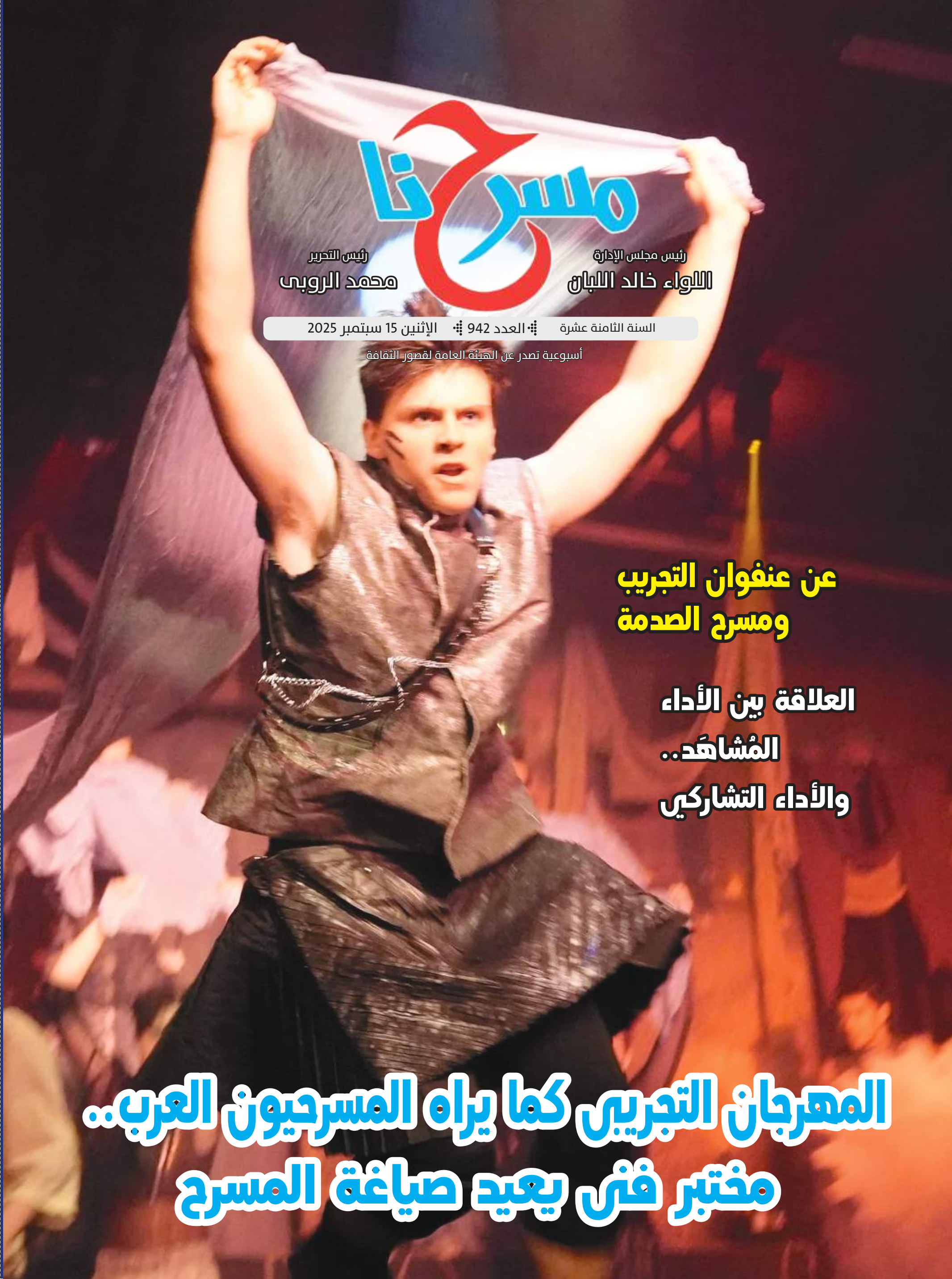
مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
اللواء خالد اللبان

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الثامنة عشرة | العدد 942 | الإثنين 15 سبتمبر 2025

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة



عن عنفوان التجريب ومسرح الصدمة

العلاقة بين الأداء المُشاهَد.. والأداء التشاركي

المهرجان التجريبى كما يراه المسرحيون العرب.. مختبر فنى يعيد صياغة المسرح

مجانا لمدة أسبوع..

قصور الثقافة تعرض «Gen Z» بالإسكندرية ضمن المسرح التوعوي

على مسرح قصر ثقافة مصطفى كامل بمحافظة الإسكندرية، بدأت السبت ليالي العرض المسرحي «Gen Z"، الذي يقدم ضمن مشروع المسرح التوعوي بالهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة اللواء خالد اللبان، في إطار برامج وزارة الثقافة الهادفة إلى نشر التنوير ومعالجة قضايا المجتمع، ويقدم العرض مجانا حتى الأحد المقبل.

العرض لفرقة قصر ثقافة الشاطبي المسرحية، فكرة وسيناريو وإخراج إبراهيم حسن، وينتمي إلى المسرح الرمزي، حيث يناقش بأسلوب درامي استعراضي التأثيرات السلبية للإفراط في استخدام الإنترنت ووسائل التواصل الاجتماعي على الأجيال الجديدة، وما تسببه من عزلة وانفصال عن الواقع، وصولا إلى فقدان المشاعر الحقيقية بين الأفراد.

وأشار المخرج إبراهيم حسن أن العمل يجسد قصة شاب يعيش حياته بشكل طبيعي قبل ظهور وسائل التواصل الاجتماعي، يمارس الرياضة وينجح في عمله، لكنه بعد الانغماس المفرط في استخدام الهاتف المحمول يتحول تدريجيا إلى شخص متكاسل منزوع الإحساس.

وأضاف أن العرض يعتمد على الدراما الحركية والاستعراضات للتعبير عن الصراعات الداخلية التي يعيشها البطل، والأشخاص المستخدمين للسوشيال ميديا بكثرة، وكيف ينتهي بهم الأمر إلى السقوط والانهيار، وذلك بشكل مجرد دون تحديد أسماء أو أزمنة.

العرض أداء محمد صلاح، عبد الرحمن أبو المكارم، محمد عماد، جنى تامر، مريم أيمن، محمد علي، ومنة الله خالد، سينوغرافيا ندى عبد العظيم، كيروجراف محمد صلاح، ومساعد مخرج محمد القصري.

ومن إنتاج الإدارة العامة للمسرح، برئاسة سمر الوزير، التابعة للإدارة المركزية للشئون الفنية، برئاسة الفنان أحمد الشافعي، ويقدم بالتعاون مع إقليم غرب ووسط الدلتا الثقافي، بإدارة محمد حمدي، وفرع ثقافة الإسكندرية، بإدارة د. منال يمني.

ويعد "المسرح التوعوي" أحد المبادرات الثقافية الهادفة التي أطلقتها الهيئة العامة لقصور الثقافة لمجابهة التطرف ونشر التنوير، والتعريف بمفاهيم حروب الجيلين الرابع والخامس، المعروفة بـ"الحروب الإلكترونية"، وذلك من خلال عروض مسرحية مبتكرة أعد نصوصها عدد من المؤلفين المصريين خصيصا لهذا المشروع.

توقيع كتابى «مسرح ما بعد الدراما» و«جماليات الأداء»

للدكتورة مروة مهدى بالمركز القومى للترجمة

تحت رعاية الأستاذ الدكتور أحمد فؤاد هنو وزير الثقافة، أقام المركز القومى للترجمة برئاسة الدكتورة رشا صالح، حفل توقيع كتابى «مسرح ما بعد الدراما»، و»جماليات الأداء: نظرية فى علم جمال العرض" بحضور مترجمتهما الدكتورة مروة مهدى، وسيناقشها الأستاذ الدكتور سامح مهران، رئيس مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى.

وقالت الدكتورة رشا صالح، رئيس المركز القومى للترجمة، إن حفل التوقيع جاء على هامش مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى وانطلاقا من التعاون المثمر بين قطاعات الوزارة.

وأكدت رئيس المركز القومى للترجمة، أن كتاب (جماليات الأداء: نظرية فى علم جمال العرض) للمؤلفة الألمانية إيريكا فيشر-ليشته، وترجمة الدكتورة مروة مهدى عبيدو يعد عملا مهما ومؤثرا فى مجال الدراسات المسرحية وفنون الأداء، فالفكرة الرئيسة للكتاب تدور حول: الخروج من سيطرة النص، كما أن الكتاب يمثل تحولاً جذريًا فى التعامل مع فنون الأداء باعتباره عنصرا أساسيا. فالفنان يبدع حدثا يشارك فيه هو والمتلقى على حد سواء.

أما عن رؤيتها بعد قراءة الطبعة العربية من كتاب "مسرح ما بعد الدراما" (Postdramatic Theatre) للمُنظّر الألمانى هانس تيس ليمان، قالت رئيس المركز القومى للترجمة: أرى أنه أحد أهم الكتب وأكثرها تأثيراً فى مجال الدراسات المسرحية الحديثة. فقد صدر الكتاب باللغة الألمانية عام ١٩٩٩، وتمت ترجمته إلى عدة لغات.

وذكرت أن الفكرة الأساسية للكتاب هى تجاوز سلطة النص الدرامي: فبدءًا من ستينيات القرن الماضى، شهد المسرح المعاصر تحولًا جذريًا وابتعادًا عن النموذج الدرامى التقليدى الذى كان يسيطر عليه النص المكتوب والحكاية والشخصية.

وأصبح المسرح يركز على خلق "حدث" أو "موقف" فنى، و يعتمد على عناصر الأداء الأخرى مثل الجسد، والصوت، والإضاءة، والفضاء، والوسائط المتعددة، مما يخلق تجربة جمالية جديدة للمتفرج.

ويؤكد ليمان فى كتابه أن مصطلح (ما بعد الدراما) يعنى استيعاب الأشكال الدرامية التقليدية وتجاوزها فى آن واحد. فهو يصف حقبة جديدة فى تاريخ المسرح، لا تُصنف على أنها ضد الدراما، بل هى تطور طبيعى لها.

وتوضح أن الدكتورة مروة مهدى تتعامل مع النصوص بإبداع وحرفية، فهى تحمل النص من ثقافة وتنقله إلى ثقافة أخرى بمهارة فائقة.

ياسمين عباس

الرومانى «#NotI» أفضل عرض

فى المهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى الـ٣٢

أسدل مهرجان القاهرة الدُّوَلى للمسرح التجريبى، برئاسة الدكتور سامح مهران الستار عن فعاليات الـدورة الثانية والثلاثين، مساء الإثنين الماضى ٨ سبتمبر بمسرح الجمهورية، التابع لدار الأوبرا المصرية.

وجاء ذلك بحضور الدكتور أحمد فؤاد هنو، وزير الثقافة، ونخبة من قيادات الثقافة والفن ورمـوز المسرح المصرى والعربى والعالمى، منهم المخرج خالد جلال رئيس قطاع المـسرح، عبد الله عويس، رئيس دائـرة المسرح بالشارقة، والفنان محمد ريـاض، رئيس المهرجان القومى للمسرح المـصرى، والفنان أحمد بو رحيمة، مدير إدارة المسرح بالشارقة، والفنان الكويتى محمد المنصور، والمخرج ناصر عبدالمنعم، والدكتور أيمن الشيوى، مدير المسرح القومى، وعدد كبير من أعضاء اللجنة العليا وأعضاء اللجان التنفيذية، منهم دكتور دينا أمـين، مدير المهرجان، دكتور محمد الشافعى، منسق عام المهرجان، والوفود المشاركة فى فعاليات المهرجان.

وبدأ الحفل الذى قدمته الإعلامية چاسمين طه زكى، وتم عرض فيلم تسجيلى لكل فعاليات المهرجان، من ندوات وعروض وورش مسرحية من إخراج محمد فاضل.

أسبوع متميز أضاء مسارح القاهرة

وقال الدكتور سامح مهران رئيس المهرجان: هانحن بصدد الانتهاء من فعاليات الدورة ٣٢ من مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، لقد قضينا أسبوعًا متميزًا شاهدنا وتحاورنا وتفاعلنا مع العديد من التجارب المسرحية المختلفة، والتى أضاءت مسارح االقاهرة، ودائمًا تكون الفنون هى أرقى لغة للتعارف ويأتى المسرح بصراعاته كعنصر أساسى لهذه الفنون، هكذا عودنا المسرح هذا الساحر، وهانحن نختتم الفاعليات ونلتقى مرة أخرى بإبداعات جديدة دمتم ودام إبداعكم.

التونسى معز العاشورى أفضل مخرج .. المصرى «الجريمة والعقاب» يفوز بلجنة التحكيم الخاصة

ليحيا كل أصحاب الرأى فى يوم حب وسعادة

وقال الدكتور أحمد فؤاد هَنو: «الأصل فى مثل هذه المحافل القدرة على التعبير، فعندما نتحدث عن مهرجان المسرح التجريبى يغمرنا الشعور بالسعادة والحب، فالتجريب هو أحد الأدوات الأساسية الفاعلة فى حرية التعبير، فأهلًا بكل الآراء والأفكار الرامية نحو تفعيل الحراك الثقافى الجاد والبناء الذى يعود بالنفع على الثقافة والإنسانية، فليحيا كل أصحاب الرأى فاليوم هو يوم حب وسعادة،

المهرجان عيدٍ سنويٍ للمسرحيين

وأكد وزير الثقافة: أن المهرجان يُمثل عيدًا سنويًا للمسرحيين من مختلف دول العالم، مشيدا بالعروض المتنوعة التى عكست ثراءً فنيًا وفكريًا، وكذلك جودة التنظيم الذى جسد صورة مشرفة لمكانة مصر الثقافية، كما الوزير هنأ الفائزين بجوائز المهرجان متمنيًا لجميع المشاركين تحقيق المزيد من النجاح والإبداع فى شتى المحافل الفنية

تكريم اللجان التنفيذية

وكرم وزير الثقافة عـددًا من العاملين باللجان التنفيذية ولجان المشاهدة، وكذلك أعضاء لجنة التحكيم، تقديرًا لجهودهم فى إنجاح الدورة وهم منى عابدين، ريهام أحمد، زينب محمد المصرى، محمود حسب الله.

لجنة المشاهدة العروض المصرية

وتم تكريم لجنة المشاهدة وهم الناقد أحمد خميس، المخرج أحمد طه، الدكتور أميرة الوكيل، الناقد باسم صادق، الدكتورة رجوى حامد، الكاتبة رشا عبدالمنعم، الدكتورة عبير فوزى، الدكتور عمرو الأشرف، المخرج هانى عفيفى، ومقررى اللجنة ومنهم زيزى المصرى.

لجنة التحكيم

وتم تكريم لجنة التحكيم والتى تشكلت من المخرج والكاتب الإيطالى سالفاتورى بيتونتى من إيطاليا، رئيسًا اللجنة، المخرج أحمد العطار من مصر، المخرج ناصر عبد المنعم من مصر، دكتور سامى الجمعان من السعودية، دكتور جبار جودى من العراق، دكتور إيرينى مونتراكى من اليونان، الناقد أندريا بوركيدو من إيطاليا، فيما يتولى المخرج أدهم سيد من مصر مهمة مقرر اللجنة.

جواد الأسدى صاحب أفضل نص وأفضل سينوغرافيا للعرض الإيطالى «Coppelia Project»

وأعلنت لجنة التحكيم الدورة الثانية والثلاثين للمهرجان الجوائز والتى تمثلت فيما يلي:

شهادات التقدير

منح شهادات التقدير لكل من: الفنانة ياسمين سمير عن دورها فى عرض «رماد من زمن الفتونة» من مصر، وللفنانة إليسا موتو عن دورهـا فى العرض الإيطالى «كوبليا» من إيطاليا، وللفنانة إستريلا جارسيا عن دورهـا فى عرض «بطاقات ممزقة»- إسبانيا.

جائزة لجنة التحكيم الخاصة لـ«الجريمة والعقاب» من مصر

وعن جائزة لجنة التحكيم الخاصة حصل عليها العرض المسرحى المصرى «الجريمة والعقاب» للمخرج عماد علوانى.

أفضل ممثلة.. شذى سالم

وعن جائزة أفضل ممثلة، وقيمتها مائة ألف جنيه رشح لها الفنانات شذى سالم من العراق، سودابة خليفة أكبر من البحرين، أندريا تانسى من رومانيا، وذهبت الجائزة إلى العراقية شذى سالم عن دورها فى عرض «سيرك».

أفضل ممثل مناصفة بين لعراقى علاء قحطان والبحرينى محمد عبدالله

وعن جائزة أفضل ممثل، وقيمتها مائة ألف جنيه، رشح لها محمد عبدالله عن دوره فى «قهوة ساخنة» من البحرين»، أحمد شرجى من العراق، علاء قحطان من العراق، عن دوريهما فى عرض «سـيرك» وذهبت الجائزة مناصفة إلى العراقى علاء قحطان والبحرينى محمد عبدالله

أفضل سينوغرافيا.. للعرض الإيطالى

وجائزة أفضل سينوغرافيا وقيمتها مائة ألف جنيه، ورشح لها عرض «هاشتاج نوتيل» (#NotI) من رومانيا وعرض «مشروع كوبليا» من إيطاليا وعرض «روضة العشاق» من تونس، وذهبت الجائزة إلى العرض الإيطالى «مشروع كوبليا».

وعن جائزة أفضل نص، وقيمتها مائة ألف جنيه، ترشح لها كل من بوكثير دومة عن نص «عطيل وبعد» تونس،جواد الأسدى عن نص «سيرك» من العراق، معز العاشورى عن نص «روضة العشاق» من تونس، وذهبت الجائزة إلى جواد الأسدى عن نص «سيرك».

أفضل مخرج مسرحى

وعن جائزة أفضل مخرج، وقيمتها مائة ألف جنيه ورشح لها كل من: معز العاشورى عن عرض «روضة العشاق» تونس - كاترينا موتشى عن عرض «كوبليا» إيطاليا، جواد الأسدى عن عرض «سيرك» العراق، ذهبت الجائزة إلى معز العاشورى من تونس.

أفضل نص مسرحى

وجائزة أفضل عرض وقيمتها خمسمائة ألف جنيه ورشح لها عرض «روضة العشاق» من تونس، «كوبليا» من إيطاليا، «هاشتاج نوتيل» من رومانيا، وذهبت الجائزة إلى عرض الرومانى «هاشتاج نوتيل»(#NotI)

١٢ عرضا فى المسابقة وعرض على الهامش

وشارك فى المهرجان من العروض العربية على ١٢ عرضًا عربيًا، فى المسابقة الرسمية وعرضا على الهامش و قائمة العروض المختارة كالتالي:

العروض العربية

عرض «قهوة ساخنة» إنتاج مسرح الصوارى، من مملكة البحرين تأليف عبدالله السعداوى، وإخراج إبراهيم خلفان، عرض «عطيل وبعد» إنتاج المركز الثقافى الدولى بالحمامات من تونس تأليف بوكثير دومة وإخراج حمادى الوهايبى، عرض«علكة صالح» من الإمـارات إنتاج جمعية الشارقة للفنون الشعبية والمسرح، فرقة المسرح الحديث تأليف على جمال وإخراج حسن رجب، ومن السعودية عرض«قد تطول الحكاية »عن مسرحية « الفيل يا ملك الزمان» من أليف سعد الله ونوس وإخراج يُوسُف الحربى.

عرض «روضـة العشاق» من تونس، تأليف وإخـراج معز العاشورى عرض«الساعة التاسعة» من قطر للمخرج محمد يُوسُف الملا، عرض«الفانوس» من الإمارات تأليف الكاتب والشاعر محمد سعيد الضنحانى، وإخـراج الفنان الكويتى الدكتور خالد أمين، عرض«سيرك» من العراق تأليف وإخراج

دكتور جواد الأسدى، عرض«طوق» إنتاج فرقة فن بوكس، من السُّعُودية تأليف أحمد بن حمضة، للمخرج فهد الدوسرى.

العروض المصرية

و عرض«هل ترانى الآن» من مصر للمخرجة لبنى المنسى -على الهامش، عرض« الجريمة والعقاب» ، تأليف فيودور دستويفسكى، إعـداد: مارلين كامبل وكـيرت كولومبوس، وترجمة طارق عمار و إخراج عماد علوني، وعرض«رماد من زمن الفتونة» من مصر للمخرجة كريمة بدير.

وتكونت لجنة مشاهدة العروض العربية والأجنبية من أعضاء اللجنة العليا لمهرجان المسرح التجريبى، وتضم الدكتور سامح مهران رئيس المهرجان، والدكتور محمد الشافعى منسق عام المهرجان، والدكتورة دينا أمين مديرة المهرجان، إلى جانب عدد من أعضاء اللجنة العليا وهم: الأستاذ الدكتور أحمد مجاهد، والدكتورة أسماء يحيى الطاهر عبد الله، والفنان الدكتور أيمن الشيوى، والمخرج أحمد البوهى، والدكتور محمد سمير الخطيب.

العروض الأجنبية

وشاركت إسبانيا بعرض «Postales Rotas (Broken Postcards» (بطاقات بريدية ممزقة) إخـراج إستريلا جارسيا، بينما تقدم دولة رومانيا عرض «Moment of Awareness» (لحظات وعي) من إخراج فلوريان أوروس، إلى جانب عرض آخر بعنوان «#NotI» (لست أنا) إخراج كاساندرا توبولوجينو، ومن إيطاليا يشارك العرض مشروع كوبليا «Coppelia Project» إنتاج المركز الوكنى للإنتاج بلوشينك نيس، بالتعاون مع مؤسسة سيركو فيرتيغو فكرة و إخراج كاترينا موتشى سيسموندى، فيما تقدم دولة أرمينيا عرض «Hamlet Machine» (آلة هاملت) للمخرج آرثر مكاريان.

والـولايـات المتحدة الأمريكية، و زيمبابوى، وكولومبيا، فيتعاونون فى تقديم العرض المشترك «Y Recuerda Tichangoshaina.. An Encounter of Cultures» للمخرج جوناثان والـترز، ومـن اليونان، يشارك عرض بعنوان«The Space is Us» (الفضاء نحن) من إخراج أنستاسيا تاي

وقدمت عـروض على مسارح القاهرة الكبرى، بأكاديمية الفنون، والبيت الفنى للمسرح، والهيئة العامةلقصور الثقافة، والجامعة الأمريكية، فقدمت على مسارح السلام، الفلكى، ميامى، مسرح الغد، ومسرح الطليعة بقاعتيه صلاح عبد الصبور، زكى طليمات، مسرح متربول، مسرح نهاد صليحة ومسرح المعهد العالى للفنون المسرحية، ومسرح السامر.

مكرمو الدورة الـ٣٢.. ١١ شخصية مسرحية

وكـرم المهرجان فى دورتـه الـ٣٢ هذا العام ١١ شخصية مسرحية بارزة من مصر والعالم العربى ودول أجنبية وهم.

الفنان صبرى فواز، الفنانة حنان يوسف، الأستاذ الدكتور حسن خليل، والكاتب بهيج إسماعيل مـن مـصر، من الكاميرون كرم المهرجان المخرج تاكو فيكتور، فيما كُرم الباحث والناقد المسرحى باتريك بافيز، من فرنسا و الفنان نوريس روفس، من إنجلترا، الكاتب والمنتج المسرحى حمد الرميحيمن قطر، الفنان رفيق على أحمد من لبنان، الفنان محمد المنصور من الكويت، وكرم اسم الراحلة إقبال نعيم من العراق، وذلك تقديرًا لمسيرتها المتميزة وعطائها الطويل فى المسرح العراقى والعربى.

إصدارات وورش المهرجان

ووقدم المهرجان هذا العام، فى مجال الإصدارات أحد عشر كتابًا جديدًا تترجم وتوثق أحـدث الاتجاهات المسرحية العالمية، فى إطار سعى المهرجان لتعزيز الحركة النقدية والمعرفية وتوفير مراجع أساسية للمشتغلين بالمسرح من باحثين وطلاب وممارسين، وتفتح آفاقًا جديدة أمام الباحثين والمهتمين بالمسرح التجريبى على وجه الخصوص، من خلال الاطـلاع على أحـدث الـرؤى والمقاربات النقدية العالمية، ونظم المهرجان ست ورش تدريبية قدمها عدد من المدربين الأجانب، وثلاث ورش أخرى لمدربين مصريين وأقام مؤتمرا فكريا، حول التجريب وآفاقه، ومحورا لرد الجميل لتكريم رموز مسرحية مصرية وعربية.

وصدر عن المهرجان نشرة يومية،ورأس تحريرها الكاتب الصحفى يسرى حسان

مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى

وأقيم مهرجان القاهرة الدُّوَلى للمسرح التجريبى، برئاسة دكتور سامح مهران، فى الفترة من ١إلى ٨ سبتمبر الجارى، برعاية وزير الثقافة الدكتور أحمد فؤاد هنو، وتتشكل لجنته العليا من الدكتور سامح مهران رئيسًا، الدكتور محمد عبد الرحمن الشافعى منسقًا عامًا للمهرجان، الدكتورة دينا أمين مديرًا، بالإضافة إلى عضوية كل من الدكتور أحمد مجاهد، الدكتورة أسماء يحيى الطاهر عبد الله، الدكتور محمد سمير الخطيب، والفنان الدكتور أيمن الشيوى، والمخرج أحمد البوهى.

همت مصطفى

نحو سياسة وطنية لتطوير المسرحى المدرسى

المسرح المدرسى على المائدة المستديرة بالمركز القومى للمسرح

تحت رعاية وزير الثقافة الدكتور أحمد فؤاد هنو، افتتح المخرج خالد جلال، رئيس قطاع المسرح، صباح يوم السبت الماضى الموافق ٣٠ أغسطس ٢٠٢٥، فعاليات مؤتمر: "نحو سياسة وطنية لتطوير المسرحى المدرسى"، الذى نظمه المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، برئاسة المخرج عادل حسان، وبمشاركة فعالة من وزارة التربية والتعليم، وبالتعاون مع مجلس الأعلى للثقافة.

شهد الافتتاح حضور نخبة من رموز المسرح من كُتاب ونقاد ومخرجين، إلى جانب مجموعة بارزة من قيادات وزارة التربية والتعليم المعنيين بملف المسرح المدرسى.

إعداد تغريد حسن

فى البداية تحدث المخرج خالد جلال، رئيس قطاع المسرح، قائلًا: "المسرح المدرسى كان دائما الوعاء الأول الذى انطلقت منه مواهبنا منذ الصغر، وهو ما يستدعى إعادة تفعيله من خلال شراكة حقيقية بين وزارة الثقافة ووزارة التربية والتعليم، بحيث تتحول توصيات المؤتمر إلى خطوات عملية قابلة للتنفيذ".

بينما أكد المخرج عادل حسان، رئيس المؤتمر أن انعقاده يمثل خطوة جادة لإعادة إحياء المسرح المدرسى وإعطائه المكانة التى يستحقها، باعتباره أحد أهم أدوات غرس القيم الثقافية والفنية فى نفوس النشء. ودعمًا لدور المدرسة فى بناء شخصية متكاملة تجمع بين التعليم والفنون، وأضاف حسان، "المؤتمر يطمح إلى بلورة القضايا المطروحة وصياغة توصيات قابلة للتنفيذ تسهم فى تطوير المسرح المدرسى وتعزيز حضوره داخل العملية التعليمية وفى المجتمع ككل.

بينما أكد أمين عام المؤتمر الفنان عزت زين، أن المسرح المدرسى يمثل أداة رئيسة لاكتشاف وصقل المواهب المبكرة، بما ينعكس مباشرة على شخصية الطالب وتنمية قدراته.

شهدت الجلسة الافتتاحية، التى قدمتها الفنانة القديرة عزة لبيب، مشاركة فاعلة من وزارة التربية والتعليم من خلال حضور عدد من الموجهين التربويين من مختلف المحافظات، وقدم أمين الدسوقى، مدير عام التربية المسرحية بالوزارة، عرضًا تقديميًا تناول فيه رؤية وأهداف إدارة التربية المسرحية، موضحًا أن أنشطة المسرح المدرسى تسهم فى تنمية القدرات الفنية والاجتماعية للطلاب، وأن الوزارة تعمل على تطوير برامجه عبر مبادارت تشمل المسرح التفاعلى والمسابقات والورش التدريبية.

وشدد الدسوقى، على أن التعاون بين وزارتى الثقافة والتعليم مستمر لإعادة إحياء المسرح المدرسى على أسس واضحة، مؤكدًا أن مشاركة الموجهين فى جلسات المؤتمر تأتى لضمان ربط التوصيات المنتظرة بالواقع العملى داخل المدارس.

