

مسرحنا

رئيس التحرير
محمد الروبي

رئيس مجلس الإدارة
د. أحمد عواض

السنة الرابعة عشرة • العدد 709 • الإثنين 29 مارس 2021

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

احذروا الجدار الخامس
في المسرح

الأراجوز ..
بهجتنا الدائمة

مدرسة التكنولوجيا التطبيقية ..
صرح جديد في أكاديمية الفنون

الآلاف يشاهدون «ولاد البلد»

بقرى قنا والأقصر ضمن مسرح المواجهة والتجوال



شهد الآلاف من الحضور، بقرى و نجوع محافظة قنا عرض «ولاد البلد» من إنتاج فرقة المسرح الحديث بالبيت الفني للمسرح، وذلك مع تطبيق الإجراءات الاحترازية طبقاً لقرارات وزارة الصحة المصرية .

قال الفنان إسماعيل مختار رئيس البيت الفني للمسرح أن سعادته كبيرة بالاقبال الجماهيري منقطع النظير الذي شهده عرض «ولاد البلد» ، والذي بدأ العرض ليالي عرضه بمحافظة الأقصر ثاني محطاته خلال هذه الجولة ابتداء من الخميس ٢٥ مارس الجاري و لمدة ١٥ يوم و حتى ٨ من إبريل المقبل، ليستكمل بذلك ٣٠ ليلة عرض بقرى و نجوع و مراكز محافظتي قنا و الأقصر، و ذلك ضمن مشروع المواجهة و التجوال برعاية الفنانة الدكتورة إيناس عبد الدايم وزير الثقافة ، و الذي وضع خطته البيت الفني للمسرح ، و تنظمه فرقة مسرح المواجهة و التجوال بالبيت الفني للمسرح، و بالتعاون مع وزارة الداخلية و وزارة الشباب و الرياضة و وزارة التضامن الاجتماعي ، الهيئة العامة لقصور الثقافة و عدد من الجهات المعنية و جمعيات المجتمع المدني .

يقول المخرج محمد الشراقوي مدير فرقة مسرح المواجهة و التجوال بالبيت الفني للمسرح، المشرفة على تنفيذ خطة المواجهة و التجوال، انه من المقرر ان يقدم عرض «ولاد البلد» بمحافظة الأقصر بقصر ثقافة الأقصر ، قصر ثقافة حوض الرمال، قصر ثقافة حاجر العديسات، و بالمدارس داخل مراكز الطود ، إسنا و

شوقي ، إسراء حامد، أميرة عبد الرحمن، أنوب شوقي، إسلام حسن، نورهان سالم، إسراء أحمد، كريمة أحمد، أمير عبد الحميد، محمود فتحي، أحمد مصطفى، نجات محمد فاطمة محمد ، إسلام عصام، عمرو حسين، بتول عبد الله، تصميم اضاءة أبو بكر الشريف، إستعراضات فاروق جعفر، من تأليف مصطفى سليم، و من إخراج محمد الشراقوي.

حاجر ارمنط ، مركز القرنة، حيث يقدم العرض بالقرى الأكثر فقرا بالمحافظة .

«ولاد البلد» يتناول قضايا عدة من خلال لوحات فنية تتضمن تعويم الجنين، الفساد وقانون الخدمة المدنية، تهجير الأقباط والهجرة غير الشرعية و بطولات جنود الجيش و الشرطة على الحدود، بطولة أحمد الرمادي، وليد الفوللي ، ياسر الرفاعي ، عبد العزيز التونسي، وائل مصطفى، عادل يوسف، محمد صالح، وفاء

رنا رأفت

مهرجان العراق للمسرح الشبابي

عروض مسرحية وندوات ومناقشات وورش فنية

تنطلق في النجف الأشرف الدورة الخامسة لمهرجان العراق للمسرح الشبابي الذي تقيمه وترعاه رابطة عيون الفن الثقافية للفترة من 2 إلى 4 يونيو 2021. ويشمل برنامج المهرجان عروض مسرحية من محافظات العراق وفق شروط وأعلنت وتقام إلى جانب العروض ورش فنية ومناقشات تحليلية حول العروض ، كما تقام ندوات أكاديمية علمية لمناقشة واقع المسرح في العراق .

المؤلف ومخرج العمل. وقد حددت رابطة عيون الفن اخر موعد لاستلام الأعمال المشاركة يوم 30 من شهر ابريل، على أن تتحمل إدارة المهرجان السكن والضيافة والنقل الداخلي فقط.



يشترك بتلك الندوات عراقية أكاديمية و مثقفة من خلال اوراق بحثية أعدت لذلك الغرض . وقد قامت رابطة عيون الفن الثقافية بدعوة جميع الفرق الفنية في العراق، للمشاركة في مهرجان العراق للمسرح الشبابي في دورته الخامسة والذي يقام في الفترة من 2 إلى 4 من شهر يونيو لعام 2021 في محافظة النجف الأشرف، على ان تكون شروط المسابقة كالتالي:

وعليه ترسل الأعمال المشاركة بصورة فيديو مع نسخة مطبوعة من النص بصيغة الورد على الإيميل fa143537@gmail.com

سامية سيد

عادل عبده

رئيساً لبيت الفنون الشعبية للعام الرابع



أصدرت الدكتورة إيناس عبد الدايم، وزيرة الثقافة، قراراً بالتجديد للمخرج عادل عبده، لرئاسة الإدارة المركزية للبيت الفني للفنون الشعبية والاستعراضية للعام الرابع علي التوالي .

وقد شهد البيت الفني للفنون الشعبية والاستعراضية خلال الفترة الماضية، إنتاج عروض مسرحية جديدة، تهدف إلى تعريف الشباب والنشء الجديد بقامات ورموز الفن، الذين أثروا الحياة الفنية، مثل الموسيقار بليغ حمدي، وفنان الشعب سيد درويش، ويجري حالياً بروفات مسرحية أليظ وسى عبده .

كما شهدت الفترة الماضية إنجازات عديدة منها افتتاح سيرك ومسرح مايو بعد إغلاق دام لأكثر من عشرين عاماً، وتفعيل دور الأوركسترا الحية لفرقتي رضا والقومية، وضخ عناصر ووجوه جديدة للفرق الفنية، وإعادة افتتاح مسرح محمد عبد الوهاب بالإسكندرية، ورفعت لافتة كامل العدد في معظم المواقع والعروض الفنية للبيت .

يعد الدكتور عادل عبده من المخرجين الذين تميزوا في مجال المسرح الاستعراضي

شيماء سعيد

مهرجان «إبداع ٩»

١٥ عرضاً مسرحياً يتنافسون على جائزة الفنان القدير «محمود ياسين»

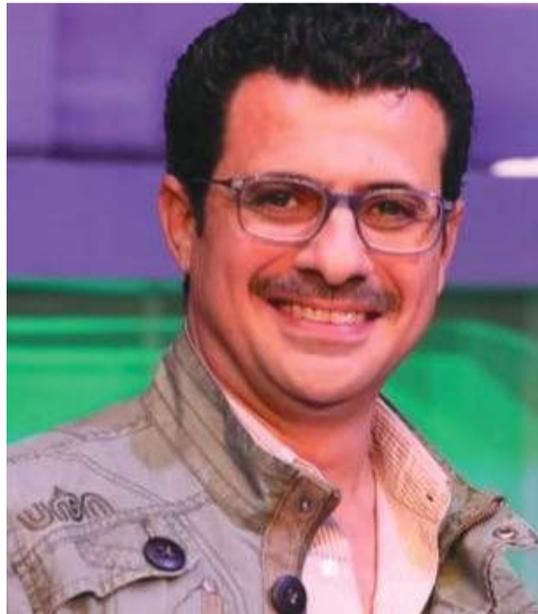
مهرجان إبداع
الموسم التاسع

في المجالات
الادبية والعلمية والفنية
لطلاب الجامعات والمعاهد العليا
والأكاديميات الحكومية والخاصة

وزارة الشباب والرياضة
www.emys.gov.eg

المتخصصة.
وفي يوم الخامس 2 إبريل يُقدم عرضان الأول منهما يُقدمه فريق مسرح كلية التجارة من جامعة بور سعيد وهو «مهاجر برسيان» / غير متخصص من تأليف جورج شحادة وإخراج محمد المللي كما تُقدم بنفس اليوم كلية التربية النوعية بجامعة الزقازيق العرض الثاني «الناس اللي في السما الثامنة» تأليف علي سالم وإخراج محمد النجار /متخصص
وفي سادس أيام المهرجان 3 إبريل يُقدم فريق المنتخب بجامعة قناة السويس عرضهم المسرحي «بعد الحداثة» / غير متخصص ديكور: محمد طلعت ملابس: منه أحمد كمال ، مكياج: ماجا موسيقا: رفيق يوسف إضاءة: كاجومخرج منفذ: مونيكا سميرتأليف: أحمد عماد وإخراج: إسلام تمام ،والعرض الثاني يُقدمه فريق مسرح كلية الهندسة بجامعة عين شمس «العقد» / غير متخصص من تأليف إدواردو دي فيليبو إعداد: سعيد سالمان وإخراج الطالب: أحمد محمد علي
وفي سابع أيام المهرجان يُقدم العرض الأول فريق منتخب جامعة بني سويف العرض المسرحي «زي كل الحكايات» / غير متخصص بينما يُقدم العرض الثاني فريق المنتخب لجامعة طنطا العرض المسرحي «طريق الحرب والموت» / غير متخصص من تأليف محمود جمال حديني وإخراج مهاب رضا، وفي آخر أيام المهرجان حيث 5 إبريل يُقدم المعهد العالي للفنون المسرحية بأكاديمية الفنون بالقاهرة العرض المسرحي «سالب واحد» / متخصص من تأليف محمد عادل وإخراج عبد الله صابر،والعرض الثاني يُقدمه منتخب جامعة القاهرة «سقطت الدماء على أشجار الزيتون» / غير متخصص
مواعيد فتح الستار

الآخر « / غير متخصص تأليف محمد يحيى وإخراج محمود ربيع ،ويُقدم فريق معهد الفنون المسرحية فرع الإسكندرية العرض الثاني «أحدهم» / متخصص تأليف محمد عبد المولى و إخراج محمد عماد.
و في يوم 1 إبريل حيث اليوم الرابع من أيام المهرجان يُقدم عرضان من جامعة عين شمس حيث يُقدم العرض الأول لفريق مسرح كلية التجارة بالجامعة وهو عرض «سالب صفر» / غير متخصص تأليف الطالب مصطفى طلعت وإخراج الطالب إسلام خالد، والعرض الثاني يُقدمه فريق المسرح بكلية الآداب بالجامعة وهو «أحداث لامت للواقع بصلة» بمساق العروض



انطلقت اليوم 29 الاثني مارس فعاليات الدورة التاسعة لمهرجان إبداع في مجال مسابقة العروض المسرحية للجامعات والمعاهد العليا والأكاديميات مسرح الشباب والرياضة ويواصل المهرجان فعالياته بحضور الكثير من القيادات بالوزارة، وبعض رؤساء الجامعات وعمداء الكليات المشاركة وقيادات الأنشطة الفنية بها حتى نهاية تقديم عروض المهرجان في 5 إبريل المقبل، وتتمثل فعاليات «إبداع 9» في تقديم العروض المشاركة بالمسابقة والتي نظمت مقسمة إلى قسمين الأول للعروض المسرحية المتخصصة وهي عروض معاهد أكاديمية الفنون وأقسام المسرح بكليات الآداب والتربية النوعية، والثاني للعروض غير المتخصصة المشاركة من قبل فرق الكليات والجامعات غير المتخصصة، ويشارك ضمن فعاليات المسابقة بقسميها 15 عرضاً مسرحياً من مختلف جامعات مصر الحكومية والخاصة والأكاديميات بأقاليم مصر من الشمال والجنوب ومحافظات الدلتا وتمثل فيما يلي:

عروض المهرجان

بأول أيام المهرجان اليوم يُقدم فريق منتخب جامعة بنها للفنون المسرحية عرض «المقطوعة 501» / غير متخصص ،وغداً في اليوم الثاني 30 مارس يُقدم عرضان الأول هو العرض المسرحي «الخراتيت» / غير متخصص من تأليف يوجين يونسكو و من إعداد وإخراج محمد فرج ، لفريق كلية الزراعة بجامعة المنصورة ،والعرض الثاني يُقدمه فريق منتخب جامعة المنوفية المسرحي وهو «رحلة حنظلة» / غير متخصص من تأليف سعد الله ونوس وإخراج أحمد عباس.
وفي اليوم الثالث للمهرجان 31 مارس يُقدم العرض الأول فريق كلية التجارة الخارجية بجامعة حلوان العرض المسرحي «الجانب



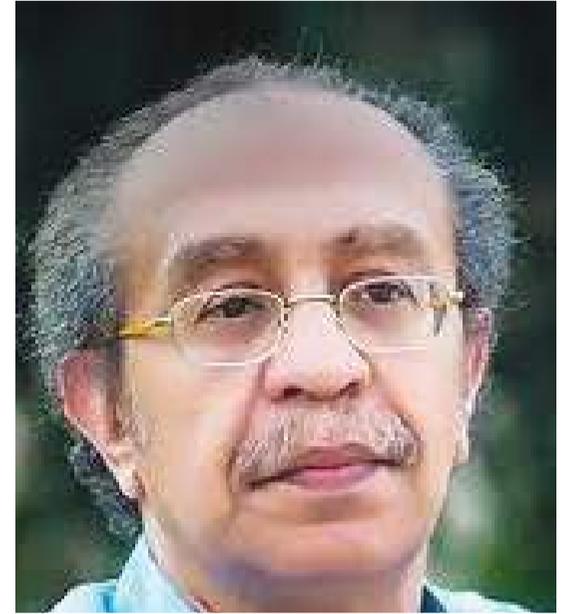
التحدي والإصرار

فيما تابع الناقد «باسم صادق» موضحاً: أنه قد تجسدت روح التهافت والإصرار الشبابي على المشاركة في المسابقة هذا العام في التحدي الناتج عن توقف النشاط المسرحي -ككل الأنشطة الفنية- في كل الجامعات تقريباً طوال العام الماضي بسبب جائحة «كورونا» العالمية ورغم هذا لاحظنا خلال اجتماعات لجنة المشاهدة التي شرفت بعضويتها بصحبة الصديقين العزيزين المخرج «عادل حسان» مدير فرقة مسرح الطبيعة والمخرج «إسلام إمام» لاحظنا خروج الجامعات بحلول مبتكرة تحاول تجاوز الأزمة اعتماداً على مبدأ العمل الجماعي ومشاركة أكبر عدد ممكن من الطلاب الممارسين للمسرح في الكليات المختلفة في العروض المسرحية فقد شاهدت اللجنة 33 عرضاً مسرحياً من كليات وجامعات مختلفة وهو بالطبع أقل بكثير من العروض المتقدمة للمشاركة خلال السنوات الماضية ولكنه رقم يعكس حجم التحدي والإصرار من قبل الشباب والجامعات للفوز بالمشاركة والعرض على مسرح وزارة الشباب والرياضة خاصة وأن العرضين الفائزين ينالان فرصة المشاركة في المهرجان القومي للمسرح وقد اختارنا بعد اجتماعات كثيرة 11 عرضاً مسرحياً غير متخصص و4 عروض متخصصة وقد أفرز تحدي جائحة «كورونا» عودة المنتخبات الجامعية من جديد وظهورها للمنافسات المسرحية بعدما لاحظ مسئولو المسرح تعثر كليات عديدة في إنتاج مسرحيات ضمن أنشطتها بسبب التوقف الطويل، لهذا لجأت عدة جامعات لتكوين منتخبات من طلاب كلياتها المتميزين والموهوبين لإنتاج عرض جماعي يمثل الجامعة ككل وهي خطوة مهمة نرجو ألا تتراجع في السنوات المقبلة وحتى في حالة العودة الكاملة للأنشطة بالكليات ولهذا نرى ضمن منافسات المسابقة مشاركات متميزة لمنتخبات جامعات القاهرة، بنها، طنطا، المنوفية وبنى سويف أي أقل من نص العدد الإجمالي المشارك بقليل وهي نتيجة سيبدو أثرها لاحقاً في دعم الحركة المسرحية مجملًا، وبالطبع يحسب لجامعة القاهرة أنها بدأت هذه التجربة الدورة الماضية وقبل تفشي جائحة «كورونا» فكان لها السبق في هذه الخطوة استكملتها هذا العام بعرض سقطت الدماء على أشجار الزيتون لذلك ستظل كل محاولات التطوير والتعامل مع الأزمات المختلفة، سواء داخل وزارة الشباب أو داخل إدارات المسارح بالجامعات، أهم عوامل نجاح المسابقة، والتي تجعل من مهرجان «إبداع المسرحي فصلًا مهما ومؤثرًا في دفتر تاريخ الحركة المسرحية المصرية.

همت مصطفى



المسرح المصري وهو دور تلعبه وزارة الشباب والرياضة، بقيادة وزيرها د. أشرف صبحي، باقتدار على طريق احتواء الشباب وتهذيب وعيهم ووجدانهم بالتعاون مع كل مؤسسات الدولة وخاصة وزارتي الثقافة والتعليم العالي، ودون الارتكان إلى نواديها ومراكز شبابها فقط في المحافظات والقرى إيماناً منها بدور الفنون والمسرح تحديداً في غرس قيم الفضيلة والانتماء والتحريض على التفكير الإيجابي الدافع للتنمية وبناء البشر قبل الحجر ومن خلال مشاركتي في أكثر من دورة سواء في لجان المشاهدة أو التحكيم ألتمس تهافتاً وإقبالاً شبابياً مذهلاً يزداد عاماً بعد عام للمشاركة في فعاليات مسابقات «إبداع» بل أن شباب الجامعات صاروا يُسابقون الزمن رغم أي معوقات تواجههم ليتمكنوا من التقدم بعروضهم للمسابقة. تسبقهم في ذلك إدارات كلياتهم وجامعاتهم بعدما حققته المسابقة من صدى مثمر وبناء في شتى مجالات الفنون ويُحسب لإدارة المسابقة بقيادة وكيل الوزارة السيدة نجوى صلاح رئيس الإدارة المركزية للبرامج الثقافية والتطوعية سعيها الدؤوب نحو التطوير المستمر ومحاولة تدشين مسابقات جديدة تدعم أنواعاً مسرحية بعينها افتقدتها الحركة المسرحية لسنوات طويلة فيها هي تطلق في الموسم التاسع، أولى مسابقات المسرح الغنائي جنباً إلى جنب مع المسابقة المسرحية المعتادة وهي خطوة بدأت هذا العام بخمس عروض مسرحية فقط ولكنها بالتأكيد ستفرز عروضاً غنائية واستعراضية مبهرة في السنوات المقبلة.



تُقدم العروض المسرحية المشاركة بالمهرجان يومياً بمسرح وزارة الشباب والرياضة وتفتح الستار لتقديم عرض اليوم الأول في الرابعة عصرًا ثم تتوالى عروض المهرجان فتفتح الستار لتقديم العروض من صباح 30 مارس إلى مساء 5 إبريل حيث كل يوم يُقدم العرض الأول في الحادية عشر صباحاً ويقدم العرض الثاني لنفس اليوم في السادسة مساءً غير أنه بيوم الجمعة 2 إبريل فقط يُقدم العرض الأول في الساعة الثانية بعد الظهر.

لجنة المشاهدة والتحكيم

تشكل لجنة تحكيم المهرجان «إبداع 9» من الفنانة «إيزيس المسرح المصري» سهير المرشدي، والمخرج المسرحي القدير عصام السيد والفنان سامح الصريطي فيما تشكلت لجنة المشاهدة من الناقد والكاتب الصحفي باسم صادق، والمخرج المسرحي إسلام إمام، والمخرج عادل حسان.

مواهب شبابية جديدة

وفي لقاء مسرحنا مع «باسم صادق» الناقد المسرحي بالأهرام وعضو لجنة المشاهدة واختيار عروض «إبداع 9» قال: بعد ثمان مواسم كاملة ومع بداية الموسم التاسع، نستطيع بكل أريحية القول أن مهرجان إبداع المسرحي، الذي تنظمه وزارة الشباب والرياضة سنوياً، صار أحد أهم الفعاليات المؤثرة والدافعة بقوة للحركة المسرحية في مصر؛ ذلك أنه يدعم المسرح الجامعي باعتباره رافداً لاغنى عنه في ضخ مواهب شبابية جديدة ولافتة في شتى عناصر العمل المسرحي لجسد



رئيس المسرح الوطني البقعة الفنان علي مهدي:

الدورة ٢١ لمهرجان البقعة الدولي من ١ إلى ١٠ نوفمبر ٢٠٢١

والتحضير، والنتائج المثمرة التي توصلوا اليها، مشيراً لتقدير كبير لإسهام رعاة المهرجان المؤسسين والجدد، خاصة ما قدموا في مرحلة الإعداد والتحضير، وأشاد بجهود صناع فنون الاداء و حرصهم علي بناء عروض جديدة استعداداً لمرحلة المسابقات التمهيدية.

وتابع مهدي موجهاً شكره وتقديره التام للفرق التمثيلية من أنحاء العالم العربي والأفريقي والعالم في تجديد رغباتهم في الحضور والمشاركة في مختلف برامج المهرجان، وثنم جهودهم المتصلة لدعم المهرجان، وكذا جهود المؤسسات الإقليمية والدولية في اتصال برامج التعاون المشترك، في مجالات التدريب والتأهيل الفني والتقني والعلمي والبحث والدراسات

وفي السياق نفسه

قال الشاعر والمسرحي المصري أحمد زيدان عضو الهيئة المديرة لمهرجان البقعة ولجنة إعلامه أن إدارة المهرجان وجهت الشكر لوسائل الاعلام المختلفة، لدعمهم المتصل، وللمتابعة والتشاور، وتقديم الصور الافضل عن أنشطة وبرامج المهرجان. الامر الذي اسهم في تحقيق افضل النتائج علي مدي عقدين من الزمان.

واختتم زيدان تصريحه بإعلان قرار الهيئة المديرة للمهرجان بتأجيل الدورة الواحد عشرون للمهرجان من موعدها المعلوم ٢٧ مارس ٢٠٢١، لتعقد الدورة في الفترة ١ - ١٠ / نوفمبر ٢٠٢١، مع استكمال إدارة المهرجان بقية الإجراءات ووضع قرارات الهيئة المديرة موضع التنفيذ.

دينا البدوي



أكد الفنان السوداني علي مهدي مؤسس مهرجان البقعة، ورئيس المسرح الوطني مسرح البقعة، أن اجتماع الهيئة المديرة للمهرجان قد عقد بحضور أعضاء مجلس الإدارة والرعاة، في السابع عشر من مارس الحالي، والذي اسفر عن تحديد موعد الدورة 21 للمهرجان والتي سوف تعقد في الفترة من 1 وحتى 10 نوفمبر 2021 .

وأوضح مهدي : بعد أن اطلع حضور الاجتماع علي تقرير الاستاذ عبدالمنعم عثمان مدير المهرجان، وتناول الاعضاء مختلف الموضوعات الواردة فيه وقدمت الهيئة المديرة لمهرجان البقعة بالغ شكرها وتقديرها لرعاة المهرجان، القدامى والمستمرين في دعمه بكافة الطرق الممكنة وكذلك الشركاء الجدد، مشيرة إلى أن إيمانهم بدور المهرجان التنموي والثقافي ما دفع لتحقيق انجازات هامة على مدار دورات المهرجان العشرين

الخارجية، واستقبالها لملفات العروض من تسع دول عربية وإفريقية ومن العالم، وإعدادها للجوانب الفكرية والعلمية المنظمة في اطار الدورة، والاحتفاء بشخصية المهرجان الراحل جعفر سعيد الريح عليه الرحمة.

وحول ظروف جائحة كورونا قال مهدي ان الجائحة جعلت هناك اشتراطات ومشكلات تخص التجمعات والمهرجانات خاصة مواقيت انتظام دورات المهرجان الدورية، والذي ظل علي عهده ينعقد في خواتيم مارس، ومفتتح أبريل من كل عام دون تأخير

ووجه مهدي شكره لهيئة المهرجان المديرة مثنياً لجهودها وعملها المتقن والشركاء المؤسسين والجدد في مرحلة والاعداد

وأشار السفير علي مهدي إلى أن أهم انجازات المهرجان هو اتصال الدورات دون انقطاع، إسهاماً منه في تحقيق الاستقرار والترقية وتطوير فنون العرض، وتوسيع دائرة المشاركة قطرياً وإقليمياً ودولياً ، خاصة للشباب ، وفي مختلف المجالات، مسجلاً إضافات إيجابية في مجال النقد والدراسات والبحث العلمي والنشر، والاحتفاء السنوي بصناع المسرح رواد حركة الفنون التمثيلية، وللجهد الكبير في بناء الشراكات الإقليمية والدولية، وإتاحة أوسع الفرص للجماهير لمشاهدة مختلف العروض من العالم.

