مسرحنا

نائب رئيس مجلس الإدارة
محمد عبد الحافظ ناصف

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة السابعة عشرة ⁝ العدد 916 ⁝ الإثنين 17 مارس 2025

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

الكشف عن التراث المزيف في كتاب جديد

«وجهة نظر» مسرحية للمكفوفين من وجهة نظرهم

المسرح المستقل..

هل تحطم الحلم؟

على مسرح السامر بالعجوزة..

خالد اللبان يفتتح «ليالى رمضان الثقافية والفنية»

ضمن برامج احتفالات وزارة الثقافة بشهر رمضان المبارك، وبرعاية الدكتور أحمد فؤاد هنو، وزير الثقافة، افتتح اللواء خالد اللبان، مساعد وزير الثقافة لشئون رئاسة الهيئة العامة لقصور الثقافة فعاليات ليالى رمضان الثقافية والفنية، بمسرح السامر بالعجوزة فى سياق البرنامج المركزى التى تنظمه الهيئة بالقاهرة والجيزة.

شهد الفعاليات الكاتب محمد عبدالحافظ ناصف، نائب رئيس الهيئة، بحضور محمد يوسف، رئيس الإدارة المركزية لشئون مكتب رئيس الهيئة، الفنان أحمد الشافعى رئيس الإدارة المركزية للشئون الفنية، الشاعر د. مسعود شومان، رئيس الإدارة المركزية للشئون الثقافية، د. حنان موسى، رئيس الإدارة المركزية للدراسات والبحوث، الباحث أحمد عبد العليم رئيس المركز القومى لثقافة الطفل، د. إسلام زكى، رئيس الإدارة المركزية للوسائط التكنولوجية، د. وليد الشهاوى، مدير عام الموسيقى، إيمان حمدى، مدير عام المهرجانات، ولفيف من القيادات الثقافية والتنفيذية والعديد من الإعلاميين.

ورحب الفنان أحمد الشافعى بالحضور مقدمًا الشكر إلى وزير الثقافة ومساعد الوزير لشئون رئاسة الهيئة ونائب رئيس الهيئة لدعمهم الكبير لبرنامج الفعاليات، مستعرضًا الفعاليات التى تنظمها قصور الثقافة فى جميع المحافظات، احتفاء بالشهر الكريم وترسيخًا لدور الثقافة فى بناء الوعى، بما يعكس هوية مصر الثقافية وتراثها العريق.

وقد بدأت الليلة الرمضانية بتفقد الحضور لمعرض فنى تضمن مجموعة متنوعة من الأعمال الإبداعية والمشغولات اليدوية نتاج الورش التراثية للإدارات التابعة للهيئة.

كما شهدت الفعاليات جولة تفقدية داخل معرض الكتاب الذى ضم باقة من أحدث إصدارات الهيئة العامة لقصور الثقافة بأسعار مخفضة.

وعلى خشبة المسرح، شدت فرقة البحيرة للإنشاد الدينى بقيادة المنشد أسامة علام، بمجموعة من الابتهالات والأغانى الدينية منها "لأجل النبى، يا صلاة الزين، رايحة فين يا حاجة، المسك فاح، فى هوى خير العباد، ويالى أنت رايح للنبي".

وتألقت فرقة التنورة التراثية بقيادة الفنان محمد صلاح، بعرض فنى بعنوان "بشاير" بمصاحبة المنشد أشرف جمال، ونغمات المزمار والدفوف.

واختتم اليوم بفقرات استعراضية مستوحاة من فلكلور القناة قدمتها فرقة بورسعيد للفنون الشعبية بقيادة الفنان محمد أبوصالح، ومنها "الصياد، آه يا لالالى، البحرية، والسمسمية"، وسط تفاعل كبير.

حضر الفعاليات عدد من مديرى عموم الهيئة، منهم سمر الوزير، مدير عام المسرح، تغريد كامل، مدير عام التسويق والمبيعات، محمود أنور مدير عام الإعلام، شاهيناز عطية، مدير عام الإدارة العامة للعلاقات العامة، وحنان حسن، مدير عام الإدارة العامة لقياس الرأى الثقافى.

فعاليات ليالى رمضان الثقافية والفنية بالسامر، تنفذها الإدارة المركزية للشئون الفنية، من خلال الإدارة العامة للمهرجانات، والإدارة العامة للموسيقى، والإدارة العامة للفنون الشعبية، والإدارة العامة للتسويق والمبيعات، وتقدم لجمهور المسرح بالمجان حتى الجمعة ٢١ رمضان، احتفالًا بالشهر المبارك، ولتعزيز التراث المصرى الأصيل.

وأعدت هيئة قصور الثقافة برنامجًا مكثفًا احتفالًا بليالى رمضان الثقافية والفنية، تقدم خلاله أكثر من ١٦٤٠ فعالية كبرى فى ١١ موقعًا مركزيًا بالقاهرة والأقاليم، بجانب أكثر من ٣٠٠٠ فعالية أخرى فى مختلف المواقع الثقافية بالمحافظات على مدار الشهر الكريم.

مهرجان القاهرة الدولى للطفل العربى

يطلق استمارة المشاركة فى دورته الثالثة

أطلق مهرجان القاهرة الدولى للطفل العربى برئاسة الدكتورة داليا همام، استمارة المشاركة فى الدورة الثالثة، فى مسابقة العروض المسرحية، وتستمر فترة المشاركة والتقديم لمدة شهرين أشهر تنتهى فى ٥ مايو ٢٠٢٥.

وأوضحت إدارة المهرجان الشروط التى تتمثل فيما يلي:

أن يكون زمن العرض المسرحى للفرق من ٤٠ إلى ٦٠ دقيقة.

أن يكون زمن العرض للمسرح المدرسى ٣٠ إلى ٤٠ دقيقة.

أن يكون العرض المسرحى لذوى الهمم ٣٠ دقيقة.

ألا يزيد عدد أعضاء الفرقة المشاركة من خارج مصر على ٦ أشخاص.

تتحمل الفرقة المشاركة تذاكر الطيران من وإلى بلدها إلى جمهورية مصر العربية.

آخر ميعاد لتلقى فيديوهات العروض التى ترغب فى المشاركة بالدورة الثالثة فى المهرجان ٢٠٢٥/٥/٥.

رابط استمارة المشاركة:

https://forms.gle/nHuq7BgiBt8CUbRV8

نظمت الدورة الثانية من مهرجان القاهرة الدولى للطفل العربى، باسم الفنان الكبير عبدالمنعم مدبولى، وأقيمت فى الفترة من ١٠ إلى ١٤ نوفمبر ٢٠٢٤.

وكرم المهرجان فى دورته الثانية عددًا من رموز الإبداع الفنى للطفل من كتاب وفنانين ومخرجين منهم الفنان القدير رشوان توفيق، الفنان القدير أحمد ماهر، الكاتب المسرحى محمد عبدالحافظ ناصف، نائب رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة الفنان عزت زين والمسرحى الإماراتى خليفة التخلوفة وذلك تقديرًا لمسيرتهم الفنية الحافلة والمتميزة.

مسابقات متنوعة

وأقام المهرجان مسابقات متنوعة ومتعددة منها ومسابقة مجال عروض المسرحية، فى مسارين الأول للأطفال الأصحاء والثانى لذوى الهمم، ومسابقة خاصة للإلقاء، وأخرى للمقال النظرى، وكذلك مسابقة خاصة للتأليف المسرحى، ومسابقة فن الدوبلاج «جائزة المخرج الكبير عصام السيد للأداء الصوت»، ومسابقة لفن الاستعراض، إضافة إلى مسابقات فى فن القصة القصيرة، والرسم، ونظمت جميعها للمراحل التعليم الأساسية الثلاث، الابتدائية، والإعدادية والثانوية، للطلاب والطالبات والمعلمين والمعلمات.

اللجنة العليا للمهرجان

ينظم مهرجان القاهرة الدولى للطفل العربى، برئاسة الدكتورة داليا همام، والرئيس الشرفى للمهرجان الدكتورة غادة جبارة، رئيس أكاديمية الفنون، وتشكلت اللجنة العليا برئاسة دكتور عز الرجال، وعضوية دكتور وليد شوشة ودكتور أمل جمال سليمان، محمد محمود محمد، مدير المهرجان، دكتور رحاب عصام، منسق عام المهرجان.

ويقام المهرجان تحت رعاية جمعية الفن والثقافة بتاح، بالتعاون مع إدارة الموهوبين والتعلم الذكى بمديرية التربية والتعليم بالقاهرة والرعاية الأدبية لوزارة الثقافة المصرية ورعاية وزارة الشباب والرياضة.

همت مصطفى

مهرجان الفضاءات المسرحية المتعددة

يعلن أسماء اللجنة العليا لدورته الأولى

ترأست الأستاذة الدكتور غادة جبارة، رئيس أكاديمية الفنون، ورئيس مهرجان الفضاءات المسرحية المتعددة، الاجتماع الأول للجنة العليا للمهرجان فى دورته الأولى والمهداة إلى الدكتور أشرف زكى.

وقد تشكلت اللجنة العليا فى وقت سابق وشملت كـلاً مـن: الدكتورة غـادة جبارة بصفتها، الدكتور أيمن الشيوى، عميد المعهد العالى للفنون المسرحية بصفته، الدكتور محمود فـؤاد صـدقـى، مـؤسـس ومدير المهرجان، الفنان مايكل رفلة، نائب مدير المهرجان، الدكتور ياسر علام، رئيس اللجنة العلمية، محمد أبوالمجد، أمين عام أكاديمية الفنون، عمرو مصطفى، رئيس لجنة الشئون الإدارية، الفنانة سماء إبراهيم، الفنان عزوز عادل، رئيس لجنة العلاقات العامة، المهندسة سماح نبيل، رئيس لجنة التجهيزات، الفنان محمد المنصورى، رئيس لجنة التنظيم، الفنانة منى سليمان، رئيس لجنة العروض والبرامج، الإعلامى محمد بدر، رئيس اللجنة الإعلامية.

ناقش أعضاء اللجنة العديد من النقاط خلال اجتماعهم منها: التأكيد على الفلسفة العامة للمهرجان، تحديد لجان المهرجان ومهامها، اقـتراح موعد دائم لإقامة المهرجان بشكل سنوى بالتزامن مع يوم المسرح العالمى فى ٢٧ مارس بداية من الدورة الثانية بإذن الله، عرض ما تم التجهيز له فى المرحلة السابقة استعدادًا للدورة الأولى للمهرجان، وضع أفكار تدعم وتميز المهرجان بشكل عام.

وفى بداية الاجـتـماع دعـت دكـتـورة غادة بالشفاء العاجل للدكتور أشرف زكى، وأعربت عن رغبتها فى تقديم دورة مختلفة ومميزة خاصة أن المهرجان خارج من عباءة أكاديمية الفنون وموجه لكل الفنانين فى ربوع مصر.

وأضافت جبارة أنها تحمست لفكرة المهرجان كونه أشبه بالكرنفال المقدم فى أكثر من فضاء خـارج حـدود المـسرح التقليدى للعرض فى كل أروقة الأكاديمية المفتوحة، وهو ما يمثل سابقة أولى فى مجال الفضاءات المتعددة.

ومن جانبه اقترح دكتور ياسر علام، إصدار ثلاثة كتب وأربع نشرات ذات محتوى علمى هـادف، وإقامة مجموعة من الأمسيات الفكرية الثقافية مصاحبة لعروض المهرجان بأسلوب مختلف لجذب الجهور من الطلاب والحضور.

فيما اقترحت الفنانة سماء إبراهيم تقديم عروضًا فى الأداء (Performance art) بيرفورمانس آرت) وعروضًا لمسرح الطفل، وذلك على هامش فعاليات المهرجان، وإعادة تقديم العروض الفائزة بعد انتهاء المهرجان.

وتم إرجاء باقى نقاط ما سيتم تنفيذه خلال المرحلة المقبلة للاجتماع الثانى للجنة العليا وكذلك للإعلان عن موعد المؤتمر الصحفى المزمع عقده للتعريف.

تغريد حسن

«المياسة والمقداد»..

ملهاة شعبية من خمسة فصول مسرحية لمحمد كسبر

صدرت حديثًا مسرحية «المياسة والمقداد».. ملهاة شعبية من خمسة فصول مسرحية، للكاتب والمؤلف المسرحى محمد كسبر عن دار صفصافة بالتعاون مع صندوق آفاق وبيت إقامة التلمسانى.

ويستلهم الكاتب محمد كسبر، محمد فى مسرحيته الجديدة، حكاية شعبية تردد صداها قبل أكثر من ١٤٠٠ عام، عندما كان الإسلام دينًا وليدًا يحاربه سادة قريش ويبذلون الغالى والنفيس لإلحاق الأذى بنبيه الكريم، فى ذلك الوقت، برزت حكاية «المياسة» الفاتنة الجسورة التى هزمت أعتى فرسان العرب، وعشقها ابن عمها رقيق الحال «المقداد» قبل أن يهزمها، فخاض من أجل مهرها مغامرات فى الصحراء واخترق ملك كسرى، إحدى أكبر إمبراطوريات الأرض آنذاك.

ومن هذه الأسطورة القادمة من شبه الجزيرة العربية، يروى لنا محمد كسبر ملهاة شعبية من خمسة فصول مسرحية تمتزج فيها أجواء الماضى بلمحات من أمراض الحضارة التى نعرفها اليوم.

محمد كسبر كاتب وروائى مصرى من مواليد عام ١٩٩١، وصدر له عدة مؤلفات، منها: رواية »فى رحاب البطل كانت لنا أيام»، و»مسيرة فـلان العلانى فى برشلونة، و»سوسو بابا» كما كتب قصص أطفال، منها: «الزائر الجديد»، و«عهد الأسد» «أين أنت يا سعدون» و»هشش.. هذا سر».

حصل محمد كسبر على عدة جوائز، من بينها المركز الأول مكرر، فى جائزة طه حسين للرواية المنشورة، كما فاز مرتين فى مسابقة تأليف النص المسرحى الموجه للأطفال التى تنظمها الهيئة العربية للمسرح بالشارقة عن النصين »مندور» و»القلم المسحور» عام ٢٠١٨، و»سيف الحارس» عام ٢٠٢٠م.

همت مصطفى

فرقة قصر ثقافة حلوان تقدم «العايق»

قراءة جديدة لحكاية على الزيبق

فى إطار الموسم المسرحى ٢٠٢٤، ٢٠٢٥، بالهيئة العامة لقصور الثقافة، برئاسة اللواء خالد اللبان، وبإشراف الكاتب محمد عبدالحافظ ناصف، نائب رئيس الهيئة، يقدم إقليم القاهرة الكبرى وشمال الصعيد الثقافى - قصر ثقافة عين حلوان بفرع ثقافة القاهرة العرض المسرحى (العايق)

تأليف: أميرة عز الدين، أشعار: طارق عمار، موسيقى:أحمد السيد شعبان، مصاحبة غنائية: جون سامى وسامح صلاح، إيقاعات: منان، كيروجراف: محمد سعد، سينوغرافيا: مونيكا مدحت، أزياء: دينا البدوى،إخراج: نور عفيفى.

العرض بطولة: الفنان الكبير أشرف فاروق، محمد سعيد، مارينا علام، أحمد سليمان، نور زيدان، خلود فتحى، ماجدة اللبان، أمانى علام، هانى غباشى، مروان جلال، كريم محمد، طارق عبدالجليل، أمانى فاخر، ماجدة الرفاعى، أحمد العزونى، ونخبة من الممثلين الشباب.

قال نور عفيفى، مخرج العرض المسرحى (العايق) هو عرض مسرحى تاريخى يقدم على قصر الأمير طاز الأثرى بحى السيدة زينب العتيق، وفيه دراما تاريخية شعبية تحكى حكاية "على الزيبق والمقدم دليلة" بصورة مغايرة وتصور جديد مختلف لإبعاد الحكاية الشعبية التاريخية مأخوذ عن رواية العايق لأميرة عز الدين.

وتابع عفيفى، أن الفكرة الرئيسية التى يدور عنها العرض، هى: إعـادة إحياء السير والحكايات الشعبية المصرية الجميلة التى أنشأنا عليها من خلال إعادة تدوير حكاية (على الزيبق ودليلة) بشكل جديد ومختلف إن ماذا يحدث لو أن الحكاية استمرت وأنجب "على الزيبق ودليلة"، مجموعة من المفاراقات تحدث فى هذه الحكاية بشكل لطيف والفكرة هى أن أخذ الحق حرفة، (مش بالضرورة يبقى فى دم) فى أخذ الحق، الرسالة التى أريد إرسالها هي: أن لا يضيع حق وراؤه مطالب أبدًا، ولكن بالعقل والفكر وبعيدًا عن الدم والتعصب، والدافع وراء اختيار النص: هو فى الفترة الأخيرة معظم النصوص تتجه ناحية الغرب أكثر لكن تاريخنا ملىء بالحكايات المشوقة والأحـداث المثيرة، هذا دفعنى لاختيار نص يحمل طبيعتنا كمصريين خصوصًا هى كتجربة مغايرة وتجربة مكانية، خاصة تلعب الحدوتة فى مكان أقرب ما يكون، وهو مكانها الحقيقى قصر الأمير طاز، وهو مكان أقرب ما يكون فى المسرح.

وتابع عفيفى: دور المسرح مهم جـدًا فى طرح القضايا والقصص والسير الشعبية لأنه يجذب المتلقى خصوصًا لما يكون شكل مختلف، دور المسرح تثقيف بناء وعى الجمهور، مهم جدًا، وهذا شىء نسعى عليه بالتعاون مع الهيئة العامة لقصور الثقافة، وهى تقديم العروض بشكل جيد، التحديات التى واجهتنا فى العرض مثل تأخير الإنتاج، بُعد المكان، أنا سعيد بالتجربة جدًا، وأتمنى أن نقدم عرضًا يليق بنا كمسرحيين، ودورنا كفنانين مسرح تقديم ما يليق بنا كمسرحيين، خلق أماكن جديدة ودور عرض جديدة.

تحدثت أميرة عز الدين، مؤلفة العرض المسرحى (العايق)، قائلة: تدور أحداث المسرحية فى زمن الفاطميين وتحكى عن عالم العُياق والشطار بصورة مغايرة لحقيقتهم فى التاريخ، فهم فى الحقيقة ليسوا إلا مجموعة من الصعاليك والحرافيش شبه المعدمين طحنهم الفقر وقرروا التصدى لظلم حكامهم وعسكرهم ذوى السلطة الغاشمة، لينالوا جزءًا من حقهم فى العيش ولو بالاحتيال وضد القانون، وهذا على عكس ما ورد فى السير الشعبية التى أضفت عليهم صفات الثورة والبطولة، وهو ما تبناه خيال المؤلفة فى المسرحية.

وأضافت عز الدين، فى مسرحية "العايق" نرى "الزيبق" قد أصبح كبير العياق، وفى الخمسين من عمره لديه ولد وحيد أنجبه من حبيبته زينب -ابنة عدوته اللدود دليلة- والتى توفيت بعد ولادته مباشرة، ومع الزيبق نشاهد الزمن الذى دار، وكأنه يعيد نفسه ويضعه بعد كل تلك السنوات فى مواجهة أخيرة مع دليلة، التى كانت السبب فى قتل كل من ساعده ذات يوم ورغم ذلك لم تمتد يده لها طلبًا للثأر، فهل سيتمكن كبير العياق من المحافظة على وعده لزينب أم ينساق لحرب جديدة مع دليلة غير محمودة العواقب؟

قالت الممثلة مارينا سامى، العرض المسرحى "العايق" هو امتداد للقصة التاريخية الشعبية المصرية "على الزيبق" والمقدم "دليلة".. وتدور أحداث العرض حول العياق (وهم مجموعة من الأبطال الشعبيين الذين وقفوا ضد الأمراء والأكابر للقضاء على الفساد والظلم بمجموعة من الحيل والملاعيب، وعلى رأسهم "على الزيبق" والمقدم "دليلة" وحسن وهو نجل "على الزيبق" والذى يكون خليفه لوالده، العرض يكون بشكل جديد ومواكب لإحياء الذكرى والتراث الثقافى للجمهور المصرى بكل فئاته فى الوطن العربى.

وتابعت مارينا، بالنسبة لدورى فى العرض هو دور فتاة ابنة كبير التجار فى المحروسة، تعشق حسن ابن الريس "على الزيبق" كبير العياق ويبدأون يتقابلون فى السر، وبعد ذلك يتقدم لخطبتها المقدم زريق شقيق المقدم دليلة ووالدها يوافق طمعًا فى المال والسلطة، وبعد ذلك هى تلجأ إلى حسن الذى يمارس فنون العياقة، ويقوم بالملاعيب للتخلص من زريق والفوز بقلبها.

تغريد حسن

برعاية حمد الشرقى..