استعرض المؤتمر على مدى يومين ٢٧ ورقة بحثية تناقش عددًا من المحاور المهمة من بينها : المسرح المدرسى بين الثقافة والتعليم، المسرح المدرسى والهوية الثقافية، قضايا المسرح المدرسى وتحدياته.

انعقدت الجلسات بالمجلس الأعلى للثقافة بينما يحتضن مركز الهناجر للفنون حفل الختام الذى شهد حضور وزير الثقافة الأستاذ الدكتور أحمد فؤاد هنو، والدكتور أحمد الضاهر نائب وزير التعليم، حيث تعلن التوصيات النهائية للمؤتمر.

الجلسة الأولى: بعنوان (المسرح المدرسى بين الثقافة والتعليم) المسرح التفاعلى كإطار علاجى للمسرح المدرسى المصرى المأزوم

بدأت الجلسة الأولى: فى قاعة المجلس الرئيسية، تحت عنوان (المسرح المدرسى بين الثقافة والتعليم) بحضور كل من: عاطف أحمد نوار، د. إبراهيم عبدالعليم حنفى، أصيل إبراهيم الجزار، د. الحسين حسن عبداللطيف، أدار الجلسة الأستاذ أمين الدسوقى.

فى البداية تحدث أ.عاطف أحمد نوار، قائلًا: يقدم هذا البحث تحليلًا نقديًا وتشخيصيًا للأزمة الهيكلية العميقة التى يعانى منها المسرح المدرسى فى مصر. فعلى الرغم من تاريخه التربوى الرائد. يعيش المسرح المدرسى اليوم حالة من التدهور المنهجى الذى يشمل الجوانب التمويلية، والبنية التحتية والموارد البشرية، والأهم من ذلك. أزمة فى التصور المؤسسى والمجتمعى لدوره مما حوله إلى نشاط هامشى يفتقر إلى الأثر التربوى الفعال. وفى ظل التوجهات العالمية نحو التعليم النشط وتنمية مهارات القرن الحادى والعشرين، تطرح الورقة المسرح التفاعلى كإطار منهجى وعلاجى متكامل قادر على إعادة إحياء هذا الدور الحيوى.

واضاف نوار، الإشكالية والفرضية الأساسية، تتجسد المشكلة البحثية الرئيسية فى غياب سياسة وطنية شاملة تضمن دمج المسرح المدرسى بوصفة مكونًا أساسيًا فى العملية التعليمية هذا الغياب يخلق فجوة هيكلية تتمثل فى أربعة أبعاد: فجوة تشريعية وتنظيمية، ونقص فى التأهيل والتدريب المتخصص وعجز فى التمويل والموارد وغياب لآليات تقييم الأثر.

وتابع نوار، تنطلق الدراسة من فرضية مركزية مفادها أن المبادئ الجوهرية للمسرح التفاعلى المستلهمة بشكل أساسى من نموذج "مسرح المقهورين" للمخرج البرازيلى أوجستوبوال" تشكل تؤيافًا فعالًا للأمراض التى تشل حركة المسرح المدرسى المصرى، فاعتماده على المشاركة الفعالة. وقلة تكلفته المادية، وتركيزه على تنمية التفكير النقدى، يقدم حلولًا عملية ومباشرة للتحديات القائمة.

المسرح المدرسى بين الثقافة والتعليم: التأثير والتأثر والأصل، بينما تحدث الأستاذ إبراهيم عبدالعليم حنفى، قائلًا: المسرح المدرسى هو المحرك الحقيقى للإبداع لدى الطفل، فهو أولى خطواته التى تشكلت فيها موهبته تدريجيًا. حاملًا فى جعبته التى تدعمه وتشكل وجدانه والكلمة التى تشكل عالمه. فهو يخرج من مسرح صغير فى شارعه متعدد الرؤى من الوعى واللغة والأشكال. إلى عالم متجانس معه فى السن داخل الفصل؛ حيث يرى تفاعلًا جديدًا ثم إلى بيئته المعيشية وبيئته التعليمية، وهنا تظهر الموهبة فى التنقل والاكتساب من العادات والتقاليد بأشكالها المختلفة التى يعيشها ويتعايش معها. هى المكون الأول للانسجام مع البيئة المكانية والزمانية. هذه الثقافة هى البداية الأولى لما يمكن أن نسميه مسرح الحياة، فهى تمثل نصًا وديكورًا يعيشه الطفل بمدركاته الحسية، ويتحرك من خلاله فى عالم من المشاهد. ولعل ما نسميه فن الفرجة يسهم فى ذلك فعندما يتكون شعوره ويرتقى وجدانه، يبدأ فى استشعار ما يشبه عالمه، فيتخرط فيه بكل حواسه.

أضاف إبراهيم، المدرسة هى النواة الأول للتلقى التى تسهم فى تكوين وعيه، ويمثل جزءًا مهمًا فى حياته فالشعوب عمومًا تحن إلى تراثها وفنونها: لذا عندما يحسد الممثل شخصيات المجتمع بمختلف مستوياتها الفكرية وانطباعتها، فإنه يحيى التراث من جهة، ويرفع مستوى الوعى الجماهيرى من جهة أخرى، وذلك من خلال الأداء الفعلى. فهو ناقل وحافظ للتراث بطريقة غير مباشرة إذا يحمل المسرح المفتوح إلى مسرحه الصغير فى المدرسة, كما يتيح له هذا المسرح التعرف على ثقافات أخرى من بيئات مختلفة، فتتسع دائرة ثقافته وعالمه المتميز.

المسرح المدرسى بين الثقافة والتعليم، قال أ. أصيل إبراهيم أحمد الجزار، يعد المسرح المدرسى من الفنون الأدبية التى لها عظيم الأثر فى تحقيق الكثير من الأهداف الفنية واللغوية والإنسانية: إذ إنه يسهم فى غرس العديد من القيم فى نفوس التلاميذ كالشجاعة والجرأة والصدق وتنمية الجوانب الابتكارية: ولذا يعد المسرح المدرسى من أحد أهم الأنشطة التربوية المسئولة عن بناء الشخصية الواعية المدركة لمتطلبات العصر الحديث: بالإضافة إلى دوره أيضًا فى اكتشاف المواهب البارزة وتنميتها والقيام برعايتها وبذلك يكون جيلًا من المبدعين. ويعد المسرح المدرسى من الأنشطة الفعالة. التى تجعل التعليم محببًا إلى عقول التلاميذ ونفوسهم فى المراحل التعليمية المختلفة: حيث ينمى

الشخصية ويبلور أهداف الدراسية التى تؤكد المعلومة وتبسيطها فى قالب من الحوار الشائق.

وتابع، أصيل الجزار، انطلاقًا من الأهمية الكبرى التى يكتسبها المسرح المدرسى وأثره الفعال فى العديد من المهارات التى يكسبها للتلاميذ، ستهتم ورقة العمل هذه بتحديد مفهوم فنون ومجالات المسرح المدرسى وممارستها وتحديد ما المقصود بها وعلاقتها بالثقافة والتعليم.

وأوصى الجزار، تعزيز أنشطة المسرح المدرسى وتضمينه فى مناهج وبرامج جميع المراحل التعليمية، توظيف المسرح المدرسى لتحقيق الأهداف التربوية والتعليمية والتثقيفية وذلك من خلال نصوص مسرحية تتلاءم مع طبيعة كل مرحلة تعليمية من المراحل التعليمية المختلفة، توفير خشبة مسرح أو حجرة لممارسة انشطة المسرح بكل مدرسة لممارسة أنشطة المسرح المدرسى، نشر الوعى المسرحى بين تلاميذ المراحل التعليمية المختلفة، ضرورة تعاون مديرى ومعلمى المدارس مع إخصائى المسرح، وتحاشى الفهم الخطأ للنشاط المسرحى المدرسى على اعتبار أنه عمل ترويجى منفصل عن المنهج المدرسى. أو أنه إهدار لوقت التلاميذ ومضيعة للوقت.

تحدث د. الحسين حسن عبداللطيف، قائلًا: يعُد المسرح المدرسى من أهم الأدوات التربوية التى تجمع بين البعد الفنى والقيمى وتوظف الفنون الأدائية لتعزيز التربية الأخلاقية لدى الناشئة فهو ليس نشاطًا ترفيهيًا عابرًا، بل بيئة تعليمية متكاملة تسهم فى بناء الشخصية المتوازنة للطلاب من خلال إشراكهم فى مواقف حياتية تمثيلية تتيح لهم ممارسة القيم بشكل عملى وحى، فعلى خشبة المسرح يختبر الطالب معنى الصدق. والتعاون، العدل، الاحترام، عبر تقمص أدوار ومواقف تحاكى الواقع وهو ما يجعل تلك القيم جزءًا من خبرته الحياتية، وليس مجرد مفاهيم مجردة.

واضاف الحسين، يمتاز المسرح المدرسى بكونه تفاعليًا: إذ يحول الطالب من متلق سلبى إلى مشارك نشط فى صناعة المعرفة والقيم. وهذا التحول ينعكس فى قدرته على التفكير النقدى وتحليل المواقف الأخلاقية. والتعبير عن الرأى بحرية ومسئولية. كما يتيح المسرح فرصًا واسعة لتنمية مهارات حياتية كالتواصل. والعمل الجماعى وضبط الانفعالات. واحترام التنوع وهى مهارات أساسية لإعداد مواطن صالح قادر على الاندماج فى المجتمع.

الجلسة الثانية بعنوان (المسرح المدرسى والتعليم: دراسة تحليلية موسعة)

بحضور كل من: د.خالد محمد إبراهيم، دمحمد عبدالرحمن الشافعى، صلاح راغب الزينى، وأدار الجلسة حسن غزالى.

فى البداية تحدث د. خالد محمد إبراهيم، قائلًا: مفهوم المسرح المدرسى وعلاقته بالعملية التعليمية يمكن تعريف المسرح المدرسى بأنه نشاط تربوى فنى يمارس فى بيئة المدرسة، ويشارك فيه الطالب تحت إشراف المعلمين أو مختصين بالفنون المسرحية. بهدف تنمية الجوانب الفكرية والوجدانية والاجتماعية إلى جانب تحقيق المتعة والفائدة، ويحفز الطالب على علاقته بالتعليم علاقة تكاملية: إذ يسهم فى إيصال المعلومات بطريقة تفاعلية، ويعزز التعليم النشط والبحث والاكتشاف وللمسرح المدرسى تاريخ طويل فى العملية التعليمية ففى العصور الإغريقية كانت العروض المسرحية جزءًا من الحياة الثقافية والتعليمية، أما فى العالم العربى فقد شهدت بدايات المسرح المدرسى فى أوائل القرن العشرين حين بدأت المدارس الخاصة والرسمية فى مصر ولبنان وسوريا بإدراج المسرح ضمن أنشطتها.

واضاف إبراهيم، أهداف المسرح المدرسى التعليمية والتربوية تشمل: الأهداف المعرفية والتى تعمل على ترسيخ المعلومات الدراسية من خلال تقديمها فى قالب قصصى تمثيلى، يسهل على الطالب تذكره، ربط المعرفة بالواقع: تحويل المفاهيم النظرية إلى مواقف حياتية واقعية، تنمية القدرة على التحليل والنقد: بالعروض المسرحية غالبًا ما تتناول قضايا قابلة للنقاش، الأهداف المهارية: تعمل على تطوير مهارات اللغة: الإلقاء النطق السليم، التوسع فى المفردات، مهارات التعاون والعمل الجماعي: المسرح يعتمد على تفاعل الفريق بأكمله مهارات الإبداع الفني: تصميم الديكور، كتابة النصوص، الإخراج، التمثيل، الأهداف الوجدانية: تنمية الثقة بالنفس: مواجهة الجمهور تكسر حاجز الخوف غرس القيم مثل الصدق الاحترام، العمل المشترك.

بينما قال الدكتور محمد عبد الرحمن الشافعى، إن الثقافة والفنون من العوامل المهمة فى تكوين وجدان المجتمعات وسلوكياتها، فكلما ارتفعت هذه الثقافة وما يمثلها من فنون مختلفة، ارتقى هذا المجتمع كذلك

كلما ارتقى المجتمع فى سلوكه. ارتقت كذلك الحركة الفنية فى جودتها لذلك حرصت العديد من الدول المتقدمة على الحفاظ على القيم الثقافية والفنية والاهتمام بها وإعطائها دعمًا كبيرًا سواء كان ماديًا أو معنويًا لما لها من أهمية فى بناء المجتمع. ومن ضمن هذه الفنون فن المسرح: فقد اهتمت به المجتمعات والثقافات المختلفة منذ القدم، فأسسوا له مناسبات وأعياد رسمية، وكذلك التف حوله كبار الفلاسفة وأسسوا له نظريات نقدية بل وإنشاء معاهد وكليات لدراسة هذا التخصص الدقيق والتى جاءت أهميته ليس لدوره الجمالى فحسب، بل لدوره الاجتماعى والسلوكى والثقافى والسياسى.

واضاف الشافعى، كما أن بعض الحقب التاريخية ارتبطت أحداثها بازدهار الحركة المسرحية وانتكاسها مثل القرن الرابع قبل الميلاد باليونان، ثم العصور الوسطى وعصر النهضة فى أوروبا أو فترة الستينيات بمصر وغيرها.

وتابع الشافعى، فى العصر الحديث اهتمت العديد من المؤسسات الدولية المهتمة بالفنون بالتركيز على دعم وتمويل مشروعات ضخمة تعتمد على فنون الأداء والتى تؤثر بشكل ملحوظ على العديد من الفئات المجتمعية، وأنتجت هذه المؤسسات العديد من الأعمال الفنية مرتفعة التكلفة لتوامب عقول متابعيها ولتصل لأكبر عدد من المشاهدين مثل مؤسسة "ديزنى للعروض المسرحية"، والتى اهتمت بإنتاج العروض المسرحية الضخمة.

ومن جانبه قال أ صلاح راغب الزينى، تهتم التربية الحديثة بالجوانب المعرفية والمهارية والوجدانية للتلاميذ: لذلك يجب أن تعتنى بالأنشطة التربوية والتعليمية. وبعد المسرح من أهمها. فهو إحدى أهم أدوات الاتصال التى نستطيع من خلالها تقديم الأفكار والمعارف بصورة شيقة إلى التلاميذ وغرس السلوكيات الإيجابية فى وجدانهم لما يتمتع به خصائص ترتقى به كنشاط تربوى وتعليمى وترويجى، تبدأ تجربتى فى بداية التسعينيات بمدرسة دمياط الإعدادية للبنين بمسرحية صلاة الملائكة، وكانت بداية ضعيفة لعدم وجود فرصة لتنمية مواهب الطلاب، لضيق الوقت المتاح حتى المسابقة.

الجلسة الثالثة بعنوان (المسرح المدرسى بين الثقافة والتعليم- دور التربية المسرحية لتنمية الوعي)

بحضور كل من: د. هبة عبد الرحمن الكيلانى، وفاء شعبان محمد سطوحى،محمد عطية مصطفى النجار، رمضان أحمد محمد شهاوى، أدار الجلسة أ/ سامح عثمان.

فى البداية تحدثت د.هبة عبدالرحمن الكيلانى، قائلة: دور التربية المسرحية فى تنمية الوعى بتطبيق أنشطة التوكاتسو داخل مدارس الحلقة الأولى من التعليم الأساسى فى مصر. منطلقًا من رؤية إصلاح التعليم المصرى وفقًا للأستراتيجية الوطنية لبناء مواطن قادر على التعلم والإبداع والمنافسة عالميًا، يأتى هذا التوجه متسقًا مع التعاون المصري- اليابانى الذى أثمر عن إدخال أنشطة التوكاتسو ضمن المناهج التعليمية باعتبارها أدوات فاعلة فى بناء شخصية المتعلم بصورة متكاملة وصقل مهاراته الحياتية والاجتماعية.

وأكدت هبة، أن أنشطة التوكاتسو ليست مقررات دراسية، بل ممارسات تعليمية عملية تهدف إلى تعزيز روح الجماعة وتدريب الطلاب على التفكير النقدى، وحل المشكلات، وبناء القيم الأخلاقية والاجتماعية، ومن ثم رأت الباحثة أن التربية المسرحية تمثل وعاء مناسبًا لتفعيل تلك الأنشطة لما تتسم به من طبيعة تفاعلية. قادرة على دمج الطلاب فى مواقف حياتية واقعية تشبع حاجاته فى الاكتشاف والمغامرة وتفتح أمامه أفاقًا للتعبير والإبداع والعمل الجماعى.

قالت أ وفاء شعبان محمد سطوحى: يعد المسرح المدرسى من أهم الوسائط التربوية والثقافية التى تسهم فى تنشئة جيل قادر على التعبير عن ذاته والاندماج الإيجابى فى المجتمع. وانطلاقا من ارتباط المسرح بالفن والهوية، جائت هذه الورقة بعنوان "المسرح المدرسى والهوية الثقافية" تجارب عملية فى ترسيخ القيم الوطنية والتراث المصرى، للتناول بالدراسة والتحليل الدور الحيوى الذى يؤديه المسرح المدرسى فى بناء الهوية الثقافية والوطنية لدى الطلاب استنادًا إلى خبرات عملية وتطبيقات ميدانية موثقة.

وتابعت وفاء، مفهوم المسرح المدرسى وأهدافه التربوية والفنية وخصائصه المميزة التى تجعله وسيلة فعالة فى تنمية مهارات التواصل والعمل الجماعى والإبداع لدى المتعلمين. كما تطرقت إلى الدور والمحتوى لمشرف التربية المسرحية باعتباره المسئول عن تفعيل النشاط المسرحى داخل المدرسة وتوجيه الطلاب نحو القيم الإيجابية مع إبراز العلاقة الوثيقة بين الهوية الثقافية والهوية الوطنية، وكيف يمكن للمسرح أن يكون جسرًا لترسيخ الانتماء والاعتزاز بالوطن.

بينما تحدث أ محمد عطية النجار، قائلًا: هناك مصطلح متداول يطلق على نوعين من المسرحيات كانت تشاهد داخل جدران المدارس هو مصطلح الدراما المدرسية القديمة (School Drama) أو مسرحيات المدارس بإنجلترا، وهى مسرحيات ذات صفة تعليمية"تطورت تحت تأثير الحركة الإنسانية فى بداية تنشيط الحركات المسرحية ببعض بلدان أوروبا فى عصر النهضة وكان بعض الأدباء يكتبون تلك المسرحيات اللاتينية: كى يقوم طلبة المدارس بأدائها ممثلة باعتبارها جزءًا من المنهج الدراسى، هذا على المستوى العالمى، أما على المستوى المحلى فقد عرفت مصر المسرح المدرسى منذ عام ١٩٣٦. عندما تقدم رائد المسرح المصرى العربى زكى طليمات بمذكرة إلى وزارة المعارف العمومية بشأن الفرق التمثيلية بالمدارس الثانوية واقترح إنشاء عدد من الفرق المسرحية المسرحية الملحقة بالمدارس، ولكن ظل المسرح المدرسى مجرد جمعية للتمثيل داخل بعض المدارس يقتصر نشاطها على عدد قليل جدًا من الطلاب يقدمون حفلًا فى نهاية العام.

قال رمضان أحمد الشهاوى، إن الهوية الثقافية ليست مجرد مفهموم جامد، بل تتطور عبر الزمن بناء على تأثيرات متعددة تشمل الموقع الجغرافى، والبيئة العائلية والتفاعلات الاجتماعية، والتجارب الششخصية التى يمر بها الفرد خلال حياته فى المراحل الأولى من العمر، تلعب الأسرة والمجتمع فى دورًا محوريًا فى

صياغة هذه الهوية من خلال نقل القيم والتقاليد، بينما يأتى التعليم والسفر والعمل لاحقًا لإثراء هذا الشعور بالانتماء أو تعديله، فى سياق مصر. تتأثر الهوية الثقافية بعوامل أعمق مثل الهوية الوطنية والعرق والإثنية والدين وحتى الجنس: ما يشكل طريقة تفكير الأفراد وتصورهم لأدوارهم فى المجتمع.

يبرز المسرح المدرسى كأداة تربوية وثقافية فعالة تتجاوز الهدف الترفيهي: ليصبح وسيلة لنقل التراث الثقافى وتعزيز الوعى بالهوية. من خلال تقديم عروض مستوحاة من الحكايات الشعبية والسير التراثية، والقيم الاجتماعية والفنون التقليدية والعادات المحلية يسهم المسرح فى تعميق الانتماء الثقافى لدى الطلاب.

واضاف الشهاوى، هذه الورقة البحثية المقدمة للؤتمر العلمى "نحو سياسية وطنية لتطوير المسرح المدرسي"يهدف إلى استكشاف هذا الدور عبر الأقاليم الثقافية المختلفة فى مصر تعتمد الدراسة منهجيًا وصفيا تحليليًا يعتمد على مراجعة الأدبيات العلمية، والمقالات الصحفية، والمراجع الثقافية مع التركيز على كيفية استخدام المسرح كجسر لربط الماضى بالحاضر.

الجلسة الرابعة بعنوان (قضايا المسرح المدرسى وأهدافه وسبل تطويره)

بحضور كل من: أ. أحمد سعيد أبوزيد، محمود مصطفى محمد عزب، د. مروة حامد، وأدارت الجلسة الأستاذة جيهان السيد عبدالله محمد.

بداية تحدث أ/أحمد سعيد أبوزيد، قائلًا: المسرح المدرسى بين الثقافة والتعليم: فهو عامل أساسى فى تنمية الثقافة وداعم للكثير من الأنشطة الإنسانية والتنموية والثقافية وهو أمر يرجع إلى كون المسرح المدرسى يمتاز عن غيره من الفنون بالظاهرة الجمعية والعلاقات السيكولوجية التى يؤسسها مع الدوائر الزمانية واهتمام المجتمعات البشرية بالمسرح المدرسى قديم وجدناه فى الحضارات القديمة وإلى يومنا هذا المسرح جزء لا يتجزا من ثقافة الشعوب التى ارتبطت به، ومما لا شك فيه أن المسرح المدرسى هو ركيزة أساسية لتعلم القيم من خلالها. وهو منبر قوى يمكن من خلاله الدفاع عن الأخلاقيات واستخلاص القوانين الضرورية للمجتمع.

واضاف أبوزيد، أن المسرح المدرسى والهوية الثقافية، أن اللغة هى أساس الهوية، وقد تعرضت الهوية للعديد من الصراعات فى العالم، وشغلت بال المفكرين والمؤرخين، فاللغة هى المعلم الواضح فى تحديد الهوية: حيث إن المسرح المدرسى له دور كبير فى تربية الأطفال على الوطن والمواطنة وتعزز ثقافة المشاركة والحوار والتعاون والتسامح والتعايش مع الآخر وتقدير المصلحة العامة للوطن وتقديمها على المصلحة الخاصة، ويربى الطفل على السلام والشورى والوطنية مركزًا على ترسيخ قيم التماسك الاجتماعى وانتماء الفرد وارتباط التلميذ بوطنه، تاريخًا وأرضًا وبشرًا وتصبح لديه مشاعر الفخر والانتساب لوطنه ولديه استعداد أن يضحى من أجل وطنه بالنفس والنفيس.

بينما تحدث د.محمود مصطفى محمد عزب، يعتبر النشاط فى المجال التربوى هو مجموعة الأنشطة التى يشترك فيها الطلاب والتى تعطيهم الخبرات والمهارات المطلوبة ضمن أطر المتعة والتسلية والفائدة مهمة من وسائل التثقيف والمعرفة والتعبير عن النفس ونمو الشخصية والتعود على الدفاع عن وجهة النظر وتنمية الاتجاهات الفكرية السليمة ونمو الشخصية والتعود على ممارسته، حيث أشارت بعض الدراسات إلى نقص الإمكانات والتجهيزات، ومن ثم غياب مقومات العمل اللازمة كالمسرح المدرسى فى بعض المدارس وقصور الميزانيات المخصصة للصرف على النشاط.

واضاف عزب، أصبح المسرح المدرسى ضرورة العملية التعليمية ولذلك يجب أن نبحث عن تفعيله داخل الحقل المدرسى من خلال الاهتمام بالأنشطة التربوية المدرسية وإبرازها حيث إنها تساعد فى تكوين شخصية التلميذ وإعداده إعدادًا شاملًا ومتكاملًا.

ومن جانبها قالت د. مروة عماد حامد، يعد المسرح المدرسى مكونا أساسيًا فى العملية التعليمية الحديثة. لما له من دور محورى فى تنمية الجوانب المعرفية والمهارية والوجدانية لدى الطلاب، فهو وسيلة تربوية تجمع بين الإبداع الفنى والتدريب العملى، وتعمل على صقل شخصية المتعلم وتنمية قدراته على التفكير النقدى والتواصل الفعال، والعمل ضمن فريق كما يسهم المسرح المدرسى فى تعزيز الانتماء الوطنى والوعى الثقافى، عبر تقديم أعمال تعكس القيم الأصيلة للمجتمع وتواكب فى الوقت ذاته متغيرات العصر.

وتابعت د. مروة، فى ظل التحديات الراهنة التى تواجه المؤسسات التعليمية، تبرز الحاجة الماسة إلى دراسة قضايا المسرح المدرسى وأهدافه وسبل تطوره،بما يضمن استمراريته وفاعليته كأداة تعليمية وثقافية مؤثرة، يمثل المسرح المدرسى إحدى الركائز الأساسية فى الأنشطة التربوية التى تسعى إلى بناء شخصية الطالب وصقل مهاراته، وتنمية وعيه الثقافى والقيمى فهو ليس مجرد نشاط فنى ترفيهى، بل يعد أداة تعليمية متكاملة تجمع بين الإبداع الفنى والتربية السلوكية، وتنمية القدرات الذهنية والاجتماعية. بما يسهم فى إعداد جيل قادر على التفكير النقدى والتواصل الفعال.

«سجن مع إيقاف التنفيذ»

على مسرح جلال الشرقاوى

قدم فريق العمل المسرحى بقيادة المخرج إيهاب سالم مسرحية «سجن مع إيقاف التنفيذ»، يوم ٢٨ أغسطس فى تمام الساعة السابعة مساءً على مسرح جلال الشرقاوى.

تناولت المسرحية فكرة مبتكرة تدور حول قرار منظمة العفو الدولية بتنظيم مسابقة مسرحية بين سجون العالم، يتم خلالها اختيار كل دولة لسجن يمثّلها من خلال تقديم عرض مسرحى. ويقع الاختيار على مصر لاستضافة المسابقة، بمشاركة ست دول هى: مصر، الصين، تركيا، الهند، قارة إفريقيا، ودول الخليج. وتتصاعد الأحداث فى إطار كوميدى ساخر، ينتهى بفوز السجن المصرى بالمسابقة.

المسرحية من تأليف وإخراج إيهاب سالم، بمشاركة نخبة كبيرة من الفنانين الشباب، فيما جاءت الموسيقى التصويرية من تأليف روكا جمال، وتصميم الديكور لكريم رمضان، والملابس من تصميم لمياء صلاح ويشارك فى البطولة كوكبة من الممثلين والممثلات، من بينهم يوسف محمد يوسف، يوسف منتصر أبومسلم، بوده السوهاجى، نهلة إيهاب حسين، فادى وجيه خلف، محمد حامد مصطفى، أحمد مليجى، أحمد سعيد عبداللطيف، محمد عبدالحق السيد، شريف منصور عبدالسلام، أحمد عماد، عمرو محمود، عمر سيد خضر، أدهم إيهاب محمد، محمد أحمد عباس، جاسمين أحمد على، سوزان رضا أمين، حلا ياسر محمود، كريم رمضان سيد، أحمد رمضان صدقى، أمير عامر، أحمد على مرسى، مصطفى خالد بدر، مروة السيد شعيب، ميرنا وليد محمود، مايا وليد محمود، طارق أحمد شوقى، سارة جمال على، مصرى الغاوى، ملك يوسف شعبان، حمزة أحمد رضوان، أميرة سيد أحمد، ملك جمال حنفى، شُعيب عبدالله محمد، زينب جمال محمد، يوستينا چورچ فايق وسيللى، جونير هانى سيدهم، محمد حسن الشاعر، بيرلا خالد محمد، نجوى عصام منتصر، محمد أشرف فاروق، إبراهيم العزب سيد، يوسف حسين على، منة محمد سيد، إبراهيم حمدى شعبان، ذكى جمال عبدالعظيم، نهلة محمد مصطفى، كاراس مينا سمير، كريم أشرف، محمود سيد محمد، سمير عماد، محمد ماهر زكى، رونى مصطفى العشرى، رولى مصطفى العشرى.. وغيرهم من المشاركين الذين أثروا العرض بتنوع أدائهم وروحهم الإبداعية.