وثنم بيان الهيئة المديرة لمهرجان البقعة جهود إدارة المهرجان، في الإعداد والتحضير، وإقامة المسابقات التمهيدية، وزياراتها لولايات السودان، واستكمال اتصالاتها



محمد دسوقي المدير الفنان:

تحديد أهداف المؤسسة ووضوح الرؤية أهم سمات المسئول الناجح



محمد دسوقي، مسرحي من طراز خاص، وفنان ذو طابع متميز، علاوة على تفوقه في الإدارة. وقد برز ذلك في إدارته لعدة مسارح ومؤسسات، ما جعله يستحق لقب الإداري الفنان. استطاع دسوقي صنع نجاحات هامة تركت أثرا وبصمة خاصة في الحركة المسرحية المصرية، ونتج عنها تقديم العديد من المبدعين في جميع مجالات فنون المسرح، فدايما كان له السبق في اكتشاف الطاقات الإبداعية ومنحها الفرصة لعرض إبداعاتها. ممثل بارع وله مدرسته الخاصة في الأداء، شارك في العديد من المسرحيات والأعمال الدرامية والسينمائية.

محمد دسوقي مواليد ٣ فبراير ١٩٦١ ممثل ومخرج مسرحي، حاصل على بكالوريوس المعهد العالي للفنون المسرحية قسم التمثيل والإخراج المسرحي دفعة ١٩٨٧ و دبلوم الدراسات العليا في الإخراج المسرحي من أكاديمية الفنون، المعهد العالي للفنون المسرحية دفعة ١٩٩١، سافر في منحة دراسية إلى إيطاليا عامي ١٩٩٧ و ١٩٩٨ لدراسة الإخراج وتنمية وتعزيز قدراته الفنية والإبداعية. أقام في إيطاليا مجموعة من الفعاليات و الورش الفنية أهمها ورشة تدريبية بأكاديمية الدراما الوطنية في روما سيلفو دا ميكو مسرح برتولد بريشت، ساعده فيها مدير الأكاديمية البروفسور ماريا موزاتي اكراما زميل دراسة أستاذه سعد أردش رحمة الله. كما أخرج أيضا مسرحية «الكراسي» تأليف يونسكو

شارك بالعرض في مهرجان روما لمسرح القاعدة الشعبية، وهو مهرجان محلي تنظمه وتشرف عليه محافظة روما، فحصل على جائزة أفضل عرض مسرحي ضمن ١٤ فرقة إيطالية، فكرمه وزير الثقافة المصري في ذلك الوقت الفنان فاروق حسني على هذا الإنجاز، وأرسله إلى مهرجان آفينيون بفرنسا، كما شارك عرضه الإيطالي «الكراسي» في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي عام ١٩٩٨ و عرض مسرح الجمهورية.

بعدها عاد إلى الوطن من المنحة الدراسية حصل على جائزة الدولة للإبداع الفني في مجال الإخراج المسرحي، ثم عين ممثلا بهيئة المسرح عام ١٩٨٨ بفرقة المسرح الحديث، ثم انتقل إلى فرقة المسرح القومي وظل بها حتى خروجه إلى المعاش في ١٨ أكتوبر ٢٠١٢.

تم انتدابه مديرا لفرقة مسرح الطليعة حتى ٣٠ سبتمبر ٢٠١٥ فحققت معه إنجازات ونجاحات لم تحدث منذ فترة إدارة الفنان سمير العصفوري لها، ويكفي أن الفرقة حصدت ١٣ جائزة من أصل ٢٠ جائزة في المهرجان القومي للمسرح المصري في دورته الثامنة

عام ٢٠١٥ .
انتقل إلى إدارة مركز الهناجر للفنون في الأول من أكتوبر ٢٠١٥ واستمر حتى الثالث من فبراير ٢٠٢١ و استطاع تقديم إنتاج متميز للهناجر، وحصد الكثير من الجوائز، منها: أفضل عرض مسرحي مستوى ثان مسرحية الرمادي إخراج عبير على، ثلاثة جوائز لعرض الزومبي إخراج طارق الدويري، أفضل عرض تراثي من بولندا مسرحية أرزاق إخراج رضا حسنين، أفضل عرض مسرحي « أيام صفراء للمخرج اشرف سند، بالإضافة إلى سبعة جوائز أخرى لنفس المسرحية من المهرجان القومي للمسرح المصري الدورة في ٢٠١٩.

بدأ محمد دسوقي ممثلا في مسرح الطليعة عام ١٩٨٠ من خلال فرقة ٧٩ التجريبية التي أنشأها الفنان سمير العصفوري من أعضاء نادي مسرح الطليعة، وشارك في مسرحيتين، « الليل طويل» و « هاملت ٨١ » من إخراج الراحل سامي صلاح.

تشكل عقله ووجدانه في الصالون الثقافي لمسرح الطليعة، حيث كان يجلس مستمعا إلى الكبار صلاح عبد الصبور و سمير سرحان و عبد العزيز حمودة و محمد عناني و احمد العشري و محمود ياسين. كان لهم الأثر الأكبر على تكوينه إلى أن التحق بالمعهد

العالي للفنون المسرحية عام ١٩٨٢. اعتبر نفسه ابنا لزمان وجيل من الأساتذة العظام ومنهم سعد أردش وكمال ياسين وعبد الرحيم الزرقاني وكرم مطاوع.
يعتبر أن أهم فتراته في الإدارة كانت من ١٨ أكتوبر ٢٠١٢ حتى ٣٠ سبتمبر ٢٠١٥ في فرقة مسرح الطليعة، وقد أرجع ذلك إلى كونه كان يدير المسرح في مرحلة سيولة وفوضى عارمة كانت تمر بها الدولة المصرية وقد عاصر مرحلة محمد مرسي وغزوة الصناديق وعلاء عبد العزيز وزير الإخوان، و كان يتعرض لإرهاب بعض الفنانين والتظاهر في حوش المسرح.

ولأنه تربي في فرقة مسرح الطليعة فقد كان يعرف قيمة هذه الفرقة التي أنشأها الفنان سعد أردش عام ١٩٦١ بعد عودته من إيطاليا، فكان يفعل كل ما يستطيع للحفاظ عليها من الضياع، وكان يسير - حسب قوله - على جمر من النار ويضع نصب عينه أهداف الفرقة و أولها استعادة الذاكرة التي تم محوها بفعل الثورة، فكانت الفرقة تنتج ٤ مسرحيات بقاعة صلاح عبد الصبور و ٤ مسرحيات بقاعة زكي طليمات، كما أنتجت أعروض مسرحية مهمة مثل طقوس الموت والحياة ومارا صاد وهاي ياليلة هوووي، و ثري دي وهنا أنتجون وروح وعروض أخرى كثيرة، فعدت الفرقة إلى سابق عهدها في مرحلة الازدهار .

كان مقتنعا أن مركز الهناجر للفنون ملكا لجميع شباب المسرح أيا ما كانوا هواة، محترفين، مستقلين. وأن فلسفة إنشاء المركز قامت على دعم الجميع، وليس فريقا بعينه، وكان دائما يقول ذلك، وأن هذه هي العدالة والتنمية الثقافية، أن يعمل الجميع، شرط الإبداع الحقيقي، وأن تكون هناك رؤية حديثة تقدم على المسرح، وأن الهناجر أقرب إلى مسرح الطليعة من حيث التوجه والفلسفة. كما كان يعرف كيف يختار المشروع والمبدع واحتياجات الفرقة ومسئولية الوزارة.

رؤيته الفنية تتلخص في أن الاختيار أهم مرحلة، ثم التنفيذ و تحمل مسؤولية الاختيار. يقول إن مسؤوليتك هي قدرتك على قراءة البشر وتحديد أهداف المؤسسة الثقافية والفنية، بغض النظر عن طموحات البشر الشخصية وأن صوح الرؤية تنجح مشروعك
رنا رأفت



في إقليم «جنوب الصعيد»

«نوادي المسرح» تقدم 5 عروض لعام 2021



ضمن مشروعات الإدارة العامة للمسرح بالهيئة العامة لقصور ثقافة تواصل تجارب المسرح تنفيذ خطتها في مختلف الأقاليم الثقافية الستة في مصر، ومن بين هذه الأقاليم إقليم «جنوب الصعيد» الثقافي والذي يضم محافظات البحر الأحمر، قنا، الأقصر، وأسوان وقد تقدم من المحافظات الأربع العديد الشباب بالتجارب المتنوعة للمشاركة في نوادي المسرح لعام 2021 وتمثلت فيما يلي:

إقليم جنوب الصعيد

فرعي قنا والبحر الأحمر

بفرع ثقافة قنا تقدمت للمشاركة من قصر ثقافة «نجع حمادي» بنوادي المسرح 4 تجارب وهي: تجربة عرض «191!» تأليف صلاح علي غانم وإخراج أشرف محمد علاء الدين، وعرض «نناهووو» تأليف وإخراج عبد الهادي هاشم، عرض «وراء الكواليس» تأليف وإخراج أيمن الحداد، عرض «شرح ذات» تأليف وإخراج نبيل مكرم ومن قصر ثقافة «فرشوط» تقدمت تجربتان وهما عرض «طائر» من تأليف محمود جمال حديني وإخراج عماد محمد رسلان، وعرض «طرح الحرير» من تأليف شريف صلاح الدين وإخراج محمد عسقلاني ومن قصر ثقافة «دشنا» تقدم للمشاهدة عرض واحد وهو «عزبة مبروك» من تأليف أحمد سعيد أبو زيد وإخراج علاء عبد الرافع ومن قصر ثقافة قوص تقدم عرض «نص دائرة» تأليف علي عثمان وإخراج أحمد صابر وبفرع ثقافة البحر الأحمر تقدم من قصر ثقافة الغردقة عرض «الحياة» تأليف كريم الشاوري وإخراج أحمد عبد الباسط

الأقصر وأسوان

وبفرع ثقافة الأقصر تقدم من قصر ثقافة «الطارف» بالقرنة عرض «السجان» تأليف كرم نبية وإخراج أحمد رجب ومن قصر ثقافة الطور تقدم عرض «فهيمة» من تأليف كريم الشاوري وإخراج ناجي فؤاد القنواني ومن فرع ثقافة أسوان تقدمت 3 تجارب لعروض نوادي المسرح وهي عرض «أشخاص القدر» من تأليف ويليام شكسبير وإخراج مصطفى لبيب وعرض «جنون عادي جداً» تأليف مروة فاروق وإخراج أصولي مرعي علي وعرض «الخواجة» تأليف سيمون حارس وإخراج موسى محمد أحمد.

لجنة المشاهدة

وقد أعلنت إدارة المسرح عن عروض تجارب نوادي المسرح التي تم اختيارها من قبل لجنة المشاهدة لإقليم جنوب الصعيد التي تشكلت من المخرج خالد عطا الله، والمؤلف أحمد أبو خنيجر، والمخرج محمد الشحات وتمثل العروض بموسم 2021/2020 في 5 عروض مختارة من ثلاثة فروع

وأهدافها، وما المقصود بتقديم وإنتاج عرض مسرحي تتسم ميزانية إنتاجه أنها قليلة جداً بينما تدعو فلسفتها إلى تقديم المواهب وطرح الأفكار الجديدة والمختلفة في الرؤية الإخراجية لأن فلسفة وأيديولوجية «نوادي المسرح» تقوم على أن يدرك المتقدم بالتجربة جيداً هدف تقديمه لعرض مسرحي بتكلفة زهيدة قادرة على خلق مفردات متميزة قادرة بقوة على التعبير عن الأفكار والقضايا التي يستهدفها العرض، وتابع «خالد عطاالله»: والمقصود والهدف هنا بتجربة «نوادي المسرح» أن تدفع عقول الشباب ومخيلتهم نحو عوالم جديدة من الإبداع، وتهدف إلى توجيههم للتجريب نحو الابتكار، والبحث عن حلول خلاقة للمفردات مسرحية عوضاً عن ميزانية كبيرة كالعروض الأخرى التي تتطلب مبالغ طائلة بينما تهدف «نوادي المسرح» تقديم عرض مسرحي مختلف في مجمله عن ملامح وسمات العروض المسرحية الأخرى التي تنتج من قبل الإدارة العامة للمسرح والثقافة الجماهيرية وكذلك بمختلف الجهات والمؤسسات الحكومية أو الخاصة

خلق جديد و إبداع فني

فيما أوضح «خالد عطاالله»: وتتضح أهمية وهدف النوادي حيث استقطاب أفكار جديدة وخلق إبداع فني من الشباب ومساعدته على الميلاد والوجود في كل العناصر المسرحية من الإخراج، التمثيل ديكور، سينوغرافيا التأليف، الإضاءة موسيقى، وتعبير حرّكي، وكل هذه المفردات تصنع عرضاً مسرحياً مغايراً ومتميزاً يوضح ما الذي سوف يقدمه من جديد وما الإضافة التي سوف تثرى التجربة ومن ثم ما الجديد الذي سوف يُقدمه عرضاً بالنوادي في الحركة المسرحية

١٢ تجربة

واستكمل «خالد عطاالله» موضحاً: لقد تم مشاهدة نحو 12 تجربة للعروض مبرحلة المشاهدات، وقد اعتذرت بعض

ثقافية وهي محافظات قنا والأقصر والبحر الأحمر وهي العروض المنتجة بجنوب الصعيد

من فرع «ثقافة قنا» تم اختيار مشروع عرض «شرح ذات» تأليف وإخراج نبيل مكرم، وعرض «طائر» من إخراج عماد محمد رسلان، وعرض «طرح الحرير» من إخراج محمد عسقلاني، ومن فرع «البحر الأحمر» تم اختيار مشروع عرض «الحياة» من إخراج أحمد عبد الباسط، ومن الأقصر عرض «السجان» من إخراج أحمد رجب.

لجنة المشاهدة

وقد التقت مسرحنا بأعضاء لجنة المشاهدة لتتعرف على ملامح وسمات العروض المتقدمة لتجارب نوادي المسرح بإقليم جنوب الصعيد وسمات العروض التي تم اختيارها للإنتاج

خالد عطا الله: «نوادي المسرح» تدفع عقول الشباب ومخيلتهم نحو عوالم جديدة من التجريب نحو الإبداع

تجربة رائدة للتجريب

وقال المخرج «خالد عطاالله»: تعد تجارب مشروع «نوادي المسرح» من أهم ما ينتجه برنامج المسرح المقدم بالهيئة العامة لقصور الثقافة وأهم ما تقدمه الفرق المسرحية بكل الأقاليم والمواقع الثقافية بمختلف محافظات مصر وهي تجربة رائدة وقد كنت أنا أحد أبناء هذه التجارب، وفخوراً أنه قد حالفني الحظ نحو ذلك إذ كانت «نوادي المسرح» لي خطوة مهمة برحمتي مع المسرح، وأكد «خالد عطاالله»: أن «نوادي المسرح» اليوم تعد فرصة قوية ومهمة للشباب لإدراكهم جيداً لمواهبهم وممارستها وأن يعرفهم المسرحيين ويتابعوا مجالات إبداعهم المختلفة في فنون الأداء وكذلك دعمهم فنياً وأشار «عطا الله» أن الشباب في مختلف محافظات الأقاليم بقراها ومدنها في احتياج كبير إلى تعريف واضح «جامع مانع» عن تجارب «نوادي المسرح»



محافظة الصعيد ومثلاً على ذلك لايتوافر في فرع ثقافة أسوان غير مسرح بأسوان، ومسرح كوم امبو وأكد «أبو خنيجر» أن توافر خشبة المسرح أو الفضاء المناسب للبروفات ولتقديم العروض المسرحية هو ما يُخلق الرغبة نحو المشاركة ومن ثم تتوافد المشاركات والتجارب ممن يرغبون في المشاركة وتقديم مسرحاً لأنهم يثقون أنهم يمتلكون مسرحاً وعن ظاهرة المؤلف المخرج ببعض تجارب نوادي المسرح فأوضح «أبو خنيجر» مؤكداً أن الكثير من الشباب لا يعرفون الكثير من النصوص المسرحية التي نأمل أن يقرأوها، والعديد من الشباب تفتقر ثقافتهم إلى الوعي بالنصوص لمختلف الكتاب المحليين ونصوص مختلف الثقافات بالعالم كله بمختلف العقود السابقة والأخيرة وكذلك النصوص الحديثة، ونجد في تجارب المؤلف المخرج حالات متباينة فنجد أن المؤلف المسرحي الشاب قد يرى أنه لا يوجد مخرج قادر على تنفيذ الأفكار التي يطرحها في نصه الذي ألفه بصورة جيدة على خشبة المسرح فيقوم هو بخوض تجربة الإخراج وخصوصاً إن كانت له تجارب من قبل في المشاركة بعروض مسرحية، أو المخرج الذي يبحث عن نص يُناسب ما يرغب في تقديمه من قضايا وأفكار فلا يجد فيُجرب أن يكتب لنفسه ويخوض تجربته من الفكرة فالتأليف حتى الإخراج، واختتم «أحمد أبو خنيجر»: نحن في احتياج كبير لتقديم برامج تنظم بها دورات لتنمية الثقافة المسرحية للشباب وخصوصاً الذين يرغبون في التقديم لنوادي المسرح ولشباب المسرحيين.

تقدم عروض نوادي المسرح 2020 / 2021 ضمن خطة إنتاج الإدارة العامة للمسرح التابعة للإدارة المركزية للشئون الفنية بالهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة د. أحمد عوض، ورئيس الإدارة المركزية للشئون الفنية الفنان أحمد الشافعي، ومدير إدارة فرق نوادي المسرح المخرج السعيد منسي.

همت مصطفى



التي يتقدم بها العدد من الشباب، ونشهد بكل عام وموسم العديد من التجارب غير المناسبة لسماوات وأيديولوجية «نوادي المسرح» حيث يتضح لنا أن الكثيرين من المتقدمين غير مدركين تماماً لهوية وفلسفة وأهداف هذا المشروع الثقافي والفني المتفرد جيداً، والذي يستهدف التجريب، ومن المقترح أن يختار المتقدم بالتجربة «المخرج» لنصوص قصيرة بشخصيات درامية عددها قليل في عناصر العرض المسرحي و عليه أن ينتقي عناصره بعناية تبعاً لميزانية إنتاج النوادي القليلة ويبحث عن حلول تؤكد على قدرته على الخلق والابتكار وأكد «أبو خنيجر» أن «نوادي المسرح» تختلف سماتها عن سمات العروض المسرحية الأخرى التي تنتج للفرق المسرحية بالهيئة العامة لقصور الثقافة لفرق القصور وكذلك في مشروعات أخرى، بينما نجد أحياناً كثيرة الشباب لا يدركون ذلك عند التقديم للمشروعات من بدايتها، وعن المشاركات المتقدمة بالجنوب فقد أوضح «أحمد أبو خنيجر» أنه قد تقدم العديد من الشباب بمشروعاتهم من محافظات إقليم جنوب الصعيد الأربعة بعدد يتناسب مع الحراك المسرحي بالصعيد، ومن بين هؤلاء الشباب الذين امتلكوا أفكاراً خلاقة ووعياً بمشروع التجارب ومن ثم تم اختيارهم للإنتاج

تنمية الثقافة المسرحية

وقد أشار «أحمد أبو خنيجر» إلى أن قلة المتقدمين للنوادي المسرح يعود إلى عدم توافر المسارح والفضاءات التي تساعد على انتشار الحركة المسرحية بالمواقع الثقافية بجنوب الصعيد حيث لايتوافر مسارح تتسع لممارسة المسرح بكافة



العروض من قبل مخرجيها قبل خوض التجربة وتنفيذ خطوات أولى بها أو استكمالها بعد التقديم بالمشروع للإقليم، وكان قد تقدم 8 عروض من فرع ثقافة أسوان إلى الغردقة تفتقر إلى الجدية وتتسم بالسطحية في التناول وشهدنا من بين مقدمي العروض من لم يسعى لتطوير تجربته بعد مناقشتها معه من قبل، ومن لم يأخذ خطوات جادة تنقل لنا تجربة جادة مما اتسمت بأنها تفتقر لبذل الجهد لتنميتها أو تطويرها أو يمنح تجربته وقت كاف للتدريب والابتكار، وتابع «عطاالله» وبعض التجارب مما شاهدناه لم تنضج الفكرة الأساسية التي يُهدف إليها العرض، وكان هذا واضحاً في غالبية العروض المتقدمة وكان أيضاً من بين المتقدمين ممن قد بذلوا جهداً في بعض العناصر من مفردات العرض المسرحي مثل التمثيل والتأليف والسينوغرافيا، ولكن هذه العروض كانت تفتقر وضوح الأفكار بها ولم ترتقي إلى الخلق الجديد والإبداع فبعض منها كان يُقدم كولاغ غير مكتمل الرؤية رغم قوة باقى العناصر والبعض منها يحتاج إلى نضج إيديولوجي ومعرفي لتقدمها للجماهير، إذ كان يغلب على العروض التشويش في طرح الفكرة، واختتم «خالد عطاالله» مؤكداً: أنه شهد بتجارب الجنوب طاقات تمثيلية جيدة لا يمكن أن تغفلها ذاكرته ولكنها تحتاج إلى تدريب أكثر ويأمل تنظيم ورش مسرحية عديدة تحتضن مواهب هؤلاء الشباب

الخلق والابتكار

ويقول المؤلف المسرحي «أحمد أبو خنيجر» تشهد دوماً تجارب «نوادي المسرح» التباين في كل العروض المتقدمة والمنتجة وتنوع ككل عام ما بين التجارب الجيدة والضعيفة

أحمد أبو خنيجر: العديد من الشباب لا يدركون

هوية وفلسفة مشروع «نوادي المسرح»

«المسرح التفاعلي أداة لتنمية الوعي»

.. ماجستير في جامعة طنطا



مشكلة البحث

وحول مشكلته وتساؤلات الدراسة كتبت الباحثة: على الرغم من الاهتمام الدولي والمحلي بالتركيز على الوعي بالتنمية المستدامة في مجال البيئة، إلا أن هناك قصوراً واضحاً في المدارس المصرية وفي وعي الطلبة بمفاهيم التنمية البيئية المستدامة، وعدم قدرة الطلاب على فهم هذه المعاني المتعلقة بالاستدامة البيئية وخصوصاً في مرحلة التعليم الأساسي وكيفية تطبيقها، مما يستلزم ضرورة تنمية وعي الطلاب بمشكلات البيئة ومخاطرها ومن ثم ضرورة تحقيق التنمية المستدامة لهذه الموارد.

أضافت : الأمر الذي جعل من الأهمية وضع برنامج مقترح قائم على المسرح التفاعلي لتنمية الوعي بالتنمية البيئية المستدامة لدى طلاب مرحلة التعليم الأساسي، لمساعدتهم على تعديل السلوك غير المستدام لكي يصبح سلوكاً مستداماً يعي البيئة المحيطة به.

وحددت الباحثة أهم أهداف الدراسة في:

تصميم وبناء برنامج للوعي بالتنمية البيئية المستدامة لدى طلاب مرحلة التعليم الأساسي، والتعرف على مدى فاعلية تقنيات المسرح التفاعلي في توعية طلاب مرحلة التعليم الأساسي بالتنمية البيئية المستدامة. وكذلك التعرف على كيفية تناول الدرامي للتنمية البيئية المستدامة بالمسرح التفاعلي.

ورأت الباحثة أنه يمكن أن تساهم هذه الدراسة في مساعدة المعلمين على معرفة وفهم طبيعة المشكلات البيئية، وما يلزم من حلول لها ليحاولوا التعديل من سلوكهم غير المستدام مع البيئة. كما تأمل أن تساعد أخصائي المسرح والمرشدين في المدارس في خفض المشكلات السلوكية البيئية لدى طلاب مرحلة التعليم الأساسي.

وأشارت الباحثة إلى أن استخدام المسرح التفاعلي في الوعي بالتنمية البيئية المستدامة لم يزل قادراً كافياً في البيئة المصرية والعربية بصفة عامة، حيث لا توجد دراسة في حدود علمها ذات صلة فيما يخص المسرح التفاعلي في علاقته بالمشكلات المتعلقة بالتنمية البيئية المستدامة لدى طلاب مرحلة التعليم الأساسي، وهو ما يعطى الدراسة أهميتها .

وفيما يتعلق بالأهمية التطبيقية للدراسة أوضحت الباحثة أنها تساعد على تصميم وإعداد برنامج يعتمد على المسرح التفاعلي بتقنياته المتعددة التي تعتمد على التفكير النقدي والإبداعي وتمثل في التمثيل التلقائي مثل التمثيل اللفظي المونولوجي، والتمثيل الحواري، والتمثيل الحسي الحركي، والتمثيل السردى، ودراما اللعب، مشيرة إلى أن تقديم مجموعة من الألعاب الدرامية بعفوية وتلقائية يساعد على تحفيز الوعي بالتنمية البيئية المستدامة وجعل الأطفال أكثر قابلية للتغيير، حيث يُقبلون بشغف على المسرح مما يحتويه من أنشطة جاذبة للطفل. كذلك أوضحت الباحثة أن البرنامج يعني: مجموعة من الأنشطة يقوم

شهدت كلية التربية النوعية جامعة طنطا مناقشة رسالة ماجستير مقدمة من الباحثة هبة عبد الرحمن عبد الغني الكيلاني بعنوان «برنامج مقترح قائم على المسرح التفاعلي لتنمية الوعي بالتنمية المستدامة لدى طلاب مرحلة التعليم الأساسي» ، وضمت لجنة المناقشة الدكتور سيد علي إسماعيل، أستاذ المسرح العربي بكلية الآداب جامعة حلوان (مناقشاً ورئيساً) وإشراف الدكتورة عزة حسن الملط، رئيس قسم الإعلام التربوي بكلية التربية النوعية جامعة طنطا ، والدكتورة مایسة علي زيدان، والدكتورة هالة فوزي عبد الخالق، ومنحت الباحثة درجة الماجستير.