مهرجان الفجيرة الدولى للمونودراما أبريل المقبل

18 عرضا عربيا ودوليا وجوائز مالية مجزية للفائزين و300 ضيف وعروض مميزة للمسرح الحى

تكريم بارز للنصوص المسرحية الفائزة بجائزة المهرجان

ولأول مرة.. إطلاق مسابقة المونودراما للمسرح المدرسى

عقدت إدارة مهرجان الفجيرة الدولى للمونودراما يوم الثلاثاء الماضى المؤتمر الصحفى للإعلان عن فعاليات المهرجان حيث تحتفى إمارة الفجيرة بانطلاق دورته الحادية عشرة، والتى تتزامن مع مرور ٢٢ عامًا على انطلاقه. ويُعدّ هذا المهرجان أحد أضخم فعالية مسرحية دولية تحتفى بمسرح الممثل الواحد فى العالم، والذى يُقام خلال الفترة من ١٠ إلى ١٨ أبريل ٢٠٢٥.

وخلال المؤتمر أكد سعادة محمد سعيد الظنحانى، رئيس مهرجان الفجيرة الدولى للمونودراما، أن هذا المهرجان يُعَدّ الأب الروحى للعديد من المواهب والمهرجانات التى انطلقت بعده. وأشار إلى أن المهرجان يُعتبر اللقاء الدولى الأكثر تميزًا وفعالية فى المجالين الفكرى والفنى، حيث يستقطب فى كل دورة العديد من رواد مسرح المونودراما من مختلف أنحاء العالم، حتى باتت إمارة الفجيرة نقطة جذب لهذا الفن المسرحى.

وقال الظنحانى: عوّدتنا الفجيرة دائمًا على تكريس دورها الثقافى والفنى المشهود له على المستويات المحلية والعربية والعالمية، من خلال العديد من الفعاليات على مدى العام، تنفيذًا لرؤية صاحب السمو الشيخ حمد بن محمد الشرقى، عضو المجلس الأعلى للاتحاد وحاكم الفجيرة، حفظه الله، وبدعم من سمو الشيخ محمد بن حمد الشرقى، ولى عهد الفجيرة. وبفضل هذه الرؤية السديدة، نصل اليوم إلى الدورة الحادية عشرة لمهرجان الفجيرة الدولى للمونودراما، حيث يعلن المهرجان عن حلّة جديدة له ولأول مرة فى عدة مناحٍ، إذ ستتوج المسابقة الرسمية للمهرجان، عبر لجنة تحكيمٍ متخصصة، الفائزين الثلاثة من العروض المسرحية بمبالغ نقدية مجزية، وسيُعلن أهم النصوص المسرحية التى شاركت فى مسابقة مهرجان الفجيرة الدولى للمونودراما من جميع أنحاء العالم، وستُمنح جوائز قيمة. لا سيما أن هذه الدورة حظيت بمشاركة ٦٩٢ نصًا، وهو رقم قياسى فى تاريخ المهرجان.

وتابع، بالإضافة إلى المسار الفكرى والندوات النقدية للمهرجان، ستُقام توقيعات لأهم المطبوعات المسرحية العربية وعروض المسرح الحى. كما ستكون هناك مفاجأة كبيرة للمشاركين والمتابعين على حد سواء، حيث سيتم إطلاق الدورة الأولى لمهرجان الفجيرة للمونودراما للمسرح المدرسى، بإشراف الفنان خليفة التخلوفة، مع تقديم جوائز للأطفال المشاركين. فى هذا السياق، قامت لجنة منبثقة عن المهرجان والهيئة الدولية للمسرح بزيارة عدة مدارس فى الإمارة، وتابعت عن قرب المواهب المميزة للأطفال الذين قدموا عروضًا متميزة. وقد أسفرت هذه الزيارات عن نتائج مهمة للغاية ستتيح للجيل الجديد التواصل مع المسرح من أوسع أبوابه.

أحد عشر عامًا من عمر هذا المهرجان العالمى تكتمل اليوم، لتشكل رصيدًا ثقافيًا وفنيًا كبيرًا نعتز ونفخر به، نظرًا لما أنجزته الفجيرة فى تطوير هذا النوع المسرحى الصعب، سواء من خلال استقبال العروض الإبداعية من مختلف دول العالم، أو عبر الندوات الحوارية والنقدية التى تفتح المجال لتفاعل الثقافات والاستفادة من التجارب المسرحية فى مختلف الدول. فالتواصل يعنى التطور، والمشاهدة تعنى الارتقاء بالذائقة البصرية، ما يحفزها دائمًا نحو الإبداع.

واسترسل، تُعتبر هذه الدورة الأوفر حظًا من حيث عدد الفعاليات ونوعيتها، حيث تحفل الدورة الحادية عشرة لمهرجان الفجيرة الدولى للمونودراما بفعاليات غنية تتضمن عروضًا محلية وعربية وعالمية عالية المستوى، إلى جانب ندوات حوارية تناقش أهم قضايا المسرح واحتمالات تطوره فى المستقبل. ويرافق هذه الفعاليات حفلات توقيع لكتب إبداعية تستحق الاحتفاء والتكريم. سيُقام حفل الافتتاح على مسرح مركز الفجيرة الإبداعى التابع لوزارة الثقافة، فيما ستُقدَّم باقى العروض على مسارح مدينة دبا الفجيرة.

أما عن حفل الافتتاح فالتعريف بالمنجز الثقافى لإمارة الفجيرة، بقيادة ودعم سمو الشيخ محمد بن حمد الشرقى، ولى عهد الفجيرة، يُعتبر أحد أبرز ملامح عرض الافتتاح لهذا العام. وقد دأبت إدارة المهرجان على تقديم أفكار وموضوعات مختلفة فى كل دورة، ويُعَدّ المنجز الثقافى للإمارة ثمرة تضافر جهود المؤسسات الثقافية فيها، مما جعل الفجيرة قبلة للعمل الثقافى العربى والدولى. سيشهد حفل الافتتاح مشاركة نخبة من نجوم العالم العربى، مثل أسعد فضة، ورفيق على أحمد، وأمل عرفة، وزهيرة بن عمار، ولطيفة حرار. العرض من تأليف وأشعار محمد سعيد الظنحانى، بمساهمة الدكتور محمد عبد الله فى كتابة الأشعار، وإخراج الفنان القدير عبدالمنعم عمايرى. بمشاركة فرقة إنانا للمسرح الراقص بقيادة الفنان جهاد مفلح، ويتولى التأليف الموسيقى الموسيقار محمد هباش.

وفيما يخص عروض المهرجان فقد بدأت التحضيرات لمهرجان الفجيرة الدولى للمونودراما مبكرًا هذا العام، حيث عقد رئيس المهرجان اجتماعات موسعة لتحديد قائمة من أهم

افتتاح ضخم بإخراج الفنان عبدالمنعم عمايرى وبمشاركة "إنانا" للمسرح الراقص

المسرحيين العرب ضمن صيغة اللجنة الاستشارية. انبثقت عن هذه اللجنة لجنة مشاهدة العروض المشاركة وتقييمها واختيار الأفضل منها للمسابقة الرسمية التى تُطلق لأول مرة فى المهرجان. وصل عدد العروض التى شاركت فى التصفيات الأولى إلى قرابة ١٦٥ عرضًا مسرحيًا من مختلف أنحاء العالم، وتم اختيار أربعة عشر عرضًا منها للمشاركة فى المهرجان، وسيكرم المهرجان الفائزين بالمراكز الثلاثة الأولى بمبالغ نقدية مجزية، حيث ستقوم لجنة التحكيم باختيار أفضل ثلاثة عروض من بين العروض الأربعة عشر المختارة.

بالنسبة للعروض الحية، فبالتزامن مع عروض المهرجان فى المسابقة الرسمية ، سيكون لعشاق المسرح وضيوف المهرجان الفرصة لمتابعة شكل آخر من المسرح الحى وذلك فى القرية التراثية المحاذية للمسرح الرئيسى، والتى ستكون بمثابة تواصل مباشر بين المشاهدين وممثل يقدم قضية ما يتواصل بها مباشرة مع المشاهدين. وهى تجربة تقدم للمرة الأولى ضمن فعاليات المهرجان لتتيح المجال أمام الجمهور متابعة عروض حية تحاكى أفكارا إنسانية واجتماعية تخصهم.

كما يشهد المهرجان فى دورتهِ الـ١١ تنظيم المجال الفكرى له من خلال ندوات فكرية نوعية على مُستوى المضمون والمُشاركونَ فيها، إذ سيضم المجال الفكرى عددًا من الندوات التخصصية التى تبحث مآلات فن المونودراما فى ظل التطورات الحاصلة والمُتسارعة فى عصرنا الحالي, وكذلك مواصلة البحث فى الجوانب المختلفة ذات الصلة, بالإضافة إلى ندوة احتفائية لأسماء كبيرة فى المونودراما العربية, فضلًا عن تخصيص ندوة تبحث واقع المسرح الإماراتي، ويتضمن المجال الفكرى للمهرجان عدة محاور هي: "المونودراما: تجارب ريادية عربية"، "الإصدارات الخاصة بالمهرجان"، "المسرح الإماراتى واقع وطموح"، و"المونودراما: حفريات مفاهيمية".

وتقدم ندوة بعنوان "المونودراما.. تجارب ريادية عربية"، يتحدث فيها الفنان رفيق على أحمد (لبنان)، عن تجربته الريادية فى المونودراما العربية. ويستعرض الفنان زيناتى قدسية (سوريا)، محطات بارزة من مسيرته المتميزة فى هذا المجال. أما الباحثة والناقدة فتحية الحداد، فتتناول تجربة الفنان الراحل عبدالعزيز الحداد (الكويت) وإسهاماته فى تطوير المونودراما الخليجية. ويدير الندوة الدكتور عجاج سليم (سوريا).

أما ندوة المسرح الإماراتى فسيُشارك فيها كُل من الفنانين الإماراتيين: د. حبيب غلوم، ناجى الحاى، أحمد الجسمى. ويدير هذه الندوة الناقد الدكتور زياد ممدوح عدوان.

وفى ندوة «حفريات معرفية فى المونودراما» سيُشارك كُلً من الباحثين: د. كوت ايغهلوف من جنوب أفريقيا بدراسة حول»صلة الجسد البشرى بالأنثروبولوجيا الإفريقية فيما يتعلق بالمونودراما». وطلال أيوب من تونس, ودراسة بعنوان «مسرح الشارع والمونودراما..تجربة أم إعادة بناء». و د. أنطونيو بيتزو من إيطاليا ودراسة بعنوان «المونودراما، الممثلون، والوساطة». وحيدر عبدالله الشطرى من العراق بدراسة تحمل عنوان «ورشوية المونودراما.. أصوات جديدة». فيما تقدم مروى قرعونى من لبنان دراسة بعنوان «المسرح الفردى بين العمق الدرامى والبناء المفتوح»، وسيسير أعمال هذهِ الندوة د. محمد سمير الخطيب من مصر.

أيضا وضمن مسارات المجال الفكرى للمهرجان, وسعيًا من إدارتهِ لرفد المكتبة المسرحية العربية بإصدارات فكرية جديدة تهتم بدراسة المونودراما، تشهد هذه الدورة إصدارات نوعية مهمة خاصة بها والتى أشرف على إصدارها د. بشار عليوى وحمد الرقعي, إذ صدرت الكُتب التالية : كتاب «المونودراما العربية المعاصرة _ قراءة ثقافية»، تأليف صفاء البيلى. مسرحية مرود كحل - تأليف محمد سعيد الضنحانى . رواية ابن سارة « باللغة الإنجليزية « تأليف محمد سعيد الضنحانى، وكتاب «السرد المسرحى فى المونودراما» تأليف رمزى الهانى. وكتاب «يوسف العانى وريادة المونودراما» تأليف أ.د. عامر صباح المرزوك. وكتاب «مهرجان الفجيرة الدولى للمونودراما_تأريخ وإنجاز» إعداد د. بشار عليوى وحمد الضنحانى. و»هرمية المعانى فى مسرح محمد سعيد الضنحاني» تأليف الدكتور محمود سعيد. وكذلك الكتاب الذى يُترجم لأول مرة إلى اللغة العربية «قـوة الفـرد_المونودراما للكتاب والممثلين والمخرجين» تأليف الكاتب والفنان المسرحى الأمريكى لويس كاترون, وترجمة محمد رفعت يونس.

أما الندوات النقدية التطبيقية للعروض فستُعقد بعد العروض مُباشرةً فى الساعة ٨ مساءً بمُشاركة من ضيوف المهرجان.

وقد أعلنت إدارة المهرجان أيضًا اللجنة التشاورية لمهرجان الفجيرة الدولى للمونودراما ١١ والتى تكونت من سعادة محمد سعيد الضنحانى _ رئيسًا، ورفيق على أحمد من لبنان، محمد المنصور من الكويت، د. سامح مهران من مصر، حمد الرقعى من الكويت، الفنان أنور أحمد من البحرين، د. بشار عليوى من العراق، سعيد قريش من السعودية، محمد بن سالم النبهانى من سلطنة عُمان، مروة بوبكر من تونس، د. خالد أمين من الكويت، خليفة التخلوفة من الامارات.

فيما تشكلت لجنة تحكيم المسابقة العربية لنصوص المونودراما من كل من: د. سامح مهران «مصر» _ رئيسًا، د. سامى الجمعان «السعودية» عضوًا، د. مثال غازى «العراق»عضوًا، د. سعداء الدعاس « الكويت» عضوًا، سامر إسماعيل «سوريا» عضوًا، كميل سلامة «لبنان» عضوًا، مرعى الحليان «الإمارات» عضوًا.

أما لجنة مشاهدة واختيار العروض المُشاركة فى المسابقة الرسمية للمهرجان فتكونت من: انصاف بن حفصية «تونس» رئيساً، إدريس خميس النبهانى «سلطنة عُمان» عضوًا، د. محمد الشافعى «مصر» عضوًا، وأنور محمد «البحرين» عضوًا، نوح الجمعان «السعودية» عضوًا، رندا أسمر» لبنان» عضوًا، وحميد فارس «الإمارات» عضوًا.

وتشكلت لجنة تحكيم العروض المُشاركة فى المسابقة الرسمية للمهرجان من: فايز قزق «سوريا» رئيسيًا، ليلى طوبال «تونس» عضوًا، د. سهى سالم «العراق» عضوًا، فيصل العبيد «الكويت» عضوًا، حسن رجب «الإمارات» عضوًا، ياسمين فراج «مصر»عضوًا، زونقوين من الهيئة الدولية للمسرح I.T.I.

وأخيرا تكونت لجنة تحكيم عروض مهرجان المسرح المدرسى للمونودراما الدورة الأولى من: د. محمد أبوالخير، مرعى الحليان، و د. أحلام حسن..

روفيدة خليفة

«أفراح»..

عرض للطفل للمخرجة منال عامر بقصر تحيا مصر

فى إطار الموسم المسرحى ٢٠٢٤/٢٠٢٥، بالهيئة العامة لقصور الثقافة، برئاسة اللواء خالد اللبان، وبإشراف الكاتب محمد عبدالحافظ ناصف، نائب رئيس الهيئة، يقدم إقليم القاهرة الكبرى وشمال الصعيد الثقافى – قصر ثقافة روض الفرج، العرض المسرحى "أفراح"، تأليف: بكرى عبدالحميد، أشعار: أيمن حافظ، ألحان: عبدالله رجال، مصمم استعراضات: محمد يحيى، مصصم إضاءة: أحمد أمين، مساعد مخرج: محمد النويهي- أمينة حمدى- عبده جيمى، مخرج منفذ: محمد السيد- إسلام أحمد، إخراج وتدريب منال عامر.

بطولة: أفراح، فريدة محمد السيد، أحمد جيمى، أحمد على، على محمد، سما محمد، رضوى محمد، روز أنا، جنى حسين، هايدى، يوسف عبدالله، أحمد إسماعيل، سلمى هانى، ندى محمد جمال، جنى حسين، الزهراء ثروت، رودينا أحمد عاطف، مريم عبدالعزيز، مروة عبدالعزيز،ملك، ياسمين.

قالت المخرجة منال عامر، فكرة العرض المسرحى "أفراح"، تدور حول "إنما الأمم الأخلاق إذا ذهبت ذهبت الأمم"، تدور الأحداث حول موضوع الأخلاق وكيفية أن الإنسان من بدونها يتحول لشىء غير محبوب، ونرسل للأطفال من خلال مغامرة، وأن الإنسان ربنا كرمه عن باقى المخلوقات، وهو أفضل المخلوقات.

والرسالة التى نريد إرسالها هى: نحن نريد أن يعرف الطفل مهما كانت الأشياء غير الصحيحة أمامك كثيرة يبقى هو السائد والسليم فى معظم الأحيان هو شىء واحد فقط، وفى أوقات كثيرة يكون شخصًا فى وسط مجموعة كبيرة غالبًا يكون صح والمجموعة على خطأ، أود أن أصعد بالطفل إلى عنان فكره الخاص وأعصفه ذهنيًا بالأفكار لينتج فكره الخاص، طوال أحداث العرض يتعرض لأحداث غير واقعية نتيجة لأحداث غير حقيقية، أدخله فى عالم من النتائج للأفعال الخاطئة فيدرك قيمة الصدق والأخلاق الحميدة وقيمة العلم الذى يتلقى ويتخبط بكل شىء من حوله وهو وحده يعانى من عدم التوجيه، لاحظت فى الفترة الأخيرة أن الطفل يتلقى إهمالًا نتيجة صعوبات المجتمع يتعرض لعدم النصح، وأيضًا السوشيال ميديا لا يتلقى أى قيمة منها، ولا يستطيع أن يسيطر عليها بل بالعكس يضعه على الهاوية.

واضافت منال، فأردت أن أنقذ الطفل ببعض من الأعمال الفنية، هذه المسرحية تنقذ الطفل من أفكاره التى يعتقد أنها صحيحة والتى تؤثر عليه تأثيرًا سلبيًا، وساعدونى كثيرًا الأطفال ولديهم الاستعداد للتغيير.

وأشارت المخرجة منال عامر، بدور المسرح فى طرح هذه القضايا هذا هو دور المسرح تحديدًا دون غيره من الفنون، يضع المشكلة تحت الميكروسكوب ونرى آثارها السلبية وشكل المشكلة الحقيقى وكيفية التعامل معها، يطرح المشكلة ويضع لها حلولًا كثيرة وعليك أن تختار، وبما إننا فى مسرح طفل لا نستطيع أن أزامر للطفل خاصة فى عمل ترفيهى فنحن هنا نستغل الترفيه فى توصيل ما نبغى إلى توصيله لطفل من خلال

الرقص والموسيقى والألوان، يعد دور المسرح هنا أن نضع "سم النحل فى عسله" بعض من الإشارات المراد توصيلها والذى يركز عليها تيمة النص فى بعض من المرح والمتعة.

كشفت عامر، عن التحديات التى واجهتها: هو أن الطفل فى هذا العصر يتلقى ويعيش مع السوشيال ميديا أكثر ما يعيش مع أصدقائه وأهله فهو يتعامل حتى مع الأهل والأصدقاء من خلال "تيك توك" و"فيسبوك" يتخيل أن "الإنترنت" هو وسيلة للمرح ولا يعلم أنه داخل قنبلة موقوتة والأكثر تحديًا هو "طفل الأسمرات" من بيئات مختلفة، فحى الأسمرات هو منطقة حديثة بنيت لتجمع أكثر من بيئة، فكان أمامى أن أصبح نقطة وهمزة الوصل لتقريب الأطفال من بعضهم البعض فكنت الأخت الأكبر والأم وتواصلت مع الأهل لنتحد سويًا بالأفكار حتى لا أسير على طريق الأهل، فتواصلنا وسرنا على نهج وفكر نضع به الطفل على أول درجات الفكر السليم، وكان هناك تحدٍ آخر هو الطريق الذى أرهقنى كثيرًا طريقة للوصول من منزلى إلى قصر ثقافة الأسمرات فأنا أسير مسافة ساعتين ذهابًا وإيابًا فكان عزائى الوحيد هم الأطفال وتوصيلهم لبر الأمان.

أشادت منال عامر مخرج العرض المسرحى أفراح، إن هذه أول تجربة لى لمسرح الطفل فى حى الأسمرات بقصر ثقافة تحيا مصر، فريق العمل مختلف بأفكار كثيرة ومتغيرة عن بعضهم البعض ما جعلنى أقيم لهم ورشة فنية لتوضيح بعض المفاهيم وأجد طرقًا ليستطيعوا أن يتواصلوا مع بعضهم البعض فى مرحلة قراءة النص وجدت فى "حى الأسمرات" بالقصر أطفالًا غير متعملين لكن لديهم موهبة لا بأس بها فاعتمدت على حفظهم والحرص على مشاركتهم وكانت درجة الحفظ كبيرة، الأطفال لديهم الاستعداد، أما الموهبة فأخذت من وقت لتصبح ثرية وذات فهم وعندهم القدرة على الفهم ما هو المسرح وما هو دوره قبل أن ندخل فى صميم عمل بروفات مسرحية "أفراح" كان لنا وقت طويل لنعرف من بينهم من لديه الموهبة الحقيقية فقد ساعدهم مدير القصر على تجمعهم وحرصه الشديد على تعليمهم، فكان يتابعهم ويشجعهم على مستوى تقدمهم، وأحب أن أقول إن هذه التجربة الأحب إلى قلبى، التعامل مع الأطفال شيء ممتع للغاية وأن تصبح لهم أخت كبيرة أو "أم" فهذا ليس شيئا "هينا" أبدا هؤلاء الأولاد الآن يجدون نفسهم على أول الطريق أأمل أن لا نضعهم على حافة الهاوية، ويجب علينا الحرص على أفكار وأخلاق الأطفال كحرصك على مجتمع ومستقبل أفضل.

