مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
اللواء خالد اللبان

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الثامنة عشرة | العدد 964 | الإثنين 16 فبراير 2026

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

«استدعاء ولى أمر».. عندما تصبح الشخصية مرآة لتمزقها

دراماتورجيا القلق.. المسرح فى زمن الانكسار

الأفعال السمعية

المسرح وفينومينولوجيا الاستماع

وزيرة الثقافة..د.جيهان زكي:

الرئيس يولي اهتماما خاصا بملف الثقافة وبناء الإنسان المصري

في مشهد ثقافي يتسم بالحراك والتجديد، تقف الدكتورة جيهان زكي، كواحدة من أبرز الأسماء التي جمعت بين العمل الأكاديمي والدبلوماسي الثقافي، في مصر والعالم العربي، وهي واحدة من الشخصيات التي تركت بصمة واضحة في تعزيز الحوار بين الثقافات.

الدكتورة جيهان زكي تؤدي اليمين الدستورية أمام الرئيس السيسي

وأدت الدكتورة جيهان زكي اليمين الدستورية أمام الرئيس عبد الفتاح السيسي، رئيس جمهورية مصر العربية، الأربعاء الماضي ١١ فبرير الجاري لتتولى مهام منصب وزيرة الثقافة المصرية، خلفًا للدكتور أحمد فؤاد هنو.

وعقب أداء اليمين الدستورية، أعربت وزيـرة الثقافة عن خالص شكرها وتقديرها لفخامة الرئيس عبد الفتاح السيسي على ثقته، وللدكتور مصطفى مدبولي، رئيس مجلس الوزراء، مؤكدة أن الرئيس يولي اهتمامًا خاصًا بملف الثقافة وبناء الإنسان المصري، مشيرة إلى حرصها على مواصلة البناء على ما حققه الوزراء السابقون، وتعزيز الحضور الثقافي المصري على الساحة الدولية، والاستفادة من الرصيد الحضاري لمصر، كما شددت على أهمية التعاون مع مختلف الوزارات والمؤسسات المعنية ببناء الإنسان، وتوسيع نطاق الأنشطة الثقافية في الأقاليم، من خلال استراتيجية متكاملة تحقق العدالة الثقافية والانتشار الفعّال في إطار رؤية مصر م٢٠٣٠.

وزيرة الثقافة: استراتيجية متكاملة لتحقيق العدالة الثقافية وتعزيز الحضور المصري دوليًا بالتعاون مع الجهات المعنية

محطات في رحلة وزيرة الثقافة

وتتمتع الدكتورة جيهان زكي بسجل مهني وأكاديمي متميز في مجالات الثقافة والتراث والآثار على المستويين المحلي والدولي، وجمعت بين العمل الأكاديمي والدبلوماسي والإداري والبرلماني، إلى جانب دورها في العمل العام وخدمة القضايا الثقافية، وخبرتها الممتدة لأكثر من ٣٥ عامًا، ورؤية استراتيجية لدعم الهوية الثقافية المصرية وتعزيز حضورها عالميًا.

أول سيدة تتولى رئاسة الأكاديمية المصرية للفنون بروما

وعُيِّنَت بقرار رئيس الجمهورية عضوًا بمجلس النواب بالبرلمان المصري وعضوة بلجنة العلاقات الخارجية، وتولت رئاسة الأكاديمية المصرية للفنون بروما، وكانت أول سيدة تتولى هذا المنصب، إلى جانب عملها أستاذة للحضارة المصرية، وباحثة بالمركز القومي للبحوث العلمية (CNRS) بجامعة السوربون بباريس منذ عام ٢٠١٩.

مناصب وإنجازات

وعلى مدار مسيرتها المهنية، تولت عددًا من المناصب القيادية البارزة بوزارات: التعليم العالي، والثقافة، والخارجية، والآثار، وساهمت في إدارة الملفات الثقافية ذات البعد الدولي، وابتكار قنوات غير تقليدية للحوار بين مصر والغرب، من خلال خبرتها في الدبلوماسية الثقافية والعمل المؤسسي.

وكان للدكتورة جيهان زكي إسهام بارز في إدارة قطاع المنظمات الدولية والمؤتمرات بالمجلس الأعلى للآثار، ورئاسة صندوق إنقاذ آثار النوبة، فضلًا عن عملها مستشارةً لمنظمة اليونسكو بباريس والمكتب الإقليمي بالقاهرة، ورئاستها للأكاديمية المصرية للفنون بروما خلال الفترة من ٢٠١٢ م إلى ٢٠١٩م، حيث قادت المؤسسة في مرحلة دقيقة من تاريخ مصر المعاصر بكفاءة واقتدار، وتمكنت من تعزيز الحضور الثقافي المصري في أوروبا والدفاع عن الصورة الحقيقية للثقافة المصرية.

النشأة التعليم

وُلـدت جيهان محمد زكي في ٤ يوليو ١٩٦٦م بحي مصر الجديدة بالقاهرة، وتلقت تعليمها المبكر بمدرسة القلب المقدس، ثم التحقت بكلية السياحة والفنادق بجامعة حلوان، حيث حصلت على بكالوريوس علوم المصريات بتقدير امتياز مع مرتبة الـشرف عـام م١٩٨٧، ثم درجـة الماجستير عام ١٩٩٣م، قبل أن تُوفد في بعثة حكومية إلى جامعة ليون »لوبي لومير« بفرنسا، لتحصل على درجة الدكتوراه في علوم المصريات عام ٢٠٠٠ م بدرجة امتياز مع توصية بالنشر.

وعقب عودتها إلى مصر، انضمت إلى هيئة التدريس بجامعة حلوان، حيث قامت بتدريس مقررات: »الحضارة والدين في مصر القديمة« و»تاريخ الفن«، إلى جانب إشرافها على برامج الماجستير والدكتوراه بالتعاون مع عدد من الجامعات الأوروبية.

بدأ العمل بالجهاز الحكومي المصري

وبدأت الدكتورة جيهان زكي العمل بالجهاز الحكومي المصري عام ١٩٨٨م، كمعيدة بكلية السياحة والفنادق، ثم تدرجت في السلم الأكاديمي حتى درجة أستاذ في علوم المصريات

حصلت على عضوية المجمع العلمي المصري، أقدم هيئة علمية في مصر، وهي عضوية تمنح مدى الحياة تقديرًا لإسهاماتها العلمية.

و مثلت مصر في المجلس التنفيذي لمنظمة »الإيكروم« لحفظ وصون الـتراث العالمي، وفـازت بعضويته في نوفمبر ٢٠١٣، إضافة إلى تمثيل وزارة الثقافة لدى منظمة اليونسكو لتفعيل اتفاقيتي دعم التنوع الثقافي الموقعتين عام ٢٠٠٥.

أوسمة وتكريمات

وحصلت الدكتورة جيهان زكي على العديد من الأوسمة والتكريمات الدولية، من بينها: وسام »فـارس« من الطبقة الوطنية من جمهورية فرنسا عام ٢٠٠٩، ووسام «Chevalier de l'Ordre National du Mérite»، ووسام جوقة الشرف من الرئيس الفرنسي إيمانويل ماكرون عام ٢٠٢٥، وجائزة الإبداع الفني العربي من جامعة الدول العربية كشخصية العام ٢٠٢٢، والوردة البرونزية الإيطالية، إلى جانب عضوية الشرف في المعهد الألماني للآثار، وعضوية المجمع العلمي المصري.

و اختارتها منظمة اليونسكو عام ٢٠١٥ ضمن ٧٠ امرأة حول العالم، بمناسبة مرور ٧٠ عامًا على تأسيسها، تقديرًا لإسهاماتها في المجالات الاجتماعية والإنسانية والثقافية، ودورها في ترسيخ مبادئ التسامح والسلام والحوار الثقافي.

همت مصطفى

معرض القاهرة الدولى للكتاب للدورة الـ٥٧..