في مقدمة رسالتها قالت الباحثة إن مرحلة الطفولة تعد مرحلة هامة دائم ومستمر، فالأطفال شباب الغد وعماد المستقبل ومن ثم ينبغي حسن تنشئة الطفل المتفهم لبيئته، والمدرک لظروفها والواعي بما يواجهها من مشكلات، وقد أكدت العديد من الدراسات والبحوث على أهمية تزويد الأطفال بالمهارات اللازمة التي يحتاجونها للقيام بدور مؤثر في تحسين البيئة وحمایتها.

أضافت : وقد أسهمت الفنون بأنواعها المختلفة في إحداث نهضة حضارية وفكرية، مشيرة إلى أن «المسرح فن من فنون المجتمع التي تعكس واقع، وتعرض طموحاته، وتجاري ما يطرأ عليه من تغيرات، و ما يدور فيه من قضايا وما يسعى لتحقيقه من تطلعات، وترى لذلك أن الأهداف والمقاصد التي يؤديها المسرح الموجه للأطفال تتعاظم، بوصفه وسيلة تربوية وتعليمية تدرج ضمن مجال التربية الجمالية والتربية الخلقية، إضافة إلى إسهامه في التنمية العقلية واهتمامه بالتعليم الفني للأطفال منذ مراحل تكوينهم الأولى. على هذا جاء اختيار الباحثة للمسرح التفاعلي كوسيلة لتحقيق الوعي بالتنمية البيئية المستدامة، وقد اعتبرت أن تقنيات المسرح التفاعلي من أهم الوسائل المؤدية لتحقيق ذلك ، حيث تعتمد على مشاركة التلميذ وتفاعله مع العرض وتدفعه لاقتراح الحلول، كما يهتم المسرح التفاعلي بتوضيح المشكلات والقضايا المجتمعية وتوصيفها، و يقوم على العمل الجماعي المنظم، مع إمكانية أن يكمل الطالب بقية العمل بالنيابة عن الممثلين، كما يهتم هذا المسرح بتحفيز التفكير النقدي تجاه القضية المطروحة ما يجعل الطفل يبدع في طرح الحلول .

وفي إطار ما سبق ترى الباحثة أنه إذا أمكن أن نبني مدخلا جديدا قائما على توظيف المسرح التفاعلي باعتباره مدخلا حيويًا في التوعية بالتنمية البيئية المستدامة، يمكن أن يتم بتحويل الفصل إلى مسرح يُمارس فيه كل تلميذ دورًا ويتصرف بناء على أبعاد هذا الدور فيسهم في تنمية الوعي بالتنمية البيئية المستدامة. وترى الباحثة أن المسرح التفاعلي يجمع بين اللعب والحوار والألوان والموسيقى والمتعة الوجدانية لذلك يعد وسيطاً مهماً من وسائل الوعي للمشكلات المجتمعية.

بها الممثل أو المعلم، مما يساهم في إكساب الطفل خبرات، ومفاهيم واتجاهات مناسبة وأنه مؤلف من مجموعة منظمة من الأنشطة والعروض أو جدول مخطط لتطبيق هدف معين.

وتحدد الباحثة ما تقصده بالمسرح التفاعلي في بحثها من خلال استدعاء تعريف Jeff Worth له والذي يقول: هو الشكل المسرحي الذي يشارك الجمهور فيه بدرجات متفاوتة في إنشاء الدراما على خشبة المسرح، مما يؤدي إلى مزيج من الأداء النصي والارتجالي، بهدف تعزيز الحوار النقدي الذي يهدف إلى تحدي المواقف والسلوكيات حول مجموعة متنوعة من القضايا الاجتماعية. وأشارت إلى أن هذه القضايا تشمل العدالة الاجتماعية والصحة والبيئة، فضلاً عن عدد لا يحصى من قضايا المجتمع محددة الموقع على أساس احتياجات الجمهور .

وعرفت الباحثة «المسرح التفاعلي» إجرائياً على أساس انه «لعبه تمثيلية تعليمية موجهة للتلاميذ ذو الوعي البيئي المنخفض حيث يتم تقسيمهم إلى (مؤدين/ مشاركين) ومن خلال مواقف مسرحية بعضها معد مسبقاً والأخر يعتمد على ارتجال المشاركين، بهدف التوعية بالتنمية البيئية المستدامة من ثم تعديل السلوك غير المستدام تجاه البيئة المحيطة إلى سلوك مستدام.

وتناولت الباحثة أيضاً عدة مصطلحات خاصة بالبحث ومنها:

المشرف المسرحي (الجوكر) وهو «شخص متعدد الاختصاصات إذ يجمع بين التمثيل داخل العرض والإخراج وتنشيط الجمهور في آن واحد» ، وتعرفه هي إجرائياً بأنه الشخص الذي يوفق بين مجموعتين من التلاميذ (الممثلين/الجمهور) ويدير العملية الدرامية في المسرح التفاعلي، من تنشيط للعرض ومناقشة الجمهور حول القضية المطروحة، وأوضحت أنه متعدد الأسماء حيث يطلق عليه الميسر، المنشط، الجوكر، وقد يكون في المجال التعليمي هو أخصائي المسرح وفي المجال النفسي أخصائي نفسي.

ياسمين عباس

«القهر الاجتماعي ودلالاته في نصوص المونودراما العراقية»

رسالة ماجستير الباحث مصطفى سعدون خميس



تم مناقشة رسالة الماجستير بعنوان «القهر الاجتماعي ودلالاته في نصوص المونودراما العراقية» مقدمة من الباحث مصطفى سعدون خميس العبودي، وتضم لجنة المناقشة الدكتور جبار خباط، أستاذ مساعد بكلية الفنون الجاميلة جامعة بغداد (رئيساً)، والدكتور محمد مهدي حسون، أستاذ مساعد بكلية الفنون الجاميلة جامعة بغداد (عضواً)، والدكتور عامر صباح مرزوك، أستاذ مساعد بكلية الفنون الجاميلة جامعة بغداد (عضواً)، والدكتور ثائر بهاء، أستاذ مساعد بكلية الفنون الجاميلة جامعة بغداد (مشرفاً). والتي منحت الباحث من بعد حوارات نقاشية انتظمت وفق شروط ومعايير أكاديمية درجة الماجستير.

وجاءت رسالة الماجستير الخاصة بالباحث كالتالي:

إن الشعور الذي اصاب إرادة الانسان بمظاهر القهر الاجتماعي جاء نتيجة الضغوط التي تولدها تركيبة الانظمة الاجتماعية داخل المجتمع وقوانينه الوضعية التي تخل بالتوازن الاجتماعي؛ وهذا الخلل يهيأ المجال أمام الفوضى والاضطرابات التي تفكك التركيبة الاجتماعية السليمة للفرد، لكن التطور الصناعي الذي أحدثته بلدان الراسمالية كان له دور في تفشي ظاهرة القهر الاجتماعي والذي ادى الى فقدان القيم الاجتماعية نتيجة استغلال امكانياتها وقدراتها المادية ضد الفرد مما عرض الفرد للاستغلال والتهميش والقهر وتقليص التفاعل الاقتصادي الاجتماعي للفرد المقهور وحرمانه من الموارد البشرية والطبيعية ذلك لان انسان هذه المجتمعات لم ينظر اليه باعتباره عنصراً أساسياً ومحورياً في أي مجال تنموي يدعم حصانته الاجتماعية اتجاه واقعه.

ان حالة القهر الاجتماعي تصيب الهوية الفردية وتكون غير قادرة على مواجهة الانظمة التسلطية بكافة أوانها وتشكلاتها الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية وهذه الحالة تفرض خصائص تدخل ضمن أطار الاجتماع الاقتصادي مشيرة الى وجود عجز الانظمة المجتمعية في سد واشباع حاجات ورغبات الفرد مما يتناسب مع مكانته وكرامته الانسانية؛ وبالتالي تصبح عملية خلق توازن وتكافؤ في الفرص داخل المجتمع غير متوفرة نتيجة حرمان الفرد واستعباده وتهميشه اضافة الى طبيعة النظام السياسي الذي يسود المجتمعات.

أن الانسان المقهور يتعرض إلى حالة هدر واستباحة لذاته نتيجة تعرضه لهجمات الانظمة الاجتماعية التي تربعت على وعيه وجعلته عاجزاً عن مواجهتها التي سلطت قواها القهرية على

4 - التماهي بالمتسلط: يتشكل هذا السلوك عند الانسان المقهور عندما تشتد عليه قوة القهر الاجتماعي وما يعانيه من قمع .
5 - الخرافات والاساطير الموروثة: تعطي هذه الحالة نوعاً من الدعم الايجابي والثقة في مواجهة مصيره المشيء والمقهور بعد ان شعر بوجود خلل يهدد ذاته.

تميز القهر الاجتماعي بعدة صفات:

1 -الموضوعية : اعتقد (دور كايم) أن القهر الاجتماعي له وجود خاص يتمتع به , أي أنه موجود خارج ادراك الفرد أي ليست من صنع الفرد ذاته بل اخذها من المجتمع الذي نشأ فيه.

2 -الالزام : بما أن القهر الاجتماعي يتلقاه الفرد من المجتمع فانه يفرض نفسه على وعي الفرد وسلوكياته وتشتد قوة هذه صفة كلما حاول الفرد خرقها او تغييرها.

3 -التلقائية : يمتاز القهر الاجتماعي بالتلقائية لان الفرد نشأ في المجتمع وتحت قوانينه فبواب سلوكه وافكاره طبقاً لما تلقنه من تربية وتوجيه داخل بيئته الاجتماعية التي يعيش فيها.

4 -العمومية : بمعنى ان القهر الاجتماعي يستمد قوته من جميع القطاعات في المجتمع داعماً هيمنته من خلال قوانينه الوضعية التي انشأها الاعراف والتقاليد والعصبية القبلية.

إن القهر الاجتماعي سلوك قاهر حيوي يتلاعب بقيمة الإنسان الاجتماعية , الذي لا يعترف بوجوده أي عندما يصبح كأننا مشيناً وهذا السلوك يعرض الفرد لأشكال متعددة من القهر كالقهر عبر الاقصاء والتهميش والحرمان والجهل.. إلخ.

انعكست مفاهيم القهر الاجتماعي ومسميات عدة كالتسلط والاستلاب والقمع مما يؤدي الى شعور الفرد بالخوف والعبودية والرضوخ والانقياد.

أن استحواذ القهر الاجتماعي على الوجود الانساني وتحويله الى شيء , ولد حالة من الانكفاء على الذات عند الشخص المقهور كردة فعل على الحالة الماساوية التي يعيشها.

فقدان الشخصية المونودرامية توازنها الاجتماعي نتيجة ذاتها المنعزلة والمغتربة وبالتالي انقيادها تحت سلطة القهر الاجتماعي , تلجأ الشخصية المونودرامية المقهورة الى مونولوجات وهذياناات من اجل التخفيف من وطأة القهر الاجتماعي.

ياسمين عباس

الفرد وقمقمة طاقاته ؛ فتجعل الفرد يشعر بالاستسلام والتداخل مع القاهر والاضخاع له من الداخل بسبب الإذلال والعبودية التي تكتسح شخصيته.

حدد الانسان المقهور لنفسه سلوك خاص لكي يحتمي به من واقعه الذي افقد قيمته وهدر حيزه الاجتماعي الذي فرض عليه ؛ تبعا لشدة القهر الاجتماعي الذي يعيشه الانسان المقهور :

1 - الانكفاء على الذات :- وهي ردة فعل يقوم بها الانسان المقهور اتجاه حلات القهر التي تواجهه ويعتبر هذا النوع حركة معقدة التي عن طريقها يحاول الانسان المقهور الهروب من حالته الماساوية من قمع وقهر باتجاه الانكفاء على ذاته وهذه الحالة اول حالات الدفاع.

2 - الحنين الى الماضي والرجوع اليه او (النستولوجيا) : يضع الانسان المقهور نفسه تحت ظل هذه الحالة بعد حنينه إلى الماضي ومواقف اسلافه وبطولاتهم فهو لا يلجأ اليها لكونها عبراً وعظات وانما يستخدمها كوظيفة دفاعية تستر عليه فشله وتمسكه بالتقاليد التي ورثها عنهم التي يراها امنه , وإن علم أنه لا أصل لها .

3 - الدمج مع الجمعات والذوبان فيها : يستعيد الانسان المقهور احياناً قيمته وشعوره باثبات ذاته من وعيه بما يحيط به من عجز في مواجهة واقعه المقهور، وبالنتيجة يصير الفرد هويته الذائبة على حساب الاندماج داخل الجماعة .



بمهرجان «إبداع ٩»

١٠ نصوص مسرحية تتنافس على جائزة «ميخائيل رومان»



يستكمل مهرجان «إبداع» منافسات دورته التاسعة بين طلاب وطالبات الجامعات والمعاهد المصرية، في العديد من المجالات الأدبية والعلمية والفنية والذي ينظم تحت رعاية وإشراف وزارة الشباب والرياضة، ومن بين مجالات التسابق في المهرجان مسابقة مجال التأليف المسرحي وقد أعلنت الإدارة المركزية للبرامج الثقافية والتطوعية بالوزارة، والإدارة العامة العامة للمسرحية التي تم تصعيدها لمرحلة التحكيم النهائية في مجال هذه المسابقة لهذا العام ٢٠٢١، والتي تتنافس على جائزة أفضل نص مسرحي وتحمل جائزة هذه الدورة اسم الكاتب والمؤلف المسرحي «ميخائيل رومان»

لجنة التحكيم

وأعلن المهرجان من قبل عن أعضاء لجنة التحكيم بمسابقة التأليف المسرحي والتي تتشكل من الكاتب والمؤلف المسرحي محمد أبو العلا السلاموني، الفنان القدير محمود الحديني، والفنانة فردوس عبد الحميد.

١٠ نصوص مسرحية

ويتنافس في المرحلة النهائية لمسابقة التأليف المسرحي عشر من الطلاب والطالبات بالجامعات والمعاهد الحكومية والخاصة بـ «١٠» نصوص مسرحية تتمثل فيما يلي:

نص «كانسر» من تأليف الطالب بيتر مراد حلمي جبره من كلية التربية بجامعة أسيوط، نص «حزام ناسف» من تأليف أحمد ماهر عليوة عبد الله من كلية الألسن بجامعة قناة السويس، ونص «حرب العقول» تأليف محمد عبد الرحمن محمد مراد من كلية الآداب/قسم الدراسات العليا بجامعة جنوب الوادي، ونص «المصحة» تأليف عبد الله محمد محمد شوقي من معهد المدينة العالي للإدارة كما يشارك نص «إلى أن يطير» تأليف يوسف عبد الغني محمد عوض من المعهد العالي للهندسة والتكنولوجيا بالأقصر، ويشارك أيضاً بهذه المرحلة نص «استغماية» من تأليف عوض إبراهيم عوض من كلية الهندسة بجامعة المنصورة، ونص «الرنه الأخيرة» من تأليف عاصم محسن شرف عبد الحافظ من كلية الطب بجامعة طنطا، ونص «ولاد أفكار» من تأليف الطالبة علياء خالد ممدوح من كلية الطب بجامعة الفيوم، والنص المسرحي «الزار» من تأليف محمد حسين توفيق خليل من المعهد العالي للفنون الشعبية/قسم الأدب الشعبي بأكاديمية الفنون ونص «ابن الجيران» من تأليف مريم صلاح الدين عتريس إبراهيم من المعهد العالي للإعلام بالمنيا.

أصوات المؤلفين

وقد التقت «مسرحنا» مع بعض المشاركين بالمسابقة من الطلاب والطالبات لتتعرف على ملامح نصوصهم ورحلتهم مع المسرح

«إستغماية» ومفارقات «كورونا»

قال الطالب «عوض إبراهيم عوض»: أدرس بكلية الهندسة بالمنصورة وأشارك كمثل بفريق المسرح بكليتي منذ عدة سنوات، وتعد تجربتي مع التأليف المسرحي بنص «استغماية» هي التجربة الثانية لي في مسابقة «إبداع» حيث شاركت للمرة الأولى من قبل في الدورة السابعة للمهرجان بنص «رابطة الدم» والذي حصدت عنه على جائزة

ويذهب بنا إلى نهاية الطريق حيث الوفاة، واختتم «عوض» أتمنى أن تنتهي أزمة «كورونا» دون أن تترك آثاراً نفسية كبيرة كالذعر الشديد وما نحو ذلك - مما قدم بالنص استغماية- لجميع البشر بكل مكان بالعالم

خوض المغامرة

فيما يقول «يوسف عبد الغني»: تمثل مسابقة «إبداع» من أهم الخطوات في تجربتي بالكتابة المسرحية، حيث أتاحت لي الفرصة بخوض المغامرة التي كنت أنتظرها كثيراً وخصوصاً في مجال التأليف الذي يُعد أول وأهم مرحلة في صناعة وإنتاج العرض المسرحي، حيث يأتي بعده كل المراحل لتقديم العرض للجمهور من التمثيل، الإخراج، السينوغرافيا وغير ذلك من جميع مفردات العرض التي تعتمد بشكل رئيسي على النص المسرحي فهو البذرة لكل عرض، وأوضح «يوسف»: أن دور مسابقة «إبداع» لا يمثل فقط في اكتشاف المواهب المتعددة للشباب و التعريف إبداعاتهم بينما تدفع فرصة المشاركة بها إلى التجريب في مختلف المجالات

أفضل نص مسرحي «مركز ثان» على مستوى الجمهورية وسعدت بذلك كثيراً، وأوضح «عوض»: كان نص «إستغماية» بالبداية فكرة كنت أشعر بالخوف تجاهها حيث استوحيتها من الأحوال الإجتماعية التي عاشها العالم كله في العام الأخير ٢٠٢٠ وما زال حيث الحدث العالمي الوباء المستجد «كورونا» - فيروس «COVID-19»، والأحداث المتتابعة نتاج تفشيته ويتناول النص تأثير ذلك الوباء علينا جميعاً وعن تغيير السمات الخاصة بالبشر نحو انتزاع الصفات الحميدة الخاصة بعالم الإنسان وتابع «عوض» كما يحاول النص أن يتناول المفارقات التي تحدث بين مجموعة من المصابين بـ «كورونا» والأصحاء منه ويتساءل النص حول قدر الخوف الذي قد نصل إليه ونشعر به عند التواصل ومعاملة الآخرين جميعاً بالمجتمع ظناً منا أن يكون أي إنسان بيننا مصاباً بكورونا، ويُقدم النص العديد من الأسئلة من بينها هل الشعور بذاك الخوف سوف ينجينا أم هو ما سيقتضي علينا



ثم شغفت بالتمثيل والإخراج ولي تجارب كثيرة قدمت بها أدوار مختلفة ومتنوعة بالمسرح كما حاولت أن أقدم تجربتي في التأليف المسرحي، وكنت قد بدأت بكتابة اسكتشات صغيرة منذ بداياتي مع المسرح وأتمنى خوض العديد من التجارب في الكتابة في مجال الرواية والسيناريو وقد شاركت بالعام الماضي بمسابقة «إبداع» للتأليف المسرحي لكن لم يتم تصعيد النص للمراحل النهائية وهذا العام فخور أني تقدمت مرة أخرى للمسابقة وسعدت كثيراً بالمشاركة والوصول للمرحلة النهائية وبقراري بالكتابة من جديد وأوضح «بيتو»: ويقدم نص «كانسر» (رحلة عودة الروح) معالجة درامية مختلفة ومغايرة لمرض السرطان cancer فالنص لا يطرح المفهوم المعتاد عن المرض بينما ينتقل بنا إلى العلاقات والسلوكيات بين المرضى حيث يقدم مجموعة من البشر من مختلف الفئات العمرية من كبار السن والشباب تجمعهم مشفى خاص لعلاجهم وكل منهم يقدم مشكلاته الأخرى بالحياة كما يرتكز النص أن يقدم السرطان ليس كمرض بالجسد البشري بينما ما قد يهاجم ويصيب الأنفس البشرية من أمراض وعلل وعندما يفد المصابون للمشفى - المصحى- يحاولون أن يتخففوا من صراهم مع الحياة ومشكلاتها بصحبتهم معاً ويؤكد النص على أهمية الحلم والأمل للإنسان

«الرنه الاخيرة» أول تجربة

فيما يقول «عاصم محسن السيوطي» بالفرقة السادسة من كلية الطب بطنطا: نص «الرنه الاخيرة» أول تجربة لي بالتأليف المسرحي، لكنني شاركت بالتمثيل بالمسرح بعرض «أرض لا تبت الزهور» بفريق الكلية للمؤلف المبدع محمود دياب واكتسبت بعض الخبرات في عالم المسرح بالتدريب والقراءة، وتقدم «الرنه الاخيرة» قضية اجتماعية من فصل واحد و 5 مشاهد ينتهي باسم المسرحية وتحدث سرقة هاتف وقد تفاعلت الشخصيات الدرامية مع حدث السرقة باختلاف خصائصهم الكجبن والشجاعة، الضمير اليقظ، النفعية، الرحمة والأناية، واختلاف أفكارهم، أعمالهم، وبيئاتهم الاجتماعية، ويرزمن الحوار دوافع السارق والدوافع الداخلية للشخصيات وتابع «عاصم»: و تدور أحداث المسرحية في حافلة بعد الظهر، بها شخصيات متغيرة كالشباب الذي ثار ليمنع السارق لكنه ضعف أمام إغراءات السارق، الذي أقتعه بالظلم الاجتماعي الكبير عليهم ليتحول الشاب إلى شريك في السرقة لكن اللص سيخذه لاحقاً ليتحول مرة أخرى ليندم على ضعفه أمام الشيطان، وغير ذلك من الشخصيات العديدة كالموظف المرهق العائد من يوم عمل شاق والعجوز الحنون والمهندس الراقي الذي لا يقبل الإهانة وآخر من غلبه الجبن والخوف فأثر السلامة و«ماهر» البطل الذي يقف بجانب الضحية ويحرك الأحداث بالإضافة إلى الشخصيات الثانوية التي تثرى النص، وأكد «عاصم»: أن مسابقة «إبداع» مهمة جداً للشباب حيث اكتشف المواهب الدفينة وتخرج الطاقة الحبيسة للنور وأتمنى أن يقدم النص على المسرح وأن تنتج كل النصوص المشاركة من قبل المخرجين الشباب المحبين للإصالة لا التقليد وإعادة المعاد.

همت مصطفى



«رشاد رشدي» وبالوقت الحالي أقرأ للدكتور «محمد مندور» وعن مدرسته النقدية في المسرح، وقرأت مسرحيات لأوسكار وايلد، شكسبير وتشيكوف، إيسن، توفيق الحكيم وسعد الله ونوس و حالياً أقرأ العديد من مؤلفات الكاتب يوسف إدريس وصلاح عبد الصبور، ومن ثم ينمو لدي الإدراك نحو امتلاك القدرة على توصيل أفكارى من خلال كتابة منضبطة، وأوضح «علياء»: أن المشاركة في «إبداع ٩» نص «ولاد أفكارى» ليست أول مشاركة لها في مسابقات التأليف وقالت: أشرك في مسابقات الجامعة من قبل، وفي عامي الأول بها حصلت على المركز الأول على الجامعة في التأليف مجال الرواية كما أشرك أيضاً في مسابقات المقال، بينما تعد هذه أول مشاركة لي بخوضي مسابقة التأليف في «إبداع ٩» ولكنها تعد المشاركة الثالثة بالمهرجان بعد أن شاركت لعامين بالدوري الثقافي وقد حصدنا المركز الثاني على الجمهورية لمرتين متتاليتين إضافة لجائزة لجنة التحكيم للتميز في الموسم الثامن بالدوري الثقافي، وأكدت «علياء»: تعد مسابقات «إبداع» خطوة مهمة لي لأنها توسع حدود تفكيري مع لجان جديدة للتقييم بكل دورة تمنحنا رؤى نقدية جديدة ومغايرة فهي تقرأ النص برؤية مختلفة وترشدني إلى مميزات بالكتابة وتوجهني إلى ما ينقصني من خبرات وأدوات وما لم أدركه جيداً بتجربتي من قبل ذلك كما تحقق المسابقة التواصل وتبادل الخبرات بين المشاركين من محافظات متعددة بجامعات مصر ومتابعة أفكار وثقافات مختلفة واختمت «علياء»: «لأنني أحب كثيراً المسرح ومجال السينوجرافيا والإخراج المسرحي قمنا بتكوين فريق مسرحي بكلبتنا حتى نقوم باكتشاف بعضنا البعض ونشارك في عروض مسرحية بالسنوات القادمة ونشارك في مسابقات الجامعة.

