مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
اللواء خالد اللبان

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الخامسة عشرة | العدد 952 | الإثنين 24 نوفمبر 2025

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

رقصة القلب والعقل
«الناقد والفنان» ..
علاقة تبحث عن معناها

مهرجان الفضاءات غير التقليدية..

العلاقة بين الفن والمكان

افتتاح الدورة الـ٢٦ لأيام قرطاج المسرحية

بعرض «الملك لير» وتكريم النجم المصري الكبير يحيى الفخراني

انطلقت فعاليات الدورة السادسة والعشرين من مهرجان أيام قرطاج المسرحية على خشبة مسرح الأوبرا بمدينة الثقافة، بافتتاح العرض المسرحي «الملك لير» بطولة النجم المصري الكبير يحيى الفخراني، وشهد الافتتاح إقبالًا جماهيريًا غير مسبوق، حيث رفع المهرجان شعار «كامل العدد» لنفاذ جميع التذاكر قبل العرض بيومين.

ويأتي العرض تحت رعاية وزارة الثقافة المصرية برئاسة د. أحمد فؤاد هنو، وبإشراف عام رئيس قطاع المسرح المخرج هشام عطوة. ويُعد «الملك لير» من أبرز إنتاجات فرقة المسرح القومي بقيادة د. أيمن الشيوي، ومن إخراج شادي سرور.

وقد استقبلت معالي وزيرة الشؤون الثقافية التونسية السيدة أمينة الصرارفي، وسعادة سفير جمهورية مصر العربية بتونس السيد باسم حسن، إلى جانب عدد من سفراء الدول العربية، ورئيس لجنة التنظيم والمدير الفني للدورة السيد محمد منير العرقي، وأعضاء الهيئة المديرة للمهرجان، الوفدَ المصري الذي ضم كلًا من المخرج خالد جلال عضو مجلس الشيوخ ورئيس قطاع المسرح الأسبق، المخرج هشام عطوة رئيس قطاع المسرح الحالي، الفنان القدير يحيى الفخراني، د. أيمن الشيوي مدير فرقة المسرح القومي، ومخرج العرض شادي سرور.

وخلال فعاليات الليلة الافتتاحية، كرّم مهرجان أيام قرطاج المسرحية في دورته السادسة والعشرين عددًا من الرموز المؤثرة في المسرح العربي والأفريقي، من بينهم الفنان المصري الكبير يحيى الفخراني. وجاء التكريم عقب تقديمه عرض «الملك لير» في الافتتاح، حيث لقي الفنان يحيى الفخراني تصفيقًا حارًا من الجمهور استمر لدقائق، تقديرًا لمسيرته الفنية الثرية ودوره البارز في تطوير الحركة المسرحية بشكل خاص، وبصمته الواضحة على الفن العربي بشكل عام.

ويقدم النجم يحيى الفخراني في هذا العرض المسرحي تجربته الثالثة في دور الملك لير، ولكن هذه المرة يظهر في عُمر الشخصية الحقيقي في الثمانين عامًا، خاصة أنه قدمها من قبل في الستين عامًا، لتكون هذه المرة الأكثر ملاءمة لعُمر الشخصية المكتوبة.

يُذكر أن العرض المسرحي «الملك لير» من روائع الكاتب الإنجليزي وليم شكسبير، وبطولة النجم الكبير يحيى الفخراني، طارق دسوقي، حسن يوسف، أحمد عثمان، تامر الكاشف، أمل عبدالله، إيمان رجائي، لقاء علي، بسمة دويدار، طارق شرف، محمد العزايزي، عادل خلف، ومحمد حسن.

المكياج: إسلام عباس، الاستعراضات: ضياء شفيق، الموسيقى: أحمد الناصر، الإضاءة: الحسيني "كاجو"، الملابس: علا علي، الديكور: حمدي عطية، الترجمة: فاطمة موسى، والإخراج: شادي سرور.

الأوبرا تعيد تقديم كنوز الإبداع العالمى

ليلتان لأوبرا الفلوت السحرى على المسرح الكبير

ضمن خطط وزارة الثقافة ودار الأوبرا المصرية برئاسة الدكتور علاء عبد السلام لاعادة تقديم كنوز الابداع العالمى تقدم فرقة أوبرا القاهرة تحت إشراف الدكتور عماد عادل، بمصاحبة أوركسترا أوبرا القاهرة بقيادة المايسترو محمد سعد باشا، وكورال أوبرا القاهرة بإشراف باسكال روزيه، وتدريب صوتى مينا حنا، أوبرا الفلوت السحرى من إخراج هشام الطلى وذلك على مدار ليلتين فى الثامنة مساء الثلاثاء والأربعاء ٢٥، ٢٦ نوفمبر على المسرح الكبير .

تعد أوبرا الفلوت أخر مؤلفات موتسارت وأنتجت لأول مرة بقيادته فى فيينا أواخر عام ١٧٩١ وتنتمى إلى القالب الهزلى الذى يمتزج فيه الغناء بالحوار المسرحى وتدور أحداثها فى مصر القديمة وتحكى عن الأمير الوسيم تامينو الذى يسقط مغشياً عليه أثناء محاولة الهرب من ثعبان عملاق فتنقذه ثلاث من وصيفات ملكة الليل ويقدمن له قلادة بها صورة باميناً إبنة ملكة الليل فيفتنه جمالها ويقع فى حبها، لكن يفاجأ بأنها أسيرة لدى رجل شرير يدعى ساراسترو فيتعهد بتحريرها ويخبر ملكة الليل بعزمه فتعده بتزويجه إبنتها إذا إستطاع إنقاذها وتعطى للأمير فلوتاً سحرياً وتكلف الوصيفات الثلاثة بمساعدته فى مهمته وتتوالى الأحداث فى إطار مشوق يرمز إلى الصراع الدائم والمستمر بين الخير والشر .

يـؤدى الشخصيات الرئيسية كل من هشام الجندي بالتبادل مع مصطفى مدحت فى دور تامينو، داليا فاروق بالتبادل مع ملك الشافعى فى دور باميناً، إلهامي أمين بالتبادل مع عزت غانم فى دور باباجينو، إنجي محسن فى دور باباجينا، أميرة رضا بالتبادل مع هاجر لوتس فى دور ملكة الليل، أسامة جمال وأحمد الشيمى فى دور ساراسترو، نورا الالفى - جولى فيظى ليلى إبراهيم الوصيفات الثلاث، إبراهيم ناجى فى دور مونوستاتوس، شيرين المغربى - غدى مجدى - ملك عبد القادر - ماهيتاب نادر الجنيات الثلاث، مينا رافائيل وبرهان الدين المحاربان، رضا الوكيل فى دور الكاهن الاول، أحمد سامى وريمون ملاك فى دور الكاهن الثانى ،صوت من المعبد رامز لباد وتصميم الديكور والاضاءة المهندسان محمد عبد الرازق وياسر شعلان .

آلاء عاطف

أول فريق مسرحى مصرى يعمل فى لندن

العرض المصرى «اوعى تخونى» يحقق نجاحًا كبيرًا فى لندن

قدّمت فرقة نورث أفريكان آرتس عرضها المسرحى الجديد «أوعى تخوني» يوم ٥ نوفمبر على خشبة مسرح شو ثياتر – The Shaw Theatre فى لندن، وسط حضور جماهيرى لافت واهتمام كبير من الجالية المصرية والعربية.

المسرحية من تأليف ياسر أبو العينين وإخـراج محمد صفوت، وتأتى فى إطار سعى الفرقة إلى تقديم عروض مصرية بروح معاصرة تُعيد للمغتربين جـزءًا من هوية المسرح المصرى الأصيل.

اعتمد العمل على توليفة من الكوميديا والمواقف الإنسانية، وقدّم مجموعة من الشخصيات المتنوعة التى جسّدها فريق من الفنانين المصريين المقيمين فى لندن، ليصنعوا معًا لوحة مسرحية متكاملة تجمع بين الضحك والرسالة الاجتماعية خصصنا تلك المساحة لنتعرف على التجربة العرض تمثيل على أبو الحسن، محمود حميدة، أحمد سمير، سمر عويس، كارما كرم، مريم سيكلاتى، محمد رمضان،مصطفى شلبى -نبيل دوزوم، حبيبة عامر – سهر، وجدى سعيد.

فريق العمل خلف الكواليس إضـاءة: محمود نصر، استعراضات: كارما كرم، مخرج منفذ: على أبوالحسن – أحمد سمير، تأليف: ياسر أبوالعينين، إخراج: محمد صفوت تقديم العرض فى لندن يمثل خطوة فنية مهمة

أعرب الكاتب والدراماتورج ياسر أبو العينين عن سعادته بالنجاح الذى حققه عرض «إوعى تخوني» بعد تقديمه بالفعل على مسرح شو ثياتر بلندن، مؤكدًا أن وصول العمل إلى الجمهور الإنجليزى جاء بعد رحلة طويلة من التطوير والإعداد امتدت لأكثر من عشر سنوات.

وأوضح أبوالعينين أن البداية تعود إلى عام ٢٠١٦ حين استدعاه الفنان د.أشرف زكى – وكان وقتها عميدًا للمعهد العالى للفنون المسرحية – ليكلفه بالعمل دراماتورجيًا على المسرحية الفرنسية «ذيل الكلب» للكاتب الساخر جورج فيدو، ليُقدَّم النص كمشروع لطلبة السنة الثالثة موازى. وقد قام وقتها بإجراء التعديلات الدرامية اللازمة بما يتوافق مع متطلبات العرض الأكاديمى.

وتابع أن الفكرة تطورت لاحقًا، فشرع فى إعادة كتابة النص بالعامية المصرية ونقل الأحداث إلى مصر، وهو ما استلزم إعادة بناء الشخصيات وتعديل المواقف لتتلاءم مع طبيعة المجتمع المصرى، مضيفًا مشاهد جديدة وحوارات مبتكرة فى إطار ما يُعرف بـ الكتابة على الكتابة.وهكذا ظهر نص «إوعى تخوني» كعمل مؤلف بالكامل وليس مجرد إعداد لمسرحية أجنبية.

وأشار أبوالعينين إلى أن العرض قُدِّم للمرة الأولى فى نادى الـرواد بالعاشر من رمضان، وحقق وقتها نجاحًا لافتًا واستحسانًا واسعًا من الجمهور، قبل أن تأتى الفرصة الأكبر بتقديمه على مسرح كبير فى لندن بفضل المخرج والصديق محمود حميدة، الذى تكفّل بإحضار الفريق كاملًا إلى بريطانيا وتوفير مكان البروفات والإقامة والإعاشة إضافة إلى حجز المسرح.وأكد أبوالعينين أن حميدة سيكشف لاحقًا عن تفاصيل التجربة من جانبه

واختتم مؤكدًا أن تقديم العرض فى لندن يمثل خطوة فنية مهمة تُبرز قدرة المسرح المصرى على الوصول إلى جماهير جديدة حول العالم، وأن التجربة كانت خير دليل على أن العمل الجاد يمكنه عبور الحدود وتحقيق صدى عالميا.

تشكيل فنى متكامل يجمع بين كوميديا ورسالة اجتماعية

«اوعى تخونى»..أول تجربة لمسرح مصرى فى لندن وروح الفريق سرّ النجاح

أعرب المخرج محمد صفوت عن امتنانه لنجاح العرض، مؤكدًا أن هذا النجاح يُعد حدثًا مهمًا باعتباره أول عرض تقدمه أول فرقة مسرحية مصرية فى لندن.

وقال صفوت إن مسرحية «اوعى تخونى» تمثل «حدوتة كبيرة» بالنسبة له، مشيرًا إلى أنها من تأليف أستاذه ياسر أبوالعينين، وليست المرة الأولى التى يتعاون فيها معه، حيث تتميز كتاباته دائمًا بالفكرة الواضحة والرسالة العميقة والدراما المميزة.وأضاف أنه انجذب للنص منذ اللحظة الأولى التى قرأه فيها، وتناقش مع الكاتب حول رؤيته للعمل، موضحًا أن المسرحية تبرز فكرة الخيانة الزوجية، وقد حرص على تقديمها باعتبارها حكاية من الحكايات الموجودة فى بيوتنا.

وأوضح أن تنوع الشخصيات التى كتبها المؤلف، والأداء الرائع للممثلين، أسهم فى إبراز الرؤية الفنية للعرض، إذ قدم العمل وجهات نظر مختلفة فى التعامل مع «حدوتة الخيانة»، وكانت الرسالة الأساسية: أن الأسباب ستظل موجودة، لكن القرار فى النهاية يعود للشخص نفسه، إن كان سيحافظ على بيته وحياته مع شريكه أم ستكون له رؤية أخرى.

وأشار صفوت إلى التحدى الذى واجه الفريق فى تقديم موضوع مهم مثل الخيانة فى إطار كوميدى، موضحًا أن تنوع الشخصيات ساعد فى الاعتماد على كوميديا الموقف، خاصة مع شخصية حسام الأرستقراطى التى قد لا تكون موجودة بشكله القديم الآن، إلى جانب كوميديا الإفيه فى شخصية فوزى "الحلنجى" الذى ليس من السهل التعامل معه، بالإضافة إلى باقى الأدوار.وأكد أن جميع الشخصيات كانت أشبه بلوحات منفصلة، لكل منها تفاصيلها وطريقتها، لكنها اجتمعت فى النهاية داخل قالب واحد.وقد شكّل اختيار الممثلين تحديًا إضافيًا، خصوصًا أن فرقة نورث أفريكان آرتس تعتمد على المصريين المقيمين فى لندن.

وأضاف أنه كان متخوفًا من عدم توفر العدد أو الشخصيات المطلوبة، لكن المفاجأة جاءت عند فتح باب التقديم، إذ تقدّم عدد كبير من المصريين الذين لديهم خبرة مسرحية فى مصر قبل انتقالهم إلى لندن، إضافة إلى من يدرسون المسرح هناك.وقال: «بفضل الله عز وجل وجدنا كلما نتمناه ليس ممثلين موهوبين فحسب ولكن أيضا روح الفريق الواحدة.

وأكد صفوت أن «نورث أفريكان آرتس» ليست مجرد فرقة تقدم المسرح المصرى فى لندن، بل «حلم كبير»، هدفه أن يقترب الفن المصرى، الذى عاش فى ذاكرة ووجدان الجمهور العربى لسنوات من كل مصرى وعربى يشتاق لسماع النكتة والإفيه بروح مصرية خالصة.

وفى ختام كلمته، وجّه المخرج شكره لكل من كان سببًا فى هذا النجاح، وعلى رأسهم صديقه محمود حميدة، مؤسس الشركة والفرقة، على تعبه ومجهوده وفكرته فى تأسيس كيان مسرحى مصرى فى لندن، والشكر للمؤلف ياسر أبوالعينين على النص الجميل والمناقشات الفنية الثرية.كما شكر رفقاء الرحلة:

على أبوالحسن - أحمد سمير (مخرجان منفذان) محمود نصر (مساعد مخرج) كاريمان كرم (مصممة الاستعراضات) وفريق العمل:

محمود حميدة - على أبوالحسن - أحمد سمير - سمر عويس - كاريمان كرم - مريم سيكلته - محمد رمضان - حبيبة عامر - مصطفى شلبى - وجدى سعيد - نبيل دوزوم - بانيز.لعام لجمهورية مصر العربية بالمملكة المتحدة، السفير محمد أبوالخير، على حضوره ودعمه المتميز منذ اليوم الأول.كما شكر الجمهور المصرى والعربى الذى شرف الفريق ومنحهم دفعة معنوية كبيرة للاستمرار، داعيًا الله أن يكونوا دائمًا عند حسن ظن جمهورهم، وأن يُستخدموا فى إسعادهم.

حلم تأسيس أول فرقة مسرح مصرية فى لندن أصبح واقعًا

أشار محمود حميدة، المنتج وأحد ممثلى العرض، إلى أن حلم تأسيس فرقة مسرح مصرية فى لندن كان يرافقه منذ سفره عام ٢٠١٧، موضحًا أنه رغم عودته للعمل مع فرقته فى مصر خلال الإجازات، ظل يتساءل: لماذا لا يوجد مسرح مصرى هنا فى لندن رغم وجود مصريين وعرب يفتقدون الضحك وروح المسرح؟ وقال إنه قرر فى مطلع ٢٠٢٤ البدء فى التنفيذ الجاد عبر تأسيس الشركة والفرقة تحت اسم الفنون الإفريقية الشمالية، لافتًا إلى استعانته بأصدقائه من مصر: على أبوالحسن، محمد صفوت، وأحمد سمير، فى أولى خطوات المشروع.وأضاف أن أى حلم كبير يمر باختبار، مشيرًا إلى أنه بعد استعداد الفريق للسفر واجهوا مشكلة أوقفت المشروع، لكنه شعر بصوت داخلى يدفعه للاستمرار، فتوكل على الله وأصر على تأسيس أول فرقة مسرح مصرية فى لندن مهما كانت الظروف.

وأوضح أنه بعد فتح باب التقديم فوجئ بالإقبال الكبير من المصريين الراغبين فى العودة للتمثيل، مؤكدًا أن الروح التى جمعت الفريق كانت سببًا مباشرًا للنجاح.وقال إنه لو أخبره أحد أن المسرح سيمتلئ عن آخره، وبحضور دبلوماسيين من بريطانيا، وأن الجمهور سيخرج أكثر سعادة مما توقعوا، لما صدّق، مضيفًا: «الحمد لله دائمًا وأبدًا".

وأشار حميدة إلى أن "نورث أفريكان ارت" ليست مجرد شركة أو فرقة، بل حلم تحقق بفضل الله، متمنيًا التوفيق فى الحفاظ على ما وصلوا إليه، وأن يكونوا سببًا فى إسعاد الناس.

وعن اختيار عرض «إوعى تخونى» للكاتب ياسر أبوالعينين، قال حميدة إن النص يحمل الكثير من روحنا المصرية وبيوتنا وضحكاتنا، موضحًا أن بعض شخصياته متأثرة بواقع الجالية المصرية فى لندن.وأضاف أنه رُشّح لتجسيد

«اوعى تخونى» تتألق على مسرح شو ثياتر وإشادة واسعة بفريق نورث أفريكان آرتس

ياسر أبوالعينين كان الأقرب للفريق منذ اللحظة الأولى، لما يحمله من رؤية اجتماعية تلامس الأسرة وقضايا الجالية العربية فى الخارج.

وأضـاف أنه شـارك كمخرج منفذ، وكـان مرشحًا لدور البطولة «حسام»، لكنه وجد نفسه منجذبًا لدور «عثمان» الخادم النوبى، مؤكدًا: «شعرت بأن الدور يناديني.. وقررت أن أقدّمه بشكل كوميدى يجعل الجمهور ينتظر ظهورى على الخشبة".

وأشار إلى أن نجاح العرض فى مصر كان سببًا فى اختياره ليكون أول عمل يُقدَّم ضمن أول فريق مسرحى مصرى فى لندن، الذى أسسه الفنان محمود حميدة، خاصة أن طبيعة النص وشخصياته تتوافق مع واقع الجالية العربية، مضيفًا: بعد ٣ شهور من دراسة حياة الناس هنا، تأكدنا إن العرض مناسب جدًا للجمهور المغترب.

وأكد أبوالحسن أن وقوفه لأول مرة أمام جمهور عربى فى لندن كان «تجربة لا تُنسى»، معتبرًا إياها «هدية من الله بعد سنوات طويلة من التعب»، لافتًا إلى فرحته بتفاعل الجمهور وسؤالهم عن موعد الليلة الثانية فور انتهاء العرض.

وختم بتوجيه الشكر للكاتب ياسر أبو العينين، قائلًا: «نجاحنا بدأ منذ أول كلمة كتبها، وكذلك من دعمه لنا عندما وافق فورًا على تقديم العرض وقال: "توكلوا على الله وأنا فى ضهركم".

رحلة شاقة انتهت بحلم صادق على خشبة المسرح

وصفت الفنانة كارما كرم مشاركتها فى العرض المسرحى الأخير بأنها واحـدة من أهم محطّاتها الفنية، مؤكدة أن البداية جـاءت عبر مكالمة غير متوقعة من الفنان على، الذى رشّحها للعمل، لتبدأ بعدها رحلة طويلة من التحديات وصولًا إلى ليلة العرض فى ٥ نوفمبر.

وقالت كارما إن الطريق لم يكن سهلًا، خاصة بالنسبة لمنتج العرض حميدة، الذى تحمل الكثير من الضغوط لإنجاح التجربة، مشيرة إلى أنها قدّمت لأول مرة شخصية "سماح"، وهى شخصية تطلّبت أداءً حركيًا وصوتيًا مميزًا، وجهدًا كبيرًا للوصول إلى التعبير المناسب الذى ترك بصمة واضحة لدى الجمهور بشهاداتهم بعد العرض.

وكشفت الممثلة أنها خاضت فترة بروفات مكثفة وجلسات تجريب متعددة مع مخرج العرض صفوت، حتى توصلا معًا إلى الشكل النهائى للشخصية والصورة التى خرج بها العمل بأفضل مستوى.

وتحدثت كارما بإعجاب كبير عن الشغل مع الفنان حميدة، الذى يجسد شخصية "فوزى"، مؤكدة أن التعاون معه منحها مساحة من الراحة والإبـداع، وساعدها على الغوص بعمق داخل الشخصية، فضلًا عن جهوده الضخمة فى تأسيس الفرقة، وتوفير الإقامة والتأشيرات للفريق، وتحمّله مخاطرة كبيرة لإتمام هذه الرحلة الفنية.وقالت: "خطوته كانت جريئة.. وحقّق حلمه اللى اتحول لحلمنا كلنا بالفعل.

وأضافت أن التجربة مع الفريق بأكمله كانت مليئة بالمحبة والدعم وروح العائلة، داخل الكواليس وعلى خشبة المسرح، وهو ما انعكس بشكل مباشر على نجاح العرض ودفئه.

واختتمت كارما حديثها بتوجيه الشكر الكبير إلى الكاتب ياسر أبو العينين، مؤكدة أن النص الصادق كان الأساس الذى بنت عليه الشخصية، قائلة: "أشكرك يا أستاذى.. ووجودك كان مهما للغاية وأنا دائمًا اتعلم منك".

