مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
هشام عطوة

رئيس التحرير
محمد الروبى



(كتابٌ مِنْ كتاب) المسرح السودانى من المستور إلى المكشوف

المهرجان الدولى للمسرح ببجاية.. «لوحة الدم» تتوج بالجائزة الكبرى «قورايا»

السامر يشهد إعلان الفائزين بجوائز الثقافة الجماهيرية

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة – السنة العشرون – العدد 1000 – الإثنين 02 نوفمبر 2026

السامر

يشهد إعلان الفائزين بجوائز الثقافة الجماهيرية

برعاية الدكتور عبد العزيز قنصوة، وزير التعليم العالي والبحث العلمي والقائم بأعمال وزير الثقافة، تقدم الهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة الفنان هشام عطوة، خلال الأسبوع الحالي، أجندة حافلة بالفعاليات الثقافية والفنية بمختلف المحافظات، في إطار برامج وزارة الثقافة الهادفة إلى دعم الإبداع، وتحقيق العدالة الثقافية.

وتتنوع الفعاليات بين اللقاءات الفكرية والتثقيفية، والعروض الفنية والجولات الميدانية للأطفال، إلى جانب الأنشطة الأدبية، وتستمر حتى السبت ٧ نوفمبر الجاري.

السامر يشهد إعلان الفائزين بجوائز الثقافة الجماهيرية

تعلن الهيئة العامة لقصور الثقافة أسماء الفائزين بالدورة الأولى من جوائز الثقافة الجماهيرية في الآداب والفنون، وذلك في السابعة مساء الخميس ٥ نوفمبر على مسرح السامر بالعجوزة.

وتأتي الجائزة في إطار جهود الهيئة لتقدير التجارب الإبداعية التي تركت أثرا في المشهد الثقافي المصري، وتضم فرعين رئيسيين، هما الآداب والفنون، ويتفرع عنهما أربعة فروع، تبلغ قيمة الجائزة في كل منها ١٠٠ ألف جنيه، بإجمالي ٤٠٠ ألف جنيه.

ثلاثة لقاءات لصالون الثقافة الجماهيرية

يشهد هذا الأسبوع ثلاثة لقاءات ضمن فعاليات صالون الثقافة الجماهيرية، في إطار برامج وزارة الثقافة الهادفة إلى تعزيز الوعي ونشر المعرفة، وإتاحة مساحات للحوار الفكري حول القضايا المجتمعية المختلفة.



أجندة قصور الثقافة

وتنطلق الفعاليات يوم الأربعاء ٤ نوفمبر، بلقاء في دار الكتب بطنطا بمحافظة الغربية، بعنوان «الأمن السيبراني والحماية الرقمية»، بمشاركة الدكتور محمد قطب، والدكتورة هناء خليفة، وأشرف مطاوع، وتديره نيفين زايد.

ويشهد يوم الخميس ٥ نوفمبر، تنظيم لقاءين؛ الأول بالمركز الثقافي بمحافظة كفر الشيخ، بعنوان «محافظة لها تاريخ»، بمناسبة العيد القومي للمحافظة، بمشاركة اللواء تامر عاشور، ومصطفى مرعي، ومحمد عبد العظيم، ويديره طارق محمد مرسي.

ويعقد اللقاء الثاني بأسوان، تحت عنوان «المسئولية وبناء المجتمع»، بمشاركة الدكتورة سهير المصري، وعلي السمان، وأماني حسن.

جولات ميدانية للأطفال بالقاهرة

وضمن برامج وزارة الثقافة الهادفة إلى تنمية الوعي الأثري والتعريف بالتراث الحضاري، تنظم هيئة قصور الثقافة، جولات ميدانية للأطفال بعدد من المتاحف بمحافظة القاهرة، من خلال مشروع أتوبيس الفن الجميل.

وتبدأ الفعاليات غدا الاثنين مع زيارة إلى متحف السكة الحديد، فيما يشهد يوم الثلاثاء ٣ نوفمبر زيارة إلى متحف دار الأوبرا المصرية.

وتتضمن الزيارات تنفيذ مجموعة من الورش الفنية التي يقدمها فنانو أتوبيس الفن الجميل، إلى جانب ورش حكي تقدم بأسلوب مبسط يتناسب مع الفئات العمرية المشاركة.

موسيقى عربية وفنون شعبية وإنشاد بالمحافظات

تقدم الهيئة هذا الأسبوع عروضا فنية متنوعة في محافظات: القاهرة، الجيزة، الشرقية، سوهاج، الغربية، الفيوم، كفر الشيخ، القليوبية، والوادي الجديد، وتتنوع بين عروض الموسيقى العربية والفنون الشعبية والإنشاد الديني.

ويشهد اليوم الأحد عرضا فنيا لفرقة سوهاج للفنون الشعبية، في السابعة مساءً، بقصر ثقافة الطفل بسوهاج، كما يستقبل بيت السحيمي بالقاهرة، في الثامنة مساء، عرضا فنيا لفرقة النيل للموسيقى والغناء الشعبي.

وتحفل أجندة الهيئة أيضا بمجموعة من الورش الفنية، والتفاعلية، إلى جانب الفعاليات المنفذة احتفالا بمرور عام على افتتاح المتحف المصري الكبير، والعيد القومي لمحافظة كفر الشيخ، واليوم العالمي للطفل.

«كنز الشحات»

على مسرح الحياة ٥ نوفمبر المقبل

كتبت- سارة هيثم

يستقبل مسرح الحياة الموسم الثاني من العرض المسرحي «كنز الشحات» لفرقة سوكسيه المرح، يوم ٥ نوفمبر، في تمام الساعة السابعة مساءً.

وقال مخرج العرض، محمود ماهر، إن فكرة المسرحية تدور حول شقة غامضة يُشاع أنها مسكونة، ويُعتقد أن بداخلها كنزًا مدفونًا، ما يدفع الكثيرين إلى دخولها طمعًا في الثروة. لكن المفاجأة تبدأ بمجرد عبورهم إلى داخلها، إذ يجد كل شخص نفسه منغمسًا في أحداث وتجارب غير متوقعة، تُحدث تحولًا تدريجيًا نحو الأفضل في حياته.

ومع تتابع المواقف، تتكشف الحقيقة الكبرى، وهي أن الكنز الحقيقي لم يكن يومًا مدفونًا تحت الأرض، بل كان كامنًا في أعماقهم، إلا أنهم غفلوا عن رؤية الجانب الجميل والنقي في ذواتهم وسط صخب الحياة.

العرض من تأليف محمد خميس، وإخراج محمود ماهر، وبطولة محمود ماهر، وماريو ناصر، وفادي عاطف، ورامي جمال، وإبراهيم عماد، وهاري يوسف، ومحمد وليد، ومحمود رفاعي، وكريم ماهر، وسوزان زكريا، وياسمين محمد، وإيمان سعيد.

ويضم فريق العمل محمد شعبان للديكور، ومايو ناصر وروميساء حسام مساعدين للمخرج، وأحمد رضا مخرجًا منفذًا، فيما يتولى إدارة الفرقة كل من سوزان زكريا وفادي عاطف.


كنز الشحات

عرض «THE APPLE».. التفاحة الأولى

باليه يجسد الصراع بين الخير والشر على مسرح الجلاء



تقرير- همت مصطفى

قدم عرض الباليه «THE APPLE التفاحة الأولى» على مسرح الجلاء، فى الأيام الأخيرة الماضية، فى تجربة فنية جديدة تتناول الصراع الأزلى بين الخير والشر، برؤية إخراجية مشتركة تجمع بين الفنانة سماح عباس، والدكتورة سالى عباس، والفنانة ساندى عباس، وتوظف لغة الباليه والموسيقى والصورة المسرحية فى تقديم حكاية إنسانية تتمحور حول الإغراء والفضول والاختيار.

وتتخذ التفاحة فى العرض رمزًا للاختيار الإنسانى وما يترتب عليه من قرارات تحدد مسار الإنسان ومصيره، فيما تتكامل الحركة والتكوينات المسرحية والتصميمات البصرية والشاشات فى تجسيد الأحداث والحالات الدرامية، بما يمنح الجمهور تجربة تجمع بين الأداء الحركى والتعبير البصرى والموسيقى.

أكاديمية باليه النادى الأهلى

ويأتى العرض ضمن مسيرة أكاديمية باليه النادى الأهلى، التى تحرص على تقديم عروض فنية ومسرحية، متنوعة برؤى متجددة، تتيح للراقصات فرصًا للإبداع والتطور، وتؤكد قدرة الباليه على التعبير عن الحكايات والقضايا الإنسانية بلغة فنية تتجاوز حدود الحركة الاستعراضية.

اختيارات تحدد الطريق والمصير

قالت المخرجة الدكتورة سالى عباس لجريدة مسرحنا: «فكرة العرض تدور حول الصراع الأزلى بين الخير والشر داخل النفس الإنسانية، وكيف يجد الإنسان نفسه دائمًا أمام اختيارات تحدد طريقه ومصيره؛ فبين الإغراء والهداية يظل الاختيار جوهر الاختبار الإنسانى، وتصبح كل خطوة يخطوها الإنسان انعكاسًا لما يختاره بإرادته، ومن هنا تنطلق حكاية (THE APPLE.. التفاحة الأولى) لتجسّد هذه الفكرة من خلال لغة الباليه والحركة والصورة المسرحية.

رؤية تجمع بين الباليه والموسيقى والمسرح

وتابعت حديثها موضحًة: «وفكرة العرض جاءت من خلال تعاون الفنانة سماح عباس، والدكتورة سالى عباس،



والفنانة ساندى عباس، حيث اجتمعت رؤاهن الإبداعية لتقديم حكاية متكاملة فى عرض باليه، وتوظيف التفاحة رمزًا للإغراء والفضول والاختيار، ومحورًا أساسيًا تتشكل حوله الأحداث والرؤية البصرية للعرض».

الباليه لغة تحكى وتعبّر

وأضافت دكتور سالى عباس: «حرصن معًا على تقديم رؤية إخراجية مشتركة تجعل من الباليه لغة تحكى وتعبّر، وليس مجرد حركات استعراضية، من خلال دمج الموسيقى والحركة والتكوين المسرحى فى حكاية مترابطة تجمع بين الجمال والدراما».

وأكدت: «إن التحدى تمثل فى توظيف قدرات كل راقصة، وتحقيق الانسجام بين الأداء الفردى والجماعى، من خلال التدريب الدقيق وتوزيع الأدوار والتكوينات الحركية، للوصول إلى لوحات فنية متكاملة تعكس روح الفريق».

الشاشات والتصميم البصرى

وتابعت: «إن الرؤى الإبداعية تكاملت بين الفنانة سماح عباس، والدكتورة سالى عباس، والفنانة ساندى عباس، من خلال تبادل الأفكار وتوحيد الرؤية الفنية والإخراجية، مع الاهتمام بتكامل الحركة والتصميم البصرى، ووظّفن الشاشات بعناية لتقديم خلفيات ومشاهد بصرية تعكس الحالة الدرامية لكل جزء من العرض، وتدعم الأحداث، وتمنح الجمهور إحساسًا بالانتقال بين العوالم والمشاعر المختلفة، ليصبح المشهد المسرحى لوحة متكاملة تجمع بين الرقص والموسيقى والصورة والدراما».

«THE APPLE» امتداد لمسيرة أكاديمية باليه النادى الأهلي

وكشفت مؤكدة: «إن تقديم عرض«THE APPLE» على مسرح الجلاء يمثل امتدادًا لمسيرة فنية متميزة لأكاديمية باليه النادى الأهلى، و الأكاديمية تحرص كل عام على تقديم عروض مختلفة تحمل أفكارًا ورؤى فنية متجددة، مثل »شهرزاد«، و«زمن الفن الجميل«، و«كليوباترا«، و«الليلة الكبيرة«.

وأضافت: «إن عروض الأكاديمية قُدّمت على مسرح الجلاء، وعُرضت بعض عروضها على مسرح دار الأوبرا المصرية، ونحرص دائمًا على أن تتميز كل حفلة بطابعها الخاص، سواء فى الفكرة أو الإخراج أو التصميم البصرى والحركى، بما يمنح الراقصات فرصًا مستمرة للإبداع والتطور الفني. «

حضور فنى وتكريم صناع العرض

وفى سياق متصل، أوضحت سالى عباس: «والحفل شهد حضور أعضاء مجلس إدارة النادى الأهلى، والإدارة التنفيذية، ورئيس البيت الفنى للمسرح الدكتور أيمن الشيوى، الذى جرى تكريمه، كما كُرّم مخرجو ومصممو العرض، الفنانة سماح عباس، والدكتورة سالى عباس، والفنانة ساندى عباس«.

فريق العرض

«THE APPLE».. رؤية موسيقية للفنان تامر صقر.

أبطال العرض: سوليست فرقة باليه أوبرا القاهرة، الدكتور سعيد محسن، والسوليست محمد حاتم.

سوليست أكاديمية باليه النادى الأهلي.. حلا غانم، جودى علام، جودى زيدان، مريم أسامة، كنزى وليد.

تصميم وإخراج.. الفنانة سماح عباس، الدكتورة سالى عباس، والفنانة ساندى عباس.

المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية

أحيا ذكرى رحيل الموسيقار محمد فوزى



محمد عبدالفتاح



ماهر محمود

كتبت- تغريد حسن

يعد الموسيقار محمد فوزى واحدًا من أبرز رواد الموسيقى والغناء فى مصر، حيث استطاع بموهبته المتفردة أن يصنع لنفسه مكانة مميزة فى تاريخ الفن المصرى، جامعًا بين التلحين والغناء والتمثيل والإنتاج السينمائى.. وتميزت ألحانه بالبساطة والتجديد، وامتلك أسلوبًا موسيقيًا خاصًا وصل إلى قلوب الجمهور بمختلف أجياله، كما ترك بصمة بارزة فى أغانى الأطفال التى ما زالت حاضرة فى الذاكرة حتى اليوم، وظلت أعماله شاهدًا على عبقرية فنية استثنائية، جعلت اسمه حاضرًا فى وجدان محبى الموسيقى، رغم مرور سنوات طويلة على رحيله.

أحيا المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، التابع لقطاع المسرح برئاسة الدكتور أيمن الشيوى، ذكرى رحيل الموسيقار الكبير محمد فوزى، من خلال احتفالية أقيمت فى الخامسة مساء الثلاثاء ٢٠ أكتوبر ٢٠٢٦، بالمتحف القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، وذلك فى إطار جهود المركز لتخليد ذكرى رواد الفن المصرى، والاحتفاء برموزه الإبداعية التى أسهمت فى إثراء الحياة الفنية، وتركت بصمات بارزة فى وجدان الجمهور المصرى والعربى واقيمت الاحتفالية تأكيدًا لحرص وزارة الثقافة على إحياء السير الفنية لكبار المبدعين، والتعريف بإسهاماتهم الفنية، بما يسهم فى الحفاظ على الذاكرة الثقافية المصرية، ويتيح للأجيال الجديدة فرصة التعرف على الشخصيات التى أثرت فى تاريخ الموسيقى والغناء، وأسهمت فى تشكيل ملامح الهوية الفنية المصرية.

فى البداية رحب الدكتور محمد أمين عبدالصمد، مدير تحرير المطبوعات بالمركز القومى للمسرح، فى رحاب المركز، مؤكدًا أهمية إحياء التراث الفنى المتميز بإنتاج رموزه، بما يسهم فى الحفاظ على الذاكرة الفنية المصرية ونقلها إلى الأجيال الجديدة.

كما أشار عبد الصمد، إلى القيمة الفنية المتجددة، محمد فوزى الذى ترك بصمة بارزة فى تاريخ الموسيقى والغناء المصريين وظل إنتاجه الفنى حاضرًا عبر السنوات.

قال المخرج عادل حسان، مدير المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، إن الاحتفاء جاء ضمن استراتيجية وزارة الثقافة لإحياء ذكرى رموز الإبداع والقوى الناعمة المصرية، وبدعم الدكتور أيمن الشيوى، رئيس قطاع المسرح، فى إطار الاهتمام بالحفاظ على الذاكرة الفنية المصرية، واستمرارًا لما قدمه المركز من فعاليات استهدفت إحياء السير الفنية لأعلام ورواد الفن المصرى، وتسليط الضوء على تجاربهم الإبداعية التى ظلت حاضرة فى وجدان الجمهور عبر الأجيال، وشهدت الاحتفالية برنامجًا فنيًا جمع بين الغناء وفن الحكى، حيث شارك الفنان ماهر محمود إسماعيل بتقديم مجموعة من أشهر أغانى الموسيقار الراحل محمد فوزى، التى عكست تنوع تجربته الغنائية وقدرته على تقديم أعمال ارتبطت بذاكرة الجمهور، وتنوعت بين الأغنيات العاطفية والأعمال ذات الطابع الروحانى والأغنيات التى خاطبت الأطفال، وتضمن البرنامج الغنائى عددًا من الأعمال البارزة فى مسيرة الفنان الراحل، من بينها «يا جميل يا اللى هنا»، و«مال القمر ماله»، و«أى والله»، و«قم فى خشوع»، و«ليا عشم»، و«حبيبى وعينيه»، و«ذهب الليل»، و«شحات الغرام»، وهى مجموعة من الأغنيات التى استحضرت جانبًا من ثراء تجربته الموسيقية، وقدرته على التنوع فى الألحان والأداء، وتقديم أعمال ظلت حاضرة فى الذاكرة الفنية المصرية.كما استعرض الحكاء محمد عبدالفتاح «كالا»، من خلال فن الحكى، السيرة الذاتية والفنية للموسيقار الكبير محمد فوزى، متناولًا مسيرته الإبداعية وإسهاماته فى عالم الموسيقى والغناء، فى فقرة هدفت إلى تقديم جوانب من تجربته الفنية بصورة مبسطة وجاذبة، وأتاحت للجمهور التعرف على محطات من حياته، وما تركه من أثر فى تاريخ الفن المصرى.وسلطت الاحتفالية الضوء على أهمية الاحتفاء برواد الفن باعتباره إحدى الوسائل المهمة للحفاظ على التراث الفنى ونقله إلى الأجيال الجديدة، ليس فقط من خلال استعادة أعمالهم الغنائية، وإنما أيضًا عبر التعريف بسيرهم الذاتية ومساراتهم الإبداعية، وما قدموه من إسهامات شكلت جزءًا من تاريخ الثقافة المصرية.وجاءت الفعالية، من خلال برنامجها الذى جمع بين الأداء الغنائى والحكى، لتؤكد دور المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية فى توثيق الذاكرة الفنية، وإحياء ذكرى المبدعين الذين أثروا الحياة الثقافية، وتقديم تجاربهم للأجيال المتعاقبة، بما عزز التواصل بين الماضى والحاضر، وحافظ على مكانة رموز الفن المصرى فى الوجدان الجمعى.

الكوميديا الساخرة فى مسرح وحيد حامد..

دراسة دكتوراه تكشف آليات توظيفها دراميًا فى نوعية الزقازيق



تقرير- بسمة عبد الفتاح

الكوميديا الساخرة هى أحد شكال التعبير الكوميدى التى تعتمد على إثارة الضحك من خلال السخرية من ظاهرة أو موقف أو سلوك أو شخصية بهدف الكشف عن عيوبها وانتقادها أو تعريفها، حيث لا تكون الغاية الوحيدة منها هى الضحك وانما استعمالها كوسيلة لطرح رؤية نقدية تجاة الواقع.

والكوميديا الساخرة تلعب دورًا محوريًا فى تشكيل الوعى الجمعى فى الفترات التى شهدت تحولات سياسية واجتماعية واقتصادية جذرية، فهى تضحك المتلقى حتى البكاء وتمرر أشد الرسائل قسوة ومرارة فى غلاف من المفارقات المضحكة تستدرج المتلقى ليكون شريكًا فى إدانة الخلل بدلًا من أن يكون مجرد مشاهد سلبى.

ويعتبر الكاتب الكبير وحيد حامد من أهم كتاب الدراما المصرية الذين امتلكوا نقدًا واعيًا من خلال أعماله المتعارف عنها فى مجال السينما والدراما التليفزيونية إلا أن نصوصه المسرحية ظلت مجهولة لعدم تسليط الضوء عليها، فالكوميديا الساخرة لدى الكاتب وحيد حامد أصبحت أداة تكشف بها الشخصيات عن ماسيها وتفضح من خلالها تناقضات السلطة والفساد المجتمعى وتدفع بالحدث الدرامى نحو نقطة التنوير.

ومن خلال دراسة سيوسولوجى تستعرض الباحثة من خلال دراستها النصوص الادبية التى تتضمن المضامين الاجتماعية والسياسية لكشف البنى والعلاقات الاجتماعية الكامنة وراء هذه النصوص المسرحية.

شهدت كلية التربية النوعية جامعة الزقازيق يوم السبت الموافق ٢٠٢٦/١٠/٣ مناقشة رسالة الدكتوراه المقدمة من الباحثة أسماء محمد قورة بقسم العلوم الاجتماعية والإعلام برنامج فنون المسرح، والتى تحمل عنوان «التوظيف الدرامى للكوميديا الساخرة فى مسرح وحيد حامد»، وذلك بقاعة المناقشات فى الكلية.

وقد تشكلت لجنة الاشراف والمناقشة كل من:

أ.د\سيد على إسماعيل (مشرفا ومقررا) أستاذ الأدب المسرحى بقسم اللغة العربية كلية الآداب، جامعة العاصمة.

أ.د\شيماء فتحى عبدالصادق (مشرفا ومناقشا) أستاذ النقد الادبى المسرحى، كلية التربية النوعية جامعة الزقازيق.

أ.د\عمرو محمد عبدالله نحله (مناقشا من الخارج) أستاذ الاعلام تخصص فنون مسرح وأدب الطفل بقسم الاعلام ثقافة الطفل كلية الدراسات العليا للطفولة، جامعة عين شمس.

أ.م.د\أمينة عامر بيومى (مناقشا من الداخل) أستاذ فنون المسرح المساعد بكلية التربية والنوعية جامعة الزقازيق.

أنطلقت الباحثة فى دراستها بعد ملاحظتها لندرة الدراسات الاكاديمية التى تناولت الجانب المسرحى فى مسيرة الكاتب وحيد حامد وهذا ما دفعها الى تناول الجانب المسرحى فى مسيرته من حيث تحديد الاليات الفنية داخل النص المسرحى والتعرف على البناء الدرامى لنصوصه المسرحية وذلك من اجل الوقوف على كيفية استخدامه لتقنيات الكوميديا الساخرة مثل (المفارقة، الكاريكاتير اللفظى، سوء الفهم، قلب الموقف رأسا على عقب) وتوظيفها لخدمة الحدث وتعميق الصراع المسرحى.

فكانت المشكلة الرئيسية هى كيف وظف وحيد حامد الكوميديا الساخرة دراميا فى بناء نصوصه المسرحية؟ وطرحت من خلال ذلك أهم القضايا

السياسية التى عالجها وحيد حامد فى مسرحياته، وتناول طبيعة العلاقة بين المسرح والايديولوجيا واى منهما أكثر تاثيرا وتاثر بالاخر وبيان هل تحمل النصوص ايديولوجيا كامنة خاصة بالمؤلف وهل عمد فى بعض الاحيان الى تسريب افكاره بين سطور النص.

وكيفية تصميم الشخصيات المسرحية لتكون علامات سيميائية ونماذج كاريكاتيرية تعكس الصراع الطبقى والوجودى، بالاضافة الى تناول كيفية مساهمة السخرية فى رسم الملامح النفسية والاجتماعية لشخصيات وحيد حامد المسرحية، وتوضيح الى أى مدى أثرت الرقابة فى مسرح وحيد حامد.

وتكمن أهمية الدراسة نظريا إلى تسليط الضوء على كتابات وحيد حامد المسرحية ن خلال التركيز على نصوصه وكذلك الى القاء الضوء على الكوميديا الساخرة لاثبات انها ليست مجرد وسيلة عابرة للاضحاك وانما بنية درامية تعمل كقناع لمراوغة الرقابة،بالاضافة الى معرفة سياسات الانفتاح الاقتصادى وتداعياتها على بنية الدراما المصرية فى حقبتى السبعينات والثمانينيات، كما ان دراسة اليات الالتفاف على مقص الرقيب وبيان كيفية أن السخرية اصبحت هى اللغة البديلة للمباشرة.

أما بالنسبة للاهمية التطبيقية فهى تتمثل فيما يلي:

إثراء المكتبة النقدية والمسرحية حيث تشكل هذه الرسالة مرجعا علميا للباحثين المهتمين بدراسة المسرح المصرى وكذلك الكشف عن التقنيات الفنية التى استخدمها الكاتب وحيد حامد فى النصوص والقاء الضوء على القضايا الاجتماعية والسياسية فى النصوص عينة الدراسة.