«كانسر» رحلة عودة الروح

فيما يقول «بيتو مراد»: أشرك بالمسرح منذ ٨ سنوات حيث المرحلة الإعدادية وشاركت في العديد من التجارب بالمسرح الكنسي ومن



فالمبدع أو الفنان يحتاج دائماً إلى التجربة ليس من أجل الفوز فقط ولكن أيضاً من أجل التعلّم والتطور فيما يقدمه، وتابع «يوسف»: أن نستمر في ممارسة النشاط هو حدث سعيد وجميل وبه أن نطلق العنان لتفكيرنا ومشاعرنا والابتعاد قليلاً عن الحياة اليومية والدراسية التي اعتدنا عليها، حيث نحيا بعالم الفن، وهذا من أجمل وأهم سمات مسابقات «إبداع»، حيث يتضح دورها كثيراً في القدرة على استيعاب مختلف الطاقات المبدعة ودعم مواهبنا جميعاً بجامعات مصر والعمل على تنميتها وتطويرها

مواجهة العنف ضد المرأة في «إلى أن أظير»

وأوضح «يوسف عبد الغني» نص «إلى أن أظير» يعد محاولة ل طرح رؤية عن بعض قضايا ومظاهر العنف ضد المرأة في مجتمعنا المصري باتجاه يؤكد على شخصية المرأة المقاتلة، والتي دائماً ما تقاوم قيود فرست عليها من قبل المجتمع به الأهل، العادات والتقاليد، وأدركت أنه مهم أن أقدم المرأة كونها ذات قيمة وتأثيراً في المجتمع وليست ضحية، وأن فعل المقاومة يحتاج إلى قرار وإرادة ورغبة في تحقيق الذات متحدية ظروف وعوائق كثيرة، واختمت «يوسف»: نص «إلى أن أظير» هو مبدأ أو عهد يُنص على أن المرأة ستحاول وتقاوم إلى أن تطير مثل الطيور الحرة أو أن تتحرر وتحقق ذاتها.

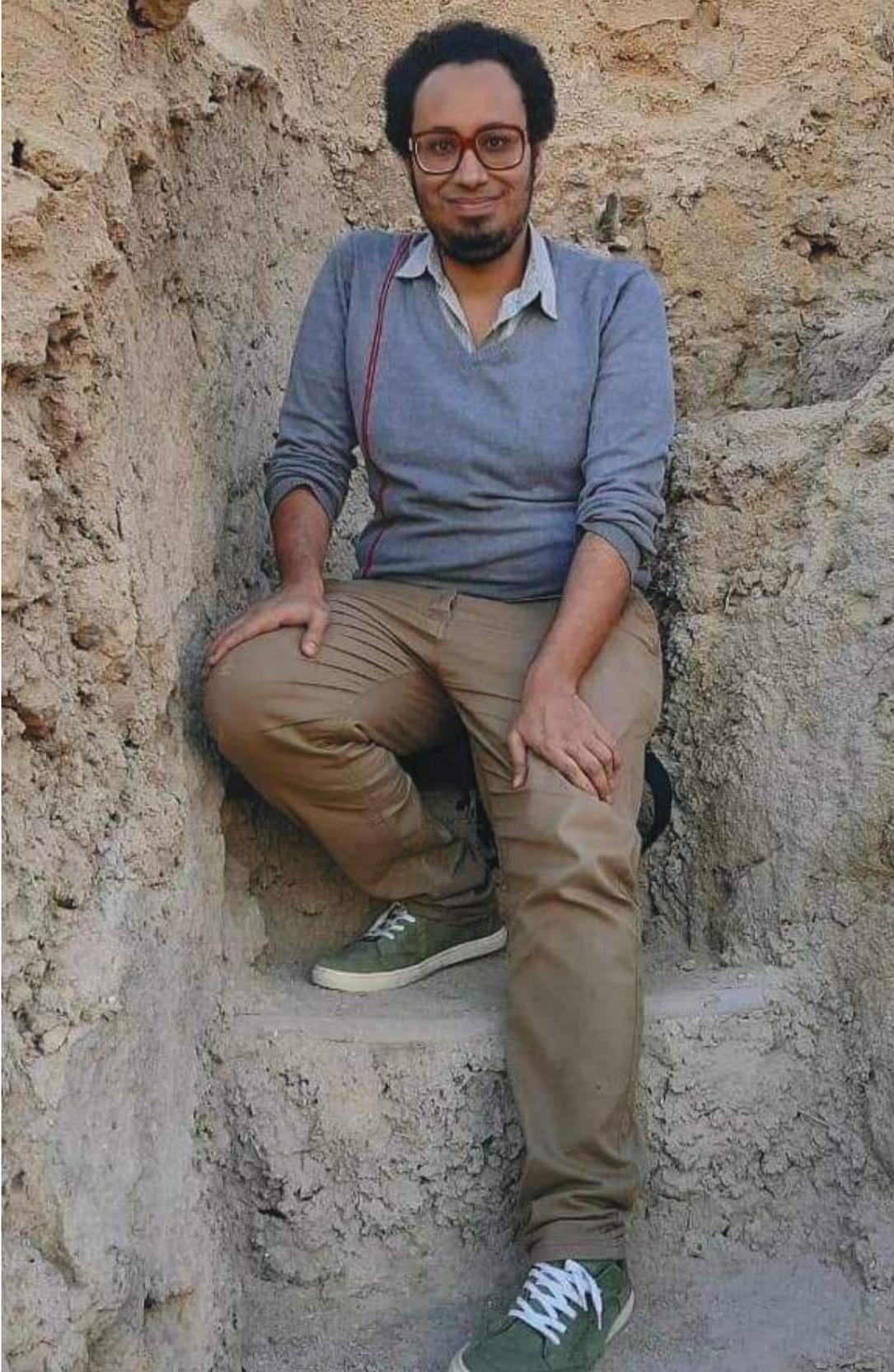
«ولاد أفكارى» أول مشاركة

فيما قالت «علياء خالد»: لقد بدأت تجربتي مع المسرح من متفرج فقط حتى تابعته كثيراً فأحببت أن أفهم هذا العالم وخصوصاً النص المسرحي، وكذلك آلية كتابته ثم خضت تجربة أن أكتب نصاً مسرحياً وشعرت أنه حتى أقوم بذلك فيجب علي القراءة جيداً وكذلك مشاهدة العروض المسرحية كثيراً وقمت بذلك حيث قرأت العديد من النصوص وشاهدت العروض الكلاسيكية على موقع «يوتيوب» وكذلك العديد من العروض الحية المقدمة على خشبة مسرح الجامعة كما قرأت في مجال النقد المسرحي للدكتور

نصوص شباب الجامعات في «إبداع 9» تقدم قضايا معاصرة وأعلامهم نحو عالم أفضل



محمد كسبر: سيف الحارس يتناول أهمية الوحدة العربية وضرورة التصدي للدجل



محمد كسبر كاتب حاصل على ماجستير في العلوم السياسية من جامعة أتلانوما بإسبانيا، له رواية بعنوان «مسيرة فلان العلاني في برشلونة» صدرت عن الدار المصرية اللبنانية، وحصل على جائزة التأليف المسرحي من وزارة الثقافة المصرية عن نصه «فريدة»، والكاتب عضو لجنة مشاهدة في مهرجان الإسكندرية للفيلم القصير وله عدة مقالات في مجال النقد السينمائي، وشارك في تحرير نشرة الأقصر للفيلم الأفريقي عام ٢٠٢٠، كلما أراد الابتعاد عن المسرح وجد أحد نصوصه يحصل على جائزة وكان القدر يسطر طريقه للاستمرار، وها هو يحصل على جائزة أفضل نص مسرحي للأطفال «سيف الحارس» للمرة الثانية من الهيئة العربية للمسرح، والذي كان لنا معه هذا الحوار..

حوار: روفيدة خليفة

في البداية نتحدث عن الجائزة وأهميتها بالنسبة لك خاصة وأنها ليست الأولى من الهيئة العربية للمسرح؟

الجائزة تمثل أهمية كبرى لأنها جاءت من مؤسسة لها قدرها مثل مؤسسة الهيئة العربية للمسرح، كما أنني أحصل على الجائزة للمرة الثانية في مجال النص المسرحي الموجه للطفل والاهتمام بالطفل ومسرح الطفل نادر في عالمنا العربي من الجيد اهتمام المؤسسة بالطفل فهو أمر يستحق كل اهتمام وتقدير لذا اعتز بهذه الجائزة كثيرا وهي فارقة في مسيرتي الإبداعية.

حدثني عن نص «سيف الحارس» الحاصل على الجائزة وسبب تسميته بهذا الاسم؟

«سيف الحارس» هو نص مسرحي موجه للطفل، يدور حول العراف فرفور الذي يحاول النصب على شعب مدينة بغداد ويستغل خوفهم من المغول في سرقة أموالهم ويوظفه لصالحه فيتصدى له «معقول» وبهلول لمحاولة إنقاذ المدينة، والنص تفاعلي حيث أن للجمهور دور أساسي في تطور الأحداث، أما سبب التسمية؛ فهي تسمية مزدوجة فالسيف يشير هنا إلى السيف الذي يحمله حارس المدينة وابن الحارس يدعى سيف في نفس الوقت. ما الرسالة التي أردت طرحها من خلال

النصوص الفائزة كثيرة واختفاؤها أزمة إدارة

وعدم تنسيق

فتت بتوفيق الحكيم ففتت بالمسرح بالتبعية

النص؟

النص يتناول أهمية الوحدة العربية والمعنى الحقيقي للحادثة وضرورة التصدي للدجل والشعوذة.

وماذا عن النصوص الأخرى التي حصلت من خلالها على جوائز؟

حصلت على جائزة أفضل نص مسرحي من وزارة الثقافة عن نصي "فريدة"، وهو نص للكبار يدور حول ليلة سقوط بغداد وحياة المعسكر الأمريكي هناك، والمسرحية تتشابك مع الحرب ومعناها عند الجندي الذي ذهب إلى هناك ولا يدري أين بغداد على الخريطة، كما حصلت على جائزة الهيئة العامة لقصور الثقافة عن نص للأطفال، بالإضافة إلي وصولي إلي القائمة القصيرة للهيئة العربية للمسرح العام السابق، كما فاز نصي "مندور والقلم المسحور" بجائزة أفضل نص مسرحي مركز ثالث في ٢٠١٩، وهو نص للأطفال يتناول مندور الذي يتعرض للتنمر من أصدقائه؛ فيهديه والده قلم سحري يصحبه في جولة سحرية، والنص يتناول عدة نماذج سلبية كالعالم الذي يسخر علمه في تجارب نووية، والكاتب الذي يبيع قلمه في سبيل من يدفع أكثر.

لماذا من وجهة نظرك تختفي دائماً النصوص الفائزة بالجوائز في مختلف المسابقات ولا نشاهدها على خشبة المسرح؟

لا أعلم، وأعتقد أنها أزمة إدارة بالأساس ولا يوجد تنسيق للاهتمام بالنصوص الفائزة وهي كثيرة.

هل ما يصلح للقراءة لا يصلح بالضرورة للعرض على خشبة المسرح؟

لا أعتقد ذلك، قد يحتاج النص بعض التعديلات، وهذه مهمة المخرج بعد التشاور مع الكاتب، وأتذكر أن توفيق الحكيم وافق في حياته على إدخال بعض التعديلات على نصوصه المسرحية لتصبح صالحة للعرض فتم تعديل الحوار مثلا ليصبح بالعامية، فانا أؤمن أن بعض النصوص تحتاج إلي تعديل لكن أن يقر مخرج باستحالة عرض نص ما فهذا يعني فشل تعامله مع هذا النص ولا يعيب ذلك في قدراته فقد يوفق مع نص آخر.

في وقت معين كان مرهون إبداع الكاتب بحالته وإلهامه وربما يستغرق سنوات لكتابة نص مسرحي أو سيناريو مسلسل بينما الآن أصبح الأمر سريعا فما السبب وهل يمكن للمبدع أن يكتب فقط بالطلب أو

للجائزة؟

لا يوجد قانون للكتابة، وبطن الكتابة لا يعني الجودة، فدوستوفسكي أنجز بعض رواياته في بضعة أيام، ونجيب محفوظ كان يصدر رواية كل سنة، وكذلك الكاتب جمال الغيطاني، فالعبرة في النهاية بالمنتج النهائي وهناك كتاب ينجزون رواياتهم في وقت قصير ثم يطلبون من الناشر أن يؤجل النشر؛ حتى يتظاهروا أن العمل استغرق منهم وقت طويل، فالعمل من الممكن أن يتدفق ويسير بسلاسة وينجز في غضون شهور قليلة ومن الممكن أن يستغرق وقت أطول، وهذا لا يعني أي شئ المهم المنتج النهائي كما أوضحت، أما الجائزة فهي خطوة للتعريف بأعمال الكاتب، فمثلا سيتعامل المخرج باهتمام مع نص مسرحي حاصل على جائزة مرموقة ومن الممكن أن يتجاهل نفس الكاتب لو تقدم له بنفس النص دون أن ينال جائزة فالمعاملة تختلف هنا، بالإضافة إلي أن الجائزة تعطي للكاتب أمان مادي يساعده على إنجاز نصوص تالية.

متى كانت بداياتك مع الكتابة المسرحية؟

حبي للمسرح وتعلقي به بدأ منذ الصغر عندما قرأت لتوفيق الحكيم وفتنت به ففتنت بالمسرح بالتبعية، أما كتابتي للمسرح بدأت في أيام الكلية فلقد شاركت في كتابة عدة مسرحيات عرضت في مكتبة إسكندرية آنذاك.

نعلم أن البيئة دائماً لها تأثيرها في المبدع فكيف أثرت إسكندرية فيك؟

بالتأكيد أثرت في كتاباتي، لكنني بكل صراحة لا أحب أن اضخم من الأمر ولا أحرص على أن يكون هناك قصيدة لإظهار الإسكندرية في نصوصي، فكما يقول الغرب



لغز الجيلي الأزرق.. عمل إذاعي أتمنى أن يثير

المحتوى السمعي للأطفال

الأعمال العربية والترجمة تقتصر على الأعمال التي تتناول قهر المرأة أو الاستبداد السياسي، هناك أيضا من يقولب كتاب الإسكندرية ويتوقع منهم دائما أن يسردوا تاريخ المدينة وبيروا التناقض بين المناخ المتسامح سابقا واختفاؤه حاليا، وأنا لا أجد مانع في هذه الأعمال لكنني أكره القولية فقط.

لماذا مسرح الطفل الذي كان له الحيز الأكبر من كتاباتك؟

أنا أكتب في مجالات عديدة، وأكتب لمسرح الطفل وللكتاب أيضا، لكن التوفيق جاءني عندما كتبت لمسرح الطفل وجميع النصوص التي كتبها حازت على تقدير وإشادة بفضل الله وتوفيقه، فالكاتب يكتب وهناك عين خارجية تقول له أنت أفضل في هذا المجال.

من وجهة نظرك أين تكمن الأزمة في مسرح الطفل؟
الأزمة تكمن في عدم الاهتمام بأدب الطفل عموما واعتباره أدب درجة ثانية رغم أن الكتابة للطفل كتابة لها حساسية خاصة ومن أصعب الفنون الكتابية، ولا يوجد محتوى جيد للطفل سواء سينما أو مسرح أو قناة تلفزيونية متخصصة للطفل.

إلى أي مدى نجح كاتب مسرح الطفل في مواكبة طفل هذا العصر وهل هناك فجوة بين المبدع والطفل؟

لابد للكاتب أن يضع في اعتباره التغييرات الحادثة وطفل اليوم لا يقبل التوجيه المباشر، ويجب على كاتب الأطفال أن يقف في صف الطفل ويسانده؛ فالطفل يفقد الثقة في الكاتب عندما يشعر أنه مجرد بوق أو مردد لكلام والديه، وهذا لا يتحقق للكاتب إلا إذا تخلى عن وعيه في الكتابة وأخرج الطفل الذي بداخله.

البعض مازال يلجأ لفكرة اضاء الحالة الإنسانية على الجماد واستخدام العناصر الخرافية فكيف ترى مناسبة ذلك لطفل اليوم، وكيف يمكن توظيف هذه العناصر ليخرج لنا مسرح طفل متكامل ومؤثر في الأطفال دون الاستخفاف بعقولهم؟

هذا يتوقف على النص وطريقة المعالجة، فهناك نصوص جيدة استخدمت العناصر الخرافية، وهناك نصوص استخدمتها ولم تحظى بالتوفيق فلا يوجد معادلة يلتزم بها جميع الكتاب لضمان نجاح العمل، فانا مثلا استخدمت العناصر الخرافية في نصي "مندور والقلم المسحور" وكانت الأشجار والأقلام تتحدث، أما في نصي "سيف الحارس" لم ألبأ إلي هذه الحيلة فالعناصر الخرافية ليست غاية في ذاتها، ومثلا مؤلفة "هاري بوتر" نجحت رواياتها واكتسحت الأسواق عندما تناولت عالم موازي من السحرة والتعاويد لكن ذلك لا يعني أن كل عمل يسير على نهجها يحظى بنفس النجاح؛ فالعبرة ببناء عالم متماسك يحتوي على منطقته الخاص.

انغرس الطفل رغما عنه في الأحداث التي تدور حول العالم من فقر وحروب ونزوح



باب ٦ شرق إقامة فنية من أفضل التجارب التي مرت بها

لإنجاز مشروعه.

رأيك في ورش الكتابة التي يلجأ إليها البعض وهل الكتابة موهبة أم أمر يمكن اكتسابه من خلال الورشة؟

أي كتابة تحتاج إلي التعرف على بعض القواعد أولاً وهذه القواعد يعرفها الكاتب من قراءة الكتب و الاشتراك في ورش الكتابة المختلفة، ويوجد في الغرب كورس دراسي للكتابة الإبداعية يحصل الدارس فيه على ماجستير ودكتوراه، الموهبة تأتي من كسر هذه القواعد والتبريد عليها لكن قبل كسرها يجب معرفتها أولاً.

أصبح لدينا مصطلحات جديدة أشرف على الإخراج وأشرف على الكتابة فما رأيك في هذه المصطلحات؟

الإشراف على الكتابة أمر قديم بمصطلحات مختلفة فهو الدراماتورج في المسرح وهو المحرر في الرواية، العبرة هنا أن تكون أراؤه فنية لا أخلاقية أو أية اعتبارات لا علاقة لها بالفن.

لماذا لديك دائماً رغبة الابتعاد عن المسرح؟

لا يوجد رغبة للابتعاد عن المسرح لعلي أعلنت ذلك في لحظة غضب، فالمسرح يفتقد للاحترافية ولا مانع عندي من وجود مسرح للهواة، لكن أحلم بعودة المسرح الاحترافي مرة أخرى، لقد افتقدنا اليوم وجود أسرة تذهب في المساء لمشاهدة عرض مسرحي، فالمسرح في أغلبه هواه والجمهور هم أقارب الممثل وأصدقائه .

حدثني عن الدراما الإذاعية "غز الجيلي الأزرق"؟

هو عمل إذاعي اشتركت في كتابته من بطولة الفنان سامي مغاوري، ولقد انتهينا من كتابته في فترة كورونا وهو عمل "ظريف" للأطفال، وأتمنى أن يساهم في إثراء المحتوى المسموع للأطفال فهناك جيل من الأطفال لا يعرف معنى الإذاعة.

حدثنا عن "مسيرة فلان العلاني في برشلونه" وسبب اختارك لهذا الاسم الغريب؟

"فلان العلاني" هو بطل الرواية وهو شخص رفض ذكر اسمه في الرواية فتم تسميته بفلان العلاني كبديل، والرواية تتناول حياة عائلته والرحلة التي قام بها إلى برشلونه للحصول على شهادة الماجستير، والعمل يتماشى مع بعض المواقف الحياتية التي تعرضت لها لكنه ليس سيرة ذاتية.

من تعجبك كتاباته سواء من جيل الشباب أو من جيل الكبار؟

الكثير على سبيل المثال لا الحصر، نائل الطوخي، ومحمد المنسي فنديل، وطارق إمام، وخيري شلبي، وفي المسرح أعشق علي سالم، ومسرحيات سمير عبد الباقي للأطفال، ومن الغرب يوجين يونسكو.

يجب أن يتميز العمل بالتكثيف ويوجد أزمة ونقطة ذروة وصراع داخلي وخارجي بين الشخصيات، لكن حتى لو غاب عن العمل الروائي هذه الأشياء فلا مانع من إضافة كاتب النص المسرحي لبعض الشخصيات وكتابة أحداث جديدة لكي تتلائم مع العرض المسرحي، لكن يجب أن يمتاز بالأمانة ولا يخالف روح النص المقروء.

كلمني عن تجربتك باب ٦ شرق وهل تحتاج لمثل هذه المعسكرات أو البيوت التي تستضيف الفنانين من أجل التفرغ لأعمالهم الإبداعية كما في الخارج؟

باب شرق من أفضل التجارب التي مرت بها في عام ٢٠٢٠؛ فالقائمين على المشروع وفروا إقامة فنية بشكل احترافي ووفرنا مناخ ملائم للكتابة في سيوة بعيداً عن صخب المدينة وتميز التجربة نابع من أن القائمين على التجربة كتاب و مترجمين في الأساس، فاحترامهم للكاتب نابع من دافع شخصي لا مهني فقط، وفي حدود علمي لا يوجد إقامة فنية للكتاب داخل مصر غير باب شرق ومحظوظ باختياري فيها، وأرجو أن تستفيد الإدارات الثقافية من تجربة باب شرق، فالكتاب يحتاج للتفرغ



لماذا لا نجد كتابات خاصة بالطفل بعيداً عما كتب للكبار تتناول تلك الموضوعات وما الذي يمكن أن تحمله هذه الأعمال من رسائل ترى أنه من المهم إيصالها للطفل؟

بلنسبة لي تناولت كل ذلك في نصي فني "مندور والقلم المسحور" تناول الأثر السلبي للحروب ونصي الحالي "سيف الحارس" تناول الوحدة العربية وضرورة التكاتف والمعنى الحقيقي للحداثة، وحتى نصي "عهد الأسد" تناول قضايا الجندر وضرورة مساواة الرجل والمرأة ولقد حرصت قدر الإمكان الابتعاد على المباشرة في هذه النصوص، فأنا لا اكتب بقصدية معينة واكتشف هذه القضايا بعد كتابة النص وقراءته.

وهل بالفعل الكتابة للطفل من أصعب الكتابات وما السمات التي يجب أن يتسم بها النص المسرحي للطفل؟ نعم من أصعب الكتابات وهناك نصوص توقفت عن كتابتها وأجلتها لأجل غير مسمى، وهذا لا يحدث معي في نصوص الكبار، فالكتابة للأطفال لابد أن تمتاز بالبساطة لكن لا تنجح للتبسيط وأن تحتوي على رسالة لكن لا يجب أن تكون رسالة مباشرة.

كنت تبحث عن بحوث أو كتابات عن ألعاب الأطفال "الاستغماية" وشد الكوبس" فما حاجتك إليها وأهميتها مع كل التقدم الذي يمر به العالم اليوم هل هو اهتمام بجمع التراث أم محاولة لتوظيف تلك الألعاب درامياً؟

كان هذا لعمل روائي مازال في طور التكوين والعمل يتناول عصر قديم سابق على كل هذه التطورات التقنية. أنت كتبت الرواية والنص المسرحي فأيهما الأصعب وأيهما تفضله؟

أفضل العمل الذي كتبه في اللحظة الحالية، فعندما أكتب رواية لا أقرأ إلا روايات، وعندما أكتب مسرحية أكثف من قراءاتي المسرحية، ولا يوجد أصعب وأسهل هنا لكن الرواية فن ينفر من القواعد وكلما تحررت من القواعد زادت جودة العمل، لكن النص المسرحي يحتاج إلي الإلمام ببعض القواعد وإذا غابت هذه القواعد تعرض النص للترهل.

