مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
اللواء خالد اللبان

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الثامنة عشرة | العدد 955 | الإثنين 15 ديسمبر 2025

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

«مسارح الطبيعة» كتاب يعيد رسم علاقة المسرح بالفضاء المفتوح

مسرح الجنوب بين الشغف والقيود

بروتوكول تعاون بين قصور الثقافة وهيئة الكتاب

لتوسيع منافذ بيع الإصدارات في المحافظات

وقّعت كل من الهيئة العامة لقصور الثقافة والهيئة المصرية العامة للكتاب بروتوكول تـعـاون مشترك يهدف إلى تعزيز حضور الكتاب وتيسير وصـولـه إلى الجمهور في مختلف المحافظات، عبر فتح منافذ دائمة لبيع إصدارات هيئة الكتاب داخل قصور الثقافة المنتشرة بجميع أنحاء الجمهورية، وإتاحة إصدارات قصور الثقافة داخل منافذ الهيئة المصرية العامة للكتاب، بما يضمن تبادلا معرفيا وثقافيا واسعا بين المؤسستين، ويعزز فرص الجمهور في الوصول إلى مختلف أشكال الإنتاج الفكري.

ويأتي هذا التعاون في إطار توجيهات وزارة الثقافة بتكامل الأدوار بين هيئاتها المختلفة، وتوحيد الجهود لخدمة القارئ المصري، ودعم استراتيجية الدولة في نشر الثقافة وتفعيل دور مؤسساتها في المحافظات والمناطق الحدودية والنائية.

وأكد اللواء خالد اللبان، مساعد وزير الثقافة لشئون رئاسة الهيئة العامة لقصور الثقافة، أن التعاون يأتي تماشيا مع سياسة الهيئة في

تنشيط الحركة الثقافية داخل المواقع التابعة لها، مشيرا إلى أن قصور الثقافة تمتلك شبكة واسعة من المواقع القادرة على دعم عملية التوزيع والـوصـول إلى القارئ في مختلف القرى والمراكز.

وقال اللبان: وجود منافذ لهيئة الكتاب داخل قصور الثقافة يعزز من دورنـا المجتمعي، ويحول القصور إلى منصات يومية للقراءة والاكتشاف، كما أن توفير إصـدارات قصور الثقافة داخـل منافذ هيئة الكتاب يضمن وصول إنتاجنا إلى شرائح أكبر من الجمهور.

من جهته قال الدكتور خالد أبو الليل، رئيس الهيئة المصرية العامة للكتاب، إن البروتوكول يمثل خطوة نوعية في ملف النشر الحكومي، ويعيد للكتاب دوره المـركـزي في الحياة الثقافية المصرية.

وأضـاف أبـو الليل: نعمل على أن تكون إصـدارات الهيئة متاحة لكل مواطن، في أي محافظة، وبسعر عادل يناسب جميع الفئات، وفتح المنافذ داخل قصور الثقافة يحقق حلما طال انتظاره: أن يصبح الكتاب قريبا من الجمهور، وأن تتحول مؤسسات الثقافة إلى مراكز حقيقية للتنوير وليس مجرد مبان إدارية.

وقد بدأ تنفيذ البروتوكول خلال الأسابيع الماضية، بافتتاح منفذ في قصر ثقافة العريش، ومن المقرر أن يتم افتتاح المنافذ تباعا في المحافظات، مع تنظيم فعاليات مشتركة للترويج للكتاب ودعم القراءة، تشمل عروض الكتب، وتخفيضات موسمية، ولقاءات مع الكتاب، بما يخلق حراكا ثقافيا ممتدا يخدم الجمهور في كل ربوع مصر.

برعاية وزير الثقافة ..

القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية

يطلق الدورة الأولى من مسابقة «د. علاء عبد العزيز سليمان للتأليف المسرحي للكتاب الشباب»

في إطار خطة وزارة الثقافة المصرية لدعم الكتّاب المسرحيين الشبان وتقديم جيل جديد من المبدعين في مجال الكتابة المسرحية، يعلن المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية عن انطلاق الدورة الأولى من مسابقة الكاتب الراحل الدكتور علاء عبد العزيز سليمان للتأليف المسرحي للكتّاب الشباب للعام ٢٠٢٥ / ٢٠٢٦، وذلك برعاية ودعم الدكتور أحمد فؤاد هنو وزير الثقافة، وبإشراف الفنان القدير هشام عطوة رئيس قطاع المسرح.

وتـأتي هذه المسابقة استمرارًا لنهج الـوزارة في رعاية الإبـداع المسرحي المصري واكتشاف أصوات جديدة قادرة على التعبير عن الواقع المصري برؤى فنية مبتكرة، كما تمثل تكريمًا لاسم الكاتب والأكاديمي الراحل الدكتور علاء عبد العزيز سليمان الذي أسهم بإخلاص في إثراء الحركة المسرحية والفكرية في مصر، و احتضان ورعاية طلابه بمعهد الفنون المسرحية وغيرهم من الشباب .

وقال المخرج عادل حسان مدير المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية أن هذه المسابقة تأتي في سياق حرص المركز على الاحتفاء بجهود الراحل وتخليدًا لذكراه عبر فتح المجال أمام الكتّاب الشباب لتقديم أعمالهم المسرحية في مناخ من الدعم والتقدير، وتُفتح أبواب المشاركة أمام الكتّاب الذين لا يتجاوز عمرهم أربعين عامًا في الأول من أكتوبر ٢٠٢٦، على أن تكون النصوص المقدمة غير منشورة أو منتجة أو فائزة في مسابقات سابقة، وألا تكون

مقتبسة عن وسيط إبداعي آخر، وتُقبل النصوص المكتوبة باللغة العربية الفصحى أو باللهجة المحلية، ويُسمح لكل متسابق بتقديم نص واحد فقط، ولا يجوز الجمع بين هذه المسابقة ومسابقة توفيق الحكيم للتأليف المسرحي التي ينظمها المركز، وتتم المشاركة من خلال ملء استمارة إلكترونية عبر الرابط المنشور على الصفحة الرسمية للمركز على وسائل التواصل الاجتماعي، مع إرفاق النص بصيغة وورد وصورة ضوئية من بطاقة الرقم القومي، كما يمكن تسليم الأعمال يدويًا بمقر المركز الكائن في ٩ شارع حسن صبري بالزمالك خلال أيام العمل الرسمية ، وتُستقبل الأعمال المشاركة في الفترة من الرابع عشر من ديسمبر ٢٠٢٥ وحتى الخامس عشر من فبراير ٢٠٢٦، وتُعلن النتائج خلال شهر مارس ٢٠٢٦، على أن يُقام حفل توزيع الجوائز يوم السابع والعشرين من مارس ٢٠٢٦ تزامنًا مع الاحتفال باليوم العالمي للمسرح، وتُمنح ثلاث جوائز مالية بقيمة عشرة آلاف جنيه للجائزة الأولى وثمانية آلاف للجائزة الثانية وستة آلاف للجائزة الثالثة، كما تُرشح الأعمال الفائزة للإنتاج ضمن خطة الإدارة المركزية للبيت الفني للمسرح، وتُنشر النصوص الفائزة في إصـدار خاص يصدر عن المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، وسيُقام احتفال رسمي لتكريم الفائزين وتسليم الجوائز في أجواء احتفالية تليق بقيمة الكاتب الراحل د. علاء عبد العزيز سليمان .

ملتقى الأراجوز والعرائس التقليدية السابع

يختتم فعالياته

اختتم المركز القومي لثقافة الطفل برئاسة الكاتب محمد ناصف، التابع للمجلس، فعاليات ملتقى الأراجوز والعرائس التقليدية السابع بالحديقة الثقافية للأطفال بإدارة الباحثة ولاء محمد.

بدأ الحفل على المسرح الروماني بالسلام الجمهوري، ثم كلمة الكاتب محمد ناصف، الذي عبر عن سعادته بنجاح الملتقى للعام السابع على التوالي وقدم الشكر لجميع القائمين على فعاليات الملتقى، ولأعضاء اللجنة العليا للملتقى، والجهات المشاركة.

وكرم المركز القومي لثقافة الطفل كل من الدكتور سامح مهران، الشاعر الدكتور مسعود شومان، والمخرج مجدي عبيد، وذلك خلال فعاليات ملتقى الأراجوز والعرائس التقليدية السابع.

وجاء تكريم الدكتور سامح مهران حيث ساهم بدور كبير في إحياء فن الأراجوز عام ٢٠٠٤، عندما وافق علي إقامة ورشة لتعليم فن الأراجوز وخيال الظل بالتعاون بين المركز القومي للمسرح تحت رئاسته وهيئة فولبريت الأمريكية لطلاب كلية الآداب (قسم المسرح) جامعة حلوان.

وجاء تكريم الدكتور مسعود شومان لدوره البارز في

وضع فن الأراجوز وخيال الظل ضمن قائمة تدريب المهارات لأخصائيين ثقافة الطفل أثناء تولية الإدارة المركزية للتدريب وإعداد القادة بالهيئة العامة لقصور الثقافة، ودعمه الدائم لفرقة الأراجوز المصري والعرائس من أوائل فرق العرائس التي تم تأسيسها واعتمادها بالهيئة العامة لقصور الثقافة.

وجاء تكريم الفنان مجدي عبيد لتجربته المهمة مع فن الأراجوز وتقديمه لهذه التجربة في الشارع في أكثر من أربع محافظات (القاهرة / قنا/ السويس / الإسكندرية) مع مركز دراسات التنمية البديلة ومن خلال هذه التجربة أصبح لدينا لاعب أراجوز جديد علي الساحة الآن الفنان / عادل ماضي في عام ١٩٩٨.

وقال المخرج ناصر عبد التواب، المنسق العام لملتقي الاراجوز، إن الملتقى يأتي استكمالًا للمسيرة التي بدأت منذ إدراج فن الأراجوز ضمن قائمة الصون العاجل للتراث الثقافي غير المادي بمنظمة اليونسكو في ٢٨ نوفمبر ٢٠١٨.

وأضاف عبد التواب، أن هذا الحدث الثقافي الفريد الذي يحتفي بفن الأراجوز والعرائس التقليدية، ويساهم في الحفاظ على الهوية الثقافية المصرية عبر الأجيال، وهذا العام سعيد جدا بهذة الكواكبة من القامات الفنية والأكاديمية التي رسمت خريطة جديدة بأن تكون عروض الملتقي موجودة في أكثر من مكان، ويصل هذا الحدث المهم لأطفال المدارس بعروض

صباحية على مسارح قصور الثقافة، وأيضًا الخروج خارج القاهرة، حيث تواجدنا بمدينة المنصورة.

ووجـه منسق الملتقى، الشكر لكل فـرق العرائس المشاركة بالملتقى، وعلى رأسهم الفنان الكبير محمد قطامش وفرقته مسرح الحالاتية، المخرجة ايناس رمضان وفرقة المحروسة، المخرج مهدي محمد مهدي وفرقة دارك للعرائس، المخرج شاكر سعيد وفرقة كارتياس، الفنانة عبير شتلوت وفرقة جاردن سيتي للعرائس، المخرج خالد الخريبي وفرقة كروكي للعرائس.

أعقب ذلك الفقرات الفنية والتى بدأت بكلمات عن الأراجوز للمبدعين الصغار أحمد ومحمد الطحلاوي، ثم عروض فريق «بنات وبس» الاستعراضي بقيادة الفنان عبد الرحمن أوسكار، وقدم فريق الأصدقاء فقرة الأراجوز من عروض النمر الأراجوزية للفنانين أحمد جابر وإسلام أحمد، واختتمت الفقرات الفنية بعرض مسرحية «أراجـوز و أراجوزتا» تأليف سعيد حجاج، وإخراج ناصر عبد التواب، إنتاج المركز القومي لثقافة الطفل.

واختتم الحفل بتوزيع شهادات تقدير لجميع الفرق المشاركة في مسابقة «عروض النمر الأراجوزية» وتكريم العرائسيين المشاركين في معرض «فرحة العرائسيين» خلال فعاليات الملتقى.

وعلى هامش الحفل قدم فنانو الحديقة ورش فنية متنوعة للأطفال عن الأراجوز قدم الحفل أحمد جابر، مع المبدعين الصغار لجين الفيل، أحمد الطحلاوي، محمد الطحلاوي.

كما شهد الملتقى تنفيذ مجموعة متنوعة من الورش الفنية والتراثية، إلى جانب تقديم عرضين مسرحيين للعرائس، وذلـك بمشاركة أطفال مجمع الخدمات المتكاملة بالأسمرات، وبمشاركة فناني قصر ثقافة الطفل.

وعـلى مـسرح قـصر ثقافة جـاردن سيتي انطلقت العروض المسرحية؛ حيث قدمت فرقة مصر المحروسة عرضا من تأليف وإخراج إيناس رمضان، وإخراج منفذ سامح سعيد، وشارك في فريق التحريك كل من: أحمد مصطفى، معتز سليم، محمد بغدادي، وإيناس رمضان، الذي جاء في قالب عرائسي يناقش التأثيرات السلبية لوسائل التواصل الاجتماعي على الأطفال، وتعلقهم الزائد بالأجهزة الإلكترونية، مقابل أهمية التعلم والمعرفة عبر العصور.

واصطحب العمل الأطفال في رحلة عبر آلة الزمن إلى الماضي والمستقبل، حيث تعرفت «ليالي» على شخصيات أثرت في تاريخ الإنسانية، من بينها «فيكتوريا» ابنة المخترع الشهير توماس إديـسـون، وتـنـاول العرض الحديث عن جهاز التصوير السينمائي ودوره في تطور المعرفة الإنسانية.

تلا ذلك عرض العرائس «الـوردة الزرقاء» المقدم من فريق مسرح عرائس جاردن سيتي، وهو من تأليف فاطمة المعدول، وقد استكمل الأجواء الفنية المبهجة بأحداث وشخصيات تحمل قيما تربوية وإنسانية، جذبت اهتمام الأطفال، كما تضمن الملتقى باقة من الورش التفاعلية التي هدفت إلى تعزيز وعي الأطفال بالتراث وتنمية مهاراتهم الإبداعية.

وقدمت الفنانة شيرين عبد المولى، ورشة التراث الثقافي غير المادي، والتي عرّفت الأطفال بمفهوم التراث غير المادي والحكايات الشعبية والأغاني والعادات المتوارثة في المجتمع، بطريقة مبسطة ومحفزة، واختتمت الورشة بمشاركة الأطفال في تصميم كـروت تحمل رسومات وعبارات تعبّر عن فهمهم للتراث.

ونفذت الفعاليات من خلال قصر ثقافة جاردن سيتي، وبإشراف الإدارة العامة لثقافة الطفل برئاسة الدكتورة جيهان حسن، والإدارة العامة للدراسات والبحوث برئاسة الدكتورة حنان موسى، وذلك ضمن فعاليات ملتقى الأراجوز والعرائس التقليدية السابع.

من ناحية أخرى وضمن أنشطة القصر في مبادرة عزة الهوية المصرية قدمت شهد عيد ورشة التاج الملكي بالفوم الجليتر، حيث صمم الأطفال تيجانا مستوحاة من الزخارف الملكية المستلهمة من الحضارة المصرية القديمة.

كما نفذت ضحى بهجت ورشة صناعة الأسـاور من أسلاك القطيفة والخرز، والتي دمجت بين التشكيل اليدوي والإبـداع اللوني. وقدمت هدى يحيى ورشة الطباعة بالأيدي والرسم الحر باستخدام الشمع والفلوماستر والأويل باستيل، مما أتاح للأطفال التعبير الفني بأساليب متنوعة.

ياسمين عباس

المركز القومى للمسرح..

تدشين المشروع الوطنى للأرشفة الفرق والمهرجانات المستقلة

يهدف المشروع إلى إنشاء قاعدة بيانات وطنية شاملة ومحدثة للفرق الفنية المستقلة والحرة، لتسهيل التخطيط الثقافى، دعم التنوع الفنى، وتعزيز التكامل بين المؤسسات الرسمية والمجتمع الفنى الأهلى، كما يهدف المـشروع إلى فتح نافذة عملية على الدعم اللوجيستى الخاص بالمهرجانات، لتوفير قناة مباشرة تربط الفرق الفنية بالفرص المتاحة داخل المهرجانات والفعاليات الثقافية المختلفة، ويشمل المشروع مكتب دعم متخصص للفرق المشاركة، كما يقدم خدمات الإرشاد والمتابعة طوال فترة التنفيذ.

تعمل الرؤية للأرشيف، بتأسيس قاعدة بيانات وطنية شاملة ومحدثة للفرق الفنية المستقلة والحرة، تسهم فى التخطيط الثقافى، دعم التنوع الفنى، وتعزيز التكامل بين المؤسسات الرسمية والمجتمع الفنى الأهلى، وبما يضمن استدامة التوثيق والتفعيل لمدة لا تقل عن سنة عمل كاملة كمرحلة تأسيسية أولى قابلة للتجديد والتطوير.

أهـداف الأرشيـف، توثيق الفرق الفنية المستقلة والحرة وتصنيفها وفق نشاطها وتاريخها ووضعها القانونى، خلق آلية للتشبيك بين الفرق والمؤسسات الرسمية والمدنية، تقديم الدعم الفنى واللوجستى والاستشارى للفرق، تمكين الفرق من تقديم عروضها على المسارح والساحات التابعة للمؤسسات الثقافية، تعزيز التخطيط الثقافى المستند إلى بيانات واقعية ومحدث، وتوفير مكتب دعم للمشروع يعمل كنقطة اتصال مباشرة مع الفرق لتقديم المشورة والمتابعة الفنية والإداريـة والقانونية،تقديم دعم متخصص فى قضايا حقوق الملكية الفكرية، بما يشمل آليات التدخل والتنسيق مع ورثة الكُتاب عند الحاجة لحفظ حقوقهم وتسهيل إتاحة النصوص والعروض بصورة قانونية وآمنة،إتاحة نافذة تعريفية وتشغيلية على تطبيق الدعم اللوجيستى للمهرجانات، كخدمة عملية تساعد الفرق على التقديم والمشاركة والتواصل مع الجهات المنظمة.

تحت رعاية وزير الثقافة الدكتور/أحمد فؤاد هنو، نظم المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية برئاسة المخرج عادل حسان،وبإشراف المخرج هشام عطوة رئيس قطاع المـسرح، حفل تدشين المشروع الوطنى لأرشفة قاعدة بيانات ودعم الفرق الفنية المستقلة، يوم الثلاثاء الماضى الموافق ٩ ديسمبر ٢٠٢٥ ، وذلك بمقر المعهد الثقافى الإيطالى بالقاهرة، فى تمام الساعة الخامسة مساء، بحضور عدد كبير من المسرحيين والفنانين ومنهم: المخرج أحمد العطار، المخرج سامح مجاهد مدير مسرح الغد، المخرجة عبير على،المخرج عادل حسان مدير المركز القومى للمسرح.

فى البداية تحدث المخرج عـادل حسان، مدير عام المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية قائلا: المشروع يهدف إلى حماية الذاكرة الفنية وإتاحة منظومة مؤسسية تسهم فى دعم الممارسين وتطوير البنية المعلوماتية للقطاع الثقافى، أن إنطلاق المشروع يأتى استجابة لحاجة ملحة داخل المركز، بعد ملاحظته غياب قاعدة بيانات دقيقة وضعف التواصل بين المركز والشارع والمؤسسات والكيانات الفنية المختلفة، وتابع حسان، أن المركز عمل خلال الأشهر الماضية على بناء تصور شامل لإنشاء أرشيف وطنى مستقر، يوحد الجهود ويُمكن المركز من أداء دوره بشكل مؤسسى، لافتا إلى أن المشروع يحصل على دعم حقيقى من وزير الثقافة الدكتور أحمد فؤاد هنو، قائلاً: "كنت أحلم بإطلاق المشروع من القاهرة، وعندما عرضته على وزير

الثقافة وافق عليه على الفور، ووجه بأن يمتد أيضاً إلى المحافظات" مشيراً إلى أنه تم بالفعل تكليف مجموعة عمل صغيرة للبدء فى التنسيق مع أفرع قصور الثقافة والشئون الفنية لوضع آليات التنفيذ، وأشار حسان، إلى أن المـشروع يستهدف جمع البيانات وتوثيقها بشكل منهجى، وإتاحة الخدمات الفنية والبحثية للفرق المستقلة، بحيث لا يرتبط العمل بالأفراد أو الظروف المتغيرة، بل يصبح جزءاً من بنية دائمة تضمن استمرارية التوثيق والدعم.

وأشار عادل حسان، إلى أن المشروع لا يتوقف عند جمع البيانات، بل يتضمن توفير مساحات ثقافية لاستضافة الفعاليات وخدمات بحثية وفنية للفرق المستقلة، وإتاحة بنية تحتية تساعدهم على تقديم أعمالهم واستمرار نشاطهم، وأن المركز يعمل على فتح مساحاته لاستضافة فعاليات وورش وأنشطة مختلفة، إلى جانب التعاون مع قطاعات الوزارة لتوفير أماكن إضافية عند الحاجة.

