

مسرحنا

رئيس التحرير
محمد الروبي

رئيس مجلس الإدارة
اللواء خالد اللبان

السنة الثامنة عشرة • العدد 957 • الإثنين 29 ديسمبر 2025

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

وداعًا سمية الألفى.. حضور أنثوى هادئ
فى المسرح والدراما المصرية

«عبور وانتصار»
ملحمة شعب
وجيش

العيوان الأكثر محاكاة..
محاولة تفكيك جسد الممثل



«ليالي الفن»..

الثقافة تحتفل بالعام الجديد في أسوان والغردقة والإسكندرية



برعاية الدكتور أحمد فؤاد هنو وزير الثقافة، تنظم الهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة اللواء خالد اللبان، عددا من الحفلات الفنية تحت عنوان «ليالي الفن» في إطار برنامج احتفالات وزارة الثقافة بالعام الميلادي الجديد.

تنفذ الفعاليات في ثلاث محافظات، تحت إشراف الإدارة المركزية للشئون الفنية برئاسة الفنان أحمد الشافعي، وتنطلق أولى الحفلات من أسوان مساء اليوم الخميس، مع باقة من أجمل استعراضات الفنون الشعبية، بمشاركة نخبة من فرق الهيئة من مختلف المحافظات، وذلك على مسرح فوزي فوزي في تمام التاسعة مساءً، وتستمر لمدة أسبوع.

وفي محافظة البحر الأحمر، يشهد قصر ثقافة الغردقة ليلتين من الفن والبهجة احتفالاً بالعام الجديد، يومي ٣٠ و٣١ ديسمبر، تتضمنان عرض المسرحية الكوميديّة «هاني نيو بير»، وهي تجربة ساخرة مليئة بالمواقف الطريفة والضحك المتواصل، تناسب العائلة والأصدقاء، وتعرض للمرة الأولى على مسرح

القصر.

المسرحية بطولة: علاء زينهم، حسن عبد الفتاح، ورضا إدريس، تأليف وإخراج محمد مصطفى.

ويصاحب السهرة الكوميديّة عرض لفرقة التنورة التراثية، وآخر لفرقة الأنفوشي

للإيقاعات الشرقية بقيادة المايسترو عزت بسيوني، تقدم خلاله باقة من الأغنيات المعتمدة على الإيقاع، إلى جانب فقرات عزف جماعي ومنفرد لنخبة من العازفين.

أما في الإسكندرية، يستضيف قصر ثقافة الأنفوشي سهرة فنية في ليلة رأس السنة، تبدأ فقراتها في التاسعة مساءً مع عرض فني لأوركسترا الواحة بقيادة المايسترو محمد وهيدي، وبحضور الموسيقار د. ماجد سرور، يليه فقرة غنائية للفنانة مريم نوح، وتختتم بلقاء تفاعلي بعنوان «مش للرجال فقط» يقدمه الإعلامي سعيد جميل.

«ملوك والملك سمكموك» و«جايزة أوسكار»

ضمن عروض مسرح الطفل بالغربية



تتواصل محافظة الغربية عروض مسرح الطفل التي تنظمها الهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة اللواء خالد اللبان، في إطار برامج وزارة الثقافة.

واستقبل مسرح ٢٣ يوليو بمدينة المحلة الكبرى، العرض المسرحي «ملوك والملك سمكموك»، تأليف سامح الرازقي، وإخراج

فريدة المصري، والذي تدور أحداثه حول الصراع الأزلي بين الخير والشر، من خلال الانتقال بالأحداث إلى عالم خيالي داخل مملكة في أعماق البحار تعاني من الفوضى والخوف، ما يدفع ملك البحار للبحث عن فتاة بشرية لإنقاذ المملكة، لتبدأ مغامرة مليئة بالتحديات.

وأوضحت مخرجة العرض، أن العمل يناقش عددا من القضايا المجتمعية الهامة بلغة بسيطة تتناسب مع الطفل، للتعريف بمعاني الاختيار، والمسئولية، والعمل الجماعي، والنظام، وحب التعاون.

«ملوك والملك سمكموك» بطولة عدد من المواهب المسرحية بقصر ثقافة غزل المحلة، ومن بينهم: ريم أدهم، ممدوح إبراهيم، ربا زكي، زياد أدهم، مريم عبد الرحمن، ماسه أحمد، سيليا زكريا، دنيا عادل، وملك محفوظ، تصميم إضاءة عبد الرحمن سالم، ديكور محمد غانم، استعراضات عمر البدري، وألحان حسام حسني.

وفي سياق متصل، شهد مركز طنطا الثقافي العرض المسرحي

«جايزة أوسكار»، الذي يناقش ظاهرة تلوث المياه، ويهدف إلى غرس القيم الإيجابية للأطفال، وهو بطولة عدد من المواهب المسرحية بالمركز، تأليف وأشعار أحمد زكريا، فيديو مايننج إبراهيم أبو بكر، استعراضات رما أحمد، إضاءة محمود فايد، موسيقى وألحان عمر فتحي، ديكور عرائس وإخراج نجلاء ممدوح.

وقدم العرضان بحضور لجنة التحكيم المكونة من المخرجين

شاذلي فرح، تغريد عبد الرحمن، وعمرو حمزة.

وتنفذ عروض نوادي مسرح الطفل بإشراف الإدارة المركزية للدراسات والبحوث، برئاسة د. حنان موسى، من خلال الإدارة العامة لثقافة الطفل، برئاسة د. جيهان حسن، وبالتعاون مع إقليم غرب ووسط الدلتا الثقافي برئاسة محمد حمدي، وفرع ثقافة الغربية برئاسة وائل شاهين، وتختتم الفعاليات غدا الجمعة مع عرض «سيمبا» للمخرج خالد النموري.



وزير الثقافة يلتقي خالد الصاوي

لبحث إنشاء المركز الدولي للتدريب على فنون المسرح

وزير الثقافة: الاستثمار في التدريب هو الاستثمار الحقيقي في مستقبل الثقافة المصرية



خالد الصاوي: نستهدف اكتشاف جيل جديد من المبدعين وصقل القدرات المسرحية والحفاظ على ريادة مصر

الثقافي المعاصر.

يُذكر أن الفنان خالد الصاوي بدأ مسيرته الفنية من خلال المسرح الجامعي، وشارك في تأسيس الجمعية المصرية لهواة المسرح، كما كتب وأخرج عددًا من العروض المسرحية. وحصل على جائزة تيمور للإبداع المسرحي لعامي ١٩٩١ و١٩٩٢ عن مسرحيتي «حفلة المجانين» وأوبريت الدرافيل»

وفي بدايات التسعينيات، خلال الفترة من ١٩٩٠ إلى ١٩٩٣، شارك الصاوي في عدد من العروض المسرحية الجادة ذات الطابع التجريبي والسياسي، من بينها تجارب مسرحية بارزة في تلك المرحلة، مثل عرض «الدخان»، إلى جانب مشاركته في عروض مستقلة اعتمدت على النص والمونولوج.

وخلال منتصف التسعينيات، في الفترة من ١٩٩٤ إلى ١٩٩٧، انخرط في أعمال مسرحية ذات معالجات فكرية واجتماعية، شملت تقديم صيغ مسرحية لنصوص أدبية، إلى جانب عروض تجريبية ناقشت قضايا السلطة والإنسان والهوية

حسن عبد الهادي

المسرحية واستدامة تطورها.

وأشار الوزير إلى أن الفنان القدير خالد الصاوي يمتلك رؤية فنية عميقة وخبرة مسرحية وإنسانية ممتدة، وقدرة على الجمع بين الأصالة والتجريب، مؤكداً أنه يمثل نموذجًا للفنان المثقف القادر على نقل خبراته إلى الأجيال الجديدة، وصياغة مشروع تدريبي جاد يواكب المتغيرات العالمية في فنون المسرح.

من جانبه، أعرب الفنان خالد الصاوي عن تقديره لاهتمام وزارة الثقافة بدعم المسرح والفنون التدريبية، مؤكداً أن الهدف من هذا المشروع يتمثل في اكتشاف جيل جديد من المبدعين، وصقل القدرات المسرحية للفنانين الشباب، وفتح المجال أمام مواهب جديدة واعدة، بما يساهم في الحفاظ على ريادة مصر المسرحية، انطلاقاً من تاريخها المسرحي العريق ودورها المؤثر في الحركة المسرحية العربية.

وأضاف الصاوي أن المركز يسعى إلى خلق بيئة تدريبية حرة ومحفزة، تتيح للمشاركين فرص التعلم والتجريب والتفاعل مع خبرات محلية ودولية، بما يساهم في إعادة الزخم إلى الحركة المسرحية، وتعزيز حضورها في المشهد

التقى الدكتور أحمد فؤاد هنو، وزير الثقافة، بالفنان القدير خالد الصاوي، لبحث سبل التعاون ودعم الحركة المسرحية، وذلك من خلال مناقشة إنشاء المركز الدولي للتدريب على فنون المسرح، تحت إشراف الفنان خالد الصاوي، ليكون منصة دولية متخصصة تُعنى بإعداد وتأهيل أجيال جديدة من المبدعين المسرحيين، وصقل القدرات الفنية للعاملين في المجال، وتعزيز تبادل الخبرات المسرحية على المستويين الإقليمي والدولي.

تناول اللقاء آليات إطلاق المركز، ورؤيته المستقبلية، وبرامجه التدريبية التي تستهدف دعم المواهب الشابة، والارتقاء بالممارسة المسرحية، ومواكبة أحدث الاتجاهات العالمية في فنون المسرح، بما يساهم في تطوير منظومة التدريب المسرحي ورفع كفاءة الكوادر الفنية. وأكد وزير الثقافة أن إنشاء هذا المركز يأتي في إطار استراتيجية الوزارة لدعم الفنون الجادة، وبناء الإنسان، وترسيخ دور المسرح كأداة للتنوير والتعبير الإنساني، مشدداً على أن الاستثمار في التدريب هو الاستثمار الحقيقي في مستقبل الثقافة المصرية، وأن تنمية القدرات البشرية تمثل حجر الأساس للنهوض بالحركة

فى دورته السادسة عشرة

«مهرجان المسرح العربى» يقدم ١٤ إصدارًا بتوقيع مصرى



تستعد مصر لاحتضان فعاليات الدورة الـ ١٦ من مهرجان المسرح العربى، الذى تنظمه الهيئة العربية للمسرح بالتعاون مع وزارة الثقافة المصرية، خلال الفترة من ١٠ إلى ١٦ يناير ٢٠٢٦

ترسيخ مكانة المسرح العربى

ويأتى المهرجان فى دورته المقبلة لعام ٢٠٢٦م، ضمن رؤية ثقافية تهدف إلى ترسيخ مكانة المسرح العربى كأداة رئيسية للتعبير الفنى والمعرفى، وتعزيز التواصل بين المبدعين المسرحيين فى مختلف أنحاء الوطن العربى.

١٤ إصدارًا فى الدورة الـ ١٦ للمهرجان

وفى إطار اهتمام الهيئة العربية للمسرح بدعم الحركة المسرحية العربية وتعزيز الحضور الثقافى والمعرفى للمسرح، تأتى الدورة السادسة عشرة من مهرجان المسرح العربى لتؤكد هذا الدور من خلال برنامج متنوع يجمع بين العروض والفعاليات الفكرية والإصدارات الوثائقية المهمة.

ومع اقتراب المهرجان العربى للمسرح، وفى إطار الاستعدادات لانطلاق فعالياته أعلنت الصفحة الرسمية للهيئة العربية للمسرح، تقديمها ١٤ إصدارًا فى مجالات وتخصصات المسرح المتنوعة، والتى تتمثل فيما يلى:

كتاب «مسرح المؤلف الجمعى.. دراسة فى متغيرات المشهد المسرحى المصرى (١٩٩٠ - ٢٠١٦)»، تأليف أحمد حشمت حميلى، كتاب «تحولات النقد المسرحى فى مصر»، تأليف الناقد والمؤلف إبراهيم الحسينى.

ومن الإصدارات موسوعتان للناقد والمؤرخ المصرى الراحل دكتور عمرو دواره، الموسوعة الأولى بعنوان «فرسان المسرح المصرى» المصورة، والموسوعة الثانية سيدات المسرح المصرى» المصورة، والموسوعتين من إعداد وتقديم د. عمرو دواره، مراجعة وتقديم أحمد الشريف، ويصدر أيضًا للدكتور سامح مهران كتاب.. ثلاث مسرحيات («هاملت بالمقلوب» و«ميدان القمم» و«دوديتيللو»).

وكتاب «السيموطيقا وأثرها فى النقد المسرحى فى مصر»

(١٩٨٨ - ٢٠١٠) تأليف الدكتور الرحل سباعى السيد السباعى، تقديم أستاذ دكتور محمد شيحة، وكتاب «الكتابة المغايرة وصناعة العرض البديل فى المسرح المصرى المعاصر» تأليف الكاتبة والمخرجة عيبر على حزين.

وكتاب «مسرح التغيير .. قراءات فى المسرح الخليجي» تأليف عبد السلام إبراهيم، وكتاب «مختبر التمثيل..» (دراسة تحليلية لبعض النماذج الغربية والعربية فى الفترة ١٩٦٠-١٩٩٠م) تأليف دكتور عبد الرحمن عرنوس.

ومن الإصدارات أيضًا كتاب «المرشد إلى التمثيل.. التمثيل بين المعاشية والصنعة»، تأليف دكتور علاء قوقة، وكتاب «عروق التبر».. التراث فى المسرح المصرى (مراحل واتجاهات) تأليف دكتور محمد أمين عبدالصمد، وكتاب «المسرحانية فى العرض التجريبي المصرى.. ٢٠٠٢-١٩٨٨»،

تأليف دكتور محمد سمير الخطيب.

وكتاب «المفهوم الاجتماعى للمسرح: من الملحمية إلى أنثروبولوجيا المسرح»، تأليف أستاذ دكتور مدحت الكاشف، وكتاب «المسرح الكوميدي فى مصر.. من ١٩١٨ إلى ١٩٦٧» (مسرح بديع خيرى)، تأليف أستاذ دكتور نبيل بهجت.

ثراء التجربة المسرحية المصرية

وتعكس هذه الإصدارات المتنوعة ثراء التجربة المسرحية المصرية وعمقها البحثى والنقدى، كما تؤكد حرص مهرجان المسرح العربى فى دورته السادسة عشرة على توثيق التجارب المسرحية العربية ودعم الحوار الفكرى بين المسرحيين والباحثين فى مختلف الأقطار العربية.

همت مصطفى



«ضحكة مصر»

المركز القومي للمسرح يحيى ذكرى صلاح جاهين بعرض فني وحكى



مقدمة:

في ليلة فنية تحتفى بالبهجة والفكر والإنسان، فتح المسرح القومي أبوابه لاستعادة روح شاعر رسم ملامح الضحكة المصرية بصدق وعمق، وهو الشاعر الكبير صلاح جاهين. حفل «ضحكة مصر» ليس مجرد استذكار لاسم لامع في تاريخ الإبداع بل هو عودة حية إلى وجدان وطن صاغ جاهين أحلامه وآلامه بالكلمة واللحن والصورة، فبقى صوته معاصراً رغم مرور الزمن.

يأتي هذا الحفل ليؤكد أن صلاح جاهين لم يكن شاعراً عابراً بل حالة فنية وإنسانية متكاملة، استطاعت أن تمزج بين البساطة والعمق، وبين الضحكة والسؤال الوجودي، لتصنع تراثاً ما زال قادراً على مخاطبة الأجيال الجديدة بذات الصدق والحرارة. ومن خلال فقرات غنائية وحكى مسرحي يعيد العرض تقديم عالم جاهين بروح معاصرة، تضع إبداعه في سياقه الإنساني الواسع، وتكشف عن رؤيته التي سبقت عصرها وما زالت حاضرة حتى اليوم.

شهد المسرح القومي بوسط القاهرة، مساء الأربعاء، احتفالية فنية كبرى نظمها المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية لإحياء ذكرى ميلاد الشاعر المبدع الكبير صلاح جاهين، وسط حضور جماهيري لافت وعدد من المثقفين والفنانين والمهتمين بالحركة المسرحية والثقافية.

اقيمت الاحتفالية في إطار حرص وزارة الثقافة على تكريم رموز الإبداع المصري، برعاية الدكتور أحمد فؤاد هنو وزير الثقافة، وبدعم المخرج هشام عطوة رئيس قطاع المسرح، وبالتعاون مع البيت الفني للمسرح، وجاءت لتؤكد مكانة صلاح جاهين كأحد أبرز من شكلوا وجدان المصريين فنياً وإنسانياً.

كما تضمن برنامج الحكي والغناء «جاهين.. ضحكة مصر» الذي قدم قراءة فنية وإنسانية لتجربة جاهين الإبداعية، جامعاً بين الشعر والغناء والحكي المسرحي، في محاولة لاستعادة روحه الساخرة والعميقة في آن واحد، والتوقف عند محطات مهمة من مسيرته الفكرية والفنية العرض من كتابة محمد مخيمر،

وإخراج محمد مرسى، شارك في الأداء والحكي، الفنانون: هبة سامي، خالد محروس، محمود الزيات، مصطفى عبدالفتاح، المخرج المنفذ: محمد صلاح، مادة فيلمية: أحمد فتحى، تصميم إضاءة: محمد الصاوى، تنسيق مناظر: أحمد الألفى.

الذين قدموا العرض بسلاسة بين النصوص الشعرية والمشاهد السردية، معبرين عن عالم جاهين الإنساني المتناقض بين البهجة والحزن، والسخرية والتأمل.

كما شهدت الاحتفالية فقرات غنائية مستوحاة من أعمال صلاح جاهين، قدمها الفنانون: أنغام مصطفى، أحمد محسن، هند عمر، بمصاحبة الفرقة الموسيقية التابعة للمركز القومي للمسرح، تحت إشراف الدكتورة رانيا عمر، وقيادة المايسترو الدكتور أحمد ماهر، حيث لاقت الفقرات الغنائية تفاعلاً كبيراً من الجمهور.

قال المخرج عادل حسان مدير المركز القومي للمسرح، إن العرض يأتي ضمن جهود المركز لإحياء ذكرى أعلام الفن المصري وتبسيط الضوء على إسهاماتهم الخالدة، مشيراً إلى أن صلاح جاهين يمثل نموذجاً للمبدع الشامل



فنى واضح، نجح المخرج محمد مرسى فى صياغته بانسجام، ليكمل كل عنصر فنى الآخر داخل العرض.

وعبرت عن سعادتها بالمشاركة فى احتفالية "ضحكة مصر" معتبرة إياها مصدر فخر وفرحة كبيرة مؤكدة أن المشاركة فى أى فعالية ينظمها المركز القومى للمسرح، تحت قيادة المخرج عادل حسان، تمثل لها قيمة خاصة، واصفة إياه بالمخرج الدؤوب والمتميز.

ووجهت رسالة وجدانية إلى الشاعر الراحل قائلة: "أقول لصلاح جاهين: كم أنت عظيم وصاحب رؤية فنية متفردة... وحشتنا كتاباتك، نفتقدك كثيراً، لكنك ما زالت باقيا بأعمالك الخالدة".

واختتمت حديثها بالتأكيد على أن الوقوف على خشبة المسرح القومى شرف كبير لأى فنان، لما يحمله من مكانة خاصة فى تاريخ الحركة المسرحية المصرية، مشيرة إلى أن المسرح القومى يمثل لها مصر و(بيت المسرحيين) معربة عن أملها فى أن ينال العرض إعجاب الجمهور.

شهد العرض حضوراً جماهيرياً لافتاً، إلى جانب كوكبة من الفنانين والإعلاميين، من بينهم: الفنان القدير سامح مجاهد مدير عام فرقة الغد، وسمير الوزير، مدير عام الإدارة العامة للمسرح بالهيئة العامة لقصور الثقافة، والفنانة إيناس نور مدير عام المسرح القومى للأطفال، والفنانة القديرة وفاء الحكيم، والفنانة القديرة عزة لبيب، د.أحمد الشربيني، وغيرهم.

تغريد حسن

عادل حسان: صلاح جاهين يمثل نموذجاً للمبدع الشامل الذى ترك بصمة لا تمحى فى الوجدان الثقافى المصرى

وهى رحلة ما زالت ممتدة بتأثيرها حتى يومنا هذا. وأوضح أن التعامل مع تراث صلاح جاهين يأتي حياً وقريباً من وجدان الناس لأنه كان سابقاً لعصره، تماماً مثل الفنان محمد فوزى إذ ظل كلاهما معاصراً عبر الزمن لما يحملانه من خطاب إنسانى عميق على مستوى الشكل والمضمون يتناول الإنسان فى جوهره وقضاياها الأساسية.

وأضافت سامى، أن العرض اعتمد على مزيج أدائى يجمع بين الأداءات الفردية والروح الجماعية فى تنوع

الذى ترك بصمة ي تمحى فى الوجدان الثقافى المصرى، وأن الإقبال الجماهيرى الذى شهده العمل يعكس استمرار تأثيره وقدرته على مخاطبة مختلف الأجيال. قالت الدكتورة هبة سامى، إحدى المشاركات فى عرض الحكى إن العمل يقوم على حكى مسرحى تتخلله فقرات غنائية، حيث تؤدى دوراً محورياً فى السرد من خلال استعراض السيرة الإبداعية للشاعر الكبير صلاح جاهين، والحديث عن محطات حياته وأبرز أعماله، وكوكبة النجوم الذين تعاون معهم خلال رحلته الفنية،





«آخر ظلال الأرض»

على خشبة مسرح جامعة بنى سويف



في إطار الموسم المسرحي ٢٠٢٥/٢٠٢٦، تستعد جامعة بنى سويف لتقديم العرض المسرحي «آخر ظلال الأرض»، من إعداد وإخراج يوسف المنصور. يُقدّم العرض برعاية رئيس جامعة بنى سويف الدكتور طارق على، والكابتن محمد فاروق مدير رعاية الشباب، هبة صلاح الدين أخصائي الشؤون الفنية، سحر حامد مدير ادارة النشاط الفنى.