وأوضـحـت أن دورهـا فى العمل هو تجسيد شخصية "السيدة الشعبية"، التى ظهرت فى العرض مرتدية الملاية اللف، مضيفة بعدًا كوميديًا وإنسانيًا قدمته بروح صادقة لامست الجمهور.

رنا رأفت

شخصية «فـوزي»، وأنه بعد قراءة النص شعر بأن أداء الشخصية باللهجة البورسعيدية سيكون الأنسب والأقرب للجمهور.

وأوضح أن طبيعة «فوزى" المتلوّنة ومغامراته فى إقناع زوجته بأمور غير واقعية جعلت الشخصية تحظى بتفاعل كبير، مشيرًا إلى أن فوزى أصبح - بفضل الله - من أكثر الشخصيات ترديدًا بين الجمهور بعد العرض، ومن جنسيات متعددة وليس المصريين فقط.

وقال فى ختام حديثه إن ما تحقق ليس سوى خطوة أولى، مؤكدًا أن لديهم الكثير ليقدموه، وأن الفن المصرى سيصل - بإذن الله - إلى كل مكان حول العالم بروحهم وشغفهم.

تجربة لندن أعادت إلى رهبة المسرح وأكّدت قدرة الفن المصرى على التأثير عالميًا

صرّح الفنان أحمد سمير، بطل عرض «اوعى تخونى»، بأن مشاركته ضمن أول فريق مسرحى مصرى يقدّم عروضه فى لندن كانت تجربة مختلفة واستثنائية، حملت قدرًا كبيرًا من الحماس والمسؤولية، ورغبة صادقة فى تقديم صورة مشرّفة للفن المصرى أمام جمهور جديد.

وأوضح أن الفريق كان أمام تحديات واضحة، أهمها غياب النجم المعروف الذى يجذب الجمهور فى المعتاد، وهو ما وضعهم أمام مسؤولية مضاعفة تتمثل فى تقديم عرض قوى يحترم الجمهور ويُظهر قيمة الضحكة المصرية وروحها الأصيلة لدى الجالية العربية فى الخارج.

وأضاف أن شعوره قبل العرض كان مغايرًا لما اعتاده طوال سنوات عمله فى المسرح، قائلًا إن رهبة اللحظة عادت إليه من جديد، خاصة مع حضور السفير المصرى وعدد من الدبلوماسيين والشخصيات العامة، مؤكّدًا أن الفريق توكّل على الله قبل رفع الستار، ليحصد بعدها ردود فعل إيجابية وسعادة كبيرة من كل الحاضرين.

وعن دوره فى العرض، أوضح أحمد سمير أنه قدّم شخصية «حسام مـاضي»، وهو فنان تشكيلى ينتمى إلى طبقة أرستقراطية ويعيش حياة هادئة قبل أن يدخل فى سلسلة متتابعة من الأحـداث غير المتوقعة، فى إطـار كوميدى يعتمد على المواقف والحبكة.

وأشار إلى أن مناقشاته مع المخرج ركّزت على تحقيق توازن دقيق بين رصانة الشخصية وخفّتها، بما يمنح بقية الأدوار مساحاتها ويُظهر التناغم بين عناصر العمل، وهو ما تحقق بفضل البروفات والعمل الجماعى.

وفى ختام تصريحه، عبّر سمير عن فخره بانتمائه إلى أول فريق مسرحى مصرى يعمل فى لندن، مؤكدًا أن نجاح العرض الأول زاد من شعوره بالمسئولية تجاه ما سيُقدَّم مستقبلًا:

أشعر بالسعادة والفخر، لكننى فى الوقت نفسه أكثر حرصًا وتركيزًا على أن تكون الخطوات المقبلة أقوى وأكثر تأثيرًا، لأن الفن المصرى يحمل قيمة كبيرة ويستحق أن يُقدَّم بصورة مشرّفة فى كل مكان

دور «عثمان» جذبنى منذ أول قراءة

قال الفنان على أبوالحسن، أحد أقـدم أعضاء الفريق وبطله، إن مشاركته فى عرض «اوعى تخوني» تُعد محطة فارقة فى مسيرته، موضحًا أن النص الذى كتبه الكاتب

مهرجان الفضاءات غير التقليدية

يعيد تعريف التجربة المسرحية وطرح سؤال العلاقة بين الفن والمكان

منذ انطلاقه قبل أربع سنوات، يحاول مهرجان الفضاءات غير التقليدية أن يفتح نافذة مغايرة على المسرح؛ مسرح لا يولد من الخشبة المغلقة بل من الممرات والسلالم والساحات المفتوحة، حيث يصبح المكان جزءا من العرض، وتتغير قواعد التمثيل كما يتغير إيقاع التلقى. وفى دورته الرابعة، التى تحمل اسم الفنان مجدى كامل، يواصل المهرجان رهانه على هذا النوع المختلف من التجارب التى لا تحتاج إلى ديكورات ضخمة ولا تجهيزات معقدة، بل تعتمد على حساسية الممثل ووعيه بالفضاء وقدرته على التواصل المباشر مع الجمهور.

واقيمت الدورة الرابعة تحت رعاية أكاديمية الفنون برئاسة الدكتورة غادة جبارة، وينظمها المعهد العالى للفنون المسرحية بالقاهرة برئاسة عميده الدكتور إسلام النجدى، وبإدارة فريق شاب يضم الفنان هشام صبرة مديرا للمهرجان، والفنان عبد الرحمن المغربى رئيسا لاتحاد الطلاب، والفنان محمد إسناوى مديرا تنفيذيا، والفنانة جينا حميد منسقا عاما.

ورغم اعتماد المهرجان على إنتاج ذاتى بالكامل، دون ميزانيات مخصصة للعروض، فإن الطلاب المشاركين يواصلون خوض التجربة بحماس واضح، مدفوعين برغبة فى تطوير المسرح واستكشاف العلاقة المعقدة بين الفضاء المفتوح وبين ما يمكن للممثل أن يصنعه داخله.

كما كرمت الدورة عددا من الرموز المؤثرة فى المشهد المسرحى، بينهم المخرج محمد عبد المعطى والدكتور عبد ربه حسن، والدكتور جلال حافظ والدكتورة سميرة محسن فى تقدير لدورهم فى دعم الأجيال الجديدة وإسهامهم فى تطوير التجربة المسرحية داخل الأكاديمية وخارجها ومن الراحلين الفنان بهاء الخطيب والفنان وائل عبد الفتاح والفنان مصطفى عزت خصصنا تلك المساحة للتعرف على التجارب المختلفة وكذلك للإستماع إلى الأراء النقدية والتحكيم فى الدورة الرابعة.

رنا رأفت

د. إنجي البستاوي: اختيار العروض في الفضاءات غير التقليدية يفتح آفاقًا جديدة للإبداع ويعيد تشكيل علاقة الممثل بالجمهور

أكدت د. إنجي البستاوي، رئيس لجنة تحكيم مهرجان الفضاءات غير التقليدية بدورته الرابعة، أن عملية اختيار العروض المقدمة في المهرجان لها تأثير عميق في تنمية الفكر الإبداعي لدى الممثل وصنّاع العرض على اختلاف عناصره، إلى جانب دورها الفعّال في تعزيز التفكير الإبداعي لدى الجمهور. وأوضحت أن الطبيعة المتجددة للفضاءات التي تُقدَّم فيها العروض تكسر الرتابة وتخلق حالة من الإبداع اليومي، فالجمهور لا يعرف مسبقًا أي فضاء سيتوجه إليه، ما يمنحه تجربة تلقٍّ متغيرة تثير التساؤلات وتفتح باب الجدل البنّاء، خاصة في العروض التي تُحسن اختيار الفضاء الملائم لطبيعة النص وطبيعة العرض.

وأضافت أن قرب المسافة بين الممثل والجمهور في هذه الفضاءات يمنح الأداء بُعدًا مختلفًا، فالممثل الذي يؤدي أمام جمهور على بعد أمتار قليلة فقط يخوض تجربة مغايرة تمامًا، كما أن الجمهور نفسه قد يجد ذاته جزءًا من العرض أو مشاركًا فيه، مما يخلق حالة تفاعلية ثرية تتجاوز حدود المشاهدة التقليدية.

وعلى الرغم من اختلاف الفضاءات والظروف التقنية مقارنة بما هو متاح على خشبة المسرح التقليدية، شددت د.إنجي البستاوي على أن معايير تقييم الأداء التمثيلي والإخراج والفكر الفني تظل واحدة؛ فالتقييم يرتكز على كيفية توظيف الفضاء، واستخدامه بصورة متناغمة مع جميع عناصر العرض، ومدى انسجام هذه العناصر في خلق تجربة فنية متكاملة للمتفرج، بعيدًا عن أي نغمة نشاز قد تخلّ بالعمل.

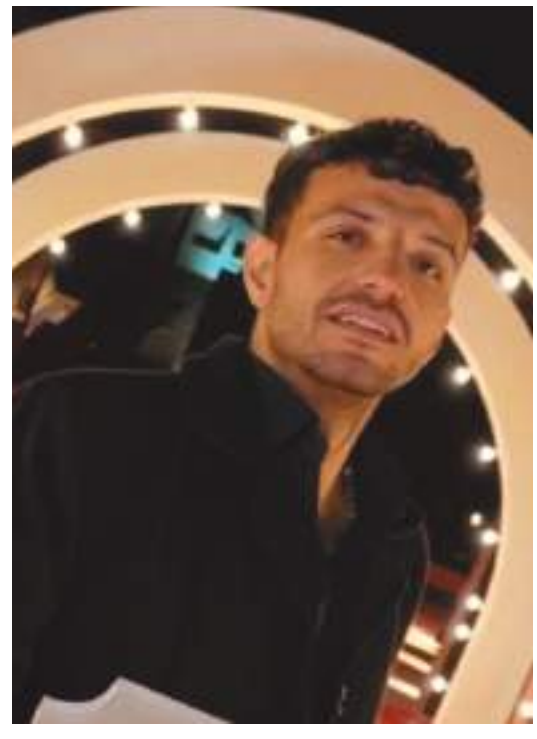
واختتمت بالتأكيد على أن مهرجان الفضاءات غير التقليدية يُعد من أهم المهرجانات التي يقدمها المعهد العالي للفنون المسرحية، مشيرة إلى أن الفضل يعود في تأسيسه إلى الأستاذ الدكتور مدحت الكاشف، عميد المعهد السابق، الذي أطلق الدورة الأولى عندما كان يتولى عمادة المعهد، وقدم من خلاله مساحة رحبة للمخرجين والشباب للتجريب والابتكار والإبداع، وللتعبير عن ذواتهم وخوض تجارب جديدة تعرّف الجمهور والطلاب على طاقات فنية مغايرة ومبتكرة.

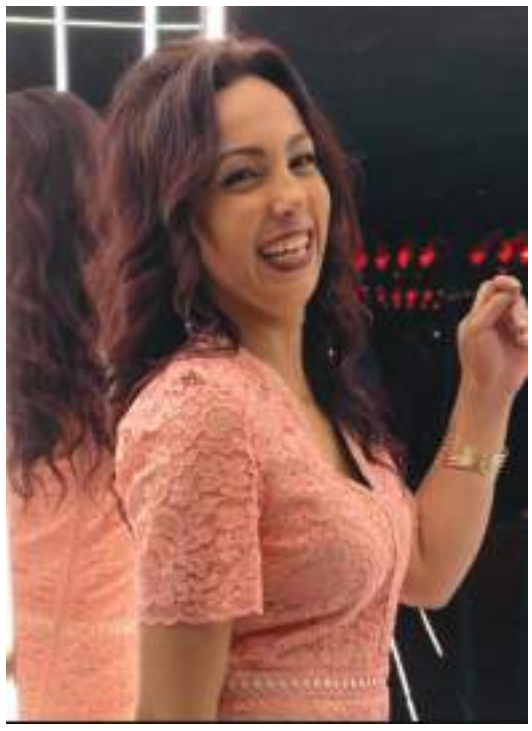
المسرح حين يخرج إلى الحياة: قراءة نقدية في تجارب مهرجان الفضاءات غير التقليدية

قدمت الناقدة أسماء حجازي قراءة نقدية للعروض المختلفة وذلك لمشاركتها كعضو في الندوات المختلفة التي عقدها المهرجان وقالت: يُعدّ مهرجان الفضاءات غير التقليدية واحدًا من أبرز التجارب النوعية التي تُتيح لطلاب المعهد العالي للفنون المسرحية فرصة تجاوز الأطر

التقليدية، والانطلاق نحو فضاءات جديدة تحمل طاقة إبداعية متجددة، وتُعيد تشكيل علاقة المسرح بالمكان والمتلقي. ولأن هذا المهرجان من أقرب الفعاليات إلى قلبي، فقد تابعت دوراته السابقة بصفتي عضوًا في لجنة المشاهدة، وشاهدتُ خلالها محاولات واعية لاستثمار فضاءات الأكاديمية: سُلّم المعهد، البرجولة، المرسم، أرض الكافيتريا، الملعب، وسطح المباني، بطريقة تؤكد قدرة الطلاب على تحويل المكان الخام إلى بيئة درامية نابضة بالحياة.

في الدورة الرابعة، واصلت التجارب مسارها الناضج، ومعظمها نصوص مؤلَّفة تحمل بصمة أصحابها، حتى من استند إلى نصوص غربية اكتفى فقط باستلهام الإطار العام ليعيد بناءه وفق همّه الخاص ورؤيته المعاصرة. وقد لفتتني هذا العام عدة تجارب أولى لأصحابها، ورغم أنها





تجارب بكر، إلا أنها اتسمت بوعي واضح في طرح الأفكار ومعالجة القضايا.

من أبرز ما شاهدتُ مونودراما "رحلة البحث عن حذاء" تأليفًا وإخراجًا لمحمد السعيد على سطح المبنى. قدّم السعيد تجربة إنسانية صادقة تحمل سؤال الهوية لجيل وجد نفسه في مسارات لم يخترها، بداية من اسمه. وبفضل أدائه الصادق ورسالته الواضحة، إلى جانب ديكور كريم معروف وإضاءة أحمد صبحي، تحوّل السطح إلى فضاء يشبه أحد شوارع المدينة، واستُخدمت تدرجات المبنى بذكاء لتأكيد المعنى الدرامي.

كما شاهدت "قبل طلوع النهار" دراماتورجيا وإخراج لبنى المنسي، المأخوذة بتصرّف عن نص "ليلة سعيدة يا أمي". لم تعتمد المنسي إعادة إنتاج النص، بل قدّمت ما يمكن وصفه بـ»كتابة على الكتابة»، إذ استلهمت فكرة الانتحار كخلاص من قهر العصر، ولكنها أعادت تشكيل البناء ليصبح همًّا إنسانيًا عامًا، من خلال إلغاء أسماء الشخصيات واستبدال علاقة الأم بابنتها بعلاقة الابنة بأبيها، في معالجة تُعيد ترتيب شكل تلك العلاقة في مجتمعنا. قدّم كل من لبنى وعبدالرحمن الزايدي أداءً متناغمًا مؤثرًا، بينما صنع أبانوب بحر ومحمود الحسيني حالة بصرية شاعرية من خلال الديكور والإضاءة.

أما تجربة "قبل نهاية العالم بدقيقة" تأليفًا وإخراجًا لماركو نبيل، فقد جاءت شديدة التأثير، إذ قدمت أزمة جندي نجا من مذبحة فصيلته، عبر منظور إنساني مركّز على آثار الصدمة وتحوّل الرفاق إلى مجرد أرقام. قدّم إبانوب بحر أداءً شديد الصدق، فيما نجح محمد صلاح في تحويل أرض الكافيتريا إلى ساحة معركة حقيقية: تبات ترابية، حبال للحركة العمودية، وأشلاء متخيّلة تُغرق المكان في واقعية قاسية. تصميم الملابس الذي قدمته لبنى المنسي عزز صدقية الشخصية، وجاء الإخراج بتكنيك بصري يمكن نقله

بسهولة إلى السينما.

ويمتاز المهرجان بخلق علاقة مباشرة بين العرض والجمهور؛ فالمتلقي ليس عنصرًا سلبيًا كما في العروض التقليدية، بل يصبح جزءًا من الحدث، سواء بطريقة الجلوس أو بالاحتكاك المباشر مع الممثلين. ظهر ذلك في عرض "افتحوا الكشافات" تأليفًا وإخراجًا شهاب أشرف، الذي سلّم الجمهور ظرف الوصية وكشافات ضوئية قبل بدء العرض، في صيغة تجعل التفاعل جزءًا من بناء المعنى.

ورغم هذا الازدهار الواضح، إلا أنّ ما ينقص التجارب هو الجرأة في نقد الواقع. فالمسألة ليست مجرد خروج عن المسرح التقليدي إلى فضاء مختلف، بل تتعلق بإكمال فكرة التجريب عبر

مقاربة أعمق وأكثر اكتمالًا للموضوعات المطروحة. ما زلنا نلمس أفكارًا واعدة لكنها بحاجة إلى اكتمال وتطوير حتى تحقق أثرها الكامل.

وبشكل عام، فإن الدورة الرابعة رسّخت مكانة المهرجان كمساحة خصبة للتجريب الحقيقي، وقدمت عروضًا تنبئ بولادة أصوات مسرحية شابة قادرة على صياغة لغتها الخاصة، والتعامل مع الفضاء المفتوح بروح مغامرة تعيد تعريف علاقة المسرح بجمهوره ومكانه

هشام صبرة يكشف ملامح الدورة الأحدث لمهرجان الفضاءات غير التقليدية

أكد المخرج هشام صبرة، مدير دورة هذا العام من مهرجان الفضاءات غير التقليدية، أن تولّيه مسؤولية الإدارة جاء برغبة صادقة في تقديم دورة مختلفة وجديدة وفريدة من نوعها، تفتح آفاقًا أرحب أمام طلاب المعهد العالي للفنون المسرحية والمهتمين بالمسرح من خارجه، بحيث يتحول المهرجان إلى منصة تعليمية لا يقتصر نشاطها على العروض فقط.

وأوضح صبرة أنه تم تنفيذ ١٢ ورشة تدريبية في تخصصات متعددة، وهي خطوة تحدث لأول مرة داخل المعهد، حيث شارك فيها ١٠٧٤ متدربًا من مختلف المحافظات. ووجّه الشكر إلى الدكتورة هنادي عبد الخالق باعتبارها الداعم الأساسي لهذه الخطوة، وإلى الفنانين الذين قدّموا الورش دون أي مقابل دعمًا لرسالة المهرجان.

وأشار إلى أن فريق العمل حرص على تحقيق انتشار أكبر للمهرجان عبر السوشيال ميديا، فتم إنشاء صفحة "مهرجان الفضاءات غير التقليدية" وصفحة "فعاليات المعهد العالي للفنون المسرحية" لتغطية كل فعاليات الدورة، إلى جانب تصميم هوية بصرية للمهرجان لأول مرة، وتنظيم ندوات نقدية ومسابقة لتأليف النصوص الملائمة لطبيعته.

أما عن لجنة المشاهدة، فأوضح صبرة أن اللجنة — المكوّنة من: أ/ حازم القاضي، أ/ محمد فتحي، أ/ شيماء توفيق — عملت على مرحلتين؛ الأولى كانت لقاءات مع صُنّاع التجارب لمناقشة أفكارهم، ومنها تم اختيار الأعمال المؤهلة. وفي المرحلة الثانية شاهدت اللجنة ٢٦ عرضًا مسرحيًا كاملًا داخل فضاءات مختلفة، ثم اختارت الأنسب للمشاركة الرسمية.

واعتمدت اللجنة في اختياراتها على معايير أساسية، أبرزها توافق العرض مع طبيعة المهرجان كونه يُقدَّم في فضاء غير تقليدي، وأصالة الفكرة، وجدّة الطرح، وجودة الأداء التمثيلي والمعالجة الدرامية.

وفي ختام تصريحه، شدّد هشام صبرة على أن هذه الدورة تمثّل خطوة حقيقية نحو تأسيس رؤية جديدة للمسرح خارج الإطار التقليدي، وخلق جيل قادر على الابتكار وتقديم تجارب متفردة في فضاءات بديلة.

الفضاء غير التقليدي بوابة لإعادة اكتشاف المسرح وتحرير الرؤية الإخراجية

أكّدت المخرجة لبنى المنسي، إحدى المبدعات المشاركات في مهرجان الفضاءات غير التقليدية، أن الخروج من إطار مسرح العلبة الإيطالية لم يعد مجرد اتجاه تجريبي، بل ضرورة فنية حقيقية تعيد للمسرح روحه المتجددة. وأوضحت أن هذا القالب ظل مهيمناً لسنوات طويلة في مصر، رغم أن دولًا عديدة—خصوصًا في أوروبا—تجاوزته عبر ابتكار فضاءات عرض جديدة مثل المسارح الدائرية، أو العروض المقدمة من زاويتين وثلاث زوايا، بالإضافة إلى عروض الشارع والمترو والأسطح والمباني المفتوحة. وأضافت المنسي أن نقل العمل إلى فضاء مختلف، سواء كان مرتبطًا بواقعية الحدث أو منفتحًا على بعد رمزي جديد، يمنح المخرج مساحة أوسع للإبداع ويخلق تجربة بصرية ومشاعر أكثر عمقًا لدى الجمهور. وأشارت إلى أن مصر بدأت بالفعل السير في هذا الاتجاه خلال السنوات الأخيرة، إلا أن الحاجة ما تزال قائمة لمزيد من الجرأة لاكتشاف هذه الفضاءات ودمجها في الحركة المسرحية. وتابعت المنسي حديثها مؤكدة أن تجربتها الأخيرة مع عرض «قبل طلوع النهار»—المأخوذ عن مسرحية ليلة سعيدة للكاتبة مارشا نورمان—جاءت لتعكس هذا التوجه. فقد اختارت تقديم العمل فوق أحد الأسطح، وهو فضاء يحمل طبيعة الحدث ويمتزج مع الحالة النفسية للشخصيات، خصوصًا الأب والابنة اللذين يعيشان صراعًا داخليًا يتصاعد حتى يصل إلى لحظة فاصلة بين الحياة والموت. وأوضحت أن هذا المكان المفتوح منح العرض طبقة إضافية من الصدق والاختناق والحرية في آن واحد، وعزّز من التوتر الدرامي الذي يسيطر على العمل.