قال المخرج أحمد العطار، أن فكرة أرشفة المنتج الثقافى تمثل ضرورة ملحة للحفاظ على الذاكرة الفنية المصرية، باعتبارها مرجعاً يمكن للأجيال القادمة الرجوع إليه والاستفادة منه، وأوضـح العطار، أن المـشروع يُعد خطوة شديدة الأهمية بالنسبة له كمخرج، لما يتضمنه من جوانب متعددة تتعلق بالتواصل مع مسارح الدولة، وآليات العمل داخل منظومة الثقافة المصرية، إلى جانب دوره فى ربط القطاعين الخاص والمستقل، وأشـار إلى أن جميع العناصر تمثل جزءاً من النسيج الثقافى الوطنى، مؤكداً أن العاملين فى المجال المسرحى هم جزء من الدولة وجـزء من عملية الإنتاج الثقافى، وأن فتح مساحة للتوثيق والأرشفة يُعد خطوة جوهرية لدعم هذا المنتج وحمايته وتعزيزه.

قدمت منى سليمان، عضو اللجنة التنفيذية للمشروع، عرضا تقديمياً شاملاً،استعرضت فيه مراحل الإعداد والتصميم وآليات تسجيل وتصنيف الفرق، وتقديم الدعم الفنى واللوجيستى، والتدريب والتطوير، وصولاً إلى آليات التقييم والتحديث الدورى لضمان استدامة المشروع.

تشكلت اللجنة التنفيذية للمشروع برئاسة المخرج عـادل حسان،وعضوية كل من: المخرجة عبير على، المخرج سامح مجاهد(مدير فرقة مسرح الشباب) الكاتب سامح عثمان (مدير الدريب بالإدارة العامة للمسرح بهيئة قصور الثقافة) الفنانة منى سليمان (مدير ثقافي) الأسـتـاذة دينا فـوزى (مدير رقابة المسرحيات بالرقابة على المصنفات الفنية)، الأستاذة جيهان علام(المير المالى والإدارى بالمركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية) ويشغل الدكتور محمد أمين عبد الصمد (مدير إدارة تراث الفنون الشعبية بالمركز) مقرراً للجنة، وستضم اللجنة لاحقاً عدد من العاملين فى المسرح والموسيقى والفنون الشعبية.

ويُعد هذا المـشروع، فى مرحلته التأسيسية الأولى، خطوة استراتيجية نحو بناء أرشيف وطنى شامل للفرق الفنية المستقلة، بما يضمن حماية التراث الفنى المصرى، ودعم استدامة الإبداع، وتوفير بنية عمل آمنة، ومنظمة تسهم فى تطوير المشهد الثقافى على مستوى القاهرة والمحافظات.

مراحل تنفيذ المشروع: المرحلة الأولى: إعداد نموذج التسجيل الإلكترونى وتصميم قاعدة بيانات حديثة تعتمد معايير الحوكمة الرقمية وسهولة التحديث، إلى جانب تشكيل لجنة تنفيذية من الخبراء والمتخصصين لمتابعة مراحل العمل، المرحلة الثانية: فتح باب التسجيل والتوثيق للفرق والمهرجانات عبر المنصة الإلكترونية، مع تصنيفها بحسب النشاط الفنى والوضع القانونى والإنجازات،المرحلة الثالثة:"التشبيك والدعم" التى تتضمن تنظيم لقاءات دورية تجمع الفرق المستقلة بالمؤسسات الرسمية والمدنية، وتخصص مساحات للعروض المشتركة وتقديم استشارات فنية وقانونية لدعم الفرق غير المسجلة، المرحلة الرابعة: برامج تدريبية متخصصة فى الإخـراج، والأداء،الإدارة الفنية، التسويق الثقافى، إلى جانب إصـدار دليل إرشـادى لأفضل الممارسات الفنية والإداريـة وتقديم الدعم الرقابى والفنى للنصوص من خلال ورش الكتابة والـدرامـاتـورج، المرحلة الخامسة:تشمل التقديم والتحديث الـدورى لمدى فاعلية المشروع واستفادة الفرق، مع تحديث قاعدة بيانات بشكل نصف سنوى، وإصـدار تقارير تحليلية تسهم فى دعم السياسات الثقافية وصناعة القرار.

تغريد حسن

«تجليات ما بعد الدراما في بنية النص المسرحي العربي.. نماذج مختارة (٢٠١٠ ـ ٢٠٢٠)»

رسالة دكتوراة للباحثة صفاء البيلي

شهدت كلية الآداب بجامعة المنصورة، مناقشة رسالة الدكتوراه المقدمة من الباحثة والكاتبة المسرحية صفاء فريد عبد العزيز البيلي، والتي جاءت بعنوان: «تجليات ما بعد الدراما في بنية النص المسرحي العربي – تطبيقات على نماذج معاصرة (٢٠١٠ – ٢٠٢٠).

تشكّلت لجنة الإشراف من: أ.د/ سمير السعيد علي حسون، أستاذ النقد الأدبي المتفرغ بكلية الآداب – جامعة المنصورة (مشرفًا رئيسيًا)، أ.د/ عصام الدين حسن أبو العلا حسين، رئيس قسم الدراما والنقد المسرحي بالمعهد العالي للفنون المسرحية بأكاديمية الفنون (مشرفًا مشاركًا). كما ضمّت لجنة المناقشة والحكم السادة الأساتذة: أ.د/ محمد عبد الله حسن، أستاذ الأدب والنقد بقسم اللغة العربية – كلية دار العلوم، جامعة المنيا (مناقشًا ورئيسًا)، أ.د/ عصام الدين حسن أبو العلا حسين، رئيس قسم الدراما والنقد المسرحي الأسبق، وأستاذ الدراما المتفرغ بأكاديمية الفنون (مناقشًا مشاركًا) أ.د/ السيد شفيع شريف محمد ناصر، أستاذ الأدب العربي الحديث بقسم اللغة العربية – كلية الآداب، جامعة المنصورة (مناقشًا وعضوًا)، أ.د/ سمير السعيد علي حسون، أستاذ النقد الأدبي المتفرغ بكلية الآداب – جامعة المنصورة (مشرفًا رئيسيًا).

وجاءت رسالة الدكتوراه الخاصة بالباحثة صفاء البيلي:

يتداخل مسرح ما بعد الحداثة ومسرح ما بعد الدراما بشكل وثيق، ولكنهما ليسا متطابقين تمامًا. يمكن فهم العلاقة بينهما من خلال النظر إلى سياق كل منهما وتأثيراتهما المتبادلة. فمسرح ما بعد الحداثة تعبير مسرحي عن فلسفة ما بعد الحداثة، والتي تتحدى المفاهيم التقليدية للسلطة، والمعنى، والهوية. ويركز على تفكيك البنى السردية التقليدية، وتجاوز الحدود بين الواقع والخيال، ودمج الفنون والثقافات المختلفة. ويتميز بالتشظي، والتناص، والتعددية، والنسبية، ويعكس حالة من الشك واللايقين.

أما مسرح ما بعد الدراما، فهو تيار مسرحي ظهر في أواخر القرن العشرين، ويركز على تجاوز سلطة ال الدرامي التقليدي، والتركيز على العناصر البصرية والأدائية. ويعطي اهتمامًا كبيرًا للأداء والمشهدية، ويقلل من أهمية التراتبية المعهودة بين أنساق الأداء والمشهدية والأدوات المستخدمة. كما يتسم بالتجريب، ويدعم تفكيك البنى الدرامية

التقليدية، وتجاوز الحدود بين الفنون المختلفة.

ويمكن اعتبار مسرح ما بعد الدراما أحد أوجه تجليات مـسرح ما بعد الحداثة، حيث يتبنى ويجسد العديد من مفاهيمه ومبادئه الأساسية؛ إذ يتفق كلا التيارين على تفكيك البنى التقليدية للمسرح والفن، وتجاوز الحدود الصارمة بين الفنون، مع إعطاء أولوية للجانب البصري والأدائي المباشر على حساب سيادة النص المكتوب. ومع ذلك، يكمن اختلافهما الرئيسي في موضوع التفكيك ونطاقه؛ فبينما ينحو مسرح ما بعد الحداثة إلى تفكيك ونقد المفاهيم الفلسفية والاجتماعية الكبرى، ينصبّ مسرح ما بعد الدراما بشكل أساسي على تفكيك البنى الدرامية التقليدية المتمثلة في عناصر مثل الحبكة والشخصية والصراع المألوف.. إلخ.

ومن هنا ترى الباحثة أن مسرح ما بعد الحداثة هو الإطار الفلسفي الأوسع لكافة مناحي الحياة، بينما مسرح ما بعد الدراما هو التطبيق العملي لهذه الفلسفة في المجال المسرحي. كما يمكننا اعتبار أن مسرح ما بعد الحداثة هو الإطار النظري أو الفكرة، أما مسرح ما بعد الدراما فهو التطبيق والممارسة العملية.

لقد قدم هانز ليمان مصطلح «ما بعد الدراما» في كتابه الذي يحمل نفس العنوان عام ١٩٩٩، ليصبح هذا المصطلح بمثابة «مفهوم مظلة» تنضوي تحت لوائه مجموعة واسعة من التجارب المسرحية المعاصرة. وقد أثار هذا المصطلح جدلاً واسعاً، مما دفع ليمان إلى مراجعة وتصحيح بعض أطروحاته في كتاباته اللاحقة.

إذ يركز مسرح ما بعد الدراما على العناصر البصرية والأدائية، وتجاوز سلطة ال المكتوب. ودمج عناصر من فنون مختلفة، مثل الرقص، والسيرك، والفنون البصرية، لخلق تجربة مسرحية متعددة الأبعاد. كما أولى اهتماماً غير مسبوق بالأداء والمشهدية، وقلل من أهمية التراتبية التقليدية بين العناصر المسرحية. وتفكيك البنى الدرامية التقليدية.

وهذا التيار التجريبي المغاير الثائر يثير تساؤلات كثيرة حـول مستقبل المـسرح ودوره في عصر التكنولوجيا ووسائل الإعلام الحديثة، كما يشير إلى تغيرات اجتماعية وثقافية وفنية واسعة عميقة في فهمنا لطبيعة المسرح ووظيفته. فالتجريب المسرحي الحقيقي يستند إلى رؤى فكرية وجمالية واضحة، ويعكس فهمًا عميقًا للعالم. ومع ذلك، فإن بعض الكتاب العرب، في سعيهم الحثيث لتجاوز البناء الأرسطي التقليدي، قد يقعون في فخ التقليد الأعمى للأنماط الغربية المستجدة، دون استيعاب الأسس الفكرية التي تقوم عليها. فلا يمكن أن يكون التجريب المسرحي محاكاة للأشكال الجديدة، بدون أن يستند إلى وعي تاريخي ونظري متراكم. هذا الوعي يتطلب فهمًا عميقًا لتطور المسرح عبر العصور، وإدراكًا للمسارات الفكرية والاجتماعية التي شكلت هذا التطور الذي شهده تاريخ المـسرح الغربي منذ نشأته عبر مسارات عديدة ومتواصلة من الهدم والبناء والتحديث، والتجديد، حيث سعى الكتاب والمفكرون على مر العصور إلى تطوير الرؤى والنظريات المسرحية بما يعكس الواقع المتغير. بداية من المسرح اليوناني القديم، الذي شهد تجارب رائدة في الكتابة مثل إضافة الممثل الثاني والثالث، وصولا إلى المسرح الحديث، الذي شهد ظهور تيارات عديدة مثل مسرح القسوة ومسرح العبث وغيرها.

تساؤلات الدراسة:

تنطلق مشكلة هذه الدراسة من عدة تساؤلات جوهرية حول مسار الكتاب المسرحيين العرب نحو التجريب ما بعد الدرامي، وتحديدًا، تجليات هذا التجريب في بنية ال الدرامي. وتسعى الباحثة إلى استكشاف مدى تأثر الكتاب العرب بالاتجاهات والمـدارس الغربية التي قامت بتفكيك البناء الدرامي التقليدي، وتقييم مدى نجاح أو فشل هذه المحاولات في السياق المسرحي العربي.

إشكالية الدراسة:

ركزت الباحثة إشكالية هذه الدراسة في التساؤل التالي: ما هى تجليات تيار ما بعد الدراما -الذي يهتم بالعرض - في النص المسرحي العربي.؟

منهج الدراسة:

اعتمدت الباحثة في دراستها على استخدام المنهج «النصوصفي» وعـلى منهجية تحليلية نقدية، تتضمن تحليل النصوص المسرحية العربية المعاصرة، ودراسـة النظريات المسرحية الغربية،

وإجـراء اتصالات مع الكتاب المسرحيين والنقاد المصريين والـعـرب، حيث إنها تـرى أن المنهج «النصوصفي» من شأنه أن يساعدها في دراسة تطور الكتابة الدرامية منذ نشأته حتى الآن والبحث عن إجابة لتساؤل الدراسة وصولا إلى تحليل مجموعة النصوص المختارة أفقيا لاختبار تلك الفرضية وثبت النتائج.

ملخص الدراسة:

يُعد المـسرح مجالا واسـعًـا يستوعب مختلف الأفكار، مهما كانت طبيعتها، ضمن نصه. وقد تجلى ذلك بوضوح في قدرته على التفاعل مع تيار ما بعد الدراما، ومواكبة الحداثة المعاصرة بكل ما تحمله من سمات استثنائية وتنوع. ولعل هذه الاستثنائية والتنوع، اللذين تتسم بهما الحداثة، هما في الأصل نتاج لمفاهيم ما بعد الحداثة، التي تسعى إلى استكشاف كل جوانب الحياة المعاصرة، دون إغفال المحيط الإنساني من بيئة، وتاريخ، ومعتقدات، وأساطير، وتكنولوجيا، وخرافات.

ويتجلى تأثير هذه المفاهيم في مختلف العلوم الإنسانية والتجريبية، ابتدءًا من علم الإنسان وعلم الاجتماع، وصولًا إلى علم الأساطير وعلم التاريخ والنظرية المعرفية. كما تتداخل هذه المفاهيم في مجالات الصناعة والاقتصاد والسياسة، كما تتجلى بوضوح في مختلف الفنون، وعلى رأسها المسرح. الذي يمثل منظومة جامعة تختزل مختلف الفنون، لتقدم رؤى فنية وفضاءات تتداخل فيها المتناقضات وتتعايش خلالها المتضادات، تجمع بين الانسجام والصدام، وتتسم بالتشابك والتناقض والتباعد.. وذلك من خلال توليفة ما بعد درامية تظهر في النصوص المسرحية، التي يتم توجيهها نحو الخشبة، بخاصة ما تمَثَّل منها في النصوص المسرحية محل الدراسة . وهـى: نصوص: شامان: سعيد سليمان، من مصر. مقترحات لعرض مسرحي: شاكر عبد العظيم جعفر، من العراق، عزف اليمام: ياسر مدخلي، من السعودية، داميا: يوسف إلياس فارح، من الجزائر، تجهيز فاعلي: يوسف الريحاني، من المغرب، والجيل السادس: عزة القصابي، من سلطنة عمان.

تشتمل الدراسة على أربعة فصول توزع عليها المتن، كالتالي:

الفصل الأول: تطور الدراما منذ بداياتها عند الإغريق والرومان وصولا لبدايات القرن العشرين.

الفصل الثاني: المسرح العربي، وتتناول فيه الباحثة كل الآراء التي رجحت وجود أصل للمسرح أو عدمه عند العرب.. وصـولا إلى الدراما العربية وتطورها حتى مطلع القرن العشرين

الفصل الثالث: وتتناول فيه الباحثة تطور الدراما في عصري الحداثة وما بعد الحداثة وصولا إلى تيار ما بعد الدراما نشأته وظروفه وعلاماته.

الفصل الرابع: واشتمل على تحليل النصوص التي وقع اختيار الباحثة عليها.. وتكون من أحد عشر مبحثا وهى المسرح والحبكة، المسرح والشخصية، المسرح واللغة المسرحية، المسرح والزمن الدرامي، المسرح والمكان المسرحي، المسرح والتكنولوجيا، المـسرح وإشراك الجمهور، المـسرح والمثاقفة، المـسرح والأداء الجسدي، المـسرح والعناصر البصرية، وأخيرا المسرح والكتابة المشهدية.

نتائج الدراسة:

بعد رصد العناصر التي تتعلق بتيار ما بعد الدراما في المسرح.. انتهت الباحثة إلى أن تعريف مسرح ما بعد الدراما، بحسب ليمان وغيره، أنه مسرح يركز على العناصر الأدائية والمرئية والسمعية أكثر من ال الدرامي التقليدي، ويتحدى بنيته وسلطته، ويفتح آفاقًا جديدة للتعبير المسرحي والتفاعل مع الجمهور. وأن الحبكة لم تنتف في النصوص محل الدراسة ولكنها جاءت في صيغ أكثر مرونة وربما تجمع بين نوعين من الحبكات.. وهو ما أشار إليه ليمان نفسه.

فقد اتسمت الحبكات في النصوص بمنحى تجريبي واضـح. فنلحظ ميلًا نحو الحلقية في «شامان»، أو التشتت وعدم الترابط في «مقترحات». كما اتسمت النهايات في أغلبها بالانفتاح مثلما في «داميا» و «تجهيز فاعلي» الذي بدتا أقرب إلى السرد التقليدي، أما «الجيل السادس»، فمزج بين الخطية واللاخطية.

تجاوزت الشخصيات في النصوص تركيبتها النمطية التقليدية. ففي «شـامـان»، جسدت الأفكار والمشاعر. وفي «مقترحات»، عبرت عن مفاهيم فلسفية عامة. وفي «داميا» و «تجهيز فاعلي»،

عكست جوانب من التجربة الإنسانية. أما في «الجيل السادس»، فظهرت الشخصيات متعددة الأوجه.

كما اتسمت اللغة في النصوص بتنوع ملحوظ. ففي «شامان»، تجاوزت اللغة المنطوقة لتشمل أنساقًا حركية وبصرية. وفي «مقترحات»، استخدمت كوسيلة لـلإدراك العقلي. وفي «عـزف اليمام»، اعتمدت على التكثيف. وفي «داميا»، مزجت بين الرمزية والشعرية. أما في «تجهيز فاعلي»، فاتسمت بالتجريد. وفي «الجيل السادس»، تنوعت ما بين اللهجات والسجلات اللغوية والواقعية.. والخيالية.

كما يوجد تلاعب واضـح بالزمن في النصوص. ففي «شامان»، تم الجمع بين التعويم والتعددية الزمنية. وفي «مقترحات»، ظهر التلاعب بالزمن مـن خـلال التكرار والـفـلاش بـاك. وفي «عـزف اليمام»، اتسم الزمن بالتعويم. وفي «داميا»، تجلى الزمن عبر أربعة أنساق.. وفي «تجهيز فاعلي»، تداخل الماضي والحاضر والمستقبل. أما في «الجيل السادس»، فاعتمد تقنية تعويم الزمن الافتراضي في الفضاء الإلكتروني.

تميز المكان في النصوص بتجاوزه للوظيفة التقليدية. ففي «شامان»، تحول من الفوضى إلى النظام. وفي «مقترحات»، أصبح فضاءً مفتوحًا ومتعددًا. في «داميا»، كان مربعًا ومغلقًا ورمزيًا. وفي «تجهيز فاعلي»، جاء فراغًا مفتوحًا ومتحولًا. أما في «الجيل السادس»، فأتي عبر مستويات متعددة.

أما عن التكنولوجيا فقد كان حضورها بنسب متباينة بين النصوص. فنرى غياب التكنولوجيا التقليدية في «شامان» و «داميا». واستخدمت عناصر تكنولوجية بشكل انتقائي في «مقترحات» و «عزف اليمام» و «تجهيز فاعلي».بينما احتلت مكانة محورية في «الجيل السادس».

سعت أغلب النصوص إلى تجاوز دور الجمهور المتلقي السلبي. لنرى الجمهور مشاركًا فاعلاً في «مقترحات». بينما يتم دفعه إلى الفعل في «عزف اليمام» و «تجهيز فاعلي». كما تم دمج السخرية بالخيال العلمي لنقد الواقع في «الجيل السادس». وإنتاج دلالات جديدة.

أما المثاقفة فقد ظهرت كعنصر بارز في النصوص. إذ مـزج «شـامـان» بين عناصر ثقافية ودينية وطقسية متنوعة. وظهرت تأثيرات العولمة في «مقترحات». وتناول «عزف اليمام» قضايا إنسانية عالمية. وتقاطعت الثقافات والديانات في «داميا». وظهرت رمـوز ثقافية وفنية عالمية في «تجهيز فاعلي». وتفاعل التقليد والحداثة في «الجيل السادس».

يُعتبر الأداء الجسدي عنصرًا محوريًا في النصوص. فقد عكس الجسد الرحلة الداخلية للمؤدين في «شامان». وتم التركيز على الأداء الجسدي والصوتي في»مقترحات». وتنوع الأداء الجسدي في «عزف الـيـمام». بينما أتي الأداء الجسدي كبديل عن الحوار كثيرا في «داميا». وتم التركيز على الحركات والإيماءات في «تجهيز فاعلي». بالإضافة لرسم صور جسدية غير مستقرة في «الجيل السادس».

كذلك حظيت العناصر البصرية والكتابة المشهدية معا باهتمام كبير في النصوص. فقد خلقت أجواء روحانية في «شامان». وتم التركيز على العناصر الأدبـيـة والمشهدية معا في «مـقـترحـات». وتم استخدام الإضـاءة والألـوان وتفاصيل الصورة. في «عـزف الـيـمام». كما تضمنت إشـارات المؤلف تحولات الإضاءة والموسيقى في «داميا». وتجاوزت العناصر البصرية التقليدية في «تجهيز فاعلي». كما تجلت العناصر البصرية من خلال الإضـاءة والديكور والأجواء الخرافية والافتراضية في «الجيل السادس».