يوسف المنصور: المسرح كمساحة للتيه لا للإجابات الجاهزة

ويقول المخرج يوسف المنصور: «في مسرحية آخر ظلال الأرض أسعى إلى تقديم حياة كاملة للمتلقي، بتناقضاتها وتشعباتها، وطرح الإيجابي والسلبي من أكثر من منظور دون وجود إجابة ثابتة، بجانب ذلك فكرة إهمال الأصول والتقاليد: هل هي أمر إيجابي؟ أم أن هناك ضرورة لمراجعة مجتمعية مستمرة؟ لذلك أحببت أن أطرح ما حدث للمجتمعات العربية في صورة سؤال، دون تقديم إجابة جاهزة، ومن أسباب اختياري لهذا النص فكرة التيه المجتمعي الذي نشعر به».

ويضيف: «اختيار مسرح جامعة بنى سويف أمر أسعدني كثيراً؛ ففريق العمل القائم على المسرح متعاون إلى حد كبير. فكرة العرض موجهة بالأساس إلى الشباب، فكرة البحث والتفكير، فكرة أنا أفكر إذن أنا موجود. المسرح الجامعي، بطبيعة هذه الفكرة، يحتاج إلى تفكير مستمر وصراع أجيال. وجامعة بنى سويف تسعى إلى تطوير شبابها باستمرار، سواء على مستوى المشاهد أو الممثل، لذلك أحببت العودة إلى الأصول في مجتمع صعيدى، حتى يشعر الشباب بأهمية الرجوع إلى جذورهم».

ويكمل المنصور: «في الحقيقة، حين أتى بأسلوب الإخراجى، أحرص على وضع نفسى في أكثر من موضع؛ تارة كمشاهد، وتارة كممثل، وأحاول أن أستنتج الصورة الأكثر احترافية لتقديم المشهد. لا أفضل تقييد نفسى بمدرسة محددة أو مذهب معين في الإخراج، فقد أستخدم في بعض المناطق الأسلوب الكلاسيكى، وفي مناطق أخرى أساليب مختلفة، لكن الأهم بالنسبة لى هو تماسك العرض المسرحي».

ويضيف: «الموسيقى تمثل الإحساس الداخلى للشخصيات، فالمسرحية تميل إلى التراث، ومن أهم عناصر التراث لدينا الموسيقى، بينما أردت للسينوغرافيا أن تعبر عن اللازمان واللامكان، ولذلك وقعت عاتق الإضاءة مهمة التعبير عن هذا البعد».

ميرا أشرف: شخصية تبنى من الخيال لا من الواقع

وتكمل الممثلة ميرا أشرف: «أجسد دور الفتاة القادمة مع الضيوف من الخارج، وهى شخصية تسعى إلى تحقيق

نتعلم الدرس ونعلمه لغيرنا؟ وما سبقها من حديث يوسف عن تاريخ الإنسانية. أرى أن من الأسباب الرئيسية لما وصل إليه المجتمع هو فقدان الهوية والتاريخ، أو تفسير التاريخ بشكل خاطئ، وهو ما أفسد العقول وجعلها فارغة بلا جذور».

محمد فريد: الأغنية كامتداد درامى لا تعليق مباشر

يقول الشاعر محمد فريد «بدأت التجربة بالصدفة؛ كنت حاضراً إحدى البروفات، وسمعت الأستاذ يوسف المنصور يتحدث مع مؤمن على، ملحن العرض، وكان وقتها بحاجة إلى كلمات، بدأت بالفعل في تحضير الأشعار وعرضتها على المخرج، ووافق عليها، بعد أن كتبنا واستبدلنا، حتى وصلنا إلى الشكل النهائي»

ويتابع: «كل الأغاني كانت تُكتب وفق ترتيب المشاهد، مشهداً تلو الآخر؛ نعمل على الأغنية الخاصة به، ثم ننقل إلى المشهد التالى. هذا الأسلوب ساعدنى كثيراً في الالتزام بروح العرض وتسلسل الأحداث».

ويؤكد: «أكثر ما ساعدنى ككاتب هو كونى ممثلاً ضمن فريق العمل؛ كنت حافظاً للعرض، وعشت كل مشاعره من الداخل، لذلك عندما كتبت، كتبت كمن عاش داخل تفاصيل المشاهد، فاستطعت استحضار الروح المناسبة للكلمات».

ويضيف: «حريصاً دائماً على أن تكون أى كلمات أكتبها

أهدافها من خلال استغلال نقاط الضعف التى تعرفها. بدأت في بناء ملامح الشخصية منذ القراءة الأولى للنص؛ حيث تعرّفت على دوافعها وأهدافها من مجيئها إلى النجع، وكذلك أهدافها تجاه كل شخصية داخله».

وتقول: «جميع تفاصيل الشخصية كانت صعبة، لاختلافها عن شخصيتى الواقعية وعن أغلب الشخصيات التى نقابلها، فهى لم تكن طبيعية بانفعالات طبيعية، بل كانت تحتاج إلى دراسة أعمق وخيال أوسع».

وتوضح: «في بداية البروفات كان المخرج الأستاذ يوسف المنصور يتحدث معى كثيراً عن الدور، وكيف يتخيله من منظور رؤيته الإخراجية، إلى جانب تصورى الخاص من القراءة الأولى. الأستاذ يوسف مخرج كبير دون نقاش، عملت معه لمدة ثلاث سنوات، وفي كل عام كنت أستفيد أكثر من السابق. خلال البروفات لا نضع وقتاً مطلقاً، بل نعمل على تمارين تساعدنا على تطوير قدراتنا كممثلين وتعزّز تناغم العرض ككل».

وتتابع: «التجربة كانت صعبة بشكل عام، لأنها كبيرة وتحتاج إلى وقت وجهد، خاصة مع كبر حجم الفريق، وكان أغلب المشاركين يخوضون تجربتهم المسرحية الأولى. المخرج بذل مجهوداً كبيراً ليصل بالفريق إلى الشكل الذى ظهر به العرض على المسرح، بالإضافة إلى توظيف قطع الديكور للتعبير الدرامى عن المشاهد».

وتختتم: «السؤال الجوهرى من وجهة نظرى يتمثل في جملة (قمر) في بداية العرض: لو أعدنا ما حدث، أيمكننا أن

ويختتم: «بدأت من البعد الاجتماعي والحالة الاجتماعية للشخصية، لأنها ترتب البعد النفسي. انطلقت من النشأة والأسرة والظروف المحيطة، ثم تسلسل الأحداث حتى نقطة وفاة الأب والأم، حيث حدث تحول كامل في شخصية يوسف اجتماعياً ونفسياً، وأصبح أكثر مسؤولية، ودخل مرحلة صراع لإثبات ذاته وتحقيق مجده الخاص، والمتمثل في تربية وتعليم ورعاية الأخ الأصغر.

حسام حسن: التفاصيل الصغيرة تصنع صدق الكاركتير

يقول الممثل حسام حسن: «قدمت دور رضا، أو كما يُنادى داخل العرض بـ(راضي)، وهو شخص راضٍ بحاله وبكل ما حوله، ويُعد من أطيب الشخصيات داخل النجم».

ويتابع: «ملاحظ الشخصية كانت واضحة جداً منذ القراءة الأولى للنص، فالدور كان مكتوباً بدقة، ويشرح نفسه بنفسه، وهو ما يعود إلى براعة الأستاذ يوسف في الكتابة؛ إذ إن كل شخصية على الورق كانت تحمل ملامحها النفسية والدرامية بوضوح».

ويضيف: «الصعوبة الحقيقية لم تكن في فهم الشخصية، بل في بعض التفاصيل الأدائية مثل التهتهة في الكلام، إضافة إلى لآزمات الجلوس والوقوف، والتي كانت مرتبطة بالكاركتير نفسه وتحتاج إلى ضبط دقيق».

ويضيف: «هدفنا كان أن نتفوق على أنفسنا بهذا العرض، خاصة أننا نعمل مع نفس المخرج للعام الثاني على التوالي، وبعد مشاركتنا في المهرجان القومي العام الماضي، أصبح التحدي أصعب، لأن المطلوب هو تقديم عمل أقوى وأكثر نضجاً».

ويؤكد: «التحولات الداخلية للشخصيات كانت عنصراً أساسياً في العرض، فكل مشهد يحمل رسالة مختلفة، بينما الذروة الحقيقية لم تكن في مشهد واحد، بل في تراكم الإحساس تدريجياً لدى المتلقي».

ويختتم: «قمت ببناء أبعاد الشخصية من خلال بناء أبعادها النفسية من خلال تحديد ما يحب وما يكره، بجانب تحديد خصائصه الخارجية والداخلية، التفاصيل الصغيرة هي التي تصنع صدق الشخصية على المسرح».

عرض آخر ظلال الأرض من إعداد وإخراج يوسف المنصور، سينوغرافيا أحمد شيربي، أشعار محمد فريد، توزيع موسيقى محمد عبد الوهاب، مؤمن أمين، شادي شوارب، تعبير حركي محمد بحيري، ملابس وماكياج محمد شاكر، إضاءة محمود الحسيني، فريق منفذين الإخراج سيف فؤاد، ريهام عبد النبي، أبانوب صديق، إبرام أوسام.

الممثلون: ميلا أشرف، عبدالرحمن سامي، حسام حسن، كريم أحمد، مؤيد علاء، أبانوب صديق، جينا سامح، شهد خالد، ملك البنا، هبة مجاهد، أحمد حسن، مينا أكرم، علي محمد، جوفاني إيهاب، سلفيا عماد، عبد العظيم محمد، اسلام هيثم، هنا عبد الستار، منة رشاد، ملك حسني، كاترين أشرف، إسراء طه، شيما أحمد، حبيبة عزام، شهد ياسر، أدهم حلمي..

جهاد طه



يتابع «أكثر تفصيله نفسية تطلبت مني مجهوداً مضاعفاً كانت الخوف من الفقد؛ فيوسف فقد والديه مبكراً، وفقد حنان الأم ومساندة الأب، كما فقد لذة المراهقة والشباب. ورغم أن (فاقد الشيء لا يعطيه)، كان مضطراً أن يكون الأب والأخ والصديق في آن واحد بالنسبة لأخيه، الذي لم يتبق له غيره. فكرة التمسك بأسامة، ومحاولة تحقيق ما لم يحققه هو من خلاله، كانت من أكثر التفاصيل النفسية التي تطلبت مجهوداً وكانت مميزة جداً في دراستها والعمل عليها أثناء البروفات».

ويضيف: «البروفة الأولى أضافت لي الكثير مقارنة بالقراءة الفردية للنص؛ منحتني شعوراً خاصاً، وعمقاً أكبر في فهم الشخصيات المحيطة، وبدأت أستوعب بشكل أوضح الحالة العامة والتركيبية الدرامية وتسلسل وتصادد الأحداث. هي علاقة أتمنى ألا تنتهي أبداً. وجدير بالذكر الأستاذ يوسف كان يعاملني وكأنه يرى نفسه في وهو صغير، وكان دائم الاحتواء لي، ومنحنى ثقة كبيرة ساعدتني على الإبداع في الدور والتجسيد دون خوف من الخروج عن مسار رؤيته الإخراجية. علاقة أنا ممتن لها جداً، وخبرة لا حصر لها بحق. ممتن لوجود الأستاذ يوسف، ولأنني عملت مع شخص عبقرى فنياً وعظيم إنسانياً».



مرتبطة بالمشهد بشكل واضح وصريح، ولكن بصيغة غير مباشرة، حتى لا تتحول الأغنية إلى واقعية مباشرة. وكانت هذه نصيحة أستاذي، الأستاذ يوسف المنصور، والتي التزمت بها طوال العمل».

ويختتم: «كنت قد كتبت ما يزيد على سبع أغانٍ لمشاهد مختلفة، لكنها لم تُستخدم، لأنها كانت تميل إلى الواقعية المباشرة، وهو ما لم يكن مطلوباً في الرؤية العامة، فكننت أعيد الكتابة مرة أخرى حتى نصل إلى الشكل الأنسب».

عبدالرحمن سامي: التاريخ كعبء نفسي لا مادة دراسية

يقول الممثل عبد الرحمن سامي: «أجسدت في المسرحية شخصية الأستاذ يوسف، مدرس تاريخ في نجع صعيدي، وهو شخص متمسك بمبادئه، وإع جداً، ويمتلك فهماً عميقاً للتاريخ، سواء بحكم طبيعة عمله أو نتيجة للبيئة والنشأة التي أسهمت في زيادة ثقته ونضجه. فقد والديه في سن الثانية عشرة، فأصبح مسؤولاً عن أمور تفوق سنه، خاصة تجاه شقيقه أسامة، إذ تحمّل مسؤولية تربيته وضخى بوقته وجهده من أجل أن يكبر أخوه ويتعلم، وبالفعل نجح في ذلك، وأصبح أسامة طبيباً».



«المسرح المصري ومقولات ما بعد الحداثة»..

نماذج مختارة من الألفية الثالثة.. رسالة الدكتوراه للباحث جمال الفيشاوى



وأوضح الباحث جمال الفيشاوى في بداية تقديمه لبحثه العلمي الجديد: قام فنانون تيار ما بعد الحداثة بخلق سمات خاصة بهم ورفض التقليد السائد والمألوف والعادى، وإخراج كل شيء للتفكيك والتشكيك في كافة الحدود الفاصلة بين الفنون المختلفة؛ فالفنان في تيار ما بعد الحداثة لا يسعى إلى التركيب الجمالى، إنما يسعى إلى إضفاء طابع التشظى على هذا التركيب، ولا يرتكز على مبدأ الحدث والحكاية وإنما يقدم موقفاً أو حالة لدرجة، أنه أصبح من الصعب علينا تحديد ملامح فن ما بعد الحداثة وتقنياتها وفقاً لمعاني الأعمال الفنية أو سماتها المميزة.

وبذلك أصبح النص المسرحى أو طروحات مسرح ما بعد الحداثة مقترنة باستخدام آليات التشظى والتعريب والاختلاف والهدم والتعدد والتنوع وغياب القوالب النموذجية الخاصة، وغيرها من الآليات التى انبثقت من فلسفات متعددة مثل التفكيك والعدمية والفوضى، وكلها تقودنا إلى رسالة مفككة فوضوية يخلق وفقها في ذهن المتلقى رسائل متعددة تنبثق من التفكيك واكتشاف عالم جديد للفرجة لتقترب بالنظام النفسى والتشكيل البصرى للصورة المسرحية.

أهمية البحث

وأوضح الباحث دكتور جمال الفيشاوى: ترجع أهمية البحث إلى ندرة الدراسات الخاصة بالجيل الذى بدأ بعضهم الكتابة للمسرح منذ بداية ومنتصف التسعينيات من القرن العشرين استمر في الكتابة حتى الآن، وسامح مهراون وإن كان أكبر من إبراهيم الحسينى وسبقه في الكتابة للمسرح

التطور الكبير في مجال التكنولوجيا، الذى شمل كل مجالات الحياة، استحدثت أساليب تشكيلة أثرت في طرق العرض المسرحى، وأدرجت الأعمال الفنية ضمن حدود التجربة والتجريب، حيث إنه من الممكن أن يصبح كل شيء فناً، ومما لا شك فيه أن كل حركة أو اتجاه جديد، في أى نوع من أنواع الفنون، ما هو إلا نتاج ظروف جديدة يمر بها المجتمع، مما يتطلب شكلاً أو أسلوباً جديداً في التعامل معها، وقد ظهر تيار جديد معاد للحداثة عرف بتيار ما بعد الحداثة، وكان نتيجة للإحباط الذى عاشه المجتمع الغربى، بسبب فشل المشروع الحداثى في تحقيق الأهداف المرجوة منه، وهو من التيارات الرئيسية في الفلسفة الغربية المتأخرة، ولا يمكن القول بأن تيار ما بعد الحداثة قد تحرر تماماً من تيار «لحداثة»، فالحداثة هى الأرض الخصبة التى تقف عليها ما بعد الحداثة وتشتبك معها في جدال ونزاع دائم، وهى الأرض التى تمكنها أيضاً من الدخول في حوار وجدل مع نفسها.

الحداثة اتجاه فكرى يضم خليطاً من التيارات

وتابع الباحث: من الممكن أن تعرف ما بعد الحداثة بأنها اتجاه فكرى، يضم خليطاً من التيارات، ويجمعها رفض الأسس الأنطولوجية (نسبة إلى الأنطولوجيا Ontology) أى الخاصة بطبيعة الوجود والمعرفية والمنهجية، وتيار ما بعد الحداثة كانت له تجليات كثيرة في كل مجالات الحياة ومنها تجليات فلسفية وأدبية وفنية وسياسية واجتماعية واقتصادية.

مسرح ما بعد الحداثة

شهدت قاعة ثروت عكاشة بأكاديمية الفنون، خلال الأيام الأخيرة الماضية، مناقشة رسالة الدكتوراه للباحث جمال عبدالواحد محمد الفيشاوى، والتي جاءت بعنوان «المسرح المصرى ومقولات ما بعد الحداثة».. نماذج مختارة من الألفية الثالثة، وذلك بحضور نخبة من كبار أساتذة النقد والدراما والمسرح، والأكاديميين وآخرين من المسرحيين.

لجنة المناقشة

وتشكلت لجنة المناقشة للدكتوراه من الأستاذ الدكتور أحمد بدوى، مشرفاً ومناقشاً ومقررًا، عميد المعهد العالى للنقد الفنى الأسبق وأستاذ النقد الأدبى، الأستاذ الدكتور محمد زعيمة مناقشاً من الداخل، أستاذ الدراما والنقد المسرحى بالمعهد العالى للنقد الفنى، الأستاذ الدكتور عبير منصور، مناقشاً من الخارج، أستاذ التمثيل والإخراج ورئيس قسم علوم المسرح، كلية الآداب جامعة حلوان، ومنحت اللجنة الباحث جمال الفيشاوى درجة الدكتوراه بتقدير مرتبة الشرف الأولى من المعهد العالى للنقد الفنى، قسم النقد الأدبى.

أساليب تشكيلة أثرت في طرق العرض المسرحى

بداية، تلا الباحث جمال الفيشاوى: يعتبر المسرح أبا الفنون، وهو من أقدم وسائل التعبير التى ارتبطت بقضايا المجتمع، ويتلاحم مع كل الأطروحات الفكرية الجديدة بتنوعاتها وأشكالها المختلفة، فهو الميدان الذى يعبر فيه الكاتب والمخرج المسرحى عن وجهة نظرهم نحو الأوضاع المعاشة، من خلال تجسيدها درامياً ليقدّمها للمتلقى، ومع

عام أو بالنماذج المختارة لمسرح كل من إبراهيم الحسيني وسامح مهران بشكل خاص؛ لكن توجد دراسات سابقة خاصة بمسرح إبراهيم الحسيني أو مسرح سامح مهران، ولم تجمع بينهما دراسة واحدة، وسوف تفيد هذه الدراسات الباحث، ومن هذه الدراسات المتفرقة:

- معاناة الطبقة الوسطى في مسرح إبراهيم الحسيني في ضوء التغيرات الاجتماعية في الفترة من ١٩٩٩م حتى ٢٠١٨م، للباحث: محمد علاء عبدالله الخطيب، حصل بها الباحث على درجة الدكتوراة في الإعلام التربوي «مسرح» (مصر: جامعة طنطا، كلية التربية النوعية، قسم الإعلام التربوي، ٢٠٢١م).
- أبعاد الشخصية الانهزامية في نصوص إبراهيم الحسيني المسرحية، للباحثة: ميعاد عبود مانع، حصلت بها الباحثة على درجة الماجستير (العراق: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، فرع أدب ونقد، ٢٠٢٢م).
- التجريب في أعمال سامح مهران، للباحث: السيد رمضان بسويو السيد، حصل بها الباحث على درجة الماجستير (مصر: أكاديمية الفنون، المعهد العالي للنقد الفني، ٢٠٠٩م).

وتوجد دراسة سابقة عن سمات التجريب في المسرح، وسوف يستفيد منها الباحث، وقد ذكر داخل الرسالة موضوع ما بعد الحداثة والرسالة هي:

- ١. السمات التجريبية في المشهد المسرحي العربي المعاصر من ١٩٩٩: ٢٠٠٣ للباحث: محمد السيد زعيمة، وحصل بها الباحث على درجة الدكتوراه (مصر: أكاديمية الفنون، المعهد العالي للفنون المسرحية، ٢٠٠٨م). واحتوت الرسالة على ثلاثة فصول، وشرح في الفصل الأول ما بعد الحداثة الجذور والفلسفة، تقنيات الكتابة في ما بعد الحداثة، تقنيات العرض في ما بعد الحداثة، أما الفصل الثاني فتحدث عن تكتيك النص المسرحي العربي بين التجريب والحداثة وما بعد الحداثة، وعرض تكتيك النصوص ذات اللغة المنطوقة، ونصوص السيناريو المسرحي الحركي، والأعمال المأخوذة عن نصوص أجنبية، أما الفصل الثالث فكان عن لغات العرض المسرحي العربي بين التجريب والحداثة وما بعد الحداثة، وفيه شرح الباحث عروض اللغة المنطوقة، وعروض السيناريو الحركي، وعروض النصوص الأجنبية.

وتوجد دراسات سابقة عما بعد الحداثة وهذه الدراسات تختلف عن موضوع الدراسة حيث إنها تبحث في النقد التشكيلي، ولا تتناول النص المسرحي، خاصة النص المسرحي لكل من إبراهيم الحسيني وسامح مهران، وسوف يستفيد الباحث من هذه الدراسة في كيفية تناول موضوع ما بعد الحداثة.

- ١. القيم الجمالية في مختارات من فنون ما بعد الحداثة مدخلا لإثراء التذوق الفني لطلاب كلية التربية النوعية، للباحثة: شيماء رحيم، حصلت بها الباحثة على درجة الماجستير (مصر: جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، ٢٠٠٣م).