واختتمت المنسي تصريحها بالتأكيد على أن الفضاء غير التقليدي لا يغيّر فقط شكل العرض، بل يغيّر فلسفة الإخراج بالكامل، ويمنح المبدع فرصة لتقديم رؤية جديدة تتفاعل مع المكان وتعيد تشكيل العلاقة بين المتفرّج والمشهد المسرحي.

الفضاء غير التقليدي كان الامتداد الطبيعي لفكرة العرض وروحه الإنسانية

أكدت المخرجة إسراء سلام مخرجة عرض «أى مساعدة» أن عرضها المشارك في الدورة الرابعة من مهرجان الفضاءات غير التقليدية ينطلق من سؤال إنساني عميق حول تأثير الوحدة والفقد والحرمان على النفس البشرية، وكيف يمكن لهذه التجارب القاسية أن تدفع الإنسان تدريجيًا نحو العزلة أو المرض النفسي، وعلى رأسه الفُصام، باعتباره إحدى الطرق الدفاعية التي يلجأ إليها العقل لحماية ذاته وإعادة تشكيل ما فُقد داخليًا.

وقالت إن الفقد ليس مرتبطًا بالأشخاص وحدهم، بل يمتد ليشمل اللحظات التي لا تعوّض، والأشياء التي ارتبطت بذكريات لا يمكن استعادتها، مضيفة أن الحرمان لا يأتي

دائمًا من نقص مادي، بل كثيرًا ما يكون حرمانًا عاطفيًا ومشاعريًا يترك أثرًا أعمق وأشد قسوة.

وأوضحت سلام أن طبيعة الفكرة التي تقدمها هي التي دفعتها إلى اختيار فضاء غير تقليدي، مشيرة إلى أن الموضوع نفسه "يحتاج مساحة مفتوحة" تسمح بتجسيد هذه الحالات النفسية والانفعالات بعيدًا عن إطار العلبة الإيطالية. وأضافت أن الفضاء البديل لم يكن مجرد اختيار تقني، بل كان عنصرًا متكاملاً مع روح العرض، إذ أتاح لها التعبير عن الانعزال، والبحث عن الذات، والمساحات المفقودة التي يعاني منها أبطال العمل.

واختتمت مؤكدة أن التجربة في هذه الدورة كانت ثرية وممتعة، لأنها سمحت لها بتقديم رؤيتها الفنية كما تخيلتها تمامًا، ولأن الفضاء غير التقليدي كان الامتداد الطبيعي لفكرة العرض ورسالتها الإنسانية.

«رحلة شحاتة بين الباتا والبانِص... وتجربة فنية تتحدى غياب الإنتاج»

قال المخرج أحمد السعيد مخرج عرض « رحلة البحث عن حذاء « إن تجربة تنفيذ العرض واجهت مجموعة من التحديات، كان أبرزها الجانب الصوتي، خاصة أن المشاركة في المهرجان جاءت دون أي دعم إنتاجي، وكل العناصر تم توفيرها بجهود ذاتية. وأوضح أن توفر معدات إضاءة دون وجود معدات صوت مناسبة وضعه أمام معضلة حقيقية، الأمر الذي اضطره لتقديم العرض دون استخدام ميكروفون، معتمداً بالكامل على قدرته في اختيار فضاء ملائم يساعده على التحكم في الصوت وخلق تواصل واضح مع الجمهور.

وأضاف أن العرض ينطلق من رحلة "شحاته" الذي التصق بلقب "أبو جزمة باتا" نتيجة تمسّكه بحذائه القديم، قبل أن ينجح بعد معاناة طويلة في العثور على حذاء "بانص" أصلي، ليعيش معه يوماً كاملاً يكشف ملامح شخصيته وصراعاته النفسية والجسدية، ويطرح تساؤلاً: هل يستحق خطوة نحو الارتقاء الاجتماعي، أم أن صورته القديمة ما زالت تلازمه وتشبهه؟

لفضاء غير التقليدي كشف صراع الإنسان مع القهر والزمن وقرّب الجمهور من قلب الحدث

أوضح المخرج محمد عيسى مخرج عرض « الثانية عشر « أن رسالته الأساسية من خلال مشاركته في مهرجان الفضاءات غير التقليدية كانت التأكيد على أن المسرح لا تحدّه جدران ولا تُعرّفه خشبة، بل يُقاس بقدرته على الوصول إلى الإنسان، ولمس جوهره في أي مساحة يمكن أن تتحوّل إلى منصة للفن. وقال إن اعتماده على فضاء مفتوح وغير تقليدي جاء بهدف كسر الحاجز بين الممثل والجمهور،

وتحويل اللحظة المسرحية إلى تجربة تفاعلية كاملة، يكون فيها المتلقي شريكًا فعليًا في صناعة المشهد، لا مجرد مراقب من الخارج.

وأشار عيسى إلى أن الفكرة الجوهرية للعرض تتمحور حول القهر الإنساني وتحوّر العلاقات تحت ضغط الزمن، الاحتياج، والوحدة، وهو ما وصفه بأنه «اختبار إنساني وجمالي» يضع الممثل والجمهور معًا أمام أسئلة وجودية تختلف تأويلاتها من شخص إلى آخر. وأكد أن هذا التباين في التلقي هو جزء من جماليات التجربة، لأن الفضاء غير التقليدي يمنح كل متفرج زاوية شعورية خاصة تصنع تجربته الفردية.

أما عن تفاعل الجمهور، فقد وصفه بأنه استثنائي وأكثر حيوية مقارنة بالعروض التقليدية، إذ خلق غياب الحاجز المسرحي نوعًا من القرب الجسدي والنفسي جعل المتلقي يشعر بأنه داخل الحدث نفسه. وأوضح أن كثيرين عبّروا بعد العرض عن إحساسهم بأنهم جزء من الصراع، لا مجرد شهود عليه، وهو ما اعتبره دليلًا على قدرة الفضاء البديل على توسيع آفاق التلقي وتعميق الصدق المسرحي.

ويقدَّم العرض برؤية رمزية وتجريبية، حيث يغوص في صراع نفسي محتدم بين زوجين تتحول علاقتهما إلى سجن من القهر والسيطرة، وتدور الأحداث في فضاء مغلق يكشف هشاشة الإنسان تحت ضغط الخوف والانتظار، حتى تدق الساعة الثانية عشرة معلنة لحظة انكشاف الحقيقة. النص من تأليف صادق مكي، ويأتي ضمن عروض الدورة الرابعة لمهرجان الفضاءات غير التقليدية، حيث يسعى العمل إلى تقديم قراءة فنية أكثر جرأة في مواجهة الذات الإنسانية.

"قبل نهاية العالم بدقيقة" يكشف الوجه الإنساني للحرب بعيدٍا عن الشعارات

قال المخرج ماركو نبيل إن عرضه الجديد "قبل نهاية العالم بدقيقة" هو مونودراما من تأليفه وإخراجه، تدور أحداثها حول جندي يجد نفسه الناجي الوحيد من كتيبته بعد سقوطهم جميعًا في فخ قاتل. وأوضح أن الجندي يستيقظ في مساحة فارغة محاصرًا بالخطر، محاولًا التواصل مع قائده، بينما يظهر على الخط قنّاص من جيش العدو يخيره في لعبة قاسية: "قدامك خمس رصاصات... وكل خمس دقايق هضرب رصاصة. اختار تجري ولا تسكت؟" ليظل الجندي بين حصار الزمن والتهديد والخوف.

وأكد نبيل أنه لا يعتمد في عرضه على الرسائل المباشرة، مضيفًا: "أنا مؤمن إن الفن فن ورسالة في ذاته. مش لازم يشرح نفسه ولا يقدم معنى واحد. معظم الأعمال الحربية بتركّز على السلاح والمعارك، لكننا هنا بنقدّم البعد الإنساني... الجندي بيحس بإيه؟ إيه اللي نفسه يرجعله؟ وإيه اللي ضاع منه؟ النظر للقصة من زاوية إنسانية بيدينا عمق أكبر من الظاهر."

وأشار إلى أن فكرة العرض بدأت منذ عامين بعد استماعه لقصيدة عمرو حسن "الحرب العالمية التالتة" التي تحكي حكاية جندي يكتب لحبيبته، ثم تعززت الرؤية بعد تأثره بقصيدة محمود درويش "لاعب النرد" التي تتناول مصير الجنود الذين يموتون بقرارات لا يعرفون مصدرها.

وعن تفاعل الجمهور، أوضح ماركو نبيل أن المشاهدين تأثروا بقوة بالعرض، سواء من الناحية الشعورية عبر التعاطف مع حالة الجندي وضغط اللحظة التي يعيشها، أو من الناحية العقلية بطرح تساؤلات حول الحرب والمصير والاختيار. وأضاف أن هذا التفاعل يؤكد قدرة الأعمال التي تعتمد على البعد الإنساني على الوصول العميق للجمهور وفتح نقاشات تتجاوز سطحية الحرب وصخبها.

معز العاشوري: شعرت فى مهرجان القاهرة بإنصاف لم أشعر به من قبل

فى لقاء خاص مع المخرج التونسى معز العاشورى صاحب الرؤية الإبداعية وراء مسرحية «روضة العشاق» التى خطفت الأنظار فى الدورة الأخيرة من مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى.
تحدث العاشورى لجريدة مسرحنا عن رحلته مع هذا العمل الاستثنائى، وعن خصوصية التجربة التى مزجت بين الطقس الصوفى والمسرح الطقوسى، لتصنع لغة مسرحية بصرية وروحانية جديدة، فمن خلال الحوار يكشف المخرج عن تفاصيل لحظة التتويج بجائزة أفضل إخراج،و التحديات التى واجهها رفقة فريقه الفنى والتقنى، ورؤيته لمستقبل المسرح التونسى والعربى.

حوار: صوفيا إسماعيل

جميع الحقوق محفوظة

كيف تلقيت خبر مشاركة «روضة العشاق» فى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، وما الذى مثلته لك هذه المشاركة؟

الحقيقة تلقيت هذا الخبر بكل تفاعل، لأن المشاركة بمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى أعتبرها محطة مهمة أساسية، لأنه مهرجان عريق يستقطب جماهير كبيرة ونقاد من العالم، من العالم الغربى والعالم العربى، بالتالى هى فرصة حقيقية لمعرفة المستوى الفنى الذى أنت فيه، فى أى أثر فنى ستشارك به بهذا المهرجان. ولكن أنا لم أذهب للمشاركة وإنما ذهبت للتتويج، لأنه من الأول نعتقد أن المسرحية كان لها رواج فى دول عربية وإسلامية مثل إيران، وتحدث النقاد عن هذه المسرحية بأنها تمثل شكل إبداعى جديد ونمط مختلف عن الأنماط السائدة فى المسرح خاصة المسرح العربى. لذلك نحن كنا نؤمن أنه سيكون هناك تتويج لهذه المسرحية.

هل كنتم تتوقعون منذ البداية أن يصل العرض إلى المنافسة على أهم الجوائز الكبرى بالمهرجان؟

طبعًا كنا نتوقع ذلك، واشتغلنا شغل كبير على مستوى الدراماتورجيا والحركة والنص وتوجيه الممثل، لأنه المسرح الطقوسى يجب أن تشتغل عليه فى كل مكوناته وتطوره كذلك. فهناك تطوير للمفاهيم فى المسرح الطقوسى نجده فى مسرحية «روضة العشاق». هذا التطور على مستوى الصورة المسرحية، والنقاد الذين أشادوا كثيرا بالعمل المسرحى فى تونس وخارج تونس، يعطيك الأمل أنك ستذهب إلى مهرجان القاهرة الدولى لتتوج وليس للمشاركة فقط.

برأيك.. ما الذى ميّز المشاركة التونسية فى هذه الدورة من المهرجان عن غيرها من المشاركات العربية والأجنبية؟

المشاركة التونسية فى هذه الدورة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى كانت مميزة فعلًا، ربما لاشتغالها أكثر على الصورة، واشتغالها أكثر على الحركة، أو اشتغالها على أدوات كتابة جديدة تدخل فى إطار المسرح التجريبى. فهناك تجريب للعناصر المسرحية وفى الأدوات الكتابة الركحية أو الخشبية.

هذا التجريب هو الذى يميز المسرح أو المشاركة فى المهرجان باعتباره أنه خرج عن أسس المسرح الكلاسيكى أو طور أسس المسرح الكلاسيكى ضمن المختبر الذى جعله يتنافس على الجوائز الكبرى على غرار مسرحية «روضة العشاق».

كيف ولدت فكرة «روضة العشاق» وما الذى أردت إيصاله للجمهور؟

فى البداية يجب أن أقول أن الفكرة ولدت نظريًا فى هذا المبحث الذى نشتغل عليه ضمن مختبر المسرح، وهو المقاربة بين المسرح الطقسى وطرق أو طقوس الطرق الصوفية. هذه المقاربة فى مكونات عديدة بين المسرح الطقسى وطرق أو طقوس الطرق الصوفية، وجدنا أن هناك نقاط ائتلاف وكذلك بحثنا حتى عن نقاط الاختلاف. بالنسبة لنقاط الائتلاف، بحثنا كثيرا فى الحركة الجماعية والحركة الجسدية التى توصلنا إلى هذا الجذب السحرى، وبحثنا فى الإنشاد الجماعى، بحثنا كذلك فى الصوت الذى يحمل معنى. هذا كله فى إطار المسرح الروحانى، لأن المسرحية تعالج مسائل روحانية، مسائل إنسانية، وبحثنا عن أشكال أو معنى الدراما فى المسرح الطقوسى، كذلك الصراع الدرامى فى هذا المسرح الطقوسى.

انطلاقًا من هذا المبحث، بحثنا عن الخرافة لتجسيد هذا المبحث الحقيقى الذى ذكرت فى المقاربة بين المسرح الطقسى وطقوس الطرق الصوفية. بالطبع نحن بحثنا نظريًا وميدانيًا، ذهبنا وشاركنا فى عديد الطرق الصوفية، وشاركنا فى تقنيات الطرق الصوفية فى الذكر والسماع والخلوة، وكيف علاقة المريد بالشيخ، كيف نولد طاقة حب وعشق فى قلوبنا لنجد أنفسنا فى علاقة مشاركة لمكونات الكون.

كل هذا جعلنا نبنى خرافة لنجسد هذا المبحث. الخرافة التى بدأت انطلاقًا من تمارين ارتجالية، واشتغلنا على الشخصيات على غرار شخصية مريد الصادق الذى له كتاب «روضة العشاق» وينادى بطريقة محدثة. هذه الطريقة يستعمل فيها أو استعمل فيها المريد الصادق تقنيات مسرحية على غرار القناع الذى نسميه وجه وليس قناع، بالتالى هو الوجه هو الذى يمثل قناع. هذا الوجه أو هذا القناع يمسح كل النفاق وكل الشوائب من الوجه ليجعله فى نقطة الصفر أو نقطة الفراغ، وهى بداية الحب والعشق فى الطريق.

وعن طريق التمارين الارتجالية تطورت اللعبة المسرحية الحقيقة لتتبلور الشخصيات فى ذهننا، ونجد هنا الصراع يتولد ما بين المريد الصادق والمريدين التابعة له والذين يمثلون المنظومة الروحانية، المنظومة الصوفية، فى صراع مع المنظومة الأمنية التى دائمًا فى هوس وخوف باعتبار أنها تهدد نمط عيش للمجتمع، تهدد أسلوب حياة تبنيه السلطة الأمنية، تجد نفسها فى صراع مع سلطة أخرى روحانية، ويتم اعتقال المريد الصادق وأتباعه للتحقيق معهم لدحض أولًا هذه الطريقة وكتاب «روضة العشاق»، ثم يعنى استعمال أساليب عنف معهم لجرهم عن الاستغناء نهائيًا عن هذه الطريقة المحدثة.

والمسألة الأخرى التى نريد أن نوصلها هو أن كل منظومة سياسية أو أمنية، حتى ولو تدعى الديمقراطية، إن وجدت أن هناك حركة هذه الحركة ممكن أن تغير أسلوب حياة كامل للمجتمع أو أن تغير نمط عيش مجتمع، فهى ترى نفسها مهددة فعلًا.

وهنا يتولد صراع بين المنظومتين، سواء المنظومة السياسية أو المنظومة الروحانية. ورأينا عبر التاريخ كل أصحاب الطرق الصوفية والأولياء الصالحون كيف كانت نهايتهم على يد سواء السلطة السياسية أو السلطة الفقهية، وكان موتهم يعنى غير، ليس موت عادى، وإنما بالتعذيب والسم والقتل والبطش والعنف وإلى غير ذلك.

وبالطبع أهم شيء اشتغلنا كذلك على النص بلغة شعرية مميزة، استلهمنا هذا من شعرية النصوص الصوفية على اعتبار أن الشخصيات الصوفية هم يقولون الشعر، يتكلمون الشعر، يلخصون الجمل فى كلمات والكلمات فى أصوات، وهذا ساهم فى كتابة نص شاعرى يعنى جميل، واعتمدنا على تقنية التناص من الكتب الصوفية الأخرى.

والمسألة الثانية، نحن دائمًا نبحث عن شكل جديد يجعل المتلقى مشارك للعمل الفنى، مشارك للعبة المسرحية، مشارك للفضاء المسرحى وهذا الشكل الجديد اعتمدنا على الصورة المسرحية، بالتالى يدخل فضاء الجمهور ضمن هذه الصورة، فتجده متفاعل معك فى هذه اللعبة، يشاركك بأفكاره، يشاركك بأحاسيسه، يحاول أن يقرأ من زوايا مختلفة حسب ثقافة كل متلقى.

فهذا هو الشكل الذى نريد حتى يتم به إقناع المتلقى، وهو أفضل شيء لتقنع المتلقى هو أن تجعله مشاركًا فى الخرافة، مشاركًا فى اللعبة المسرحية، لا تسلط عليه شيء من الفوق ولكن أهم ما فى هذا الشغل هو التواضع، بحيث أن الممثل لا يكون عارض، بالعكس هو يكون شخصية تتحدث عن ذاتها، تقوم بطقوسها فى علاقة مع مكونات الكون، يدخل يصبح المتلقى كذلك من موجودات ومن مكونات هذا العالم الذى يشتغل عليه الصوفى. فبالتالى سيجد نفسه المتلقى مشاركًا فى هذه اللعبة الطقوسية.

وبالتالى كان هدفنا هو أن نصل بالمتلقى إلى هذه العلاقة التشاركية، الجذب مع الحركة الجماعية الروحانية، لنصل به إلى أن أهم شيء فى هذه الحياة هو الحب والعشق وليس الصراع، لأن الصوفى لا يريد الصراع، الآخر بالنسبة لى هو الأنا وليس الجحيم، فهو يطلب دائمًا الحب ويطلب دائمًا العشق مع كل موجودات الكون وكل مكونات الكون التى هى التى تمثل الله، وليس لا يريدون الصراع، وإنما يقاومون، تصبح المقاومة هى الأساس للدفاع عن كتاب «روضة العشاق»، عن المبادئ، عن الحب، عن العشق، عن كل هذا.

فالدراما هنا هى نجدها فى هذه المقاومة، سواء مقاومة عساكر النفس داخل الشخصية الصوفية أو مقاومة أساليب العنف التى تسلط على هؤلاء، ولكن رغم ذلك يبقى الحب والعشق هو الأساس الذى نريد توصيله أو نوصله للجمهور.

ماذا يعنى لك أن يصف النقاد العرض بأنه «تجربة إبداعية»؟

الدراماتورجيا البصرية كانت مفتاح التجربة وجعلت الصورة المسرحية خطابًا قائمًا بذاته

أتكلم عن «روضة العشاق» كتجربة إبداعية من خلال اشتغالنا على تقنيات الطرق الصوفية وتقريبها من تقنيات المسرح الطقسى. ربما هذا أول شيء، اشتغلنا على الذكر، والذكر مسألة مهمة فى الطريقة الصوفية، كيف يصبح هذا الذكر أو توضع يوضع هذا الذكر فى ضمن وضعيات درامية مختلفة من خلال تمارين ارتجالية؟ كيف يصبح هذا الذكر يمثل إيقاع معين فى ذهن الشخصية وفى قلب الشخصية، يشتغل عليه، تصبح كل حركاته على إيقاع هذا الذكر؟ نفس الشيء بالنسبة للسماع.

بالتالى هذا يسهم فى بلورة الشخصية الروحانية أو الشخصية الصوفية، وهى شخصية يعنى هى فى حد ذاتها شكلت تساؤل حول مفاهيم فى المسرح، مثلما قلت، هل يوجد الدراما حقيقية فى شخصية الصوفي؟ يعنى هل هناك صراع خارجى أو هناك صراع داخلي؟ ما هو الصراع الدرامى الداخلى بالنسبة لشخصية الصوفي؟ وهو ليس صراع مثلما نجده فى المسرح الغربى، وإنما صراع آخر فى داخل هذا الصوفى، ربما فى علاقته بعساكر نفسه مثلما نقول، أنه يصارع نفسه التى تذهب دائمًا إلى معاكسته، تذهب إلى الشهوات، إلى الماديات، وتخترق الأزمات. فهنا دائمًا فى صراع داخلى لأن الصوفى هدفه أن يضع قدمه فى أول الطريق، هدفه الحب، هدفه العشق، هدفه الالتحام مع مكونات الكون، هدفه أن يصل إلى مستوى المشاهدة والشهود، وهى مصطلحات صوفية بمعنى أنك تقترب كثيراً من الذات الإلهية وتتجلى عن كل المكونات المادية.

ربما هذا يجعل الشخصية الصوفية فى صراع مختلف عن الصراعات التى نراها فى المسرح الذى تعتمد الدراما.

والمسألة الأخرى ،قد يميز هذه المسرحية وهو اشتغالنا على دراماتورجيا مختلفة. نحن اشتغلنا على دراماتورجيا الممثل، والممثل هو الذى قادنا إلى الخرافة، تبلورت الشخصية من خلال عملنا على هذا الممثل. اشتغلنا كذلك على دراماتورجيا بصرية، وهى دراماتورجيا تعطى أهمية للصورة المسرحية، بالتالى كانت الصورة المسرحية فى المقام الأول، وهى تحكى، حيث مثلت الصورة خطاب حقيقى فعلى يمرر للجمهور.