قال الممثل أحمد جيمى، بقوم بدور ملك، أنانى يحب نفسه فقط، وليس متعاون مع شعبه فى أى خطر ولا يملك جيشا يحمى شعبه ويجهل كيفية وظيفة الملك، وأهمية الدور أنه بعد ما "أفراح" غيرت الشعب اتفاجأ الملك وعرف أهمية التعاون والحب والإخلاص فى العمل، أما دور عبدالبصير، فهو دور يعمل على نشر العلم والعمل ومحاربة الجهل فى الجزيرة، وكيفية الوقوف أمام أى حرب أو خطر تضر البلد وأن أهمية العلم والمعرفة مهمين جدا، وتجربتى فى المسرح تجربة جديدة ومختلفة واستفدت منها على المستوى الفنى والإنسانى ويرجع الفضل لأستاذة منال عامر مخرجة العرض وحريصة إنها تقدم فنا هادفا يفيد المجتمع.

قالت الطفلة رودينا أحمد، شخصية أفراح فى المسرحية شخصية طيبة تحب تساعد الناس تكره الكذب، المسرحية تتكلم عن أشخاص كانت تسعى للشر لا يفعلون عمل الخير، وتتحدث أيضا عن الحب والكره والكذب والصدق، استفدت من المسرحية أنى تعرفت على أصدقاء جدد، تعلمت الكثير من التجربة وهى كيف اساعد الغير والفضل يرجع للأستاذة منال شكرا ليها بجد.

بينما قالت الطفلة ندى محمد جمال، دورى فى العرض المسرحى هو دور ست عجوزة فى "لوحة الكدابين"، وأهمية الصدق فى حياتنا والمسرح بالنسبة لى هو يشبع رغبتى وأن أنمى موهبتى التى أعشقها وفرصة ليا أن أمارس وأتعلم وأكتسب خبرة تفيدنى.

تغريد حسن

مهرجان مسرح الرحالة الدولى للفضاءات المغايرة

يطلق استمارة المشاركة فى دورته الرابعة

أعلنت فرقة مسرح الرحالة فى الأردن، فى الأيام الأخيرة الماضية عن إطلاق استمارة الدورة الرابعة من مهرجان مسرح الرحالة الدولى للفضاءات المسرحية المغايرة، والذى من المقرر أن ينظم فى الفترة من ١٧: ٢١ أغسطس المقبل لعامنا ٢٠٢٥.

شروط المشاركة

وأعلن مهرجان مسرح الرحالة عن شروط المشاركة، وتتمثل فيما يلى:

· يستقبل المهرجان طلبات المشاركة للعروض المسرحية من مختلف دول العالم والتى تقام ضمن فضاءات مسرحية مغايرة، وتعمد تقديم وتوضيب الفضاء المسرحى بطرق خلاقة ومبتكرة بعيدًا عن الطرق التقليدية، داخل وخارج المسرح، مثل: الساحات، الحدائق، الأماكن الأثرية، البيوت القديمة، القاعات، المقاهى، مسرح الحلقة، مسرح العلبة، بتوضيب جديد ومبتكر.

· ألّا يزيد عدد أعضاء الفريق المسرحى المشارك من خارج الأردن على سبعة أشخاص، بمن فيهم المخرج والممثلون والتقنيون والإداريون، وأى زيادة عن هذا العدد تكون الإقامة فى الفندق على نفقة الفريق المشارك.

· لا يتحمل المهرجان إلا نفقات المبيت والإعاشة والتنقل داخل الأردن بالنسبة للفرق العربية والأجنبية طوال فترة المهرجان.

· يتكفل الفريق المشارك من خارج الأردن بثمن تذاكر السفر وأجور الشحن وتأمين الديكور والعلاج الصحى للمشاركين عند الضرورة وعلى الفرق المشاركة إحضار ديكوراتها وأزيائها وإكسسواراتها معها لأن المهرجان لا يوفر ذلك.

· على جميع المسرحيين الراغبين بالمشاركة فى المهرجان من خارج الأردن، تعبئة الاستمارة إلكترونيًا مرفقين معها: رابط فيديو العرض، صور فوتوغرافية للعرض بجودة عالية، صور جوازات سفر المشاركين، قائمة بأسماء المشاركين ووظيفة كل منهم داخل العرض المسرحى، نبذة عن المسرحية، اسم العمل والمخرج والمؤلف والبلد والفرقة أو الجهة المشاركة، ملف إعلامى وملف تقنى للعرض.

· على الفرق المسرحية الأردنية الراغبة بالمشاركة إرسال

رابط فيديو العرض واسم العرض واسم المخرج على إيميل المهرجان دون الحاجة لتعبئة الاستمارة: hotmail.com@alrahhalah٢٠٢٥

· يفتح باب التقديم للمهرجان من داخل وخارج الأردن يوم بدءًا ٥ فبراير الجارى وينتهى ٥ إبريل ٢٠٢٥.

· يقبل المهرجان كل أشكال العروض المسرحية الموجهة للكبار بما فيها المونودراما، ولا يقبل عروض الأطفال.

· كل فعاليات المهرجان تقام داخل فضاءات مغايرة خارج المسارح التقليدية المغلقة، ولا يقبل المهرجان عروضًا داخل المسارح التقليدية المغلق، إلا فى حال تم توظيف مسرح العلبة بخشبته وصالته بشكل مغاير للتقليد المعهود.

· فى حال عدم إرسال كل المواد المطلوبة يعتبر طلب المشاركة ملغيًا ولن يُنظَر فيه.

· ضرورة أن تكون جوازات سفر جميع المشاركين سارية المفعول لمدة ستة شهور من موعد السفر على الأقل.

· وستقام فعالياتها خارج المسارح التقليدية المغلقة، لتشمل الفضاءات الخارجية المفتوحة (الساحات، الحدائق، والأماكن الأثرية والسياحية).

· للتواصل والاستفسار الرجاء المراسلة على إيميل المهرجان.. وهو alrahhalah2025@hotmail.com

أسس مهرجان «مسرح الرحالة الدولى للفضاءات المغايرة» الفنان والمخرج الأردنى حكيم حرب ٢٠٢٢، والذى يقام بالتعاون بين كل من فرقة «مسرح الرحالة» ووزارة الثقافة ونقابة الفنانين الأردنيين وأمانة عمّان الكبرى، بهدف تعميق التواصل بين المسرح والجمهور فى أماكن تجمعه، ورغبةً فى اجتراح فضاءات

مغايرة للعروض، وبث الروح فى الأماكن التاريخية والثقافية، وخلق ثقافة الجمال والبهجة فى الشارع الأردنى.

فرقة «مسرح الرحالة»

ويروى الفنان والمخرج الأردنى حكيم حرب: «بدأت فرقة «مسرح الرحالة» عملها عام ١٩٩١م، وكانت تحمل اسم «مختبر الرحالة المسرحي» أو «المختبر المسرحى العربى.. الرحالة» كنوع من الامتداد لتجربة الدكتور عبد الرحمن عرنوس مؤسس «مخبر اليرموك المسرحي» فى جامعة اليرموك فى الأردن، والذى تتلمذ فيه معظم مؤسسى «الرحالة»، التى تغير اسمها فى إحدى مراحل عملها إلى «فرقة المسرح الحي» لظروف خارجة عن إرادتها، إلى أن استقرت أخيرًا على اسم «فرقة مسرح الرحالة».

مسرح عربى حى ومؤثر فى الجماهير

وتابع حكيم حرب: «وكنوع من محاولة التأصيل للمسرح العربى والبحث عن هوية له، والسعى وراء الجديد والمبتكر، بدأت فرقة «الرحالة»، عملها متأثرةً بالظواهر المسرحية العربية التى تؤرخ لبدايات المسرح العربى ما قبل مسرحية «البخيل» للرائد المسرحى العربى اللبنانى مارون النقاش، حيث الحكواتى والأراجوز والمقهى وصندوق العجب والعروض الجوالة، متمردة على صالات العرض التقليدية، فقدمت عروضها المسرحية فى الشوارع والمقاهى والساحات العامة، بحثا منها عن مسرح عربى حى ومؤثر فى الجماهير وأكثر قدرة على التفاعل والتغيير؛ ومن هنا جاءت تسمية الفرقة بهذا الاسم «الرحالة»، تأكيدًا منها على أن المسرح رحلة بحث وإثارة تمثل صراع الإنسان مع حقيقته ومحاولته المستمرة لكشف القناع عن وجه الحياة، وهو أيضًا اكتشاف وغزو للمجهول داخل سراديب ودهاليز النفس البشرية، ورحلة إبحار وغوص فى محيطات الوجود البشرى الغامض، بحثًا عن الكنوز الدفينة، وأملًا فى اكتشاف قارات وجزر جديدة من الدهشة والجمال، فخشبة مسرح «الرحالة»، سفينة تقتحم أعتى الأمواج لترسو فوق شواطئ المعرفة والحقيقة والإدراك»

عروض فرقة مسرح «الرحالة»

ومن عروض «الرحالة» المسرحية: «أغراب، المتمردة والأراجوز، هاملت يصلب من جديد، الشوك اللى فى الورد »، وقدمت الفرقة لـ«مسرح الصورة» عروض «ميديا، ملهاة عازف الكمان، كوميديا حتى الموت، مكبث، مأساة المهلهل، خشخاش، نيرفانا».

وقدمت فرقة مسرح «الرحالة» عروضًا واقعية ضمن قالب كوميدى وتهكمى ساخر منها.. «عرائس فوق مسرح متوهج، عصابة دليلة والزيبق، ليلة سقوط طيبة وجنونستان»، وللفرقة مبادرات مسرحية مغايرة منها «مسرح المقهى ومسرح السجون والمختبر المسرحى».

همت مصطفى

هل تحطم حلم المسرح المستقل أم ما زال الحلم قائما؟

عندما ظهرت حركة المسرح المستقل فى أواخر الثمانينيات كانت تمثل تيارًا مغايرًا وقدمت فرقها عروضًا مهمة وطليعية أفرزت عن اتجاهات مسرحية مغايرة لما كان سائدًا فى تلك الفترة ورغم ما مثلته هذه الفرق من إضافة إلى مسيرة المسرح المصرى.

فقد توارى معظمها الآن وتعثر، ولم يعد موجودًا منها إلا القليل الذى استطاع أن يدبر أحواله بنفسه أو يحصل على دعم من مؤسسات ثقافية أجنبية عاملة بمصر، نفتح هذا الملف مرة أخرى لنتعرف على إجابات لتساؤلات عدة، وهى أين المسرح المستقل فى مصر وماذا يحتاج المسرحيون المستقلون للصمود وإنتاج عروض جديدة أجاب عن تلك التساؤلات أبرز المسرحيون المؤسسون لتلك الحركة كذلك مجموعة من شباب الفرق المستقلة فى الوقت الحالى:

رنا رأفت

المسرح المستقل كيان مهم يجب أن تتضافر جهود الجميع للنهوض به

قال المخرج والفنان طارق سعيد عن المسرح المستقل: المسرح المستقل هو تيار فنى احترافى موازٍ لبقية التيارات التى يتكون منها المسرح المصرى.

ولكى يأخذ مكانه الذى يستحقه ويحظى بمكانته المرجوة فى خريطة المسرح والثقافة هناك جهود كبيرة لا بد لفنانيه أن يبذلوها.

أولًا.. لكى تحافظ على مكانتك كفنان محترف فأنت ملزم بتطوير إمكانياتك وأدواتك الفنية والبحث عن كل ما هو جديد ومؤثر فى هذه المهنة والبعد عن كل ما هو تقليدى سواء فى الموضوعات الفنية التى تطرحها أو فى طريقة طرحها.

ثانيًا.. لا بد أن تحافظ الفرق المستقلة على تنوعها، وأن يكون لكل فرقة مشروعها الفنى الذى يميزها ويجعلها متفردة ولا تشبه بقية الفرق ولا تقدم ما يماثل ما يقدمه الآخرون.

ثالثًا.. فتح آفاق جديدة ورحبة للوصول لأكبر عدد من الجمهور ويمكن الاستعانة بوسائل التواصل الاجتماعى كوسيلة فعالة للوصول لقاعدة جماهيرية كبيرة.

رابعًا.. المحاولة الدءوبة لإيجاد صيغ إنتاجية مغايرة ومبتكرة عن طريق التعاون مع الجهات الثقافية ذات الاهتمام المشترك دون أن يخل ذلك التعاون باستقلال الفرق ودون أن يؤثر على مشروعها الفنى.

خامسًا.. فتح سبل للتعاون مع الفنون الأخرى كالسينما والموسيقى والفن التشكيلى؛ لأن هذا التعاون سيكون سببًا فى إثراء الأعمال الفنية وإضافة أبعاد جديدة للعمل الفنى تجعله أكثر جذبًا وأعلى قيمة وكذلك تثير اهتمام جمهور هذه الفنون الأخرى مما يزيد من جماهيريتها.

سادسًا.. من المهم جدًا أن تتعاون الفرق المستقلة سويًا على كل المستويات.. فنيًا وإداريًا.. لأن ذلك التعاون سيزيد من قوة الفرق ويخلق حالة من حالات التكامل بينها ويمكن أن يقيموا سويًا فعاليات تساعدهم على تحقيق الكثير من التطور الفنى والوصول إلى الجمهور المستهدف بشكل كبير.. مثل إقامة مهرجانات فنية تجمع العروض الفنية بشكل منتظم فيكون لها جمهور أكبر كثيرًا من العروض المنفردة.. وكذلك إقامة ورش عمل فنية تستفيد فيها الفرق من بعضها البعض ويستفيدون جميعًا من خبرات أساتذة وفنانين من خارج تيار المسرح المستقل.. وكذلك عمل ندوات تناقش فيها العروض الفنية أو حوارات مفتوحة مع فنانين متميزين للاستفادة من خبراتهم.

وأخيرًا.. المسرح المستقل كيان مهم يجب أن تتضافر جهود الجميع للنهوض به.

دعم المسرح المستقل هو بمثابة دعم مختبر مسرحى حقيقى

فيما أوضحت الكاتبة المسرحية رشا عبدالمنعم، قائلة عن نشأة المسرح المستقل: نشأت صيغة المسرح الحر المعاصر فى أواخر الثمانينات بظهور عدد قليل من الفرق، ثم جاء الميلاد الرسمى لهذا التيار فى المهرجان الأول للمسرح الحر ١٩٩٠، الذى ملأ ثغرة إلغاء مهرجان المسرح التجريبى حينها بعد غزو العراق للكويت، وقد أسست هذه الفرق بواسطة مجموعة من الفنانين الذين لم تستوعبهم حركة المسرح المصرى حينها متمثلة فى مسرح الدولة ومسرح القطاع الخاص، سواء لأنهم كانوا حملة رؤى فكرية جريئة (سياسية أو اجتماعية) وأفرز احتياجهم المغاير للإفلات من الرقابة صيغة مغايرة، أو لأنهم فنانون شباب لم يجدوا ثغرة لدخول مؤسستى الدولة والقطاع الخاص نظرًا لهيمنة العاملين عليها وقصر العمل فيهما على أشخاص بعينهم.

وتابعت: لكن نستطيع القول إن المسرح المستقل كان أكثر قطاعات المسرح تأثرًا بالمتغيرات الاجتماعية والسياسية التى كان لها أثر كبير فى ازدهاره فى وقت وانحساره وفقدان مشروعيته فى وقت آخر، فالمؤسسة الرسمية ووفقًا للظرف السياسى ومناخ الديمقراطية السائد تضيق البراح أوتعطيه لتلك الفرق. والفرق ما بين الرجاء والأمل تتساقط وتتناقص وتعانى من عدم توافر الدعم الملائم وندرة دور العرض المستقلة وتستهلك فى تعقيد الإجراءات الحكومية والموافقات التى تحتاجها حال تقديم عرض مع الرقابة والمصنفات الفنية، أو فى حالة السفر مع العلاقات الثقافية الخارجية.

وأضافت: يحتاج المسرح المستقل إلى أنواع من الدعم المالى واللوجيستى.. كما يحتاج فنانوه إلى برامج مستدامة لبناء القدرات.. ويجب أن يدرك المسئولون عن المسرح أن دعم المسرح المستقل هو بمثابة دعم مختبر مسرحى حقيقى يفرخ ويكتشف وينضج المواهب ذات الحساسيات الجمالية المفارقة مما يتبدى فى طزاجة وحداثة المسرح عمومًا.

الحركة الجديدة ستأتى من أبواب لن نتوقعها

فيما رأى الفنان والمخرج محمد عبدالخالق المسرح المستقل وضرورته فذكر: دائمًا ما سيبحث قطاع من الفنانين عن الاستقلال؛ لأن الاستقلال ضرورة فنية ترتبط بحاجتنا للتغيير.. فالفن يبحث عن المختلف وهى ضرورة فنية.. ضرورة لإنتاج جمالى متطور.. منطلق من رغبة فى التغيير، وعندما ظهر تيار المسرح المستقل نهاية الثمانينات كان تلبية لاحتياج فنى نتيجة الثبات والجمود الذى كانت تعانى منه مكونات الحركة الفنية فى مصر بشكل عام.

وبدأ الاستقلال بالظهور فى المسرح فى شكل فرق وجماعات مسرحية غير متوافقة مع النظرية الجمالية التى كانت تحكم الحالة المسرحية وقتها، وتلاها بعد عدة سنوات بوادر حركة الاستقلال بين السينمائيين.

وأضاف: خاض تيار التسعينيات مشوارًا طويلًا، وهو تيار لم يوثق للآن، وحينما طرحت سلوى محمد على ذلك أثناء تكريمها كان البعض يتصور أنه من الممكن أن نجرى لتوثيق الحركة المستقلة للتسعينيات فى كتاب علمًا بأن هذه الحركة كتب عنها عشرات الكتب ودراسات الماجيستير والدكتوراة ومجلدات ومع ذلك أنا أرى أنها لم يوثق بعد.

وتابع: عمومًا خاض المستقلون وقتها مسيرة طويلة حتى تأكد منهج مسرحى بديل وتبلورت نظرية جمالية اكتسحت كل بنى المسرح المصرى وزادت للمنطقة العربية.. حتى جاء اليوم الذى صار كل ما يقدم على خشبات المسرح المصرى «مسرح المؤسسة الرسمية - مسرح الثقافة

الجماهيرية - المسرح الجامعى.. وحتى المسرح الخاص أو لنقل التجارى.. كل هؤلاء يبدعون فى سياق جمالى ينتمى لتيار المسرح المستقل الذى كان مرفوضًا بشدة فى البداية.

وهو لم يكن أمرًا اختياريًا أو رغبة لدى من كانوا يشكلون التجمع الكبير لتلك الجماعات والفرق المستقلة.

بل كان صراعًا ضد سائد قوى فى ثباته وسيطرته على المؤسسة المسرحية عمومًا.. وضعيف فى قدرته على التفاعل والحياة بعكس تجارب المستقلين الأولى.. حتى وصلوا للنجاح وساد المسرح المستقل وجمالياته المشهد الفنى.

وأضاف عبدالخالق: بعد سنوات من الصراع الممتد.. تسعى جماليات الإبداع لحالة من الاستقرار، وهو ما حدث فى المسرح والفن المصرى عموما بعد الاحتفال الذى حمل عنوان ٢٥ عامًا من المسرح المستقل.. أعتقد كان فى سنة ٢٠١٥.

اتجه المسرح بما وصل له لحالة من الاسترخاء قبل أن يعود البحث عن تطور جديد أو استقلال جديد عن ثابت صار قديمًا ومسيطرًا حتى على إبداع التقليديين، فالكل صار يبدع بمنطق يشبه ما كان فى السابق متمردًا ومغايرًا.

وهنا تبدأ الإشكالية التى يظهر بعدها ضرورة ملحة لخروج ابداع مغاير ومختلف جماليًا.. وبالطبع ينطلق من هدم السابق.. والسابق هنا هو تيار التسعينيات.. الذى صار الثابت الآن وعليه فالحركة المستقلة لم تعد هذا الجيل الواعد مطلع التسعينيات، ولا يمكن حتى أن يشارك هذا الجيل فى أطروحات المسرح المستقل الجديد وإن كان من الممكن أن يكتب مثلما أكتب الآن على سبيل التوثيق، أما التيار أو الموجة أو الحركة الجديدة فستأتى من أبواب لن نتوقعها.. فلا نعلم هل ستؤسس بنى وجماعات أم ستبحث على المستوى التنظيرى أم على المستوى السياسى لهذه الحركة تيار التسعينيات بالطبع انطلق من خلفية ثقافية وفكرية وسياسية.. وأيضًا جمالية كانت مختلفة عن السائد وقتها وأطروحات هذا التيار قوبلت برفض شديد من المسرح بمعناه الرسمى.. وعلى العكس لدى الجماعات المستقلة.. أما المنطلقات الآن فهى مختلفة تمامًا.. ولن تكون جذور الثقافة التقليدية السائدة هى المنطلق وأعتقد أن إشكاليات الرقمنة المدهشة الآن ستكون عاملًا جوهريًا فى تلك الحركات أو التيارات هذا إذا نجحت هذه الجمالية الجديدة فى التجمع فى شكل حركى جماعى، وهو أمر صار الآن أصعب عن ذى قبل.