روى أبطال العرض تجاربهم الشخصية حيث تحدث الفنان محمد أحمد عباس، أحد أبطال العمل، عن تجربته قائلًا "أُجسِّد فى العرض شخصية خليل، وهو شاب ينتمى إلى عائلة تركية ثرية ومرموقة، يقع فى حب فتاة بسيطة تُدعى ميرنا، وهى ابنة خادمة. هذا الحب يقلب حياته رأسًا على عقب، إذ يُحرم من الميراث وكل ما يملك بسبب رفض والديه لهذه العلاقة. ورغم كل ما يواجهه من اعتراضات وضغوط، يظل خليل متمسكًا بحبه لها، مُستعدًا للتخلى عن كل شيء فى سبيل أن يكمل حياته معها."

وأضاف"الشخصية تُقدَّم باللهجة السورية، داخل إطار درامى كوميدى. كانت تجربة العمل على هذا الدور مميزة وفريدة بالنسبة لى، وأشعر بحماس كبير تجاه ردود فعل الجمهور المتوقعة. لم أواجه صعوبات تُذكر، بفضل توجيهات المخرج الأستاذ إيهاب سالم، الذى ساعدنى كثيرًا فى تطوير الشخصية وتقديمها بشكل يتماشى مع رؤيته الفنية. وآمل أن ينال العرض إعجاب الجميع."

من جهتها، أعربت الفنانة جاسمين أحمد على، التى تؤدى دور ميرنا، عن سعادتها بالمشاركة فى العرض، قائلة "أُجسِّد شخصية ميرنا، فتاة فقيرة من تركيا، تعمل والدتها خادمة، وتقع فى حب خليل، الشاب المنتمى إلى واحدة من أغنى العائلات التركية. تواجه ميرنا رفضًا حادًا من أسرته، إلى جانب محاولات من شخص آخر يُدعى رزق للفوز بها، لكنها تظل وفية لحبها، وتدافع عن والدتها وكرامتها، رغم احتقار من حولها. يُقدَّم هذا المشهد فى إطار يجمع بين الكوميديا، والدراما، والاستعراض".

وتابعت"للتمكن من أداء الشخصية، كان على أولًا أن أُتقن اللهجة السورية، لذا شاهدت العديد من المواد المصورة باللهجة حتى أعتادها وأتمكن من الأداء الطبيعى بها. كما اجتهدت فى ضبط انفعالاتى مع المواقف الكوميدية لتبدو مؤثرة وواقعية. لقد كانت تجربة ممتعة للغاية، تعلمت من خلالها الكثير عن المسرح، واكتسبت مهارات جديدة، وسعدت جدًا بروح التعاون من جميع أفراد الفريق، وعلى رأسهم المخرج إيهاب سالم، الذى لم يبخل علينا بدعمه وإرشاده".

كما أعربت الفنانة مروة شعيب، إحدى المشاركات فى العرض، عن سعادتها بخوض هذه التجربة، حيث قالت أجسِّد دور الساحرة فى المشهد الإفريقى من العرض، وهى المرة الأولى التى أشارك فيها فى تجربة مسرحية بهذا الحجم. وقد كانت تجربة جميلة للغاية وممتعة بكل المقاييس. أشعر بالامتنان الكبير لله أولًا، ثم للمخرج إيهاب سالم، الذى أعتبر نفسى محظوظة بالعمل معه".

وأضافت: «الأستاذ إيهاب شخص محترم ومحبوب، ويجيد توظيف كل فرد فى مكانه المناسب، ويدرك تمامًا إمكانيات كل ممثل، ويعرف كيف يُفجّر الطاقات الكامنة داخل فريق العمل، والتى لم نكن ندركها فى أنفسنا. لقد زرع فينا حب العمل الجماعى، وروح الفريق الواحد. جميعنا ندعم بعضنا البعض، ونشعر بألفة حقيقية، وهو السبب الرئيسى فى هذه الروح الطيبة".

وختمت حديثها قائلة: "رغم الصعوبات فإن الأستاذ إيهاب كان يتحلى بالصبر على أخطائنا، ويوجهنا دائمًا بروح الأخ والصديق. بالنسبة لى، كانت تجربة ممتعة للغاية، ولن تكون الأخيرة بإذن الله."

كما شارك الفنان عمر سيد خضر، أحد أبطال العرض، تجربته قائلًا: "أُجسِّد شخصية كينج، بطل المشهد الصينى، وهو يُمثّل جانب الخير فى هذا المشهد. التجربة كانت ممتعة للغاية، وأنا سعيد جدًا بالمشاركة فى هذا العمل، وسعيد أيضًا بالمجهود الكبير الذى بُذل فى التحضير له، لأننى أؤمن بأن النجاح الحقيقى لا يأتى إلا من خلال التعب والإخلاص".

وتابع، قائلًا: "رغم أن العمل على العرض كان شاقًا ويحتوى على كثير من التفاصيل الدقيقة، فإن مشاركتنا فى عمل نحبه تجعلنا نتجاوز هذا الإرهاق برغبة وفرح. لم نكن نعمل فقط من أجل إضحاك الجمهور، بل لأننا نحب ما نقدمه، ونؤمن به. ولكى ينجح أى عرض، لا بد من بذل مجهود حقيقى؛ لأن النجاح لا يأتى صدفة، بل هو نتيجة تعب وعمل مستمر. ونحن نبذل هذا الجهد بكل حب ليصل العرض إلى الجمهور بأفضل صورة ممكنة".

آلاء عاطف

وزير الثقافة

يدشن المرحلة السادسة من مشروع «مسرح المواجهة والتجوال»

هنو: المرحلة السادسة تستهدف مليون مواطن فى 130 قرية و20 محافظة مع توزيع 10 آلاف كتاب

فى ليلة فنية بديعة على المسرح الصغير بدار الأوبرا المصرية، مساء الثلاثاء الماضى ٩ سبتمبر الجارى، أعلن الدكتور أحمد فؤاد هَنو، وزير الثقافة، والدكتور أشرف صبحى، وزير الشباب والرياضة، تدشين فعاليات المرحلة السادسة من مشروع «مسرح المواجهة والتجوال»، التابع للبيت الفنى للمسرح، برئاسة هشام عطوة، بقطاع المسرح، برئاسة المخرج الكبير خالد جلال، وبإشراف المخرج محمد الشرقاوى، وذلك خلال الاحتفالية الكبرى التى استضافتها دار الأوبرا المصرية، برئاسة الدكتور علاء عبد السلام.

معارض متنوعة مع مسرح المواجهة والتجوال

وقبيل الاحتفالية، تفقد الدكتور أحمد فؤاد هنو، وزير الثقافة، والدكتور أشرف صبحى، وزير الشباب والرياضة، عددًا من المعارض المتنوعة، والتى تأتى كنماذج مصغرة لمثيلتها التى من المقرر أن تشملها فعاليات مشروع مسرح المواجهة والتجوال والتى من المتوقع أن يستفيد منها أكثر من مليون شخص بمختلف أرجاء قرى ونجوع مصر، حيث تفقد الوزيران معرضًا للكتاب نظمته الهيئة المصرية العامة للكتاب، برئاسة الدكتور خالد أبوالليل.

إصدارات الهيئة المصرية العامة للكتاب

وضم المعرض عددًا متنوعًا من إصدارات الهيئة المصرية العامة للكتاب فى شتى مجالات المعرفة، وكذلك معرض الفنون التشكيلية، نظمه قطاع الفنون التشكيلية، برئاسة الدكتور وليد قانوش، ويضم المعرض عددًا من الأعمال الفنية تمثل عددًا من اتجاهات الفن التشكيلى المتنوعة، ومعرضًا آخر للحرف اليدوية، نظمته الهيئة العامة لقصور الثقافة، برئاسة اللواء خالد اللبان، يضم نماذج متنوعة من أعمال الحرف اليدوية والتقليدية، كما أشاد وزير الثقافة بالمستوى التنظيمى والإبداعى لما تضمنته هذه المعارض من إصدارات متنوعة وأعمال فنية وإبداعية جسدت ما تمتلكه مصر من مواهب متفردة نسعى جميعًا لدعمها وصقل قدراتها بما يخدم أهداف الدولة التنويرية.

أوبريت «من قلب مصر»

واستهلت فعاليات الاحتفالية التى قدمتها الفنانة الإعلامية لقاء سويدان، والفنان الدكتور أيمن الشيوى، مدير المسرح القومى، بالسلام الوطنى، وعرض بالحفل « فيلم وثائقي» بعنوان «من قلب مصر»- فقرة فنية لفرقة الشرقية الاستعراضية- أوبريت «من قلب مصر» من أشعار طارق عمار وإخراج ضياء شفيق.

تكريم الشخصيات البارزة

وحرص الدكتور أحمد فؤاد هنو، وزير الثقافة، والدكتور أشرف صبحى وزير الشباب والرياضة، على تكريم عدد من الشخصيات البارزة من المنتمين إلى جهات التعاون الشريكة والمؤسسات الداعمة للمشروع، تقديرًا لإسهاماتهم الجادة والهادفة لإنجاح المشروع وتحقيق الأهداف المرجوة منه على الوجه الأمثل، حيث تضمنت قائمة المكرمين كل من: «الدكتور محمد رفاعى- الدكتورة أمل جمال من مؤسسة مصر الخير ، هند جلال من مؤسسة حياة كريمة، نجوى صلاح- رضا سفينه- محمد وفيق، من وزارة الشباب والرياضة ، الدكتور شريف الرفاعى من وزارة التضامن الاجتماعى.

حزمة من المبادرات

وفى كلمته قال المخرج خالد جلال، رئيس قطاع المسرح: «إن مشروع المواجهة والتجوال أصبح مبادرة تنويرية تجوب مصر ونجوعها وتنشر فيها قيم الفن والجمال.

وأكد «جلال» أن هذا المشروع يأتى ضمن حزمة من المبادرات التى تطلقها وزارة الثقافة تحت رعاية الدكتور أحمد فؤاد هنو وزير الثقافة، لتعمل على مواجهة الأفكار الهدامة بسلاح الفكر والإبداع، وسيظل الفن هو القادر على تفتيح العقول واستمالة القلوب وتعميق مفاهيم الوطنية والانتماء.

ثمار الجهد الجهد المبذول

وأضاف «جلال» فى كلمته خلال الحفل، «عام تلو الآخر نحصد ثمار الجهد الجهد المبذول فى هذا المشروع، الذى قدمت من خلاله العديد من عروض البيت الفنى للمسرح التى آمن أبطالها بقيمة هذه الرسالة الثقافية الهامة، وتكبدوا عناء السفر إلى أقاليم مصر المختلفة ليقدموا إلى أهلنا وجبة ثقافية وفنية متميزة».

وفى كلمته أكد المخرج هشام عطوة، رئيس البيت الفنى للمسرح، أن فعاليات المرحلة السادسة تستمر فى الفترة من سبتمبر ٢٠٢٥ حتى يونيو ٢٠٢٦، وتنطلق الفعاليات من محافظة قنا فى الفترة من: ١٢ إلى ٢٠ سبتمبر، ثم محافظة أسيوط من: ٢١ إلى ٢٦ سبتمبر الجارى، يليها محافظة البحر الأحمر من: ٢٧ سبتمبر حتى ٣ أكتوبر، على أن تتوالى العروض والأنشطة فى بقية المحافظات تباعًا.

المرحلة السادسة.. تقدم ثمانية (٨) عروض

مسرحية

وأوضح «عطوة» أن المرحلة السادسة تتضمن تقديم ثمانية عروض مسرحية من إنتاج البيت الفنى للمسرح، إلى جانب إقامة معارض للكتاب مع توزيع عشرة آلاف كتاب مجانًا لأطفال القرى المستهدفة من المشروع، وذلك ضمن مبادرة وزارة الثقافة «مليون كتاب»، كما ستشهد المرحلة مشاركة فرق الفنون الشعبية من مختلف محافظات مصر، وتنظيم معارض للحرف اليدوية، وعقد ورش تدريبية لشباب الأقاليم، بالإضافة إلى إقامة معارض للفنون التشكيلية، مشيراً إلى أن المشروع يُنفذ بالتعاون مع عدد من الوزارات والجهات الشريكة، من بينها: وزارة الشباب والرياضة، وزارة التضامن الاجتماعى، وزارة التعليم العالى، وزارة التربية والتعليم، وزارة التنمية المحلية، ووزارة الداخلية، إلى جانب: مؤسسة حياة كريمة، مؤسسة مصر الخير، التحالف الوطنى للعمل التنموى، مؤسسة «أنا مصري».

مشروع المواجهة التجوال لتحقيق العدالة الثقافية

وقال المخرج محمد الشرقاوى، المشرف على المشروع: «إن من أولى أولويات الدولة المصرية فى مرحلة إعادة البناء وتأسيس الجمهورية الجديدة كان تحقيق العدالة بكافة أوجهها بين جميع فئات الشعب المصرى مع إيلاء أهمية قصوى للفئات الأكثر احتياجًا والأولى بالرعاية، ومن هنا كانت انطلاقة مشروع المواجهة التجوال على مدار خمس سنوات مضت لتحقيق العدالة الثقافية وتقديم خدمة ثقافية وفنية متميزة لكل المصريين من أقصى شمال مصر إلى أقصى جنوبها ومن أقصى الشرق إلى أقصى الغرب، ومع انطلاق المرحلة السادسة من المشروع كان لزاماً علينا أن نحاول على الفراغ الذى تكون على مدار عقود من غياب الخدمات الثقافية المتكاملة وعدم وصولها إلى مستحقيها من أبناء الشعب المصرى، لذلك تأتى المرحلة السادسة فى ثوب مختلف وجديد، فهى لا تقتصر كسابقاتها على تقديم العروض المسرحية ذات القيمة الفنية العالية والبعد الوطنى والاجتماعى الواضح فحسب، وإنما تشمل فعالياتها معارض فنية للفنون التشكيلية ومعارض الكتاب وورش تدريبية إلى جانب العروض الفنية التى تتنوع بين المسرح والفنون التراثية والشعبية، فإن المرحلة السادسة من مشروع المواجهة والتجوال هى محاولة جادة وفعالة لرأب الصدع وملء الفراغ الثقافى داخل العمق المصرى».

رموز مضيئة من الأدباء والفنانين من الشعراء والتشكيليين

وقال الدكتور أحمد فؤاد هنو، وزير الثقافة: «فى حياة الأمم دائمًا ما يسطع نور رموز مضيئة من الأدباء والفنانين، من الشعراء والتشكيليين، أولئك الذين خرجوا من رحم هذه الأرض الطيبة، وحملوا مشاعل التنوير، وكانت لحظة فارقة فى حياتهم حين أُهدى إليهم كتاب، أو ديوان شعر، أو حين وجدوا من يأخذ بأيديهم داخل قصر ثقافة، أو على مسرح القرية، أو فى ساحة مدرسة وجامعة، ليصيروا فيما بعد نجوم مصر وقادة فكرها وريادتها العربية».

الكنز الحقيقى لمصر.. آلاف المواهب من الشباب والأطفال

وأضاف وزير الثقافة: «ومنذ أكثر من عام، حين شرفت بتحمل مسؤولية وزارة الثقافة، جُلت فى ربوع هذا الوطن، من القرى والنجوع إلى الضواحى والمدن، فاكتشفت الكنز الحقيقى لمصر: شبابًا وأطفالًا، فنانين بالفطرة، متعطشين للفن والثقافة والإبداع، فى أبو والقرنة، فى أخميم وأسيوط، فى نخيل بئر العبد والطور، فى الفيوم والإسماعيلية، وغيرها، وجدت آلاف المواهب التى تحتاج فحسب إلى من ينير لها الطريق ويفتح أمامها الأبواب، حاملًا النور فى مواجهة الأفكار الظلامية، ليمنح أبناءنا فرصة الحلم وصناعة مستقبل أجمل».

انطلاق المرحلة السادسة من مشروع مسرح المواجهة والتجوال

وتابع «هنو» قائلًا: «ومن هذا الإيمان العميق بدور الثقافة فى بناء الإنسان، نُعلن اليوم انطلاق المرحلة السادسة من مشروع مسرح المواجهة والتجوال، بمشاركة مختلف قطاعات الوزارة وليس المسرح فحسب، ليكون أشبه بوزارة ثقافة متنقلة فى قلب مصر، كوزارة متكاملة تصل إلى الناس فى قراهم ونجوعهم، وتفتح لهم أبواب المعرفة والفن والإبداع، كما تفتح أبواب مؤسساتها وقصور الثقافة، خاصة تلك التى افتُتحت مؤخرًا فى أسوان وسوهاج وسيناء وغيرها من محافظات العمق المصرى، وهذا جنبًا إلى جنب مع الجامعات والمعاهد ومراكز الشباب، وغيرها من الفضاءات التى ستتحول إلى ساحات مفتوحة للثقافة والفنون، بفضل دعم وشراكة الوزارات المعنية ومؤسساتنا الوطنية، والتى نشرف بالتعاون معها لصنع مستقبل أكثر إشراقًا أمام أبنائنا الذين يُمثلون نبض الوطن والرهان الصائب إزاء رفعته وتقدمه».

المواجهة والتجوال فى ٢٠ محافظة

وأكد وزير الثقافة أنه للمرة الأولى، سيجوب المشروع فى مرحلته السادسة نحو عشرين محافظة، وتحظى به ١٣٠ قرية فى ١٧٥ موقعًا، ليستهدف بذلك أكثر من مليون مواطن، ليسوا مجرد متلقين، بل شركاء فى التجربة، حيث نسعى من خلال ورش تدريبية متخصصة، يُقدمها نجوم البيت الفنى للمسرح، إلى اكتشاف مواهبهم وصقل مهاراتهم فى مختلف مجالات الفنون، وتشمل هذه المرحلة تقديم عروض مسرحية، ومعارض للكتاب والفنون والحرف اليدوية، إلى جانب توزيع عشرة آلاف كتاب مجانًا لأطفال القرى المستهدفة، لتظل الثقافة رفيقًا لهم، ولتبقى الكلمة والفن السلاح الأقوى فى مواجهة الجهل والتطرف.

مصر تمضى بثقة فى طريق التنوير

وقال وزير الثقافة: «إن هذه المرحلة الجديدة تحمل رسالة واضحة: «إن الفنون ملك لكل مواطن، وأن الثقافة بكل مفرداتها لا تعرف حدود المكان أو الزمان، فهى تصل إلى القرى كما تصل إلى المدن، وإلى المراكز كما تصل إلى العاصمة، لتؤكد أن مصر بهويتها وتاريخها وإبداعها قادرة على أن تفتح نوافذ الأمل والمعرفة والإبداع لكل إنسان على أرضها، فإننا اليوم لا نطلق مجرد مشروع ثقافى، بل نؤكد أن مصر تمضى بثقة فى طريق التنوير، وذلك تحت رعاية ودعم فخامة الرئيس عبد الفتاح السيسى، الذى يضع بناء الإنسان المصرى فى قلب مشروعه الوطنى.

الشكر والتقدير للوزارات والهيئات ومؤسسات المجتمع المدنى

وتوجه وزير الثقافة بخالص الشكر والتقدير لكل الوزارات والهيئات ومؤسسات المجتمع المدنى، ولكل من مد يد العون وساهم فى أن يواصل «مسرح المواجهة والتجوال » مسيرته، ويصل برسالته النبيلة إلى كل بيت فى مصر، مؤكدًا إن دعمهم هو الركيزة التى تجعلنا قادرين على أن نحمل الثقافة والفن إلى أبعد مدى، وأن نثبت معًا أن العمل المشترك هو السبيل لصناعة مستقبل أكثر طموحًا وإنجازًا.

واستطرد وزير الثقافة: «فلننطلق معًا، ولنجعل من كل قرية ونجع ومدينة مسرحًا مفتوحًا للحياة، يضيء القلوب والعقول، ويصنع الأمل لمصر التى نريدها دومًا فى الصدارة، مصر الثقافة، مصر الحضارة، مصر التى تهب أبناءها النور قبل أى شيء آخر».

«مسرح المواجهة والتجوال» لدعم العدالة الثقافية وتوسيع قاعدة التلقي

مشروع «مسرح المواجهة والتجوال» انطلق فى ٢٠١٨م، كجزء من استراتيجية الدولة لدعم العدالة الثقافية، وتوسيع قاعدة التلقى المسرحى، ويُشرف عليه البيت الفنى للمسرح، والهيئة العامة لقصور الثقافة، بتنظيم من وزارة الثقافة المصرية، وقد حقق المشروع منذ انطلاقه مئات الليالى المسرحية والفنية المتنوعة فى عشرات القرى والمدن بجميع أنحاء الجمهورية، ووصل إلى فئات مجتمعية لم تكن ضمن الخريطة الثقافية سابقًا.

همت مصطفى

جريدة كل المسرحيين

المهرجان التجريبى كما يراه المسرحيون العرب..

مختبر فنى يعيد صياغة المسرح

المسرحيون العرب: مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى جسر بين الثقافات

أسدل الستار مساء الإثنين ٨ سبتمبر ٢٠٢٥ على فعاليات الدورة الثانية والثلاثين من مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، فى ختام احتفالى أقيم على مسرح الجمهورية وسط حضور جماهيرى ونخبوى واسع.منذ انطلاقه مطلع التسعينيات، ظل المهرجان علامة فارقة فى خريطة الفنون الحية، ورسّخ مكانته كمنصة للتجديد والتجريب ونافذة تطل منها التجارب المسرحية العربية والعالمية على السواء.

الدورة الـ٣٢ جاءت لتؤكد استمرار هذا الدور الريادى، إذ شاركت فيها أكثر من ٣٠ دولة وقدمت عروضًا من مدارس مسرحية متعددة، إلى جانب ندوات فكرية وورش فنية تناولت موضوعات راهنة مثل "المسرح وما بعد العولمة" و"الذكاء الاصطناعى فى العرض المسرحي".كما شهدت إصدارات بحثية ونقدية أسهمت فى توثيق المشهد وإثراء الحوار.

وقد شكلت هذه الدورة نقطة التقاء مهمة للمسرحيين العرب الذين عبروا عن تقديرهم الكبير للتجريبى، معتبرين إياه مختبرًا مفتوحًا للتجديد الفنى وكسر القوالب التقليدية، ومنصة تعكس روح الإبداع العربى فى تواصله مع التجارب العالمية. بعضهم رأى فيه جسرًا ثقافيًا بين المشرق والمغرب، وآخرون اعتبروه مدرسة مسرحية متجددة تلهم الأجيال القادمة.

وهكذا، لم يكن المهرجان مجرد حدث فنى عابر، بل محطة أساسية لإعادة طرح أسئلة المسرح العربى ومستقبله، من خلال عيون وتجارب رواده فى الدورة الثانية والثلاثين.

رنا رأفت

الدورة الـ٣٢ من مهرجان القاهرة التجريبى كانت منصة للتجديد والابتكار

الإعلامى والفنان العراقى ماجد لفته العابد أعرب عن تقديره للدورة الثانية والثلاثين من المهرجان فقال: "يعتبر مهرجان القاهرة التجريبى من أهم وأبرز المهرجانات المسرحية فى العالم العربى وهو فعلًا منصة فريدة تجمع بين مختلف التجارب المسرحية المعاصرة ويشكل حدثًا ينتظره كل مسرحى بفارغ الصبر لما له من دور بارز فى إثراء الحركة المسرحية وتقديم الجديد والمبتكر. الدورة الـ٣٢ للمهرجان جاءت لتؤكد هذه المكانة بكل جدارة؛ حيث شهدت تنوعًا وإثراءً فى العروض مما أتاح للجمهور والمسرحيين فرصة التعرف على مستويات مختلفة من الإبداع المسرحى من بين أبرز ما ميز هذه الدورة هو العدد اللافت لعروض المونودراما التى شكلت إضافة نوعية للمهرجان فهى ليست مجرد عروض فردية بل تعكس قدرة الممثل على حمل العرض بشكل كامل وتعبر عن توجه مسرحى حديث يركز على قوة الأداء الفردى والرسائل العميقة التى يمكن تقديمها من خلال شخصية واحدة فقط.

وتابع: "بالإضافة إلى ذلك كانت الجلسات الصباحية التى أقيمت على هامش المهرجان من أجمل وأهم الفعاليات التى أضافت قيمة كبيرة للمشاركين هذه الجلسات لم تكن مجرد لقاءات نقاشية عادية بل كانت ورشًا معرفية مليئة بالأفكار والمعلومات التى تتناول قضايا المسرح المعاصر وتستضيف أسماءً مسرحية عالمية لها وزنها مما أتاح للحضور فرصة نادرة للاطلاع على تجارب وخبرات دولية وتبادل الرؤى مع خبراء وفنانين متميزين.

إن هذا النجاح لم يكن ليحدث إلا بفضل التنظيم المحكم والجهود الكبيرة التى بذلتها إدارة مهرجان القاهرة والتى أثبتت مرة أخرى أنها قادرة على تقديم تجربة متكاملة تجمع بين الاحترافية وروح التجديد.

فكل الشكر والتقدير لكل من ساهم فى إنجاح هذه الدورة من القائمين على التنظيم إلى الفنانين المشاركين وصولًا إلى الجمهور الذى كان جزءًا لا يتجزأ من هذا الحدث الثقافى العظيم.

باختصار الدورة الـ٣٢ من مهرجان القاهرة التجريبى لم تكن مجرد مهرجان عادى بل كانت منصة للتجديد والابتكار ومناسبة لتعميق التواصل المسرحى على المستوى المحلى والدولى ما يعزز مكانة القاهرة كعاصمة للفن المسرحى فى المنطقة.

تميز بإصراره على الاستمرار ومقاومة الظروف

المسرحى العراقى ماجد درندش قال:» إن مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى بدورته ٣٢، تميز بإصراره على الاستمرار ومقاومة الظروف التى من الممكن أن تؤدى به الى التعثر وعدم الارتقاء الى الدورات السابقة، بجهود العاملين فى هذا المهرجان الدولى الهام وعلى رأسهم البروفيسور د.سامح مهران، وبالعقول النيرة التى حاولت ان

تتخطى كل الصعاب من اجل ظهور الدورة ٣٢ الى النور، وهذه جهود يجب ان نقف عندها باعتبارها صرخة بوجه المشوه لتخُط جملتها على «أن المسرح لن يتوقف فى مصر الحضارات حتى لو تحولت الحياة الى جحيم».

وأكدت لجنة اختيار العروض مهنيتها وحرصها بالحفاظ على هوية المهرجان فبرزت اساليبًا مختلفة ومتنوعة والقادمة من ثقافات وحضارات مختلف، هناك عروض الرقص التعبيرى والفيزيائى والعروض التجريبية العالمية والعربية المنطلقة من نصوص وعروض عربية خالصة وهناك أشكال رقمية، وكلى ثقة بما تبقى من العروض سيقفز بإيقاع المهرجان الى أعلى وستكون العروض القادمة أكثر دهشة وسحرًا، لتكون المنافسة قيمة واختيار الأفضل سيكون صعبًا عند لجنة الحكم الموقرة.

وتابع قائلًا: أما المحور الفكرى تناول فى احدى محاوره خطورة الذكاء الاصطناعى على الفكر الجمالى والعقل الذى مهمته الابتكار والاكتشاف من أجل الحفاظ على

حق الانسان فى انتاج الثقافة والفنون والاشكال والاساليب الابداعية.

مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى سيظل فى الصفوف الاولى لأنه يحمل فيه مضامينه نظرة مستقبلية تؤكد او همها ان تأخذ المسرح العربى الى أمام ليكون منافسًا للتجارب العالمية وفى مختلف بقاع العالم.

ما يزيد من أهمية هذه الدورة أنها جمعت المسرحيين من مختلف دول العالم فى فضاء واحد

فيما قال المخرج البحرينى خالد الرويعى عن رأيه فى هذه الدورة: "أرى أن الدورة ٣٢ لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى تميّزت بمحورها الفكرى، إذ طرحت أسئلة جريئة حول علاقة المسرح بالذكاء الاصطناعى ومستقبل المسرح، وفتحت نقاشات معمّقة تؤكد أن المسرح ليس مجرد حالة فنية خالصة بل تفكير فلسفى وجمالى وهذا هو دأب المهرجان كعادته. وما يزيد من اهمية هذه الدورة أنها جمعت المسرحيين من مختلف دول العالم فى فضاء واحد، ليصبح المهرجان منصة للحوار العالمى حول قضايا المسرح المعاصر.