فتكونت عينة الدراسة من خمسة نصوص مسرحية هي:

مسرحية أحزان الفتى المسافر، مسرحية كبارية، يا عالم نفسى أتسجن، سهرة فى بار الاحلام وسبعة تحت الشجرة.

أعتمدت الباحثة خلال دراستها على المنهج السيوسيولوجى لانه يهتم بدراسة النصوص المسرحية التى تتضمن المضامين الاجتماعية والسياسية لكشف البنى والعلاقات الاجتماعية الكامنة وراء هذه النصوص المسرحية وكذلك المنهج الايديولوجى الذى يهدف الى دراسة النصوص الادبية للكشف عن الايديولوجيات المتضمنة التاثير سواء كانت سياسية أو أجتماعية أو ثقافية أو دينية وكذلك يدرس مداها على المعانى المطروحة فى النصوص وايضا دراسة المضمون والافكار الاى سردها الكاتب من خلال عمله.



الباحثة أسماء محمد قورة

وسعت الباحثة من خلال تلك الدراسة الى تحقيق اهداف منها التعرف على الظروف الاجتماعية والسياسية وانعكاسها على الاسلوب الدرامى الذى تناوله وحيد حامد فى تقديم مسرحياته والتعرف على لغة الخطاب الذى جاءت به النصوص فى عينه الدراسة كما تهدف الى الكشف عن اساليب الكوميديا الساخرة فى النصوص وكذلك تحديد جماليات اللغة فى المسرحيات وبالاضافة الى وضع مجموعة من المقترحات فى إطار ما تصل إليه الدراسة من نتائج.

حيث أن الدراسة توصلت الى مجموعة من النتائج أهمها:

أن الكوميديا عند وحيد حامد بمثابة طعم لجذب المتلقى حيث أن هناك مشاهد تبدا بضحك عفوى على مواقف ومفارقات ثم ينكشف تدريجيا أن هذه الشخصيات ماهى الا مرأه تعكس واقعة هو ومن هنا يتبدل ثاثير الكوميديا فيتحول الضحك الى وخزه ضمير فى محاولة من الكاتب على اجبار الجمهور على محاكمة نفسه والتامل فى مدى سلبية واقعة بدلا من مجرد التفرج عليه، فوحيد حامد ليس بالكاتب المحايد وانما كان كاتبا مشتبكا ينحاز لقضايا وطنه فتتجلى الايديولوجية الكامنة فى النصوص فبالرغم من ارتباط عينة الدراسة بسياق تاريخى محدد الا أن هذه النصوص تمتلك صلاحية عابرة للزمن فالكاتب لم يكتفى بنقد تلك المرحلة وانما تعمق فى عمق الجوهر الانسانى وطبيعة الجشع والراسمالية والبيروقراطية الخانقة وهى أزمات لا تزال قائمة مما يمنح تلك المسرحيات قابلية مستمرة لاعادة القراءة والعرض فى أى عصر.

وحيد حامد نجح فى توظيف السخرية والرمز وتقنية المسرح داخل المسرح كاستراتيجية دفاعية ومراوغة فنية لتجاوز القيود الرقابية وتمرر خطابه السياسى فقدره وحيد حامد على مراوغة الرقابة من خلال توظيف المفارقة والرمز حيث أستطاع تمرير أشد الاراء جراة عبر حيل فنية تجعل المعنى السطحى مقبولا رقابيا.

يتميز اسلوب الكاتب وحيد حامد بتعدد المستويات اللغوية حيت تتحدث كل شخصية بقاموسها الطبقى من لغة البيروقراطية، لغة السوق، لغة الفطرة الشعبية، مما ولد كوميديا نابعة من تصادم هذه اللغات، لتكمن الرسالة النهائية لمسرح وحيد حامد، لتكون دعوة للفاعلية، من ثورة الانسان على سلبيته واسترداد وعيه المسلوب منه.

تاتى تلك الدراسة لتلقى الضوء على تجربة وحيد حامد المسرحية لتوظيفه الكوميديا الساخرة فى أعمالها التى لم يقحمها بغرض مغازلة شباك التذاكر وانما خضعت لتوظيف درامى مقنن أصبحت فيه هى الأداة التى تكشف بها الشخصيات عن ماسيها وتفضح من خلالها تناقضات السلطة والفساد المجتمعى وتدفع بالحدث الدرامى نحو نقطة التنوير والاصطدام الحتمى.

ومنحت الباحثة بعد حوارات نقاشية طويلة درجة الدكتوراه بتقدير ممتاز.

«حكاوي السمسمية وبلد الغريب»..

الأعلى للثقافة يحتفي بتجربة الكاتب مجدي مرعي ومسرح المقاومة الشعبية



ندوة حكاوي السمسمية وبلد الغريب

كتبت- رنا رأفت

أُقيمت الثلاثاء الماضي ندوة ثقافية لمناقشة المسرحيتين «حكاوي السمسمية» و«بلد الغريب» للكاتب والمخرج مجدي مرعي، اللتين تم إنتاجهما خلال منحة التفرغ، وذلك في إطار الاحتفاء بذكرى انتصارات أكتوبر المجيدة.

أُقيمت الفعالية تحت رعاية الأستاذ الدكتور عبد العزيز قنصوة، وزير التعليم العالي والبحث العلمي والقائم بأعمال وزير الثقافة، وبإشراف الأستاذ الدكتور أشرف العزازي، الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة، والأستاذ وائل حسين، رئيس الإدارة المركزية للشعب واللجان الثقافية، ونظمتها الإدارة المركزية للشؤون الأدبية والمسابقات برئاسة الدكتورة إيمان نجم.

وإدار الندوة الناقد الدكتور جمال الفيشاوي وتحدث خلال الندوة كلٌّ من الدكتور أحمد صلاح هاشم والباحث والناقد حسام الدين مسعد، بحضور جمع من الأدباء والنقاد والفنانين؛ حيث تناول المتحدثون التجربة الإبداعية لمجدي مرعي والمعالجة الدرامية التي قدمها للتاريخ الوطني وبطولات أبناء مدن القناة، مع التركيز على البطولات الشعبية التي لم تحظَ بالقدر الكافي من التوثيق والاهتمام وحضر الندوة الدكتور نادية مؤمن ، والناقدة والمخرج رجاء محمود والإعلامي السوداني عبد الغفار خلف والشاعر والقاص محمد الشرقاوي .

أهمية القراءات النقدية في الكشف عن الدلالات الوطنية والجمالية في أعمال الكاتب مجدي مرعي

استهل الدكتور جمال الفيشاوي كلمته بالتهنئة بمناسبة الذكرى الثالثة والخمسين لنصر أكتوبر المجيد، داعياً الله أن تظل مصر دائماً مرفوعة الراية، عزيزة ومنتصرة.

وقال الفيشاوي إن اللقاء يناقش تجربتين مسرحيتين للكاتب مجدي مرعي، الذي سخّر قلمه لتوثيق بطولات منطقة القناة ومدنها، واستلهام تاريخ السويس والإسماعيلية وسيناء وبورسعيد، من خلال أعمال تجمع بين الذاكرة الوطنية والتعبير المسرحي.

وأوضح أن مجدي مرعي وُلد في القاهرة، ونشأ واستقر في الإسماعيلية، وحصل على بكالوريوس العلوم والتربية، شعبة الرياضيات، وعمل معلماً قبل انتقاله إلى مجال التربية المسرحية والتوجيه الفني. وأضاف أنه حصل على دبلوم المعهد العالي للنقد الفني بأكاديمية الفنون بتقدير جيد جداً، وتمهيدي الماجستير في الإعلام من جامعة قناة السويس، كما أنه عضو باتحاد كتاب مصر، وشغل منصب مدير عام وموجه عام التربية المسرحية، وكان من مؤسسي الفرقة القومية المسرحية بالإسماعيلية.

وذكر أن مرعي يمتلك تجربة ممتدة في التأليف والإخراج المسرحي، ولا سيما مسرح الطفل، إذ قدم نحو ستين عملاً مسرحياً مدرسياً بين التأليف والإعداد والإخراج، كما حصل على جائزتي أفضل مخرج وأفضل عرض في المهرجان الأول لمسرح الطفل بالهيئة العامة لقصور الثقافة عن مسرحية «قمر الحواديت».

وأشار إلى عدد من أعمال الكاتب، منها «اختراع يجنن»، و«إمبراطور البلي»، و«لا تقطفوا زهرة»، و«منزل العفاريت الظريفة»، لافتاً إلى مشاركته في الأنشطة الأدبية والمسرحية، وإشرافه على نادي أدب الطفل بقصر ثقافة الإسماعيلية.

وأوضح الفيشاوي أن مسرحية «حكاوي السمسمية» تتناول تاريخ السويس وقناة السويس وصولاً إلى نصر أكتوبر عام ١٩٧٣، بينما تأتي مسرحية «بلد الغريب» في ثمانية مشاهد درامية تستلهم التاريخ في بناء مسرحي يتيح مساحات متنوعة للرؤية الإخراجية والتجريب.

ورحب الفيشاوي بمشاركة نخبة من النقاد والمثقفين في مناقشة التجربتين، وفي مقدمتهم الأستاذ الدكتور صلاح هاشم، والأستاذ حسام الدين مسعد، والدكتورة نادية مؤمن، مؤكداً أهمية القراءات النقدية في الكشف عن الدلالات الوطنية



مجدي مرعي

والجمالية في أعمال الكاتب مجدي مرعي .
واختتم كلمته بالترحيب بالحضور، داعياً الأستاذ الدكتور صلاح هاشم إلى تقديم قراءته النقدية للتجربتين المسرحيتين.

أحمد صلاح هاشم: مسرح مجدي مرعي يعيد صياغة التاريخ الوطني بعين المخرج وروح الفرجة الشعبية

أوضح الدكتور أحمد صلاح هاشم أن مسرح الكاتب مجدي مرعي، من خلال مسرحيتي «حكاوي السمسمية» و«بلد الغريب»، يقوم على رؤية فنية تتجاوز المباشرة والخطابية، وتعتمد على المراوغة الفنية، وكسر الإيهام، واستدعاء الذاكرة الشعبية والتاريخية، مؤكدًا أن ما يسكت عنه النص قد يكون أحيانًا أكثر أهمية مما يصرح به.
وأشار إلى أن عنواني المسرحيتين يمتدان في جوهرهما إلى فكرة واحدة، وإن بدا أنهما عملان منفصلان؛ إذ تمثل «حكاوي السمسمية» محورًا أفقيًا يستعرض مجموعة من التواريخ والقفزات الزمنية، مستفيدًا من تقنيات المسرح البريختي، بينما تأتي «بلد الغريب» استكمالًا لها من خلال قطاع عرضي يتوغل في البيوت من الداخل، ويرصد الفدائيين وحركتهم وشخصيات من لحم ودم. ولفت إلى أن تقسيم العملين يبدو أقرب إلى البناء الهندسي، وهو ما يتسق مع ولع الكاتب بفن الرياضيات.
وقال إن دقة الكاتب تظهر كذلك في عتبات النص، من الشكر والإهداء إلى التصدير؛ فالشكر وُجّه إلى أشخاص أسهموا في صناعة العمل، بينما خُصّ الإهداء بابنته، باعتبار أن الإهداء يفقد قيمته إذا وُزّع على الجميع، في حين جاء التصدير موجهًا إلى البشرية وإلى الذين ضحوا بأرواحهم في سبيل الوطن.
وأوضح أن مرعي استعان بمفردات الفرجة الشعبية، مثل «صندوق الدنيا» والأراجوز والحكواتي، ليصنع فضاءً مسرحيًا يستند إلى روح المقامة العربية، ويعيد توظيف فكرة «صندوق الدنيا» من خلال وجود راوٍ على جانب المسرح، بما يصنع «مسرحًا داخل مسرح». وأشار إلى أن هذا البناء يستدعي روح يوسف إدريس في «الفرافير»، لكنه يتجاوزها من خلال توظيف الشخصيات نفسها داخل صندوق الدنيا.
وأكد أن كسر الإيهام البريختي يمثل إحدى أبرز سمات التجربة، فالكاتب لا يسعى إلى استمالة المتلقي بالعاطفة السطحية أو التباكي، وإنما يذكره باستمرار بأنه أمام عمل تمثيلي، حتى يدفعه إلى التفكير في القضية ذهنيًا ونقديًا.
وأشار إلى أن الرموز في النص تخدم بصورة أساسية قضية الذاكرة والمقاومة، موضحًا أن شخصية «أم صابر»، التي تبحث عن ابنها الذي أُخذ إلى حفر قناة السويس، تتجاوز حدود الشخصية الفردية لتصبح نموذجًا للأم المصرية، وللشهيد والطفل في كل زمان ومكان. كما تؤدي الإرشادات المسرحية دورًا مهمًا في النص، إذ تمنح القارئ تصورًا حيًا للعرض، بينما يترك الكاتب الوصف الفسيولوجي للشخصيات مفتوحًا لخيال كل قارئ.
وقال إن ثنائي الأراجوز، «سي علي» و«حلاوتهم»، يؤدي وظيفة تتجاوز الإضحاك؛ فالشخصيات التي تبدو خفيفة الظل تتحول إلى حاملة للحكمة والألم، كما في بكاء «حلاوتهم» على عمال السخرة في قناة السويس. كما تتحول آلة «السمسمية» من مجرد أداة للعزف والإمتاع إلى وسيلة للمقاومة وحفظ التراث، لأن المعركة الحقيقية، في جانب منها، هي معركة الذاكرة في مواجهة النسيان.
وأوضح أن الجموع والكومبارس يحتلون موقعًا مركزيًا في البناء الدرامي، فهم ليسوا مجرد خلفية أو عنصر ديكوري، وإنما يمثلون قوام العرض وعموده الأساسي، ومن خلالهم تكتسب الشخصيات الرئيسية وجودها الواقعي والمسرحي. ويتجلى ذلك في الحوار الذي يرد فيه المخرج على المجموعة قائلًا: «برافو عليكم يا أولاد.. برافو عليكم يا كومبارس»، فتأتي الإجابة: «وماله الكومبارس؟ إحنا الشعب.. عمال على فلاحين، صيادين وبياعين، فرحانين وزعلانين.. إحنا الكومبارس!».
وأشار إلى أن الكاتب يبلور هذه الفكرة من خلال تأسيس فرقة تحمل اسم «الكومبارس» في الإسماعيلية، تحت رعاية شخصية «عم إسماعيل»، الذي يجمع بين أدوار الراوي والحكواتي وحامل صندوق الدنيا، ويظل ثابتًا رغم تغير الأحداث. ومن هنا تأتي المقولة المحورية: «من غير الكومبارس.. أنتم هتبقوا الكومبارس!»، في إشارة إلى مركزية الشعب والجموع في صناعة التاريخ.
وقال إن رمزية الأم في مسرح مجدي مرعي تلتقي مع نموذج «الأم» لدى ماكسيم غوركي، حيث تتحول الأم من شخصية منفعلة إلى عنصر فاعل في إنتاج النضال والمشاركة فيه. ويظهر ذلك في «أم صابر» التي تخبئ ابنها لحمايته من بطش العمدة وحاشيته، وكذلك في صورة الأم التي تعد الطعام للفدائيين وتقدمه إليهم رغم القصف وهدير الطائرات.
وأوضح أن الكاتب يمتلك، أثناء الكتابة، ما يمكن تسميته «عين المخرج»، وهو ما يظهر في توظيفه للتقنيات السينوغرافية والديكورية التي تحقق قدرًا كبيرًا من التكثيف والاقتصاد. ومن أبرز هذه

التقنيات صناعة «مسرح داخل مسرح»، وتداخل الشخصيات وازدواجية أدوارها، بما يسمح بضغط نحو ثلاثين شخصية مسرحية في خمسة عشر ممثلًا، دون الإخلال بالبناء الدرامي.

وأكد أن هذا الاقتصاد الإنتاجي لا ينتقص من قيمة العمل، بل يمنحه مرونة في التنفيذ؛ إذ يستطيع النص أن يقدم ملحمة شعبية تضم آلاف الشهداء والفدائيين، من خلال عرض محدود التكلفة، مع الحفاظ على قيمته الفنية والوطنية.

واختتم الدكتور أحمد صلاح هاشم بالإشارة إلى أن مجدي مرعي نجح في الابتعاد عن الخطابية والمباشرة التي قد تفسد بعض الأعمال الوطنية، فلم يلجأ إلى «الميكروفونات والسرادقات العزائية» والخطب التعبوية، وإنما مزج الواقع بالخيال التاريخي، مستندًا إلى وقائع وشخصيات حقيقية من تاريخ منطقة القناة، وأعاد صياغتها دراميًا.

وأكد أن هذا المزج يحقق ما يمكن تسميته بـ«المصداقية الفنية»، لأن المتلقي يخرج من العمل مؤمنًا بإمكانية وقوع أحداثه ومصدقًا عالمه الدرامي، وهو ما يختصره التعبير: «لقد اشترينا هذا العمل وصدقناه».

حكاوي السمسمية.. التخييل التوثيقي واستعادة الذاكرة الجمعية في مسرح مجدي مرعي

قال الدكتور حسام الدين مسعد إن كتاب «حكاوي السمسمية» للكاتب والمخرج مجدي مرعي، بما يضمه من نصين مسرحيين، يأتي نتاجًا لمشروع بحثي ومنحة تفرغ سعى من خلالها الكاتب إلى استعادة حكايات المقاومة في مدينة السويس، وتقديمها في صياغة مسرحية تستند إلى المكان والذاكرة الشعبية.

وأوضح أن عنوان الكتاب يحمل دلالة رمزية وثيقة الصلة بمدينة السويس ومدن القناة؛ فالسمسمية إحدى أبرز الآلات الموسيقية الشعبية في تراث المنطقة، بينما تحيل كلمة «حكاوي» إلى الرواية الشعبية والذاكرة الجمعية، لتصبح الحكاية وسيلة للتعبير عن هوية المكان.

وأشار إلى أن تجربة مجدي مرعي تنطلق من سؤال أساسي حول كيفية الحفاظ على الذاكرة الجمعية من النسيان، ويطرح المسرح بوصفه وسيلة لتحقيق ذلك، من خلال استحضار جغرافية المكان ومعماريته، واستدعاء تاريخه وشخصياته الحقيقية والرمزية، ثم تحويل هذه العناصر إلى حكاية وفرجة مسرحية. وأضاف أن الكاتب لا يتعامل مع التاريخ باعتباره مادة تسجيلية جامدة، وإنما يوظف ما يمكن تسميته «التخييل التوثيقي»؛ ففي نص «بلد



الغريب» يبدأ المشهد بمحاولة الأب «عم كامل» تلقين ابنه «كريم» التاريخ كما يُلقَّن في المدارس، قبل أن يتحول هذا التلقين إلى توريث للحكاية الشعبية، ليصبح «كريم» رمزًا للسويس القادمة. كما يجمع الكاتب في بعض المواضع بين شخصيات لم تلتقِ تاريخيًا في زمان أو مكان واحد، بما يخدم البناء الدرامي ويمنح المادة التاريخية مساحة للتخييل.

ولفت إلى وجود بعض التداخلات الزمنية داخل النص، نتيجة الانتقال بين مشاهد الإفطار الرمضاني وتواريخ مختلفة من أحداث أكتوبر، وهو ما يجعل الزمن المسرحي أكثر تكثيفًا وتسارعًا.

وأكد أن من أبرز نتائج التجربة أن «الكومبارس هو البطل»، في إشارة إلى جموع المصريين الذين شاركوا في صناعة التاريخ، ولم تحظَ أسماؤهم بالقدر نفسه من الحضور في الكتب التي ركزت على الزعماء والأبطال المعروفين. كما استفاد الكاتب من عناصر الفن الشعبي والميتا-مسرح واللوحات المنفصلة المتصلة، بما يمنح العرض حيوية وفرجة قابلة للتشكيل.

وفي المقابل، رأى أن النصين لا يخلوان من بعض الملاحظات النقدية، أبرزها النزعة التعليمية والمباشرة في بعض المشاهد والحوارات، إلى جانب كثافة المعلومات التي جمعها الكاتب خلال بحثه الميداني وأدخلها في النسيج المسرحي.

واختتم بأن الكتاب، رغم حضور بعض الملامح الكلاسيكية في الكتابة، يقدم مشروعًا مسرحيًا قابلًا للتطوير والتشكيل على يد المخرج، مؤكدًا أن الانطلاق من المكان واستدعاء تاريخه وشخصياته يمثلان مدخلًا مهمًا لبناء كتابة مسرحية تستند إلى الهوية والتراث والذاكرة الجمعية.

ثم اختتمت الندوة ببعض المداخلات ومنها مداخلة الكاتبة رجاء محمود والشاعر والقاص محمد الشرقاوي ومداخلة الإعلامي السوداني عبد الغفار خلف وتعقيب الكاتب والمخرج مجدي مرعي

مسرح مجدي مرعي يستلهم الذاكرة الوطنية لمنطقة القناة وتجليات انتصارات أكتوبر

قالت الناقدة والمخرجة رجاء محمود إن نصر أكتوبر المجيد لم يكن مجرد معركة عسكرية، بل تجسيدًا للإرادة المصرية والقدرة على استعادة الأرض وصون الكرامة الوطنية، مؤكدة أن الأدب لا يقتصر دوره على استعادة الذكريات والاحتفاء بالماضي، بل يمتد إلى استلهام روح النصر لمواجهة تحديات الحاضر وبناء المستقبل.

وأوضحت أن تجربة الكاتب مجدي مرعي تستلهم الذاكرة الوطنية لمنطقة القناة، من السويس إلى بورسعيد والإسماعيلية، مستندة إلى شهادات من عايشوا الأحداث، لتقديم حكايات البطولة والمقاومة في قالب مسرحي يجمع بين التوثيق التاريخي والإبداع الفني. وأشارت إلى أن حكايات «السمسمية وبلد الغريب» تمثل نموذجًا للمسرح الممتزج بالذاكرة الشعبية والتاريخ الوطني، من خلال توظيف الأراجوز وآلة السمسمية، باعتبارهما من أبرز ملامح التراث الثقافي لمنطقة القناة.

وأضافت أن الكاتب اعتمد على التخيل داخل التمثيل وكسر الإيهام، بما يتيح الانتقال بين الأزمنة والشخصيات دون الاعتماد على الديكورات، فيما تؤدي السمسمية دورًا محوريًا في الربط بين اللوحات وضبط إيقاعها الزمني والوجداني.

ولفتت إلى أن رمزية الوطن تتجلى في شخصية «أم صابر»، التي تمثل مصر في رحلتها الطويلة لمواجهة الغزاة والطامعين، بينما تجسد شخصية «صابر» الإنسان المصري المكافح، بما يحمله من صبر وعمل وتضحية في سبيل الحرية والعزة والكرامة.

وأوضحت أن النص يرصد تاريخ القناة منذ الحفر والسخرة، مرورًا بالاحتلال والمقاومة الشعبية، وصولًا إلى استرداد الأرض، مشيرة إلى أن السمسمية تتجاوز دورها بوصفها آلة موسيقية لتصبح صوتًا للمقاومة وأداة للتعبئة الشعبية، إلى جانب تنوع اللغة بين اللهجات المصرية والإنجليزية بما يعكس تعدد البيئات والشخصيات.

وأكدت أن المقاومة الشعبية تحتل مكانة أساسية في رؤية الكاتب، باعتبارها سندًا للتحرير، دون إغفال الدور القيادي للجيش المصري في التخطيط والتنفيذ، بما يبرز تكامل أدوار الشعب والجيش في تحقيق النصر.

واختتمت الكاتبة رجاء محمود بالتأكيد على ضرورة استلهام روح أكتوبر بما تحمله من فداء وتلاحم وإرادة، لمواجهة تحديات الحاضر وبناء المستقبل على المستويات الفكرية والثقافية والاقتصادية.

القراءات النقدية للنصين كشفت عن حيويتهما وثرائهما

قال الاعلامي الكاتب عبد الغفار خلف الله إن نصي «حكاوي السمسمية» و«بلد الغريب» للكاتب والمخرج مجدي مرعي حسن، يعكسان قدرته على تحويل الأحداث التاريخية والأدوار البطولية إلى مادة درامية حية، مشيدًا بنجاحه في معالجة أحداث القناة، مستفيدًا من سعة اطلاعه على الأدب العالمي. وأوضح أن القراءات النقدية للنصين كشفت عن حيويتهما وثرائهما، فيما لفتت رجاء محمود، حرم المؤلف والمخرجة والناقدة، انتباهه بقراءتها المهنية، خاصة تحويل السمسمية من آلة موسيقية شعبية إلى صوت حكائي يستعيد الأحداث مستلهمًا جذورها في التراث المصري.