كذلك أعتقد أن حالة الفردية التى تطرحها مفاهيم منصات التواصل الاجتماعى القائمة سيكون لها دخل فى شكل هذه التيارات المرتقبة.. خاصة مع انهيارات لقيم التعلم الأكاديمى والرسمى فى مقابلة سيولة مفرطة فى وسائل المعرفة، كما أننى أعتقد أن طبيعة الجيل.

والذى اعتقد انه لن يقرأ ما نكتبه هنا.. لكنه سيؤثر بقوة فى حركات الفن السائدة، ويذهب إلى مسرح مرتبط بفنون الديجتال والانستليشن وأنماط غريبة ظهرت خلال الفترة القليلة الماضية كالتيك توك والبود كاست كل هذه ستكون منطلقات لمسرح مستقل جديد ينطلق أوسع وأكثر حرية، ولا يمكن أبدًا ان نضعه فى فضاءاتنا القديمة التى كنا نحلم بامتلاكها منذ ثلاثين عامًا.. فأنا أعتقد أنهم سيتحررون من واقع البنى القديمة وسيكون الفضاء المسرحى مستقبلًا هو خليط ما بين المكان بمعنى مادى والفضاء بمعنى افتراضى.

المسرح المستقل كان تيار لديه مشروع فكرى وفنى وثقافى

وطرحت المخرجة عبير على وجهة نظر مختلفة فقالت: لا أعتقد أن الآن يوجد مسرح مستقل، لكن هناك ممثلين ومخرجين وفنانى مسرح يقدمون عروضًا مسرحية، فحركة المسرح المستقل كانت تيارًا، وكانت عبارة عن مجموعة من الفرق تشكل مجموعة التوجهات يعملون مع بعضهم البعض على هذه التوجهات عبر عروض مسرحية تتطور بوجودهم مع بعض كمجموعات عمل وكل مرة يختلف عملهم ويتطور عبر رحلتهم سواء سواء بالاحتكاك مع الجمهور أو بالجدل والنقاش حول تجربتهم تيار المسرح المستقل كان تيار يعمل بآليه مختلفة عن آلية المسرح الرسمى، والقائمون عليه فنانو مسرح محترفون بمعنى أنهم مستمرون فى مهنتهم ويملكون أدواتهم بشكل جيد، وتابعت: ووجهة نظرى أنه لا يوجد الآن مسرح مستقل، ولكن هناك مجموعة فنانين يقدمون تجارب مسرحية هنا وهناك بعضها جيد وبعضها يعتبر نشاط هواة وبعضها يصل لحد من الإحترافية عالى إلى آخر ذلك ولكنها مشاريع متفرقة، وأضافت: حركة المسرح المستقل كانت موجودة منذ تسعينيات القرن الماضى كانت حركة عبارة مشاريع مسرحية لمجموعات من المسرحيين الذين يمتكلون أفكارًا ومشاريع مغايرة سواء على مستوى التقنية أو على مستوى الشكل الإنتاجى أو على مستوى الجمهور المستهدف أو على مستوى العناصر القائمة على المشروع، فكان الأمر مختلفًا، ومن هنا جاء مفهوم الاستقلال أن المسرح المستقل كان تيار لديه مشروع فكرى وفنى وثقافى وتقنى، وفى نفس الوقت كانت هذه المجموعات مستمرة وتنمو وتتطور فكانت تملك مشروعًا واستمرارية، واستطردت، قائلة: معنى كلمة "الاستقلال" يعنى أن طرحها مغاير ولا تهدف للربح بمعنى أنها تقدم فنًا وتفتح شباك تذاكر ولكن لتوفير أجور العاملين بها وليس بغرض تجارب مثل مسرح القطاع الخاص فمسرح القطاع الخاص حتى يرضى الجمهور المتلقى كان يقيم مشروع تجارى يجب أن يحقق أكبر قدر من المبيعات ولكن فى المسرح المستقل كنا نطرح مشروع فكرى وفنى وثقافى ومسرحى نستهدف أن يشاهده أكبر عدد ممكن من الجمهور ولكن سعر التذاكر تكون فى متناول أيدى الجمهور؛ لأننا لا نستهدف سوى أجور العاملين فى المسرح وهذا كان مفهومنا فى تلك الفترة وهذه الفرق كانت تحتاج أن الدولة تكون مدركة أن المخصص المالى للثقافة والمسرح هو مخصص مالى للمسرح كله بكل أنواعه سواء حكوميًا أو أهليًا؛ وبالتالى كان يجب أن يكون فى هذه الميزانية جزءًا منها يعلنه سنويًا، ويتم استقبال مشروعات وأن تكون هناك لجان تختار المشروعات المسرحية للفنانين خارج مؤسسة الدولة ويتم إنتاج عروضهم ككيانات ويتم تقديم دعم إنتاجى للمشروعات الفائزة كل عام وتقوم بعناصر الفرقة من الألف للياء بعناصر الفرقة بعيدًا الجاهز الإدارى والإنتاجى للدولة، وكان هذا كان من الممكن أن يتم عن طريق صندوق التنمية الثقافية، وبالفعل أصدر د. جابر عصفور، وزير الثقافة الأسبق، وحدة دعم المسرح المستقل، وبالفعل كانت حلقة الوسيط بين الدولة وبين المجتمع المدنى، وكان من المفترض أن توضع المخصصات المالية فى صندوق التنمية الثقافية وقد قام الفنانون

المستقلون آنذاك بعمل لائحه تدير العلاقة بين المؤسسة الرسمية والمسرح الأهلى، وهذه اللائحة راجعها مستشار وزير الثقافة، وكان من المفترض أن تعتمد ولكن توقف كل شىء وكانت وحدة دعم المسرح المستقل بقيادة دكتورة نهاد صليحة وتضم عددًا كبيرًا من الفنانين المستقلين؛ منهم الكاتبة رشا عبدالمنعم والدكتورة مايسة زكى والفنان محمد عبدالخالق والفنانة نورا أمين وفنانون آخرون.

المسرح المستقل.. هل ما زال مستقبلٍ ؟

فيما تحدث الناقد د. محمود سعيد عن المسرح المستقل فقال: المسرح المستقل أعتقد الكلام عنه يستوجب العودة للأصول أو بدايات الفكرة منذ الريحانى والكسار وفاطمة رشدى فهو على المستوى المحلى كانت فرقًا مستقلة لا علاقة لها بالدولة هى فرق خاصة وعلى المستوى العالمى لدينا عشرات الأمثلة مثل جاك كوبوه ويوجينو باربا وغيرهم أيضًا ينطبق عليهم لعبة الاستقلال.. إن السؤال الأهم ماذا يعنى الاستقلال؟ وما حدوده؟ وهل أنتج المسرح المستقل بمصر اتجاهًا فنيًا؟ خاصة أن معظم التجارب كانت نتاجًا ملموسًا للفرجة الغربية خاصة المسرح البريختى، كما كان الإنتاج المسرحى فى بداية الستينيات ومسرح المائة كرسى وتجارب كرم مطاوع وسعد أردش، أى أننا أمام لعبة دائرية تتكون وتتسع وتتحول وتضيق وتنكمش. إلا أنها موجودة ولا يمكن تجاهلها، فمع اللعب على التغريب والغريب وغير المألوف انطلقت تجارب المسرح المستقل، ذاك المسرح الذى لم يجد من يستوعبه فلجأ إلى لعبة الاستقلال.. فظهرت تجارب عديدة من حسن الجريتلى إلى محمد عبدالخالق إلى عزة الحسينى إلى نورا أمين إلى عبير على.. وربما كان الراحل منصور محمد فى بداية التسعينيات كان يمثل أبرز تلك التجارب، والتى كتبت عنه الراحلة د. نهاد صليحة بعد رحيله أنه حلم تحطم سريعًا.. وأعود لكلمتها تحطم.. وأعود واسأل هل تحطم حلم المسرح المستقل أم ما زال الحلم قائمًا؟ لا يمكن فصل المسرح المستقل عن المسرح الجامعى وخاصة مع نهاية السبعينيات، والتى أنتجت وأفرزت لنا العديد من الأسماء التى سارت بالمسرح المصرى بشكل عام لاتجاه مغاير ومختلف وهذا كان بتوازٍ مع الوضع السياسى القائم، إذ إن المسرح المستقل جاء نتاجا لواقع سياسى واجتماعى واقتصادى فى الثمانينيات كان يشبه الصدمة التى لا بد لها أن تحدث أثرًا متناميًا على كل مفردات اللعبة وقد كان، وللحق أقول إن اللعبة اختلفت على مسرح الدولة والمستقل أيضًا، فالفترة الزمنية هى التى أوجدت مثل هذا المسرح، جاء كرد فعل للواقع المحيط بكل أشكاله.. وبدأ يدخل المسرح المستقل إلى لعبة الاعتراف الرسمى والانكار الرسمى وما بين الاقدام والأحجام دار المسرح المستقل، ودارت المؤتمرات والندوات التى تحاول أن تخلق له كيانا رسميا للاعتراف به، وأعتقد أن اكبر سقطه للمسرح المستقل كانت سعيه بكل قوه نحو الاعتراف الرسمى والدعم الحكومى فإنه لو سار على نفس الوتيرة كان سيصل الى كل الأحلام بشكل أفضل، فمع سعى معظم رواد المسرح المستقل لاقتناص الاعتراف الرسمى بهم بدأت مرحله التشتت والشتات، ليسافر البعض خارج البلاد مثل نورا امين وتحقق نجاحات ملموسة ويلتحق ويلتحم البعض بفرق الدولة أو مرحلة التعاون مع المراكز الثقافية مثل الهناجر والمركز الروسى والمركز الفرنسى ثم بدات مرحلة المهرجان فى دوراته الخمس من ٢٠٠٢ إلى ٢٠٠٦.. وتلك كانت أخطر مرحلة؛ حيث بداية الاختفاء التدريجى على الرغم من زيادة الفرق المستقلة.. وما بين الداخل والخارج سارت وتجولت وتحولت الفرق المستقلة، وتوزعت ما بين المراكز الثقافية فى الداخل والخارج لتؤدى رسالتها، وهى رسالة بكل تأكيد راقية ومميزة.

وأضاف سعيد قائلًا: ولكنى ما زلت أؤكد أن نقطة ضعفها كانت فى الإصرار على الانضمام للدولة بأى شكل.. يا ليتهم ما أصروا واستمروا فى عروض التسعينيات البسيطة المميزة التى لا تنتظر دعمًا إلا بالجهد الحقيقى لكل فرقه.. لهم كل الاحترام والتقدير.

المسرح المستقل بالنسبة لى هو مشروع مسرحى

وطرح المخرج سعيد سليمان وجهة نظر مخالفة لما سبق فقال: يجب أن يحدد مفهوم المسرح المستقل لأن هناك خلطًا بين المسرح المستقل وبين مجموعة من الأفراد يقدمون عرضًا مسرحيًا من الهواة ولا أقصد التقليل منهم أبدًا المسرح المستقل بالنسبة لى هو مشروع مسرحى وليس مجرد فرقة تضم أعضاء وتقدم عروضا مسرحية، فالمسرح المستقل له مشروعه وفلسفته وطموحه الخاص جدًا من فرد أو اثنان يقوموا بتكوين هذا الجانب والعناصر التى تدعم هذا المشروع الطموح الذى يهدف قد يكون تطوير من أساليب الممثل فى اتجاه معين أو تكنيك معين أو تطوير أو تطبيق منهج قد يكون ليس متعارف عليه فى المسرح أو تبنى هذا المنهج من هذه المجموعة أو تجريب على خلط أو الاستفادة من بعض المناهج فى خلط معين أو اختراع وتجريب اتجاه مختلف بناء على ثقافة مختلفة أو بناء على دراسة مختلفة لمشروع أو تكنيك او مدرسة أو منهج، وهو المسرح المستقل من وجهة نظرى وليس مجرد مجموعة يقدمون عرضًا، وبالتالى نشاهد عرضًا مثله مثل العديد من العروض لذلك نجد بعض العروض القليلة جدًا والنادرة لديها بصمة ولديها مشروع وفلسفة من وراء تجمعها واختيارتها؛ إذن بناء على ذلك هذه الفرق حتى وإن كانت قليلة ولديها مشروع فلسفى وتقنى تريد تحقيقه فيما بعد سيكون الأمر سهلًا، فالذى يتملك مشروعًا لن يتوقف عند فكرة "الدعم» والذى يمتلك الشغف والتجريب والطموح والذى يمتلك روحًا جياشة من خوض عالم مجهول وتجارب مختلفة مبنية على دراسة وعلم سنجده يحاول يطبق مشروعه بأبسط الإمكانيات، وتابع: يسعدنى أننى فنان مستقل وسأظل مستقلًا فى البدايات طبقت فكرة مختلفة وقدمت عروضًا فى غرفة داخل مركز شباب وكان لدى مشروع غير تقليدى بالمرة طبقًا للسائد والمعروف آنذاك، وبالتالى هذه الغرفة لم يكن بها اى شىء اعتمدت على نور الشموع وتعاملنا بالحبال والكراسى دعيت فى هذا العرض مجموعة كبار الأساتذة مثل الدكتور أحمد سخسوخ وأشاد بالعرض موضحًا أننا إذا استمررنا سيعرف العالم ماذا نقدم فى هذه الغرفة؛ لأنه كان يعى بصفته أستاذا أين تتجه الحركة المسرحية العالمية؛ بسبب رحلاته المختلفة إلى برلين

وفرنسا وغيرها من العواصم العالمية.

هناك أزمة عالمية

فيما أوضحت منى سليمان مدير وصلة للفنون عن فكرة تراجع المسرح المستقل فقالت: الفرق المستقلة ليست متراجعة ولكن الوضع برمته فى العالم يشهد تراجعًا كبيراً فهى أزمة عالمية، فهناك مهرجانات فى دول ما كانت تستضيف عروض تتكون من عشرة وخمسة عشر فردًا أصبحوا يطلبون عروضا للمونودراما والديودراما وهى مهرجانات كبيرة للغاية دولية، فاليمين يحكم العالم واليمين اتجاهاته ليست فنية على الإطلاق ويضاف علينا الأزمات التى تحدث من حولنا اقتصاديًا وسياسيًا وآمنيًا ومن المتعارف عليه أن الفنانين المستقلين التى لا تنتج لهم الدولة وأصبح الأمر يضم القطاع الخاص؛ لأنه المسرح ليس به مكسب مالى بمفرده يجب أن تدعمه إحدى الجهات ففكرة أن العروض المسرحية تعود بعائد مادى بمفردها لم تصبح موجودة الآن، لأنه ليس هناك ثمن تذكرة تغطى أجر فنان أو نجم فى القطاع الخاص فى يوم واحد لأن ما يحصل عليه النجم من عائد مادى فى الدراما لن يحصل عليه فى المسرح وحتى يتم استقطاب نجم مشهور يعمل بالمسرح يجب أن يحصل على أجر باهظ وحتى وإن كان ثمن التذكرة كبيرا لن يغطى تكلفة إنتاج العرض، فالمسرح دائما أبدًا يحتاج داعمين سواء دعما من الدولة أو قطاع خاص أو مؤسسات مجتمع مدنى أو مراكز ثقافية وتابعت قائلة: فرص الإنتاج قليلة للغاية فالمؤسسات التى تنتج عروضا مسرحية قليلة للغاية فلن نجد فى مصر جهة تنتج عروضًا للمستقلين سوى واحدة أو اثنتين، ولها علاقة بالمراكز الثقافية الأجنبية، ولكن لا توجد جهة محلية تقدم منحة دعم أو دعوة مفتوحة للإنتاج فعلى سبيل المثال اعمل فى أحد الفعاليات الخاصة بالرقص المعاصر والأزمة التى تواجهنا كل عام من سينتج العرض المصرى ؟ فالمراكز الثقافية تقدم دعما بشرط أن يكون هناك شريك من الدولة ومسارح الدولة لديها أزمة مع المستقلين؛ لأن الميزانية تغطى الفرق المسرحية التابعة لها وفكرة الدعم والشراكات عويصة بشكل كبير والسؤال من هى جهة الإنتاج التى تنتج للمستقلين بمصر.

الفرق المستقلة تعانى وتعافر

المخرج محمد حافظ مخرج فرقة يوتوبيا أشار قائلًا عن المسرح المستقل وتحدياته: المسرح المستقل فى مصر يمر بأزمة شديدة ومنعطف خطير حيث إن التكلفة فوق طاقة أى فرقة مستقلة فأسعار الخامات للديكور على سبيل المثال تضاعفت أكثر من مرة فى أكثر من وقت وباقى العناصر التى تحتاج إلى تكلفة أصبحت فوق قدرة الفرق المستقلة والفرق المستقلة لا تجد من يدعمها ولا تستطيع

التشبيك مع المؤسسات المانحة ولا يوجد لها دعم من وزارة الثقافة على سبيل المثال كأحد الجهات المنوط بها تنشيط الحركة الفنية. وتابع: ولنفترض أن الفرقة المستقلة قد دبرت مصاريف الديكور والملابس والبروفات فنجد أنها تقف عاجزة أمام تقديم مجهود الشهور لدفع ايجار ليلة مسرحية على أحد المسارح الخاصة، والتى أصبح إيجار الليلة الواحدة بها بمبالغ يعجز اللسان عن ذكرها، كما أن مصاريف الدعاية لفئات الجمهور المستهدفة كبيرة مقارنة بنوعية الجمهور الذى يذهب إلى المسرح المستقل نجد أن المحصلة عجز رهيب فى الإيراد ولا يساوى حتى تكلفته باختصار الفرق المستقلة تعانى وتعافر من أجل تقديم شىء يحبونه، ولعلنا نعرف أهمية الفن فى حياتنا أنه يستطيع أن يقلل من الجريمة.

المنح البسيطة سواء من المؤسسات الرسمية أو غير الرسمية مهم

قال الممثل والناقد الفنى وليد الزرقانى عن المسرح المستقل: المسرح فى مصر بكل أشكاله موجود وسيظل موجودا، وبالطبع الإنتاج هو عنصر أساسى، لكما كان الإنتاج أكبر سواء فى ميزانية العرض أو مكان عرضه؛ كلما كان هذا مفيد للعملية المسرحية نفسها.

والمسرح المستقل مستقل بإنتاجه، وهو أمر طبيعى لأنه مستقل عن المؤسسات الكبيرة خصوصًا مؤسسات الدولة. واعتقد انه حاليا كل شىء أساسه الإعلام والاعلان، خاصة بعد تطور الإنترنت والسوشيال ميديا، أصبح مهما جدا إلقاء الضوء على المسرحيين المستقلين بمشاكلهم ومتطلباتهم، على سبيل المثال الحديث عنهم مثلما يكتب فى الصحف والجرائد والمجلات، أيضا تسليط الضوء عليهم فى التليفزيون وأيضا الإنترنت.

أنا شخصيا ليا تجارب فى المسرح المستقل، وكانت بفرقتى الخاصة فى بداياتى، وكانت أهم مشاكلى كيف سأعرض وأين سأقدم عرضى ثم ميزانية العرض نفسه، وهو كان آخر ما أفكر به، فكنا مثلا نأجر الملابس، وكنا نصنع الديكور بأنفسنا، وكنا نحصد جوائز رغم ضعف الإنتاج.

وأضاف: اعتقد أن الورش المسرحية مهمة جدا خصوصا للشباب وأصحاب الفرق المستقلة، مثل ورش التمثيل والإخراج والكتابة والإضاءة، ويجب أن تكون متاحة ورخيصة حتى يستفيد بها أكبر عدد ممكن، وفى النهاية المستفيد هو المسرح المصرى، وأيضا المنح البسيطة سواء من المؤسسات الخاصة أو الحكومية مهمة حتى وإن كانت مرة فى العام، حتى وإن كانت الفرق المستقلة تنتج من نفقاتها الشخصية فهى تحتاج إلى دعم مؤسسى.