٢. تجليات عبر النوعية والتجاوز في فنون ما بعد الحداثة. دراسة مقارنة في فنون الأداء، للباحثة: نرمين عيد أحمد، حصلت بها الباحثة على درجة الماجستير (مصر: أكاديمية

الدرامية في عمقها ومعناها بما يتفق مع مقولات ما بعد الحداثة)، ولذلك تتلخص مشكلة البحث في سؤال رئيس، هو: كيف تمكن كُتّاب العينة المختارة من توظيف اللغة الدرامية لطرح نصوص بصرية مبرّرة، مستخدمين أسس الكتابة ومقولات ما بعد الحداثة في المسرح المصري؟ وينتج عن هذا السؤال الرئيس الأسئلة الفرعية التالية:

١. ماهي مقولات ما بعد الحداثة في نصوص المسرح المصري لكل من إبراهيم الحسيني وسامح مهران، وكيف تشابكت مع مقولات ما بعد الحداثة باعتبارها حركة أساسية لهذه الدراسة؟
٢. كيف تبنى كُتّاب نصوص العينة المختارة تقنيات التناسق؟
٣. ما طبيعة البنية الدرامية في نصوص العينة المختارة وعلاقتها بمقولات ما بعد الحداثة (السياق، النص الموازي، الصورة الدرامية، التشظي، التفتيت، التشكيك ... إلخ).
٤. ما علاقة المضامين الفكرية بتفكيك المقولات المركزية؟
٥. ما دور الصورة بوصفها لغة مسرحية؟
٦. كيف انتقلت نصوص كل من إبراهيم الحسيني وسامح مهران إلى عروض مسرحية بما يتفق مع تيار ما بعد الحداثة؟

الأبحاث السابقة

حسبما توافر لدى الباحث من دراسات سابقة حول موضوع البحث؛ فإن الباحث إلى الآن لم يصل إلى أي أبحاث علمية خاصة بموضوع الدراسة، وهو المسرح المصري ومقولات ما بعد الحداثة «نماذج مختارة من الألفية الثالثة» بشكل

فإنهما ينتميان إلى هذا الجيل، كما أن أسلوب الكتابة في معظم نصوص الحسيني وبعض نصوص سامح مهران توأمت مفاهيم ما بعد الحداثة، وهذه من الدراسات النادرة في الدراسات الأكاديمية.

أهداف البحث

ويهدف البحث إلى تقديم دراسة أكاديمية عن المسرح المصري ومقولات ما بعد الحداثة، «نماذج مختارة من الألفية الثالثة» وإلقاء الضوء على بعض النصوص المسرحية لكل من إبراهيم الحسيني وسامح مهران الذي سبقه بعدة سنوات؛ نموذجًا لجيل من الكُتّاب المصريين اشتركوا في عدة سمات، منها دراسة الدراما وقاما بالكتابة للمسرح بكل أنواعه (كبار- أطفال- موندراما) وكلاهما كُتّب النقد، وحصد كل منهما على العديد من الجوائز عن بعض مسرحياتهم، كما كتب أيضًا نصوصًا مسرحية تنتمي لتيار ما بعد الحداثة، وقد تحقق في بعض من هذه النصوص المقولات أو السمات الشائعة لهذا التيار؛ وبالتالي تفتح هذه الدراسة المجال لدراسة نصوصهم من منظور جديد، وكذلك يفتح المجال للدراسات الأكاديمية لكُتّاب آخرين من هذا الجيل، الذي ما زال مستمرًا إلى الآن في الكتابة للمسرح بما يقارب الثلاثين عامًا أو يزيد، وذلك من خلال الإجابة عن تساؤلات الدراسة المطروحة.

مشكلة البحث

تكمن مشكلة البحث في (البحث عن تفسير دلالات اللغة





العينة المختارة للكاتب إبراهيم الحسني، والكاتب سامح

مهران وهي:

أولاً: نصوص إبراهيم الحسني:

١. «كوميديا الأحران».

٢. «ظل الحكايات».

ثانياً: نصوص سامح مهران:

١. «هاملت بالمقلوب».

٢. «ديسكو»

وقام الباحث بالتطبيق على نصوص العينة بعض مقولات ما

بعد الحداثة وهي:

١. التناسق.

٢. السياق.

٣. النص الموازي.

٤. التشظي.

٥. الصورة الدرامية.

الفصل الثالث: انتقال النص إلى العرض المسرحي وما بعد

الحداثة

وفي هذا الفصل تناول الباحث تحليل عناصر العرض

المسرحي لنصوص العينة المختارة وقام بالتركيز على ما يتفق

مع تيار ما بعد الحداثة وهي:

أولاً: نصوص إبراهيم الحسني:

١. «كوميديا الأحران» إخراج سامح مجاهد.

٢. «ظل الحكايات» إخراج عادل بركات.

ثانياً: نصوص سامح مهران:

١. «هاملت بالمقلوب»

٢. «بلاي» (Play) (عن نص ديسكو) إخراج محمد عبد

الرحمن الشافعي

النص، الشخصيات، الديكور، الملابس، الإضاءة، الموسيقى،

والأداء التمثيلي، والرؤية الإخراجية للمخرج.

نتائج البحث

١. إن فنون ما بعد الحداثة بشكل عام والمسرح بشكل

أولاً: نصوص الكاتب إبراهيم الحسني

١. «كوميديا الأحران» و قدمته فرقة مسرح الغد عرضاً

مسرحياً عام ٢٠١١م من إخراج سامح مجاهد.

٢. «ظل الحكايات»، قدمته فرقة مسرح الغد أيضاً عرضاً

مسرحياً عام ٢٠١٨م من إخراج عادل بركات.

ثانياً: نصوص الكاتب سامح مهران

١. «هاملت بالمقلوب»، قدمته فرقة المسرح الحديث عرضاً

مسرحياً عام ٢٠١٨م من إخراج مازن الغرباوي.

٢. «ديسكو»، وقد أطلق عليه اسم بلاي (Play)، قدمته

فرقة مسرح الغد عام ٢٠٢٤م من إخراج محمد عبد

الرحمن الشافعي.

وهذه النصوص تتناسب مع ما بعد الحداثة في المسرح

المصري في الألفية الثالثة موضوع الدراسة.

محتويات الرسالة

تنقسم الرسالة إلى مقدمة وثلاثة فصول وهي كالتالي:

المقدمة وسوف يتناول فيها الباحث أهمية البحث، أهداف

البحث، مشكلة البحث، والأبحاث السابقة، منهج البحث،

وعينة البحث. والفصول كالتالي:

الفصل الأول: المسرح ومقولات ما بعد الحداثة

تناول الباحث في هذا الفصل بعض النقاط النظرية التي

تعتبر المفتاح

والركيزة الأساسية للتطبيق على النص الدرامي (المسرحي) بما

يتفق

مع مقولات ما بعد الحداثة، وتتلخص هذه النقاط في التالي:

١. النشأة والمفهوم.

٢. فنون ما بعد الحداثة.

٣. مسرح ما بعد الحداثة.

٤. مقولات ما بعد الحداثة.

الفصل الثاني: ما بعد الحداثة والنص الدرامي (المسرحي)

تناول الباحث النصوص الدرامية (المسرحية) التي تمثل

الفنون، المعهد العالي للنقد الفني، ٢٠٠٦م).

٣. مفهوم التفاعل بين الفنون في الخبرة الجمالية لفنون ما

بعد الحداثة، للباحثة: نجلاء إدريس، حصلت بها الباحثة

على درجة الدكتوراه (مصر: جامعة حلوان، كلية التربية

الفنية، ٢٠١٠م).

٤.جماليات الصمت والفراغ في فنون ما بعد الحداثة ودراسة

لنماذج من الفن التشكيلي والمسرح، للباحثة: نرمين عيد

أحمد، حصلت بها الباحثة على درجة الدكتوراه (مصر:

أكاديمية الفنون، المعهد العالي للنقد الفني، ٢٠١٢).

٥. نقد جماليات الأعمال التشكيلية لفنون ما بعد الحداثة

(دراسة مقارنة لنماذج مختارة لأعمال فنانين مصريين ودول

الخليج العربي) للباحثة: ريهام فهد ناصر الرقيب، حصلت

بها الباحثة على درجة الدكتوراه (مصر: أكاديمية الفنون،

المعهد العالي للنقد الفني، ٢٠١٥م).

منهج البحث

في إطار مشكلة البحث يستخدم الباحث المنهج الوصفي

التحليلي وهو «المنهج الوصفي المتعمق الذي يصف فيه

الباحث مختلف الظواهر والمشكلات العلمية التي تقع

ضمن دائرة البحث العلمي، ثم يتم تحليل البيانات التي

تم جمعها من خلال النهج التحليلي الوصفي وهذا المنهج

يتسم بشموليته الواسعة ومرونته الكبيرة، وكما يتضح من

اسم المنهج الوصفي التحليلي أنه يعتمد على خطوات تبدأ

بوصف الظاهرة ثم يقوم بتحليلها، ثم يعمل على تفسيرها،

وهو ما يؤدي إلى نتائج لإيجاد حلول منطقية للإجابة عن

أسئلة البحث.

عينة البحث

اختار الباحث بعض «النماذج المختارة» من النصوص

لكاتبين اعتبرهما من الكتاب الذين تميزوا في الكتابة بأسلوب

تيار ما بعد الحداثة، وهما إبراهيم الحسني وسامح مهران،

وقد اختار الباحث لكل منهما نصين مسرحيين حيث إن

هذين النصين قدما في صورة عروض مسرحية لم يتناولها أحد

في دراسات علمية عبر تيار ما بعد الحداثة والنصوص هي:

- ح- التناس مع قضايا الفكر والفلسفة:
ك- التناس الخارجي:
٤. ركز كتاب العينة على الصورة الدرامية حيث يعتبر الفضاء المسرحي هو الداعم البصري للنص أو الحدث، وهو المكان المادي أو الوهمي الذي تتطور فيه الشخص. ٥. ظهر في نصوص العينة شخصيات متشظية وهي كالتالي: تم الشرح داخل المتن والنتاج بالرسالة
٦. عبر كل كاتب بطريقته بالإرشادات المسرحية في النص الموازي والصورة الدرامية كالتالي: تم الشرح داخل المتن والنتاج بالرسالة
٧. تجارب إبراهيم الحسيني الإبداعية عينة البحث كتبت أولاً كنصوص غير مطبوعة وعمل عليها المؤلف والمخرج إلى أن ظهر نص العرض ثم طبعت بعد ذلك في كتاب. أما عن تجارب سامح مهران الإبداعية عينة البحث كتب منها «مهران» «هاملت بالملقوب» وعمل عليها المخرج وكأنها كتاب مطبوع ووصل إلى تنفيذ أكثر من ٩٠% من النص، أما نص «ديسكو» فكان مطبوعاً في كتاب «هاملت بالملقوب» ومسرحيات أخرى وعمل عليها المخرج محمد عبدالرحمن الشافعي وقدم رؤيته وكتب بعض الجمل التي تم جلبها من النصوص العالمية وضمها في البنية الدرامية للعرض وتم الربط بينها وبين الأحداث المرتجلة، وقدم مستوى جديد لم يكتبه الكاتب سامح مهران في نصه يتمثل في الإشارات الأدبية والتناس، فقد ضَمَّنَ العرض ببعض الجمل والعبارات من نصوص عالمية حيث أن النص به مساحات تحتمل الارتجال لإحداث تنوع على مستوى التلقي، مما يضيف بعداً جديداً للعرض لكنه اختزل بعض المشاهد التي كتبها مهران ومنها مشهد يتناس المثيلة الجنسية للتحايل على الهجرة للغرب.
٨. إن مصممين المناظر المسرحية بحثوا في أساليبهم واتجاهاتهم التشكيلية، مما يتناسب اتجاه ما بعد الحداثة فوجدوا أن الأسلوب التفكيكي التشكيلي معبراً عن ما بعد الحداثة وظهر ذلك جلياً في عرض «بلاي» للمخرج محمد عبدالرحمن الشافعي وديكور دينا زهير، عن النص الدرامي «ديسكو» للكاتب سامح مهران
٩. في عروض ما بعد الحداثة زاد الاهتمام بالمثل كوحدة تشكيلية متحركة بين عناصر العرض المسرحي المكون للصورة البصرية، مما جعله مشاركاً كعنصر تشكيلي جمالي بجانب جماليات الصورة البصرية في العروض المسرحية لكتاب العينة.
١٠. حرص مخرجو تلك العروض على التعامل مع التقنيات والمؤثرات الفنية باحترافية عالية لخلق تجارب فنية تتسق مع تيار ما بعد الحداثة تؤكد على الحقيقة النسبية وتجعل المتلقي له فهمه الخاص بدلاً من تلقي حقيقة مطلقة في العينة.

همت مصطفى

- تكسر مركزية أفكار النص الأصلي على مستوى الشكل والمضمون وهدم الثوابت
في ظل صعود بعض وسائل الإعلام المرئي والافتراض الجديدة، التي تقوض مبدأ اليقين المطلق والواقع والحقيقة وتنحى التعددية والتنوع.
يبحث سامح مهران في نصه «ديسكو» عن الإنسان وسط تراجيديا العالم المرعب الذي سحق الإنسان وراثته العظيم في ظل سيطرة الرأسمالية المتوحشة.
في العينة المختارة من نصوص سامح مهران وبشكل عام نستطيع القول أنه أعتمد في كتابته على الخلط ما بين الجد الشديد وما بين الهزل الشديد حيث يتولد من خلالها التطور الدرامي، وليس التطور التقليدي كما نعرفه، وإنما من خلال الصورة، ولعب على فكرة التحالف بين الشيطان والنظام الرأسمالي التي تظهر بوضوح في نص «هاملت بالملقوب».
٣. تَبَيَّنَ نصوص العينة المختارة مفهوم التناس الذي يتضمن استلهام نصوص أخرى بطرق واعية لعمل رؤية جديدة تتفق مع تيار ما بعد الحداثة، ومن أنواع التناس:
أ- التناس مع الأدب العالمي:
ب- تناس المضمون:
ج- التناس المباشر:
د- التناس غير المباشر:
هـ- التناس الأسطوري:
و- التناس السياسي والتاريخي:
ز- التناس مع الف ليلة وليلة:

خاص هو ثورة على كل الأشكال الدرامية، والتمرد الحاد والاحتجاج الضمني بتكسيهمهم للمنهج والقوانين المسرحية السابقة، فقد ارتبطت ما بعد الحداثة بالتفكيك، والتقويض، والتشكيك، واللا نجسام، والتناقض، والتنافر، وتحطيم المقولات المركزية الكبرى، التي هيمنت على الثقافة الغربية.
٢. اتسمت نصوص العينة المختارة برفض الحقائق الثابتة والمنطق الخطي، في البناء الدرامي، فكتب الحسيني نصوص عينة البحث في مجموعة من اللوحات شبة المنفصلة التي أدت إلى حالة من حالات التشظي والتفتت الدرامي، فلم يعتمد إبراهيم الحسيني على البناء الدرامي التقليدي الذي يعتمد على حكاية خطية التصاعد؛ لكنه يكتب وفق أشكال فنية متعددة، فهو يتعامل برحابة مع التراث المسرحي العالمي بما فيه المعاصر جداً، ويكتب في مواضيع متعددة، حيث يتسم لديه فعل الكتابة بنوع من الانفتاح على كل تقنيات وأساليب الكتابة في العالم، فهو لا ينتمي إلى مدرسة مسرحية واحدة بل يمزج بين الأساليب الفنية داخل النص الواحد، ويحطم الحدود بين الأجناس الأدبية، فالنص عبارة عن هجئة بين أساليب إبداعية متعددة يمتزج فيها المسرح بالرواية والسينما، ويعتمد في بعض الأحيان إلى اقتحام عوالم المفاجأة والصدمة والغرابة، أو نوع من التشظي والتفكك والتناقض والتنافر والتي تنتمي لتيار ما بعد الحداثة، إلا أن لمستته الفنية تدمج كل نصوصه.
واعتمد «مهران» في كتابة النص الدرامي (المسرحي) «هاملت بالملقوب» على تقنيات ما بعد الحداثة وأدواتها مثل التفكيك والتشظي، وقام بكتابه نصه في سياق مغاير،



«عبور وانتصار»

ملحمة شعب وجيش



تأتي شخصية عم إبراهيم في مقدمة هذه الأصوات، بوصفها أكثر الشخصيات تعبيراً عن جرح النكسة. فهو رجل مثقل بذاكرة الهزيمة، يفضل الصمت والعزلة، وحين يتكلم يخرج كلامه عن إطار اليأس. تشاؤمه لا ينبع من ضعف وطني، بل من تجربة قاسية عاشها بنفسه، وهو ما يتكشف لاحقاً في لحظة اعترافه بمشاركته في حرب ١٩٦٧ وما صاحبها من أوامر انسحاب وفقدان للرفاق. تمثل هذه الشخصية ذاكرة جيل كامل، لا يزال يحمل آثار الهزيمة في داخله، ويخشى تكرارها.

في المقابل، تمثل شخصية حسين نموذجاً للوعي المتزن، الذي لا ينكر مرارة الماضي، لكنه لا يسمح لها بالسيطرة على رؤيته للمستقبل. يظهر حسين بوصفه صوت العقل والإيمان الهادئ بقوة الجيش، وهو الدور الذي ينعكس أيضاً في علاقته بابن أخيه سمير، الطفل المندفع الذي يجسد حماس الجيل الأصغر وغضبه. فسمير لا يعرف الهزيمة، ويعبر عن رغبته في القتال والدفاع عن الجيش بعفوية وانفعال، ما يعكس تحولاً في المزاج العام، وبداية تشكّل وعي جديد أكثر ثقة.

أما عن الجدة فهي تختصر بكلمات بسيطة معاني عميقة حول الأرض والدم والتضحية. حديثها إلى قائد الكتيبة عن غلاء التراب والدم لا يحمل خطاباً مباشراً، بقدر ما يعكس فهماً فطرياً لقيمة الوطن، ويمنح العرض بعداً إنسانياً.

أما ثنائية على ووردة، فتجسد الحياة المؤجلة بسبب الحرب. فاستدعاءات الجيش المتكررة تؤجل زواجهما، وتجعل الفرح مشروطاً بعبور القناة والنصر. وفي إحدى المشاهد كان وجودهما في قلب الحارة وسط الاستعراضات، يقدم صورة عن شعب يحاول التمسك بالحياة رغم القلق.

بهذا التنوع في الشخصيات، ينجح العرض في رسم خريطة نفسية

فالحارة هنا لا تُقدّم كديكور ثابت، بل كمساحة حية تمثل صورة مصغرة للمجتمع المصري في لحظة مليئة بالقلق والترقب. داخل هذا الفضاء الشعبي تتجاوز مشاعر متناقضة؛ أمل لم يكتمل، وخوف من تكرار الهزيمة، وانتظار طويل لما يمكن أن تحمله الأيام المقبلة.

ومن داخل هذه الحارة، يكسر العرض الحاجز الرابع منذ لحظاته الأولى عبر شخصية المعلم جابر (صاحب القهوة) الذي يخاطب الجمهور مباشرة ويسألهم عما يفضلون شربه. هذا الاختيار الإخراجي لا يأتي بدافع الإضحاك فقط، بل ليقرب الجمهور من الحدث، ويضعه داخل الجو العام للحارة، وكأنه واحد من المشاركين في النقاش الدائر حول الجيش والحرب والمستقبل. وبهذا الأسلوب لا يبقى المتفرج بعيداً يراقب تاريخاً مضى، بل يصبح جزءاً من الحالة الشعبية التي يناقشها العرض.

وتتحول الحارة، مع تطور الأحداث، إلى مرآة واضحة لحالة المجتمع بعد النكسة، ويؤكد هذا الفضاء الشعبي على فكرة أساسية في العرض، وهي أن الحرب لم تكن شأنًا عسكرياً فقط، بل قضية عاشها الناس في بيوتهم وشوارعهم ومقاهيهم. ومن هنا تمهّد الحارة للانتقال إلى مشاهد القيادات العسكرية، في توازٍ يؤكد أن القرار العسكري كان مرتبطاً بحالة الشارع، وأن ما جرى في غرف القيادة كان انعكاساً لما يدور في وجدان الناس. لا يتعامل العرض مع شخصياته باعتبارها نماذج فردية منفصلة، بل يقدم كل شخصية بوصفها تعبيراً عن موقف نفسي واجتماعي من فكرة الحرب وما يحيط بها من خوف وأمل وانتظار. وبهذا التشكيل، تتحول الشخصيات إلى أصوات مختلفة داخل الوعي الجمعي، تعكس حالة المجتمع المصري في الفترة الفاصلة بين النكسة والعبور.



نورهان ياسر

لم يكن المسرح، في أي مرحلة من تاريخه، مجرد وسيلة للترفيه أو إعادة تمثيل الوقائع، بل ظل أحد أهم الفضاءات التي تُعاد فيها صياغة الوعي الجمعي للشعوب، خصوصاً في اللحظات المفصلية التي شكّلت وجدانها السياسي والاجتماعي. وتأتي حرب أكتوبر بوصفها واحدة من أكثر هذه اللحظات حضوراً في الذاكرة المصرية، لا باعتبارها نصراً عسكرياً فحسب، بل بوصفها نقطة تحول نفسية أنهت زمن الهزيمة وفتحت أفقاً جديداً للأمل.

في هذا السياق، يقدم عرض «عبور وانتصار» معالجة مسرحية لا تنشغل بتوثيق الحدث التاريخي بقدر ما تنشغل بتفكيك أثره على الإنسان المصري البسيط، وتوضح كيف عاش الشعب ما بين النكسة والعبور وكيف تشكّل وعيه بالحرب قبل أن تبدأ فعلياً على الجبهة.

ينطلق العرض معتمداً على المزج بين الشعب والخطاب الوطني، في محاولة لإعادة قراءة حرب أكتوبر من زاوية اجتماعية وإنسانية، تجعل من المسرح وسيطاً للذاكرة لا مجرد ناقل للحدث. وينجح في توظيف الحارة الشعبية كبطل صامت يعكس تنوع مواقف المجتمع، بعيداً عن اختزال الحرب في مشهدها العسكري فقط.

تبدأ الأحداث من الحارة المصرية التي صممها الفنان محمد هاشم، لتصبح نقطة الانطلاق الأساسية لكل ما سيأتي لاحقاً.

بالإضافة إلى استخدام الاستعراضات والأغاني الوطنية لتعكس مشاعر الشعب وتوتر الحارة، وربطت بين الأحداث الشعبية والقرارات العسكرية، موضحة أن النصر لم يكن مجرد قوة سلاح، بل ثمرة التخطيط والصبر والتضحيات.