تميز العملين يرجع إلى الجمع بين خبرتي الكتابة والإخراج لدى مجدي مرعي

قال الشاعر محمد الشرقاوي إن مسرحيتي «حكاوي السمسمية» و«بلد الغريب» للأديب مجدي مرعي تقدمان نماذج مشرفة للبطولات الشعبية في مدن القناة، مستلهمتين تضحيات أبطال حقيقيين تصدوا للعدوان الإسرائيلي، وصولًا إلى نصر أكتوبر ١٩٧٣.

وأوضح أن تميز العملين يرجع إلى الجمع بين خبرتي الكتابة والإخراج لدى مجدي مرعي، ومعايشته للأحداث ولقاءاته بالأبطال الحقيقيين، فضلًا عن توظيف السرد والحوار، والمزج بين التراجيديا والكوميديا، والاستعانة بالأراجوز وصندوق الدنيا لاستعادة الذاكرة الشعبية.

وأشار إلى أن شخصية أم صابر تجسد تضحيات الأم المصرية، فيما يسلط العملان الضوء على أبطال لم ينالوا حقهم إعلاميًا، مؤكدًا أن توظيف مفردتي «السمسمية» و«بلد الغريب» يعزز ارتباط النصين بالموروث الشعبي وقيم الانتماء والتضحية.

«حكاوي السمسمية» و«بلد الغريب» توثيق لبطولات القناة ورسالة لإحياء الهوية الوطنية

قال مجدي مرعي: بدايةً، قبل اعتبار هذين النصين المسرحيين ينتميان إلى مسرحيات أدب المقاومة، وشاهدَي إثبات على بطولات منطقة القناة، أشير إلى أنني قد أوليتهما كل اهتمام؛ لأنهما الطريق إلى إثبات الهوية المصرية وبث الروح الوطنية داخل الجيل الحالي والنشء القادم، في وقت نتعرض فيه لهجمات شرسة ومحاولات لضرب الرموز السياسية والوطنية التي نكنّ لها كل احترام وتقدير، وذلك عبر ما تبثه وسائل التواصل الاجتماعي من التشكيك في كل المقدرات الأساسية التي تربينا عليها ونشأنا عليها. وأشار إلى أن الطريق لتأكيد الهوية المصرية هو التنقيب في التاريخ المصري عبر العصور، ليظل محفورًا في الذاكرة، واستعادة البطولات المحلية التي قدمت كل ما لديها، وكل ما هو غالٍ ونفيس في سبيل الوطن العزيز الغالي. فهناك بطولات لم يذكرها التاريخ، ولم تُسلَّط عليها أضواء الإعلام المرئي أو المسموع أو الورقي، وهي بطولات سطرت أعظم صفحات التضحية والفداء في سبيل الوطن.

وأوضح أن سجل منطقة قناة السويس حافل بهذه البطولات في مدنها الثلاث، وفي سيناء أيضًا، مؤكدًا أنه تعمد في هذين الكتابين التركيز على هذه البطولات لكي يعلمها الجميع، وتتذكرها الأجيال الحالية والقادمة على حد سواء، مشيرًا إلى أنها سطور تصلح لأن تكون معينًا لأي كاتب مسرحي أو سيناريست، لكي يكتب منها ويصوغ دراما جديدة تقدم للمتلقي عبر المسرح والسينما والتلفزيون.

وقال: إنني، إزاء هذا المشروع، سوف أستكمله، وإن كنت قد استنفدت سنوات التفرغ الأربع الأساسية، فقد طمعت في أن تمدني إدارة منح التفرغ بوزارة الثقافة بمنحة أخرى، لكي أستطيع أن أقدم بطولات لم أكتب عنها.

وأضاف أنني كنت آمل أيضًا أن تتصدر هذه الأعمال قائمة العروض المسرحية، وأن تُقدَّم من خلال مخرجي الثقافة الجماهيرية والبيت الفني للمسرح، لكي يعلم الجمهور ما بها؛ لأن الكتاب الورقي غير العرض المرئي.

وأكد أنني كلي أمل في أن تخرج هذه النصوص من حيز الكتب إلى حيز العروض، وهذه رسالتي إلى جميع المسؤولين، كما أشكر المنصة الكريمة التي استفاضت في نقد هذه النصوص وتحليلها وشرحها حتى ظهرت للناس، كما أنها ليست نصوصًا للنقد فحسب، بل أحسست أنها أصبحت عروضًا مسرحية في مخيلتهم، حتى بدا لهم كأنهم يشاهدونها على خشبة المسرح. واختتم قائلًا: كلي أمل في أن أكتب عن محمد مهران وشازام وعبد المنعم قناوي وغيرهم من الأبطال الشجعان الذين قدموا بطولات في سبيل إعلاء كلمة الوطن.

أثر مسرح جروتوفسكى على العروض المسرحية للثقافة الجماهيرية فى مصر

رسالة ماجستير بـ"نوعية المنوفية"



لجنة الإشراف والمناقشة والحكم

كتبت- سامية سيد

شهدت كلية التربية النوعية بجامعة المنوفية مناقشة رسالة الماجستير المقدمة من الباحثة إسراء محمد حسين الجميل، أخصائى مسرح أول بمدرسة أمين الخولى الثانوية بإدارة أشمون التعليمية، والمقيدة بقسم الإعلام التربوى، والتى حملت عنوان: «أثر مسرح جروتوفسكى على العروض المسرحية للثقافة الجماهيرية فى مصر – نماذج مختارة». وقد حصلت الباحثة على درجة الماجستير بتقدير امتياز.

تكونت لجنة الإشراف والمناقشة والحكم من أ.د. فرج عمر فرج، أستاذ الدراما والنقد ورئيس قسم المسرح والدراما بكلية الآداب جامعة بنى سويف، مشرفًا ورئيسًا، وأ.د. منى عبد المقصود شنب، أستاذ الفنون المسرحية بقسم الإعلام التربوى بكليات التربية النوعية بجامعة المنوفية، مناقشًا داخليًا، وأ.م.د. أسماء عبد المنعم أبو الفتوح، أستاذ الفنون المسرحية المساعد بقسم الإعلام التربوى بكليات التربية النوعية بجامعة المنصورة، مناقشًا خارجيًا، وأ.م.د. مروة عبد العليم زلابية، أستاذ الفنون المسرحية المساعد بقسم الإعلام التربوى بجامعة المنوفية، مشرفًا وعضوًا.

من جروتوفسكى إلى مسرح الثقافة الجماهيرية

تنبع أهمية الدراسة من بحثها العلاقة بين نظرية المسرح والواقع الإنتاجى، خاصة فى مسرح الثقافة الجماهيرية الذى يعمل فى كثير من الأحيان فى ظل إمكانات مادية وتقنية محدودة. فالقيمة الفنية للعرض لا ترتبط بالضرورة بضخامة الديكور أو كثرة التقنيات، وإنما بقدرته على خلق علاقة حية ومؤثرة بين الممثل والمتلقى.

وتنطلق الدراسة من أهمية مسرح الثقافة الجماهيرية باعتباره أحد المكونات الأساسية للمشهد الثقافى المصرى، وأداة للوصول بالفن إلى مختلف المحافظات والمناطق، بما يسهم فى رفع الذوق العام وتنمية الوعى وإتاحة المشاركة فى الحياة الثقافية. ومن ثم، فإن المسرح هنا لا يُنظر إليه باعتباره مجرد عرض فنى، وإنما وسيلة للتواصل والإثراء الوجدانى والمعرفى والتنمية الثقافية والاجتماعية.

وفى هذا السياق تتوقف الدراسة عند تجربة المخرج والمنظر المسرحى البولندى جيرزى جروتوفسكى، أحد أبرز أصحاب الاتجاهات الإخراجية فى القرن العشرين، وصاحب نظرية «المسرح الفقير»، التى أعادت النظر فى مكونات العرض المسرحى وفى العلاقة بين الممثل والفضاء والجمهور.

الممثل فى قلب العملية المسرحية

ترى الدراسة أن جوهر تجربة جروتوفسكى يتمثل فى الممثل، الذى لم يعد مجرد عنصر من عناصر العرض، وإنما أصبح مركز العملية المسرحية. ومن خلال المختبر المسرحى الذى أسسه، عمل جروتوفسكى على تطوير قدرات الممثل والوصول بأدائه إلى أقصى درجات التعبير، عبر تدريب جسدى ونفسى شاق يكشف الطاقات الكامنة داخله ويحرره من القيود التى تحول دون صدق الأداء.

كما اعتمد منهجه على نظام من العلامات الجسدية والأدائية التى تتجاوز السلوك اليومى المعتاد، مستفيدًا من علم النفس وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا الثقافية. ومن هنا جاء مفهوم «المسرح الفقير»، الذى لا يعنى فقر العرض أو عجزه، وإنما إعادة النظر فى ضرورة العناصر المسرحية التقليدية وتقليص الاعتماد عليها، بحيث يصبح الممثل وجسده وصوته وقدرته على التواصل جوهر التجربة.

وهنا تلتقى فلسفة جروتوفسكى مع واقع مسرح الثقافة الجماهيرية؛ فمحدودية الموارد دفعت عددًا من المخرجين إلى الاقتصاد فى السينوغرافيا، والاعتماد بصورة أكبر على الجسد والصوت والحركة، وتحويل ما قد يبدو نقصًا إنتاجيًا إلى فرصة للابتكار.

خمسة عروض نموذجًا للتطبيق

اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفى وتحليل المضمون، واختارت خمس تجارب من عروض نوادى المسرح خلال الفترة من ٢٠٢٠ إلى ٢٠٢٤، هي: «بيدرمان ومشعلو الحرائق» عام ٢٠٢٠، و«أرض النفاق» عام ٢٠٢١، و«اسمها أنثى» عام ٢٠٢٢، و«سجن النساء» عام ٢٠٢٣، و«هيئة المحلفين» عام ٢٠٢٤.

وجاء اختيار هذه النماذج بصورة عمدية، استنادًا إلى تنوع العروض، والتغطية الزمنية والجغرافية، واختلاف القوالب الدرامية، إلى جانب جودة العروض ومشاركتها فى المهرجانات وحصول بعضها على جوائز.

ومن خلال هذه النماذج حاولت الباحثة الكشف عن مدى حضور مبادئ المسرح الفقير فى تجارب تنتمى إلى بيئات وظروف إنتاجية مختلفة، ومدى قدرة هذه المبادئ على تقديم حلول لمشكلات الإنتاج المسرحى.

الجسد لغة مسرحية

كشفت النتائج عن أحد أبرز مظاهر التقاطع مع تجربة جروتوفسكى، ويتمثل فى الاستخدام المكثف للجسد بوصفه لغة تعبيرية. فالجسد لم يعد مجرد أداة للحركة، وإنما وسيلة للكشف عن الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات، وإنتاج صور مسرحية تتجاوز الحوار المنطوق.

كما ظهر الممثل باعتباره العنصر المحورى فى بناء العرض وتحقيق التواصل مع الجمهور، مع حضور واضح للصدق الانفعالى والواقعية النفسية. وبذلك أصبح الممثل صانعًا أساسيًا للعلامة المسرحية، وقادرًا بجسده وصوته وحضوره على ملء الفضاء وتحويله إلى مساحة دلالية غنية.

السينوغرافيا.. اقتصاد لا يعنى الفقر

لم تتوقف الدراسة عند الممثل، وإنما رصدت أيضًا توظيف عناصر العرض الأخرى. وأظهرت النتائج أن السينوغرافيا البسيطة يمكن أن توجه انتباه الجمهور إلى الفكرة الأساسية بدل تشتيته فى التفاصيل البصرية.

كما تحولت الإضاءة فى بعض النماذج من وظيفة تقنية إلى عنصر درامى يعبر عن التحولات النفسية والانفعالية، بينما أسهمت الموسيقى والمؤثرات الصوتية فى دعم الحالة الشعورية وتعزيز البناء الدرامى.

وهكذا لا يعنى الاقتصاد فى عناصر العرض إفقاره، بل قد يدفع المخرج إلى اكتشاف الوظيفة الحقيقية لكل عنصر واستخدامه فى اللحظة التى يحتاج إليها العرض.



الباحثة إسراء محمد حسين الجميل

المسرح وقضايا الإنسان

كشفت العروض المختارة كذلك عن اهتمام واضح بالقضايا الاجتماعية والإنسانية، وفى مقدمتها قضايا المرأة والفئات المهمشة والعلاقات الإنسانية والظروف التى قد تدفع الإنسان إلى الانحراف أو الجريمة.

وتشير الدراسة إلى أثر البيئة الاجتماعية القمعية فى إنتاج الجريمة والانحراف، وإلى أهمية التضامن الإنسانى فى مساعدة الأفراد على تجاوز الأزمات. كما تكشف خطورة ازدواجية المعايير الاجتماعية التى قد تعوق إعادة دمج الإنسان ومنحه فرصة جديدة للحياة.

ومن هنا يظهر المسرح بوصفه مساحة لطرح الأسئلة، والدفاع عن الفئات المهمشة، وإبراز قضاياها، بما يعيد التأكيد على الدور الاجتماعى والثقافى لمسرح الثقافة الجماهيرية.

الجمهور شريك فى إنتاج المعنى

من النتائج المهمة التى رصدتها الدراسة اعتماد بعض العروض على النهايات المفتوحة، بما يتيح للجمهور المشاركة فى التفكير وإنتاج المعنى. فالعرض لا ينتهى بالضرورة مع إسدال الستار، وإنما يمكن أن تستمر أسئلته داخل المتلقى.

كما عزز التفاعل المباشر بين الممثل والجمهور التأثير الدرامى للعروض، وهو ما يقترب من جوهر فلسفة جروتوفسكى فى استعادة العلاقة الحية بين المؤدى والمتلقى، بعيدًا عن الاعتماد الكامل على الوسائط والعناصر الخارجية.

محدودية الإمكانات.. طاقة للإبداع

تؤكد الدراسة أن محدودية الموارد لا ينبغى النظر إليها باعتبارها مشكلة إنتاجية فقط، إذ يمكن أن تتحول إلى محفز للإبداع عندما يمتلك المخرج وعيًا بإمكانات الممثل والفضاء والعناصر المتاحة.

فغياب الديكور الضخم لا يعنى غياب الصورة المسرحية، إذ يستطيع الجسد والإضاءة والصوت والحركة أن تؤدى وظائف درامية وجمالية متعددة.

وبذلك أعادت عروض الثقافة الجماهيرية توظيف بعض مبادئ المسرح الفقير بما يتناسب مع البيئة المصرية، دون أن تكون مجرد نقل حرفى لنظرية جروتوفسكى.

من النظرية إلى الممارسة

وتخلص الدراسة إلى إمكانية رصد أثر جروتوفسكى فى عدد من عروض مسرح الثقافة الجماهيرية، خاصة من خلال الاعتماد على الممثل، وتوظيف الجسد، والاقتصاد فى عناصر السينوغرافيا، وإعادة التفكير فى العلاقة بين الممثل والجمهور.

وتؤكد النتائج أن المسرح يستطيع، رغم محدودية الإمكانات، أن يؤدى دوره فى التغيير الاجتماعى والتنوير وتنمية الوعى، وأن التجريب الحقيقى لا يرتبط بالضرورة بكثرة التقنيات أو ضخامة الإنتاج، وإنما يبدأ من القدرة على إعادة التفكير فى أدوات المسرح وعلاقات عناصره.

وتفتح الدراسة المجال أمام أبحاث أخرى تتناول تجارب مخرجى الثقافة الجماهيرية، وتطور استخدام الجسد والأداء فى عروض الأقاليم، والعلاقة بين الإمكانات الإنتاجية والاختيارات الجمالية.

وتكمن القيمة الأساسية لهذه الرسالة فى أنها تضع مسرح الثقافة الجماهيرية فى موقع يستحق مزيدًا من البحث، لا باعتباره مسرحًا محدود الإمكانات، وإنما باعتباره مختبرًا حقيقيًا لاختبار قدرة الفنان المصرى على الابتكار وإعادة صياغة النظريات المسرحية العالمية بما يتلاءم مع واقعه الثقافى والاجتماعى.

فما بدأ عند جروتوفسكى بحثًا عن جوهر المسرح وإعادة الاعتبار للممثل بوصفه الأداة الأكثر قدرة على خلق العلاقة الحية مع المتلقى، يجد فى مسرح الثقافة الجماهيرية المصرى مجالًا خاصًا للتجلى. وعلى خشبات قد تفتقر إلى الإمكانات الكبيرة، استطاع الممثل فى كثير من التجارب أن يتحول إلى مصدر للصورة والحركة والإيقاع والدلالة، ليؤكد أن المسرح لا يبدأ من وفرة الأدوات، وإنما من قدرة الفنان على تحويل المتاح إلى فعل إبداعى مؤثر.

مسرح «المواجهة والتجوال».. يختتم فعالياته فى المنوفية



«المواجهة والتجوال» بالمنوفية

تقرير- همت مصطفى

اختتمت وزارة الثقافة المصرية، ممثلة فى قطاع المسرح برئاسة الدكتور أيمن الشيوى، ومن خلال البيت الفنى للمسرح برئاسة الفنان إيهاب فهمى، بإدارة المخرج محمد الشرقاوى، فعاليات حراكها الإبداعى والتنويرى الموسع ضمن محطات المرحلة السابعة لمشروع «المواجهة والتجوال» بمحافظة المنوفية، بالتنسيق مع الهيئة العامة لقصور الثقافة، برئاسة المخرج هشام عطوة، والهيئة المصرية العامة للكتاب، برئاسة المهندس هيثم يونس، ومؤسسة «حياة كريمة»، ليصل منتجه الثقافى والفنى والتدريبى إلى آلاف المواطنين.

قنصوة: الوصول بالمنتج الفنى والورش التخصصية إلى أقاليم مصر وجامعاتها يمثل ركيزة أساسية لتفعيل التوجيهات الرئاسية الثقافية بمنتدى مصر

وأعرب الدكتور عبد العزيز قنصوة، وزير التعليم العالى والبحث العلمى، القائم بأعمال وزير الثقافة، عن سعادته البالغة بالحضور الجماهيرى الكثيف والتفاعل الشعبى الاستثنائى الذى شهدته الفعاليات فى مختلف القرى والمدن والقطاعات بمحافظة المنوفية، مؤكدًا أن هذا النجاح والإقبال اللافت يترجم الرؤية الشاملة للدولة المصرية فى بناء الإنسان وتنمية الوعى والفكر المستنير.

وقال «قنصوة»: «إن تكاتف جهود قطاعات الوزارة مع مؤسسات الدولة للوصول بالخدمة الثقافية إلى قلب القرى والجامعات والمدارس ودور الرعاية، يمثل خطوة عمل ميدانية تترجم اهتمام الدولة بالثقافة، وهو الأمر الذى تزامن مع انطلاق أعمال «منتدى مصر ٢٠٢٦»، ويعكس اتساقًا متكاملًا لجهود وزارة الثقافة المصرية وما جاء بتوصيات المنتدى ومخرجاته المرتبطة بالمحور الثقافى، تأكيدًا لدور التنمية الثقافية كأحد المحاور الرئيسة لبناء الإنسان المصرى، ولصون الهوية الوطنية»، مؤكدًا حرص وزارة الثقافة المصرية على المضى قدمًا إزاء تفعيل المزيد من الرؤى والمبادرات المستحدثة لتحقيق مستهدفات الدولة فى هذا الصدد.

قنصوة: مشاهد البهجة وشغف الطلاب والأطفال والأهالى بالقرى والجامعات تؤكد مكانة الفنون بالوجدان المصري

وأضاف «قنصوة»: «إن مشاهد البهجة والفرحة التى ارتسمت على وجوه الأطفال والنشء والشباب فى قلب القرى والجامعات، وشغف الأسر والعائلات ومتابعتهم الحية للعروض المسرحية ومنافذ الكتاب، ترسم لوحة وطنية شديدة الجمال، وتؤكد بصورة جلية أصالة الوجدان المصرى وعمق العقل المصرى الذى يمتلك بالفطرة وعيًا مستنيرًا وإيمانًا راسخًا بقيمة الفن والإبداع كقوة ناعمة قادرة على التنوير والبناء».

وتابع «قنصوة»: «إن إتاحة الكتاب وإقامة المعارض المجانية جنبًا إلى جنب مع الورش المسرحية والفنية داخل الحرم الجامعى وفى قلب القرى ودور الرعاية، تمنح الشباب والأطفال زادًا فكريًا يحصن العقول ويعزز قيم المواطنة البناءة، تأكيدًا على أن العدالة الثقافية حق أصيل لكل مواطن فى ربوع مصر».

جولة ميدانية وتنويرية واسعة ومكثفة

شهدت محافظة المنوفية خلال أكثر من أسبوع جولة ميدانية وتنويرية واسعة ومكثفة وفق برنامج تنظيمى متكامل استهدف عددًا من القطاعات الثقافية والتعليمية والمجتمعية بالمحافظة، حيث استُهلت الفعاليات بقصر ثقافة شبين الكوم بتفقد معارض الكتاب المجانية وإصدارات وزارة الثقافة، وافتتاح عدد من المعارض التشكيلية والفنية، وتقديم العروض المسرحية الحية وسط حضور جماهيرى حاشد من الشباب وأبناء المحافظة ورجال القوات المسلحة والشرطة.

إلحاق نخبة من الطلاب الموهوبين ببرامج التدريب لإشراكهم فى عروض البيت الفنى للمسرح بالقاهرة والمحافظات

ورش مسرحية لطارق عمار وعز حلمى وسعيد سليمان بجامعة المنوفية لاكتشاف المواهب

واتسع نطاق الفعاليات داخل قاعات وملاعب جامعة المنوفية (بكلية الهندسة، وكلية التربية النوعية بأشمون، وقاعة المؤتمرات باستاد الجامعة)، من خلال تنظيم ورش تدريبية تخصصية مكثفة للطلاب فى فنون المسرح والتمثيل والإخراج والتقنيات المسرحية، تحت إشراف قامات فنية ونقدية شملت: المخرج المسرحى سعيد سليمان (ورشة التمثيل والإخراج)، والمؤلف والناقد طارق عمار (ورشة الكتابة المسرحية)، ومصمم الإضاءة عز حلمى (ورشة التقنيات المسرحية)، أسفر التقييم النهائى عن اختيار نخبة من الطلاب المتميزين لإلحاقهم ببرامج



عز حلمى

التدريب المتقدم تمهيدًا لمشاركتهم فى عروض البيت الفنى للمسرح بالقاهرة والمحافظات، وضمت قائمة المتميزين: محمد أحمد محمد على (كلية التمريض – تقنيات مسرحية)، ويوسف أشرف عبد الستار (كلية الطب البشرى – تمثيل وإخراج)، ونادية هانى عازر واصف (كلية التجارة – تمثيل وإخراج)، ومحمد أحمد رزق محمد (كلية التجارة – كتابة مسرحية).

قوافل ثقافية وفنية فى قرى «حياة كريمة»

استمرار الحراك الثقافى بمحافظات الدلتا والمناطق الحدودية يجسد صورة مضيئة لتحقيق العدالة الثقافية التى ترعاها الدولة المصرية.

وضمن تحقيق العدالة الثقافية والوصول بالمنتج الفكرى والفنى إلى قرى المبادرة الرئاسية «حياة كريمة»، جابت قوافل المشروع عددًا من القرى والمراكز بمحافظة المنوفية، حيث شهدت قرية ميت عفيف بمركز الباجور إقبالًا غفيرًا بمركز شباب القرية، وتضمنت الفعاليات ورش الفنون التشكيلية وإبداعات الصلصال للأطفال، وإلقاء القصائد الوطنية، ومعارض الكتاب التفاعلية، إلى جانب تقديم العروض المسرحية وسط احتفاء حاشد من الأهالى والأسر. كما امتدت القوافل لتصل إلى قرية سبك الأحد بمركز أشمون، وقرية العراقية بمركز الشهداء بالتنسيق مع مركز شباب العراقية، حيث قُدمت ورش العمل ومعارض الكتاب المجانية والعروض المسرحية والموسيقية وسط تفاعل واسع من الأطفال وأهالى هذه القرى، فى مشاهد جسدت شغف أبناء المحافظة بأهمية الفن وإدراكهم لقيمة الإبداع فى تشكيل وبناء الإنسان.

عروض فنية فى جامعة الأزهر ودور رعاية الأيتام

ولم تقتصر الفعاليات على القرى، بل شملت عددًا من المؤسسات التعليمية والدينية العريقة، حيث



سعيد سليمان

استضافت قاعة المؤتمرات بكلية أصول الدين والدعوة بجامعة الأزهر بالمنوفية عروضًا مسرحية وفنية وموسيقية حية شهدت حضورًا وتفاعلًا طلابيًا كثيفًا من أبناء جامعة الأزهر. وترسيخًا للبعد الإنسانى والمجتمعى للمشروع، قدم المشروع عددًا من الزيارات والفعاليات الخاصة لعدد من دور رعاية الأيتام، حيث شملت مؤسسة تربية الفتيات بسرس الليان، ومؤسسة الحسن والحسين بكفر مصيلحة، وتضمنت إقامة منافذ كتاب مجانية، وتقديم العروض المسرحية لإدخال البهجة على قلوب أبناء وبنات هذه المؤسسات.