«الأرتيست»

ونهج تناول السير الذاتية

ناصر العزبي

الفن قادر على تشكيل وعى الأجيال والسمو بالأمم لتصل إلى أعلى مراتب ممكنة، وهو عمل إبداعى يختلط فيه الواقع أحيانًا بالخيال، ويقدم من خلاله الكاتب أو المخرج رؤية ما حول الفكرة أو الواقع أو الأحداث التاريخية، وفى مسألة تقديم التاريخ أو السيرة يختلف نهج التناول لها بين الوثائقية أو التعليمية التى يبدو هدفها واضحًا من اسمها، وبين الأعمال الدرامية التى يتم اللجوء فيها للتاريخ أو السير كنموذج لترسيخ أفكار ما فى وعى الجمهور بشكل بتسليط النظر على نقاط أساسية مهمة وفق رؤية مقدمها بغية إفادة المتلقى، وهى تحث المشاهد على التفكير والبحث فى ثنايا الموضوع المطروح لفهمه أو معرفة حقيقته، ومن آثاره الإيجابية تفعيل قدرة النقد للجمهور، فالسير الذاتية فى الأعمال الفنية الدرامية لم يكن تناولها فى حد ذاته غاية بقدر ما يكون توظيفها للتأكيد على مقولة أو رأى أو طرح قضية ما، فهى لا تنقل التاريخ، ومن يرغب فى معرفته فليبحث وليقرأ مصادره حتى يقف على حقيقته بنفسه دون وسيط، فالأعمال الدرامية - ومنها المسرح - فنون قادرة على إحداث التغيير فى الوعى والثقافة والقيم والأخلاق، وهى جديرة بالاهتمام وخاصة فى عصرنا الحالى والذى يتطلب طرح كثير من الأفكار والقضايا الشائكة من خلالها.

ومؤخراً شاهدت مسرحية "الأرتيست" التى قدمها على مسرحه مركز الهناجر للفنون، وهى من إنتاج البيت الفنى للمسرح، والتى قدمت لأربعة مواسم أخرها كان فى يناير الماضى، وقد سمعت عنها قبل أن أشاهدها، وكتب عنها عدد من النقاد، ولم تتوافق الظروف معى لرؤيتها، وقد حرصت على مشاهدتها بمجرد الإعلان عن إعادة عرضها فى موسمها الرابع فى يناير الماضى، وسبق لها فى موسمها الثالث أن شاركت ضمن عروض المهرجان القومى للمسرح فى دورته الأخيرة، وقد حصدت جوائز التمثيل نساء، منها جائزة أفضل ممثلة دور أول لبطلة المسرحية "هايدى عبدالخالق"، وأفضل ممثلة دور ثانٍ لـ"فاطمة عادل"، وأفضل ممثلة صاعدة لـ"ياسمين عمر"، وهى مسرحية تقدم رؤية خاصة عن مسيرة الفنانة الكوميديا الراحلة "زينات صدقى"، من تأليف وإخراج "محمد زكى".

"زينات صدقى"؛

ابنة الإسكندرية، المولودة فى ٤ مايو ١٩١٢، والتى حلت ذكرى وفاتها الـ٤٦ مع بداية مارس الحالى، حيث رحلت عن عالمنا فى ٢ مارس عام ١٩٧٨ عن عمر ناهز الـ٦٦ عاما، فنانة كوميدية اشتهرت بتلقائية الأداء وخفة الظل، قدمت خلال مسيرتها الفنية مجموعة من الأدوار الكوميدية التى سجلت بها بصمة بارزة جعلتها أيقونة للكوميديا بتاريخ السينما المصرية، قدمت عددًا من الأعمال يصعب حصره - ربما تحاوز الـ٣٥٠ عملًا - منها (شارع الحب، معبودة الجماهير، ابن حميدو، دهب، إسماعيل يس فى الأسطول، إسماعيل يس فى البوليس، الأنسة حنفى، العتبة الخضرا.."، بدأت حياتها الفنية خلال ثلاثينيات القرن الماضى، ضمها نجيب الريحانى لفرقته لتشارك فى معظم مسرحياته وقتها، أول أعمالها المؤَّثقة فيلم "بسلامته عايز يتجوز- ١٩٣٦" وآخر ظهور لها بالمسرح كان عام ١٩٦٥ فى مسرحية "أنا وأخويا وأخويا" أمام "محمود المليجى" من إخراج "عبدالمنعم مدبولي"، وآخر ظهور لها بالسينما فى فيلم "بنت اسمها محمود" عام ١٩٧٥.

النص المسرحى؛

"الأرتيست - زينات صدقى" واحدة من كثيرين من فنانى

الزمن الجميل الذين لم يحظوا ما يستحقونه من تقدير، وهى واحدة ممن عانوا خلال مسيرتهم؛ بسبب اختيارهم الاشتغال بالفن، خاصة فى سنواتها الأخيرة التى عاشت العوَّز والفقر بسبب نكران وجحود الوسط الفنى لها، ولقد تنبه "محمد زكى - مؤلف/ مخرج" العرض للحظة مضيئة بأواخر حياتها، لحظة اتصال الرئيس الراحل "أنور السادات" بنفسه على "زينات" ودعوته لها ليكرمها فى "عيد الفن"، ولحضور فرح ابنته، فتفرح بذلك، وتقف طويلًا أمام دولاب ملابسها لتختار فستانًا تحضر به، ولكنها تكتشف عدم وجود ما يليق بالحفل، وليلتقط المؤلف تلك اللحظة الإنسانية - رغم بساطتها - ليُفجر منها حالة درامية شديدة الثراء، لينفذ منها لاستعادة ذكرياتها ليطرح من خلالها رؤيته، إذ وجد فى لحظة تكريم الدولة لها اعترافًا بقيمة عطاءها الفنى، وأنها بمثابة انتصار لها على من نعتوها بـ"الأرتيست"، ولينهى المسرحية بلقاء تليفزيونى "لزينات" مسجل تتشفى فيه ممن تبرأوا منها (نفسى قرايبى اللى كانوا بيتبرأوا منى يشوفونى، اللهم انصر الفنانين على أهاليهم اللى مبيعترفوش بالفن)، وليختار "المخرج/ المؤلف" الأغنية الشهيرة للفنان "إسماعيل ياسين" (عينى علينا يا أهل الفن يا عينى علينا) لينهى عرضه بها، بما يؤكد بأنه يطرح قضية اختار لها "الست زينات" لتكون نموذجًا لغيرها من الفنانين ممن عانوا من المجتمع؛ بسبب عملهم بالفن.

شارك فى التأليف "أسماء السيد"، ولقد أصاب الكاتبان باختيارهما لحظة بداية النص، كذلك الاكتفاء ببعض ملامح سيرة "زينات صدقي" وعدم الاسراف فى تفاصيلها وعيًا بأن العمل لا يقدم تاريخًا لحياتها، وهذا الوعى منحهما حرية التصرف بالإضافة والحذف، وبتأليف أكثر من خط درامى فرعى لا وجود له فى حياة الفنانة الراحلة، بما يعمل على إبراز الرؤية الفكرية للمسرحية، ومنها قصة الحب التى ربطت بين ابن شقيق "زينات" الذى يعيش معها وبين ابنة صديقتها، أيضًا علاقة خادمتها بخادمها القديم، وأعتقد أيضًا تفاصيل شخصية الشقيق من نسج خيال المؤلف، وبعض تفاصيل أخرى لجأ إليها لزوم الحبكة.

لم يكن طموح النص مجرد طرح سيرة ذاتية لفنانة للتعاطف معها، بتوقفه أمام محطات من حياة "زينات" منذ طفولتها واستعراض معاناتها من أسرتها التى رفضت عملها بالفن، وتنكرهم ومقاطعتهم لها، وكذلك لم تكن قضية معاناة أهل الفن ونظرة المجتمع وفقط، وأن ركز عليها بإبراز ازدواجية موقف المجتمع بين حب للفن للاستمتاع به وبين التقليل من شأن من اتخذه مهنة له، وما "زينات صدقى" هنا إلا نموذج للتعبير عن كفاح الفنان وتضحياته من أجل فنه، لم يقف طموح النص عند هذا فقط، إذ إنه فى ذات الوقت - فى إطار رسالته - يعرض لقضية ذكورية المجتمع هادفًا إلى نصرة قضية المرأة بشكل عام، والفنانة منهن بشكل خاص.

وعلى سبيل تعميق الدراما وتقوية بناء الشخصية لـ"زينب محمد مسعد" - الاسم الأصلى لزينات - عمل النص على إبراز الأثر النفسى المترتب على قرار اختيارها الحر للاشتغال بالفن، بتعرضها خلال حياتها لسلسة طويلة من الفقد، زادت من قسوة وحدتها تباعًا فى مسيرة تمسكها بحلمها وإصرارها عدم التخلى عنه، بدء بفقدها للاستقرار حين تم تخييرها بينه وبين الفن، فكان الفقد الأول لبيت الأسرة، ومن بعده بيت الزوجية مرتين، ثم كان الفقد بالرحيل" بموت الأم، ثم موت خيرية رفيقة رحلتها، ثم فقد السند حيث أبيها الذى رفض حلمها، وأخيها الذى فقدته مرتين الأولى لحظة صفعه صغيرًا حين كان مدافعًا عن حلمها، وكبيرًا عند تحوله وتبنيه موقف الأب، كذلك فقد الأضواء، وفقد دعم الوسط الفنى فى كبرها، وفقد الثروة، وفقد كل من خادمها وخادمتها بعد فقرها، وفقد الفساتين التى كانت تزهو بها فى الحفلات، بما كان من كل ذلك من أثر نفسى عليها، وان حاول المؤلف أن يعادل ذلك الفقد بالراديو "مبعث الذكريات" ليمنحها السلوى من خلال غناء أم كلثوم ليمنحها دفء ذكرياتها وتحقيق أحلامها، وأيضًا بعض من تذكروها؛ "خياط الفنانين" و"الخادم والخادمة" اللذان أعادها لأداء مشاهد من أدوارها بما يشعرها ببعض من حلمها الذى حققته، كما لم تفقد إكمال هذا الحلم بأن تتخذ من ابن أخيها امتدادًا لها، لقد فقدت أشياء كثيرة لكنها لم تفقد حلمها.

الإخراج؛

ارتكز مخرج "الأرتيست" على ثلاثة عناصر أساسية، هى؛ نص مسرحى محكم البناء، سينوغرافيا صممت بحرفية لعبت الإضاءة فيها دورًا مهمًا، أداء تمثيلى اعتمد فيه على صدق المعايشة والحركة المسرحية البسيطة، وقد وُفق فى توظيفها مع كل عناصره الإخراجية لخدمة رؤيته الإخراجية، فنجح فى تقديم عرضًا اتسم بالدفء الإنسانى، اعتمد فيه بشكل أساسى على التمثيل، مع لجوئه لاستخدام مقاطع من أغانى الزمن الجميل فى النقلات بين المشاهد للمساعدة على تحقيق

المعايشة للفترة الزمنية لموضوع العرض بما يجعلنا نحَلِّق مع نوستاليجا تلك الفترة، لنتذكر أعمالها الفنية القديمة ونستعيد معها فنانين الذين طالما استمتعنا بفنهم الذى بات جزءًا من ثقافتنا وصار لهم وجودًا فيها.

استفاد من تكنيك "الفلاش باك" المزدحم بكثير من مشاهد النص، بل و"الفلاش باك داخل الفلاش باك" فى المشهد الذى عاد فيه لذكرياتها مع الخياط، ومنه إلى ذكرياتها مع شقيقها، وقد نجح فى تنفيذ هذا التداخل بين الأزمنة بسلاسة، ولم تؤثر على إيقاع الأحداث، حيث كان هذا الاستخدام يتفق ومتطلبات الدراما، والسياق النفسى للشخصية، كما يحسب له تطعيم المشاهد ببعض الكوميديا وخفة الظل بما يتفق وطبيعة الشخصية المحورية وروح الممثلين الشباب، عدم مجازفته بالانسياق لإغراءات الفذلكة الإخراجية التى قد لا تتسق مع السياق العام للحالة، وقد كانت من أشد اللحظات إشعاعًا ذلك المشهد الذى جسده شقيق "زينات" - الذى كان داعمًا فى صغره لحلمها وتعرض للصفع من أبوه - لنشاهده يلبس شخصية أبوه فى صفعه لابنه مكررًا نفس ما تعرض له قديمًا، فى لحظة تظهر قوة سلطة المجتمع وجمود القيم وصعوبة تغير السلبى منها إذ لا تسقط مع الزمن، بما يكشف واقع عدم تحرر المجتمع من الجمود رغم التقدم.

وفى ذات الوقت يؤخذ على المخرج اسهابه فى بعض تفاصيل كان لها أثرًا سلبيًا على الإيقاع، مما كان يستوجب تكثيفها، ومنها مشاهد السطوح التى طالها الاسترسال فى الحوار الذى طال بما أثر على الإيقاع أحيانًا، بالإضافة إلى أنها تبعد بنا عن الموضوع الأصلى خاصة وأنها حكاية فرعية، كذلك، مشهدى "زينات وشقيقها وأبوها" و"شقيقها مع أولاده" لإبراز استمرار توارث تقاليد التصدى لحلم الأبناء بغية استنساخ الأجيال، إلا أنها كانت بحاجة إلى تكثيف لتكرر المضمون.

السينوجرافيا؛

استوعب مصممما الأزياء "أميرة صابر- محمد ريان" الفترة الزمنية للأحداث، فعبرا عنها فى تصميمهما ملابس الشخصيات، وتحديد الألوان المتوافقة مع المواقف المختلفة، كما برع "أبوبكر الشريف" فى توظيف الإضاءة ما بين الإنارة فى حاضر الشخصية، وبؤر الإضاءة مع عمق الذكريات التى تتداعى لزينات بما يتفق والحالات النفسية لكل مشهد، كذلك اللحظة الخاصة التى تتكرر مع "زينات" بانبعاث الضوء تجاه الجمهور فى كل مرة تفتح فيها دولاب ملابسها ليبدو الدولاب وكأنه آلة عرض سينما تبدو منه زينات كخيال ظل يأخذنا معه لذكرياتها كمدخل تنفذ منه لبدء كل مشهد تتذكره.

نجح مصمم السينوغرافيا "فادى فوكيه" فى توظيف مساحة الفراغ المسرحى، وخلق خصوصية للمناطق على خشبة المسرح، معتمدًا على ديكور ثابت لمنزل "زينات"، عبر به عن البعد الداخلى النفسى وكذلك البعد الاجتماعى لها، وذلك بلغة فنية بليغة "سلُّم، سطح، حوائط عُلقت عليها براويز لصوَّر جميعها لها دلالات ترتبط بذكريات الشخصية، صالة بها (أريكة، كرسى هزاز، تليفزيون، راديو)، غرفة نوم ودولاب، ونجح من خلال مفردات الديكور الواقعى فى خلق عالم نفسى له دهاليز تنقلنا من خلالها إلى ذكريات الزمان الماضى حيث الأماكن المرتبطة بها (بيت الأسرة القديم الذى عبر عنه بسرير وصورة معلقة للأب، محل بسيط للخياط بمكان شعبى، مكان معادل لأضواء الشهرة وامتلاء الدولاب بفساتين متنوعة وعالم السينما، شارع، كباريهات، لبنان) وقد حقق كل تلك الانتقالات المكانية فى نعومة وسلاسة رغم ثبات قطع ديكور بما لا يؤثر على إيقاع العرض، الأمر حقًا يستوجب التحية الخاصة لـ"فواكيه".

الأداء التمثيلى؛

جاء الأداء التمثيلى كأكثر عناصر العرض تميزًا، بما استحق التقدير لجميع فريق العمل، وفى المقدمة منهم الفنانة القديرة "هايدى عبد الخالق" التى وعت صعوبة تجسيد شخصية محبوبة لها سماتها الخاصة المحفورة بذاكرة الجمهور، ما يترتب عليه صعوبة الانفلات من سطوة الشخصية بما قد يصعب معه تحقق الرسالة الأساسية لمضمون النص، فكان الاستلهام لروح شخصية "زينات صدقي" مع عدم التقليد لها هو السبيل الأمثل، وهو أمر يستلزم وعيًا فنيًا عاليًا وتدريبًا مرهقًا اجتازته، حيث عايشت الشخصية وأبعادها النفسية وأحوالها، واستشعرت تكوينها الجسدى وطبيعة حركتها، فاستوعبت معاناتها، الأمر الذى ميز أداءها بالصدق الذى كان جواز نفاذها إلى قلوب المتفرجين الذين أحبوا الشخصية وتعاطفوا معها.

ولقد كان للبناء الجيد بالنص لشخصية البطولة الثانية أثره فى منح مساحة للإجادة فى الأداء التمثيلى لـ"فاطمة عادل" - التى تجيد الغناء أيضًا - فى أدائها لدور "خيرية" رفيقة "زينات" التى شاركتها حب الفن ومعاناة رحلة الكفاح، وتميز أيضًا كل من "محمود الغندور" و"ياسمين عمر" اللذان أتقنا دوريهما، حيث كانا بمثابة خط درامى ثان صاغه مؤلف النص ليكون موازيًا لسيرة "زينات"، من خلال قصة حب بين "ابن شقيقتها وابنة خيرية"، وبشكل عام؛ تفوق فريق التمثيل الذى تكون من مجموعة من "الشباب" تلك السمة التى أضفت على إيقاع العرض الحيوية، والتنافسية فيما بينهم، أدوا أدوارهم باحترافية عالية فتميزوا جميعًا؛ "إبراهيم الألفى، إيهاب بكير" شقيقها فى مرحلتين عمريتين، "مارتينا هانى" ابنة شقيها، "احمد الجوهري" الخياط، "محمود حلوانى، ريم مدحت" السفرجى والخادمة، "ياسر أبو العينين" الأب، "عبد العزيز العنانى" البواب، "فيولا عادل" الأم، هذا؛ ويستوجب توجيه التحية للفريق المعاون، ماكياج «إسلام عباس»، أفيشات «أحمد الجوهر»، مساعدا الإخراج «أحمد شبل ومروة حسن»، مخرج مساعد «محمود حلوانى»، المخرجان المنفذان «ياسر أبوالعينين وخالد مانشى».

«وجهة نظر»

مسرحية للمكفوفين من وجهة نظرهم

محمود كحيلة

استقبل مسرح مديرية التربية والتعليم بالشرقية فى الأيام القليلة الماضية عرضا مسرحيا لذوى الاحتياجات البصرية من المكفوفين وضعاف البصر وذلك في إطار مسابقة المسرح المدرسي لعروض مدارس التربية الخاصة التي تقيمها سنويا إدارة الأنشطة الثقافية بوزارة التربية والتعليم، وقد اشتمل هذا العرض الذي شاركت به مدرسة النور للمكفوفين بالزقازيق على مفارقة جديدة ولطيفة وتستحق أن نتوقف عندها ونتأملها بشيء من الدقة في ظل رصدنا المستمر لمستجدات مسرح ذوى الهمم طوال العقدين المنقضيين ولاسيما مسرح مدارس المكفوفين وغيرهم من ذوي الاحتياجات الخاصة الذي كان مهملاً على مستويات عدة ومستمرة بالمسرح المدرسي الذي يتعامل في كثير من الأحيان مع النشاط المسرحي بالجدية نفسها التي يتعامل بها مع غيره من المواد الدراسية ولذا يجدر بالذكر القول بأن كل محافظة من محافظات مصرنا الحبيبة يكون بها مدرسة واحدة لتعليم المكفوفين لأن أعداد الطلبة من طالبي التعليم العام من المكفوفين في كل محافظة لا يحتاجون إلى أكثر من ذلك لتعليمهم أما باقى المكفوفين فإما أنهم يحرمون بمعرفة ذويهم من العملية التعليمية أو يتم إلحاقهم بالتعليم الأزهرى الذى غالباً ما يجدوا أنفسهم فيه لاعتماده بصفة أساسية علي قدرتهم على التركيز والحفظ لأنهم أي المكفوفين أكثر الناس قدرة علي الحفظ بما يمتلكونً من تركيز بسبب غياب الرؤية التي يترتب عليها قدر من عدم الانتباه والتشتت ولذلك نراهم أقدر الفئات علي حفظ الأشياء وقد تعامل الطلاب هذه المرة مع مسرحية «وجهة نظر» وهي مسرحية شهيرة كتبها للمسرح منذ ما يزيد عن ثلاثة عقود الكاتب الأشهر في الدراما المسرحية المعاصرة (لينين الرملى) ليعالج فيها موضوع يتعلق بسوء تعامل بعض المؤسسات الأهلية مع ذوى الأحتياجات البصرية من خلال مؤسسة لتأهيل المكفوفين يفترض بها أن توفر لهم العمل المناسب مقابل أجر رمزى ورعاية صحية وغذائية وكل رواد هذه المؤسسة من ذوى الاحتياجات البصرية ممن يفترض أن تبذل المؤسسة جهد كبير للتأكد من أنهم يفتقدون إلى البصر لكي تلحقه بالمؤسسة ويتلقى المركز ذات صباح نزيل جديد محير يدعى «جمعة الشواف» ومن اسمه نتوقع أنه حاد الرؤية لذلك تتردد الإدارة فى قبوله من دون اختبار للتأكد من أنه فاقد البصر خصوصاً وإنه يملك بصيرة حادة يربك بها من يتعامل معه حتي أن أغلب المحيطين به يعتقدون أنه يرى بالفعل لقوة بصيرته وحدة ذكاؤه الذي جعله يفهم كل شيء حول المؤسسة في وقت بسيط وهو كذلك سرعان ما يخطط لثورة داخلية تهدف إلي محاربة الفساد الذي استشري في المؤسسة والنيل منهم ولتحقيق ذلك يحصل «جمعة» بطريقة ما على خطاب وارد إلى المؤسسة ويخفيه هو وزملاؤه من رواد المؤسسة الذين يبحثون بعد ذلك عمن يساعدهم فى قراءة هذه الرسالة أو هذا المستند لكي يقدموا شكوى بالمستندات ولكي يتقدمون فى تحقيق ذلك يستعينون بأحد العمال الذي يتقبل برحابة صدر ما يقدمودن له من رشوة ولكنه لا يستطيع أن يساعدهم في القراءة لأنه أمي و بالرغم أن أغلب وظائف الكون تشترط التعليم في اختيار موظفيها فقد عين هذا العامل من دون أن يكون لديه أى قدر من العلم والمعرفة لأن الأمر على حد تعليق «جمعة الشواف» أن وظائف هذه المؤسسة إشترطت الجهل حتى لا يعلم بأى شيء مما يجرى بها، وقد قام بهذه الأدوار التمثيلية طلبة وطالبات مدرسة النور للمكفوفين بالزقازيق بحب كبير وخفة ظل شديدة ومنهم الطالب «عبدالله محمود» الذي قام بتمثيل دور «الشواف» محاكيا الفنان الكبير ونجم الكوميديا اللامع (محمد صبحى) وقد أستطاع «عبدالله» كذلك فيما يخص الأداء الحركي أن يؤدي كثير من الحركات اللازمة لهذه الشخصية أما الصوت الذي كان يؤدي به «محمد صبحي» فقد تمكن من محاكاته بصيغة جيدة لأنهم كما قلنا يملكون موهبة المحاكاة بدرجة كبيرة بينما