وما رأيك في مسرحة الرواية وهل كل الروايات تصلح لمسرحتها أم هناك مقومات معينة يجب أن تتسم بها الرواية لتكون صالحة للمسرح من وجهة نظرك؟

نفتقد لوجود أسرة تذهب للمسرح والجمهور

من أقارب الممثلين وأصدقائهم



مدرسة التكنولوجيا التطبيقية

قفزة طموحة فى المجالات والتخصصات الفنية

إن مدرسة أكاديمية الفنون للتكنولوجيا التطبيقية هى انطلاقة وقفزة هامة فى مجال فنون الآداء المختلفة، والتي من شأنها الحفاظ على التخصصات الفنية المهنة الحرفية التي أصبحت منقرضة وتخرج كوادر جديدة لسوق العمل للحفاظ على هذه المهنة من الاندثار فتفتد المسارح العديد من التخصصات الخاصة بالعمالة الفنية وقد كانت المدرسة حلم يراود الدكتور أشرف ذكى رئيس أكاديمية الفنون لسنوات طويلة وفور توليه مسؤولية أكاديمية الفنون قام بتحقيق هذا الحلم وكان ذلك تطبيقاً لتوجيهات فخامة رئيس الجمهورية عبد الفتاح السيسي فى الاهتمام بالمدارس التطبيقية والتعليم الفنى أجرينا هذا التحقيق للتعرف على مدرسة أكاديمية الفنون للتكنولوجيا التطبيقية والتعرف على القائمين عليها وما يتلقاه الطالب أثناء دراسته

رنا رأفت

والعلم مدرب على استخدام التكنولوجيا وفى نفس الوقت يستطيع الحفاظ على بعض المهن الفنية والتخصصات من الانقراض فعلى سبيل المثال مسرح مثل مسرح العرائس سنلاحظ أن عدد العاملين به لا يتعدون أصابع اليد الواحدة وهو ما يؤكد ضرورة تخريج كوادر جديدة على أن تكون هذه الكوادر على قدر من العلم السليم وأضاف «هناك تخطيط مستقبلي للتعاون مع المعاهد التكنولوجية فى الأكاديمية ليتسنى للطالب استكمال دراسته ويزداد مع الدفعة الأولى للمدرسة على تخريج ركائز من الفنيين فى جميع التخصصات وأجيال مختلفة وهناك فرص عمل متوافرة لدى الطالب داخل الأكاديمية والبلاتوهات ومواقع التصوير كما أن هناك بعض المعاهد الفنية التى وضعت المواصفات العامة للطلاب الذين سيلتحقون بأقسامها فعلى سبيل المثال معهد فنون شعبية وضع بعض المواصفات

ليقيموا درجة الثبات الإنفعالي لدى الطلاب ويحصل الطالب على دبلوم الفنون للتكنولوجيا التطبيقية ووثيقة معتمدة دولياً يتمكن خلالها من التعامل مع اتجاه خارجي، ويحصل الطالب على الجانب النظرى على يد فريق من الأساتذة والأكاديميين وهناك الجانب العملى وهى الورش التابعة للأكاديمية وتشمل الأقسام كلاً من « فن صناعة أحذية الباليه، تحريك العرائس، الكاميرات، التصوير، الملابس، النجارة، البلاتوهات، المكياج، الخدع السينمائية، المؤثرات

فنى تقنى على درجة كبيرة من المعرفة والعلم

بينما وصف د. محمد على المدير التنفيذي المدرسة بأنها الأولى من نوعها فى جميع التخصصات الفنية الخاصة بالفنيين ما وراء الكواليس والكاميرا أو مجالات الحرف المختلفة وأهم أهداف مدرسة أكاديمية الفنون للتكنولوجيا التطبيقية تخريج فنى تقنى على درجة عالية من المعرفة

أشارت زمزم رزق المدير الأكاديمي لمدرسة الفنون التطبيقية أن فكرة المدرسة تنبع من أن التعليم الفنى ظل لمدة طويلة بلا أى تطورات تذكر، وتوجيهات من الرئيس عبد الفتاح السيسي بشأن الاهتمام بالتعليم الفنى كان ذلك نقطة إنطلاق لمشاركة وزارة التربية والتعليم ووزارة الثقافة وذلك لاحتياج أكاديمية الفنون لبعض التخصصات فهناك بعض الحرف والأعمال التى بدأت فى الاندثار لديها على سبيل المثال تصنيع أحذية الباليه، فنيين الديكورات وفنيين الكاميرات»، وتابعت قائلة «بتوجيه من د. أشرف ذكى رئيس أكاديمية الفنون قمنا بتأسيس هذه المدرسة التى تتكون من ١١ قسم هذه الأقسام تعتمد على احتياجات أكاديمية الفنون وطالب يلتحق بالمدرسة بعد عدة تدريجات معينة ومنها المقابلة الشخصية، إجمالى درجاته وان يكون على وعى وموهبة بالإضافة إلى وجود مجموعة من الدكاترة السيكلوجيين

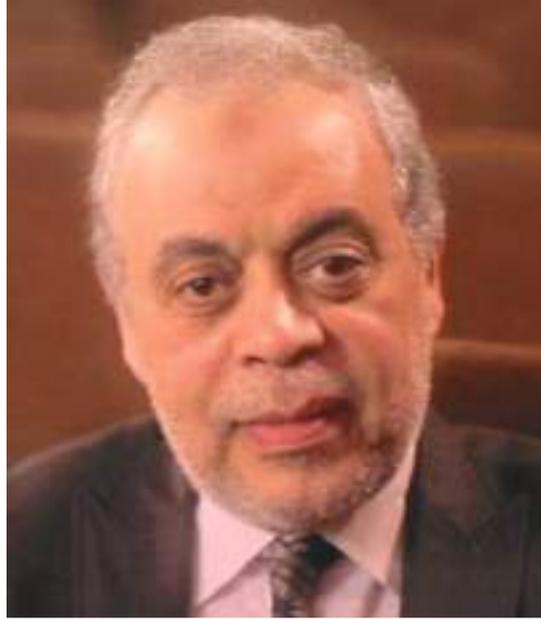


وهم يحملون جودة وكفاءة كبيرة ويعد نظام الجدارت والمهارات نظام جديد بالنسبة للتعليم الفني وهو إتجاه الدولة له بديلا عن التعليم العام بمشكلاته المتعارف عليها وإستطرد قائلا « المواد الثقافية يحصل عليها الطلاب بنسبة صغيرة والمواد بسيطة مثل اللغة العربية والتربية الدينية والدراسات والعلوم وينصب الإهتمام الأكبر على مواد التخصص «المواد الفنية»

حلم لم يرغب عن عقل د. أشرف ذكي

بينما أشار د. مصطفى سليم أحد الاعضاء المؤسسين أن المدرسة حلم قديم أوصت به لجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافة منذ عام ٢٠١٨ وظل حبيس الادراج ولكنه لم يرغب عن عقل الدكتور أشرف ذكي وفور توليه مسئولية الأكاديمية كان هناك الكثير من الملفات العالقه والتي إستطاع إنجازها ببراعه حتى جاء شهر سبتمبر ٢٠٢٠ ،

والتقى د. أشرف ذكي بالدوائر المعنية بهذا الأمر وكما مازال فكرة وإستطاع من سبتمبر ٢٠٢٠ حتى شهر نوفمبر ٢٠٢٠ إى ما يقرب من ثلاثة أشهر أن ينجز هذا الحلم وأن يفتتح المدرسة ويضع لوائحها وأن تكتمل الفكرة بشكل واضح ، وإعتمد د. أشرف ذكي على تكوين فريق عمل مشترك بين



المنهج الذي تم وضعه يتبع نظام الجدارت والمهارات

د. محمد خالد مصطفى رئيس قسم الديكور والأزياء والملابس المسرحية قال « لدينا ١١ تخصص والقسم يحمل مسمى تكنولوجيا التصنيع والأصلاح فنخرج منفذين والذين يعدون حلقة الوصل بين مهندس الذي يضع التصميم الخاص بالديكور والأزياء والمكياج والحرفى الذى يعمل فى الموقع فيتستطيع قراءة التصميمات الذى يضعها المصمم بجودة عالية ويحدد الميزانيات ويضع تقديرات للخامات ويستطيع توجيهه الفنى بطريقة منظمة ويقود الفنيين

على أرض الواقع وأضاف « هناك بروتوكول بين وزارة التربية والتعليم والتعليم الفنى وأكاديمية الفنون والمنهج الذى وضع تبعا لنظام الجدارت والمهارات وقد كان ذلك بناء على طلب وزارة التربية والتعليم أن نضع هذه المهارات لتتحول إلى جدارت تبعا للنظام الألماني فسيمتحن الطلاب بعد تخرجهم من المدرسة حتى يحصلوا على شهادة معتمدة ليتمكنوا من السفر إلى الخارج والعمل فى المصانع او اللوكيشنات الألمانية علاوة على جهة تسمى «الإتقان» التى ستقوم باعتماد الطلاب حتى يستطيعوا دخول سوق العمل

للطلاب الذين سيلتحقون بشعبة الحرف والصناعات اليدوية إنشاء مدرسة للتكنولوجيا التطبيقية فكرة د. أشرف ذكى منذ عشرين عام

فيما أوضح محمد شافعى مشرف الورشة الفنية والتجهيزات وقسم الإدارة المسرحية أن مدرسة أكاديمية الفنون للتكنولوجيا التطبيقية أقيمت عن طريق عمل بروتوكول تعاون بين كلا من وزارة التربية والتعليم وأكاديمية الفنون وإنشاء هذه المدرسة هى فكرة لدى الدكتور اشرف ذكى منذ ما يقرب من عشرين عاما فعندما كان رئيس البيت الفنى للمسرح قام بعمل صف ثانى من الفنيين فى كل التخصصات فقد كانت تخصصات الفنية آنذاك هى عبارة عن أعمال الموظفين الروتينية وكانت تنتقل بالتبعية إلى ذويهم وتحولت الوظيفة من وظيفة فنية إلى إداريه

وبالفعل استطاع دكتور أشرف ذكى تحقيق الفكرة وإقامة بروتوكول تعاون بين كل من وزارة التربية والتعليم وبين أكاديمية الفنون فى وجود وزيرة الثقافة د. إيناس عبد الدايم ووزير التربية والتعليم ممثلة فى د. طارق شوقى وزير التعليم ، د. محمد مجاهد نائب وزير التربية والتعليم لشئون التعليم الفنى

وتابع قائلا: المدرسة توفر لسوق العمل جميع التخصصات الفنية «الميديا والتلفزيون، والسينما والمسرح» فلدنيا قسم للتصوير يحصل فيه الطالب على جميع ماهو مرتبط بالتصوير وتخصصات فريق عمل مدير التصوير فيتتعرف الطالب على أنواع العدسات ، الكاميرات ، تكوين الإضاءة ... إلخ وكيف يتعامل مع الأدوات حتى لا يهدر الوقت والجهد وإستطرد قائلا «يلتحق الطالب بالمدرسة بعد الصف الثالث الإعدادي ويدرس فى السنة الأولى جميع التخصصات وفى السنتين المتتاليتين يتخصص فى أحد الأقسام وعن أزمة العمالة الفنية فى المسارح

وتابع «تعانى المسارح من أزمة فى وجود الفنيين فى جميع التخصصات «صوت، إضاءة، ديكور ... إلخ» ويصل الأمر إلى عدم وجود هذه التخصصات فى بعض المسارح وفى حالة توافرها تكون الأعداد قليلة للغاية «فرد أو فردين» ، وهناك بروتوكول تعاون أقامه الدكتور أشرف ذكى مع المصرف المتحد؛ وذلك ليحصل الطالب على حافز إثابة على مدار الثلاثة سنوات قيمته ٣٠٠ جنيهه ويزيد كل عام هذه بالإضافة إلى توظيف الطالب فى الأعمال المختلفة ويحصل من خلال عمله على إثابة أخرى

وإستطرد قائلا « قمنا بعمل مجموعة من الخطابات للجهات الفنية المختلفة ومنها دار الأوبرا المصرية والبيت الفنى للمسرح والبيت الفنى للفنون الشعبية والإستعراضية لعمل دراسة بيئية مهنية للأساتذة والأكاديميين والطلاب فمن الضروري أن يكون الطالب على وعى بالبيئة التى سيعمل بها وكذلك ليتمكن المدرس من شرح كل التخصصات على أرض الواقع وقد قمت بطرح فكرة هامة وهى تدريس مادة الحماية المدنية وذلك ليتتعرف الطالب على كيفية التعامل فى المواقف الخطرة وهى مادة أساسية تدرس فى جميع الأقسام .





التطبيقية فكرة نشأت من التجربة الألمانية التي تهتم بشكل كبير بالتكنولوجيا الفنية وأقامت العديد من المدارس في هذا الصدد

وإختتمت حديثها موضحة أن المدرسة لا تهدف فقط لتخريج فنيين متخصصين ولكن الهدف الأهم ان يكون لدى الفنيين وعى بالعملية الفنية وتذوق للفنون المختلفة فالطالب في المدرسة يدرس دراما وتاريخ الفنون المختلفة ومن هنا ينشأ جيل من الفنيين متفردين ولديهم وعى وإبداع والخطوة القادمة والتي تعد أحلامها هي إقامة معهد عالي للتكنولوجيا التطبيقية حتى يتسنى للطلاب الذي يرغب في إستكمال دراسته الأتحاق بهذا المعهد

عانت الصناعة لفترة طويلة من عدم وجود متخصصين

تحدث د. أشرف ذكي رئيس أكاديمية الفنون عن فكرة إنشاء المدرسة فقال « بخبرتي الطويلة في الصناعة الفنية أرى أوجه القصور في هذه الصناعة وما نعاينه من انقراض بعضها وهو ما يجعلنا نستعين بخبراء على سبيل المثال في تصليح الآلات الموسيقية والوترات وأحذية وملابس البالية فعدد قليل متخصصون في هذه الحرف فهناك فرد واحد يقوم بصناعة أحذية وملابس البالية في مصر علاوة على أن الفنيين المتخصصين في الصوت او الإضاءة أو غيرها من الحرف الأخرى تتطلب مواصفات ومهارات معينة ومن خلال مدرسة التكنولوجيا التطبيقية عالجتنا هذا القصور بشكل علمي فقد عانت الصناعة لفترة طويلة من عدم وجود متخصصين في هذه المهن ونعتمد بها بشكل أساسي على ذوى الخبرة وكبار الأساتذة

وتابع قائلاً « فخامة الرئيس الجمهورية عبد الفتاح السيسي لديه اهتمام كبير بالمدارس التطبيقية كما أصدر قرار بإنشاء كليات تطبيقية وندرس في الفترة المقبلة فكرة إتحاق خريجي هذه المدرسة بالأكاديمية

لدينا كل هذه التخصصات التكنولوجية ونستطيع أن نخرج متخصص يستطيع أن يعين الفنان أو المصمم الأصلي في تنفيذ ما يريد بعلم وبحرفيه وبأداء سليم ويمتلك القدرة على مخاطبة الجهات القائمة على الضمان والصيانة ويستطيع قراءة الماركت والتواصل مع كل الدوائر التي تعين العملية الفنية في تنفيذها من الجانب التكنولوجي ولذلك هناك ١١ تخصص مختلفين كبدائية ونستطيع أن نضيف ونحذف بعض التخصصات حسب حاجة سوق العمل لأننا مرتبطون بسوق العمل

وأضاف «الطالب سيتخرج ولديه فرصتان الاولى أن يعمل فور تخرجه بشهادة الدبلوم التي تعادل الثانوية العامة ، يستطيع أن يلتحق بالتخصصات المناظرة لتخصصه في كليات التكنولوجيا التطبيقية والتي تم إفتتاحه والتي وصلت إلى ٦ جامعات بها عدد من الكليات وكل كلية لديها عدد كبير من التخصصات

عانيا كثيرا من عدم وجود المساعد المتخصص فى المهن الفنية

إرتكزت الدكتوراة غادة جبارة رئيس مجلس إدارة المدرسة على عدة نقاط هامة عن مدرسة اكاديمية الفنون للتكنولوجيا التطبيقية وكانت أولى النقاط هي المعاناة الدائمة من أزمة وجود المساعد المتخصص فى المهن الفنية المختلفة فهناك تقصير فى هذا الجانب بشكل كبير وضربت مثلا هاما فى ندرة بعض الحرف والتخصصات الفنية ومنها عدم وجود فنى متخصص فى إصلاح الآلات الموسيقية كذلك الإضاءة فلا يوجد صف ثانى لهذا المهن التي يعتبرها البعض الأدنى من المهن الأخرى وهو مفهوم خاطيء فالفنى أقيمت له فيما مضى مدارس فنية مثل دبلومات التجارة والدبلومات الصناعية كما أشارت فى حديثها إلى ان القيادة السياسية لديها اهتمام كبير بهذا الأمر وكان تجربة مدرسة التكنولوجيا

إدارة المدارس التكنولوجية بوزارة التربية والتعليم «قسم التعليم الفنى وهى إدارة تعد نتاج مبادرة من المبادرات الرئاسية الهامة لتأسيس عدد كبير من مدارس التكنولوجيا التطبيقية، وكليات التكنولوجيا التطبيقية لأن الإدارة السياسية فى مصر أدركت أن التجربة الألمانية والتي يشغل بها التعليم الفنى ٧٠٪ من التعليم بشكل عام أنها تجربة رائدة ويجب ان تدخل مصر وستوفر فرص عمل وتعيد مصر لسابق عهدها كأرض الحرفيين والصناع المهرة الذين استولي عليهم العثمانيون فى زمن مضى هذه المدرسة وليدة احتياج فعلى وليس مجرد رغبة فى إنشاء مدرسة مختلفة لأن فى مصر ،

وتابع «والحقيقة أنه لا يوجد عمال قائمين على الأعمال الفنية التنفيذية وجميعهم جاءوا عن طريق الصدفة أو تدريب أو لأنهم أبناء عمال ولكنهم ليسوا دراسين وبعض لا يعرف القراءة والكتابة ومن ثم يتعرض للعديد من المشكلات الكبيرة فى التعامل مع الماركت الخاصة بالأجهزة التعامل مع شركات الضمان والصيانة واحيانا يقوم على تحريك نوع او موديل من الأجهزة فيفسده لانه لا يعرف إمكانيات هذا الجهاز إلى جانب ندرة العمال والفنيين والمهرة فى مجال تنفيذ فنون الأداء والعرض فعلى سبيل المثال لدينا فى مجال صناعة أحذية الباليه ورشتين فقط فى مصر والشرق الأوسط وإفريقيا يقود كل ورشة منهم شخص واحد؛ وبالتالي فإن سوق العمل فى إحتياج إلى هذا التخصص ليس لدينا ممثلين لفن العرائس يقومون بتحريك العروسة متخصصين مدربين منذ أن قام ثروت عكاشة بتدريب الرعيل الأول فى دول الكتلة الإشتراكية ليس لدينا متخصص فى إدارة خشبة المسرح فمعظمهم خريجي قسم الدراما والنقد ويعلمون فى هذا المجال ليس لدينا متخصصين فى تحريك اجهزة التصوير وكل مدير تصوير يكون فريقه بصعوبة شديدة فماذا لو كان

يحصل الطالب على دبلوم الفنون للتكنولوجيا

التطبيقية ووثيقة معتمدة دوليا

فرقة الحركة..

المسرح وإيقاظ الوعي



عيد عبد الحليم

”لا أكتب في المسرح إلا ما يثيرني“ عبارة قالها المسرحي العالمي الشهير يونيسكو وقد أراد من خلالها أن يؤكد على أن العمل المسرحي محاولة لتحريك الواقع والخروج من دائرة الثبات إلى دائرة التحفز والمواجهة.

ولعل ”فرقة الحركة“ بداية بما يطرحه اسمها من دلالات، ومرورا بعروضها تأتي لتحقيق مكاشفة جادة وصريحة في مواجهة خطر الرأسمالية التي يتغذى بعضها على بعض إلى أن تصل إلى درجة من الشراسة الإمبريالية التي تؤسس لمفهوم السلطة الواحدة المهيمنة والقاهرة في ظل تراجع المفاهيم الجماعية والتي أدى إليها وجود ما يمكن أن أسميه بالثقافة التبريرية التي تقوم على النفعية وترى الأمور بنظرة أحادية تؤله الفرد وتنفي القدرة عن الإطار الجمعي.

وقد تأسست الفرقة عام ١٩٨٩ وقدمت عدة عروض كان أولها مسرحية ”المزاد“ ثم ”الدبلة“ عام ١٩٩٠ وحفلة المجانين عام ١٩٩٢ ثم ”الميلاد“ ١٩٩٨ و”اللعب في الدماغ“ ٢٠٠٤.

كما قدمت الفرقة تجربة فريدة من نوعها وهي المزج بين المسرح والسينما فقدمت فيلمين أولها ”وادي الملح“ وهو عبارة عن فيلم سينمائي قصير والثاني ”الحب مسرحية في ٣ فصول“ والاثنتان من تأليف وإخراج خالد الصاوي - مدير الفرقة ومؤسسها ومؤلفها ومخرجها في نفس الوقت.

ونظرة سريعة إلى العروض التي حاولت من خلالها الفرقة تقديم رؤية مغايرة تتسم بالجسارة والاقتران فنرى أن مسرحية ”حفلة للمجانين“ جاءت لتطرح مراجعة لثورة يوليو والكشف عن أسباب انحسارها وتقلص دورها ومناقشة هذا الدور بلغة مسرحية حادة بها قدر كبير من التوازن مغلقة بسخرية لاذعة.

أما في ”الدبلة“ فقد حاكم الصاوي الخطاب الثقافي الآني الذي وقع في فخ الشعور بالاضطهاد نتيجة هيمنة القيم الرأسمالية وتناسى مهمته في إعداد كوادرات تكون قادرة على خلق رؤية جديدة تتحلى بالتصدي والمواجهة والخروج من أسر الإحساس بالقهر والتخلف.

وناقشت مسرحية ”الميلاد“ فكرة القهر المتكررة والضاغطة على الإنسان البسيط، ومنها القهر الإعلامي الذي يساهم فيه الإعلام الزائف بتهميش القيم الإنسانية في مقابل الترويج للأفكار التجارية والمادية.

واعتمدت الرؤية في هذا العرض على طرح وعي مغاير على

أو بآخر من المسرح الملحمي البريختي في كونه وسيلة من وسائل التربية والتوجيه وإن جاء بصورة رمزية، وتفارقها في كونها تعتمد في كثير من الأحيان على الخداع البصري والتحديث في السينوغرافيا وتبادل الأدوار على خشبة المسرح والاعتماد على الرؤية المشهدية التي تقدم في صورة ”لوحات“ منفصلة بديلا عن الشكل التقليدي للعرض

المستويين الفني والاجتماعي من خلال الاتكاء على ما يمكن أن يسمى بـ”الفكر الثائر في المسرح“ خاصة في عنصري التأليف المسرحي الذي خرج من إطار المواضعات الإخراجية التقليدية وهي حالة تؤكد الجدلية القائمة بين خشبة المسرح كأداة للعرض كأداة للتنوير وبين ساحة الجمهور كأفق مصاحب للتلقي والحوار، وهي نوعية تتماس بشكل





وعن جعل المسرح، باعتباره أحد المكونات الرئيسية لوعي الشعب، أداة لدفع حركة المقاومة أشار الصاوي إلى أنه من الفنانين المنتمين إلى اتجاه المقاومة ويرى أن المسرح والسينما أدوات نضال مهمة إذا ما نبغ هذا النضال من قلب مخلص ومتحمس ومن عقلية علمية تأخذ كل الأمور في الاعتبار وأهمها "الإيمان بالجماهير الكادحة وبطاقتها اللانهائية" وأن هذا الاتجاه يستلزم إحدى تغيير في الواقع يعكسه بالطبع الفن بجميع اتجاهاته خاصة أن المثقفين المصريين والعرب لا يطرحون الآن، شيئاً موحداً وقد قسمهم الصاوي على ثلاثة اتجاهات:

الأول: اتجاه يرحب بالعلومة الرأسمالية وجيوشها الاستعمارية بمبررات خزعلية وهو اتجاه "عميل" سواء شاء أو أبي، وهناك اتجاه يحرص على التصدي والمقاومة وبداخله أجنحة سياسية مختلفة وهو اتجاه يفرض عليك احترامه برغم الانقسامات بداخله أجنحة سياسية مختلفة وهو اتجاه يفرض عليك احترامه برغم الانقسامات بداخله.

وأما الاتجاه الثالث فهو حائر لا يجب التوقف عنده أساساً.. ومن هذا المنطلق جاء عرض "اللعب في الدماغ" عام ٢٠٠٤، وهو العرض الذي حقق نجاحاً ملحوظاً على مسرح الهناجر، واتسم بلغة مسرحية متماسكة - وإن شابتها المباشرة - في كثير من المشاهد، وإن انحاز إلى فكرة "مسرح الكباريه السياسي" عبر مجموعة من الاسكتشات المسرحية التي غلب عليها طابع السخرية والمفارقة، والنقد اللاذع للسياسة الأمريكية في المنطقة.

وكان هذا العرض بمثابة قفزة نوعية لبطله ومخرجه "خالد الصاوي". لينطلق بعدها إلى الأدوار الرئيسية في السينما والتلفزيون

أجاب الصاوي بأن هذا الكلام لا ينطبق على فرقته وعلى جميع عروضها التي تعد أعمالاً شعبية تراعي الانفتاح على أكبر عدد ممكن من الجمهور، فقد عرضت مسرحية "الميلاد" أمام الجمهور العادي ولاقت نجاحاً كبيراً وكان المسرح كامل العدد طوال فترة "العرض وكذلك العرض الأخير "اللعب في الدماغ" ويؤكد هذا الكلام فيلم "الحب مسرحية من ٣ فصول" الذي شاهده قطاع كبير من الجمهور أثناء عرضه بالتلفزيون المصري.

الإنسان أولاً

..وعن ماهية ما يقدمه من خلال فرقة "الحركة" يؤكد الصاوي أنه يخاطب الإنسان البسيط - بشكل أساسي - وهو الإنسان الذي يكدر ويعاني رغم أنه شريك أساسي في صناعة الحياة بكل ما فيها من منجزات. ويضيف الصاوي: أخذنا منذ البداية على أنفسنا أن نناصر المهمشين وأن يكون مسرحنا معادياً للعلومة الرأسمالية وعصرها الظالم العنيف، وأن نحث الجماهير على المقاومة.



المكون من مشاهد وفصول، وهذه اللوحات وإن جاءت كل منها تعبر بصورة جزئية عن حدث، إلا أنه من شظاياها تتكون رؤية عامة باستطاعتها خلق علاقات جديدة بين الممثل والمتفرج فكلهما يكون في حالة استعداد مستمر للبحث والاكتشاف عن أدوات تنقب في التاريخ الشخصي والجماعي.