المشروع يتأهب للانطلاق بمحافظتى الفيوم والمنيا تأكيدًا لاستدامة الخدمة الثقافية وبناء الشخصية الوطنية

الفيوم والمنيا محطتان جديدتان للمشروع

وتواصل وزارة الثقافة المصرية تعزيز شراكاتها الوطنية الشاملة، حيث ينطلق مشروع «المواجهة والتجوال» خلال الأسبوع المقبل لاستكمال محطاته، حيث تنطلق الفعاليات بمحافظتى الفيوم والمنيا، ضمانًا لاستدامة الخدمة الإبداعية وصون الهوية الوطنية واكتشاف المواهب الشابة فى ربوع مصر كافة.

المرحلة السابعة تستهدف ٢٥٠ قرية وتقدم ٩ عروض مسرحية

جدير بالذكر أن المرحلة السابعة لمشروع «المواجهة والتجوال» قد استهلت جولاتها الميدانية من محافظة قنا، لتطوف بمختلف المحافظات والمناطق الحدودية ومراكز الشباب حتى ختام فعالياتها بحلايب وشلاتين فى يونيو من العام القادم؛ حيث تستهدف الوصول بالخدمات الثقافية إلى نحو ٢٥٠ قرية بالتنسيق مع المبادرة الرئاسية «حياة كريمة»، وتقدم هذه المرحلة برنامجًا إبداعيًا متكاملًا يمتد لما هو أبعد من المسرح، ليشمل تقديم ٩ عروض مسرحية متنوعة من إنتاج البيت الفنى للمسرح، واستعراضات الفنون الشعبية، وإقامة معارض الكتب مع توزيع أكثر من ٣٥ ألف كتاب من إصدارات الهيئة المصرية العامة للكتاب، فضلًا عن إطلاق برنامج موسع لاكتشاف واحتضان المواهب الشابة بالتعاون مع أكثر من ٢٠ جامعة ومئات المدارس ودور الرعاية، لاختيار أبرز العناصر وتأهيلها لتقديم عروضها على مسارح الدولة بالقاهرة والأقاليم.

تعزيز العدالة الثقافية وبناء الوعي

وترسخ هذه المرحلة رؤية الدولة المصرية نحو تعزيز العدالة الثقافية وبناء الوعى وتكامل مؤسساتها، حيث تُنفذ عبر شبكة شراكة استراتيجية موسعة تجمع وزارة الثقافة بكافة قطاعاتها مع وزارات الداخلية، والتربية والتعليم، والتعليم العالى، والتضامن الاجتماعى، والشباب والرياضة، والتنمية المحلية، إضافة إلى التحالف الوطنى للعمل الأهلى التنموى، ومؤسسة «حياة كريمة»، والجامعات، ومراكز الشباب، و يولى البرنامج اهتمامًا خاصًا بالحرف اليدوية والتراثية من خلال ورش ومعارض متخصصة تتيح للحرفيين عرض منتجاتهم والتعريف بالتراث المميز لكل منطقة، بما يضمن وصول الرسالة التنويرية إلى المناطق الأكثر احتياجًا، وترسيخ الهوية الوطنية، وتشجيع الصناعات الإبداعية، وإتاحة الفرصة لأبناء القرى للتفاعل الحى مع الإبداع المصرى.

المواجهة والتجوال) يستعد لإنتاج ٥ عروض مسرحية جديدة تنطلق من القاهرة إلى مختلف المحافظات.

وفى بيان جديد من البيت الفنى للمسرح أعلن أن مشروع«المواجهة والتجوال» إنتاج خمسة عروض مسرحية جديدة، تنطلق من القاهرة إلى مختلف محافظات الجمهورية، تنفيذًا لتوجيهات وزارة الثقافة، وبالتنسيق مع الأستاذ الدكتور أيمن الشيوى، رئيس قطاع المسرح، والنجم إيهاب فهمى، رئيس البيت الفنى للمسرح، وذلك فى ضوء مخرجات جلسة الثقافة والقيم المجتمعية» بمنتدى مصر».

انتشار العروض المسرحية

وتستهدف خطة الإنتاج الجديدة توسيع نطاق انتشار العروض المسرحية خارج العاصمة، والوصول بها إلى جمهور المحافظات، من خلال تقديم تجارب مسرحية متنوعة تتيح لشرائح أوسع من الجمهور فرصة مشاهدة العروض والتفاعل معها.

وفى سياق الاستعدادات للإنتاج، يعمل المشروع على تقديم «٣حواديت»، من تأليف رشا عبد المنعم وإخراج محمد فوزى، ويضم العمل ثلاث حكايات تُقدَّم باستخدام عرائس جديدة، مع توظيف فنون الحكى فى محتوى مخصص لمنصات التواصل الاجتماعى. ويتيح مشروع «المواجهة والتجوال»الفرصة أمام المبدعين وأصحاب المشروعات المسرحية للتقدم بمقترحاتهم، على أن يُعلن لاحقًا عن مواعيد استقبال المشروعات وآليات التقدم بها.



المهرجان لم يؤثر فقط فى المسرح المصرى، وإنما امتد تأثيره بشكل كبير إلى المنطقة العربية كلها فى دورته الثالثة والثلاثين، يواصل مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى حضوره بوصفه مساحة للحوار حول التجريب وتطوراته، وجسرًا للتواصل بين التجارب المسرحية المصرية والعربية والدولية. ومع امتداد المهرجان عبر ٣٣ دورة، تتجدد الأسئلة حول إرثه وتأثيره، ومدى قدرة مفهوم التجريب على مواكبة التحولات التى يشهدها المسرح والعالم. وفى هذا الحوار، تتحدث مديرة مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى د. دينا أمين عن فلسفة الدورة الحالية، واختياراتها، والتحديات التى واجهت التحضير لها، إلى جانب رؤية المهرجان لمستقبل التجريب ودوره فى الحركة المسرحية.

حوار - رنا رأفت

د. دينا أمين: المهرجان نافذة حقيقية على مسرح العالم وجسر يربط الفنانين

ما أبرز الأهداف التى سعت الدورة الـ٣٣ من مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى إلى تحقيقها، وما الذى يميز هذه الدورة عن الدورات السابقة؟

سعت الدورة الـ٣٣ من مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى إلى دعم الأفكار والتقنيات غير التقليدية، وتبادل الخبرات بين المسرحيين المصريين والعالميين، إلى جانب تقديم ورش تدريبية لتطوير الشباب. وتميزت هذه الدورة بشكل خاص بإطلاق برنامج «من القاهرة للمسرح العالمي»، للتركيز على نجاحات المخرجين المصريين فى الخارج، إلى جانب التوسع فى الإنتاجات المشتركة والعروض التى تعتمد على الحركة والجسد بوصفهما لغة مسرحية بديلة.

ما الفلسفة التى انطلقت منها فى إدارة هذه الدورة، وكيف انعكست رؤيتك على برنامج المهرجان واختياراته؟

أعتقد أن فلسفة هذه الدورة تقوم أساسًا على فكرة أن التجريب ليس مجرد شكل أو طريقة مختلفة فى تقديم العرض، وإنما هو، فى الأساس، حالة من البحث المستمر وفتح مساحات جديدة للحوار والتفكير. أردنا أن يكون المهرجان ليس مجرد مكان نشاهد فيه عروضًا مختلفة، وإنما مساحة حقيقية للتجربة والنقاش وتبادل الأفكار والخبرات بين الفنانين من مصر والعالم.

وفى الوقت نفسه، كان مهمًا جدًا بالنسبة لنا أن توضع التجارب العالمية التى نستضيفها فى حوار مع البيئة المصرية ومع القاهرة تحديدًا. فمصر ليست مجرد المكان الذى يُقام فيه المهرجان، وإنما هى جزء من هويته. والقاهرة مدينة تمتلك ذاكرة مسرحية وفنية وثقافية عميقة جدًا، وفى الوقت نفسه هى مدينة حية ومتغيرة، وهذا يخلق مساحة جميلة بين القديم والجديد، وبين التراث والتجريب. فيمكن القول إن الفكرة الأساسية للدورة هى أن ننظر إلى المستقبل، لكن من دون أن نقطع علاقتنا بذاكرتنا وتاريخنا. نأتى بأحدث أشكال التجريب المسرحى من العالم، ونضعها فى حوار مع المسرح المصرى ومع أسئلة الفنانين الشباب هنا، ونخلق مساحة للتبادل، ليس فى اتجاه واحد، وإنما بين تجارب وثقافات مختلفة.

وأهم ما كان بالنسبة لنا أن يكون الشباب جزءًا أساسيًا من هذه الحالة، سواء من خلال العروض أو الورش أو الندوات والنقاشات. لأننا لا نريد أن يظل التجريب مجرد مصطلح أو اتجاه فنى، وإنما أن يكون وسيلة لفتح أسئلة جديدة أمام الجيل الجديد من المسرحيين.

كيف تعاملتم مع مفهوم «التجريب» فى اختيار عروض الدورة الـ٣٣، فى ظل اتساع مفهوم التجريب وتعدد أشكاله واتجاهاته؟

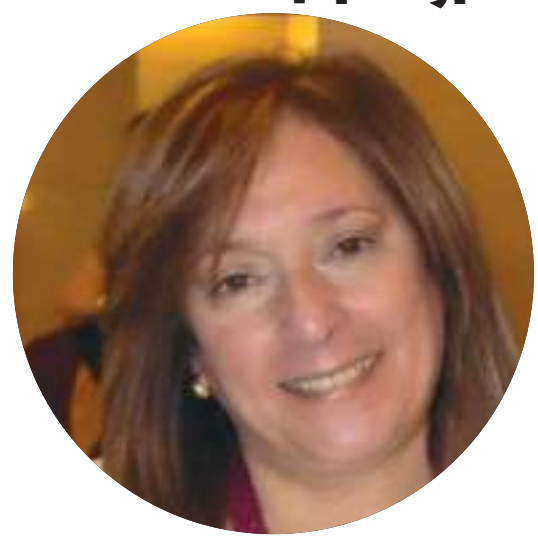
فى كل دورة نعود مرة أخرى إلى السؤال نفسه: ما معنى المسرح التجريبى؟ وهل ما زلنا بحاجة إلى مهرجان متخصص فى التجريب؟

وأنا أرى أن مجرد استمرار طرح هذا السؤال وفتح نقاش حوله أمر صحى جدًا؛ لأن المسرح الذى لا يسأل نفسه عن حدوده وإمكاناته قد يكون قد توقف عن التطور.

ولهذا، وأثناء اختيار العروض، لم نكن نبحث عن شكل معين ونقول: هذا تجريبى وهذا ليس تجريبيًا. بالنسبة لنا، التجريب لا يعنى أن يكون العرض غريبًا أو غير مألوف لمجرد الاختلاف، وإنما هو أكثر ارتباطًا برغبة الفنان فى أن يسأل ويجرب ويتحدى المألوف، وأن يعيد التفكير فى أدواته ولغته وعلاقته بالجمهور.

ونحن نؤمن أيضًا بأن الابتكار جزء أساسى من طبيعة الفن. فالفن يحاول دائمًا أن يستشرف ما هو قادم، وأن يفتح احتمالات جديدة ربما لم نتخيلها بعد. وبالتالى، كنا مهتمين بالعروض التى تمتلك الجرأة على تخيل شىء مختلف، واستخدام المسرح أو أى وسائط أخرى بطريقة تفتح آفاقًا جديدة للخيال.

سعت الدورة الـ٣٣ من مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى إلى دعم الأفكار والتقنيات غير التقليدية



وفى النهاية، لم نكن نريد وضع تعريف مغلق للتجريب، لأن ذلك يتعارض أصلًا مع فكرة التجريب. وربما أهم ما فى التجريب أن يظل سؤالًا مفتوحًا، وأن تجعلنا كل دورة نعيد التفكير من جديد فى معنى المسرح، وما الذى يمكن أن يكون عليه فى المستقبل.

ما أبرز المعايير التى اعتمدت عليها لجان الاختيار والمشاهدة فى انتقاء العروض المشاركة؟

عملت لجان المشاهدة والاختيار بصورة جماعية ومنهجية، وفق أجندة واضحة تضع الجودة قبل العدد، حتى تُقيّم كل تجربة وفق قيمتها الفنية وإضافتها إلى المشهد المسرحى، مع التركيز على الخصوصية والتجريب والابتكار.

وكانت العملية طويلة وشاقة، واستمرت على مدى شهور من المناقشات والاتفاقات والاختلافات، بما أتاح لنا النظر إلى كل عرض من زوايا متعددة، للوصول إلى رؤية متوازنة. وفى النهاية، جاءت القائمة النهائية بتوافق جماعى، من دون أن يُفرض أى رأى فردى، وإنما من خلال الحوار والنقاش حتى الاستقرار على اختيار يعكس قناعة مشتركة وروح المهرجان.

ما أبرز التحديات التى واجهتكم خلال التحضير للدورة الـ٣٣، وكيف نجحتم فى التعامل معها؟

كان أبرز التحديات التى واجهتنا الميزانية المحدودة وتزايد تكاليف السفر واستضافة الفرق، وتعاملنا مع ذلك من خلال ضغط المصاريف وتحديد الأولويات، والتوسع فى الشراكات مع السفارات والمراكز الثقافية لتقاسم التكاليف.

إلى جانب ذلك، واجهنا ضيق الوقت أمام مئات العروض المتقدمة، وكذلك عقبات التأشيرات، ونجحنا فى تجاوزها بفضل التنسيق المبكر فى ما يتعلق بالشحن واللوجستيات، والعمل المنهجى الشاق الذى قامت به لجان الاختيار على مدار شهور.

كيف حرص المهرجان هذا العام على تحقيق التوازن بين التجارب المسرحية العربية والدولية، وإتاحة مساحة أكبر للأصوات والتجارب الجديدة؟

حقق المهرجان هذا العام التوازن وفتح مساحة للأصوات الجديدة من خلال اختيار عروض عربية ودولية متنوعة، تركز على جودة الفكرة التجريبية بصرف النظر عن شهرة صانعها.

كما أُتيحت فرصة أكبر لشباب المسرحيين عبر الورش والندوات، لتبادل الخبرات مع فنانين عالميين، بالإضافة إلى التركيز على الإنتاجات المشتركة والتجارب الشابة التى تقدم.

بعد ٣٣ دورة.. ما الذى يمكن اعتباره إرثًا حقيقيًا للمهرجان فى الحركة المسرحية؟

المهرجان لم يؤثر فقط فى المسرح المصرى، وإنما امتد تأثيره بشكل كبير إلى المنطقة العربية كلها. وعلى مدار السنوات، أصبح المهرجان مساحة مهمة نلتقى فيها، ونتبادل الخبرات والأفكار، ونتعلم من بعضنا بعضًا. ونحن، كمشتغلين بالمسرح، تعلمنا جميعًا تقريبًا شيئًا من هذا المهرجان، سواء من خلال العروض التى قدمت تجارب مختلفة من العالم، أو من خلال الورش والندوات والحوارات التى فتحت أمامنا آفاقًا جديدة.

كان المهرجان وما زال نافذة حقيقية على مسرح العالم، وفى الوقت نفسه جسرًا يربط الفنانين والمبدعين من مصر والعالم العربى بنظرائهم من مختلف أنحاء العالم. وهذه، فى رأيى، واحدة من أهم قيمته؛ فهو ليس مجرد مهرجان نشاهد فيه عروضًا، وإنما مساحة للتواصل والتعلم وتبادل الأفكار، وخلق صداقات وشراكات، وفتح أبواب جديدة أمام المسرح وأجيال جديدة من المسرحيين.

هل ما زالت الأفكار التى طرحها المهرجان فى بداياته صالحة اليوم، أم أن مفهوم «التجريب» نفسه يحتاج إلى إعادة تعريف؟

فى كل دورة نعود إلى السؤال نفسه: ما معنى المسرح التجريبي؟ وهل ما زلنا بحاجة إلى مهرجان متخصص فيه؟ وأنا أرى أن استمرار هذا السؤال فى حد ذاته أمر صحى، لأنه يعنى أن المسرح ما زال يتطور ويسأل عن نفسه. وبالنسبة لى، التجريب لا يعنى الغرابة أو الاختلاف لمجرد الاختلاف، وإنما يعنى شجاعة الفنان فى إعادة التفكير فى أدواته ولغته وعلاقته بالجمهور، وأن يسأل: هل يمكن أن نقدم المسرح بطريقة مختلفة؟ والفن بطبيعته قائم على التغيير، والمسرح فن حى يتغير مع تغير المجتمع والإنسان والتكنولوجيا. والفنان لا يقتصر دوره على عكس الواقع، وإنما عليه أيضًا أن يتخيل احتمالات جديدة ويفتح أبوابًا للخيال ربما لم نرها بعد. ولهذا، لا أرى أن دور المهرجان هو تقديم تعريف نهائى للتجريب، وإنما أن يظل مساحة مفتوحة أمام الفنانين لكى يجربوا ويغامروا ويخطئوا ويكتشفوا طرقًا جديدة للتعبير. وفى النهاية، فإن قيمة التجريب الحقيقية تكمن فى ألا يستقر على شكل واحد، وأن يظل دائمًا يسأل: ما الذى يمكن أن نفعله ولم نفعله بعد؟ وهذا، فى رأيى، هو ما يجعل المسرح حيًا وقادرًا على المشاركة فى تخيل المستقبل.



ارتبطت تجربة المخرج حمدى حسين بالمسرح منذ خطواته الأولى فى نادى مسرح البدرشين، لتتسع رحلته بعد ذلك عبر مسارح الأقاليم ومحافظات وقرى مصر، وتتعدد محطاته بين الإخراج والتحكيم والمشاركة فى المؤتمرات والمهرجانات، وصولًا إلى تكريمه فى الدورة الثالثة والثلاثين من مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى.

وتشكّلت رؤيته الإخراجية من معايشة حقيقية لمسرح الثقافة الجماهيرية وجمهوره، ومن خبرة طويلة فى التعامل مع طبيعة العمل بالأقاليم وما يفرضه من تحديات تتعلق بالتدريب والإمكانات وطبيعة الجمهور، وانعكس ذلك على رؤيته لدور المخرج، وطريقته فى اختيار النصوص والمشروعات المسرحية، إذ يرى أن العمل المسرحى يجب أن ينطلق من طبيعة البيئة التى سيُقدم فيها، وأن يكون قادرًا على التواصل مع الجمهور والتفاعل معه.

وخلال مسيرته، مر حمدى حسين بمحطات أساسية أسهمت فى تشكيل تجربته، بدأت بالتمثيل فى فرقة البدرشين والحصول على جائزة التمثيل فى المهرجان الختامى لنادى المسرح، ثم الحصول على جائزة المخرج الأول فى المهرجان الأول لنوادى المسرح بدمياط، مرورًا بتجارب ولجان ومؤتمرات أتاحت له الاطلاع على تجارب مسرح الثقافة الجماهيرية والمسرح المصرى والمسرح الجامعى، وصولًا إلى عضويته فى اللجنة العليا للمهرجان القومى، وتكريمه فى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى.

ويُعد حمدى حسين أحد أبرز وأهم المخرجين فى الهيئة العامة لقصور الثقافة، ويمثل علامة فارقة فى مسرح الثقافة الجماهيرية بما قدمه من رؤى إخراجية مميزة، وتجارب أسهمت فى إثراء الحركة المسرحية بالأقاليم، ودعم واكتشاف المواهب الشابة. وقدّم على مدى مسيرته عددًا من الأعمال المسرحية، من بينها «الموت على الأسفلت»، و«سكة السلامة»، و«على الزئبق»، و«مآذن المحروسة»، و«رحلة الحب والسلام»، و«الهلالية»، و«أحلام شامة»، و«الناس فى طيبة».

وفى حواره مع «مسرحنا»، عقب تكريمه فى الدورة الثالثة والثلاثين من مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، يتحدث حمدى حسين عن بداياته مع مسرح البدرشين، والمحطات التى شكلت تجربته، وتحديات الإخراج فى مسرح الأقاليم، وأهمية التدريب فى التعامل مع الممثلين الهواة، كما يتوقف عند مفهوم «التجريب» باعتباره احتياجًا مجتمعيًا، ورؤيته لاختيار النصوص، وتأثير محدودية الإمكانات فى ابتكار حلول فنية وجمالية، إلى جانب عدد من المحطات والتجارب التى صنعت رحلته داخل مسرح الثقافة الجماهيرية.

حوار - رنا رأفت

بعد تكريمه بالدورة الـ٣٣ لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى

المخرج حمدى حسين: التجريب بالنسبة لى احتياج مجتمعى أصيل

ماذا يمثل لك التكريم فى الدورة ال٣٣ من مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى وما الذى يعينه لمسيرتك المسرحية؟

التكريم بالنسبة لى هو جواب عن سؤال لم يُسأل. كان أولادى حاضرين فى المسرح أثناء التكريم، فكانت الفرحة الموجودة فى أعينهم تجيب عن سؤال: «لماذا هذا البعد عنهم لعدة أشهر وأسابيع، سواء فى الإخراج أو فى لجان التحكيم بالثقافة الجماهيرية؟». فكان ذلك يجيبهم عن سؤال: «لماذا كل هذا البعد أثناء الرحلة؟»».

كيف بدأت علاقتك بمسرح الأقاليم وما أبرز المحطات التى شكلت تجربتك الإخراجية من خلاله؟

بدأت علاقتى بالثقافة من خلال فرقة البدرشين ونادى مسرح البدرشين، وكانت هذه بداية علاقتى بالثقافة الجماهيرية. كنت ممثلًا فى فرقة البدرشين، وكانت أولى المحطات ح حصولى على جائزة التمثيل فى المهرجان الختامى لنادى المسرح، والّذى سلّمنى الجائزة هو الأستاذ حمدى غيث، رئيس الثقافة الجماهيرية فى تلك الفترة . أما المحطة الثانية فكانت فى نوادى المسرح، حين فزت بجائزة المخرج الأول فى المهرجان الأول لنوادى المسرح بدمياط. وقد تسلمت الجائزة آنذاك من الأستاذ سعد أردش، والأستاذ يسرى الجندى، ورئيس الرقابة فى ذلك الوقت الاستاذ حمدى سرور؛ وكان رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة آنذاك الاستاذ حسين مهران ولذا كانت هذه المحطة فارقة ومهمة بالنسبة لى. أما المحطة الأخرى فكانت فى عام ١٩٩٤، حيث ارتبطتُ بالدكتور عبد الرحمن عرنوس، وأصدرتُ عنه عددًا توثيقيًّا داخل مجلة تصدر عن نادى المسرح. وقد تضمّن هذا الأثر توثيقًا لًلدكتور عبد الرحمن عرنوس، كما نفّذنا معًا عدة مشروعات؛ من بينها ورشةٌ فى الملتقى العربى الأول بالثقافة الجماهيرية، وكانت ورشةً مثمرة لجميع مخرجى الثقافة فى تلك الفترة . ومن المحطات المهمة أيضًا فى مشوارى كانت عندما اخترتُ عضوًا فى لجنة التحكيم والندوات بنوادى المسرح وعروض الثقافة الجماهيرية؛ حيث أتاحت لى هذه الفرصة الاطلاع على أغلب التجارب الموجودة داخل مسرح الثقافة الجماهيرية كذلك من المحطات المهمة فى مسيرتى ، فكان اختيارى فى اللجنة العليا للمؤتمر العلمى للمسرح بالثقافة الجماهيرية لمُدّة ثلاث سنوات؛ ممّا أتاح لى الفرصة للاطلاع بشكل أكبر على هموم مسرح الثقافة الجماهيرية، أما المرحلةً التالية فكانت انضمامى إلى اللجنة العليا للمهرجان القومي؛ وهى تجربة لم تقتصر على التعرف على مسرح الثقافة الجماهيرية فحسب، بل أتاحت لى إلقاء نظرة واسعة وإطلالة شاملة على المسرح المصرى بأكمله بكل ما يحمله ويحتويه، أما الخطوة الأخيرة بالنسبة لى، فكانت التكريم فى أكبر مهرجان بالوطن العربى، وهو مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، كذلك كانت هناك محطة مهمة امتدت لمدة خمس سنوات كعضو لجنة تحكيم بوزارة التعليم العالى للنشاط المسرحى؛ وهى التجربة التى جعلتنى أطلع على المسرح الجامعى بأكمله طوال تلك الفترة.