الخلط فى مفهوم التجريب على مدى ٣٠ عامًا

فيما أوضح المخرج المسرحى ومدير مهرجان الأردن الدولى للمسرح الحر على عليان أهمية المهرجان فقال: "استطاع المسرحيون العرب الاستفادة المباشرة من مخرجات مفهوم التجريب من خلال متابعة العروض المسرحية العالمية التى تعاطت مع مفهوم التجريب وفق رؤى ثابتة فى الفهم والدلالة والمعنى ووفق رؤى علمية واضحة فى تجسيد هذه المفاهيم التى اربك العقل عند المسرحى العربى وذهبت به الى عدة اتجاهات متعددة بين التقليد الأعمى المسطح وبين ادراك الحالة التجريبية ودراسة جدواها من اجل التعاطى

معها بشكل حداثوى يتقاطع مع هذا المفهوم الذى اصبح له مهرجانا وحيدا فى القاهرة ومتفردا يحمل التسمية ذاتها، وبما ان هذه التسمية جائت بالعديد من العروض المسرحية العالمية رفيعة المستوى وبنفس الوقت فى عالمنا العربى كان هناك مسرحيون يتعاطون مع هذا المفهوم ولكن وفق منظور عربي وقدموا تجارب مسرحية كبرى.

وتابع قائلًا: "وقبل انطلاقة مفهوم التجريبى بسنوات طويلة وعلى سبيل المثال لا الحصر كان كرم مطاوع وألفرد فرج وسعد أردش وخالد الطريفى وعبدالله السعداوى ومحمد ادريس وفواز الساجر والرحابنة وصلاح القصب وفاضل خليل وابراهيم جلال وفؤاد الشطى وغيرهم الكثير فى عالمنا العربى.

اما التقليد الاعمى الذى انتشر فى فترة التسعينيات من القرن الماضى للعديد من المخرجين العرب الذين أصابتهم الدهشة حين مشاهدة العروض الغربية فى محاولة لتقليدها فى بلدانهم مما اربك الحالة المسرحية فى الادعاء بالتجريب، بينما فى الواقع هو تخريب فى الخيال لدى المدعى والذى انعكس تخريبا على واقع مسرحى يتعاطى معه الجمهور بشكل دائم، وهذا التجريب المسطح انتشر بين الاخرين فى محاولة لمحاكاة الواقع الجديد الذى فرضته رؤى غير واعية للمفهوم واهميته وكيفية التعاطى معه فذهبت العروض المسرحية فى اغلبها نحو الاغراق فى العبث والسوداوية واجترار العواطف وخلط الحابل بالنابل والإضاءة المعتمة وتتويه العقل لدى المشاركين اولا من ممثلين وتقنيين ومن ثم ارباك عقل المشاهد والذهاب به محو التوهان الفكرى ونعته بعدم الفهم وعدم قدرته على التعاطى مع التطور الحداثوى والنتيجة تطفيش هذا الجمهور.

واختتم حديثه قائلًا:"ولكن يبقى مهرجان القاهرة التجريبى هو الذى احدث التحول فى الوجدان ووضع المخرجين العرب على المحك العملى وابرز العديد منهم وجعل منهم ذو شهرة كبرى فى عالمنا العربى.

المهرجان التجريبى يحرك المياه الراكدة فى كل عام ويحفزنا على استمرار النقاش

فيما أشار د.هشام زين الدين من لبنان قائلًا: مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى هو محطة ثقافية وفنية ومسرحية ثابتة فى الخريطة الثقافية العربية، وحضوره مكسبًا معرفيًا لكل مسرحى عربى، ذلك انطلاقًا من كونه جامعًا للخبرات والابداعات العربية وبعض الخبرات الدولية التى تخلق جدليات وحوارات ومقارنات من شأنها أن توسع آفاق التفكير لدينا وتحفزنا على قبول الافكار الجديدة والتفاعل معها من ضمن جدليه الأنا والآخر التى تخرجنا من تقوقعنا واستقرارنا فى مناطقنا الآمنة التى نظنها صحيحة ونهائية فيما هى متقلبة ومتحولة بشكل مستمر، هذا المهرجان بإدارته الحكيمة المنفتحة على تجارب الآخرين، عربًا وأجانب، وباستقطابه للاجيال المختلفة من المبدعين، يحرك المياه الراكدة فى كل عام ويحفزنا على استمرار النقاش فى الأفكار والمسلمات القديمة منها

والجديدة المكتسبة، خصوصًا من ضيوفه الكبار فى مجالات التنظير والتطبيق المسرحى من أوروبا وأمريكا والدول العربية.

المهرجان طاقة جاذبة نحو التجارب الجمالية والفكرية

فيما ذكر المخرج الكويتى عبد الله عبد الرسول قائلًا عن المهرجان: "إن مسرحيين العالم يجددون علاقتهم بالمسرح كل عام فى القاهرة، ليستمر بحثهم وحلمهم وشغفهم ومداولاتهم، ضمن بيئة إبداعية تصنع الوعى وتُحفّز الخيال، من خلال مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى. فهو طاقة جاذبة نحو التجارب الجمالية والفكرية، واكتشاف الإمكانات والعناصر الجديدة برؤى فلسفية معاصرة.

وتابع:"كما يشكّل بوابة للعلوم المسرحية، وملتقى للحوار المعرفى، ومختبراً دائمًا لتوليد الرؤى، ومصدر إلهام لصنّاع المسرح، ومنصة لإعادة صياغة العلاقة الفلسفية مع الخشبة، فى إطار تعميق النقاش حول التحولات المسرحية الحديثة، وإنتاج أفكار جديدة منفتحة على المغايرة والبحث، مانحًا الخشبة دورها الأصيل كمنصّة للفكر والجمال فى شكل تفاعلى تشاركى، بحيث يصبح العرض خطابًا حيًا للتجربة ومحاكاة لوعى المتلقى.

وأضاف: "لا يكتفى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى بأن يكون حدثًا مسرحيًا مدهشًا سنويًا، بل يعمل على تفكيك أفق التوقّع، وطرح التساؤلات كأفعال إبداعية، وتحويل التجربة المسرحية إلى مختبر لاكتشاف أشكال ورؤى ولغة جديدة لا تتوقف عن التحوّل والبحث. إنه فضاء إلهام يؤكد أن المسرح ليس فنًا تقليديًا عابرًا أو روتينيًا، بل ممارسة ابتكارية مستمرة لاستكشاف آفاق الإنسان والخيال، وجسرًا للتواصل بين الثقافات، وبيئة خصبة لتحفيز التفكير النقدى، وإعادة إنتاج علاقتنا بالفن.

تابعنا ندوات على قدر عالٍ من الأهمية

الناقد والمسرحى العراقى د.بشار عليوى أعرب عن سعادته بالمهرجان التجريبى: "سعادتى كبيرة بالمشاركة والمُساهمة فى هذهِ الدورة المُتميزة من المهرجان، وتميزها متأتى من عدة صور أبرزها نوعية الفعاليات المتنوعة التى تحفل بها هذه الدورة لناحية العروض المُشاركة وكذلك محاور المجال الفكرى والندوات التى تميزت فى هذهِ الدورة بمناقشة موضوعة مهمة باتت سمة عالمنا المُعاصر ألا وهى (الذكاء الاصطناعي) ومُقارتهِ من المُمارسة المسرحية بكُليتها وقد تابعنا ندوات على قدر عالٍ من الأهمية لناحية الدراسات التى طُرحت فيها مُستعرضةً ماهية العلاقة الرابطة بين المسرح والذكاء الاصطناعى، وهذا يؤشر جدية إدارة المهرجان برئاسة د.سامح مهران فى تحديث رؤى المهرجان بوصفهِ عين مصر والعالم العربى على المسرح العالمى كُكل، فضلًا عن تنظيم ندوات (رد الجميل) وهى لفتة نبيلة وإنسانية من قبل المهرجان فى أحياء سيّر من أثروا مسرحنا العربى برؤاهم التجديدية من خلال الندوة المُكرسة للمعلم المسرحى العراقى الراحل د. سامى عبد الحميد بمُشاركة

د.بشار عليوى ود.ميمون الخالدى ود. كريم عبود من العراق، فضلًا الاحتفاء بالناقد المسرحى المغربى الراحل د. حسن المنيعى، وكذلك الندوة المخصصة للاحتفاء بالفنان والباحث والمترجم المسرحى المصرى الراحل د.هناء عبد الفتاح، وأود أن أُشير هنا الى نوعية وأهمية المُكرمين لهذه الدورة والاختيارات الصائبة والمُحكمة من قبل المهرجان لهم، ولا ننسى الطيف الواسع من الإصدارات المتميزة لهذهِ الدورة التى تُثرى بشكل كبير المكتبة المسرحية العربية.
شكرًا مصر العزيزة.

مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى فى دورته الـ٣٢ يؤكد مجددًا مكانته كأحد أهم الملتقيات المسرحية العربية والدولية

فيما أعرب الفنان والمسرحى الإماراتى حمد الظنحانى عن سعادته بتواجده فى المهرجان فقال: "سعادتى بالوجود فى القاهرة لا توصف، فمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى فى دورته الـ٣٢ يؤكد مجددًا مكانته كأحد أهم الملتقيات المسرحية العربية والدولية.ما يميز هذه الدورة هو التنوع الكبير فى العروض، والانفتاح على تجارب مسرحية من مختلف القارات، مما يثرى المشهد ويمنحنا فرصة لاكتشاف رؤى وأساليب جديدة فى التعبير المسرحى.
وأكمل حديثه قائلًا: "لقد لمستُ حُسن التنظيم، والدقة فى التفاصيل، والحرص على استقبال الضيوف بما يليق بتاريخ مصر الثقافى العريق. ومن أبرز ما لفت انتباهى هو تزاوج الفكر الأكاديمى مع التجربة العملية فى الندوات وورش العمل، مما يجعل المهرجان مدرسة مسرحية متكاملة.
وأضاف: "يبقى المسرح فى القاهرة عنوانًا للريادة، وملتقى يفتح آفاق الحوار بين الشعوب والثقافات. وإننى كفنان وضيف إماراتى، أفتخر أن أكون حاضرًا فى هذه الدورة التى تشكل جسرًا جديدًا يربط المسرح الإماراتى بالمسرح المصرى والعالمى.

مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى النسخة ٣٢ يعتبر طفرة تحتاج لمزيد من القراءات والتأمل

قال الدكتور عادل حربى من السودان مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى النسخة ٣٢ يعتبر طفرة تحتاج لمزيد من القراءات والتأمل.
فقد أكد المهرجان أن التجريب يحتاج لتأمل، ولا تأمل بدون فكر، ولا فكر بدون جدلية، ولا جدلية بدون وعى تراكمى وخبرات، ولا وعى تراكمى دون استمرارية.
فاستمرارية المهرجان هى لبّ التفكير، وإضافة عملية ونظرية للعالم والوطن العربى.

أصبح المهرجان مفتاحًا يفتح كل الأفكار والتساؤلات.

يقدّم المهرجان برنامجًا متنوعًا من حيث العروض والندوات الفكرية والورش وتكريم الرموز، وكل هذا يصب فى حركة

تفعيل المسرح ونهضته.
وتابع: أكد المهرجان أن الذكاء الاصطناعى ليس مهددًا للمسرح، لأن للمسرح قدرة على ابتلاع كل التطور الرقمى والتكنولوجى والتحولات الفكرية والاختلافات والخلافات عبر التاريخ والتجارب المعملية والرؤى المستقبلية.
واختتم حديثه مشيدًا بعرض الافتتاح فقال: وأحيّى عرض الافتتاح لأنه قدّم لغة وصورة تجريبية مواكبة، استنطقت التاريخ والأفكار والرسومات والرموز والأسرار، وأعطت تذكرة بأن التجريب قادر على أن يتحاور مع الحضارات وينفذ داخلها ويحرك الساكن فيها بأسلوب دراماتورجى واعٍ، وإخراج وسينوغرافيا لعبت بصورة ذهنية متحررة بعثت الروح فى التاريخ.وشكرًا للقائمين على أمر المهرجان، متمنيًا مزيدًا من التواصل والاستدامة للمهرجان وحركة نهضة المسرح والإجابة على الأسئلة بمستوياتها و تخصصاتها المختلفة.

لباس جديد لعروسة جديدة

فيما أوضح الدكتور عبد الحسين علوان من العراق/كندا، قائلًا: "فى كل دورة من دورات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى نفاجئ ببرامج جديدة وقيم كبيرة فى العطاء، سواء على مستوى المسار الفكرى أو الورش الفنية وكذلك على مستوى اختيار العروض.
وتابع قائلًا: "المؤتمر الفكرى غنى بمحاور تلامس واقعنا المسرحى الحالى، سواء على النطاق العالمى أو العربى، محاور غنية بأفكار متجددة أطرتها بحوث رائعة من أساتذة كبار عرب وأجانب، انها بالفعل غذاء فكرى تجدد مالدينا من معلومات كانت ناقصة أو قديمة كانت بحاجة إلى ذلك الجمال الفكرى.
فى الدورات السابقة للورش الفنية كان الطابع العربى مسيطر على ترشيحات المتدربين، اليوم نلاحظ تغير شامل فالمتدربين كلهم أجانب ولديهم خبرة واسعة وأسماء راقية، فجهود الدكتورة المبدعة د.دينا أمين عضو اللجنة العليا مديرة المهرجان واضحة لقيادة ذلك التغير والبحث المتواصل المجهد للخروج بنتائج راقية.
وتابع:" خصصت إدارة المهرجان لهذه الدورة إصدارات راقية لاسماء عربية مهمة طرحت عناوين، المكتبة العربية ونحن والدارسين بحاجة إليها، أنه السعى المتواصل من الدكتور المفكر سامح مهران للحصول على عناوين كتب مهمة ونادرة.
وأعرب عن إعجابه بعرض الإفتتاح قائلا: أعجبنى كثيراً عرض الافتتاح الذى عبر عن تاريخ مصر العظيم وبأخراج رائع من الفنان وليد عونى الذى ابهرنا بمساعدة التقنيات الرقمية لإخراج عمل متميز.
والراقى فى هذه الدورة إنها تكرر ماسبق تقديمه بالدورة السابقة هو التمسك بمنصة رد الجميل الراقية لمبدعى المسرح العربى.

مهرجان القاهرة التجريبى الدولى فى دورته الثانية والثلاثين يعود لتكريس الثقافة

الفرعونية وجمالها

فيما قالت الفنانة الأردنية أريج دبابته: بعد أن شاركت لعدة مرات فى مهرجان القاهرة التجريبى الدولى ك ممثلة فى أحد العروض هذه المرة الأولى التى أشارك بها كضيفة حيث إننى افتقد تلك الخشبة فى هذا المهرجان وأشعر بذلك مع كل من يصعد عليها ولكننى سعيدة أيضا بأننى وصلت إلى هذه المرحلة فأنا اعتبرها مرحلة كمية أما بالنسبة للخشبة فساعود لاعتلائها ان شاء الله بإقرب الفرص.

وتابعت: مهرجان القاهرة التجريبى الدولى فى دورته الثانية والثلاثين يعود لتكريس الثقافة الفرعونية وجمالها وإسقاطها على الواقع الحالى بمسرح ما بعد الحداثة مع القصة والتاريخ ما قبل الأديان إذا أنه دمج الماضى وأصالته وعراقته بالواقع وحدته واستحداثاته وقد ركز المهرجان فى ندواته وورشه إلى ذلك العالم الجديد الذى يغزو الفكر والثقافة والحياة عامة وهو الذكاء الاصطناعى، وذلك يعكس وعى إدارة المهرجان والقائمين عليه بهذا العالم الجديد وسباق الأحداث

وأضافت قائلة:"اما ما أعلنه وزير الثقافة الأكرم بخصوص توسيع المهرجان التجريبى لوضع المسرح التجريبى جزء من فكرة المسرح عامة فهى كانت المفاجأة الأجمل التى طرحت فى هذا الافتتاح ومصر هى بؤرة صناعة الفن لجميع أشكاله؛ لذا ما أن تشارك بمحافلها الثقافية والفنية فأنت لا تشعر سوى بعظمة اللحظة والإنجاز رغم تفاوت مستويات العروض وهذا شىء يحدث بكل المهرجانات؛ حيث تختلف الأذواق من المتابعين من فنانين ونقاد وكتاب وأدباء ومخرجين؛ لذا فانا سعيدة لوجودى فى هذا الثراء المسرحى وهذه التجمهرة العظيمة.

المهرجان التجريبى خلق مساحة حوارية حقيقية بين الفنانين

أشار المخرج السودانى زهير عبد الكريم إلى أن الدورة الثانية والثلاثين من مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى كانت بمثابة نقلة نوعية فى المشهد المسرحى العربى والدولى.

وأوضح أن هذه الدورة تميزت بتنوع العروض المسرحية التى جمعت بين التجريب الجريء والتقنيات الحديثة، ما أتاح للجمهور فرصة استكشاف رؤى فنية غير تقليدية من مختلف الثقافات.

وأكد أن أبرز ملامح هذه الدورة تجلّت فى عروض مسرحية من أكثر من عشرين دولة قدّمت تجارب تراوحت بين الأداء الحى والمسرح الرقمى، ومحاور فكرية معمّقة ناقشت قضايا مثل علاقة المسرح بالتكنولوجيا وتحولات الجسد المسرحى ودور المسرح فى زمن الأزمات، إلى جانب ورش عمل وندوات شارك فيها كبار المخرجين والباحثين المسرحيين ما أتاح فرصًا للتبادل المعرفى والتقنى، وكذلك تكريم رموز مسرحية أثرت فى الحياة المسرحية مثل الدكتور الراحل سامى عبد الحميد والدكتور الفنان الراحل هناء عبد الفتاح.

كما أشار إلى أن اللافت فى هذه الدورة أن المهرجان لم يكتفِ بعرض التجارب، بل خلق مساحة حوارية حقيقية بين الفنانين، حيث شهد لقاءً مفتوحًا ومنفتحًا مع العالم المسرحى

الفرنسى الكبير البروفيسور باتريس بافيس، وهو ما يؤكد أن المهرجان منصة نابضة بالحياة للتجريب والتجديد.

وفى ختام حديثه أكد عبدالكريم شكره وتقديره للجنة العليا للمهرجان التى تذهب بنا فى كل عام إلى آفاق تفوق أحلامنا وتطلعاتنا كمسرحيين من دول العالم، مجددًا التهنئة للجنة بقيادة المفكر المصرى والعربى البروفيسور سامح مهران.

مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى: تجربة عربية فريدة

قال الفنان والمسرحى العراقى د محمد سيف يُعد مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى من أبرز التظاهرات المسرحية فى العالم العربى، إذ يوفر فضاء رحبًا لتعدد التجارب وابتكار أشكال أدائية جديدة، ويعيد مساءلة مفهوم "التجريب" ذاته.منذ انطلاقه، أصبح المهرجان مرجعًا للممارسين والباحثين، ليس لفرض تعريف محدد للتجريب، بل لإظهار تعدد أشكاله ومرونته بحسب السياق.

يعكس المهرجان فى عروضه التجريبية روح جروتوفسكى فى المسرح الفقير وبروك فى المسرح الفارغ، من خلال تركيزه على العلاقة بين المؤدى والجمهور وإتاحة قراءات جديدة للنصوص الكلاسيكية والمعاصرة.كما أتاح الحوار حول المسرح والذكاء الاصطناعى مع خبراء عالميين، مؤكدًا أهمية التواصل الثقافى بين المسرح العربى والغربى بعيدًا عن الهيمنة أو الخضوع.

ولم يغفل المهرجان البعد الثقافى والذاكرى، حيث خصص أيامًا لتكريم المسرحيين الراحلين، مستلهمًا مفهوم "الأداء بوصفه إعادة" لشيشنر، مع تعزيز البعد الأكاديمى عبر ورش التدريب والنقاشات المفتوحة وفق فلسفة أوجست بوال فى Theatre of the Oppressed.

فى النهاية، يظهر المهرجان كفضاء متكامل يجمع بين الفكر والفن والتبادل الثقافى، مؤكدًا أن التجريب وسيلة لإعادة التفكير فى جوهر المسرح، وحفظ الذاكرة، وتعزيز الحوار، والانفتاح على آفاق الابتكار المستقبلى.

د. محمود فؤاد صدقى: اختيار اسم د. جمال الموجى للدورة الأولى تكريم مستحق لأحد أعمدة مسرح العرائس

فى ظل السعى المستمر لوزارة الثقافة وأكاديمية الفنون لإحياء الفنون الأصيلة وإعادة الاعتبار لمسرح العرائس، ينطلق مهرجان مسرح العرائس فى دورته الأولى، تحت رعاية الدكتور أحمد فؤاد هنو وزير الثقافة، والدكتورة غادة جبارة رئيس أكاديمية الفنون.

المهرجان يأتى ثمرة جهد سنوات طويلة من الحلم والعمل المشترك بين أجيال متعددة من فنانى العرائس، حتى تجسّد أخيرًا فى حدث فنى كبير يعكس قيمة هذا الفن وثرائه.

فى هذا الحوار، يكشف د. محمود فؤاد صدقى مدير المهرجان عن كواليس تأسيس الدورة الأولى، التحديات التى واجهت فريق العمل، وأحلامه بأن يتحول المهرجان إلى حدث دولى يضع مصر فى قلب خريطة فنون العرائس عالميًا.

حوار: صوفيا إسماعيل

العروسة رمز للمحبة والإنسانية.. يجتمع حولها الكبير والصغير، بعيدًا عن أى عنصرية أو طائفية

بدايةً، كيف وُلدت فكرة مهرجان مسرح العرائس؟ وهل جاء بدافع الحاجة لإحياء هذا الفن أم لتوسيع دائرة جمهوره؟

بدأت فكرة المهرجان من المعهد العالى لفنون الطفل التابع لأكاديمية الفنون، وهو معهد تم إنشاؤه منذ عدة سنوات ضمن مجموعة كبيرة من المعاهد الفنية التى تضمها الأكاديمية، و كان الهدف من إنشاء هذا المعهد هو تقديم ودعم فنون مسرح الطفل والعرائس.

والفكرة انطلقت من الدكتور خالد محسب عندما كان يشغل منصب عميد المعهد، وهو حاليًا لم يعد فى منصب العميد لكنه يظل أحد أهم الداعمين والمبادرين بها، ويشغل حاليًا موقعًا بارزًا بين المخرجين.

ولا يمكن إغفال أن هذه الفكرة لم تكن مجرد مبادرة فردية، بل كانت حلمًا راود كل فنانى مسرح العرائس على مدار سنوات طويلة حتى تحققت أخيرًا، تحت رعاية وزير الثقافة د. أحمد فؤاد هنو، ود. غادة جبارة رئيس أكاديمية الفنون، التى حرصت على دعم المهرجان وفكرته والوقوف على خطوات إقامته.

ما الذى يميز هذه الدورة عن أى فعاليات سابقة متعلقة بفن العرائس فى مصر؟

ما يميز هذه الدورة من المهرجان أنها تُقام تحت مظلة أكاديمية الفنون ووزارة الثقافة بشكل مباشر. فأكاديمية الفنون باعتبارها صرحًا تعليميًا وفنيًا كبيرًا تابعًا لوزارة الثقافة المصرية، تمتلك صلاحيات واسعة ودورًا محوريًا فى دعم مثل هذه الفعاليات.

ولكن كان هناك محاولات سابقة لإقامة مهرجانات لمسرح العرائس. من بينها تجربة الفنان محمد فوزى، الذى أطلق مهرجانًا دوليًا لفنون العرائس عبر الإنترنت، وجمع فيه عددًا كبيرًا من الفنانين من مختلف الدول من خلال منصات التواصل الاجتماعى ويوتيوب.

وكانت الفكرة فى وقتها مبتكرة ومثيرة للحماس، لكن يبقى المسرح الحقيقى هو المسرح الحى القائم على التفاعل المباشر بين الفنان والجمهور فى مكان واحد.

كذلك، ظهرت مبادرة أخرى من أحد الفنانين لإقامة مهرجان للعرائس فى الإسكندرية، لكنها كانت تجربة محدودة لم تستمر أو تتكرر.

كيف تمت عملية الإعداد لهذه الدورة.. وما أبرز التحديات التى واجهتكم أثناء التحضير؟

بدأت عملية الإعداد للمهرجان منذ فترة طويلة، ربما تعود إلى أكثر من عامين. فى البداية، كان هناك فريق عمل وضع الخطط الأساسية والإعدادات الأولية، ثم انضم فريق آخر لاحقًا ليستكمل الجهود. وخلال هذه الفترة جرى تعديل بعض التفاصيل بما يتناسب مع الظروف الحالية.

ومن أبرز التحديات أن المهرجان يجمع بين أفكار ورؤى أجيال مختلفة، الجيل القديم، وجيل الوسط، ثم الجيل الجديد من الشباب. هذا التنوع كان فى الوقت نفسه ميزة وتحديًا، إذ كان المطلوب الوصول إلى صيغة مرضية توازن بين العناصر الفنية وبين روح العصر الذى نعيشه حاليًا، بحيث يعكس المهرجان صورة حقيقية ومعبرة عن واقع المسرح وفنونه اليوم.

لماذا وقع اختياركم على اسم الفنان الكبير جمال الموجى ليكون عنوان الدورة الأولى؟

الفنان الدكتور جمال الموجى هو أحد أعمدة المعهد العالى لفنون الطفل ومن المؤسسين له، بالإضافة إلى كونه واحدًا من روّاد مسرح العرائس فى مصر ومن الجيل الذى عاصر الرواد الأوائل.

وتكريمًا لمجهوداته الكبيرة، وإيمانًا من إدارة المهرجان بأن الفنان يجب أن يُكرَّم فى حياته ويُمنح حقه وهو حاضر بين جمهوره وتلامذته، جاء اختيار اسم الدكتور جمال الموجى ليكون محور هذا التكريم المستحق.

المهرجان لا يقتصر على العروض فقط، بل يتضمن ورشًا تدريبية ومحاضرات متخصصة، ما طبيعة هذه الورش؟ ولمن توجه بشكل أساسى؟

من أهم مميزات هذه الدورة من المهرجان هو العدد الكبير من الورش التدريبية التى تُقام على هامشه. والسبب فى ذلك أن تعلم فن العرائس ليس سهلًا، فهو فن واسع ومتشعب يحتاج إلى ممارسة دقيقة وخبرة عملية.

ومع الأخذ فى الاعتبار بأن هناك أكثر من صرح أكاديمى يُدرِّس هذا الفن بشكل علمى، مثل كلية الفنون الجميلة – وهى الأقدم – وكلية التربية النوعية، والمعهد العالى لفنون الطفل، لكن يظل فن العرائس مرتبطًا بالحرفة وأسرار المهنة التى لا تُكتسب بسهولة داخل القاعات الدراسية وحدها. فلكل فنان فى هذا المجال أسراره ومهاراته الخاصة، وقد يتقن جانبًا معينًا لا يعرفه غيره.

من هنا تأتى أهمية الورش داخل المهرجان، فهى تُسهم – من وجهة نظرى المتواضعة – فى تسهيل مهمة الفنانين، حيث يمكن لكل فنان أن يتوجه إلى الورشة التى تغطى النقطة التى يواجه فيها صعوبة أو نقص خبرة، مما يرفع من مستوى وكفاءة فنانى العرائس ككل.

والورش المقامة ضمن فعاليات المهرجان تنقسم إلى شقّين أساسيين:

ورش متخصصة: وهى موجهة للفنانين المحترفين وأصحاب الخبرة، ولا تُتاح للهواة أو المبتدئين، نظرًا لخصوصيتها العالية ولحاجتها إلى معرفة مسبقة بلغة وفنون العرائس.

وورش عامة: وهى موجهة للهواة والمبتدئين، أو لأى شخص لديه رغبة فى التعرف على هذا الفن وتجربة أدواته الأولى.

وبهذا الشكل يحقق المهرجان معادلة مهمة، إذ يفتح الباب أمام الجمهور الواسع للتعرف على فن العرائس، وفى الوقت نفسه يمنح المتخصصين مساحة أعمق لتبادل الخبرات وتطوير أدواتهم.

هناك اعتقاد شائع أن مسرح العرائس للأطفال فقط، بماذا ترد على هذه الفكرة؟

أحد أهم الأخطاء الشائعة هى النظر إلى مسرح العرائس باعتباره موجهًا للأطفال فقط، وهذه فكرة غير صحيحة على الإطلاق. ربما يكون الجمهور فى مصر معذورًا فى ذلك، نظرًا لندرة العروض المخصصة للكبار،

أهم إنجاز فى الدورة الأولى أننا اكتشفنا قممًا كبيرة من فنانى العرائس لم نكن نعرفها من قبل

إذ لا يوجد منها سوى عدد قليل جدًا. لكن على العكس، فى الغرب هناك عروض للعرائس يُمنع دخول الأطفال إليها، لكونها موجهة للكبار بشكل كامل.