الصورة المسرحية التى تعتمد على الحركة، تعتمد على الإيقاع، تعتمد على الموسيقى، تعتمد على الصوت، تعتمد على الصمت كذلك، وتعتمد على مكونات بصرية وسماعية رأيناها. فالصورة هنا أصبحت لديها لغة معينة، أدوات لكتابتها جديدة، وهذه نتيجة اشتغالنا على الدراماتورجيا البصرية. اشتغلنا على دراماتورجيا المتفرج الذى جعلناه يقترب أكثر من العمل الفنى، حتى فى اختيارنا للفضاء المسرحى، لذلك اخترنا مسرح الفلكى لأنه وجدناه مناسب لخصوصية عملنا، بالتالى يصبح المتلقى هو مشارك وليس متفرج عادى.

روضة العشاق ولدت من المقاربة بين المسرح الطقوسى وطقوس الطرق الصوفية

التحديات كانت صعبة كما ذكرت، فما أصعب موقف واجهك أثناء التحضير أو العرض؟ وكيف تجاوزته؟

التحديات كانت كثيرة الحقيقة، التحدى الأول هو الفضاء،وهو البحث عن فضاء مناسب فعلًا لخصوصية المسرحية، ليس كل الفضاءات مناسبة لأعمالنا المسرحية، فأنا تمسكت مع إدارة المهرجان بالبحث عن فضاء مناسب للمسرحية، وفى الآخر توافقنا على المسرح الفلكى، وهو فضاء مميز لأنى أشتغل على التفاصيل وعلى الجزئيات، وهذا الفضاء ممكن أن يجعل المتلقى قريب من هذه التفاصيل والجزئيات، وحتى نظرة النظرة ستكون من الفوق إلى الأسفل، لأنه نشتغل كثيراً على الخشبة وعلى الجزئيات على الخشبة، فى نشتغل كذلك على مستويات متعددة بالنسبة للممثل من الخشبة، من الأسفل إلى الفوق فى مراتب متعددة. هذا الفضاء الذى ميز المسرحية فى عرضها الأول والثانى.

والتحدى الثانى ربما كان هو تحدى فى علاقة بالتقنيات، لأنه نحن نعتمد أو اشتغلنا كثيراً على الصورة المسرحية، والصورة المسرحية تعتمد على كتابة جديدة الحقيقة، وهذه التقنية، الكتابة، تلتزم التكنولوجيا المسرحية المتمثلة فى الإضاءة والـ «مابينج» إلى غير ذلك، فبحثنا عن هذه التقنيات، وكان تحدى كبيراً أن نوفر كل أهم التقنيات. والحمد لله الحقيقة كنا نتواصل جيدًا مع تقنيى المسرح الفلكى، وتمكنا من توفير كل أدوات الكتابة التقنية للوصول إلى الصورة الجمالية المقترحة.

والتحدى الثالث وهو تمرير الترجمة. النص شاعرى، عميق، صعب، كيف يتم ترجمته وكيف يتم بث هذه الترجمة؟ لم نتمكن فى العرض الأول لكن تمكنا فى العرض الثانى من بث هذه الترجمة، ووجدنا المساعدة اللازمة من إدارة المهرجان، وكانت الترجمة فى مستوى سفلى مختلف عن وبعيد عن الصورة المسرحية، وهذا جعل النقاد الذين لا يعرفون اللغة العربية يفهمون جيدًا معانى ودلالات الموجودة بهذا العرض.

كيف شعرت عند الفوز بجائزة أفضل إخراج؟

الحقيقة كان لدى اطمئنان نسبى بأننا سننال جائزة تكرم هذا العمل وتعطى أحقية لأهمية العمل الفنى، فشعرت باعتزاز وشعرت بإنصاف لم أشعر به قبل. وفى الحقيقة كان لدى دائمًا وجع فيما يتعلق بالجوائز، فكان من الممكن أن هذا العمل يتحصل على جوائز فى أماكن أخرى، وبالرغم أنه هناك عدد كبير من النقاد كتبوا عن هذا العمل إيجابيًا وعدد كبير من القراءات تمحورت عن هذا العمل، ولكن يأتى الإنصاف فى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، ليس بالجائزة فقط ولكن بدهشة النقاد والجماهير، بماذا قالوا عن هذا العمل، بحبهم لهذه التحفة الفنية مثلما قالوا. هذا هو المهم والأهم، وكان لدى فرح كبير حينما ترشحت المسرحية للجائزة الكبرى.

هل ترى أن هذه الجائزة تكرس مسارك المسرحى أم هى

بداية مرحلة جديدة؟

هى تكرس فعلًا المسار المسرحى، أنا أشتغل فى نفس المسار، و هناك تجارب ممكن بالنسبة للمسرحى أن تكون فى إطار تكوينه ويكون جانب من هذه التجارب تقليد عن أساتذة اشتغلنا معهم، ولكن منذ سنوات أنا أجذر وأمهد طريق خاص بى، خاصة منذ اشتغالى على «مولد النسيان» لمحمود المسعدى، ثم «دون كيشوت تونس» التى جئت بها إلى القاهرة فى مهرجان ٢٠١٩.

وتأتى الآن مسرحية «روضة العشاق» لتثبت هذا البحث الذى نشتغل عليه منذ سنوات، وتبلور المفاهيم التى نشتغل عليها المتعلقة بدراماتورجيا الممثل ودراماتورجيا البصرية ودراماتورجيا المتفرج، لأنه الآن تطورت المفاهيم، لم يعد للإخراج دورًا كبيرًا وإنما تداخل مفهوم الدراماتورجيا الحديث مع مفهوم الإخراج، وأصبحت المفاهيم أكثر تطور، واللغة، لغة الكتابة المسرحية تطورت بدورها، لم يعد النص لديه دور كبير وإنما النص أو الكلمة هو جزء من أدوات كتابة أخرى تتمثل فى الصوت، فى الإيقاع، فى الصمت كذلك، فى الحركة والجملة الحركية، وفى اللمسة الضوئية وفى اللمسة أو صورة الـ «مابينج» أو اللمسة الرقمية وكذلك الموسيقى.

فى رأيك ما هى العناصر الإخراجية التى صنعت الفارق وجعلت لجنة التحكيم تمنحك هذا التتويج؟

فعلًا العناصر المسرحية التى اشتغلنا عليها كلها تتنزل فى إطار هذه الصورة المسرحية التى اشتغلنا عليها ضمن الدراماتورجيا البصرية. عنصر الـ «مابينج»، العنصر البصرى، العنصر السينوغرافى. والسينوغرافيا هنا حينما أقول سينوغرافيا، فهو ليست مرتبطة بالديكور فقط، وإنما مرتبطة بكل لمسة ضوئية وبكل لمسة رقمية ومرتبطة بكل لمسة لونية فى الملابس. فكل شيء هو موظف لصالح المفهوم الذى نشتغل عليه، لصالح المقترح الجمالى الذى نشتغل عليه. بالتالى ربما الذى ميز الفارق الحقيقى بين مسرحية «روضة العشاق» والمسرحيات الأخرى هو هذا التوظيف الذى كان فى مكانه، لم تكن هناك زينة، وإنما كل شيء كان موظفًا لصالح المعنى الذى نشتغل عليه والذى أردنا أن يصل إلى الجمهور. وهذا هو الأهم، هو هذا التوظيف فى الكتابة. وظفنا الـ «مابينج»، وظفنا الصورة الرقمية، وظفنا اللمسة الضوئية، وظفنا حركة الديكور وحركة الأشياء، وظفنا حركة الممثل، كل شيء، كل هذه العناصر امتزجت وتناسقت وتشابكت وتضادت لتكشف خطابها ولترسم وتكتب خطابها، خطاب الصورة المسرحية الذى وجدنا كذلك المتلقى مشاركًا فيه، أى المتلقى كذلك هو جزء من هذه الكتابة، من مكونات الصورة المسرحية.

بعد هذا التتويج فى القاهرة.. ما الخطوة التالية لـ روضة العشاق؟ هل هناك نية لجولات أو مشاركات دولية أخرى؟

ستظل موجودة دائمًا لعشاقها، لمريديها، لأنه هناك جمهور أحبها ودائمًا يطلبها. فستكون لدينا عروض أكيد بتونس، ونحاول أن نذهب بها إلى مهرجانات كبرى فى دول عربية

ودول غربية، لأنه مهم جدًا أن يشاهد الإنسان والآخر الغربى هذه المسرحية حتى يعرف هويتنا الحقيقية،ويعلم أصولنا الحقيقية. وهذا ما وقع فى مهرجان القاهرة حيث شاهدها أجانب وأحبوا كثيرًا هذه المسرحية وفهموا كثيرًا عن مكونات فى هويتنا نحن كعرب. هم دائمًا يعتقدون أننا لدينا دائمًا مشاكل اجتماعية نتحدث عنها، مشاكل فى الإرهاب نتحدث عنها، لا يعلمون أن أصولنا تبنى على الحب وتبنى على العشق. لذلك أحبذ دائمًا أن يشاهد مسرحية «روضة العشاق» أجانب من دول مختلفة.

ذكرت أن النجاح كان ثمرة جهود جماعية.. كيف تقيم أداء الممثلين الذين «دافعوا عن حظوظهم حتى آخر لقطة»؟

بالتأكيد، كما قلت فى البداية أننا اشتغلنا على دراماتورجيا الممثل، بالتالى الممثل هو الذى يحملك إلى الشخصية، والشخصية هى التى ترسم دروبها، الشخصية هى التى تخترع الشخصيات المتعاطفة والمعارضة، الشخصيات هى التى تصلك إلى فضاءاتها وأزمنتها المختلفة، سواء أزمنة الآن والهنا الواقعية أو الأزمنة الغيبية. فهنا كان الممثل أولًا يجب أن يفهم ماذا يفعل، يجب أن يكون الممثل له إدراك لتفكير الشخصية، له إدراك بمراجع الشخصية وأسس الشخصية، سواء النفسية أو الاجتماعية أو الفيسيولوجية. هنا كان أداء الممثل مهم جدًا، ولا تكتمل هذه الصورة المسرحية التى نتحدث عليها إلا بأداء هذا الممثل لشخصيته التى تتكشف من خلال التفاصيل والجزئيات التى تظهر فى تعامل هذه الشخصية مع الفضاء ومع الأشياء ومع الفضاء السينوغرافى ككل.

ما الدور الذى لعبه الفريق التقنى فى دعم الرؤية الإخراجية وتحقيق هذا النجاح؟

مثلما نقول أى خطأ قد يؤدى إلى معنى مختلف. لذلك التقنى فى الإضاءة خاصة والتقنى فى الصورة الرقمية يجب أن يكون دقيق جدًا لأنه كل شيء اشتغلنا عليه كان بدقة راقية فى تفاصيل معينة. يعنى أى خطأ فى الإضاءة وأى خطأ جزئى وبسيط فى الصورة الرقمية، مثلما أى خطأ بالنسبة لأداء الممثل، قد يخرج بنا إلى معنى آخر وبالتالى يضرب أو ينفى المعنى الحقيقى المقترح. لذلك أنا أشيد كثيرًا بأداء التقنيين وأداء الممثلين فى العرض مسرحية «روضة العشاق».

كيف ترى مستقبل المسرح التونسى فى المهرجانات العربية والدولية بعد هذا الإنجاز؟

الحقيقة أن المسرح التونسى مثل بعض المسارح فى الدول العربية، يترنح بين الإبداع وبين السقوط فى السطحية. ولكن لدينا محاولات فى المسرح التونسى نظرًا للتنافس الكبير الموجود حاليًا بين الشباب والكهول، هذا التنافس قد يؤدى إلى أعمال جديدة فنية، أشكال فنية جديدة حقيقة.

الحقيقة أن هناك مستقبلا أراه مستقبلا جيدا، وهناك أمل طبعًا شرط أن تكون هناك إرادة سياسية فى تطوير هذا القطاع المسرحى لأنه قطاع مهم ومتجذر فى تاريخ البلاد التونسية، ويجب العمل عليه. كما ألاحظ أن هناك العديد من الدول العربية على غرار مصر، على غرار السعودية ودول الخليج، يشتغلون كثيرًا على القطاع المسرحى والإرادة السياسية تبذل مجهودا كبيرا فى هذا القطاع، فقد ذهبت إلى السعودية لإقامة ورشة للمحترفين والمبتدئين ولاحظت المجهودات التى تقوم بها وزارة الثقافة فى تطوير هذا القطاع وفى تكوين الشباب المولع بالمسرح وتكوينه على مستوى كبير حتى يصبح المسرح فى دول الخليج ذات أهمية كبرى فى القطاع الثقافى.

أخيراً، ماذا تقول لجمهور المسرح وللشباب الذين يحلمون بخوض تجربة الإخراج المسرحى؟

أعتقد أن العمل هو أهم شيء، العمل باجتهاد. الاجتهاد ضرورى فى العمل المسرحى. طبعًا أنا دائمًا أطلب التكوين، دائمًا على المخرج المسرحى أن يتكون فى مجالات مختلفة وليس مجال واحد، يجب أن يتعلم الكتابة المسرحية بالحركة وبالصوت وليست العمل المسرحى يعتمد على النص فقط، يجب أن يتكون فى جميع العناصر المسرحية، يجب أن يشتغل كثيراً على الصورة المسرحية وهو مستقبل المسرح العالمى. مع هذا الاجتهاد، يجب أن يتوفر الصدق لدى الفنان، لأنه الاجتهاد لا يكفى وحده ولكن أن يكون الفنان صادق مع نفسه، لا يتوهم، لأن أكبر ما يهدد المخرج أو الفنان المسرحى هو الوهم، هو أن يتوهم أنه يقوم بشيء جيد وهو فى الحقيقة ليس ذلك. لذلك لا نستطيع أن نقاوم هذا الوهم إلا بالانتقاد الذاتى دائمًا مع كل عمل مسرحى.

«كارمن»

سيميولوجيا الجسد والقدر فى رؤية إخراجية معاصرة

داليا الدسوقى

مقدمة: عن خلود الأسطورة وتجدد الرؤية

منذ أن أبصرت شخصية كارمن النور فى رواية بروسبير ميريميه ثم تحولت إلى أوبرا شهيرة لجورج بيزيه، ظلت هذه المرأة المتمرّدة رمزًا للغواية والحرية، امرأة تحيا على حافة الخطر وتواجه الموت بابتسامة عاشقة.

إلا أن العرض الذى قُدم مؤخرًا فى مسرح الطليعة قد أعاد قراءتها من منظور مغاير، حيث اختار المخرج أن يستحضر روح الكلاسيك فى قالب عربى فصيح، ليقدّم معالجة بصرية ودرامية تزاوج بين الأصالة الأوروبية والوجدان المصرى، معلنًا منذ اللحظة الأولى أن المسرح ليس مرآة للنص بل مساحة لإعادة كتابته بعين الحاضر.

أولًا: البنية السردية وتقنية الفلاش باك

اختار المخرج ناصر عبد المنعم، أن يتعامل مع النص الكلاسيكى لا بوصفه حكاية عن الحب والغيرة فحسب، بل كرحلة داخل وعى البطلة، ولذلك استخدم تقنية الفلاش باك ثلاث مرات رئيسية:

فى مشهد السجن، ومشهد التعرف على الزوج السفاح، ومشهد اللقاء بمحارب الثيران. الفلاش باك هنا ليس تكرارًا زمنيًا، بل بنية سيميائية تكشف عن تشظّى الذاكرة وعن صراع الذات مع مصيرها.

فكل عودة للماضى تفتح طبقة جديدة من الدلالة، وتحوّل الزمن إلى فضاء نفسى دائرى لا بداية له ولا نهاية، حتى ليصبح تكرار مشهد النهاية فى الختام تكرارًا مقصودًا يؤكد فكرة القدر المغلق الذى لا فكاك منه. هكذا يغدو الزمن نفسه علامة على الحتمية التراجيدية، ويتحول السرد المسرحى إلى بنية دائرية تحاكى الدوران الأبدى بين الرغبة والفناء.

ثانيًا: سيميائية المكان والديكور

يُعدّ الديكور فى هذا العرض نظامًا دلاليًا متكاملًا، إذ يتحوّل المكان من إطارٍ بصرى إلى نصٍّ موازٍ للحكاية. المخرج اعتمد على ديكور ثابت فى هيئة حانة مكتظة بزجاجات الخمر ومقاعد خشبية، رمزًا لعالم الغواية والانفلات، يقابله ديكور متحرك يتبدل وفق السياق الدرامى:

أوراق التاروت التى تفتح باب المصير، بانر متغير يصوّر شوارع إشبيلية ومصنع التبغ وسوق المدينة، وسجن حديدى يعكس القيود الخارجية، بينما الغرفة التى تُقرأ فيها التاروت تمثل السجن الداخلى للبطلة - سجن الرغبة والخطيئة. فى هذا التكوين، يتحول المكان إلى سيمياء مزدوجة:

فالحانة رمز للجسد، والسجن رمز للقدر، وأوراق التاروت تمثل النص الموازى الذى يقرأ المستقبل ويكتبه فى آن. وبذلك يصبح الديكور مرآة لرحلة كارمن من الحرية إلى الفناء، ومن الجسد المنطلق إلى المصير المحكوم سلفًا.

ثالثًا: سيميائية الجسد والأداء

كارمن فى هذا العرض ليست مجرد امرأة جميلة، بل جسد يكتب اللغة على الخشبة. حركاتها الراقصة تتجاوز الإغراء إلى الفعل الوجودي:

هى ترقص كى تبقى، وكى تقاوم. يقدّم المخرج الجسد هنا باعتباره نصًّا سيميائيًا يحمل تناقضات الأنثى: الطهارة والفتنة، البراءة والذنب، الحياة والموت. وقد عبّر عن هذا التناقض بعبارة مكثفة تقول الكثير: «كارمن روح شريفة ذات جسد عاهر، جميلة جدًا لتموت، قاسية جدًا لتعيش.» الرقصات جاءت متباينة فى الإيقاع والحركة، لكل مشهد

لغته الجسدية الخاصة:

فى مشهد المصنع تنبض الحركة بصرامة جماعية، وفى الحانة تتفكك الخطوات فى فوضى الغواية، أما فى السجن فتصبح الحركة بطيئة متقطعة كأنها نَفَس يحتضر. الجسد إذًا يتحول إلى علامة سردية تكمّل ما تعجز اللغة عن قوله.

رابعا: الأداء التمثيلى بوصفه لغة داخل اللغة

نجحت ريم أحمد فى تجسيد شخصية كارمن بأداء يتجاوز حدود التمثيل إلى حالة من التقمص الكامل،

فقدمت امرأة تشتعل بالحياة وتختنق بها فى آنٍ واحد. جاء نطقها للفصحى مدهشًا فى دقته ودفئه، خاليًا من التكلف، وكأنها تتحدث لغة الروح لا لغة المسرح. أما تعبيرات وجهها فكانت مرآة داخل مرآة: تتلون بانفعالات اللحظة، فتارة تفيض غنجًا وتمرّدًا، وتارة أخرى تنكسر فيها ملامح الكبرياء أمام حتمية القدر. شَعرُها الغجرى المتموّج بدا امتدادًا لحريتها، يهتزّ مع خطواتها فى رقصٍ يختصر التاريخ كله فى شعرةٍ متمردةٍ لا تهدأ. تنوعها فى ملابس الغجريات ما بين الأحمر الفاتح والغامق جعل من الألوان سيمياء للعاطفة ذاتها: الفاتح رمز البدايات واللهفة، والغامق رمز الخطر والاحتراق.

كما أبدعت فى النقلات بين المشاهد، فانتقلت من الغواية إلى الخوف، ومن الصخب إلى السكون، بخفة ممثلة واعية تُمسك بخيوط الدور كما تمسك راقصة التاروت بخيوط القدر. أما ميدو عبد القادر، الذى جسّد دور خوسيه الضابط العاشق القاتل، فقد قدّم أداءً يفيض بالصدق الإنسانى.

استطاع أن يُظهر التناقض بين النظام العسكرى الصارم وبين انكسار الإنسان أمام الحب. وجهه الذى يتقاطع فيه الصراع بين الواجب والرغبة جعل المشهد الأخير لحظة إنسانية خالصة، إذ بدا القتل هنا ليس فعلاً عدوانيًا بل استسلامًا لعشقٍ أكل قلبه حتى الفناء.

بهذا الازدواج بين الاحتراق والاتزان، تحققت المعادلة التراجيدية التى أرادها المخرج: كارمن التى لا تُروَّض، وخوسيه الذى لا ينجو من حبها.

خامسا: سيميائية الألوان والإضاءة

الإضاءة هنا ليست أداة تقنية، بل لغة دلالية مستقلة. تتوزع الألوان وفق البنية الشعورية للشخصيات: الأحمر يرمز إلى العاطفة والخطر والدم، الأصفر يحيل إلى الخداع واللهيب الداخلى، الأزرق يشير إلى الحلم والبرودة والبعد عن الواقع. وفى لحظة الذروة حين تعود النهاية لتتكرر، تمتزج الألوان الثلاثة على الخشبة فى تشكيل بصرى عنيف، كأن الضوء ذاته يعلن تصادُم المصير مع الرغبة، فتغدو الخاتمة بداية جديدة فى دائرة لا تنتهى.

سادسًا: اللغة وفضاء الهوية

اختيار اللغة العربية الفصحى فى عرض يحمل روحًا غجرية كان قرارًا جماليًا بالغ الدقة. فاللغة هنا ليست مجرد

وسيلة تواصل، بل علامة هوية ثقافية تربط النص العالمى بالمتفرج العربى، وتمنح الخطاب المسرحى طابعًا احتفاليًا أقرب إلى الشعر الغنائى.

تتحول الفصحى إلى جسر بين الشرق والغرب، تُعيد إلى المسرح العربى قدرته على استيعاب الكلاسيك دون أن يفقد روحه المحلية.

