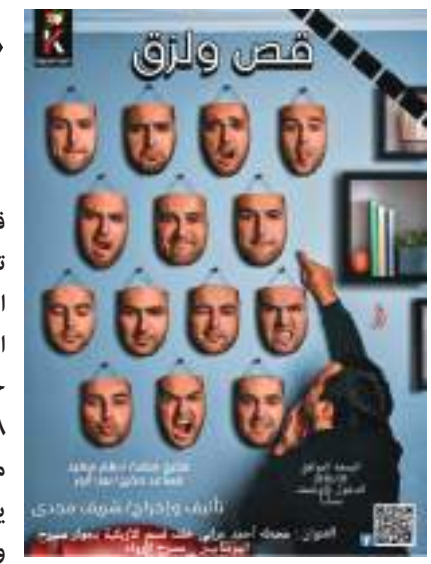
كما تتضمن النسخة التاسعة لبرنامج «هل هلالك» مشاركة البيت الفنى للمسرح برئاسة المخرج هشام عطوة، برائعة الشاعر صلاح جاهين والموسيقار سيد مكاوى، عرض العرائس الشهير أوبريت «الليلة الكبيرة»، وذلك يوميًا لمدة ١٥ ليلة عرض متتالية.

وانطلاقا من الاهتمام بالطفل وتنمية مهاراته الفنية، يتضمن برنامج هل هلالك فى نسخته التاسعة «ركن الطفل»، الذى يشمل ورش رسم وأشغال فنية تحت إشراف الفنانة سها كحيل، وذلك طوال فترة إقامة البرنامج.

وتهدى وزارة الثقافة فعاليات النسخة التاسعة لبرنامج هل هلالك للجمهور، حيث يفتح القطاع أبواب مسرح ساحة مركز الهناجر للفنون مجانا للجمهور، طوال فترة إقامة البرنامج التى تستمر حتى يوم الخميس ٢٠ مارس الموافق ٢٠ رمضان.

«قص ولزق»

على مسرح الرواد ٢٨ فبراير



قدم فريق كيان العرض المسرحى، قص ولزق تأليف وإخراج شريف مجدى، وذلك فى تمام الساعة السادسة والنصف على خشبة مسرح الرواد بالقرب من محطة مترو أحمد عرابى، خلف قسم الأزبكية، الموافق ليوم الجمعة ٢٨ فبراير الجارى. ويتحدث شريف مجدى مؤلف ومخرج العرض المسرحى، بأن العرض يدوى حول شاب يحكى قصته من خلال صور، وكيف أثرت هذه الصور على حياته، بجانب ذلك يوضح علاقته العائلية، ودراسته وحياته العاطفية، وذلك على مدى سنوات مختلفة تمتد من عام ٢٠١٠ حتى عام ٢٠٢٤، وكيف استطاع أخذ قراراته دون الوقوع تحت تأثير، ويدور العرض المسرحى فى إطار كوميدى اجتماعى.

العرض المسرحى قص ولزق بطولة كيرليس رؤوف، ندى رمضان، نور انور، عبد الرحمن علاء، حبيبه شريف، كريم سعيد ، نورا سعيد، يوسف إبراهيم، شمس هشام، ابراهيم ناصرى، محمد توبة، سلمى عمرو، أدهم سعيد، شريف مجدى، مصمم الدعاية أحمد رجب، منفذ الديكور، أدهم سعيد، الأزياء والإكسسوارات أميرة محمود، مساعد إخراج نور أنور، مخرج منفذ أدهم سعيد، تصميم استعراضات حمو شريف، منفذ إضاءة، محمد بطوط، منفذ الموسيقى، أحمد رجب، تأليف وإخراج، شريف مجدى.

حسن عبدالهادى حسن

إطلاق «جوار: برنامج أبعد من المسرح»

تستعد مؤسسة "أبواب" استئناف أنشطتها عبر شراكة مع مشروع "مراية" المسرحى Mraya Theater Project.

مع أصدقائها فى "مراية"، لإطلاق سلسلة من اللقاءات والورش التى تتجاوز الحدود الجغرافية والتى تتناول من خلالها موضوعات الاهتمام لصناع وطلاب المسرح وفنون الأداء من المنطقة العربية. "جوار: برنامج أبعد من المسرح" هو محاولة لإتاحة الإتصال بين الفنانين والفاعلين الثقافيين بنظرائهم من داخل وخارج المنطقة، للاطلاع على ومناقشة توجهات المسرح اليوم وتعددية الوسائط المستخدمة فى فنون الأداء وتطوراتها. يهدف البرنامج إلى كسر العزلة الثقافية والفنية الناتجة عن الحروب وتقييدات التجوال والعوائق السياسية والاقتصادية. نطمح فى

"جوار" لخلق مساحة لقاء واكتشاف عبر الحوار والمشاهدة، والعمل على تسهيل الوصول إلى المصادر والمنصات الرقمية المختصة.

مشروع "مراية" المسرحى أو Mraya Theater Project هو تجمع فنى نقابى مرخص منذ عام ٢٠١٧ يضم خمس أعضاء فى نقابة الفنانين السوريين مختصين بالمسرح، "مراية" مشروع مسرحى يهتم بالبحث والتجريب، ويؤمن بالمسرح كعمل جماعى خلاق وبمبدأ العمل وفق ورشات عمل وعصف ذهنى ينتج عنها العمل المسرحى كمحصلة طبيعية. تنطلق "مراية" من حكايا المجتمع فتقوم بتوثيق الذاكرة السمعية والبصرية من خلال ورشات تخصصية ونتاجات مسرحية، كما تستخدم المسرح كأداة فى العلاج النفسى.

حسن عبدالهادى حسن

مهرجان «الفضاءات المسرحية»

يكشف عن أسماء العروض المشاركة فى دورته الأولى

ينظم مسرح نهاد صليحة فى السادس من أبريل المقبل، مهرجان «الفضاءات المسرحية المتعددة» فى إطار دعم وزارة الثقافة لمختلف الفعاليات والأنشطة الثقافية، تحت رعاية الدكتورة غادة جبارة، رئيس أكاديمية الفنون، ورئيس المهرجان.

لجنة المشاهدة والاختيار

وأعلنت إدارة المهرجان أعضاء لجنة مشاهدة العروض المسرحية المتقدمة للمهرجان فى مسابقة فضاء مسرح العلبة الإيطالية ومسابقة الفضاءات المسرحية غير التقليدية، وهم: الدكتور رامى بنيامين الأستاذ بالمعهد العالى للفنون المسرحية ووكيل كلية العلوم السينمائية والمسرحية بجامعة بدر، وباسم صادق الناقد ورئيس قسم المسرح بجريدة الأهرام، وحازم القاضى المعيد بقسم التمثيل والإخراج بالمعهد العالى للفنون المسرحية، ومقرر اللجنة هو الفنان عبدالله محمد.

وقال مدير المهرجان المخرج ومصمم الديكور محمود فؤاد صدقى: «إن لجنة المشاهدة قامت باختيار ٢١ عرضًا فقط من ضمن ١٤١ عرضًا تمت مشاهدتها وذلك للمشاركة والعرض خلال الفعاليات التى حدد لها بشكل مبدئى مدة عشرة أيام، بواقع عرضين أو ثلاثة بحد أقصى يوميًا فى المواقع المتعددة داخل أروقة «أكاديمية الفنون» بالهرم.

وأضاف «صدقى»: «إن الدورة الاولى من المهرجان تحمل اسم رئيس أكاديمية الفنون السابق ونقيب الممثلين الدكتور أشرف زكى، وهو ما يرجعه مدير المهرجان إلى رغبتهم فى الاحتفاء بما قدمه «زكى» للأكاديمية وللوسط الفنى والمسرحى فنيًا وإنسانيًا، ودوره فى تشجيع الشباب.

١١ عرضا فى مسابقة العلبة الإيطالية

وكشف «صدقي» عن نتيجة العروض المشاركة فى مسابقة العلبة الإيطالية، وهى ١١ عرضًا: «الجريمة والعقاب» تأليف فيودور دستويفسكى، ومن إخراج عماد علوانى، إنتاج مسرح نهاد صليحة، «حتى يطير الدخان» عن مسرحية «الدخان» تأليف ميخائيل رومان، إعداد فيصل رزق إخراج كريم أدريانو إنتاج المعهد العالى للفنون المسرحية.

وعروض إنتاج نقابة المهن التمثيلية: «مع الشغل والجواز» من تأليف تأليف موسيقى وألحان أحمد حسنى، ومن تأليف وأشعار أحمد رجب وإخراج عبدالبارى سعد، «الشك» تأليف جون باتريك، دراماتورج وإخراج أحمد حتحوت.

وعروض إنتاج الهيئة العامة لقصور الثقافة: «احفاد دافنشي» تأليف دان براون، دراماتورج وإخراج محمد بهجت، «الطاحونة الحمراء» تأليف أحمد حسن البنا، موسيقى وألحان زياد هجرس عن دراماتورج وأشعار أحمد زيدان، و إخراج حسام التونى.

العروض المستقلة

ومجموعة من العروض المستقلة هي: «لياليا» من تأليف نعمان عاشور، دراماتورج وإخراج محمد الحضرى، «ثلاثة مقاعد فى القطار الاخير» تأليف وإخراج مايكل مجدى، «البؤساء» عن رواية فيكتور هوجو دراماتورج وإخراج محمود حسن حجاج، «المفتاح» تأليف مثال غازى، وإخراج محمد طارق، «حكاية من الذاكرة» تأليف عبدالرحمن سالم، إخراج إبراهيم حسن.

مسابقة الفضاءات غير التقليدية

وأكمل محمود صدقى حديثه عن نتيجة العروض المشاركة فيما يخص مسابقة الفضاءات غير التقليدية فكانت عشرة عروض، هى: «جدول الضرب» عن نص «هو الذى يصفع» للكاتب ليونيد كتابة وإخراج محمد فرج من إنتاج كلية الحاسبات والمعلومات فى جامعة المنصورة، و«مسافر ليل» للمسرحى الكبير صلاح عبدالصبور، وإخراج أحمد علاء على، من إنتاج الهيئة العامة لقصور الثقافة.

وعرض«الضيف» تأليف وإخراج محمد الحضرى، من إنتاج صندوق التنمية الثقافية، وعروض إنتاج المعهد العالى للفنون المسرحية: «فريق الكابتن يحيى الناشد» تأليف أحمد سمير، دراماتورج يوسف إبراهيم، إخراج مروان جاسور.

وعرض «حلم ليلى» عن نص «الأيام المخمورة» للكاتب سعد الله ونوس دراماتورج ليديا فاروق ومحمد حسن وإخراج ليديا فاروق، وعرض «يوميات ممثل مهزوم» تأليف عصام نبيل إخراج مطر زايد مطر.

ومجموعة من العروض المستقلة هي: «مباراة القمة» تأليف وإخراج أشرف محمد، «الطائر الأزرق» مستوحى من مسرحية «الأميرة تنتظر» للمؤلف صلاح عبدالصبور وعن قصيدة للشاعر الأمريكى الشهير تشارلز بوكوفسكى، دراماتورج ودراما حركية وإخراج نادين خالد.

وعرض «الزائر» من تأليف بول شاؤول، وإخراج جاسمين أحمد، وعرض «دمى من ورق» من تأليف إدريس الروخ، دراما تورج وإخراج محمد حسن.

همت مصطفى

المهرجان المسرحى الدولى لشباب الجنوب

يقدم ٧ ورش تدريبية فى الدورة التاسعة

أعلنت إدارة المهرجان المسرحى الدولى لشباب الجنوب، برئاسة الناقد الفنى هيثم الهوارى، رئيس اتحاد المسرحيين الأفارقة، إقامة ٧ ورش تدريبية خلال الدورة التاسعة من المهرجان دورة الدكتورة عايدة علام، والتى تحتفل بالمسرح الفلسطينى تحت شعار «المسرح مقاومة» خلال الفترة من ١٥ إلى ٢٠ إبريل ٢٠٢٥ بمحافظة قنا.

٧ ورش بالمرجان

قال الكاتب بكرى عبدالحميد، مدير المهرجان: إن الورش التدريبية هى: «ورشة الإنتاج والتسويق يقدمها الدكتور جمال ياقوت، ورشة التمثيل للمخرج أحمد السيد، ورشة التأليف باستخدام التراث للكاتب بكرى عبدالحميد، ورشة الإضاءة والديكور للمهندس أبوبكر الشريف، ورشة الماكياج للفنانة الجزائرية حكيمة جلايلى، ورشة الموسيقى والغناء للموسيقار محمد مصطفى، ورشة مسرح الطفل للمخرجة رنا بركات».

وكانت إدارة المهرجان المسرحى الدولى لشباب الجنوب أعلنت استقبالها ٧٣٠ عرضًا تقدمت للمشاركة فى دورة هذا العام من معظم دول العالم وتم اختيار ٥٠ عرضًا مسرحيًا فى القائمة الطويلة بالإضافة إلى إصدار ١١ كتابًا خلال فعاليات المهرجان، ونشر الإصدارات الدولية، والتى تقدم للجمهور والقراء أون لاين لأول مرة.

لأول مرة.. إصدارات المهرجان المسرحى الدولى لشباب الجنوب «أون لاين»

قررت إدارة المهرجان المسرحى الدولى لشباب الجنوب، والذى تنظمه مؤسسة س للثقافة والإبداع برئاسة الناقد الفنى هيثم الهوارى، نشر الإصدارات الدولية فى الدورة التاسعة من المهرجان أون لاين.

طلبات كثيرة من المسرحيين

وقالت سارة هيثم المدير التنفيذى للمهرجان: إن هذا القرار جاء بعد تلقى إدارة المهرجان طلبات كثيرة من المسرحيين والمثقفين وطلاب قسم المسرح داخل مصر وخارجها بتوفير الإصدارات الجديدة لهم أون لاين، والتى يتم نشرها أثناء فعاليات المهرجان.

إصدارات المهرجان

وأضافت: إن إدارة المهرجان تواصلت مع مؤلفى الإصدارات الدولية والذين أبدوا موافقتهم على نشر الكتب أون لاين؛ لتوفيرها أكبر عدد من المسرحيين، وكذلك للأبحاث العلمية وهذه الإصدارات.

وتتضمن إصدارات هذا العام.. كتاب «تاريخ المسرح الفلسطينى» للدكتور سيد على إسماعيل، وكتاب «إدارة خشبة المسرح وإيقاع العرض» للدكتور والفنان المخرج جمال ياقوت، وكتاب «الأراجوز بين الروايات الأصلية والروايات المزيفة» تأليف الدكتور نبيل بهجت،«موسوعة المسرح الغنائى والاستعراضى فى مصر» للدكتور محمد عبدالمنعم.

ومن إصدارات الدورة التاسعة للمهرجان أيضًا.. «النصوص الفائزة فى مسابقة دكتور حسن عطية للتأليف المسرحى»، «عايدة علام.. مسيرة علم حافلة بالعطاء» للناقدة المسرحية شيماء توفيق، «١٠ سنوات من الإنجازات الكتاب التوثيقى لفعاليات مؤسسة س للثقافة والإبداع » و«كتيب المهرجان» الذى يتضمن تفاصيل الدورة التاسعة من المهرجان.

مبدعون عرب

ويقدم المهرجان كتاب «المسرح السودانى فى زمن العنف» للناقد المسرحى السودانى أبوطالب محمد، «المسرح المغربى.. تطور وتاريخ للكاتب المغربى» للمؤلف أحمد بلخيرى، «عبدالصمد خانقاه رائد المسرحية الحديثة فى العراق» للدكتور على الربيعى.

ويأتى تقديم إصدار «تاريخ المسرح الفلسطيني» للدكتور سيد على فى إطار احتفالى المهرجان المسرحى الدولى لشباب الجنوب، بالمسرح الفلسطينى خلال فعاليات الدورة التاسعة من المهرجان والتى تحمل اسم الدكتورة عايدة علام، والتى تقام خلال الفترة من ١٥ إلى ٢٠ إبريل المقبل لعام ٢٠٢٥ بمحافظة قنا تحت شعار «المسرح.. مقاومة» والاحتفال بالمسرح الفلسطينى تضامنًا مع نضال أهل غزة الأبطال ضد العدو الصهيونى المحتل». والكتاب يتضمن معلومات وتواريخ تنشر لأول مرة فى مصر وأيضًا تكريم عدد من كبار فنانى فلسطين منهم الفنان غنام غنام، والذى يقدم العرض الفلسطينى، «بأم عينى» لأول مرة فى صعيد مصر، من خلال المهرجان، وكذلك العرض الفلسطينى «حكايات من بلادى» لفرقة المسرح الوطنى الفلسطينى بالإضافة إلى عروض فلسطينية أخرى.

٥٠ عرضًا مسرحيًا فى القائمة الطويلة

وأعلنت إدارة المهرجان المسرحى الدولى لشباب الجنوب عن اختيار ٥٠ عرضًا ضمن القائمة الطويلة المشاركة فى الدورة التاسعة من المهرجان من أصل ٧٣٠ عرضًا تقدموا للمشاركة فى دورة هذا العام من معظم دول العالم دورة دكتور عايدة علام، والتى تحتفل بالمسرح الفلسطينى لدورة ٢٠٢٥.

يذكر أن الدورة التاسعة تحمل اسم دكتور عايدة علام، والتى تحتفل بالمسرح الفلسطينى المقامة فى محافظة قنا خلال الفترة من ١٥ إلى ٢٠ إبريل المقبل تحت رعاية وزارة الثقافة ووزارة الشباب والرياضة، محافظة قنا، مؤسسة مصر الخير، مؤسسة إيزيس للاستشارات الهندسية، ومدينة دريمز، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، جمعية أنا المصرى بقنا.

همت مصطفى

«الملك وأنا»..

كوميديا غنائية استعراضية بطولة النجمة داليا البحيرى بتوقيع المخرج محسن رزق

على قدم وساق تجرى بروفات العرض المسرحى "الملك وأنا» إنتاج قطاع الفنون الشعبية والاستعراضية، برئاسة الفنان تامر عبدالمنعم تقدمة فرقة تحت ١٨ تحت قيادة الفنان طارق مرسى العرض دراماتورج وإخراج محسن رزق بطولة النجمة داليا البحيرى، النجم د. فريد النقراشى، الفنانة هدى هانى،الفنانة وفاء السيد، هبه محمد، نور الشرقاوى، خالد إبراهيم، علاء عيد، طارق مرسى، طارق الشرقاوى، إيهاب علوان، ليلى عبدالحميد، يوسف لبيب، أشرف شكرى، طارق مختار، أمانى محمد، فاطيما محمد، سهيلة عمرو، حسن إبراهيم، نور فوكس، مصطفى محمد، أحمد شاتوكة والأطفال ديما ياسر، أحمد النمس، لميس محمود، دانا مصطفى، عاليا يونس، كارما يوسف، حنين النمس، سيلينا سمير، صوفيا محمد، مريم النمس، موسيقى عصام كاريكا، ديكور د. حمدى عطية، أزياء د. مروة عودة، أشعار عادل سلامة، استعراضات حسن شحاتة، جرافيك جون بهاء، إضاءة عز حلمى.

فكرة العرض ثرية وأقدم صورة ورؤية مختلفة للمتفرج لجزيرة "سيام"

قال المخرج محسن رزق عن أسباب تقديمه لعرض "الملك وأنا»، والفكرة الرئيسية التى يدور حولها العرض "موضوع المسرحية هى مذكرات حقيقة لشخصية إنجليزية تسمى "أناليونوينز»، وقد قدمت كفيلم سينمائى مرتين، وهو ما جذبنى للغاية لتقديمها كمسرحية خصوصًا أن الموضوع ثرى للغاية فتدور فكرتها حول جزيرة يحكمها ملك يدعى «مونجكوت» بيتعامل مع أهل هذه الجزيرة تبعًا لسماته الشخصية، وهو لا يدرك أنه بذلك "ديكتاتور"، وعندما تأتى معلمة حتى تعلم أولاده فيحدث تغيير، وصدام ما بين الثقافتين الإنجليزية والثقافة الأخرى خصوصًا أن هذا الملك كان متزوجًا من الكثير من الجوارى ولديه أكثر من ثلاثمائة جارية، ولديه أكثر من ثلاثمائة طفل وطفلة، ومن خلال هذا الصدام يمكننا أن نقدم العديد من الأفكار المهمة التى تكون مواكبة لما يحدث لمجتمعنا، وبالأخص عن الأشخاص ذوى الفكر المتجمد، وكيف نطور مجتمعنا من خلال بعض الاسقاطات التى نقوم بها من خلال هذه الجزيرة على مجتمعنا لنحل تلك المشكلات؛ فبالتالى الفكرة كانت ثرية جدًا، والشىء الثانى أن الأحداث تدور فى تايلاند، وهذه صورة جديدة للمشاهد المصرى الذى لم يسبق له مشاهدة اجواء «تايلاند» على المسرح وبالأخص جزيرة «سيام» وما يخصها من ملابسها والموسيقى الخاصة بها، وسلوك أهالى هذه الجزيرة، وكيف يتعاملون ويتحدثون خصوصًا أن من ضمن أهل هذه الجزيرة هم الأطفال فقدوم المعلمة يحدث صدام بين الثقافتين، حيث تواجه المعلمة الفنانة داليا البحيرى الملك الفنان فريد النقراشى بحقائق عديدة، وهو يعتقد أنه حق فى كل شىء.