والمفارقة أن المتفرج لا يشعر أبدًا بالملل عند مشاهدة مسرح العرائس، ولا يتساءل "لماذا أشاهد عرائس؟"، بل على العكس، إذ كما يقول الباحث "جريج": قدرات العروسة تبدأ من حيث تنتهى إمكانيات الممثل البشرى، وهذا ما يجعل فن العرائس فنًا غنيًا ومتجددًا وقادرًا على التعبير عن مستويات مختلفة من التجربة الإنسانية.

ويحاول فنانو العرائس فى مصر ترسيخ هذا الفكر، أى أن يكون المسرح موجهًا للأسرة كلها، وأحيانًا للكبار فقط. وهناك تجارب لافتة فى هذا المجال، مثل تجربة المخرج محمود جراتسى فى مسرح العرائس، حيث قدّم عرضًا مخصصًا للكبار، لا يمكن للأطفال استيعابه أو التفاعل معه أصلًا.

ما الذى يميز فن العرائس عن غيره من أشكال المسرح من حيث التعبير والرمزية؟

يمكن النظر إلى مسرح العرائس كأنه لغة عالمية؛ فحتى لو لم يكن هناك حوار منطوق أو كلمات مفهومة، يظل المتفرج قادرًا على متابعة الأحداث والتعاطف مع الشخصيات: يضحك أحيانًا، ويتأثر أو يبكى أحيانًا.

والسر هنا يكون فى الرمزية والتعبيرية التى يعتمدها الفنان، فالمتلقى يتفاعل على مستويات متعددة: هناك من يكتفى بالتأثير المباشر والبسيط، وهناك من يمتلك قدرة أوسع على الاستيعاب فيلتقط ما وراء الرموز ويفهم المعانى الأعمق. وغالبًا ما ينتمى هذا المستوى الأخير إلى مسرح العرائس الموجه للكبار، حيث يستطيعون استيعاب الرموز والرسائل الخفية، فى حين يتفاعل الأطفال مع ما هو مباشر وصريح.

والأطفال، على سبيل المثال، يتأثرون بدرجة عالية بالألوان الصريحة وأبعادها النفسية المباشرة، بينما يدرك الكبار الأبعاد الرمزية والتجريبية فى العمل: لون يوحى بمعنى، أو شكل يحمل رمزًا. وقد أُجريت دراسات عديدة تؤكد أن هذا التوازن بين التأثير المباشر على الطفل والرمزية الموجهة للكبار هو ما يمنح فن العرائس عمقه وتفرده.

كيف يمكن لمسرح العرائس أن يواكب التطورات التكنولوجية والوسائط الحديثة دون أن يفقد أصالته؟

فى ظل التطورات الحديثة، أصبحت الكتابة لمسرح الطفل قضية بالغة الأهمية. فما زال كثير من النصوص المقدمة للطفل تعتمد على الرسائل المباشرة، وهذا لم يعد مناسبًا لأطفال اليوم؛ فطريقتهم فى التفكير مختلفة عن الأجيال السابقة، ولم يعد الطفل يستجيب للخطاب المباشر كما

كان فى الماضى.

ومن هنا تظهر الحاجة إلى أن ينفتح الفنانون على تجارب جديدة، سواء من خلال السفر للحصول على ورش عمل فى الخارج أو باستقدام محاضرين أجانب إلى مصر، خاصة أن هناك دولًا سبقتنا كثيرًا فى تقنيات الكتابة والتحريك وأساليب توظيف العرائس.

كما أن تدريب المحركين يتطلب بنية تحتية مناسبة، مثل قاعات مجهزة بالمرايا وأدوات خاصة، حتى يتمكنوا من صقل مهاراتهم بشكل احترافى. والأهم من ذلك كله هو ضرورة أن تكون هناك أجور مجزية للفنانين، ليتمكنوا من تكريس وقتهم وجهدهم بالكامل لهذا الفن والتعامل معه بالجدية التى يستحقها.

ففن العرائس ليس فنًا من الدرجة الثانية كما قد يظن البعض، بل على العكس هو فن شديد الصعوبة، وإتقانه يحتاج إلى مهارة عالية وحس فنى دقيق.

هل تتطلعون إلى أن يصبح المهرجان تقليدًا سنويًا ثابتًا على أجندة الفعاليات الثقافية المصرية؟

استمرار المهرجان وتواصل دوراته هو الهدف الأساسى من إقامته، فالفكرة ليست مجرد دورة واحدة وتنتهى، بل حدث مستمر يعكس حضور فن العرائس ويضمن تواصل الأجيال.

الدورة الأولى جاءت محلية،بحكم الظروف المختلفة، وكذلك لأن الفنانين المصريين أنفسهم بحاجة أولًا إلى أن يتعرفوا على أعمال بعضهم البعض ويّطلعوا على التجارب المختلفة داخل مصر. ومع ذلك، لم يغفل المنظمون توجيه الدعوة لعدد من الفنانين العرب والأجانب الذين يمثلون إضافة مهمة للحراك المسرحى العالمى فى مجال العرائس، تمهيدًا لأن تكون الدورة المقبلة دولية بكل معنى الكلمة.

وطموحنا هو أن يُقام المهرجان بصفة سنوية، أو على الأقل كل عامين، ليحافظ على زخمه ويتيح الفرصة لظهور أعمال جديدة فى فن العرائس تتواكب مع روح العصر وتلبى طموحات الفنانين والجمهور معًا.

ما خططكم لتوسيع دائرة المشاركات مستقبلًا سواء على مستوى الفرق الدولية أو الورش التدريبية؟

فى الدورة القادمة من المقرر أن يكون المهرجان دوليًا، حيث سيتم اختيار الفرق المشاركة بعناية شديدة لضمان التنوع والاختلاف فى الأساليب والرؤى، وهو ما ينعكس بالإيجاب على الفنانين والجمهور معًا من خلال الاطلاع على تجارب متنوعة من مدارس مسرح العرائس فى العالم.

وهناك العديد من الخطط، من بينها الاستفادة من الخبرات المميزة لكل الفنانين المصريين. فالدورة الأولى لم تضم جميع الأسماء البارزة، لكن ذلك كان نتيجة ترتيب الأولويات، وليس تقليلًا من شأن أحد، و لهذا، جاءت الورش لتغطى محاور مختلفة فى فن العرائس، ما بين المتخصصين والهواة، على أن يتم فى الدورات القادمة إشراك فنانين مصريين متميزين آخرين لم تتح لهم الفرصة هذه المرة.

ما الرسالة التى تودون أن تصل إلى الجمهور من خلال هذا المهرجان فى دورته الأولى؟

الفكرة الأساسية أن المهرجان يُبنى خطوة بخطوة، "طوبة فوق طوبة"، حتى يتحول إلى منصة كبيرة تجمع تحت مظلتها كل فنانى العرائس على مستوى مصر، ثم تمتد ليصبح حدثًا دوليًا بارزًا يحظى باهتمام فنانى العرائس حول العالم، وهو ما نطمح لتحقيقه فى الدورة القادمة إن شاء الله.

والرسالة الأعمق لفن العرائس هى أن العروسة تعتبر رمز للمحبة والإنسانية؛ فهو فن يجتمع عليه الكبير والصغير، وتلتقى عنده كل الأديان والأجناس والألوان. العروسة بحد ذاتها هى البطل الحقيقى، بعيدًا عن أى اعتبارات طائفية أو تقسيمات بين دراسة أكاديمية أو ممارسة حرة. ما يجمعنا جميعًا هو الشغف بالعرائس، والسعى لتطوير هذا الفن وإتقانه.

أما بالنسبة لدورة المهرجان هذا العام، فقد كان أهم إنجاز فيها هو أنها أتاحت لنا أن نتعرف على فنانى العرائس فى مصر بعضهم على بعض. فقد اكتشفنا وجود قمم كبيرة لم نكن نعرفها من قبل.

وجاء شعار المهرجان هذا العام ليعكس هذه الروح: «العرائس.. عين وخيال وإبداع».

الدراماتورجية بوصفها سؤالًا عربيًا وعقل المسرح الخفى

قراءة فى كتاب «ما الدراماتورجية؟»

حسن عبد الهادى حسن

(تحرير: بيرت كاردولو - ترجمة: محمد رفعت يونس، القاهرة ٢٠٢٥) من إصدارات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى الدورة الثانية وثلاثين لعام ٢٠٢٥

حين نتأمل فى تاريخ المسرح العالمى، ونحاول الوقوف على لحظاته الحاسمة التى شكّلت مساره وأعادت صياغة أدواته الفنية والفكرية، نجد أن مفهوم الدراماتورجية يطل علينا باعتباره واحدًا من أكثر المفاهيم إثارة للجدل والالتباس فى آن معًا. فهو ليس مجرد وظيفة إجرائية فى كواليس العرض، ولا هو مجرد مصطلح نقدى مستعار من قاموس الغرب المسرحى، بل هو فضاء فكرى كامل يتجاوز حدود النص والعرض ليصل إلى مساءلة العلاقة العميقة بين المسرح بوصفه فنًا جماعيًا، وبين المجتمع بوصفه مرآة متحركة للأفكار والتحولات.

الدراماتورجية - كما يقدمها كتاب «ما الدراماتورجية؟» (تحرير بيرت كاردولو، ترجمة محمد رفعت يونس) - ليست تعريفًا ثابتًا ولا قالبًا مغلقًا، بل هى سؤال مفتوح حول وظيفة المسرح ذاته: ما الذى يقدمه للجمهور؟ ما الذى يضيفه للمجتمع؟ وكيف تتشكل معانيه بين النص والفرجة، بين الممثل والمتفرج، بين المؤلف والمخرج؟ هذا الانفتاح هو ما يجعل الكتاب أقرب إلى مختبر فكرى نقدى، يضع أمام القارئ مجموعة من الرؤى المتنوعة، المتناقضة أحيانًا، لكنّها جميعًا تحاول القبض على جوهر هذا الحقل المتحرك.

لقد ارتبطت الدراماتورجية تاريخيًا بالمشروع التنويرى الأوروبى، بدءًا من لسنج الذى دشّن موقع «الدراماتورج» رسميًا فى مسرح هامبورج فى القرن الثامن عشر، حين رأى أن المسرح لا يمكن أن يظل رهين القواعد الكلاسيكية الفرنسية، بل يجب أن يعكس نبض المجتمع ويمنح الجمهور فرصة التفكير فى مصيره. مرورًا بتجربة برتولت بريشت الذى ربط الدراماتورجية بالمسرح الملحمى، حيث لم يعد الهدف أن يندمج المتفرج فى الوهم الدرامى، بل أن يفيق ويطرح الأسئلة. وصولًا إلى الممارسات المعاصرة التى تجاوزت النص ذاته، وجعلت من الدراماتورجية أفقًا نقديًا يشتبك مع الوسائط الجديدة، ومع تحولات التلقى فى زمن الصورة والتكنولوجيا.

لكن أهمية هذا الكتاب لا تنبع فقط من أنه يعرض تاريخًا وتحولات لمفهوم غربى؛ بل من أنه يحاول أيضًا أن يفتح ثغرة فى جدار الممارسة المسرحية العربية. ففى مقدمة المترجم محمد رفعت يونس، نجد دعوة صريحة إلى إعادة النظر فى هذا الحقل، وإلى كسر الصورة النمطية التى حصرت الدراماتورجية فى «إعداد النصوص» أو «البرامج المصاحبة للعروض»، بينما هى فى حقيقتها جهاز معرفى متكامل، يمكن أن يسهم فى إعادة بناء العلاقة بين المسرح العربى وجمهوره، فى زمن يزداد فيه التعقيد الاجتماعى والثقافى.

إننا حين نقرأ هذا الكتاب، لا نجد أنفسنا أمام دراسة أكاديمية جافة، بل أمام سفر متعدد الأصوات، تتجاور فيه مقالات نقدية مع مقابلات مع ممارسين، وحوارات مع نقاد ومخرجين، وسير ذاتية لتجارب مسرحية كبرى. واللافت أنّ هذه الأصوات لا تسعى إلى تقديم صورة موحّدة للدراماتورجية، بل تضعنا أمام فسيفساء متشابكة: الدراماتورج بوصفه ناقدًا داخليًا، أو محررًا أدبيًا، أو مستشارًا فنيًا، أو حتى وسيطًا ثقافيًا بين العرض والجمهور.

من هنا، فإن قراءة هذا الكتاب اليوم تحمل قيمة مزدوجة:

على الصعيد العالمى، لأنه يقدّم لنا خريطة شاملة للتحولات الدراماتورجية فى أوروبا وأمريكا وإنجلترا وأوروبا الشرقية.

وعلى الصعيد العربى، لأنه يضعنا أمام تحدى التوطين: كيف نعيد صياغة هذا الدور فى سياق ثقافى مختلف؟ وكيف نستثمره فى مواجهة أزمة المسرح العربى، الذى يعانى من ضعف فى التواصل مع الجمهور، ومن غياب مؤسسات تحتضن التجريب والتأويل النقدى؟

إن المقدمة وحدها تكفى لتؤكد أن هذا الكتاب ليس مجرد «ترجمة» بقدر ما هو إعلان لحاجة ماسة: حاجة إلى أن نعيد النظر فى كيفية صناعة المعنى المسرحى، وأن نفكر فى المسرح ليس فقط كعرض أو كنص، بل كحوار حى بين

الفكرة والتجسيد، بين التاريخ والراهن، بين المحلى والعالمى.

ولعل أبرز ما يميز هذا العمل هو أنه يضع الدراماتورجية فى قلب النقاش حول وظيفة الفن فى عالم اليوم: هل المسرح للترفيه أم للتفكير؟ هل هو وسيلة للهروب أم أداة للوعي؟ وهل يمكن أن يكون فى الوقت ذاته نقدًا للواقع واقتراحًا لعالم جديد؟ هذه الأسئلة تتردد فى ثنايا فصول الكتاب، وتمنح القارئ فرصة لإعادة التفكير فى معنى أن نكون معنيين بالمسرح، لا بوصفه متعة جمالية فقط، بل بوصفه ممارسة فكرية وجمالية مسئولة.

وعليه، فإن قراءة «ما الدراماتورجية؟» ليست مجرد رحلة فى تاريخ مصطلح، بل هى دعوة إلى إعادة بناء علاقة المسرح بذاته وبجمهوره. إنها محاولة لتوسيع مدارکنا حول الدور الذى يمكن أن يلعبه الدراماتورج فى سياق عربى ما يزال يبحث عن هويته المسرحية بين استلهام التراث والانفتاح على التجريب.

من هنا تنطلق القراءة التحليلية لهذا الكتاب، عبر الوقوف على المحاور الفكرية الأساسية التى يتضمنها، والعودة إلى النقاط الجوهرية التى طرحها المؤلفون والمترجمون والممارسون، وصولًا إلى مقارنات نقدية بين الشرق والغرب، وبين النظرية والتطبيق، وبين النص والعرض.

القسم الاول قراءة فى المحاور الفكرية:

المحور الأول: الدراماتورجية كفكر وممارسة

من بين ما يلفت الانتباه فى كتاب «ما الدراماتورجية؟» أنّه لا يقدّم تعريفًا جامدًا أو قاموسيًا للمفهوم، بل يضعه فى إطار ديناميكى متحوّل، كحقل يتقاطع فيه الفكر بالنقد، والممارسة بالإبداع، والتاريخ بالراهن. فالدراماتورجية ليست مصطلحًا نظريًا يمكن ضبطه ببساطة، بل هى ممارسة متشعبة تكاد تختلف باختلاف المسرح والسياق والمرحلة التاريخية.

١. الدراماتورجية بين النظرية والتطبيق

يعرض الكتاب فى بداياته كيف أنّ الدراماتورجية نشأت كفعل نقدى ملازم للمسرح، ثم تحوّلت تدريجيًا إلى وظيفة عملية داخل المؤسسات المسرحية. فالمصطلح من حيث الجذر اللغوى يرتبط بـ «صناعة المسرحيات» أو «تقنيات التأليف»، لكنه مع مرور الوقت أصبح يعني:

اختيار النصوص وتحريرها.

إعداد البرامج المصاحبة للعروض.

تأطير التجربة المسرحية من خلال الأبحاث والسياقات التاريخية.

مواكبة البروفات وتقديم الملاحظات النقدية.

تثقيف الجمهور وربط العرض بأسئلته الفكرية والاجتماعية.

هنا نلمس أن الدراماتورجية ليست مجرد «خدمة» للمخرج أو للكاتب المسرحى، بل هى رؤية متكاملة تسعى إلى خلق توازن بين النص والعرض، بين التاريخ واللحظة الراهنة، بين الجمالية والفكر.

٢. الدراماتورج كوسيط

يتكرر فى الكتاب تشبيه الدراماتورج بـ «الوسيط» أو «المترجم» أو حتى «المهندس». فهو يقف على الحافة بين الكاتب والمخرج، بين النص والفرجة، ويحاول أن ينسّق بين وجهات النظر المختلفة دون أن يطغى أحدها على الآخر. فى هذا المعنى، يشبه الدراماتورج «مراقب حركة المرور» الذى يمنع الاصطدام بين الرؤى، ويبحث عن المسار الأنسب لمرور الفكرة إلى الجمهور. هذا الدور الوسيط يجعله أيضًا أقرب إلى المفكر النقدى الذى لا يكتفى بالجانب الإجرائى، بل يسائل دائمًا: لماذا نقدم هذه المسرحية الآن؟ ما معناها فى هذا السياق؟ كيف نتوجه إلى الجمهور؟ وهى أسئلة تمنح المسرح بعدًا فلسفيًا يتجاوز المتعة الجمالية إلى الفعل الاجتماعى.

٣. وظيفة إشكالية

يبرز الكتاب أنّ إشكالية الدراماتورجية تكمن فى كونها وظيفة لم يتم الحسم فيها حتى الآن، لا فى أوروبا ولا فى أمريكا. فبعضهم يرى الدراماتورج مجرد مساعد أدبى، وآخرون يعدّونه ناقدًا داخليًا، بينما يعتبره آخرون المخرج الثانى أو «الظل» الذى يحاور المخرج من خلف الكواليس. هذا الغموض ليس عيبًا بقدر ما هو سمة جوهرية للمجال، إذ يجعله مفتوحًا على التأويلات، ويمنحه مرونة تتيح التكيف مع مختلف البيئات المسرحية.

٤. الدراماتورجية كإنتاج للمعنى

أحد أهم الدروس التى يقدمها الكتاب هو أنّ الدراماتورجية ليست مجرد عملية تنظيمية، بل هى إنتاج للمعنى المسرحى. فهى لا تتعلق فقط باختيار نصوص أو ترتيب مشاهد، بل بطرح أسئلة حول «المغزى» و«الهدف». فى هذا السياق، نستحضر سؤال آرثر بالبيه (أحد أبرز الدراماتورجيين الأمريكيين): «لماذا نقدم هذه المسرحية أصلًا؟ ولماذا هنا والآن؟»

هذا السؤال يعكس جوهر الدور الدراماتورجى، بوصفه ضميرًا نقديًا يسائل الوظيفة الثقافية للمسرح، ويحاول أن يحافظ على التوازن بين الفن كجمالية، والفن كرسالة اجتماعية أو سياسية.

٥. بين الشرق والغرب: اختلاف فى التلقي

فى المقارنة بين الممارسات الغربية والعربية، نلاحظ أن الغرب قد طوّر مؤسسات حقيقية تحتضن وظيفة الدراماتورج، لا سيما فى ألمانيا؛ حيث لكل مسرح بلدى قسم خاص بالدراماتورجية. بينما فى العالم العربى، ما زال المصطلح يتأرجح بين التجاهل والاختزال. إذ يُنظر أحيانًا إلى الدراماتورج كـ«معدّ نصوص» أو «مستشار فكرى»، دون الاعتراف بالدور العميق الذى يمكن أن يلعبه فى إنتاج المعنى، وفى ربط المسرح بجمهوره.

هنا يفتح الكتاب بابًا مهمًا للتساؤل: هل نحن بحاجة إلى «استيراد» نموذج غربى للدراماتورجية، أم إلى إعادة صياغة عربية تراعى خصوصية ثقافتنا ومسرحنا؟ هذا السؤال سيظل مفتوحًا، لكنه يشير إلى أن الدراماتورجية ليست رفاهية، بل ضرورة لمواجهة تحديات المسرح العربى فى زمن تزداد فيه الحاجة إلى النقد والتأويل.

المحور الثانى: الجذور الأوروبية (لسسنج، بريشت، ألمانيا)

إذا أردنا أن نفهم الدراماتورجية فى سياقها التاريخى والفكرى، فلا بد أن نعود إلى ألمانيا فى القرن الثامن عشر، حيث ارتبط المصطلح أول مرة بمشروع تنويرى ضخم كان يسعى إلى تحرير المسرح من وصاية «القواعد» الكلاسيكية الفرنسية، وتحويله إلى فضاء للتفكير والنقاش الاجتماعى. وهنا يطل اسم غوتولد إفرايم لسنجLessing بوصفه المؤسس الأول لمهنة الدراماتورج فى المسرح الغربى الحديث.

١. لسنج والدراماتورجية الهامبورجية

عام ١٧٦٧، عُيّن لسنج كأول دراماتورج رسمى فى المسرح الوطنى فى هامبورج. لم يكن مجرد محرر نصوص أو مترجم، بل كان مفكرًا ومراقبًا نقديًا داخليًا، يقيّم العروض، ويكتب مقالات تواكبها، وينشر رؤيته حول وظيفة المسرح.

أهمية لسنج تتجلى فى أمرين:

أنه فكّ الارتباط مع النموذج الفرنسى الذى كان يهيمن على المسرح الأوروبى، القائم على القواعد الصارمة للوحدات الثلاث واللياقة الكلاسيكية.

أنه فتح الباب أمام شكسبير بوصفه نموذجًا جديدًا للدراما، أكثر قربًا من الحياة اليومية وأكثر قدرة على التعبير عن الصراعات الإنسانية.

كتابه الشهير «الدراماتورجية الهامبورجية» لم يكن مجرد نقد للعروض التى شهدها مسرح هامبورج، بل كان وثيقة تأسيسية وضعت حجر الأساس لفكرةٍ أن الدراماتورجية هى فعل نقدى ملازم للممارسة المسرحية، وليست نشاطًا خارجيًا.

٢. بريشت: الدراماتورجية الملحمية

إذا كان لسنج قد فتح الباب للتنوير المسرحى، فإن برتولت بريشت (Bertolt Brecht) قد أعاد صياغة وظيفة الدراماتورجية فى القرن العشرين عبر مشروعه المسرح الملحمى.

مع بريشت، لم يعد الهدف أن يندمج الجمهور فى الوهم المسرحى، بل أن يبقى فى حالة يقظة نقدية، يسائل ما يراه، ويربطه بواقعه الاجتماعى والسياسى. هنا أصبح الدراماتورج أقرب إلى المنظّم الفكرى للعمل، فهو الذى يساعد المخرج على بناء العرض بوصفه أطروحة سياسية-جمالية، ويؤطر العلاقة بين النص والجمهور فى ضوء فكرة التغريب الشهيرة.

بريشت نفسه كان يمارس الدراماتورجية من الداخل، حين كان يعمل مع ماكس راينهارت وإرفين بيسكاتور فى برلين، ثم حين أسس فرقته «برلينر إنسامبل». كان يكتب النصوص، ويعيد صياغتها فى ضوء البروفات، ويحوّل المسرح إلى فضاء جدلى مفتوح على الأسئلة.

الدراماتورجية البريختية إذن لم تكن تقنية فقط، بل كانت موقفًا سياسيًا يرى فى المسرح أداة لتغيير الوعى الاجتماعى، لا مجرد انعكاس للواقع.

٣. الدراماتورجية فى ألمانيا: مؤسسة مستقلة

منذ لسنج وحتى اليوم، حافظت ألمانيا على مكانة الدراماتورجية كمؤسسة قائمة بذاتها داخل المسرح. معظم المسارح البلدية هناك تمتلك أقسامًا دراماتورجية متخصصة، تشرف على:

اختيار الريبرتوار المسرحى وتوازنه بين الكلاسيكى والمعاصر.

إعداد بروتوكولات تفصيلية حول النصوص (تاريخها، سياقها، ترجماتها).

مرافقة البروفات وتقديم الملاحظات النقدية.

كتابة المواد المصاحبة (البرامج، الكتيبات، المقالات النقدية).

الدراماتورج فى المسرح الألمانى ليس تابعًا للمخرج، بل قد يمتلك سلطة معرفية تفوق المدير الفنى نفسه، كما أشار مارتن إسلن فى كتاباته. وهذا ما جعل الدراماتورجية الألمانية نموذجًا فريدًا عالميًا، باعتبارها جهازًا نقديًا مؤسسيًا يضمن أن يظل المسرح فى حوار دائم مع المجتمع.

٤. البعد الفلسفى: من لسنج إلى ما بعد الدراما

لم تتوقف الدراماتورجية فى ألمانيا عند لسنج وبريشت، بل تطورت مع تحولات الفكر المسرحى الحديث:

ما بعد الدراما عند هانز تيس ليمان، الذى تحدث عن «سرقة الواقع» وكيف لم يعد العرض المسرحى يقدم معنى جاهزًا بل فسيفساء متشظية.

التجارب المعاصرة التى تجعل الدراماتورجية شريكًا فى تصميم العروض متعددة الوسائط، حيث لم يعد النص محورًا وحيدًا، بل جزءًا من شبكة علامات معقدة.

٥. المقارنة مع المسرح العربى

فى مقابل هذا الجذر الأوروبى، يبدو المسرح العربى متأخرًا فى إدماج الدراماتورجية. ففى حين أسست ألمانيا وظيفة مستقلة، ظل المسرح العربى يعتمد على ثنائية الكاتب/المخرج، مع غياب «الناقد الداخلي» أو «الوسيط الفكري». وغالبًا ما يُختزل الدور فى «إعداد النص» أو «الاقتباس».

هذا الفارق يعكس اختلافًا مؤسسيًا وثقافيًا: الغرب، خصوصًا ألمانيا، تعامل مع الدراماتورجية كجزء من المشروع الثقافى التنويرى، بينما تعامل العرب معها كـ «ترف فكري» لا ضرورة له.

المحور الثالث: التجارب الأمريكية والاختلافات النقدية

إذا كانت ألمانيا قد منحت الدراماتورجية جذورها الفلسفية والتاريخية، فإن الولايات المتحدة الأمريكية مثّلت فضاءً آخر لاختبارها، ولكن من منظور مختلف، مشدود إلى طبيعة المسرح الأمريكى الذى يتأرجح بين النزعة التجارية (Broadway) وبين الحركات المسرحية المستقلة. ومن هنا، جاء الجدل الأمريكى حول الدراماتورجية أكثر حدّةً، إذ لم تُستقبل بوصفها ضرورة بديهية كما فى أوروبا، بل خضعت لنقاش مطوّل حول شرعيتها ووظيفتها.

١. ولادة متأخرة

ظهرت وظيفة الدراماتورج فى الولايات المتحدة متأخرة نسبيًا، تحديدًا مع صعود حركة المسرح الإقليمى فى ستينيات وسبعينيات القرن العشرين. هناك، كان على المسارح المستقلة أن تجد طريقة مختلفة عن هيمنة برودواى التجارية، فاستعارت من التجربة الألمانية فكرة الدراماتورج المقيم، الذى يعمل كمستشار أدبى وفكرى.

إلا أن هذا الاستعارة لم تكن سلسة، إذ لم يكن المسرح الأمريكى مؤهلًا تقليديًا لتقبّل دور الناقد الداخلى. فالمخرجون والكتاب الأمريكيون غالبًا ما كانوا يرون أنفسهم «مبدعين منفردين»، يخشون تدخل طرف ثالث قد يهدد رؤيتهم. لذلك، كانت مكانة الدراماتورج فى أمريكا دائمًا محل تفاوض، بل أحيانًا محل شك.

٢. الدراماتورجية كـ «خدمة»

يبرز الكتاب كيف أن الكثير من المسارح الأمريكية تعاملت مع الدراماتورجية فى البداية باعتبارها وظيفة «خدمية»:

اختيار النصوص من بين الأعمال المقدمة.

تنظيم قراءات علنية لتلك النصوص.

إعداد مواد تعريفية للجمهور.

كتابة ملاحظات البرامج.

لكن هذه الوظيفة «الخدمية» كثيرًا ما عُدّت ثانوية، وجعلت الدراماتورج أقرب إلى موظف إدارى منه إلى مفكر مسرحى.