فى رأيك.. ما أبرز التحديات التى يواجهها المخرج فى مسرح الأقاليم مقارنة بالعمل المسرحى فى القاهرة؟

إنّ أبرز التحديات التى تواجه مخرج الثقافة الجماهيرية تكمن فى «التدريب»؛ وذلك لأنه يتعامل مع مجموعة من الهواة، فلابد أن تكون لديه القدرة على تدريب الممثل المبتدئ، وأن يمتلك أدوات التدريب التى تمكّنه من ذلك لعدم وجود ممثل محترف لديه. فأغلب الممثلين لديه مبتدئون، أما الممثلون الكبار فقد اعتادوا على شكل وأداء معينين، مما يتطلب إجراء تدريبات لتغيير هذا الأداء

مسرح البدرشين.. وجائزة المخرج الأول بدمياط التى شكلت بدايتى



والتطوير منه، لذا يجب أن يمتلك القدرة على التدريب. ربما يمكن فى القاهرة التعامل مباشرة مع الممثلين لكونهم محترفين، أما فى الأقاليم فلا بد للمخرج من القدرة على التدريب وخلق أسبوع أو جو تدريبى للمجموعة، حتى يتمكن من تقديم عرض مسرحى جيد..

كيف ترى مصطلح « التجريب» فى المسرح وهل اصبح ضرورة فنية؟

أولًا: التجريبُ احتياجٌ مجتمعي؛ فالمجتمعُ بحاجة -لكي تصل إلى أكبر قدر من الجمهور- إلى أن تُجرّب أشكالًا مختلفة. مشكلتنا فى الوطن العربى أننا أخذنا نتاج التجارب العالمية، لكننا لم نأخذ البيئة التى صُنعت فيها التجربة؛ فشكلها السياسى والاقتصادى والظرف الزمنى الخاص بها لم ندرسه، بل درسنا النتاج فقط وبدأنا نطبقه فى واقعنا، وهذا ما أحدث فجوةً فى تعريف مفهوم التجريب. إلا أن جزءًا من التجريب يظل احتياجًا مجتمعيًّا؛ فأنت تريد الوصول إلى أكبر كمّ من الجمهور فى إطار بيئة معينة، وظرف سياسى واقتصَادى محدد، وكيف لك أن تقدم المغاير فى هذا المجتمع لتقدم شيئًا جديدًا.

ما المعايير التى تنطلق منها عند إختيار النص او المشروع المسرحى الذى تقدمه للجمهور؟

المعيار الأساسى فى اختيار النص هو أن يلائم الجمهورَ الذى سيشاهده، بحيث يستطيع ذلك الجمهور التعاملَ معه والتفاعلَ معه. بالنسبة لى، كان اختيار النص طوالَ الوقت يتم بالتعاون مع الفرقة، فلا يكون معي نص جاهزٌ آخذه وأذهب به إليهم؛ بل نقرأ معًا مجموعةً وعددًا من النصوص، ونقف على طبيعة البيئة التى سيُعرض فيها هذا العمل، ومن هنا يبدأ اختيار النص.

إلى أى مدى اسهمت محدودية الإمكانات فى مسرح الأقاليم فى ابتكار حلول فنية وجمالية جديدة؟

بالتأكيد قلة الإمكانيات صنعت تجارب عظيمة داخل مسرح الأقاليم؛ من بينها تجربة حمدى طلبة فى بنى مزار، وتجربة عبد القادر مرسى فى رفح، وغيرها الكثير من التجارب داخل الثقافة الجماهيرية التى قُدّمت فى ظل قلة الإمكانيات وصنعت عروضًا عظيمة.

ربما هذا ما أسعفتنى به الذاكرة الآن، لكن هناك تجارب كثيرة جدًا جعلت منها قلة الإمكانيات عروضًا متميزة.

ولا ننسى التجارب السابقة على ذلك؛ مثل تجربة المخرج أحمد إسماعيل فى شبرا بخوم، وتجربة الفنان عبد العزيز مخيون فى قرية «زكى أفندي».

بالتأكيد، هناك تجارب كثيرة صنعت فيها قلة الإمكانيات أثرًا عظيمًا بالاعتماد على الإنسان والممثل، وبطرق تفكير ورؤية وخيال مختلف؛ لأن الخيال هو ما يُتغلب به على قلة الإمكانيات

كيف تنظر إلى علاقة المسرح التجريبى بالجمهور وهل يمكن للتجريب أن يحافظ على تواصله للمتلقى؟

«التجريبُ ليس تقنيات، بل هو تفكيرٌ مغاير داخل المجتمع، ليصل إلى أكبر كمّ من الجمهور.

فبالتأكيد، المسرَحُ بحاجةٍ إلى التجريب طوال الوقت، وبحاجةٍ إلى المغايرة طوال الوقت، وإلى الذهاب إلى أماكن مختلفةً طوال الوقت والتجريبُ بعد فترة يتحول ليكون شيءًا تقليديًّا؛ فهو فى البداية يكون أمرًا مغايرًا، لكنه مع استمراره لفترة يصبح تقليديًّا.

لذا، فإن تطوير المسرح يتطلب باستمرار وجود تجريب وأشكال مغايرة، للوصول إلى أكبر كمٍّ من الجمهور. .

كيف تقييم المشهد المسرحى فى الأقاليم اليوم ما الذى يحتاجه لتطوير تجاربه والوصول إلى جمهور أوسع؟

مشكلة مسرح الأقاليم الآن تكمن فى «المركزية»، حيث تأتى جميع الأوامر من القاهرة إلى الأقاليم للتنفيذ .

ولكى نتمكن من تغيير ذلك، يجب أن نتجه إلى «اللامركزية» ؛ بحيث يكون للمحافظة دورٌ فى صناعة المسرح بالتعاون مع الإقليم الثقافى الموجود بها، فيحدث تعاونٌ بين الإقليم الثقافى والمحافظة أو الوحدات المحلية فى المدن والقرى لدعم العمل المسرحى.

فلن تتحقق اللامركزية إلا بوصول الميزانيات المخصصة للمسرح منذ بداية السنة، وألا تُصرف فى أى شيء آخر غير النشاط المسرحى، وتكون المحافظة مسؤولة عن ذلك كجزء من عمل المحافظ أو عمل رئيس الوحدة المحلية.

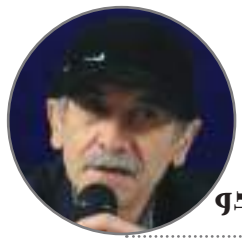
فلا بد أن تكون اللامركزية داخل النشاط المسرحى موجودة، وتقتصر المركزية على التحكيم واختيار العروض فقط لا غير نواجه مشكلة حقيقية تتجسد فى صعوبة توفير الإقامة للمخرجين داخل الأقاليم؛ وما لم تتدخل المحافظة وتتحمل مسؤوليتها المباشرة عن هذا الأمر وعن دعم النشاط المسرحى فى الأقاليم، فلن ينشأ لدينا نشاط مسرحى حقيقى.

بعد هذه المسيرة.. ما طموحاتك ومشروعاتك التى تتمنى أن تتحقق؟

إن مشروع التنمية الثقافية فى الريف المصرى وللقرى المحرومة ثقافيًا هو الأقرب إليّ حاليًا؛ فهناك العديد من القرى فى مصر بحاجة إلى إنشاء مسارح وإيجاد حراك مسرحى حقيقى نابع من داخل القرية ذاتها، وليس مجرد عرض يُقدّم ثم ينتهى، بل إن القرية نفسها هى من ينبغى أن تصنع فنها وعروضها. وإن تفعيل هذه التنمية الثقافية بشكل حقيقى فى الريف المصرى والقرى المحرومة هو الهدف الأقرب لقلبى أتمنى أن أرى فرقة مسرحية فى واحة سيوة، وفى الواحات، وأن نُعيد الفرق الحدودية مجددًا إلى ساحة النشاط المسرحى والثقافى، وأن نصل بالمسرح إلى القرى المحرومة ثقافيًا؛ فهذا هو كل ما أتطلع إليه وأتمناه.

المهرجان الدولى للمسرح ببجاية..

"لوحة الدم" تتوج بالجائزة الكبرى "قورايا"



محمد عبيدو



أسدل الستار على فعاليات الطبعة الخامسة عشرة للمهرجان الثقافى الدولى للمسرح ببجاية، التى احتضنها المسرح الجهوى «عبدالمالك بوقرموح» من ١٥ إلى ٢٣ أكتوبر ٢٠٢٦، بتتويج مسرحية «لوحة الدم» للمسرح الجهوى «كاتب ياسين» بتيزى وزو بالجائزة الكبرى «قورايا» لأحسن عرض متكامل، فى ختام دورة جمعت تجارب مسرحية جزائرية ودولية، وتنوعت عروضها بين الدراما الاجتماعية، والمسرح السياسي، والأوبرا، والاقتباس الأدبي، والحكى الإفريقي، إلى جانب نقاشات علمية تناولت علاقة المسرح بالذاكرة والطقوس والأنثروبولوجيا.

وعكست هذه الطبعة، التى أقيمت تحت شعار تحت شعار «مسرح المدينة»، تنوع المقاربات الفنية والجمالية التى تستند إليها التجارب المسرحية المعاصرة، من خلال أعمال استحضرت قضايا الهوية والاستعمار والعدالة الاجتماعية، وفتحت المجال أمام مساءلة الذاكرة الجماعية، وحدود التعبير الجسدي، وقدرة الخشبة على تحويل التجارب الإنسانية إلى صور ومشاهد تحمل دلالات تتجاوز الحكاية المباشرة.

"لوحة الدم".. الذاكرة فى مواجهة المحو

جاء تتويج مسرحية «لوحة الدم» تتويجا لتجربة فنية تستحضر قضايا الاستعمار والهيمنة ومحو الذاكرة، وتستحضر القضية الفلسطينية بوصفها نموذجا للصراع من أجل الأرض والوجود والمقاومة. وقد اعتمد العرض، الذى أخرجه شوقى بوزيد، على لغة بصرية تتقاطع فيها السياسة بالجماليات، والذاكرة بالهوية، لتتحول الصورة المسرحية إلى وسيلة للتعبير عن معاناة الشعوب وحقها فى الحفاظ على أرضها وتاريخها.

وتتجلى خصوصية العمل فى توظيف مسرح الصورة، حيث لا تقتصر الدلالة على النص والحوار، بل تتشكل من خلال تفاعل السينوغرافيا، التى ساهم فيها حمزة جاب الله، مع الإضاءة والحركة والموسيقى والمؤثرات الصوتية والديكور والإكسسوارات والماكياج. كما استعان العرض بالفيديو والشاشة لتعزيز رسائله، خصوصا فى المشهد الذى يستحضر أحقية الفلسطينى بأرضه، بما يجعل الفضاء المسرحى مجالا بصريا للتعبير عن الذاكرة والهوية.

ويحمل اللون الأحمر فى العرض دلالات تتجاوز الدم والعنف والضحايا، ليغدو رمزا للتضحية والمقاومة ورفض الخضوع، ضمن صراع بين المحو والتذكر، والفناء والبقاء. كما يحتل جسد الممثل موقعا محوريا فى تشكيل الصورة، من خلال الحركة والإيماءة والسكون، فيما تسهم الموسيقى والمؤثرات الصوتية فى ضبط الإيقاع وتعميق التوتر الدرامي.

غير أن العمل لم يخل من بعض الملاحظات، إذ عرف فى دقائقه العشرين الأولى تشتتا نسبيا، نتيجة غياب التركيز فى الكتابة النصية على تطور شخصية محورية تقود الأحداث، قبل أن يتصاعد إيقاعه فى النصف الثاني، ويشرك المتلقى بصورة أكبر فى بناء الدلالة. وبين قوة الصورة وكثافة الرمز، يطرح العرض رهانا فنيا يتمثل فى تحقيق التوازن بين وضوح الرؤية وتماسك البناء الدرامي، بما يسمح للقضية السياسية بأن تتحول إلى تجربة جمالية مفتوحة على التأويل.

وعلى مستوى الجوائز الفردية، عادت جائزة «قورايا» لأحسن دور رجالى إلى الممثل العراقى عمارى نور الدين حسن رسول، عن أدائه فى مسرحية «الساعة ٠٣:٠٣» لفرقة المسرح والدراما للتركمان العراق. أما جائزة أحسن دور نسائي، فكانت من نصيب ممثلات مسرحية «جنازة أيوب» للمسرح الوطنى الجزائري، الذى نال أيضا جائزة أحسن سينوغرافيا. فيما منحت جائزة لجنة التحكيم للمسرحية التونسية «الهاربات»، للمسرح الوطنى التونسي.

"الهاربات".. الانتظار مرآة للمجتمع

قدمت المخرجة التونسية وفاء الطبوبى فى «الهاربات» عملا يجمع بين النقد الاجتماعى والتأمل الفلسفي، مستكشفا معاناة فئات اجتماعية مختلفة فى مواجهة التهميش والضغوط اليومية وهشاشة العمل. ويتقاطع فى العرض مسار خمس نساء ورجل واحد، تتباين ظروفهم المهنية والاجتماعية، لكنهم يشتركون فى البحث عن الكرامة ومخرج من واقع ضيق يحد من أحلامهم. وتتوزع الشخصيات بين عاملة منزلية وأستاذة نائبة ومحامية متربصة وعاملة فى الصناعة وامرأة تجمع القوارير البلاستيكية، إلى جانب عامل شاب مثقل بمشكلاته العائلية. ومن خلال هذه النماذج، يرسم العرض صورة لفئات تكافح من أجل الاستقرار وتحسين ظروف حياتها، فى مجتمع تتشابك فيه الطموحات الفردية مع القيود الاقتصادية والاجتماعية.

ويتحول الانتظار إلى استعارة عن انسداد الآفاق وضياع الفرص، فلا تكتفى الشخصيات بانتظار وسيلة نقل، بل تتطلع إلى مستقبل مختلف، فى بناء درامى يوظف الحركة المتكررة والجرى فى المكان والدوران والحركة البطيئة، إلى جانب البوح الشخصى والتعبير الجسدي، لتجسيد الاختناق والعبث وصعوبة التحرر من الظروف المحيطة. وقد أسهمت السينوغرافيا والإضاءة والموسيقى فى تشكيل المناخ النفسى للعمل، الذى يطرح أسئلة العدالة الاجتماعية والتضامن والإقصاء، مع الحفاظ على صيغة التأنيث فى عنوانه رغم وجود شخصية رجالية، فى اختيار يفتح المجال للتأمل فى مكانة المرأة وتمثيلها داخل العمل.

من الأوبرا الإيطالية إلى الأدب الروسى والحكى الإفريقي

لم تقتصر برمجة المهرجان على العروض الدرامية التقليدية، بل امتدت إلى تجارب فنية استلهمت الموسيقى والأدب والحكاية الشعبية، بما أتاح للجمهور الجزائرى التعرف على أشكال مسرحية متنوعة.

وفى هذا السياق، استقبل ركح المسرح الجهوى «عبد المالك بوقرموح»، يوم ١٨ أكتوبر، العرض الأوبرالى المسرحى «المهرجون» (Pagliacci) للفرقة الإيطالية «TIR Opera Urbana APS»، فى قراءة إخراجية جديدة للمخرجة لوتشيا فالكو، استندت إلى أوبرا الموسيقار الإيطالى روجيرو ليونكافالو، المنجزة عام ١٨٩٢.

واستعاد العمل واحدة من أبرز حكايات الواقعية الموسيقية الإيطالية، من خلال مفارقة إنسانية تختبئ فيها المأساة خلف الأقنعة والوجوه المضحكة. وتدور الأحداث حول كانيو، قائد فرقة مسرحية جوالة، الذى يعيش علاقة مضطربة مع زوجته نيدا، قبل أن تتحول الغيرة والخيانة إلى مواجهة تتداخل فيها الحياة الحقيقية مع الدور المسرحي. وتكمن قوة العمل فى تصوير الفنان الذى يواصل إضحاك الجمهور بينما يعانى الألم فى داخله، وفى إبراز المسافة الفاصلة بين الشخصية التى يؤديها الممثل ومشاعره الحقيقية. وقد جمع العرض بين الغناء والموسيقى والتمثيل والتعبير الجسدي، مستفيدا من خصوصية الفن الأوبرالى وقدرته على تكثيف الانفعال الإنساني. وجاءت المشاركة بدعم من المعهد الثقافى الإيطالى بالجزائر وبرعاية بلدية كيانوكو الإيطالية.

ومن الأدب الروسي، قدمت فرقة مسرح الدولة للشباب «أ. أ. بريانتسيف» من سانت بطرسبورغ عرض «ليزا المسكينة»، المستند إلى قصة الأديب والمؤرخ الروسى نيكولاى كارامزين المنشورة عام ١٧٩٢، والتى تعد من الأعمال البارزة فى ترسيخ الاتجاه العاطفى فى الأدب الروسي. وتروى الحكاية مأساة الفتاة الريفية الفقيرة ليزا، التى تكافح من أجل إعالة والدتها، قبل أن تلتقى الشاب النبيل إيراست وتقع فى حبه. لكن العلاقة تصطدم بالفوارق الاجتماعية والمصالح المادية، حين يختار إيراست الزواج من أرملة ثرية بعد خسارة أمواله فى القمار، لتنهار أحلام ليزا وتنتهى حياتها غرقا فى البحيرة. ومن خلال الدراما والغناء والموسيقى، أعاد العرض طرح أسئلة العدالة الاجتماعية والمسؤولية الأخلاقية وحدود الحب فى مواجهة التفاوت الطبقي، مؤكدا قدرة النصوص الكلاسيكية على تجديد حضورها فوق الخشبة.

أما التجربة الإفريقية، فتمثلت فى مسرحية «بذرة الشقاق» (La Graine de la discorde)، التى قدمتها فرقة المسرح الأكاديمى للمدرسة الوطنية للفنون والمهن الثقافية بالسنغال، من تأليف وإخراج عبد القادر ديارا. واستلهم العمل تقاليد الحكى الشفهى الإفريقي، لينطلق من خلاف بسيط بين جارين، بعد أن تلتهم دجاجة بعض حبات الفول السودانى من حقل أحدهما، قبل أن تتوالد أعمال الانتقام وتتسع دائرة العنف لتتحول إلى صراع بين العشائر والممالك، وصولا إلى تدخل القوى الاستعمارية. ويستعين العرض بشخصية الراوى الشعبى الإفريقي، المعروف باسم «الغريوت»، الذى ينقل إلى الأطفال الناجين ذاكرة الأحداث، فى تأكيد لدور الحكاية الشفهية فى حفظ الذاكرة الجماعية. ومن خلال هذا المسار، يبرز العمل كيف يمكن للكبرياء وغياب التسامح أن يحولا خلافا محدودا إلى مأساة جماعية، ويطرح الحوار بوصفه سبيلا لاحتواء النزاعات قبل تحولها إلى صراعات مدمرة.

''مسرح القرية''.. احتفاء بالتجارب المحلية

حظى المسرح المحلى بدوره بمكانة ضمن المنافسة، من خلال مسابقة «مسرح القرية»، التى منحت جائزتها الأولى لمسرحية «تانساوت» (المقبرة) لفرقة «فوينيكس»، وحلت مسرحية «أر رواح توغالين» (بين الذهاب والعودة) لفرقة «أزار» فى المرتبة الثانية، فيما عادت الجائزة الثالثة إلى مسرحية «إيكم» (من أجلك) لجمعية «تيغرى أومزغون»، أى صرخة المسرح.

وتقاسمت مسرحيتا «طاوس» لفرقة «أسايس» و«الشيخ لكانون» لفرقة «إيفوركان» جائزة لجنة التحكيم، فيما منحت جائزة تشجيعية مناصفة لمسرحيتى «ليلة ليست ككل الليالي» لفرقة أصدقاء الركح و«الحقيبة الفارغة» لفرقة «إمسلاب». وعكست هذه النتائج تنوع التجارب المشاركة فى المسابقة واهتمام المهرجان بالفرق المحلية وإتاحة المجال أمامها لإبراز أعمالها.

المسرح والأنثروبولوجيا.. الذاكرة على الخشبة

وبموازاة العروض والتنافس على الجوائز، احتضنت مكتبة أعمريو ببجاية، يومى ١٧ و١٨ أكتوبر، الندوة العلمية الدولية «المسرح والأنثروبولوجيا: مكانة الممثل ضمن الإشكالية المطروحة»، بمشاركة باحثين وأكاديميين وممارسين مسرحيين من الجزائر والعراق واليمن وفرنسا.

وناقش المشاركون العلاقة بين الممارسة المسرحية والذاكرة الجماعية والطقوس الاجتماعية والموروث الشعبي، مع التركيز على دور الممثل فى استحضار المرجعيات الثقافية وإعادة تشكيلها داخل العرض، بعيدا عن اختزال التراث فى مظاهر فولكلورية أو تحويله إلى مجرد عناصر للزينة البصرية.

وتناولت المداخلات إمكانات توظيف التراث الثقافى غير المادى فى الإبداع المسرحي، من خلال تجربة عمر فطموش، وعلاقة الطقوس بالبناء الدرامى فى المسرح العراقي، إلى جانب الجسد الأنثوى بوصفه حاملا للذاكرة الثقافية وأداة لمساءلة السلطة الرمزية ومركزية الذكورة. كما بحثت النقاشات سيميائية الفضاء المسرحى فى تجربة ولد عبد الرحمن كاكي، وعلاقة الحياة اليومية بفعل التمثيل، فضلا عن حدود الوسائط الرقمية والواقع الافتراضى فى توثيق الممارسات الثقافية ونقل حمولاتها الرمزية.

وأكدت الندوة أن الممثل لا يقتصر دوره على تجسيد النص ونقل الحكاية، بل يسهم فى إعادة تشكيل الذاكرة الجماعية وتحويلها إلى تجربة فنية قابلة للتأويل. فالطقوس والحركات والأصوات والرموز تكتسب، عند انتقالها إلى الخشبة، دلالات جديدة تتفاعل فيها الثقافة مع الجسد والفضاء والجمهور.

وبذلك، جمعت الطبعة الخامسة عشرة للمهرجان الدولى للمسرح ببجاية بين الاحتفاء بالإبداع المسرحى والانفتاح على تجارب فنية وثقافية متعددة، من القضية الفلسطينية إلى الأسئلة الاجتماعية، ومن الأدب الكلاسيكى إلى الحكى الإفريقى والأوبرا الإيطالية. وتنوع العروض والجوائز والمداخلات العلمية أظهر أن المسرح يظل فضاء لحفظ الذاكرة ومساءلة الواقع، وإعادة طرح الأسئلة الإنسانية التى تتجدد بتجدد الحكايات والأجيال.



حين يتعلّم العقل
على خشبة المسرح



د. هند محسن حلمي



ليست أزمة التعليم أن المعرفة غائبة عن الكتب، بل إن حضورها فى حياة المتعلم قد يظل أضعف من أن يوقظ فضوله، أو يستثير خياله، أو يدفعه إلى مساءلة ما يتلقاه. فكم من معلومة عبرت ذاكرة طالب فى طريقها إلى ورقة الامتحان، ثم غادرتها دون أن تترك أثـرًا فى وعيه أو سلوكه! وكم من عقل امتلك القـدرة على الاكتشـاف، لكنه أُنهك فى استظهار الإجابات قبل أن يتعلم كيف يصوغ الأسئلة؟

من هنا، لا تبدو الحاجة إلى تطوير التعليم مجرد دعوة لتغيير أدوات الشرح، بل ضرورة لإعادة النظر فى فلسفته ذاتها؛ فى الانتقال من تعليم يطلب من المتعلم استقبال المعرفة إلى تعليم يمنحه فرصة إنتاجها واختبارها وإعادة اكتشافها. وفى المسافة الفاصلة بين المعرفة بوصفها معلومة، والمعرفة بوصفها خبـرة، يطل المسرح التـربـوى باعتباره مساحة يلتقى فيها العقل بالوجدان، والفكر بالفعل، والمنهج بالحياة.

فالمسرح لا يكتفى بأن يضع الفكرة أمام أعيننا، بل يمنحها جسدًا وصوتًا وحركة؛ يجعل المجرد قابلًا للتجسيد، والنظرى قابلًا للتجربة، ويمنح المتعلم فرصة أن يكون جزءًا من المعرفة لا مجرد متلقٍّ لها. ومن هنا تبرز مسرحة المناهج بوصفها استراتيجية للتعلم النشط، تتجاوز حدود الترفيه إلى بناء الشخصية وتنمية التفكير وإعادة اكتشاف الوظيفة الإنسانية للمدرسة.

تقـوم مسـرحـة المنـاهـج علـى تـحـويـل المحتوى الدراسى إلى مواقف درامية قابلة للأداء والتفاعل؛ فبدلًا من أن يتلقى الطالب أحداثًا تاريخية متتابعة، يمكنه تجسيد شخصياتها والتحاور معها، وبدلًا من أن يحفظ مفهومًا علميًّا مجردًا، يستطيع المشاركة فى مشهد يوضح علاقاته وتطبيقاته، وبـدلًا من التعامل مـع القـواعـد اللغوية باعتبارها أحكامًا جامـدة، يمكنه اكتشافها داخل حـوار تتفاعل فيه الشخصيات والمواقف.