وتابع: كان تحديًا بالنسبة لى تقديم هذه النوعية والرؤية على خشبة المسرح يعد صعبًا للغاية، وقد سبق وأن قدمت أكثر من عرض للأطفال حبًا فى توجيه رسالة مفادها أن عروض الأطفال يجب أن تقدم بشكل متميز خاصة أن ليس هناك اهتمام كاف بعروض الطفل وأود أن أشير إلى أننى قدمت كل أنواع المسرح فأنا اقدم عروض مسرحية منذ عام ٩٣ منذ أن كان عمرى سبعة عشر عامًا، ولكننى عندما توجهت للطفل كنت أرغب فى تقديم عروض له بشكل به اهتمام كبير، وجودة فنية عالية، وبالفعل نجحت تجاربى لمسرح الطفل فقد حصلت على جائزة المهرجان القومى للمسرح بعرض "سنووايت»، واستكلمت سلسة عروض الطفل، وقدمت عرض «أليس فى بلاد العجائب»، وبالفعل حقق العرض ناجحًا ساحقًا، فهناك حالة من حالات الاستنكار لعروض الطفل التى تعامل على أنها عروض من الدرجة الثانية، لكن وجهة نظرى أن العكس هو الصحيح فمسرح الطفل أهم مسرح يقدم فى العالم والأمثلة واضحة أمامنا من خلال «ديزني»، وما تحققه من نجاحات ساحقة، وعندما قدمت عروضًا، مثل "سنووايت»، «وأليس فى بلاد العجائب»، ربانزل، "الجميلة والوحش» كنت أرغب فى تقديم العناصر الناجحة على خشبة المسرح، وذلك حتى يشاهد الأطفال هذه الأفلام الناجحة بصورة مبهرة على خشبة المسرح خاصة أننى اقدم هذه العروض بأفكارى الخاصة التى تتعلق بمجتمعنا، وذلك ليصدقها الطفل، وأضاف، قائلًا: «عروض الطفل يجب أن تكون لها ميزانية خاصة خاصة أن عروض الطفل تعتمد على الإبهار خاصة مع التطور التكنولوجى المتلاحق فأصبح الطفل يتعامل مع الوسائط التكنولوجيا المتعددة مثل فيسبوك، وغيرها فمن الصعب أن نتعامل معه بثقافة قديمة خاصة أن أطفال اليوم لديهم وعى وإدارك كبير، ولذلك توجهت لتقديم عروض للأطفال، وعلى الرغم من أن هذه العروض حققت نجاحًا كبيرًا؛ فإننى أحبطت كثيرًا، وذلك لعدم وجود مساندة فعروض الطفل تحتاج إلى ميزانيات كبيرة، وهناك عرضان قمت بإنتاجهما مع الفنانة مروة عبدالمنعم وتكبدنا مشقة كبيرة فى انتاجهما خاصة أن توفير مسرح أمر مكلف، وكذلك الضرائب الخاصة بهذه العروض كبيرة؛ فبالتالى سيكون سعر التذكرة مرتفعًا، وهو أمر أرفضه، ولكننى أحب عروض الطفل، وحققت نجاحًا كبيرًا بالعروض التى قدمتها، وعن الرؤية التى يقدمها بعرض "الملك وأنا» أستطرد، قائلًا: «الرؤية مفادها أننا بإيدينا أن نواجه أنفسنا بمشاكلنا وجمودنا، فهناك أوضاع وأفكار عديدة يجب أن تتغير، وهذا عندما نرغب فى أن نتعلم، ونأخد قرارًا أن نفتح صدورنا للعالم، ونواجه أنفسنا بمشاكلنا، ونعترف بها سنتحرر، وسنكون فى مصاف الدول الكبرى، وعن تعاونه من النجمة داليا البحيرى ذكر، قائلًا: مهما تحدثت عن النجمة داليا البحيرى فلن أوفى حقها فهى فنانة، وإنسانة بدرجة «قديرة» فهى فنانة جميلة، ومجتهدة ومتواضعة وتعشق مسرح، وكانت بداية تعاوننا الفنى بالعرض المسرحى «أبوالعربى» من تأليفى وقبل هذا العرض لم نتعاون سويا ولكن خلال عرض "أبوالعربى» وجدت أن لديها إمكانيات فنية متميزة وعرضت عليها العمل معى، وقد شاهدت لى عروض "سنووايت»، «وأليس فى بلاد العجائب»، "الجميلة والوحش»، وتحمست لتقديم عرض مسرحى من إخراجى، وعندما قدمت معى عرض "سيدتى أنا»، وجدت التزامًا وانضباطًا وحبًا وتفانيًا كبيرًا فى العمل، وكانت تقوم بعمل أجواء رائعة بالعرض.

وتابع، قائلًا: عدد النجوم الذين يقدمون عروضًا لمسرح الدولة قلائل يعدون على أصابع اليد الواحدة، ولكن النجمة داليا البحيرى تنفق بشكل شخصى على تفاصيل فى الملابس

والإكسسوارت، وتفاصيل أخرى كثيرة، فهو أمر يدل على حبها للعمل بالمسرح وشغفها به، وشعرت أنها ستكون مناسبة للغاية فى شخصية المدرسة الأنجليزية التى جاءت لجزيرة "سيام» خاصة أنها تتحدث اللغة الإنجليزية بطلاقه كبيرة، ولديها حس كوميدى عالٍ للغاية، وكذلك تمتلك أذن موسيقية؛ وبالتالى استطيع استغلال هذا الأمر فى الاستعراضات خاصة أنها تبذل مجهودًا كبيرًا فى الاستعراضات، وأتمنى أن نقدم شيئًا جديدًا ومتميزًا، وعن أبرز التحديات الخاصة بالتجربة، تابع: أى تجربة بمسرح القطاع العام تكون بها تحديات كبرى، فالبنية التحتية بمسارحنا بحاجة لأن تعدل كذلك نفتقد للدعاية بمسرح الدولة وكذلك ضعف الأجور الخاصة وجميعها تحديات تحدثنا بها كثيرًا ولكن فى النهاية نحاول أن نخلص للتجربة سواء المسئولون الذين يبذلون قصار جهدهم سواء الأستاذ خالد جلال، رئيس قطاع شئون الإنتاج الثقافى أو الفنان تامر عبدالمنعم، رئيس قطاع الفنون الشعبية والاستعراضية وأخيرًا نحتاج كمسرحيين دعم كبير لمسرح الدولة.

لأول مرة أقدم شخصية الديكتاتور

يقدم الفنان الدكتور فريد النقراشى شخصية الملك "مونجكوت" وعن عناصر الجذب فى الشخصية تحدث، قائلًا: «شخصية الملك ديكتاتورية وفى نفس الوقت بداخله شخص طيب، ولكنه ليس مكتشفًا لهذا الأمر وهناك تحولات كبيرة للشخصية على مدى العرض، وهو أهم عنصر جذبنى للشخصية أما العرض ككل به عناصر جذب عديدة أولها فكرة وجود النجمة داليا البحيرى على مسرح البالون والعرض إخراج المخرج محسن رزق، وهو مخرج متميز ومتألق يجيد هذه النوعية من العروض والموسيقى والأغانى ألحان عصام كاريكا وكل صناع العمل على قدر كبير من التميز والتفوق.

المخرج محسن رزق مخرج مبدع ويعشق الممثل

الفنانة هدى هانى تقدم شخصية "سون» زوجة الملك وعن دورها تحدثت، قائلة: «كنت أرغب فى العمل مع المخرج محسن رزق خاصة أننى سمعت عن مجموعة العروض المتميزة التى قدمها منها «رابونزل»، «والجميلة والوحش»، «سيدتى الجميلة»، وجميعها عروض متميزة على مسرح دولة قدمت بشكل راقٍ وجودة فنية عالية، وعندما تعاونت معه وجدت أنه شخصية راقية وإنسان فى غاية الاحترام كذلك هو مخرج قوى وممثل قوى، ويقدم كل الشخصيات ببراعة كبيرة ولديه حس كوميدى عالٍ، ويعشق الممثل بشكل كبير، ويعشق توجيه الممثل وهو أمر لا نجده فى مخرجين كثيرين فقد بدأت مع الفنان القدير محمد صبحى فأنا معتادة على هذا الشكل من الالتزام، فالفنان محمد صبحى يحب الممثل كثيرًا، وقد شعرت بسعادة كبيرة بالعمل مع المخرج محسن رزق، ووجدت العمل معه به شبه كبير من الأستاذ محمد صبحى، وأضافت: أقدم شخصية جديدة بالنسبة لى وتعد مفاجأة كبيرة، وهو ما جذبنى لتقديمها، والمسرحية ككل متميزة فهى من الكلاسيكيات، لكنها ممصرة بشكل جيد للغاية والكوميديا بها متميزة وجميلة كما أن فريق العمل متميز فالعرض بطولة النجمة داليا البحيرى والفنان د. فريد النقراشى وكوكبة من النجوم المتميزين الذين سعدت بالعمل معهم كثيرًا.

نهدف إلى تقديم عمل يضم الكثير من عناصر الإبهار ويحمل فكرة جيدة

قال الفنان طارق مرسى مدير فرقة تحت ١٨ عن بداية فكرة العرض: بدأت الفكرة بكل صراحة فى فترة تولى الأستاذ عبدالمنعم محمد، إدارة الفرقة، وكنت فى هذا الوقت المشرف الفنى للفرقة.

وكان الهدف تقديم عمل يضم الكثير من عناصر الإبهار ويحمل فكرة جيدة تناسب الأسرة وتعيد الجمهور إلى صالة العرض وكان للاختيار أن يتولى هذه المهمة المخرج الكبير محسن رزق، وهنا كان اقتراحه أن يكون فكرة العرض تكون مرتبطة بالأسرة ومشاركة الأطفال، وكان الاختيار "الملك وأنا"، وما بها من فكر التغير وقبول الرؤى الجديدة والعمل على تطوير الذات.

وتابع قائلًا: فرقة تحت ١٨ منذ إنشائها تقدم مجموعة من العروض لأعمار سنية مختلفة بداية من عروض الطفل من خمس إلى عشر سنوات إلى عروض التى تناسب الصبية وبداية سن المراهقة، وصولًا إلى العروض الخاصة بالأسرة والطفل؛ وبالتالى فإن عروض الفرقة متنوعة سواء على مستوى المتلقى وعمره أو على مستوى المحتوى سواء من التراث العالمى "كالملك وأنا" أو على مستوى التراث المحلى، مثل "مملكة السحر والأسرار» التى تتناول عراقة وعلوم الأجداد الفراعنة.

لذا القادم من العروض إن شاء الله سيكون على نفس النهج من التنوع للوصول إلى أكبر عدد من الجمهور ليتم تحقيق الاستفادة من الخدمة الفنية والثقافية المقدمة.

وهذه الأفكار من الأهمية كى تقدم فى عرض مسرحى كبير، ومبهر قادر على توصيل تلك الرسالة كاملة غير منقوصة.

وأضاف، قائلًا: «بالنسبة للخطة فى المرحلة المقبلة إن شاء الله سوف تتم مناقشتها مع الفنان القدير النجم تامر عبدالمنعم، وهى ستكون فى إطار عرض صيفى يقدم ان شاء الله فى مدينة جمصة مع الإعداد لعرض غنائى استعراضى كبير أما من التراث العالمى أو من التراث العربى والمصرى مع الإعداد لأتيليه بمواصفات حديثة نستعرض فيه كل العرائس التى استخدمت فى عروض الفرقة؛ ليكون لبنة لتأسيس تاريخ وذاكرة بصرية للفرقة على مدى الأعوام.

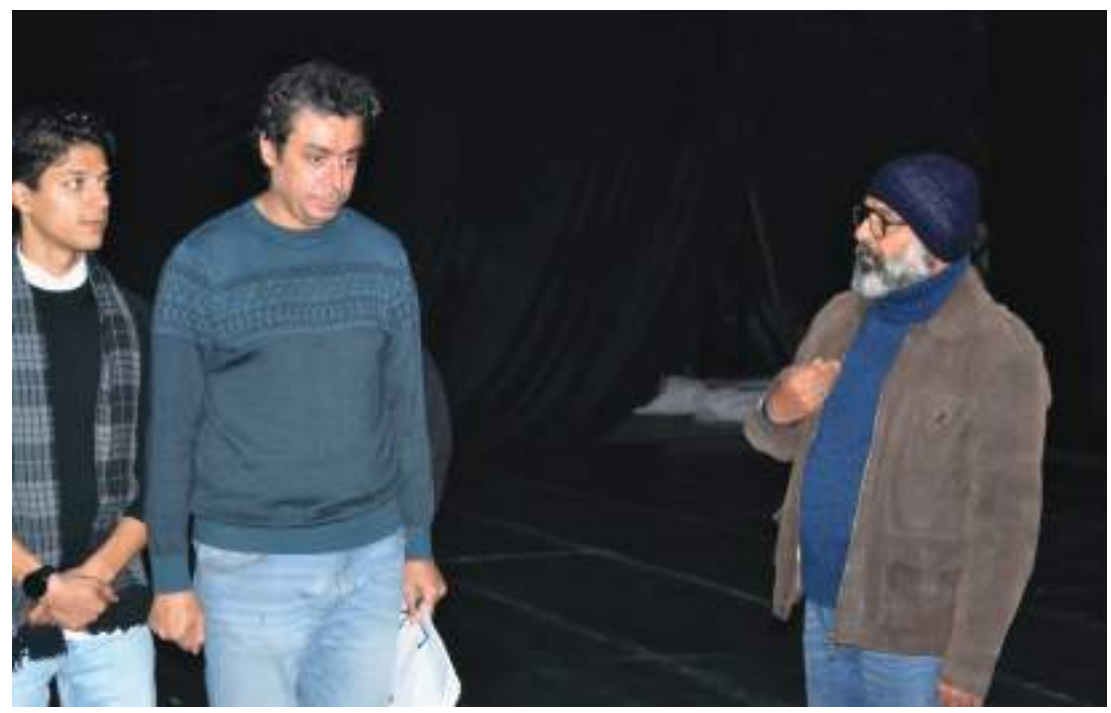
كيمياء فنية كبيرة تجمعنى مع المخرج محسن رزق، وهذا العمل الثالث مع النجمة داليا البحيرى

الشاعر الفنان عادل سلامة صرح قائلًا عن تعاونه مع المخرج محسن رزق: «أسعد كثيرًا ويكون لدى حماس شديد مع كل عمل مسرحى مع المخرج محسن رزق؛ لأنه مخرج كبير ومتميز والكيمياء بيننا عالية جدًا وقدمنا سويًا مجموعة من الأعمال الناجحة فى مصر وخارج مصر وسعيد جدًا بالتعاون الثالث مع النجمة داليا البحيرى فقد سبق وأن عملت معها فى مسرحية "أبوالعربى" وعرض "مهمة مستحيلة" وعرض "سيدتى أنا»، والذى تألقت به النجمة داليا البحيرى بشكل كبير، وكان أداؤها متميزًا وفاق كل التوقعات، وأثبت جدارتها مسرحيًا وقد حصدت المسرحية العديد من الجوائز فى المهرجان القومى للمسرح دورة النجم عادل إمام، وتشرفت فيها بحصولى على جائزة أفضل أشعار ومسرحية "الملك تعد بالنسبة لى أول تعاون مع الملحن عصام كاريكا، وهو فنان له تاريخ طويل يتحدث عنه، وهو ما يضيف لى ويسعدنى.

ديكور العرض يدمج بين الواقعية والرمزية

وعن الرؤية الخاصة بديكور عرض "الملك وأنا» تحدث مصمم الديكور د. حمدى عطية، قائلًا: «الرؤية الخاصة لديكور العرض المسرحى «الملك وأنا» التصميم يدمج بين الواقعية والرمزية مع التركيز على التفاعل بين الشخصيات والفضاء ما يعزز القصة ويثرى التجربة البصرية للجمهور فتصميم الديكور للعرض المسرحى يجب أن يعكس الثراء الثقافى والصراع بين الشرق والغرب مع التركيز على التفاصيل التاريخية الفنية.

رنا رأفت



«جسور»

ضمن فعاليات المركز الثقافى الفرنسى

استضاف المركز الثقافى الفرنسى العرض المسرحى «جسور»، وهو نتاج برنامج جسور للفنون الأدائية، على خشبة المركز الثقافى الفرنسى بالقاهرة، أيام ٢٣ ،٢٢، ٢١ فبراير ٢٠٢٥.

العرض المسرحى «جسور» انطلق كورشة تدريبية متكاملة فى الفنون الأدائية، شملت التمثيل، الغناء، الرقص، الحكى، والإدارة المسرحية، استمرت على مدار سبعة أشهر بواقع ١٤٠ ساعة تدريبية، وقد تم تنفيذها بدعم من الاتحاد الأوربى، بالتعاون مع اتحاد المعاهد الثقافية الأوروبية (EUNIN)، وبالشراكة مع استوديو عماد الدين، وتحت إشراف وتنفيذ سودوكو للفنون.

أشرف على كتابة العرض المسرحى "جسور وأخرجه أحمد رجائى، بطولة: محمود أبوكيفه، محمد نوارى، محمد رجاء، سيزا سوركتى، بسملة أحمد، أبوبكر سالم، ندى نصار، عبير عز الدين، ستيفن ريمون، مها بابكر، أمنية على، بولا طارق، سلافه عز الدين، إسراء ممدوح، تصميم بوستر: مينا نادر، تصوير فوتوغرافيا مدحت صبرى، محمد رجاء، فادى حبيب، خدمات pr شركة وصلة، تصميم وتدريب الاستعراضات مينا ثابت أشعار أحمد رجائى، تأليف موسيقى ليالى، استايلست وأزياء نور القناوى، إضاءة عز حلمى، المادة الفيلمية ليالى يحيى، مساعدوا الإخراج بافلى وائل، مؤمن عيد، مادونا عماد، تقى الألفى.

قال مخرج العرض المسرحى "جسور" أحمد رجائى العرض يستعرض تأثير الهجرة على الأفراد نفسيًا واجتماعيًا، ويشجع على التعايش السلمى وتبادل الثقافات بين دول الجوار، وهو نتاج ورشة مستوحاة من قصص حقيقية يؤديها مجموعة من الفنانين من مصر والسودان وسوريا.

وأضاف رجائى، فى أجواء تجمع بين الواقع والخيال تعرض مسرحية "جسور" مزج بين حكايات وأحداث حقيقية حدثت بالفعل كتهجير المواطنين من بلادهم وقت الحروب ونزاعات الطعام والمياه وصراعات البقاء، وخطيئة قتل النفس والغير وجرائم الشرف والإتجار بالأعضاء وتفكك الأسرة، حيث تجتمع كل هذه الحكايات على مركب تائهة فى منتصف البحر، فى إطار تجريبى يمزج بين التمثيل والحكى والغناء والرقص.

قال الفنان محمود أبوكيفه، مسرحية "جسور" تتحدث فى المقام الأول عن الكثير من القضايا والأفكار مثل الحروب فى الوطن العربى والعالم، العادات والتقاليد المجتمعية، صراع الإنسان مع نفسه، المرض، التربية الخاطئة وإغفال المشاعر، الاستغلال والاستنزاف النفسى، وكل هذه المشاعر والأفكار يتم تقديمها من خلال سينوغرافيا تخيلية عن عالم البرزخ، العالم المجهول ما بين الحياة والموت، ويتم ذلك عن طريق قارب نجاة يتواجد عليه عشرة من الأشخاص يقومون بالتجديف على هذا القارب أملًا فى النجاة من مصير مجهول، ويتعرض الكثير منهم إلى أحلام مزعجة وكوابيس تذكر كل واحد على حدة بما فعله فى الحياة الدنيا من ذنوب وأخطاء وكأنهم فى وقت الحساب يعرض عليهم كتاب أعمالهم، مع ملاحظة أن الشخصيات ليسوا بالضرورة يمثلون شخصياتهم الحقيقية فى الدنيا بقدر ما يكونوا رمزًا لكل شخصية تؤدى نفس الأفعال فى العالم الحقيقى، وبالتالى نضع المشاهد أمام استفسار وسؤال دائم عن من هم هؤلاء الأشخاص، وهل يستحق كل منهم فرصة أخرى أم لا، ويظل المشاهد فى حالة السؤال طيلة العرض فيحاول أن يرى صورة تقريبية للكثير من المشاكل التى تسيطر على مجتمعاتنا ومحاولة فهمها، ولا يقدم العرض الإجابات بشكل مباشر بقدر ما يسعى إلى أن يكون المشاهد قد استطاع أن يدرك هذه الرمزيات ويحللها.

وأضاف أبوكيفه، بالنسبة لدورى فقد أديت شخصيتين مختلفتين فى المسرحية، ففى الليلة الأولى قدمت شخصية تمثل رمزًا لكل الاختبارات الخاطئة للإنسان فى الحياة، الإنسان الذى يظن أنه استطاع أن ينال من الحياة ما يريد بكل أنانية دون الاعتبار للغير ودون رقيب أو حسب، ولكنه دائم الشعور بالوحدة والنقص رغم نرجسيته وغروره الواضح، وبالتالى فهو ككتلة النار المتقدة دائمًا والتى تحاول البحث عن فرصة ثانية للعودة بعدما أدرك سوء اختياراته، وفى الليلة الثانية قدمت الشخصية الثانية، وهى رمز لكل إنسان مسئول عن أسرة وأبناء ولكنه أغفلهم مع الوقت والتفتت لصراعاته الشخصية مع ذاته وانغماسه فى عالم المخدرات حتى تفرق شمله معهم، ويظل طوال المسرحية فى عالم البرزخ يحاول أن يشرح لابنته أنه كان ضعيفا وخائفا من أن تشوه صورة الأب الجميل فى عينيها فاختار الهروب باسمه تاركًا لها أسئلة كثيرة فى رأسها حول أنانيته وزيف مشاعر حبه لها.

قالت الفنانة بسملة أحمد، يعتبر العمل أول عرض احترافى لى والفضل يرجع للأستاذ أحمد رجائى المخرج وفريق العمل، أبطال العرض فى كل ليلة عرض يختلفون عن الليلة الثانية، بالتأكيد فكرة أ أحمد رجائى فكرة جديدة ومختلفة، بلعب دورين، و دورى الأساسى هو دور لطفلة عندها سرطان فى الدم، وفى الحقيقة أحببت الدور جدا وتأثرت به، (وجايز يرجع شعرى يطير) هذه آخر جملة قالتها الطفلة قبل أن تموت، أنا أحب كل الأدوار لأنها قصص حقيقية وهذا شىء كنا متأثرين أكثر بكل قصص العرض ومتعاطفين معها.