وأخـيرا تشير الباحثة إلى أن الثورات والمتغيرات الاجتماعية والاقتصادية التي مر بها الوطن العربي غيرت كثيرا من رؤى ومسارات الكتابة العربية.. ومـع ذلـك فالكثير من كتاب المـسرح العربي لم ينغمسوا في ما بعد الدراما، حيث عانت الباحثة في الحصول على عينات للاشتغال عليها وتوصلت لهذه النصوص المكتوبة في معظمها ك مسرحي وليس ك عرض، ولعل هذه النصوص وغيرها تمثل باكورة الاشتغال على الكتابة الية لهذا التيار المسرحي الذي لاقى رواجا بين المخرجين في العالم العربي دون الكتاب.

وفي ختام المناقشة، انتهى قرار اللجنة الكريمة إلى منح الباحثة صفاء فريد عبد العزيز البيلي درجة الدكتوراه في النقد الأدبي الحديث بتقدير «امتياز مع مرتبة الـشرف الأولى»، مع التوصية بطبع الرسالة على نفقة الجامعة وتبادلها مع الجامعات المصرية والعربية، تقديرًا لقيمة البحث العلمية وما قدّمه من رؤية تحليلية متعمقة في مجال النقد المسرحي.

ياسمين عباس

مسرح الجنوب بين الشغف والقيود..

صرخة إبداع في وجه المركزية والإنهاك الإداري..

من يحرّر الطاقات المعطّلة؟

يبدو المسرح فى الصعيد اليوم كطاقة هائلة محاصرة بجدران من البيروقراطية، وضعف الإمكانات، وغياب الرؤية الإدارية، رغم ما يختزنه من مواهب لافتة وتجارب قادرة على مضاهاة أهم ما يُقدَّم فى القاهرة. فى هذا التحقيق، نقترب من قلب الأزمة عبر شهادات صانعيها: مخرجين وكتّابًا وممثلين ونقادًا يحملون على عاتقهم شغف المسرح ومرارته فى آن واحد.

ما بين "ظاهرة المورّد" ونقص المسارح والتجهيزات، ومشكلات الإدارة، والقيود الرقابية، وضياع الجهود وسط مركزية خانقة... تتشكل صورة مسرح الصعيد بوصفه إبداعًا يقاوم ظروفًا قاسية، ويسعى – رغم كل العوائق – إلى البقاء.

هنا، فى الأقصر وأسوان وسوهاج وقنا والمنيا وبنى سويف، لا يزال المسرحيون يغزلون أحلامهم "برجل حمار" كما يقول أحدهم، ليقدّموا عروضًا تتنفس بروح البيئة وتواجه التطرف وتحتضن الناس. يؤمنون أن الصعيد قادر على أن يكون مركزًا مسرحيًا موازيًا للقاهرة، وأن جمهور الجنوب – برغم الضغوط – ما زال عاشقًا للمسرح ومستعدًا لملء القاعات حين يجد العرض الذى يمسّ حياته.

هذا التحقيق يجمع أصواتًا متعددة: عماد عبدالعاطى، أحمد عبدالفتاح، بكرى عبدالحميد، د. محمد عبدالله حسين، محمد موسى، وأحمد خليفة ود. عمر فرج... أصوات تكشف وجهًا آخر للمسرح بعيدًا عن الأضواء، وتطرح تصورات واضحة لما يجب أن يكون.

إنه كشف لحقيقة واحدة: المسرح فى الصعيد ليس أزمة موهبة، بل أزمة إدارة وإنتاج ورؤية. ومع ذلك، يظل الحلم قائمًا... ينتظر فقط من يحرره.

سامية سيد

عماد عبدالعاطي: "ظاهرة المورّد" دمّرت المسرح فى الصعيد

يؤكد المخرج عماد عبدالعاطى - فرع ثقافة الأقصر - أن أخطر العقبات التى تواجه المسرح فى الصعيد تتمثل فى ما يسميه بـ «ظاهرة المورّد»، موضحًا أن اعتماد شراء خامات الديكور والتجهيزات الفنية عبر مورّدين لا علاقة لهم بالمجال الفنى أدى إلى كوارث حقيقية. يقول إن خامات التشغيل التى وصلت لعرضه العام الماضى جاءت جميعها غير مطابقة للمواصفات المطلوبة، ورغم ذلك رفض المورّد تغييرها، بل إن المأساة الأكبر – على حد تعبيره – أن المقايسة الإنتاجية كانت معتمدة منذ السادس من نوفمبر، بينما لم تصل الخامات إلا فى التاسع عشر من مايو، متسائلًا: «هل هذا معقول؟» ويضيف أن إقليم جنوب الصعيد دمّر الأنشطة المسرحية بسبب هذا الأسلوب غير الاحترافى فى الإدارة.

ويشير إلى أن أكبر التحديات التى تواجههم اليوم هو إلغاء المورّد العام، لأن استمرار هذا النظام - كما يقول - «دمّر المسرح تمامًا». فالمسرح عمل فنى دقيق، و»لون القماش وحده قد يصنع فارقًا كبيراً»، بينما يتعامل المورّد مع الأمر وكأنه يشترى خامات لمستشفى أو مؤسسة إدارية لا علاقة لها بالفن.

ويرى عبدالعاطى أن الشروط التى تفرضها الجهات الرسمية على الفرق هى فى مجملها معقولة ولا تعطل العمل الفنى، لكنه يؤكد أن المشكلة الحقيقية ليست فى الشروط، بل فى الآليات التى تتم بها عمليات الإنتاج.

أما عن علاقة الجمهور الصعيدى بالمسرح، فيقول إنها علاقة عشق حقيقى، فالجمهور هنا - كما يصفه - «ذوّاق للمسرح»، وتزداد درجة تفاعله عندما يكون العرض من تراثه وبيئته ويعبر عن حياته اليومية ويمسّ روحه.

ويشدد على أن الإقليم بوضعه الحالى هو العقبة الأكبر أمام تطوير المسرح فى الصعيد، وأن الحل الحقيقى يكمن فى إعادة هيكلة المنظومة بالكامل، وإلغاء نظام المورّد الذى لا يناسب طبيعة العمل الفنى.

ويضيف أن إقامة مهرجان ختامى لفرق الصعيد من شأنه أن يكشف عن «العظمة الحقيقية» للمواهب الموجودة فى المحافظات الجنوبية، مشيراً إلى أن لدى الصعيد طاقات فنية مدهشة لكنها محاصرة بالبيروقراطية وضعف الإمكانات.

ويثمّن عبدالعاطى أهمية المهرجانات الإقليمية، معتبراً أنها على الأقل تتيح للفرق فرصة مشاهدة أعمال بعضها البعض، لكنه يلفت إلى ضرورة ضبط التوقيت وتوفير الإقامة المناسبة، لأن استدعاء الفرقة لعرض عملها ثم إعادة سفرها فى اليوم نفسه هو - على حد وصفه - «بهدلة» غير مقبولة.

بكرى عبدالحميد: المسرح فى الصعيد.. صناعة محاصرة بالمركزية والرقابة وغياب الإنتاج

يرى الكاتب المسرحى بكرى عبدالحميد – الأقصر - أن العمل بروح الهواية يظل أكثر صدقًا وجدوى من السعى لتقديم أعمال مسرحية بصورة احترافية شكلية. فالاحتراف الحقيقى فى رأيه هو التمكن من صنعة الكتابة، لا شكل تقديمها. ويؤكد أن الوصول إلى الاحتراف المؤسسى فى مصر يظل بالغ الصعوبة، لأن أبواب العمل داخل المركزية مغلقة تقريبًا على الأكاديميين وخريجى المعهد العالى للفنون المسرحية، وهو ما يحجب الفرص عن كثيرٍ من كتّاب الصعيد. لذلك يؤمن بالهواية التى تقود مع الوقت إلى الاحتراف، رغم ما تحمله من متاعب، لأنها تمنح الفنان متعة العمل وحرية الإبداع.

ويشير عبدالحميد إلى أن التحديات الكبرى التى تواجه المسرح فى الصعيد هى تحديات إنتاجية بحتة؛ فوجود صالة عرض، وخشبة مسرح، وإنتاج مستقر، يظل أساس الصناعة المسرحية. لكن القيود المفروضة على الإنتاج، خاصة من وزارة المالية، تجعل العملية شديدة التعقيد. ويؤكد أنه حاول مرارًا نقل صوت المسرحيين للمسؤولين: «عملنا مختلف عن التجار والمستثمرين»، لكن لا أحد يستجيب، قائلًا بمرارة: «لا حياة لمن تنادي... وأظن أنه لن تكون هناك حياة لمن ننادي».

أما عن حرية الإبداع، فيرى أن الجهات الرسمية لا تفرض موضوعات بعينها، لكنها تملك سلطة الرفض، ووجود الرقابة بتبوهاتها العديدة يجعل الفنانين غير قادرين على التعبير الكامل عن رؤاهم. وبهذا يصبح الرفض المتكرر شكلًا من أشكال التدخل فى حرية الفن، حتى وإن لم تكن هناك قرارات منع مباشرة.

ويتحدث عبدالحميد عن علاقة الجمهور فى الجنوب بالمسرح، موضحًا أن الإجابة تختلف من محافظة لأخرى، لكنه يصف وضع الجمهور فى الأقصر- حيث يعيش -بأن الشغف بالمسرح تراجع تحت ضغوط الحياة اليومية. وبرغم أن الثقافة الجماهيرية تقدم عروضها مجانًا، فإن الحضور لا يزال ضعيفًا للغاية. ويرجع ذلك إلى أسباب اقتصادية، لكن أيضًا إلى تكرار عروض نمطية لا ترتبط بقضايا الناس، ما يدفع الجمهور للعزوف دون أن يعنى ذلك قطع العلاقة بالكامل. ويؤكد: «نحن نحب ونرغب أن يحضر الناس عروضنا، لكن من يحضر الآن هو أقل

القليل».

ويرى عبدالحميد أن إنقاذ المسرح فى مصر، وليس فى الصعيد فقط، يبدأ بوقف تدخل وزارة المالية ورفع القيود الضريبية عن المبدعين، وإلغاء الفاتورة الإلكترونية المفروضة عليهم كما لو كانوا تجارًا. كما يدعو إلى تخفيف الرقابة على الموضوعات، مؤكدًا أن المسرح يحتاج إلى «قلوب مؤمنة بدوره، ووطنيين يحبون هذا البلد ويهتمون بقضاياه».

ويؤكد عبدالحميد بثقة أن الصعيد قادر على أن يشكل مركزًا مسرحيًا موازيًا للقاهرة، بل يمكن أن يضم عدة مراكز: الأقصر، سوهاج، أسوان، أسيوط، المنيا، وبنى سويف. ويشير إلى أن الثقافة الجماهيرية يمكنها لعب دور كبير فى تحويل المسرح من موسمى إلى مستمر، لولا العوائق المالية التى تعوق حتى انتقال العروض من موقع لآخر. ويأسف لأن المادة تتحكم بقوة فى شكل المسرح فى مصر كلها، «بغير وعى من المتحكمين فى طرق ضخ الأموال لصناعة التجارب المسرحية».

ويعتبر عبدالحميد أن المهرجانات الإقليمية لم تحقق مكاسب تُذكر؛ فهى فى النهاية ليلة عرض للتحكيم، وليست فعلًا ثقافيًا يخاطب الجمهور أو يدعم صناع المسرح. ويقتصر نفعها على كونها فرصة للمسرحيين لمشاهدة أعمال بعضهم البعض، لكنه لا يرى أنها تخدم الحركة المسرحية بشكل حقيقى.

ويختتم مؤكّدًا أن المسرح فى الصعيد فعل موسمى، ولا يمكن أن يصبح مستمرًا دون معالجة المشكلات البنيوية نفسها التى يعانيها المسرح المصرى كله. فالمشكل واحد: من أسوان إلى البحيرة إلى مطروح، والهمّ واحد، والجميع فى القارب نفسه.

د. محمد عبدالله حسين: مسرح الصعيد.. إبداعٌ يغزل برجل حمار

يرى الأستاذ الدكتور محمد عبدالله حسين- جامعة المنيا، من منظور أكاديمى، أن الحركة المسرحية فى الصعيد حركة مائزة حقيقية، مليئة بتجارب فنية متنوّعة، سواء على مسرح العلبة أم فى العروض المفتوحة. تاريخها واسع ورائد، وتزخر بأسماء وتجارب لا تُعد ولا تُحصى. ويعتزّ بأنه كان أول من كتب أكاديميًا عن إبداعات الصعيد فى كتابه "النقطة

المتحوّلة فى الإبداع الدرامى فى الصعيد"، الذى طُبع ثمانى عشرة مرة منذ ٢٠٠٢ حتى ٢٠٢٣، إضافة إلى إشرافه على أربع رسائل ماجستير ودكتوراه تناولت إنتاج مبدعى الصعيد دراسةً ونقدًا.

ويتابع رغم نقص الإمكانيات وغياب اهتمام المسؤولين وهيئاتهم المعنية بالمسرح، فإن فنانى الصعيد - كما يصفهم - "أبطال حقيقيون"، ينطبق عليهم المثل الشعبي: "الشاطرة تغزل برجل حمار". فهم نفذوا أعمالهم على مسارح المدارس، ومسرح المحافظة، ومسرح جمعية الشبان المسيحية، بينما خرجت باقى عروضهم إلى الهواء الطلق، فجاءت أكثر واقعية وعمقًا وتأثيرًا، من خلال مسرح الجرن، والمقهى، والساحات المفتوحة، ومدارس القرى، وملاعب مراكز الشباب. وهو واقع يصفه بـ"المثير والمذهل"، لكنه فى المقابل يفتقد حركة نقدية حقيقية تتابع هذه الإبداعات التى تنتظر - على حد تعبيره - "القمر الساطع من طمى النيل".

ويستعرض الدكتور حسين بعض رموز الإبداع المسرحى فى الصعيد، معتذرًا مقدمًا عن أى اسم قد يسقط من الذاكرة. فى مجال التأليف يبرز: درويش الأسيوطى، رمضان الشوكى، سمير عبدالعظيم، محمد عبدالله حسين، نعيم الأسيوطى، أشرف عتريس، محمد سيد عمار، محمد سيد عمر، محمد عبدالمنعم زهران، جلال عابدين، أحمد فرغلى، طنطاوى عبدالحميد، ومروة فاروق، وغيرهم كثير.

وفى الإخراج يذكر: جمال الخطيب، بهائى الميرغنى، حمدى طلبة، صديق مهنى، محمد طلبة، حافظ الشوكى، طه عبدالجبار، أسامة طه، أحمد عبدالوارث، على سيف، ربيع سيد عطية، مروة فاروق، وغريب مصطفى.

أما التمثيل فالقائمة تطول، وفيها: فؤاد فرغلى، صارفين الدقن، صلاح رشوان، حمزة العيلى، محمد عبدالله حسين، جمال محروس، ربيع سيد عطية، على سيف، وغيرهم العشرات.

ويؤكد أن مسرح الصعيد قد لعب دورًا مهمًا فى مواجهة التطرف والإرهاب، مستشهدًا بالحادث الشهير الذى تعرّض له المخرج المنياوى الراحل حسن رشدى أثناء عرض "منين أجيب ناس" لنجيب سرور فى مطلع الثمانينيات، حين جرى تكسير المسرح بسبب جرأته، وهو ما يعكس الدور الحقيقى للمسرح فى مواجهة الظلام.

وعن واقع أقسام المسرح فى الجامعات بالصعيد، يوضح أنها لا تؤدى دورها كما ينبغى، لأنها نفسها تعانى من ضعف الدعم وعدم التعاون المؤسسى، باستثناء نشاط محدود فى بعض الجامعات مثل بنى سويف بفضل رئيس القسم النشيط د. عمر فرج، وأحيانًا فى الإسكندرية. أما بقية الأقسام - على حد وصفه - "فهم مساكين يعانون من قلة الإمكانيات وضعف الاهتمام وغياب الحماس للتفاعل مع بيئتهم المحيطة".

ويختم بأن الهواة يظلّون هم الطاقة الفعلية للمسرح فى الصعيد، "يغزلون برجل حمار رغم كل ما يحيط بهم من ضعف مادى، وعجز نقدى، وغياب دعم مؤسسي"، موجهًا تحية وتقديرًا لكل من ظلّوا يحملون شعلة المسرح رغم الظروف.

د. عمر فرج: المسرح فى الصعيد يمثل طاقة كامنة تحتاج فقط إلى من يزيح عنها غبار الإهمال.

وبرؤية أكاديمية حدثنا الأستاذ الدكتور الفنان عمر فرج - أستاذ الدراما والنقد المساعد ورئيس قسم المسرح والدراما بكلية الآداب - جامعة بنى سويف - مؤكدا على أهمية المسرح كفضاء ثقافى شديد التأثير فى المجتمع المصرى، مشيراً إلى أن الاهتمام به يجب أن يمتد خارج العاصمة ليشمل كل ربوع مصر. ويؤكد أن الدولة مطالبة بإنتاج المزيد من العروض المسرحية وتشجيع الجامعات فى

سوهاج وأسوان والأقصر وغيرها على إنشاء أقسام متخصصة، باعتبارها حجر الأساس فى بناء حركة مسرحية قوية.

ورغم حصول قسم المسرح فى آداب سوهاج على ترخيص منذ أربع سنوات، فإن غيابه عن التفعيل يعكس ـ بحسب رؤيته ـ أزمة عامة فى توافر الكوادر المتخصصة داخل جامعات الصعيد، إذ تعتمد أغلبها على أعضاء هيئة تدريس منتدبين من القاهرة، وهو حل مؤقت وغير مستدام. ويأسف لعدم وجود أقسام مسرح فى أغلب كليات الصعيد، رغم وجود مواهب لافتة، مستشهدًا بتجربة طالب مثل مصطفى إبراهيم الذى تمكن من تقديم عرض شارك فى مهرجان دولى بجهد فردى.

ويشير إلى أن التحديات الأكاديمية لا تتوقف عند نقص الأساتذة، بل تمتد إلى فجوة واضحة بين ما يتعلمه الطلاب نظريًا داخل الجامعة وما يجدونه من فرص محدودة على أرض الواقع. فالعلاقات العامة – كما يرى – تتحكم فى فرص الظهور أكثر من الموهبة، بينما الموهوبون الحقيقيون فى الصعيد يفتقرون غالبًا إلى منصات إعلامية تُبرز أعمالهم. ويرى أن قصور الثقافة بميزانياتها المحدودة لا يمكنها وحدها أن تكون حاضنة لمئات المواهب، داعيًا وزارة الثقافة إلى استثمار وسائل التواصل الاجتماعى لتسليط الضوء على هذه الطاقات.

ويُحمِّل د. عمر فرج غياب التخطيط الثقافى مسؤولية تعطيل الحركة المسرحية فى الصعيد، مؤكدًا أن الفنون ليست رفاهية بل حاجة مجتمعية ضرورية لمواجهة التطرف وبناء وعى جديد. ويطالب بعودة الاهتمام المؤسسى بالمسرح فى الجامعات، عبر مسابقات رسمية وميزانيات تُخصص للنشاط الفنى، مع تغيير النظرة السلبية السائدة لدى بعض الإدارات تجاه الفن.

ويبرز د. عمر أهمية البنية التحتية كعنصر حاسم فى تطور الحركة المسرحية؛ فالمسارح المجهزة – كما يشدد – ليست ترفًا بل ضرورة تعليمية وثقافية، يجب أن تتوافر فى كل مدرسة وجامعة ومحافظة. ويرى أن وجود كوادر فنية محترفة داخل هذه المحافظات، إلى جانب حوافز مادية وتدريب متواصل، يمكن أن يحول المسرح إلى مشروع استثمارى وثقافى ناجح يدعم نفسه ذاتيًا.

ويؤكد د. عمر فرج أن بناء حركة مسرحية حقيقية فى الصعيد لا يتم إلا عبر انتشار أقسام المسرح فى الجامعات، وتخريج أجيال من المتخصصين يعودون للعمل فى محافظاتهم. ويوضح كيف يبذل جهدًا شخصيًا كبيرًا لدعم طلاب من محافظات بعيدة عبر استخدام التعليم عن بُعد وتنظيم لقاءات ومحاضرات خارج الكلية لتسهيل دراستهم، باعتباره مشروعًا وطنيًا لنشر الثقافة المسرحية فى كل مكان.

وفى رؤيته للنهوض بالمسرح، يطرح مجموعة من المقترحات العملية تبدأ بتوفير مسارح مجهزة وتمويل كافٍ للنشاط المسرحى فى الجامعات وقصور الثقافة، وتعيين الكوادر المؤهلة فى تخصصاتها، إضافة إلى تشجيع رجال الأعمال والمؤسسات على رعاية الفنون وإحياء تجربة «مسارح الشركات». كما يشدد على أهمية دعم المهرجانات الإقليمية وتوفير فرص عادلة للموهوبين.

ويختتم د. عمر فرج بالتأكيد على أن النهضة المسرحية فى الصعيد لن تتحقق إلا بتكامل الأدوار بين الجامعات ووزارة الثقافة والفرق المستقلة، فى إطار رؤية حكومية واضحة تُعيد للمسرح مكانته وتمنح شباب الصعيد فرصة عادلة لصنع مستقبل فنى لا يقل قيمة عن أى مركز ثقافى فى العاصمة.