وهنا تتغير وظيفة المتعلم؛ فهو لا يـردد المعرفة فحسب، بل يعيد تمثيلها وفهمها، ويختبر قدرته على توظيفها فى سياقات جديدة. وبذلك تصبح مسرحة المناهج جسرًا بين التجريد والتجربة، وبين ما يقوله الكتاب وما يستطيع المتعلم أن يراه ويفهمه ويعيشه.

ومـن الـضـرورى التمييز بيـن المـسـرح التـربـوى

والمسرح المدرسى ومسرحة المناهج؛ فالأول يتجه إلى بناء الوعى القيمى والاجتماعى، وتنمية التفكير النقدى واحترام الآخر، بينما يتجلى الثانى فى العروض والأنشطة التى يشارك الطلاب فى إعدادها وأدائها. أما مسرحة المناهج، فتتجاوز تقديم العرض الفنى بوصفه نشاطًا مصاحبًا للدراسة، لتصبح طريقة فى تدريس المحتوى نفسه من خلال الحوار والتمثيل والمحاكاة.

وتتصل هذه الرؤية بفلسفات تربوية أكدت أهمية الخبرة والممارسة فى بناء المعرفة، ويستحضر البحث فى هذا السياق نموذج إدجار ديل لمخروط الخبرة، الذى يسلط الضوء على أهمية الخبرات المباشرة فى التعلم، ويبرز مبدأ «القيام بالفعل» بوصفه مدخلًا يساعد على جعل التعلم أكثر اتصالًا بالتجربة.

المصدر: إدجار ديل، نموذج مخروط الخبرة (Cone of Experience)، كما ورد فى البحث الأصلى.

ولا تتوقف أهمية المسرحة عند تحسين طريقة تقديم المعلومات، بل تمتد إلى إعادة تشكيل العلاقة بين الطالب وعملية التعلم نفسها. فعندما يشارك المتعلم فى أداء دور أو إعداد مشهد أو مناقشة شخصية، يصبح مطالبًا بالفهم والتحليل والتذكر والتواصل، وتتداخل هذه العمليات فى نشاط واحد يربط التفكير بالممارسة.

كما تتيح المسرحة فرصًا أوسع لمراعاة الفروق الفردية؛ فهناك من يتألق فى الحوار، ومن يبدع فى الكتابة، ومن يبرع فى الحركة أو تنظيم المشهد. وهكذا تتعدد منافذ المشاركة، ولا تبقى القدرة على الحفظ أو سرعة الإجابة معيارًا وحيدًا للتميز، بل يصبح الفصل مساحة لاكتشاف القدرات وتنميتها.

وإذا كان التعليم يستهدف بناء العقل، فإن المسرح يساعد كذلك فى بناء الشخصية. فالوقوف أمام الآخرين، والتعبير عن الرأى، والالتزام بالدور، والعمل ضمن فريق، كلها خبرات يمكن أن تدعم الثقة بالنفس وتنمى مهارات التواصل. كما يتيح تقمص الشخصيات فرصة لفهم وجهات نظر مختلفة؛ فيتدرب المتعلم على التعاطف، ويكتشف أن الاختلاف لا يستدعى الإقصاء، وأن فهم الآخر يبدأ بمحاولة النظر إلى العالم من زاويته.

ولا تعود القيم الأخلاقية، فى هذا السياق، موضوعات تُحفظ فى الكتب أو شعارات تُرفع على جدران المدارس، بل تتحول إلى مواقف يمكن مناقشتها وتجسيد نتائجها. فمشهد يتناول التنمر، مثلًا، يستطيع أن يفتح بابًا لفهم أثر السلوك فى الآخرين، بينما يمكن لموقف درامى يجسد الصدق أو تحمل المسؤولية أن يتيح للطلاب مناقشة الاختيارات ونتائجها.

وتتصل هذه الوظيفة بما تناولته دراسة أحمد محمد إبراهيم الشوربجى، وإيمان أحمد خضر، وأحمد حسين محمد حسن، حول فاعلية برنامج مسرحى فى تنمية بعض أبعاد الهوية الوطنية لدى تلاميذ المرحلة الابتدائية؛ وهو ما يفتح المجال للتفكير فى المسرح بوصفه وسيطًا تربويًا قادرًا على وصل المعرفة بالقيم والانتماء.

المصدر: الشوربجى، أحمد محمد إبراهيم، وإيمان أحمد خضر، وأحمد حسين محمد حسن، «فاعلية برنامج مسرحى لتنمية بعض أبعاد الهوية الوطنية لتلاميذ المرحلة الابتدائية»، مجلة بحوث التربية النوعية، كلية التربية النوعية، جامعة المنصورة.

وعلى الرغم من هذه الإمكانات، لا يزال تطبيق مسرحة المناهج فى عدد من البيئات التعليمية العربية يواجه فجوة بين الاعتراف النظرى بأهميتها والتطبيق الفعلى لها. فكثيرًا ما يُختزل النشاط المسرحى فى عرض احتفالى أو مناسبة موسمية، بدلًا من توظيفه استراتيجية تعليمية يمكن دمجها فى الدروس اليومية.

وتتعدد المعوقات بين ضعف تدريب المعلمين على كتابة النصوص التعليمية وتوظيف تقنيات الدراما، ونقص الإمكانات المادية، وازدحام المناهج، وضيق الوقت، فضلًا عن استمرار بعض الممارسات التى تمنح الحفظ والتلقين الأولوية على حساب الحوار والتجريب.

غير أن هذه التحديات لا تعنى استحالة التطبيق؛ فالمسرحة لا تشترط دائمًا خشبة متكاملة أو تجهيزات مكلفة، بل يمكن أن تبدأ بمشهد قصير داخل الفصل، أو حوار بين شخصيات تاريخية، أو محاكاة لموقف علمى، أو نشاط جماعى يحول فكرة الدرس إلى تجربة قابلة للمناقشة.

وتقدم النماذج التى يستعرضها البحث، من بينها توظيف الدراما فى مشروعات التعلم التكاملى بمدارس المتفوقين فى العلوم والتكنولوجيا بمصر، والدراما الصفية فى تونس، ودمج الفنون فى التعليم بفنلندا، مسارات يمكن الاستفادة منها عند تطوير الممارسات التعليمية، مع مراعاة اختلاف السياقات والإمكانات.

إن تفعيل مسرحة المناهج يحتاج إلى رؤية مؤسسية تتجاوز المبادرات الفردية، تبدأ بإدراج الدراما التعليمية ضمن برامج إعداد المعلمين وتدريبهم، وإعداد أدلة تطبيقية تساعد على تحويل الدروس إلى مشاهد تعليمية، وتخصيص وقت منتظم للأنشطة الدرامية داخل الصف. كما يمكن إنشاء ركن مسرحى مصغر باستخدام أدوات بسيطة، بحيث يقدم الطلاب مشاهد قصيرة تلخص الأفكار الأساسية للدروس، ويشاركون فى إعداد نصوصها وأدائها.

ويكتمل هذا التوجه بتعزيز الشراكة بين المدارس والمؤسسات الثقافية والفنية، والاستفادة من خبرات المسرحيين، ودعم البحوث التطبيقية التى تقيس أثر المسرحة فى التحصيل والمشاركة والمهارات الاجتماعية؛ حتى لا تظل الدعوة إليها حماسًا للفكرة وحدها، بل تتحول إلى مشروع تربوى يستند إلى الملاحظة والتقويم والتطوير المستمر.

إن الرهان الحقيقى على مسرحة المناهج ليس رهانًا على الفن بوصفه زينة تضاف إلى التعليم، بل على قدرته على إعادة الإنسان إلى قلب العملية التعليمية. فالمدرسة التى تمنح طالبها فرصة أن يفكر ويتحاور ويتحرك ويخطئ ويعيد المحاولة، لا تعلّمه المعلومات وحدها، بل تهيئه للحياة؛ والمدرسة التى تسمح له بأن يتقمص دورًا، ويصغى إلى صوت مختلف، ويشارك فى صناعة مشهد، تمنحه فرصة أعمق لفهم ذاته والعالم من حوله.

ولعل مستقبل التعليم لا يتحدد بكمية المعلومات التى تستطيع المناهج حشدها، بقدر ما يتحدد بقدرتها على تحويل المعرفة إلى وعى، والوعى إلى ممارسة، والتعلم إلى خبرة إنسانية متكاملة. فالمتعلم الذى يُمنح فرصة السؤال والتجريب والمشاركة لا يكتسب المعرفة فحسب، بل يتعلم كيف يفكر، وكيف يصغى، وكيف يختلف، وكيف يعيد النظر فى أفكاره.

فالمسرح لا يرفع ستارًا عن حكاية فحسب، بل يرفع ستارًا عن إمكانات الإنسان نفسه؛ وحين يصعد المنهج إلى خشبته، لا يعود الدرس إجابةً تنتظر الحفظ، بل تجربةً تستنهض العقل، وتوقظ الخيال، وتمنح المعرفة قدرتها على الحياة.

كتابٌ مِنْ كتاب

المسرح السودانى من المستور إلى المكشوف



محمد سيد أحمد

فيما يشبه تقنية «المسرح داخل المسرح»، نطالع تجربة كتاب د. عبد الرحمن زيدان، فى صلةِ رَحِمٍ مع كتاب د. يوسف عيدابى.

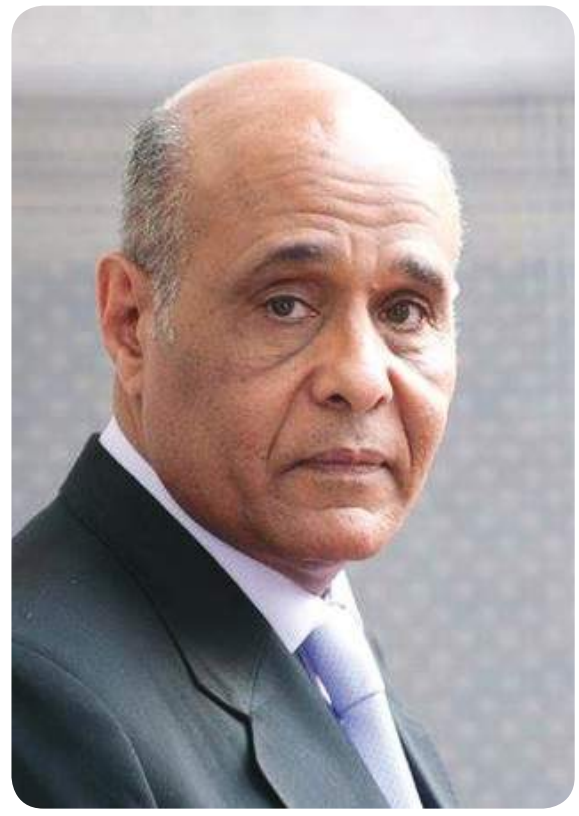
حَظِى كتابُ عيدابى الموسوم بـ (الوافى فى تاريخ المسرح السودانى)، الصادر عن الهيئة العربية للمسرح، بالاحتفاء والتقدير المستحَقّيْن، وسيظل محرّكاً للمزيد من القراءات الاحتفاليةَ والنقدية لقيمته العلمية والمرجعية، وشموليته، ومنهجيته العلمية الصارمة.

البداية كانت بورقة قدمها الناقد محمد سيد أحمد فى المركز الاجتماعى السودانى بالشارقة، اختُصرت فى قراءة استطلاعية لبعض الموضوعات والعناوين، ثم جاءت قراءات أكثر تفصيلاً واستفاضة فى الأوراق التى قدمها الناقد مصعب الصاوى والناقد عصام أبو القاسم فى النادى الثقافى العربى بالشارقة. ومن العراق، كتب الناقد بشار عليوى مقالاً نقدياً فاحصاً عن الكتاب فى موقع «الفرجة» المسرحى. ثم جاء المسْكُ -لا الختام- فى قراءة د. عبد الرحمن زيدان للكتاب، لتتسع الرؤية والعبارة، وتمتد من مقال إلى «كتاب من كتاب».

إنّ كتاب «الوافى فى تاريخ المسرح السودانى» سيتبوأ مكاناً رفيعاً فى المكتبة السودانية، مجاوراً لكتب سودانية مرجعية؛ مثل «طبقات ود ضيف الله» ليوسف فضل، و«قاموس اللهجة العامية فى السودان» للدكتور عون الشريف قاسم.

متعة قراءة كتاب د. زيدان لا تقل متعة عن مقابله الشرعى «الوافي»، باللغة الباذخة، والرؤية المتبصّرة الناقدة، والمنهج العلمى المتشح بالمحبة والعرفان للمسرح السودانى وللسودان.

كتب زيدان فى العتبة الأولى: (دكتور عيدابى ناقد أدبى، وخبير فى مجال تخصصه الأدبى والنقدى، وهو فنان معروف برهافة حسه، وشاعر مجيد، ومتابع حثيث ومداوم متواتر للحركة المسرحية فى السودان كما فى كل الوطن العربي)؛ فيا له من استهلال مجيد! من مبتغى التجديد فى قراءة المشروع الثقافى للدكتور عيدابى، يقارب زيدان شغفَ عيدابى بالعمل الثقافى السودانى، وإبرازِ معانيه ودلالاته: (رسم عيدابى أفق معرفة المسرح السودانى بصفات



د. عبد الرحمن زيدان

معلومة، وبخاصيات عربية وأفريقية، برؤية يفتح بها الأبواب المؤصدة على مكونات دلالات متشابكة فى المتون، كدارس متمكن من أدواته، عارف بأسرار لغته).

رؤية عيدابى الثقافية الشاملة ذات صلة بمشروع «الغابة والصحراء»، وهو من الآباء المؤسسين له، بصحبة الشعراء الأماجد: النور عثمان أبكر، ومحمد المكى إبراهيم، ومحمد عبد الحى.

إنّ منهج د. زيدان فى القراءة لمشروع عيدابى الثقافى هو الكشف عن كل الأبعاد الثقافية المضمرة والجلية، حفراً فى أصالة وأساطير وغرائبية المسرح السوداني: (كان د. عيدابى يتهيأ دوماً إلى مد قنوات التواصل مع مواضيعه بمعرفة متجددة بمناهج القراءة، وكان يهيئ أدواته الإجرائية لتوظيفها توظيفاً تجريبياً، لفهم ما يمكن فهمه، وتحليل ما يمكن تحليله).

يكتب زيدان أنّ قراءة عيدابى النقدية الجريئة لا يقوم بها إلا من كان منتمياً لحركية المسرح السودانى، وكانت له ذاكرة حية حافظة للتجارب، ومهارة الكتابة والأرشفة، ومواكبة ممهورة بحب التوثيق. هذه الصفات توافرت لعيدابى ومكّنته من إنجاز كتابة منهجية موسوعية موثقة.

يصف عيدابى منهجه المتبع فى التوثيق بـ: (تخيّرنا واخترنا وفرزنا من المادة المكتوبة المتوفرة ذات المصداقية العالية، لننسج منها ذلك الوافى، الحاوى الواعى المرشد الوضّاح لتاريخ مسرح سوداني).

دون «تنبر وهزة ضراع» -كما نقول فى السودان- وبثقة الباحث العارف، يرفع عيدابى راية كتابٍ واضحٍ، حاوٍ، ووافٍ.

يتأمّل د. زيدان صفة «الوافي» فى عنوان الكتاب، باعتبارها إشارة لاستيفاء الموضوع من كل جوانبه: تحليلاً ومناقشة وتوثيقاً للنص وللعرض وللتلقى وللنقد، بمقاربَة تامّة فى وحدة موضوعية.

صفة «المرشد» التى أوردها عيدابى لتكون توجيهاً لتبيّن وشرح النقد والتوثيق، وهنا نستذكر كتاب العلامة عبد الله الطيب الموسوم بـ «المرشد إلى فهم أشعار العرب»، وحُقّ لعيدابى محاذاة الكتف مع العلامة عبد الله الطيب بسِفْره الكبير «الوافي».

عن الضرورة المنهجية لتلقى عوالم د. يوسف عيدابى، يلحظ زيدان هذه المناقب العيدابية، وهي: الصبر، وعدم الاستعجال والخفة فى الحكم على الكتابة الإبداعية، والتساؤل دوماً قبل الإجابة.

لماذا «من المستور إلى المكشوف»؟ أعنى بالمستور كل ما هو خفى ومخبوء؛ كمعلومات وتواريخ وأسماء، وإقامة ما هو غائب وغائم. وبالمقابل، يعنى زيدان انتقال عيدابى من عملية الحفر والتنقيب إلى إظهار هذه المعلومات بعد فحصها واختبارها.

إختار د. زيدان إجراءً فى القراءة يضع عنواناً خاصاً أُستُولِدَ من خاصيّات كل جزء من أجزاء «الوافي»، فقدم زيدان قراءته الخاصة والمبدعة بعناوين جانبية على النحو التالي:

المبحث الأول: تأسيس قراءة الظاهرة المسرحية فى السودان

درس د. يوسف الظاهرة المسرحية السودانية بمداخل (الآن - هنا - نحن)؛ من نحن؟ وما هى هويتنا؟ الآن زمن معرفة فن المسرح الأوروبى هنا فى السودان. بدايات قراءة المسرح فى السودان جاءت بمنهج انطباعى ومنهج اجتماعى. مسرح الجاليات فى الفترة من ١٨٩٩-١٩٥٦ (جاليات بريطانية، أرمنية، إغريقية، سورية، ومصرية قبطية) وتأثيره فى بدايات المسرح السودانى، ثم محاربة المستعمر لمسرح سودانى يتناول القضايا الوطنية. عن أثر مرجعياتً

المهيمنين على نهضة المسرح، أشار عيدابى إلى الرقابة التى فرضها المستعمر على النصوص والعروض المسرحية السودانية. وفى الجانب الإيجابى لمسرح الجاليات، تحدث عيدابى عن تأسيس ثقافة معرفة الفن الوافد، وولوج المرأة للعروض المسرحية، والتعرف على نصوص المسرح العالمى.

الجزء الثاني: بواكير النهضة المسرحية – نشاط الفرق المسرحية

البواكير هى الفترة من ١٩١٨–١٩٣٠. بعض المؤرخين يعتبرون ما قدمه بابكر بدرى فى احتفال بالمولد فى مدينة رفاعة عام ١٩٠٣ أول عرض مسرحى سودانى، والبعض الآخر يشير إلى مسرحية كتب نصها المأمور المصرى عبد القادر مختار عام ١٩٠٩ بمدينة القطينة. فى عام ١٩٣٤ كتب العبادى المسرحية الشعرية (المك نمر)، وفى الأربعينيات كتب ميسرة السراج (عرس الأحرار) و(ضحايا الغرام)، ثم الفاضل سعيد الذى ظهر فى الخمسينيات وكتب (أكل عيش). ظهرت الفرق الأهلية فى العشرينيات (فرقة الخريجين)، وفى الثلاثينيات (فرقة حى العرب)، وفى الأربعينيات (فرقة نادى الوطن)، وفى الخمسينيات (فرقة السودان للتمثيل) و(فرقة السهم)، وفى الستينيات (فرقة الفاضل سعيد).

المبحث الرابع: المسرح القومى.. ثمار المواسم

حول تجليات فعاليات المسرح القومى، يربط د. عيدابى جدلياً بين ظهور العروض المسرحية وثمار المواسم المسرحية فى المسرح القومى. بدأت المواسم المسرحية على يد الرائد المسرحى الفكى عبد الرحمن عام ١٩٦٧، وهو ما شكل أساس النهضة المسرحية. ومن إيجابيات المواسم المسرحية: بداية حضور المرأة ومشاركتها جلياً، وتطور شكل العرض المسرحى، ومواكبة العروض بكتابات نقدية جيدة.

التوثيق لكتابة أعلام المسرح السوداني: أثنى د. عيدابى على كتاب الناقد السر السيد (المسرح السودانى ١٩٦٠–١٩٧٨)، وكتاب الناقد عز الدين هلالى (النقد المسرحى فى السودان). وعن أسباب سطوع المسرح السودانى مع المواسم المسرحية، أشار عيدابى إلى الحراك الثقافى الكبير بعد ثورة أكتوبر ١٩٦٤، وتطور كتابة النص المسرحى، وبروز مخرجين وممثلين وإداريين، ونشاط المسرح المدرسى ومسارح الأندية والجامعات، والكتابات النقدية الجديدة المواكبة لعروض المواسم.

المبحث الخامس: المسرحيون الرواد ١٩١٨–١٩٧٨

ذاكرة الرواد وأيقونات الفعل المسرحى فى السودان (التوثيق للمسرح بكتابة السيرة الغيرية). الرائد هو الموصوف بالسير فى المقدمة، أو البدء فيما هو غير مسبوق. توخى د. عيدابى كتابة سيرة غيرية لرجالات المسرح فى السودان تتضمن حديثاً عن تجاربهم، وما أسهموا به من آراء فى تأسيس النهضة المسرحية السودانية. ومن هؤلاء الرواد: صديق فريد وحسين ملاسى فى العشرينيات، خالد أبو الروس فى الثلاثينيات، عبد الرحمن على طه ومسرح بخت الرضا فى الأربعينيات، ود. أحمد الطيب.

اقتراحات من أجل رؤية مستقبلية لنهضة المسرح السوداني: فى صورة أمنيات، تحدث الرائد خالد أبو



د. يوسف عيدابي

الروس عن: تشييد المسارح فى كل مدينة، والاهتمام بكتابة نصوص جديدة، والاهتمام بالمسرح العربى والأفريقى والعالمى، والتعرف على فنون حديثة مثل الباليه والأوبرا، والاهتمام بالمسرح المدرسى.

المبحث السادس: كتاب النقد – نحو مسرح سوداني الواقع والآفاق فى منظومات التنظير لمسرح سودانى (مشروع رؤية فنية جديدة لتأسيس مسرح سودانى مغاير). بحث د. عيدابى فى هذا المبحث عن مشروع نقدى يؤسس رؤية فنية ودرامية تاريخية وفلسفية جديدة. اهتمت بعض الكتابات النقدية السودانية بنقد عروض مسرحية مصرية كما كتب عرفات محمد عبد الله، فى الوقت الذى كتب فيه معاوية محمد نور عن فلسفة الدراما عند أرسطو، وكتب يوسف التنى عن «البيويطيقا». سؤال التفاعل مع النقد المسرحى الغربى درس كتاب «فن الشعر» لأرسطو. النقاش المنهجى بين نقاد المسرح فى السودان يدل على تمظهر حقيقى فى تشكيل الوعى بالمسرح العالمى.

الدليل والبرهان فى التوثيق للمسرح السوداني: القراءات النقدية من الدكتور عيدابى للكتابات النقدية لعرفات محمد عبد الله كانت قائمة على التنبيه والتعليق والتوثيق والتمحيص.

حالات متعة الفرجة وفطنة المتفرج: عنوان مَهّدَ به د. عيدابى لكلامه عن نقد العروض بتقديم الملابسات والظرفيات التى تحرك فعل التلقى، وفى عملية «نقد النقد» يراجع النقود التى كتبها مسرحيون. يقول عيدابي: (إن ازدهار إنتاج العروض المسرحية أهّل موضوع التلقى ليكون مكتملاً).

التوثيق للنقد التطبيقي سماته وأعلامه: علّق د. عيدابى على ٢٥ نموذجاً لكتابات نقدية بأقلام: بدر الدين حسنى، منى عبد الرحيم، إسماعيل خورشيد، محمد شريف على، خالد المبارك، فضيلى جماع، ومحمد المهدى بشرى.

دليل المسرح السوداني: العروض المسرحية ١٨٩٠–١٩٦٨

(الجزء السادس: الرهان على سلامة التوثيق للمسرح السوداني)

تعامل د. عيدابى مع ما توافر له من معلومات بإخضاعها للتمحيص والفحص. وفى التوثيق للعروض المسرحية، أجز قائمة بالمسرحيات، المؤلفين، المعدين، والمخرجين. فى التوثيق للمسرح السودانى بدليل توثيقى للعروض ما بين ١٨٩٩–١٩٦٩، صار هذا الدليل بمادته الثرية وبمعلوماته الدقيقة إثباتاً للتجارب المسرحية فى السودان.

غايات المسرد بغاية التوثيق للمسرح السوداني: المسارد الببليوغرافية تضم عناوين المسرحيات، أسماء الأعلام، الموضوعات، الفرق الزائرة، المخرجين، وزمن العرض.

حين يصير العنوان دالاً على موضوعه: العنوان عند عيدابى تمهيد منهجى للعرض الببليوغرافى، يصاغ بمعنى واضح الدلالة.. إنه يجعل التوثيق المشتق من مفردة «الثقة» آلية اشتغال تقوم على التدقيق، التمحيص، والموازنة بين المعلومات، لاستبعاد ما يُشَكّ فى صحته، وقبول ما يستجيب للضوابط الموضوعية.