٣. انفجار دراماتورجى

رغم هذه البداية المتواضعة، شهدت السبعينيات والثمانينيات ما وصفه المحرر بيرت كاردولو فى مقدمته بـ «الانفجار الدراماتورجي". ففى هذه الفترة، بدأت الجامعات الأمريكية (مثل جامعة ييل، وجامعة كاليفورنيا بسان دييغو) بتأسيس برامج أكاديمية لتدريب الدراماتورجيين، مما أضفى شرعية معرفية على الحقل. كما نشأت حركة نقاشية واسعة فى المجلات المسرحية حول: من هو الدراماتورج؟ وما دوره الحقيقي؟

وقد اتضح أن الحاجة إلى الدراماتورج لا تقتصر على الجانب الأكاديمى، بل تمتد إلى ضبط هوية المسارح الإقليمية، وإيجاد بديل نقدى عن هيمنة برودواى الاستهلاكية.

٤. خرافات دراماتورجية

واحدة من أبرز الإسهامات الأمريكية التى ينقلها الكتاب هى مقالة ديفيد كوبلين «عشر خرافات دراماتورجية"، حيث يفنّد مجموعة من التصورات الخاطئة، مثل:

أن الدراماتورج يتدخل فى كتابة النصوص ويعيد صياغتها.

أن الدراماتورج مجرد ناقد موضوعى محايد.

أن الدراماتورج يقتل الإبداع لحساب الأفكار الباردة.

أن وجود الدراماتورج يعطل العلاقة الطبيعية بين المخرج والكاتب.

هذه الخرافات تكشف عن أزمة ثقة حقيقية بين الدراماتورج والممارسين الآخرين، وتوضح أن الدراماتورجية فى أمريكا لا تزال فى طور البحث عن هويتها، على عكس ألمانيا حيث ترسّخت منذ القرن الثامن عشر.

٥. الجامعات والحرم الأكاديمى

يبرز الكتاب أيضًا أهمية الجامعات فى ترسيخ مفهوم الدراماتورجية فى أمريكا. فهناك، لم يعد الدراماتورج مجرد موظف مسرحى، بل أصبح أيضًا باحثًا أكاديميًا يدرّس ويؤلف وينشر. الجامعات أعطت للدراماتورجية طابعًا مؤسساتيًا، وأسهمت فى ربطها بالبحث العلمى والنقد الثقافى.

إلا أنّ هذا الطابع الأكاديمى أدى بدوره إلى انفصال نسبى عن الممارسة الحية، إذ صار الدراماتورج الأمريكى أحيانًا أقرب إلى الناقد النظرى منه إلى الشريك العملى فى البروفات.

٦. المقارنة مع أوروبا

فى ألمانيا: الدراماتورج هو عنصر مؤسسى ثابت، يعمل داخل المسارح البلدية، ويمتلك سلطة معرفية ونقدية.

فى أمريكا: الدراماتورج هو وظيفة متنازع عليها، إما تُختزل فى الخدمات الأدبية أو تُنقل إلى الأكاديميا.

فى إنجلترا (كما سنرى لاحقًا): تقترب التجربة من التقاليد النقدية، مع أسماء بارزة مثل كينيث تاينان.

٧. انعكاسات على المسرح العربى

إذا قارنا بالتجربة العربية، نجد أن المأزق الأمريكى يشبه إلى حد ما مأزقنا المحلى: كلاهما يفتقر إلى مؤسسة مستقرة تعترف بدور الدراماتورج. لكن الفارق أن أمريكا حاولت حل الإشكال عبر الجامعات والبرامج الأكاديمية، بينما لم يواكب المسرح العربى هذه الخطوة إلا بشكل محدود.

من هنا، يمكن القول إن الدراماتورجية الأمريكية تقدّم لنا درسًا مزدوجًا: أهمية إيجاد مؤسسات تعليمية وتدريبية متخصصة.

ضرورة الحذر من اختزال الدراماتورجية فى الجانب الأكاديمى فقط، بعيدًا عن الممارسة الحية.

المحور الرابع: إنجلترا وأوروبا الشرقية

بعد أن رأينا كيف تأسس الدور الدراماتورجى فى ألمانيا وكيف تطور فى أمريكا، ينتقل بنا كتاب «ما الدراماتورجية؟» إلى محطتين مختلفتين من حيث الظروف التاريخية والسياسية: إنجلترا، التى عرفت الدراماتورجية عبر بوابة النقد الأدبى والصحافة، وأوروبا الشرقية، حيث وجدت نفسها مرتبطة بالسياق السياسى المغلق والرقابة الصارمة.

١. إنجلترا: الدراماتورجية بوصفها نقدًا حيًا

فى إنجلترا، لم يكن هناك تقليد مؤسسى للدراماتورجية كما فى ألمانيا. فالمسارح البريطانية، خاصة «المسرح الملكى القومي» و«رويال شكسبير كومباني»، اعتمدت طويلًا على سلطة المخرج وعلى المحررين الأدبيين. لكن مع منتصف القرن العشرين، برزت أسماء لعبت دور «الدراماتورج» دون أن يُطلق عليهم هذا المسمى بالضرورة.

كينيث تاينان (Kenneth Tynan): يعد من أبرز الأمثلة، إذ عمل فى المسرح الوطنى بلندن فى الستينيات، حيث كان مسؤولًا عن اختيار النصوص، ووضع السياسات الفنية، وربط المسرح بالجمهور من خلال مقالات نقدية وصحفية.

جون راسل براون (John Russell Brown): مارس دورًا مشابهًا، لكن من منظور أكاديمى وبحثى، إذ كان يربط العروض بسياقاتها الفكرية والتاريخية.

اللافت فى التجربة الإنجليزية أنّ الدراماتورجية اقترنت دائمًا بالصحافة والنقد الأدبى، أى أنها وُلدت فى فضاء النقد العام أكثر من كونها ممارسة داخلية ملازمة للبروفات. لذلك كان تأثيرها مرتبطًا بقدرة الناقد على التواصل مع الجمهور وعلى تشكيل ذوقه المسرحى.

٢. الطابع الإنجليزى: الفردية والإبداع

ما يميز الدراماتورجية الإنجليزية هو أن المخرج ظل دائمًا فى المركز، بينما ظل «المستشار الأدبي» أو «الناقد» فى الهامش. لم تظهر مؤسسات خاصة بالدراماتورجية كما فى ألمانيا، بل بقيت الوظيفة مرتبطة بأفراد بعينهم، وبمواهبهم الخاصة فى الجمع بين النقد والتنظيم الفنى.

هذا الطابع الفردى جعل الدراماتورجية الإنجليزية أقل استقرارًا من مثيلتها الألمانية، لكنها أكثر مرونة، لأنها لم ترتبط بقواعد مؤسسية، بل بخبرة الأشخاص ومبادراتهم.

٣. أوروبا الشرقية: الدراماتورجية فى ظل الرقابة

على النقيض تمامًا، نجد فى أوروبا الشرقية (خاصة خلال حقبة الحرب الباردة) وضعًا مختلفًا. هناك، كان المسرح خاضعًا لرقابة الدولة، ولم يكن من الممكن أن يظهر الدراماتورج كناقد حرّ. بل كانت وظيفته مرتبطة إلى حد كبير بـ التوجيه السياسى والأيديولوجى.

فى بولندا وتشيكوسلوفاكيا ورومانيا، كان الدراماتورج يعمل غالبًا كـ «مراقب» يضمن التزام النصوص بالخط الرسمى.

لكنه فى بعض الحالات كان يتخفى فى ثوب «الوسيط الذكي»، محاولًا تمرير أفكار نقدية أو رمزية عبر النصوص والعروض.

هذه المفارقة جعلت الدراماتورجية فى أوروبا الشرقية ساحة صراع بين الإبداع والرقابة: فإما أن تتحول إلى أداة للسلطة، أو تصبح وسيلة مقاومة ذكية من داخل المؤسسات.

٤. الدراماتورجية كفعل مقاومة

الكتاب يبرز كيف أن بعض المبدعين فى أوروبا الشرقية استثمروا الدراماتورجية للتحايل على القمع. فبدلًا من أن يكون الدراماتورج رقيبًا، صار أحيانًا مفسرًا مغايرًا للنصوص، يقدّم قراءات مضادة للخطاب الرسمى. وبهذا المعنى، أصبحت الدراماتورجية ممارسة مزدوجة: علنية فى طاعة النظام، وسرية فى تمرير النقد الاجتماعى والسياسى.

٥. مقارنة بين إنجلترا وأوروبا الشرقية

إنجلترا: الدراماتورجية نابعة من النقد الأدبى والصحافة، مرنة لكنها غير مؤسسية.

أوروبا الشرقية: الدراماتورجية مسيّسة، مضبوطة بالرقابة، لكنها تحمل بذور المقاومة الثقافية.

ألمانيا: مؤسسة مستقرة، فلسفية الطابع.

أمريكا: بين الخدمة الأدبية والشرعية الأكاديمية.

٦. انعكاس على المسرح العربى

التجربتان الإنجليزية والشرقية تقدمان للمسرح العربى درسين مهمين:

من إنجلترا: قيمة الناقد المسرحى والصحفى فى بناء الذائقة المسرحية وتوسيع الجمهور.

من أوروبا الشرقية: كيفية تحويل الدراماتورجية إلى أداة مقاومة ثقافية، حتى فى سياقات القمع السياسى.

وبهذا، تصبح الدراماتورجية ليست فقط أداة جمالية أو تنظيمية، بل وسيلة للتفاوض مع السلطة ولحماية المسرح من التهميش.

القسم الثانى قراءة فى فصول الكتاب

خلال العقود الأخيرة تغيّر المسرح بطرقٍ لم تكن متوقعة: تداخلت الوسائط، تبدّلت آليات الإنتاج، تفتّتت السرديات الخطّية، وظهر جمهورٌ متعدّد المرجعيات والتوقّعات. فى مثل هذا المناخ يصبح التمييز بين النص والعرض، بين الفكرة والتجسيد، أمرًا أقل وضوحًا. هنا تأتى أهمية الدراماتورجية: لا كـ«مهمة شكلية» تقف خلف الكواليس، بل كوظيفة معرفية/تطبيقية تقيم جسرًا بين الفكر والممارسة، بين البحث والتجريب، بين التاريخ والحاضر.

كتاب ما الدراماتورجية؟ (تحريرٍ بيرت كاردولو) لا يقدم إجابة نهائية واحدة - وهذا هو سر قوته. بدلًا من ذلك، يجمع بين مقالات، مقابلات، وتحليلات تاريخية ونقدية، ليعرض تنوّع الممارسات والفهم عبر مناطق زمنية وجغرافية مختلفة: من ليسنج فى ألمانيا، إلى التجربة الأمريكية، مرورا بإنجلترا وأوروبا الشرقية. ترجمته العربية (محمد رفعت يونس) تأتى فى توقيتٍ ملائم للمشهد المسرحى العربى الذى لا يزال فى حاجة إلى تأصيلٍ مؤسسى وعملى لدور الدراماتورج.

فى هذا المقال سأقدّم تحليلًا معمّقًا لكل فصل رئيسٍ فى الكتاب، مستفيدًا من نصوصه ومُتوسّعًا بأمثلة عملية ونقدية، ثم أقدّم مقارنة منهجية بين ممارسات الدراماتورجية فى «الغرب» و«الشرق» (بمعنى الأنظمة والمؤسسات والتقاليد الثقافية المختلفة)، وأنهى بتوصيات عملية قابلة للتطبيق فى البيئات العربية.

الفصل الأول: «ما هى الدراماتورجية؟» — تعريفات، أدوار، وإشكالات
الفصل الأول يفتح الملف التعريفى للدراماتورجية: من تعريفات المعاجم البسيطة إلى فهم أعمق يشمل البحث التاريخى والاجتماعى للنص، الإمكانات الإخراجيَّة، والسياق الثقافى. يقدم الفصل وصفًا تفصيليًا لمهام الدراماتورج المعاصر: اختيار النصوص، البحث التاريخى، التحرير اللغوى، الترجمة، التحضير لبروفات العرض، كتابة مواد البرامج والملصقات، قيادة مناقشات ما بعد العرض، وتثقيف الجمهور.
الدراماتورجية كوظيفة هجينة
النص يبرهن أن الدراماتورجية ليست اختصاصًا وحيدًا؛ بل هى «محور التقاء» بين أدوار عدة: الناقد، الباحث، المترجم، المحرر، والميسر التعليمى. هذه الهجينة تمنح الدراماتورج إمكانيات واسعة للتأثير على السياسة الثقافية للمسرح (كما أشار مارتن إسلن بخصوص الأدوار التخطيطية فى المسارح الألمانية).
الغموض والالتباس الوظيفى
المحور الأهم الذى يطرحه الفصل هو التباس الوظيفة: هل الدراماتورجى هو مجرد «محرر نصوص» أم «ضمير المسرح»؟ كتابات مثل قول آرتور باليه أنّ الدراماتورجى يجب أن يسأل «لماذا نقدّم هذه المسرحية هنا والآن؟» تضعه فى موقع استراتيجى يتجاوز الجوانب التقنية إلى قلب السياسة الجمالية للمؤسسة.
الدراماتورج والتلقي
نصوص الفصل تركز على قدرة الدراماتورج على بناء «جسر معرفي» بين الجمهور والعمل: ملاحظات البرنامج، دفاتر العمل، والمحاضرات المدرسية ليست خدمات ترويجية فقط، بل أدوات بلاغية تشكّل فهم الجمهور للنص. وفى عالم ما بعد الميديا حيث التلقّى متعدد الطبقات، تصبح هذه المهمة حاسمة.
أمثلة تطبيقية (عملية)
قبل البروفات: تجميع «دفتر دراماتورجي» يتضمن: تاريخ النص، قراءات نقدية، خطوط زمنية للشخصيات، تحليلات لنسخ نصية مختلفة، قوائم مصادر سمعية/بصرية للمخرج والممثلين.
أثناء البروفات: تقديم ملاحظات موضوعية مرتبطة بالبحث (مثلًا: سياق تاريخى لعبارة عاجزة عن الترجمة الحرفية)، تنظيم جلسات قراءة مع فريق الكتابة، وتوثيقَ التغييرات النصية المقترحة.
ما بعد العرض: قيادة جلسة نقاش مع الجمهور، إعداد دليل مدرس للتعامل مع نص العرض فى المدارس.
نقد: حدود الفصل
الفصل ناجح فى رسم مهام الدراماتورج، لكنه يترك بعض المساحات لأسئلة لا تتحقق فيها الإجابات الواضحة: كيف تُقاس فعالية الدراماتورج؟ هل هنالك مؤشرات أداء موضوعية؟ الكتاب يقدّم أدوات وممارسات لكنه أقل وضوحًا فى مؤشرات التقييم المؤسساتى.

«الدراماتورج الشامل» و«عشر خرافات دراماتورجية» — قراءة مركبة «الدراماتورج الشامل»
الفكرة هنا تشير إلى الدراماتورج الذى يغطى كل أدوار الدراماتورجية: من البحث إلى التواصل الجماهيرى، وحتى التدخل فى الجوانب الإدارية. هذا النموذج شائع فى مسارح الريبرتوار الكبيرة (ألمانيا مثالًا) حيث يتطلب توزيع النصوص وتخطيط العروض شخصًا ذا رؤية شاملة.
إيجابيات: رؤية استراتيجية متماسكة لبرمجة الموسم، توازن بين نصوص جديدة وكلاسيكية، محافظة على استمرارية الفرقة.
سلبيات: خطر مركزية السلطة، إمكانية تصادميات مع المخرج، واحتمال أن يُستخدم المنصب كأداة تحكم أكثر من كونه وظيفة فنية نقدية.
«عشر خرافات دراماتورجية»
الفصل الذى يسرد الخرافات يهدف إلى تفكيك سوء الظفاهيم الشائعة — أمثلة للخرافات المتداولة: «الدراماتورج مجرد محرر نصوص»، «الدراماتورج هو مخرج غير مُعلَن»، «الدراماتورج يسرق الأعمال». الكتاب يردّ على كل خرافة بوقائع مهنية ونظرية تُعيد تحديد الوظيفة باعتبارها مطلبًا معرفيًا لا مبدعيًا فحسب.
ملاحظة تطبيقية: أفضّل أن يُحوّل كل مسرح صغير أو معهد تدريب قائمة «الخرافات» هذه إلى تدريب داخلى يتيح للفرق فهم حدود ومسؤوليات الدراماتورج.
الفصل الثاني: الدراماتورجية فى ألمانيا - مؤسسات، تقاليد، وسلطة
يتتبع الفصل تاريخ الدراماتورجية الألمانية من ليسنجLessing الذى أسّس المفهوم العملى فى مسرح هامبورج، إلى بنية المسارح البلدية التى تضم أقسامًا للدرا ماتورجية. يتناول مقابلات مع ممارسين محليين (من بينها مقابلة مع هيرمان بيل) ويحلل دور الدراماتورج فى تخطيط الريبرتوار وتنظيم دور العرض.
التأصيل التاريخى: ليسنج والنموذج الألماني
ليسنج لم يكن مجرد مفكر؛ لقد أسّس منصبًا مؤسسيًا للدراماتورج، متحديًا الدور التقليدى للنقاد فى السوق المسرحى. هذا التأصيل جعل الدراماتورج جزءًا من بنية المشهد المسرحى - دورًا له قوة تنفيذية وسياسية.
المسارح البلدية والريبرتوار
الميزة الأساسية فى النموذج الألمانى هى وجود «ريبرتوار منظّم» تتطلبه مسارح المدن - فالتوزيع المتوازن بين الكلاسيكيات والجديدة، وإدارة جدول الأدوار، يتطلب دراماتورجًا ذا كفاءة إدارية وفنية. هذا ما يفسر امتلاك الكثير من المسارح الألمانية قسم دراماتورجية مستقل.
السلطة والصراع مع المدير الفنى
نصوص الفصل توضح أن الدور قد يصبح ذى سلطة مهيمنة أحيانًا؛ إسلن يشير إلى أن الدراماتورج الرئيسى «يطغى» فى بعض المسارح على المدير الفنى. هذا يخلق توترًا مؤسسيًا: حتى إن الدراماتورج يمكن أن يكون عامل استقرار أو مصدر نزاع لصنع القرار الإبداعى.
أمثلة ومعاينات ميدانية (توضيحية)
برمجة موسم متوازن: كيف يختلف توجه اختيار نص لمسرح يخدم جمهور مدينة صغيرة عن مسرح وطني؟ الدراماتورج فى ألمانيا يصوغ خطة تمتد لعدة مواسم، مع مراعاة حقوق الممثلين، تمويل الجمهور، ومسارح الجولات.
تحرير نص كلاسيكي: مثال تطبيقي: عند تحضير عرض لمسرحية كلاسيكية، يقوم الدراماتورج بالبحث فى نسخ النص المتاحة، توثيق التعديلات الإنتاجية التاريخية، واقتراح مخارج تأويلية للمخرج بناءً على الأطر الاجتماعية المعاصرة.
النموذج الألمانى قوى، لكن تحوّل الدراماتورج إلى «سلطة» يطرح أسئلة أخلاقية ومؤسسية عن الشفافية والتشاركية. النموذج يستحق الدراية لمن يريدون بناء دراماتورجية مؤسسية، لكنه يحتاج آليات رقابة مهنية واضحة.
الفصل الثالث: الدراماتورجية فى أمريكا - ولادة مهنة وسط حركة المسرح الإقليمى
يتناول الكتاب نشوء الدراماتورج فى الولايات المتحدة فى سياق صعود حركة «المسرح الإقليمي»، دور «مديرى الأدب» كمراحل انتقالية، وكيف تطورت المهنة لتشمل تدخلًا نشطًا فى البروفات، كتابة ملاحظات البرامج، ودعم تطوير النصوص الجديدة.
مَدْرَجٌ تاريخى: من مدير الأدب إلى الدراماتورج
فى الولايات المتحدة لم تنتشر الدراماتورجية بالسرعة التى حدثت فى ألمانيا؛ لكنها ارتفعت فى الستينيات والسبعينيات مع تأسيس مسارح إقليمية غير تجارية (Guthrie مثالًا) التى احتاجت إلى وظائف مهنية لتطوير نصوص محلية، ترتيب برامج، وتثقيف جمهور جديد.
الدراماتورج فى بيئة السوق والأكاديمية
نموذج أمريكى مزدوج: فى المسارح الإقليمية يميل الدراماتورج إلى العمل التطبيقى مع المخرجين والكتاب، بينما فى الجامعات يصبح دوره أكاديميًا/تدريبيًا - تأهيل طلاب للمهنة وكتابة نصوص نقدية.
التعاون مع الكاتب والمخرج
فى التجربة الأمريكية يظهر الدراماتورج كوسيط: يسهل حوارًا منتجًا بين الكاتب والمخرج، خاصة فى تطوير نصوص جديدة. هنا تكمن قيمته فى تعزيز المسرح المحلى.
أمثلة
حالة Guthrie وLincoln Center: تجربة جون لوهر (كما ورد فى الكتاب) تُظهر الانتقال من مهام تقليدية (ملاحظات البرامج) إلى عملٍ أكثر عمقًا فى البروفات والتكييفات النصية.
مجموعات تطوير النص: فى أمريكا تطورت ثقافة الـworkshop جلسات كتابة وعرض مبكر تساعد على صقل النص قبل الإنتاج، حيث يلعب الدراماتورج دور الوسيط والميسر.
المرونة الأمريكية تمنح الدراماتورج فرصًا واسعة للتجريب ولكنها تعانى من هشاشة مؤسسية - لا توجد دومًا هياكل مستقرة مثل النظام الألمانى. كما أن الضغوط السوقية قد تُضعف دور الدراماتورج فى المسارح التجارية.
الفصل الرابع: الدراماتورجيَة فى إنجلترا - تاريخ نقدى وممارسة أدبية
يتضمن الفصل مراسلات ومقابلات مع مديرى الأدب الإنكليز (كنيث تايناان، جون راسل براون..)، ويقترح نموذجًا إنكليزيًا يميل إلى الطابع النقدي/الأدبى، مع تركيز على برامج المهرجانات ومسارح المؤسسات الكبرى.
تحليل
المناخ النقدى
إنجلترا تمتلك تقليدًا نقديًا مسرحيًا قويًا؛ الدراماتورج/مدير الأدب غالبًا ما يأتى من خلفية نقدية، ما يجعل دوره أكثر نظرية وتركيزًا على التقييم الجمالى والنقدى.
المؤسسات الكبرى والـEnd West
الفرق بين المؤسسات الوطنية والمهرجانات من جهة، والـEnd West التجارية من جهة أخرى، يخلق تنوعًا فى أدوار الدراماتورج. فى المؤسسات الوطنية الدراماتورج يساهم فى تكوين البرمجة والقراءة النقدية؛ فى الساحات التجارية دوره أقل وضوحًا.
ممارسات
المكتب الأدبى بالمسرح الوطني: يقوم بترشيح نصوص للموسم، إدارة العلاقات مع الكتاب، وإنتاج أدلة للمشاهدين.
مهرجانات الاختبار: وجود مهرجانات تجريبية يمنح الدراماتورج منصة لاختبار قراءات جديدة للنص.
الطابع النقدى قد يجعل المهنة «أكاديمية» أحيانًا؛ أى أنها تقدم تحليلًا غنيًا لكنها قد تبقى بعيدة عن ممارسة الإنتاج اليومية، خصوصًا فى الفرق الصغيرة.
الفصل الخامس: الدراماتورجية فى أوروبا الشرقية — سياسات، مقاومات، وإبداع تحت القيود
الفصل يتناول الدور السياسى والثقافى للدراماتورجية فى بلدان أوروبا الشرقية، حيث كانت الوظيفة مرتبطة غالبًا بمقاومة رمزية داخل نظام رقابى أو أيديولوجى.
تحليل
الدراماتورج كمتوسط بين الفن والرقابة
فى أنظمة تخضع لقيود سياسية صارمة كان الدراماتورج يلعب دور المفسّر الذى يتيح للعرض أن يتجنّب الرقابة عبر الاستعارات والسياقات الضمنية. هذه المهارة جعلت الدراماتورج عنصرًا أساسيًا فى الحفاظ على مسببات إبداعية ضمن بيئة مغلقة.
المقاومة الثقافية
استُخدمت الدراماتورجية كأداة لصياغة «قراءات بديلة» للنصوص، حيث تُخفى القضايا الحقيقية وراء رموز درامية تبدو مقبولة للسلطة لكنها تحمل رسائل مضمنة للجمهور.
إنتاجات تُحوّل النصوص الكلاسيكية إلى تعليقات اجتماعية معاصرة عبر تغييرات دراماتورجية دقيقة، دون أن تبدو معرضة للرقابة.
العمل تحت قيود: كيف يُعيد الدراماتورج ترتيب عناصر العرض (إضاءة، صوت، مساحات) ليخلق داخل النص بيئته النقدية دون اصطدام مباشر مع أجهزة الرقابة.
المنهج فى أوروبا الشرقية يرينا إمكانات الدراماتورج كـ«ماهر فى التورية»، لكنه يطرح أيضًا مسائل أخلاقية حول حدود المشاركة السياسية والتواطؤ. كما أن ما نجح فى سياقات القهر التاريخى قد لا يترجم مباشرة إلى ممارسات فى بيئات أكثر حرية.
القسم الثالث : مقارنة شاملة: ممارسات الدراماتورجية فى «الشرق» و«الغرب»
لنقارن الآن عبر محاور محددة لتبيان الاختلافات والتقاطعـات.
١. المؤسَّسة والهيكلة
ألمانيا (الغرب الأوروبي): بنية مؤسسية قوية (مسارح بلدية، أقسام دراماتورجية)، عمل دائم ومستقر.
أمريكا: مرونة أكبر، ظهور فى المسارح الإقليمية والجامعات، مهنة أقل مركزية.
إنجلترا: هجين؛ مؤسسات كبرى تتمتع بمكاتب أدبية واضحة، بينما المشهد التجارى يضع دور الدراماتورج فى هامش.
الشرق (بما فى ذلك الدول العربية عمومًا فى السياق الحديث): غياب واضح لوظيفة مُؤسَساتية فى كثير من المسارح، دور غالبًا غير رسمى أو يُؤدى بأسماء أخرى (محرر، مستشار فنى).
٢. النفوذ والسلطة
ألمانيا: دراماتورج ذو سلطة تنفيذية فعلية، جزء من القرار الفنى.
أمريكا/إنجلترا: سلطة معرفية وتأهيلية، لكنها تتقاطع وتتفاوت بحسب المؤسسة.
الشرق: سلطة غالبًا تكتيكية أو فردية، إن وُجدت، وغالبًا ما تتقيد بالظروف المالية والسياسية.
٣. التدريب والتعليم
الغرب: برامج أكاديمية مخصصة، ورش عمل مهنية، شبكات احترافية.
الشرق: ندرة برامج متخصصة، اعتماد على الخبرة الذاتية أو التدريب العملى داخل الإنتاج.
٤. العلاقة بالمخرج والمؤلف
الغرب: شراكة واضحة تتنوع بين الدعم النقدى والمساهمة الإبداعية.
شرق: غالبًا علاقة غير محددة وقد تتحول إلى تداخلات أو إقصاء بسبب غياب تعريف وظيفى واضح.
٥. الدور السياسي/الإيديولوجي
أوروبا الشرقية: الدراماتورجية كأداة للتكيّف/المقاومة تحت القيود.
الغرب: قد تكون نقدية سياسيًا، لكن ضمن أطر حرية أوسع.
الشرق: تتأثر كثيرًا بالسياسات الثقافية المحلية؛ إمكانيتها فى المناصرة محدودة دون دعم مؤسساتى.
إن كتاب ما الدراماتورجية؟ يقدم مادة غنية لفهم تعدد وجوه هذا الحقل. لكن أهم ما يقدمه هو السؤال نفسه لا الجواب النهائي: كيف نريد أن نمارس الدراماتورجية فى عصرنا؟ هل نريدها أداة بنيوية داخل مؤسستنا، أم ممارسة مستقلة تُغذى إنتاجاتنا من خارجها؟ الإجابة تختلف وفق السياقات، لكن البديهى أن وجود وظيفة دراماتورجية واضحة ومؤسساتية سيساهم فى رفع مستوى الإنتاج المسرحى وجعل قراءات الجمهور أكثر ثراءً ومتانة.

العلاقة بين الأداء المُشاهَد..