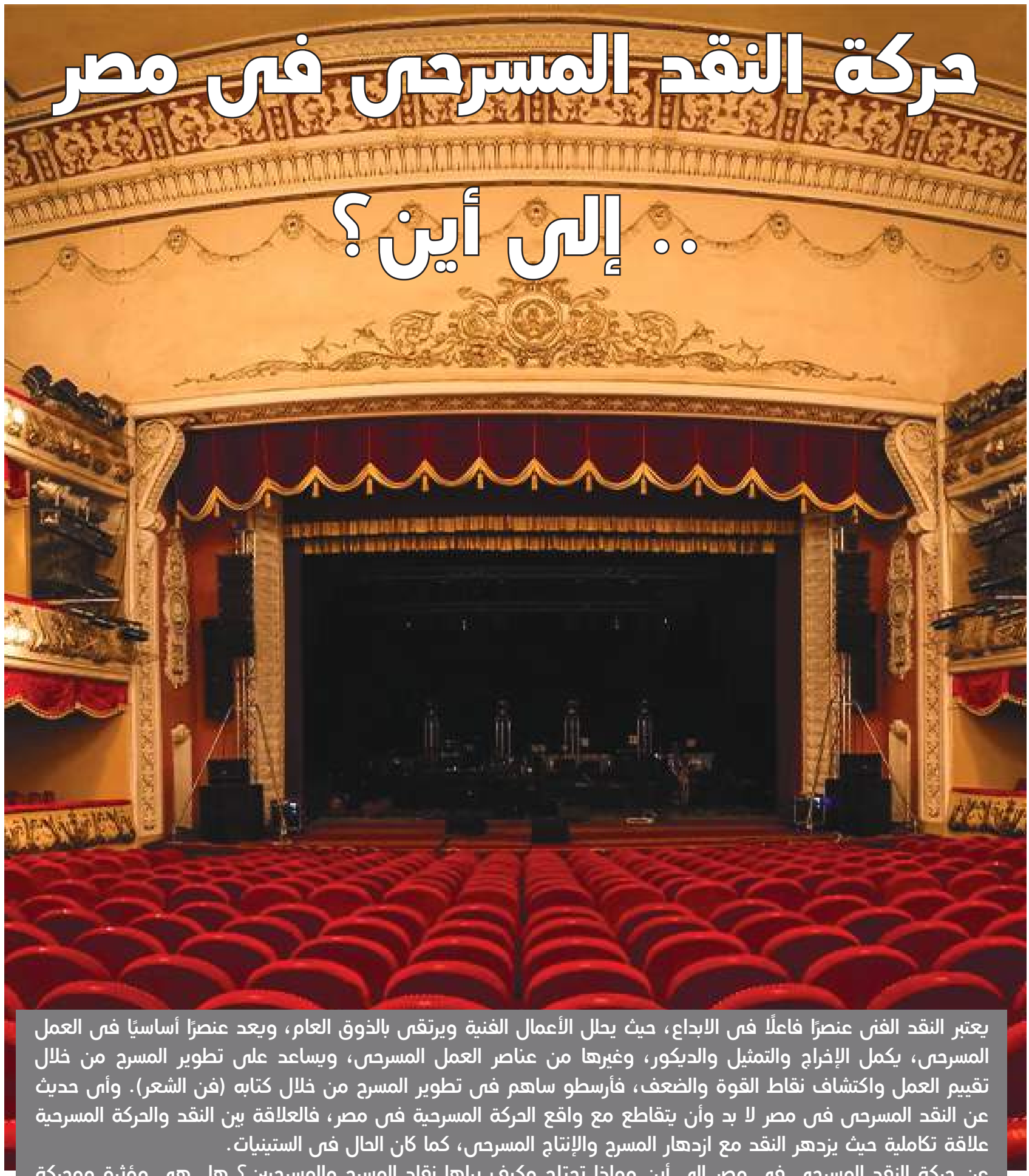
وقدمت الفنانة بسملة أحمد الشكر "لسودوكو" وقالت بالنسبة لى هى عائلتى الثانية ومساحتى الآمنة ، مليئة بالحب والدعم ونجاح لى ولغيرى وفى الحقيقة أى شخص يدخل "سودوكو" يخرج منها إنسان جديد.

بينما قال الفنان أبوبكر سالم، ألعب دور شخص عنده تخوف من معرفة الحقائق ولا يملك الشجاعة الكافية لاتخاذ قرارات حياتية وفى نفس الوقت يحاول مساعدة غيره ولا يعرف مثل ما كان يساعد أخته وأنه يحميها من قسوة افكار المجتمع الناتجة عن العادات والتقاليد والتى يتم تنفيذها بطريقة بشعة ورجعية معتمدة على" من يخطئ يستحق العقاب" فى النهاية أقدم الشكر للقائمين عن شركة "سودوكو"، على رأسهم المخرج أحمد رجائى والتحية أيضا موصولة لجميع مدربى الورشة.

قالت أمنية على، دورى فى العرض المسرحى "جسور" أحبه جدًا لأن دورى عن الحرب وأرسلت رسالة لوطنى، من خلال العرض استرجعت ذكريات حلوة ومؤلمة، وكل حاجة عن وطنى السودان، وأضافت أمنية العرض عموما يعتبر "نفاجات" مقفولة عن كل شخص ونحن قمنا بالفتح، يعتبر العرض المسرحى "جسور من العروض العبثية الممتعة بشدة ودسم وثقيل فكل شخص فى العرض يحكى الحدوتة بطريقته الخاصة مثل المثل "اللى يشوف مصايب الناس تهون عليه مصيبته" بالنسبة لعرض جسور من أفضل العروض التى عملت فيها بحب.

تغريد حسن

حركة النقد المسرحى فى مصر .. إلى أين؟



يعتبر النقد الفنى عنصرًا فاعلًا فى الابداع، حيث يحلل الأعمال الفنية ويرتقى بالذوق العام، ويعد عنصرًا أساسيًا فى العمل المسرحى، يكمل الإخراج والتمثيل والديكور، وغيرها من عناصر العمل المسرحى، ويساعد على تطوير المسرح من خلال تقييم العمل واكتشاف نقاط القوة والضعف، فأرسطو ساهم فى تطوير المسرح من خلال كتابه (فن الشعر). وأى حديث عن النقد المسرحى فى مصر لا بد وأن يتقاطع مع واقع الحركة المسرحية فى مصر، فالعلاقة بين النقد والحركة المسرحية علاقة تكاملية حيث يزدهر النقد مع ازدهار المسرح والإنتاج المسرحى، كما كان الحال فى الستينيات.

عن حركة النقد المسرحى فى مصر إلى أين وماذا تحتاج وكيف يراها نقاد المسرح والمسرحيين؟ هل هى مؤثرة ومحركة للإبداع أم انها تواجه عراقيل؟..

واهتماما من مجلة (مسرحنا) بهذه القضية، وبحثا عن السبل التى بها يتطور الإنتاج المسرحى، بوجود حركة ومواكبة نقدية حقيقية، كان هذا التحقيق الذى شارك فيه عدد من المهتمين بهذا الموضوع.

سامية سيد

الناقد واصف محلل فمقوم

وفى هذا الإطار قال الدكتور أبوالحسن سلام:

هناك اشتباك وخلط بين تاريخ المسرح والنقد المسرحى، غالبية من يضعون أسماءهم تحت صفة ناقد يخلطون بين هذين المفهومين. فناقد دون كفاءة فى تحليل المنتج الإبداعى نصًا كان أم عرضًا أم فيلمًا أم مسلسلًا أو لوحة تشكيلية أو مشهد رقص مسرحيًا أو عملًا موسيقيًا ليس بناقد. والمنتج الإبداعى نصًا وأداء هو الذى يشير إليه الناقد المحترف على النظرية النقدية التى تلائم المنتج نفسه، فكل من يستحسن أو يستهجن هو منتقد وليس ناقدًا، فالناقد يعطيك أسبابًا مقنعة للاستمتاع بالمنتج الإبداعى نصًا كان أم عرضًا. وهناك من يستتر خلف شعار (كل وأنقد)

وتابع سلام: النقد بائس لأن المسرح بائس والفيلم بائس، فالنقد موهبة متوجة بالمنهجية الموضوعية، فالناقد قاض انسان يحلل المنتج الإبداعى ويقيمه بمعيار موضوعى دون تحيز، وما لدينا الآن نقد صحافى لا أكثر. ولا نقد دون ملكة التحليل كشفا لبنية النص أو العرض.

وأضاف: فى نقد منتج حداثى يتخذ الناقد النقد المؤول، وفى نقد ما بعد الحداثى نصا أو عرضا يوظف الناقد تقنيات تفكيك معمار النص أو العرض، وينقد خطابه ليعيد بناء خطاب معارض النص أو العرض، وليس عندنا هذا الصنف لا فى النقد ولا فى الإبداع، إلا من نسى شنطة أرسطو.

النقد دون منهج هو انطباع لا أكثر، مع أن الانطباع أساس عملية النقد فى عمل الناقد، الناقد ينقد غير المألوف المدهش ليبين سبب إدهاشه، والناقد واصف محلل فمقوِّم، والباحث واحد واصف يصف ما يجده فى بنية النص أو العرض ويقومه كما أنه مؤصل لمعيار التقويم ولمرجعية التأصيل برد البنية الفنية فى الشكل ورد الخطاب لأصوله التى نبع منها النص أو العرض.

الناقد كالبوصلة التى تحدد الطريق وتبين المسارات

وقال الكاتب والناقد أحمد عبدالرازق أبوالعلا:

العلاقة بين النقد والإبداع علاقة تكامل وليست علاقة تنافر..والعمل الإبداعى بشكل عام لا يتطور إلا بوجود حركة نقدية حقيقية مواكبة له، والناقد ليس قاضيا لكنه يشبه البوصلة التى تحدد الطريق وتبين المسارات.

أما عن علاقة النقد بالمسرح فهى علاقة خاصة جدا تتميز عن غيرها من العلاقات مع الأنواع الأدبية والفنون الأخرى بأنها ذات طبيعة خاصة؛ لأن العرض المسرحى يتكون من مجموعة عناصر مختلفة تتطلب من الناقد أن يكون واعيا بطبيعتها، ولذلك ينبغى أن يكون ناقدا موسوعيا.

وتابع: لكننا الآن نقرأ مقالات تحت لافتة النقد المسرحى ينقصها الكثير من العلمية والمنهجية.. فليس من عمل الناقد المسرحى أن يتحدث فقط عن العرض بمعزل عن معرفته أولا: بالسياق الذى يحكم الحركة المسرحية ذاتها، وثانيا: بطبيعة المنهج الذى ينطلق منه..وأعنى هنا بالسياق (المعوقات المتعلقة بالحركة المسرحية وطبيعة الجمهور المتلقى الأول للعرض والظروف السياسية والقوانين التى تحكم الواقع سواء كانت سياسية أو اجتماعية أو إنسانية) هذه المعرفة هى التى تحدد توجه الناقد وموقفه من الحركة المسرحية ككل حتى يكون قادرا على مناقشة العمل المسرحى مناقشة موضوعية.. يستفيد منها الفنان صاحب العمل سواء كان مؤلفا أو مخرجا أو ممثلا أو أى مشارك فى عناصر فنية أخرى.

والسؤال: هل يتحقق هذا فى نقدنا الآن المُواكب لنشاطنا المسرحى؟

الإجابة: لا..والدليل على ذلك أن المسرح لدينا فى تراجع وضعف شديدين، ويحتاج إلى (مقشة) على حد تعبير د. يوسف إدريس الذى ذكره فى الثمانينيات فى إحدى مقالاته، لنكنس بها كل المعوقات التى تواجه مسرحنا.. ولا يشير لها النقد الآن، فمعظمه مُجامل ويناقش من السطح ولا يريد أصحابه إغضاب الفنانين المشاركين فيه، وأصبحت نتيجة لذلك العلاقة بين المبدع والناقد علاقة متوترة تحكمها الحساسية الخاصة والمُهلكة.

بهذه الطريقة لن ينهض مسرحنا ولن يتطور ولن يستطيع أن يقدم رسالة حقيقية تهم الناس وهو الفن الجماهيرى الذى لا يعيش إلا بهم.

فنهضة مسرح الستينيات كان سببها وجود حركة نقدية مواكبة، مثلت ظاهرة.. تلامست مع الظاهرة المسرحية ذاتها بصدق ودون مجاملات؛ تمسكًا بالموضوعية والصدق والمنهجية.

الحركة النقدية باقية ما دامت الحركة المسرحية

وأضافت الناقدة أمل ممدوح، قائلة:

ستظل حركة النقد المسرحى مرتبطة ارتباطا وثيقا بالحركة المسرحية، وأرى العلاقة بينهما طردية على كل المستويات، فكلما نشطت الحركة المسرحية نشطت الحركة النقدية، نشطت الحركة النقدية نشط الحراك المسرحى، وفى الوقت الحالى تؤثر الضائقة الاقتصادية بشكل أو بآخر على الحركة المسرحية كمًا وانتشارًا، وأيضا تؤثر نسبيا على الجمهور الذى بات فى صراع قوى مع نفقات الحياة، وعلى الفنان ووقته المخصص للفن أيضا، وهى نقطة للأسف مهمة ومؤثرة. ومن جهة أخرى فإن تناقص الدوريات المهتمة بالمسرح والكتابات النقدية أو تخفيض مساحات الكتابة فيها أو نفقاتها يعد مؤثرا أيضا، ناهينا عن هجرة بعض نقاد المسرح المصريين لدول أخرى صارت حركتها المسرحية بطبيعة الحال موضع اهتمامهم، كل ذلك له تأثيره على الحركة المسرحية المصرية، لكنها على الرغم من ذلك ما زالت موجودة وباقية، خاصة على مستوى قصور وبيوت الثقافة ونوادى المسرح والمهرجانات المسرحية لفرق الأقاليم ومسرح الدولة ومسرح الجامعة، وهذا جيد وسط كل الظروف العامة، ولتحقيق التأثير المطلوب لمهمة الحركة النقدية وسط كل ذلك، فلا بد من خلق مسارات جديدة مؤثرة لسريانها وتأثيرها، كتفعيل هذا الدور عبر الندوات النقدية المستمرة غير المقتصرة على المهرجانات أو بالندوات التطبيقية فقط، فمن الممكن عقد مؤتمرات نقدية طوال العام تطرح قضايا نقدية مهمة، مع محاورات نقدية بين الناقد والفنان وبين الناقد والجمهور، لمد جسور أقوى مع الفنان والجمهور، مع أهمية السعى لإتاحة أكبر للمشاركة النقدية المسرحية فى دوريات محلية مختلفة، تكون متاحة بسهولة للقارئ العادى غير المتخصص، الحركة النقدية باقية ما دامت الحركة المسرحية، وكل ما يؤثر فى إحداهما يؤثر فى الأخرى.

الحركة النقدية لا تستطيع مواكبة الزخم الإبداعى

وشارك ا.د. محمد عبدالله حسين متأسفًا فى بداية كلمته:

للأسف الشديد الحركة النقدية لا تستطيع مواكبة الزخم الإبداعي؛ وذلك لعدة أسباب أولها: تقلص دور الصحافة

الورقية، والمجلات المتخصصة، وانحصارها فى عصر الرقمنة، هذا من ناحية، ناهيك عن إصابة النقاد بالإحباط الشديد، حيث لا تتوفر لديهم قنوات يعبرون من خلالها عن آرائهم النقدية، إضافة إلى كثرة الندوات التى تجمع كل من هب ودب ممن ليس لهم علاقة بالنقد من قريب أو بعيد، وأصبحنا نسمع عن ألقاب ما أنزل الله بها من سلطان مثل فارس النقد، وإله النقد و...إلخ.

ومن ثم فقدت الحركة النقدية إلا من رحم ربى دورها التوعوى الكاشف عن جماليات الإبداع وسلبياته فى آن واحد، الأمر الذى انعكس على المنتج الإبداعى، فأصبح أكثر ركاكة وسطحية.

وأضاف: لا حل للخروج من هذا التيه إلا بعودة النقد الحقيقى ليكون فى صدارة المشهد، والحقيقة أن هناك عددًا من النقاد الجادين ينحتون فى الصخر وسط هذه المعوقات والعراقيل لكنهم قلة تعد على أصابع اليدين.

لا بد من نافذة لنشر المقالات النقدية الجادة والمهنية

وقال الكاتب السيد فهيم:

تحدثنا كثيراً عن أزمة المسرح المصرى ومشاكله الحالية ومنها أزمة النص المكتوب، وأزمة الحركة النقدية الجادة ولا يمكن طبعا أن نغفل بعض المحاولات الفردية الجادة والدؤوبة رغم قسوة الظروف سواء فى التأليف أو الدراسات النقدية. لكن أتمنى أن يتم طرح الحلول العملية للعودة بالمسرح المصرى إلى مكانته التى تليق به. وبما أن الحديث الآن عن حركة النقد المسرحى فلنكن أكثر دقة حتى نستطيع أن نطرح حلولا منطقية. وعلينا أولا أن نفصل بين نقد النص المخطوط وهذا نفتقده كثيرا حاليا، إلا فى بعض الدراسات الأكاديمية والتى يكون الغرض الأساسى منها هو الترقى أو الحصول على درجة علمية، ولا أجد لهذه النوعية من الدراسات أثرا مؤثرا فى تطور المسرح المصرى رغم ما يبذل فيها من جهد؛ ربما لعدم نشر معظمها، أو لجمود طريقة الطرح واغراقها فى المصطلحات والمعايير الشكلية التى لا يلتفت إليها الكثير من كتاب المسرح ومخرجيه.

اللون الثانى من النقد المسرحى هو ما يتناول العروض المسرحية وهذا ما يحظى بنصيب الأسد من التغطية الصحفية، ولن أقول النقد فمعظم ما يطرح مجرد آراء انطباعية وإعادة سرد لأحداث المسرحية، وكثيرا ما نقرأ اطراءات ومجاملات لصناع العرض، وهذا لا يمكن تصنيفه بالنقد بأى حال من الأحوال.

أما مواسم المسرح المتمثلة فى المهرجانات المختلفة فتكون فرصة عظيمة لنشر المقالات والمتابعات للعروض فقط، ولم نعد نجد فى نشرات هذه المهرجانات قراءات لنصوص مسرحية أو لمجمل أعمال كاتب مسرحى.

فلابد أن نجد نافذة لنشر المقالات النقدية الجادة والمهنية لتحريك الراكد فى الحركة المسرحية والخروج بأفكارنا خارج صندوق الوحدة والتفكير الفردى، فالفردية لا تصنع حركة مسرحية ولا تلقى بظلالها على جيل كامل من المسرحيين يمر دون أن يشعر به أحد.

النقد المسرحى وضرورة فعل الإنصات

وبدأ الكاتب والناقد دكتور محمود سعيد متسائلًا:

قبل أن ندخل لعالم النقد المسرحى نود أن نطرح سؤالًا: هل يمكن للمبدع أن يصل إلى حالة الرضى عن إنتاجه؟ أعتقد أن حالة الرضى تتطلب فى حد ذاتها نوعًا من الحرية، حرية الإبداع وحرية الموقف النقدى، وسلامة الموقف النقدى ترتبط بمنهجية شاكة مستمرة بحيث لا قرار لها إلا لتكشف طاقة جديدة أو بُعدًا آخر يكون مجالا لتساؤلات مستحدثة، من هنا يستحيل أن نطلب أصلا مثل ذلك الرضى، ولكن ربما نصل لشيء مغاير وهو فن الإنصات، بمعنى أنه من الضرورى أن ينصت المبدع للنقد وينصت الناقد للمبدع، وهنا نطرح سؤالا بديهيا هو..أليس الناقد هو الموشور الذهنى الذى تنعكس عليه الرؤى المتجانسة او المتعاكسة فى الانتاج المسرحى ؟ ولإتمام هذا الدور لابد من دافع تحريضى تلقائى يسعى بغية كشف متواصل عن معالم الحركة المسرحية عبر الأثر المنقود. ولو عدنا لمرحلة البداية الحقيقية للنقد المسرحى لوجدنا الرائد محمد عبدالمجيد حلمى منذ قرن من الزمان يقوم بهذا الدور بشكل مميز عبر أول نسخة من مجلة المسرح بمصر عام ١٩٢٠.. لتنطلق الأقلام النقدية بعده بشكل جعل من النقد المسرحى المصرى مدرسة مميزة عربيا لها رواد فى كل العصور، ولسنا هنا بصدد عمل توثيق لهذه الأسماء لكن يكفى أن نؤكد حقيقة مهمة وهى ارتباط النقد المسرحى بالفعل المسرحى منذ البدايات.. ونعود لعنصر التحريض، وأعنى هنا أن يكون الفعل المسرحى نصا وعرضا فعلا تحريضيا ودافعا على الكتابة النقدية، لكن هل يمتلك الناقد الحرية الكاملة للقيام بعمله؟ اعتقد أن الناقد لا بد له من تخطى العوامل المكبلة له من اجتماعية واقتصادية واعلامية وثقافية تجعله يتمكن من القيام بعمله بشكل مميز، وأولى هذه العوامل المكبلة هى منابر النشر، بمعنى لابد من كثرة منابر النشر أمام النقد المسرحى، ففى فترات سابقة كانت تنتشر المجلات والدوريات كمنابر أمام الناقد للكتابة، وكانت تفتح أبوابها للجميع، لذا برز جيل من النقاد فى مصر تعلمنا على ايديهم وكتبنا بجوارهم منذ نهاية التسعينيات، إلا أن الحال تبدل ومنابر النشر تقلصت بشكل ملموس وتلك كارثة، فعلى سبيل المثال هناك من يكتب فى النقد المسرحى فترة المهرجانات فقط داخل نشرة المهرجان، ثم يختفى تماما، لذا أتمنى زيادة عدد المجلات والدوريات المهتمة بالنقد المسرحى، مع اتاحة فرصة النشر للجميع، مع البعد عن لعبة الشللية والتكتلات القاتلة للإبداع، وأيضا المقابل المادى لنشر مقال نقدى يجعل الناقد يهرب إلى خارج مصر ليستجدى الكتابة فى المجلات؛ لأن المقابل خارج مصر أعلى بعشرة أضعاف على الأقل من ثمن المقال بمصر، وأيضا أصبح لزاما الاهتمام بالناقد وضرورة أن يعتلى لجان التحكيم والمشاهدة والندوات بأى مهرجان أو مؤتمر، لا أن يكون مجرد رقم بسيط فى اللعبة.

وأضاف: هناك نقطة شديدة الأهمية وهى نقد النص المسرحى، هى شبه غائبة حتى لا تلقى اهتمام من المجلات لنشر مقالات عن النص المسرحى مقارنة بالعرض المسرحى. ولا بد من الاعتراف بوجود اختلافات حادة ما بين النقد المسرحى الأكاديمى المحترف والنقد الصحفى، إذ إن الصحفى أحيانا ولأنه يضمن صفحته الأسبوعية بالجريدة هو لا يطور من أدواته، بل معظم الكتابات الصحفية لا تتعدى وصف العرض، وتلك طامة كبرى، خاصة عندما يعتلى الناقد الصحفى قمة كل لجان المهرجانات، مع إقصاء متعمد للناقد الموهوب أو الدارس، بكل تأكيد النقد المسرحى المصرى وصل لمرحلة مهمة ومميزة عربيا، إلا أن الإشارة إلى نقاط العيوب والضعف هذا لا يعنى إلا أنه ضروريا أن ننظر فى الأمر بعين صادقة وعقل واعى، وكما بدأنا وقلنا إنه لا بد من الإنصات، أن ينصت المبدع للناقد، وينصت الناقد

للمبدع؛ كى يحدث التلاقى، ويعود الناقد المسرحى المصرى إلى قمة لعبة النقد المسرحى العربى كما كان.