خاتمة

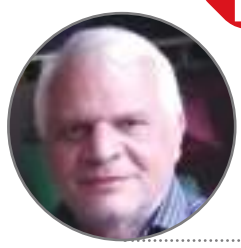
من سمات «الوافي»: الاعتماد على التحقيب الزمنى فى التوثيق.. وغاية التواريخ المعتمدة تبقى دليلاً على وجود الموجود. ومن كثرة التزامه بالتوثيق، فإن د. عيدابى بسعة إطلاعه على هذه الظاهرة، وخبرته فى التوثيق، وحنكته فى امتلاك ناصية الخطاب النقدى، كان يسعى إلى أن يبقى متلائماً كمؤرخ مع عمله التوثيقى.

الإبحار فى كتاب د. زيدان رحلة ممتعة، وهى خيار من خيار، باللغة الرصينة والمفردات الموحية؛ مثل: «إجراة» بمعنى الاشتغال بالإجراء، أو عبارة «الحموية الأيديولوجية» بمعنى الانحياز الأيديولوجى، أو مفردة «استكنان» بمعنى استكناه النص، ومفردة «المتح من» بمعنى النهل من.

حاولتُ الالتزام بأطروحات د. زيدان، واعتمدتُ على مقتطفات عديدة بأسلوب الكاتب المتميز.

المسرح وما بينهما

1 أداء الحضور الداخلى عند فرقة فورسيد انترتينمنت المسرحية



تأليف: جان سوك
ترجمة: أحمد عبدالفتاح



(هذه فى سياق هذا العبارة تعنى الكتاب المسرح بين الممثلين والجمهور)

جيل دولوز وشاعرية فرقة فورسيد إنترتينمنت

ربما يصبح الإيمان بهذا العالم، بهذه الحياة، أصعب مهمتنا أو مهمة إيجاد نمط من الوجود لم نكتشفه بعد على مستوى وجودنا الحالى.

المسرح، كما هو الحال فى الأداء، شكل فنى يستكشف إمكانية التجربة المرتبطة بالحياة. التجربة المسرحية حقيقية، وإن كانت مستمدة من عالم مسرحى أو إيهامى يُعرض على خشبة المسرح. وتنتقل العملية الإبداعية التى تُفضى إلى إبداع العرض إلى المتفرجين الذين، من خلال المشاهدة، يتشاركون فى نهاية المطاف فى العملية الإبداعية الشاملة للتجربة المسرحية. ومن الناحية المثالية، تتحول التجربة بشكل متبادل، لكل من المؤدين والجمهور. إن الترابط بين حياتهم فى الحاضر والماضى هى التى تُشكل منطقة التداخل التى يصعب تحديدها، لكنها بالغة الأهمية لفهم تأثير المسرح والأداء. ويعمل مفهوم (أو الوجود القائم بذاته) immanence، كما دعا إليه جيل دولوز وفيليكس جواتارى، كسلسلة متصلة تُمكّن من رسم خريطة لهذا الفضاء البينى.

يهدف مشروعى إلى رسم خريطة للعلاقة التحويلية الشبيهة بعلاقة حدية بين المؤدين والجمهور، وهى المنطقة «بين الواقعى والخيالى»، حيث يستكشف الانتاج المسرحى لفرقة «فورسيد انترتينمنت» إمكانية القرب لتحقيق رابطة حميمة مع جمهوره. وبالتالى، يتم تحليل المناهج الأدائية للفرقة على أساس مسألة تأثير الأداء أثناء العرض، أو بعبارة أخرى، ما أسميته أدائية الحضور Prformativity of Immanence (الأدائية التى لا تهدف إلى تقديم شىء خارج ذاتها).

فى البداية، تتناول أطروحة هذا الفصل بمزيد من التفصيل مفاهيم ما بعد الدراما، ومسرح الأداء، ومسارح الوجود. وأستند فى ذلك إلى الدراسة الأكاديمية الوحيدة المكرسة حصريًا لفرقة فورسيد انترتينمنت، «لم تعد حتى لعبة: مسرح فورسيد انترتينمنت» (٢٠٠٦)، التى حررتها جوديث هيلمر وفلوريان مالزاشر، والتى ترسم خريطة العقدين الأولين من عمر فرقة «فورسيد انترتينمنت»، بهدف نقد وتفعيل مشاريع الفرقة الأخرى الأحدث خلال العقد الثالث من عمرها، والتى تبلور خلالها صوتها الفريد تمامًا.

لذا، بُنى هذا التحليل ليشمل عروض الفرقة منذ عقدها الثالث وما بعده، مُحددًا سنوات نضجها التكوينية، أى من عام ٢٠٠٤ إلى عام ٢٠١٦؛ وتحديدًا، يدرس البحث عن كثب ستة عروض مُصممة وخمسة مشاريع حديثة (أو أُعيد إحياؤها مؤخرًا). ستشمل الدراسات ستة عروض مُصممة، وهي: «فوضى عارمة» (٢٠٠٤)، و«مبهر» (٢٠٠٨)، و«قصة فارغة» (٢٠٠٩)، و«التشويق للجميع» (٢٠١٠)، و«العاصفة القادمة» (٢٠١٣)، و«المغامرات الأخيرة» (٢٠١٣). يعكس أسلوبها المُصمم عضويًا الأهداف الرئيسية للكتاب: التركيز على الدراما الجذرية ضمن نظام مفتوح يُولّد تعاطفًا بين الجمهور من خلال أدائهم لأعمال مُصممة ومفتوحة البنية، تبرز الحضور الجذرى المذكور آنفًا.

ثانيًا، سيتم أيضًا دراسة المشاريع الخمسة الأخرى

طويلة الأمد من عقدهم الثالث: «تكلم بالمرارة» (١٩٩٤، عُرض عام ٢٠١٤)، و«كيزولا!» (١٩٩٦، عُرض عام ٢٠١٣)، و«وفى ليلة الألف» (أُنتج عام ٢٠٠٠، عُرض عام ٢٠١٣)، و«الأعمال الكاملة» (٢٠١٥)، و«من الظلام» (٢٠١٦)، وذلك فى ضوء القيود الإبداعية، والقيود المفروضة على الذات، أو «تقنيات البقاء» – وهى قواعد راقصة يجب على المؤدين اتباعها أثناء إلقاء خطاباتهم أو أداء عروضهم. يُعدّ إدراج قواعد صناعة الدراما المسرحية علامةً فارقةً فى فرقة «فورسيد انترتينمنت». ومع ذلك، وخاصةً فى أعمالهم ذات المدة الزمنية، عادةً ما تكون القواعد أبسط، مما يُسهم بشكلٍ كبير فى رسم خرائط استراتيجياتهم الإبداعية. لذا، تُحلّل هذه العروض المفاهيمية والطويلة الأمد لدعم عناصر إدراك الوقت، إلى جانب أسلوب «الشعرية الزمنية» الفريد للفرقة – استراتيجية تمديد المشاهد أو العروض بأكملها إلى حدودها المُحتملة. يهدف هذا الفصل إلى توضيح أن الإطار الزمنى المُمتد يُمكّن من تفعيل شاعريتهم الكامنة بشكلٍ أكبر.

كان اختيار فرقة «فورسيد انترتينمنت» موضوعًا لدراستى خطوةً منطقيةً. فمن جهة، وُصفت الفرقة بأنها «أذكى فرقة مسرحية تجريبية فى بريطانيا»، وأشيد بها لعروضها الأصلية المُبتكرة جماعيًا والمُتعلقة بالمحيط. وفى الوقت نفسه، مُنحت الفرقة جائزة إبسن الدولية المرموقة عام ٢٠١٦. وبررت لجنة التحكيم اختيارها بأنه «اعترافٌ بالمسرح كشكل فنى جماعى، وبأهمية المسرح فى المجتمع». وبشكلٍ أكثر تحديدًا، أشادت اللجنة بمنهج «فورسيد انترتينمنت» المسرحى المُتحدى للأنواع، والذى يبحث أيضًا فى الإمكانيات المسرحية لاستغلال إمكانات منصات الفيديو والمنصات الرقمية. وجاء فى البيان الرسمي: «تُحيى فرقة «فورسيد انترتينمنت» المسرح وتُتحداه، وتُدرك القوة الكامنة فى هذا الشكل الفنى وتُوظّفها». ومن ناحية أخرى، فإن عالم فورسيد انترتينمنت المكتفى بذاته هو الذى يجعل عروضهم تُرى على أنها مسرح أوروبى أو دولى أكثر من كونها بريطانية. ( )

يعتمد تحليلى للعروض على مزيج من المصادر. فقد شاهدتُ الغالبية العظمى من المشاريع شخصيًا، لذا يعتمد التحليل حصريًا على تجربتى المباشرة. بدأت الشركة مؤخرًا ببث عروضها مباشرةً، وبالتالى فإن جزءًا كبيرًا من المواد التى تم تحليلها تم اختبارها من خلال عروض الفرقة الحية مباشرةً. ثالثًا، تم أيضًا تحليل نسخ DVD ونصوص الأداء المتاحة (والتى يمكن شراؤها عبر موقع الفرقة الإلكتروني)، وهو أمرٌ متناقضٌ بحد ذاته، نظرًا لكون مسألة الحيوية من أهم اهتمامات الفرقة. كما يتناقض هذا مع الدعوة المذكورة أعلاه إلى عدم تكرار الأداء، كما دعت إليها بيجى فيلان سابقًا. ومع ذلك، فإن المواد التى تم الحصول عليها كانت كافية لإثبات الشاعرية الأدائية للحضور التى تتبناها الفرقة.

ومن المفارقات، أنه بالنظر إلى الإشادة الدولية التى حظيت بها الشركة، والتى تدعمها حقيقة حصول مسرح فورسيد انترتينمنت على جائزة إبسن الدولية المرموقة، لا يزال هناك عدد قليل نسبيًا من المعالجات النقدية الأخرى للفرقة للبناء عليها. إلى جانب الدراسة المذكورة أعلاه والمخصصة لأعمالهم التى تحتفل بالذكرى العشرين لوجود الفرقة «لم تعد حتى لعبة»، هناك العديد من الدراسات التى تُخصص فصولًا أو أقسامًا للفرقة، بما فى ذلك «مسرح الأداء وشاعرية الفشل: فورسيد انترتينمنت، جزيرة الماعز، خدمة المصاعد» (٢٠١١) لسارة جين بايلز، و«فى النهاية الحادة: كشف أعمال خمسة من كبار كتاب الدراما: إدغار، إيتشلز، جريج، جوبتا، ورافين هيل» (٢٠٠٧) لبيتر بيلينجهام. وأخيرًا، هناك فصول نادرة تتناول مشاريع الفرقة الفردية، مثل «فورسيد انترتينمنت – الرحلات « (٢٠٠٢) – المخرج المسرحى المضاد» لأليكس ميرميكيدس، المنشور فى كتاب «صنع المسرح المعاصر: عمليات التدريب الدولية» (٢٠١٠). وقد حرره جين هارفى وآندى لافندر، وكتاب كريستينا والد «اقتباس فورسد إنترتينمنت لمسرحية «الألم الرائع» لصوفى كالي»، وكتاب «ابتكار المسرح: دليل عملى ونظري» لأليسون أودّى، وكتاب «الفن الخاص بالموقع: الأداء والمكان والتوثيق» لنيك كاى، على سبيل المثال لا الحصر. ومن الواضح أنه لا توجد دراسة أخرى مخصصة حصريًا لتعقيد مشاريع الأداء الخاصة بفورسد إنترتينمنت حتى هذا التاريخ (يناير ٢٠٢٠).



قبل التحليل الفعلى لأعمال الفرقة، سوف ندرس كتابات تيم إيتشيلز، شبه الخيالية –quasi fictional والخيالية fictional، عن كثب، لأن خطاب إيتشيلز غالبًا ما يتردد صداه فى العروض المسرحية، ويحمل تشابهًا مذهلًا مع النهج المخطوط والمفاهيمى لاستراتيجيات صنع الأداء التى تتبعها الفرقة. على الرغم من أن كتابى يركز بشكل رئيسى على عروض الفرقة بطابعها الداخلى المبتكر جماعيًا، فإن إيتشيلز، بصفته مخرجًا فرديًا مُوقّعًا على جميع العروض، يربط منطقيًا بين الأجزاء النظرية والتحليلية لمشروعى. لذا، سيُمثل الفصل الثالث موجزًا يُبرز الترابط الجذرى بين أسلوبى الإخراج والابتكار لدى إيتشيلز. كما سيُظهر، فى سياق أوسع، قوةَ أعمال إيتشيلز التى تنزع الأداء من التمثيل التقليدى فى عالم المسرح (لكى يصبح تجربة محايثة آنية).

تمثل أعمال تيم ايتشيلز كمخرج، قوةً متعاليةً ضمن البنية المسرحية المحايثة لفرقة «فورسيد انترتينمنت». وقد يبدو الأمر متناقضًا، لكن الطبيعة الجماعية لابتكار أعمال الفرقة تُميّزها الوساطة الإخراجية لتيم إيتشلز. لذلك، سيُقدّم الفصل الثالث المزيد من الروابط المحورية بين أسلوب إيتشلز فى الكتابة واستراتيجيات الأداء فى «فورسيد انترتينمنت». وسأتناول، على وجه الخصوص، مسألة منهج مدرسة كونستانس للأعمال الأدبية، لاسيما نقطتين أساسيتين فى نظرية فولفغانغ إيزر: مفهوم «القارئ المضمر implied reader» و«الفجوات» السردية (فضاء السرد). وينبغى أن يُبرّر هذان المفهومان التحول المستمر فى الاهتمام من المؤلف إلى النص، وإعادة تركيزه على علاقة النص بالقارئ، وهى طريقة قابلة للتطبيق فى كلٍّ من المسرح والمشاريع النثرية.

مع ذلك، فى بداية التحليل، سأتناول كتاب إيتشلز المذكور آنفًا بعنوان «شظايا معينة Certain Fragments». ويتناول الكتاب الحياة فى المسرح، موفرًا أساسًا لتحليلات ومقارنة موقف الفرقة من

صناعة المسرح، بالإضافة إلى دمج أعمال إيتشلز، سواءً للمسرح أو عليه. ويتكون الكتاب من ثلاثة أجزاء: مقالات، ونصوص عروض، وقسم بعنوان «الصحافة/ملاحظات البرنامج». ويُعد الجزء الأول، وهو مقال، بمثابة بيان، يتناول خلفية نهج الفرقة فى صناعة المسرح. مهما بدت نبرتها شخصيةً وخيالية، فإن المفاهيم المثالية تفشل حتمًا فى الواقع. فأحيانًا أنظر إلى عملية إيتشيلز فى تفسير الذات بشكوك نقدية، لكننى فى الغالب أعتبرها نقطة انطلاق لتطبيق منهجيتى الخاصة. ولمواصلة منطقى الداخلى، أقتصر عمدًا على الجوانب السردية للعروض إلى الحد الأدنى، باستثناء الفصل الثالث. كذلك، تستحق مسألة الفكاهة مساحةً أكبر بكثير، وأخشى أن يتجاوز تخصيصها مشروعى إلى كتاب آخر.

بعد ذلك، تشترك بلا شك عناصر المحاكاة، والترابط، والخطاب المباشر، وتكتيكات السرد، والجماليات الموجودة فى نصوص إيتشيلز الخيالية فى العناصر الرئيسية لابداعه الدراماتورجى – المقاطعات، واللاخطية، والكتالوجات، والاهتمام بظواهر مثل الصمت، والفشل، والفراغ، واختبار حدود اللغة، وتحمل الجمهور/القارئ. ونظرًا للسمات المتوازية لكل من الإنتاجين المسرحى والأدبى، تشير هذه الدراسة إلى أنه لوصف أعمال إيتشيلز المتعلقة بالأداء، من المفيد اعتبار عمله غير المسرحى موازيًا لمشاريعه المتعلقة بالأداء؛ ومن هنا، يبدو الترابط بين المؤلف والجمهور وعمله بشكل مشابه فى كتاباته الخيالية غير المسرحية البحتة. اذ تتشابك نصوص إيتشيلز مع حياة المؤلف، ومسرح فورسيد انترتينمنت، والجمهور/القارئ.

إلى جانب الاهتمام بتركيز مسرح الفرقة، داخليًا وخارجيًا، على الحضور الجذرى (التمثيل، مخاطبة الجمهور، وجماليات إثارة التعاطف)، فإن العنصر الحاسم فى رسم خريطة النهج الإبداعى للفرقة هو مسألة المشاهدة السائدة فى أعمال إيتشلز شبه الخيالية (الخطابات الرسالية epistolary address) أو كتاباته المسرحية. وقد أدت المصطلحات الجديدة فى بيئة المسرح المعاصر حتمًا إلى فهم جديد لمفهوم المشاهدة. لقد أبرزت مصطلحات واستراتيجيات حديثة نسبيًا، مثل مسرح ما بعد الدراما أو مسرح الأداء، ضرورة وضع المتفرج المُعاد اكتشافه حديثًا فى سياق الاستراتيجيات الإبداعية لهذه الاتجاهات المسرحية الحديثة. وتُصنّف «فورسيد انترتينمنت» كمسرح للمتفرج، وقد أُحضر إلى منزل كان التلفزيون فيه دائمًا يعمل، ويُقدّم، ومن المفارقات، دراسةً للتحليل التالى الذى يُسلّط الضوء على الحضور الجسدى للممثل على خشبة المسرح بمخاطبة الجمهور مباشرةً. علاوةً



على ذلك، تستدعى جماليات «فورسيد انترتينمنت» المُتنقّلة بين القنوات تجربة الفشل لدى المتفرج؛ فأسلوبهم فى الاعتراف الشخصى يُولّد تعاطفًا يُؤدى إلى إدراك هشّ للحضور الجسدى المُشترك – لكلٍّ من الممثلين والمتفرجين – وفعالية الفرقة القصوى فى جعل الحاضر وتمكين التجربة الحية للواقع، كما هو مُبيّن أدناه.

وقد تناولت لورا كول فى كتابها «مسارح الحضور : دولوز وأخلاقيات الأداء» مسألة فعالية المسرح المُبتكر ومفهوم دولوز عن الحضور والأداء. وتُطبّق كول فكر دولوز على ممارسات الأداء المُبتكر كمنهجية، و«مزيج من الميول»، مما يُبرز وجود «حياة» داخل «المسرح مستقلة عن أى شيء خارجه [...] لأن المسارح عمليات [...] تُغذّى من خلال الإبداع الجماعي». وفى معرض حديثها عن مسارح الحضور، تتحدث كول عن بنيتها المفتوحة، غير الخطية، والمستقلة. إن مستوى الحضور عند دولوز، والذى يُمكن القول إنه الحياة القائمة داخل المنطقة بين الممثل والمتفرج، وليس خارجها كما يُشير النهج المتعالى. وهكذا، تبدو مناهجها بمثابة أداة متاحة لتصور منهج جماعى قائم على التناول فى صناعة المسرح. ومع ذلك، بدلًا من النهج الإبداعى، أود أن أجد استخدامًا للمنطق الداخلى عند الحديث عن شاعرية المسرح وتأثيره، فيما يسمى بشاعرية الداخل. ثانيًا، مع ذلك، فإن مشروع كول، على الرغم من كونه رائدًا وأصيلًا فى نهاية المطاف، يؤكد بشكل رئيسى على الخاصية الداخلية للمسرح ويفتقر إلى الترابط مع مفاهيم أخرى منسوبة الى دولوز، وأبرزها الإمكانات الجمالية.

يشبه المنهج المُبتكر لـ«فورسيد انترتينمنت» إلى حد كبير موقف دولوز التجريبى، الوضعى، ما بعد الهوياتى postidentitarian، المنفتح على النسق لفهم الفلسفة وإبداعها. ويبدو تطبيق فكر دولوز على استراتيجيات صنع الأداء شديدة الخصوصية لـ«فورسيد انترتينمنت» خطوة منطقية وطبيعية فى محاولة تحديد عمليات مسرحية مُبتكرة ومعقدة تُعزز رضا المشاهدين، وقربهم، أو ما تُعرّفه كلير والاس بالتواطؤ الفرجوى spectatorial complicity. ويُقترح مفهوم المتفرج كشريك، على سبيل المثال، من قِبل جيرى هافيلكا؛ وهذا الفهم يعنى ضمنًا المشاركة فى حدث سلبى، غالبًا ما يكون غير قانونى أو مُسيء. ويفترض أدريان هيثفيلد أننا «كمتفرجين مسرحيين، متواطئين فى جرائم محو جماعية». وتُشير «جريمة المحو»، كما اقترح هيثفيلد، إلى تعقيد لقاء المؤدى بالمشاهد وعلاقاتها المتبادلة. إنها أساليب الترابط أو بناء الروابط فى مشاريع مسرح الأداء، والتى تُشكل مجالًا بالغ الصعوبة يتجاوز نطاق الكتاب. ومع ذلك، ولمحو الحدود بين الجمهور والمتفرج والشاهد أو الشريك فى عروض مسرح الأداء فى القرن الحادى والعشرين، دعونى أقترح ببساطة استخدام مصطلح «المؤدى performer». لذلك، يُستخدم مصطلح «المؤدي» أحيانًا لاستيعاب تعقيد عملية صنع التجربة المسرحية المعاصرة. تشير هذه الكلمات ببساطة، ولو بشكل فضفاض، إلى العلاقة الراسخة مع من يُؤدى، أى المؤدى.

على نحوٍ مماثل، يُشكل التعقيد والترابط محورًا أساسيًا فى فكر دولوز؛ ولذلك يُخصص الفصل الثانى بأكمله لأفكاره الرئيسية المتعلقة بالطبيعة المُبتكرة لعمل «فورسيد انترتينمنت» بالارتباط مع الحيوية والقرب من الجمهور. ينبع نهج دولوز الجذرى للعناصر الجوهرية والإمكانات التحويلية من النهج المرح الذى تتبعه الفرقة تجاه جمهورها. إن صوتهم الاعترافى والهش – جمالياتهم الفاشلة – يُولّد التعاطف بدلًا من التعاطف؛ «الألفة بين ما بينهما»: العلاقة المعقدة بين المؤدين والعمل والجمهور؛ الواقعى والمتخيل، فى الحاضر والآن. هذه العلاقة المتبادلة، حالة الوجود بين ما بينهما، هى التى تُكمل جوهر الفصل القادم.

الهوامش

● هذا المقال هو الفصل الأول من كتاب «أداء الحضور – فرقة فورسيد انترتينمنت». صادر عن دار دوجروتر عام ٢٠٢١

● جان سوك أكاديمى ومؤلف ورئيس قسم اللغة الإنجليزية وآدابها فى كلية التربية بجامعة هراديك كرالوف فى جمهورية التشيك

التفاصيل المجهولة لبدايات الفرقة القومية

اللائحة الداخلية للفرقة القومية



حضرة الأستاذ الكبير خليل مطران بك

يسرني أن أبادر فأظهر لكم عظيم اغتباطي بالنجاح العظيم الذي أحرزته الفرقة القومية المصرية ليلة الأمس برواية " تاجر البندقية " أخراجا وتمثيلا وحسن ادا ... ولما كان هذا النجاح يرجع قبل كل شئ الى جهدكم وتفانيكم في العمل على أنجاح هذا المشروع الكبير فأني أرى أنكم أولى الناس بان تقدم لكم التهنئة الخالصة .

فارجو قبولها مني وأن تتفضلوا بأبلاغ جميع الذين ساهموا في أخراج هذه الرواية وتمثيلها عظيم تقديري لجهودهم واغتباطي بنجاحهم في حفلة ضمت شيوخ الأمة ونوابها ووزراءها وجمهرة من رجال الأدب والصحافة فكانت الحفلة خير دعاية للفرقة في مستهل نشأتها وكانت فألا حسنا يؤذن بتحقيق الآمال في رفعة هذا الفن الجميل وتدعيم اسمه في بلاد هي أحوج ما تكون لهذا النوع من التثقيف الراقي بعد أن طغى عليها تيار جارف من النوع الذي كاد يذهب بلغتها وآدابها ويهبط بمستوى تهيبتها الى الدرك الذي لا يرضاه لها المخلصون .

وتفضلوا بقبول فائق أحترامي ؛

محمد العشماوي

٢٢ / ٧ / ١٩٣٦

خطاب محمد العشماوي



د. سيد علي إسماعيل

في هذه المقالة نستكمل نشر بنود ومواد «اللائحة الداخلية للفرقة القومية»، حيث انتهينا في المقالة السابقة من نشر البند الخامس للمادة الرابعة عشر! أما البند رقم (٦) فيقول نصه: يقفل حساب الدفتر في اليوم الأخير من كل شهر ويرحل الرصيد الباقي إلى الشهر التالي ويضاف إليه الإيراد الذي قد يرد في بحر الشهر وهكذا لنهاية السنة. (٧) - يطلب من البنك كشف شهري تفصيلي ببيان حساب الفرقة (الإيراد والمنصرف) ويبين في هذا الكشف الشيكات التي صرفت في بحر هذا الشهر شيكاً شيكاً.