محمد موسى: الصعيد قادر على أن يكون مركزًا مسرحيًا موازيًا للقاهرة

يؤكد الشاعر والمؤلف والمخرج المعتمد بالهيئة العامة لقصور الثقافة، محمد موسى محمد - قنا، أن أولى العقبات التى يواجهها المخرج فى الصعيد تتمثل فى غياب الكوادر الإدارية المحترفة القادرة على استيعاب طبيعة العمل الفنى. فبرأيه، معظم العاملين موظفون يسيرون بمنطق الروتين، حتى وإن كانوا ينتمون إلى مجالات الإخراج أو التمثيل، باستثناء قلة قليلة.

ويشير إلى أن الروتين الإدارى ينعكس أيضًا على عملية الإنتاج، حيث يأتى الإنتاج متأخرًا، فتضيق المساحة الزمنية المتاحة، وينتهى الأمر بجدول عروض مزدحم يضم عرضين فى الليلة الواحدة، ما يترك أثرًا سلبيًا واضحًا على جودة العروض، بخلاف ما يحدث فى الأقاليم الأخرى.

ومن المشكلات المتكررة أيضًا عدم توفر أماكن للبروفات، خصوصًا مع استمرار تشغيل السينما يوميًا داخل المواقع التى من المفترض أن تكون مخصصة للنشاط المسرحى. ورغم هذا، يرى أن جمهور الصعيد ما زال شغوفًا بالمسرح ويستقبله بحب، بدليل امتلاء القاعات تمامًا عند حضور العروض الخارجية.

ويعتبر أن أول خطوة لإنقاذ المسرح فى الصعيد هى توفير مساحات حقيقية للبروفات، وهو ما لن يتحقق – بحسب قوله – إلا بإعادة تنظيم حفلات السينما وتقنينها بما يسمح للنشاط المسرحى بأن يأخذ مساحته الطبيعية.

ويرى موسى أن الصعيد قادر على أن يكون مركزًا مسرحيًا موازيًا للقاهرة إذا ما توفرت له الظروف المناخية نفسها من إمكانات ودعم ورؤية إدارية واعية. كما يؤكد أن المهرجانات الإقليمية تشكل المتنفس الحقيقى والأقوى للمسرحيين فى الصعيد، ونافذة مهمة تطل على البيئات الثقافية المتنوعة، خاصة إذا كانت مصحوبة بلجان ندوات تسهم فى تبادل الخبرات وتعميق الفهم المسرحى.

أحمد خليفة: دعوة إلى عقد مؤتمر وطنى شامل للحوار الثقافي

يرى الناقد والمخرج أحمد خليفة أن المسرح المصرى – بنى سويف، رغم تاريخه العريق، يواجه اليوم مجموعة واسعة من الإشكاليات يمكن جمعها تحت بندين رئيسيين: مشكلات تتعلق بأماكن العروض، وأخرى ترتبط بإنتاجها. هذه التحديات مجتمعة باتت تؤثر بشكل مباشر فى جودة المنتج المسرحى وفرص وصوله إلى الجمهور.

أولًا: مشكلات أماكن العروض

يشير خليفة إلى أن أبرز العقبات فى هذا الجانب تتمثل فى اشتراطات الأمن والسلامة، أو ما يعرف بالموافقات الأمنية الخاصة بسلامة المبانى المسرحية. فبعد كارثة حريق قصر ثقافة بنى سويف عام ٢٠٠٥، أصبحت اشتراطات الدفاع المدنى أكثر صرامة، وتشمل ضرورة وجود ستارة حريق، ومواد غير قابلة للاشتعال لتغليف الحوائط، ومنظومات متكاملة للكاميرات والإنـذار والإطفاء الذاتى. ورغم معرفة المسؤولين بهذه الاشتراطات، فإن تنفيذها يتعرض للمماطلة فى كثير من الأحيان، ما يؤدى إلى تعطيل تسليم وتشغيل المسارح لسنوات، أو إيقاف ما يعمل منها عند غياب الصيانة المستمرة.

ويضيف أن الجانب التقنى فى خشبات المسرح يمثل بـدوره أزمة متصاعدة. ففى الوقت الذى تشهد فيه المسارح العالمية تطورًا هائلًا يواكب الإيقاع السريع لحياة الجمهور عبر أنظمة هيدروليكية متحركة وتكنولوجيا متقدمة فى الإضاءة والصوت، ما تزال العديد من دور العرض المصرية تعتمد على تجهيزات متقادمة لا تتيح تغيير المناظر سريعًا ولا

تقدم تجربة بصرية تواكب توقعات المتلقى المعاصر. كما يؤكد أن غياب الإتـاحـة الكافية للعروض غير التقليدية، مثل عروض الفضاءات المتعددة ومسرح الشارع، يعد أحد أسباب انحسار رقعة المشاهدة المسرحية. فالقيود المفروضة على حرية العرض والتناول المباشر لقضايا المواطن الاقتصادية والاجتماعية، أدت إلى إبعاد المـسرح عن نبض الناس، وبالتالى تراجع إقبال الجمهور.

ومن بين المشكلات كما أشار أيضًا ضعف انتشار المسارح المتنقلة القادرة على الوصول إلى القرى والمناطق البعيدة. فبرغم تجربة «مسرح المواجهة»، إلا أن تأثيرها يظل محدودًا مقارنة باتساع رقعة مصر وعدد سكانها، ما يستلزم زيادة عدد العروض الجاهزة للانتقال إلى هذه المناطق.

ثانيًا: مشكلات الإنتاج المسرحي

يعتبر خليفة أن أولى المشكلات الكبرى فى الإنتاج هى الارتفاع الضريبى على خامات تنفيذ العروض، والذى يصل إلى نحو ٤٠٪ من ميزانية المستلزمات، ما ينعكس سلبًا على جودة المنتج المسرحى، خصوصًا فى الأعمال ذات الإنتاج الضخم.

ويشير أيضًا إلى خلل إدارى واضـح فى الثقافة الجماهيرية، يتمثل فى فصل جهة التخطيط للإنتاج عن جهة الـصرف والمتابعة. فالإنتاج يُسند إلى الأقاليم المسرحية بينما تبقى الإدارات المركزية، التى وضعت الخطة الزمنية، خارج العملية التنفيذية. هذا الازدواج يؤدى فى كثير من الأحيان إلى تعطيل المواعيد وخضوع الإنتاج لأهـواء الموظفين، مما يترتب عليه عرض الأعمال فى توقيتات غير مناسبة، كفترة الامتحانات، وهو ما يحرم الجمهور من مشاهدة العروض، ويهدر المـال العام فى أعمال تُعرض ليوم واحد فقط أمام لجنة التحكيم.

أمـا فكرة «التسابق» نفسها، فـيرى خليفة أنها انحرفت عن هدفها الأصـلى كوسيلة للتحفيز، لتتحول إلى غاية فى حد ذاتها، ما أدى إلى تضخم عدد المهرجانات وإنفاق ميزانيات كبيرة على لجان التحكيم والتجهيزات، على حساب دعم الأنشطة المسرحية نفسها. ويعزو جزءًا من هذا الخلل إلى ما يسميه «الشلالية والتحزب» داخل الوسط الثقافى، حيث انقسم المسرحيون بين تيارين: أحدهما قومى اشتراكى، والآخر حداثى وما بعد حداثى، وهو ما خلق حالة من الاستقطاب والإقصاء المتبادل.

ويختتم خليفة رؤيته بالدعوة إلى عقد مؤتمر وطنى شامل للحوار الثقافى يجمع كل التيارات، لوضع أسس واضحة للعمل الثقافى فى مساحة من الحرية، باعتبار أن النهضة الحقيقية للإبداع – والمسرح فى القلب منه – لن تتحقق إلا بإزالة هذه الانقسامات وإعادة تنظيم منظومة الإنتاج والعرض بما يخدم الفنان والجمهور معًا.

كرم نبيه: مسرح الصعيد يملك المواهب.. لكنه ينتظر الفرصة والرؤية والدعم الحقيقى

يرى المخرج كرم نبيه – إقليم جنوب الصعيد - أن الصعيد يزخر بمواهب مسرحية حقيقية وطاقات فنية واسعة لا تقل فى احترافيتها وإمكاناتها عن تلك الموجودة فى العاصمة. ويؤكد أن أبناء الصعيد يمتلكون كوادر قادرة على تحقيق إنجازات كبيرة لو وجدت فرص تنمية جادة ومخلصة من الجهات الحكومية والأهلية والخاصة.

ويشير إلى أن المخرج أو الكاتب فى الصعيد يواجه سلسلة من العقبات، أبرزها قلة الفرق المسرحية وابتعاد مواقع العمل عن العاصمة، بالإضافة إلى الروتين المرتبط بإجراءات العروض والتراخيص.

ويضيف أن غياب الكوادر المساعدة للمخرج يمثل عبئًا كبيرًا، إذ يضطر للتعامل مع تفاصيل كثيرة يفترض أن يتولاها فريق معاون غير متوفر فى أغلب الفرق. كما أن العديد من المواقع غير مهيأة لاستقبال العروض، فضلًا عن عقبات إداريـة من بعض الموظفين تجعل المكان طـاردًا للمواهب لا جاذبًا لها، إلى جانب غياب رؤية واضحة للمسرح سواء فى الجهات الرسمية أو فى الأقاليم.

ويؤكد كرم نبيه أن الفنان فى الصعيد لا يحصل حتى على «أنصاف الفرص» مقارنة بنظيره فى العاصمة، ويرجع ذلك أساسًا إلى غياب الفعاليات والمهرجانات الحقيقية فى الجنوب.

وفى ما يتعلق بإنتاج عرض مسرحى محلى، يوضح أن التحديات الكبرى تتمثل فى غياب جهات الإنتاج، وغياب الفرق المستقلة أو الخاصة، بالإضافة إلى نـدرة المسارح المجهزة. ويلفت إلى أن الجهات الرسمية لا تفرض موضوعات معينة، لكنها قد تمنع بعض النصوص.

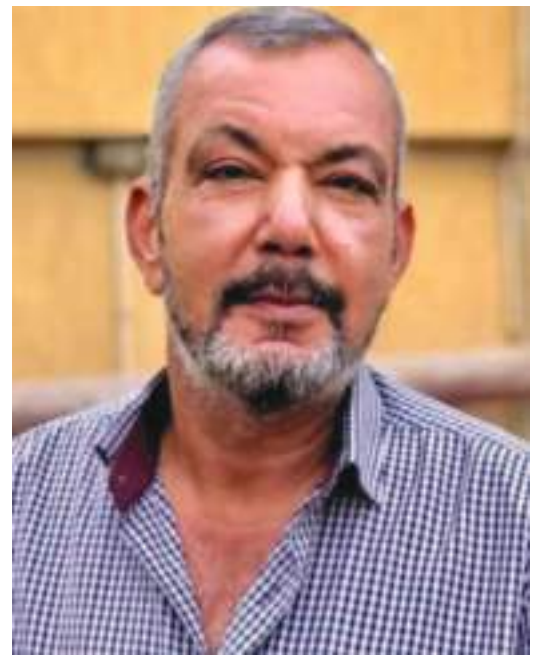
كما يشدد على أن غياب المسارح المجهزة ينعكس مباشرة على نوعية الإخراج والتقنيات المستخدمة، إذ يعتمد المـسرح الحديث على أدوات أساسية كالإضاءة والصوت والوسائط التى تساعد فى خلق سينوغرافيا تعبر عن رؤية المخرج وروح العرض.

ويرى كرم نبيه أن إنقاذ المسرح فى الصعيد يحتاج إلى تبنى جهة حكومية أو أهلية أو خاصة لمشروع ثقافى وفنى حقيقى يخدم أبناء الصعيد دون مصالح أو أجندات خفية، مع ضرورة الاهتمام بإقامة فعاليات ومهرجانات مسرحية فى الجنوب، متسائلًا: «لماذا لا تُقام المهرجانات الختامية فى الصعيد؟».

وفى ختام حديثه، يؤكد أن مبادرات المهرجانات الإقليمية لم تحقق أى مكاسب حقيقية حتى الآن، وهو أمر يصفه بالمؤسف والمحزن.

أحمد عبدالفتاح: المسرح بالنسبة لنا حياة... ونحن نصنع عروضنا بالمجهود الذاتى

يؤمن أحمد عبدالفتاح حمزة، الممثل المسرحى من إقليم جنوب الصعيد الثقافى – فرع الأقصر، بأن



المسرح ليس هواية عابرة، بل حياة كاملة يعيشها بكل ما فيها من شغف وتحديات. يقول إن الخشبة هى المتنفس الوحيد الذى يمنحه الإحساس الحقيقى بوجوده، وإن كل تجربة مرّ بها فى مسارح الصعيد كانت مصدر سعادة خالصة لا تزال ترافقه حتى اليوم.

ورغم هذا الشغف، يواجه الممثل الشاب سلسلة من العقبات التى تبدأ بتوقيت المواسم المسرحية، والتى تأتى غالبًا فى فترات دراسية، الأمر الذى يحدّ من مشاركة الطلاب ويعرقل حركة البروفات. كما يشير إلى أزمة التعامل مع الموردين المسؤولين عن شراء الملابس والديكور والخامات، موضحًا أن غياب الخلفية الفنية لديهم يـؤدى إلى تعطيل العمل وتكبيد الفرق مشكلات إضافية.

ويكشف أحمد عن معضلة أكـثر تـأثـيرًا: نقص التجهيزات المسرحية. ففى غرب الأقصر لا يوجد مسرح مغلق واحد يحتضن العروض، بينما المسارح المتاحة تفتقر إلى الإضـاءة والصوت والتجهيزات الأساسية، ما يجعل الفريق عاجزًا عن تقديم عرض متكامل، ويؤثر سلبًا على موهبة الممثل وأدائه.

ومع ضعف الدعم والإنتاج، يجد أعضاء الفرق أنفسهم مضطرين للاعتماد عـلى إمكانياتهم الشخصية. يقول أحمد: «نستكمل ما ينقص العرض بالمجهودات الذاتية، فقط من أجل أن يقف العمل على قدميه»، مؤكدًا أن استمرار العروض فى مثل هذه الظروف يعتمد على إصرار الفريق أكثر من أى دعم رسمى.

وعن الجمهور، يرى أحمد أن الاختلاف بين الصعيد والقاهرة لا يتعلق بالشغف، بل بالبيئة الفنية. فالقاهرة تمتلك إمكانيات تجعل تجربة المشاهدة أكثر اكتمالًا، بينما يواجه الجمهور فى الصعيد عروضًا بمعايير أقل رغم محبته العميقة للمسرح.

ويشدد على أن الحركة المسرحية لن تتطور دون ورش تدريبية حقيقية للشباب، يقدمها متخصصون، معتبرًا التدريب أساسًا لصقل المواهب ورفع مستوى العروض. وفيما يخص قصور الثقافة، يرى أن دورها يجب أن يبدأ بتهيئة المسارح والقاعات فنيًا، ودعم العروض، وإتاحة الفرص للفرق للتجوال داخل الإقليم وخارجه لعرض مواهبها أمام جمهور أوسع.

كما يطالب بأن تُدار لجان التحكيم بعيدًا عن أى خلافات شخصية، حتى لا يدفع الممثل وحده ثمن صراعات لا شأن له بها.

مصطفى إبراهيم : الصعيد.. طاقات متفجرة تبحث عن مسرح وسُلَّم ضوء

يؤكد المخرج الفنان مصطفى إبراهيم – سوهاج - أن الجنوب يختزن طاقات مسرحية هائلة تظهر بوضوح فى العروض التى تُقدَّم عبر أنشطة الشباب والرياضة، والجامعات، والمدارس، وقصور الثقافة. هذه المسابقات القليلة – والتى تُقام غالبًا مرة واحدة فى العام – تمثل النافذة الوحيدة لاكتشاف المواهب فى التمثيل والغناء والإخراج والشعر، إذ لا تتوفر منصّات أخرى تسمح بظهور هذه الطاقات على نحو أوسع أو أكثر احترافًا.

ويشير إبراهيم إلى أن العقبات التى تواجه المخرج والكاتب فى الصعيد ترتبط قبل كل شيء بـ المركزية القاهرية؛ فكل الأضـواء مسلطة على العاصمة وحدها، بينما يفتقر الجنوب إلى البنية الأساسية من مسارح وتجهيزات وفرص عرض. بعض المحافظات – كما يقول – لا يوجد بها مسرح واحد بالمعنى الحقيقى، مما يجعل حلم تقديم عرض احترافى قد يستغرق سنوات قبل أن يصطدم بواقع "لا مكان ولا دعم ولا فرصة".

ويؤكد أن الفنان فى الصعيد يشعر فعلًا بأن فرصه أقل بكثير من نظيره فى القاهرة، ليس فقط لغياب

المسارح، بل لأنه لا توجد أقسام مسرحية فى الجامعات، ولا فروع لأكاديمية الفنون، ولا خطط لافتتاحها رغم المطالبات المتكررة. ووسط هذا الفراغ، يبقى سفر الفنان إلى العاصمة هو الطريق الوحيد ليُرى ويُقدَّر.

أما التحدى الأكبر – فى رأيه – فهو الحصول على مكان مجهز أو مسرح يعمل دون عوائق، إضافة إلى الحاجة إلى دعم مادى مناسب يتيح تنفيذ العرض ثم عرضه بشكل يضمن مشاهدته ونقده وتقييمه. ورغم ذلك، يؤكد أن الجهات الرسمية لا تفرض موضوعات بعينها على المبدعين، وأن مساحة الاختيار لا تزال مفتوحة أمام الجميع.

لكن غياب المسارح المجهزة يترك أثرًا خطيرًا على لغة الإخراج وأساليب الكتابة والتقنيات المستخدمة؛ فحين يُضطر الفنانون لاستخدام فضاءات غير مهيأة – وهى ليست مسارح أصلًا – دون تدريب كافٍ، يحدث ما يسميه "تشوّهًا فى العملية المسرحية". لا يوجد مسرح، ولا تدريب على استخدام بدائله، فيتحول الإبداع إلى محاولة للبقاء أكثر منه سعيًا للابتكار.

ورغم كل ذلك، لا يزال جمهور الصعيد – كما يصفه – محبًا للمسرح وذوّاقًا، يحتفظ بشغف أصيل تجاه الفن الجاد والمحترم، ويستقبل العروض الجيدة باهتمام كبير. هذا الشغف يدفعه للتساؤل: لماذا لا يكون الصعيد منارة فنية؟ ولماذا لا يتحول إلى مركز مسرحى حقيقى لو توفرت الإمكانات التى يستحقها؟

وعن مبادرات المهرجانات الإقليمية، يراها إبراهيم خطوة إيجابية، لأنها أعادت الإحساس بالقيمة، وسمحت للفرق بأن ترى أعمال بعضها البعض وتتبادل الخبرات، وأثبتت قدرة الجنوب على تنظيم فعاليات كبرى.

لكن أزمة الفرق المستقلة تبقى الأصعب. فالإنتاج هو المعوق الأول، والدعم المادى نادر، وحتى إذا توفر، يبقى العائق الأكبر هو غياب أماكن العرض. فالصعيد يعتمد بشكل شبه كامل على مسارح قصور الثقافة، وإن توقفت أو لم تتعاون، تتوقف الحركة بالكامل. لا توجد مسارح مستقلة، ولا تنسيق فعلى بين الفرق، ولا فرص حقيقية للنمو

مقارنة بوجه بحرى الذى يمتلك بدائل وأدوات.

ويختتم مصطفى إبراهيم مؤكّدًا أن العمل المستقل فى الصعيد «فكرة مرعبة» لندرة الموارد وصعوبة التنفيذ، لكن رغم كل التحديات، تبقى الطاقات موجودة وشغف الناس حاضرًا... وما ينقص فقط هو أن يُفتح الباب ليصبح الجنوب جزءًا أصيلًا من خريطة المسرح المصرى، لا مجرد هامش مظلوم منسى.

أشرف النوبى: المسرح فى الصعيد يواجه إهمالًا ويفتقد للدعم الاحترافى

يشير المخرج أشرف النوبى إلى أن المسرح فى صعيد مصر يعانى إهمالًا على المستوى الاحترافى، تمامًا كما تعانى العديد من الأنشطة الإبداعية فى مجالات الثقافة والفنون والرياضة. ويؤكد أن عدم وجود إرادة حقيقية لدعم المسرح الاحترافى يجعل من الصعب تقديم أعمال تعكس الواقع الاجتماعى وتعالج قضاياه الراهنة.

ويضيف النوبى أن أى محاولات لخلق بيئة فنية وثقافية فى الصعيد تواجه تحديات متشابكة تبدأ بالإنتاج والجهات المنتجة نفسها، التى غالبًا ما تفتقر إلى الإيمان الكامل بدور المسرح ورسالة الفن، مرورًا بضعف تجهيزات دور العرض، وظروف العمل الصعبة التى يعيشها فريق العمل فى ظل واقع اقتصادى يلهث الناس فيه وراء لقمة العيش.

ويرى النوبى أن تفعيل دور المسرح وخلق حراك فنى حقيقى يتطلب دعم مؤسسات متخصصة تعمل على إزالة هذه العقبات.

وعن العروض المحلية لمسرح الثقافة الجماهيرية، يشيد النوبى بالجهود التى تبذلها الهيئة العامة لقصور الثقافة، ممثلة فى الإدارة العامة للمسرح، للارتقاء بمستوى هذه العروض، لكنه يشير فى الوقت نفسه إلى تحديات متعددة تواجه العاملين، بدءًا من بعض الموظفين الإداريين والماليين الذين لا يؤمنون بدور المسرح، مرورًا بسلوكيات قد تعيق المبدعين، وصولًا إلى ضعف جاهزية دور العرض فى كثير من المواقع.