الناقد يقدم عملا إبداعيا لا يقل أهمية عن العمل الفنى

وقالت الناقدة منار خالد:

النقد مؤثر بلا شك فى سائر الفنون، وفى المسرح خصيصا، نظرا لكونه عرض آنى قابل للتغيير فى أيامه التالية، بالتأكيد وفقا لرؤية المخرج واستجابته لذلك من قِبل أراء النقاد، ولكن مع الأسف النسبة الأكبر من صناع الأعمال يتعاملون مع الناقد بصفته "ضدًا، أو عدوًا» بل ناقما ومنظرا أكاديميا جامدا يحمل تابوهات نظريات الأقدمين، غير مرن، الفكرة مغلوطة يشارك فيها كل من طرفى الصراع، وأنا قاصدة وضع كلمة صراع، لأنه كذلك جدا، أما عن الطرفين فهما "المبدع، والناقد" وكلمة مبدع كما اعتدنا وهى متسقة تماما مع صناع العروض، لكنها بالتأكيد أيضا لا بد أن تلتصق وتتسق مع الناقد، لأنه يقدم عملا إبداعيا لا يقل أهمية عن العمل الفنى، بل إنه بمثابة عمل فنى آخر موازى، له جمهوره وقراؤه، وإيقاعه وأسلوبه، يساعد الفنان فى التطوير من عمله، ويساعد المتلقى فى فهم وتفسير وفك شفرات العمل الفنى، ليس على سبيل التلقين والشرح والحكايات، لكن بالتحليل القائم على منهجية وانضباط.

وتابعت: كل ما قلته هذا ما هو إلا صورة وردية جميلة حالمة، أو فى قول آخر هى القاعدة التى لا تتبع دائما، وإذا أقسمت أننى أحاول جاهدة طوال الوقت باتباعها، من الممكن ألا يتم تصديقى، حتى لو كنت أتمتع بسمعة النزاهة النقدية، والحقيقة أنه شىء مفهوم، نظرا للكثير من المجاملات، والشللية، وتعظيم أسماء بعينها لا يمكن المساس بها داخل الحقل المسرحى، والترهيب من الكتابة عن أسماء أخرى، والمواقف الحادة والزعل والقمص والاستثناءات من الدعوات والمهرجانات، وما شابه، ليصاب هذا الشق الهام فى المسرح، بعجز، بشخصى دخلت المجال وجدته على هذا الحال "ولم أقصد الجميع" ولكن البعض منهم بالتأكيد.

حاولت بجهد شابة طامحة ساذجة التغيير، وكلما توغلت أدركت صعوبة الأمر، ومع التقدم فى المهنة والعمر أكتفى اليوم بمراجعة نفسى يوميا وهذا أضعف الإيمان، فلا يمكننى تغيير وضع قائم ومتأصل، عن أفكار بالية عن النقد، وتعامل سيء ومواقف شخصية، ولكنى فيما يخصنى أكتب وأكتب دائما عن النقد، أحاول تصحيح صورته المغلوطة فى الأذهان، وما زلت أحاول السير على الصورة الوردية. لكن دون سذاجة فى حلم التغيير، أو الإدلاء بتصريحات بها تفخيم لصورة الناقد، وهو حقا يحيى فى صراعات وإقصاء من المشاهد.

لا توجد عراقيل حاليا، فكل السبل مفتوحة

وعلق دكتور أحمد مجدى (ناقد وعضو هيئة تدريس بقسم الدراما والنقد المسرحى بجامعة عين شمس):

النقد الآن فى عصر التطبيقات والمنصات الرقمية الحديثة

أصبح فى حالة حركة ونشاط بشكل دائم، فمنصات التواصل الاجتماعى والتطبيقات المختلفة مكنت شريحة كبيرة من الجمهور من تقديم بعض الانطباعات العامة بشكل لحظى عن بعض العروض والظواهر الفنية، وهو ما يأتى تحت اسم النقد الانطباعى بشكله البسيط، وهو نشاط محمود يثبت أن الجمهور أصبح واعٍ بالأحداث المسرحية ويتابعها باستمرار، حتى إن كانت تلك الآراء ليست آراء فنية متخصصة مثل الأقلام النقدية الحقيقة. أما عن النقاد الدارسين والأكاديميين والممارسين للحركة النقدية بمصر الذين يقومون بكتابة نقد حقيقى مبنى على أسس وقواعد، فبسبب طبيعة العصر نفسه ووجود العديد من المنصات الافتراضية والمجلات الإلكترونية التى تنشر آرائهم النقدية بشكل دورى ولحظى، جعل الكثير من النقاد الشباب الذين يدرسون فى الأكاديميات والجامعات المتخصصة يتمكنون

من الانتشار والكتابة بشكل أكبر، وهو ما أدى إلى ظهور أجيال نقدية جديدة، بالإضافة إلى أن هناك ندوات تطبيقية ومحاور فكرية أصبحت عنصرًا أساسيًا فى مهرجانات عديدة سواء المهرجانات العربية أو المصرية، ويتم نقلها بشكل مباشر على صفحات التواصل الاجتماعى، وأرى وجود الناقد فيها ضرورى بجانب المخرج وفريق العمل؛ لتحقيق الاستفادة الكاملة سواء للحركة النقدية والثقافية أو لصناع العمل أنفسهم، وهو الأمر الذى يحدث بشكل فعلى فى عدد لا بأس به من الفعاليات والمهرجانات سواء المصرية مثل مهرجان المسرح المصرى والمسرح التجريبى أو المهرجانات العربية، وبالتالى أجد الأبواب والمنصات والقنوات أصبحت مفتوحة للجميع لعرض الآراء النقدية بطرق مختلفة سواء سمعية أو بصرية أو تفاعلية أو مكتوبة فى مجلات عريقة ومهمة مثل المسرح ومسرحنا، وغيرهما من المجلات العربية لذلك لا أعتقد أن هناك عراقيل حاليًا، فبالعكس فجميع السبل متاحة.

وأضاف : النقد قد يكون مؤثرًا فى التو واللحظة إذا اقتنع صناع العمل بملاحظات الناقد وقاموا بتطبيقها فيما بعد بما يتوافق مع رؤيتهم الخاصة، كما أن الوظيفة الأساسية للناقد أن يكون حلقة وصل هامة بين العمل الفنى وشفراته ودلالاته، وبين الجمهور، ولذك فهو بالطبع مؤثر, ولكن تأثير النقد الحقيقى من وجهة نظرى ليس لحظى فقط بل تراكمى وتوثيقى، حيث أن تسجيل الناقد لبعض الملاحظات الفنية لظاهرة ما فى الكتب والمجلات المتخصصة وتحليله للظواهر الفنية بطرق منهجية، يتحول بعد فترة من الزمن إلى مخزون فكرى ثقافى من العناصر الاسترشادية والتوثيقية الهامة؛ سواء للجمهور أو للحقل النقدى نفسه، وذلك فى المجال الذى قام بالكتابة عنه وعبر الآليات التى تناولها فى تحليله وكتابته النقدية.

الحركة النقدية فى مصر تشهد حالة ضخ

دماء جديدة

وعلقت دكتورة دعاء عامر (أستاذ دكتور الدراما والنقد ورئيس قسم علوم المسرح بكلية الآداب جامعة حلوان):

الحركة النقدية فى مصر حاليًا تشهد حالة ضخ دماء جديدة تتمثل فى ظهور جيل من النقاد الشباب، ومعظمهم من الأكاديميين، ومن المثير للإعجاب اهتمام عدد من المجلات المتخصصة مثل مجلة المسرح أو مسرحنا بضم عدد غير قليل من هؤلاء النقاد الواعدين.

ونظرا لوجود العديد من المهرجانات المسرحية الدولية والمحلية والإقليمية فى مصر حاليًا، فإن النقد المسرحى يشهد حالة من النشاط والزخم، وهو ما نلاحظه بوضوح من خلال النشرات والمطبوعات التى تصدر على هامش تلك المهرجانات. وعليه فمن المأمول وفى ضوء ما سبق أن تخطو الحركة النقدية خطوات واثبة ومتسارعة نحو مزيد من التقدم.

الحركة النقدية الآن متدهورة إلى حد ما

وشارك دكتور عمر فرج (أستاذ الدراما والنقد ورئيس قسم المسرح والدراما بكلية الآداب جامعة بنى سويف) موضحا:

إن الحركة النقدية الآن متدهورة إلى حد ما؛ بسبب الوضع المسرحى الراهن، بسبب تضاؤل وتدهور الصحف الورقية والصحافة بشكل عام، مما أضعف الحركة النقدية ومن الكُتاب الذين كانوا يكتبون فى النقد المسرحى هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى الحركة المسرحية بصفة عامة ضعيفة فى الوقت الراهن، ولم تكن كما كانت من قبل، فعندما كانت تزدهر العروض المسرحية كانت تزدهر معها الحركة النقدية، وخاصة العروض المسرحية التى كانت تقدمها الدولة، والدولة الآن لم تعد تهتم بالمسرح كما ينبغى، حتى النصوص التى تقدم الآن ليست هى النصوص التى تحفز الناقد ليكتب عنها، ومن ناحية أخرى فالناقد المسرحى ليس لديه مجال للكتابة إلا فى صفحاته

الخاصة على مواقع التواصل الاجتماعى، وقراء هذه الآراء والصفحات ليسوا من المهتمين بالمسرح، فعندما يكتب لا يجد صدى لهذه الكتابة، واذا استمر هذا الوضع فالنقد سيتلاشى ويضعف أكثر وأكثر وأيضا فى ظل تدهور الصحافة الورقية ولكى نحرك المياه الراكدة لا بد أن تكون هناك عروضا مسرحية جادة وهادفة وممتعة وتستقطب الجمهور للمسرح، وهذا دور الدولة من حيث الاهتمام والانفاق ليكون هناك حراك مسرحى بشكل عام والكتابة النقدية تزدهر إذا اهتمت الدولة بالمسرح والثقافة الجماهيرية التى يعد ممثلوها نواة المسرح عندما تعرض عروضا لقصور الثقافة بشكل مستمر لا بد أن تتحرك الهيئة العامة لقصور الثقافة وتعود لسابق عهدها فى الستينات والسبعينيات ويعود معها النقد وجلسات الحوار المسرحى حتى نجد نبته نغرسها فى الأرض الثقافية تخرج لنا كتابا ونقادا وفنانين

وشعراء وجيل من المثقفين لأن السوشيال ميديا اليوم أصبحت تخطف العقول فأصبحت العقول شبه خاوية من الثقافة الجادة التى تبنى ولا تهدم كما يجب ان تهتم الدولة بتدريس المسرح والفنون والموسيقى فى المدارس فإذا لم نرب النشء منذ الصغر على حب الثقافة والفنون سيخرج جيلا لا يستسيغ ولا يستمع وسيترك عقوله للهراء الثقافى، فهناك حالة عرى ثقافى فى المجتمع ستهدم المجتمع ككل فنجد الآن الوطن العربى يعيش حالة تدهور، ونحتاج لمسارح ومسابقات فنية وجوائز إبداعية واهتمام بالندوات، وأن يهتم الإعلام المرئى بالثقافة والمثقفين، كما نحتاج إلى صحف تكون ناقدة او نافذة للنقاد والمثقفين للكتابة فيها، والحركة النقدية تؤثر بالفعل فى حركه الابداع لأن الناقد عين الفنان وهو البوصلة الخاصة بالفن وهو من يقول ان هذا الشىء ثمين وغيره غث ولا بد أن يتجرد النقاد من أى أهواء أو مجاملات عندما يكتبون عن عمل فنى فالناقد لا يكتب إلا إذا وجد ساحه إبداعية يكتب فيها فلا بد ان تكون هناك نهضة ثقافية فى كل شيء حتى تستفز الناقد وتستثيره نقديا فما يعرض الآن هى عروض تقام على استحياء فلا يوجد ما يستفز الناقد للكتابة عنه.

الحركة النقدية مسألة كبيرة ولها أبعاد متعددة

وذكر الدكتور محمد شيحة (أستاذ بالمعهد العالى للفنون المسرحية قسم الدراما والنقد):

النقد المسرحى هو تالى للعروض المسرحية، وهنا أقصد النقد المسرحى التطبيقى الذى يخدم العروض المسرحية، ويلقى الضوء عليها، ويحاول أن يحلل العروض التى يشاهدها الجمهور، ويحاول البحث فى عناصر العرض المسرحى والمسائل المعروضة التى يختص بها النقد التطبيقى.

وتساءل شيحة: أين مجال نشر النقد المسرحى التطبيقى؟ وأين برامج المسرح التى تقدمها الإذاعة والتليفزيون والمتابعات النقدية؟ أين الدعاية التى تقدم للعروض حتى يعرف الجمهور بمواعيد وأماكن العرض؟ فالعرض يحتاج من القائمين عليه أن يعلنوا عنه فى صفحاتهم على فيسبوك كدعاية، وهو ما يمثل منتهى الصعوبة، ومن هو الناقد المسرحى الذى يستطيع أن يقدم متابعة للعروض المسرحية التى تقدم على كل المسارح؟ وإذا استطاع المتابعة، أين مجال وساحة النشر والجرائد والمجلات، والوسائل التى يتم عن طريقها نشر هذا النقد، هل هناك من يتابع هذا النقد؟

وتابع: مجلة المسرح مثلًا تحاول أن تتابع العروض، ولكن من يكتب يحاول أن يكتب فى مسائل أخرى نظرية أيضا وتتحدث عن بعض الموضوعات المتعلقة بالمسرح فى العالم العربى أو أوروبا او غيرها، ويجب ان يتم نشر نصوص جديدة لكتاب على الأقل من مصر أو العالم العربى، أو نصوص مترجمة، والسؤال أيضا أين مسرح الطفل من كل هذا (أين ومتى ومن)، من يستطيع أن يتابع مهرجان الفضاءات المسرحية والذى يقدمه مسرح نهاد صليحة التابع لأكاديمية الفنون، والتى تبذل مجهودا كبيرا بهذا الخصوص،

وهو ما يجب أن يوثق، ومن له أن يوثق هذا النشاط غير المركز القومى للمسرح! فأين هو؟ لا وجود له على الاطلاق. ومن هنا فأين النقد النظرى؟ وأين النقد التطبيقي؟ وأين النقاد؟ وكيف يستطيعون المتابعة؟ وأين سينشرون نقدهم؟ فالمسألة هنا كبيرة ولها أبعاد متعددة.

هناك من ينصبون أنفسهم نقادا

وعلق الكاتب ممدوح فهمى، قائلا:

قدر لى أن أعرف مبكرا ماهية النقد المسرحى وأهميته بالنسبة لكاتبه، وذلك أثناء دراستى الجامعية فى المسابقات المسرحية التى كان لها عظيم الأثر فى إلمامى بالجوانب التى يركز عليها نقاد المسرح فى تقييمهم للأعمال من ناحية الرسالة، وطرافة الفكرة ورسم الشخصية ولغة الحوار وتصاعد الحدث، وغيرها من مفردات النقد، وشرفت بأن يكون النقاد وقتها كل من الأستاذ فؤاد دوارة والأستاذ سليمان فياض رحمه الله عليها، وسعدت كثيرا بثنائهم على كتاباتى وحصولى على الجوائز الأولى لأربع سنوات متتالية احتفظ (بشهادتها حتى الآن).

وتمر الأيام ويزداد الحب لأبو الفنون لأحصل على جائزة الأستاذ محمد سلماوى من اتحاد كتاب مصر عن ثلاث مسرحيات، ولم اعرف حتى اليوم أسماء السادة النقاد الذين أجازوها.

بعدها عرفت وعن قرب السادة النقاد الأجلاء ا.د.أسامة أبوطالب، والأستاذ الكاتب أحمد عبدالرازق أبوالعلا، وا.د. وفاء كمالو، لأشرف بدراساتهم لأعمالى المسرحية وآخرها مسرحيه (تاج الملكة) التى نوقشت أواخر العام الماضى كأحد إبداعات التفرغ بالمجلس الأعلى للثقافة تحت رعاية السيد الدكتور وزير الثقافة.

وأضاف: أشهد هنا بأن الحركة النقدية من مثل (هؤلاء المتخصصين) تزيد ولا تخصم من جهد الكاتب المسرحى، ولولاهم ما عرفنا الكثير عن المسرح قديمه وحديثه، وما عرفنا مواطن القوة ونقاط الضعف كى نبدع ونجيد.

وللأسف يطل علينا بين الحين والآخر من ينصبون أنفسهم نقادا، ولشدة الأسف أغلبهم حاولوا أن يكونوا كتابا مسرحيين، وفشلوا فى ذلك، وكل مسعاهم خاليا لا يخرج عن الانتقام ولفت الأنظار إليهم ليس إلا.

واستكمل: يبقى أن أشير إلى جانب مهم يعيق الناقد الحقيقى عن ممارسة دوره فى الدفع بمسرحنا المصرى بخطوات للأمام، وهو عزوف من يتولوا شأن الإنتاج المسرحى، وهذا (ملاحظ) عند الاستعانة بالنص المصرى والتوجه للنص الأجنبى بدعوى (اللعب على المضمون)، وهذا بدوره يفقد الناقد المسرحى جزءا رئيسيا فى تحليله للأعمال، وأهمها النص وتفاعله مع قضايا المجتمع، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى سوف يؤثر ذلك بدوره فى المدى القريب وليس البعيد على استمرارية البقية الباقية من كتاب المسرح (وهم قليلون) فى الكتابة للمسرح، لنخسر أهم ما تميزت به مصر بلا منافس فى المنطقة العربية خلال عقود وعقود.

هناك علاقة طردية بين العمل المسرحى ونقد العمل المسرحى

وقال الدكتور حسام أبوالعلا:

فيما يخص النقد المسرحى هناك علاقة طردية بين العمل المسرحى ونقد العمل المسرحى، أهم عنصر من عناصر العرض المسرحى هو الجمهور، وبالتالى إذا لم يشاهد العرض المسرحى الجمهور فهنا انتقص أهم عناصره، والناقد أحد أفراد الجمهور ولكنه فى مستوى أعلى لأنه متخصص كان أو أكاديميا، ومن هنا فله دور وسط الجمهور وهو دور التحليل والتقييم والنقد، فدوره مهم لتطور الحركة المسرحية، فالتطور لا يأتى إلا من خلال النقاد، فكل عنصر من عناصر العرض المسرحى يرى دوره فقط، وانما عندما يأتى التقييم والتحليل فهو ما يساعد على تطور تلك الأعمال، والناقد يضع المصطلحات الفنية للعمل الفنى، فهى أشياء مفيدة لعناصر العمل، والناقد أيضا يشاهد العمل المسرحى ويضيف له وعى مسرحى ووعى ثقافى ووعى تقييمى وتحليلى لعناصر العرض المسرحى، وبالتالى فالعلاقة طردية بين بين الإنتاج المسرحى ومجال النقد، فإذا كان هناك مجال مسرحى غزير فالنقد سيكون غزير، وإذا قلت العرض سيقل النقد

وبالتالى يجب أن تكون هناك حركة مسرحية كبيرة كى يقوم النقد بدوره، وهو ما حدث فى الستينيات، حيث حركة مسرحية كبيرة وإنتاج غزير وخاصة فى مسارح الدولة، يقابلها حركة نقدية كبيرة من نقاد كبار أخذوا حجمهم من الصقل النقدى بسبب كثرة الإنتاج، فالممارسة تخلق الناقد الكبير والصغير، مما يفرق فى قيمة الناقد نفسه.

واستكمل: قد تجد عراقيل تأتى إما من الناقد نفسه، وإما من أفراد الفريق الذين قاموا بالعمل المسرحى، والناقد توجد عنده العراقيل عندما يحيد عن الموضوعية، إما متحيز أو كاره لأفراد العمل الفنى، مما يتسبب فى المشكلات لأن النقد يجب أن يكون موضوعيا بعيدا عن الأهواء والعلاقات الشخصية.

ويعتقد أفراد العمل الفنى أن الناقد يأتى لمهاجمة العمل، ولا يعرفون أن وظيفته الوعى والإدراك لمعرفة قيمة ما يقدمونه، فمن ضمن مهام النقد أنه صاحب كل المدارس الفنية، فأرسطو بعد أن ظهرت الحركة المسرحية بمئتى عاما وفى كتابه (فن الشعر) جاء ليقيم ما كان يقدم سابقا. فالعمل الفنى سابق للنقد، مسرح أولا ثم وضع قواعده، فنقد العمل الفنى يحوله لمصطلحات وقواعد، وهنا يجب أن يكون دور الناقد متوهجا من خلال الابداع، ويقيمه ليزداد إبداعا.

د. محمد الشافعى: «بلاي» تجربة مسرحية فريدة تمزج بين الكوميديا والتفاعل المباشر مع الجمهور

نجح المخرج محمد عبدالرحمن الشافعى، فى تقديم تجربة جديدة ومختلفة داخل مسرح الغد، من خلال تقديمه العرض المسرحى «بلاى»، وقدم أفكارًا مختلفة للنص، واعتمد على الارتجال والتفاعل مع الجمهور. المسرحية من تأليف الكاتب د. سامح مهران، وإخراج د. محمد عبدالرحمن الشافعى، وتضم فريق عمل متكاملًا يشارك فى تقديم رؤية فنية متقنة. يتولى تصميم الديكور والملابس دينا زهير، وتصميم الإضاءة عز حلمى، وتصميم الدعاية والمادة الفيلمية محمد فاضل القبانى، مساعدا الإخراج مها مصطفى وطارق صلاح، مخرج منفذ سيادة نايل. يشارك فى بطولة العرض نخبة من الفنانين: جلال عثمان، على كمالو، عبير الطوخى، نائل على، أحمد نبيل، إيمان مسامح، ووليد الزرقانى.

حوار - صوفيا إسماعيل

ما الذى ألهمك لتقديم تجربة "بلاى» بهذه الطريقة المثيرة للجدل؟

النص من تأليف د. سامح مهران، وكان يحمل اسم ديسمو، ومنصور فى الهيئة العامة للكتاب، وقرأته من فترة تتجاوز الـ٣ سنوات، وأعجبت به كثيرًا، وطلبت من د. سامح تقديمه فى مسرح الغد، ووافق، وعقدنا بروفات لمدة ٤ أشهر، وقدمنا بعض التعديلات على النص، بداية من تغيير اسم المسرحية من ديسكو إلى بلاى، وذلك لأن هناك بعض الأعمال الفنية تحمل اسم ديسكو مثل فيلم ديسكو ديسكو، وعرض قدم فى الهيئة العامة لقصور الثقافة يحمل اسم ديسكو، فكان هناك تخوف أن يحدث خلط بين الأعمال الفنية فقررنا تغيير الاسم، والسبب الثانى إن المسرحية قائمة على لعبة، فكلمة بلاى مناسبة للمعنيين، إذا كانت لعبة أو مسرحية، فالمسرحية قائمة بشكل كبير على فكرة المسرح بداخل المسرح، والارتجال وبها مساحة كبيرة من الإرتجال تصل إلى ٥٠٪ من المسرحية، لكن لدينا فكرة أساسية وموضوع أساسى، وسيناريو لكن الأفكار تتغير حسب التفاعل بين الممثل والجمهور، بشكل يومى، فالعرض يقدم مجموعة من الممثلين يستعدون لتقديم عرض مسرحى، لكنهم يكتشفوا، لكنهم يكتشفوا إن مؤلف ومخرج العرض، غادروا البلد للبحث عن فرصة أخرى بعائد مائد أكبر، فيكون القرار فيما بينهم أن يقدموا عرض أخر مختلف، فكان الاقتراح هو اللجوء للنصوص العالمية، لكنهم يرفضون الفكرة، والقرار الأخير يكون هو تقديم فكرة مختلفة تنفع الناس وذلك بإلهام من الحارس، والفكرة التى تم اختيارها هى فكرة تواجه أغلب الأسر المصرية، وهى مشكلة اجتماعية والهدف الأساسى هو الطموح الزائد الذى من الممكن أن يكون غير مناسب وملائم لهذه الأسرة، فتحدث مفارقات كوميدية، حتى نصل لنهاية غير متوقعة.