كما يوضح العرض أن الانتصار لم يكن حدثاً مفاجئاً، بل نتيجة تضافر جهد الاستراتيجية العسكرية مع القوة الداخلية للشعب، وهو ما يبرز في اللحظات التي يتهياً فيها المواطنون للمواجهة، بينما يظهر القادة وهم يحسبون خطوات العدو بعناية، ويحددون يوم الهجوم وفقاً لتوقيت ديني واستراتيجي يضمن عنصر المفاجأة. هذا الربط بين البعد الإنساني اليومي والبعد العسكري يضيف بعداً درامياً، ويجعل العرض تجربة شاملة تعكس عبقرية التفكير المصري في حرب أكتوبر.

في النهاية ينتقل العرض من الفن إلى الواقع التسجيلي عبر شاشة العرض التي احتلت صدارة المشهد. هنا، يتداخل التاريخ الحى مع الدراما الممثلة؛ فزى صور القادة الحقيقيين ونسمع صوت الرئيس السادات وهو يعلن نبأ الاقتحام والعبور. حيث انحلت عقدة اليأس التي سكنت الحارة لسنوات. لقد كان مشهد ضحكة إبراهيم الصافية في النهاية هى الإعلان الحقيقى عن النصر؛ فإذا كان القادة قد عبروا القناة، فإن إبراهيم قد عبر أخيراً نفق اليأس المظلم، ليعود إلى نسيج الوطن مرة أخرى.

ثم اختتمت المسرحية بعودة ياسين محملاً بالنصر لجدته الصابرة، عودة على ليفى بوعده لوردة، ولقاء وردة بفستان زفافها المتفق عليه يمثل الذروة العاطفية للعرض، حيث تعلن الحياة أنها قد انتصرت على الموت. مشهد وردة بفستان الزفاف يمثل تتويجاً لكل معاناة الحارة والشعب المصري. يتحول المسرح إلى مساحة تصالح مع الماضي، ويصبح الفرع الشخصى والانسجام الاجتماعى مكافأة على صبر الشعب وتضحياته. الفستان الأبيض يرمز إلى النقاء وبداية جديدة، والمشهد يوحي بأن الحارة كلها تحتفل باستعادة كرامتها. وجاءت الملابس الاستعراضية ببريقها الأزرق والذهبي، مع زغاريد في الاستعراض الختامى وانتهاء العرض على اغنية «يا أحلى أسم في الوجود».

وبهذا نجح المخرج محمد الخولى في تقديم عرض متكامل العناصر، استطاع فيه أن يبرز أن الحرب لم تخضعها الجيوش وحدها، بل شعب آمن بأن حق الشهيد لا يضيع. العرض يحقق توازناً بين الجانب العسكرى والبعد الإنساني الشعبى، مستخدماً الأداء الحى وشاشة العرض لتقريب الأحداث التاريخية من المشاهد وإشعاره وكأنه يعيش لحظات الحرب.

استعراضات أشرف وائل أضافت طاقة وحركة للمشاهد، بينما اختيارات ألوان الملابس الأزرق والذهبي في النهاية نقلت الجمهور من «غبار الحرب» إلى «بريق الانتصار». ضحكة عم إبراهيم ولقاء على ووردة بالفستان الأبيض تعكس انتقال الجمهور من القلق واليأس إلى الفرع، مؤكدة أن الانتصار الحقيقى لم يكن فقط على العدو، بل في استعادة الحياة والأمل.

إن عرض «عبور وانتصار» كعمل مسرحى متوازن بين التاريخ والفن، بين الواقع الشعبى والقرار الاستراتيجى، وبين الأمل والأمل، ليصبح نموذجاً ناجحاً في نقل تجربة حرب أكتوبر بطريقة إنسانية ودرامية متكاملة.



السويس كحواجز لا تُقهر. هذه المفارقة بين الحذر المصرى والثقة المفرطة الإسرائيلى تُظهر التباين النفسى الاستراتيجى للطرفين قبل اندلاع الحرب الفعلية، وتعطى المشاهد إحساساً حياً بالتوتر المزيج بين الشارع وغرف العمليات.

يُبرز الأداء التمثيلى براعة كبيرة في تقمص شخصيات القادة الحقيقيين، ليس فقط في الشكل والهيئة، بل في استبطان الحالة الذهنية لكل منهم. فزى المصرين كخليفة نحل تعمل بصمت ودقة، تتبادل المعلومات وتخطط بحرفية، بينما يظهر الجانب الإسرائيلى بقوة وثقة مفرطة، ممثلاً بالغطرس والطمانينة الزائفة التى سرعان ما تتفكك أمام التخطيط المصرى الذكى.

وفي تواز ذكى، يمتد التوتر من غرف العمليات ليصل إلى الحارة الشعبية، حيث تتفاعل حياة الناس اليومية مع تلك القرارات المصرية. حيث يظهر أن الحرب تضحية بالدم والوقت والسعادة الشخصية، في سبيل استعادة التراب الغالى.



للمجتمع المصرى في تلك المرحلة، حيث لا يُقدّم الصراع بين أبطال وأعداء فقط، بل بين مشاعر متباينة داخل البيت الواحد والحارة الواحدة، وهو ما يمنح العمل صدقه الإنساني ويجعله أقرب إلى المتفرج.

لا يكتفى العرض بالبقاء داخل أزقة الحارة، بل ينتقل بنا المخرج محمد الخولى ببراعة إلى غرفة القرارات، حيث تدور رحى حرب من نوع آخر؛ حرب العقول والذكاء الاستراتيجى. يبرز العرض هنا جمالية التصميم المسرحى في خلق مفارقة بصرية بين جبهتين: الجبهة المصرية التى يغلفها الهدوء المشوب بالحذر والإصرار، والجبهة الإسرائيلىة التى يسكنها الغرور والاعتداد بالذات.

في مشاهد القادة المصرين، نرى أنهم يخططون للحرب، وينسجون خيوط «الخداع الاستراتيجى» لإيهام العدو بأن الحرب مجرد احتمال بعيد. وفي المقابل، نتابع القادة الإسرائيليين، الذين يغرقون في طمانينة زائفة، مستندين إلى قوة النابالم وقناة

نوادي المسرح

فى عالم متغير (١)



❖ أحمد عادل القضاي

١/ تمهيد

فى عصر يشهد تحولات متسارعة، يصبح مسرح الثقافة الجماهيرية فى الأقاليم؛ خاصة نوادى المسرح؛ أكثر أهمية من أى وقت مضى لتعزيز الهوية. ولا يمكن إمكان النظر إلى مسرح الثقافة الجماهيرية ونوادى المسرح -على وجه الخصوص- كوسيلة للترفيه، بل ينبغي أن يُنظر إليها كمنصة للتعبير، التواصل، والتغيير الاجتماعى.

إن عروض نوادى المسرح تتيح للشباب فى أقاليم مصر فرصاً ثمينة لاستكشاف القضايا المعاصرة، وتقديم وجهات نظر متنوعة، وبناء جسور بين الثقافات.

وتختار هذه الدراسة نوادى المسرح موضوعاً لها (عدداً من عروض المهرجان الختامى لنوادى المسرح فى دورته الحادية والثلاثين)، باعتبار نوادى المسرح واحدة من أهم روافد التجديد فى الحركة المسرحية المصرية الحديثة، وهى تقدم خطاباً مسرحياً خاصاً عبر عروضها، إذ تحاول عروض نوادى المسرح أن تجمع بين تجديد التقنيات الفنية والجرأة فى التعبير.

لقد ظهرت نوادى المسرح للوجود بعروضها مع بداية تسعينات القرن الماضى، لتقدم للحركة المسرحية المصرية جيلاً جديداً من المسرحيين الشباب، هذا الجيل لم يكن مزيجاً واحداً، بل كانت مشاربه متنوعة، وتكويناته الفنية مختلفة، ولم تكن خبراته المسرحية عميقة أو أكاديمية، بل تكونت فى الأغلب من خلال التشقيف الذاتى.

ولم يكن هذا الجيل الجديد من شباب المسرحيين متصللاً مع جيل سابق من الآباء والأساتذة، بل جاءوا ليعبروا عن أنفسهم ورؤاهم، ولم يكن مهمهم أو شاغلهم الأساسى تحرير العملية المسرحية من الركود الذى سيطر عليها طيلة ثمانينيات القرن العشرين حتى منتصف تسعينياته، ما أدى إلى ولادة عروض مسرحية متنوعة وثرية بالتجارب البصرية والفكرية.

هذا الجيل من الشباب ظل يتجدد باستمرار، وتتطور معه تجربة نوادى المسرح ببطء خلال الثلاثين العام التى استغرقتها تقريباً. لقد نشأ أغلب شباب نوادى المسرح فى ظل ثقافة بصرية خلقتها السينما الهوليوودية والتلفزيون، فجلبوا خبراتهم البصرية المبهمة - غير واضحة الأسلوب والتقنية - وثورة الاتصالات التكنولوجية التى ميزت بدايات القرن الحادى والعشرين إلى فضاء المسرح عبر رؤى متعددة لا يجمعها سياق جمالى يمكن تعيينه، ليقدموا عروضاً مسرحية تنشغل بأهدافهم الذاتية أكثر مما يمكن أن تنشغل بأهداف جمالية، وإن كان الجمالى يتخلق عبر بعض التجارب التى صقل مبدعها خبراتهم المسرحية وطوروا أساليب تعبيرهم عبر عروض نوادى المسرح.

مع إخفاق ثورة يناير ٢٠١١م، والتخبط السياسى الدائر بعدها، ارتد عدد كبير من شباب نوادى المسرح إلى تقديم عروض تطرح ذواتهم وذوات المحيطين بهم والانغماس فى توهامات «الذات» وهذيانها، خاصة خلال الفترة (٢٠١٣: ٢٠١٥م). وهنا نتوقف مع استنكار (إيريك فيشر-ليشته) حول التوفيق بين رفض البعض لمفهوم «الذات» المستقلة للفنان وبين سيطرة وسطوة المخرج على العرض المسرحى منذ ستينيات القرن العشرين (إيريك فيشر-ليشته؛ ٢٠١٢م؛ ص ٢٨٩)، فهناك -لا يزال- من لا يعترف بسيطرة وسطوة المخرج المسرحى على عرضه، بل يرجع معانى العرض وما يطرحه إلى الثقافة وسطوتها أو إلى المؤلف فى أحسن الأحوال، منكرًا ما للمخرج من سطوة على صياغة معانى عرضه المسرحى وأطروحاته.

ومع إخفاق ثورة يناير ٢٠١١م، والتخبط السياسى الدائر بعدها، ارتد عدد كبير من شباب نوادى المسرح إلى تقديم عروض تطرح ذواتهم وذوات المحيطين بهم والانغماس فى توهامات «الذات» وهذيانها، خاصة خلال الفترة (٢٠١٣: ٢٠١٥م). وهنا نتوقف مع استنكار (إيريك فيشر-ليشته) حول التوفيق بين رفض البعض لمفهوم «الذات» المستقلة للفنان وبين سيطرة وسطوة المخرج على العرض المسرحى منذ ستينيات القرن العشرين (إيريك فيشر-ليشته؛ ٢٠١٢م؛ ص ٢٨٩)، فهناك -لا يزال- من لا يعترف بسيطرة وسطوة المخرج المسرحى على عرضه، بل يرجع معانى العرض وما يطرحه إلى الثقافة وسطوتها أو إلى المؤلف فى أحسن الأحوال، منكرًا ما للمخرج من سطوة على صياغة معانى عرضه المسرحى وأطروحاته.

من ناحية أخرى، يبقى هناك نقاش مستمر حول دور المخرج المسرحى وسيطرته على العرض. بينما يعتبر البعض أن المخرج يجب أن يكون له دور قيادى فى تشكيل معانى العرض المسرحى، يرى آخرون أن القوة الإبداعية يجب أن تكون مشتركة بين جميع المشاركين فى العمل الفنى. هذا النقاش يعكس الاختلاف بين التقاليد المسرحية القديمة والرؤى الجديدة التى جلبها الشباب معهم، كما يعكس جزءاً من التوتر الدائر بين حاملى الأفكار النظرية حول المسرح، وبين المنغمسين فى العمل المسرحى الشاق بكل التحديات التى يحملها له السياق الإنتاجى والاجتماعى الذى يحيط به.

إن العالم المتغير الذى تواجهه عروض نوادى المسرح ليس معطياته سياسية واقتصادية وإجتماعية وحسب، ولا يمكن أن تقتصر على التكنولوجى فى أفقٍ أوسع؛ بل يشمل أيضاً

١/٢ الذات المرتهنة بالحاضر

فى فضاء المسرح يكون كل الوجود -تقريباً- حاضراً، وهذا «الحاضر» يتغير باستمرار بالانتقال من لحظة إلى أخرى، فلا وجود مستقل للماضى أو للمستقبل، بل هى لحظات فى الحاضر المسرحى الأبدى. وهذا «الحاضر» الآنى المعاش الذى يمكن تصوره باعتباره نصاً مركباً مؤثلاً من عناصر عديدة، لعل أهمها «التراث» الذى يحمل الماضى معه إلى «الحاضر». و«التراث» ليس كمّاً واحداً، بل هو ذلك المتعدد: ما بين اللغة التى يحملها المبدع فى وجدانه ويستخدمها فى تواصله وتعبيره، وما بين الثقافة التى تصوغ سلوك المبدع واختياراته ورهاناته الفنية، وكذلك التراث المسرحى السابق للتجربة المسرحية الإبداعية الحاضرة.

ولعل «الذات» المنتجة للعرض المسرحى تتعامل مع «التراث»



هشام عبدالرؤف

المسرح يواجه فوضى حيازة الأسلحة في أمريكا



المؤسس

أسس الفرقة واخرج مسرحياتها المخرج المسرحي الشاب مايكل كوتى خريج جامعة ويسكونسن . وهو بالمناسبة يحرص قبل أي عرض على توجيه كلمة إلى الجمهور يؤكد فيها على الطابع المستقل للفرقة في أساليبها حتى لا يصاب المشاهدون بالملل.

والفرقة هنا لا تتبع الأسلوب المسرحي التقليدي، بل تتبع بعض الأساليب غير التقليدية. فهي لاتكاد تعتمد على ديكورات ذات أهمية أو دلالة. وفي العرض أو عروض المسرحية حتى الآن يرتدى الممثلون جميعا زيا واحدا ويكونون من الشباب الذين تتراوح أعمارهم بين ١٣ و ١٩ عاما ويقرأون من اوراق بأيديهم ويعتمدون على تلوين أصواتهم رغم صغر سنهم.

ويتحدث كوتى القادم من ولاية ويسكونسن عن تجربته مع تأسيس الفرقة فيقول انه كأى مواطن أمريكي يشعر بالحزن إزاء فوضى حيازة الأسلحة ومعاناة الأمريكيين من جرائمها وتقاعس الحكومة والكونجرس عن التعامل معها على نحو ملائم بسبب تبرعات شركات صناعة السلاح وجماعات حيازة

على هذه القضية دون سواها منذ نشأت خصيصا من اجلها عام ٢٠١٩. واختارت الفرقة زاوية محددة للتعامل مع المشكلة وهي الشباب لمحاولة إقناعهم بالابتعاد عن الأسلحة النارية ومخاطرها الكبيرة على المجتمع وخصصت نشاطها المسرحي لهذه القضية دون سواها.

اسم رئيسي

وحتى الآن قدمت الفرقة عدداً من المسرحيات تحت اسم واحد وهو اسم الفرقة ENOUGH! ويتضمن العرض الواحد في المتوسط خمس مسرحيات بين القصيرة والمتوسطة وكلها تتعامل مع نفس المشكلة.

وهذه المسرحية أو المسرحيات عرضت للمرة الاولى في ٢٠٢٠ وطافت في عام واحد بنحو ٣١ ولاية وأكثر من ٧٠ تجمعا. كما عرضت في جزر فيرجين وفي المانيا. ومنذ أيام بدأ على مسرح جودمان في شيكاغو ثلاثة كبرى المدن الامريكية عرض جديد للمسرحية.

من الطبيعي أن يعالج المسرح مشاكل المجتمع. وفي الولايات المتحدة تتعدد المشاكل التي يمكن أن يتصدى لها، وفي مقدمتها بكل تأكيد فوضى حيازة السلاح التي يدفع المواطن الأمريكي ثمنها.

وحسب الإحصائيات توجد في الولايات المتحدة نحو ٤٥٠ مليون قطعة سلاح نارى معظمها غير مرخص وهو رقم يزيد عن عدد السكان. ويسير المواطن الأمريكي في الشارع وهو لا يضمن أن تأتيه رصاصة تودى بحياته. وهذا الكم الكبير من الأسلحة النارية يحوزه عدد ليس بالكبير من السكان لكنها تكفى لتلقى بآثارها السلبية على حياة الشعب الأمريكي.

وتتضاعف المشكلة لأن الدولة لاتقوم بدورها في التصدي للمشكلة، بسبب جماعات الضغط القوية التي تمثل شركات صناعة الأسلحة وحائزي الأسلحة أنفسهم، وتؤثر بتبرعاتها على دور الدولة والولايات ومجالسها التشريعية.

وأحدث المحاولات المسرحية للتعامل مع المشكلة جاءت من فرقة مسرحية تطلق على نفسها ENOUGH! أو كفاية باللغة العربية.

ومصدر الاهتمام أو الغرابة أو الدهشة هنا أن الفرقة تركز



بعض الحيوية على العرض ودفع الملل عن الممثلين فلا يصاب العرض بالزهل والمسرح في النهاية مسرح يجب عليه جذب المشاهد.

وتتضمن العروض عادة بيانات عن احداث جرائم الأسلحة النارية التي تشهدها الولايات المتحدة واحصائيات مثل أن الاسلحة النارية هي السبب الأول للوفاة بين الأطفال في العاشرة والمراهقين في التاسعة عشرة في الولايات المتحدة حسب احصائيات وزارة الصحة الأمريكية.

ويمضى قائلا انه يختار الشباب ومسرحياتهم القصيرة باعتبار انهم يتمتعون بحرية تناول هذه القضية بطرق مختلفة. وعلى سبيل المثال، هناك أحد هؤلاء الشباب الذي كتب مسرحية بعنوان «لا أحد يهتم بالموت»، وتستكشف الشعور المتزايد بالامبالاة بعد حوادث إطلاق النار في المدارس.

ويقول أن مما يساعد على تقديم اعمال مسرحية مقنعة أن المشاركين فيها اما أن يكونوا قد نجوا من حوادث اسلحة نارية أو اصابوا أو قتل اقارب واحباء لهم بأسلحة نارية. ومن هؤلاء كيلسا فيرا المشرفة على الفرقة التي نجت من حادث لإطلاق النار في مدرستها الابتدائية في ولاية نيفادا عندما فتح احد زملائها النار من مسدس سرقه من ابيه.

ويقول انه عندما أسس فرقته ادمجها مع فرقة أخرى اسمها كونكت ٢ تأسست لنفس الغرض. اسست هذه الفرقة لنفس الغرض فنانة مسرحية أخرى هي لوريا بيريز ابنة ولاية انديانا التي فقدت اثنين من ابنائها في حادثي أسلحة نارية بينهما ٣ سنوات في ٢٠١٧ و٢٠٢٠. وهي لاتقصر نشاطها على المسرح فقط بل تنخرط في عدة جمعيات ومنظمات تتعامل مع المشكلة.

وتبكي عندما تتذكر أن افتتاح عرض شيكاغو توافق مع عيد الميلاد السادس والعشرين لأحد ابنيها القتيلين.

وتؤكد أنها اختارت المسرح باعتباره وسيطا يسمح لأصحاب الآراء بالتعبير عن انفسهم على نحو لا يتحقق مع وسيط آخر لأن الممثل المسرحي يتحدث من خلال شخصية أخرى.

وترى أن مسرحيات الفرقة تقدم في الوقت نفسه نوعا من المواساة للأسر التي فقدت احباءها من جراء الماساة التي تعيشها الولايات المتحدة.

وفي النهاية يقول مؤسس الفرقة إن البعض يراها مشكلة سياسية والبعض يراها مشكلة صحية والبعض يراها مشكلة أخلاقية، والمهم أن تجد المشكلة طريقها إلى الحل، وأن يتوحد الأمريكيون في مواجهتها، وهو يؤمن بأن البداية سوف تكون من الشباب.



ويعود كوت فيقول انه أسس الفرقة المسرحية في ٢٠١٩ مدفوعا في ذلك بثلاثة حوادث لإطلاق النار سقط من جرائمها اكثر من عشرين شخصا في غضون عدة ساعات في يوم واحد في ثلاث ولايات مختلفة.

أسلوب

ويتحدث عن اسلوبه في العمل فيقول انه يراعى ايضا اضاء

السلاح التي جعلتها تغمض اعينها عما يجب أن تقوم بها. ورغم إصابته بما يشبه اليأس من الوصول إلى حل للمشكلة، وجد أن المسرح لا يجب أن يظل بعيدا عنها. ولا يجب أن يلومه احد اذا لم يقدم المسرح حلا للمشكلة. ذلك أن المسرح ليس سلطة تنفيذية بل هي أداة تسلط الأضواء على المشكلة وتقترب لها الحلول. ولا احد يمكن أن يطلب من المسرح أكثر من ذلك.

ENOUGH فرقة تواجه هذه المشكلة فقط..

الشباب أفضل من يواجهه.. لماذا؟





وداعًا سمية الألفى..

حضور أنثوى هادئ فى المسرح والدراما المصرية



أحمد محمد الشريف

بعد مسيرة فنية متميزة رحلت الفنانة سمية الألفى عن دنياها امتدت لما يقرب من نصف قرن، شكّلت خلالها نموذجًا خاصًا للممثلة المثقفة، القادرة على العبور بين المسرح والسينما والتلفزيون دون أن تفقد هويتها أو صدقها الفنى. لم تكن سمية الألفى نجمة بالمعنى الاستهلاكي للكلمة، لكنها كانت ممثلة حقيقية، بنت أدواتها بهدوء، وراكمت حضورها عبر أدوار مركبة، خاصة فى الدراما التلفزيونية والمسرح، حيث بدا وعيها بالأداء والبناء الداخلى للشخصية أكثر وضوحًا.

وُلدت سمية يوسف أحمد الألفى فى ٢٣ يوليو ١٩٥٣ بمحافظة الشرقية، وحصلت على ليسانس الآداب - قسم علم الاجتماع من جامعة القاهرة، وهو تكوين معرفى انعكس بوضوح على اختياراتها الفنية، وعلى طبيعة الشخصيات التى أدتها، إذ كثيرًا ما انحازت إلى النماذج الإنسانية ذات البعد الاجتماعى والنفسى العميق.