ويؤكد النوبى أن جمهور الصعيد يتمتع بذائقة خاصة، وأن العروض المسرحية التى تتناول الواقع المحلى وقضاياه تلقى صدى حميميًا وتجذب الاهتمام، بينما يؤدى إهمال نوعية العروض إلى عزوف الجمهور. ويضيف أن الصعيد يمتلك من المبدعين والمواهب ما يمكنه تحويل بعض المدن إلى مراكز ثقافية وتنويرية، إذا توافرت لهم الإمكانات والدعم اللازم.

وفيما يخص المهرجانات الإقليمية، يرى النوبى أنها حققت بعض المكاسب من خلال خلق حراك مسرحى وتفاعل مع الجمهور، إلا أن بعض هذه المهرجانات تحول إلى وسيلة لتحقيق مكاسب شخصية، من خلال تكرار نفس الفرق وأعضاء اللجان، وهو ما يطرح تساؤلات حول جدواها. ويشير إلى التعليقات الساخرة على مواقع التواصل التى انتشرت مؤخرًا، مثل «مهرجنى وأمهرجك، مصلحنى وأمصلحك»، كمؤشر على الواقع الذى يحتاج إلى إصلاح لضمان نهضة مسرحية حقيقية فى مصر.

ويختم أشرف النوبى بالتأكيد على أن المسرح فى الصعيد طاقة هائلة قادرة على الإبداع والتميز، لكنه بحاجة إلى إرادة حقيقية ودعم مؤسساتى يحقق التوازن بين الإمكانات والموهبة، ليصبح الصعيد مركزًا مسرحيًا موازيًا للقاهرة ويشارك فى نهضة المسرح المصرى على مستوى الوطن.

«مسارح الطبيعة»

قراءة فى كتاب يعيد رسم علاقة المسرح بالفضاء المفتوح

أحمد محمد الشريف

يشكّل كتاب «مسارح الطبيعة» إضافة مهمة فى مجال الدراسات المسرحية الحديثة، إذ يقدّم منظورًا شاملًا حول تطور المسرح خارج القاعات المغلقة، وعلاقته المتغيرة مع الطبيعة، من الحدائق الملكية فى أوروبا إلى التجارب الإيكولوجية المعاصرة.

الكتاب عمل جماعى حرّرته «ناتالى كوتيه»، و» فالنتينا بونزيتو»، و»مارى كارولين تويلييه» ، وترجمه إلى العربية «محمد سيف» و»عمر فرتات»، وصدر عن مطبوعات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى – دورة ٢٠٢٥.

يتكون الكتاب من ستة محاور رئيسة كتبها ستة باحثين، تسبقها مقدمة موسعة، ثم دراسات تاريخية عن مسارح الهواء الطلق، يليها محور لتطور المسارح المفتوحة فى القرنين التاسع عشر والعشرين، ثم محور مخصص للأشكال المعاصرة التى تجمع بين المسرح والطبيعة، وأخيراً مواد أرشيفية وتحليلية حول ممارسات فنية حديثة مرتبطة بالبيئة.

يمتد الكتاب إلى ١٢٢ صفحة، يعرض فيها مادة مهمة حول مفهوم "مسرح الطبيعة"، وتاريخه، وتحولاته، وموقعه داخل التيارات المسرحية المعاصرة، مع تركيز خاص على تجربة فرنسا وأوروبا، بوصفهما المركز التاريخى لهذا النوع من العروض.

تُبرز مقدمة الكتاب أزمة العصر البيئية باعتبارها الدافع الرئيس لإعادة اتصال المسرح بالطبيعة، إذ يشير المؤلف إلى أن الفنون الأدائية، شأنها شأن باقى القطاعات، باتت معنية بإعادة التفكير فى علاقتها بالبيئة. ومن هنا يقدّم مفهوم "مسارح الطبيعة" باعتباره فضاءات تُبنى داخل الطبيعة لا على هامشها؛ حيث تتحول الأشجار والتضاريس والضوء والرياح إلى عناصر درامية حيّة تشارك فى العرض بدل أن تكون مجرد خلفية. ويعرض الكتاب تطوّر هذا المصطلح تاريخيًا من مسارح الحدائق المنسّقة إلى الحدائق الإنجليزية الطبيعية ثم مسارح المساحات الخضراء فى القرن التاسع عشر وصولًا إلى الشكل المعاصر للمفهوم. وتهدف المقدمة إلى وضع إطار لدراسة شاملة تُحلّل هذه المسارح من حيث علاقتها بالمكان الطبيعى والسينوغرافيا والجمهور والفنان، مؤكدة أن الظاهرة ليست جمالية فقط بل ثقافية وتعبيرية تنبع من الحاجة إلى مواجهة التحوّل البيئى العالمى.

يأتى المحور الأول بعنوان «نظرة عامة على أشكال المسرح الخارجى أو المسرح فى الهواء الطلق» – بقلم الباحثة: مارى كارولين تويلييه - حيث يستعرض تطوّر أشكال المسرح الخارجى منذ القرن السابع عشر، حينما ظهرت أولى النماذج فى إيطاليا داخل حدائق مهيأة فنيًا، مثل فيلا أورسيتى ومارليا، حيث شكّلت النباتات نفسها هندسة مسرحية متكاملة تضم خشبة ومقاعد ومساحات خضراء مهيأة للأداء. وانتقلت الفكرة إلى فرنسا مع مسرح «قاعة الكوميديا» فى حدائق التويلرى، الذى أصبح نموذجًا يُحتذى فى الحدائق الملكية بأوروبا.

وتوضح الكاتبة أن فى القرنين السابع عشر والثامن عشر، لم يكن مصطلح «مسرح المساحات الخضراء» مستخدمًا رغم شيوع الفكرة، وكانت هذه المسارح تعتمد على الطبيعة كعنصر بنائى أساسى. ومع منتصف القرن التاسع عشر تطور المفهوم متأثرًا بالحديقة الإنجليزية التى دمجت المنظر الطبيعى الحر بالممارسة المسرحية. ومع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، انفتحت هذه المسارح على جمهور أوسع، لتصبح فضاءات شعبية للأعمال الكلاسيكية.

كما تبين الباحثة أن تلك الفترة شهدت أيضًا صعود مسارح الطبيعة التى استلهمت العمارة القديمة، فظهرت نماذج تجمع بين المسرح الرومانى والحديقة الحديثة، مدفوعة

بالحماس تجاه التراث الإغريقى والاكتشافات الأثرية. وتنوّعت التسميات: (مسرح الطبيعة، المسرح الصيفى، المسرح الأخضر) ما يعكس تعدد أشكالها واتساع جمهورها الذى وجد فيها تجربة فنية تمتزج فيها الطبيعة بالصمت والجمال والفرجة.

أما المحور الثانى فكتبته الباحثة: فلورا ميلى بعنوان «نظرة عامة على أشكال المسرح فى الهواء الطلق - الأشكال التاريخية»، قدمت فيه قراءة تاريخية لتطور المسرح فى الهواء الطلق من خلال تجربة شارل سيمون فافار وجوستين فافار، اللذين قدّما عروضهما فى حدائق باجاتيل تحت رعاية مدام دى مونكونسيل. فقد اعتمد فافار على مزج الأوبرا الهزلية بروح التنوير، وتكييف الأداء مع الطبيعة المفتوحة، بحيث تصبح الحديقة جزءًا من العرض لا مجرد خلفية. يقارن الفصل بين هذه التجربة وبين الاحتفالات التى كان يقيمها ستانيسلاس ليسزينسكى فى حدائق ليونيفيل، حيث امتزجت العمارة الصينية والتركية والألعاب المائية مع الفلسفة والمسرح فى فضاء طبيعى يعمل كمدينة مثالية مصغرة.

ترصد الكاتبة المخطوطات العلاقة بين ليونيفيل وباجاتيل: كلاهما فضاء أخضر يتحول إلى مسرح حى يستقبل النخبة والمثقفين. وفى منتصف القرن الثامن عشر أصبحت باجاتيل مركزًا ثقافيًا باريسيًا يجمع الأرستقراطيين والمفكرين والدبلوماسيين، ويستضيف عروضًا مسرحية وموسيقية اتسمت بطابع رعوى وزخارف شرقية وروكوكوية. كما لعبت باجاتيل دورًا اجتماعيًا مهمًا فى النقاشات العلمية، خاصة حين قدّم فافار عام ١٧٦٦ أوبرا احتفالًا بتطعيم حفيدة مدام دى مونكونسيل دعمًا للتلقيح ضد الجدرى.

كانت باجاتيل بهذا المعنى مختبرًا حيًا لأفكار التنوير، حيث تجتمع الفنون والعلوم والحديقة فى تجربة جمالية وفكرية أثّرت حتى فى إنجلترا، لتصبح نموذجًا مبكرًا للمسرح الطبيعى بوصفه فضاءً للتجريب والحداثة الثقافية.

ويأتى المحور الثالث تحت عنوان «السيرك والمسرح الصيفى فى مدينة ديجون من القرن التاسع عشر (١٨٧٠ - ١٩٠٠) - ظهور أنشطة ترفيهية جديدة" بقلم الباحثة: سيلفى روك.

يتناول هذا المحور صعود المسرح الصيفى والسيرك فى ديجون بين ١٨٧٠ و١٩٠٠، فى ظل ازدهار الترفيه بعد قانون ١٨٦٤ الذى سمح بانتشار المسارح والمقاهى والحفلات الموسيقية. فى هذا السياق بنى تشارلز سوجر «مسرح السيرك الصيفي» عام ١٨٧٠ فى مساحة حدائقية واسعة، ليكون فضاءً متعدد الأغراض يستقبل عروض الفروسية والبهلوانيات والموسيقى والمسرح، ويتسع لأكثر من ١٣٠٠ متفرج. توقفت الأنشطة بسبب الحرب مع بروسيا، ثم استؤنفت قبل أن يتحول المكان عام ١٨٧٤ إلى مسرح صيفى خفيف يقدم الأوبريت والفودفيل.

وتوضح الباحثة أن المسرح شهد ازدهارًا خلال إدارة الفنان

الكوميدى بابتيست برو (١٨٧٢-١٨٧٤)، الذى جذب جمهورًا واسعًا بأسعار منخفضة وبرمجة متنوعة تجمع المسرح والغناء والعروض البهلوانية. لكن الأزمات المالية أدت إلى بيع المسرح وانتقاله إلى إدارة إميل فيكتور أنجيلو (١٨٧٥-١٨٧٧)، الذى حافظ على الطابع الشعبى مع ميل أكبر للأوبرا الكوميدية، بينما تراجع الفودفيل.

وترى الكاتبة أن جاك أوفنباخ سيطر على برمجة المسرح بسبعة عشر عملًا، أبرزها «زفاف الفوانيس» و«هيلين الجميلة»، إلى جانب أعمال لوكوك وغرانجيه التى تناسب الطابع الترفيهى الصيفى. انتهى مسرح السيرك الصيفى عام ١٨٧٧ بالهدم، لتشهد ديجون بعده محاولات متقطعة لإحياء المسرح الصيفى عبر كازينوهات ومشاريع موسيقية جديدة، مما يعكس تحولات الذوق العام وانتقال الترفيه إلى صيغ أكثر تجارية وموسيقية بنهاية القرن.

وبعنوان «المسارح المفتوحة فى الهواء الطلق فى بوردو فى بداية القرن العشرين: مشاريع واسعة النطاق للاستخدام السريع الزوال» كتبت الباحثة «لويز دى سيدوي» المحور الرابع، حيث يبحث فى ثلاثة مشاريع ضخمة لمسارح مفتوحة فى بوردو مطلع القرن العشرين: مسرح الطبيعة الكبير على أطراف المدينة، ومسرح فيدانج فى ساحة كوينكونسيه، ومشروع ثالث داخل الحديقة العامة لم يُنفذ. تشترك هذه المشاريع فى سعات هائلة تصل إلى ٢٥ ألف مقعد، وفى كونها منشآت مؤقتة تُبنى خلال أشهر ثم تُستخدم لأسابيع قليلة فقط، مع عروض احتفالية كبيرة تضم الغناء والرقص والتمثيل وأحيانًا الحيوانات.

تكشف الكاتبة عن التباس علاقة هذه المسارح بالطبيعة؛ فهى تقع فى المدينة، وتستعير رموز الطبيعة أكثر مما تتجذر فيها فعليًا. فمسرح الطبيعة الكبير أُقيم فى منطقة مستنقعية اختيرت لاعتبارات عمرانية، بينما ارتبط مسرح مهرجان الحصاد بالطبيعة من خلال موضوعاته الزراعية لا من خلال فضائه الحضرى. أما مشروع الحديقة العامة فجاء مغلقًا ومحاطًا بأسوار، مخالفًا لفلسفة الانفتاح التى يفترضها "المسرح الطبيعي".

كما يناقش هذا المحور كيفية حضور الطبيعة فى الدراماتورجيا، خاصة فى عروض «باخوس المنتصر» التى جسدت النباتات والفصول والحيوانات داخل الحبكة. ورغم ضخامة هذه المشاريع، عانت من عجز مالى كبير لاعتمادها على جمهور محدود، لكنها حققت قيمة رمزية وثقافية مهمة عبر الترويج لبوردو وجذب فنانين كبار وحملات دعائية واسعة. وتخلص الدراسة إلى أن تجربة بوردو بقيت محدودة

ومؤقتة مقارنة بالتقاليد الأوروبية السابقة فى مسارح الطبيعة.

ثم يأتى المحور الخامس وقد حررته الباحثة «سيمونا بلفاني» بعنوان «أشكال معاصرة». وتستعرض فيه تجربة فرقة أرشيفيوزيتا الإيطالية التى تقدّم منذ ٢٠٠٣ عروضًا مسرحية داخل المقبرة العسكرية الجرمانية فى ممر فوتا، وهو فضاء جبلى شديد الارتباط بذاكرة الحرب العالمية الثانية. تقوم المقبرة، بتصميمها الحلزونى الفريد وامتدادها الطبيعى، بدور شريك حى فى العرض، حيث تعتمد الفرقة على دراماتورجيا الموقع التى تجعل الجبل، الحجر، الضوء، الرياح، والسماء جزءًا من السينوغرافيا.

وتقول الباحثة إن الفرقة طورت عبر عشرين عامًا ذخيرة مسرحية تعيد قراءة التراجيديات اليونانية ونصوص القرن العشرين والروايات الكبرى، مع التركيز على ثيمات الحرب، العدالة، وصراع الإنسان مع العنف والحتمية. لا تُجسّد العروض تاريخ الحرب مباشرة، بل تستخدم المكان كمرآة صامتة تُفرض على الأداء، ما يخلق علاقة جدلية بين النص والذاكرة والمشهد الطبيعى.

كما تؤكد الكاتبة أن العروض تتميّز بكونها متنقلة بين محطات المقبرة، حيث يتحرك الجمهور مع الممثلين، ويتحوّل الفضاء إلى "خطاب معماري" يوجه المشهد ويعيد تشكيله. كما تصبح الطبيعة عنصرًا لا يمكن التنبؤ به: الضوء الطبيعى، تغيّر الطقس، أصوات الرياح والغيوم، كلها تدخل فى النسيج الأدائى وتحوّل كل عرض إلى تجربة فريدة.

ثم تبين الكاتبة أنه بهذا الدمج بين العمارة، الطبيعة، الجسد، والتاريخ، تخلق أرشيفيوزيتا شكلًا مسرحيًا حساسًا ووجوديًا يجعل من المقبرة فضاءً للتأمل فى الشر الإنسانى والذاكرة الأوروبية، ويعيد تعريف حدود المسرح نفسه.

وأخيرا يأتى المحور السادس تحت عنوان «مكانة المساحات الطبيعية فى قطاع فنون الشارع: تحديات الأمس واليوم» بقلم الفنانة والباحثة: «إليونور روالند». تتناول فيه الباحثة مكانة المساحات الطبيعية داخل فنون الشارع منذ نشأتها فى ستينيات القرن العشرين، مبينة أن هذا الفن لم يكن حكرًا على الفضاءات الحضرية، بل اتجه مبكرًا إلى الطبيعة والهواء الطلق، مدفوعًا بالتحولات السياسية والثقافية لعام ١٩٦٨ وبروز الفنان المستقل والبهلوان الجديد. ومع تطور الحركة، ساهمت مؤسسات مثل «الأماكن العامة» ومهرجان أوريلك فى توحيد المصطلحات وبناء شبكة وطنية لفنون الشارع، بينما حافظ الفنانون على روح اللامركزية والوصول إلى جماهير خارج المدن.

ويوضح هذا المحور أن فرقة إيلوتوبى تعد المثال الأبرز على هذا الارتباط؛ إذ استقرت منذ الثمانينيات فى كامارغ داخل بيئة طبيعية مفتوحة، وطوّرت عبر مقرها «سيترون جون» مفهوم «قانون الأراضي» (Act Land) الذى يجعل المشهد الطبيعى شريكًا فى العرض. تقدم الفرقة عروضًا ممتدة على اليابسة والماء مثل "ممر إلى البحر" و"النهر المذهل"، وتربط الفن بالوعى البيئى عبر مشاريع متعددة التخصصات ومهرجان Rhônements Envies.

وتكشف الباحثة أن البرمجة فى هذه الفنون تواجه تحديات دائمة، من صعوبة العمل فى مناطق حساسة إلى الحاجة لبناء علاقة مع المجتمعات المحلية. ورغم الأزمات الصحية والمناخية، حافظت هذه الممارسات على دورها فى إبداع تجارب حسية وتأملية، وتأكيد الطبيعة كفضاء مسرحى حيّ ومفتوح يوسّع حدود فنون الشارع اليوم.

هنا انتهت فصول كتاب «مسارح الطبيعة» ، بالنظر فيه برؤية عامة متوازنة، من ناحية، نجد أنه يتميّز الكتاب بشمولية واضحة فى عرضه للتطور التاريخى لمسارح الهواء الطلق منذ القرن السابع عشر وحتى اليوم، مع توثيق غنيّ بالصور والخرائط والمواد الأرشيفية التى تقرّب القارئ من هذا المسار الجمالى. ويسهم تنوّع الكتّاب المشاركين فى إغناء الزوايا البحثية، إذ يقدّم كلّ منهم منظورًا مختلفًا حول علاقة المسرح بالطبيعة، بينما يضيف تناول الاتجاهات المعاصرة (وخاصة تلك التى ترى فى الطبيعة عنصرًا فاعلًا فى العرض) عمقًا مهمًا للنقاش. كذلك يوفّر الكتاب رؤية تحليلية دقيقة لعناصر العرض، ويعتمد لغة بحثية واضحة وأمثلة تطبيقية تمنح القارئ قدرة على متابعة المفاهيم دون تعقيد.

فى المقابل، يلاحظ القارئ أن التركيز يميل بدرجة أكبر إلى التجارب الأوروبية، مع حضور أقل للنماذج العربية والأفريقية والآسيوية، رغم غنى هذه المناطق بتجارب مسرحية جديرة بالتناول. كما يجنح التحليل فى بعض المواضع نحو السينوغرافيا والفضاء البصرى على حساب التمثيل والأداء والنص، وهى عناصر لا تقل أهمية فى فهم مسرح الطبيعة. وهناك أيضًا مساحات كان يمكن للكتاب التوقف عندها بمزيد من التفصيل، مثل الجوانب التقنية المتعلقة بالصوت والإضاءة وإدارة الفضاء الخارجى، أو الأبعاد الاجتماعية والثقافية التى يخلقها المسرح حين يخرج إلى المجال العام. ومع ذلك، تبقى هذه الملاحظات فى إطار الجوانب التى يمكن توسيعها مستقبلًا، وليست نواقص تقلل من قيمة العمل.

وقد أشير فى صفحة رقم ٢١ أعلى عنوان (نظرة عامة على أشكال المسرح الخارجى أو المسرح فى الهواء الطلق) أنه «الجزء الأول» مما يوحى أنه سوف يكون هناك جزءا ثان أو أجزاء لاحقة تستكمل شمولية الموضوع واتساعه.

فى مجمله، يبقى «مسارح الطبيعة» مرجعًا بارزًا يعيد طرح سؤال العلاقة بين العرض والمكان من منظور جديد، ويجمع بين السرد التاريخى والتحليل الفنى فى صياغة رصينة وواضحة. إنه كتاب يفتح أفقا واسعا لإعادة التفكير فى معنى المسرح ذاته: هل هو بناء ثابت مغلق، أم إنه فعل إنسانى يتّسع لكل فضاءات الطبيعة؟ ورغم اقتصاره على جغرافيا محددة فى بعض المواضع، فإنه يقدم إضافة نوعية للمكتبة المسرحية العربية، ويضع القارئ أمام رؤية جمالية تكشف عن إمكانات الطبيعة بوصفها شريكًا إبداعيًا ومنبعًا لطاقات بصرية وسمعية وحسّية قادرة على تجديد التجربة المسرحية وإعادتها إلى جذورها الأولى، حيث يقف الإنسان فى مواجهة العالم، لا بعيدًا عنه.

جولة فى مسارح العالم

هشام عبدالرءوف

كتبنا أكثر من مرة فى هذا الموضع عن المسرح الصينى والحركة المسرحية مزدهرة التى تشهدها الصين. وهنا يثور سؤال مهم.. وماذا عن المسرح فى جارتها تايوان؟

تتمتع تايوان باستقلال فعلى منذ أن لجأ إليها الكومينتانج المهزوم فى نهاية حربه الأهلية مع الحزب الشيوعي. وتطالب الصين بالسيادة على تايوان ولم تستبعد قط استخدام القوة لضمها إلى سيادتها.