رومانيا تكرم المخرج المسرحى الراحل صلاح السقا

فى أيامه الأخيرة، شهد معرض القاهرة الدولى للكتاب، للدورة السابعة والخمسين لعام ٢٠٢٦، تكريم دولة رومانيا «ضيف الشرف» للمخرج المسرحى الراحل صلاح السقا، رائد فن العرائس فى مصر، وذلك خلال ندوة الاحتفاء بشخصية صلاح السقا بالقاعة الدولية فى بلازا ٢، وجاء ذلك بحضور نخبة من الأدباء والمسرحيين ورواد معرض الكتاب.

تجربة صلاح السقا جسر للتواصل بين مصر ورومانيا

وتسلّمت فاطمة صلاح السقا، ابنة المخرج المسرحى صلاح السقا، الجائزة التى قدّمها لوفيو لوكاشى، عميد كلية الفنون فى بوخارست، تقديرًا للمخرج الكبير الذى كان جزءًا من جسر التواصل بين مصر ورومانيا.

تكريم المخرج صلاح السقا

وشارك فى الندوة أوليفيا تودرين، سفيرة رومانيا بالقاهرة، والمخرج محمد نور، الرئيس السابق لمسرح القاهرة للعرائس، ومليكة، حفيدة المخرج المسرحى صلاح السقا.

وأعربت سفيرة رومانيا بالقاهرة عن سعادتها بأن يكون الحدث الختامى لدولة ضيف الشرف رومانيا بمعرض القاهرة الدولى للكتاب فى دورته الـ٥٧ هو تكريم المخرج صلاح السقا، مؤكدة أهمية كون رومانيا جزءًا من مسيرة الفنان المصرى الكبير، ومساهمتها فى نقل فن العرائس إلى مصر.

فاطمة صلاح السقا: علاقة والدى بالفن كانت تجمع بين المسئولية والإبداع

وأكدت فاطمة صلاح السقا أن علاقة والدها بالفن كانت تجمع بين المسئولية والإبداع، مشيرة إلى أن اهتمامه بفن العرائس بدأ من القاهرة ولكنه تطوّر فى رومانيا، حيث نجح هناك فى تكوين صداقات حقيقية استمرت حتى بعد عودته إلى مصر.

فاطمة السقا: الرومانى سيميونى فاليرو كان الصديق الأقرب لصلاح السقا

وأوضحت فاطمة السقا أن الفنان الرومانى سيميونى فاليرو كان الصديق الأقرب لصلاح السقا فى رومانيا، وبعد عودته إلى مصر وإنشاء مدرسة عرائس جديدة استعان به السقا فى التأسيس والتدريب، واستمرت صداقتهما حتى وفاته.

حوار صادق عن الفن والحياة

وأضافت أن علاقة والدها بفن العرائس أقيمت على حوار صادق عن الفن والحياة، مشيرة إلى أن ندوة اليوم تؤكد أن ذكرى صلاح السقا الفنية ما زالت حاضرة.

وأوضحت فاطمة السقا أن صلاح السقا عاد إلى مصر من رومانيا كفنان ومعلم مهتم بفن العرائس، قام بتدريب أجيال كاملة من الفنانين، وشغل مناصب مصرية عديدة، وقدم عروضه الفنية المشرفة على مستوى عالمى، وحصل على العديد من الجوائز.

وأكدت أن الأهم بالنسبة لوالدها صلاح السقا كان الإنسان والأثر والسيرة الممتدة، مشيرة إلى أن آخر تكريم له كان على خشبة مسرح العرائس بحضور وزير الثقافة الأسبق فاروق حسنى.

وفى كلمته، أكد المخرج محمد نور، الرئيس السابق لمسرح القاهرة للعرائس، أن صلاح السقا يعد رائد فن العرائس فى مصر، وله العديد من المسرحيات والعروض التى ما زالت محفورة فى الذاكرة المصرية، وفى مقدمتها أوبريت «الليلة الكبيرة»

و أعرب لوفيو لوكاشى، عميد كلية الفنون فى بوخارست، عن سعادته بالتواجد فى مصر والمشاركة فى الندوة، مشيدًا بدور المخرج الكبير صلاح السقا فى نقل فن العرائس إلى مصر، وشدد على أهمية تعزيز التعاون الفنى والثقافى بين البلدين، باعتبارها جزءًا من جسور التعاون والترابط بين الشعبين المصرى والرومانى.

صلاح السقا رائد فن العرائس

المخرج الكبير صلاح السقا رائد فن تحريك العرائس بمصر، هو أحد أبرز مؤسسى ومقدمى مسارح العرائس فى العالم العربى، قدم خرج العديد من العروض للعرائس التى جسدت ملامح الحياة الشعبية المصرية، ويعد أوبريت «الليلة الكبيرة» التى صور خلالها أجواء الموالد الشعبية بشخصياتها المتنوعة، واحدة من أبرز نجاحاته.

البداية والانطلاقة

ولد صلاح السقا فى ١١ مارس ١٩٣٢م بمركز أجا، محافظة الدقهلية، وتخرج فى كُلِّيَّة الحقوق بجامعة عين شمس، عمل بالمحاماة لفترة قصيرة لا تزيد عن عام، وخلال ذلك التحق بدورة تدريبية لتعليم فن العرائس على يد الأبّ الروحى لفنانى العرائس فى العالم الفنان العالمى والخبير «سيرجى أورازوف».

انضم «السقا» لفرقة مسرح شكوكو للعرائس خلال فترة دراساته الجامعة مع الفنانين حمدى أحمد، ويوسف شعبان، والسيد راضى، وقدموا معا عدة مسرحيات أهمها: «السندباد البحري» تأليف فتحى قورة وألحان محمود الشريف، وعلى إسماعيل، وكان صلاح السقا مخرجًا، وقدم «الكونت دى مونت شكوكو» ١٩٦١م، «شكوكو فى كوكب المِرِّيخ» ١٩٦٢ م.

صلاح السقا يحصل على دبلوم الإخراج المسرحى وتخصص فن العرائس من رومانيا

وسافر«السقا» بعدها إلى رومانيًا ليحصل من هناك على دبلوم الإخراج المسرحى وتخصص فن العرائس، ثم عاد إلى مصر ليحصل على درجة الماجستير من المعهد العالى للسينما قسم إخراج، بأكاديمية الفنون، عام ١٩٦٩م.

مسرحيات لثلاث عقود متتالية

وقدم «السقا» أيضًا فى رحلته الفنية عروض مسرحية للعرائس منها.. «حلم الوزير سعدون»، «حسن الصياد»، «الأطفال يدخلون البرلمان»، «خرج ولم يعد»، قدم «السقا» فى الستينيات بالقرن الماضى، أهم وأشهر مسرحيات العرائس أوبريت «الليلة الكبيرة» أيقونة مسرح العرائس فى تاريخ الفن مصر وعالمنا العربى.

وأخرج «السقا» فى السبعينيات القرن العشرين عروضًا أخرى منها: «مقالب صحصح وتابعه دندش»، من أشعار شاعر العامية عبدالرحمن الأبنودى، «أبو على» تأليف الشاعر سيد حجاب، و«عودة الشاطر حسن»، «عقلة الصباع»، «الديك العجيب»، تأليف إيهاب شاكر، وحوار الشاعر صلاح جاهين، و«حكاية سقا» من تأليف سمير عبد الباقى، أخرج رائعة المؤلف نور الدين يس «صحصح المصحصح» فى موسم ١٩٨٧/ ١٩٨٨م.