البدايات: من التلفزيون إلى المسرح بدأت سمية الألفى مشوارها الفنى فى منتصف سبعينيات القرن العشرين عبر التلفزيون، فى لحظة كان فيها التلفزيون المصرى هو المعمل الحقيقى لاكتشاف الممثلين وصقلهم. غير أن انتقالها المبكر إلى المسرح شكّل منعطفًا مهمًا فى وعيها الفنى، إذ شاركت فى مسرحية «أولاد على ميمية»، لتدخل من خلالها فضاء الأداء الحى، وتتعرّف على معنى المواجهة المباشرة مع الجمهور، والانضباط الإيقاعى، والعمل الجماعى.

المسرح بالنسبة لسمية الألفى لم يكن محطة عابرة، بل ظل مرجعًا أساسيًا فى تكوينها، حتى وإن لم تكن من الممثلات الأكثر غزارة فى عدد الأعمال المسرحية مقارنة بالدراما التلفزيونية. لكن القليل الذى قدمته على خشبة كان كاشفًا عن ممثلة تمتلك حسًا مسرحيًا

إخراج جلال الشرقاوى - حكمت هانم ألمان (١٩٩٦)
إخراج محمد عمر - الأيام المخمورة (١٩٩٩) إخراج
مراد منير - الدخان، إخراج مراد منير- خصوصي جداً،
إخراج شاكِر خضير.

يتضح من ذلك أنها قد تعاونت مع مجموعة متميزة
من كبار المخرجين: عبدالمنعم مدبولي، سمير العصفوري،
جلال الشرقاوى، مراد منير. كما أنها تعاونت مع
المخرجين الشباب: شاكِر خضير ومحمد عمر.

في هذه الأعمال، لم تعتمد سمية الألفى على الأداء
الخارجي أو الاستعراض، بل على بناء داخلي هادئ
للشخصية، وعلى الاقتصاد في التعبير، وهو ما جعل
حضورها المسرحي قائماً على الفهم أكثر من الإبهار.
كانت تميل إلى الشخصيات النسائية التي تحمل تناقضاً
داخلياً، أو تلك التي تقف على حافة التحول، وهو
اختيار يعكس وعياً درامياً نادراً.

في السينما: أدوار مساندة ذات أثر
في السينما، لم تسع سمية الألفى إلى البطولة المطلقة،
لكنها تركت أثراً واضحاً في عدد كبير من الأفلام التي
تنتمي إلى فترات مهمة في تاريخ السينما المصرية،
خاصة الثمانينيات والتسعينيات. وقدمت شخصيات
الأم، والزوجة، والمرأة القلقة، والمرأة التي تحمل عبء
التحولات الاجتماعية.

أما الأفلام التي شاركت فيها سمية الألفى فهي:
الكذاب - الحساب يا مدموازيل - عيب يا لولو.. يا
لولو عيب - أذكاء لكن أغبياء - وضاع حبي هناك
- وكالة البلج - رحلة عيون - شاطئ الحظ - عندما
يبكي الرجال - السطوح - المجهول - محسبشي حسابه
- الحلال والحرام - الطوفان - الموظفون في الأرض -
على بيه مظهر و٤٠ حرامى - حد السيف - فقراء ولكن
سعداء - مشوار عمر - أسعد الله مساءك - القرداق
- نوع من الرجال - إلى أين تأخذني هذه الطفلة -
الشیطان يستعد للرحيل - فخ الثعالب - ليل ورجال
- دماء بعد منتصف الليل - تلك الأيام
في هذه الأعمال، كانت سمية الألفى نموذجاً للممثلة
التي تجيد الاشتغال داخل المساحة المحدودة، وتحول
الدور الثانوي إلى مساحة تأثير حقيقي، دون افتعال أو
مبالغة.

التليفزيون مساحة رحبة للتألق
يظل التليفزيون هو المساحة الأرحب التي تجلت



حقيقياً، وقدرة على الإمساك بالتفاصيل الدقيقة
للشخصية.
قدمت سمية الألفى عدداً من الأعمال المسرحية التي
اتسمت بالتنوع بين الكوميدي والاجتماعي شاركت فيها
التمثيل كبار النجوم، منهم: عبد المنعم مدبولي، سمير
غانم، يحيى الفخراني، محمود الجندى، أحمد آدم، أسامة
عباس، صلاح السعدني، فائزة كمال، كريمة مختار، سامي
مغاوري، نبيلة السيد، سيد زيان، بوسى، صفية العمري،
سوسن بدر، احمد عقل، خالد الصاوي، وغيرهم.
وقد اشتركت في مسرحيات: أولاد على مبة (١٩٧٥)،
إخراج سمير العصفوري - راجل مفيش منه (١٩٧٦)
إخراج عبد المنعم مدبولي - بحبك يا مجرم (١٩٩١)





منشية البكري - شمس منتصف الليل - العطار والسبع
بنات - شاطئ الخريف - كناريا وشركاه - نجوم الظهر
- القلب إذا هوى - نهاية القصة - أزواج وزوجات،
وغيرها.

كما شاركت في عدد من السهرات التلفزيونية: تحت
الملاحظة - ملحمة كبريت - عناق الموت والحياة -
السبيل - الحب أقوى - نساء الصمت - ولا في الأحلام
- لعبة الصمت - فتاة مسئولة - سواق التاكسي -
قضية بدون متهم - الحب كلمة من حرفين - ألوان -
حبيبتك بالصيف - اعتراف - شقة وألف ساكن - اثنين
في القفص.

لم تكن سمية الألفى ممثلة صاحبة أو لاهثة خلف
البطولة، بل كانت تنتمي إلى جيل يؤمن بأن التمثيل
معرفة، وبأن الشخصية تُبنى من الداخل قبل أن تُعلن
عن نفسها خارجياً. وقد منحها المسرح هذا الوعي
المبكر بقيمة الإيقاع، وبخطورة الكلمة، وبأهمية
الإصغاء للشريك على خشبة.

في الدراما التلفزيونية، جسدت تحولات المرأة المصرية
عبر عقود: من الفتاة الحاملة، إلى الزوجة، إلى الأم،
إلى المرأة التي تقف في مواجهة الانكسار الاجتماعي.
أما السينما، فقد كانت عندها مساحة للتكثيف، لا
للاستعراض.

الغياب والرجيل

دخلت سمية الألفى في صراع طويل مع مرض السرطان
استمر نحو ست سنوات، خضعت خلالها لعدة
عمليات جراحية داخل مصر وخارجها، إضافة إلى
العلاج الكيماوي والإشعاعي، وهو ما كان أحد الأسباب
الرئيسية لغيابها عن الساحة الفنية في سنواتها الأخيرة،
قبل أن تعلن تعافيا في عام ٢٠٢٣.

في ٢٠ ديسمبر ٢٠٢٥، رحلت الفنانة سمية الألفى عن
دنيا، بعد مسيرة فنية حافلة، بعد أن تركت رصيда
فنيا متنوعاً يجمع بين الرصانة والصدق، ويعكس صورة
ممثلة آمنت بالفعل التمثيلي بوصفه عملاً معرفياً
وإنسانياً قبل أن يكون وسيلة للنجومية.

برحيل سمية الألفى، تفقد الساحة الفنية واحدة
من ممثلاتها الهادئات، اللاتي لم يصنعن ضجيجاً حول
أنفسهن، لكنهن تركن أثراً حقيقياً في الذاكرة الجمعية،
وفي تاريخ الأداء النسائي المصري، خاصة على خشبة
المسرح، حيث ظل حضورها، رغم قلته العددي، علامة
على الصدق والوعي والالتزام الفني.



- الحب والصبار - الطبرى - النهر لا يحترق - رقيب
لا ينام - البيت القديم - الراية البيضاء - ليلة هروب -
ليالي الحلمية (الأجزاء الأربعة) - الخطة - آن الأوان -
أنا والعائلة الكريمة - اللاعبون بالنار - جنة تحتوت -
الوديعة - الخروج من الدائرة - بوابة الحلواني (الأجزاء
الأربعة) - وكان لقاء - المزاد - قشتمر - عزبة القروود
- قلب الأسد - عزبة المنيسى - لن أمشي طريق الأمس
- الصياد والأفعى - اثنين في واحد - سنوات الغربة -
أحلام وردية - اللعب في المضمون - المفتاح الضائع
- أوراق من المجهول - بريق منتصف الليل - البرج
إلى فاضل - ع الحلوة والمرة - ميراث الريح - أحلام
مؤجلة - الأقدار - ليلة مقتل العمدة - مقام المألطى -

فيها موهبة سمية الألفى، حيث قدّمت عشرات الأدوار
التي رسخت حضورها لدى الجمهور العربي، خاصة في
المسلسلات ذات الطابع الاجتماعي والتاريخي.
وقد اشتركت سمية الألفى في مسلسلات:

الشاطئ المهجور - الهاربان - العاصفة - لا أنام - ماشى
يا دنيا ماشى - بستان الشوك - أفواه وأرانب - قطار
منتصف الليل - مين اللى فيهم - الوسادة الخالية -
نساء في شعاع النبوة - أبواب المدينة (ج ١) - قلبى على
ولدى - أرزاق - أيوب البحر - زهرة البنفسج - شجرة
الحرمان - لمن يغرد العندليب - قلب من ذهب -
الرجل والطريق - رحلة المليون - البركان الهادئ - الحياة
مرة أخرى - حالة خاصة - حلم رجل بسيط - الأفيال

عروض تضاء بالقمر

جماليات الفن حين يترك نفسه للطبيعة رحلة فكرية داخل كتاب «مسارح الطبيعة»



حسن عبدالهادي حسن

يصل كتاب «مسارح الطبيعة» إلى القارئ العربي ليس بوصفه نصاً مترجماً فحسب، بل بوصفه حدثاً ثقافياً يعكس رؤية عميقة لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في دورته الثانية والثلاثين لعام ٢٠٢٥، وهو مهرجان اعتاد أن يقدم للعالم العربي منجزات فكرية تفتح آفاقاً جديدة في النظر إلى الفن المعاصر. الكتاب، الذي حرّره ناتالي كوتيه وفالنتينا بونزيتو وماري كارولين تويليه، وترجمه إلى العربية محمد سيف وعمر فرات، يأتي كجزء من سلسلة معرفية تسعى إلى إعادة تعريف علاقة المسرح بالطبيعة، وإلى إحياء وعي نقدي بالفضاءات المفتوحة كمسارح تحتضن التجربة الإنسانية خارج القاعات المغلقة. منذ الصفحات الأولى يتضح أن الكتاب لا يعيد فقط سرد تاريخ العروض في الهواء الطلق، بل يعيد بناء سياق فلسفي وجمالي يجعل من الطبيعة شريكاً حقيقياً في الفعل المسرحي، فالقدمة تشير بوضوح إلى أن المسرح، شأنه شأن كل الفنون، لم يعد قادراً على تجاهل التغيرات المناخية والاضطرابات البيئية، وأن العلاقة بين الفن والبيئة لم تعد علاقة سطحية أو تجميلية، بل علاقة جوهرية تُعيد تشكيل اتجاهات الإخراج والسينوغرافيا، وتغيّر طبيعة المواد المستخدمة على خشبة، وتفرض مقاربات جديدة في مفهوم المتلقي وطرق اندماجه داخل المكان. وهكذا يصبح المسرح حين يعود إلى الطبيعة، وفق رؤية الكتاب، ليس مجرد انتقال مكاني بل عودة إلى أصل الفعل الدرامي نفسه.

تستحضر ماري كارولين تويليه، المؤرخة المتخصصة في تاريخ الحدائق والمناظر الطبيعية، مشهداً بديعاً يعكس جوهر هذا التحول: طفلة حضرت عرضاً مسرحياً في كاوتيريتس، فسألت أمها «أين هي الطبيعة؟» لتجيب الأم: «إنها في كل مكان». هذه الجملة البسيطة تبدو، عند قراءة الكتاب، إعلاناً فلسفياً أكثر منها واقعة عابرة، إذ تكشف عن معنى عميق مفاده أن الطبيعة ليست مجرد خلفية للعرض، بل فضاء شامل يحيط بالإنسان والمسرح ويتداخل معهما. ومن هذه اللحظة تنطلق رحلة تحليلية تتبّع تاريخ مسارح الهواء الطلق منذ الحدائق الملكية في أوروبا، مروراً بمسارح الريف والمسارح المؤقتة في القرن التاسع عشر، وصولاً إلى المهرجانات الكبرى في القرن العشرين، ثم التجارب المعاصرة التي جعلت من الطبيعة نصاً درامياً متكاملًا لا مجرد إطار.

يبين الكتاب أن مسارح الطبيعة ليست «ظاهرة حديثة» كما يظن البعض، وإنما امتداد تاريخي بدأ منذ أن كان المسرح فعلاً

على هذه التحولات، مثل العروض التي أعادت إحياء المسرح القديم في أورنج، أو التي أقيمت على سفوح الجبال أو في بساتين باجاتيل، أو تلك التي نشأت في الريف الفرنسي كنوع من الاحتفال الجماعي، ومع الوقت أصبحت مسارح الطبيعة مساحة ديمقراطية تستقبل جمهوراً من طبقات مختلفة، على عكس المسارح التقليدية التي كانت محكومة بالامتياز الاجتماعي والاقتصادي. إن التحول من الحدائق الملكية إلى المهرجانات الجماهيرية يكشف عن نزعة عميقة في المسرح: الرغبة في العودة إلى الفضاء العام، إلى اللقاء المباشر بين الإنسان والإنسان، وبين الإنسان والمكان.

ويتوقف الكتاب عند تجارب خاصة مثل مهرجان حصاد العنب في بوردو عام ١٩٠٩، الذي يقدم مثلاً مدهشاً على كيفية مزج الطبيعة بالدراما في حدث واحد. فقد كان المهرجان احتفالاً جماهيرياً ضخماً، تُقام فيه عروض الأوبرا والرقص والمواكب الشعبية في فضاء مفتوح يتداخل فيه صوت الريح مع صوت الموسيقى، وتبدو فيه الأرض نفسها جزءاً من الحكاية. وتكشف الوثائق التي يستعرضها الكتاب عن مدى التنظيم الدقيق لهذه المهرجانات: قطارات خاصة، سفن صغيرة لنقل الجمهور، مرشدون، جموع غفيرة تقصد المكان، ومدن بأكملها تتحول

اجتماعياً يُقام في الساحات المفتوحة، قبل أن تتحول القاعات المغلقة إلى الشكل المعياري للعروض. في القرنين السابع عشر والثامن عشر نرى أمثلة على حدائق صُممت بعناية لتصبح مسارح نباتية، حيث تستبدل الجدران بأسوار من الطقوسوس، وتُصاغ الخلفية من تشكيلات هندسية من الأشجار والشجيرات. هذه المسارح، رغم جمالها، كانت قائمة على رؤية إنسانية مسيطرة تحاول تشكيل الطبيعة وفق إرادة المصمم. غير أن أوروبا لم تظل على هذا النحو؛ فمع الانتقال إلى الحدائق ذات الطابع الإنجليزي ظهر اتجاه جديد يعيد للطبيعة حرّيتها، ويترك للأشجار والمساحات الخضراء حقها في أن تنمو بشكل طبيعي، ومع هذا التحول ظهرت مسارح أكثر تلقائية، تتناغم مع المكان بدلاً من إعادة تشكيله، وهي اللحظة التي بدأ معها مصطلح «مسرح الطبيعة» يأخذ مكانه في الكتابات النقدية وفي الممارسة المسرحية.

وتتوسع الفصول التاريخية في تحليل العلاقة المعقدة بين الإنسان والطبيعة داخل المسرح. فمع بداية القرن العشرين، ازدادت العروض التي تقام في الهواء الطلق، وبدأ المخرجون يبحثون عن أماكن ذات قيمة بصرية وجمالية، لا لتكون خلفية ساكنة، بل لتكون جزءاً من المعنى. ويعرض الكتاب شواهد متعددة



من المسرحية كعنصر سمعي وبصري. هذه الطريقة في التفكير حولت الطبيعة من «ديكور» إلى «فاعل»، وجعلت كل عرض مختلفاً عن الآخر لأنه يتغير مع تغير البيئة نفسها. وتزداد الصورة ثراءً حين يعرض الكتاب جانباً اجتماعياً كان ذا تأثير كبير على مسار مسارح الطبيعة: دور النساء في هذه الظاهرة. ففي بداية القرن العشرين، كان دخول المرأة إلى الساحة المسرحية الأوروبية محفوفاً بالعقبات، لا سيما في مجال التأليف والإخراج، لأن المسارح التقليدية كانت محكومة بقواعد ذكورية صارمة. غير أن مسارح الطبيعة، بما أنها كانت مفتوحة وغير رسمية، منحت النساء مساحة للمشاركة، وسمحت لعدد من الكاتبات أن تُعرض أعمالهن لأول مرة. وبذلك أصبحت الطبيعة، من حيث لا تقصد، فضاء للتحرر الجمالي والفكري، وأداة لتغيير البنى الثقافية السائدة.

ويمضي الكتاب بعد ذلك إلى تحليل علاقة مسارح الطبيعة بحركة التمدن. ففي الوقت الذي كانت فيه المدن الأوروبية تكبر وتتسع، ويزداد فيها البناء الحجري، بدأ المسرح يشعر أنه يفقد شيئاً من حرارته، من روحه الأولى. وهكذا أصبح اللجوء إلى الطبيعة نوعاً من المقاومة الهادئة للتمدن المفرط، ومحاولة لإعادة ربط الإنسان بالعنصر الحي الذي تهدده المدن الحديثة. وقد لعبت المهرجانات الكبرى دوراً مهماً في هذا الاتجاه، إذ أصبحت السياحة الثقافية جزءاً من اقتصاد المدن، وصارت العروض في الهواء الطلق طريقة لإحياء المواقع التاريخية والطبيعية من خلال الفن.

وتبلغ التجارب التي يعرضها الكتاب ذروتها حين يتناول بعضها في أمثلة محددة مثل عروض «بساتين باجاتيل» التي امتزج فيها الطابع الاحتفالي مع روح الطبيعة، والعروض التي أقيمت في المقابر أو الجزر المعزولة، والعروض التي استوحيت من المشي في الغابات، أو من مدّ الجسور بين الفنون المختلفة كالرقص والغناء والسرد. هذه التجارب تكشف أن مسارح الطبيعة لم تكن مجرد «عودة إلى الطبيعة»، بل كانت أيضاً محاولة لابتنكار طرائق جديدة للفرجة والمشاركة، حيث يصبح الجمهور جزءاً من العرض، لا مجرد متلقٍ صامت.

أما الجانب الفلسفي في الكتاب فيتجلى في تحليل العلاقة بين الطبيعة والزمن. فالعروض في الهواء الطلق محكومة بزمن لا يتحكم فيه الإنسان: الليل يأتي دون استئذان، السحب قد تحجب الضوء، الرياح قد تقطع الحوار، والمطر قد يؤجل العرض بأكمله. يقول الكتاب إن هذه العناصر ليست عيوباً، بل «علامات الحياة» التي تجعل المسرح أكثر صدقاً. فالفنان لا يهرب من الطبيعة، بل يحتضنها، ويحوّل غير المتوقع إلى جزء من اللعبة المسرحية. وبذلك يصبح العرض أشبه بحوار حي بين الإنسان والعالم.

وينتظر الكتاب كذلك إلى التحول البيئي الذي أصبح جزءاً من التفكير المسرحي في العقود الأخيرة. فقد بات الالتزام بالاستدامة شرطاً من شروط العمل الفني، وأصبحت الأسئلة البيئية جزءاً من الدراماتورجيا نفسها: كيف نبني خشبة لا تؤذي التربة؟ كيف نحمل النباتات المحيطة؟ كيف نقلل النفايات؟ وكيف نجعل من العرض تجربة مسؤولة تجاه

تقدّم الفصول التاريخية التي يتناولها الكتاب مادة غنية عن تدرج ظهور مسارح الطبيعة في أوروبا، لا بوصفها ظاهرة جمالية منفصلة، بل بوصفها امتداداً مباشراً لنهضة الاهتمام بالآثار الكلاسيكية. ففي نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، شهدت أوروبا حماساً غير مسبوق لإقامة عروض في المسارح الرومانية واليونانية القديمة، وبخاصة بعد الاكتشافات الأثرية الكبرى مثل حفريات ميسينا وكنوسوس. هذه الاكتشافات لم تكن مجرد لحظات علمية، بل كانت شرارات أشعلت خيال المخرجين، الذين وجدوا في الأطلال القديمة مسرحاً جاهزاً يعيد ربط الحاضر بالماضي، وهكذا بدأت عروض «أوديب ملكاً» و«الطرواديات» و«الفرس» تُقدّم في الهواء الطلق داخل مواقع أثرية، حيث يتجاور النص القديم مع صمت الحجارة وكثافة التاريخ، وتتحوّل الطبيعة إلى جزء من ذاكرة جماعية يشاركها الممثلون والجمهور.

ويؤكد الكتاب أن هذه العودة إلى العصور القديمة أسهمت في ولادة أشكال هجينة من الفضاءات المسرحية، تتراوح بين «المسرح الطبيعي» و«المسرح القديم»، بحيث تُبنى مدرجات جديدة على شكل مدرجات رومانية، أو تُنشأ حدائق تحاكي الطراز الإغريقي. لكن هذه الأشكال، رغم تشابهها، كانت تخفي اختلافاً جوهرياً: فالمسرح الطبيعي لا يستنسخ الماضي، بل يتكئ عليه ليخلق رؤية جديدة، بينما المسرح القديم يستعيد التراث ليعيد تقديمه كما كان. هذا التوتر بين الاستعادة والتجديد كان أحد دوافع تطور مسارح الطبيعة في أوروبا، وأحد أسباب تنوعها بين فضاءات ضخمة تجذب الآلاف، وفضاءات بسيطة لا تتجاوز كونها ساحة عشبية مفتوحة على الأفق.