آفاق تجريبية

وعن آفاق الرؤية لدى مخرج الفرقة الفنان خالد الصاوي فإنه يؤكد أنه استفاد من التجارب المباشرة التي كان له الحظ في الاشتراك فيها مع مخرجين عرب وأجانب من خلال عمله مع اثنين من المخرجين الفرنسيين ومخرجة سويدية ودخوله عدداً كبيراً من الورش المسرحية والفنية واطلاعه على أهم التجارب الفنية سواء في المسرح أو في السينما على مدار أكثر من عشرين عاماً. وسألناه عن وصف البعض للتجارب المسرحية الجديدة بأنها خاصة بالنخبة المثقفة فأين الخطاب الشعبي؟

الأراجوز ..

بهجتنا طول الزمان

الغشاش « عن غش الميزان وغش الأسعار وكل أنواع النصب والاحتيال على الناس ، وتتعدد في النمرة في أنواع ذلك ويناقشها الأراجوز مع بائع يدي الأمانة وهو غير ذلك . وفي ثمرة بعنوان «التنمر» تناقش فكرة هامة وتشرح تلك الكلمة التي انتشرت على الألسن وربما لم يعرف معناها الأطفال ، أي السخرية من عيب او مظهرهما ، وتدور النمرة بين الأراجوز وزوجته حيث يتبادلان السباب والشتم فيرفض ذلك الملاغي ويصرهم بالصواب أي ضرورة احترام الآخر وعدم إظهار ماينقصه وسبه به .

وليس هذا النص الوحيد للكاتب الموهوب محمد زياتي فله بالكتاب أيضا نصوص «ثمرة الطمع» و نص « التكبر الأراجوز نجم النجوم » و«الأناية الأراجوز مليونير» . وهي تشير إلى عيوب في سلوك وفكر الأراجوز مثل التكبر على زوجته وصديقه حين ينال الشهرة ولايود الحديث معها سوى بموعده . ومثل الطمع ورغبة الاستئثار بالمال حين يكسب مسابقة مالية كبيرة ولكن الأراجوز يفهم وتصل الحكمة للمنتصر سواء كبير أو صغير ، أن الناجح لابد أن ينسب ذلك لمن عاونوه وساعده وغير هذا نكران جميل وأن الفخر بالذات نقيصة لو صاحبه الغرور .

وكان قد صدر من قبل كتاب قيم للدكتور سيد على إسماعيل حمل عنوان «مسرح العرائس في مصر» وكعادته يقدم لنا المؤلف معلومات موثقة بالصور والشرائح المكتوبة من صحف ودوريات قديمة يعود بعضها لمطلع القرن العشرين . الأمر الذي يؤكد المعلومات ويعود بالقارئ والباحث لأزمة ثرية بالعمل الثقافي والفني . ولعل أجمل ماجذبني في الكتاب وجود فصل كامل عن الفنان الراحل محمود شكوكو الذي يؤكد أنه فنان شرب من روح شعبنا العظيم وقدم له مردود فني ارتبط باسمه وهو براعته في فن الأراجوز حتى تحولت صورة شكوكو شخصيا إلى أيقونة لفن الأراجوز وصنعت لعبة زجاجية تحمل صورته والأراجوز الذي يمثل ويغني به

الأمر الذي يمثل ويؤكد رسوخ فن الأراجوز والعرائس في الوعي الجمعي ومحبة من يعمل به . الأمر الآخر يعود للفنان الراحل وهو تطوير فن الأراجوز ليصبح فقرة فنية جميلة يقبل عليها الناس في النوادي الفنية والمسارح ، وجاء التطوير بكتابة أغنيات وفواصل كوميدية خاصة للأراجوز يؤديها شكوكو بأقلام وألحان كتاب وملحني عصره مثل بريم التونسي ومحمود الشريف ، كما يكتبون للمطربين والمطربات المحترفين . وتؤكد وثائق الكتاب حقيقة تستحق التأمل وهو أن الراحل شكوكو كان صاحب أول فرقة محترفة خاصة تتخذ من فن الأراجوز فقرة ثابتة في أمسياتها وهو أمر يستقطب الجمهور الأمر الذي سيحفز الدولة بعد الثورة إلى إنشاء فرقة رسمية لمسرح العرائس بكل أنواعها ليكون اتجاه عام وهو ارتباط الفنون الرسمية بالفنون الشعبية اي التي تحوز اهتمام الجمهور



سامية حبيب



الأراجوز وصوته الرفيع وملابسه الملونة مع الطرطور الأحمر الذي يهتز مع كل جملة يقولها ، وعصاه التي يضرب بها المخالف في حركة سريعة مباغتة لا يستطيع أحد الهروب منها مهما بلغ حرصه وحذره ، هذا الكائن الدقيق الملامح الصغير الحجم يظل على مر الزمان بهجة الصغار والكبار ، عرفناه ولاحظناه أينما وجد في حفلات المدرسة ، في الشارع حيث يتجول في الأسواق والحارات يجمع حوله المارة ويمتعهم بالنمر الضاحكة مقابل قروش قليلة تبهجه هو في آخر الجولة مثلهم تماما ويعرفه أطفال اليوم في حفلات المدرسة والنادي وأعياد الميلاد. ورغم تغير المكان والزمان ظل الأراجوز هو الأراجوز وملابسه وعصاه ومهره الضاحكة التي تتغير وقائعها وشخصياتها ويظل هو عنوان البهجة والمرح .

فكرت كثيرا ومنذ أمسكت كتاب استاذ أساتذتي دكتور إبراهيم حمادة عن فنون خيال الظل في اللغة العربية وأصولها الذي يحمل عنوان «خيال الظل وبابات ابن دانيال» ، فكرت هل يقدر لنا إيجاد كتاب مثله في التدقيق العلمي ، حيث سجل لنا في جهد علمي مؤسس كل خصائص وجماليات فن خيال الظل ، إضافة لما جمع الاستاذ الجليل من تمثيلات ذلك الفن والتي يطلق عليها «بابة» في مصطلحات ذلك الفن ، مما جعل هذا الكتاب مرجعا أصيلا لفن اندثر أو خفت صوته في القرن العشرين .

ثم ثار سؤال في ذهني هل يقدر لنا جمع التمثيلات أو «النمر» الخاصة بالفنون الأخرى مثل الأراجوز والسامر وغيرها من تلك الفنون الراسخة في الثقافة الشعبية الخاصة بعموم الناس في مصر ومواطن عدة عربية ودولية ، من أجل حفظها في الذاكرة الجماعية لمن أراد من فنانيين في عهود قادمة ، وأيضا للباحثين والدارسين وحتى القراء . ولأن هذا فكر المهمومين دائما بأمر ثقافتنا ، فقد جاءت الإجابة من المركز القومي لثقافة الطفل عبر كتاب «حواديت أراجوزية» الصادر العام الماضي. احتوى الكتاب على أربعة عشر ثمرة أراجوزية ، كتبت حديثا وقدمها فنانونها عبر شاشة قناة الكترونية تابعة للمركز ويتم ذكر الرابط الخاص بكل نص بجوار عنوانه في الكتاب، أي أن تلك النصوص تحولت لعرض بدمى الأراجوز ويمكن لمتابعي القناة مشاهدتها ، هذا بالطبع تغيير جوهري في وجود هذا الفن بسبب فيروس كوفيد وماتبعه من تباعد بشري مقيت لكن الأراجوز أبقى إلا أن يكون حاضر ينشر البهجة والمرح . كما كتب محمد ناصف في مقدمة الكتاب « لعب الأراجوز دورا مهما ليعظ ويخفف عن أطفالنا أوقات الحظر أيام

الكورونا» .

يضم الكتاب مجموعة من النصوص أو كما يطلق أهل المهنة عليها «النمر» التي تناولت أزمة فيروس العصر مثل نص «الأراجوز والمولات» للكاتب محمد ناصف وفيها نقد اجتماعي لسلوك البعض في الاستحواذ على كل السلع الخاصة بالتعقيم من الفيروس من كحول وكمامات ومواد نظافة وغيرها ، وعدم التفكير في حاجة الآخرين للمماثلة لتلك السلع مما يؤدي لمرضهم وبالتالي نقل العدوى غيرهم وهو سلوك مستهجن ولاشك كما تنقد النمرة عدم الوعي بأضرار التسوق والاستحواذ على السلع .

وتناقش فكرة ثمرة «الأراجوزو أم فلفل» للكاتب أحمد جابر الأشاعات التي ردها البعض حول الفيروس بدون مصدر علمي أو رسمي وتنصح بتوخي الحذر من ترديد ذلك . وفي ثمرة «هنعمل إيه في الحظر» و«انا اللي كسرت الحظر» للكاتب أحمد زيدان يحاول ، تتناول الأولى كسل البعض ومنهم الملاغي أثناء الحظر حيث يقضى وقته في النوم والأحلام فيوقظه الأراجوز ناصحا إياه بالمذاكرة عبر موقع وزارة التربية والتعليم فالعلم أحسن وسيلة لتمضية الوقت ويعدد عيوب الكسل ويؤكد له أن الحظر لايعني ترك دراسته والنوم وتختتم النمرة بتوعيد الأراجوز للملاغي بمطاردته بالعصى وتلك حركة من حركات الأراجوز المعروفة .

ولفنان الأراجوز ثمرة جميلة «أراجوز 2020» والثانية «الفكهايني

الجدار الخامس

في المسرح



هشام زين الدين
- لبنان -

منذ منتصف القرن العشرين بدأت جهود المنظرين والعاملين في المسرح العالمي وخصوصاً الأوروبي على تحطيم الجدار الرابع الذي كان يمنع حدوث التفاعل الفكري بين العرض والجمهور لناحية إضعاف عملية التأثير والتأثر الواعي لأن المسرح التقليدي قام خلال قرون طويلة على مبدأ الايهام المسرحي وإن خرقت هذا المبدأ محاولات محدودة خرجت عن السائد والمألوف كالكوميديا ديلارتيه على سبيل المثال لا الحصر.

لا نهدف في هذا المقال دراسة التاريخ مجدداً وقد حفظناه جميعاً عن ظهر قلب، بل نحاول التفكير بصوت عال، من خلال طرح فكرة وجود "الجدار الخامس" في المسرح التي تستوجب التوقف عندها وبدء التفكير بكيفية هدمه والتخلص منه تماماً كما أفرزت التجارب الحداثية والطليعية في مسرح القرن العشرين أفكاراً وممارسات عملية أدت إلى هدم الجدار الرابع والخروج من زمن التقليد إلى زمن التجديد في المسرح العالمي على أيدي مير خولد وبريخت وغروتوفسكي والكثيرين غيرهم.

مصطلح "الجدار الخامس" في المسرح مستجد ولا يوجد توصيف نظري له بعد، وقد طرأ على رأسي في خلال ندوة افتراضية بمناسبة اليوم العالمي للمسرح ضمن فعالية ملتقى القاهرة الدولي للمسرح الجامعي حيث كنا نناقش تداعيات فايروس كورونا وأثره على مستقبل المسرح في العالم، فكانت مداخلتي حول التحدي الذي سنواجهه في المستقبل والمتمثل بضرورة هدم الجدار الخامس في المسرح، وهو الجدار الإلكتروني الذي هبط على المسرحيين كالقدر، والذي كان من الصعب زحزحته أو تخطيه، وهو حاضر اليوم في كل أديباتنا وحواراتنا الافتراضية، وهو يمثل مشكلة برأبي الخاص على الرغم من كل محاولات بعض المسرحيين التكيف مع الواقع المفروض علينا نتيجة لتفشي كورونا.

إن "الجدار الخامس" الزجاجي الذي نشاهد من خلاله المسرح الافتراضي عبر شاشات التلفون الخليوي أو جهاز الكمبيوتر، هو أخطر على عملية التلقي وعلى جماليات العرض المسرحي وعلى جدلية التأثير والتأثير الفكري والحسي في المسرح من الجدار الرابع الوهمي الذي كان

والتطور والتقدم والراحة والتسلية، ها هو يتقدم إلى عولمنا الداخلية، إلى ممارساتنا الحميمية، والمسرح منها إن لم يكن أهمها.

لا أمكك أجوبة على تساؤلاتي، ولا أعرف إذا كنا سنتمكن من الانتصار للمسرح الانساني الحي الشفاف الصادق العفوي، والابقاء عليه من دون أي حواجز، الكترونية وغيرها، ولا أستطيع التكهّن بمفاجآت التطور التكنولوجي الذي يجتاحنا بذكائه الاصطناعي بسرعة هائلة، لكنني كفنان مسرحي يحق لي التمسك بحقي والدفاع عنه والتصدي لكل محاولات انتزاعه مني، وأدعو كل المسرحيين إلى هذه المقاومة، وسلاحنا في هذه المعركة بسيط جداً، الخشبة والصالة والجمهور، ورفض عرض الاعمال المسرحية على الشاشات الالكترونية، ورفض تحويلها الى فن آخر يستمد حضوره من الكاميرا والشاشة والكهرباء، لأن ذلك سيشكل بداية مرحلة الانقراض للفن المسرحي. اللهم أشهد إني بلغت.

يفصل بين المشاهد والممثل على الخشبة، إنه أشد خطورة لأنه يقضي على مبرر وجود المسرح في الحياة، أي الشعور الحي التفاعلي بين كائنات حية تجهد جمالياً وفكرياً وجسدياً من أجل تبادل شيفرات وعلامات وحركات وأصوات وكلمات وأحاسيس إنسانية بالدرجة الأولى كانت موجودة قبل التكنولوجيا وستبقى بعدها، هذا الجدار الخامس بمثابة رصاصة الرحمة على المسرح الحي، وكما قام طليعيو المسرح في القرن العشرين بتكسير وهدم الجدار الرابع علينا أن نتصدى بكل امكاناتنا الفكرية والجمالية والجسدية والنضالية حتى، لكي نمنع هذا الجدار من الترسخ والتشبث بخشبة المسرح كجزء أساسي منها في المستقبل.

أطلق هذه العبارة أو هذا المصطلح "الجدار الخامس" في المسرح للتنبية من خطورته وليس بقصد ادعاء البطولات النظرية في اكتشاف مصطلحات جديدة، فهذا الجدار بات موجوداً وبات أمراً واقعاً، والوحش التكنولوجي الذي أوجده لا يرحم، وكما سعى هذا الوحش الى تحويل كل مجالات حياتنا الى ضحايا له، ونجح في ذلك بحكم الحاجة

المجال السيميوطيقي للحدث المسرحي بعد الدرامي

تأملات في نظرية المعرفة السيميوطيقية في تحليل الأداء (٢)



تأليف: يانا ميرزون
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

تشير ظاهرة ما بعد السيميوطيقا الى أن جميع الروابط السيميوطيقية داخل العوالم والمحتملة وبين العوالم القصصية والعوالم الفعلية قد انكسرت . فمثلا، في المسرح بعد الدرامي، فإن الشخصيات المماثلة لشخصيات مسرحية بيرانديللو «ست شخصيات تبحث عن مؤلف»، تظهر أمام الجمهور في حقيقتهم المجردة بدوهم مساعدة الممثلين في ترجمة أو نقل المعلومات عنهم للجمهور . وفي هذا الموقف، تزول علاقة الممثل/ الشخصية، بنقل مثلث نموذج اتصال التمثيل (الشخصية الدرامية - نموذج خشبة المسرح - الموضوع الجمالي) الى أشكال النقل الخطية . وتضم أمثلة هذه الظاهرة أعمال فنان المسرح والأداء الذين يبحثون الامكانات الجمالية لمزج المسرح بالفنون البصرية . ويتحدى هؤلاء الفنانين درجة انغماس الجمهور الفكري والعاطفي، ناهيك عن البدني، في خلق الأداء المسرحي.

العرض الذي قدمه المخرج جان فابر بعنوان « ملك الموت » عام 2003 فرقة مسرح بوبلين) هو مزيج من الفيديو والرقص والأداء المسرحي . ويقوم علي نصوص جان فابر وتصميم الرقصات، ويضم الفنانة ايفانا جوزيتش علي خشبة المسرح والراقص ويليام فورسيث في فيلم . وكفنان وسائط متعددة، يرفض فابر الحاجة الى خلق عالم قصصي علي خشبة المسرح، باستخدام العروض كمكان للتعبير عن ممارساته الوجودية وقلقه السياسي . وقد ظهر عرض «ملك الموت» كاستكشاف لعالم الفنان أندي وارول . وقد ألف فابر النص الأصلي لهذا العرض 1996، ووضع له عنوانا فرعيا « مونولوج لرجل أو امرأة أو خنثى » . وفي عام 2000، وقام بمواظمتها مع رقصات ويليام فورسيث ثم طوره لاحقا في عرض مسرحي مع الممثلة ايفانا جوزيتش . ومن خلال بناء الحدث المسرحي في شكل حوار مع وجهات نظر وارول العامة، يتأمل فابر مع مشاكل المخنث الفنية عن طريق الاستعارة اللغوية، ويبحث رهابه الفني : قضايا التحول، وجمال نوع الجنس (وبالتالي الجمال الخنثوي)، والكينونة المزدوجة، وتناقض كونك فنان، والموازنة بين الشهرة والتوق الى الغموض والعزلة . وتدور الأحداث في الترتيب المكاني لمسرح يدور بالفنانة ايفانا جوزيتش بالقرب من الجمهور المحيط الجالس علي وسائل . ويتجلى ذلك في

صورة مونولوج ثابت لجوزيتش بجانب فيلم يعرض فورسيث وهو يتلو نص فابر، وفي نفس الوقت ارتجال جوزيتش الذي يتضمن تفاعلات مختلفة مع الجمهور . وفي عمل فابر، يتعري المؤدي الى العري التام تقريبا . بالمعنى العملي، يتم عرض جوزيتش للجمهور وهي ترتدي قطعتي ملابس فقط، ومعنى استعاري، تقدم نفسها كجسم يمثل - جوزيتش - الموجودة لتقديم شخصية، والفنانة، والراقصة ايفانا جوزيتش . وفي تخطيطاته الدرامية والأدائية، يعتمد عرض « ملك الموت» علي شكل حر لمقال تنظيري حيث يعمل المؤدي كمتحدث رسمي لفلسفة المخرج .

تساعد حجة فيليب أوسلاندر حول المركزية المنطقية والاختلاف في نظرية الأداء في بحث الاختفاء بين الممثل والشخصية كما تتجلي في عرض فابر « ملك الموت » . وكما يدعي أوسلاندر، تستند نظريات التمثيل الرئيسية الثلاثة في القرن العشرين (نظريات ستانسلافسكي، وبريخت، وجروتوفسكي) الى درجات متفاوتة من اعتماد الذات علي العقل . وهذا الاعتماد في (اي أوسلاندر يجعل التفسير واحتمالات عمليات التمثيل محدودة، لأن كل هذه النظريات تتطلب أن نتحدث عن التمثيل في اطار الحضور ونشير الى ابداع الذات من لعبة الاختلاف التي تصنع الخطاب المسرحي . وتقديم الشخصية في عرض « ملك الموت » أقل أهمية من تقديم الجسم المادي للممثل، عندما ينتقل العرض المسرحي نحو قطب اللاتمثيل not-acting، لكي يستخدم مخطط اللاتمثيل/التمثيل الذي اقترحه مايكل كيري . وفي هذا النموذج، يقدم قطب اللاتمثيل علاقات صفرية ziro relationships - علامة فارغة - لبنين الدال (جسم الممثل) والمداول (الشخصية الدرامية) . ولا تشارك رؤية الجمهور للشخصية الدرامية والشخصيات الدرامية الأخرى في انشاء علامة التمثيل . وفي



يضم المجال المسرحي السيميوطقي المميز بدناميات التبادل الحواري وفعل الترجمة الدائم، الذي يحدث علي الحدود بين المسرح والجمهور، لهجات علاقات المسرح/الجمهور التي تتكشف في القرب الزماني المكاني للحدث المسرحي . فهو يتوظف باعتباره المساحة السيميوطقية الأساسية التي توفر السياق والامكانية لكل من الاتصال الانساني وابداع أو توليد معلومات جديدة، ويضمن المعنى الاستمولوجي الأساسي لتحليل السيميوطقي في دراسات المسرح . ويضم المجال المسرحي السيميوطقي ديناميات الباعث الادراكي في التقارب الثلاثي لفرغ خشبة المسرح، ومكان الجمهور، والفرغ فيما بينهما - مساحة التفاعل التواصلي بين خشبة المسرح والجمهور الذي يحدث داخل مدة المسرحية، ونتيجة تبادل الطاقة والمعلومات بينهما . فهو يسمح لنا أن نناقش ديناميات علاقة خشبة المسرح/الجمهور، من خلال النظر الى القوى الطاردة والجاذبة للنقل المسرحي .

وعلي سبيل القياس علي تعريف فلاديمير فيرناندسكي للمجال الحيوي biosphere ككائن حي، يرتبط المجال السيميوطقي عند لوتمان بالضبط والتحويل والتطوير داخليا وخارجيا . ونتيجة لشرط تطوير الثقافة، فان المجال السيميوطقي عند لوتمان هو تحديدا مجمل المادة الحية وكتبتها العضوية وهو أيضا شرط استمرار الحياة . انه منطقة الحياة التي تزود المشارك بمرونة الروابط السيميوطقية . وبوصف كل حدث مسرحي بأنه دراماتورجيا علاقات خشبة المسرح/الجمهور المركبة من ثلاثة أجزاء والتي تنشأ في كل فعل أدائي، يجسد المجال السيميوطقي ديناميات الرسالة المسرحية واستجابة الجمهور

وسيرته الذاتية التي تصبح مضمونا للتواصل المسرحي، لأنه في ممارسة اللامثيل، غالبا ما يكون هناك وجود للجسم المقدس، الذي ينحرف عن القاعدة في المرض أو العجز أو التشوه ويؤدي الى انبهار الجمهور للأخلاقي أو قلقه أو خوفه . وتزيد البنية الأدائية لعرض " ملك الموت " وعروض جان فابر الجمالية المماثلة من صعوبة رؤية تفرد المحاكاة في المسرح وتمييزها . وويفقد الأداء المسرحي خاصيته يظلم جسم المؤدي، أي مادية حضور الممثل علي خشبة المسرح (مادة النطق الأدائي ومادته الأساسية) بدور دالها (نموذج خشبة المسرح) ومدلولها (الشخصية الدرامية).

انه يجعل المتلقي يتبنى المادة الفائقة لعلامة التمثيل . ويساعدنا العمل من خلال مفهوم المجال المسرحي السيميوطقي - وهو أداة تربط المنهجين السيميوطقي والفينومينولوجي في تحليل الأداء - علي قبول وبحث هذه الظاهرة .

- المجال المسرحي السيميوطقي : تعريفاته وأشكاله ووظائفه في أحد آخر كتبه « عالم العقل Universe of the Mind » عام 1990، يفهم البنيوي والسيميوطقي الراحل يوري لوتمان مصطلح " المجال السيميوطقي" بأنه الفضاء النهائي للاتصال البشري - عملية الادراك اللانهائية، ومعلومات فك التشفير . وقد تميز مفهوم المجال السيميوطقي بأنه مساحة الاتصال الدينامي، ويمكن تطبيق شرط التبادل الثقافي، الذي تحتفظ من خلاله كل ثقافة بوجودها الآتي عبر المجالات الزمنية والجغرافية، علي فهم الحدث المسرحي باعتباره مركب من ترجمات آنية .

نموذج اللامثيل، يتساوى الدال (جسم الممثل) مع المدلول (جسم الشخصية) . ولذلك تؤكد ظاهرة اللامثيل علي مادية علامة التمثيل (جسم الممثل في مقابل جسم الشخصية) وتعيد التركيز علي العرض السيميوطقي لجسم الممثل . في النهاية، تستفسر ظاهرة اللامثيل عن كثافة العالم القصصي وامكانية تمثيله . وكلما اعتمد الممثل علي نفسه وعرضها في الأداء يصبح بقاء العالم القصصي أقل، لأنه مادية حضور كل ممثل فرد هي التي تتولى نموذج خشبة المسرح : تتغلب فردية الممثل (أ) علي فردية الشخصية (ب) التي يتم تقديمها للجمهور، وبالتالي ينكسر تناغم نموذج خشبة المسرح (فالنظر الى (أ) علي أنه (ب) ويتم تفسيره علي أنه (ج) هو أ ب ج) . وتستحوذ مادية (أ) وتمييزها علي كل من (ب) و (ج) . وبالتالي تفقد ممارسة اللامثيل طبيعتها السيميوطقية ، وتقدم للجمهور ظاهرة مابعد سيميوطقية حيث يصبح جسم الممثل مركز الاهتمام، ولكن ليس باعتباره حاملا للمعنى، بل في ماديته وإيمائته . فالعلامة المسرحية الأساسية، وهي جسم الممثل، ترفض أن تخدم الدلالة . وممارسة اللامثيل باعتباره أحد عناصر الحدث المسرحي، يقدم نفسه باعتباره بدينية مكتفية بذاتها auto-sufficient physicality تُعرض في كثافتها وامكاناتها الإيمائية والشفهية، وايضا التوتر المنقول داخليا وخارجيا . ورفض عمليات الدلالة، ويجاور اللامثيل واقع الجمهور (استمرارية زمان ومكان المتفرج) مع واقع المؤدين (استمرارية زمان ومكان الممثلين)، وتجاوز واقع الشخصيات الدرامية، والمشارك الثالث في ابداع نموذج خشبة المسرح (الممثل - الشخصية - المتفرج) . انه يرفع من وعي الجمهور للوجود الفردي للممثل



العاطفية والفكرية .