سابعا: دلالات التكرار وبنية القدر

عودة مشهد النهاية ليكون هو ذاته مشهد البداية تمثل ذروة البنية السيميائية للعرض. فالتكرار هنا لا يعنى الاستعادة، بل الاعتراف بالقدر. إنها دورة الحياة والموت التى لا فكاك منها، حيث كل حبٍّ يحمل فى جوهره بذرة فنائه، وكل رقصة على حافة الخطر هى نبوءة بانطفاء قادم. بهذه الدائرة المحكمة، يخلق المخرج ميتاسردًا بصريًا يجعل المتلقى أسيرًا لزمن لا ينقضى، تمامًا كما كانت كارمن أسيرة لرغبتها فى أن تعيش بحرية، حتى لو كلّفها ذلك الموت.

ثامنًا: براعة الإخراج وسيميائية الفلاش باك

يؤكد المخرج ناصر عبد المنعم فى عرضه كارمن أنه من المبدعين القلائل الذين يمتلكون وعيًا بصريًا وسيميولوجيًا متكاملًا؛ فهو لا يستخدم الصورة على الخشبة لمجرد الإبهار، بل يُحمّلها دائمًا دلالات نفسية واجتماعية تتجاوز حدود المشهد إلى عمق الفكرة. وقد جاءت تقنية الفلاش باك فى رؤيته الإخراجية كأداة درامية تُعيد الزمن إلى الداخل لا إلى الوراء، فتحوّل العرض إلى شبكة من المرايا، يتقاطع فيها الماضى بالحاضر فى بناءٍ دائرى يُبرز مأساة البطلة.

فى مشاهد السجن والتعرّف والقتل، لا يُعيد ناصر عبد المنعم تصوير الأحداث بترتيبها الزمنى، بل يقدّمها كاسترجاعات مشبعة بالذاكرة والندم، فتغدو الزمنية ذاتها علامة على اضطراب الذات، وتتحوّل اللحظة المسرحية إلى فضاء يجمع بين التذكّر والاعتراف والنبوءة.

بهذه الحرفية، نجح المخرج فى جعل الفلاش باك وسيلة لقراءة الشخصية لا مجرد بناء سردى، ليتحوّل العرض إلى حلم متكرر، تسعى فيه كارمن إلى الهرب من قدرها، بينما يطاردها مصيرها داخل الدائرة نفسها.

كما أظهر المخرج براعة لافتة فى توظيف الحركة والإضاءة لتأكيد هذا البعد الزمنى المتشظي؛ فكان الانتقال بين المشاهد يتم بانسيابية بصرية تامة، تعكس سيطرته على أدوات العرض وضبطه لإيقاع الصورة المسرحية. هكذا برزت حرفيته الإخراجية فى جعل المشاهد يعيش داخل الذاكرة لا خارجها، ويقرأ الزمن بوصفه علامة، والحدث بوصفه مرآة للروح.

وختاما أقول إن المسرح بوصفه لغة قدر:

يقدّم هذا العرض من كارمن قراءة سيميائية بصرية للصراع الأزلى بين الحرية والقدر، ويعيد اكتشاف الشخصية لا من خلال النص الأصلى، بل عبر العلامات التى تصنعها الأجساد، والألوان، والديكور، والإيقاع. إنه عرض لا يعيد تمثيل الحكاية بل يكتبها من جديد بلغة الصورة. وفى هذا المعنى، يصبح المسرح عند المخرج ليس سردًا للحب، بل طقسًا للكشف عن الإنسان حين يواجه حتميته الأخيرة. وبينما تنطفئ الأضواء على جسد كارمن الملقى، يبقى فى الذاكرة سؤالها الأبدي: هل نعيش كى نحب، أم نحب كى نموت؟

سؤال تكتبه الخشبة بعلاماتٍ من جسد وضوء وصمت، فى واحدة من أكثر القراءات إخلاصًا لروح التراجيديا وجمالها.

«زهية»

مونودرام النضال النسوي

ياسين سليماني

يعرف الجمهور فى الجزائر الممثلة صبرينة قريشى، فى حضورها اللافت منذ سنوات على خشبات المسرح، والنجاحات المتتالية التى حصدتها ولا تزال تحصدها. فى العروض التى تشترك فيها مع فريق عمل من الممثلين لا يمكن أن تخطئها العين، وأيا كانت مساحة الدور. فى كل دور تقوم به تضع بصمتها الخاصة، كما يفعل كل فنان يمتلك الموهبة من جهة ولديه القدرة على إدارة هذه الموهبة من جهة أخرى، نجاح قريشى هو فى هذا المزج الجيد من كلا الجانبين، الموهبة وتطويرها بالتجريب الدائم واستغلال الفرص وابتكارها من خلال العمل مع مسارح الدولة فى العديد من المشاريع الفنية أو مع الجمعيات والتعاونيات، والقدرة على إدارة الموهبة بحيث توضع فى كل مرة فى المكان الصحيح، فيتحول كل عمل فنى جديد إلى خطوة مهمة فى طريق ترسيم اسمها كفنانة خاصة لها جمهورها الذى يقطع التذكرة من أجل رؤيتها على المسرح. هذا الحضور، وهذا القَبول هو ما مكّنها أن تحمل على كتفيها مسئولية مونودرام وتنجح فى تثبيت المتلقين فى مقاعدهم إلى آخر العرض ومتابعتها والابتهاج والضحك للمواقف التى تحكيها والتصفيق المطول عليها ضمن مفاصل العرض ثم التصفيق الأطول عند انتهاء العرض. اللافت فى الجزائر أنّ المونودرام صنعة (إذا صحت هذه الصفة) يحتكرها الممثل الرجل إلا فى شواهد معدودة تثبت القاعدة ولا تنفيها، قريشى فى عرض "زهية" تثبت أن المونودرام النسوى يمكن أن يكون ناجحا وناجحا جدا إذا اجتمعت فيه المفردات الفنية المطلوبة أولها الممثلة الكفؤة.

تتكئ معظم المونودرامات على القضايا الاجتماعية ولن يكون «زهية» (تأليف وإخراج سيف الدين بوهة) عرضا مختلفا من هذه الزاوية، إنها امرأة جزائرية بسيطة تجد نفسها فى غرفة تحقيق بتهمة الاعتداء والضرب وإلحاق الأضرار بممتلكات الغير. من خلال أجوبتها على أسئلة محقّق لا نراه، تروى زهية سيرتها منذ الطفولة داخل بيت تهيمن عليه سلطة الذكور: أم مسنّة ألقت بشؤون البيت على كتفى ابنتها وستة إخوة يستغلّونها ويعاملونها كخادمة. تتكفّل برعايتهم جميعا ثم تزويجهم، يأخذ كل واحد غرفة إلى أن لا يبقى لها مع أمها إلى المبيت فى المطبخ، ثم تتولّى رعاية أبناء إخوتها كما رعتهم هم، يتحوّل البيت بل المطبخ وحده إلى فضاء للرعاية الجماعية يُلغى فيه وجودها الشخصى. فى لحظة وعيٍ متأخرة وبعد سنوات من خدمة إخوتها وزوجاتهم وأبنائهم تكتشف عبث هذا الدور حين تطلب منها ابنة أحد إخوتها أن تربى أطفالها أيضا كما ربتها هى وإخوتها وأبناء أعمامها، يروى المونودرام أيضا بتفاصيل كوميدية علاقتها برجل يدعى «السعيد»، عامل بسيط فى ورشة بناء، تراه رمزا لأمل عاطفى أخير، لكنها تفقده بدوره حين تزور المكان فلا تجد الورشة ولا الرجل. ينتهى العرض حين يخلى المحقق سبيلها المحقّق قائلا: «نتمنالك حظ سعيد»، تظن أنه يتحدث عن «السعيد» الذى تحبه فتضحك وتجيب: «أنا جاية يا السعيد»، وتخرج جريا بحقيبتها وينتهى العرض.

فى «زهية» لا نجد مجرد شخصية تروى قصصا تتناسل باطراد عن يومياتها مع الحياة القاسية بقدر ما نجد وعيا يجترح (بلغة على حرب) مأزق الوجود الأنثوى داخل نسق سلطويّ تخبر به الشخصية لا بوصفها ضحية ساذجة بل كذات تمارس سردها بوعى ساخر يتراوح بين المقاومة والاستسلام والمنزل الذى تسكنه ليس إلا سجنا ولو فى

شكله الرمزى فالأم والأخوة والزوجات والأبناء يشكّلون منظومة مغلقة من الاستغلال والتطبيع مع اليومى التافه والمرهق والقاتل. تتحول زهية إلى أمّ للجميع وللا أحد، مربية، خادمة، أداة رعاية، دون أن يُعترف بها كذات، إنها تمارس كل وظائف الحب، لكنها لا تُحب ولا تُحب ويتم اختزال الأنثى فى الوظيفة التى ليست فى الأصل وظيفتها، تُلغى كذات حرّة وتُختصر فى دور اجتماعى يعيد يوميا إنتاج عبوديتها. بيت زهية ليس فضاء منزليا بل هو مختبر للهيمنة الذكورية، فى كل مرة تتنازل فيها عن حقها فى الفضاء والراحة تتنازل عن كينونتها. والمطبخ الذى يصبح مع الوقت روضة أطفال فى أقسى درجات الإنهاك هو صورة مجازية ذكية: اختزال المرأة فى مساحة خدمة، ودفنها فى وظيفة الرعاية اللانهائية.

يمكن من وجهة تفكيكية قراءة المطبخ كعلامة تتناسل فيها الدلالات، إنه المكان الذى يطهى فيه الجسد كما الطعام، وتعاد صياغة الهوية كما يعاد طبخ الوجبات. المطبخ الذى تقلصت فيه حياة زهية واختزلت بعدما كانت ظاهريا تسكن بيتا كبيرا طويلا عريضا بتعبيرها أصبح يحمل بنية العنف الرمزى فى قسوته الشديدة إذ يطبّع علاقتها مع العبودية إلى أن تصفعها ابنة أحد إخوتها رمزيا بطلب تربية أطفالها، تلك الصفعة هى لحظة وعى أو انفجار للكينونة بدل الانمحاء فى الآخرين، حين تطرد زهية ابنة أخيها فإنها تُعلن قطيعة مع النظام الأسرى أى مع السجن الذى قيّدها. لكن المفارقة أن هذا الوعى لا يقود إلى خلاص، بل إلى فراغ. فهى حين تبحث عن السعيد الذى أعجبت به فإنها تبحث عن بديل للمعنى المفقود، عن حب يعوّض الحنان الضائع. غير أن السعيد كرمز يختفى مثل كل الوعود التى يقدمها الواقع للمرأة المقهورة. عندما يقول المحقق فى النهاية نتمنالك «حظ سعيد» تضحك زهية وتجيب: «أنا جاية يا السعيد» لتكون الجملة النهائية مرثية عبثية وضحك أسود على مصير دائرى أشبه بالعود الأبدى.

انتهى العرض كما بدأ، لم نعرف كيف اتهمها المحقق بتهم ثقيلة وكيف أطلق سراحها فى الأخير، اتهامات الاعتداء على الناس والممتلكات التى بها دخلت لمكان التحقيق، أيضا الشعر الأبيض الذى وضعته ثم نزعته ثم أعادت وضعه، لا يبدو أنه مسوّغ بالشكل الكافى كان التحقيق ومكان التحقيق مجرد إطار وهو إطار جميل ولو تمّ تطويره وتعميقه أكثر وتبريره أيضا، ولكن قوة التمثيل والحكاية وتوليفة العرض ككل غطّت على هذا وهيمنت على الإطار وجعلته مجرد قشرة ما بداخلها أهم بكثير منها.

يمكن الإشارة أيضا إلى إحدى النقاط المضيئة فى العرض إضافة إلى المقاطع الموسيقية الشعبية والرقص المرافق لها اختيار الممثلة (والمخرج من ورائها) لبدلة زرقاء تشبه

أزياء العمال salopette يحمل دلالة مزدوجة فهى من جهة رمز للكدح الدائم ومن جهة أخرى إعلان عن انتماء زهية لطبقة مسحوقة لا تملك سوى جسدها كوسيلة بقاء، الكرسى والحقيبة عنصران صامتان يضطلعان بوظيفة رمزية، استخدام الممثلة للكرسى بتعدد أدوراه إضافة إلى الحقيبة وهما كل ما نراه على الخشبة يؤكد على الصيغة المتقشفة للمونودرام حيث قوة العمل فى حضور الممثلة وجودة الأداء انطلاقا من مفردات العرض المتآلفة، ويمكن أيضا الانتباه إلى أن الممثلة لم تحضر معها قارورة ماء مثلا كما يفعل أغلب المونودراميين رغم إمكانية تسويغه دراميا للشخصية وإنسانيا للممثلة وباحتراف ودون إخلال بشروط العمل الفنى، ليس سهلا أن تخاطب قاعة مليئة مثل مسرح قسنطينة، ولوحدك، وبعرض فيه حركات وكلام وقوة وضغط وانفعالات لمدة ساعة كاملة دون أن تبل ريقك، إنه الاحتراف.

من ورشات توطين..

فرقة مسرح المدينة الصغيرة بشفشاون

عزيز ريان
شفشاون - المغرب

فى إطار مشروع التوطين المسرحى لموسم ٢٠٢٥، تحت شعار :مشروع توطين آخر.. تحدٍ أكبر، وبدعم من وزارة الشباب والثقافة والتواصل – قطاع الثقافة، نظّمت جمعية مسرح المدينة الصغيرة – شفشاون، ورشات تكوينية ميمون،بالمركز الثقافى الفنيدق خلال فترات زمنية بحسب كل ورشة وهدفها العام وطبيعة المشاركين فيها. وهذه الورشات هى كالآتي:

ورشة :فن الدمى القفازية.. حين تتنفس الشخصيات من بين أنامل الفنان:

الورشة جاءت كامتداد لمسار فنى وتكوينى يسعى إلى نقل المهارات المسرحية والفنون البصرية إلى فئات شابة، وإشاعة ثقافة الإبداع اليدوى الذى يمزج بين الفن والتربية والخيال.

من الأقمشة إلى الحياة.. ولادة الشخصيات من العدم:

داخل فضاء الورشة، بدت الطاولات مزدحمة بالأقمشة، الخيوط، المقصات، والألوان، بينما راحت أنامل المشاركين تُحيك شخصيات صغيرة من القماش والورق، فى مشهد يعيد تعريف الفن بوصفه رحلة خلقٍ بصرى ووجدانى. الفنان محمد بن ميمون، بحسه السينوغرافى العالى، قاد المشاركين فى تجربة ممتعة لاكتشاف جماليات هذا الفن الذى يجمع بين المسرح، التشكيل، والتعبير الحركى. وقد ركّز فى بداية الورشة على الجانب الجمالى والتقنى فى تصميم الدمية القفازية، مبرزًا أن كل تفصيل صغير – من شكل العين إلى نغمة الصوت – يخلق حياةً جديدة داخل اليد. وفى سؤال لمؤطر الورشة عن: ما أبرز ما لاحظته خلال مجريات الورشة، قال بن ميمون: «شاركت المتدربون بحماس وإبداع ملحوظ، وكان شغفهم واضحًا فى تصميم الدمى وإحيائها بالحركة والصوت، مع اهتمام بكل تفاصيل الشخصية التى يصنعونها.»

من التصميم إلى الأداء: تلاقى الحرفة بالخيال

تدرّب المشاركون على مراحل متعددة:

تصميم الدمية القفازية باستخدام مواد بسيطة متاحة فى البيئة المحلية.

تحريكها وفق تقنيات خاصة تعتمد على توازن الحركة والإيقاع والتعبير بالصوت والجسد.

بناء مشاهد قصيرة تعبّر عن قيم إنسانية وتربوية، تستعمل فيها الدمى كوسيلة للتعبير والتعليم والتواصل مع الأطفال.

ومن خلال هذه التجربة التفاعلية، اكتشف المشاركون أن فن الدمى ليس مجرد تسلية، بل أداة بيداغوجية راقية قادرة على تبسيط القضايا الاجتماعية والإنسانية بشكل مرح وبليغ.

كما أتاحت الورشة مساحة للتعاون الجماعى، حيث تبادل المشاركون الأدوار فى الكتابة والتحريك والأداء، ما أضفى على التجربة طابعًا تشاركيًا مفعمًا بالفرح والابتكار. وفى سؤالنا لبن ميمون عن: ما الهدف الأساسى الذى أردت تحقيقه من الورشة؟ صرح محمد ب: «أردت أن أوضح أن الدمى القفازية ليست مجرد لعبة، بل وسيلة فنية وتربوية، قادرة على نقل رسائل، وبث مشاعر، وبناء حوار مع الأطفال بطريقة ممتعة وهادفة تجمع بين التعلم والمتعة.»

الدمى كمرآة للإنسان.. والمسرح كمساحة للتربية الجمالية:

أكد المؤطر محمد بن ميمون خلال الورشة أن «الدمية القفازية ليست مجرد لعبة، بل كائن رمزى يعكسنا ويُعلّمنا كيف نحكى قصصنا بطرق أكثر حرية وصدقًا». وأوضح أن هذا الفن قادر على الجمع بين الخيال والتربية، وبين اللعب والتفكير، ما يجعله أداة مثالية فى المدارس والمراكز الثقافية ومجالات التنشيط التربوى.

وقد تُوجت الورشة بعروض تطبيقية جسّد فيها المشاركون مشاهد قصيرة من ابتكارهم، تميزت بالعفوية والإبداع والقدرة على إيصال رسائل تربوية عبر الحركة والصوت، مما أدهش الحضور وأبرز طاقات فنية واعدة فى مجال الإبداع المسرحى الموجّه للأطفال.

تجربة تتجاوز التقنية إلى بناء الحس الفنى:

تميزت الورشة بحضور قوى للحس الجماعى وروح التعاون، حيث عبّر المشاركون عن حماسهم الكبير للمشاركة فى أنشطة مشابهة مستقبلًا. كما أظهرت العروض الختامية قدرة عالية على الدمج بين الفن والتربية، بما يعكس نجاح الورشة فى تحقيق أهدافها التكوينية والجمالية معًا.

الفضاء كان غنيًا بالتفاعل، بالمحبة، وبالرغبة فى التعلم والاكتشاف، مما جعل من التجربة مختبرًا فنيًا وإنسانيًا فى آنٍ واحد، يؤكد أن الدمية القفازية يمكن أن تكون وسيلة لبناء الوعى الجمالى لدى الناشئة وترسيخ قيم التعاون والتسامح. فاستفسرنا أخيرا المؤطر عن كيف يقيم تفاعل المشاركين مع مراحل الورشة المختلفة؟ صرح ب:»كان تفاعلهم ممتازًا؛ فقد ابتكروا شخصيات ومشاهد قصيرة، وجربوا تحريك الدمى

بحرية، مع روح تعاون واضحة وتبادل للأفكار، مستوعبين العلاقة بين التصميم والحركة والصوت لإيصال الرسالة الفنية.»

ورشة: فى ثقافة الارتجال وارتجال الثقافة.. حين يتحوّل الصمت إلى مشهد حيّ:

وهى من تأطير الفنان والمخرج المسرحى رشيد أمحجور.

الارتجال بين العفوية والفكر:

جاءت هذه الورشة فى سياق انفتاح مسرح المدينة الصغيرة على الفعل التكوينى كخيار استراتيجى يسعى إلى ترسيخ ثقافة التكوين المستمر وبناء الحس المسرحى لدى الشباب، عبر ورشات تهتم بالجانب العملى والتطبيقى للفنون الأدائية. وقد حرص المؤطر، الفنان رشيد أمحجور، على تقديم تجربة فنية تتجاوز التلقين النظرى إلى الممارسة الفعلية، حيث أبرز منذ الجلسة الأولى أن الارتجال ليس فعلًا عشوائيًا أو تيهًا لغويًا، بل هو وعى إبداعى منظم، يقوم على الإصغاء المتبادل، والتفاعل اللحظى، والقدرة على بناء المشهد المسرحى من لحظة غير متوقعة.

وأوضح أمحجور أن الارتجال ثقافة قائمة بذاتها، لأنه يُعلّم الممثل كيف يكون صادقًا فى لحظته، وكيف يحوّل الانفعال إلى معنى، والصمت إلى فعل، والفكرة إلى صورة فنية نابضة بالحياة. مؤكدا انطباعه عن تجاوب المشاركين مع مفهوم الارتجال، حيث لاحظ تجاوبًا سريعًا وحماسة كبيرة لدى المشاركين، فهم فهموا أن الارتجال ليس مجرد كلام عشوائى، بل ممارسة فنية واعية تعتمد على الإصغاء والبناء اللحظى للمشهد.

تجربة تطبيقية تجمع بين الإصغاء والأداء:

عرفت الورشة مشاركة مجموعة من الشابات والشبان من المضيق والنواحى ومؤسسات ثقافية محلية، خاضوا على مدى أربعة أيام تجربة غنية فى الارتجال المسرحى الجماعى، من خلال تمارين عملية اشتغلت على الإصغاء، التركيز، التفاعل اللحظى، والتعبير الحركى والجسدى. وسألنا المؤطر أمحجور ما الرسالة الأساسية التى أراد إيصالها من خلال الورشة فأجاب:أردت أن أوضح أن الارتجال ثقافة وفن فى الوقت ذاته، يعزز التواصل، ويفتح المجال للخيال، ويساعد على التعبير عن الأفكار والمشاعر بصراحة وصدق، مع بناء الثقة بالنفس والعمل الجماعى.

من التمرين إلى الوعى الجمالى:

تحوّلت الورشة، مع مرور أيامها، إلى رحلة اكتشاف للذات الفردية والجماعية، حيث نجح المشاركون فى خلق انسجام فنى وروحى داخل المجموعة، وهو ما جعل من التجربة مختبراً للإبداع الجماعى أكثر منها تدريبًا تقنيًا. وفى ختام الورشة، قُدّم عرض مرتجل شارك فيه الجميع، عبّروا من خلاله عن طاقاتهم التعبيرية، وقدرتهم على ترجمة الأفكار والمشاعر إلى مشاهد مسرحية نابضة بالصدق والعفوية.