تكون مشاكلهم في الأداء الحركي الذي يمثل تحدى كبير عند المكفوفين الذين يجدون معاناة كبيرة في أداء الحركة المسرحية ومع ذلك نراهم يحاولون طوال الوقت بكل ما يمتلكون من صبر وعزيمة لكي يقدموا عروضا مسرحية مرضية، ومن الجدير بالذكر أن ما يبذلونه من جهد لكي يقدموا العرض أضعاف ما يبذله إخوانهم المبصرين وذلك لكي يحاولوا إسعاد جمهور المسرح الذى يكون إسعاده أهم مطلب عند صناع العروض المسرحية والمكفوفين هنا يحاولونا إمتاع مشاهديهم بحركات مسرحية لا يتقنونها ولا يرونها ولا يفيدون منها بأي طريقة من الطرق ورغم ذلك يتعبون أنفسهم لأجل إسعاد الآخرين وذوى الاحتياجات البصرية يرهقون أنفسهم جدا لأجل تعلم الحركة المسرحية وتنفيذها بأكبر قدر من الاجادة لأجل مشاهديهم والمفارقة التي نوهت عنها في مطلع مقالي تتعلق بمستقبل الإبداع التمثيلي عندما يتوفر لدينا ممثلين من ذوي الهمم مثلما في هذه المسرحية التي أغلب ممثليها من المكفوفين هل يفضل أن يكلف المكفوفين بتمثيل أدورهم أم نستعين بالمبصرين لكي يبذلوا جهود كبيرة في الحفاظ علي مظهر العميان بينما المكفوفين هم أنفسهم موجودين، وهو ما أظن أن مثل هذا العرض يفتح المجال أمام الباحثين لدراسة هذه المسألة التي لا ينبغي القطع فيها من دون فحص دقيق، وقد قام بتمثيل دور «صفية» النزيلة ضعيفة البصر التي تعمل بكل إخلاص في انتظار أن تخضع لجراحة قريبة ترد لها بصرها وهو الدور الذي قامت به النجمة المتميزة «عبلة كامل» وفي هذه المدرسة قامت به الطالبة «جاسمين طارق» بخفة ظل كبيرة وروح جميلة أثرت الشخصية وجعلتها تدخل قلوب مشاهديها لفرط الصدق في تكوين عصب الشخصية وهو افتقاد البصر ومعاناة الشخصية من أجل الظهور بمظهر من يمتلك بقايا إبصار وهي صفة لازمة عند كثير من الفتيات ضعيفات البصر والمكفوفات ومن أبرز الطلاب المشاركين أيضا «محمد راضى» الذي قام بدور «مسعود» الرجل الثاني في التكوين الخاص بمقاومة الفساد بالمؤسسة بخفه ظل كبيرة أيضاً فيما شاركت الطالبة «أمنية صلاح» بدور نزيلة أخري بالمؤسسة ولما تفشل محاولة الشواف قراءة الرسالة بواسطة العامل يحاول مع أقرانه مجددا قراءة الخطاب من خلال بصيص البصر الذي عند «صفيه» والتي في إطار كوميدي تقوم بجهد خارق لا تصل منه إلي شيء وعلي صعيد موازي تتجمل المؤسسة وتغطى فسادها أمام وسائل الإعلام وأمام الضيوف الأجانب الذين يدعمون النزلاء من المكفوفين.

وهكذا قدم التلاميذ وجبة مسرحية خفيفة جداً ولطيفة وجدت استجابة قوية من الجمهور الذى استمتع بالمسرحية وبما فيها من كوميديا وكذلك أشاد بها الأساتذة أعضاء لجنة التحكيم المكلفة من وزارة التربية والتعليم بمشاهدة العروض والذين أحسنوا التفاعل والاستجابة مع كافة العروض وقاموا بتشجيع الطلاب المشاركين في المسرحية بشكل تربوى يؤدى كما نعلم إلى مزيد من حب هؤلاء الطلاب للأنشطة المدرسية ذات النزعة الأخلاقية والتربوية وهو ما عزز من تمتع الطلاب بممارسة المسرح المدرسي التي من أهم فوائدها دعم الروح المعنوية وحب هؤلاء الطلاب ذوى القدرات الخاصة للمسرح المدرسى الذي بادلهم حبا بحب وأحبهم المسرح بكل طاقته على العطاء والحب.

ماذا نعرف عن المسرح الإندونيسى؟

هشام عبد الرءوف

ماذا نعرف عن المسرح الإندونيسى؟ توجد فى إندونيسيا حركة مسرحية مزدهرة وناضجة لايكاد احد يعرف عنها شيئا خارج هذا البلد المسلم الواقع فى آسيا. ويأتى ذلك رغم أن فرقًا مسرحية إندونيسية تشارك فى المهرجانات المسرحية على مستوى العالم وتلقى عروضها الإعجاب. وكان أحدث مثال على ذلك مهرجان المسرح الذى عقد فى المغرب قبل أيام.

واليوم سوف تكون لدينا فرصة للتعرف على بعض ملامح هذه الحركة من خلال «ميرا»، وهى مسرحية غنائية عرضت على مدى يومين فقط على مسرح «بيسار» فى العاصمة الاندونيسية جاكرتا. ومن المثير أن المسرحية كانت تقدم مرتين فى اليوم كل عرض بواسطة فرقة أى أن فرقتين قدمتا العروض الأربعة. واحدى الفرقتين تحمل اسم «برودواى إندونيسيا» وكان المخرج واحدًا.

والمسرحية تتناول حياة «ميرا»، وهى شخصية نسائية من التراث الشعبى الإندونيسى، ويعنى اسمها باللغة الإندونيسية الفتاة الجميلة الرقيقة. وجسدت شخصيتها فى ممثلة إندونيسية شهيرة هى عائشة دافيرا.

وتم عرض سيرة حياة «ميرا» من خلال تقاليد الزواج الشعبية الإندونيسية المعروفة باسم البيتاوى، والتى تسود بشكل خاص فى العاصمة جاكرتا وضواحيها والجزر المحيطة بها فى هذا البلد الذى يضم أكثر من عشرة آلاف جزيرة.

كيمياء

وتدور أحداث المسرحية حول ميرا الجميلة التى تعيش مع والدها منذ طفولتها بعد وفاة امها ولم يكن له أبناء سواها. وعندما تكبر وتصل إلى سن النضج ويتالق جمالها يلح عليها ابوها بانج بودونج الـذى جسد شخصيته حلمى طاهر أن تتزوج. ولم يكن لديها ميل للزواج لكنها كانت تخفى هذا الأمـر. وكانت تبرر العزوف بأنها ترغب فى الزواج لكنها لن تتزوج إلا من شخص يهزمها فى مبارزة بالسيف.

وذات يوم تعرض منزل فى مقاطعة ماروندا حيث دارت احـداث المسرحية للسرقة. وقامت ميرا بـدور ضابط الشرطة وبدأت فى البحث عن الجناة. ووصلت إلى ما اعتقدت أنه أدلة تدين شخصًا يدعى «اسنى». ويشعر اسنى بالغضب عندما يواجه بهذه الاتهامات فيتوجه إلى ماروندا ويقابل ميرا ويدور بينهما حديث عاصف. ويتفق الاثنان على خوض مبارزة ينتصر فيها اسنى على ميرا.

وهنا يلاحظ الأب كيمياء خاصة قوية بين الاثنين ويسعى الى التقريب بينهما من أجل ان يتم الزواج الذى يتم أخيراً وسط حفل تبرز فيه البيتاوى أو تقاليد الزواج الإندونيسى. ومن هذه التقاليد على سبيل المثال لا الحصر البانتون (الأغانى القصيرة المقفاة) التى يتبادلها أبطال العرض بأكثر من لغة من مئات اللغات المتداولة فى إندونيسيا.

زفاف حقيقى

ويـرى الناقد المـسرحـى لصحيفة جاكرتا بوست الإندونيسية أن المسرحية نجحت فى التعبيرعن تقاليد البيتاوى بشكل كبير يجعل مشاهد المسرحية يشعر بأنه يجلس فى حفل زفاف حقيقى ما شكل متعة كبيرة للجمهور الذى شهدها بعرضيها على مدى اليومين.

ويعود الناقد فيتحدث عن فصول المسرحية فيقول إن الفصل الأول يقدم صورة معبرة للحياة الاجتماعية فى إندونيسيا والخلافات بين العائلات والمناخ الاجتماعى الـذى وقعت فيه جريمة السرقة. ويستخدم المخرج أسلوب العرض الجماعى لتقديم كل أسرة إلى جمهور

المشاهدين. هذا مع بعض اللمسات الفكاهية وبعض الحركة لدفع الملل عن المشاهدين.

ويرى الناقد أن الفصل الثانى كان أقل إثارة وحيوية من الفصل الأول وإن غطت على بعض عيوبه مشاهد الحوار بين ميرا واسنى وبين ميرا وابيها رغم قصورها التعبيرى. وربما كان وراء ذلك ان المشاهدين كانوا يعلمون ان الـزواج سوف يتم فرأى كاتب المسرحية إنه لا داع لإجهاد نفسه فى صياغة الحوار. وكان ذلك فى رأى الناقد نقطة ضعف غير مبررة دراميًا فى إقناع المشاهد بهذه الكيمياء.

وقد غابت عن الفصل الثانى بعض مشاهد الخلفيات والشخصيات الثانوية التى أضفت الحيوية على الفصل الأول. كما لجأت شخصية «ميرا» أحيانًا إلى تعبيرات نمطية غطت على شخصيتها المتميزة فى التعبير التى تميزها عادة فى أعمالها المسرحية.

بعض المرح

ويعود الناقد فيشيد بأبطال العمل المسرحى، ويقول إنهم لجأوا الى بعض المرح فى التعبير للتغطية على نواحى الضعف. وهو نفسه استمتع بهذه المواقف المرحة.

ورغـم مأخذه على العرض يعود الناقد فيقول إنه استمتع كثيرًا بهذا العرض الـذى كان قصة جذابة ضحك كثيرًا خلالها حتى فى المواقف التى كانت نهايتها معروفة مقدمًا. وتضمنت المسرحية عرضًا جيدًا لثقافة البيتاوى. وقبل هذا، وذاك كان الممثلون مندمجين فى تجسيد شخصياتهم إلى درجة التنافس. وهو عرض يستحق المشاهدة إذا أعيد عرضه.

تجارب مبشرة

وتشهد الحياة المسرحية فى إندونيسيا بين الحين والآخر عددًا من التجارب المسرحية المبتكرة.

فعلى أحـد مسارح العاصمة الإندونيسية جاكرتا بدات فرقة تطلق على نفسها اسم «خيال الصم» أول مسرحية موسيقية فى إندونيسيا يشارك فريق من الممثلين والممثلات والفنيين من الصم.

ويؤدى الممثلون والممثلات أدوارهم بتعابير وجوههم ولغة الإشـارة بإيديهم. هذا بينما تستعين الفرقة بشاشات حول خشبة المسرح لتعرض الحوار وكلمات الأغنيات.

وتتناول المسرحية الموسيقية «أغانى الصمت» محنة الطلاب فى مدرسة متوسطة (إعدادية) للأطفال ذوى الإعاقة، وألّفت المخرجتان حسنة مفيدة وهيلجا تريزيا المسرحية بهدف زيادة الوعى والتشجيع على استخدام لغة الإشارة.

وتقول مفيدة، وهى صماء، بلغة الإشارة الإندونيسية «أملى هو أن نتمكن فى المستقبل من تعزيز الشمول، وألا يكون هناك تفوق للسمع بـين الصم ومن يسمعون، نحن متساوون».

واستغرق إعداد المسرحية الموسيقية، التى شارك فيها أكثر من 60 ممثلًا وطاقم عمل من الصم تتراوح أعمارهم بين 16 و40 عامًا، 3 أشهر. وقالت هيلجا إنها مستوحاة من مسرح الصم فى الولايات المتحدة.

ويتناول العرض تعليم ذوى الاحتياجات الخاصة فى المدارس الإندونيسية، إذ يركز تعليم الطلاب الصم فى كثير من الأحيان على تدريبات الكلام وقراءة الشفاه، أكثر من التركيز على لغة الإشارة، وسط نقاش أوسع حول أفضل أساليب تعليم الأطفال ذوى الإعاقات السمعية.

يرى البعض فى مجتمع الصم أن التعليم الشفهى قد يؤدى إلى الشعور بالغربة والانعزال، وأن لغة الإشارة هى وسيلة طبيعية أكـثر للتواصل بالنسبة لهم، ويقول أنصار هذه الطريقة إنها قد تعمل على دمج الأشخاص ذوى الإعاقات السمعية بشكل أفضل مع المجتمع.

وترى الممثلة الصماء هانا أريثا أوكتافيا أن العرض الموسيقي، كان بالنسبة لها وسيلة لتقديمها للغة الإشـارة ومجتمع الصم الأوسـع، وأضافت: «خلال تدريبات الحوار، كان علينا استخدام أكبر قدر ممكن من التعبيرات ومتابعة مجريات القصة».

وتابعت قائلة: «ما هو مثير للاهتمام هو أننا فى التدريبات علينا أن نشعر بالإيقاعات والاهتزازات ونطابقها مع حركات الرقصات، أتصور أن هذا هو الجزء الأكثر إثـارة للاهتمام لأننى أحب أن أرقص، وقد انتبهنا جيدًا للإيقاعات بمساعدة وسائل سمعية، نستخدم مـكـبرات صـوت ضخمة للمساعدة فى توجيهنا».

ومن بين سكان إندونيسيا، وعددهم نحو 280 مليون نسمة، يعانى أكثر من مليونين من إعاقات سمعية، بما فى ذلك 27983 طالبًا فى مدارس لذوى الاحتياجات الخاصة.

وهناك مسرح العرائس هو شكل تقليدى يرجع إلى جزر جاوا وأجزاء أخرى من جنوب شرق آسيا، حيث يتم سرد قصة درامية من خلال الجمع بين العرائس وخيال الظل ودمجها أحيانًا مع شخصيات بشرية.

«الأراجوز.. نحو نظرية لاكتشاف التراث المزيف»

جديد المكتبة المسرحية للدكتور نبيل بهجت

همت مصطفى

صدر فى الأيام الأخيرة الماضية بالمكتبة المصرية المسرحية كتاب «الأراجوز بين الروايات الأصلية والمزيفة، نحو نظرية لاكتشاف التراث المزيف» للدكتور نبيل بهجت، عن المهرجان المسرحى الدولى لشباب الجنوب للدورة التاسعة لعام ٢٠٢٥ والتى من المقرر تنظيمها فى محافظة قنا فى الفترة من ١٥ إلى ٢٠ إبريل المقبل.

التراث المزيف

ويسعى هذا الكتاب إلى وضع نواة لنظرية »التراث المزيف« فى محاولة لوضع ضوابط إجرائية للتفريق بين التراث الأصيل والمزيف، متخذًا من الأراجـوز نموذجًا لمناقشة الظاهرة، وكذلك التفريق بين الكنوز البشرية وغيرهم ممن لديهم معرفة عامة بالفن الشعبى، وأيضًا التفريق بين مستويات التعامل مع التراث الشعبى، والتى تتنوع بين الاستعادة والتوظيف والاستلهام، والفرق بينهم.

الفصل الأول

ويقف الكتاب فى فصله الأول »نحو نظرية لاكتشاف التراث المزيف على الأهمية الكبرى للتراث الشعبي«، وآفات الوضع والانتحال فيه، ومن هو الـراوى الأصيل، وكيف نفرق بين الـراوى الأصيل والـراوى المزيف، كما يقف الفصل الأول على الروايات الأصلية والمزيفة سواء على مستوى الشكل أو المضمون، واضعًا عددًا من الخطوط العريضة للتعرف عليهما، منبهًا إلى خطورة الروايات المزيفة على الذاكرة الوطنية، وكيف أنها أحد أخطر ما يهدد الفن الشعبى بشكل عام، محاولًا من خلال ما يناقشه الفصل من إعلان عدد من الضوابط والملاحظات التى بها يستطيع الباحث أو المتعامل مع التراث التفريق بين الأصيل والمزيف من روايات ورواه.

ويحدد مفاهيم الكنز البشرى والـراوى المزيف بداية.. من هو الكنز البشرى؟ الكنز البشرى هو الفنان الـذى يحمل وينقل العنصر الشعبى عن طريق العنعنة، المـمارس له، الحافظ لروايته، العارف بتقاليد أدائـه، والـذى ظل يقدمه طـوال حياته بشكله الشعبى المـتوارث، إذًا فهو من تعلم بطريقة المعايشة وأخـذ الفن عن أسطواته، وحفظ روايته أو روايـات متعددة، كذلك فإنه العارف بالتقاليد والأسرار كما أنـه ظل يقدم الفن بحالته الشعبية بحالته التراثية بعيدًا عن أى تغيير تحت مسمى التطوير أو التحديث.

أما الفصل الثانى فيقدم إجابة واضحة على سؤال »هل يتطور التراث؟«، والإجابة البديهية لهذا السؤال أنه لو تطور التراث لما أصبح تراثًا، بمعنى أن الـتراث لا يتطور، وإنما يُسْتَلهم؛ فالاستلهام هو المقصد النهائى والغاية الكبرى من عمليات الحفاظ على التراث؛ ليصبح واقعًا اقتصاديًا وجماليًا فى حياتنا المعاشة.

الفصل الثانى

ويقدم الفصل الثانى حالات استلهام الأراجوز فى مختلف أشكال الإبداع كنموذج على فكرة الاستلهام التى هى إبداع فردى تستفيد من التراث ولا تقع فى دائرة التراث، وإنما تقع فى دوائر المبدع الفرد، والذى له مطلق الحرية فى اختيار الشكل الإبداعى، كأن يستلهم السيرة الشعبية فى قصيدة، والشكل الحوارى فى رواية، واللوحة الشعبية فى قصة أو موسيقى إلى غير ذلك.

الفصل الأخير

والفصل الأخـير يقدم نموذجًا من الـروايـات الشفاهية الأصـيـلـة، عـن طـريـق الـــراوى الشعبى وشـيـخ لاعبى الأراجـــوز» عـم صـابـر المـــصرى« كـنـمـوذج لـروايـة المـضـمـون الأصـيـلـة، ويختتم الفصل بـعـرض نمـاذج لـروايـات الشكل الأصيلة وروايـــات الشكل المزيفة. ويحاول هذا الكتاب يحاول فتح الباب للنقاش حول التراث المزيف ورواتـه المزيفين، فى محاولة لإلقاء الضوء على هذه الظاهرة من جانب، ودعوة الباحثين الدارسين لوضع الضوابط والإجراءات لضمان سلامة التراث الشعبى - مضمونًا وشكلًا - من العبث، ومحاولة التمييز بين التراث الأصيل والمزيف متخذًا من الأراجوز نموذجًا لذلك.

التجربة الإبداعية لنبيل بهجت

الدكتور نبيل بهجت، أستاذ علوم المسرح فى جامعة حلوان، اتسمت تجربته الإبداعية بأنها ارتكزت إلى كنوز التراث الشعبى المصرى الأصيل، حيث استطاع من خلال تتبعه لتجليات هذا التراث استعادة فن الأراجوز وخيال الظل، ونقله من الهامش إلى المركز، ووضعه على قوائم التراث الإنسانى العالمى للتراث اللا مادى، والتوثيق لأعماله ولاعبيه ورواياته.