أما عن لوكيشن العرض فهو قاعة بروفات، يتشكل ديكورها على حسب المشاهد، وهذا كان بمهارة مهندسة الديكور دينا زهير، والإضاءة أيضًا كانت هى الفاصل الوحيد الذى ينقلنا من الأماكن وبين الأزمنة المختلفة، وصمم الإضاءة الفنان عز حلمى.

المزج بين الكوميديا والهزل فى عرض "بلاى» يتطلب توازنًا حساسًا. كيف تمكنت من تحقيق هذا التوازن دون المساس بجوهر الأفكار التى يناقشها العرض؟

الكوميديا شىء صعب، وهذا النص صعب جدا، بالرغم إن نصوص د. سامح معروف عنها إنها نصوص صعبة وثقيلة وعميقة، وهذا النص رغم أنه يبدو وكأنه خفيف، فإنه عكس ذلك، فلا يمكن لكل الجمهور

استيعاب العرض وفهمه وقراءته بالشكل الذى نريده، فالنص صعب، وفكرة تقديم كوميديا بها جزء من الارتجال وهذا خطر، لأننا فى هذه الحالة نكون مثل الترمومتر فلا بد من التوازن، فالممثل الكوميديان لا بد وأن تكون لديه حساسات استشعار بينه وبين الجمهور، والفكرة هنا إن أغلب ممثلى العرض لم يلعبوا أدوارا كوميدية من قبل، فكانت المفاجأة بالنسبة لهم أنهم قادرين على تقديم أدوار كوميدية، وأنا أتمنى أن يكون الموضوع كوميديا، كما ذكرت فى السابق، إن العرض لا يستوعبه كل أطياف الجمهور، لكنى أرى إنها تجربة مختلفة لأنه كان مهم بالنسبة لى العمل بمسرح الغد، ومهم أيضًا أن أقدم عرضًا من تأليف د. سامح مهران، فأتمنى أن تحقق التجربة النجاح المناسب.

هل كان هناك تحديات خاصة واجهتك أثناء الإخراج مع فريق التمثيل؟ وكيف تجاوزت تلك التحديات؟

فى البداية كان من أهم التحديات النص، لأنه صعب جدًا، وليس له بناء تقليدى (بداية، وسط ونهاية) لكنه قائم على قماشة واسعة جدًا، وأنا من يحدد متى تكون البداية، ومتى وقت الذروة، والفينال، فكل هذه الأشياء كانت تمثل تحديات كبيرة خاصة أن العرض مقدم فى مسرح الغد، فأثناء العمل فى مسرح الغد لا يصح التعامل وكأنه علبة إيطالى لكن لا بد من استغلاله كقاعة، وكان ذلك من ضمن التحديات التى واجهتنا أثناء رسم الحركة، وتوظيف الديكور.

كيف ترى دور "بلاي" فى التفاعل مع الجمهور؟

أيام يكون الجمهور مستوعب العرض وسعيد به، وأيام أخرى لا يكون الجمهور قادر على الوصول لفكرة العرض بشكل أساسي.

كيف ترى تأثير ورش الإخراج على تطوير مهارات المخرجين الشباب؟

أهم ما يميز ورش الإخراج هى الممارسة، والمخرج مثل الطيار مكلف جدا، والممثل مثل العسكرى (من حيث العدد)، وغير مكلف، على عكس المخرج، فالمخرج يكلف المكان كله، وفكرة وجود ورش للإخراج للممارسة والتدريب أرى إنه شىء مهم جدًا، بجانب الدراسة الأكاديمية الأساسية، خصوصًا أننى خريج ورشة مركز الإبداع شعبة الإخراج عام ٢٠٠٥، الدفعة الثانية وقدمت مسرحية هاملت، بنفس ممثلى عرض قهوة سادة.

ما المهارات الأساسية التى تحرص على تطويرها لدى المشاركين فى ورش الإخراج التى تديرها؟

أهمها، كيفية قراءة النص، لأن قراءة النص صعبة جدا، والأهم هى ستقرأه من وجهه نظرك، أو كما كتبه المؤلف، فهذا شئ مهم لقراءة ما بين السطور، خاصة إذا كان النص عالمى، والنص العالمى معناه إنه عاش كثيرًا ومتداول فى أكثر من ثقافة وهذا لم يأتى من الفراغ، بل بالعمل الجاد ومناقشة القضايا الإنسانية وموضوعات تهم ثقافات مختلفة على مدى سنوات طويلة، فحتى اقرأ النص كمخرج لا بد من قراءة النص بتركيز بدون سطحية وسذاجة للتعرف على أسباب كتابة هذا النص وما بين السطور، وكيف يمكن توظيف هذا النص فى الوقت الحالى.

هل هناك فرق كبير فى منهجية التدريس بين الإخراج المسرحى فى الورش العملية وبين التدريس الأكاديمى فى الجامعات؟

التدريس الأكاديمى شىء أساسى؛ لأنه يعرف كل النظريات والتاريخ والقواعد والأسس، ولكن الممارسة تكون قليلة، وخصوصا إن الإخراج يكون جزء من الدراسة، فلا يوجد قسم للإخراج فقط، فالطالب يدرس ٤ مواد للإخراج على مدى ٤ سنوات، والعملى أيضًا قليل، ولكن الدراسة أساسية، لكن فكرة الممارسة أهم.

كيف تسهم ورش الإخراج فى تقديم جيل جديد من المخرجين المسرحيين الذين لديهم رؤية حديثة ومبتكرة؟

ورش الإخراج تعطى الفرص للشباب للإنتاج وتقديم عروض وتفريغ لطاقتهم، وفرصة للظهور من خلال تجربة الورشة.

كيف يمكن جذب الجمهور، خاصة من الشباب، لمتابعة المسرح مرة أخرى فى ظل وجود وسائل ترفيه أخرى مثل السينما والمنصات الرقمية؟

الجمهور لا يذهب للمسرح، إلا فى حالات معينة منها وجود النجم، وأيضا لعنصر الإبهار، وأن يكون لديك شئ مبهر على مستوى التكنيك، وهذا مكلف جدا، فالمسرح العربى فى بعض دول الخليج اعتمد على النجم، والمسرح الأوروبى القائم من أكثر من ١٠٠ عام، وما زال قائمًا ولم يمت أو يعجز قائم على التكنيك، ولكن ذلك يكلف ميزانيات ضخمة ويستهلك وقت كبير فى التجهيز، ولدينا فى مصر بعض النماذج التى تستغرق وقت طويل فى التجهيز للعروض المسرحية، لتخرج بشكل مبهر وبإنتاج ضخم مثل المخرج أحمد البوهى، وأخيرًا الموضوع الذى يناقشه العرض، ولكن الموضوعات أصبحت مستهلكة ومكررة، فالجمهور أصبح يتحمل عبئًا كبيرًا للنزول للمسرح، فإذا قرر النزول سيبحث عن النجم الذى يحبه، أو لمشاهدة عناصر مبهرة، أو لمشاهدة فكرة جديدة لم تستهلك.

كيف ترى دور التكنولوجيا والابتكارات الحديثة فى تطوير لغة المسرح وأدواته؟

العلم تطور فى ال ٢٠ سنة الماضية، والمسرح كان جزءا من العالم المتطور، فالطبيعى إن التكنولوجيا دخلت حياتنا وبيوتنا ودراستنا ومن الطبيعى أن تدخل للفن فى كل أشكاله، وليس للمسرح فقط، فدورها مهم جدا، ومن ينكر دورها فهو مغيب، فلا يمكننا أن نغفل دور السوشيال ميديا فى التأثير على المجتمع والتأثير على الأجيال والأفكار، فلا يمكن إغفال دور التكنولوجيا ولكن كيف يتم توظيفها، وهل نحن مستعدون للتعامل مع التكنولوجيا، ولدينا الكفاءات فى مسارحنا للتعامل مع الأساليب الحديثة المتطورة.

كيف ترى دور المسرح فى بناء الهوية المصرية والحفاظ عليها، خاصة فى ظل المتغيرات الثقافية والاجتماعية السريعة التى نشهدها اليوم؟

كل الثقافات والشعوب القديمة لديها مسرح خاص بها، فالمسرح يدرس فى بعض الأكاديميات الغير مختصة بالفنون تحت مسمى العلوم الإنسانية، فالمسرح فى المقام الأول فن إنسانى من الدرجة الأولى، وله دور كبير فى التأثير على الهوية، "ماذا نقدم، ولماذا"، وما الذى نأصل له، وتوجيه الشعب، فالمسرح مثله ككل الفنون، والموسيقى وتأثيرها أيضا على ذوق الناس وسلوكياتهم، فالشخص الذى خرج من حفلة البالية، بالتأكيد سيكون سلوكه مختلف عن الشخص الذى خرج من حفل المهرجانات الشعبية، فالفن له دور مهم والمسرح له دور أيضا فى التأصيل لهذا، خاصة إن لدينا مؤلفين مسرحيين مهمين ظهروا فى فترة الستينيات والسبعينيات أصلوا لحركة مسرحية مهمة جدت، لكننا ما زلنا متمسكين بالقالب الإيطالى أو الأوروبى، لأننا للأسف لم يكن لدينا فلاسفة يقومون بوضع نظريات لمسرحنا المصرى الخاص بنا، فعلى سبيل المثال فى اليونان قدموا المسرح فوجدوا أرسطو يقدم نظريات، وكذلك المسرح الإنجليزى فى عصر النهضة والمسرح الأوربى بشكل عام، لكن المسرح المصرى فلدينا أساتذة كبار يحاولون تقديم نظريات، لكننا نريد أشخاص تأصل النظريات خاصة بمسرحنا المصرى.

كيف ترى دور الشباب فى صناعة مستقبل المسرح المصرى، وما هى رسالتك لهم كأحد المخرجين المؤثرين فى هذا المجال؟

تشجيع المسرحيين الشباب، وإبعادهم عن اليأس والإحباط، وعدم الجرى وراء الاستسهال والمقابل المادى فقط، وأن يكون لديك أساس تعمل عليه ليكون لديك تاريخ خاص بك، وأنا أرى أن هناك بعض الشباب المسرحيين مهتمين، ويقدمون تجارب مختلفة فى الشارع بميزانيات قليلة جدًا، ويبحثون عن أماكن كثيرة كمركز الإبداع وقصور الثقافة، فالشباب لم تقصر، وأعتقد أن الدولة أيضًا لم تقصر تجاههم خصوصًا الهيئة العامة لقصور الثقافة تنتج عددًا ضخمًا من العروض بشكل سنوى فى كل المحافظات.

«بلاى Play»..

كوميديا دى لارتى بواقع مصرى

محمد خالد

تعتبر كوميديا دى لارتى/كوميديا المحترفين أو المرتجلة شكل من أشكال المسرح الكوميدى الإيطالى التى ظهرت فى منتصف القرن السادس عشر، تعتمد بشكل أساسى على فن الارتجال؛ اى تقديم المشاهد دون الاستناد إلى نص كامل مسبق وإنما إلى هيكل يحدد الخطة العامة للحدث وملامح الحبكة. ذلك ما خطى عليه عرض «بلاي» الذى قُدم على مسرح الغد، تأليف (سامح مهران) إخراج (محمد الشافعى).

تدور الأحداث حول فرقة مسرحية تستعد لتجهيز عرضها للموسم الجديد، تواجه تحديات بسبب غياب مؤلف ومخرج الفرقة، يتفقون أن أقدم أعضاء الفريق سيتولى تلك المهام، يتم اقتراح نصوص مشهورة مثل (هاملت، ماكبث، عطيل، المومس الفاضلة)، يقطع عليهم فرد الأمن البروفة ويخبرهم بأن يقدموا عملًا مفيدًا يمس المجتمع، ويقتنعوا بهذه الفكرة ويقرروا تطبيقها على غرار كوميديا دى لارتى فى تقديم حالة ارتجالية من خلال الخط العام الذى نسجه مخرج الفرقة (جلال عثمان) لواقع أسرة مصرية فى المجتمع.

الأب (عبدالتواب) الذى يعود من الغربة بعد سنوات من العمل، حريص على أمواله الذى يجد فيه تعويضًا عن كفاحه وشقاءه فى الحياة . والزوجة التى تعانى من هذا الحرص الشديد لدى الزوج وترى أنه يجب أن يعوضها هى والأبناء عن سنوات الوحدة والغربة التى عاشوها بدونه. الابن (منسى) وله نصيب من اسمه فيُرى على أنه فاشل يفتقر إلى الطموح، ينظر إلى الهجرة على أنها ملاذه الوحيد من تلك الحياة. والجد الذى يعانى من الوحدة يعيش مع زوجته المتوفية فى خيالاته. والجارة اللعوب الإنتهازية (هدى) فعندما يعلم عبدالتواب بأنها أرملة يعقد معها صفقة الزواج من أجل الاشتراك فى عضوية النادى على عضويتها مقابل مبلغ من المال، لكن يموت عبدالتواب قبل أن يطلقها فترث مع الأم والابناء بصفتها الزوجة الثانية.

من العتبة الأولى للعرض يحيلنا صناع العمل أننا أمام «play» لعبة مسرحية فمن بداية العرض وبالاتفاق الضمنى مع المتلقى أننا داخل لعبة فيدخل الممثلين من بين الجمهور ومن الكواليس بشخصياتهم الحقيقية وأننا فى بروفة فى مسرح الغد؛ ليصبح المتلقى جزءًا من اللعبة يشاركهم فى كل صغيرة وكبيرة وساعد ذلك إحاطة الجمهور النصف دائرية لمنطقة التمثيل.

اعتمد العرض على تقنية المسرح داخل مسرح فى اللعبة المسرحية، من خلال تقديم عالمين؛ العالم الواقعى (الفرقة المسرحية) والعالم المتخيل (عالم الأسرة) بالإضافة إلى عالم ثالث من بعض الجمل من نصوص كلاسيكية (شكسبير والمومس الفاضلة لسارتر) التى تتماهى مع اللحظة الدرامية للشخصية فى العالم المتخيل، حيث تكون هذه اللحظات امتدادًا للشخصيات الكلاسيكية أو أنهم يروا فى هذه اللحظات مرآة لحالهم فى المجتمع، فيتداخل الواقع مع الخيال والكلاسيكى مع المعاصر، فالممثل فى العالم الواقعى يحاول أن يسقط همومه من خلال اللحظة المتخيلة، هذا ما يظهر جليًا فى تلك اللحظات الحوارية لشخصيات شكسبير بصفتهم فى

الأساس ممثلين فأصبحت أداة لكشف معاناتهم.

ربطت شخصية حارس المسرح مستويات الواقع والخيال حيث يقوم بقطع الحالات الارتجالية من الحين والآخر ويقدم تعليقات ساخرة فى إطار كوميدى؛ بسبب ثقافته وفكره المحدود عن الفن والمسرح. فوجود الحارس عمل على مستويين؛ مستوى جمالى من خلال إضفاء جو من الكوميديا، ومستوى فنى فأثناء دخوله من الحين والآخر وحديثه مع أحد أعضاء الفرقة، أتاح الفرصة لبقية الفرقة فى التجهيز للمشهد التالى وارتداء ملابس الشخصيات المتخيلة، ما ساهم فى سير العرض بإيقاع منضبط بعيد عن الرتابة.

ولأننا فى حالة لعبة مسرحية جعلتنا (دينا زهير) من خلال الديكور نعيش داخل هذه اللعبة، حيث قسمت القاعة إلى مستويين؛ مستوى العالم الواقعى (مكان البروفة) ومستوى للحالة الارتجالية (العالم المتخيل)، يتم التنقل بينهم بسلاسة بسبب اختيار البازل كشكل عام للمنظر المسرحى وتركيب وتفكيك بعض الموتيفات ببعضها لتشكيل مكان الحدث سواء مكان البروفة فى العالم الواقعى أو منزل الأسرة والديسكو فى العالم المتخيل، وكان يتدلى من أعلى القاعة لوحة مرسومة عليها لعبة الدومينو لتعزيز فكرة اللعبة واستغلت كمادة فيلمية للتعبير عن حالة الوحدة التى يعانيها الجد فنشاهد عليها خيالاته وكأننا داخل عقله.

إضاءة (عز حلمى) من أبرز العناصر التى فصلت بين مستويات اللعب، فإنارة صالة المسرح بالكامل تدل على العالم الواقعى للممثلين والبروفة، وأثناء الحالات الارتجالية الخاصة بعالم الأسرة المتخيل تكون إنارة خاصة وإظلام الجزء الخاص بالجمهور حتى يتماهى مع أفراد الاسرة، وبؤر خاصة مع اللحظات الحوارية للكلاسيكيات التى كانت تؤدى بالفصحى للتأكيد على فكرة ربط هذه الكلاسيكيات باللحظة المعاصرة.. بالإضافة أنها عبرت عن أماكن مختلفة مثل الديسكو بألوانه المتعددة وأمواج البحر فى خيالات الجد والتركيز على المونولوجات الخاصة، مثل مونولوج الأم والابن من خلال البؤر التى كانوا يسيرون عليها من بين الجمهور لكى يلتحم مع معاناة الشخصية فالأسرة ما هى إلا انعكاس لحالة المتلقى الذى قد يجد نفسه فيهم.

الملابس الإكسسوارات عامل أساسى فى عملية اللعبة، فكانت واقعية معبرة عن وضع الشخصيات وحالة التحول من شخصية إلى أخرى. أما الأداء التمثيلى؛ من المعروف أن كوميديا دى لارتى تعتمد على الأقنعة والشخصيات النمطية ولكل شخصية قناع خاص بها مثل (أرلكينو، بنتالوني، زاني، بولتشينلا، كولومبينا...)، لم يخطوا عليهم العرض بالشكل المتعارف عليه، فلو أردنا تقريب شخصيات العرض بشخصيات كوميديا دى لارتى سنجد شخصية حارس المسرح (على كمالو) هى الأقرب لشخصية أرلكينو التى نجح (كمالو) فى تقديمها، ذلك الخادم والمهرج الذى يقدم الكثير من الكوميديا والتخفيف الهزلى بمجرد ظهوره على خشبة المسرح، وهو ما شاهدناه مع حارس المسرح والاقنعة التى كان يرتديها من مشهد لآخر التى تناسبت مع صفاته الساخرة محدودة المعرفة.

أما بقية الشخصيات فكانت واقعية حتى تعبر عن قضايا الأسرة المصرية بشكل يتماشى مع الجمهور ولا يشعر معاها بالإغتراب فالمتلقى قد يجد نفسه فى أحد هذه الشخصيات، لكنها لم تتخل عن الأقنعة -ليست أقنعة دى لارتى بالفعل- بل أقنعتنا نحن البشر التى نواجه بها الآخرين الأمر الذى يأخذنا لفلسفة أعمق التى تحدث عنها «بيراندیلو» فى ثلاثيته الشهيرة المسرح داخل مسرح التى يطرح من خلالها مسألة أى العالمين أشد حقيقة؟ عالم الواقع أم عالم الخيال؟ ليثبت من ثلاثيته أن عالم الخيال أصدق من عالم الواقع، أى أن العالم المتخيل يظهر الشخصية على حقيقتها ويخلع عنها القناع الذى تظهره للآخرين، وهذا ما يظهر من خلال العرض فى الفرقة المسرحية، وأنه تظهر مشكلاتها الحقيقية من خلال عالم الأسرة الوهمى فيصبح الوهم حقيقة والحقيقة مجرد وهم.

ولأن الارتجال يعتمد فى المقام الأول على أداء الممثلين فوفق المخرج فى اختيار ممثليه فكل شخص فى مكانه؛ بسبب قدرتهم العالية على الارتجال وساعد ذلك التناغم بينهم، فنجحت (عبير الطوخى) فى التعبير عن الأم المصرية الموجودة فى كل منزل بجانب النقيض الآخر لشخصية (مرمر أبيض) فتاة الديسكو مما أبرز إمكانياتها التمثيلية وقدرتها على التنقل، كذلك (جلال عثمان) فى دور المخرج والأب الحريص و(أحمد نبيل) فى دور الابن، (إيمان مسامح) فى دور الجارة، (وليد الزرقانى) مشعل صديق الإبن الذى يجره إلى الفشل.

استطاع المخرج (محمد الشافعى) أن يقدم لنا عرضًا دسمًا طوع فيه كوميديا دى لارتى بطابع مصرى تمتزج فيه الكوميديا والسخرية، الواقع والخيال وربط الكلاسيكيات بواقعنا المعاصر.

«بلاى»..

الحائر بين الطموح الشكلى والتفكك الدرامى

أحمد محمد الشريف

ماذا يحدث إذا غاب المخرج عن المسرح؟ هل يمكن تقديم عرض مسرحى منظم ويحمل سمات إبداعية او رؤية متميزة أم سيكون العرض مساحة من اللعب الارتجالى والعشوائية بين الممثلين؟ وهل يمكن أن تكون هذه الارتجالية منظمة فعلًا؟ وإذا كان كذلك فماذا يمكن أن تطرح من أفكار أو رؤى أو إبداع دون وجود عقل مدبر ألا وهو المخرج؟ فالمسرح فى هذه الحالة سيكون بعيدًا عن وجود نص مسرحى متماسك يوازن بين الحرية والارتجال وبين البناء والتفكك والنزوح نحو شىء من الفوضى التى قد تكون منظمة أو لا تكون.

فى هذا السياق، يأتى عرض "بلاى» الذى يقدمه مسرح "الغد" التابع للبيت الفنى للمسرح، تأليف سامح مهران، وإخراج محمد الشافعى، ليجرب الموازنة بين حرية الارتجال وضرورة البناء الدرامى.

ينطلق عرض "بلاى» من فكرة البحث عن الحقيقة، حيث يجد الممثلون أنفسهم فى مواجهة مشكلة غياب المخرج، وبالتالى يقعون فى معضلة الفراغ القيادي. هى فكرة ظاهريًا عبثية، لكنها فى حقيقتها تعكس حال المسرح كمؤسسة تعانى من الارتباك فى هويتها بين القولبة والارتجال، وبين الانضباط والانفلات.