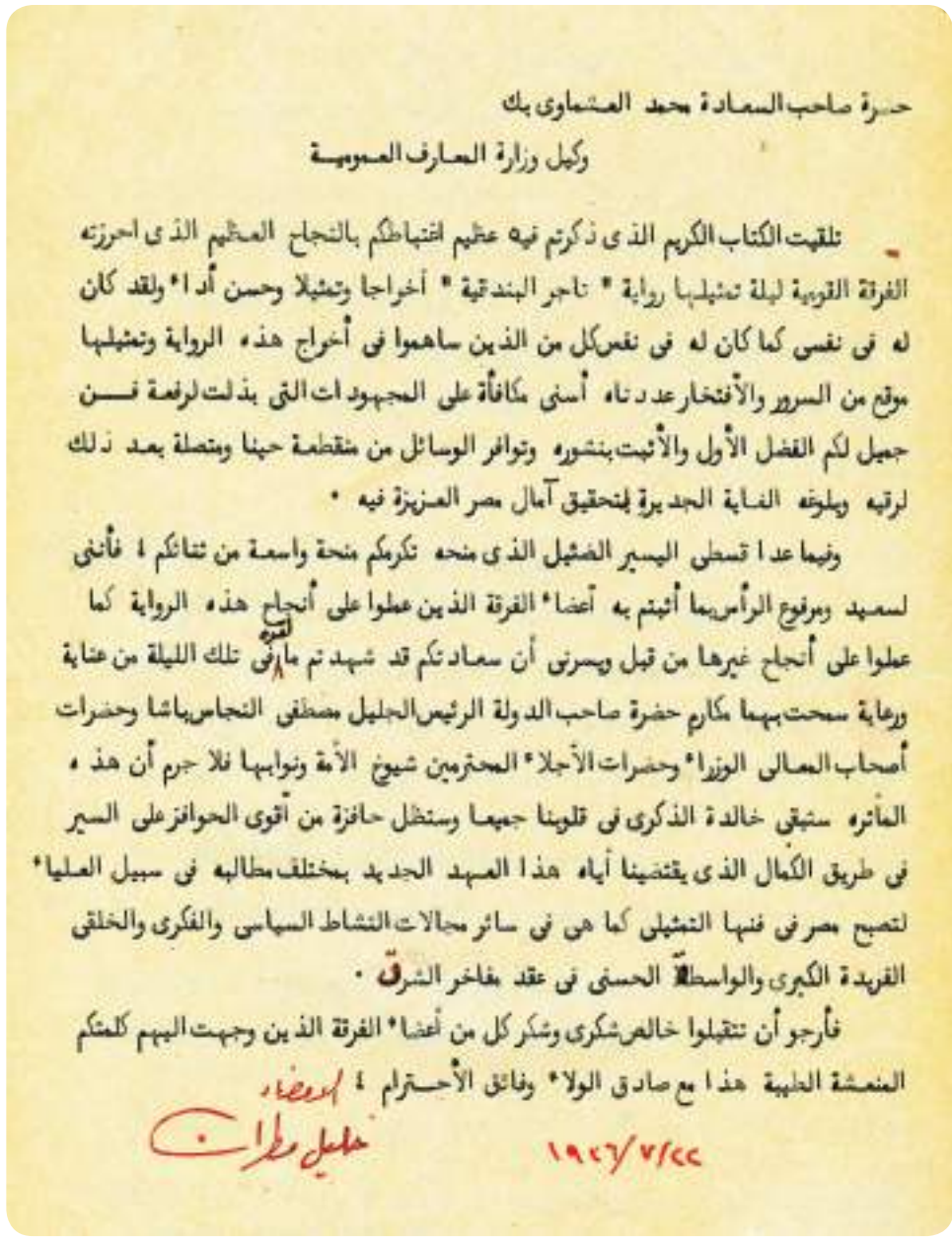
(٨) – يراجع هذا الكشف على الدفتر الممسوك به الحساب ويؤشر أمام الشيكات المنصرفة بتاريخ الصرف والشيكات التي لا تظهر ضمن الكشف تقيد في دفتر خاص (دفتر مساعد) ويجب أن يكون مجموع قيمتها مضافاً إلى رصيد الكشف الوارد من البنك مطابقاً لرصيد حساب دفتر المصروفات والإيرادات. (٩) – يعمل كشف شهري شامل للمستندات المؤيدة لصرف المبالغ ويجب أن تحرر هذه المستندات وتختم بخاتم الفرقة وتحفظ لعرضها على سعادة المراقب المعين لمراجعة حسابات الفرقة.

(ثالثاً) «الروايات التي تمثلها الفرقة»: مادة ١٥ – يعلن مدير الفرقة الروايات التي تحتاج إليها ويبين نوعها ويحدد موعد تقديمها، وذلك بناء على قرار من اللجنة التنفيذية. مادة ١٦ – تكون المفاوضة مع الكُتّاب في شأن ما يعرضون من الروايات بواسطة مدير الفرقة. مادة ١٧– يتخذ مدير الفرقة سجلاً يقيد فيه ما يرد إليه من الروايات حسب تاريخ تسلمها ويدون أمام كل منها ما تم فيها. مادة ١٨ – يجوز أن يُدعى صاحب الرواية لتُقرأ بحضوره أمام لجنة القراءة. وليس من حقه أن يحضر ما يدور بين الأعضاء من المداولات في شأنها. مادة ١٩ – إذا تقررت صلاحية الرواية للتمثيل يفاوض المدير صاحبها فيما يطلبه من الأجر وفي شروط التنازل عنها أو عن حق تمثيلها. ولا يكون الاتفاق مع صاحب الرواية نهائياً إلا بعد إقرار اللجنة التنفيذية. وإذا تقرر رفض أية رواية تعاد لصاحبها. مادة ٢٠ – الروايات التي تعلن الفرقة عن حاجتها إليها يجوز أن تحدد أثمانها في الإعلان ويجوز قبول روايات بغير إعلان. مادة ٢١ – يقرأ مدير الفرقة أو من ينوب عنه الرواية على المكلفين بتمثيلها بعد أن يخبر كلاً منهم بالدور الذي خصص له ثم يشرع في بسط أغراض المؤلف من روايته ويفهمهم وقائعها وأخيراً يعطي كل منهم دوره مكتوباً. ويجوز حضور المؤلف هذه القراءة وإبلاغه المدير ما يعن له من الملاحظات كما يجوز حضوره أثناء التدريبات إذا رأى المدير ذلك. مادة ٢٢ – على المخرج أن يضع مذكرات تفصيلية يوضح فيها العصر والمكان اللذين وقعت فيهما حوادث الرواية ومستلزمات كل فصل فيها من الأدوار والمناظر والملابس والأثاث وكذلك رسوماً نسبية عن كل فصل ليعرضها على المدير. مادة ٢٣ – بعد عمل التدريبات التمهيدية للرواية وقبل الإعلان عن تمثيلها بيومين على الأقل تعمل تجربة تشمل التمثيل والمناظر والأغاني كأنها تمثيل حقيقي ويدعى لحضورها لجنة ترقية المسرح ولجنة قراءة الروايات وكاتب القصة التي يجري تمثيلها ليبدي كل رأيه وملاحظاته. مادة ٢٤ – يُدعى في أول ليلة لتمثيل كل رواية أكبر عدد ممكن من الشخصيات الكبيرة ومن الأدباء والمثقفين والنقاد من جميع الطبقات.

(رابعاً) – «أحوال أفراد الفرقة وموظفيها وأجازاتهم»: مادة ٢٥ – يكون تعيين المستخدمين ذوي المرتبات الثابتة بقرار من لجنة ترقية المسرح المصري بناء على اقتراح من اللجنة التنفيذية بعد أخذ رأي مدير الفرقة. ويستخدمون بموجب عقد تقر صيغته لجنة ترقية المسرح المصري بعد

الوقوف على رأي قسم القضايا ويكون استخدامهم لمدة لا تتجاوز ثلاث سنوات قابلة للتجديد. مادة ٢٦ – يجوز لمدير الفرقة أن يرخص لكل من أعضاء الفرقة ومستخدميها بإجازة لمدة شهر واحد في السنة بماهية كاملة. وإذا طلب الممثل أو المستخدم امتداد أجازته ورأى المدير ما يدعو لهذا الامتداد وجب عرض الأمر على اللجنة التنفيذية، ويتعرض للجزاء التأديبي كل من تجاوز غيابه مدة الإجازة المرخص له بها. ويكون منح هذه الإجازة إما للمرض أو لغيره. مادة ٢٧ – يكون لكل مستخدم ملف يحتوي على أوراق مبين فيها كل ما يختص بخدمته من يوم دخوله الخدمة ويستوفي الملف أولاً بأول على الوجه الآتي: يبدأ في تأليف الملف بكشف تعريف يحرره المستخدم نفسه مبيناً فيه اسمه ولقبه وجنسيته وتاريخ ومحل ميلاده واللغات التي يعرفها وشهادات الدروس التي تحصل عليها ثم تحفظ فيه شهادة ميلاد المستخدم. وشهادة تحقيق الشخصية وشهادة خلوه من السوابق وشهادة الجنسية. ويلي ذلك أمر التعيين ثم ترتب بحسب تواريخها الأوامر المتعلقة بالعلاوات والترقيات والإجازات والجزاءات التأديبية وعلى وجه العموم جميع الأوراق التي تتعلق بخدمة المستخدم. ويجب أن يكون على كل ورقة من أوراق الملف رقم مسلسل ويوضع هذا الرقم أيضاً على الملف من الخارج ويكتب أمامه باختصار موضوع الورقة الموضوع عليها الرقم ذاته. مادة ٢٨ – يقيد المستخدمون في دفتر مستديم ويفرد فيه لكل مستخدم صحيفة يبين فيها اسمه ولقبه ووظيفته وتاريخ ميلاده وتاريخ دخوله الخدمة وقيمة ماهيته ومقدار إجازاته ويكتب في خانة الملاحظات تاريخ ورقم كل أمر يتعلق بالتعيين والترقية والعلاوة والإجازة والجزاء والفصل وغير ذلك. مادة ٢٩ – لمدير الفرقة أن يستخدم بأجر يومي من يرى حاجة لاستخدامه من أفراد إضافيين لإخراج الروايات وتمثيلها بشرط ألا يتجاوز مجموع ما يصرف من الأجور خمسة جنيهات في الحفلة الواحدة، فإذا زاد عن ذلك وجب الحصول على قرار من اللجنة التنفيذية. مادة ٣٠ – يحرر كاتب الحسابات كشفاً من نسختين بأسماء الذين استخدموا لعمل وقتي وبالأجر المقرر لكل منهم. وبعد اعتماده من المدير تُرسل إحدى النسختين إلى الصراف لاعتمادها وتحفظ النسخة الأخرى عند الكاتب للرجوع إليها عند الحاجة.

(خامساً) – «المشتريات»: مادة ٣١ — (أ) – الأصناف التي تقل قيمتها عن عشرة جنيهات يجوز شراؤها بدون مناقصة. (ب) – إذا زادت قيمة ما يراد شراؤه عن عشرة جنيهات ولم تتجاوز المائة فيجب أن يعمل عنها مناقصة محلية ترسل لأكبر عدد من التجار الذين يختارهم مدير الفرقة. مادة ٣٢ – إذا وُجدت أسباب تمنع من عمل مناقصة عن الأصناف التي تزيد قيمتها عن عشرة جنيهات فيجب طلب ترخيص بالشراء من اللجنة التنفيذية على أن تذكر في الطلب الأسباب التي تمنع من عمل مناقصة. مادة ٣٣ — (١) – يمكن لمدير الفرقة القومية أن يُوصي في الخارج لدى المحال المختصة على ما يلزم لها مما لا يمكن الحصول عليه محلياً بشرط أن لا يزيد الثمن على مائة جنيه. (ب) – إذا زادت القيمة على المائة جنيه فيجب الحصول قبل التوصية على موافقة اللجنة التنفيذية على الشراء. مادة ٣٤ – تكون بالفرقة لجنة للمشتريات تتكون من مخرج الرواية والسكرتير وأمين المخازن وكاتب الحسابات. وتتولى هذه اللجنة بحث كل اقتراح لمشترى شيء من الأثاث أو الأدوات التي يحتاج إليها في إخراج الروايات. (سادساً): «ميزانية المصروفات والإيرادات»: مادة ٣٥ – يقدم المدير للجنة ترقية المسرح المصري في ختام كل سنة حساباً عاماً للمصروفات والإيرادات مرفقاً بشهادة تثبت صحتها من المراقب ويقدم في نفس الجلسة ميزانية الإيرادات والمصروفات التي يقدرها للفرقة في العام الداخل وتقسم المصروفات إلى ستة بنود كالآتي: بند (١) – المرتبات الثابتة التي تُعطى للمستخدمين ويدخل فيهم كل من ترى اللجنة ضرورة ارتباطهم مع الفرقة من ممثلين وممثلات ومدرسين وموسيقيين وملحنين ومن موظفين إداريين وكتبة إلخ. بند (٢) – المستخدمون المؤقتون ويدخل فيهم الإضافيون «كومبارس» وكل من يرى استخدامه في بعض الروايات دون البعض الآخر. بند (٣) – المكافآت للمنتدبين الفنيين من أساتذة لغة وموسيقى ورياضة أو من مساعدين في أعمال الرسم والإضاءة والتلوين للإخراج. بند (٤) — المكافآت التي تُمنح للمؤلفين والمترجمين. بند (٥) البعوث. وهكذا اكتمل قوام الفرقة القومية من حيث أفراد


حضرة صاحب السعادة محمد العشماوى بك
وكيل وزارة المعارف العمومية

تلقيت الكتاب الكريم الذى ذكرتم فيه عظيم اغتباطكم بالنجاح العظيم الذى احرزته الفرقة القومية ليلة تمثيلها رواية " تاجر البندقية " أخراجا وتمثيلا وحسن أداء ولقد كان له فى نفسى كما كان له فى نفس كل من الذين ساهموا فى أخراج هذه الرواية وتمثيلها موقع من السرور والأفتخار عددناه أسنى مكافأة على المجهودات التى بذلت لرفعة فن جميل لكم الفضل الأول والأثبت بتشجيعه وتوافر الوسائل من منقطعة حينا ومتصلة بعد ذلك لرقيه وبلوغه الغاية الجديرة بتحقيق آمال مصر العزيزة فيه .

وفيما عدا تفضل اليسير الضئيل الذى منحه تكرمكم منحة واسعة من ثنائكم فأنني لسعيد ومرفوع الرأس بما أثبتم به أعضاء الفرقة الذين عملوا على أنجاح هذه الرواية كما عملوا على أنجاح غيرها من قبل ويسرنى أن سعادتكم قد شهدتم ما لقيه فى تلك الليلة من عناية ورعاية سحت بهما مكارم حضرة صاحب الدولة الرئيس الجليل مصطفى النحاس باشا وحضرات أصحاب المعالى الوزراء وحضرات الأجلاء المحترمين شيوخ الأمة ونوابها فلا جرم أن هذه المأثرة ستبقى خالدة الذكرى فى قلوبنا جميعا وستظل حافزة من أقوى الحوافز على السير فى طريق الكمال الذى يقتضينا أياه هذا العهد الجديد بمختلف مطالبه فى سبيل العليا لتصبح مصر فى فنها التمثيلى كما هى فى سائر مجالات النشاط السياسى والفكرى والخلقى الفريدة الكبرى والواسطة الحسنى فى عقد مفاخر الشرق .

فأرجو أن تتقبلوا خالص شكرى وشكر كل من أعضاء الفرقة الذين وجهت اليهم كلمتكم المنعشة الطيبة هذا مع صادق الولاء وفائق الأحترام ٤ الرمضان

خليل مطران ١٩٤٦/٧/٢٢

خطاب خليل مطران

الفرقة وصدور اللائحة وبنود تنفيذها، ولم يبق إلا معرفة أسلوب الفرقة في عروضها، لذلك نشرت مجلة «البلاغ» بعض الأنباء والمعلومات الجديدة – في يوليو ١٩٣٦ – قائلة: أعدت إدارة الفرقة القومية تسع روايات جديدة لإخراجها في الموسم القادم وهي رواية «الجزاء» أو رواية «الجريمة». و«العذاب» المشهورة للكاتب الكبير دستويفسكي وقد ترجمها إلى العربية الأستاذان إبراهيم ناجي وفتوح نشاطي. ورواية «عاصفة» للأستاذ محمد حداية، ورواية «المعجزة» للأستاذ محمد علي حماد، وهي رواية أجنبية ممصرة، ثم رواية «صفحات الحياة» للأستاذ محمد خورشيد، ورواية «حائرة» للأستاذين قراعة ومحمد السوادي، و«بناتنا سنة ١٩٣٦» للأستاذ طاهر حقي سكرتير الفرقة القومية، ورواية «البرئية» و«تلميذ الشيطان»، ثم رواية «الموقعة» للأستاذين عبد السلام الجندي بك وزكي طليمات. وقد اجتمعت لجنة توزيع الأدوار في الفرقة وهي المؤلفة من مدير الفرقة وسكرتيرها والمخرج الأستاذ عزيز عيد والممثل الأستاذ حسين رياض لتوزيع أدوار روايتي «عاصفة والجزاء» وعلى ممثلي الفرقة، ولكن اللجنة لم تنته من مهمتها وستعقد اجتماعاً آخر اليوم لهذه المهمة. وستبدأ بروفات الفرقة القومية رسمياً يوم أول أغسطس لغاية أول أكتوبر القادم ثم تنتقل بعد ذلك إلى دار الأوبرا الملكية بعد أن تكون الإصلاحات قد تمت وتستمر البروفات، ثم تحدد لجنة تشجيع المسرح يوم الافتتاح ويرجح أن يكون في شهر نوفمبر ثم يستمر التمثيل على مسرح الأوبرا حتى آخر شهر ديسمبر القادم، وفي أول يناير سنة ١٩٣٧ يبدأ التمثيل على مسرح حديقة الأزبكية لوجود فرقة الكوميدي فرانسيز وفرقة الأوبرا الإيطالية ثم تعود الفرقة القومية إلى هذا المسرح في شهر فبراير إلى نهاية الموسم ولذلك يشتغل الممثلون جميع أيام الموسم القادم ولا ينتظر أن يتعطل عملهم يوماً واحداً كما تعطل في الموسم القادم.

هذه المعلومات كانت خليطاً من بعض الأقوال الصحيحة وغير الصحيحة، لأن الفرقة كانت تحتاج إلى الدعم المالي لترسم موسمها وتحدد عروضه! وهذا الدعم المالي أو «الميزانية» تحتاج إلى إقرار وموافقة من مجلس الوزراء ومن مجلسي الشيوخ والنواب، لذلك قررت الحكومة إقامة عرض مسرحي خاص للوزراء وأعضاء مجلس النواب والشيوخ ليقف الجميع على أهمية الفرقة واعتماد ميزانيتها! هذا العرض أخبرتنا به مجلة «البلاغ» في نهاية يوليو ١٩٣٦، قائلة تحت عنوان «تاجر البندقية تمثيلها أمام الوزراء والشيوخ والنواب»:

مثلت الفرقة القومية رواية «تاجر البندقية» أمام حضرات الوزراء والشيوخ والنواب وبعض رجال الأدب والصحافة في حفلة خاصة مساء يوم الثلاثاء ٢١ يوليو الحالي على مسرح حديقة



خطاب خليل مطران

الأزبكية. وقد أجاد الممثلون إجادة تامة وكان الإخراج بديعاً يُهنأ عليه الأستاذ زكي طليمات. وفي نهاية الحفلة دخل صاحب الدولة مصطفى النحاس باشا وأصحاب المعالي مكرم عبيد باشا وعلي زكي العرابي باشا، وزير المعارف وعبد السلام فهمي جمعة باشا وزير التجارة وصافح دولته رجال الفرقة واحداً واحداً وهنأهم على إجادتهم وتبسط معهم في الحديث فقال للسيدة زيب صدقي «أنا خايف على مكرم باشا منك». وهو يقصد بذلك دفاعها الحار المجيد الذي ألقته أمام المحكمة لإنقاذ صديق حبيبها. وبهذه المناسبة نقول إن إدارة الفرقة القومية وممثليها قد بذلوا مجهوداً كبيراً لإخراج هذه الروائية في ثوبها القشيب الذي ظهرت وقد حدث أنهم كانوا يقومون بالبروفات من الساعة الثانية عشرة بعد انتهاء سينما حديقة الأزبكية إلى الساعة الرابعة والنصف صباحاً وكان الأستاذ طاهر حقي يظل إلى هذه الساعة في المسرح يراقب سير الأعمال ثم يعود في الساعة السادسة والنصف صباحاً يراقب تركيب الكهرباء والمناظر وغير ذلك وبذل الأستاذ أحمد نصار وسيد حجازي منظما المسرح مجهوداً كبيراً ملحوظاً وكذلك أحمد أفندي حافظ من موظفي السكرتارية.

تجسد نجاح هذا العرض في خطاب أرسله «محمد العشماوي بك» وكيل وزارة المعارف العمومية إلى «خليل مطران» يوم ١٩٣٦/٧/٢٢، هذا نصه: «عزيزي الأستاذ الكبير خليل مطران بك: يسرني أن أبادر فأظهر لكم عظيم اغتباطي بالنجاح العظيم الذي أحرزته الفرقة القومية المصرية ليلة الأمس في رواية «تاجر البندقية» إخراجاً وتمثيلاً وحسن أداء. ولما كان هذا النجاح يرجع قبل كل شيء إلى جهدكم وتفانيكم في العمل على إنجاح هذا المشروع الكبير فإني أرى أنكم أولى الناس بأن نقدم لكم التهنئة الخالصة. فأرجو قبولها مني وأن تتفضلوا بإبلاغ جميع الذين ساهموا في إخراج هذه الرواية وتمثيلها عظيم تقديري لجهودكم واغتباطي بنجاحهم في حفلة ضمت شيوخ الأمة ونوابها ووزرائها وجمهرة من رجال الأدب والصحافة، فكانت الحفلة خير دعاية للفرقة في مستهل نشأتها وكانت فألاً حسناً يؤذن بتحقيق الآمال في رفعة هذا الفن الجميل وتدعيم أسسه في بلاد هي أحوج ما تكون لهذا النوع من التثقيف الراقي بعد أن طغى عليها تيار جارف من النوع الذي كاد يذهب بلغتها وآدابها ويهبط بمستوى شبيبتها إلى الدرك الذي لا يرضاه لها المخلصون. وتفضلوا بقبول فائق احترامي».

فرد عليه «خليل مطران» بخطاب في اليوم نفسه، جاء فيه الآتي: «حضرة صاحب السعادة «محمد العشماوي بك» وكيل وزارة المعارف العمومية: تلقيت الكتاب الكريم الذي ذكرتم فيه عظيم اغتباطكم بالنجاح العظيم الذي أحرزته الفرقة القومية ليلة تمثيلها رواية «تاجر البندقية» إخراجاً وتمثيلاً وحسن أداء، ولقد كان له في نفسي كما كان له في نفس كل من الذين ساهموا في إخراج هذه الرواية وتمثيلها موقع من السرور والافتخار عددناه أسمى مكافأة على المجهودات التي بذلت لرفعة فن جميل لكم الفضل الأول والأثبت بنشره وتوافر الوسائل من منقطعة حيناً ومتصلة بعد ذلك لرقيه وبلوغه الغاية الجديرة بتحقيق آمال مصر العزيزة فيه. وفيما عدا قسطي اليسير الضئيل الذي منحه تكرمكم منحة واسعة من ثنائكم، فإنني لسعيد ومرفوع الرأس بما أثبتم به أعضاء الفرقة الذين عملوا على إنجاح هذه الرواية كما عملوا على إنجاح غيرها من قبل ويسرني أن سعادتكم قد شهدتم ما لقوه في تلك الليلة من عناية ورعاية سمحت بهما مكارم حضرة صاحب الدولة الرئيس الجليل مصطفى النحاس باشا وحضرات أصحاب المعالي الوزراء وحضرات الأجلاء المحترمين شيوخ الأمة ونوابها فلا جرم أن هذه المأثرة ستبقى خالدة الذكرى في قلوبنا جميعاً وستظل حافزة من أقوى الحوافز على السير في طريق الكمال الذي يقتضينا إياه هذا العهد الجديد بمختلف مطالبه في سبيل العلياء لتصبح مصر في فنها التمثيلي كما هي في سائر مجالات النشاط السياسي والفكري والخلقي الفريدة الكبرى والواسطة الحسنى في عقد مفاخر الشرق. فأرجو أن تتقبلوا خالص شكري وشكر كل من أعضاء الفرقة الذين وجهت إليهم كلمتكم المنعشة الطيبة هذا مع صادق الولاء وفائق الاحترام».