وتعتبر تايوان (٣٦ ألف كيلومتر مربع) نفسها رسميا جزءا من الوطن الأم الصين (٩,٦ مليون كيلومتر مربع). وتؤكد أنها تتطلع للعودة إلى أحضان الوطن الأم. لكنها ترى أن الوقت المناسب لم يحن بعد لهذه العودة طالما أن النظام الشيوعى لا يزال يحكم هذا الوطن.

جولة أوروبية

وهذا هو موضوع المسرحية التايوانية "أنها ليست سفارة" التى بدأت جولة أوروبية تطوف خلالها اكثر من دولة بعد أن عرضت فى تايوان لعدة شهور.

ومن المفارقات أن هذه المسرحية ولدت فى أوروبا على أيدي مجموعة من الكتاب المسرحيين السويسريين والتايوانيين. وكان عرضها الأول فى سويسرا ثم عرضت لعدة شهور فى تايوان ثم تبدأ جولة أوروبية.

ويقوم بدور البطولة فى هذه المسرحية الممثل التايوانى البارز "ديفيد وو". وببساطة تؤكد المسرحية أن تايوان دولة مستقلة ذات سيادة ولن تكون جزءا من الصين أبدا. وتدخل المسرحية فى هذا الموضوع من باب العدد المحدود للدول التى تعترف بتايوان وتقيم علاقات دبلوماسية كاملة معها (١٢ دولة حاليا فقط).

فى ذلك يقول "ديفيد وو" أنها محاولة مسرحية يعد الإقدام عليها نوعا من الجرأة إلى حد أنه وزملاءه كانوا يخافون أن يقتحم خشبة المسرح بعض أفراد الجمهور من أنصار العودة إلى الصين - أو من عملاء المخابرات الصينية ويحاولوا الاعتداء على الممثلين أو إتلاف ديكورات المسرحية. وربما كان الأمر أبسط من ذلك ويحتاج الأمر عدة رصاصات فقط يطلقها أحد المتفرجين من مقعده. وفى أبسط الأحوال قد ينسى الممثلون أدوارهم بسبب مخاوفهم من مخاطر عرض المسرحية. وكانت هناك مخاوف من ألا يحضر أحد من الجمهور العرض اصلا.

تساؤلات خطيرة

والسبب كما يقول "وو" أن المسرحية تثير عددا من التساؤلات الخطيرة التى من المؤكد أن تثير غضب الصين. ومع ذلك فقد اتفق مع زملائه على أنها مخاطرة تستحق أن يخوضوها.

وفى ذلك تقول الممثلة الناشطة التايوانية المعارضة لبكين "شياو كو" أنها خلال العرض كانت تتلعثم وتنسى دورها وتلجا إلى الملقن فى الكمبوشة.

وتقول أن هذه المخاوف كانت منذ البداية حيث

شارك فى كتابة العرض عدد من كتاب المسرح التايوانيين مع عدد من كتاب المسرح السويسريين. كما عرضت المسرحية أولا فى سويسرا قبل أن تعرض فى تايوان نفسها لبعض الوقت بعد محاولات مضنية ثم تبدأ جولة أوروبية. ومن المقرر أن تطوف المسرحية دولا أخرى فى مختلف قارات العالم.

وتبتسم قائلة: إذا أرادت حكومة بكين الانتقام منها بسبب هذا العمل المسرحى الجرىء فهى لن نمانع شرط ألا يمتد الأذى إلى أسرتها.

٣ شخصيات ونجاح كبير

وتدور المسرحية حول ٣ شخصيات تايوانية مختلفة.. سفير متقاعد وشخص عمل مع منظمات دولية وموسيقار ينتمى إلى أسرة تعمل فى تجارة الشاى.

وينخرط الثلاثة فى مناقشات حول مواضيع ذات صلة منها انسحاب تايوان من الامم المتحدة عام ١٩٧١ ونظام شيانج كاى شيك الديكتاتورى الذى حكم تايوان بعد انفصالها عن الصين والجدل حول الاسم الرسمى لتايوان وهل يكون جمهورية الصين أو تايوان الصينيية خاصة

بعد استبعادها من أى مسابقات أو منتديات تحمل فيها اسم جمهورية الصين.

وكانت المسرحية حققت نجاحا كبيرا عند عرضها فى تايوان وامتدحها النقاد بانها تعبر عن تنوع الاراء فى داخل المجتمع التايوانى خاصة فيما يتعلق بالجارة الكبرى الصين وتهديداتها لأسلوب الحياة الديمقراطى فى تايوان.

وفى يونيو الماضى، هددت بكين بفرض عقوبة الإعدام على من تعتبرهم من "المتشددين" فى تأييد استقلال تايوان وانفصالها. وردًا على ذلك، قال رئيس تايوان لاى تشينغ تى إن الصين لا تملك سلطة معاقبة شعب تايوان. وأضاف: "الديمقراطية ليست جريمة، الاستبداد هو الخطيئة".

وسبق أن احتجت الصين على العرض الأول للمسرحية فى لوزان بسويسرا وتقدمت بشكوى رسمية إلى الخارجية السويسرية التى لم ترد على الاحتجاج بدورها وأكدت أن حرية التعبير بكافة أشكالها مكفولة فى هلفيتا وهو الاسم الرسمى لسويسرا.

وعلى العكس من هذا الموقف الذى ينتصر لحرية التعبير رفضت كل من سنغافورة ونيوزيلاندا واليابان السماح بعرض المسرحية ربما خضوعا لضغوط صينية.

وتم ايضا الغاء ندوة وعرض تجريبى للمسرحية فى مهرجان مسرحى فى ميونيخ فى ٢٠٢٣ دون ذكر اسباب لكن اصابع بكين كانت واضحة رغم احتجاج المخرج المسرحى الالمانى السويسرى ستيفن كايجى مخرج العرض السويسرى.

بداية

ويقول كايجى انه ارتبط بعلاقة اهتمام بتايوان قبل اكثر من عشر سنوات عندما لفت نظره أن سويسرا لاتقيم علاقات دبلوماسية معها. هذا رغم وجود تايوانى فى سويسرا يشبه أن يكون سفارة غير رسمية. وأصابه مزيد من الدهشة والذهول عندما اكتشف أن تايوان تقيم حاليا علاقات دبلوماسية كاملة مع ١٢ دولة فقط بينما قطعت عشرات الدول علاقاتها الدبلوماسية مع تايوان لاقامة علاقات مع الصين.

ويرى أنه على الرغم من احتفالات الشعب التايوانى الصاخبة والفخورة بالديمقراطية، فإن الضغط المستمر من الصين، بما فى ذلك المناورات العسكرية، لا يزال يثير القلق. يقول كو: "لقد تركت الصين تايوان فى حالة من عدم اليقين بشأن المستقبل. هناك شعور بأن المستقبل ليس بأيدينا بالكامل".

ومن المقرر عرض المسرحية فى سويسرا وإسبانيا وهولندا وكوريا الجنوبية وجمهورية التشيك وفرنسا.

"إنها ليست سفارة" تتناول العلاقات بين الصين وتايوان

.. البداية فى سويسرا ونجاح كبير فى تايوان

«معاوية الثاني» لـ هانى أبورطيبة..

حينما يصبح التنازل عن الحكم بطولة مسرحية!

همت مصطفى

فى زمنٍ يتعالى فيه الصراع على العروش، وتُروى فيه الدماء باسم المُلك، تأتى مسرحية «معاوية الثاني» للكاتب والناقد هانى إسماعيل أبورطيبة، لتُعيدنا إلى لحظة فريدة فى التاريخ، لحظة قرر فيها شاب أن يتنازل عن العرش لا عن الوعى، أن يختار طريق الانسحاب لا الانهزام، أن يقول «لا» لشهوة الحكم، فى وجه دولة لم تعترف إلا بمن يعتليها على جثة الحقيقة.

والكاتب هنا يفتح نافذة مسرحية على شخصية يكاد يمحوها التاريخ الرسمى، معاوية بن يزيد بن معاوية، وهو الخليفة الثالث من الدولة الأموية، الذى تولى الحكم لفترة قصيرة، وعُرف بشخصيته الصالحة ورفضه لتوريث الخلافة، فكان هو الحاكم الذى لم يرضَ أن يكون تابعًا فى قصر الحكم، ولا أداة فى يد الطامحين، فاختار أن يُغادر المشهد، تاركًا خلفه سؤالًا لم يُجب عنه أحد: هل كان ضعفًا أم قمة الوعي؟

وبقى مع مرور الأزمنة «معاوية بن يزيد» شخصية فريدة فى التاريخ الإسلامى، والذى عُرف برفضه للسلطة رغم كونه خليفة، مما جعله يُعتبر رمزًا للعدل والاعتدال فى فترة كانت مليئة بالصراعات السياسية.

مواجهة درامية بين الضمير والتاريخ

ومسرحية «معاوية الثاني».. ليست فقط استعادة لشخصية منسية، لكنها مواجهة درامية بين الضمير والتاريخ، بين جيلين، بين الجد والحفيد، بين سؤال الحكم وسؤال الإنسان، وهى مسرحية صادمة، إنسانية، متسائلة، تُعيد بناء الأربعين يومًا التى تسنّم فيها معاوية الثانى الخلافة، قبل أن يتنازل عنها طواعية، فى لحظة مسرحية فارقة، تقلب الرواية الرسمية، وتفتح بابًا نحو تأملات عميقة فى طبيعة الحكم، وسلطة التاريخ، وشرعية الدم.

وصدرت مسرحية «معاوية الثاني»، هذا العام عن دار أم الدنيا للدراسات والنشر والتوزيع، فى القاهرة وطبعت فى ١٠٢ صفحة من القطع الصغير.

وعنها يقول المؤلف: «لماذا معاوية الثانى؟!

منذ دراستى الجامعية وأنا أسأل نفسى من معاوية الثانى الذى لا يتوقف أمامه أحد؟ من ذلك الشاب الذى ترك ملك جده هكذا بمنتهى السهولة؟

كان الأمر غريبًا عليّ كبرت، وظل معاوية الثانى يراود أفكارى، فالحكم شهوة طاغية، والسلطة

شهوات لا تضاهيها أى شهوة، فكيف لرجل أن يتخلى عنها بمثل هذه السهولة، ولو كان كما أشاعوا عنه ضعيفًا فلماذا لم يستغل أحد من بنى أمية ضعفه، ويثبته فى الحكم ويحكم من خلاله حتى تسنح الفرصة ويستولى هو على العرش.

ويتابع: «بحثت فى كتب التاريخ عنه، كانت المعلومات عنه يسيرة ومتضاربة، فمن المؤرخين من يذكره بالضعف، ويسميه «أبو ليلى» كناية عن ضعفه ومنهم من يقول إنه تخلى عن الحكم رغبة منه فى الخلاص من الدم الذى يحيط به، لكن ما لفت نظرى المقولة المنسوبة له، التى لا يقولها إلا من يعى حقيقة ما يفعل، فلقد نسب له أنه قال تمنيت لو كنت أبا بكر واخترت لك مثل عمر، لكننى لست بأبى بكر، ولم أر فيك مثل عمر، ثم ترك الحكم واعتزل حتى مات بعد ٤٠ يومًا تقريبًا.

لم أصدق كلام المؤرخين عنه، وفهمت أن تاريخ الرجل كتبه غيره، كتبه المنتصرون، والمنتصرون هنا هم الفرع المروانى من الأسرة الأموية، وكان من الطبيعى أن يطمسوا سيرة معاوية الثانى تمامًا؛ لأن وجود ذكراه ستتسبب فى كثير من المشاكل لهم، فوجوده سيرته يعنى المناداة برؤيته أو فكره فى أن الحكم هذا غير شرعى، وأنه حكم جاء بالدم ».

ويشير الكاتب: «فتشت كثيراً فى كتب القدماء والمحدثين، لكننى كنت وصلت لحقيقة مهمة أن التاريخ لا يحمل كل الروايات الصادقة، وأنه موجه فى كثير من أخباره، فقررت أن أكون تلك الصورة عن معاوية الثانى رضى الله عنه».

«وفى عام ٢٠١٧م عدت للبحث عن معاوية الثانى مرة أخرى، واهتديت إلى أن أكتب سيرة الأربعين يومًا التى قضاها من وصوله للحكم ثم تنازله ثم موته، وبدأت فى كتابة المسرحية، التى انتهيت منها عام ٢٠١٩م، وتركتها حبيسة دفاتري.

معاوية الثانى هو الحل الأمثل للخلاص من فتنة الدم

ويؤكد الكاتب: «معاوية الثانى (رضى الله عنه) بالنسبة لى هو فكرة إنسانية طموح، لو كانت تحققت لنجى العالم الإسلامى من تلك الانقسامات المريرة والحروب والمذهبية القميئة، فكل مشاكلنا حتى يومنا هذه كانت بسبب معاوية بن أبى سفيان، وكان معاوية الثانى هو الحل الأمثل للخلاص من فتنة الدم التى تطاردنا لعنتها حتى يومنا هذا، لكن

النبيل الصادق لا مكان له فى هذا العالم، فالكل عاند معاوية الثانى، الطامعون فى الحكم من أهله نعتوه بأبى ليلى، المأبون، والمأفون) وقللوا من شأنه، والمعارضون لبنى أمية لم يلتفتوا له أصلًا ولم يعيروا فكرى تخليه عن الحكم ونظرته أى اهتمام، وكان هذا ناتجًا عن رغبته فى الوثوب على كرسى الحكم، فلم يكن هناك من يفكر فى مصلحة الرعية أو المسلمين أو الناس، الكل كان يريد الحكم، ومعاوية الثانى كان عدوًا لهم؛ لأن دعوته للتخلى عن الحكم والبحث عن شبيه أبى بكر وعمر ستقتل أطماعهم؛ لذلك تغافلوا عنه. والعوام خضعوا لاستعمار الوعى من خلال أبواق الأمويين، وانشغلوا بالصراع الدموى المحتدم بين الأمويين والزبيريين، وبعد استتباب الحكم لمروان ثم عبد الملك تم محو معاوية الثانى تماما من الوجود، وكأنه الرجل لم يمر من هذا الكون».

وهنا يحضر تساؤل الكاتب مجددا: « لماذا الفن المسرحى وليس الرواية؟

ويجيب: «من وجهة نظرى المسرحية هى أفضل الفنون تعبيراً عن القضايا الفكرية وتصوير الأحداث بكل ما تحمل من مضامين كثيفة، كما أنها حية، تقوم على الحوار المتبادل، الذى يتمكن من التعبير عن الرؤى، وكذلك يحمل العديد من المضامين الكثيفة التى يعجز السرد عن أدائها، كما أن الرواية الآن أصبحت مستهلكة، وجذبت من يملك الفكر والموهبة ومن لا يملك حتى إجادة القراءة والكتابة، فالمسرحية هى الأقدر من وجهة نظرى على التعبير الدرامي».

لماذا معاوية الثانى الآن؟

ويلفت الكاتب إلى أن المسرحية ظلت حبيسة دفاتره، فيقول: «لكن فى ظل الأوضاع الآن، والأحداث المتلاحقة، والتغيرات العنيفة قررت أن أنشرها، ربما لأنها تعبر عن وضعنا الحالى من زاوية ما، وشجعتنى دار أم الدنيا والكاتبة الصحفية ولاء أبوستيت، على نشرها، وكانت تلح على فى هذا الأمر، وعندما أرسلتها لها، قابلتها استقبالًا طيبًا للغاية مما حفزنى وغامرت بنشرها».

مشهد من أجواء المسرحية

ومن أجواء المسرحية: «الصاخب أثناء نومه، رأى جده فى المنام، جاءه بوجه جاد.

معاوية الكبير: قم يا معاوية أهذا وقت نوم بعد أن أشعلت النيران فى بنى أمية؟!

معاوية الثاني: من أنت؟ أرانى أعرفك؟

معاوية الكبير: أنا الذى تسعى لقتل حلمه، الذى سعى لتأسيسه منذ دخل الإسلام، ووطأت قدماه بلاد الشام.

معاوية الثاني: جدى معاوية رضى الله عنك يا جدى فى مرقدك.

معاوية الكبير: تُؤرق مضجعى يا معاوية، تسعى لتخريب ملكى وطموحى، الذى غامرت بالكثير كى أصنعه.

معاوية الثاني: إنى يا جدى أصحح المسار، مسار الدولة التى لا بد أن تسود، ويسود معها العدل والمساواة.

معاوية الكبير: ما هذا العبث، الذى تنطق به، أية مساواة وأى عدل تقصد؟!

معاوية الثاني: الذى جاء به الإسلام، وطبّقه الخلفاء الأول يا جدي.

معاوية الكبير: أترانى ظالمًا؟!

معاوية الثاني: يا جدى الثورة مشتعلة فى كل مكان».

التجربة المسرحية..

مقاربة فينومينولوجية(٢)

تأليف: برت أوستاتس
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

أو لنأخذ فكرة شكلوفسكى القائلة بأن الفن يجعل الأشياء «غير مألوفة» (وهى عبارة، بالمناسبة، تسمح لنا بتأسيس ثورات مثل ثورة بريخت على أصولية جمالية)(١). يزيد الفن من صعوبة الإدراك وطول مدته. وبالطبع، لا يشير شكلوفسكى، بالصعوبة، إلى الغموض الأسلوبى، بل إلى الكثافة التعبيرية. فالصورة تُعيق وتُوقف. إنها تحمل، بتعبير جاستون باشلار الرائع، مبالغتها الخاصة، التى «يُمسك بها» الخيال ويحملها، بشكل مثير، إلى «أقصى حدودها».(٢) وعلى عكس العلامة، فإن الصورة فريدة وغير قابلة للتكرار (إلا كنسخة طبق الأصل)؛ بينما العلامة لا قيمة لها إلا إذا كررت نفسها؛ فى الواقع، كما يقول دريدا، «العلامة التى لا تُكرر نفسها، والتى لا تُقسّم بالتكرار فى «مرتها الأولى»، ليست علامة». (٣) بعبارة أخرى، تميل العلامة إلى أن تصبح أكثر فعالية، وأن تُقرأ بسهولة. وفى المجال النفعى البحث (الذى لا يستنفد الدلالة بالطبع)، تُركز العلامة على وظيفتها المرجعية بأقل قدر ممكن من الزخرفة: على سبيل المثال، إشارة التوقف الحمراء أو صورة ظلية للسروال على باب حمام الرجال (وهى فى الواقع أيقونة). ولكن إذا طُبّق هذا التوجه بدقة على المسرحيات وصورها، يُمكننا حذف جزء كبير من نص مسرحية ماكبث، أو حتى اختزاله، مجازيًا، إلى علامة خنجر بخط أحمر قطرى. لكن ماكبث «صعب» للغاية أو غير فعال، إذا ما اتُخذ كعلامة. الدليل على ذلك ليس فى دقتها الدلالية، بل فى أن المسرحية تفعل أكثر بكثير مما هو ضرورى لإيصال معناها (تاريخ ملك اسكتلندى، دراسة فى الجريمة والعقاب). إنها، بالإضافة إلى ذلك، تجربة حسية لا يمكن تفسيرها بالأنساق السيميوطيقية (على سبيل المثال، تصنيف بيرس الثلاثى للعلامات الأيقونية، والمؤشر، والرمز فى الغالب، أو رموز بارت التأويلية، والدلالية، والمتعلقة بالأفعال، والثقافية، والرمزية). وكمثال واحد، خذ السطور الافتتاحية من مونولوج ماكبث:

"لو حدث ذلك فى الوقت المناسب , لكان ذلك أمرا جيدا , ولحدث بسرعة"

تُعبّر هذه الكلمات بلا شك عن تصادم تردد ماكبث واندفاعه: فخلف الكلمات يقف الإنسان الأخلاقى فى صراع مع طموحه. لكن هذا ليس سبب رغبة الممثل فى «التحدث بالكلام» أو لماذا نشعر بالإثارة عند سماعه، أو لماذا يُعتبر من أكثر لحظات المسرحية إثارة. إنه، على نحوٍ ظاهرى، ادعاء فريد يُثبته الصوت على الكلام، كما لو أن الصوت المُلقى يمتلك غريزة قوية للحفاظ على الذات. هنا، فى الواقع، يُستحضر التكرار فائدة الصوت اللانهائية ذاتها (ثلاثة استخدامات تُشكّل نمطًا، والنمط لانهائى محتمل). باختصار، لا يُستهلك الصوت بمعناه: الصوت ببساطة يستسلم للغة، كما يستسلم الرخام للإزميل؛ إنه يُقرّ بأن يكون أساسًا لتعبير مُمكن. أخيرًا، لا يمكن لأى تفسير دلالى - مثل أن المعنى يمر عبر الصوت، أو أن الصوت والمعنى لا ينفصلان - أن يستنفد روعة ما تبقى: حقيقة أن الجسد، بامتلاكه الصوت، «مُمسك» باهتزازاته؛ يمكننا أن نقول عن ذلك ما قاله ميرلوبونتى عن الكلمة الألمانية **rot** (أحمر): إنها «تشق طريقها عبر جسدى. لدى شعور، يصعب وصفه، بنوع من الامتلاء المخدر الذى يغزو جسدى، والذى يضفى فى الوقت نفسه على تجويف فمى شكلًا كرويًا.»(٤) وهكذا الحال مع المسرحية بأكملها: من وجهة نظر شفرتها الموسيقية - أو هل يجب أن نقول شفرتها الحشوية؟ - إنها مجال من الصوت (كما هو الحال فى الترابط المسرحى، مجال من الفضاء

والشكل) تتكاثر فيه المعانى بشكل طفيلى.