مناصب إدارية مهمة

نجح «السقا» فى كل المناصب الإدارية التى تولاها ومنها مدير عام فرْقَة القاهرة لمسرح العرائس، لسنوات طويلة متتالية، ورأس المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية وأيضًا تولى رئاسة البيت الفنى للمسرح لمدة ثلاثة أعوام تقريبًا خلال الفترة من ١٩٨٨ إلى ١٩٩٠م

إبداع فنى خارج الحدود

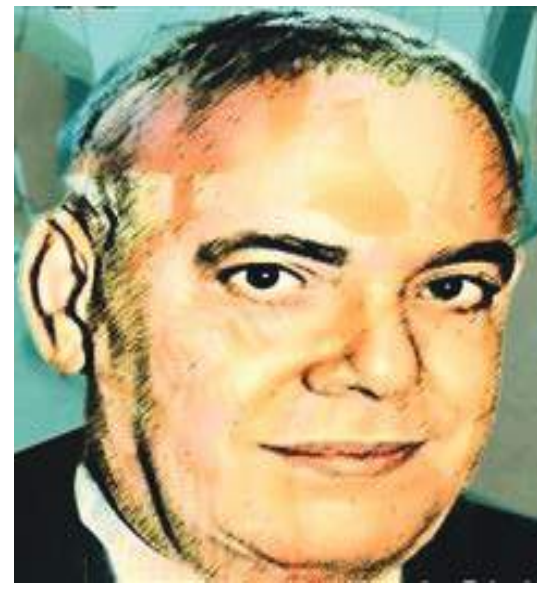
ساهم «السقا» فى تأسيس وإنشاء مسارح للعرائس فى العديد من الدول العربية منها «سوريا، الكويت، قطر، وتونس، والعراق وغيرهم»، وقدم العديد من البحوث والدراسات حول «تاريخ فن العرائس» والتى أصبحت من المناهج المقررة على طلاب الأقسام المتخصصة بالمعاهد الفنية، وكليات التربية الفنية التى تدرس فن العرائس، وتحريكها.

وتزوج صلاح السقا من «نادية» ابنة الفنان عبده السروجى وأنجب فاطمة وأحمد السقا أصبح نجما وممثلًا معروفًا فى الفن المصرى والعربى له بصمته ومشاركاته الكثيرة والمميزة بالدراما المصرية فى المسرح والسينما والتليفزيون.

رحيل وأثر باقٍ

رحل المتفرد صلاح السقا عن عالمنا فى مثل هذا اليوم، صباح السبت ٢٥ سبتمبر ٢٠١٠م متأثرًا بهبوط فى القلب وقصور فى وظائف الكلى، تاركًا أثره الذى لن يزول فى وجداننا وذاكرة الجمهور المصرى والعربى.

«الليلة الكبيرة».. الفن الخالد



«الليلة الكبيرة».. أوبريت غنائى وهو أشهر ما أنتج وقدم مسرح العرائس فى مصر، ويقدم للجمهور ملامح ومظاهر المولد الشعبى من خلال شخصياتنا بالشارع المصرى وبطقس هذا المولد منهم «الأراجوز، بائع الحمص، المصوراتى، معلن السيرك، الفلاح، المنشد بائع البخت، القهوجى، المعلم، العمدة، الراقصة، مدرب الأسود، الأطفال».

مبدعو «الليلة الكبيرة»

«الليلة الكبيرة» من كلمات صلاح جاهين، ألحان شيخ الملحنين سيد مكاوى، عرائس دكتور ناجى شاكر، ديكور: مصطفى كامل والإخراج المسرحى صلاح السقا وأخرجها للتليفزيون محمود بيومى.

وقدم الأوبريت فنانو ومطربو الأوبريت نخبة من أصوات مصر فى زمن الفن الجميل والخالد ومنهم «سيد مكاوى، شفيق جلال، عبده السروجى، محمد رشدى، حورية حسن، إسماعيل شبانة، شافية أحمد، ومشاركة بصوت وأداء الشاعر صلاح جاهين.

عُرض أوبريت «الليلة الكبيرة» للمرة الأولى فى ١ مايو من عام ١٩٦١م، التصوير من تنفيذ «الوحدة الثامنة ألوان» بالتليفزيون المصرى فى مطلع الثمانينيات بالقرن الماضى.

أيقونة فنية من هُوِيَّة مصر

عاش أوبريت «الليلة الكبيرة» معنا منذ تقديمها كعلامة مميزة فى هُوِيَّة مصرنا الغالية الفنية والثقافية، حتى أيامنا وما زالت يقدم للجمهور بتحريك أجيال متعاقبة من فنانى مسرح العرائس بالبيت الفنى للمسرح بوزارة الثقافة،

العديد من الحفلات والفعاليات الثقافية والفنية، كما يقدم الأوبريت بأغانيه وطقسه من قبل العديد من الفرق الأخرى المستقلة بمعالجات منها بالرقص الحديث ومن خلال مدارس المسرح الحديثة.

معرض الكتاب حدث ثقافى ينتظره الجميع

من الجدير بالذكر أن فعاليات الدورة السابعة والخمسين لمعرض القاهرة الدولى للكتاب لعام ٢٠٢٦ أقيمت بمركز مصر للمعارض الدولية بالتجمع الخامس، فى الفترة من ٢١ يناير إلى ٣ فبراير الجارى، وسط برنامج ثقافى وفكرى متنوع يعكس مكانة المعرض كأحد أبرز المحافل الثقافية فى المنطقة. واختير الأديب الكبير نجيب محفوظ «شخصية الدورة»، احتفاءً بقيمته الأدبية الخالدة ودوره المحورى فى إثراء الرواية العربية، فيما اختير الفنان الكبير محيى الدين اللباد شخصية معرض كتاب الطفل، تقديرًا لمسيرته الرائدة فى عالم رسوم الأطفال.

شعار ملهم ومشاركة دولية متميز

ومثلت دولة رومانيا ضيف شرف الدورة، بما يفتح آفاقًا جديدة للتبادل الثقافى، ورفعت الدورة الـ٥٧ شعار «من يتوقف عن القراءة ساعة يتأخر قرونًا»، وهى المقولة التى تجسد فلسفة نجيب محفوظ وتؤكد قيمة القراءة بوصفها ركيزة أساسية للتقدم والوعى.

وشهد المعرض هذا العام مشاركة واسعة وغير مسبوقة، بمشاركة نحو ١٤٥٧ دار نشر من ٨٣ دولة، و٤٠٠ فعالية و١٠٠ حفل توقيع، من مختلف أنحاء العالم، ما يعكس المكانة الدولية التى يحظى بها المعرض بوصفه منصة ثقافية جامعة للناشرين والمثقفين والقراء.

برنامج ثقافى متنوع

وتضمن برنامج المعرض باقة ثرية من الفعاليات الثقافية والأدبية، تشمل ندوات فكرية، ومحاضرات، وأمسيات ثقافية، ومعارض فنية، وفعاليات فكرية وإبداعية متنوعة، ولقاءات مع كبار المفكرين والكتّاب، إلى جانب ورش عمل متخصصة، وأنشطة تفاعلية موجهة للأطفال والشباب، وصلت لأكثر من ٢٠٠ ندوة وفعالية ثقافية وفنية، وذلك فى إطار اهتمام وزارة الثقافة ببناء الوعى الثقافى وتعزيز دور القراءة لدى مختلف الفئات العمرية.

ويعد معرض القاهرة الدُّوَلِيّ للكتاب واحدًا من أعرق وأكبر معارض الكتب فى العالم العربى وإفريقيا، حيث يستقطب سنويًا مئات دور النشر المحلية والعربية والدولية، إضافة إلى مشاركة واسعة من المؤسسات الثقافية والهيئات التعليمية، ويمثل المعرض منصة ثقافية وفكرية كبرى تجمع الكتّاب والمبدعين والقراء فى تظاهرة سنوية ينتظرها عشاق الثقافة والمعرفة.

ومن خلال الهيئة المصرية العامة للكتاب، الجهة المنظمة للمعرض، شهدت الدورة الأخيرة تطويرًا فى البنية التنظيمية والخدمات المقدمة للعارضين والجمهور، بما يتماشى مع مكانة القاهرة كواحدة من أهم العواصم الثقافية فى المنطقة.

همت مصطفى

«جبل النار»..

عرض مسرحى يجمع التراث بالهوية المصرية

ضمن فعاليات الموسم المسرحى الجديد ٢٠٢٥/٢٠٢٦، للهيئة العامة لقصور الثقافة، برئاسة اللواء خالد اللبان، يواصل إقليم القاهرة الكبرى وشمال الصعيد حضوره الثقافى عبر عرض «جبل النار» لفرقة قصر ثقافة بنى سويف، مأخوذ من نص (الغرباء بلا أقنعة) للكاتب أسامة بدر وإخراج أسامة محمود، يقدم العرض برعاية الإدارة المركزية للشون الفنية، برئاسة الفنان أحمد الشافعى، والإدارة العامة للمسرح لمديرتها سمر الوزير وفرع ثقافة بنى سويف، برئاسة الكاتب أحمد حلمى.