تنطلق أحداث العرض من خلال ممثلين فى فرقة مسرحية يبحثون عن مخرج، ويستقر بهم المقام لاختيار اقدمهم (جلال عثمان) لمهمة إخراج المسرحية للحاق بالموسم المسرحى، غير أن الممثلين، الذين اعتادوا تقديم نصوص شكسبيرية، قد اختلفوا حول اختيار النص الشكسبيرى (وهذه هى المعضلة الأولى لغياب المخرج، حيث تغيب الرؤية الفكرية من البداية) يجدون أنفسهم هذه المرة أمام ارتجالية مفتوحة، حيث لا يوجد نص محدد، ويعملون على الارتجال من خلال شخصيات محددة سلفًا (مضاهاة لقوالب الكوميديا ديلارتى)، وهى الاب والام والجد والابن وصديق الابن والجارة الجميلة. وفى المسرحية الممسرحة تتشابك قضايا العرض حيث تمت مناقشة قضايا اجتماعية مختلفة حول الزوج الغنى البخيل وطموح الابن الذى يفوق مستواه الاجتماعى والمطالب المادية المبالغ فيها من الأم لمراضاة أبنائها. يتم تقديم هذه القضايا بأسلوب يمزج بين التهكم والواقعية المسرحية.

ويتم كسر الحالة الدرامية بكسر الحائط الرابع عدة مرات بالخروج من الأحداث أو بالتمثيل فى الصالة بين الجمهور فى المونولوجات، أو بدخول شخصية موظف الامن (على كمالو) بكاراكتر كوميدى متنوع لإيقاف تتابع التمثيل داخل التمثيل، حيث يلعب دورًا جوهريًا فى قطع السياق الدرامى بهذا الظهور المفاجئ فى لحظات مختلفة بأسلوب كوميدى متنوع، ما يضيف للعرض نوعًا من العشوائية المحسوبة. كما يتم كسر الإيهام بالتغير المفاجئ فى الإضاءة بتحولها إلى إنارة للعودة إلى مكان البروفة وهكذا.

كما تم تضفير الحالة التمثيلية ببعض اقتباسات مبعثرة من أعمال شكسبير المختلفة وجمل متناثرة من عدة شخصيات شكسبيرية متنوعة من منطلق تخصص الفرقة المسرحية أصلًا فى طرح مسرحيات شكسبير، وعليه فقد اتفقوا على هذه الارتجالية مع اللجوء لعبارات شكسبير للتعبير عن الحالات المختلفة للشخصيات المؤداة. هذا التفكيك المتعمد للنصوص الكلاسيكية يعكس حالة الارتباك التى تعيشها الفرقة.

من وجهة أخرى يبدو العرض وكأنه تفكيك ساخر لفكرة السلطة فى الفن، فالمفترض أن المخرج هو العقل المدبر، وهنا يتم التشكيك فى مركزيته، ويتم استبداله بالمشاركة الجماعية

والفكر الجمعى للممثلين. ولكن هذه التشاركية بالطبع غير مستقرة، لأنها يشوبها شىء من العشوائية حيث يتم اللجوء إلى جلال عثمان كمرجعية بديلة، ويعتبر هذا محاكاة ساخرة لمنظومة السلطة الثقافية التى تعتمد على الأقدمية والتقليد بدلًا من الإبداع الحقيقى. كما ان اختيار أقدم أعضاء الفرقة (جلال عثمان) كمخرج بديل، يؤكد الحنين إلى فكرة النظام فى مواجهة الفوضى أو العشوائية، وذلك يطرح التساؤل: هل الخبرة وحدها تكفى لقيادة العملية الإبداعية؟ بين كل هذه الإشكاليات والأفكار، تحاول المسرحية اللجوء إلى بعض تقنيات الكوميديا ديلارتى، حيث يتم استحضار شخصيات نمطية مجتمعية (محددة سلفا مع اختلاف النماذج) الأب، الأم، الجد، الابن، صديق الابن، والجارة الجميلة، ليكونوا مجرد أقنعة لشخصيات أكثر تعقيدًا.

كما لجأ العرض إلى فكرة كسر الحائط الرابع أكثر من مرة فى شكل ملحمى لكسر الإيهام، سواء عبر خروج الممثلين عن أدوارهم أو دخول الممثل من الصالة أو قيامه بالتمثيل بين مقاعد المتفرجين، ما يعيد إلى الأذهان تقنيات بريخت فى كسر الإيهام المسرحى، لكنه هنا ليس مجرد وسيلة للتنبيه الفكرى، بل أيضًا جزء من الحالة العبثية للعمل. كما كان دخول شخصية موظف الأمن بتحولاته الكوميدية، كنوع من التعبير عن دور السلطة كمفسد أو موازن للفوضى، ولكن الأهم أنه هو نفسه كان جزءًا من هذه الفوضى، وليس قوة لفرض النظام أو التقويم كما يبدو ظاهريًا.

كما يتلاعب العرض بالمفاهيم السائدة للمسرح التقليدى (من منظور ما بعد الحداثة)؛ حيث تتداخل حدود الواقع والخيال بالتداخل بين الجمهور، ما يخلق تأويلات متعددة. فالمسرحية لا تقدم حكاية تقليدية بقدر ما تطرح تساؤلات حول طبيعة المسرح نفسه، مستخدمةً تقنيات متناقضة بين المعاصرة والاقتباس من التراث المسرحى.

أما الديكور الذى صممته دينا زهير فقد تكون من موتيفات بسيطة باللون الأبيض، عبارة عن كراسى ومنضدة الطويلة مقسمة نصفين بطريقة أشبه بالبازل، بحيث تعطى مرونة فى إعادة ترتيبها وتوظيفها بأشكال متعددة، سواء فى قاعة البروفة، ومنزل الأسرة، وفى صالة الديسكو وغيرها. أما الجوانب والجدران فقد اتسمت بطابع تجريدى، وقد طليت بلون أبيض كلون محايد وموتيفات ثابتة، ما أوحى الاقتصاد فى العناصر البصرية لكونهم يجلسون فى بروفة وليس ديكورًا منسقًا لعرض مجهز. إلا أن هذا التبسيط، رغم وجاهته من حيث الفكرة، لم يسهم فى خلق مستويات بصرية غنية أو تشبع بصرى واضح داخل المشاهد، فبدا الديكور وكأنه مجرد إطار متكرر أكثر من كونه عنصرًا فاعلًا فى الرؤية البصرية.

وهكذا فإن الديكور يؤكد فكرة الفوضى المنظمة أو التفكك القابل لإعادة الترتيب، وهو يعكس حالة الفرقة المسرحية

التى ليس لديها نص محدد أو مخرج يقودها. من هنا، يبدو الديكور وكأنه يبحث عن ترتيب نهائى، تمامًا كما يبحث الممثلون عن معنى فى تجربتهم العشوائية. إلا أن هذا المنحى الرمزى بدا أحادى الدلالة، واكتفى بكونه استعارة بصرية غير متجددة، ما أدى إلى حالة من الرتابة البصرية بمرور الوقت. أضف إلى ذلك، فإن فكرة البازل بدت أحيانًا زائدة عن الحاجة، خاصة مع اعتماد العرض على بعض عناصر من «الكوميديا ديلارتى" والمسرح الشكسبيرى المفكك، مما جعلها تبدو وكأنها إقحام لأسلوب ما أكثر من كونها ضرورة درامية.

وقد حافظ العرض على العلاقة التقليدية بين الخشبة والصالة من منظور المشاهدة رغم امتداد عدة مقاعد للمتفرجين بحوار منطقة التنثيل للإيحاء بالتكوين الدائرى او البيضاوى - شكل حرف U- كى يعطى انطباعًا بالاحتواء والتفاعل الملحمى مع المتفرج، لكن كان من الواضح أنه مجرد استحابة لضرورات قلة سعة صالة العرض لمقاعد المتفرجين، بغض النظر عن الرؤية الإخراجية. كما عمل المخرج على توظيف عدة ممرات بين المقاعد فى الصالة لاداء المونولوج استكمالا للشكل البريختى، لكنها بدت، وكأنها مجرد تلامس شكلى مع البريختية دون تصعيد للتوتر الدرامى او تكثيفه بشكل فعلى، أو تدعيم الصراع الداخلى للشخصية.

أما الشاشة الخلفية، فقد عُرضت عليها صورة البحر فى أحد المشاهد مصاحبة له دون ضرورة واضحة ما يطرح تساؤلًا حول جدوى هذه الإضافة التقنية إذا لم تكن متسقة مع البنية الجمالية والفكرية للعرض بل إن استخدامها بدا منفصلًا عن باقى التصميم البصرى وكأنه مجرد خيار عابر لإضفاء بعد إضافى دون مبرر درامى حقيقى. هذا التوظيف السطحى للإسقاطات البصرية يطرح مشكلة أوسع فى العرض، حيث تبدو بعض العناصر وكأنها وُضعت لمجرد التواجد الشكلى أو الإشارة الرمزية، دون أن يكون لها تأثير حقيقى على تجربة المشاهد.

وقد وقع الديكور فى فخ التجريد الزائد دون أن يحقق عمقًا دراميًا كافيًا. فبدلًا من أن يكون عنصرًا محفزًا للمشهد المسرحى، بقى مجرد «موتيفات» تفتقر إلى التماسك البصرى، فصار تأثيره محدودًا وأحيانًا مضادًا لغايته الأصلية، وإن كان هذا من وجهة نظر أخرى قد يخدم فكرة البروفة الارتجالية المفاجئة دون ترتيب مسبق.

أما الملابس فقد صممتها دينا زهير عبارة عن موتيفات واقعية للشخصيات يسهل ارتداؤها وخلعها أثناء التمثيل امام المشاهد كسرا للإيهام، إضافة لملابس رجل الأمن التى اتسمت بالتنوع من مشهد لآخر لخلق حالة من حالات من الإضحاك وقد نجح فيها. فنجد أن الملابس بشكل عام قد حافظت على واقعية رمزية تناسب. الشخصيات المسرحية، لكنها انزلقت أحيانًا إلى العبثية المطلقة، على الأخص فى تغييرات ملابس موظف الأمن، التى وإن ساهمت فى الكوميديا، إلا أنها لم تكن دائمًا مبررة دراميًا.

الإضاءة (تصميم وتنفيذ عز حلمى) اعتمدت على الإنارة التقليدية فى مشاهد الفرقة المسرحية على اعتبار أنهم يجلسون فى بروفة، لكنها لجأت إلى لحظات إضاءة خاصة خلال التحولات الدرامية والمونولوجات الشخصية. ومع ذلك، فهى تحتاج إلى أكثر دقة فى التنفيذ، حيث بدت غالبًا، وكأنها تشوهات ظلالية أكثر منها عناصر جمالية ما أثر على وضوح التعبير الدرامى وأضعف الأثر البصرى للحظات الحاسمة فى العرض (ويبقى السؤال الدائم فى معظم مسرحيات العصر الحالي: لماذا يتم إظلام وجوه الممثلين من أجل صنع تشكيلات وظلال ضوئية بلا داعى).

وقد لجأ المخرج إلى بعض مقاطع موسيقية قليلة كخلفيات مصاحبة للأحداث بشكل تقليدى لإضافة تأثير سمعى فى بعض مناطق العرض (بالأخص أثناء المونولوج) دون إضافة حقيقية، فلم تضف بعدًا جديدًا إلى التجربة المسرحية، مما يقلل من قوتها كعنصر درامى فاعل.

تلك كانت مفردات العرض المسرحى «بلاي». لكن علينا النظر إلى ما يطرحه العرض من أنه يستلهم تقنيات "الكوميديا ديلارتى»، وهى مدرسة تعتمد على الارتجال داخل إطار شخصيات ثابتة، لكنه فى الحقيقة يفتقد إلى البنية الدرامية التى تمنح هذا النوع من المسرح شرعيته. فما نشاهده هنا فى عرض بلاى ليس ارتجالًا منظمًا بوعى، بل تداعيات حرة لا ترتكز على حبكة محددة، وبالتالى يصبح الفراغ النصى هو البطل الحقيقى للعرض. إن فكرة "المسرح داخل المسرح" التى يعتمد عليها النص تتيح فرصا كثيرة للعب المسرحى،

لكنها تُستنزف بسرعة بسبب عدم وجود تصاعد درامى حقيقى فيتحول التمثيل إلى مجرد استعراض منفصل عن السياق الكلى.

استكمالًا للشكل الملحمى استخدم الممثلون أسماءهم الحقيقية فى مشاهد البروفة قبل الدخول فى التمثيل، وذلك يعزز كسر الحائط الرابع ويدعم التفاعل مع الجمهور، كما يضع الممثل فى حالة متارجحة بين ذاته وبين الشخصية التى يمثلها ما يضفى مزيدًا من حالة اللعب المسرحى المستهدفة (بلاي)، أما سلبيات هذا الأسلوب تكمن فى أنه مستهلك، واستخدم فى عدة مسرحيات سابقة، فأصبح نوعًا من التقليد وليس التجريب، كما أنه قد يؤثر على قدرة الممثل فى التنوع والتعدد فى تقمص الشخصيات التى يؤديها.

الأداء التمثيلى: إن محاولة العرض للتعلق ببعض تقنيات الكوميديا ديلارتى، تتطلب الرؤية من منظور المبالغة فى الأداء والتعبيرات الجسدية الحادة لإيصال المشاعر والأفكار، والأقنعة التى تضخم الانفعالات. واستخدام شخصيات نمطية والمبالغ فيها فى الكوميديا ديلارتى، وهنا نجد ان الأداء التمثيلى فى مسرحية (بلاى) يتذبذب بين الرغبة فى التجديد والافتقار إلى رؤية موحدة.

لا يمكن إنكار أن العرض يعتمد بشكل أساسى على طاقات ممثليه، الذين قدموا مستوى جيدًا من الأداء، مثل جلال عثمان الذى تمكن من إبراز الازدواج فى الأداء بين دوره كمخرج (أو ممثل قديم يقوم بالتوجيه) ودوره كشخصية درامية. كما برزت عبير الطوخى (كعادتها) فى التحول بين الكوميديا وبين أدوارها الجادة ، بينما نجح على كمالو فى توظيف حسه المونيدى وفى الارتجال لصناعة مواقف كوميدية مؤثرة، وقدم تنوعًا متعددًا من الشخصية الكوميدية لرجل الأمن. كما تألق باقى الممثلين فى أدوار جديدة بالنسبة لهم، حيث طوع نائل على وقاره فى تجسيد شخصية الجد، مضفيًا عليها عمقًا وخبرة واضحة. أما أحمد نبيل، فقد أبدع فى دور الابن الطموح، متقنًا أبعاده النفسية كما أضاف أداؤه بلمسات كوميدية عفوية. وتألقت إيمان مسامح فى دور الجارة الفاتنة اللعوب، مستعرضة خفة ظل وحضورًا مناسبًا، كما أجاد وليد الزرقانى بحماسة وطاقته حضوره المميز فى دور صديق الابن، ليكمل نسيج الشخصيات بتوازن وانسجام.

فى المقابل فإن الأداء الكلى كان متذبذبًا بين لحظات تألق فردى وأخرى تبدو أقرب إلى الاستعراض العابر. لكن المشكلة هنا تكمن فى أن هذا التعدد فى الأداء لم يكن مقصودًا لإنتاج دلالة تعبيرية، بل كان نتيجة غياب خط درامى صارم، ما جعل بعض اساليب الأداء تنحرف إلى التهريج بدلًا من التوظيف الدرامى المدروس.

من أبرز الإشكاليات فى العرض توظيفه لنصوص شكسبيرية متناثرة دون أن تندمج عضويًا فى نسيج الأحداث. فاللغة تُستخدم عادة كأداة لتفجير التوتر النفسى وإبراز التناقضات الداخلية، لكن فى «بلاى» جاءت الاقتباسات كمجرد استعراض لغوى لا تخدم سياق العرض، (حتى ولو كانت فى نظر المؤلف والمخرج أنها داعمة للشخصيات والمواقف) بل تبدو منفصلة عنه، ما جعلها عبئًا بدلًا من أن تكون أداة تعبيرية.

نقطة أخيرة تتعلق باسم العرض "بلاى» فبالرغم من أن هذا العرض المسرحى يسعى لمناقشة قضايا المجتمع المحلى والتفاعل مع الجمهور عبر كسر الجدار الرابع والاندماج مع المتلقى، فإن اختيار عنوان أجنبى له (بلاى) يُعد تناقضًا واضحًا. هذا التوجه يتعارض مع الهدف المعلن للتقرب من الجمهور (المصرى بلغته العربية)، حيث قد يشعر المتلقى بالاغتراب بسبب استخدام مصطلح غير مألوف، بلغة مغايرة، ما يضعف من تأثير الرسالة المسرحية ويقلل من تواصلها مع المشاهدين ويبدو كأن العرض يناقض نفسه وفكرته.

فى النهاية، أتساءل: إذا كان الهدف من هذا العمل هو تقديم كوميديا ارتجالية بطريقة جديدة ومختلفة، فلماذا لا تزال معالم هذه الفكرة غير واضحة تمامًا؟ العمل لم يلتزم بشكل كامل بقواعد "الكوميديا ديلارتي" التقليدية، بل اختار أن يستعير منها بعض الشذرات فقط. كما أنه لم ينجح فى تقديم رؤية حديثة تتجاوز هذه القواعد، بل بدا وكأنه عالق فى منطقة وسطى بين التمسك بالتقاليد المسرحية ومحاولة تفكيكها.

كما أن العمل يتأرجح بين الالتزام بقواعد اللعبة المسرحية وبين الانفلات منها، وكأنه يحاول أن يلعب على الحافتين دون أن يقرر أى اتجاه يريد أن يسلك. وهذا يجعل المشاهد يتساءل: هل الفراغ البنيوى الذى نشاهده كان مقصودًا كأداة فنية لتعزيز فكرة معينة أم أنه مجرد نتيجة لعدم وضوح الرؤية؟

وهكذا يقودنا العرض فى مجمله إلى التساؤل: ما المسرح فى النهاية؟ هل هو مجرد مكان للعب والتسلية، أم أنه فضاء لإنتاج المعنى وإثارة الأسئلة العميقة؟

المهرجان المسرحى الدولى لشباب الجنوب

مساحة مضاءة على خريطة المهرجانات

ناصر العزبي

أزعم أننى من المهتمين والمتابعين للنشاطات والفعاليات المسرحية، ومن الراصدين لها على مدى أكثر من ثلاثين عامًا مضت، خاصة المهرجانات المسرحية والتى تزايدت بشكل لافت خلال السنوات القليلة الأخيرة للدرجة التى لم يعد من السهل حصرها، وبالطبع فإن مثل تلك النشاطات لها الأثر الفاعل والإيجابى على الحياة الثقافية بشكل عام، والمسرحية بشكل خاص، وان كان ذلك لا ينفى وجود ملاحظات وسلبيات كثيرة متكررة، ودائمًا ما يشير إليها الكثيرون من المهتمين والنقاد، ولا مجال لذكرها فى مقالى هذا، والذى سأتوقف فيه أمام واحد من مهرجانات قليلة تستوجب الإشادة وتسليط الضوء عليه بما يستحقه، لما له من دور تنموى وتوعوى حقيقى يقوم به بدرجة امتياز، وما له م أثر ملموس على محيطه المجتمعى، ما يسهم فى خلق حالة من الوعى بشكل عام الجنوب.

المهرجان المسرحى الدولى لشباب الجنوب؛ الذى تعقد فعاليات دورته الجديدة بمحافظة قنا فى الفترة من ١٥: ٢٠ أبريل المقبل، ليصل بها لمحطته التاسعة، وليؤكد بانتظام انعقاده بشكل سنوى - واستمرار فعالياته دون توقف على نجاحه، رغم ما يواجهه من تحديات توفير الدعم المادى والرعاية، خاصة فى ظل تزايد الأعباء المترتبة على الارتفاع الأسعار، بما يبرز مدى الجهود التى يبذلها رئيس المهرجان ورئيس اتحاد المسرحيين الأفارقة الكاتب الصحفى والناقد الفنى هيثم الهوارى، من أجل الحفاظ على دوام وجود المهرجان فى المشهد الثقافى وعلى خريطة المهرجانات.

المهرجان المسرحى الدولى لشباب الجنوب؛ يعقد تحت مظلة وزارة الثقافة، ووزارة الشباب والرياضة العامة لقصور الثقافة، وبدعم لوجيستى من الهيئة العامة لقصور الثقافة وعدد من المؤسسات الرسمية والأهلية، وتحمل دورته - هذا العام - اسم أستاذة الديكور الراحلة الدكتورة عايدة علام، كما يُحتفى فيه بالمسرح الفلسطينى، وهذا إلى جانب فعالياته من عروض مسرحية بالمسابقة الرسمية أو غير الرسمية لفرق مصرية ودولية، ومسابقة التأليف المسرحى، وورش وفعاليات متنوعة.

وخلال دوراته التسع أصدر المهرجان عشرات الإصدارات، توجها فى دورة هذا العام بـ١١ كتابًا جديدًا، منها كتيب المهرجان الذى يوثق لفعاليات الدورة التاسعة، وكتاب النصوص المسرحية الفائزة فى مسابقة د. حسن عطية للتأليف المسرحى، وكتاب بعنوان «عايدة علام مسيرة علم حافلة بالعطاء» أعدته الناقدة المسرحية شيماء توفيق، بالإضافة إلى باقى الكتب، وهي؛ "تاريخ المسرح الفلسطيني" للدكتور سيد على، «المسرح المغربى .. تطور

وتاريخ» للكاتب المغربى أحمد بلخيرى، «عبدالصمد خانقاه رائد المسرحية الحديثة فى العراق" للدكتور على الربيعى، "المسرح السودانى فى زمن العنف" للناقد المسرحى السودانى أبوطالب محمد، "إدارة خشبة المسرح وإيقاع العرض" للدكتور جمال ياقوت، "موسوعة المسرح الغنائى والاستعراضى فى مصر" للدكتور محمد عبدالمنعم، "الأراجوز بين الروايات الأصلية والروايات المزيفة" الدكتور نبيل بهجت، «١٠ سنوات من الإنجازات» الكتاب التوثيقى لفعاليات مؤسسة س للثقافة والإبداع».