العرض الختامى لم يكن مجرد تتويج لتدريب، بل كان بيانًا فنيًا صغيراً يُعلن أن الارتجال يمكن أن يكون مدرسة للحرية والتعبير، وأن المسرح فضاء يعيد الاعتبار للصوت الإنسانى وللخيال كقوة تغيير. وفى معرض سؤالنا لرشيد أمحجور: هل تغير تصور المشاركين عن الارتجال بعد التجربة أجزم: «بالتأكيد، فمع بداية الورشة كان البعض يعتقد أن الارتجال مجرد عفوية أو تمثيل بلا خطة، لكن بعد التمارين، أصبحوا

يدركون أنه عملية فنية متكاملة تتطلب خيالًا وانضباطًا ووعيًا بالمشهد والجماعة.»

المسرح كجسر بين الإبداع والوعي:

من خلال هذا النشاط، أكد مسرح المدينة الصغيرة أن الورشات التكوينية ليست مجرد أنشطة موازية، بل هى رافد أساسى لبناء جيل فنى جديد يؤمن بأن الثقافة فعل حياة. فالارتجال – كما برهن المؤطر رشيد أمحجور – هو فن الحياة فى لحظتها الأكثر صفاءً، وحين يتحول الصمت إلى مشهد، والفكرة إلى جسد، يصبح المسرح بيتًا للإنسان فى أصفى حالاته.

ورشة :فى ثقافة الارتجال وارتجال الثقافة قدّمت درسًا فى الفن والإنسان، وأكدت أن الإبداع الحقيقى لا يولد من النصوص الجاهزة، بل من التجربة الصادقة ومن التفاعل الجماعى الذى يمنح للفن معناه الإنسانى الأعمق.

ورشة: الألعاب التمثيلية الابتكارية بالتعليم الأولي:

هى تجربة رائدة أؤطرها الدكتور مصطفى الستيتو ضمن مشروع "توطين مسرح المدينة الصغيرة"

بدورها شهدها المركز الثقافى بالفنيدق، وهى عبارة عن ورشة تكوينية متميزة حول الألعاب التمثيلية الابتكارية بالتعليم الأولى.

استقطبت الورشة مربيات ومربى التعليم الأولى وعددًا من الفاعلين التربويين المهتمين بسبل إدماج المسرح داخل الحياة المدرسية،وجمعيات مهتمة بمجال الطفل. وتركزت محاورها على تطوير مهارات التنشيط المسرحى لدى المربيات، وجعل فضاء القسم مساحة مفتوحة للخيال والحركة والتعلم النشط، من خلال ألعاب تمثيلية بسيطة وفعالة.

مراحل الورشة وطرائق تنشيطها البيداغوجية:

اعتمد الدكتور الستيتو فى تنشيط هذه الورشة على منهجية بيداغوجية حديثة تجمع بين التفاعل والممارسة والإبداع، وقد توزعت أشغالها على ثلاث مراحل رئيسية:

- المرحلة الأولى: التهيئ وبناء الثقة

بدأت الورشة بتمارين تنشيط أولية تهدف إلى كسر الجليد بين المشاركين، اعتمادًا على ألعاب حركية وصوتية تشجع على الانسجام داخل المجموعة. وركز المؤطر على خلق شعور بالأمان، باعتباره أساسًا لظهور الإبداع لدى المربي كما لدى الطفل. وعرفت الورشة مشاركة هامة ومتنوعة للعاملين فى حقل مسرح الطفل وتنشيطه ومجال التربية بشكل عام،وعن مشاركة المستفيدين، قال الدكتور الستيتو:

«المشاركة كانت مشرفة للغاية، إذ أبان المستفيدون عن حماس كبير ورغبة واضحة فى تطوير مهاراتهم المسرحية. ما أعجبنى هو قدرتهم على تحويل التمارين النظرية إلى ممارسات عملية بسرعة، إضافة إلى روح التعاون التى ميزت لحظات الورشة كافة».

● المرحلة الثانية: تجريب الألعاب التمثيلية الابتكارية انتقل المشاركون إلى تجريب باقة من الألعاب التمثيلية المناسبة للتعليم الأولى، مثل ألعاب التعبير الجسدى، لعب الأدوار، الارتجال، وألعاب المحاكاة. وقد حرص المؤطر على ربط كل لعبة بسياق بيداغوجى عملى، موضحًا كيف يمكن اعتمادها فى القراءة والحساب وتربية القيم وأنشطة الموسيقى، بما يجعل المسرح جزءًا من الدرس لا نشاطًا هامشيًا. وعن الهدف العام من الورشة أوضح المؤطر:

«يهدف المشروع إلى تقريب المسرح من الفاعلين التربويين، وإبراز دوره فى تطوير شخصية الطفل فى التعليم الأولى. أما هذه الورشة تحديدًا فتروم منح أدوات بسيطة وفعّالة تسهّل على المربي إدماج اللعب التمثيلى داخل الدرس اليومى، بما يعزز الخيال والتواصل والتعلم بالممارسة لدى الأطفال.

● المرحلة الثالثة: التخطيط للتطبيق داخل القسم اختُتمت الورشة بنقاش جماعى لتصميم وضعيات تربوية تعتمد على الألعاب التمثيلية، مع تقديم إرشادات حول كيفية تكييفها مع العدد، والفضاء، وخصوصيات كل مؤسسة. واعتمد المؤطر مقاربة تشاركية تصب فى تشجيع المربين على تبنى هذه الألعاب فى ممارستهم اليومية داخل الأقسام.

واعتمدت الورشة ثلاث بيداغوجيات أساسية: البيداغوجيا التفاعلية القائمة على إنتاج المعرفة عبر الممارسة، البيداغوجيا الدامجة التى تراعى اختلاف الخبرات وظروف العمل، والبيداغوجيا الإبداعية التى تجعل الخيال محورًا مركزيًا فى تعلم الطفل. أما بخصوص التقييم العام للورشة فأكد مصطفى أن:

«التقييم إيجابى على جميع المستويات. لقد نجحنا فى خلق مساحة آمنة للتجريب والإبداع، وخرج المشاركون بحقيبة من التقنيات الجاهزة للتطبيق داخل أقسامهم. وأعتقد أن الورشات المقبلة ستعمّق هذا التوجه وتطوّره».

لاغرو، أن هذه الورشات الثلاث التى احتضنها المركز الثقافى بالفنيدق من ألعاب تمثيلية ابتكارية، إلى تكوينات بيداغوجية، وصولًا إلى تدريبات مسرحية تطبيقية قد قدّمت نموذجًا حيًّا لكيفية توظيف المسرح فى خدمة التربية، وتكوين الأطر، وبناء جسور التواصل داخل المجتمع. لقد شكّلت هذه المحطات مجتمعة إطارًا تكوينيًا متكاملًا، أبرز قدرة الفعل الثقافى على ملامسة الواقع اليومى للمربين والمتعلمين، وإطلاق دينامية مهنية وفنية جديدة.والمساعدة فى مجال التكوين الحاضر الغائب الأكبر فى منطقة شمال المغرب باعتبار تمركزه فى العاصمة غالبا.

وبهذا، تواصل تجربة مسرح المدينة الصغيرة – شفشاون رسم ملامح مشروع ثقافى متجدد، يجعل من المسرح فضاءً للتفكير والمواطنة الجمالية، ومن الفنان مرآة للمجتمع وأفقًا للأمل.

رقصة القلب والعقل

«الناقد والفنان» .. علاقة تبحث عن معناها

محمد الروبي

منذ أن قررتُ أن أكون ناقدًا - وكان ذلك منذ سنوات طويلة - ظلت هذه العلاقة تشغلني: علاقة الناقد بالفنان. طبيعتها، حدودها، ما يعطيها توازنها، وما يهددها.

ورغم كل الكتابات التي قدمتها في هذا الفلك، ومنها مقالي القديم «الناقد ليس قاضيًا» الذي نشر في «مسرحنا»، فإنني أجد نفسي اليوم مضطرًا للعودة إلى السؤال نفسه، مدفوعًا بجدل صاخب يشبه «خناقات الحارات» أكثر مما يشبه نقاشًا فنيًا، عقب خبر صدور كتاب توثيقي لنقاد شباب يخطون خطواتهم الأولى في هذا المجال الصعب... الصعب حقًا. وسأبين مدى صعوبته لاحقاً.

لكن قبل أن أبدأ، أؤكد أن ما أكتبه هنا ليس أكثر من وجهة نظر لشخص لم يدّع يومًا -ولن - أنه امتلك ناصية العلاقة بين النقد والإبداع في حدودها الأكمل.

الحدود... قبل الحوار

في ظني أن خطأ العلاقة يبدأ حين يتوهم أحد الطرفين أنه يملك الآخر.

الفنان يتخيل أحيانًا أن من حقه توجيه الناقد، والناقد يظن - أحيانًا - أن المعرفة تمنحه سلطة على الفنان. وهذا وهمٌ متبادل، ومصدر أغلب سوء التفاهم.

العلاقة كما أراها لا تقوم على هيمنة، بل على وضوح أدوار:» الفنان يخلق..الناقد يضيء».

لا يصح للفنان أن يمد يده لقلم الناقد، ولا للناقد أن يمد يده لريشة الفنان. وبينهما مساحة آمنة، إن احترمها الطرفان، حفظت الإبداع من التدخل، والنقد من

التعدي.

الخطأ المتبادل

في البداية دعونا نفهم أولا من أين يأتي الخطأ؟ لماذا يخطئ الفنان؟ ولماذا يخطىء الناقد؟

الفنان هو ابن لحظته، يعمل بقلبه وروحه ومشاعره المتوترة. ولهذا يصبح شديد الحساسية تجاه أي ملاحظة نقدية، مهما كانت محايدة أو بنّاءة. وقد يتحول لديه النقد إلى تهديد لا إلى مساحة للفهم.

خطأ الفنان الأكبر أنه أحيانًا يخلط بين نقد العمل وجرح شخصه. يرد بانفعال،أو يتعامل مع الناقد بوصفه خصمًا لا شريكًا في الفهم.

بينما النقد الحقيقي لا يتعامل مع الفنان، بل مع العمل في بنائه ودلالاته وشكله ومعناه.

الفنان الذي يقرأ النقد بهدوء ويتعامل معه كخريطة، يتطور. والذي يقرأه كاتهام... يتوقف.

ولماذا يخطئ الناقد؟

خطأ الناقد يأتي من الجهة العكسية. حين يتوهم أن المعرفة تحول رأيه إلى «حكم»، أو أن لغته يمكنها أن تكون سوطًا.

إن أسوأ ما يفعله ناقد هو أن يكتب بجملة لاذعة من أجل لفت الانتباه، أو ينسى حساسية الفنان. فالنقد أخلاق قبل أن يكون منهجًا. واللغة التي لا تراعي الإنسان - مهما كانت محكمة - ليست نقدًا بل استعلاء.

من هنا تحديدا يمكننا أن نفهم لماذا تحدث الصدامات بينهما ؟

وفي رأيي أن هناك ثلاثة عوامل رئيسية دافعة لهذه الصدامات:

أولها: غياب ثقافة الحوار. وذلك لأن المجتمع نفسه اعتاد منطق المحاكمة لا النقاش، فينعكس ذلك على علاقة الفنان بالناقد.

وثانيها: ندرة المؤسسات النقدية الجادة. فالنقد في العالم العربي مجهود فردي غالبًا، ومع غياب الإطار المؤسسي تتوسع المساحات الرمادية.

وثالثها: هيمنة ثقافة النجومية، تلك التي تجعل من الناقد مصدر تهديد للفنان، والفنان – في الأغلب - حساسًا تجاه أي قراءة لا تمنحه هالة التفوق.

والآن كيف تُبنى علاقة صحية بين الناقد والفنان؟

بخبرتي المتواضعة يمكنني القول أن هناك عدة مسارات متداخلة يجب أن ينتبه إليها الطرفان :

أولها، اعتراف كل طرف بحدوده وطبيعته، مع وجود مسافة إنسانية تحفظ الاحترام دون أن تلغي الصداقة.

وثانيها الإيمان بأن النقد حوارًا لا محاكمة.

وثالثها أن على الفنان أن يقرأ النقد بصفته رؤية، لا «كمينًا».

ورابعها تواضع الناقد واعترافه بأن قراءته احتمال وليس حقيقة مطلقة.

أما الخامسة وهي الأهم من وجهة نظري فهي الالتقاء على الأرض الصلبة التي عنوانها: حب الفن.

عندما تكون هذه المبادئ واضحة، يصبح الخلاف وسيلة للفهم لا أداة للصراع.

والآن لماذا وصفت النقد بـ«المهنة الصعبة»؟

كثيرون يظنون أن النقد «أسهل» من الإبداع.

لكن الحقيقة التي خبرتها عبر سنوات طويلة أن النقد أحيانًا أصعب من الإبداع نفسه. لأسباب كثيرة، أهمها:

أن الناقد يكتب من مساحة «بين بين». هو ليس داخل العمل ولا خارجه تمامًا، بل عند الحدّ الفاصل بين الفن والمتلقي. وأدنى ميلان قد يجعله متعاليًا أو متساهلًا.

ولأن النقد يعتمد على معرفة مركّبة: فالنقد ليس رأيًا، بل قراءة مبنية على تاريخ وثقافة ومناهج وفلسفة وفنون متعددة. الناقد الحقيقي يدخل العرض ومعه مكتبة كاملة تتحرك في رأسه.

ولأن الناقد يكتب وهو يعرف أن كلماته قد تؤذي. فجرح الفنان سهل... ولو بكلمة. ولهذا يجب أن يكون الناقد دقيقًا كجراح لا كجزار.

ولأن الناقد عليه أن يكون محايد في عالم غير محايد. فوسط صداقات وخلافات ومصالح، تصبح المحايدة عملًا يوميًا شاقًا.

ولأن وجوده مطلوب دائمًا: فالفنان ينتج عملًا كل فترة، أما الناقد فعليه أن يشاهد ويقرأ ويحلل ويكتب بلا توقف.

ولأن النقد بحث دائم عن حقيقة لا تمسك. فالحقيقة الفنية متغيرة، زمنية، سياقية، متعددة القراءات. أن تمسك بكل ذلك وتفهمه وتوضحه فذلك هو الصعب الذي يقترب من المستحيل.

أخيراً أقول أن العلاقة بين الناقد والفنان ليست علاقة خصومة ولا سلطة. إنها علاقة شدّ وجذب تولّد المعنى. الفنان يعزف، والناقد يضيء، ولهذا وصفتها بـ«رقصة القلب والعقل». ولا يكتمل جمال الفن دون هذا التفاعل الحي.

والآن، ووسط الجدل الأخير، والضجيج الذي يشبه صراخ الأزقة أكثر مما يشبه لغة الإبداع، أجد نفسي أعود إلى السؤال القديم: كيف نعيد لهذه العلاقة جمالها الأول؟

وبرأيي أن الإجابة بسيطة: بالمعرفة، والتواضع، والاحترام، وحب الفن... لا أكثر ولا أقل... والله أعلم .

مسرح فى الإذاعة

هشام عبدالرءوف

الأصل فى المسرح أن يأتى الجمهور إلى المسرح ويجلس على المقاعد ويشاهد الأحداث التى تدور أمامه ويتفاعل معها، وهى الميزة الرئيسية للمسرح. والأصل فى المسرح أيضًا أنه مجال مفتوح للتجارب المتنوعة، والتى تتسم أحيانًا بالغرابة.

وتحت هذا التصنيف تبدأ قريبا فرقة "المجموعة المسرحية الأمريكية "(وهذا هو اسمها وقع مقرها فى نيوجرسى) تجربة فريدة فى عالم المسرح.

تعتمد الفكرة تقديم مسرحياتها عبر الإذاعة كى يستمتع بها من لا تسمح له ظروفه بالحضور إلى المسرح ولا يكون متاحًا له أن يشاهدها على الهواء عبر التليفزيون أو مواقع التواصل.

وتتمثل الفكرة فى بث المسرحية عبر الإذاعة على الهواء فى نفس وقت عرضها على المسرح وعدم استخدام أي عروض مسجلة وفى وجود شخص يشرح الأحداث للمستمعين حتى يتفاعلوا مع العرض بقدر الإمكان مثلما يتفاعل الجالسون فى المسرح.

ليس جديدًا

ويقول جيم فاجياس مدير الفرقة المسرحية إن أسلوب "المسرح الإذاعى" لا يعد أسلوبًا جديدًا، حيث تعرض محطات إذاعة فى الولايات المتحدة والعالم وبلغات عديدة مسرحيات مذاعة بنفس الأسلوب. وكانت هذه المسرحيات بالطبع مسجلة ومعدة مسبقا كما هو الحال مع الأعمال الفنية التقليدية.

ومع أزمة كورونا أو كوفيد ١٩ لجأت فرق مسرحية إلى هذا الأسلوب وأضافت إليه فكرة أن يكون العرض المسرحى الإذاعي على الهواء حتى لو لم يكن احد يشاهده على المسرح على امل تقريب جمهور المسرح الذى انصرف عنه خوفا من العدوى وبسبب إجراءات التباعد الاجتماعى.

ولم تحقق هذه الفكرة نجاحا كبيرا فى حينها. لكن المسئولين عن المجموعة المسرحية الأمريكية وجدت مزايا يمكن أن تتحقق لأن كلا من المسرح والإذاعة وسيلة مميزة وعريقة للتواصل مع الجماهير مع بعض الإضافات والأفكار التى تشعر المستمع بأنه يتابع المسرحية من المسرح أو يدفعه على الأقل إلى مشاهدة المسرحية فى المسرح.

حياة رائعة

وبشكل مبدئى سوف يتم العرض الإذاعي المباشر لمدة عشرة أيام الشهر المقبل على مسرح فى مقاطعة سومرست فى نيوجيرسى.

وتبلغ سعة هذا المسرح ٢٥٦ مقعدًا وسوف تكون البداية مع عرض "انها حياة رائعة" وهى مسرحية مأخوذة عن فيلم أمريكى تم إنتاجه قبل ٨٠ عاما، وحقق نجاحًا كبيرًا ولا يزال يعاد انتاجه سنيمائيا ومسرحيا وتليفزيونيا واذاعيا حتى يومنا هذا. وسوف نقدم فى النهاية عرضًا سريعًا لهذا الفيلم.

ويستمر العرض المسرحى الإذاعى على مدى ٩٠ دقيقة. ويشارك فيه خمسة ممثلين يجسدون عددًا كبيرًا من الشخصيات. وسوف يركز العرض على الموسيقى والمؤثرات الصوتية والأغانى لزيادة فعالية العرض الإذاعى. وتم اختيار عدد من الممثلين المشهورين على مستوى الولايات المتحدة وليس على مستوى نيوجيرسى وحدها مثل ارون ماك دانيل وجورج بيلى واريكا نايت.

وسوف تتراوح أسعار تذاكر مشاهدة المسرحية فى المسرح بين ٥٠ و٥٥ دولارًا، وسوف تكون هناك أسعار خاصة للمجموعات والطلبة.

ولن تذاع المسرحية عبر محطات الإذاعة التقليدية كما يقول مدير الفرقة بل سوف تذاع عبر مواقع التواصل بمقابل رمزى معقول لمن يرغب. ذلك أن الفن المسرحى مكلف حتى لو كان إذاعيًا. وسوف تكون هناك تجربة فى أحد الاستوديوهات على عينة من الجمهور للتعرف على إيجابيات التجربة وسلبياتها.

تجربة أخرى

وقبل أن يتم عرض المسرحية يجرى الإعداد لتجربة

المسرح المسموع على الهواء فى نيوجيرسى

تجربة قديمة برؤية جديدة ومزايا عديدة

أخرى، وهى مسرحية مدينتنا، وهى من كلاسيكيات المسرح الأمريكى وتتحدث عن أسرة تسعى لقضاء عطلتها وتواجهها مواقف غريبة اقرب ماتكون إلى السحر.

وتُنتج فرقة المسرح الأمريكى (ATG)، التى تأسست عام ٢٠١٢، أعمالًا جديدة وكلاسيكية، معظمها لكتاب مسرحيين أمريكيين. وذلك إلى جانب التركيز على تطوير أعمال جديدة وإعادة اكتشاف الأعمال القديمة المهملة. كما تُقدم الفرقة مبادرات نوعية فى مجال الفنون فى التعليم عن طريق مسرحة الاعمال القصصية المقررة على طلبة المدارس. وتسعى إلى اكتشاف المواهب المسرحية من بين غير البيض من السود وغيرهم.

نجاح بعد فشل

ومسرحية إنها حياة رائعة مأخوذة عن فيلم بنفس الاسم يدور حول احتفالات الأمريكيين بالكريسماس والعام الجديد. عرض الفيلم لأول مرة فى ١٩٤٦ وهو مأخوذ عن قصة قصيرة للأديب الأمريكى فيليب شتيرن باسم "أعظم هدية" مأخوذة بدورها عن رواة ترنيمة عيد الميلاد لتشارلز ديكنز التى كتبها عام ١٨٤٣.

ويدور الفيلم حول جورج ستيوارت وهو شخص يتنازل عن أحلامه الخاصة لمساعدة الآخرين من أبناء المجتمع الذين يفكرون فى الانتحار هروبا من مشاكل يواجهونها ليتراجعوا عن أفكارهم بمساعدة ملاكه الحارس وينجح فى محاولاته ويرى ماسيحدث إذا تركهم لأفكارهم.

ولم يحقق الفيلم نجاحا كبيرا فى حينه ولم تزد إيراداته عن ٦,٣ مليون دولار وهى ضعف تكاليفه فقط رغم ترشيحه لخمس جوائز أوسكار لم يفز بأى منها.

وعاد الفيلم إلى دائرة الضوء عام ١٩٧٤ عندما انتهت حقوق استغلاله واصبح من حق القنوات التليفزيونية عرضه بدون مقابل وتبارت القنوات فى عرضه وحقق نسب مشاهدة عالية واصبح يحتل المركز ١١ بين افضل مائة فيلم امريكى وتم تلوينه بعد أن كان ابيض واسود. وكان يؤخذ عليه فقط كثرة الشخصيات التى اقترب عددها من خمسين شخصية.