أسامة محمود: «جبل النار» نص مسرحى يلامس الواقع المصرى

يقول المخرج أسامة محمود: (إن الفكرة الأولى التى جعلتنى أختار هذا النص هى تماسّه المباشر مع الوضع الحالى فى مصر، وتحديدًا فكرة تأصيل الهوية المصرية. فمن هذا المنطلق، وفى أوقات الأزمات، يصبح الشعب المصرى كله جنودًا. فالعصر الذى يدور فيه النص المسرحى هو أوائل القرن العشرين، حيث تقتحم مجموعة من الإنجليز قرية ما للاستيلاء على منجم، دون أن يحدد النص نوع هذا المنجم. فالغرض الأساسى للإنجليز ليس الحرب، بل استغلال موارد مصر، إذ من المعروف منذ القدم أن مصر هى خزائن الأرض، وتدور الأحداث كلها داخل هذه القرية).

ويكمل: (أتعامل مع النص على أنه مادة قابلة للتأويل، بحيث يكون ملائمًا للرؤية التى أعمل عليها، وهى تأصيل الهوية المصرية من خلال فهم الماضى والحاضر واستشراف المستقبل. وقد أضفتُ شخصية جديدة إلى النص، وهى سيدة تؤكد هذه الفكرة، إذ تتمسك بيدها بطاحونة ترمز إلى الخير الذى تقدمه مصر منذ فجر التاريخ، كما تؤكد أن ساعة العمل قد بدأت، وليس الاكتفاء بالتنظير كما يحدث عبر وسائل التواصل الاجتماعى).

ويوضح: (أمنح مساحة واسعة للارتجال فى بداية العمل الفنى، بهدف فك جمود أحداث النص، خاصة لدى فئة الشباب. وإلى جانب ذلك، أسعى إلى بناء الإيقاعات داخل المشاهد من خلال التنوع، أى عدم الالتزام بإيقاع ثابت للعرض، رغم أن العرض المسرحى قد يوحى بوجود إيقاع واحد مسيطر، وهو الإيقاع الخطابى، لكنى أحرص على كسره عبر تنويع الإيقاعات داخل العمل).

ويضيف: (أسعى إلى كسر التصنيفات الجاهزة؛ فالنص قد يبدو قابلًا للإخراج من مدرسة فنية واحدة، لكننى خلال البروفات أعمل على توظيف أكثر من مدرسة إخراجية. وقد انعكس ذلك أيضًا على بناء السينوغرافيا الخاصة بالعرض، إذ توجد خلفية ثابتة للجبل والبيوت، بينما تحدث المشاهد داخل المنجم، لذلك جعلت الديكور متعدد الاستخدامات وقابلًا لفك وإعادة التركيب).

ويختتم: (يضيف هذا العرض الكثير إلى تجربتى كمخرج، حيث أسعى من خلاله إلى تعريف الجيل الجديد بالموروث الصعيدى بأسلوب بسيط وخفيف، ليصبح المسرح فى هذا العرض حالة ذهنية تُثير العديد من التساؤلات المهمة التى أحاول طرحها بوعى).

أنواع أحمد: بناء الشخصية بين التراث الصعيدى والتعرف على الابعاد

تقول الممثلة أنوار أحمد: (أقوم بتمثيل دور الحاجة عابدة، وهى شخصية ترمز إلى مصر؛ إذ تظهر فى الفواصل وتلقى رباعيات، تكشف كل رباعية منها عن الحدث القادم. وقد بدأتُ فى بناء ملامح الشخصية اعتمادًا على معرفتى ببعض التقاليد فى الصعيد المصرى، إلى جانب الأبعاد الاجتماعية والنفسية للشخصية، بوصفها سيدةً كبيرة فى السن، ما يستوجب إظهار قوة شخصيتها المستمدة مما رأته وعاشته فى حياتها. وحتى على مستوى مخارج الحروف، كانت تفكر فى كل كلمة قبل نطقها، وقد ساعدنى فى بناء هذه الشخصية الأستاذ أسامة محمود).

وتكمل: (من أصعب التحديات التى واجهتنى الالتزام باللهجة الصعيدية، فضلًا عن التنقل بين الحالات الشعورية المختلفة، من مشاعر القوة إلى لحظات الجدية. ومن خلال الالتزام بالبروفات، أسعى إلى تجاوز هذه التحديات

وتحقيق الأداء المطلوب).

وتختتم: (فى الحقيقة، يسعى الأستاذ أسامة إلى تقديم كل ما هو أفضل داخل البروفات من أجل خروج عرض احترافى، لذا فإن الالتزام برؤيته الإخراجية أمر ضرورى، إذ ينطلق هذا النص من سؤال جوهري: أين تقف مصر الآن؟).

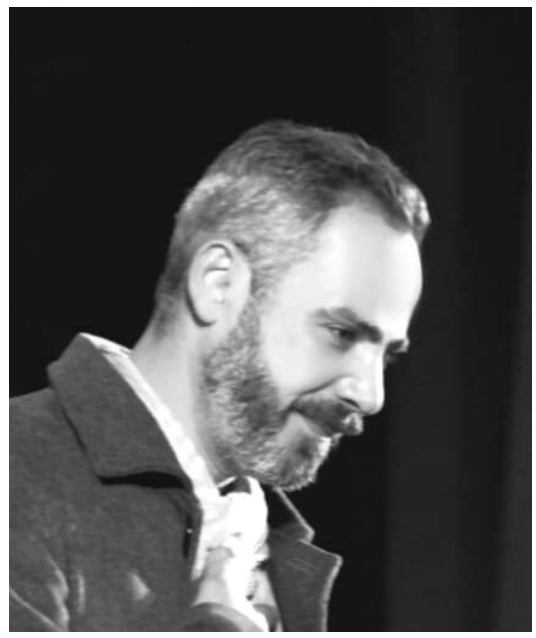
يوسف أسامة بدر: سالم خادم العمدة بين الهامش والبعد الإنسانى

يقول الممثل يوسف أسامة بدر: (أقوم بدور سالم، خادم العمدة، وهى شخصية تبدو فى ظاهرها هامشية، لكنها تحمل داخلها أبعادًا إنسانية ودلالات اجتماعية مهمة. بدأتُ فى بناء ملامح الشخصية بالاعتماد على خيالى الشخصى أثناء القراءة الأولى للنص، محاولًا تكوين خلفية متكاملة لها، سواء على المستوى النفسى أو الاجتماعى، لفهم دوافعها وعلاقتها بمحيطها وبالسلطة التى تمثلها شخصية العمدة).

يضيف: (وانطلقتُ فى البداية من مساحة واسعة من الارتجال، سواء فى الحركة أو الإلقاء، لاكتشاف احتمالات الشخصية المختلفة، ثم قمتُ بعرض هذه المقترحات على المخرج، لنبدأ معًا مرحلة التعديل والتهذيب، وصولًا إلى تثبيت الخط الأدائى الذى يتماشى مع الرؤية الإخراجية العامة للعرض).

ويكمل: (بدأتُ فى إظهار حالة الاختلال العقلى التى تعانى منها الشخصية بشكل تدريجى وغير مباشر، بحيث لا تبدو مفتعلة أو قائمة على الاستعراض الأدائى على خشبة المسرح، وإنما تنبع من الداخل، من خلال تفاصيل دقيقة فى السلوك وردود الفعل، مثل التردد فى الحركة، واضطراب النظرات، والتغير المفاجئ فى نبرة الصوت، بما يجعل المتلقى يكتشف هذا الاختلال تدريجيًا عبر تطور الأحداث، لا من خلال أداء صريح أو مباشر).