صحيح أن هذا اختزال ذاتى للغاية. فأنا أحاول، قبل كل شيء، «المبالغة» فى وسيط المسرح، وفى جسده العاطفى كحامل للمعانى. فالسطر الأول يعنى شيئًا ما: فهو يخرج من فم شخصية فى مسرحية عن القتل وعواقبه؛ أما ماكبث فهو صورة لرجل افتراضى. وهنا نكشف عن فرق جذرى آخر بين العلامة والصورة، عبّر عنه سارتر ببساطة: «مادة العلامة لا علاقة لها إطلاقًا بالموضوع الذى تدل عليه... لكن العلاقة بين مادة الصورة المادية وموضوعها مختلفة تمامًا؛ فهما متشابهان.»(٥) وثمة دلالة أخرى وثيقة الصلة بالمسرح: «فى كل صورة، حتى تلك التى لا تفترض وجود موضوعها، يوجد تحديد موضعى. أما فى العلامة، على هذا النحو، فيغيب هذا التحديد... فالعلامة... لا تُوصل موضوعها». وهنا نصل إلى مصدر «الصعوبة» الخاصة بصور المسرح: على سبيل المثال، الشعور بأن ماكبث موجود أمامنا ولكنه غائب، وبأن قصته غير واقعية، بل حبيسة «موضعيًا» فى الزمان والمكان الحقيقيين. علاوة على ذلك، تكمن كثافة الصورة المسرحية فى أن المجموعة الإدراكية للمسرح ككل تُثير مقاومةً لتجميع مستويات معينة من المعنى. إذا كنت مهتمًا بمسرحية ماكبث لكثافة دلالاتها، فمن الأفضل لك البقاء فى المنزل وقراءة النص - ليس كما يُقال غالبًا لأن القراءة تتيح لك فرصةً للتأمل (مع أن هذا عاملٌ مؤثرٌ بلا شك)، بل لأن القراءة لا تُقدم أى تشتيت ظاهرى تقريبًا. من جانبٍ ما، تكون المسرحية التى تُقرأ وتُمثل فى الذهن أكثر «واقعية» من تلك التى تُشاهد على خشبة المسرح. وبـ «واقعية» أعنى عدم وجود شيء ملموس أو واقعى موضوعيًا، بالطبع، بل إن تمثيلنا الذهنى لماكبث، مهما كان غامضًا أو عابرًا، يتسم بشيء من واقعية سلسلة من صور الأحلام؛ إنها تجربة حقيقية متخيلة تطفو أينما يقودنا النص. فى القراءة، كل شيء قابل للتخيل؛ قد يفقد العقل فجأةً صورة ماكبث وهو يتحدث، فلا يرى سوى «بحاره المتلاطمة المتجسدة» أو «المولود الجديد العاري» يخطو بخطوات واسعة فى سماء خياله. ولكن مهما كانت الصورة خيالية أو سريالية، فإنها حقيقية بمعنى انبثاقها إلى واقع متخيل. بينما يتميز العرض المسرحى للنص بدقة بحدود التصنع: صلابة رؤيتنا، وتحديد موقع كل شيء على خشبة المسرح، وتكثيف ماكبث فى شكل واقعى، وحقيقة أن المسرحية قد مرت بالفعل عبر شاشة تفسير المخرج والممثلين.

من الطبيعى أن ما يدرسه نقاد الأدب باجتهاد هو نصهم المتخيل للمسرحية، ولهذا السبب تتعامل تفسيراتهم مع ماكبث كرجل حقيقى (وما زال) يعيش حياته، بفضل شكسبير، ككتاب مفتوح. ولأن الكلمات على الصفحة لا تشبه ما تستحضره، فإن القراءة عملية شفافة. فى القراءة، تكون العين عضوًا مُخدّرًا، ليست أكثر من نافذة على وعى مُنتظر يطبع عليه عالم من الدلالة نفسه بأدنى أثر للدلالات التى تحمله. أما فى المسرح، فتستيقظ العين وتصادر الصورة. ما يفقده النص من قوة دلالية فى المسرح يكتسبه من حضور جسدى، حيث يوجد رضا إدراكى خارق. ومن هنا تأتى الحاجة إلى استكمال علم العلامات المسرحى بفينومينولوجيا صوره - أو، إذا شئت، فينومينولوجيا علم العلامات الخاص به.

لنبدأ من الصفر ببعض الأمثلة على أشياء تقاوم أن تكون إما علامات أو صورًا، على الأقل بالمعنى الذى ناقشناها به حتى هذه النقطة. قد يكون من الصعب توثيق ذلك بشكل مقنع، لأننا جميعًا نختلف فى قدراتنا على التكيف مع الايهام المسرحى. علاوة على ذلك، من الحقائق البسيطة أن أى شيء تقريبًا، فى ظل الظروف الاجتماعية المناسبة، يمكن «رؤيته من خلاله» ويتحول إلى عرف، وأكثرها إثارة للدهشة هو عرف الدم الحقيقى فى ألعاب المصارعة الرومانية. وما نحاول التقاطه هنا، كما قال باشلار، هو «الدهشة الأصيلة للمراقب الساذج». وكما يضيف فورًا: «إن هذا النوع من الدهشة نادرًا ما نشعر به مرتين. فالحياة تُهلكه بسرعة.»(٦) ولهذا الغرض، اخترتُ بعض الأشياء التى تتسم بثباتٍ غير طبيعى، وقد تُوضح فكرة أن الصور المسرحية (بما فى ذلك الممثلون) لا تُسلّم دائمًا أو كليًا طبيعتها الموضوعية لوظيفة العلامة/الصورة. بمعنى آخر، إنها تحتفظ بدرجة عالية من «فى ذاتها en soi».

أقتبسُ السببَ الأولَ من مقالةِ والتر بنيامين، «العملُ الفنيُّ فى عصرِ إعادةِ الإنتاجِ الميكانيكي». يقولُ بنيامين: «الساعةُ التى تعملُ ستُشكّلُ دائمًا اضطرابًا على خشبةِ المسرح... حتى فى مسرحيةٍ ذاتِ طابعٍ طبيعى، وسيتعارضُ الزمنُ الفلكيُّ مع الزمنِ المسرحي».(٧) أشكُّ فى أن مثلَ هذا التعارضَ سيحدثُ بالفعلِ فى مسرحيةٍ ذات طابعٍ طبيعيٍّ يكونُ فيها الزمنُ المسرحيُّ والزمنُ الحقيقيُّ متطابقينِ تقريبًا. فلماذا إذًا يتخذُ مصممو المسرحِ عادةً الاحتياطاتِ اللازمةَ بإزالةِ عقربِ الدقائقِ أو إخفاءِ وجهِ الساعة ؟ من الواضحِ أنَّ وجودَ ساعةٍ تعملُ على خشبةِ المسرحِ يُسببُ أقلَّ قدرٍ من الإزعاجِ للجمهور. لكنَّ الأمرَ لا يتعلقُ بالزمنِ فى حدِّ ذاته، بل بإدراكِنا أنَّ الزمنَ المسرحيَّ يُقاسُ بساعةٍ حقيقيةٍ - أداةٍ تُطيعُ بوضوحٍ قوانينَ سلوكِها الخاصة. أشك فى أن هذا يُمثل تشتيتًا خطيرًا، أو سيبقى كذلك طويلًا، أو أن مشروعًا مسرحيًا معينًا لا يستطيع الاستفادة من ساعة تعمل وفقًا لإيقاعاتها الخاصة. أقول ببساطة إن بعض الأشياء، بحكم طبيعتها، تحتفظ بدرجة استثنائية من التحرر على خشبة المسرح. قد يكون من الأفضل استخدام النار أو الماء الجارى. على سبيل المثال، تُعتبر النافورة العاملة مُشتتة للانتباه بشكل طفيف، بمعنى أنها «مثيرة للاهتمام». ليس الأمر أن الماء الجارى (مثل النار) يُشكل تهديدًا للايهام، كما هو الحال مع كوب ماء سكبه ممثل عن طريق الخطأ؛ بل فى الواقع، كان تعزيزًا قياسيًا للعرض المسرحى لفترة طويلة. لكنها تفاصيلٌ من النوع الذى قد يتذكره المرء عند وصف المشهد للآخرين، لأن الماء الحقيقى - على عكس الكراسى الحقيقية، أو الملابس، أو المزهريات، أو الواجهات المزخرفة لساحة قرية - يحتفظ بغرابة بدائية معينة: فوظيفته الجمالية لا تستنفد جاذبيته. إنه حدثٌ يجرى فى عالم الجمال: فمع جريان الماء، يتسرب من الوهم شيءٌ حقيقيٌّ لا جدال فيه.

المثالُ الأفضل هو الممثل الطفل. من رأى طفلاً على خشبة المسرح دون أن يفكر: «كم هو بارعٌ فى تمثيله، بالنسبة لطفل!» أو، كما فى حالة الأطفال المحكوم عليهم بالفشل فى مسرحية ميديا، «هل يفهمون المسرحية؟» لا شك أن جمهور إليزابيث الثانية فى مسرحى بول وبلاكفرايرز اعتاد

رؤية الأطفال فى أدوار الكبار، وإلى حدٍّ ما، لم يشاهدوهم إلا بشكل تقليدى، كما شاهدوا ممثلين ذكورًا (غالبًا فتيان) يؤدون أدوارًا نسائية. لكن فرق الأطفال لم تُبدع فى «هرقل وعبئه» لأنهم كانوا ممثلين بارعين. اعتمد نجاحهم - سبب وجودهم - بشكل كبير على «ازدواجية رؤية الجمهور»، لدرجة أن الفرق تخصصت فى الكوميديا والهجاء، وهما النوعان الفنيان الأكثر ارتباطًا بعالم أى جمهور مباشر. علاوة على ذلك، وعلى عكس فرق الكبار، سُمح لهم بحرية استثنائية فى استغلال الجمهور، بما فى ذلك استغلال الشخصيات الملكية. وقُدِّمت تفسيراتٌ مُختلفةٌ لهذه المكانة المُتميّزة، من بينها «البراءة المُتأصلة» للأطفال، لكن مايكل شابيرو مُحقٌّ تمامًا فى قوله، فى كتابه عن فرق الصبيان، إن الأمر يتلخص فى «التفاوت بين المُمثلين وأدوارهم».(٨) يُمكننا توسيع هذه الفكرة، ظاهريًا، بإضافة أنه كان من المُضيعة أن نُحصر الأطفال فى تمثيل المآسى والمسرحيات الجادة التى تعتمد على تعليق عدم التصديق - وهو أمرٌ كان يُمكن لفرق البالغين إشباعه بسهولةٍ أكبر. لكن فى الكوميديا والهجاء، حيث يقضى المُمثلون وقتًا طويلًا فى مُغازلة الجمهور، يكون الأطفال فى بيئتهم المُناسبة. ليس المقصود أنهم أطفال، بل أنهم مختلفون بشكل واضح عن شخصياتهم. ونتيجةً لذلك، تصبح الوسيلة هى الرسالة: الشكل يُخفى المضمون. لذا، يُمكن القول إن غرض الإساءة لم يكن الإساءة على حساب الجمهور، بل إبراز الإمكانات المثيرة لوسيلة تُحصّن الجمهور بطبيعتها ضد المعتقدات؛ ومن المفارقات أن الإساءة تُبعَد (تُصبح عبقرية) من خلال انغماس «ممثلين» فيها علنًا، مُتباهين بـ«نفاقهم» - كل هذا يُذكرنا بأن السخرية تكون على الأرجح فى أشد حالاتها شراسةً عندما تُدسّ خلسةً فى الوهم (مثل حبكة «السياسى المُحتمل» فى مسرحية «فولبوني»)، حيث يُمكن أن يُصبح صدقها مُدوّيًا.

أخيرًا، نصل إلى الحيوان فى المسرح. يمكن تدريب الحيوان أو تخديره، لكن لا يمكن الاعتماد عليه بشكل قاطع. هناك دائمًا حقيقة أنه لا يعلم أنه فى مسرحية؛ وبالتالى، لا يُنظر إلى السلوك الجيد على أنه سلوك، بل إلى سلوكه فقط. هنا لدينا حالة يمكن فيها أن تكون الغرابة، لكل من الممثل والجمهور، سببًا للتوتر أو البهجة. بمعنى ما، تُشكل القطة فى مسرحية «المجموعة The Collection» لبينتر تهديدًا أكبر للممثلة التى يُطلب منها كبح جماحها طوال المسرحية، مما يُمثله نمر البنغال لمروّض الأسود الذى يعتمد فى أدائه على المخاطرة بأن يصبح الحيوان جامحًا. ومع ذلك، يمكن استخدام حيوان يتبع ميوله الخاصة بفعالية كبيرة على المسرح. فى عروض مسرحية «نبيلان من فيرونا»، عادةً ما يخطف كلب لانس «كراب» الأضواء بمجرد كونه على طبيعته. أى شيء يفعله الكلب - تجاهل لانس، التثاؤب، هز ذيله، نسيان «خطوطه» - يصبح مضحكًا أو لطيفًا لأنه يشبه الكلب. التأثير هنا فكاهى لأنه قائم على ارتباط ثنائى، على حد تعبير آرثر كويسلر.(٩) لدينا تقاطع سلسلتين ظاهريتين مستقلتين ومتكاملتين - سلوك الحيوان الطبيعى وسلوك الإنسان المبرمج ثقافيًا. يأتى «الوميض» عند التقاطع، وهو ما يعادل خاتمة النكتة، من خلال إسنادنا صفات إنسانية للكلب (هزّ الذيل إشارة إلى أن الكلب قد فهم؛ والتثاؤب إشارة إلى شعوره بالملل)؛ ولكن وراء هذا يكمن إدراكنا الواعى بأن الكلب كلب حقيقى يتفاعل مع ما هو، بالنسبة له، مجرد حدث آخر فى حياة كلبه. وهكذا، لدينا مثال على صيغة بيرجسون الكوميدية معكوسًا: فالحيّ يُغلّف نفسه بالميكانيكى - والميكانيكى هنا يعنى - العالم المُصنّع مسبقًا للمسرحية. باختصار، لدينا كلب حقيقى فى شارع اصطناعى.(١٠)

الهوامش

١- حول هذه النقطة، انظر تيرينس هوكس، البنيوية وعلم العلامات (بيركلى ولوس أنجلوس: مطبعة جامعة كاليفورنيا، ١٩٧٧)، ص ٦٢-٦٣.

٢- Gaston Bachelard, The Poetics of Space, trans. Maria Jolas (Boston: Beacon Press, ١٩٦٩), pp. ٢١٩-٢٢٠.

٣- جاك دريدا، «مسرح القسوة وانغلاق التمثيل»، فى كتاب «الكتابة والاختلاف»، ترجمة آلان باس (شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو، ١٩٧٨)، ص ٢٤٦.

٤- Merleau-Ponty, Phenomenology of Perception, p. ٢٣٦.

٥- جان بول سارتر، علم نفس الخيال، ترجمة برنارد فريشتمان (نيويورك: مطبعة واشنطن سكوير، ١٩٦٨)، ص ٢٧.

٦- Bachelard, The Poetics of Space, p. ١٠٧.

٧- Walter Benjamin, Illuminations, ed. Hannah Arendt (New York: Schocken Books, ١٩٧٧), p. ٢٤٧.

٨- مايكل شابيرو، أطفال الحفلات: فرق الصبيان فى زمن شكسبير ومسرحياتهم (نيويورك: مطبعة جامعة كولومبيا، ١٩٧٧)، ص ١٠٧.

٩- Arthur Koestler, The Act of Creation (New York: MacMillan, ١٩٦٩), p. ٤٥.

١٠- لا يوجد دليل على ظهور كلب فعليا فى دور كراب فى بداية مسرحية «نبيلان من فيرونا». حتى هنا لا تستبعد إمكانية أن يكون من المضحك بنفس القدر السماح للممثل بخلق كلب خيالى فى المشهد.

النقد المسرحي السري والمجهول في مصر(٥٠)

أصوات بلا صدى !!

سيد علي إسماعيل

فى مقالتنا السابقة تحدثنا عن مسرحية «أزمة شرف» أو عن تعديلها تحت اسم «عندك حاجة تبلغ عنها» عام ١٩٧٨، وعلمنا أن الرقباء الثلاثة رفضوا فى تقاريرهم بالإجماع التصريح بتمثيل نص المسرحية، فالرقيب فتحى رفض المسرحية لما فيها من نقد لاذع، وتهكم شديد، وتشهير بالعهد الحاضر لما وصلت فيه البلاد من فوضى!! والرقيبة «ثريا الجندي» رأت عدم صلاحية المسرحية للعرض فى الوقت الحاضر لأن فيها استغلال لمعاناة الجماهير!! والرقيبة «فادية محمود بغدادي» رأت عدم التصريح بتأدية هذه المسرحية فى هذه الظروف التى نحاول فيها كما قال رئيس الجمهورية «إن نصحح المسار وعدم استغلال معاناة الشعب لإثارته».

فى نهاية التقرير الرقابى الثالث، وجدت تأشيرة من مدير الرقابة، قال فيها: «بعد الاطلاع على هذه المسرحية «أزمة شرف» والمعدلة باسم «عندك حاجة تبلغ عنها». وبالاطلاع على تقارير السادة الرقباء: السيد/ فتحى مصطفى يرى رفض هذه المسرحية لأنها تشهير بالعهد الحاضر. السيدة/ فادية بغدادى ترى الرفض لأن المسرحية تستغل معاناة الجماهير وانعدام الشرف عند الناس. السيدة/ ثريا الجندى ترى الرفض لأنها تندد بالشرف وتستغل معاناة الجماهير. وحيث إن الرقباء قد أجمعوا على عدم صلاحية هذه المسرحية للعرض العام خاصة بعد إجراء الاستفتاء الأخير من أجل حماية الجبهة الداخلية، وحيث إن هذه المسرحية تستعرض المشاكل الخاصة بالمواصلات والمرتبات والإسكان والروتين وغيره مستغلة معاناة الجماهير لهذه المشاكل بصورة تظهر فيها إهمال المسئولين عن حلها. لذا نرى عدم الترخيص بهذه المسرحية. هذا ولما كانت هذه المسرحية معدلة عن مسرحية «أزمة شرف» السابق الترخيص بها فى ظروف غير التى نعيشها الآن نرى سحب ترخيصها حيث إنه نصحح الآن مسارنا حماية للأمن العام والجبهة الداخلية».

وفى ١٩٧٨/٥/٢٥ أرسلت «اعتدال ممتاز» المدير العام للرقابة خطاباً رسمياً بخصوص عدم موافقة الإدارة على الترخيص بمسرحية «عندك حاجة تبلغ عنها - أزمة شرف»، قالت فيه: السيد الأستاذ مدير المسرح الكوميدى .. مسرح محمد فريد. تحية طيبة وبعد: بالإشارة إلى الطلب المقدم من سيادتكم بتاريخ ١٩٧٨/٥/١٥ للترخيص بمسرحية «عندك حاجة تبلغ عنها» اسم مؤقت المعدلة عن مسرحية «أزمة شرف»، نرجو الإحاطة أن الإدارة لا توافق على الترخيص بالمصنف المذكور للأسباب الآتية: عدم مراعاتها للصالح العام، ومخالفة القوانين الرقابية. رجاء التفضل بالعلم والإحاطة، وتفضلوا بقبول فائق الاحترام».

الغريب أن هذا الخطاب تم إرساله مرة أخرى بعد يومين أى يوم ١٩٧٨/٥/٢٧، مع ذكر تفاصيل أسباب المنع!! وكأن المسرح خطاب - أو اعترض على المنع العام المذكور فى الخطاب بأن المسرحية لم تلتزم بمراعاة الصالح العام وأنها مخالفة للقوانين الرقابية!! لذلك قالت «اعتدال ممتاز» فى خطابها الجديد: «نرجو الإحاطة أن الإدارة لا توافق على الترخيص بالمصنف المذكور للأسباب الآتية: قيامه على عرض السلبيات فى حياتنا عرضاً هداماً الأمر الذى لا يتفق وما تدعو إليه البلاد فى الآونة الحاضرة من ضرورة العمل على إقامة البناء الاجتماعى على أساس سليم بعيداً عن المهاجمة والتجريح فضلاً عن اختلاف هذه المسرحية فى مضمونها ووقائعها عن المسرحية السابق الترخيص بها وهى «أزمة شرف» التى أصبح ينطبق عليها ما ينطبق على المصنف الجديد من مسببات الرفض. رجاء التفضل بالعلم والإحاطة، وتفضلوا بقبول فائق الاحترام».