أما "مدينتنا" فهى مأخوذة عن مسرحية من ثلاثة فصول تدور احداثها فى مطلع القرن العشرين . وهى من تاليف ثورنتون ويلدر وعرضت لاول مرة فى نيوجيرسى عام ١٩٣٨ ووصفها بعض النقاد بأنها اعظم مسرحية كتبت فى تاريخ المسرح الأمريكى. وهى تروى على مدى ثلاثة فصول الحياة اليومية للمواطنين فى مدينة افتراضية اسمها جروفر كورنرز.

وتقدم المسرحية فى معظم احداثها فى فصولها الثلاثة على خشبة المسرح بدون ديكور. ويقوم الممثلون بتجسيد بعض المشاهد بدون حديث (بانتومايم).

ويظهر فى البداية شخص يقدمه مدير المسرح على انه المؤلف ويتحدث إلى الجمهور عن المدينة الافتراضية وعن المشاكل التى تواجه بعض سكانها ومنها الادمان.

وتدور أحداث الفصل الثانى بعد ثلاث سنوات من الفصل الأول وقبل تسع سنوات من الفصل الثالث.

نقد الأداء المسرحي

الكتابة الحية كإبداع فينومينولوجى(٢)

تأليف: ديانا داميان مارتن
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

• المظهر كمعنى

فى المسرح والأداء، غالبًا ما يُحلل التفسير من منظور الاستقبال والإدراك، أو فى سياق المشاهدة والدراسات الدرامية (الشكلان ٢-١١ و ٣-١١). ولا يركز اهتمامى بالتفسير فى سياق النقد على علاقة نموذجية بالتفسير، بل على علاقة تكوينية بالمظهر وظاهرة الإدراك. ويتعلق التحول من التقييم إلى التفسير، الذى تجلّى فى التجارب الحديثة ذات الطابع النقدى فى الأداء، بالاستثمار فى آثاره السياسية وظهوره فى العالم.

وهذا يعنى أيضًا الالتزام بخلق المعنى كمظهر، ويذكرنى هذا بعمل سوزان سونتاج فى كتابها «ضد التأويل». تتساءل: «كيف سيبدو النقد الذى يخدم العمل الفنى، لا أن يسلبه مكانته؟»

انه الغد. لقد كان الأمس منذ لحظة. وهو كذلك منذ برهة، ولكنه يوم جديد، لأنه يُنفذ من جديد ويعاد تنفيذه

البلاغة هى فن استخدام الكلام للاقناع والتأثير والبهجة

البلاغة هى الاستخدام الموسع للزخرفة، والحيلة فى الخطاب المنطوق أو المكتوب.

البلاغة هى ارشادات أدائية

البلاغة هى استراتيجية سردية

البلاغة هى الازدواجية

فى التحليل النفسى، ترتبط الازدواجية بالغريب، والغريب له بعد جمالى، الغريب هو الأضواء الخرافية، الغريب هو المعرض، معرض بمهرجون، المهرجون مشوهون، المهرجون بشر، المهرج لا يمارس الجنس مع الميت, المهرج لم يحصل على فرصة أبدا

المهرج متسرع وليس مؤلف. المهرج هو بريخت، والانقطاع والعدوى. المهرج مضحك. المهرج ذاكرة تاريخية. المهرج مبدأ. المهرج مخرب.

(الشكل ٢-١١. لقطة من عرض كيزولا (تأجيل/نسخة) ديانا داميان مارتن)

تُجادل سونتاج بنوع من الانخراط النقدى يُفضّل الشفافية، أى «اختبار إشراقة الشىء فى ذاته» (١٩٦٤، ١٠). ترى سونتاج أن هذا النهج النقدى يُقرّ بشكل العمل الفنى ومحتواه على حد سواء، ويسعى إلى إبرازه، بدلاً من التنقيب عن معناه. وتُعدّ سونتاج مُفكّرةً رئيسيةً فى سلسلةٍ من النقاد المهتمين بالحوار المفتوح بين الفن والنقد، وهو ما ينعكس فى النماذج التى ظهرت فى تجارب أوائل العقد الأول من القرن الحادى والعشرين. ورغم التزامها بقيمة المظهر، إلا أن هذه النماذج، مع ذلك، تتميز أيضًا بتحول: من حدث الأداء إلى حدث النقد.

الدوائر وهى تخبو

فى تأخير/نسخة الإدخال. تشير ديانا داميان مارتن إلى الغرابة فيما يتعلق بتخريب المهرجين. تكتب: «ادخل يا مهرج». لا أسمع شيئًا فى المحتوى الذى تم التوصل إليه الذى يمكن أن يُفسر ذلك الدافع نحو حماية الذات الذى دفع الأنا إلى إسقاط هذا المحتوى على الخارج كشيء غريب عنها.

نجمة فى الزاوية، كل شيء يصبح هادئًا.

يسأل: هل تود أن تتحول إلى حجر؟ أسمع نكات واضحة وفقدان للوعى بالمجاز.

يسأل: ما هى اللغة؟ ديانا داميان مارتن أخذت ل غ ت ى بالأمس.

تكتب: عندما يحلم رجل بمكان أو بلد ويقول لنفسه، مازلت أحلم، هذا المكان مألوف لى، لقد كنت هناك من قبل، فربما نفسر المكان على أنه أعضاء أمه التناسلية أو جسدها.

فتقول «سقطة» فيضحك الجميع، هذه الدائرة مغلقة

- نيشا

(الشكل ٣-١١. لقطة من عرض كيزولا «الدوائر وهى تخبو» نيشا رامايا)

إذا تحدثنا عن نقد الأداء من حيث قدرته على إظهار المعنى، فإننا نتحدث عن بُعد جمالى لهذا التفاعل. تستند حجة سونتاج إلى أن الفن عملية ظهور، وأن النقد، فى علاقته به، يمكن أن يُدمر هذا الظهور بقدر ما يُسهم فى ظهوره. ويتجلى هذا جليًا فى اقتباس الفنان ويليام دى كونينج الذى يبدأ مقاله، والذى يتحدث عن المحتوى باعتباره «لقاءً أشبه بـ«الموضة». إن «الوضة» الذى يتحدث عنه دى كونينج سهلة الفهم، ولكنها غير مكتملة، فهى بطبيعتها مؤقتة ومجزأة.

يتميز عرض «كيزولا!» أيضًا برغبته فى ترابط المعنى واستقلاليته. بمعنى آخر، بينما تسعى الكتابة إلى المساهمة فى عملية جماعيّة للمعنى مستمدة من الأداء، وتسعى أيضًا إلى الخروج عنه. وقد يبدو هذا متناقضًا، لكنه يتميز بتحول إدراكى، حيث لا تكون الذاتية شكلًا، بل وسيلة لتسييس المظهر نفسه. ويُذكرنى هذا بتأكيد بيجى فيلان فى دراستها لاضفاء الطابع المؤسسى الأداء، «غايات الأداء The Ends of Performance»، فى هذا السياق تحديدًا: «يكمن التحدى الذى نواجهه فى حب الشيء الذى فقدناه دون استيعابه تمامًا بحيث يصبح نحن بدلًا من أن يبقى هو نفسه». لا تدّعى «كيزولا!» امتلاك نفس مجال صنع المعنى الذى يتميّز به الأداء؛ بل تُلبّى دعوةً من خلال تأليف رحلة مختلفة. هذه الرحلة متعددة فى كيفية تناولها لوجهات المشاهدين المختلفة، وشخصية فى كيفية رسمها لتلك الروابط ذاتها.

تبحث مقالة سونتاج عن مفهوم مختلف لتجربة الفن، مفهوم يقاوم الاستغلالية الآلية للرأسمالية. هذا الالتزام بصنع المعنى واستقلاليته المتنازع عليها يتجذر فى تسييس الطليعة للعلاقة بين الشكل والمقاومة الجماعية. وهذا أمر بالغ الأهمية، إذ يكشف عن جذور التزام الشكل بالفاعلية السياسية، فى ارتباط وثيق بتاريخ النقد فى المداولات الديمقراطية.

لا يعمل عرض «كيزولا!» تمثيليًا، بل من خلال عملياته التكوينية والوجودية للظهور. اذ يُشار إلى الظهور هنا بشكل أساسى فى سياق كتاب سونتاج «ضد التأويل Against Interpretation»، فى مقابل أنشطة التفسير التى تُهمل أهمية تشابك الشكل مع المضمون. ولتوضيح ذلك، أنتقل إلى مفهوم بديل للذاتية السياسية فى أعمال حنة أرندت، وتفاعلها الفلسفى مع التفكير والمظهر والمجال العام. تربط أعمال أرندت بين المظهر كوسيلة للمشاركة السياسية والاعتراف ومفهوم التعددية. ما الذى يمكن أن يظهر، من خلال هذه الأجساد التى تكتب بمعزل عن غيرها، وتلعب باللغة وضجيج العالم الرقمي؟

- النقد والفكر والفعل

فى كتابها غير المكتمل، «حياة العقل The Life of the Mind » (١٩٧١)، الصادر بعد خمس سنوات من صدور كتاب سونتاج «ضد التأويل»، تتأمل هانا أرندت فى الطبيعة المتشابكة للتفكير والإرادة والحكم. وفى افتتاحية المجلد الأول، المخصص لنشاط التفكير، تُدرج أرندت اقتباسًا من أفلاطون يُظهر الطابع المسرحى للفكر فى تصورها الخاص:

كل واحد منا يشبه رجلاً يرى الأشياء فى الحلم ويعتقد أنه يعرفها تمامًا ثم يستيقظ ليجد أنه لا يعرف شيئًا. (أفلاطون فى آرندت ١٩٧١: ١٧)

هذا الاقتباس من حوار أفلاطون «رجل الدولة»، وهو حوار سقراطى حول العلاقة بين السلطة والمعرفة. فمن جهة، تُصوّر الحجة رجل الدولة حاكمًا بحكم خبرته، ومن جهة أخرى، لا يُقدّم رجل الدولة سوى مظهر من

مظاهر تلك المعرفة، دون أن يمتلكها فعليًا. ويرتبط بحث أرندت المتواصل لطبيعة المظهر ارتباطًا جوهريًا بفهم ما يُمكن أن يُشكّل فى المجال العام، كمجال للتعبير عن الحس السليم، وما يُمكن أن يُخلق فى المجال الخاص، فى النشاط الفكرى الفردى.

فى مقدمة الكتاب، تُرجع أرندت اهتمامها بالفكر والإرادة إلى عملها فى محاكمة أيخمان، وصياغة مصطلح «تفاهة الشر» المثير للجدل. وتجادل بأن ما رأته لم يكن نيةً أو دافعًا شريرًا، بل «طيشًا»، وهو ما تعنى به أن «الأفعال كانت وحشية، لكن الفاعل [...] كان عاديًا ومبتذلًا». فى الوقت نفسه، مستلهمة من عملها السابق فى كتاب «الحالة الانسانية The Human Condition « (١٩٥٨)، تُجادل أرندت بأن النموذج المفترض للفكر والفعل، الذى يفصل بين الوجود فى العالم العام والوجود الخاص، هو ما يُغذى سؤالًا محوريًا: «أين نحن عندما نفكر؟». وتُبرز أرندت شاعرية المظهر، حيث تُطرح الأخلاق كمشكلة التمييز بين الخير والشر، فى سياق التفكير فى طبيعة العلانية والحكم والفكر.()

من خلال كشفها كيف أن التفكير مُقاطِع، وفى هذا السياق، مُتنازع عليه، كما كتبت عن «الصراع بين الفكر والحس السليم». من جهة، تُمنح قدرتنا على التفكير بعض القدرة، بناءً على تمييزٍ مُحتمل بين مظهر المعرفة وعملية التفكير. من جهةٍ أخرى، يُزعزع سؤالٌ مُترتبٌ على ذلك العلاقةَ النموذجية بين المعرفة والتفكير، بسبب الطبيعة المُزاحة لنشاط الفكر نفسه.

يؤدى إدراج أرندت لمقتطف من كتاب «رجل الدولة» لأفلاطون دورًا مزدوجًا. فهو بمثابة نسيج ضام بين المظهر والفكر، ويوحى بتأثير سياسى أعمق بكثير للتفكير على الحكم السياسى التمثيلى. يتردد صدى البعد السياسى للفكر فى تشابكه مع عمليات مواجهة الأداء، مما يجعل النقد نشاطًا ذا آثار سياسية وجمالية.

لهذا السبب تُعدّ أرندت نقطة انطلاق مهمة. فهى تتناول بوضوح العلاقة بين الحداثة والثقافة والمعنى فى كتابها «بين الماضى والمستقبل» Between Past and Future) (١٩٦١)، حيث تتحدث عن قلقها بشأن تداخل الثقافة مع الرأسمالية، إلا أن نطاقها الأوسع يغلب عليه الطابع السياسى. وأجد فى دراسة أرندت للتفكير طابعًا شاعريًا يُجسّد الترابط بين السياسة والأخلاق، والفردية والمجتمع. تُشكّل هذه العناصر نسيجًا ضامًا لنقد الأداء، لأنها تُشير إلى العلاقة المتوترة التى تربط الممارسة بمسائل التدبر والتمثيل. فى الوقت نفسه، يُتيح النظر إلى نشاط التفكير وانعكاساته المتأصلة إمكانية النظر إلى الأفعال التفسيرية على أنها تتسم بتعدد أنماط الانتباه. ورغم أننى لن أتطرق بشكل مباشر إلى الحدود بين العام والخاص التى وضعتها أرندت فى هذا المفهوم، إلا أننى أود أن أؤكد على التفكير كعملية لا تتسم بالسعى وراء المعرفة فى حد ذاتها، بل بالفضول (الشكل ٤-١١).

أعرف أن الأمر واضح، ولكنى يجب أن أفعله

آسف.

(الشكل ٤-١١. لقطة من عرض كيزولا. بون عنوان)

فى عرض كيزولا، يتجلى الفكر من خلال انفتاح؛ فالعديد من النصوص المكتوبة، بفعل القصد والظروف، غير مكتملة وتنسج خيوطًا ترابطية معًا. يشير نيك ويكفيلد إلى ثنائى بين الفنانتين ليندا مونتانو وتيشينج هسيه، معلقًا عليه: «أعلم أنه بديهى، لكن كان علىّ القيام بذلك» - وهى فكرة جانبية تكشف مع ذلك عن يقين هذا الارتباط بين عمل فنانى الأداء والمضمون المسرحى للأداء. تقدم الصورة سياقًا حول جلسة الأسئلة والأجوبة التى يشارك فيها: رجل وامرأة يتحدثان عن المستقبل. ماذا يمكن أن يكونا؟ كيف يمكن أن يكونا معًا، كما تسأل؟ يتسرب هذا إلى منشورات لاحقة تستكشف الثنائى كشكل فنى، من موسيقى البوب إلى الأداء، متأثرًا بالحوار الغامض على خشبة المسرح. فى سياق آخر، يُبدع غاريث داميان مارتن فى «كشف صيغة تيم إيتشلز»: «فجأة [قصة]، ومع ذلك [النهاية] ». هذا التصريح الظاهرى بالمنهجية هو لعبة مزد و جة: الأولى تتعلق بإحساس السرديات التى لم تكتمل بعد، والثانية تُشير إلى تاريخ التجريب ومفهوم الفشل فى عمل الشركة. ما يبرز عبر المشروع هو تجربة تفسير، بقدر ما هو سلسلة من الأفعال التفسيرية. ما يظهر هنا هو تفكير مُعلّق، مؤقت، وغير مستقر - عملية ارتباط غريبة.

الهوامش

- ديانا داميان مارتن: محاضرة أولى فى فنون الأداء فى المدرسة الملكية المركزية للخطابة والدراما، لندن، المملكة المتحدة. تُدرّس برنامج بكالوريوس الفنون التجريبية والأداء، وهى أيضًا باحثة ومعلمة.
- هذه المقالة هى الفصل الحادى عشر من كتاب «فينومينولوجيا الأداء: إلى الشىء نفسه». (مجموعة مؤلفين) إعداد: لورا كول أومولركا - أليس لاجاى - ويل داداريو. الصادر عن بالجراف ماكميلان ٢٠١٩.

النقد المسرحي السري والمجهول في مصر(٤٧)

السيد طليب ونجيب محفوظ!

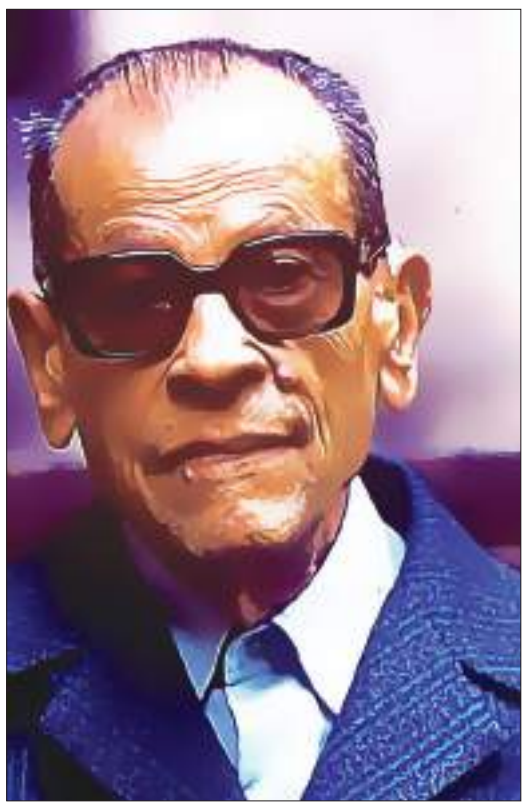
سيد علي إسماعيل

نص مسرحية «حنان مراتى» أحتفظ بنسخته الرقابية المخطوطة المكتوبة بالآلة الكاتبة تحت رقم «١١٤٨»، ومكتوب على صفحته الأولى: شركة أرت كولور تقدم المسرحية الاجتماعية «حنان مراتي» اسم مؤقت، مسرحية من فصل واحد، تأليف السيد طليب، إخراج إنعام الجريتلى. ونص التصريح الرقابى جاء فيه: «لا مانع من الترخيص بأداء هذه المسرحية «حنان مراتي» لشركة أرت كولور على أن يراعى الآتى: حفظ الآداب العامة فى الأداء والحركات والملابس، وإخطار الرقابة بموعدى التجربة النهائية والعرض الأول لهذه المسرحية حتى يتسنى بعد مشاهدتها الترخيص نهائيًا". توقيع المدير العام صلاح صالح. خاتم الترخيص رقم «١٧٨» بتاريخ ١٩٨٢/٥/٢٠. وحاولت عبثًا أن أجد مسرحية بهذا الاسم، لم أجد! وربما وجود عبارة «اسم مؤقت» أسفل عنوان المسرحية، يؤكد احتمالية عرضها باسم آخر! والأرجح أنها من «مسرحيات العلب»، التى تصور تلفزيونيًا لأشرطة الفيديو أو للقنوات الفضائية، لا سيما وأن إنتاجها جاء من خلال شركة خاصة! والنص يصلح لدراسة مثل هذه النصوص، التى تُمثل ظاهرة مهمة، وقعت بعد اختراع الفيديو، وظهور الفضائيات!

بين يدى من نصوص – هى مسرحية «القاهرة ٨٠»، وللأسف ضاع النص، لكن وثائقه الرقابية ما زالت معى، وهى الوثائق الأضخم والأكبر المتعلقة بأحد نصوص السيد طليب! وهذه المسرحية مُعدّة عن رواية «يوم قتل الزعيم» لنجيب محفوظ، وتم تقديمها على مسرح الطليعة من إخراج سمير العصفورى. وهناك كتابات كثيرة عن المسرحية، لأنها عُرضت بالفعل على مسرح الطليعة، ولكن الوثائق الرقابية – التى معى – تكشف عن مراحل عصيبة مرت على النص داخل الرقابة، لا أظن أحدًا مما كتب عن العرض يعلمها! وكفى أن أقول: إن من يقرأ التقارير والوثائق يشعر أن المعد السيد طليب كتب النص – أو أعاد كتابة إعداده - أكثر من مرة! والأهم أن من يقرأ التقارير يتأكد أن العرض الذى رآه الجمهور على المسرح ليس هو النص الذى أعده السيد طليب فى بادئ الأمر!

الوثيقة الأولى هى خطاب إلى الرقابة يوم ١٩٨٨/١١/٢٠، جاء فيه الآتي: «السيد الأستاذ الفاضل مدير عام الرقابة على المصنفات الفنية، بعد التحية.. بمناسبة احتفال وزارة الثقافة بالكاتب الكبير نجيب محفوظ يقدم مسرح الطليعة إعدادًا لروايته «يوم قتل الزعيم»، التى ستقدم تحت عنوان آخر مقترح هو «القاهرة ٨٠». برجاء التكرم بالموافقة على سرعة مراقبتها حتى يمكن تحديد تاريخ العرض ونرسل طيه ثلاث نسخ من المسرحية. [توقيع] مدير عام مسرح الطليعة «سمير العصفوري»".