يوضح: (أنطلق دائمًا من فهم رؤية المخرج، فهى تمثل بالنسبة لى البوصلة التى توجهنى وتمنعنى من التيه أثناء بناء الشخصية والأداء، ليس الإشكال فى الاختيار بين «س»



و(ص)، بل فى إيجاد صيغة تحقق «س» من دون أن تنفى «ص» فالإشكالية هنا لا تتعلق بالمفاضلة أو الإقصاء، بقدر ما ترتبط بالبحث عن آلية توازن تسمح بتحقيق الفعل الأول دون أن يهدم أو يُفرغ الفعل الآخر من مضمونه. إنها محاولة لإدارة التعقيد لا تبسيطه، وفهم العلاقة الجدلية بين الطرفين بوصفها علاقة تكامل أو تفاوض، لا صراعًا صفريًا. ومن ثم، يتحول السؤال من منطق الاختيار الحاد إلى منطق التفكير التركيبى، الذى يسعى إلى إنتاج حلول مركبة تستوعب التناقض بدلًا من إنكاره).

يختتم: (تمثل المقاومة الذروة الحقيقية التى يتفجر عندها الحدث الدرامى، حيث تنبع أبعاد الشخصية، نفسيًا ودراميًا، من عمق التراث المصرى وبنية المجتمع، بما يمنحها مشروعية وجدانية وقدرة على التأثير داخل السياق المسرحى).

محمد رمضان: العمدة بكر بين البناء التدريجى والشخصية المركبة

يقول الممثل محمد رمضان: (العمدة بكر شخصية انطلقتُ فى بنائها منذ القراءة الأولى للنص، حيث تشكّلت ملامحها

فى ذهنى تدريجيًا، وبدأت بتدوين ملاحظات تفصيلية حول طبيعتها ودوافعها وسلوكها داخل الحدث الدرامى. ومن بين الأسئلة الجوهرية التى شغلتنى أثناء العمل على الشخصية: تفصيله الأقارب داخل النص؛ هل يقفون فى صف العمدة أم ضده؟ وكيف تؤثر هذه العلاقات العائلية فى قراراته ومسار تحوله؟).

يكمل: (اشتغلت كذلك على تلوين الصوت والأداء، وما زلت فى مرحلة تدريب مستمرة على الإيقاع، خاصة أن فهمى الأول له تغيّر مع تعمّق القراءة والبروفات، حيث اكتشفت أبعادًا أعمق للشخصية ولرسالة النص، لم تكن واضحة فى البداية. هذا العمق كشف لى أن الشخصية ليست ثابتة أو أحادية، بل تحمل تناقضات داخلية تُغذّى الحدث وتدفعه إلى الأمام).

يضيف: (وقد ساعدتنى العلاقة الجيدة التى جمعتنى بفريق العمل، خصوصًا من حيث التناغم والحوار والنقاش المفتوح، على تطوير الأداء وصقل التفاصيل. أنا أميل إلى الالتزام الصارم داخل العمل المسرحى، لكننى فى الوقت نفسه أفضّل الارتجال الواعى، لأنه يصنع الفارق بين الممثل العادى والممثل المفكر، بشرط أن يكون ارتجالًا محدودًا، منضبطًا، ولا يخرج عن سياق النص أو يخل برسالته الأساسية).

يوضح: (أما التحدى الأكبر بالنسبة لى، فهو أن الدور يتوافق ظاهريًا مع هيئتى الجسدية وملامح وجهى، وهو ما يدفعنى إلى محاولة كسر هذا الحاجز النمطي؛ بحيث لا يرى المتلقى الشكل قبل الأداء، ولا يقول: «هذا دوره الطبيعي»، بل يشعر أنه أمام ممثل قدّم دورًا مختلفًا ومؤثرًا).

يؤكد: (ويطرح النص سؤالًا جوهريًا: لماذا ندافع عن أرضنا؟ وهو سؤال يتجسد داخل التحول الداخلى للشخصية، إذ إن هذا التحول يمنح المشهد اختلافه الحقيقى، ويُسهم فى بناء التصاعد الدرامى. فبعض الشخصيات فى النصوص قد تظل ثابتة، لكن فى هذه التجربة، التحول هو المحرّك الأساسي).

يختتم: (وأراهن فى أدائى على تراكم الإحساس لا على الانفعال المباشر، وما زلت فى طور بناء الأبعاد النهائية للشخصية، مع اقتناع متزايد بأن هذه الأبعاد ستكون درامية بالأساس، وربما تتقدّم الدراما فيها على التحليل النفسى، وفق ما يفرضه سياق النص ورؤيته).

مسرحية جبل النار، من تأليف أسامة بدر، وإخراج أسامة محمود، أشعار أحمد هيكل، ألحان محمد عبد الوهاب، الكير وجراف وائل عيد، ديكور سليفا سعيد، فيديو مابج محمد البدرى، إضاءة وليد درويش، ماكياج عهد عمرو، الممثلون: يوسف أسامة بدر، محمد رمضان، أنوار أحمد، أحمد قناوى، أشرف تمساح، ولاء سلام.

جهاد طه

فن الحكي..

بمتحف المركز القومي للمسرح

منذ آلاف السنين، ظل فن الحكي واحداً من أقدم الفنون الإنسانية وأكثرها قدرة على أسر القلوب وإشعال الخيال، فهو ليس مجرد سرد الحكاية تروي،بل عالم كامل من الصور والمشاعر والرموز، ينتقل فيه المستمع بين الأزمنة والأماكن دون أن يبرح مكانه، وبين نبرة الصوت وتلوين الكلمات وحضور الحكاء تتحول الحكاية إلى تجربة نابضة بالحياة، تمتزج فيها الدهشة بالحكمة، وتصبح الكلمة وسيلة لاختزال تاريخ طويل من الوجدان الشعبي والذاكرة الجمعية.

وفي زمن كانت فيه الحكاية تقال قبل أن تكتب،وكان الحكاء هو حامل التراث وراوي الحكايات ومرآة المجتمع، ظل هذا الفن حاضراً في وجدان المصريين، ينسج من الخيال حقيقة، ومن الواقع أسطورة، ومن التجارب اليومية حواديت تتناقلها الأجيال فقد عاش فن الحكي في المقاهي والموالد والليالي الطويلة، يتردد صداه في الشوارع الشعبية والبيوت القديمة، يزرع البهجة في العيون، ويترك أثره في القلوب، ليؤكد أن الحكاية ليست مجرد ترفيه عابر، بل وسيلة لحفظ القيم والعادات والهوية.

ويمثل فن الحكي أحد أهم أشكال التعبير الشعبي التي لم تفقد بريقها رغم تغير الأزمنة لأنه يجمع بين الكلمة والوجدان، وبين الذاكرة والخيال، ويعيد تشكيل وعي المجتمع من خلال سرد ممتد عبر التاريخ، فالحكاية لم تكن يوماً مجرد بداية ونهاية ، بل كانت وطناً صغيراً يسكن داخل الذاكرة، ومفتاحاً لفهم الناس وأحلامهم وخوفهم ودهشتهم وجسراً يصل الماضي بالحاضر في لحظة واحدة وفي جضرة الحكاء تصبح القصة أكثر من كلمات تقال، بل تتحول إلى عرض حي ينبض بالحياة، لا يحتاج إلى ديكور ولا إضاءة ولا مؤثرات، إذ يكفي حكاء بارع وكلمات صادقة حتى يتحول المكان إلى عالم كامل من الحواديت، وتتحول اللحظة إلى طقس فني وإنساني يلامس روح الجمهور, من هنا تظل الحكاية قادرة على الإلهام والتأثير، لأنها تعيد للناس متعة الإصغاء، ودهشة الخيال وتذكرهم بأن التراث الشعبي ما زال حاضراً قادراً على الحياة والتجدد، وعلى أن يظل جزءاً أصيلاً من هوية المجتمع ووجدانه.

أحيا الفنان محمد عبد الفتاح (كالا) أمسية ثقافية (حكي) تحمل عبق التراث وروح الحكايات الشعبية بمتحف المركز القومي للمسرح، حيث استقبل متحف المركز القومي للمسرح، عرضا مميزاً لفن الحكي، قدمه الحكاء المعروف محمد عبد الفتاح(كالا) وذلك في تمام الرابعة عصر الأحد الموافق ٨ فبراير ٢٠٢٦، بمقر المركز الكائن ٩ شارع حسن صبري- الزمالك، وسط حضور متوقع من محبي الفنون الشعبية وعشاق السرد الحكائي.