ويعرف لوقمان المجال السيميويطي بأنه مساحة متعددة القنوات في الاتصال البشري لاستبدال مخطط الاتصال الثنائي المتعلق بالمرسل والمستقبل والقناة التي تربطهما معا . ان تعارض الموجه/المرسل addresser/sender (الثنائي) في رأي لوقمان محدود للغاية بحيث لا يمكن استخدامه لشرح عمليات التواصل المعقدة بين محاورين منغمسين في مجال سيميويطي محيط موجود قبل أي شكل من أشكال الاتصال . وبالتالي، لكي يتوظف بشكل ملائم، فان ثنائية تخطيط الموجه/المرسل لا بد أن تنغمس وتستوعب في شبكة كبيرة من المتغيرات السيميويطية . ولذلك، فان المعاني التي تنشأ في شبكة الاحتمالات الدلالية والسياقية هذه يمكن التنبؤ بها ومبروتها مثلما يمكن التنبؤ بعدد المشاركين الأفراد ومجالهم السيميويطي المعني . وبالنظر الى المجال السيميويطي علي أنه نسق بيئي، وشرط للتبادل الثقافي، وشكل من أشكال الاتصال المركب بين عدد من المتلقين، فمن الممكن تعريفه علي أنه حوار بين ممارسات التفسير المختلفة التي تحدث آنيا في فضاء خشبة المسرح وفضاء الجمهور وما بين هذين الاثنين . علاوة علي ذلك، فان المجال السيميويطي، كشكل من أشكال الاتصال الثقافي، ونوع من الاتصال الفني، يتوظف كمكان لزراعة لغات تواصل جديدة وظهورها . ويتحول المجال السيميويطي في حدث المسرح بعد الدرامي آلية لزعزعة سرد القصة سببها وشفهيتها وبصريتها، فهو يضمن تنوع الأشكال الفنية (مثل السينما والفيديو والتمثيل الصامت وألعاب السيرك والرقص) التي تساعد علي زيادة ومضاعفة الانساق السيميويطية المنشئه للأداء المسرحي . يتميز المجال السيميويطي عند لوقمان بأربعة مبادئ أساسية . اذ يدل التباين Heterogeneity على أن لغات المجال السيميويطي تعمل علي طول سلسلة متصلة من تتضمن أقصى درجات التبادلية الكلية لقابلية الترجمة والتبادلية الكلية لعدم اقابلية للترجمة . ويتجلى عدم التناسق Asymmetry في بنية المجال السيميويطي علي مستويات متعددة، بما في ذلك عدم تناسق الترجمات الداخلية، والمركز مقابل المحيط، وبنيات اللغة الشارحة . والحدودية Boundedness هي آلية التفرد السيميويطي (مثل انشاء الحدود، التي تحدد جوهر العملية السيميويطية . فالحدود تجريدات وتوصف غالبا بأنها سلسلة من المرشحات ثنائية اللغة أو الأغشية التي هي بالتعريف سائلة وقابلة للنفاذ، من ناحية، وكمجالات للعمليات السيميويطية المتسارعة من الناحية الأخرى . وأخيرا تشير الثنائية الى نقطة بداية أي ثقافة تقوم علي التمييز الثنائي للفراغ الداخلي مقابل الفراغ الخارجي. ويضمن مبدأ الثنائية النمو الداخلي لثقافة معينة وتطورها وزيادة مستويات الحوار عبر محتوى تاريخي وجغرافي أوسع بين الثقافات المتجاورة . علاوة علي أنه يوفر آلية لتعدد لغات الاتصال وتوحيدها داخل ثقافة واحدة ويضمن ظهور لغات جديدة، تنافس الأشكال الفنية الأخرى . وعلي نحو متطابق يتميز العالم المسرحي بتغايره وعدم تناسقه وحدوديته وثنائية اتصاله، حيث تكون فيه اللغات التي تملأ الفضاء السيميويطي مختلفة، وترتبط

كليهما في مساحة مشاركة المتحاورين، وفي زمان ومكان الموقف الحوارية نفسه الذي ينطبق مباشرة علي الموقف الأدائي . ويتميز العالم المسرحي بانفصاليه المكاني، وبالتالي يخلق داشرة سحرية للحدث المسرحي، التي ينتمي اليها كل من الممثل والمتفرجين . ولا تظهر وحدة المساحة السيميويطية للمجال السيميويطي فقط من خلال التكوينات البنوية الشارحة metastructural formations : والأكثر حسما رغم ذلك العامل الموحد للحدود، الذي يقسم المساحة الداخلية للمجال السيميويطي من الخارج، يفصل داخلها عن خارجها . ويتميز المجال السيميويطي، باعتباره وجودا زمنيا، بتغايره . فدخل المتفرج الى قاعة المسرح (علاوة علي اطفاء أنوار القاعة وضاءة خشبة المسرح) يفترض ضمنا حدودا لمساحة التقديم ومساحة التلقي (حتى لو كان عرضا في الشارع أو احتججا

بعضها البعض عبر التدرج الذي يمتد من قابلية الترجمة المتبادلة الى عدم القابلية المتبادلة للترجمة . وبالنظر الى التباين، وعدم التناسق والحدودية وثنائية الاتصال الموجودين في حدث المسرح بعد الدرامي، أوضح الامكانيات المنهجية للعمل باستخدام مصطلح «المجال المسرحي السيميويطي» بالنسبة لعلماء تحليل الأداء اليوم .

المجال المسرحي السيميويطي وتحليل الأداء اليوم : ملاحظات عملية

- المجال المسرحي السيميويطي والتباين :

يتأمل لوقمان المجال المسرحي السيميويطي باعتباره ظاهرة زمانية مكانية وباعتباره مزيجا من مختلف اللغات الشفهية وغير الشفهية الموجودة في الحوار المستمر مع بعضنا البعض . ويوظف التعريف الزماني المكاني للحوار الذي يمكن أن يظهر



السيمبوتيقية التي لا تتكون علي أساس التطور، بل علي أساس مبادئ الآنية، لأن جزء من تزامن هذه الثقافة . وبالمثل، يقدم المجال المسرحي السيمبوتيقية بنية موحدة لتناقضات متعددة، ويملي دراماتورجيا الأداء بعد الدرامي التي تولد فعل خشبة المسرح/ الجمهور المركب .

يحدث ارسال واستقبال العلامات والاشارات أنيا . ويحول الأداء المسرحي السلوك علي خشبة المسرح وفي القاعة الي نص مشترك، نص اذا لم يكن هناك حوار منطوق علي خشبة المسرح أو بين الممثلين والجمهور . وبالتالي فان وصف المسرح مرتبط بقراءة النص ككل . وبقدر ما يمكن أن تتلاقى نظرات المشاركين فعلا، تشكل حالة المسرح مجموعة كاملة مكونة من عمليات تواصل واضحة وخفية . بمعنى آخر، في المسرح بعد الدرامي، يتم عرض الامكانيات

دينامي وليس جامدا والذي تتغير شروطه دائما . ورغم ذلك، ففي المسرح، بعكس الأدب والسينما، يظهر سيناريو المسرح/ اتصال الجمهور - سيناريو الفعل المسرحي، وسيناريو توقعات الجمهور، وسيناريو الحدث المسرحي المتغير دائما - في الأبعاد الزمنية للحدث المسرحي في وقت حضور المتلقي بشكل متزامن . وفي المثال المقتبس سابقا، ان المعرض في قاعة المتحف هو الذي يمزج الأعمال في تقاليد الماضي والحاضر، ويخلق نصه الأدائي الشارح meta-performative text ونصه الدرامي الشارح meta-dramatic text والتقديم السرد في تطوره . ويستهل هذا السرد الدوافع التزامنية والتعاقبية واللاتاريخية في المرسل اليه . انه يعتمد علي الدلالات التاريخية والمعاصرة التي تستدعيها السرد أثناء معالجته . وهنا ينشئ احتمال الاتصال متعدد الأبعاد الطبيعية الكروية (الدائرية) للديناميات

سياسيا أو كرنفال أو مقايضة ثقافية) ويخلق تغييرا في الثقافة المسرحية، ومجالا مسرحي سيمبوتيقية . ويقدم التغير نفسه، كتصنيف أساسي للاتصال المسرحي، في تعدد العناصر واختلاف وظائفها علي حد سواء . ويفترض أن كل لغات المجال المسرحي السيمبوتيقية تحضر في نفس اللحظة ويتأثر من نفس الدوافع . ولتوضيح فكرة التغير كملح أساسي للبنية الداخلية للمجال السيمبوتيقية، يستخدم لوهمان وصف سالة المعرض، حيث تتلاقى مختلف النصوص (مثل النص المصور والنص اللفظي والنص البدني) . وهنا تعرض رسوم العصور التاريخية والأنواع والأساليب علي حوائط قاعة المتحف لجذب انتباه المتفرجين بالاضافة الي النصوص الادارية . يتوظف هذا الاداء متعدد المستويات واللغات باعتباره الآلية الوحيدة المنشئة لصورة المجال السيمبوتيقية، تكون كل العناصر في حالة ترابط



الدائرية للتواصل في المجال السيميوطيقي عبر عدم القدرة علي التنبؤ بأفعال المشاركين وردود أفعالهم التي تنشأ داخل حوار خشبة المسرح الجمهور الزماني والمكاني . وبالنسبة الى ليان، لا يمكن الوثوق بالقواسم المشتركة والجماعية في المسرح بعد الدرامي . واذا أرا المسرح الجديد أن يصل الى ما وراء المشاركة الخاصة وغير الملتزمة، فلا بد أن يسعى الى طرق أخرى لكي يجد نقاط الاتصال الفردية . ويجدها في الادراك المسرحي للحرية - حرية من الخضوع الى التسلسلات، وحرية من مطلب الترابط . ولا توجد نقاط الاتصال الفردية هذه داخل البنية الداخلية للنص الأدائي المقدم للجمهور فقط، بل توجد أيضا كنقاط اتصال داخل سياق خشبة المسرح/الجمهور . وتستخدم أعمال مسرح أودين ورؤى يوجينو باربا النظرية حول دراماتورجيا المتفرج وممارساته الاخراجية كمثل لتغيير المجال المسرحي السيميوطيقي . وفي رأي باربا أن ذلك هو الفرق بين الجمهور والمتفرجين والذي يوفر يقدم خبرة فردية في المسرح : فالجمهور هو الذي يقرر النجاح أو الفشل : أي أنه أمر له علاقة بالاتساع . والمتفرجين في تفردهم، يحددون ما يتعلق بالعمق - انهم يحددون الى أي مدى يتخذ الأداء جذرا في ذكريات فرد معين . وفي نصيحته للبحث عن العلاقات خارج الفردية بين خشبة المسرح والجمهور، ينظر باربا الى أربعة متفرجين لا ينشئون فقط كائنا متفرجا من المشاهدين بل متفرج مستقل ماديا . وهذه المستويات الأربعة هي الطفل الذي يفهم الأفعال شفها، والمتفرج الذي يعتقد أنه لا يفهم والذي رقصاته الخاصي ؛ ذات المخرج البديلة، والمتفرج الرابع الذي يرى من خلال الأداء وكأنه لا ينتمي لعالم القص الزائل . وبالتالي، يتخيل المخرج نفسه في مكان كل من مشاهديه المحتملين ويمارس في نفس الوقت تجاربهم كجماعة وهذه التقنية هي نقطة انطلاق في ابتكار دراماتورجيا مركلة لعلاقات خشبة المسرح/الجمهور - دراماتورجيا سياقات تطفو بحرية داخل مجال سيميوطيقي مسرحي لحدث واحد . ولا يمكن اغواء المتفرج الأول بالاستعارات والايحاءات والصور الرمزية والاقتراسات والتجريدات والاختبارات الايحاءية، بينما يرفض المتفرج الثاني التحليل العقلي للنص المسرحي المقدم، ويسمح لنفسه بالتأثر بالأداء التعبيري المسبق، ويذكر المتلقي الثالث زميله محترف المسرح وبالتالي يكون علي دراية بأسرار المهنة، وبالتالي يمكنه الدخول في حوار غير مسموع مع الأداء . والمشارك الأخير هو متعاون ليس فقط علي دراية جيدة بأسرار المهنة ويمكنه التعرف علي أمهات المعنى الدلالي والفلسفي، بل انه أيضا الشخص القادر علي اضافة رسالة روحية لحدث مسرحي يسعى الى تقديمه .

يبدأ عرض باربا الذي قدمه عام 2005 بعنوان « حلم اندرسن Andersen's Dream » مشهد تمهيدي سلمي يقدم دائرة من الفنانين الذين يتجمعون في حديقة في الدمارك . ويراقب المتفرج مساحة مسرح بيضاوية مغطاة بالثلج ومحاطة بصندوق أبيض بيضاوي الشكل ه عدة صفوف من المقاعد . يصور المشهد حفلة الحديقة التي جسدتها الفرقة، التي تنتظر بساطتها الخادعة وهذونها ليلية صيفية عندما تغرب الشمس، وتذكر بشكل لا لبس فيه أحد المشاهد الافتتاحية في مسرحية

حكايات أندرسن الخيالية . وأوروبا في سلام، أو بلادهم علي الأقل في سلام . أو ربما حدثهم . وفي هذه المساحة الضيقة، يظل الزمن ثابتا ومؤهلا . يتمزق هذا المشهد السلمي فجأة بسبب قتال بين صديقين . يستهل القتال القصة الأوديبية في البحث عن الحقيقة، وتتكشف قصة الوحي والثورة من خلال تعدد الصور المرئية والمسموعة والتي يجب أن يجمعها كل منا في قصة اندرسن الشخصية . انه فصل الصيف، ومع ذلك يتساقط الثلج، ويتلطف الثلج باللون الأسود . تبحر تخيلات الشخصيات في الحلم : سفينة تنقل الرجال والنساء مقيدون في السلاسل . يشعر الفنانون بثقل السلاسل الخفية، فهل هم أيضا مستعبدين ؟

يانا ميرزون تعمل استاذا بقسم المسرح بجامعة أوتاوه بكندا نشرت هذه المقالة في مجلة (Semiotica 184-1/4 2011)

تشيكوف «ستان الكرز» . وينتهي عرض باربا بطريقة مماثلة مسرحية تشيكوف بصورة الموت . وبتبارع مبادئ الاخراج الأساسية عند باربا - مبادئ التعارضات - يصل عرض « حلم اندرسن » الى نهايته :

عندما توشك رحلة الشخصيات على الانتهاء، يدرك الحاملون ذوو العيون المفتوحة أن يومهم الصيفي استمر عمرا. وسير النوم بلا أحلام ينتظرهم . فهل هم أشباح ؟ وما نوع الحياة التي نعيشها عندما نتوقف عن الحلم ؟ في أي مأساة أو ملهاة ترقص الشمس .

كما يوضح هذا الاقتباس، فان خط القصة المقترح يعد بأخذ الجمهور في رحلة مجازية واكتشاف وقت الحياة المحدود والمسرح . ولكن في وقت مبكر من الفقرة الثانية في البرنامج، علمنا أن المسرحية تحمل هما سياسيا، وتثير أكثر المعضلات ايلاما في الوقت الحاضر : يوشك أن ينضم صديق من قارة أخرى . ومع الحلم بعيون مفتوحة، سوف يرحلون الى مجال

قضية يعقوب صنوع .. ما زالت مستمرة (١١)

ماذا قالوا عن زيادة صنوع بعد وفاته؟



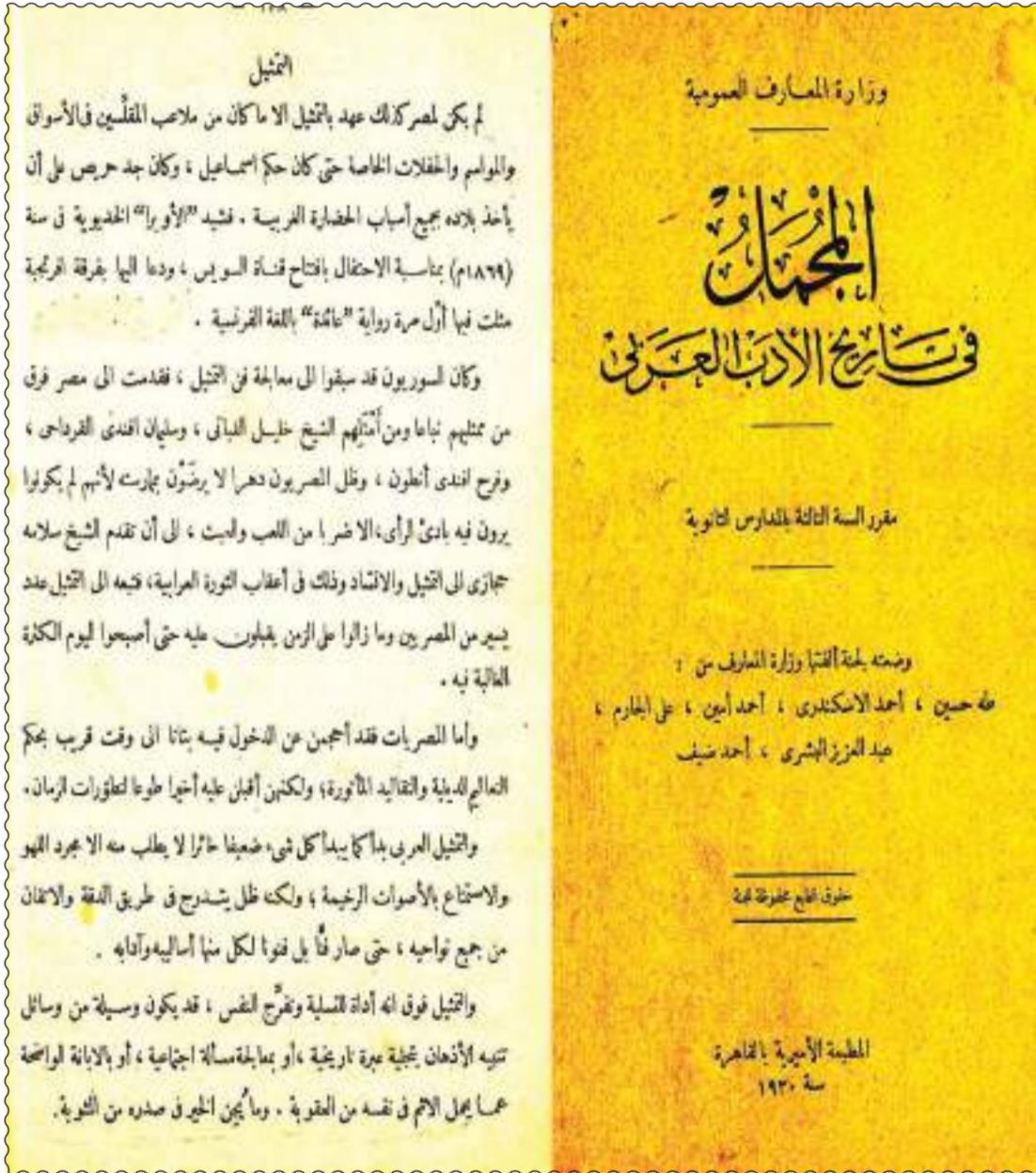
سيد علي إسماعيل

عزيزي الباحث الجاد، أظنك وصلت إلى قناعة معينة - بسبب مقالاتي السابقة - تجعلك لا تؤمن بمصرية صنوع وبعدهم ريادته للمسرح المصري، لأنه كان المصدر الوحيد لكل ما كتب عنه، وأثبتنا ذلك بعشرات الأدلة حتى وفاته عام ١٩١٢. لذلك أريدك عزيزي الباحث أن تتجنب كل ما قلته لك، وما كتبته وما أثبتته، وتستطيع أن تحذفه من ذاكرتك طالما أن صنوعاً مات!! وسأترك لك الفرصة لأن تقرأ وتبحث وتنبش عن حقيقة زيادة صنوع المسرحية بعد وفاته!! ومعنى آخر: ماذا قال العلماء والأعلام والأدباء والمؤرخون والمسرحيون عن «زيادة المسرح في مصر» بعد وفاة صنوع؟! أي بعد عام ١٩١٢ وحتى عام ١٩٥٣ أي ما يقرب من أربعين سنة! ماذا قال هؤلاء عن زيادة المسرح في مصر؟! وهنا يجب ألا يتأثر بكتابات أي باحث؛ لأنني لم أكن موجوداً في هذه الفترة، حيث إنني ولدت بعد عام ١٩٥٣ بتسع سنوات! وبناءً على ذلك فكل ما سيخبره الباحث الجاد منشوراً عن زيادة المسرح المصري في هذه الفترة أنا موافق عليه تماماً!! وسيتمثل جهدي في هذه النقطة أنني سأطرح أمام الباحثين ما وجدته «أنا» منشوراً بهذا الخصوص في هذه الفترة، ليكون مرشداً للباحثين، وأتمنى ألا يتأثروا به، وأنصحهم بالشك فيه وفي مصداقيته، ربما أكون انتقيت أموراً وأخفيت أموراً كما يُقال!!

الاكتشافات الصادمة

في عام ١٩١٧ نشر «جورج طنوس» كتابه «الشيخ سلامة حجازي وما قبل في تأبينه»، وقال صراحة: «ظهر التمثيل العربي في هذه الديار، وكانت نشأته الأولى في الإسكندرية على أيدي الأديبين الشهيرين إسحاق والنقاش»! وهذا اعتراف صريح، وجاء من قبل مسرحي ومؤرخ كبير وفي كتاب جمع كل ما قيل في تأبين الشيخ سلامة حجازي، أي حضر في التأبين شيوخ التمثيل والمسرح مع رموز الأدباء والأعلام، وسمعوا هذه العبارة التي قبلت ثم نُشرت ولم يعلق عليها أحد مما يعني أن جورج طنوس نطق بالحق الذي يقول إن رائد المسرح هو سليم النقاش، والأهم من ذلك أن جميع من حضروا لا يعرفون شخصاً اسمه «يعقوب صنوع أو جيمس سنوا» كان مؤسساً أو رائداً للمسرح المصري يوماً ما، لا سيما وأن أغلب الحاضرين في هذا التأبين كانوا من معاصري صنوع عندما كان في مصر!! مما يعني أنه لم يبق شيء مسرحي يُذكر، ولم يؤثر في الحياة المسرحية بأي شكل من الأشكال!!

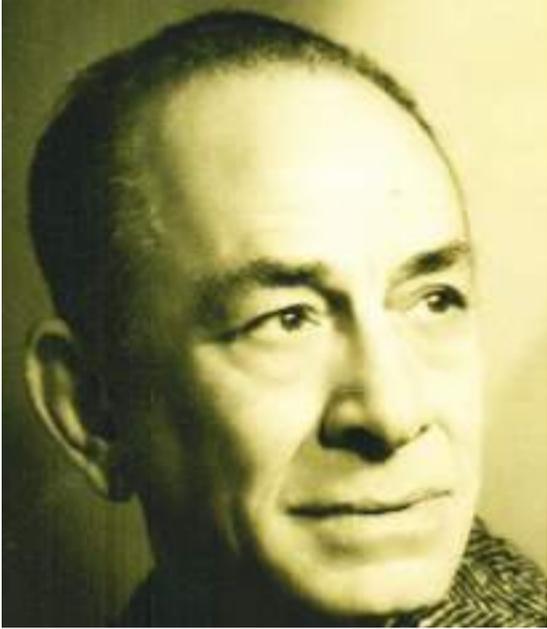
وفي عام ١٩١٨ تحدث «محمد تيمور» عن التمثيل في مصر،



ما كتبه أعلام التاريخ والأدب عام 1930 فقال: «أول من جاءنا به قوم من فضلاء السوريين أمثال النقاش وأديب إسحاق والخياط والقباي، وفدوا إلى مصر مقر العلوم والآداب الشرقية لينشروا فيها بذور ذلك الفن الجديد، ولقد نجحوا في بناء أساس ذلك الفن نجاحاً كبيراً..... وأنشئوا بأيديهم فن التمثيل في مصر بعد أن كنا لا نعلم من أمره شيئاً كبيراً». وهذا القول الخطير جاء من أحد رواد المسرح المصري، وهو من العائلة التيمورية التي تُعدّ تاريخاً مصرية حياً، ولا أظن أن هذا القول الصريح خالفه أو راجعه أو صححه أي عالم تيموري من العائلة التيمورية!! مما يعني أنه القول المعروف والثابت تاريخياً ومسرحياً!!