كتب الدكتور نبيل بهجت وأخرج فن »الأرجواز« ٣٦ عرضًا مسرحيًا تم عرضها فى ٣٠ دولة حول العالم عبر فرقة ومضة التى أسسها منذ عشرين عامًا، وقدمت العروض فى أكثر من ٣٠ دولة مختلفة، العديد منها بلغات مزدوجة عبر الاشتراك مع فنانين يتحدثون لغات مختلفة، كعرض »على الزيبق« الذى قدم فى أمريكا، وعرض »جحا المصرى« فى إيطاليا، وعروض تعتمد على الأراجوز وخيال الظل والراوى وأحيانًا عناصر شعبية أخرى، كإضافة الموسيقى الشعبية أو الرقص الشعبى، ومنه التنورة ، أو التحطيب مثلًا، ومن بواكير العروض التى قدمناها عرض »على الأبـواب«، و»أراجـوز دوت كوم«، وفى ٢٠٢٢ قدم عرض »المخايل والخليفة« فى الأمم المتحدة بجنيف.

التراث المسرحى المصرى

وقـدم نبيل بهجت مشروعه الأكـاديمـى ليوثّق ويحقق ويدرّس التراث المسرحى المصرى لرواده فى العصر الحديث، وشعراء العامية المصرية فى القرنين التاسع عشر والعشرين، فقدم ١٣ كتابًا؛ منها »الأراجـوز المصرى« الصادر باللغتين العربية والإنجليزية عن المجلس الأعلى للثقافة.

وألف نبيل بهجت كتاب »خيال الظل المصرى من جعفر الراقص حتى الآن« الصادر عن الهيئة العامة للكتاب فى ٢٠٢١، بالإضافة إلى صدور أبحاث كاستلهامات الأراجوز فى الواقع.

وكتاب »عشرون عامًا من الإبـداع.. فرقة ومضة« والذى يتناول تجارب فرقة »ومضة« المختلفة لعشرين عامًا، ومنهجها وطريقتها فى التعامل مع الـتراث طوال الفترة السابقة، وسيضم بعض النصوص التى عملنا عليها، فى صورة »ببليوجرافيا « كبيرة تجسد ذلك، بداية من عروض الشوارع واستعادة فنون الأراجوز وخيال الظل مرة أخرى للجمهور، وإلقاء الضوء على التجارب المسرحية المختلفة التى تم تنفيذها فى مختبر الفرقة، كتجربة مسرح الجمهور فى ٢٠٠٨.

مغامرات مسرح ما بعد الدراما

في عصر الفن الحديث(٢)

تأليف: كيتي تشوكروف
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

الأداء في الفن المعاصر ليس أدائيا

والآن دعونا نعود إلى الافتراضين المذكورين أعلاه الذين تبناهما المسرح ما بعد الدرامي ونتذكر ما كانت مغالطاتهما.

١. إن ما يراه النظر المسرحي باعتباره حضورًا «حيًا» في الأداء في الفن المعاصر ليس كذلك في الواقع.

٢. إن التحرر الديمقراطي من انضباط التمثيل وإطار العرض المسرحي لا يؤدي إلى تحرير المواطن والمجتمع، بل يعيد إنتاج شعار التحرر بشكل رسمي.

لماذا تُعَد مقارنة الأداء في الفن المعاصر بالمسرح ما بعد الدرامي خطأً جماليًا ومعرفيًا فادحًا؟ لأن الأداء في الفن ليس ولم يكن أبدًا حضورًا حيًا يُدرَك ويُوصَف ظاهريًا. فالأداء في الفن، حتى باعتباره فعلًا جماعيًا، ليس فعلًا مدنيًا ولا فعلًا ديمقراطيًا مباشرًا. وفي عروض أبراموفيتش، وفرانسيس ألوس، وفالي إكسبورت، وكثيرين غيرهم، من الأهمية بمكان أن يتحول جسم الفنان أو أفعاله إلى عرض مفاهيمي مادي ـ بمعنى ما، يتحول إلى تجسيد لمفهوم تجريدي. وبالتالي فإن هذه العروض لا ترتبط ارتباطًا كبيرًا بحرية التعبير الذاتي الشعري الذي تكتب عنه فيشر ليشت. وما يتصوره منظرو المسرح ما بعد الدرامي باعتباره حضورًا ظاهريًا مباشرًا وغير درامي في الفن المعاصر يقع خارج نطاق الدراما وما بعد الدراما. لماذا؟ لأنه في حين أن المسرح، من خلال تجديد نفسه، لا يزال يستخدم أساليب أوائل القرن العشرين، وبالتالي مجرد إظهار أو تفكيك الوسيلة، فإن الفن قد ألغى نفسه تمامًا كفن من أجل التخلص أخيرًا من كل اعتماد على الجمهور وتأسيس نفسه كمؤسسة تشير إلى فراغها وعدم وجودها. ومرة أخرى، حتى عندما يستكشف المسرح عتباته الخاصة ويحاول إدخال التأمل الذاتي في الأداء، فإنه يظل عند مستوى مجرد نقد نفسه كوسيلة. لم يلتزم المسرح أبدًا بإلغاء الذات تمامًا. ولهذا السبب، فإنه يعطي الأولوية للتلقي والملاحظة والحاجة إلى الجمهور، على الرغم من الانخراط أحيانًا في تجارب جذرية قد يكون من الصعب هضمها. ويحدث هذا لأن المكونات المرتبطة بالوسيلة فقط في المسرح هي التي يتم تصورها أو إلغاؤها، في حين أن البنية الفينومينولوجية نفسها، والتي تتضمن مراقبة وتسجيل الفعل، لا يتم تجاوزها. بعبارة أخرى، يستخدم المسرح المعاصر تجارب مختلفة: فهو يعبث بغياب الفعل، ويحاول أن يكون غامرًا، أو يحاول التخلص من الممثل وغيره من المعارف المسرحية الانضباطية.

لقد حدث نفس الشيء في الرقص، الذي كان يحاول التخلص من تصميم الرقصات والراقص. وبشكل عام، حاول كل من المسرح المعاصر والرقص المعاصر إزالة البنيات المقلدة، وإظهار عملية تفككهما للمشاهد. ومع ذلك، لا يزال كلاهما بحاجة إلى جمهور لمراقبة تفكيكهما. إن الفن المعاصر وظهور الأداء فيه ليس لديهما مثل هذه الحاجة بسبب إلغاء الفن الحديث للذات بشكل مطلق. لقد دمر كل من «المربع الأسود» لماليفيتش (١٩١٥)، و»نافورة دوشامب» (١٩١٧) مؤسسة الفن إلى الحد الذي أصبح الفن معهما مفهومًا مثاليًا لم يعد بحاجة إلى أي مراقبة أو متفرجين على الإطلاق. وهذا يعني أن مؤسسة الفن كان عليها أن تلغي نفسها تمامًا من أجل إنشاء مؤسسة الفن المعاصر الجديدة.

لذلك إن كل تخصص ـ المسرح، والرقص، والسينما ـ له نظريته الخاصة. ولكن الفارق بين نظرية الفن ونظريات المسرح، والأدب، والسينما، وتصميم الرقصات هو أن الفن المعاصر نفسه يشكل نظرية بالفعل، إذا جاز التعبير: فهو لا يحتاج إلى نظرية تصفه. وهذا يعني أن هذه المؤسسة، نتيجة لإلغاء الفن لذاته، لم تعد تمتلك أي جماليات. فهي لا تمتلك أي فينومينولوجيا مستقلة، بل تمتلك نظرية فقط. وعلى الرغم من تحديثه، فإن المسرح لم يخضع لاستئصال كامل لجوهره، وإلغاء السياق الإدراكي للتخصص نفسه. وبالتالي فإن جوهر المسرح لم يرحل عنه تماما، على الرغم من أن العديد من الناس يرغبون في أن يكون هذا الجوهر مشابها للفن ـ ليصبح أقل شهرة، وأكثر انخراطا اجتماعيا، وبالتالي أكثر جاذبية للمشاهد التقدمي اليوم.

لماذا لا تكون الديمقراطية «الناعمة» تحررية؟

خلال مناقشة بعد العرض الأول لعرض راقص لها، شرحت مصممة الرقصات ألكسندرا كونيكوفا أخلاقيات وشعرية الرقص المعاصر، وعبّرت عن جميع الافتراضات الموضحة أعلاه فيما يتعلق بنقد ليبكي لكوريجرافيا الباليه. ففي الرقص المعاصر، يكون الجسد مضادًا للبهلوانات: فهو يسعى إلى تطبيع المكان والزمان وأنماط الوجود داخلهما(١). لا ينبغي أن يكون وجودنا في هذا الوسط مفرطًا: بل يجب أن يتضمن العلاج الذاتي ومراقبة الذات للإيقاعات الحيوية الداخلية للجسد (مما يستدعي التذكير بزمن الحاضر المطول لدى ليبيكي ودفاعه عن مراقبة الذات والأنانية). إننا نرى مثل هذه الأجسام في عروض مصممي الرقص مثل شارماتز، ولا ريبو، ولوروي، وكونستانزا ماكرا، وجيرمي بيل، وغيرهم. ولكن دعونا نقارن بين هذه الافتراضات حول تجنيس الجسم وبين المطلب الأساسي والمضاد الذي طرحه جروتوفسكي وأرتو بشأن الإفراط الأعلى، لدفع جسم الممثل وعقله إلى حافة الهاوية. إن الاستعارة الرئيسية التي يستخدمها أرتو هي «الرياضة»، «البهلوانية». وبالنسبة لجروتوفسكي(٢) أيضاً، لابد من رفع الجسم إلى مستوى حساسية خارقة للطبيعة لكي يتحول إلى روح. إن الإفراط في البهلوانية والرياضية في الجسد ينتج، كما كان الحال، سعة «بهلوانية» من الوعي والنفس والروح التي تمنح المرء القدرات الجسدية والروحية اللازمة للقيام بالعمل. وبعبارة أخرى، إن التمثيل ليس مهنة بقدر ما هو تدريب نفسي جسدي محدد يهيئ المرء لأداء الأعمال. وهذا الجسد ليس فرديًا ولا أنانيًا: إنه مثالي وبالتالي عام. وحتى طريقة التمثيل البريختية، التي غالبًا ما يعتبرها منظرو ما بعد الدراما رائدة لممارسات المسرح ما بعد الانضباطية، لا تزعج الانضباط بقدر ما تزيده صلابة، وتكمل تدريب الممثل

بتأمل مدني نقدي. وفي هذه الحالة، يتناقض نقد الطليعة لمسرح الريبرتوار مع انتقادات المسرح «الأكاديمي» الموجودة في ما يسمى بالمسرح ما بعد الدرامي المعاصر. فقد انتقد المسرح الطليعي الريبرتوار السائد لأنه أضعف المكونات المفرطة في الأداء المسرحي - أي لأنه يفتقر إلى المكونات الأدائية والجذرية والدرامية الحقيقية. وعلى العكس من ذلك، ينتقد المؤيدون الحاليون لعلم الجمال ما بعد الدرامي (فيشر-ليشته، ليبيكي، مالزاشر) المسرح الريبرتواري السائد (الذي لا يبقى فيه شيء من صرامة النوع الدرامي) بسبب انضباطه الصارم بشكل مفرط.

الآن دعونا نسأل أنفسنا سؤالاً. هل يمكن أن يقتصر الجسم على مجرد وجود طبيعي في حاضر دائم معين، جسم تكفيه هشاشته الذاتية الطبيعية، أن يكون سياسياً حقاً؟ ألا تحل محل الحرية والنشاط الاجتماعي في هذه الحالة مجرد إظهار أسلوب حياة المرء، وصدمته؟ وبالتالي، أليس ما نلاحظه مجرد قبول عشوائي لجميع أشكال السلوك التعسفي في الفضاء الاجتماعي والفني، بدلاً من التمرد من جانب هذه الأشكال؟ إن الإشارة إلى الأداء في الفن غير ذات صلة هنا، لأنه عندما يظهر الأداء في الفن المعاصر، فإن الجسم ووجوده - البسيط وغير المدروس للوهلة الأولى - يتم في الواقع تصوره ونظريته بشكل صارم، وتحويله إلى معرض فني، كما زعمنا أعلاه. ولكن في مسرح ما بعد الدراما والرقص المعاصرين، نلاحظ تدفقًا لا نهاية له من التعبير عن الذات الفردية والأنانية بدلاً من المفاهيم الجاهزة. ونتيجة لهذا، بدلاً من البعد «العام» أو «العالمي»

في الممارسات ما بعد الدرامية، نلاحظ اجتماعية تظهر، بالأحرى، في صورة سجن بانوبتيكون من الأفراد الهجينيين، الذين يكون توحيدهم ممكنًا بمعنى أن كل واحد منهم مزود بساحة صغيرة لإظهار هويته اليومية. وتنحصر «الديمقراطية» في هذا الإثبات. ومع ذلك، تنشأ أشكال مكثفة من التحرر عندما يسعى الفرد إلى بعد «العام» في هويته، وليس عندما يقتصر على الحق الفردي في الحياة اليومية والإثبات النرجسي لهذا الحق.

يتلخص الأداء الديمقراطي ما بعد الانضباطي في السماح للجميع بعدم بذل جهد استثنائي، وكأن أي جهد استثنائي لا يمكن أن يكون إلا ضرورة استبدادية للآخر الكبير، وليس إنجازًا أخلاقيًا أو مدنيًا أو إبداعيًا.

في كتابها «الحياة النفسية للسلطة The Psychic Life of Power"، تصف جوديث بتلر بدقة نوع التنشئة الاجتماعية المتأصل في المجتمع ما بعد الانضباطي، حيث لا تشكل حرية النوع الاجتماعي الأفق الاجتماعي للتحرر الشامل، بل تلك المنطقة الدنيا من "الحياة العارية" التي قد تفلت من الأجهزة التنظيمية.(٣) وفي هذا السياق، لا يتم تمكين الهوية الجنسية - كنوع من التحرر الاجتماعي - إلا داخل نطاق العيادة. بعبارة أخرى، تتحقق حرية النوع الاجتماعي وغيرها من أشكال حرية الهوية في كبسولة العيادة، في شكل التحرر من المجتمع، وليس الحرية من أجل المجتمع (أي من أجل «العالمي»). الديمقراطية الليبرالية بالمعنى الواسع هي ديمقراطية الأفراد المتحررين من المجتمع، والمتحدين في مجتمع شبه خالٍ من المجتمع أيضًا. يسير هذا الدافع كخط منقط عبر نقد فوكو التحليلي للمجتمع النيوليبرالي ما بعد الانضباطي.

ومن عجيب المفارقات أن انفتاح المجال العام لا ينطوي على البعد «العام»، بل على الإجماع الديمقراطي حول حرية كل فرد من المشاع، ومن المجتمع، لأن «العام» يرتبط بالإكراه والأساليب المفرطة في العمل الإبداعي. فضلاً عن ذلك، ففي ظل الرأسمالية، يصبح العمل في حد ذاته مفرطاً ومجهداً إلى الحد الذي يجعل الإبداع مضطراً إلى تعليق كل أشكال الإكراه والتنظيم. وعلى العكس من ذلك، فإن كل أشكال الحياة اليومية الفوضوية والمنحرفة مسموح بها في كبسولة شبه إكلينيكية أنانية.

وبناءً على هذا المنطق، يعتقد المخرج المسرحي أو الكاتب المسرحي أنه إذا ساوى بين العمل الفني والتدفق اليومي للوقت، فسوف يجسد مساواته بالمواطنين العاديين الذين لا تتاح لهم الفرصة لممارسة الفن، وبالتالي يجسد التحرر الديمقراطي. والواقع أن مثل هذا النهج لا يوضح سوى غطرسة الطبقة المتوسطة تجاه الطبقات المحرومة في المجتمع. إذ

ينبغي للمخرج أو الكاتب المسرحي أن يأخذ في الاعتبار حقيقة مفادها أن الحياة «البسيطة» لا يمكن اختزالها في التدفق اليومي للوقت. إن الحياة العملية اليومية للناس «العاديين» وآمالهم قد تكون أكثر إفراطاً ونشوة وموسيقى وشاعرية مما يتصوره المثقفون التقدميون المقتنعون بأن التحرر من الشدة الفنية والقوانين الفنية من شأنه أن يكون تحررياً وديمقراطياً للناس «العاديين». إن الفنانين مثل مايكل هانيكي ولارس فون تريير لا يكفون أبداً عن إظهار وإثبات العكس. فهم يصورون كيف أن الفعل المفرط أو البطولي في الحياة العادية قد يكون مسرحياً، بحيث يصبح الشخص العادي مؤدياً لأكثر الإيماءات إفراطاً في تقويض الحياة اليومية. ففي فيلم هانيكي «كاش» (٢٠٠٥)، على سبيل المثال، يثبت الرجل البائس أنه قادر على القيام بفعل أدائي جذري وقاتل باسم الحقيقة والعدالة.

خمسة نماذج للأداء: مسرح المسرح

بناءً على الحجج المذكورة أعلاه، يمكننا أن نقسم مؤقتًا الممارسات الحالية للمسرح والأداء إلى خمسة نماذج:

١- الأداء في الفن المعاصر. وهذا يشمل فقط تلك الممارسات التي دخلت تاريخ الفن الحديث باعتبارها معارض مفاهيمية، بغض النظر عن بنيتها الإجرائية والزمنية.

٢- المسرح الدرامي. تلتزم معظم الممارسات المسرحية في العالم بهذا النموذج. وبزعم ارتباطها بالتقاليد، ففقد هذا المسرح في الواقع هذا الارتباط، واحتفظ فقط بالخصائص المؤسسية الشكلية وتحول إلى شكل من أشكال الترفيه الحضري. إن أغلب العروض في مثل هذه المسارح حول العالم ــ في موسكو، وسان بطرسبرج، وبرلين، ولندن ــ تشبه المسلسلات التلفزيونية التي تقدم سرديات غير متكلفة، مخففة بمواجهة المشاكل الاجتماعية الحالية.

٣- ممارسات المسرح ما بعد الدرامي. وهذا يشمل كلاً من الأعمال الجاهزة التي تنافس الأداء في الفن، وبشكل عام، جميع التجارب التي تنطوي على ما يسمى بالحضور المباشر غير الخيالي. وقد عملت فرقة ريميني بروتوكول، والمديرة هانا هورتزيج، ومركز الجمال السياسي، وميلو راو في بداياته، ولوتي فان دير بيرج على هذا المنوال. وتشكل مثل هذه الممارسات عالماً وسطاً بين المسرح التقليدي والفن المعاصر. تشمل قائمة فناني الرقص المعاصرين الذين ينبغي ذكرهم في هذا السياق كلاً من زافييه لو روي، وماريا لا ريبو، وجيريمي بيل، وغيرهم.

٤- الممارسات الفنية التي تستعير ممارسات الأداء - الرقص والمسرح والموسيقى - مع الحفاظ على الفن المعاصر، من خلال دمج السرديات الدرامية الخيالية في الأعمال. وتشمل هذه المجموعة من الممارسين مع محاكاة ساخرة للأوبرا، والفنانة الألمانية آن إيمهوف، التي تستخدم جميع الفنون المسرحية في لوحاتها الأدائية (على سبيل المثال، فاوست، ٢٠١٧)، والفنان الأيسلندي راجنار كجارتانسون، الذي يستخدم موسيقى البوب والموسيقى الأوركسترالية الخفيفة في عروضه، ومجموعة الفن في بطرسبورغ شتو ديلات.

الهوامش

١- قيمت المائدة المستديرة التي شاركت فيها ألكسندرا كونيكوفا في ١١ مارس/آذار ٢٠١٦، في مسرح ستانيسلافسكي الكهربائي في موسكو https://www.youtube.com/watch?v=8aGo6C821sw(باللغة الروسية).

٢- أنطونين أرتو، "الرياضة العاطفية"، في المسرح ونظيره، ترجمة فيكتور كورتي (ألما كلاسيكس، ٢٠١٠)، ٩٣-٩٩.

٣- جوديث بتلر، الحياة النفسية للسلطة: نظريات في الخضوع (دار نشر جامعة ستانفورد، ١٩٧٧)

النقد المسرحي السري والمجهول في مصر(١٢)

مفاجأة
سعد الدين وهبة!

سيد علي إسماعيل

منذ بضعة أشهر كُلفت بكتابة مقدمة مسرحية «كوابيس فى الكواليس» لسعد الدين وهبة، ضمن إعادة نشر أعماله الكاملة، فقررت الاعتذار عن هذا التكليف؛ لأنه ضد مشروعى الذى وضعته لنفسى منذ عشرات السنين، وهو أننى لا أكتب إلا الجديد دائمًا!! وبناء على ذلك قررت الاعتذار؛ لأننى لا أستطيع أن أضيف إلى مسرح سعد الدين وهبة أى جديد - بعد أن قُتل بحثًا كما يُقال - لا سيما أن المطلوب منى كتابة مقدمة لمسرحية «كوابيس فى الكواليس» التى نُشرت من قبل فى نهاية التسعينيات، قبل أن يتوفى مؤلفها!