وتأتي هذا الفعالية في إطار حرص وزارة الثقافة على دعم الفنون الشعبية التراثية وإعادة تقديمها للأجيال الجديدة، باعتبارها أحد أهم عناصر الهوية الثقافية المصرية، وذلك برعاية الأستاذ الدكتور أحمد فؤاد هنو وزير الثقافة، وبإشراف الفنان القدير هشام عطوة رئيس قطاع الإنتاج الثقافي.

أكد المخرج عادل حسان، مدير المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، أن هذه الفعالية تأتي ضمن استراتيجية المركز التنويرية والتوعوية، التي تهدف إلى إعادة إحياء فن الحكي بوصفه أحد أبرز الفنون الشعبية التي لعبت دوراً محورياً في تشكيل الوعي الجمعي المصري، كما ساهم في حفظ الموروث الثقافي والإنساني عبر العصور، من خلال تناقل الحكايات والخبرات الشعبية من جيل إلى جيل.

قدم كالا قراءة مسرحية لنص بعنوان "نوح" المستلهم من تجربة علاجية لمجموعة استطاعت تجاوز الاكتئاب عبر الحكي، لتتحول التجربة إلى نص جديد يلامس الوجدان، وتخللت الأمسية قصائد من ديوان "على سبيل الحزن" للشاعر محمد عز الدين،وسط إنصات الجمهور بشغف ووعي، انعكس في فريق العيون المليء بالخيال.

الحدث جسد إدراكاً عميقاً لأهمية فن الحكي كأحد أروع أشكال التراث الفني المصري، مؤكداً أن الحكي ليس مجرد رواية، بل طاقة إبداعية قادرة على بث الأمل وإحياء الذاكرة الثقافية.

أعرب الفنان محمد عبد الفتاح (كالا) عن سعادته الكبيرة بالدعوة التي تلقاها من المخرج عادل حسان، مدير المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، لتقديم عرض فن الحكي داخل متحف المركز القومي للمسرح، مؤكداً أن هذا المكان يمثل له قيمة خاصة ومكانة كبيرة على المستوى الثقافي والفني.

وقال "كالا" إن متحف المركز القومي للمسرح يعد واحداً من أهم وأبرز الأماكن التابعة لوزارة الثقافة لما يقدمه من نشاط وجهود واضحة في حفظ وتوثيق تاريخ الحركة المسرحية المصرية، مشيراً إلى أن تقديم عروض فن الحكي داخل هذا الصرح يمثل تجربة مهمة بالنسبة له.

وأضاف أن هذا التعاون مع إدارة المتحف لن يكون الأخير، موضحا أن هناك تعاوناً مستمراً بينه وبين المركز القومي للمسرح في إطار دعم الفنون التراثية وتقديمها للجمهور بشكل معاصر.

وأوضح"كالا" أن المتحف لا يُعد مجرد مكان للعرض أو التوثيق،بل هو موروث ثقافي يمثل قيمة مشتركة للجميع، خاصة عندما يتم تقديم حكايات مرتبطة بمقتنيات الفنانين وذكرياتهم ومتعلقاتهم الشخصية، بما يساهم في تعزيز الوعي بتاريخ الفن المصري وتقديمه للأجيال الجديدة بصورة أكثر حيوية.

وكشف محمد عبد الفتاح "كالا" أن مثله الأعلى في فن الحكي هي "أبلة فضيلة" معتبراً إياها مصدر إلهام ليس له فقط،بل للوطن العربي بأكلمه، لما قدمته من تجربة مؤثرة رسخت فن الحكاية في وجدان أجيال عديدة.

وأشار إلى أن رسالته الأساسية للجمهور تتمثل في أهمية أن يكون الإنسان مستمعاً جيداً لفن الحكي، وأن يحرص على مشاركة تجاربه الشخصية، مؤكداً أن التجارب الحقيقية تترك أثراً مختلفاً لدى الجمهور، خاصة عندما تكون نابضة بالمشاعر والصدق الإنساني.

واختتم "كالا" حديثة مؤكداً أنه كان يتمنى أن يصبح مدرساً أو مقدم برامج تعليمية، نظراً لحبه الشديد للتعلم ورغبته في تقديم محتوى يساعد الناس على التعلم وتطوير أنفسهم، موضحاً أن تجربته الطويلة وخبراته المتراكمة جعلته يدرك أهمية الحكي كوسيلة إنسانية غنية، ساهمت في تغيير الكثير من طباعه وأفكاره، واكسبته نضجاً أكبر بعد أن كان يتسم بالتسرع في بعض الأمور.

تغريد حسن

خالد رسلان: «لاجئ رقم ١».. تفكك الإنسان حين يُجبر على إعادة تعريف نفسه

برز اسمه فى المشهد الثقافى المصرى والعربى، جمع بين الممارسة الإبداعية والاشتغال النقدى والعمل المؤسسى، فى مسار يمتد لأكثر من اثنين وعشرين عاما من الخبرة المتراكمة، فهو كاتب ومخرج وباحث، تشكل مساره عبر تنقل واعٍ بين خشبة المسرح، والبحث الأكاديمى، والمواقع الثقافية، ما منحه قدرة على قراءة الفعل المسرحى جماليا ومعرفيا ومجتمعيا. ولد المخرج والكاتب خالد رسلان فى الكويت عام ١٩٧٩، وتخرج فى أكاديمية الفنون، قبل أن يستكمل مساره العلمى بالدراسات العليا فى الفنون المسرحية والإعلام، وصولا إلى مرحلة الماجستير وحاليا التجهيز للدكتوراه. وعلى امتداد هذا الطريق، أسهم فى صياغة تجارب مسرحية وتجريبية، وأدار مؤسسات وفرقا، وشارك فى لجان تحكيم واختيار محلية وعربية، إلى جانب حضوره الفاعل كمحاضر ومدرب فى جامعات ومهرجانات وملتقيات مسرحية.

نال خالد رسلان جائزة الدولة فى الآداب والفنون، إلى جانب سلسلة من الجوائز المصرية والعربية فى التأليف والنقد المسرحى، منها جائزة الدولة فى الآداب والفنون، جائزة فوزى فهمى لأفضل كتاب فى النقد المسرحى، جائزة الكتابة المسرحية مؤسسة ربع قرن من الشارقة، جائزة الشارقة للتأليف المسرحى المدرسى ٢٠٢٤ و٢٠٢٥، وجائزة الإبداع المسرحى من مؤسسة ربع قرن، كما حصدت مؤخرا المركز الأول فى جائزة ساويرس الثقافية للنص المسرحى فى دورتها الحادية والعشرين، وفى هذا الحوار، نقترب من تجربة رسلان الكاملة فى المسرح وعلاقته بالجوائز، وموضوعات أخرى.

حوار: روفيدة خليفة

جائزة ساويرس تضع النص فى دائرة الاهتمام.. لكنها لا تصنع مساره وحدها

حدثنا فى البداية عن النص الفائز بجائزة ساويرس «لاجئ رقم ١»؟

«لاجئ رقم ١» ليس نصًا عن اللجوء بوصفه انتقالًا من مكان إلى آخر بل عن تفكك الإنسان حين يُجبر على إعادة تعريف نفسه خارج سياقه الطبيعى، ما شغلنى فى الكتابة لم يكن سبب الرحيل، بل ما يحدث بعده، اللحظة التى يتحول فيها الإنسان من ذات كاملة إلى حالة تحتاج دائمًا إلى الشرح والتبرير كى يُسمح لها بالبقاء.

الشخصية فى النص لا تفقد وطنها فقط، فهى تفقد الإحساس بأن وجودها أمر بديهى، كل شيء يصبح مشروطًا، اللغة، الذاكرة، الانفعال، وحتى الحق فى الصمت، وفى هذا السياق، لا يعود اللجوء حالة استثنائية، بل يتحول إلى نمط حياة طويل الأمد، تُقاس فيه القيمة الإنسانية بمدى القدرة على التكيف، لا بعمق التجربة أو صدق الألم.