ويتوقف الكتاب عند ظاهرة أخرى شديدة الأهمية: صعود المسارح الصيفية في المدن الأوروبية، ولا سيما في فرنسا. ففي القرن التاسع عشر، ومع انتشار المنتزهات العامة وتزايد الطبقة الوسطى، بدأ الناس يبحثون عن ترفيه رخيص وواسع، لا يتطلب ملابس رسمية أو تذاكر باهظة. وهكذا انتشرت المسارح الخشبية المؤقتة، التي تُقام في الحدائق خلال أشهر الصيف، وتقدم عروضاً غنائية أو تمثيلية تجمع بين الترفيه والجمال، في هواء مفتوح يتيح للجمهور من مختلف الطبقات أن يلتقوا في مكان واحد. وتُعد تجربة مسرح ديجون الصيفي مثالاً واضحاً لهذا الاتجاه، إذ يكشف الكتاب أن إدارته كانت تتسم بروح تجارية واضحة تسعى إلى الربح، لكن ذلك لم يمنع المسرح من تقديم عروض ذات جودة، شكّلت جزءاً مهماً من المشهد الفني للمدينة.

ورغم هذا الطابع التجاري لبعض المسارح الصيفية، فإن الكتاب يوضح أن جزءاً كبيراً من مسارح الطبيعة كان مدفوعاً برغبة فنية خالصة في كسر الحدود بين النص والمكان. فمسرح الطبيعة لا يُقدّم عرضاً يعتمد على الهندسة المسرحية المعهودة، بل يجعل من المكان نصاً موازياً، ومن طبيعة الأرض جزءاً من السينوغرافيا. وهذا ما يفسّر، كما يبيّن الكتاب، انتشار العروض التي تقوم على استثمار التضاريس كما هي: المنحدرات تصبح مدرجات، الأشجار تتحوّل إلى ستائر حيّة، والماء يصبح جزءاً

إلى مسرح واحد. وكلّ هذا يوضح كيف تجاوز مسرح الطبيعة حيز العرض، ليصبح مجالاً اجتماعياً وثقافياً واسعاً يعيد تشكيل علاقة الناس بالاحتفال والطقس والمكان.

أما التحليل الفلسفي والجمالي فيظهر كيف يتحوّل المسرح، خارج الجدران، إلى تجربة حسية كاملة. فالإضاءة لم تعد تحت سيطرة فني الإضاءة، بل تابعة لحركة الشمس والغيوم. والصوت لا تُحدده الأجهزة بل تحدده حركة الريح وهسيس الأوراق ونداء الطيور. والزمن نفسه يصبح عنصراً درامياً متغيراً، فالعرض في لحظة غروب ليس هو العرض في لحظة ليل، والضباب إذا هبط يتحوّل إلى عنصر حي داخل المشهد. وهكذا يصبح الممثل مضطراً إلى التفاعل مع الطبيعة، والتأقلم مع سلطتها، لا التغلب عليها. هذا التفاعل يجعل العرض هشاً، لكنه يمنحه صدقاً لا توفره القاعات المغلقة. فهو عرض يولد مرة واحدة، ولا يمكن استعادته بنفس الشكل.

ويبلغ التحليل ذروته حين يناقش الكتاب تأثير الأزمة المناخية العالمية على الممارسة المسرحية. فالمسرح البيئي لم يعد مجرد خيار جمالي بل خيار أخلاقي وفلسفي يهدف إلى تقليل الأثر البيئي للعروض، سواء عبر استخدام مواد قابلة لإعادة التدوير، أو عبر تقليص الاعتماد على الكهرباء، أو عبر احترام المكان وعدم الإضرار بنظامه البيولوجي إن هذا البعد البيئي لا يجعل المسرح أقل جمالاً، بل يجعله أكثر مسئولية، ويمنحه بعداً إنسانياً جديداً يتوافق مع حساسية العصر. ومن هنا يتضح سبب اهتمام مهرجان القاهرة التجريبي بنشر هذا الكتاب، فالمهرجان أراد أن يذكر بأن المسرح العربي ليس معزولاً عن قضايا عصره، وأنه قادر على إعادة التفكير في علاقته بالأرض والمكان.

وبذلك يغدو كتاب «مسارح الطبيعة» عملاً مركباً، يجمع بين التاريخ والنقد والفلسفة، ويعيد تقديم المسرح لا كفنٍ يعتمد على المنصة، بل كحدث كوني كامل يعيد الإنسان إلى مواجهة العالم بلا حواجز. ويقدر ما يستعرض الكتاب نماذج وتجارب، فإنه يكشف أيضاً عن شعور عميق بالحنين: حنين إلى مسرح يولد من الأرض، ويعيش في الهواء، ويستمد قوته من العناصر الطبيعية التي لطالما كانت جزءاً من الوجود الإنساني. وفي هذا الإطار يمكن القول إن الجزء الأول من هذا المقال ليس سوى مقدمة لرحلة طويلة يقترحها الكتاب، رحلة تعيد تعريف الفن من جذوره، وتطرح سؤالاً كبيراً: ماذا يعني أن يعود المسرح إلى الطبيعة، وماذا يعني أن تعود الطبيعة إلى المسرح؟

حين فُضى أعمق في قراءة كتاب «مسارح الطبيعة»، نكتشف أن الفكرة لا تتوقف عند مفهوم انتقال العروض من القاعة إلى الخارج، بل يتطور الطرح ليغدو دراسة معقدة وممتدة لتاريخ طويل من التفاعل بين الفن والبيئة، بين الخيال الإنساني والمشاهد الطبيعي الذي يحتضنه. فالكتاب، في نصوصه المترابطة، يدفع القارئ إلى إدراك حقيقة أن المسرح لم يكن يوماً مجرد منصة معزولة، بل كان دائماً انعكاساً لعلاقة الإنسان بالكون، ومرآة تلتقط تغيرات المجتمعات، وتحولات الذوق، وتبدلات الفضاء العام. ومع كل فصل يمر، تتضح صورة كبرى يجمعها المؤلفون: صورة مسرح ينشأ من الأرض نفسها، ويتنفس من هوائها، ويكتسب طبيعته من شكل تضاريسها.



المكان؟ هذه الأسئلة، كما يوضح الكتاب، ليست هامشية، بل هي جزء من فكر جديد يعيد صياغة دور المسرح بوصفه فناً يعيش داخل العالم لا خارجه.

وفي جميع هذه التحليلات، يظلّ الكتاب متماسكاً في رؤيته الكبرى: أن مسارح الطبيعة ليست مجرد عودة إلى الماضي، بل هي جزء من مستقبل المسرح. فهي تمثل رغبة إنسانية في استعادة البساطة دون التفريط بالعمق، وفي مواجهة العالم من دون حواجز، وفي جعل الفن تجربة حيّة لا فصل بينها وبين الأرض التي تقف عليها. ومع كل فصل، يشعر القارئ أنّ الكتاب لا يدرس الظاهرة فقط، بل يشارك في صنعها، ويعيد طرح سؤال جوهري: هل يمكن للمسرح أن يجد خلاصه في الطبيعة؟ وهل يمكن للطبيعة أن تُعيد إلى المسرح روحه الأولى؟

حين يبلغ القارئ المراحل الأخيرة من كتاب «مسارح الطبيعة»، يشعر بأنه لم يقرأ مجرد دراسة أكاديمية باردة، بل شارك في رحلة فكرية وأحاسيسية طويلة، رحلة أعادت تشكيل رؤيته للمسرح، وللطبيعة، وللعلاقة بين الفن والوجود. ففي الأجزاء الختامية يتعمق المؤلفون في تحليل التجارب المعاصرة التي استعادت مسارح الطبيعة، لكنها لم تفعل ذلك بدافع نوستالجيا رومانسية نحو الماضي، بل باعتبارها جزءاً من مشروع ثقافي يتعامل مع التغيرات البيئية والاجتماعية التي يعيشها العالم اليوم. وهكذا يقدم الكتاب رؤية ناضجة تفهم الطبيعة لا كفضاء خارجي بل ككائن متفاعل، له ذاكرته وإيقاعه وخصوصيته، وعلى المسرح أن يتعامل معه كطرف أصيل في العمل الفني.

تسلط الفصول الأخيرة الضوء على تجارب مسرحية معاصرة جعلت من الطبيعة شريكاً حياً لا يمكن توقعه. فهناك عروض تعتمد على المسير داخل الغابات، حيث ينتقل الجمهور من مشهد إلى آخر وفق مسار طبيعي غير مُعد مسبقاً، ما يجعل من الطريق نفسه عنصرًا درامياً. وهناك عروض تستخدم ضوء القمر أو انعكاسات الماء أو حركة المد والجزر لتشكيل بنية العرض، بحيث يصبح الزمن الكوني هو المخرج الحقيقي، كما يعرض الكتاب تجارب تتبنى فكرة «المشهد المتغير»، حيث يتفاعل العرض مع الظروف الطارئة، فيُعاد تشكيل الحوار أو الحركة استجابة لهبوب الريح أو تغير مستوى الضوء، فيتحوّل العرض إلى فعل حي يكتب نفسه لحظة بلحظة. هذه التجارب، كما يبين الكتاب، لا تبحث عن الكمال التقني، بل عن الصدق الوجودي، حيث تصبح هشاشة العرض جزءاً من قوته.

ويهيئ الكتاب إلى تحليل مفهوم «الإنسان-الطبيعة» بوصفه محوراً للتجارب الجديدة. ففي الوقت الذي يعيش فيه الإنسان المعاصر حالة اغتراب عن الأرض بفعل المدن الأسمنتية والتكنولوجيا المتسارعة، يعود المسرح ليمنح الإنسان فرصة لإعادة التواصل مع الجذور. وهنا تكمن قيمة مسارح الطبيعة: فهي لا تقدم الطبيعة كموضوع فرجوي، بل كمساحة للمعايشة، حيث يتنفس الجمهور الهواء نفسه الذي يتنفسه الممثلون، ويشعرون ببرودة الليل نفسها، ويتشاركون إحساساً جماعياً لا يمكن توليده داخل القاعات المغلقة. وهذا الإحساس الجماعي هو ما يعيد للمسرح أحد أهم أدواره: بناء العاطفة المشتركة. ويتناول الكتاب فكرة «المسؤولية البيئية» بوصفها جزءاً من

الممارسة المسرحية الحديثة. فالعروض في الطبيعة لا يمكن أن تكون امتداداً لأساليب الإنتاج التقليدية التي تعتمد على الديكورات الضخمة والاستهلاك المفرط للموارد. بل إن المسرح الطبيعي يدفع الفنانين تلقائياً إلى البحث عن مواد خفيفة وعضوية، وإلى تقليل البصمة البيئية للعروض، وإلى التفكير في الطرق التي يمكن بها للعمل الفني أن يحمي المكان بدلاً من أن يستنزفه. هذه المسؤولية، كما يكشف الكتاب، تحوّلت من خيار أخلاقي إلى جزء من فلسفة الإخراج نفسها، حيث يدرس المخرجون دورة حياة المواد المستخدمة، ويضعون خططاً لاستعادة المكان بعد انتهاء العرض، وكأن العمل المسرحي لا يكتمل إلا بتحقيق توازن بين الفن والبيئة.

ويستعرض الكتاب كذلك التحولات الثقافية التي أدت إلى انتشار فكرة المسرح البيئي في العقود الأخيرة. فالمجتمعات الغربية أعادت النظر في علاقتها بالطبيعة بعد الأزمات المناخية، ونشأت حركة ثقافية واسعة تُعرف بـ«التحول الإيكولوجي»، وما يتفرع عنها من مجالات مثل الأدب البيئي والفن المستدام والعمارة الخضراء. وضمن هذا السياق، أصبح المسرح الطبيعي ليس اتجاهًا فنيًا فقط، بل جزءاً من حركة فكرية ترى أن الفن يمكن أن يساهم في خلق وعي جديد تجاه الأرض. وهكذا يضع الكتاب مسارح الطبيعة داخل أفق فلسفي متشعب، يربط بين الأداء، وعلم البيئة، والأثرولوجيا، والدراسات الحضرية، بل وبين الروحانيات المعاصرة التي تبحث عن علاقة أكثر صفاءً بين الإنسان والعالم. وفي تحليل دقيق لعدد من التجارب الفرنسية المعاصرة، يكشف الكتاب أن المسرح في الطبيعة لم يعد يعتمد على النص بوصفه مركز العرض الوحيد، بل على الجسد، والحركة، والإيماءة، والصوت الطبيعي، وإيقاع المكان. ففي عروض الغابات، يتخذ الممثلون من الجذوع منصات، ومن الصخور ملامح سينوغرافية، ومن أصوات الحيوانات جزءاً من موسيقى العرض. وفي عروض الشواطئ يتحول خط الأفق إلى خلفية طبيعية، ويتغير معنى المشهد مع تغير الخلفية المائية التي لا تكف عن الحركة. وفي الجزر المنعزلة يصبح العزلة عنصرًا درامياً، بينما يتحول الفراغ الواسع إلى مساحة للخيال. هذه الأمثلة ليست مجرد تجارب جمالية، بل هي محاولات لتوسيع مفهوم المسرح نفسه؛ بحيث يصبح قادراً على احتضان الطبيعة بدلاً من ترويضها.

ويصل الكتاب في أحد أهم تحليلاته إلى فكرة «الأسطورة الجديدة للطبيعة». ففي عالم يزدحم بالضجيج والتلوث والسرعة، بدأت الطبيعة تستعيد دورها الرمزي كملاد وحكمة ومصدر للمعنى. وتستثمر الكثير من العروض هذه الرمزية لتعيد بناء علاقة الإنسان بالعناصر الأربعة: الأرض، الهواء، الماء، النار. إذ يعود المسرح، في هذه الفضاءات، إلى منطقة تشبه الطقس الديني القديم، حيث يلتقي البشر حول حدث حي يشترك فيه الصمت والضوء والريح، وتُقام تجربة تتجاوز حدود الترفيه لتصل إلى حدود التأمل. ويذهب الكتاب إلى أن هذا التحول ليس مجرد ميل رومانسية، بل تعبيراً عن حاجة إنسانية عميقة لإعادة بناء «الحس الكوني» الذي فقده الإنسان

الحديث.

ويتطرق الكتاب في نهاياته إلى العلاقة بين مسارح الطبيعة والفضاءات الحضرية. فحتى داخل المدن، بدأت تظهر تجارب تحاول استعادة الطبيعة من خلال عروض تقام في الحدائق العامة، أو على ضفاف الأنهار، أو وسط المناطق الخضراء الصغيرة التي بقيت في قلب المدن. هذه التجارب تشكل محاولة لمقاومة الاختناق الحضري، وتعيد للمواطنين إحساساً بأن الطبيعة ليست بعيدة، وأن المسرح قادر على أن يعيد تشكيل علاقة جديدة بين الإنسان والمدينة. وهذا الاتجاه لا يعيد فقط قراءة الفضاء المدني، بل يعيد قراءة المسرح نفسه بوصفه فناً يمكنه أن يتكيف مع ظروف العصر دون أن يفقد جوهره.

وربما يكون أكثر ما يلفت في الصفحات الأخيرة من الكتاب هو ذلك الربط العميق بين مسارح الطبيعة والهوية الثقافية. فالعروض التي تُقام في الطبيعة تحمل غالباً طابعاً محلياً، لأنها تعتمد على المكان بما هو هو، بما يحمله من ذاكرة وتاريخ وجغرافيا. وهكذا يصبح المسرح وسيلة لإحياء التاريخ المحلي، أو لربط الجماعات بموروثها، أو لإبراز جماليات لم تنتبه لها المدينة الحديثة. فالعرض ليس مجرد فعل جمالي، بل يصبح فعلاً اجتماعياً يعيد تشكيل العلاقة بين الإنسان وأرضه.

ويختتم الكتاب رؤيته بتأكيد أن مستقبل المسرح لا يكمن فقط في التكنولوجيا، بل في العودة إلى العناصر البسيطة التي شكّلت بدايته: الجسد، والصوت، والأرض، والضوء الطبيعي، فالمسرح، حين يخرج إلى الطبيعة، يستعيد شيئاً من طاقته الأولى: تلك الطاقة التي جعلت الإنسان يقف في مواجهة السماء ويقص حكاياته على الآخرين. وهذا ما يمنح مسارح الطبيعة مكانتها الخاصة في تاريخ المسرح وفي مستقبله، بوصفها إضافة لا تفتى، وتجربة تعيد للإنسان حسه الكوني.

وبذلك يغلق كتاب «مسارح الطبيعة» دائرته الكبرى: من التاريخ إلى الحاضر، ومن الفضاءات الملكية إلى الغابات المعاصرة، ومن المسرح التقليدي إلى مسرح يتنفس مع العالم. وحين يغلق القارئ صفحات هذا الكتاب، يدرك أنه لا يخرج منه كما دخل، لأن الرؤية التي يقدمها ليست مجرد معرفة بل تجربة وجودية. إن هذا الكتاب، بإصداره العربي الذي جاء عبر مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، يضيف إلى المكتبة المسرحية العربية منظوراً جديداً يدعو المبدعين والباحثين والجمهور إلى إعادة التفكير في معنى المسرح ودوره، وفي علاقتهم بالأرض التي يقفون عليها، وفي إمكانية أن يصبح الفن جسراً بين الإنسان والطبيعة. وهكذا ينتهي المقال، تاركاً السؤال مفتوحاً: هل يمكن للفن أن يعيد إلينا ما سلبه العالم الحديث؟ ربما تكون مسارح الطبيعة إحدى الإجابات الأكثر صدقاً وجمالاً لهذا السؤال.



الحيوان الأكثر محاكاة..

محاولة لتفكيك جسد الممثل (١)



وضوحًا. حتى لو استمرت نتائج العلم الحديث في التأثير على مُعلّمي الممثلين وإلهامهم، فإن التركيز، بدءًا من ستانسلافسكي فصاعدًا، لم ينصب بالضرورة على تفسير السلوك البشري من خلال التمثيل والعكس، بل على تغيير كليهما. (١) وللسبب نفسه، لا يمكننا أن نوافق دون تحفظ على سخرية روتش بشأن السذاجة النظرية لمُعلّمي الفنانين المعاصرين من خمسينيات وستينيات القرن الماضي، بمن فيهم جروتوفسكي وهالبرين وبيك ومالينا. (٢) كانت المشاكل التي واجهوها من نوع مختلف، نابعة من تجربة مشتركة للظلم السياسي والاعترا ب والرغبة في التحرر الاجتماعي والجنسي والعرقى. ومن خلال العمل التربوي للمؤلفين الذين استشهد بهم روتش، لم تكن العلوم الطبيعية وحدها، بل السياسة أيضًا، هي التي وصلت إلى مستوى الجسد المؤدى وحولته إلى وسيط لأنواع جديدة من التعبير. على الرغم من أن مفهومنا عن المجتمع يختلف الآن اختلافًا كبيرًا عما كان عليه في أوروبا في بداية القرن العشرين، عندما كان من الممكن، ضمن حدود الواقعية البرجوازية، التفاوض بشكل معقول على العلاقة بين البشر ومحيطهم الاجتماعي من خلال العلوم التجريبية، إلا أن التوتر بين التمثيل الواقعي النفسى القائم على ستانسلافسكي وجميع أشكال الأداء الممكنة الأخرى لا يزال سائدًا في كل من معاهد تعليم الفن ومجال الفنون. ويتجلى هذا التوتر نفسه في المحاولات المعاصرة لتنظير الأداء. لا يمكن اعتبار التمثيل مجرد نمط واحد من أنماط

• الحجة

كما يوضح جوزيف روتش في دراسته الرائدة شغف الممثل *The Player's Passion*، فإن تاريخ التمثيل المسرحى لجسد الإنسان (١) ارتبط ارتباطًا وثيقًا في كل مرحلة بتطور العلوم الطبيعية، وعلم وظائف الأعضاء، وعلم النفس. وتلعب دراسات دينيس ديدرو حول فن الممثل وعلم وظائف أعضائه، خاصةً مقالته التي نُشرت بعد وفاته «مفارقة الكوميدي» (التي كُتبت عام ١٧٧٣ ونُشرت عام ١٨٣٠)، دورًا بارزًا في هذا الصدد. ووفقًا لروتش، من بين المفاهيم التي نشأت، أو على الأقل اتخذت شكلها الحديث، في مقال ديدرو: الذاكرة العاطفية، والخيال، والوعى الإبداعي، والعزف الجماعي، والوعى المزدوج، والتركيز، والعزلة العامة، وجسم الشخصية، وموسيقى الدور، والعفوية. وفوق كل شيء، ندين لديدرو بمفهوما عن فن الممثل كعملية قابلة للتعريف لخلق دور. (٢) أى قارئٍ منته «للمفارقة» سيوافق بسهولة على أطروحة روتش حول استمرار الإرث المنسوب إلى ديدرو. ومع ذلك، عندما يتعلق الأمر بتربية أو تدريب الممثل المعاصر، من منظور تاريخي، يبدو لي أن التحالف بين التقنية والعلوم التجريبية لا ينطبق إلا على ستانسلافسكي (وأقرب أتباعه)، الذين نجحوا عمليًا حتى ثلاثينيات القرن العشرين في حل المفارقة المتعلقة بإعادة إنتاج المشاعر. (٣) أما بعده، وبين منافسيه الروس والأجانب (مثل مايرهولد، وفاختانجوف، وآيزنشتاين، وبريخت، وجروتوفسكي)، فإن الصلة أقل



تأليف: ايسا كيركوبليتو
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

يُنظر إلى الأداء المسرحى هنا من منظور الأداء الجسدى للممثل. فكيفية تصرف الممثلين، ونظرتهم إلى فنهم، وكيف يُقدّره الآخرون، تعتمد على فهم مشترك للفاعلية الإنسانية. «ما هو الإنسان وكيف يظهر؟» سؤال فلسفى يُقدّم كل عرض مسرحى إجابة محتملة عليه، والتي غالبًا ما تمر دون أن يلاحظها أحد. حتى في المسرح المعاصر، حيث يُعالج هذا السؤال بوعى تام، قد نزل أسرى لنوع من المركزية البشرية، (٤) لا يعتمد على ما قد نفكر فيه، أو على أفكارنا التقدمية، بل هو متجذر في الطريقة التي نواجه بها العالم وإخواننا البشر. قد يُتيح لنا الفن الوسيلة التي يُمكن من خلالها تحليل هذه الشخصيات الميتافيزيقية، أو المخططات كما تُسمى هنا، وتغييرها. يُمكن أن يحدث هذا النوع من الممارسة التحويلية بشكل مباشر وملموس في المسرح، حيث يكون العنصر الأساسى هو الجسد الحيّ الناطق. ومع ذلك، يواجه التمثيل في المسرح أيضًا أكبر عقباته. يُخصص هذا الفصل للتحليل الفلسفى للتمثيل: كيف يُمكن للتمثيل أن يُشركنا ويُغيّر تجربتنا اليومية؟

لاكو-لابارت. ففكرته المعممة عن المحاكاة تُفوّض المحاكاة المحدودة للفلاسفة منذ عهد أفلاطون، مُعطيةً للمسرح، المفهوم هنا على أنه الأداء المسرحي للممثل، أولويةً معينةً بين الفنون. هذا لا يعني أن الممثل وحده قادرٌ على تصوير فكرة المحاكاة الموسعة في العمل والفعل. بل ينبغي أن نعتقد أنه في كل مرة نتأمل فيها علاقتنا بالمحاكاة - أي عندما نطرح مسألة التقنية بمعناها الأوسع، من عيوبها، وتجاوزاتها، وتغيراتها - يكون الوضع مسرحيًا إلى حد ما. فمن خلال تقليد الطبيعة، تُعيد المحاكاة المحدودة إنتاج الطبيعة فحسب، أي أنها تُتابع عملياتها وتُحافظ عليها بطريقة مُتحكم بها إلى حد ما. الإنسان، بصفته مجرد كائن مُقلّد، لا يختلف كثيرًا عن الحيوانات الأخرى، التي تُقلّد أيضًا كل نوع على طريقته. أما المحاكاة العامة، التي لا يُجيدها إلا البشر، فلا تُقلّد إنتاجات الطبيعة، بل تُقلّد الطبيعة نفسها كقوة مُنتجة، وطريقتها في الانزواء تحت جميع مظاهرها. في الوقت نفسه، يظهر شيء آخر، ليس نتاجًا للطبيعة، بل نتاج محاكاة فنية وتقنية، «مُكَمَّل». ما لا تستطيع الطبيعة فعله تحديدًا هو خلق عمل خاص بها. إذ لا يُمكنها أن تنتج منتجًا يُقدّم إنتاجها الخاص ومظهرها، لن يُمكنه الظهور فحسب. لا يتطلب الأمر الكثير لتحقيق ذلك، إلا أن هذا الشيء، «هبة العدم»، هو ما يمتلكه البشر. وعلى هذا الأساس، يُمكننا أن نستنتج أن الممثل، كنموذج ومثال على المحاكاة العامة، يُبرز الطبيعة نفسها كحركة ظهور وتكوين المعنى. ومع ذلك، فإن هذا النوع من القراءة، الذي يتماشى تمامًا مع التقليد المثالي الألماني حتى هايدجر، سيتزكنا مع ذلك بلا حماية فيما يتعلق بالاستيلاء الديالكتيكي، حيث تصبح الطبيعة أو الوجود مجرد اسم آخر للمطلق. ولهذا السبب رأى لاقو-لابارت أنه من المهم التأكيد على الجانب التقني أو الفني لعملية الظهور.