كتب الرقيب «عصام عبد العظيم» تقريرًا عن النص – فى عدة صفحات – قال فيه: «هذه المسرحية هى إعداد عن رواية للكاتب الكبير نجيب محفوظ أى هى رؤية للمعد أو هى ما استشفه المعد من خلال قراءته لتلك الرواية أو هى بالأحرى أو الأدق رؤية ذاتية بمعنى أنه يمكن لمجموعة من الأفراد أو الشخوص يتعرضون لقراءة نص معين أو رواية معينة وبالتالى فإن الانطباع الناتج عن تلك القراءة لتلك المجموعة تختلف بالتأكيد من شخص إلى آخر وبالتالى فإن معالجة هذه الرواية مسرحيًا إذا افترضنا أن الكل يكتب أو يعالج تلك الرواية مسرحيًا تختلف أيضًا من شخص إلى آخر. تمامًا كما فى أسطورة أوديب تلك الخرافة اليونانية أوديب الذى قتل أباه وتزوج من أمه هناك لتلك الأسطورة أو الخرافة أكثر من معالجة بداية من أوديب سوفوكليس فهناك من تناولها من الناحية الدينية، وهناك من تناولها من الناحية النفسية وهناك من تناولها من الناحية السياسية، إذن المعالجات أو الرؤى الدرامية تختلف ومن هنا فإن هذه المسرحية «القاهرة ٨٠» هى رؤية ذاتية للكاتب المعد عن أصل لنجيب محفوظ وهى «يوم قتل الزعيم». والكاتب سيتعرض فى مسرحيته هذه لطبيعة الحياة المتغيرة فى مصر التى تتغير من زعيم إلى زعيم. فمن خلال قصة حب بين بطلى المسرحية وهى «راندا» و«علوان» نرى أنهم كيف يعانون من أجل إتمام زواجهما وكيف أن موضوع زواجهما أو خطبتهما بدأت من أحد عشر عامًا أى من أيام «عبد الناصر» كما ذكر الكاتب على لسان شخوصه ولا يزالون على وضعهم حتى أيام «أنور السادات» ففى عهد عبد الناصر كانت هناك حروب ونكسات وانهزامات وأزمات لا يستطيع الفرد المصرى معها أن يبنى حياته وفى أيام السادات هناك الانفتاح الاقتصادى الذى أثرى طبقة معينة على حساب مجموعة الشعب الكادح هذا ما يقوله الكاتب المعد على لسان شخوصه. ويستمر هذا الحال الثابت الجامد المتجمد بالنسبة لحال علوان وراندا إلى أن تتدخل أسرة راندا وتفسخ الخطوبة التى عانت تعاقب زعيمين حكما البلد وفى



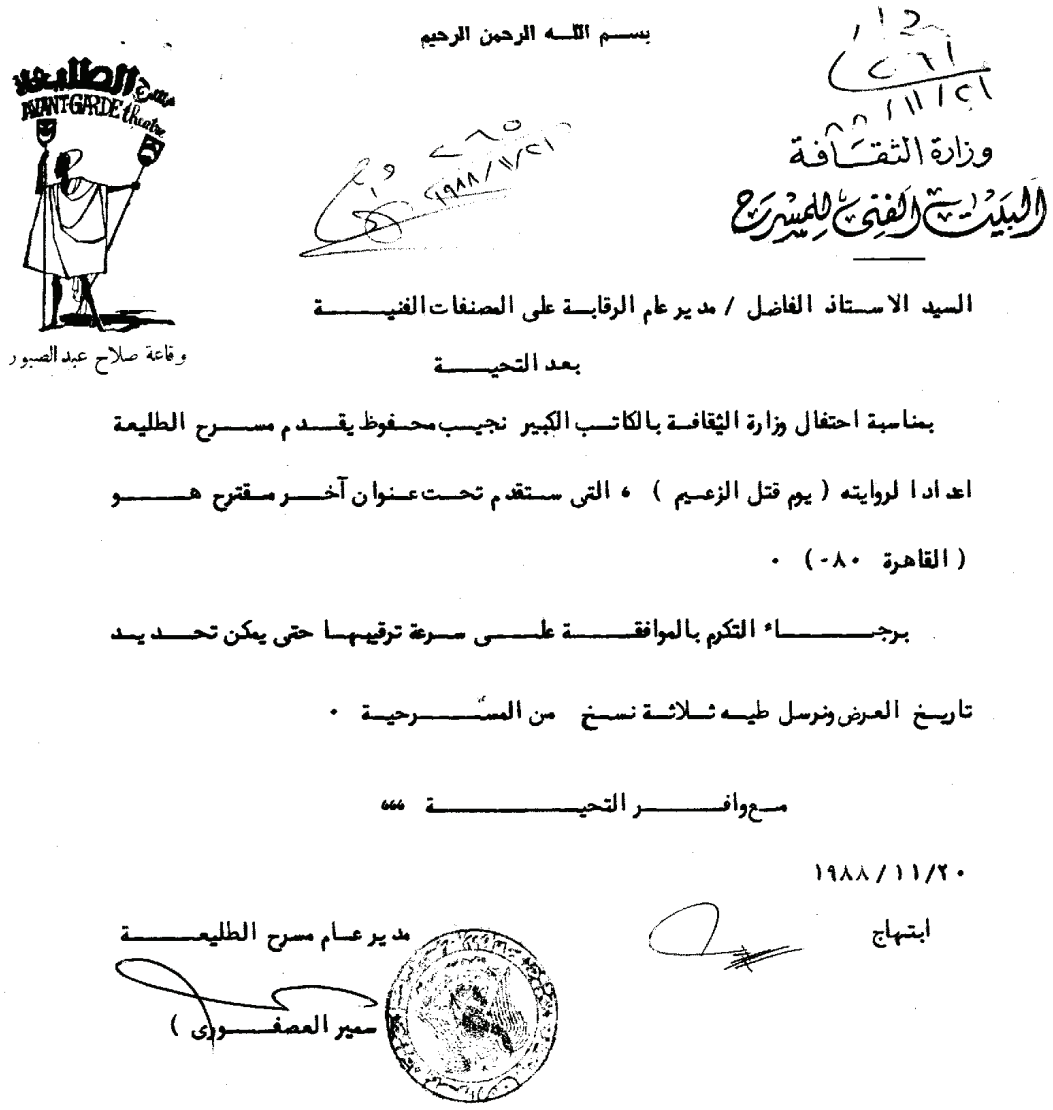
نجيب محفوظ

عهد كل منهما لم يستطيعا أن يتمما موضوع زواجهما نظرًا لبعض العثرات التى وجدت فى عهد كليهما. إلى أن تعرض الأسرة عليهما زواجها من «أنور بيك» أحد الرجالات الذين لهم شأن فى تلك البلد الذى يعتبر انفتاحيا وأثريا فى عصر الانفتاح، ثم نرى علوان بعد فشله فى موضوع زواجه وزواج خطيبته من أنور بيك الانفتاحى يتجه علوان للانشغال بأخته «جولستان» بتأثير من أنور بيك وأيضًا فى التفكير من الزواج بها رغم أنها تكبره بعشرين عامًا.. وتنتهى تلك العلاقات غير المتكافئة بطلاق راندا من أنور بيك بعد اكتشافها الحقيقة وأنه كل ما يهمها أن يُثرى حتى ولو كان على حساب شرفه. وأيضًا يرفض علوان لأن يبيع نفسه مقابل مواجهة من جولستان ويقوم بقتل أنور بيك الذى هو رمز للطبقة الانفتاحية التى كانت سببًا فى ضياعه وضياع كثير من أبناء جيله.. ومن خلال تلك القصة أو الحدوتة وسير الأحداث يستعرض الكاتب أو المعد ما الذى فعله أنور السادات بالبلاد ومن وجهة نظره من إطلاق الحريات وقيام الأحزاب، وأحزاب بتعارض وتعليق يافطة الديمقراطية وإن كانت لا توجد ديمقراطية كما يقول الكاتب وأيضًا سياسة الانفتاح إلى اتفاقية كامب ديفيد والسلام مع الأمريكان واليهود إلى موت السادات الذى توافق موته أو لحظة موته مع قتل علوان لأنور بيك الانفتاحى. وتنتهى أحداث المسرحية المعدة بإعلان جد علوان بأنه لابد من الاستسلام والتسليم بكل ما يحدث ولا يبقى لنا إلا التسبيح بحمد الله فى السراء والضراء.

بعد سرد موضوع المسرحية، أنهى الرقيب تقريره برأى قال فيه: «المسرحية فى معناها البسيط لو حذفنا كل ما وجه إلى أنور السادات وعصره من ألفاظ وتعبيرات جاءت على لسان شخوص المسرحية.. هى قصة معاناة شباب اليوم الذى لا يستطيع بإمكاناته البسيطة ألا يعيش حياة سعيدة رحبة ولا يستطيع أن يقوم مثلًا بأعباء الزواج من تكاليف مهر وشبكة وشقة الأمر الذى نتيجته فشل كل ومعظم قصص حب هؤلاء الشباب وانهيارها الأمر الذى يجعل الشباب هذا اليوم يعيش فى أزمات ونكبات معنوية ومادية تلك الأزمات التى تجعله فى النهاية يقدم كثيرًا من التنازلات تصل إلى حد بيع الشخص لنفسه.. وهنا واضح من خلال تلك المسرحية من معاناة علوان وراندا وانتظارهما طيلة إحدى عشر عامًا على علاقة حب وارتباط خطوبة إلى أن تفشل فشلًا ذريعًا ويلجأ كل منهما إلى طريق آخر حتى ولو كان هذا الطريق ليس مرسومًا بدقة وينقصه التكافؤ.. كما أن المسرحية تتعرض لبعض ما جرى فى البلد سواء فى حكم جمال عبد الناصر أو أنور السادات والتى ولا شك يكون لها التأثير بالسلب أو الإيجاب حيال بعض الطبقات أو كل الطبقات فلا شك أن نكسة ١٩٦٧ أثرت تأثيرًا اقتصاديًا بالغًا بالبلاد ولو على التأثير السياسى والعسكرى وأيضًا الانفتاح الاقتصادى أثر على حالة البلاد الاقتصادية من ثراء طبقة واضمحلال طبقات أخرى كثيرة.. لا شك أن السياسات التى تنتهج فى أى عصر أو أى مجال تؤثر بالتالى على أحوال المجتمع والبلد من أفراد إلى هيئات إلى مجتمعات تأثيرًا تختلف درجته من سياسة إلى أخرى أو من أزمة لأخرى..

هذا متفق عليه أما ما وجب حذفه فهو كالتالي:

«ملاحظات»: (ص١٢) ما أتى على لسان الأب "لو بطلت تصلى خالص تفوق وصحتها تتحسن».. هذا خروج على تقاليد الإسلام ويخالف العقيدة الدينية. (ص١٣) «راندا: أيوه



وزارة الثقافة
البيت الفني للمسرح

بسم الله الرحمن الرحيم

١٩٨٨/١١/٢١

السيد الاستاذ الفاضل / مدير عام الرقابة على المصنفات الفنية

بعد التحية

بمناسبة احتفال وزارة الثقافة بالكاتب الكبير نجيب محفوظ يقدم مسرح الطليعة اعدادا لروايته (يوم قتل الزعيم) ، التى ستقدم تحت عنوان آخر مقترح هو (القاهرة ٨٠-) .

برجاء التكرم بالموافقة على سرعة ترقيمها حتى يمكن تحديد تاريخ العرض وترسل طيه ثلاثة نسخ من المسرحية .

مع وافر التحية ،،،

١٩٨٨/١١/٢٠

ابتهاج

مدير عام مسرح الطليعة

سمير العصفورى)

طليعة المسرح
AVANT-GARDE Theatre

وقاعة صلاح عبد الصبور

خطاب مسرح الطليعة للرقابة

الإسلام بيقول كده.. ما تتكلمش على الأكل".. هذا استهزاء بالمعتقدات الدينية لا بد من حذفه. (ص١٥) "الأب: يا بنتى مسألة الصلاة دى".. خروج على الآداب الإسلامية. (ص١٦) "الأب: فى تعجب الإيمان!.. يجب حذف كل هذه الملحوظات الدينية لما فيها من نبرة إلحاد وخروج على التعاليم الإسلامية. (ص١٨) "آه آه لو أقدر أقرصها كنت أصغر عشرين سنة.. يا ولية ما تدلعي".. حذف آداب عامة. (ص٢٣) علوان "هى عصابة مسلطة علينا لا أكثر» حذف. (ص ٤٣، ٤٤، ٤٥) بداية من «مش زى اللى قاعد».. حتى "صديقى بيجن صديقى كيسنجر صديقى العفريت الأزرق». (ص ٤٥، ٤٦) بداية من «لا خلاص إلا بالخلاص من كامب ديفيد» إلى «ما.. ما أنت عارفة".. والملحوظتان ٧ و٨ هجوم مباشر على شخصية الرئيس السادات يجب الحذف لاعتبارات سياسية. (ص٤٧) "المحروقي: قريب قوى حا أبقى أغنى من عثمان» يحذف. (ص٥٢) «ذنبه إيه علوان يا ولاد الكلب.. إيه ذنب حفيدى.. سبتم لأولادكم المال والأمان وسيبتولنا الضياع والفقر والديون وكأن الثورة ماماتتش إلا علشان دول".. هجوم مباشر على ثورة ١٩٥٢ يحذف. ص(٥٦) "علوان: أنا مش قصدى جعا نجعان أنه مصرى.. مش هتقدرى تفهمينى. جولستان: أنا فاهماك يا علوان.. أف الدنيا حر".. تحذف حرصًا على الآداب العامة. (ص٥٧) «أنور: أهلًا وسهلًا الخواجة أسطفانوس.. دا بقى اللى بيتلف الشعب المصري» تحذف. (ص٥٩) «واحد قال لمراته قبل ما».. تحذف آداب عامة. (ص٦٠) "اللى أنت عملته ده.. تحط المصريين جميعًا مسلمين وأقباط ورجال أحزاب ورجال فكر فى السجن.. وماعدش فى ميدان الحرية إلا الانتهازيون».. تحذف للتعارض مع سياسة الدولة وهجوم على أنور السادات. (ص٦٢) من "ألا يوجد كتاب يحررنا من الحكام" إلى "حايحاكموهم محاكمة سريعة". (ص٧٠) "علوان: النصر والسجن". (ص٧١) "علوان: أو اندلاع ثورة".. حتى "ضربوا الأعور على عينه". (ص٧٢) "خس كتير يوم ٥ سبتمبر" تحذف هجوم على السادات. (ص ٧٣، ٧٤، ٧٥، ٧٦، ٧٧) حذف الآتى على الترتيب «المذيع: قال الخونة الخونة. جولستان: أوعى يكون ضربوه»، التيار الدينى من غيره»، «علوان: استعدوا للسجن. راندا: هيعيش وينتقم». «ملحوظة أخيرة»: يجب تغيير لحظة مقتل أنور بك الانفتاحى أو تعديلها بحيث لا تتوافق مع لحظة موت أنور السادات.. يجب مراعاة حذف الملاحظات السالفة الذكر لخروجها على التقاليد الدينية فى بعضها وخروجها على النواحى السياسية فى بعض الأسطر وخروجها على الآداب فى البعض مع ضرورة رؤية البروفة النهائية لعرض هذه المسرحية كما أرى حذف وتغيير عنوان المسرحية من «يوم قتل الزعيم» إلى الاسم البديل، وهو «القاهرة ٨٠» حتى تستقيم أمور المسرحية، طبقًا للخطة المتفق عليها بعد حذف جميع الملاحظات.

جدير بالذكر أن الرقيب جاء بكل صغيرة وكبيرة فى هذا النص،

غلاف مسرحية حنان مراتي

المجلس الأعلى للثقافة
الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية
إدارة الرقابة على المسرحيات

اسم الرقيب علاء سعودى

اسم المسرحية يوم قتل الزعيم
اسم المؤلف اعداد / السيد طليب (عن رواية نجيب محفوظ)
اسم الفرقة مسرح الطليعة

الموضوع :

- "محتشمى زايد" .. جد فى الثمانين .. حفيده "علوان" مرتبط بجارته "رندة سليمان مبارك" .. مضى على خطبتهما احدى عشر عاماً .. "فواز محتشمى" وزوجته "هناء" - والد ووالده علوان - .. لايستطيعا أن يقدما أى مساعدة لعلوان ورندة من اجل اتمام الزواج .. فهما يعملان طوال اليوم مابين القطاع العام والخاص لمواجهة اعباء الحياة المتصاعدة الغلاء !

- "محتشمى زايد" .. يحب حفيده جداً .. ولكنه - ايضاً - لا يملك ان يقدم له أى شئ .. وعندما تأتى - ذات صباح - لـ "محتشمى" ام رندة (زينب هانم) .. وتطلب منه مساعدتها على اقناع علوان ورندة بالانفصال .. حتى يتمكن كل منهما أن يشق طريقه بنفسه .. يتحدث محتشمى الى علوان فى هذا الشأن .. ويصبح الامر امام علوان هو الانفصال عن رندة .. فهو يحبها وبقوة .. ولكنه يخشى عليها الضياع انتظاراً لمستقبل مجهول !

- بعد الانفصال - الذى يوحى بأنه (فى صالح جميع الأطراف) - يتقدم "أنور علام" وهو مدير المكتب الحكومى الذى تعمل به "رندة" وأيضاً "علوان فواز" .. يتقدم للزواج من رندة .. وتوافق .. ولكنها تكتشف بعد فترة وجيزة - لا تتعدى ايام العسل - انه يدير منزله بصورة غير اخلاقية .. وانها مدفوعة - بحكم وضعها كزوجة - الى الاندماج فى هذا الوسط اللا اخلاقى المتسلط .. لقد اكتشفت رندة أن أنور علام يمكن أن يبيع - حتى - دينه من اجل اطادة! لكن رندة ترفض ذلك الوضع .. وباصرار .. وتطلب الطلاق ويتحقق لها ما أرادت !

الصفحة الأولى من تقرير الرقيب علاء

وقام بتشريحه بصورة دقيقة، وكأن الرقابة وضعت النص تحت الميكرسكوب لحساسيتها، كونها تعتمد على رواية لنجيب محفوظ، وتتحدث عن فترق حكم عبد الناصر والسادات! لذلك لم تكتف الرقابة بالتقرير السابق، فكتب الرقيب «علاء سعودي» تقريرًا أكثر طولًا وإسهابًا فى تلخيص الموضوع، لذلك لن نذكره هنا لعدم التكرار، وسنكتفى بالرأى الأخير الذى ذكره فى تقريره، قائلًا: "«الرأي»: يأخذ النص المُقدم من مسرح الطليعة صورة قراءة مسرحية لرواية الأديب الكبير نجيب محفوظ «يوم قتل الزعيم» وبالتالى يجب على معد القراءة المسرحية الالتزام - قدر الإمكان - بتقديم الشخصيات وكما هى بالنص الأصلى للرواية.. وبالرجوع إلى نص الرواية الأصلى.. لاحظنا الآتي: ١ - التزام معد القراءة بترتيب الأحداث.. كما وردت بالرواية الأصلية. ٢ - أضاف المعد بعض الجمل الحوارية فى بعض المشاهد: مثل الحوار الذى يدور على مقهى «ريش» بين جمهور الزبائن. ٣ - انحرف المعد أحيانًا عن الخطوط العامة المرسومة للشخصيات الرئيسية فى رواية نجيب محفوظ. وعلى سبيل المثال: «محتشمى زايد: وأنت مال أهلك» (موجهًا حديثه لوالد رندة)، مما يتناقض مع الخط الذى رسمه نجيب محفوظ للشخصية المتصوفة أو التى تقترب إلى التصوف. ٤ - حاول المعد تحويل بعض المعانى إلى جمل حوارية مباشرة مما جعلها فجة وسوقية فى معظم المواضع، مثال: «سليمان مبارك: لو بطلت تصلى خالص.. تفوق وصحتها تتحسن!" موجهًا حديثه إلى زوجته وابنته! صحيح أن نجيب محفوظ قد صور شخصية سليمان مبارك على أنها الشخصية غير متدينة - أى ملحدة - ولكن لم يرد بنص الرواية أى عبارة على لسان هذه الشخصية تتعرض بالتجريح للمشاعر الدينية عند عامة الناس.. وإنما يكتفى نجيب محفوظ بتقديم اتجاه معين كنموذج مطروح بشكل محايد تمامًا. ٥ - بنيّة تعميم الفصحى.. فقد النص المعد الكثير من جماليات اللغة.. هناك فرق دائمًا بين اللغة العامية.. واللغة السوقية! وهناك عدة ملاحظات مرتبة حسب ورودها بالنص المعد: (ص١٢) «سليمان مبارك (الأب): لو بطلت تصلى خالص.. تفوق وصحتها تتحسن".. (تحذف) لتعارضها مع القيم الدينية السائدة، وكذلك ما به من تجريح للمشاعر الدينية عند عامة الناس. (ص١٣) يحذف تعبير «الامتعاض» الذى يشير المُعد إلى تجسيده على وجهه أو فى طريقة الأداء الصوتى للممثل الذى سوف يجسد على المسرح شخصية «سليمان مبارك» ويمثل هذا التعبير (رد فعل عدائي) عندما تتحدث الشخصيات الأخرى عن إحدى الآداب الإسلامية. (ص٢٢) «محتشمى زايد: وأنت مال أهلك» تحذف عبارة أهلك لما بها من سوقية تمس الذوق العام لجمهور المشاهدين. (ص٤٥) «صديقى بيجين.. صديقى كيسنجر.. لا خلاص إلا بالخلاص من كامب ديفيد".. وردت هذه الجمل على لسان شخصيات مقهى ريش. وتحذف لتعارضها مع السياسة العامة الحالية للدولة. (ص٤٦) "فواز محتشمي: عامل زى الديك الهايج» تحذف لما بها من إسقاط سوقى لا يليق النطق بها على لسان شخصية فواز. (ص٤٧) «محمود المحروقي: حا أبقى أغنى من عثمان» تحذف عثمان.. إسقاط على شخصية عامة.. مباشر وفج. (ص٥٢) "محتشمى زايد: إيه ذنب علوان يا ولاد الكلب».. تحذف لفظ (ولاد الكلب) لتعارضه مع الذوق والآداب العامة.. ولا يليق بشخصية محتشمى الذى يمثل عند نجيب محفوظ ذاكرة الأمة. (ص٥٧) «أنور علام: ده بقى اللى بيكيف الشعب المصري».. تحذف هذه الجملة لما بها من إسفاف ومساس بالذوق العام. وقول «علوان: ألا يوجد كتاب يحررنا من الحكام».. ويمكن معالجة هذه الجملة الحوارية بأحد أمرين، الحذف النهائى للفظ الحكام، أو إضافة صفة إلى كلمة الحكام مثل: الحكام الطغاة.. الحكام الغير أمناء.. إلخ. وعلى معد الرواية إضافة أى صفة بحيث لا تكون مخلة أو تتعارض مع قوانين ومحظورات الرقابة. ومع الملاحظات الواردة بأعلاه، أرى أن تظل «الموافقة النهائية» مشروطة بمشاهدة العرض المسرحى، حتى تخرج أعمال الأديب الكبير نجيب محفوظ فى صورة مشرفة. «ملحوظة»: "جميع المواضع التى تم حذفها فى النص المعد مسرحيًا.. لم ترد على الإطلاق بالرواية الأصلية لنجيب محفوظ".