فالنص لا يسعى لاستدرار التعاطف، ولا لتقديم صورة نمطية للضحية، بل يقترب من منطقة أكثر إرباكا وهى كيف يمكن للإنسان أن ينجو جسديا، وفى الوقت نفسه يشعر بأنه يتآكل من الداخل؟ ومن هنا جاء العنوان «لاجئ رقم ١»؛ ليس لأنه الأول، بل لأنه نموذج قابل للتكرار بلا نهاية.

كيف ترى أهمية جائزة ساويرس الثقافية لك وللمبدعين عموما؟ وهل يسهم هذا النوع من الجوائز فى إثراء الوسط الثقافى والمسرحى، أم أن بعض النصوص الفائزة ينتهى بها المطاف فى الأدراج؟

جائزة ساويرس مهمة ليس لأنها تمنح تقديرًا معنويًا فحسب، بل لأنها تضع النص في دائرة الاهتمام العام وتُخرجه من عزلة الكتابة الفردية إلى فضاء النقاش والتداول، وقيمتها الأساسية أنها جائزة مدنية لا تصدر عن مؤسسة رسمية، وهو ما يمنحها قدرًا من الاستقلال، ويجعلها أكثر اقترابًا من حيوية المشهد الثقافى وأسئلته المتغيرة. لكن الجائزة، مهما بلغت أهميتها، لا تصنع مسارًا كاملًا للنص فهى تفتح الباب، لكنها لا تضمن ما بعده، وفى المسرح تحديدًا، لا تكمن المشكلة فى مستوى النصوص الفائزة، بل فى غياب منظومة إنتاج حقيقية تتبناها وتمنحها فرصة التحول إلى عروض حية، فكثير من النصوص لا تبقى فى الأدراج لأنها تفتقر إلى القيمة، بل لأنها تصطدم بواقع إنتاجى متردد، لا يميل إلى المغامرة أو الاشتباك مع الأسئلة الصعبة. من هنا، أرى أن الجوائز تسهم فعليا فى إثراء الوسط الثقافى عندما تكون جزءا من سياق أوسع من الرعاية والاستمرار، وعندما تتحول من لحظة احتفاء عابرة إلى بداية لمسار فعلى، أما إذا ظلت معزولة عن آليات التنفيذ والعرض، فإن خطر أن تتحول إلى نهاية معنوية بدل أن تكون نقطة انطلاق حقيقية يظل قائما.

وهل تمثل الجوائز برأيك ضغطًا إبداعيًا على المؤلف فيما يكتبه لاحقًا؟

نعم، يمكن للجوائز أن تتحول إلى ضغط إبداعى، لكن ذلك لا يحدث بسبب الجائزة نفسها، وإنما بسبب الطريقة التى يتعامل بها الكاتب معها، الخطر يبدأ عندما تتحول الجائزة من لحظة تقدير إلى معيار يحاكم الكاتب نفسه من خلاله، فينشغل بمحاولة تكرار النجاح بدل الاستمرار فى طرح الأسئلة التى دفعته إلى الكتابة من الأساس، وفى هذه الحالة، لا يصبح الضغط خارجيًا فقط بل داخليًا أيضًا. فالكاتب قد يشعر بأن عليه أن يكتب وفق صورة مسبقة كونها الآخرون عنه، أو وفق توقعات لجان التحكيم والوسط الثقافى، وهنا تفقد الكتابة جزءًا من حريتها، وتتحول من فعل بحث ومغامرة إلى فعل حذر وحسابات.

لكن يمكن النظر إلى الجائزة من زاوية أخرى أكثر صحية كونها اختبارًا لاختيارات الكاتب، لا قيدا عليها، إذا استطاع الكاتب أن يفصل بين الاعتراف بما أنجزه، وحقه فى الشك والتجريب والتعثر لاحقا، فإن الجائزة تتحول من ضغط إلى مسئولية واعية، مسئولية الاستمرار فى الكتابة بصدق، لا بطمأنينة زائفة.

نعود إلى نص «لاجئ رقم ١» الحصار فى العمل يبدو نفسيا بقدر ما هو مكانى، كيف اشتغلت على فكرة الحصار الخارجى ليتحول إلى حالة داخلية تعيشها الشخصية؟

اشتغلت على فكرة الحصار انطلاقا من كونها عملية تراكم لا صدمة واحدة، فالحصار الخارجى واضح ومحدد، مكان مغلق، قوانين، إجراءات، وحدود مرئية، لكن ما يهمنى دراميا هو اللحظة التى يبدأ فيها هذا الحصار فى إعادة تشكيل وعى الشخصية وسلوكها، دون حاجة إلى ضغط مباشر أو عنف صريح.

فى البداية، تتعامل الشخصية مع الحصار باعتباره ظرفا مؤقتا يمكن تجاوزه ثم تدريجيا، تبدأ فى تعديل لغتها، وانفعالاتها، وطريقة حضورها أمام الآخرين، وهذا التعديل لا يأتى بدافع القناعة، وإنما بدافع الخوف من الرفض أو الإقصاء، ومع الوقت، يتحول هذا السلوك الدفاعى إلى قيد داخلى، وتصبح الشخصية هى من تراقب نفسها وتفرض على ذاتها ما كانت ترفضه فى الخارج. هنا يتحول الحصار من حالة مكانية إلى بنية نفسية مستقرة، لم يعد السؤال كيف أخرج من هذا المكان؟ بل كيف أعيش داخله بأقل قدر من الخسارة؟ فى هذه النقطة تحديدًا، يصبح الحصار أكثر خطورة، لأنه لم يعد مفروضًا من الخارج فقط، بل صار جزءًا من آلية التفكير نفسها، وهو ما حاول النص تتبعه وكشفه دون مباشرة أو خطابية.

هل بطل النص حالة فردية خاصة، أم نموذج لإنسان معاصر يعيش الاغتراب القسرى خارج وطنه؟

تعمدت أن يظل البطل حالة فردية واضحة الملامح، لا نموذجًا تجريديًا أو صورة عامة. له تاريخ شخصى، وتفاصيله الصغيرة، وتناقضاته الخاصة، لكن فى الوقت نفسه، هذه الفردية ليست غاية فى ذاتها، فعلى العكس هى مدخل لفهم تجربة أوسع يعيشها كثيرون فى عالم اليوم.

البطل لا يمثل اللاجئ باعتباره فئة اجتماعية، بل إنسانا وجد نفسه فجأة خارج السياق الذى كان يمنحه معنى واستقرارًا، اغترابه ليس ناتجًا فقط عن فقدان الوطن، بل عن اضطراره إلى العيش داخل منظومة جديدة تُعيد تعريفه وفق شروطها الخاصة. من هنا، يصبح فردًا محددًا، لكن أزمته قابلة للتعميم، لأنها تمس جوهر الإنسان المعاصر الذى يعيش حالة اقتلاع مستمرة، سواء عبر الهجرة القسرية، أو عبر فقدان الإحساس بالانتماء داخل وطنه نفسه، وبهذا المعنى، البطل ليس استثناء ولا رمزًا مغلقًا، بل نقطة تقاطع بين تجربة شخصية دقيقة، وسؤال إنسانى أوسع عن معنى الانتماء والاغتراب فى عالم يتغير بسرعة ويضيق بالهويات الهشة.

كيف عالجت دراميًا فكرة «الوطن البديل» دون الوقوع فى الخطاب السياسى المباشر؟

تعاملت مع فكرة «الوطن البديل» كتجربة معيشة لا مفهومًا سياسيًا جاهزا، فلم أنشغل بتعريف الوطن أو الدفاع عنه نظريًا، بل بما يتركه هذا «البديل» من أثر يومى على الشخصية، فالسياسة، فى النص، لا تظهر فى شكل شعارات أو مواقف معلنة، لكنها تتسلل عبر التفاصيل الصغيرة التى تحكم حياة البطل وتعيد تشكيل علاقته بالمكان وبذاته.

دراميًا، حضرت فكرة الوطن البديل فى مواقف عابرة تبدو بسيطة فى نظرة شك، جملة ناقصة، محاولة لشرح الذات، أو التزام صامت بقواعد غير مكتوبة، فهذه التفاصيل تكشف التناقض بين خطاب الاحتواء المعلن، وتجربة العيش الفعلية التى تضع الشخصية دائمًا فى موضع الاختبار، فالوطن البديل هنا ليس فضاء معاديا بالضرورة، لكنه ليس محايدا أيضا؛ هو مكان يفتح باب النجاة، لكنه يطالب بثمن غير معلن.