ما يفعله لاقو-لابارت هنا في الواقع هو ربط تعريف أرسطو للتقنية في الفيزياء بتعريفه الأنثروبولوجي في فن الشعر للإنسان بأنه «الأكثر محاكاة» mimètikòtaton () من بين جميع الحيوانات. هذا الربط ليس غير مشروع في السياق الأرسطي، ولكنه ليس صريحًا أيضًا. فعلى الرغم من تعسفه، فإن لهذه القراءة رسوخها التاريخي. وكما يؤكد لاقو-لابارت، فقد كانت حاسمة في نشأة الفهم الحديث للإنسان، وخاصةً منذ روسو. () ولم تُستنفذ نتائجها بعد، ويمكن فهم تاريخ الحداثة كنقاش حول معناها. ويمكن أيضًا قراءة مقال ديدرو كجزء من هذا النقاش.

يبدأ مقال لاقو-لابارت بسؤال حول المكانة الهامشية للذات الفنية، وهي في هذه الحالة مؤلف «المفارقة». كيف يمكن لمؤلف، فردٌ مفرد، أيًا كانت هذه الذات، أن يُجسّد ذاته في خطابٍ ومجتمعٍ يهيمن عليه نموذج الفكر الذي انتقده لاقو-لابارت وغيره من التفكيكيين باسم «ميتافيزيقيا الذات metaphysics of subject»؟ فيما يتعلق بالمجتمع، يُمكن للمسرح أن يكون مصدرًا للالتباس والحقيقة في آنٍ واحد. وفي هذا الصدد، كما يُشير لاقو-لابارت، تُشكّل دراسة ديدرو مُقابلًا وردّ فعلٍ على نقد روسو للعروض في «رسائل إلى السيد دالمبير». في حين أوصى روسو بشكل أفلاطوني بإدانة العروض المسرحية في مدينة

الفكر الميتافيزيقي الغربي: كيف يُشكّل الأفراد والجماعات وجودهم من خلال الخيال وبواسطته؟ يُقيم لاقو-لابارت ربطه الأكثر برمجيّةً بين الاثنين، المحاكاة والذاتية، في مقاله عن ديدرو. وفي معارضة نقدية لتقاليد الجماليات الفلسفية منذ أفلاطون، يُعلّي لاقو من شأن فن الممثل ليُصبح نموذجًا يُحتذى به بين جميع الفنون، مصدرًا لكل فهم فني. وحتى لو اختلفنا مع استنتاجاته التي غالبًا ما تكون ذات صبغة فينومينولوجية، فإن تفسيره «المتطرف» لا يزال يُساعد على تمييز ما ناقشه ومع من ناقشه في السياقات القارية عندما نتناول التمثيل كمسألة فلسفية.

إن أسلوب لاقو-لابارت في تحليل تاريخ الأنطولوجيا الغربية كسلسلة من «المحاكاة» المختلفة، يستمد قلبه من التعريف الأرسطي للمحاكاة، والذي لم تتمكن أي نظرية غربية للفن، وفقًا له، من تحسينه. هذا التعريف المزدوج الشهير، الذي وُضع لأول مرة في الجزء (ب) من كتاب أرسطو «الفيزياء»، يُستشهد به أيضًا في مقال لاقو-لابارت: يقول أرسطو أولاً (أ ١٩٤) إن الفن عمومًا «يحاكي الطبيعة»: إنه يُحاكي الطبيعة. ثم بعد ذلك بقليل (أ ١٩٩) يُحدد العلاقة العامة للمحاكاة: «من جهة، تُحقق التقنية غايتها [تتم، تُكمل، تُجسد] ما لا تستطيع الطبيعة تحقيقه؛ ومن جهة أخرى، تُحاكي».

إن الفرضية التي صاغها لاقو-لابارت على هذا الأساس، والتي يدعمها في جميع أعماله الفلسفية، هي كما يلي: إن المسرح - حقيقة المسرح أو المسرحية - هو أساسًا ما يُفسر الوظيفة العامة للتكملة التي تؤول إلى الفن. أعتقد أنه يُمكننا أن نجادل [...] بأن المحاكاة الأساسية ربما تكون مجرد إسقاط، أو استقراء، للشروط الخاصة بالمحاكاة الدرامية. على أقل تقدير، ولأنها تُمثل وظيفة (أو حتى حقيقة) التكملة بشكل عام - وظيفة، أو حقيقة، الاستبدال - فمن الضروري الاعتقاد بأن المسرح يُجسد المحاكاة العامة. ()

لا بد من تعليق موجز هنا لإلقاء الضوء على ما يقترحه

السلوك البشري دون افتراض موقف سياسي معين في الوقت نفسه. لا يمكن اختزال مسألة «كيفية التمثيل» في مجرد خيار أسلوبى أو تقني، حتى وإن بدت كذلك في أغلب الأحيان في سياقات عملية مختلفة. إن الدرس البريختي الأساسي، القائل بأن هدفنا في المسرح ليس التكيف مع «الظروف المعطاة» بل تغييرها، يشكل أيضًا تحديًا لمنهجية تدريس الممثل وتدريبه على الأداء اليوم. إن هناك حاجة ملحة لنوع جديد من الدعم النظري لمواجهة هذا التحدي.

يُمثل هذا الفصل جهدًا لصياغة نقطة انطلاق نظرية مُحتملة لفهم وتحليل الإمكانيات السياسية للأجساد التمثيلية في المجتمعات الحديثة. تعتمد طريقة دمج جسد الممثل في العمل المسرحي على كيفية تصورنا للعلاقة بين الممثل والمتفرج-المواطن. () لإعادة النظر في هذه الصلة، سأتابع نصيحة روتش وأعود إلى ديدرو ومقاله. ولإظهار كيفية تشابك الفلسفة والسياسة في نقاش التمثيل الجيد، سأركز على قراءة فيليب لاقو-لابارت لديدرو في كتابه «ديدرو: المفارقة والمحاكاة Diderot: Paradox and Mimesis».

• الممثل كمثال تفكيكي

اتجه العمل الفلسفي للراحل فيليب لاقو-لابارت - الفيلسوف والشاعر والكاتب المسرحي والمترجم الفرنسي، والمؤسس المشارك مع جان لوك نانسي لمدرسة ستراسبورج، والذي توفي عام ٢٠٠٧ - إلى السعى إلى تفكيك تاريخ الميتافيزيقيا الغربية، الذي دشنته هايدجر ودريدا. وعلى عكس أسلافه المشهورين، وفي نقاش دائم معهم، سعى لاقو-لابارت إلى النظر إلى هذه المهمة من منظور الفنان، وكذلك من منظور الحداثة الفنية (المسرح، الأدب، الموسيقى، الرسم). وقد فتحت وجهتا النظر هاتان تحديات جديدة أمام الفكر التفكيكي، وأعادتا طرح إشكالياته من جديد في خلفياته الفينومينولوجية والبنوية والتحليلية النفسية. إن محاولة لاقو-لابارت لفهم أصل الفن الحديث (لاسيما بعد الثورة الفرنسية)، وضرورته، وأهميته التاريخية، دفعته تحديدًا إلى التساؤل حول دور المحاكاة وموضوعها في





شكلان كلاسيكيان: أحدهما الشفقة كتماهي وقرب مفربين بين البشر، والآخر الرعب، عندما يُحطم الذعر الرابطة الاجتماعية تمامًا ويدفع الناس بعيدًا عن بعضهم البعض. () هكذا يُنتج المجتمع الحديث وباءه الخاص الذي يُدعى المسرح إلى طرده بتطهير عواطفه الاجتماعية الأساسية، تمامًا كما أوصت القراءات الوظيفية لكتاب أرسطو «فن الشعر» دائمًا.

ومع ذلك، وكما أزعج، فإن هذا التطهير يحدث بالفعل على مستوى جسد الممثل. ولا ينبغي فهم الفصل الذي يُنجزه الكوميدي بين الجزء الأكثر سلبية واستقبالًا وعفوية و«أنثوية» وحساسية، والجزء الأكثر نشاطًا وانتقائية وقابلية للتحكم، و«ذكورية» و«غير حساسة» على أنه حدثٌ نفسيٌّ أموميٌّ. وكما يشير روتش في دراسته، فإن فكرة الممثلين والتمثيل المعروضة في «المفارقة» استندت إلى حد كبير إلى ملاحظات مؤلفها عن فسيولوجيا الإنسان. () ويذكر ديدرو عرضًا أن «الرجل الحساس يكون تحت رحمة حجاب الحاجز إلى حد كبير أو قاضيًا عظيمًا، أو رجلًا عاديًا، أو مراقبًا منعزلًا، وبالتالي، مقلدًا ساميًا للطبيعة». () ويحلل هذه النقطة مزيد من التفصيل في كتابه غير المكتمل «عناصر الفسيولوجيا». إذ يكمن الأساس الفسيولوجي للتقسيم الذي يُحدثه الممثلون في أنفسهم في وظيفة الحجاب الحاجز، وهو غشاء عضلي يقع بين تجويف الصدر والأمعاء، ويُفترض أن اهتزازته وارتعاشه يُترجمان المنبهات الخارجية إلى مشاعر داخلية، والعكس صحيح. ومن ثم، يُمكن أن تُعزى موهبة الممثل إلى قدرته الاستثنائية على التحكم في الحجاب الحاجز بحيث لا يتفاعل تلقائيًا مع المنبهات الخارجية أو الداخلية. إذ يكمن مصدر التحكم في عضو آخر، وهو الدماغ. بناءً على قراءة روتش لديدرو،

«الحجاب الحاجز هو مركز كل آلامنا وكل ملذاتنا»، يخلص ديدرو، مؤكدًا على مصدر الإلهام الوثني، وليس سببه، من خلال «ارتباطه وتعاطفه مع الدماغ». الدماغ والحجاب الحاجز «هما النبعان العظيمان للآلة البشرية» [...]. أحدهما يدفع آلية الفكر، والآخر آلية الشعور. () يمكن فك أو إرخاء هذه الصلة بين الحجاب الحاجز والدماغ بمبادرة من الأخير. نتيجةً لذلك، لا يفقد الحجاب الحاجز عفويته الأساسية، بل تُكبح حركته مؤقتًا. هذا الكبح يجعل جسد الممثل «غير حساس» بطبعه، وقادرًا على العفوية المتعمدة، وعلى إعادة إنتاج المشاعر وردود الفعل بطريقة محاكاة. ومن خلال أدائهم، يُحدث الممثلون هذا النوع من العزلة السامية واللامبالية حرفيًا () داخل الجسد، ويظهرون على هذا النحو، كذوات منقسمة، أمام جمهورهم. هذا الحدث «النفسي الجسدي» () يُجسد جسد الممثل كذات برجوازية حديثة، مثل مُشاهديه ومواطنيه. وفي الوقت نفسه، يُظهر أن الذات نفسها منقسمة داخليًا. إن وجودها المفترض في ذاتها، أو بعبارة أخرى علاقتها المباشرة بتمثيلها الخاص، مدعوم من خلال انقسام، () يمكن إرجاع أصوله إلى افتراض الإنسان لنظام رمزي كجزء من تحوله إلى كائن لغوي.



لاكو-لابارث، يمكن أيضًا قراءة هذه اللفتة نفسها كإدانة للعالم الذي صاغته الذات الحديثة كصورة لها. ولهذا السبب أيضًا لا يمكن تفسير العلاقة بين الكوميدي والمواطن بمجرد التقليد. فبالنسبة لنماذجه المفترضة، يعمل الممثل كمثل تفكيكي، لا يمكن أن يكون نقده لموضوعاته أحادي المعنى أو مباشرًا. إن انسحاب الكوميدي من أدواره، وبعده عن سلوك الشخصيات الأخرى، وبروده الشديد وبرودته تجاه المشاعر التي يمثلها، يخفي نبدًا أو «كفًا» أعمق وأكثر حسماً وجذرية. ()

لكي نفهم كيف يحدث هذا وكيف يُغيّر مفهومنا عن الأداء المسرحي، علينا أن نُعَمِّن النظر في مُط الذات التي صوّره ديدرو. ووفقًا للاكو-لابارث، فإن فكرة مؤلف «المفارقة» واضحة للغاية في هذه المرحلة: فالذات الحديثة ليست عقلانية فحسب، بل هي أيضًا كائن عاطفي، «مسكون» أو «ممسوس»، «رجل حساس» () وهو النوع الذي صوّره ديدرو في «ابن أخ رامو» (1765). أما الشخصيات التي تتعامل معها في المسرح، فهم أشخاصٌ يسمحون لأنفسهم بالتأثر والتأثر، كائناتٌ حساسة للغاية. ()

تنبع سلبيتهم من استبطانهم للمؤثرات المحاكاة التي يخضعون لها: فهم يُعيدونها ويكثرونها ويُجدونها، مما يضمن عودتهم، لكن الخطر يكمن في تحوّلهم إلى عواطف تُسيطر على حاملها. يؤدي امتصاص الوجدان إلى التملك بكلا معنَيي الكلمة: يصبح المالك مُمسوسًا بما يملكه. هذه الذوات خادمة لنفسها وسيّدة لها في آنٍ واحد، واستقلاليتها، أو وضعها كمواطنين، تعتمد على قدرتها على امتلاك أو احتواء نفسها، وعلى إخضاع نفسها للقانون المُستبطن. إنه قانون، يعكس الذاتية الحديثة، يتطلب من الناس أن يكونوا قادرين، بأنفسهم، على التمييز بين جانبيهم - أحدهما حسيّ، مُتقبل، وعفوي، والآخر غير حسيّ، انتقائي، ومُتعمد - من أجل تجنّب التملك الكامل. لذا، فيقدر ما تتاح لهم إمكانية الاستحواذ في آنٍ واحد، ينشأ ازدواجيةٌ جوهريةٌ في وجودهم، ولا يأمنون أبدًا من فقدان أنفسهم للآخرين. لهذا الخيط

جنيث، يقدم ديدرو رثاءً للممثل. () ومع ذلك، فإن هذا التفضيل صعب، لأنه يستلزم «التخلي عن الذات» في الوقت فهو يواجه الذاتية الحديثة المبكرة بالاذع المتناقض للممثل الكوميدي.

تبرز هذه المواجهة لأول مرة في رد فعل المحاور الثاني في حوار ديدرو على رأي المحاور الأول الذي يشكك في حساسية الممثل :

برأيي، يجب أن يتمتع [الممثل] بقدر كبير من الحكمة. يجب أن يكون لديه في داخله متفرجٌ غير متأثر وغير مهتم. وبالتالي، يجب أن يتمتع بنفاذ البصيرة دون حساسية، وفن تقليد كل شيء، أو، وهو الأمر نفسه، نفس الاستعداد لكل نوع من الشخصيات والدور. ()

على هذا، برّد الثاني فجأةً: «لا حس؟» وكما يجادل لاقو-لابارث لاحقًا، فإن هذا الرد لا يُعزى إلى السخط الأخلاقي بقدر ما يُعزى إلى الألم الأصيل الذي أثارته المحاكاة المعقدة. ومع ذلك، فهو يكشف أيضًا عن شيء من المشهد الاجتماعي لديدرو. إن مسألة انعدام الحسّ تمسّ النقطة العمياء في المجتمع، والنفاق الذي بُنى عليه والذي يرغب في إخفائه في الوقت نفسه. خلال الحوار، يُقارن الكوميدي بمتسول، وعاهرة، ومُغو، وكاهن فقد إيمانه. ويُقال إنه بارد كجراح أو جلد، ومنعزل كحاكم يستطيع، من موقعه الأعلى، أن يتابع بهدوء الكوميديا التي تُقدّمها رعيته. أقلّ ما يُمكن قوله هو أنّ هؤلاء الكائنات ليسوا أعضاءً في مجتمع عادل ومتساو! فيما يتعلق بالموضوع قيد المناقشة هنا - علاقة الممثل بالمواطن - فهذه بالطبع ليست مسألة ثانوية، على الرغم من أن التاريخ جعلها تبدو مألوفة: بل جعلنا غير مدركين لها. إن معادلة الممثل والبغايا والمال، التي طرحها شكسبير واقتبسها ماركس، لا تزال تُغوي الخيال في عالمنا المعاصر. ووفقًا لهذا الفهم، يجذب الممثل في آنٍ واحد أشد الازدراء وأعظم المدح. ويعني تغيير هذا المخطط أيضًا تغييرات عميقة في المجتمع. لذا، بقدر ما يمكن أن تُشكل لفتة ديدرو نبدًا للذات الحديثة، كما يقترح

النقد المسرحي السري والمجهول في مصر (٥٢)

صياد اللولس والبيه الفنان!



سيد علي إسماعيل

من المفترض أن الحلقة السابقة من هذه السلسلة تكون الأخيرة، ولا أكتب شيئاً آخر حول النصوص ووثائقها الرقابية، لكن شيئاً مهماً اضطررت أن أكتب هذه الحلقة والحلقة التالية، ولن أكشف عن السبب إلا في الحلقة المقبلة أي الحلقة الأخيرة! وربما يسألني سائل: لما تتوقف الآن وأنت لم تكتب إلا عن خمسين نصاً مسرحياً تقريباً، رغم أنك قلت في بداية السلسلة إنك تحتفظ بحوالي «ألف نص» مسرحي؟! وربما يسأل آخر قائلاً: ما مصير النصوص التي قلت عنها في الحلقة الثانية الآتية:

ستهتم بما لدى من نصوص، عندما تقرأ مقالاتي، وتطلب مني الحصول عليها «رسمياً»!! وهذا الأمر لن يحدث إلا بعد أن أنشر المقالات ويطلع الجميع على أهمية ما لدى، لذلك أقول من الآن إن كل نص عليه ختم باسمي مكتوب عليه «مكتبة الدكتور سيد علي إسماعيل.. رقم (كذا)» والرقم المكتوب بخط يدي داخل الختم، هو الرقم المعتمد لكل نص، والذي سيتم تسليم النصوص بأرقامها وخاتمها للجهة المسئولة، بحيث يكون الرقم هو المرجع لأي باحث يريد الاطلاع على النص عندما تستلمه الجهة الرسمية المصرية وتوفره للباحثين».

وبناءً على ما سبق - أو إجابة على الأسئلة السابقة - أقول: إن جميع النصوص المسرحية التي ذكرتها في الحلقات الأولى مرتبة تاريخياً، وكل ما لم أذكر بياناته من النصوص التي أشرت إليها، وكل النصوص التي تناولتها في الحلقات السابقة - وهي حوالي خمسين نصاً تقريباً - وكل ما لم أتناوله بالدراسة، تم تسليمه رسمياً إلى «المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية» الذي تسلم مني في «أغسطس ٢٠٢٥» عدد «١٠٥٩» - ألف تسعة وخمسين - نصاً مسرحياً مرفقاً بمعظمها الوثائق الرقابية الأصلية، بموجب لجنة استلام رسمية، وإيصال استلام رسمي كون هذه النصوص «هدية» مني إلى المركز.