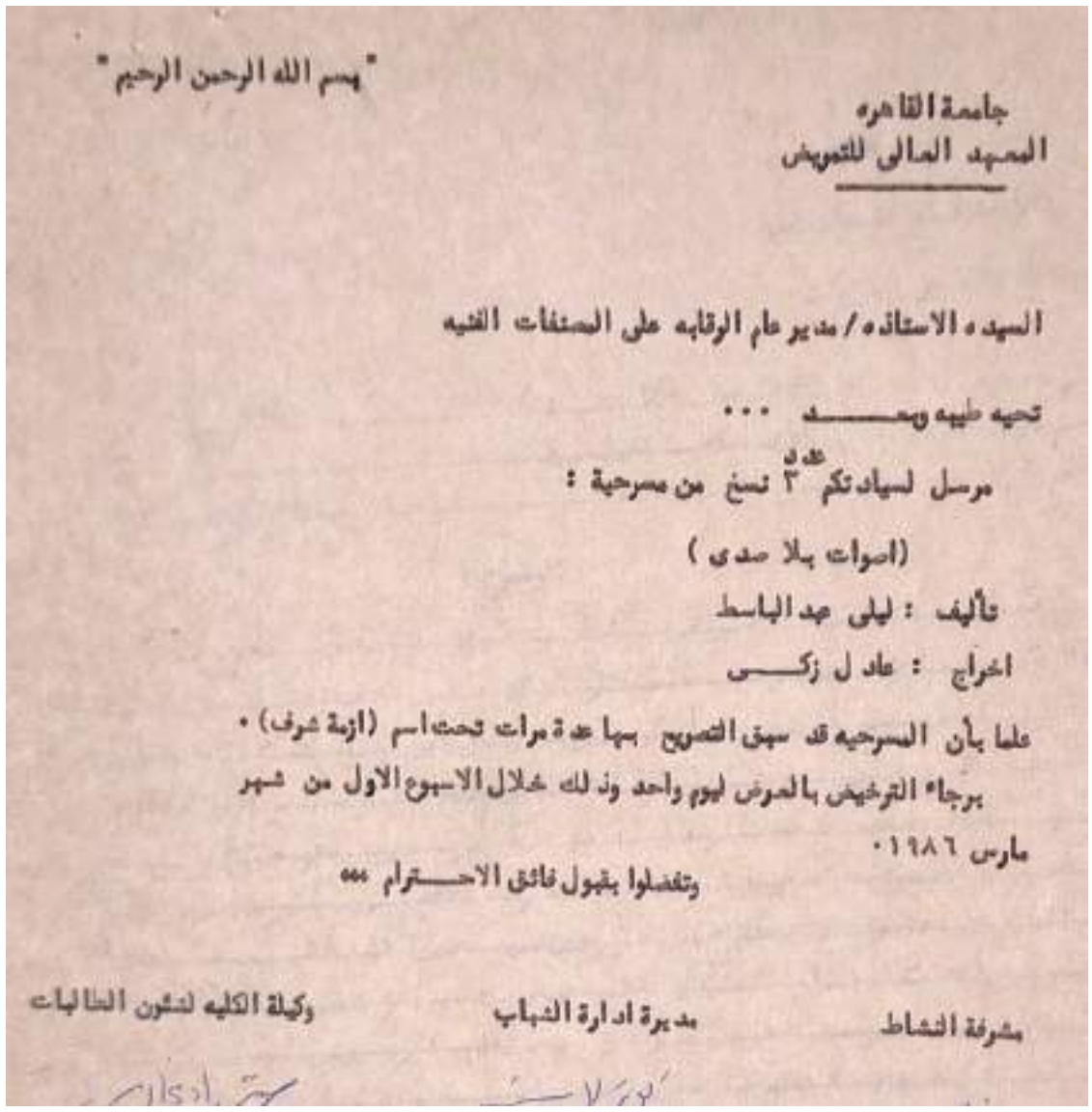
أما النص الثالث الذى أحتفظ به تحت رقم «٥٢٤» فمكتوب على غلاف ملف الآتي: جامعة القاهرة، المعهد العالى للتمريض، مسرحية «أصوات بلا صدى» ثم بالقلم عبارة صغيرة «أزمة شرف» تكاد لا تُقرأ، تأليف «ليلى عبد الباسط»، إخراج «عادل زكي». وهذه البيانات مكتوبة أيضاً على الصفحة الأولى من النص بدون عبارة «أزمة شرف»، مع إضافة أن ألحان النص لسامى عباس، وأن النص تم تقديمه إلى الرقابة يوم ١٩٨٦/٣/٥.

المخرج عادل زكي

أول وثيقة مرفقة كانت خطاب المعهد العالى للتمريض بجامعة القاهرة إلى الرقابة، وجاء فيه: السيدة الأستاذة/ مدير عام الرقابة على المصنفات الفنية، تحية طيبة وبعد .. مرسل لسيادتكم عدد ٣ نسخ من مسرحية «أصوات بلا صدى» تأليف ليلى عبد الباسط، إخراج عادل زكي، علماً بأن المسرحية قد سبق التصريح بها عدة مرات تحت اسم «أزمة شرف» برجاء الترخيص بالعرض ليوم واحد وذلك خلال الأسبوع الأول من شهر مارس ١٩٨٦. وتفضلوا بقبول فائق الاحترام. [توقيعات] مشرفة النشاط «منى محسن»، مديرة إدارة الشباب «كوثر لاشين»، وكيلة الكلية لشئون الطالبات «د. شهرزاد غازي».

كتبت الرقيبة «لواحظ عبد المقصود» تقريراً رقابياً عن المسرحية، قالت فيه: «تدور أحداث المسرحية حول شخصية أمينة وهى أرملة تعول ثلاثة أبناء، تحضرها شقيقتها إلى إحدى العيادات النفسية وتخبر الطبيبة بأنه ينتابها بعض الاضطرابات النفسية وخصوصاً أنها تعانى من أن الدخل أقل بكثير من الاحتياجات الضرورية ولكن الطبيبة تخبرها أن حالتها أحسن بكثير من بعض الحالات الأخرى وتعرض لها بعض مشاكل المجتمع من خلال بعض الحالات مثل مشكلة المواصلات وأزمة الإسكان مما يسبب عدم الاستقرار ومشكلة الروتين وتنتهى المسرحية بنداء توجهه أمينة بضرورة مقاومة الفساد. «الرأي»: تتعرض المسرحية إلى بعض المشاكل فى مجتمعنا وتوضح أن السبب فى هذه المشاكل قلة من الأفراد وتطالب المسرحية بضرورة التصدى لأمثال هؤلاء بالطرق الإيجابية والتخلى عن السلبية. والمسرحية تبث روح الأمل والتفاؤل فى الإصلاح بالحب واستيقاظ الضمير. وأرى لا مانع من العرض بعد حذف الملاحظات ص١٩.

وقالت الرقيبة «عفاف على أحمد» فى تقريرها: عيادة أمراض نفسية تشرف عليها دكتورة تدعى ممارسة الطب النفسى والتنويم المغناطيسى ذهب إليها فتحى وزوجته صفية لتعالج أخت صفية أمينة شرف المدرسة الابتدائية المجتهدة فى عملها المطحونة بمطالب الحياة الكثيرة وهناك نرى نماذج من مشاكل المجتمع ممثلة فى بعض نزلاء العيادة النفسية مشكلة المواصلات وما تعانيه المرأة ومشكلة أزمة السكن وبعض حالات الطلاق بسببها والفلاح الذى ترك أرضه وبيته وذهب للخارج بحثاً وراء المال والفنان الذى يحكمه الضمير الفنى وليس المنتج أو الشباك والسيدة سنية ناظرة المدرسة التى قدمت طلب استبدال معاش لزواج ابنتها ولكن الروتين والبيروقراطية حطموها نفسياً والدكتور منسى الذى ذهب فى بعثة للحصول على الدكتوراه فى الذرة وعند عودته عين فى نفس مهنته السابقة وتجمعت معظم هذه المشاكل فى حالة أمينة شرف. وتحاول الدكتورة أن تغير من مظهر أمينة الخارجى وكذلك الداخلى ولكن أمينة تكتشف أن هذا ليس علاجا ولكنه موت كل القيم والمبادئ الإنسانية. «الرأي»: لا مانع من عرض الموضوع بعد إجراء بعض الحذوفات: (ص١٠) "من فضلك يا أستاذ .. تلاقيح جتت إيه دي"، (ص١١) "بتحبل وتولد دي"، (ص١٧) "أنا مجنون يا بنت الرفضي"، "سافر عشانك يا فاجرة"، (ص١٩) "أم صرخة



"بسم الله الرحمن الرحيم"

جامعة القاهره
المعهد العالى للتمريض

السيده الاستاذه / مدير عام الرقابه على المصنفات الفنيه

تحيه طيبه وبعـــــد ...

مرسل لسيادتكم عدد ٣ نسخ من مسرحية :

(اصوات بلا صدى)

تأليف : ليلى عبد الباسط

اخراج : عادل زكـــى

علما بأن المسرحيه قد سبق التصريح بها عدة مرات تحت اسم (ازمة شرف) .

برجاء الترخيص بالعرض ليوم واحد وذلك خلال الاسبوع الاول من شهر مارس ١٩٨٦ .

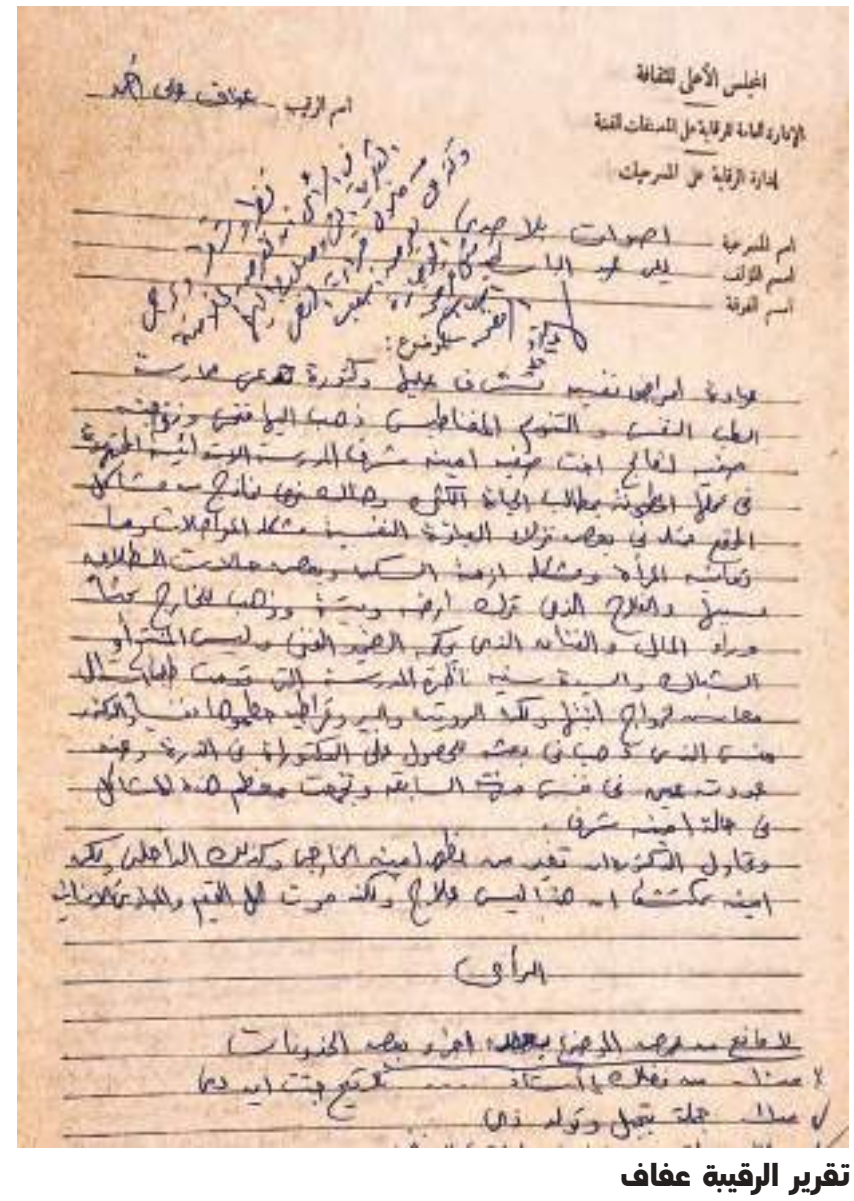
وتفضلوا بقبول فائق الاحـــترام ...

مشرفة النشاط — مديرة ادارة الشباب — وكيلة الكليه لشئون الطالبات

الخطاب الرسمي

العذراء وهى تغتصب"، (ص٣٠) "منك لله يا قاسم أمين".

وكتبت الرقيبة «نجلاء الكاشف» فى تقريرها: «أمينة شرف مدرسة بمدرسة كوم الصفا الابتدائية، تعانى من ضآلة مرتبها الذى يغطى ديونها الشهرية بالكاد، ولا يتبقى معه قرش يكفيها وأولادها الثلاثة مما يضطرها إلى تخيل شرائها لأشياء تأكلها وتشبع وقد لاحظت شقيقتها صفية القاطنة معها بالمسكن ذلك فخشيت أن تتطور حالتها إلى الأسوأ وها هى وزوجها المدرس فتحى يأخذانها إلى العيادة النفسية التى تديرها إحدى السيدات غير المتخصصات بمهنة الطب على أنها مدرسة جيدة، وهناك تقابل أمينة نماذج من المرضى من اللاتى يعانين جزءاً من معاناتها، مثل تلك التى تعانى من زحام المواصلات والأخرى التى لا تجد شقة لتتزوج، والتى هربت زوجها للخارج من أجل تحسين وضعه المعيشى والاجتماعى فإذا به يتغيب تاركاً إياها وأولادها تحت براثن أشقائه الذين باعوا نصيبه فى الإرث، أيضاً هناك الممثلة التى فشلت فى حياتها العملية لرفضها الخضوع لذلك الفن المسف الذى لا يعتمد على الإثارة، والمخرجة الشابة التى فقدت صوابها من كثرة الضرائب التى فرضت عليها وهى التى كانت تراعى ضميرها الفنى بالنسبة للأعمال التى تقدمها. وكان بالطبع أن تولول أمينة على حالها، لكن الطبيعة تهدأ من روعها وتطلعها على حالتها التى وصفتها بالخطورة والتى تستدعى سرعة العلاج تجنباً للمضاعفات والذى يتلخص فى أن تطيع كل ما تؤمر به طاعة عمياء دون أى اعتراض لأنها كما تقول ستعالجها بغسيل مخ حتى تحقق معها خيالها وتحوله إلى واقع تحياه وتتمتع به. وبالفعل نراها تدفعها إلى تخيل أشياء مترفة لتحقق سعادتها بل وتشترى لها ملابس فاخرة وترتب لحفل ساهر تدعو إليه كبار رجال الأعمال تفاجئ فيه بفتحى زوج شقيق أمينة الذى عرفته على أنه من رجال الأعمال وناظر مدرستها الذى قدمته على أنه من كبار المقاولين. هذا وعندما تأتى أمنية الحفل بملابس تدل على الثراء إذا بها تفاجئ أن الحفل ليس إلا سهرة حمراء وتتنافى مع قيمها ومبادئها، فترفض ذلك وتثور واصفة ما يحدث بالهبوط والانحلال، بل وتهاجم الدكتورة بأنها دخيلة على المهنة لأنه من غير المعقول أن يأتى بمثل هذه الأفعال الشرفاء من هذه المهنة. وفى النهاية تخلع أمينة ملابسها الزائفة مخبرة الطبيبة المزيفة بأنها غير مستعدة لكسب العالم وخسارة نفسها، فهى أمينة شرف وستظل أمينة شرف، هذا وتبدأ فى خطاب كل من فى الحفل من مرضى وضيوف أن يعودوا لأصولهم وضمائرهم حتى لا يخطئوا فالحياة جميلة برغم كل متاعبها. «الرأي»: مسرحية اجتماعية تنتقد بعض السلبيات الموجودة بالمجتمع، تدعو إلى التحلى بالفضيلة وبعدم التخلى عن القيم والمبادئ. ولا



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

اسم المسرحية — اصوات بلا صدى
اسم المؤلف — ليلى عبد الباسط
اسم الفرقة — اسم الرئيس

الموضوع:

تقرير الرقيبة عفاف

مانع من الترخيص بأداء هذا النص المسرحى بعد تنفيذ الحذف المشار إليه صفحات: أولاً، (ص١١) عبارة "الزمن الغلط ده" على لسان أمينة، لأنه يعد سباً فى الزمن مما لا يصح. (ص١٢) كلمة «السجن» على لسان الراكبة، وتقصد بذلك أن هناك طابوراً أيضاً فى السجن وهو إسقاط لا يصح عرضه. (ص١٧) عبارة «يا بنت الرقص» على لسان الفلاحة .. آداب عامة. (ص١٩) من أول عبارة سامية «أيهم أقرب إلى الله تعالى .. انفجار القنبلة وحتى دون الحيارى الأبرياء». (ص٢٨) من أول عبارة أمينة «بعدين الواد عصام يعدى وتبقى مش ظريفة وحتى حتلقيه خدك فى حضنك وقال لك أحضنينى يا نادية» آداب عامة. ص(٣١) عبارة أمينة «هو إحنا عايشين غير على الخيال» على لسان أمينة. (ص٣٣) عبارة الدكتورة «وخلى بالك من الدرج المفتوح لأنه هو صانع المعجزات والجنيه هو المحرك السحرى لأى شيء». ثانياً، تقديم الأغانى المشار إليها فى صفحات ١٨، ٢٧، ٢٩ والتى لن تُقدم وذلك لمراجعتها رقابياً».

وفى نهاية هذا التقرير جاءت تأشيرة الرقيبة الأولى «شكرية السيد»، قالت فيها بتاريخ ١٩٨٦/٣/١٧: «مسرحية سبق الترخيص بعرضها مراراً، وهى تتصدى لبعض السلبيات فى مجتمعنا والتى يجب أن تحل بالحب والضمير اليقظ الواعى لكى نحافظ على مبادئنا وقيمنا، وقد أجازت النص بملاحظات

تأشيرة المدير العام

السيدات لواحظ، عفاف، نجلاء، ولا مانع من الإجازة بالملاحظات وشكراً». وجاء فى نص التصريح، الآتي: «لا مانع من الترخيص بأداء نص مسرحية «أصوات بلا صدى» - أزمة شرف - للمعهد العالى للتمريض جامعة القاهرة: حذف الملاحظات المشار إليها فى الصفحات ٧، ١٠، ١١، ١٢، ١٧، ١٩، ٢٨، ٣٣. وحفظ الآداب العامة فى الأداء والحركات والملابس. وإخطار الرقابة بموعدى التجربة النهائية والعرض الأول لهذه المسرحية حتى يتسنى بعد مشاهدتها النظر فى الترخيص بصفة نهائية. [خاتم] ترخيص رقم «٥٧» بتاريخ ١٩٨٦/٣/١٧.

لفت نظرى أن المسرحية من إخراج الأستاذ «عادل زكي»، وهو أخرج مسرحيتين سابقتين تحدثت عنهما فى هذه السلسلة، وقد أدلى بشهادته فيهما، ونشرت ما ذكره ضمن المقالة، لذلك تواصلت معه بخصوص هذه المسرحية من خلال «الواتساب»، وأرسلت له صورة لغلاف مسرحية «أصوات بلا صدى»، وسألته عن المؤلفة (ليلى عبد الباسط) قائلاً: هل المؤلفة على قيد الحياة؟؟ وهل لديك رقمها؟؟ ولماذا وجدت النص فى بعض الملفات باسم (ليلى الطاهري) هل هو اسمها مع لقب عائلتها؟؟

فأجاب قائلاً: المؤلفة ليلى عبد الباسط توفاها الله منذ سبع سنوات تقريباً بعد وفاة زوجها المخرج (عبد الغفار عودة) بسنوات، وهى أم ابنه د.جاسر وابنته د.هند .. وكانت معلمة تربوية بوزارة التربية والتعليم .. والطاهرى هو فعلاً لقب عائلتها.

ثم سألته: هل لديك ذكريات معينة مع هذا العمل؟؟ لأن عندى ثلاث محاولات سابقة كانت الرقابة ترفضه ثم تعدله ثم توافق عليه، وهذا العمل له عنوانان آخران: (أزمة شرف) و(عندك حاجة تبلغ عنها)؟!

فأجاب: نعم لدى ذكريات كثيرة حول هذا العمل الذى قدم بالجامعات والثقافة الجماهيرية عدة مرات .. وتوج بأن قدمته هيئة المسرح ببطولة النجم شكرى سرحان وإخراج القدير عبد الغفار عودة.. وقد استكتبت مؤلفته مشاهد جديدة عندما أخرجتُه ليتسق مع طالبات المعهد العالى للتمريض بجامعة القاهرة .. ولعلك تعلم بأن هذا العمل قد أجريت عليه بروفات بفرقة المسرح الكوميدى بنجمة كبيرة ولكنه لم يعرض وذلك قبل تقديمه بسنوات بالمسرح المتجول .. تلك سطور عاجلة أفصلها لاحقاً بعد غدٍ بإذن الله!!

هذا كان بتاريخ ٢٠٢٥/٨/٤ وحتى الآن لم يأت هذا الغد .. وحاولت كثيراً استدعاءه دون جدوى!!

وزارة الثقافة
الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية

الموضوع:
المرسل إليه:
تحية طيبة وبعد ... بالإشارة الى الطلب المقدم
بتاريخ ١٩٧٨/٥/١٥ الترخيص بعرض
نفيد مكم انه تم

نرجو الاحاطة ان الادارة لاتوافق على الترخيص بالمصنف المذكور للاسباب الآتية :

ريثما التفضل بالعلم والاحاطة .
وتفضلوا بقبول فائق الاحترام ،،

١٩٧٨/٥/٢٧

خطاب المدير العام بالرفض