وفي عام ١٩٢٠ ألقى «خليل مطران» خطبة في افتتاح تجديد مسرح حديقة الأزبكية - بوصفه مسرح شركة ترقية التمثيل

أو فرقة عكاشة - في حضور الوزراء وكبار رجال الدولة وأعلام المسرح ورموزها، فقال صراحة: «سليم النقاش أول من أنشأ فرقة للتمثيل بمصر باتفاق بينه وبين الحكومة». ومطران لا يحتاج توضيحاً لتاريخه ومكانته المسرحية، بل إنه ذكر معلومة لم نكتشفها إلا في أيامنا هذه، وهي أن سليم النقاش اتفق مع الحكومة المصرية على إنشاء المسرح في مصر! مما يعني أنه اطلع على وثائق الاتفاق أو سمع به من قبل المسؤولين السابقين!! مع الأخذ في الاعتبار أن أعلام التاريخ والأدب والمسرح كانوا حاضرين في هذا الاحتفال، مما يؤكد أن بعضهم كان معاصراً لزيادة سليم النقاش، فلم يراجع أحد ولم يصح له أحد المعلومة .. لأنها معلومة تاريخية صحيحة! وفي عام ١٩٣٠ شكلت وزارة المعارف لجنة من أعلام الأدب



زكي طليمات

الأوبرا الملكية - وقت كتابة المقالة - مما يعني أن تحت يديه الأرشيف الوثائقي لتاريخ المسرح في مصر، وهو الأرشيف الذي كان محفوظاً في مكتبة دار الأوبرا، مما يعني أن الكاتب لم يجد وثيقة واحد أو معلومة تفيد بأن صنوعاً له أي دور مسرحي معروف ومؤثر في تاريخ المسرح المصري!!

وفي ١٢ مارس عام ١٩٥٢ نشر «كمال الملاح» مقالة في جريدة «الأهرام» عنوانها «نشأة المسرح المصري»، قال فيها: «أمر الخديوي إسماعيل ببناء الأوبرا عام ١٨٦٩ ومثلت لأول مرة روايتنا «ريجولتو وعائدة»، ثم يأتي خليل النقاش من لبنان والقرداحي وفرح ويضعون الخطوط الأولى للمسرح في مصر». وصاحب هذا القول لا يحتاج مني إلى تعريف.. إنه كمال الملاح وكفى!!

آخر ما وجدته في هذا الصدد كان منشوراً في فبراير ١٩٥٣، وهو قول مصطفى القشاشي صاحب أشهر وأهم مجلة فنية مصرية، وهي مجلة «الصباح»، حيث كتب مقالة عنوانها «المسرح المصري بين أنصار وخصوم»، قال فيها: «في منتصف القرن التاسع عشر أخذت الفرق المسرحية السورية تفد على مصر وكانت هذه الفرق هي الأستاذ الذي أخذنا عنه نحن المصريين أصول المسرح الأولى».

حدد موقفك!

عزيزي الباحث الجاد، ها أنا قدمت لك ما استطعت أن أجده منشوراً طوال أربعين سنة حول ريادة المسرح في مصر، وذلك من خلال الأقوال الصريحة التي تحدثت عن هذه الريادة، منذ وفاة صنوع وحتى عام ١٩٥٣. وكل ما وجدته يؤكد أن ريادة المسرح في مصر كانت على يد سليم خليل النقاش، وكل من قال بذلك لا يعلم أي شيء عن صنوع أو مسرحه، رغم أن أغلبهم كانوا معاصرين لفترة وجود صنوع في مصر! ورغم قوة ما أتيت به - وفق جهدي المتواضع - فلك الحق عزيزي الباحث في قبوله والبناء عليه أو الشك فيه! ونصحتي لك أن تشك في كل هذه الأدلة، وحاول أن ترجع إليها في مصادرها الأصلية، لعلي أكون غيّرت فيها أو انتقيت منها، وربما أيضاً صور الوثائق المنشورة تكون غير أصلية!! أي أريدك أن تبحث بنفسك وتتحقق بنفسك ربما تجد كتابات عن مسرح صنوع منشورة بعد وفاته إلى عام ١٩٥٣!!



طه حسين

وفي الثامن من يوليو عام ١٩٣٧ نشرت جريدة «الجهاد» مقالة بعنوان «فرقة نقاش أول جوق عربي مثل في مصر» وكتبها «عمر وصفي» التي وصفته الجريدة قائلة: «يعتبر الممثل والمخرج عمر وصفي أول حجة وأصدق مرجع في تاريخ المسرح المصري!» وصاحب هذا الوصف قال - في مقاله - إن سليم النقاش حضر إلى مصر من الشام عام ١٨٧٥ وسمح له الخديوي بتمثيل مسرحياته أمام شعب مصر الذي لم يشهد تمثيلاً عربياً من قبل!!

وفي عام ١٩٤٧ نشرت «الفرقة المصرية» في مجلة «الصباح» مقتطفات عن المسرح المصري، قالت فيها: «جاء فن التمثيل باللسان العربي إلى مصر في العقد الثامن من القرن الماضي، أي حوالي عام ١٨٧٥ على أيدي أدباء وممثلين من لبنان». وهذا القول الواضح والصريح منشور على لسان مسئول الفرقة الحكومية المصرية، التي تُعدّ واجهة المسرح الرسمي في مصر!! والغريب أن نص هذا القول تمّ نشره مرة أخرى عام ١٩٤٩ في وثيقة البرنامج الرسمي للمعهد العالي لفن التمثيل العربي، وهو برنامج الحفلة التمثيلية التي أقيمت بدار الأوبرا الملكية تحت رعاية وزير المعارف الدكتور عبد الرزاق السنهوري باشا وفي حضوره، بمناسبة تخريج دفعة جديدة من المعهد!! وهذا يعني أن زكي طليمات ووزير المعارف على يقين تام بأن ريادة المسرح في مصر كانت على أيدي اللبنانيين، ولا دخل لصنوع أو غيره فيها! والأهم من هذا أن جميع أعضاء هيئة التدريس في المعهد، وجميع الطلاب الدارسين والخريجين حتى عام ١٩٤٩ على إيمان راسخ - من خلال دراستهم - بأن ريادة المسرح في مصر قامت على أيدي اللبنانيين!!

وفي عام ١٩٥١ نشر «عبد الرحمن صدقي» مقالة ضخمة في مجلة «الكتاب» عنوانها «المسرح العربي» أرخ فيها لكل شاردة وواردة، وأعدّها أهم مقالة جامعة لتاريخ المسرح العربي حتى هذا التاريخ! وما يهمني من هذه المقالة، قوله: «كانت بداية المسرح في مصر الحديثة على عهد الخديوي إسماعيل وكان على يديه مطلع التمثيل العربي في القاهرة حين وفدت فرقة للتمثيل العربي من لبنان قوامها سليم النقاش وأديب إسحاق ويوسف الخياط». وبالرغم من أن هذا القول ليس جديداً، إلا أن صاحبه صاحب مكانة مسرحية مرموقة؛ كونه وكيلًا لدار



محمد تيمور

والتاريخ والثقافة وهم «الدكتور طه حسين، والدكتور أحمد ضيف، وعلي الجارم، وعبد العزيز البشري، والشيخ أحمد الإسكندري»، وذلك لتأليف كتاب «المُجمل في تاريخ الأدب العربي» المقرر على طلاب الثانوية، وفي فصل «التمثيل» قالوا جميعاً: «كان السوريون قد سبقوا إلى معالجة فن التمثيل، فقدمت إلى مصر فرق من ممثليهم تبعاً!» ثم يعقبون على ذلك قائلين: «وظل المصريون دهرًا لا يرضون بممارسته!! هل هذا القول يشك فيه أحد؟! ومن قال به.. مجموعة من الأعلام والرموز، ولا أظن أنهم سمعوا بشخص اسمه «جيمس سنوا أو يعقوب صنوع» أو أن له علاقة بالمسرح المصري أو أن دوراً له بصورة من الصور كان موجوداً في تاريخ المسرح المصري!!

وفي ٢١ إبريل عام ١٩٣٠ كتب «زكي طليمات» مقالة في جريدة «الأهرام» عنوانها «موجز في تاريخ فن التمثيل في مصر»، قال فيها صراحة: «هبط النقاش القاهرة رفقة نفر من أدباء قومه يحملون معهم بضعة روايات منقولة باللغة العربية فشاهد الجمهور المصري لأول مرة روايات مسرحية تُمثل باللغة العربية ومن ثم كان تعرفنا لفن التمثيل العربي». هذا القول يُعدّ صدمة كبيرة لكل من آمن بريادة صنوع؛ لأن قائلة «الأستاذ المتخصص» الوحيد في مصر في مجال المسرح؛ بوصفه أول دارس للمسرح في فرنسا، وأول مدير لأول معهد مسرحي في مصر، وأول عميد للمعهد العالي للفنون المسرحية في مصر، مما يعني أنه كان يُدرس هذه المعلومة في المعاهد المسرحية المصرية من عام ١٩٣٠ إلى عام ١٩٤٦! وهذا يؤكد أن طليمات لم يسمع يوماً ما بريادة صنوع أو بأي نشاط مسرحي يخص صنوع!!

وفي عام ١٩٣٢ نشر الدكتور «محمد فاضل» كتابه «الشيخ سلامة حجازي» وقال عن فن التمثيل: «كان ظهور هذا الفن في مدينة الإسكندرية، حيث كانت أصونة الأدباء إسحاق والنقاش والخياط مخيمة في ميدان المنشية، تقدم للشعب ما لديها من الروايات». وصاحب هذا القول من معاصري هذه الفترة، وشاهد بعينه عروض النقاش، وكان صديقاً وملازماً للشيخ سلامة حجازي، وكان أحد مؤسسي جمعية أنصار التمثيل عام ١٩١٣، مما يعني أنه ثقة وحجة في تاريخ المسرح، وهذا يؤكد أن صنوعاً لم يترك أثراً مسرحياً يستحق أن يُشار إليه في ظهور ونشأة المسرح المصري!!

عام ١٩٤٦: «محاولة أخرى لكتابة المسرحية باللسان العربي الإقليمي في وادي النيل، قام بها أديب مصري من بني إسرائيل، وهو الشيخ يعقوب بن روفائيل المعروف باسم الشيخ سانوا أبو نضارة. والفقرة التالية، وهي مقتطفة من كتاب «تاريخ الصحافة العربية» لمؤلفه الفيكونت فيليب طرازي، تلقي ضوءاً على ماهية هذه المحاولة!!»

الحقيقة المرة

أعلم أنها حقيقة مرة.. كونك تكتشف أن «جميع» من كتبوا عن صنوع وريادته المسرحية، كان مصدرهم شخص واحد هو «يعقوب صنوع» نفسه! حقيقة أمر أن تعترف بذلك بنفسك وتقول كم كنت مخدوعاً طوال هذه السنين!! وربما تجد مخرجاً من هذه الورطة بأن تلجأ إلى الكتابات الأجنبية التي كتبت عن مسرح صنوع، مثل مقالة «الستاردي ريفيو» المنشورة في إنجلترا عام ١٨٧٦ والتي تحدثت عنها (كل) من كتبوا عن مسرح صنوع بأن كاتبها تحدث عن صنوع ومسرحه بأدق التفاصيل! فلو ستستخدم هذه المقالة، أرجو أن تقرأ دراستي ومقدمتي لكتاب «ألبوم أبو نظارة» لأنني «الوحيد» الذي قرأ هذه المقالة وشاهدها، بل ونشرتها في الكتاب وأثبت أنها منشورة عام ١٨٧٩ أثناء وجود صنوع في فرنسا، وليست منشورة عام ١٨٧٦ أثناء وجود صنوع في مصر! كما أثبت أن المقالة تحدثت عن صف صنوع ولم تتحدث عن مسرحه!!

كذلك كتاب «مصر الساخرة: ألبوم أبو نظارة - نظرات ومحاضرات الشيخ أبو نظارة» المنشور في فرنسا عام ١٨٨٦، فمؤلفه هو «بول دبنير» صديق صنوع، والكتاب عبارة عن تجميع لكتابات صنوع من صحفه. وأيضاً مقالة «جاك شيلي» المنشورة في صحف صنوع بالفرنسية عام ١٩٠٣ «JACQUES CHELLEY - LE MOLIÈRE EGYPTIEN» والتي نقلتها «جانيت تاجر» في مقالاتها «طلّح المسرح الحديث في مصر» بالفرنسية أيضاً، سيكتشف الجميع أن أصل مقالة جاك شيلي محاضرة ألقاها صنوع وتحدث فيها عن مسرحه في مصر كما تحدث عنه في مذكراته، فكتب جاك شيلي هذه المحاضرة، فنشرها له صنوع في صحفه، فأصبحت مرجعاً أجنبياً في الدراسات الأجنبية، وهي في الأصل كلام صنوع!! وهكذا ستجد عزيزي الباحث أن «جميع» الكتابات الأجنبية المكتوبة عن مسرح صنوع، مثلها مثل «جميع» الكتابات العربية.. معتمدة على المصدر الوحيد والأوحد، وهو يعقوب صنوع الذي كتب تاريخه وريادته بنفسه عن نفسه!!

بين الحقيقة والواقع

أعلم جيداً عزيزي الباحث مدى حيرتك الآن، وانقسام عقلك بين الاقتناع التام بحقيقة عدم ريادة صنوع للمسرح، وبين الواقع الذي يقول إنه الرائد وفقاً للدراسات الحديثة المنتشرة والمتداولة!! وحتى أعالج حيرتك هذه سأقول لك: ألم تلحظ أنني دائماً أحدد عام ١٩٥٣ بأنه آخر أعوام البحث عن ريادة صنوع للمسرح المصري في الكتابات المنشورة! وهذا التحديد سببه أن كل ما كتبت عن ريادة المسرح المصري على يد سليم النقاش كان منشوراً منذ عام ١٨٧٥ وحتى عام ١٩٥٣!! أي أن زيادة سليم النقاش للمسرح في مصر كانت موجودة ومعروفة ومكتوب عنها حتى عام ١٩٥٣ - كما أثبتنا ذلك - ثم «فجأة» ظهرت ريادة صنوع للمسرح المصري عام ١٩٥٣، وهذا الظهور كان مؤامرة صهيونية، سأحدثك عنها في المقالة القادمة!!

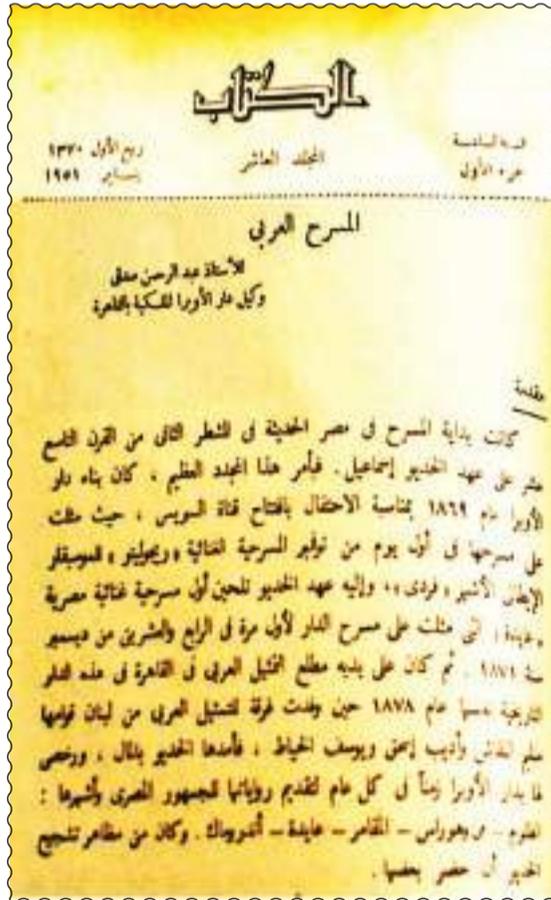
الفرقة المصرية تسجل مقتطفات عن المسرح المصري

سجلت الفرقة المصرية في برنامجها الذي توزعه على الجمهور بدار الأوبرا الملكية مقتطفات عن المسرح المصري نسجلها فيما يلي:
♦ جاء فن التمثيل باللسان العربي إلى مصر في العقد الثامن من القرن الماضي، أي حوالي عام ١٨٧٥ على أيدي أدباء وممثلين من لبنان

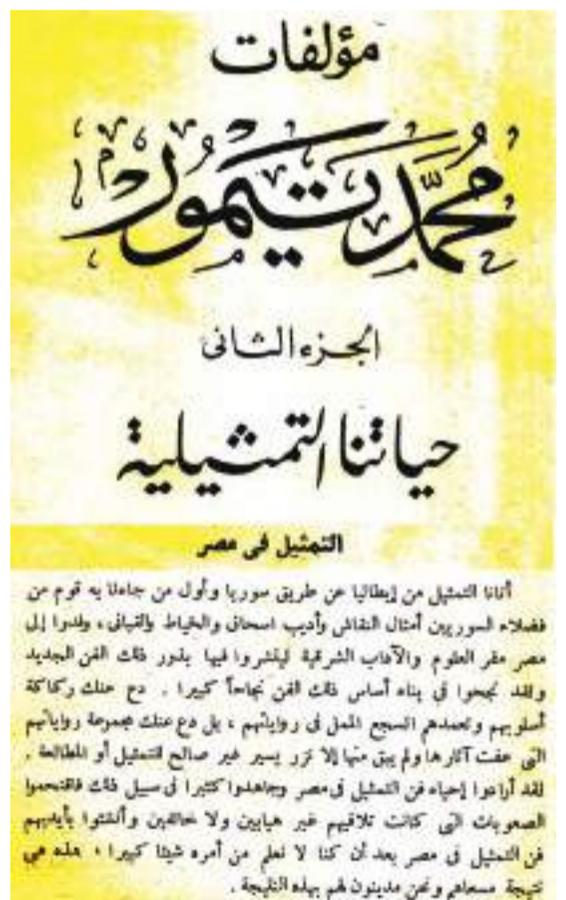
ما سجلته الفرقة المصرية عام 1947

بتاريخ يونية ١٩٢٤. ومقالة «توفيق حبيب» بعنوان «موليير مصر» المنشورة في مجلة «الستار» بتاريخ نوفمبر ١٩٢٧. ومقالة زي طليمات بعنوان «كيف دخل التمثيل بلاد الشرق» المنشورة في مجلة «الكتاب» بتاريخ نوفمبر ١٩٤٦!! ولا تتعجب عزيزي الباحث أن طليمات كتب عن مسرح صنوع عام ١٩٤٦، رغم أنه أقر بريادة سليم النقاش في مقالته المنشورة عام ١٩٣٠، بل وكان يُدرس ذلك في معاهد التمثيل!! فالذي حدث أن طليمات كتب عن مسرح صنوع نقلاً عن طرازي وهو غير مقتنع بما ينقله، فقال نصاً في بداية موضوعه المنشور

والحق يُقال: إنني لم أذكر لك بعض الكتابات التي ذكرت صنوعاً وريادته المسرحية في هذه الفترة؛ لأنها كتابات اعتمدت على ما كتبه فيليب طرازي في كتابه «تاريخ الصحافة العربية» عن صنوع، مما يعني أنها لم تضاف جديداً، بل اعتمدت على أقوال صنوع وأصدقائه! هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى أنني تحدثت عن هذه الكتابات بإسهاب - مع تفنيدها - في كتابي «محاكمة مسرح يعقوب صنوع»، ومنها مقالة المستشرق «أغناطيوس كراتشكوفسكي» بعنوان «الشيخ أبو نظارة واضع أساس النقد الصحافي في مصر» المنشورة في مجلة «الإخاء»



ما كتبه عبد الرحمن صدقي عام 1951



ما كتبه محمد تيمور عام 1918

اليوم العالمي للمسرح مسرح الثقافة الجماهيرية

دائم من أبنائه (مسؤولين وفنانين ونقاد) على ضرورة دعمه بالعلم والمعرفة فظهرت مقترحات الورش المسرحية التي يشرف ويقوم عليها أساتذة متخصصون في مجالات المسرح المختلفة، وخرجت أيضا تجارب تبحث في إمكانية الخروج بالفعل المسرحي إلى أماكن مغايرة للمبنى التقليدي المغلق، فكانت الساحات والأجران والحدائق العامة و ضفاف النهر مساح مفتوحة يستهدفون منها الوصول لأكبر عدد من مشاهدي المسرح وممارسيه وفي جانب آخر التجريب المسرحي بما يفيد تطوير هذا الفعل في علاقته بالبيئة الاجتماعية والحفاظ على الهوية المصرية بما يسيطره هذا الخروج من بحث جاد في تراث المكان وتاريخه. وها هو مسرح الثقافة الجماهيرية يخطو مؤخرا خطواته الأهم على طريق تطويره بمشروعه الحلم المعنون ب (ابدأ حلمك) القائم على العلم، علم فنون مسرح. وها هي بذرته تطرح حصادها الأول في ثلاث محافظات (أسيوط والفيوم والشرقية) كبادرة لطريق لن ينتهي حتى يغطي محافظات مصر كافة في خطة مؤسسية شاملة يحددها هدف استراتيجي عنوانه الأكبر (بناء الإنسان).

لذلك كله وغيره الكثير كان لابد لنا ونحن نحتفي بيومه، اليوم العالمي للمسرح، أن نقول إن في مصر رائدة المسرح في الوطن العربي، مسرحا اسمه ويا للفخر (مسرح الثقافة الجماهيرية).

فكل عام ومسرحي العالم بخير.. دام مسرحنا ما دامت الحياة.

مسرحنا



كذلك سيذكر سجل المسرح المصري بكل الفخر قدرة أبناء مسرح الثقافة الجماهيرية على التعافي السريع من حادث هو الأكثر ألما في تاريخ الحركة المسرحية المصرية بل والثقافية بشكل عام ونقصه به حادث حريق مسرح بني سويف (في الخامس من سبتمبر عام 2005) الذي راح ضحيته نخبة كبيرة من أفضل الكوادر المسرحية. وقد قاد هذا التعافي زملاء وتلاميذ من استشهدوا في هذا اليوم رافعين شعار (أن من ذهبوا حلموا وسعوا لخلق مسرح يشهده ويمارسه الناس كل الناس فلنستكمل المسيرة) بل وودشن هذا اليوم - الخامس من سبتمبر - عيدا رسميا للمسرح المصري.

ولعل الإنصاف يدفعنا إلى الإقرار بأن هذا المسرح - كغيره من جوانب الحياة الثقافية في مصر - قد مر بفترات من الوهن والضعف، لكنه وبارادة فنانيه والمخلصين من مسؤوليه كان ينهض منها سريعا ليعاود ممارسة دوره الذي خلق من أجله وهو نشر الوعي بمعناه الأعم والأشمل. لذلك كان هناك حرص

ساهم بقدر كبير وفعال في تطوير حركة هذا المسرح. ولعل المجال هنا لن يحتمل ذكر أسماء المسرحيين كافة من الأجيال المتتابعة سواء ممن مروا (إلى) مسرح الثقافة الجماهيرية أو الذين مروا (من) مسرح الثقافة الجماهيرية. ربما فقط يكفيننا القول إن نجوم المسرح المصري كافة في عناصره المختلفة (كتابة وإخراجا وتمثيلا و.. و..) منذ جيل ستينيات القرن الماضي وحتى الآن كان لهم بصمة جلية في سجل هذا المسرح، كما كان لهذا المسرح بصمته الواضحة في تاريخ كل منهم.

بل إن الحركة المسرحية المصرية تتذكر بكل التقدير والإعزاز أن مر عليها وقت كان فيه مسرح الثقافة الجماهيرية هو الدرب المسرحي الوحيد المضاء وسط إظلام مسرحي أصاب مسرح العاصمة (حكومي وخاص) وكان مهرجان (المائة ليلة) الذي شهدته مسرح (السامر) في ثمانينيات القرن الماضي أحد دلائل هذا الإصرار من فنانين ومسؤولي مسرح الثقافة الجماهيرية على الاستمرار والتحدى.

في يومه، يوم المسرح، لا يمكن بأي حال أن ننسى أو نتناسى أحد أهم روافد المسرح المصري بل والعربي وهو مسرح الثقافة الجماهيرية. فلا يمكن لمنصف أن ينكر دور هذا المسرح في إنعاش الحركة المسرحية المصرية ومن ثم العربية، بل يمكن القول بضمير مستريح إن فكرة (المسرح للجميع) لا تنطبق على أي جهد مسرحي كما تنطبق على مسرح الثقافة الجماهيرية؛ لأن الفرق المسرحية التابعة للهيئة العامة لقصور الثقافة تنتشر انتشارا أفقيا بطول مصر وعرضها. ويشهد تاريخ هذا المسرح منذ نشأته في ستينيات القرن الماضي - كمحور أساسي لفكرة إنشاء جهاز الثقافة الجماهيرية - على الدور الفعال له ليس فقط في نشر الفن المسرحي بين ربوع الوطن (مدنه وقراه ونجوعه) بل كان وما زال - وهو الأهم - في نشر الوعي بمعناه العام. فمسرح الثقافة الجماهيرية لم يقتصر دوره فقط على إتاحة الفرص للمواهب في أقاليم مصر المختلفة، ولا في اكتشاف الطاقات في المجالات المسرحية المختلفة (تأليفا وإخراجا وتمثيلا وتصميما للمناظر.. وغيرها) ولكن كان دوره الأهم منطلقا من الإيمان بدور المسرح في تغيير وتطوير العقول والأرواح، عقول وأرواح ليس فقط مشاهدي المسرح ولكن قبلهم ومعهم عقول وأرواح ممارسيه.

من هذا الإيمان انطلق الآباء المؤسسون (مخرجون وكتاب ونقاد) يجوبون قرى مصر ونجوعها ينشرون الثقافة المسرحية بين أهلها، ويقدمون للحركة المسرحية أجيالا من بعدهم تحمل الراية وتضيف إلى تراث الآباء جديدا