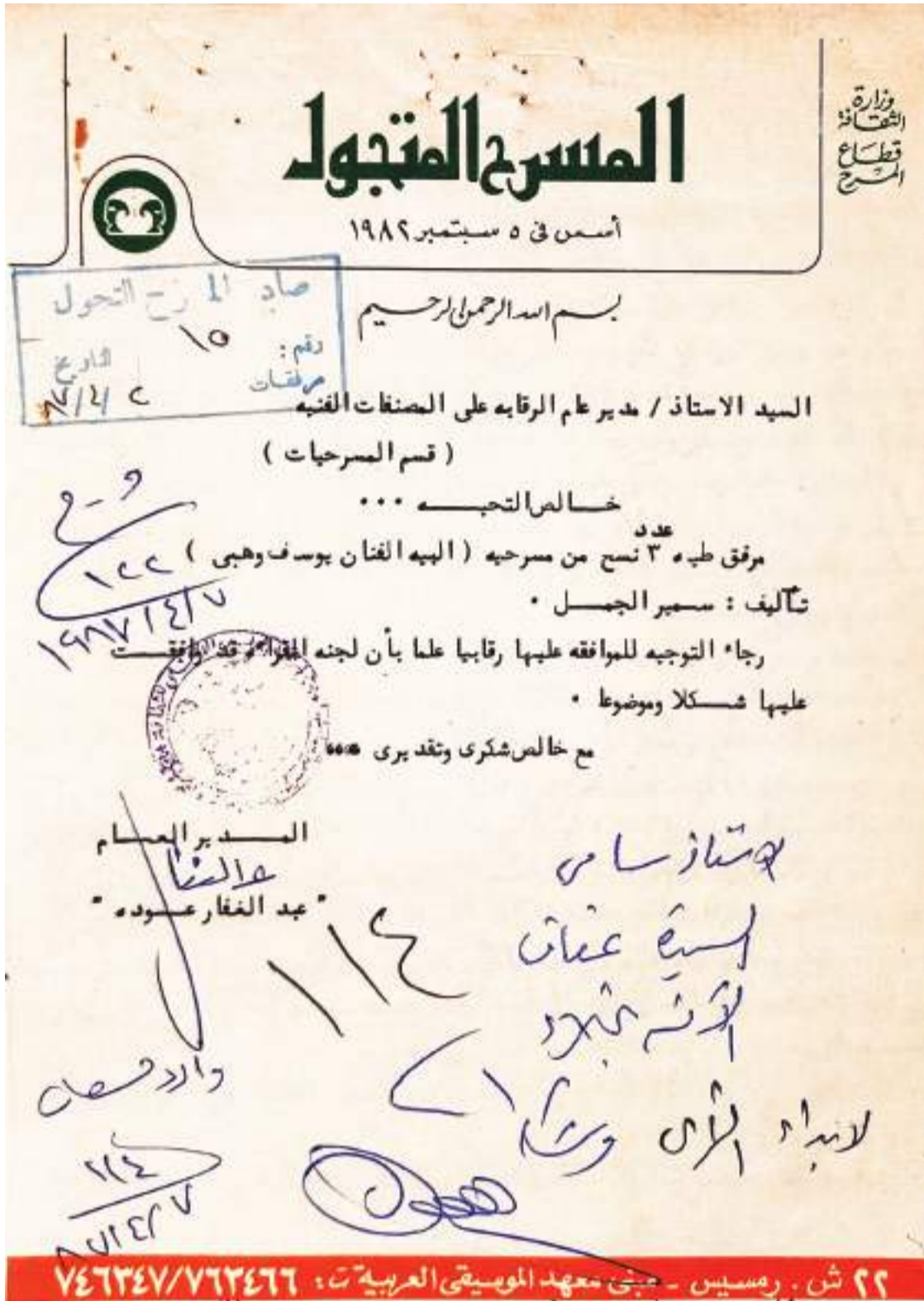
وبناءً على هذا التسليم، يجب عليّ أن أوقف سلسلة مقالاتي هذه تنفذاً لوعدي السابق عندما قلت إنني سأتوقف عن الاستمرار في كتابة هذه السلسلة بعد أن تسلم الجهة المصرية المسئولة هذه النصوص! وما الحلقات التي نُشرت بعد التسليم حتى الآن، ما هي

«لن أذكر بيانات نصوص مثلتها فرقة «نجيب الريحاني» أيام حياته وبعد مماته، كوني أستخدمها في كتاباتي عن الريحاني حالياً، ومنها: «أروح فين من الستات، استنى بختك، أم أحمد، أنا وأنت، آه من حلاوتها، أولاد على مبة، أيام العز أو الحلاق الفيلسوف، البرنسية، ٣٠ يوم في السجن، جوازة مليمون جنيه، جوزي طبعه كده، الحرامية، حسن ومرقص وكوهين، حكاية كل يوم، حكم قراقوش، خليني أتبحب يوم، الدلوعة، الدنيا لما تضحك، الستات ما يعرفوش يكذبوا، السكرتير الفني أو الدنيا بتلف، سنة مع الشغل اللذيذ، قسمتي، كلام فارغ جداً، كلام في شرك، لو كنت حليوة، الليالي الملاح، مين يعاند ست، ياما كان في نفسي». وأخيراً مسرحيات «وحيد حامد» لن أذكر بياناتها أيضاً لأن الباحثة «أسماء محمد علي سليمان» تشتغل عليها، وسجلت رسالة دكتوراه في كلية التربية النوعية بجامعة الزقازيق تحت عنوان «التوظيف الدرامي للكوميديا الساخرة في مسرح وحيد حامد» وعناوين المسرحيات هي: «أحزان الفتى المسافر، حالة انعدام وزن، كباريه، يا عالم نفسي أتسجن، سهرة في بار الأحلام، سبعة تحت الشجرة، آه يا بلد». أما الباحث «إسلام صفوت» - مدرس اللغة بكلية الآداب جامعة سوهاج - فقد سجل مؤخراً رسالة الدكتوراه تحت عنوان «الشخصية الكوميديية في مسرح أحمد الإبياري.. دراسة فنية»، لذلك سأمنحه صورة من النصوص التي لدى ليستفيد منها في رسالته».

وبالرغم من هذه الأسئلة المحرجة، إلا أنني أخشى أن أجد سائلاً ثالثاً يذكرني بنتيجة ما قلته في الحلقة الثامنة، عندما قلت: «عندي قناعة بأن «جهة رسمية مصرية» ما..



عبد الغفار عودة



خطاب عبد الغفار عودة

تجلب عليه السعادة والغنى تجر عليه النحس فيتخلص منها ويرميها في البحر حيث وجدها. ولا مانع من أداء المسرحية مع مراعاة الآداب العامة والقوانين الرقابية». والرقبية الثالثة والأخيرة «نجلد الكاشف» أنهت تقريرها برأى قالت فيه: «مسرحية مكونة من عشرة مقاطع تبين لنا كيف أن الغنى ليس بما يملك المرء من مال وجاه وإفهاما يحمل جوهره من معدن نبيل أصيل، ولا مانع من الترخيص بأداء هذه المسرحية». وبذلك نالت المسرحية الترخيص بتمثيلها رقم «١٩٤» بتاريخ ١٠/٨/١٩٨٥.

النص الآخر كنت محتفظاً به تحت رقم «٣٩١» - قبل إهدائه إلى المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون

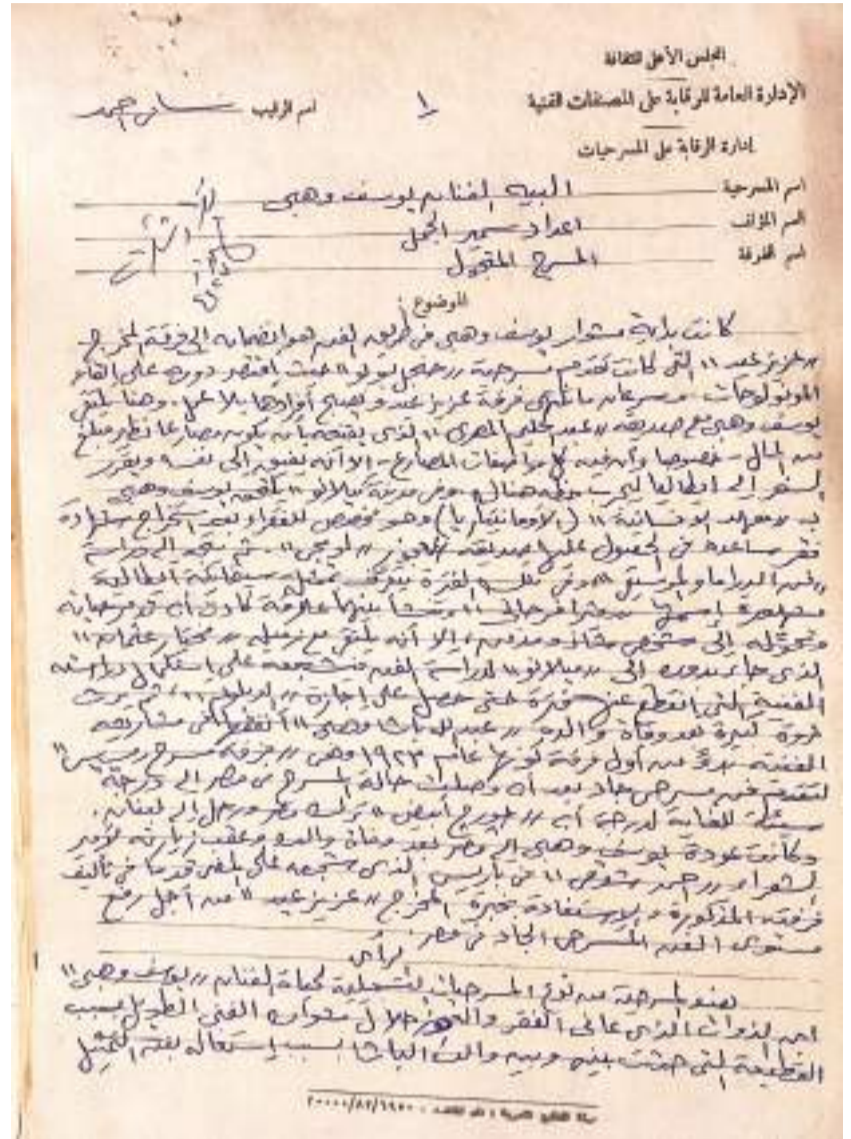
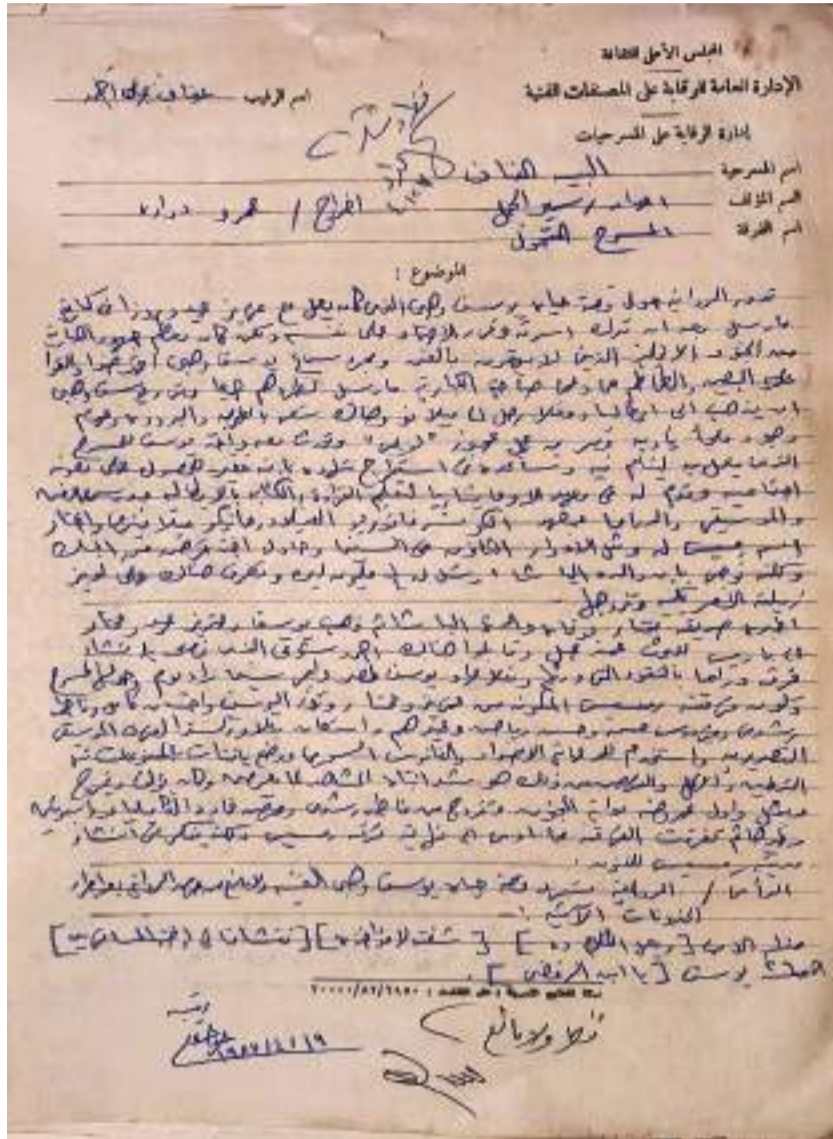
إلى رأى قالت فيه: «المسرحية تبين أن الإنسان أصبحت تسيطر عليه المادة التي ملأت النفوس بالطمع والجشع والحقد والكرهية.. ونزعت من النفوس المودة الصادقة والإنسانية.. كما تبين المسرحية أن الجوهر الحقيقية في صدورنا نحن البشر، وعندما يتغلب الإنسان على الماديات ويتمسك بالمبادئ المبنية على الحب والقناعة سيحقق الإنسان السعادة. ولا مانع من التصريح بتأدية المسرحية بعد حذف الملاحظات السابقة».

أما الرقبية «راضية سيد» بعد أن ذكرت ملخص النص في تقريرها، أنهت برأى قالت فيه: «المسرحية ميلودراما عن صياد يحلم بالثراء ويحصل على لؤلؤة بدلا من أن

إلا مقالات كانت جاهزة قبل تسليم النصوص إلى المركز القومي للمسرح! ولكن الآن بعد إعلان التسليم يجب التوقف عن الكتابة في هذه السلسلة، لا سيما بعد أن سلمت جميع النصوص إلى المركز!! ولكن هذه الحلقة - كونها قبل الأخيرة في سلسلة المقالات - هي حلقة استثنائية وإنسانية يجب نشرها كونها تمهيداً للحلقة الأخيرة، والتي سأكشف فيها عن أهميتها الإنسانية، ولماذا اخترتها لتكون الأخيرة!

في هذه الحلقة سأحدث عن نصين مسرحيين، الأول بعنوان «صياد اللؤلؤ» ويحمل رقم «٥٠٥» في مكتبي - قبل أن أهديه إلى المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية - ومكتوب على غلافه الآتي: وزارة الثقافة، قطاع المسرح، المسرح المتجول. الموضوع: «صياد اللؤلؤ» تأليف خيرى شلبي، إخراج عمرو دواره، ويحمل رقم وارد «١٨٧» بتاريخ ١٩٨٨/٩/٢٤. والنص منشور ومكتوب عليه عبارة «معزوفة غنائية في ١٠ مقاطع».

كتبت الرقبية «فادية محمود على بغدادى» تقريراً رقابياً ذكرت فيه ملخص المسرحية، وملاحظاتها ورأيها الرقابي، قائلة: «تدور أحداث المسرحية حول مسعد الصياد البسيط الذى يعيش مع زوجته صابرين وابنه الصغير فى سعادة وأمان وحب. وكان كل ما يتمناه مسعد أن يعلم ابنه حتى يعيش حياة أفضل من حياته هو وأجداده فقد عانوا من مهنة الصيد وأخطار البحر. وفى أثناء أحلامه يتنبه على صوت صرخة من زوجته فقد اقترب من ابنها عقرب كبير وقرص الطفل.. ويذهب مسعد وزوجته وابنه للحكيم.. الذى يرفض أن يستقبل الطفل أو يعالجه عندما يعلم أنه فقير ومعدم.. ويعود مسعد إلى عشته وتعالج صابرين ابنها من قرصة العقرب ببعض أعشاب البحر.. وتدعو من الله أن يرزق زوجها بلؤلؤة بثمنها يعالج ابنه ويحقق آماله.. ويعود مسعد من رحلة الصيد ومعه لؤلؤة لم تر عينه مثلها.. ويفرح مسعد وزوجته ويظن أنه سيحقق بها كل أمنائه، لم يكن يعلم أنها ستكون سبباً فى تعاسته وموت ابنه.. فعندما يعلم معارفه وأهل البلد أن فى حوزته لؤلؤة ثمينة تمتلئ قلوبهم بالحقد تجاهه هو وزوجته، حتى الطبيب جاء إلى عشته لى يعالج ابنه.. أما متعهدي تجار اللؤلؤ فقد اتفقوا أن يقدروا للؤلؤة ثمناً زهيداً حتى يضطر مجبراً إلى بيعها.. أما اللصوص فقد أصبحوا يتربصون به للاستيلاء عليها.. وقر الأحداث التى تصف حالة مسعد وزوجته وكيف امتلأت نفسه بالخوف وحُرم من النوم الهادئ وتنتهى الأحداث بمطاردة أحد اللصوص له فيصيبه بطلق نارى ويصيب ابنه إصابة قاتلة. عند ذلك يأخذ مسعد اللؤلؤة ويلقيها فى البحر. «الملاحظات»: حددت الرقبية بعض الجمل والعبارات الواجب حذفها، وهى التى تدل على الانتقام والإيذاء والعنف ضد الآخرين.. إلخ. وانتهت الرقبية



تقرير الرقابة عفاً للبيه الفنان

تقرير الرقيب سامي لصياد اللولي

على المضى قدماً في تأليف فرقته المذكورة والاستفادة من بخبرة المخرج «عزيز عيد» من أجل رفع مستوى الفن المسرحي الجاد في مصر. «الرأي»: هذه المسرحية من نوع المسرحيات التسجيلية لحياة الفنان «يوسف وهبي» ابن الذوات الذي عانى الفقر والعوز خلال مشواره الفني الطويل بسبب القطيعة التي حدثت بينه وبين والده الباشا بسبب اشتغاله بفن التمثيل والمسرح الذي عشقه وأحبه طوال حياته حتى وصل إلى الدرجة التي عليها الآن. ولا مانع من الترخيص بعرض المسرحية بعد حذف الملاحظات الآتية.. إلخ».

وكتبت الرقيبتان «نجلاء الكاشف، وعفاف على أحمد» تقريرين لا يختلفان عن التقرير الأول. وبذلك نالت مسرحية «البيه الفنان يوسف وهبي» ترخيصاً بتمثيلها لصالح المسرح المتجول برقم «١١٦» بتاريخ ١٩٨٧/٤/٢٢. فهل مثلت هذه المسرحية؟؟ الإجابة سنتعرف عليها في الحلقة المقبلة كونها الحلقة الأخيرة! وهي الحلقة التي سنتعرف فيها على سبب إنهاء الحلقات بهاتين المسرحيتين، ولماذا تم تمثيل الأولى، ولم تمثل الأخرى؟ وما العامل المشترك بين المسرحيتين؟ كل هذه الأسئلة سنعرف إجاباتها في الحلقة المقبلة.. لأنها الأخيرة!

المصري، الذي يقنعه بأن يكون مصارعاً نظير مبلغ من المال، خصوصاً وأن فيه كل مواصفات المصارع، إلا أنه يفيق إلى نفسه ويقرر السفر إلى إيطاليا ليحرب حظه هناك.. وفي مدينة ميلانو يلتحق يوسف وهبي بمعهد الإنسانية، وهو مخصص للفقراء بعد استخراج شهادة فقر ساعده في الحصول عليها صديقه العجوز «لويجي». ثم يتجه إلى دراسة فن الدراما والموسيقى. وفي تلك الفترة يتعرف بممثلة سينمائية إيطالية مشهورة اسمها «فيرا فرجاني» وتنشأ بينهما علاقة كادت أن تدمر حياته وتحواله إلى شخص شاذ ومدمن، إلا أنه يلتقى مع زميله «مختار عثمان» الذي جاء بدوره إلى «ميلانو» لدراسة الفن فيشجعه على استكمال دراسته الفنية التي انقطع عنها فترة حتى حصل على إجازة «الدبلوم» ثم يرث ثروة كبيرة بعد وفاة والده «عبد الله باشا وهبي» أنفقها في مشاريعه الفنية بدءاً من أول فرقة كونها عام ١٩٢٣ وهي «فرقة مسرح رمسيس» لتقديم فن مسرحي جاد بعد أن وصلت حالة المسرح في مصر إلى درجة سيئة للغاية لدرجة أن «جورج أبيض» ترك مصر ورحل إلى لبنان. وكانت عودة يوسف وهبي إلى مصر بعد وفاة والده وعقب زيارته لأمير الشعراء «أحمد شوقي» في باريس الذي شجعه

الشعبية - ومكتوب على غلاف ملفه الآتي: وزارة الثقافة، قطاع المسرح، المسرح المتجول «البيه الفنان يوسف وهبي» إعداد «سمير الجمل». وعلى الصفحة الأولى مكتوب الآتي: المسرح المتجول يقدم «البيه الفنان يوسف وهبي»، إعداد سمير الجمل، إخراج «عمرو دودة»، وهذا النص أخذ رقم وارد «١١٤» بتاريخ ١٩٨٧/٤/٧، ويقع في «٢٨» صفحة مكتوبة بالآلة الكاتبة. وضمن الوثائق المرفقة خطاب من مدير عام المسرح المتجول «عبد الغفار عودة» إلى مدير عام الرقابة على المصنفات الفنية، قال فيه: «مرفق طيه عدد ثلاث نسخ من مسرحية «البيه الفنان يوسف وهبي» تأليف سمير الجمل، رجاء التوجيه للموافقة عليها رقابياً علماً بأن لجنة القراءة قد وافقت عليها شكلاً وموضوعاً».

كتب الرقيب «سامي أحمد» تقريراً رقابياً للنص، ذكر فيه ملخصه وملاحظاته ورأيه الرقابي، قائلا: «كانت بداية مشوار يوسف وهبي في طريق الفن هو انضمامه إلى فرقة المخرج «عزيز عيد» التي كانت تقدم مسرحية «حنجل بوبو» حيث اقتصر دوره على إلقاء المونولوجات. وسرعان ما تنتهي فرقة عزيز عيد ويصبح أفرادها بلا عمل. وهنا يلتقى يوسف وهبي مع صديقه عبدالحليم

جريدة كل المسرحيين