وقبل تقديم الاعتذار لمع فى ذهنى سؤال جعلنى أتراجع مؤقتًا، وهو: ماذا لو كان النص المنشور من قبل، والذى سأكتب عنه المقدمة، مختلفًا عن النص المُقدم إلى الرقابة، لا سيما أن نص الرقابة أمتلك صورة منه تحت رقم «٦٩٧»؟! ولو حدث هذا أكون أضفت جديدًا ولم أخن مشروعى! وبالفعل وجدت نص الرقابة مختلفًا، لذلك تراجعت عن الاعتذار، وتضخمت المقدمة لتصبح دراسة مقارنة - والأصوب «موازنة» - بين نصين، بها مفاجآت لم تخطر على بال أحد، ستدفع الباحثين إلى إعادة النظر فى مسرحية «كوابيس فى الكواليس»، وربما فى جميع نصوص مسرحيات سعد الدين وهبة! هذه هى الخلاصة، وإليكم التفاصيل!

نص الرقابة

أحتفظ بصورة كربونية من النص الأصلى لمسرحية «كوابيس فى الكواليس» - هزلية فى ٣ فصول بقلم سعد الدين وهبه - مكتوبة بالآلة الكاتبة فى «١٥٠» صفحة، تم تسجيلها - فى إدارة رقابة المسرحيات بالإدارة العامة للرقابة الفنية بمصلحة الاستعلامات - تحت رقم «٥٣» بتاريخ ١٩٦٧/٢/٢٣، ونالت ترخيصًا بالتمثيل تحت رقم «٧٢» بتاريخ ١٩٦٧/٣/١٦، واعتمدت الترخيص «اعتدال ممتاز» مدير عام الرقابة يوم ١٩٦٧/٤/١. وللأسف الشديد التقارير الرقابية مفقودة، لكن الأجزاء المشطوبة بقلم الرقيب واضحة فى النص!

ربما يظن البعض أن عمل الرقابة المسرحية هو حذف الشتائم والعبارات المرفوضة أخلاقيًا واجتماعيًا مثل: «يا ابن الرفضى.. الأيام السودة دى.. دا يوم النقد العظيم.. يا نهار أبوك أسود.. قديمة لا مؤاخذة دى والدتك.. أهى كل حاجة فى البلد دلوقت زى الأهلى والزمالك».. إلخ هذه العبارات الموجودة فى النص المخطوط، والتى حذفها الرقيب، الذى قام بأكثر من ذلك، لدرجة أنه كاد أن يحذف أغلب صفحات مخطوطة المسرحية! لكننى سأتوقف عند أهم المواضع، ومنها الحوار الذى جاء فى (ص١١) بين تاجر نصوص المسرحيات، الذى يبيع النصوص المسرحية الجاهزة للمؤلفين، وبين الشاب «عباس» الذى يريد أن يصبح مؤلفًا مسرحيًا تلبية لرغبة أبيه بناء على وصيّة المرحومة والدته، وعند التاجر يفكر «عباس» فى شراء نص روائى جاهز بدلًا من شراء نص مسرحى:

عباس: ما عندكش روايات؟

التاجر: كان عندى.. إنما دى مش ماشية الأيام دى.. آخر واحد كان بيشترى منى الأستاذ نجيب..

شطب الرقيب اسم «نجيب» لأن الحوار بعد ذلك يتحدث عن نجيب الذى انتقل إلى السينما لكتابة السيناريوهات، مما يعنى الإشارة إلى الأديب الروائى «نجيب محفوظ»، والحذف هنا أمر منطقى حتى لا يُقال إن سعد الدين وهبة يُشهر بنجيب محفوظ ويتهمه بأنه يشترى رواياته من تاجر الروايات ولا يؤلفها! وبالمنطق نفسه حذف الرقيب اسم رواية «يا طالع الشجرة» حتى لا يُفهم أن المقصود بالتشهير صاحبها «توفيق الحكيم» رغم التلميح الصريح فيما بعد بأن المقصود هو صاحب «التعادلية»! ورغم ذلك لم يأتِ اسم «توفيق الحكيم» فى المخطوطة بأكملها.

وفى (ص١٤) يدور حوار بين «سمير» أحد كُتّاب المسرح، وبين تاجر المسرحيات؛ حيث يريد سمير إرجاع المسرحية إلى التاجر لأن الرقابة رفضتها:

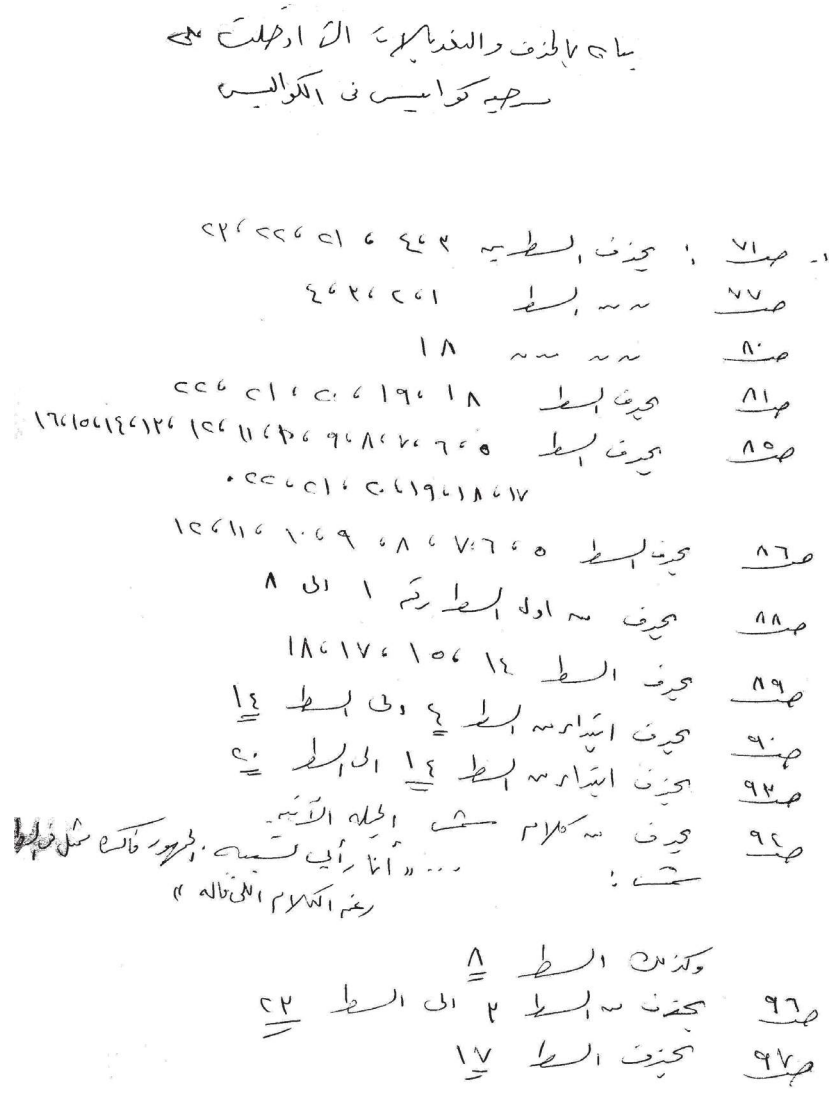
سمير: الرقابة رجعتها..

التاجر: ما قالوش ليه؟

سمير: قالوا نأسف..

التاجر: يا سلام.. تقوم تتخض.. ما هو يا أستاذ الرقابة برضه تحب المألفاتى اللحوح.. غيّر اسمها ورجعها تانى وتالت.. أمال..

سعد الدين وهبة



محذوفات الفصل الثاني

غلاف مخطوطة المسرحية

ما هو المسرح يحب الخفية.. فكرك الحكاية بالساهل.

سمير: يعنى إيه؟

التاجر: زى ما بأقول لك كده.. غيّر العنوان واسمع الكلام.. وع العموم لو ما خدوهاش أنا تحت أمرك برضه.

حذف الرقيب هذا الحوار، لأنه إساءة إلى الرقابة المسرحية، وإظهارها بأنها لا تقرأ ولا تفحص، لدرجة أن تغيير العنوان هو فقط جواز مرور النص المرفوض رقابيًا! وربما يظن القارئ أن سعد الدين وهبة تجنى على الرقابة بهذا الاتهام! والحقيقة أن تغيير العنوان كان حيلة من حيل بعض المؤلفين لمرور النص رقابيًا بعد رفضه، وهذا أمر - ربما - لا يعلمه الكثيرون، لكننى أثبته فى كتابى «الرقابة والمسرح المرفوض» الصادر عام ١٩٩٧.

وبالعودة إلى مخطوطة النص نجد فى (ص١٦) تاجر المسرحيات يشرح لوالد المؤلف المسرحى المبتدئ كيف يكتب مسرحية رمزية، قائلًا: «تحط شوية صخصيات [شخصيات] ع المسرح وتخليهم يقولوا كلام مش بتاعهم.. تبقى الصخصية [الشخصية] رمزية على طول.. يعنى الغفير يبقى الحكومة وساعات مراتك تبقى الحكومة برضه". هنا قام الرقيب بحذف كل الكلام عن الحكومة!

وفى (ص٣٦) جاء الحديث عن أنواع النقد المسرحى، وهنا نجد غلام تاجر المسرحيات - أو صبى الدُكان - يشرح للمؤلف المبتدئ ما هو «النقد الفلحوسي» بوصفه الصنف الخاص بالنقاد الكبار، قائلًا: «فى هذه النقطة بالذات استطاع سان سيكوستين أن يطور الموضوع إلى غايته إلا أن مؤلفنا انحاز إلى جانب نيكولان أندروفيتش فى نقده.. للعصفور الفريد فى إخراج فستوفيتش على مسرح البكيالونى فى قرية فلوكنت ولكن أدمين روفائيل وروفائيل أدمين وصلا فى نقدهما إلى الجوهر الفانى فى الأفق اللا متناهى الغنى بالأحداث الجوهرية كما فعل أرتورو وارتينو وجورج ومخالى وغيرهم". وهذا الكلام حذفه الرقيب، كونه كلامًا عبثيًا ساخرًا، ويُعدّ إساءة للنقد والنقاد.

وفى (ص٦٢) حوار طويل حول اجتماع فى نقابة الصحافيين، حضره الجميع إلا صحفى واحد تغيب!! وفى هذا الاجتماع شرب الجميع عصير معين كان له مفعول السحر، حيث إن من يشربه لا بد أن يقول الحقيقة، لذلك توقفت جميع الصحف عن الصدور لأنها تعتمد على الأكاذيب والتلفيقات، ما يعنى أن الصحفى المتغيب هو الوحيد الذى يستطيع أن يحرر الجريدة كلها! لذلك قام الرقيب بحذف عبارة «لازم عارفين أنه كان غايب عن الاجتماع وخطفوه.. عشان هو الصحفى الوحيد اللى يقدر يكتب النهاردة بحرية". وحذف أيضًا الرقيب هذا القول: "واحد عزم عليهم بمشروب جديد مش عارفين اسمه بيعطيه راجل فاتح محل جديد جنب النقابة شربوا جميعًا من المشروب ده.. رجعوا لمكاتبهم حايكتبوا ما قدروش.. اتضح أن المشروب الغريب ده له مفعول خطير.. إيه هو المفعول.. إن الواحد اللى يشربه ما يقدرش يكتب غير الحقيقة".

ولعل فكرة المشروب الذى يجبر الإنسان على قول الحقيقة يذكرنا بفكرة فيلم «أرض النفاق» بطولة فؤاد المهندس وشويكار وسميحة أيوب الذى تم عرضه عام ١٩٦٨ أى بعد عام واحد من عرض مسرحية «كوابيس فى الكواليس»، وهذا الترابط بين الفكرتين يفسره أن سعد الدين وهبة هو كاتب القصة السينمائية وكاتب السيناريو والحوار لفيلم «أرض النفاق»، رغم أن القصة الأدبية مؤلفها الأصلى «يوسف السباعي» وكتبها عام ١٩٤٨.

وفى (ص٩٥) حذف الرقيب حوارًا دار بين «فؤاد» ومدير التحرير حول المشاجرة التى تمت بين الصحفيين ممن شربوا العصير وكتبوا الحقيقة، وهذا جزء من الحوار المحذوف:

فؤاد: عارف الأستاذ سمير التقدمى.

المدير: أيوه عارفه.. ماله؟

فؤاد: كتب مقالة سياسية النهارده تعرف طلعت إيه.. دفاع عن الحلف المركزى.

المدير: يا نهار مهبب.. وحصل إيه.

فؤاد: زمايله بيناقشوه مسكوا فى بعض ضربوه وشالوه ع المستشفى على طول والأستاذ عبدالدايم.

المدير: نصير الفلاح.

فؤاد: أيوه.. كتب عمود طلع كله شتيمة فى الفلاحين.

وحذف الرقيب أيضًا هذا الحوار بين مدير ورئيس تحرير الجريدة حول أثر العصير على الصحفيين (ص٩٨):

المدير: العصير اللى شربت منه سيادتك كوبايتين مفعوله غريب شوية..

رئيس التحرير: يعنى إيه؟!

المدير: يعنى يخلى الواحد ما يعرفش يكتب غير الحقيقة..

رئيس التحرير: إزاى الكلام ده..

المدير: اتفضل.. المقالات أهه.. كلها بلاوى مسيحه.. شتيمة فى الناس.. اعترافات برشوة.. الجريدة كلها مفيش فيها جاهز غير الوفيات..

وفى (ص١٠٦) الجمهور يصفق ويصيح: «يحيا العدل.. يحيا العدل.. العدل أساس المُلك؟!».. فقام الرقيب بشطب كلمة «المُلك» ووضع بدلًا منها كلمة «الحُكم»!! وكأنه أراد تغيير مقولة ابن خلدون الشهيرة «العدل أساس الملك» لتصبح «العدل أساس الحكم» حتى لا يتم ذكر كلمة «الملك» خشية أن يتذكر الجمهور العهد الملكى أو «الملك فاروق» كون أغلب الجمهور - وقت العرض - عاش فى العهد الملكى! وبالمنطق نفسه حذف الرقيب عبارة «سامحنى يا جلالة الملك»، رغم أنها من حوار يحدث فى العهد الملكى ولو عن طريق الخيال!

وفى المخطوطة بعض المواقف ذات الإيحاءات والمواقف الجنسية، قام الرقيب بحذفها، ومنها هذا الحوار بين المتهم المؤلف وإحدى الممثلات التى أدت دورًا فى مسرحية الإسكندرية (ص١١١):

المتهم: حضرتك كنتى واخدة دور عامود السوارى؟

أشواق: ما له عامود السوارى.. مش عاجبك.

المتهم: لا عاجبنى.. بس يعنى عامود السوارى؟!

أشواق: ماله؟!

المتهم: تخين شوية عن جسم حضرتك..

أشواق: حضرتك بتألس.. لا يا روح أمك..

وفى موقف آخر حذف الرقيب هذا الحوار بين الممثلة والمتهم والقاض ص (١١٢):

أشواق: العدل يا سيادة القاضى.. العدل.. أنا طالبة العدل.. وألا يعنى لازم أتجوز مألفاتى عشان أشتغل.. الله يرحم المألفاتية بتوع زمان.. كانوا يألفوا للواحدة مننا من غير جواز ولا حاجة.

المتهم: ولا حتى جواز عرفى..

أشواق: عرفى فى عينيك راجل قبيح.

هذه بعض المحذوفات الرقابية - التى أراها مهمة - وهناك محذوفات أكثر ممكن إجمالها فيما يلى: حذف الرقيب اسم «سعيد» الكاتب الروائى الذى يذهب إلى تاجر الروايات ومعه «الست» التى تختار الرواية وفقًا لأهمية دورها فيها! وحذف الحوار الذى يشتمل على عبارة «الناقد لما يبقى موظف ما يبقاش عنده الحرية». وحذف الحوار الذى يدل على أن معامل وزارة الصحة أقلّ كفاءة من المعامل الأهلية، عندما أرادت نقابة الصحفيين تحليل العصير!! وفى ختام الحوار بين البطلة والناقد الدكتور، تقول له: "والنبى ما تمشى لحد الرواية ما تخلص ونسكر سوا".. الرقابة حذفت «ونسكر سوا»! ولأنها غير مُشكلة ربما التبست على الرقيب، لأنها ممكن تُقرأ «نِسْكَر» من «السُكر» أى الخمر! أو تُقرأ «نِسَكّر» أى من «الغلق»!! الطريف أن العبارة فى النص المنشور عام ١٩٩٧ كُتبت «ونسهر سوا»! ما يعنى أن المؤلف غيرها تمامًا! كما وجدت الرقيب يحذف اسم «أنديرا غاندى» من قول المدير لأنصاف: "يا آنسة أنصاف انتى أعظم ست فى العالم.. انتى أعظم من جان دارك ومدام كورى وأنديرا غاندى»، وربما سبب الحذف أن «أنديرا غاندى» كانت الوحيدة من بينهن التى كانت على قيد الحياة - وقت كتابة المسرحية وعرضها فى الستينيات - ناهيك عن علاقة مصر القوية بالهند فى هذه الفترة. كما حذف الرقيب كلام سليم

نموذج من حذف الرقيب

الذى تم حبسه ثلاثة أشهر، قائلًا: «تلت أشهر.. ذقت فيها الويل وعرفت فيها معنى الكبت والقهر سلطان هذا العصر».

ليس كل ما سبق يُمثل كل محذوفات الرقابة، بل أغلبها، حيث توجد ورقة رقابية بها أرقام الصفحات وعدد الأسطر المحذوفة فى كل صفحة! وعنوان هذه الورقة المكتوبة بخط اليد «بيان بالحذف والتعديلات التى أدخلت على مسرحية كوابيس فى الكواليس». وهذه الورقة تبدأ من (ص٧١) إلى (ص٩٧) أى أنها تخص جزءًا من الفصل الثانى فقط، ما يعنى وجود ورقتين مفقودتين متماثلتين للفصلين الأول والثالث!

وهذا هو المكتوب فى الورقة: ص(٧١) الأسطر ٣، ٤، ٢١، ٢٢، ٢٣. ص(٧٧) الأسطر ١، ٢، ٣، ٤. ص(٨٠) السطر ١٨. ص(٨١) الأسطر ١٨، ١٩، ٢٠، ٢١، ٢٢. ص(٨٥) الأسطر ٥، ٦، ٧، ٨، ٩، ١٠، ١١، ١٢، ١٣، ١٤، ١٥، ١٦، ١٧، ١٨، ١٩، ٢٠، ٢١، ٢٢. ص(٨٦) الأسطر من ٥ - ١٢. ص(٨٨) الأسطر ١ - ٨. ص(٨٩) الأسطر ١٤ - ١٨. ص(٩٠) الأسطر ٤ - ١٤. ص(٩٣) الأسطر ١٤ - ٢٠. ص(٩٤) يحذف من كلام شمس الجملة الآتية: "أنا رأيى تسيبه. الجمهور فاكره ممثل فى الرواية رغم الكلام اللى قاله". وكذلك السطر ٨. ص(٩٦) الأسطر ٣ - ٢٣. ص(٩٧) السطر ١٧.

وإذا صدق ظنى بأن الورقتين المفقودتين بهما محذوفات متقاربة فى الكم مقارنة بالورقة الموجودة بين أيدينا، فهذا يعنى أن أكثر من نصف المسرحية تم حذفه رقابيًا.. فهل يجوز تطبيق ذلك على نص مؤلفه «سعد الدين وهبة» ومخرجه «كرم مطاوع» وسيقدمه «المسرح القومى»؟! الحقيقة أنا لا أعلم ماذا حدث بالضبط، لكن بخبرتى فى الكتابة حول الرقابة المسرحية، أقول: إن سلطة ما تدخلت لإلغاء أغلب الملاحظات الرقابية، والاكتفاء بعشر ملاحظات فقط فى عشر صفحات من صفحات المسرحية البالغة ١٥٠ صفحة. وتم الترخيص بتمثيل المسرحية وتحديد أرقام الصفحات وما بها من حذف لتنفيذه، وهذا نص الترخيص:

«لا مانع من الترخيص بهذه المسرحية، بشرط تنفيذ ما يلي: تنفيذ الحذف فى الصفحات ١٤، «٢٨»، ٧٧، «٨١»، ٩٣، ١٠٠ ب، ١٠٨، ١٢١، ١٢٧، ١٤٠. وإخطار الرقابة بموعدى التجربة النهائية والعرض الأول للمسرحية. ويراعى عدم إجراء أى تعديل أو تحريف أو إضافة أو حذف فى هذه المسرحية، تنفيذًا للمادة السابعة من القانون رقم ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥. ثم ختم وتوقيع مدير الرقابة على المسرحيات «نبيلة حبيب»، ويعتمد المدير العام «اعتدال ممتاز» ١٩٦٧/٤/١، ختم التصريح رقم «٧٢» بتاريخ ١٩٦٧/٣/١٦".

ولأول مرة فى تاريخ الرقابة أجد شطبًا داخل نص الترخيص دون وجود أى توقيع أو ختم على هذا الشطب! وواضح أن سلطة أعلى - من السلطة التى ألغت أغلب الملاحظات الرقابية، وأعلى من الرقابة نفسها ومديرتها اعتدال ممتاز - تدخلت وشطبت ثمانى صفحات من العشر صفحات المكتوب أرقامها فى نص الترخيص، وأبقت هذه السلطة على صفحتين فقط الموجودتين داخل مربعين «٢٨ و٨١»، كما