المهرجان المسرحى الدولى لشباب الجنوب؛ تشرف على تنظيمه مؤسسة (س) للثقافة والإبداع على مدى عشر سنوات منذ تأسيسها عام ٢٠١٥، وهو من خلال برنامجه الكبير وتعدد فعالياته واتساع نطاق تنفيذها؛ يُعد حدثًا ضخمًا بالفعل، وبات مهرجانًا له تاريخ، إذ وضعت المؤسسة استراتيجية واضحة له، وحددت أهدافه منذ عامها الأول، فاختارت صعيد مصر، تلك البقعة الغالية من الوطن نطاقًا لها، تقدم له الخدمة الثقافية عبر نشاطاتها، بما يساعد على تحقيق العدالة فى توزيع الخدمة الثقافية، وذلك نظرًا لكونه طالما عانى من فقر الفعاليات الثقافية رغم ما تتسم به بلدانه من خصوصية وثراء تراثى وموروث شعبى، ومن الإنصاف أن يسلط الضوء عليها، فطالما عانى هذا الصعيد من وأهاله من الإرهاب والتعصب، ولقد وجدت المؤسسة فى «التنمية الثقافية» خير سبيل لتحقيق تنمية المجتمع فى الصعيد، فكانت فكرة «المهرجان المسرحى الدولى» لدعم وتنمية المواهب المختلفة من شباب الجنوب، فكرة قادرة على احتواء شباب الصعيد بالشكل الأمثل، لتقدم عبر فعالياته كل الأنشطة المتنوعة التى تستوعب ثقافات المناطق المختلفة لتحدث المثاقفة فيما بينها، بمراعة أن يكون المهرجان نافذة للاطلاع من خلالها على ثقافات، مختلفة سواء ثقافة شمال مصر، أو الثقافات المتباينة لدول عربية وإفريقية وأوروبية، فى ذات الوقت الذى يكون فيه المهرجان نافذة لشباب تلك الدول للاطلاع على تراث وثقافة صعيد مصر.

وحتى لا يكون المقال مجرد "تقرير إنشائى»، نبرز فيما يلى بعض دلائل تميز ميز هذا المهرجان، والتى يتصدرها عدم الانغلاق على محافظة واحدة، متجاوزًا بذلك ما انتهجته كل المهرجانات الأخرى بمصر، بأن راعى إدارته التحرك بفاعلياته فى المحافظات المختلفة، فأقيمت دورتاه الأولى والسادسة بمحافظة الأقصر عامى (٢٠١٦، ٢٠٢٢)، والدورتان الثانية والثالثة منه بمحافظات أسوان عامى (٢٠١٧، ٢٠١٨)، وانتقل بنشاطاته فى الدورتين الرابعة والخامسة إلى محافظة أسيوط عامى (٢٠١٠، ٢٠٢١)، ثم فى انتقل فى دوراته الثلاثة الأخيرة إلى محافظة قنا أعوام (٢٣، ٢٤، ٢٠٢٥)، وهذا؛ فى ذات الوقت الذى تتاح المشاركات فى كل منها لجميع شباب المحافظات غير مقتصرة على شباب المحافظة المقام بها، بما يعمل على خلق حالة متجددة تتغلب على سلبيات الاعتياد الروتينى ويكسر رتابة التكرار. وما من شأنه إثراء النشاط الثقافى بالصعيد.

هذا؛ ويميز فعاليات هذا المهرجان أيضًا عدم الاكتفاء بتنفيذ الفعاليات بعواصم المحافظات فقط، بل التنقل بها بين المدن والقرى والمناطق البعيدة والصحراوية منها، وبين المسارح ومراكز الشباب والأماكن المفتوحة والمستشفيات، كما يحرص المهرجان على تقديم فنون متنوعة على التوازى من عروض المهرجان فى ذات التوقيت بأماكن مختلفة، ولا يقصر الاستفادة منها على الشباب فقط، بل ولأطفال الجنوب، بما يسهم فى التبكير من تحقيق حالة الوعى الثقافى لهم.

ولم تقصر مؤسسة (س) للثقافة والإبداع نشاطها على المهرجان وفعالياته المتنوعة فقط، بل عملت ووفق توصيات الدورة الأولى على إقامة مشروع مسرحى مواز يهدف الى إقامة ورش تدريبية فى مختلف مجالات المسرح يعمل على اكتشاف وصقل المواهب المختلفة، ولم تكن مجرد توصية بل انتقلت بالفعل فى العام التالى - ٢٠١٧ - إلى حيز التنفيذ فى سبع من محافظات الصعيد (الفيوم والمنيا وأسيوط وسوهاج وقنا والأقصر وأسوان)، وأسفرت عن تكوين أربعة فرق مسرحية قدمت عروض مسرحية من انتاج المؤسسة، وساعدت فى توفير أماكن لتقديم عروضهم فيها وشاركت بها فى مهرجانات مختلفة، كذلك ورش التأليف المسرحى والتى أسفرت عن عدد كبير من النصوص المسرحية المهتمة بالتراث والموروث الشعبى، بل تمت طباعة بعضها فى كتاب تحت عنوان "خراط البنات".

هذا إلى جانب استعانة المهرجان بالمتخصصين من الفنانين والأكاديميين الكبار من رموز تلك المحافظات ورموز المسرح بمصر فى لجانه المختلفة، لنقل تجاربهم وخبراتهم لشباب الصعيد، وكذلك الحرص على تكريم عدد كبير من رموز الفنانين من مصر سواء من القاهرة أو الصعيد، أمثال نور الشريف، محمود الحدينى، خالد جلال، عصام السيد، سامح حسين، إبراهيم نصر، سناء شافع، هانى كمال، عزة لبيب وغيرهم من العاصمة، ومعهم عدد من رموز فنانى الصعيد المقيمين به، ومنهم؛ فوزى فوزى، درويش الأسيوطى، سعد عبدالرحمن، حمدى طلبة.. وغيرهم، وذلك بالإضافة إلى تكريم المهرجان لبعض الفنانين من خارج مصر من الدول العربية والأجنبية.

وجدير ذكر أن المهرجان لم يتوقف طوال مسيرته، بل إنه فى عام ٢٠٢٠ فترة الهجمة الشرسة لفيرس كورونا التى جمدت نشاطات العالم وأوقفتها، فإن إدارة المهرجان - رغم تأجيلها للدورة الخامسة - أقدمت على فكرة دورة استثنائية من المهرجان على الإنترنت تم تنفيذها «أون لاين» تزامنًا مع مناسبة الاحتفال باليوم العالمى للمسرح - ٢٧ مارس - شارك فيه عدد كبير من فرق دول العالم بعروض لها، ولم يقتصر البث على العروض فقط بل الندوات التطبيقية لها، وكذلك الورش التدريبية.

وجدير ذكر أن المهرجان يشهد إقبالا دوليا على المشاركة من قبل العديد من دول العالم، منها؛ فرنسا، بولندا، إسبانيا، إيطاليا، نيبال، غانا، السودان، تونس، الجزائر، المغرب، العراق، عمان، ليبيا، فلسطين، والأردن، وغيرها، بما يدعم فكرة الثقافة السياحية، والاستثمار السياحى فى الثقافة، حيث يحقق المهرجان ذلك على مستويين، الأول؛ من خلال ما يقدم عبر عروضه وفعاليات من مادة تراثية وتاريخية وموروثات شعبية وأماكن تنفذ بها، والثانى؛ من خلال الزيارات للمناطق السياحية التى تنظمها إدارة المهرجان للضيوف.

وهذا المقال الذى يأتى بمناسبة مرور عشر سنوات على تأسيس مؤسسة (س) للثقافة والإبداع، ليس من قبيل استعراض جميع فعالياته، بل تناول بعضها بغية إبراز حجم تأثيره واتساع قاعدة المستفيدين منه، وإبرازه كنموذج للمهرجانات التى تستحق الرعاية والدعم المادى واللوجيستى كونها تتوجه بالدعم لمستحقيه فعليًا، وتعمل على خلق حالة فنية وثقافية عامة فى المناطق الفقيرة والمحرومة من الخدمة الثقافية، بما من شأنه دعم واستكمال الدور التنموى والتنويرى للمؤسسة الرسمية، ونتمنى للمؤسسات الأهلية أن تحتذى بنهجه.

مغامرات مسرح ما بعد الدراما

في عصر الفن الحديث[1]

تأليف: كيتي تشوكروف
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

لقد كان الفن المعاصر دائمًا في طليعة الممارسات الفنية التي تغامر باستبدال السرديات الجمالية بالنشاط الاجتماعي. ولكن في هذا النص، سوف ندرس رفض المسرح لأساليبه الجمالية وعباراته التعبيرية باسم الديمقراطية «المباشرة»، فضلاً عن التأثيرات الاجتماعية والسياسية والفنية لهذه التجارب. هل أثبتت التضحية السيئة السمعة بالدراما (أي المعرفة المسرحية في حد ذاتها) في الممارسات المسرحية ما بعد الدرامية فعاليتها السياسية وجذريتها الجمالية؟

وقد جادل الباحثون أن هناك دافعين وراء التحول ما بعد الدرامي في المسرح. الأول هو تفكك ما بعد الانضباط في ممارسات الديمقراطية المباشرة. والثاني هو محاولة استعارة الشعرية الأدائية للفن المعاصر، والتي كانت، كما تصور باحثو المسرح زوراً، تستند إلى حضور الفنان المباشر والحي وغير الرمزي في العملية الأدائية. وهذا ما يميز الفنان عن الممثل، الذي كان منغمساً في زمنية لعب الأدوار والتكرار المسرحي. وقد عرّفت عالمة المسرح إيريكا فيشر ليشت هذا الحضور بأنه «ذاتي التكوين»، في مقابل الحضور التمثيلي (١). وقد أصبح هذا الحضور غير الدرامي وغير المسرحي على خشبة المسرح هو يُطلق عليه «ما بعد الدرامي» في جميع الدراسات المسرحية النقدية تقريباً.

من المهم أن نتعامل مع افتراضين خاطئين قام بهما المسرح ما بعد الدرامي. أولاً، ما يراه النظر المسرحي باعتباره حضورًا «حيًا» داخل الأداء في الفن المعاصر ليس حيًا. ثانيًا، السلوك التلقائي، المحرر من انضباط التمثيل والإخراج المسرحي، لا يتطابق مع تحرير المواطن والمجتمع.

في كتابها «القوة التحويلية للأداء»، تشجع فيشر ليشت العاملين في المسرح على استعارة الأنثروبولوجيا الخاصة بالحضور «الحقيقي» من الأداء في الفن المعاصر. ويسري نفس النداء عبر مسرح ما بعد الدراما لهانز تيس ليمان(٢). وعلى نحو مماثل، يدعو منظّر الرقص أندريه ليبيكي إلى الانغماس في «الحاضر الأصيل» بدلاً من التصوير السردي الخيالي الذي يحدث في تصميم رقصات الباليه والموسيقى الكلاسيكية. ويزعم في كتابه «الرقص المرهق» أنه بهذه الطريقة فقط يمكننا أن نتخلص من استبداد الانضباط في الفنون الأدائية. (٣) وتزعم الأعمال الثلاثة أن النوتة الموسيقية (النص الأصلي) وجانب التدريب في المسرح وتصميم الرقصات من أساسيات الحداثة الأوروبية الغربية. ويعتقد ليبكي أن الزمن المضغوط في الفنون المسرحية هو رمز

الجغرافيا السياسية الاستعمارية في أوروبا الغربية التي انعكست في الفنون المسرحية في شكل التدريب (العلوم العسكرية) والأوامر (إصدار القوانين).

إن ليبكي يوضح أن الزمن المؤلف والرقص المصمم (ومن ثم الموسيقى والمسرح) يقومان على الحداثة العابرة لـ «اللحظة الحاضرة»؛ أي أن الفنون المسرحية تشكلت لملاحقة هذه اللحظة الضائعة من الحاضر الجميل والحزن عليها. ورغم أن ليبكي لا يذكر ذلك، فمن الأفضل أن نتذكر سلالة الفنون المسرحية والمسرح المنسوبان الى أورفيوس بوجه خاص. ففي نهاية المطاف، فإن خسارة أورفيوس ليوريديس هي لحظة «الحاضر» الضائعة التي يتعين علينا أن نعود إليها بلا نهاية، ونكررها لأننا من المستحيل أن نعوض عنها. وقد صاغ هذا الحزن الأصلي الموسيقى والمسرح، ثم تصميم الرقصات في وقت لاحق. ويزعم ليبكي أنه في ظل هذه المجموعة، فإن اللحظة الحالية تتحول حتماً إلى ماضٍ ضائع، ماضٍ لا نتوقف عن ملاحقته. ولهذا السبب فإن الفنون الأدائية الكلاسيكية حركية وتتضمن إتقان تشكيل هذه الحركية. وفي نهاية المطاف، ما يهم في هذه الحالة هو التشبث بالجميل وهو يهرب، ومن هنا جاءت الحركية: فالعمل الفني مبني على سلسلة من هذه اللحظات «الجميلة» العابرة.

يقوم السياق الجمالي للحداثة على السعي وراء شيء ضائع. ولهذا السبب فإن الجسد الحركي لابد أن يكون مصطنعاً، ومنضبطاً، ومنحوتاً، ومعمارياً ـ في الموسيقى، وفي المسرح، وفي تصميم الرقصات. إن النموذج الأدائي للحداثة الأوروبية الغربية منظم بطريقة تجعل الجسم لابد أن يكتسب قدرات مستحيلة وأن يوجد في ظروف «مستحيلة»، لأن كل لحظة نفقدها بلا رجعة في عمل يعتمد على الزمن لابد أن تكون جميلة تماماً. ولابد أن يتألف الأداء من هذه اللحظات العابرة، التي يعوض عن اختفائها حقيقة مفادها أن كل لحظة تشكل نصباً تذكارياً مثالياً لاختفائها، حيث يراقب المشاهد التقدم الرجعي للمثال. إن العمل الفني، سواء كان مسرحياً أو موسيقياً، يتألف من لحظات متطرفة تتسرب من سجل الزمن: وبالتالي فإن العمل يعارض الحاضر المزمن.

إن هذا التشكيل المبالغ فيه للزمن في المسرح والموسيقى والرقصات هو ما يراه ليبكي دليلاً على العنف ضد الزمن والجسد والمجتمع ـ وهو العنف الذي يحاول ـ توليد ـ جوهر وأشكال مثالية لا تعادل الحياة. وعلى هذا فبدلاً من هذا الشكل المبالغ فيه للزمن، يدعو ليبيكي إلى ـ مدة ممتدة وديمقراطية ومضادة للحركة ـ حاضر بلا ماضي ومستقبل لا يثير الذاكرة ولا يودع الحاضر العابر بحزن. وهذا يعني العودة إلى اللا فعل التأملي والأنانية، وإلى السلوك الطبيعي وحضور الجسد في الحاضر ـ أي إلى نفس الوجود ـ «الحي» الذي تدعو إليه فيشر ليشته أيضاً، متوقعاً خطأً أن يكون موجوداً حيث يظهر الأداء في الفن المعاصر. وفي هذا الموقف، بدلاً من تمثيل الأحداث والأفعال، وتجسيدها بشكل جذري، ونقل التغيرفي طريقة حياة الفرد، يجب على كل من الجسم والوقت أن يتخلصا من هذه الأنماط. وبالتالي، يجب أن يحررا نفسيهما من ممارسة التدريبات المتكررة من أجل العثور على عالم حيث يمكنهما ببساطة أن يذوبا بكل طبيعية وحميمية في المدة، بدلاً من أداء شيء ما. وإذا نجح هذا التحرر، فلن تكون هناك حاجة إلى تحقيق الأداء - لن تكون هناك حاجة إلى أداء وتجسيد المكونات التي تتجسد حتى مع اختفائها.

وكما يظهر تحليل ليبكي، فإن الأمر لا يتعلق برفض التمثيل الدرامي فحسب، بل يتعلق أيضًا برفض إضفاء طابع زمني خاص على العمل، وبالتالي إضافة الوقت المزمن للوجود. ويزعم معظم ممارسي ومنظري المسرح والرقص الحديث أن رفض جميع أشكال الأداء الدقيق والمتمرن والخيالي يعمل على إضفاء الطابع الديمقراطي على عملية الأداء نفسها، وبالتالي على أنواع الحضور في الفضاء العام. علاوة على ذلك، فإنه يتيح لبيئتين - الفعل المسرحي والمناقشة الاجتماعية، والمسرح والسوق (أو «التعددية التنافسيّة»، على حد تعبير شانتال موف) - أن تتداخلا. فلا يقتصر الأمر على أن العمل الدرامي الديمقراطي ما بعد الدرامي ينزل إلى الأرض ويتسلل إلى الفضاء العام، بل إن المناقشة المدنية، من خلال رفضها للدراما، تتجه أيضًا إلى «المسرح» للسماح بأشكال بسيطة من الود والتوافق المثير للجدل بين الأجسام لإيجاد صوت وتقدمه علنًا.

«يزعم أمين محفوظات المسرح فلوريان مالزاكر أنه من الممكن تسييس المسرح بإزالة الشخصيات الانضباطية للممثل والدور الدرامي والمخرج والحدث

من الفعل، لأن هذه المكونات لا تعيد إنتاج سوى موف .

مشكلة اجتماعية معينة، بدلاً من الكشف عن طرق لحلها(٤). وبدلاً من التسامي الخيالي للحدث، فإن مجرد الإقامة في موقف اجتماعي أو وجودي حقيقي هو وسيلة أكثر فعالية لفهم جوهره. وقد دفع نفس الموقف ليمان إلى الإصرار في وقت سابق، في عام ١٩٩٨، على أن المسرح يجب أن يعتمد بشكل أكبر على بنيته الفينومينولوجية، حيث يحدث انتقال الإشارات واستقبالها في نفس مكان وزمان المشتركين. (لا أتفق مع هذا الموقف وسأشرح السبب أدناه).»

إن المسرح، وفقاً لمالزاكر، إذا ما تخلى عن الخيال الدرامي، فإنه قد لا يركز على قضايا سياسية معينة فحسب، بل قد يصبح أيضاً موقعاً للسياسة، ويصبح بمثابة برلمان عام داخل المؤسسة المسرحية. كما أن النموذج التمثيلي للمسرح، القائم على أداء الممثلين للأدوار، قد عفا عليه الزمن اجتماعياً. ففي مجتمع ديمقراطي مدني حقيقي، لن يجسد عضو من الطبقة المتوسطة دور شخص فقير، ولن يكون للمقيم في شمال أوروبا الغني الحق في التحدث نيابة عن جنوبي مضطهد أو لاجئ، ولن يلعب الشخص الأبيض دور شخص ملون. ولهذا السبب يجب على المرء أن يكون ببساطة من هو في سياق معين، بدلاً من لعب دور شخص آخر، ويجب السماح لأولئك الذين لا يشاركون في المسرح المؤسسي بالظهور على خشبة المسرح كوسطاء للأداء وكمتحاورين، وبالتالي يتحول المسرح إلى موقع للتعددية التنافسية عند

في المناقشات التي ذكرتها، أصبح الفن المعاصر، الذي يشكل فيه تدخل الفرد أو الجسد في الفضاء العام أحد أهم الأساليب، نموذجًا للمشاركة السياسية المباشرة في المسرح. ومع ذلك، هناك أكثر مما تراه العين في التفسير الساذج للحضور «الحي» (على النقيض من التواجد المكرر) للفن المعاصر، كما يروج له أتباع التحول ما بعد الدرامي.

ومن المثير للاهتمام أن فيشر ليشت، وليبكي، ومالزاكر، عندما يدعون إلى تطرف المسرح والرقص، فإنهم كثيراً ما يستشهدون بأمثلة من نصوص الأداء في الفن المعاصر: على سبيل المثال، عروض مارينا أبراموفيتش (التي استشهدت بها فيشر ليشت) وبروس نومان (التي استشهد بها ليبكي)، والأعمال السياسية المُعدة مسبقاً لجوناس ستال (التي استشهد بها مالزاكر). وهم يربطون هذه العروض بممارسات ما بعد الرقص أو ما بعد الدراما في المسرح والرقص، مثل العروض ما بعد الرقص التي قدمها كزافييه لو روي، وإنتاجات بوريس شارماتز، وعروض ماريا لا ريبو. ولكن مهما حاول المنظرون المذكورون أعلاه، وعلى الرغم من الاستخدام المتكرر لهذه الممارسات ما بعد الدرامية في المتاحف والمعارض، فإنها لا علاقة لها بالفن المعاصر. بالنسبة لفيشر ليشت، تجسد أبراموفيتش رفض الصورة الخيالية للألم في المسرح والرفض الذاتي للمحاكاة المسرحية. بالنسبة لليبكي، يوضح نومان تدمير الزمانية

المركبة، ونهاية النتيجة الكوريجرافية، واكتشاف شكل جديد من أشكال الحميمية الأنانية. بالنسبة لمالزاكر، فإن مشروع جوناس ستال لعام ٢٠١٢ «قمة العالم الجديد» (٢٠١٢) هو عينة من التعددية المتناحرة. وقد تم تقديم المشروع في المسارح كنموذج جاهز لمؤتمر الدول غير المعترف بها، مؤكدًا أن الديمقراطية المباشرة ممكنة داخل جدران المسرح، وهذا هو بالضبط ما يفتقر إليه المسرح التذكاري .

.....

....

الهوامش

١- إيريكا فيشر ليشت، القوة التحويلية للأداء، ترجمة ساسكيا إيريس جين (روتليدج، ٤٠٠٢).

٢- هانز ثيس ليمان، مسرح ما بعد الدراما، ترجمة كارين جيرس مونبي (روتليدج، ٦٠٠٢)

٣-أندريه ليبيكي، الرقص المرهق: الأداء وسياسات الحركة (روتليدج،٦٠٠٢)

٤- فلوريان مالزاكر، "لا يوجد أورغانوم يمكن متابعته: إمكانيات المسرح السياسي اليوم"، في ليس مجرد مرآة: البحث عن المسرح السياسي اليوم، تحرير فلوريان مالزاكر (دار ألكسندرفيرلاغ، ٥١٠٢)، ٦١-٠٣.

النقد المسرحي السري والمجهول في مصر(١١)

من أسرار نجيب محفوظ المسرحية!!

سيد علي إسماعيل

قلت إن الرقيب الرابع «فتحي عمران»، تجنب في تقريره المسرحي أغلب الأحداث والملاحظات التي اعتمد عليها بقية الرقباء ورفضوا النص بسببها!! أما الرقيب الرابع فكان ذكياً وتجنب هذه الأحداث، حتى تكون موافقته مقنعة نوعاً ما، وإليك ما كتبه الرقيب في تقريره:

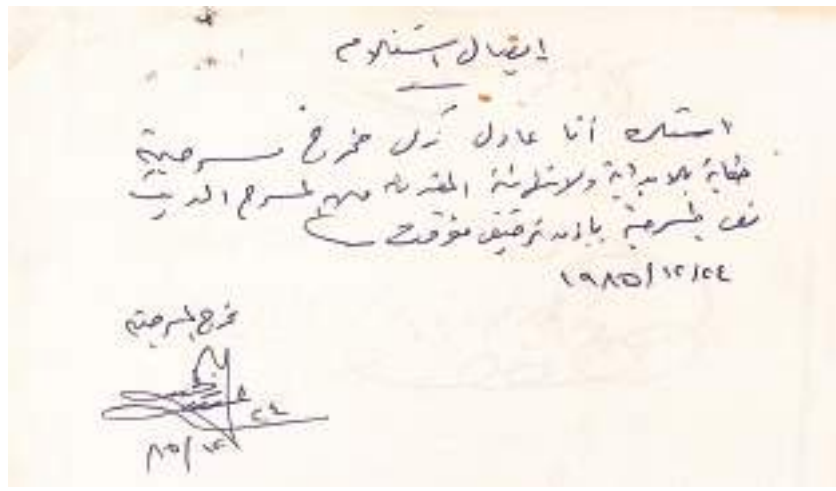
«الموضوع: تدور أحداث المسرحية حول بيت من بيوت الطرق الصوفية «بيت الأكرم» إلا إن أهل الحارة الطيبة تعلو بعض أصوات شبابها المتحمس للتغيير. ويتزعم هذه المجموعة شاب يدعى «علي عويس» فيتصدى للإمام الشيخ «محمود الأكرم» حفيد الأكرم قطب الطريقة، ويحدث الصراع ويبدأ كلا الفريقين في إشاعة فضائح وإشاعات حتى أن الشيخ «محمود الأكرم» يدافع عن ثروته ومجده التي جمعهما من خلال النذور ..