والأداء التشاركي(٣)

تأليف: جيمس هاملتون
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

ما يفعله المؤدون

يُنشئ المؤدون إشاراتٍ تُرشد المتفرجين فى تمييزهم لتدفق البيانات وفى تكوين فرضياتٍ حول مُسبّبها.(١) ويوضّح هذا الرأى كيفية توليد هذه الإشارات من خلال اعتبار الأداء نوعًا من سلوك العرض لدى الحيوان البشرى.(٢) تعتمد السمات التى يستخدمها المؤدون ويعرضونها كإشارات، والتى يُمكن للمتفرجين من خلالها تمييز تدفق البيانات وتكوين فرضياتٍ حول سببه، على أنواع الخيارات التى يتخذها المؤدون. بعد اتخاذ خياراتهم، يُظهر المؤدون تلك السمات المُختارة. يُتيح لنا هذا التحليل شرح الفرق بين الأداء فى حد ذاته، والفئة الأضيق من الأداء التى نُسمّيها «التمثيل».

كان لتطور هذه النظرة علاقةٌ أكبر بـ«نظرية الإشارة theory of signal» منها بعلم العلامات semiology الشائع.(٣) والسبب هو أننى لا أرى مبررًا قويًا للاعتقاد بأن الإشارات يجب أن تحتوى دائمًا على عنصر دلالى، وهى وجهة نظر يلتزم بها علم العلامات. كما لا أعتقد، كما يعتقد علماء العلامات، أن المشاهدين «يترجمون» الإشارات التى يرونها ويسمعونها. ويمكننا تفسير نطاق أوسع من الظواهر بالاعتقاد بأنهم يطورون ويغيرون توقعاتهم بشأن ما سيحدث، وما الذى يسببه، ونوع هذا الشيء.(٤)

تُستخدم نظريات الاقتباس التوضيحية Demonstrative theories of quotation لعرض الرؤية المُطوّرة لهذه الإشارات. وتُبيّن لنا نظريات الاقتباس التوضيحية التى أعتمد عليها هنا سبب عدم وجود فرق جوهرى مفاهيمى بين الأداء والتمثيل، على عكس ما ذهبت إليه بعض نظريات عملية التمثيل ونظريات الأداء.(٥) لا شك أن هناك فرقًا تاريخيًا مهمًا، يُعزى إلى اختلاف تاريخى فى التقاليد المسرحية. وهذه تطورات تاريخية ذات صلة وثيقة، ينبغى على أى نظرية لعملية التمثيل أو نقادها الانتباه إليها.

اختيارات المؤدين

يتخذ المؤدون خيارات بشأن ما سيسمعه ويشاهده المتفرجون. تُشكل هذه الخيارات معظم تدفق البيانات الذى سيواجهه أى متفرج فى أى عرض. لاتخاذ خياراتهم، يجب على المؤدين الإجابة على خمسة أسئلة أساسية، سأسميها «أسئلة المؤدي».(٦)

أ) ماذا أقول، إن وُجد؟

ب) كيف أقوله؟

ج) ماذا أفعل عندما أقوله؟

د) ماذا أفعل عندما لا أقول شيئًا؟

هـ) أين نُوجِّه (كفرقة) انتباه المشاهدين ليكونوا فى أفضل وضع لاستنتاج ما نُريد منهم أن يفهموه؟

هذه خيارات تتعلق بالسمات، والتى غالبًا ما تكون سمات المؤدى نفسه، وكيفية الكشف عن بعضها وإخفاء البعض الآخر.

الأداء كنوع من عرض السلوك

بعض أنواع النمل «تُقوم ببطولات طقسية، حيث يُؤدى مئات النمل معارك استعراضية نمطية للغاية» بدلاً من الانخراط فى «قتال جسدى فعلى عند تحدى الحدود الإقليمية».(٧) وتشارك بعض الرئيسيات فى «عرض برى ومثير للإعجاب»، و«تُخطط له وتُنفذه بعناية» بهدف «تحسين فرصها فى ترهيب المنافسين دون اللجوء إلى قتال جسدى فعلي». (٨) ويستغل ال«كواكيوتل رفيع المستوى» «قناةً للمطالبة بالمكانة الاجتماعية علنًا، والامتيازات التى تُعرض، والضيافة الاحتفالية التى تُقدم»، وذلك لتعزيز المكانة الاجتماعية لعائلته.(٩) تُشكل هذه المعلومات الإثنولوجية عن أعضاء الأنواع الحيوانية، بما فى ذلك جنسنا، أساس نظرية الأداء التى أقترحها. وبالمثل، يُظهر المؤدون سمات أنفسهم لتسلسل مقصود من التأثيرات، المعرفية والعاطفية؛ ومن خلال عرض تدفق بيانات ملموس، فإنهم يوجهون المشاهدين إلى تحديث توقعاتهم، بشرط حدوث تغييرات فى تدفق البيانات.(١٠)

لن يجد الكثير من المؤدين أنفسهم فيما كتبته للتو. وهذا ليس مفاجئًا. فبما أن المؤدين عادةً ما يلتزمون بنظرية عملية الأداء، وهى نظرية حول كيفية الأداء الجيد أو بأسلوب معين، فإنهم عادةً ما يتبعون التعليمات التى استوعبوها. لكن نظريات عملية الأداء لا تُخبرنا بما يفعله التأمل الفلسفى، أى ما يفعلونه؛ بل تُخبر الناس بكيفية القيام بذلك، وكيفية تحسينه، أو كيفية القيام به بطريقة معينة.

على النقيض من ذلك، تخيل أن صديقتك أنجيلا تُخبرك عن محادثة سمعتها بين ممثلين تُشير إليهما بـ«هو» و«هي». تُروى أنجيلا المحادثة على النحو التالي:

قالت : «سألعب دور جيرترود»، فذهبت (تدور عيناها مصحوبة بغرغرة بالكاد يمكن التعبير عنها).(١١)

يزعم دوجلاس باترسون أنه فى مثل هذه الحالات لا يوجد فرق بين الإشارات داخل مصفوفات الاقتباس («قال» و«ذهبت»)؛ إذ يُلاحظ أن كليهما يُمكن تفسيره على أنه إشارات إلى سلوك يُعرض مباشرةً. وسواءً كان باترسون مُحقًّا أم لا بشأن الاقتباس عمومًا، فإن ادعائه يُقدم لنا اقتراحًا مهمًا لفهم ما يحدث فى العروض المسرحية.(١٢)

باستعارة بعض الأدوات التى استخدمها نيلسون جودمان فى مناقشة «التوضيح»، نحصل على تحليل لكيفية عمل هذه العروض فى العروض.(١٣) والتوضيح هو إبراز سمات معينة لعينة مفترضة، وهى السمات ذات الصلة بعرض معلومات الهدف لشخص آخر. على سبيل المثال، تُستخدم قطعة قماش من خياط لتوضيح البدلة، حتى لو كانت مجرد عينة من القماش التى ستُصنع منها البدلة. وبتعبير أدق، فإن التوضيح هو تقديم أسماء أو تسميات لخصائص مختارة يمتلكها الهدف، والإشارة إليها بشكل ما.

غالبًا ما يكون العامل الحاسم فى اختيار قطعة قماش للعرض هو اهتمام الطرف الآخر بخصائص معينة للقطعة دون غيرها، أى اللون والملمس، وليس الحجم، لأن الطرف الآخر يهتم بمظهر القماش عند تغطيته لأريكته. وكما تشير مارى سيريدج، ففى سياق مدرسة للخياطة، قد يكون الحجم هو السمة المختارة والموضحة.(١٤) وبالتالى، فإن اختيار السمات المراد عرضها يعتمد على السياق، تمامًا كما هو الحال بالنسبة لخصائص العينات المعروضة فى الخطاب المباشر وغير المباشر.

الأداء والتمثيل

التمثيل نوع من الأداء، مهما بلغ تأثيره فى وقت مُختار عشوائيًا. ومن الحقائق التاريخية، أنه عندما يستنتج المتفرجون حاليًا، وبشكل مناسب، أن ما يُسبب تدفق البيانات هو قصة ما، شيء مُهيكل سرديًا، فإن المؤدين يقومون بما نُسميه «تمثيلًا». وإلا، فهم لا يفعلون ذلك عادةً. ومن الحالات المُشكلة، بالطبع، الحالة المذكورة سابقًا: عرض «الحب والمعلومات». يكمن جزء من إغراء المُتفرج لمواصلة محاولة إعطاء العرض بأكمله قوسًا سرديًا فى أن كل مشهد مُمثل. لكن الأمر ليس كذلك. وهنا تكمن المُشكلة بالنسبة لمُتفرجينا. فعندما تُرشد إشارات المؤدين المتفرجين إلى استنتاج الفاعلية والأفعال، سواءً داخل المشهد أو من خلال الأداء، غالبًا ما يُفهم الأداء بأكمله - أو فى هذه الحالة يُساء فهمه - على أنه «عرض سردي».

والممثلون، بغض النظر عن نظرية التمثيل التى تدربوا عليها والتى يكشفون عنها فى عروضهم، يُجيبون على أسئلة المؤدى الخمسة نفسها. وغالبًا ما يفترضون نطاقًا معينًا من الإجابات لا يمتلكه غيرهم من الممثلين. اختار المغنون، ولاعبو الخفة، وفنانى الأداء، والمصارعون المحترفون، والمقلدون نطاقات الأشياء التى يُفترض أن يكونوا قادرين على قولها وفعلها، والطريقة أو الأساليب التى قد يقولونها أو يفعلونها بها. وهذا يختلف عن نطاق الأشياء التى فكر فيها الممثلون ضمن نطاقاتهم لمعظم المئتى عام الماضية أو نحو ذلك. لكن جميعهم يختارون ما يعرضونه من خلال الإجابة على أسئلة المؤدى نفسها.

لا ينكر هذا الوصف حقيقة أن الممثلين غالبًا ما استخدموا الكتابة ذات البنية السردية لتوجيههم فى اتخاذ خياراتهم. ويتجلى عدم حاجتهم إلى ذلك فى كوميديا الفن والعروض الارتجالية المعاصرة. ولكن فى التقليد المسرحى الغربى المتأخر، الذى كان إلى حد كبير تقليدًا « لـلمسرح الأدبي»، فقد فعلوا ذلك فى الغالب. غالبًا ما كُتبت القصص فى شكل نصوص مسرحية، وهذه تُسهّل خياراتهم. فى المقابل، عندما يُنشئ المؤدون إشارات مُنظمة حول شيء غير مبنى سرديًا، سيحاولون توجيه المتفرجين إلى استنتاج البنية ذات الصلة كسبب لتدفق البيانات. قد يكون الشكل الذى يُرشدهم «نصًا» مبنيا وفقًا لشكل السوناتا الموسيقية، أو لتسلسل رقمى، أو لبنى قصيدة غنائية، أو حتى لشيء عشوائى تمامًا. وإذا استنتج المتفرجون أن هذا هو نوع السبب الذى ينتج تيار البيانات بأكمله، فسوف يطلق على الأداء أنه «غير سردي»، أو «شبه سردي»، أو فى بعض الأحيان «ما بعد درامى» اعتمادًا على البنية الفعلية لتدفق البيانات المتصور.

ما العلاقة بين العروض المسرحية المُشاهَدة والتشاركية؟

كما أشرتُ سابقًا، أتناول هذا السؤال من خلال دراسة العلاقة بين المشاهدة والمشاهدة-التمثيل. فى مقالٍ نُشر مؤخرًا، تُسلّط بيرتى فرديمان(١٥) الضوء على مُتهمَين نظريَّين، وتنتقد كليهما عن حق: فقد اعتقد العديد من مُنظّرى المسرح أنه (أ) لكى يكون المشاهد «عامل تغيير، يجب أن يكون فاعلًا»، وأن (ب) لكى تكون المشاهدة فاعلّة، يجب أن يكون المسرح «مشاركًا».(١٦) تدّعى فرديمان، مُحقّةً، أن كلا من (أ) و(ب) مُضلّلان. والسببان هما أولًا أن الادعاء بأن المُشاهدين-الفاعلين فاعلون بطريقةٍ مُختلفةٍ عن النشاط

المُعتاد للمشاهدة لا ينبع من الادعاء بأن المسرح، فى لحظةٍ تاريخيةٍ ما، عامل تغيير. وثانيًا، لا ينبع الادعاء بأن المسرح بحاجةٍ إلى أن يكون مُشاركًا من الادعاء بأن المشاهدة-التمثيل فاعلة.

للدفاع عن موقفها، تستعين فيردمان بجاك رانسيير الذى يكتب: «المتفرج يتصرف أيضًا، مثل التلميذ أو الباحث. فهو يلاحظ، ويختار، ويقارن، ويفسر. ويربط ما يراه بمجموعة من الأشياء الأخرى التى شاهدها على مسارح أخرى، وفى أنواع أخرى من الأماكن».(١٧) ويعتبر فيردمان ورنسيير اعتراضهما موجهًا إلى محاذاة المشاهدة مع السلبية ومحاذاة المشاهدة-الفعل مع النشاط. ويمكن رؤية ما يثير الشكوك حول المحاذاة بالإشارة إلى حقيقة أنه للحصول على أى إحساس بما يحدث فى الأداء، يجب على المرء الانخراط فى تقديم تخمينات حول أسباب تدفق البيانات ومراجعة تلك التخمينات مع تغير تدفق البيانات. ومن الصعب اعتبار هذا «غير نشط» أو «سلبي». كما يجب على كل من المتفرجين والمتفرجين-الممثلين على حد سواء أن يتوصلوا إلى فهم ما يدفعهم إلى التصرف ورد الفعل؛ وليس هناك ما يدعو للاعتقاد بأنهم يستخدمون جهازًا عقليًا مختلفًا ومتميزًا لهذه المهمة عن الجهاز الذى يستخدمونه فى الأحداث اليومية. وهذا الجهاز نشيط دائمًا، ويتضمن البحث عن الإشارات ذات الصلة والاستجابة لها جسديًا عند تمييزها.

ثلاث قضايا

تدّعى فردمان أن «الممارسات التشاركية فى المسرح اهتمت تاريخيًا بإحياء ديناميكية الممثل/المتفرج وتجريبها».(١٨) وهذا لا يُخبرنا ما إذا كان التمييز بين المسرح المُشاهد والمسرح التشاركى حقيقيًا أم لا، ولا، فى حال عدم وجود تمييز حقيقى، لماذا يعتقد الكثيرون بوجوده. ومع ذلك، فإنه يقودنا إلى ثلاث قضايا نحتاج إلى مناقشتها. (أ) نحتاج إلى شرح العلاقة، أو «الدينامية»، نفسها. (ب) تتضمن هذه التجارب أيضًا أشخاصًا. وكما هو الحال مع أى تجارب تتضمن أشخاصًا، قد تنشأ بعض القضايا الأخلاقية. إن كون بعض المسرح يُثير بعض القضايا الأخلاقية الخطيرة المحتملة أمرٌ يحتاج إلى شرح ومناقشة. (ج) تثير هذه التجارب أيضًا تساؤلات حول كيفية إدارة الانتباه فى الإنتاج المسرحى. هذه القضية المعرفية فى المسرح تحتاج أيضًا إلى مناقشة وشرح.

الهوامش

١- يمكن الاطلاع على معالجة أكثر شمولاً لبعض هذه المواد فى مقال جيمس ر. هاميلتون، «التمثيل»، مجلة النظرية والنقد الدرامى، المجلد ٢٨ (٢٠١٣)، ٣٥-٥٩.

٢- سيلاحظ المطلعون على نظرية الأداء أن محاولات ريتشارد شيشنر المبكرة لاستخدام المعلومات الإثنولوجية أثرت على هذه النظرية. فى الواقع، أعتقد أن وجهة نظره الإثنولوجية كانت صحيحة إلى حد كبير. لكننى أعتقد أيضًا أنها ظلت إلى حد كبير غير مكتملة.

٣- فى هذا السياق، أناقش الإشارات الناجحة. ولعل الإخفاقات أكثر وضوحًا؛ لكنّ المجال لا يسمح بمناقشتها.

٤- قد تكون المصطلحات الأخرى لـ «التوقعات» هى «الاعتقادات» أو «التنبؤات»

٥- تم تقديم مصطلح «نظرية عملية التمثيل» بواسطة فيليب زاريلى، «مقدمة»، فى كتاب فيليب ب. زاريلى (المحرر)، إعادة النظر فى التمثيل: دليل نظرى وعملى (لندن: روتليدج، ٢٠٠٢).

٦- اقترح هربرت بلاو أن تكون الأسئلة الأربعة الأولى بمثابة أسئلة أساسية للمؤدى فى ندوة صيفية للمؤسسة الوطنية للعلوم الإنسانية حول المسرح والأداء فى جامعة نيويورك فى صيف عام ١٩٨١. أما السؤال الخامس، فهو مأخوذ من كتاب جوزيف تشايكين، «حضور الممثل» (نيويورك: أثينيوم، ١٩٨٠)، ص ٥٩: «يتعلق التمثيل دائمًا بالانتباه، وبموضع هذا الانتباه».

١١- أتبنى نهج جين هيل بوضع أوصاف السلوك غير اللغوى ذى الصلة بين قوسين، {}، ووضع اللغة الوصفية بخط مائل. جين هيل، «فى التحدث بهذه الطريقة: دلالات الخطاب غير المباشر»، المجلة الفلسفية، المجلد ٥١ (٢٠٠١)، ٤٣٣-٤٥٤.

١٢- دوجلاس باترسون، «تعليق على كتاب بول ساكا، «أهمية الاقتباس»» (ورقة بحثية مقدمة إلى القسم المركزى للجمعية الفلسفية الأمريكية، شيكاغو، إلينوى، أبريل ٢٠٠٥).

3- Brian Skyrms, Signals: Evolution, Learning, and Information (Oxford: Oxford University Press, 2010)

7- Bert Hölldobler, ‘Tournaments and Slavery in a Desert Ant’, Science, vol. 192, no. 4242 (1976), 912–914.

8- Jane Goodall, Through a Window: My Thirty Years with the Chimpanzees of Gombe (New York: Mariner Books)

٩- وصف ذاتى مستند إلى الإثنوغرافيا لحفل بوتلاتش، أعده أعضاء فرقة كواكيوتل الهندية فى قرية تساكيس فى فورت روبرت، كولومبيا البريطانية. كان موقع الويب الذى ظهر فيه هذا الوصف هو http://www.kwakiutl.bc.ca/culture/pot-latch.htm. للأسف، لم يعد متاحًا. ولكن انظر كتاب ألدونا جونايتيس، «الأعياد الرئيسية: بوتلاتش كواكيوتل الخالد» (سياتل، واشنطن: مطبعة جامعة واشنطن، ١٩٩١).

13- Nelson Goodman, ‘The Sound of Pictures’, in Languages of Art (Indianapolis, IN: Bobbs-Merrill Company, Inc., 1968), 45–95, especially 52–57.

14- Mary Sirridge, ‘The Moral of the Story: Exemplification and the Literary Work’, Philosophical Studies, vol. 38 (1980), 392.

15- Bertie Ferdman, ‘Participation and Its Discontents’, PAJ: Performing Arts Journal, vol. 107 (2014), 100–107.

16- Ferdman, ‘Participation and Its Discontents’, 101.

17- Jaques Ranciere, The Emancipated Spectator, trans. Gregory Elliott (Brooklyn,
NY and London: Verso, 2009), 13.

18- Ferdman, ‘Participation and Its Discontents’, 100.

النقد المسرحي السري والمجهول في مصر(٣٧)

شُرم بُرم.. مفاجأة درويش الأسيوطى!

سيد على اسماعيل

تحت رقم «٢٦٠» أحتفظ بنص مخطوط - مكتوب بالآلة الكاتبة - لمسرحية «شرم برم»، تقدمت به فرقة أسيوط القومية عام ١٩٨٧ إلى الرقابة من أجل التصريح بتمثيله. ومكتوب على الصفحة الأولى أن النص تأليف الكاتب العراقى «عبد الفتاح رواس»، أشعار «درويش الأسيوطي»، صياغة وإخراج «رأفت الدويري». وللأسف الرقابة رفضت هذا النص، ثم تراجعت ووافقت على عرضه لمدة «ليلة واحدة»! هذا هو التاريخ الرسمى الموثق لهذا النص كما تثبته الوثائق المرفقة به! لكن هناك حكاية أخرى خلف هذه الوثائق، تقول إن المؤلف العراقى هو مؤلف سورى، وأن رأفت الدويرى لم يقم بصياغة النص، بل من قام بتمصيره أو إعداده هو «درويش الأسيوطى» الذى أخفى اسمه! وأن الرقابة رفضت النص بسبب عنوانه! وعندما تم تغيير العنوان صرحت الرقابة بالعرض ليوم واحد، فقامت الفرقة بعرضه أسبوعين! هذه خلاصة الموضوع، وإليك تفاصيله:

من الواضح أن هذا النص هو أول نص يتم عرضه فى مصر من تأليف هذا المؤلف، بدليل أنهم ظنوه كاتبًا عراقيًا، والحقيقة أن المؤلف هو الدكتور المرحوم «عبدالفتاح رواس قلعجي» الكاتب المسرحى السورى الشهير!

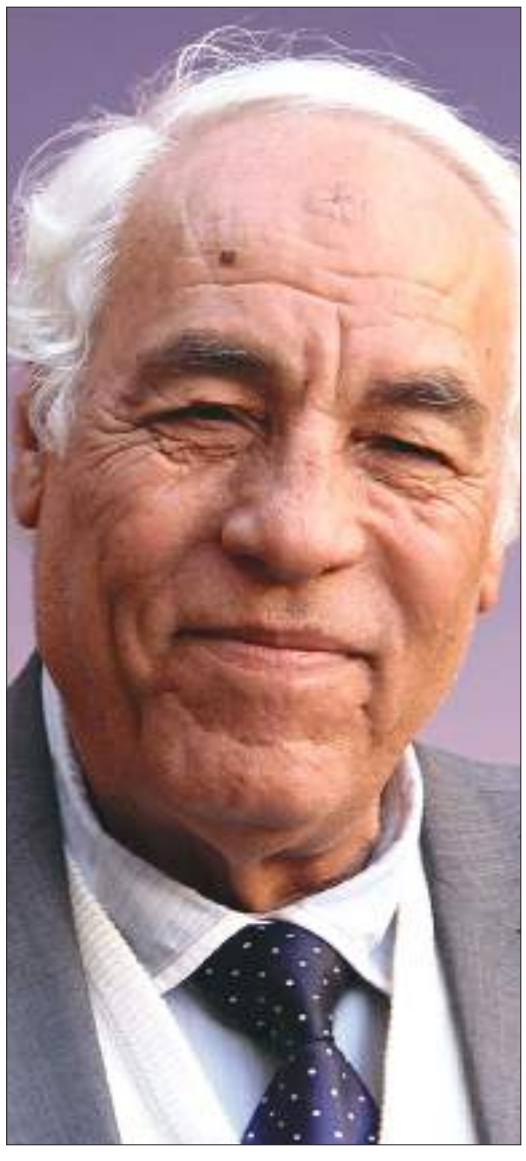
كتب الرقيب «فتحى عمران» تقريرًا رقابيًا، قال فيه: "مسرحية مُعدّة عن نص للكاتب العراقى عبد الفتاح قلعجى تبدأ بمشهد لمُعلم يلقى تعاليمه على مجموعة من الطلاب غير محددى الملامح ليبث فيهم ويعلمهم سمات العصر ويضع أيديهم على حقائق مشوهة أو شوهت بما يقترفه الإنسان من جرائم فى حق أخيه الإنسان.. فلم يعد مكان للبطولة التى أفسد معناها التسلط والظلم والفساد فى أنظمة الحكم المستبدة التى تضع المصالح الشخصية فوق الصالح العام. ينتقل المؤلف إلى مشهد قصر ملكى يبدو أنه فى زمن الحملات الصليبية.. يستعرض المؤلف شخصيات كان لها أكبر أثر إيجابى أو سلبى مثل الأمير أرناط قائد من قواد الحملة الصليبية والمعروف بتعصبه الدينى، كذلك استعان المُعد بشذرات من التاريخ ليضمنها نص المسرحية فالمخايل أو المهرج شخصية ظهرت فى كل قصور الحكام إلا أن مخايل هذا القصر قدم عرضًا لم يُعجب السلطان ولم يخرجه من الكآبة التى سيطرت عليه نتيجة إحساسه بأن الرعية لا تهتم به. وقد استباح المؤلف أو المعد لنفسه التجول بين صفات التاريخ ليعبث بها ويقدم صورة مشوهة عن التاريخ العربى المجيد. «الرأي»: المسرحية عبارة عن مشاهد متفرقة لا يربطها سوى إصرار المعد على تشويه التاريخ العربى ولذا أرى عدم التصريح بهذه المحاولة المسرحية لتعارضها مع النظام العام ومحاولتها إثارة البلبلة، لذا أرى من الضرورى عدم التصريح بمثل هذه الأعمال".

وكتب الرقيب «شوقى شحاتة» فى تقريره ملخصًا مشابهًا لملخص الرقيب السابق، ولكنه أنهى تقريره برأى قال فيه: "لما كانت المسرحية رمزية تحاول إسقاط مساوئ عهد المماليك على الحاضر، لذا أرى عدم الموافقة على المسرحية".

أما الرقيب الثالث فقال فى تقريره: "المسرحية من المسرحيات الرمزية التى تخلط بين الماضى والحاضر فتجعل السلطان أساس الفساد والجوع والفقر للشعب. والمسرحية تظهر فى بعض مشاهدها ومشاكلها الواقع العصرى لنا لما يعانيه الشعب من بعض النواحى الاقتصادية حيث إن السلطان يعمل من أجل نفسه، لذا نرى عدم الترخيص بهذه المسرحية حفاظًا على الأمن العام، تطبيقًا للقانون الرقابي".

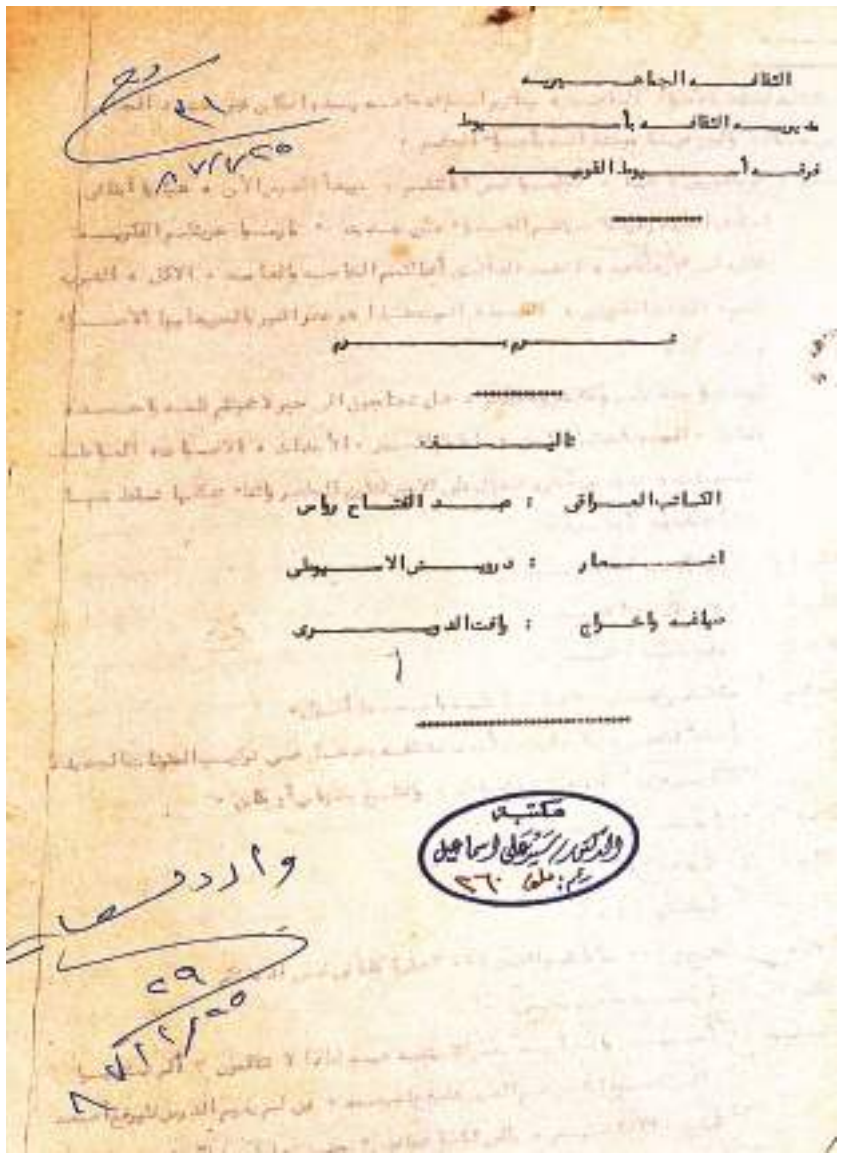
أما التقرير النهائى الذى كتبه مدير مراقبة المسرحيات، فقال فيه: "الموضوع حول سلطان ظالم لاه وحاشيته التى تعميه عن الحقائق لصالحها وتزين له الأمور وينتهى العمل بموت السلطان الذى يزيف المذيع وصفه بما يصوره كبطل أسطوري". ثم يثبت المدير – فى تقريره - أنه قرأ التقارير الثلاثة السابقة، ويذكر أسماء الرقباء: شوقى شحاتة، وفتحى عمران، وفاروق البهائى، وأنهم رفضوا النص بالإجماع! وبدلًا من إقرار الرفض – بناء على إجماع الرقباء – كتب الآتي: "وقد سبق لنا قراءة النص الأصلى واعترضنا عليه، وقد قدّم المُعدّ نصًا معدلًا طبقًا للمناقشة معه، وأرى الترخيص بالنص ليوم واحد بعد حذف الملاحظات ص(١٠، ١٤، ١٥، ١٧، ٢٣، ٢٥، ٢٦، ٢٩)". وفى نهاية هذا التقرير وجدت صيغة استلام النص هكذا: "استلمت نسخة الرقابة يوم ١٩٨٧/٢/٨ [توقيع] «عاطف رشدى فهيم» أمين مخازن قصر ثقافة أسيوط، بطاقة ع ٢٦٧٤٧ ثان أسيوط.

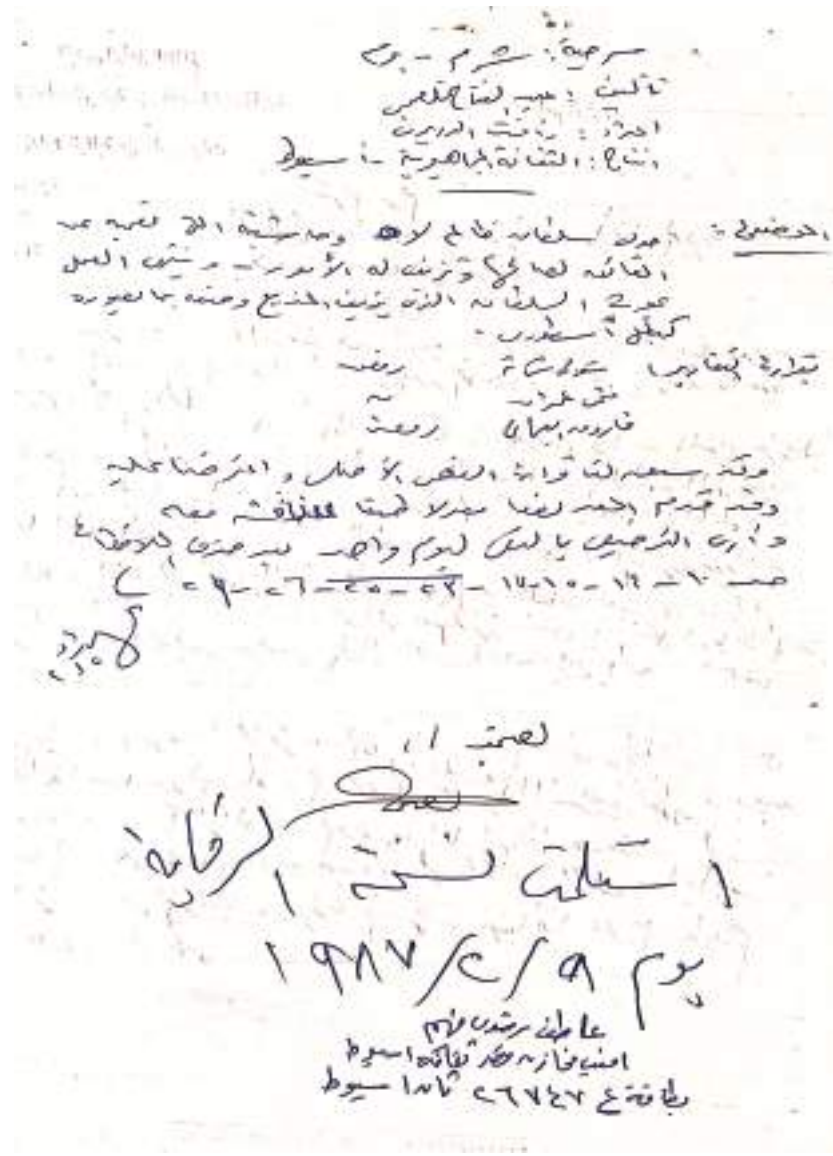
ومن أمثلة مواضع الحذف الرقابى، هذا الحوار بين الرجل والسلطان: «الرجل: كنت أحاول أحمل إليك صوت الشعب، منذ أن بدأت الحرب والأسعار ترتفع بجنون.. المواد الغذائية تختفى من السوق كل شيء يحتكر البطالة تتفشى. السلطان: نحن فى حالة حرب. الرجل: أنتم يا سيدى.. أما نحن ففى حالة جوع. السلطان: ألم نكافح أسباب الجوع ونقضى على المستغلين؟ ألم نصدر قانون مكافحة الجوع؟ أليس صحيحًا ما



درويش الأسيوطي

جريدة كل المسرحيين





تقرير المدير وإيصال الاستلام

غلاف المسرحية

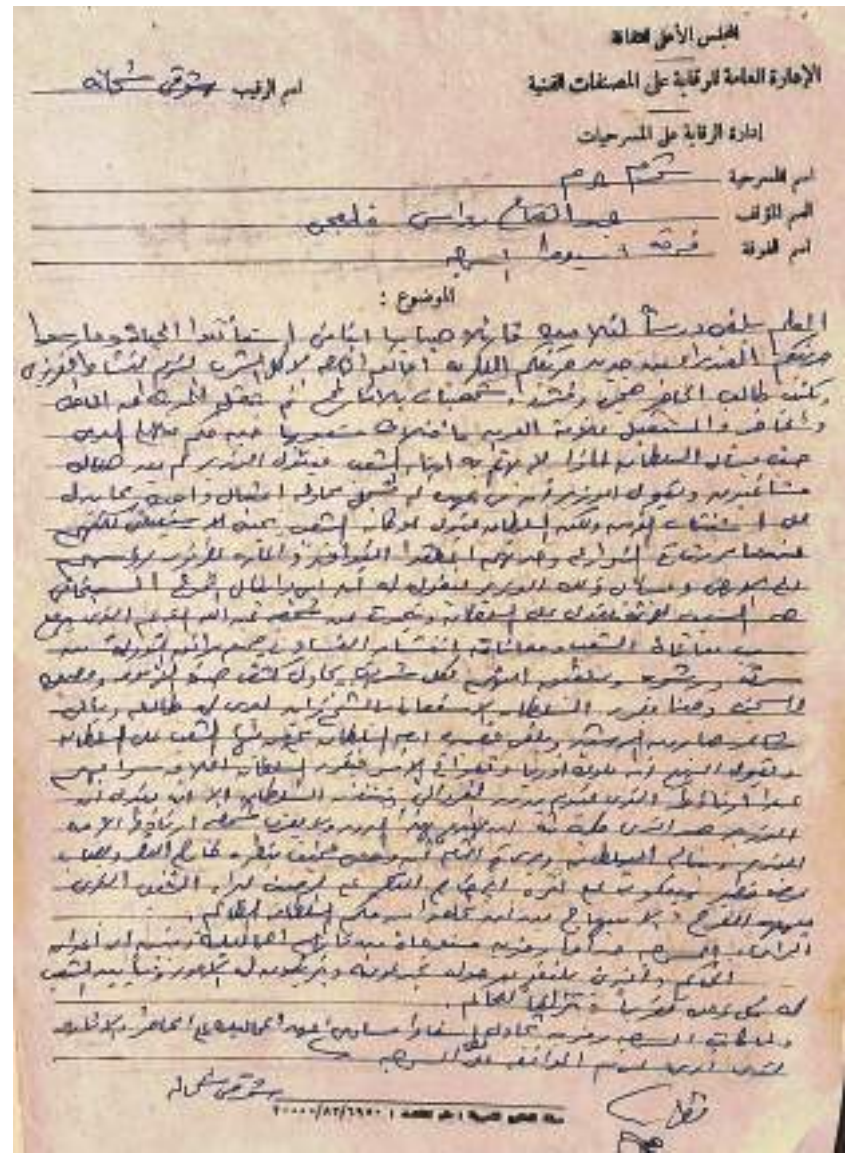
أقول يا وزيرى. الوزير: (كان غافلًا وفوجئ بسؤال السلطان) صحيح يا مولاى.. ولا الصحيح. السلطان: الجوع. الوزير: نعم.. نعم هناك جوع. السلطان: هناك قانون لمكافحة الجوع. الرجل: على الورق يا سيدى».

صدر الترخيص ونصه موجود فى نهاية النص هكذا: "لا مانع من الترخيص بنص مسرحية «شرم برم» لقصر ثقافة أسيوط، على أن يراعى الآتي: حذف الملاحظات ص ١٠، ١٤، ١٥، ١٧، ٢٣، ٢٥، ٢٦، ٢٩. وذلك لمدة ليلة واحدة فقط، على أن تخطر الرقابة بموعدى التجربة النهائية والعرض الأول، وتُراعى الآداب العامة فى الأداء والملابس". ثم خاتم الرقابة ومكتوب بداخله: إدارة رقابة المسرحيات، رقم الترخيص «٢٥»، تاريخه ١٩٨٧/٢/٨.

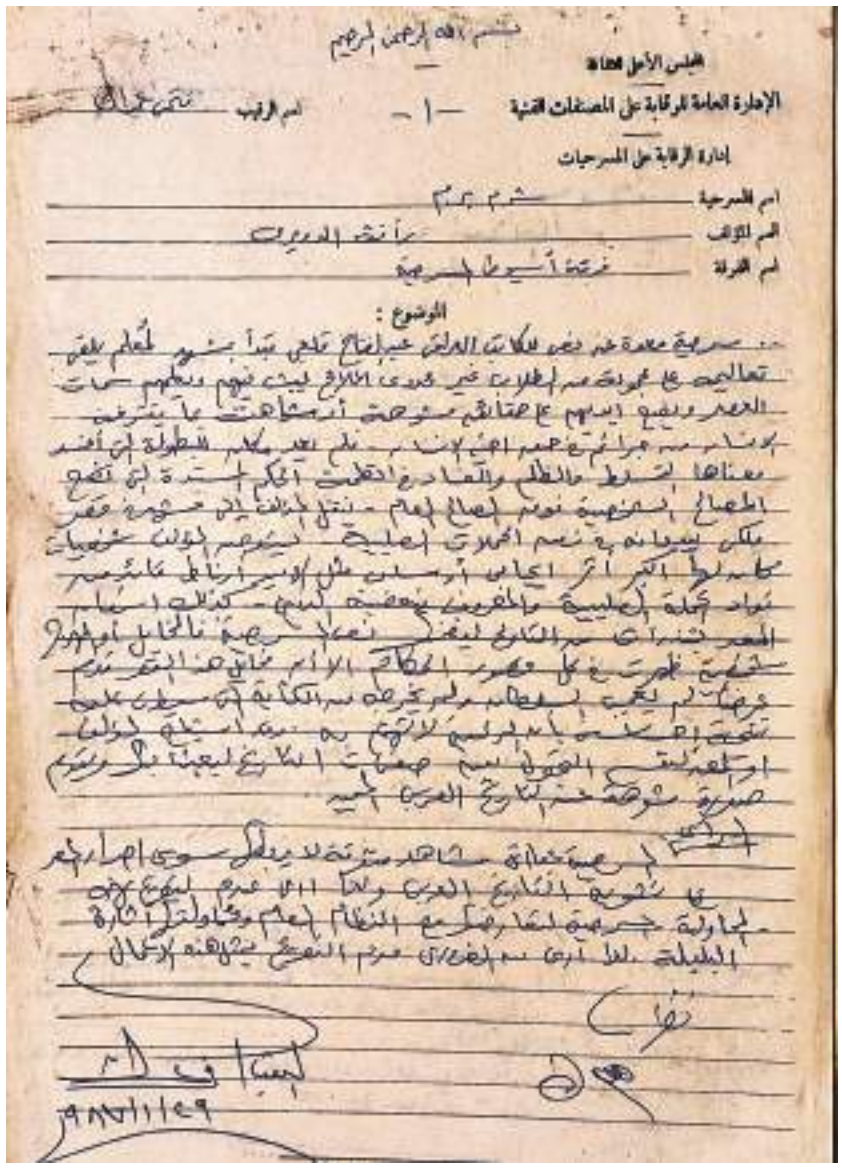
كل ما سبق كنت أعرفه وقرأته منذ أن احتفظت بالنص ووثائقه ضمن مئات النصوص المسرحية التى حصلت عليها منذ ثلاثين سنة، لكن الأستاذ «محمد الروبى» - رئيس تحرير مسرحنا – نشر فى نشرة المهرجان القومى للمسرح المصرى يوم ٢٠٢٥/٧/٢٦ كلمة - عن كاتب أشعار المسرحية «درويش الأسيوطى» - عنوانها «فى محبة درويشنا الأسيوطى»، قال فيها:

«هو قدّيس التراث، وحارس الذاكرة، وراقص فى محراب الأجداد.. تخدعك ملامح وجهه أول الأمر، فتظنك أمام رجلٍ قاسٍ، جهم النظرات، لا يبتسم كثيرًا. لكن ما إن تجلس إليه دقائق، حتى تُدرك أنك فى حضرة درويش حقيقى. لا بالاسم وحده، بل بالروح أيضًا.. درويش يرقص، نعم يرقص، لا على موسيقى خارجية، بل على نغمةٍ داخلية، تنبع من إيمانه العميق بأنه ابن شجرة حضارية ضاربة فى عمق الزمان، متعددة اللحاءات، موغلة فى التنوع والثراء. وقد نذر نفسه، عن طيب خاطر، للكشف عنها، ورعايتها، وتقديمها للناس بحبٍّ وفخر.. تلك الوجوه الشعبية التى تمرّ بنا سريعًا فى الحقول، والمواويل، والأمثال، تقف أمامه طويلًا. هو لا يمرّ على التراث كمارٍ عابر، بل كعاشق، كباحث، كمؤمن بأن المستقبل لا يُبنى إلا فوق جذورٍ تُروى بالمعرفة.. ودرويش الأسيوطى، لمن لا يعرف من شبابنا، هو شاعر وكاتب مسرحى وباحث فى التراث الشعبى، من مواليد عام ١٩٤٦ بقرية الهمامية - مركز البدارى - محافظة أسيوط. واحد من الأصوات الإبداعية الأصيلة فى الثقافة المصرية المعاصرة، كتب أكثر من عشرين ديوانًا شعريًا، تُرجم بعضها إلى الإنجليزية والفرنسية والألمانية، وصدرت أعماله الكاملة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة. نال جائزة الدولة فى الشعر، وله رصيد زاخر من المسرحيات التى كتبها للكبار والصغار، تم تنفيذها فى مصر والعالم العربى، وحصدت العديد من الجوائز. كما نُشرت مؤلفاته فى أبرز المجلات الأدبية فى مصر والعالم العربى، وترك أثرًا لا يُنسى فى ميادين الشعر والمسرح والبحث الشعبى. فى المسرح لم يكن درويش الأسيوطى مجرد كاتب تقليدى، بل كان صاحب رؤية خاصة تُعيد صياغة العلاقة بين المسرح والتراث. هو من القلائل الذين جعلوا من الخشبة معبرًا حيًّا للذاكرة الشعبية، مستلهمًا الحكايات والمواويل والعادات والأساطير من بيئته الصعيدية ليحوّلها إلى أعمال مسرحية نابضة بالحياة. فى نصوصه، لا يظهر التراث كخلفية أو ديكور، بل كجوهر درامى، ينبض بالحكمة الشعبية ويمنح الشخصيات عمقًا إنسانيًا. كُتب للأسيوطى أن يرى فى كل حكاء شعبى ممثلًا بالفطرة، وفى كل أغنية تراثية إمكانًا لمشهد، وفى كل مثل شعبى إمكانية لصراع درامى كامل. وقد امتدت تجربته لتشمل مسرح الطفل أيضًا، حيث قدّم نصوصًا تمزج الخيال بالحكاية الشعبية، مانحًا الطفل فرصة أن يرى نفسه فى مرآة أجداده. وبهذا، استطاع أن يُعيد الاعتبار للتراث بوصفه مادة حيّة قادرة على التجدد، لا مجرد ذكرى ماضوية تُعلّق على الجدران. بارك الله لنا فى عطاء درويشنا.. وكل التحية لمهرجاننا المصرى على هذه اللفتة التى منحتنا فرصة أن نقول لشيخنا شكرا.. شكرا على كل شيء».

هذا ما كتبه الأستاذ «محمد الروبى»، ونقلته هنا كاملًا لسببين: الأول أن جريدة مسرحنا لها موقع والعدد يصدر فى ملف إلكترونى، ما يعنى سهولة الوصول إلى الموقع، والاحتفاظ بملفات الأعداد، ما يعنى أننى أقوم الآن بتوثيق هذه الكلمة بصورة أقوى من نشرها فى نشرة المهرجان! أما السبب الآخر فإننى علقت على هذه الكلمة عندما نشرها الأستاذ «محمد الروبى» فى صفحته بفيسبوك، قائلًا عن درويش الأسيوطى: «يستحق الكثير.. ومنذ أيام وأثناء نبشى فى الأوراق اكتشفت أنه كان السبب فى معرفة الصعيد



المجلس الأعلى للثقافة
الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية
اسم الرقيب شوقي شحاتة
إدارة الرقابة على المسرحيات
اسم المسرحية شرم برم
اسم المؤلف عبد الفتاح رواس قلعجي
اسم الفرقة فرقة أسيوط المسرحية
الموضوع :



المجلس الأعلى للثقافة
الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية
اسم الرقيب فتحي عمران
إدارة الرقابة على المسرحيات
اسم المسرحية شرم برم
اسم المؤلف رأفت الدويري
اسم الفرقة فرقة أسيوط المسرحية
الموضوع :

تقرير الرقيب شوقي شحاتة

وأسيوط تحديدًا - وربما مصر - بكتابات المرحوم الدكتور السورى «عبد الفتاح قلعجي» عندما كتب أشعار مسرحيته «شرم برم» وعرضها فى أسيوط عام ١٩٨٧». فرد على الأستاذ درويش معلقًا على كلامى، قائلًا: «من غير المعروف أننى من قمت بتمصير «صناعة الأعداد» محبة فى عمنا رأفت الدويرى واسميتها «سلاطين عمولة» لكن الرقابة لم توافق على العنوان فقال لهم رأفت أسميه إيه «شرم برم» قالوا سميها!».

هنا قررت أن أعود إلى النص مرة أخرى، لتوثيق شهادة الأستاذ درويش الأسيوطى؛ لأنه كشف عن أمور غير معروفة – فى تعليقه السابق - منها أنه هو الذى قام بالإعداد أو التمصير، وأن العنوان الأصلى للمسرحية هو «صناعة الأعداد»، أما النص المُمصر أو المُعد فكان عنوانه «سلاطين عمولة»، وهو العنوان الذى اعترضت عليه الرقابة، فسخر المخرج رأفت الدويرى وتعصب وقال ساخرًا للرقباء: هل أسميها «شرم برم»، فارتفعت نبرة السخرية بين المخرج والرقباء، فقالوا له سميها «شرم برم».. وقد كان! هذا ما استنتجته من تعليق الأستاذ درويش، فكتبت إليه أطالبه بشهادته، فكتب الآتى نصًا:

«عرض المخرج الكبير «رأفت الدويرى» على الفرقة تقديم نص مسرحى باسم «صناعة الأعداد» للكاتب السورى عبد الفتاح رواس قلعجى، وكانت هى المرة الأولى التى تقدم فيها الفرقة نصًا عربيًا لمؤلف غير مصرى. وكان النص يهاجم بوضوح تسلط الحكم الدكتاتورى، ويصوره كنظام

تقرير الرقيب فتحي عمران

يهتم بالمظاهر أكثر من اهتمامه بالجوهر، وحاول المؤلف الاستعانة بالتراث العربى للتلطيف من الطرح السياسى. ولما كانت الصياغة تكاد تكون بالفصحى وبلهجة المؤلف السورى الكردى. كان من الصعب من وجهة نظر أعضاء الفرقة تقبل الجمهور فى أسيوط والتفاعل مع النص بلغته هذه بسهولة. فقال المخرج: (سهلة نمصر النص، وعلى ما أرجع من القاهرة يكون درويش الأسيوطى شاف النص يتعمل فيه إيه). وخلال غياب المخرج بالقاهرة قمت بإعادة كتابة النص باللهجة المصرية، وأضفت له مدخلًا مختلفًا فجعلت المحبظ يدخل من الصالة مرددًا أغنية على لسان الجزار الشعبى الذى ينادى على ما بقى من الذبيحة دون بيع يقول فيها: (اللى باقى لسه معانا.. نص دماغ البطش/ عجل صغير مخه منور.. نص دماغه بقرش/ وإيش جابك وسط الفوارس.. يا فشلة يا أبوكرش/ شوفوا شوفوا شوفوا.. غرق روحه من خوفه/ أنهوا له لمه.. وافرشوا له البرش). وهذا الاستهلال الشعبى مهد بشكل هزلى التناول الذى أعددته عن العمل والذى أسميته «سلاطين عمولة». وبعد أن أقرّ المخرج إعادة الكتابة باللهجة المصرية طلب توسيع رقعة خيال الظل، فقمت بكتابة النص العرائسى الطويل الذى قدم داخل العرض، لكن لا بد أن يعرض النص على الرقابة على المصنفات الفنية، ورغم تقدير الرقباء لقدر رأفت الدويرى رفض معظم من قرأ المسرحية إجازة النص، وكنا قد قطعنا شوطًا كبيرًا فى العمل على النص، بل كان الديكور قد اقترب من الاكتمال. أى تم الإنفاق على العرض.. ومحبة فى عمنا رأفت الدويرى لم أطلب أجرًا على الإعداد. كما أنى لم أرغب وأنا كاتب مسرحى أن أكتب اسمى على النص فأنا انتمى إلى تيار معارض وكتابة اسمى على النص قد يزيد من تعنت الرقابة. وبعد محاولات ومداولات وضغط من الفنان الكبير وافقت الرقابة على تقريبًا (١٧) صفحة من النص، واعترضت على العنوان «سلاطين عمولة» وقرروا بعد تغيير العنوان الموافقة على العرض لليلة واحدة، حتى يمكن تسوية نفقات العرض. قال لهم رأفت الدويرى بعدما رفضوا عنوانه الأصلى «صناعة الأعداد» أمال أسميه إيه؟ أسميه شرم برم. قالوا سميه «شرم برم». وقدم العرض باسم «شرم برم» لمدة أسبوعين! فقد اتفق المخرج مع القائم على التسوية المالية للعرض أن يقول إن الرقابة وافقت على العرض! وبهذا استمر العرض أكثر من المدة التى وافقت عليها الرقابة، وكان العرض ناجحًا بدرجة لم نتوقعها».

بناء على هذه الشهادة أقول للأستاذ درويش إن الرقابة وافقت على النص بأكمله فى «٣٦» صفحة وليس فى «١٧».. وهذا يعنى أن النص مفقود بالنسبة لك، ولكنه بين يدى الآن.. فهل ستقوم بنشره مستقبلًا، بوصفك المعد، وهذا عملك، وأيضًا تخليدًا لذكرى المؤلف المرحوم عبد الفتاح قلعجي؟ أما الباحثين فأقول لهم: من سيقوم بدراسة النص من حيث إعداده، ومقارنته بالنص الأصلى، ومقارنة اللهجات المصرية والسورية بين الأصل والإعداد.. إلخ.

مسرحنا الأخيرة
العدد 942 15 سبتمبر 2025

مشهد

عن عنفوان التجريب

ومسرح الصدمة

محمد الروبى

يخبرنا التاريخ بأن ليس كل تجريب جاء وديعًا أو مأمون العواقب. فأحيانًا يبلغ عنفوانه حدًّا يُرعب ويُربك، فتتقلب الخشبة على ذاتها ويتحوّل الجسد نفسه إلى مسرح نابض، أو أداة تكسر المألوف.

بعض الفنانين فى تجاربهم لم يكتفوا بكسر الإيهام بمعناه الجمالي، بل ذهبوا أبعد، إلى تحطيم الجدار الرابع بكل ما يحمله من مسافة أمان بين الممثل والجمهور. ووصل جنون البعض إلى اقتحام المجال الشخصى للمشاهد وإدخاله فى لعبة خطرة، ليصبح المسرح فعل مواجهة عارٍ، بلا وسطاء، وبلا أى ضمان للعودة إلى ما كنا عليه قبل العرض. وإليكم بعض الأمثلة:

فى عام ١٩٧٤ بمدينة نابولي، وقفت الصربية مارينا أبراموفيتش أمام طاولة تحمل ٧٢ شيئًا: ورد، عسل، ريش.. وفى الجهة الأخرى سكّين، سوط، سلسلة حديدية، وحتى مسدس محشو بالرصاص. نظرت إلى الجمهور وقالت بهدوء:

«سأبقى هنا ست ساعات. لن أتحرك، ولن أقاوم. أنتم أحرار أن تفعلوا بى ما تشاؤون».

فى البداية، بدا الجمهور خجولًا، وضعوا الورود فى يديها ولمسوا كتفها بلطف. لكن شيئًا فشيئًا تبدّل المشهد: الفضول صار جرأة، والجرأة انقلبت إلى قسوة. مزقت ملابسها، جُرح جلدها، ووضعت سلسلة حول عنقها. ثم وصل الأمر إلى أن صوّب أحدهم المسدس إلى رأسها، لولا تدخل آخر لسحبه. وعندما انتهت الساعات الست، تحركت مارينا ببطء نحو الحضور، فامتلأت وجوههم بالذعر وانسحبوا واحدًا تلو الآخر، وكأنهم يهربون من مواجهة أنفسهم.

وهكذا لم يكن عرض الإيقاع صفر (Rhythm٠) مجرد تجربة فنية، بل درس صادم فى هشاشة الحضارة، وكشفًا لمدى قرب الإنسان من العنف حين تغيب الحدود.

لكن مارينا لم تكن الأولى، ولن تكون الأخيرة.

فى عام ١٩٦٤، جلست اليابانية يوكو أونو على منصة، ودعت الجمهور إلى الاقتراب منها وقطع أجزاء من ثيابها قطعة بعد أخرى. كانت صامتة، متجمدة، تراقب كيف يمكن للفضول البريء أن يتحول إلى تجريد مهين.

فى عام ١٩٧١، وقف الأمريكى كريس بردن فى قاعة صغيرة ودعا صديقًا لإطلاق النار عليه، فاخترقت الرصاصة ذراعه، مطرحة السؤال: هل يمكن للفن أن يعرّض الجسد لخطر حقيقي؟

وفى العام نفسه تقريبًا، قرر الفنان الألمانى جوزيف بويز حبس نفسه ثلاثة أيام داخل معرض فى نيويورك مع ذئب برى فى عمل بعنوان I Like America and America Likes Me، ليحوّل المواجهة بين الإنسان والحيوان إلى استعارة عن العنف الكامن فى المجتمع.

وفى ثمانينيات وتسعينيات القرن الماضي، قدّم التايوانى تيهتشينج هسيه سلسلة من "الأعمال السنوية" القاسية: عام كامل داخل قفص، عام كامل فى العراء دون مأوى، وعام كامل مربوطًا بفنانة أخرى بحبل لا يزيد طوله عن متر واحد دون أن يلمسها.

وفى ١٩٩٣، استخدمت الأمريكية جينين أنطونى شعرها المغموس بصبغة سوداء لمسح أرضية القاعة، فى فعل متأرجح بين الحميمية والإنهاك الجسدي.

أما النمساوى هيرمان نيتش، فقد صدم العالم بطقوسه المسرحية التى استخدم فيها دماء الحيوانات وأحشائها، ممزجًا بين الدينى والغرائزى لإثارة أسئلة حول الذبح والتضحية.

اختلف مع هؤلاء أو اتفق، لكن قبل الاختلاف عليك أن تسأل: لماذا فعلوا ذلك؟

هم بالتأكيد لم يفعلوا ذلك رغبة فى التميز (فأى تميز فى أن تجعل الناس يضربونك، أو يطلقون عليك الرصاص، أو يربطونك بحبل لعام كامل؟!). إذن، لماذا؟ لماذا فعلوا ذلك؟ هذا هو السؤال.

لكن أرجوك، أرجوك، لا تستسهل الإجابة.