يدافع بأن يسفه من شأن «علي عويس» ويذكره بضعة نشأته. حتى تحدث المفاجأة وتحضر زينب أخت علي عويس لتكشف النقاب عن حقيقة زلزلت كيان الإمام محمود الأكرم، فعلي هذا هو ابنه منها وليس أخيها وتذكره بما كان بينهما من ماض. ويقرر الإمام الاستغناء عن ثروته للفقراء ليبدأ حياة نقية جديدة. والمسرحية عموماً تناقش قضية الجدل بين نظرة المريدين للطريقة الأكرمية الصوفية التي اتضح أن بها بعض نقاط ضعف وبين شباب الجامعة الذي تلقى العلم ويريد التغيير ورفع البؤس عن كاهل أهل الحارة الطيبة. «الرأي»: لا مانع من التصريح بعرض المسرحية في بيت المسرح الحديث، التابع لوزارة الثقافة حيث لا يوجد بها مخالفات رقابية».

أخيراً وصلت الرقابة إلى غرضها، ووجدت توكأة تتكأ عليها للتحايل على النظم الرقابية وتمرر الترخيص بالنص!! ولكن ماذا يفعل هذا التقرير «الوحيد» أمام ثلاثة تقارير بالرفض، وتقرير المستشار الديني بالرفض أيضاً؟!! هذه مشكلة وتحتاج إلى عقلية رقابية فذة!! وبالفعل ظهرت هذه العقلية في شخصية الرقيب «فتحي مصطفى»، الذي قرأ جميع التقارير السابقة، وقرأ النص، وكتب تقريراً «نهائياً» يُعدّ نقداً سرياً رسمياً بامتياز، لما فيه من آراء وأفكار صريحة واضحة لا غبار عليها! وهذا هو نص تقريره:

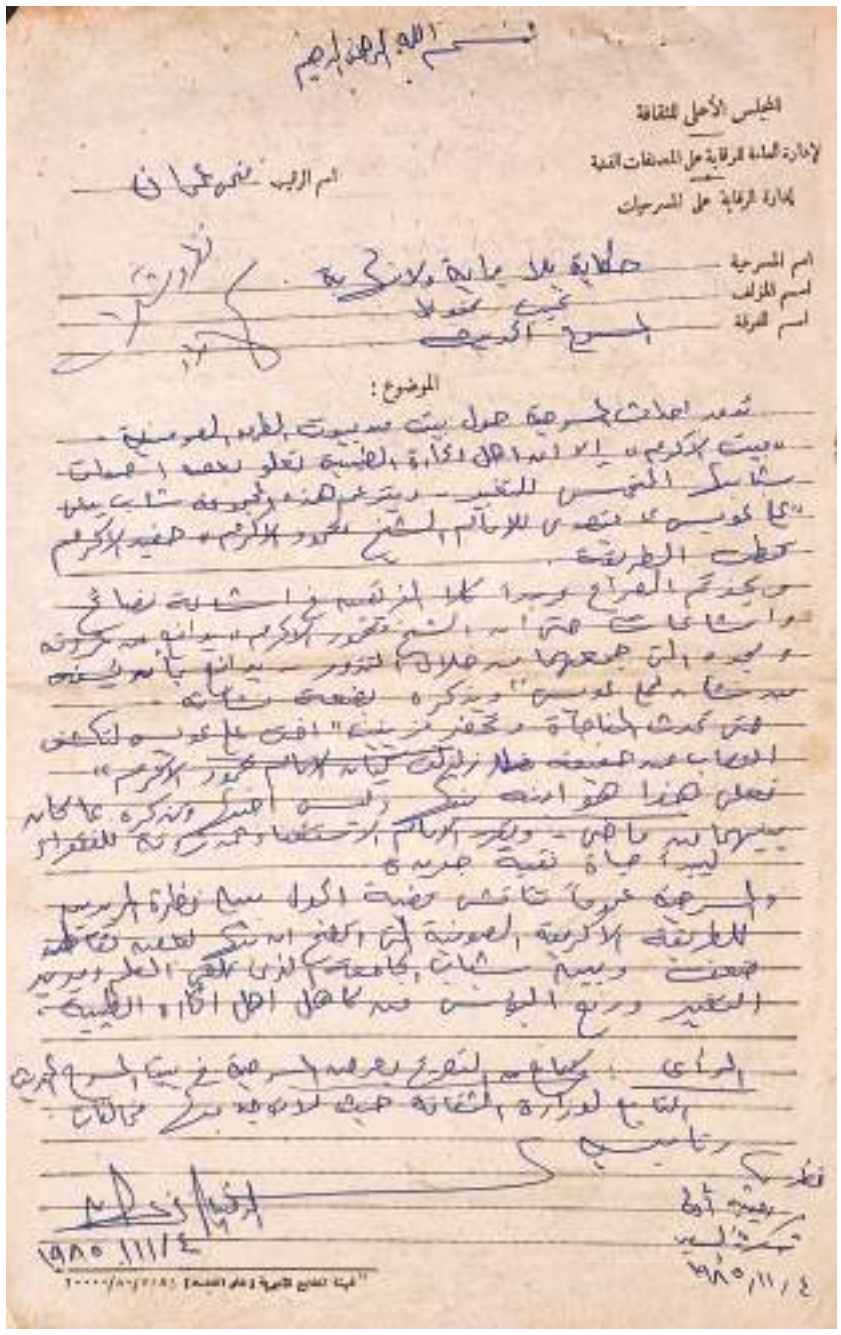
«المسرحية من النوع الرمزي، والوصول إلى معناها الحقيقي، ربما كان مستحيلاً لصعوبة الربط بين الواقع والرمز من جهة، ولاستحالة التفسير الواحد من جهة أخرى. لهذا فيمكن النظر إلى هذه المسرحية على عدة مستويات، ولعل المستوى الواقعي هو أدناها وأبعدها عن الغرض الذي من أجله كتبت المسرحية، مما حدا بأغلب السادة الرقباء إلى رفضها. وأظن أنه لا يستطيع قارئ أو متفرج أن يجزم بما تقوله هذه المسرحية، إذ إنها كتبت في مرحلة الرمز في أعمال نجيب محفوظ، وهي المرحلة التي تلت هزيمة ١٩٦٧ مباشرة، حيث اختلطت الأمور ولم يعد أحد يستطيع أن يدرك أو يفهم ما الذي حدث في هذه الحرب الخاطفة والتي انتهت باحتلال جزء من الوطن. ولما لم تكن الكتابة الصريحة المباشرة ممكنة، فقد لجأ أغلب الكُتّاب إلى التلميح دون التصريح، وهذا ما ألجأ الأستاذ نجيب محفوظ إلى هذه المعالجة في هذه المسرحية، الشكل الواقعي ولكن المضمون رمزي. ولست في حلٍ من تفسير بعض رموزها، وإن كان من حقي الاجتهاد. فإذا اتفقنا بادئ ذي بدء على أن الإسلام ليس فيه رجل دين بالمعنى المسيحي أو اليهودي فإن من يسمونهم في الإسلام برجال الدين لا يزيدون عن كونهم بشراً عاديين ليس لهم أية قداسة أو عصمة أو امتياز، مما يجعل التعرض لهم أمراً ممنوعاً أو محرماً. وما دمنا قد أوضحنا ذلك بأنه من الممكن أن يخطئوا بل وأن يتردوا في الخطيئة إلى درجة الإسفاف، دون أن يكون في ذلك أي تعريض بالدين. لهذا فإني أرى أن رفض هذه المسرحية لتعرضها لرجال الدين، أمراً لا يجوز، حيث إن إقامة ذكر أو وقوع الجريمة على يد أحد

المخرج عادل زكي



إيصال الاستلام

نجيب محفوظ



تقرير فتحي عمران

هؤلاء لا يعني إطلاقاً أن ذلك يُعدّ تعريضاً بالدين. حيث إن إقامة الذكر ليس من صلب الدين ولم يرد في القرآن أو السنة أو الحديث وأن الآية القرآنية الكريمة التي تقول «اسألوا أهل الذكر إن كنتم لا تعلمون» فالمقصود بكلمة ذكر هنا إنما هو العلم. أما بالنسبة لتفسير الرمز، فإن من الرموز ما يغمض وقد يظل مجهولاً. ومنها ما يمكن الوصول إليه من ذلك أنني أرى أن ما قصد بهم رجال الدين هنا إنما هو ذلك الشعب الذي غاب عن وعيه وعاش في لهو وحفلات وإذاعات وأغانٍ ظناً منه أن ذلك قد يهزم العدو، غير منتبه إلى المؤامرات التي تحاك من حوله حتى انتهى ذلك كله بالنكبة التي وقعت. أما مسألة السفاح وعدم الشرعية، فأظن أن ما حدث في ساحة الحرب من الجري والفر ربما يحمل في معناه أن الذي لا يدافع عن وطنه يمكن اعتباره «ابن حرام». والاستطراد في هذا التفسير سيجعل من المسرحية وثيقة تاريخية سياسية، ولا علاقة لها على الاطلاق، بكل ما جار في تفسير وفهم النص على لسان السادة الرقباء. وكذلك السيد المستشار الديني. على أن النظر إلى المسرحية على هذا المستوى الساذج سيجعل منها عملاً لا قيمة له على الإطلاق، بل خالٍ من المعنى تماماً، وهذا ما يخالف الواقع تماماً، إذ إن المسرحية بشيء من التركيز والوعي لما تقول، ربما اكتشف القارئ أو المتفرج ما ترمي إليه. عندئذ ستكون تلك الموانع التي ذكرها السادة الرقباء لا معنى لها، بل لا موضع لها. لهذا فأنا أرى أن هذه المسرحية تشكل قيمة أدبية وسياسية عالية، كما أنها قد سبق نشرها في جريدة الأهرام ثم في كتاب، مما يجعل رفضها «تحصيل حاصل» ولو أنها فُهمت على هذا المستوى البسيط، لما التفت إليها رجال المسرح وفكروا في تمثيلها. والأمر متروك سيادتكم للنظر في أمر الإجازة أو الرفض، بعد أن وضحت وجهة نظري فيها".

تنفست الرقابة الصعداء، فأخيراً وجدت مخرجاً لأزمة رفض نص لنجيب محفوظ، بحيث تخرج من المأزق بحل وسط، لا تتناقض فيه مع رفض إجماع الرقباء الثلاثة، ولا تخالف رأي المستشار الديني، وفي الوقت نفسه لا تصرح بالنص على الإطلاق، لذلك وجدت في «التصريح المؤقت» مخرجاً قانونياً مقبولاً ومرضياً للجميع، فأشر المدير العام بتأشيرة قال فيها تحت عنوان «إذن مؤقت»: «يُصرح بالنص على أن يحدد موعد بروفة كاملة قبل البروفة النهائية بأسبوع كحد أدنى للمشاهدة الرقابية حتى يتسنى الترخيص بالنص». وآخر وثيقة رقابية مرفقة بالنص كانت «إيصال استلام» مؤرخاً في يوم ١٩٨٥/١٢/٢٣، وهذا نصه: "استلمت أنا عادل زكي مخرج مسرحية حكاية بلا بداية ولا نهاية المقدمة من المسرح الحديث نص المسرحية بإذن ترخيص مؤقت".

والترخيص المؤقت - في عُرف الرقابة - لا يُعطى إلا للنصوص المسرحية المدرسية أو المهرجانية أو لعروض المناسبات .. إلخ، أي للعرض المسرحي الذي يُعرض لليلة واحدة أو ليلتين!! مما يعني أن الرقابة بدلاً من رفض

نص نجيب محفوظ، ستقول إنها وافقت وأن المسرح لم يعرض النص، وبذلك ترمي الكرة في ملعب مسرح الدولة!! ومن المؤكد أن الرقابة اتصلت بنجيب محفوظ – بوصفه المؤلف – وطلبت منه صرف النظر عن عرض هذا النص في الظروف السياسية والاجتماعية وقتذاك، لذلك اتصل نجيب محفوظ بمحمود الحديني – مدير المسرح – لتأجيل العرض – كما أوضحنا من قبل - والذي تأجل من عام ١٩٨٥ وحتى الآن!!

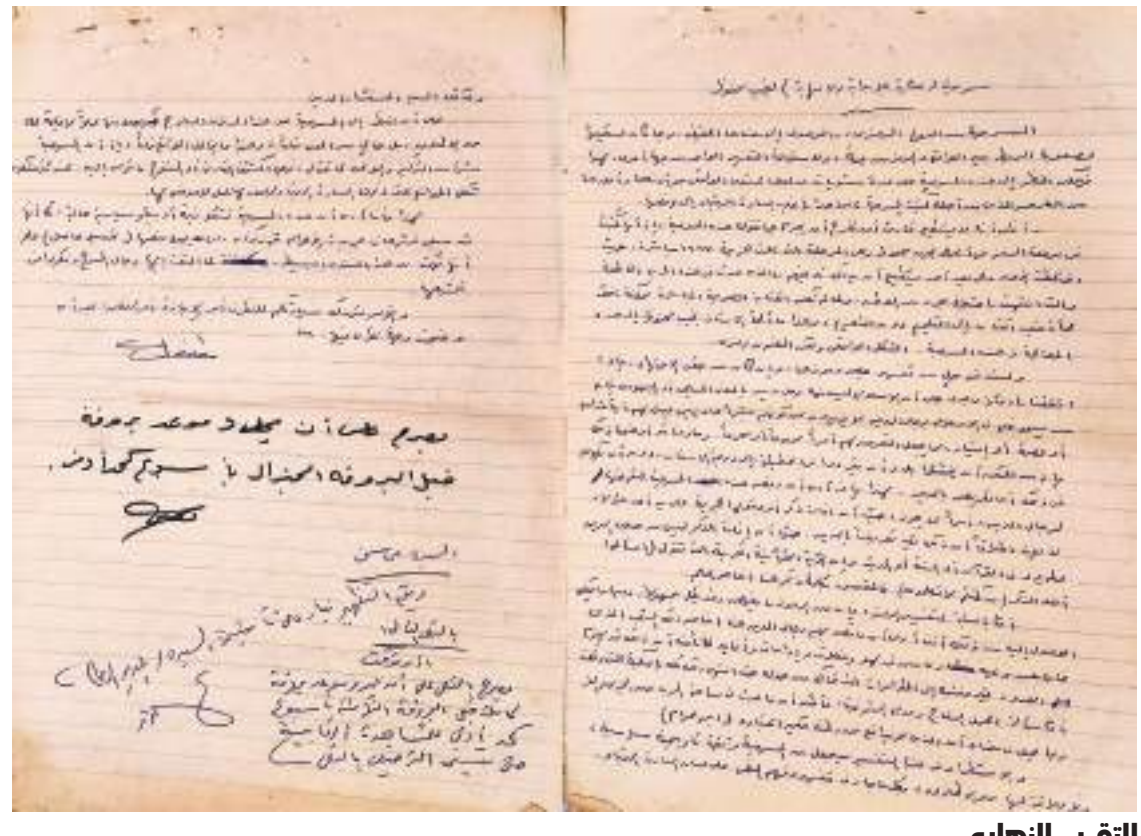
إيصال استلام النص من قبل المخرج «عادل زكي» الذي لم يذكر اسمه محمود الحديني في حديثه في مؤتمر اتحاد الكتاب – حيث لم تسعفه الذاكرة – سألت عنه وبحثت عنه حتى علمت أنه في السعودية، فتواصلت معه، وأرسلت له كلام الأستاذ محمود الحديني، وصورة من غلاف النص وإحدى صفحاته، وإيصال استلام النص من الرقابة، وطالبته بشهادة منه حول الموضوع كي أنشرها في المقالة، فأرسلها لي مع تأكيده على أن النص بخط يده، وأنه لم يُعرض نهائياً منذ عام ١٩٨٥ وحتى الآن، وها هي شهادته:

«عزيزي الأخ الفاضل د.سيد علي إسماعيل .. سلامي عليك وتحياتي إليك وهذه شهادتي بين يديك: تحمس «الأستاذ محمود الحديني» لتقديم رواية «حكاية بلا بداية ولا نهاية» على المسرح متصوراً أن سطوة «مساحة الحوار» بالنص تؤهله للظهور على المسرح بتلك الحالة!!! وبالطبع كنت مدركاً مغالاته في الأمر إلا إنني تصورت أن الفيصل هو الرؤية الإخراجية للنص وقد عقدت العزم وقتها أن يقوم صديقي دراماتورج المسرح الحديث الأستاذ «أحمد عبد المعطي» بإعداد النص مسرحياً، وأذكر أنني فرّغت حوار النص بخط يدي لمزيد من التواصل بيني وبين النص، ورأى الأستاذ الحديني أن يرسل هذه النسخة بخط يدي للرقابة لأنه كان رجلاً نظامياً للغاية بمعنى إذا أعجبه نص يلحقه بخطوتين أساسيتين: التعاقد مع المؤلف ليستأثر بالنص، ويجيزه رقابياً ليحمي نفسه من أي انتقاد، وقد كتبتُ تصوراً مسرحياً للنص وعرضته على الزميل دراماتورج المسرح ورحب به، وأيضاً استرت برأي صديقي الكاتب المسرحي العملاق «محمد أبو العلا السلاموني» الذي أعجبه تصوري وأعجبته فكرة الرواية التي كتب لها السيناريو والحوار فيما بعد وقدمها كمسلسل ناجح بالتليفزيون، بينما لم تقدم هذه الرواية على المسرح، وكان حزني كبيراً على ضياع فرصة أن يقترن اسمي باسم «القامة نجيب محفوظ» في عمل واحد، إلا إن الله عوضني خيراً فقدمت فيما بعد عملين كبيرين له إثر فوزه بنوبل: «ثرثرة فوق النيل» رُشحت لإدارة الإنتاج المسرحي بالتليفزيون عام ٨٦ حتى عام ٩٢ وكنت أتخير كبار المخرجين لتقديم أعمال الرواد، فأحضر لي «العبقري سمير العصفوري» نصاً مسرحياً معداً عن الرواية الشهيرة كتبه صديقه البورسعيدي الأستاذ «علي بركات» وعلى الفور تحمس الأستاذ «يوسف عثمان» رئيس إنتاج الفيديو ورئيس لجنة المسرح بالتليفزيون فذهبت لمنزل «القامة نجيب محفوظ» وتعاقدت معه، وتم تقديم العرض على مسرح العرائس بالعتبة لمدة عشرة أيام قبل تصويره، ويعتبر من أروع العروض المسرحية الاستعراضية النادرة التي يملكها التليفزيون ولا يعرضها، وهو بطولة: محمد عوض، هالة فاخر، محمود الجندي، أسامة عباس، ونجوم مسرح الطليعة، أغاني أحمد عفيفي، ألحان علي سعد، استعراضات عاطف عوض، مدير الإنتاج عادل زكي. [والعمل الآخر] «بداية ونهاية» هذه الرواية نجحت بالسينما والمسرح القومي نجاحاً مدوياً، ورأيت أن أخرجها كنوع من التحدي لنفسي وأيضاً لأني رأيت أن المؤلف كتبها عام ١٩٥١ متطلعاً أن يتحقق للمجتمع العدالة الاجتماعية بينما المخرج سيخرجها عام ١٩٩١ متطلعاً لنفس الأمل بعد أربعين عاماً من الانتظار، وقد وافقني المؤلف على ذلك فشرعت فوراً في العمل الذي كتبه الأستاذ «أحمد عبد المعطي» وحقق نجاحاً منقطع النظير بمسرح الثقافة الجماهيرية .. تلك «د.سيد» كانت الحكاية، ولكنها هذه المرة كانت لها بداية ونهاية، عذراً أني أسهبت ولعلي أوضحت .. تحياتي وتقديري».

إذن هناك شخص ثالث تدخل في إعداد النص وهو «أحمد عبد المعطي»، وحاولت الوصل إليه، لكنه سبقنا إلى دار الآخرة منذ عشر سنوات .. رحمه الله!! وأعلمني الأستاذ «عادل زكي» أن جهود أحمد عبد المعطي في الإعداد لا يعلمها أحد ولم توثق أو تُكتب لأن المسرحية لم تتم، وأن الإعداد كان قاصراً على جهودهما معاً «أحمد عبد المعطي» و«عادل زكي».

خاتمة الموضوع

لقد وضعت كل ما لدي عن نص مسرحية «حكاية بلا بداية ولا نهاية»، فماذا تركت للباحثين؟! تركت لهم الاشتغال على مسرحة القصة القصيرة، كون النص الأصلي عبارة قصة قصيرة، فكيف تحولت إلى نص مسرحي؟! وهل التحويل كان بحذف السيناريو والبقاء على الحوار فقط كما قال الفنان محمود الحديني؟ أم كان التحويل إعداداً قام به «أحمد عبد المعطي» دراماتورج المسرح الحديث مع الأستاذ «عادل زكي»؟! أم التحويل كان إعداداً معتمداً على رؤية المخرج كما قال الأستاذ «عادل زكي» في شهادته؟! وهل النص المرفوض رقابياً عام ١٩٨٥ يصلح للعرض الآن عام ٢٠٢٥ أي بعد مرور أربعين سنة؟! وهل النص المخطوط بخط يد «عادل زكي» يُعدّ نصاً مسرحياً مؤلفاً لنجيب محفوظ، كون اسم نجيب هو الموجود على النص وعلى التقارير والوثائق الرقابية الرسمية بوصفه مؤلفاً، مما يعني أن النص صالح للنشر كأثر من آثار نجيب محفوظ المسرحية المجهولة! أما آخر الدراسات التي من الممكن كتابتها أن التقارير الرقابية المرفقة بالنص تصلح للدراسة النقدية، كونها نماذج دالة على «النقد السري» أو «النقد الرسمي»، ناهيك عن أن الوثائق المرفقة تُعدّ دليلاً على التلاعب الإداري من أجل ترخيص نص مسرحي مرفوض بالإجماع، كون المؤلف «نجيب محفوظ» والمسرح الذي يريد عرض النص هو أحد مسارح الدولة!!



التقرير النهايي