بهذا الأسلوب، بقيت الفكرة داخل المجال الإنسانى والدرامى، لا داخل الجدل السياسى المباشر، ما يهم النص هو طرح السؤال الأكثر إزعاجا: هل يمكن لمكان يمنحك الأمان أن يطلب منك فى الوقت نفسه التخلى عن جزء من نفسك؟ وليس الحكم على الوطن البديل.

الاندماج القسرى الذى تطرحه فى العمل، هل تراه خلاصًا أم شكلًا آخر من أشكال الحصار؟

يقدم الاندماج القسرى فى النص كحلٍ اضطرارى يحمل تناقضه فى داخله فهو لا يقدم كخلاص كامل، هو من جهة شرط للبقاء وتفادى العزلة، ومن جهة أخرى يفتح شكلًا جديدًا من الحصار، أقل وضوحًا لكنه أكثر عمقًا.

المشكلة ليست فى الاندماج ذاته، بل فى كونه مفروضًا ومشروطًا، وحين يُطلب من الإنسان أن يعيد تشكيل لغته وسلوكه وهويته وفق نموذج واحد مقبول، يتحول الاندماج من مساحة تفاعل إلى أداة ضبط، عندها لا يختفى الحصار، بل ينتقل من الخارج إلى الداخل، ويصبح جزءًا من وعى الشخصية وسلوكها اليومى. لهذا، يطرح النص الاندماج القسرى كسؤال مفتوح: هل هو نجاة مؤقتة، أم ثمن طويل الأمد تدفعه الهوية مقابل البقاء؟

اخترت الإطار الساخر لمعالجة قضية إنسانية شديدة القسوة؛ ماذا أضافت السخرية إلى بناء النص ورؤيته؟

السخرية فى النص لم تكن أداة ترفيهية، فهي آلية دفاع درامية تسمح بالاقتراب من ألم شديد دون أن تتحول التجربة إلى استعراض مأساوى بحت، من خلالها، يمكن للمتفرج أن يرى التناقضات والعبثية فى الواقع الذى يعيشه البطل: القوانين، الإجراءات، المراقبة اليومية، وكل ما يفرضه «الوطن البديل» من شروط غريبة وغير منطقية. كما أضافت السخرية بعدًا نقديًا يسمح للنص بأن يكون أكثر حدة ووضوحًا، من دون الحاجة إلى خطابات مباشرة أو توجيه لوم صريح فهى تخلق مسافة كافية للتفكير، وتبرز الفجوة بين ما يُفترض أن يكون وبين ما هو موجود فعليًا، فالسخرية جعلت النص أقرب إلى تجربة إنسانية معقدة، متناقضة، وقابلة للتأمل، بدل أن يكون مجرد سرد أو بيان سياسى.

غياب منظومة الإنتاج هو ما يحبس النصوص فى الأدراج وليس ضعف قيمته

الوطن البديل يفتح باب النجاة.. لكنه يطلب ثمنًا غير معلن

إلى أى مدى يتقاطع النص مع قضايا الهجرة واللجوء عالميا دون أن يتحول إلى بيان أيديولوجى؟

النص يتقاطع مع هذه القضايا من خلال الإنسان الفردى وتجربته اليومية، لا من خلال الخطاب السياسى أو الشعارات الجاهزة، فالهجرة واللجوء يظهران فى تأثيرهما المباشر على حياة الشخصية: فقدان الانتماء، اضطرارها لإعادة تعريف نفسها، الضغوط النفسية والاجتماعية التى تواجهها، والقيود المفروضة عليها فى الوطن البديل، وبهذه الطريقة، يصبح النص نافذة على تجربة إنسانية مشتركة عالميا، دون أن يتحول إلى بيان أيديولوجى. التركيز على التفاصيل الفردية والسلوك اليومى يضمن أن القضايا الكبرى تُطرح كتجربة عاطفية ومعرفية، لا كمقالة سياسية أو موقف معلن.

كيف انعكس الاغتراب على لغة الشخصية وسلوكها وحضورها داخل النص؟

الاغتراب فى النص لم يقتصر على كونه ظرفا خارجيا، فهو يتحول إلى قوة تشكيلية داخلية تحدد كل أبعاد شخصية البطل، لغته تصبح مرآة لصراعه النفسى: جمل قصيرة، متقطعة، أحيانا مبطنة، تعكس التردد المستمر بين الرغبة فى التعبير عن الذات والخوف من الرفض أو سوء الفهم، والكلمات هنا أدوات لإدارة الهوية وحماية الذات فى بيئة غير مألوفة وليست مجرد وسيلة اتصال.

أما سلوك الشخصية فهو قائم على يقظة مستمرة فكل حركة محسوبة، كل تعبير متأنٍ، وكل موقف اختبار خفى للحدود المفروضة عليها. حضور البطل على الخشبة أو فى المشهد ليس مجرد ظهور بل تجسيد لتوتر داخلى دائم بين الرغبة فى الانتماء والخطر المستمر لفقدانه، بهذه الصياغة، يصبح الاغتراب عنصرا بنيويا فى النص، ينسج لغة وشكل وسلوك الشخصية معا، ليكشف كيف يمكن للغربة أن تعيد تشكيل الإنسان من الداخل قبل أى تأثير خارجى.

ما السؤال الإنسانى أو الفكرة الأساسية التى كنت تكتب النص من أجلها وحرصت على ترك إجابتها مفتوحة أمام المتفرج؟

السؤال المحورى للنص هو: إلى أى مدى يمكن للإنسان أن يحافظ على ذاته وهو مجبر على التكيف مع واقع يفرض عليه التخلى عن جزء من هويته؟ حرصت على إبقاء الإجابة مفتوحة لأن التجربة الإنسانية ليست ثابتة ولا خطية، فكل متفرج يجيب عن هذا السؤال بحسب تجربته، شعوره، وإدراكه للحرية والقيود، والنص لا يقدم حكما جاهزا، لكنه يطرح حالة للاكتشاف والمواجهة: هل النجاة تستحق التضحية بالذات، أم أن الثبات على ما نحن عليه هو الشكل الوحيد للكرامة؟ ومن هنا يتحول النص من سرد إلى فضاء تأملى، حيث يبقى المتفرج شريكًا نشطًا فى طرح الأسئلة واستخلاص المعانى، بدل أن يكون مستهلكًا لجواب محدد.

تمتد تجربتك بين الكتابة، والإخراج، والنقد، والعمل الإداري؛ كيف انعكس هذا التعدد على رؤيتك للمسرح، وأى هذه المسارات ترى نفسك أقرب إليه اليوم؟

التعدد فى مساراتى كان تراكم خبرة مباشرة على خشبة المسرح، حيث يتحقق النص فى مواجهته مع الجسد، المكان، والزمن، وقد منحتنى الكتابة القدرة على بناء النصوص بعمق، والإخراج أتاح لى اختبار هذه النصوص فى الفعل المسرحى، والعمل الإدارى أعطانى فهما لآليات الإنتاج والقيود الواقعية. حتى النقد، الذى قد يُفهم على أنه مجرد قراءة وتحليل، يحتاج بدوره إلى خبرة عملية فى خشبة المسرح لفهم ديناميكيات الأداء، العلاقة بين النص والممثل، وكيف تتشكل اللحظة المسرحية الحية.

لذلك، رغم تنوع المسارات، أرى نفسى اليوم أقرب إلى الكتابة والإخراج معًا، ولكن دائمًا من منظور خشبة المسرح، حيث يصبح النص تجربة حية، والخشبة هى المقياس الحقيقى لكل ما نكتب أو نحكم عليه.

حصلت على جائزة الدولة فى الآداب والفنون، وجائزة فوزى فهمى فى النقد المسرحى، كيف ترى هذا التداخل بين النقد والكتابة الإبداعية؟ وكيف يخدم كل منهما الآخر داخل مشروعك المسرحى؟

النقد والكتابة الإبداعية مساران متكاملان لفهم المسرح، والكتابة تمنح النص حرية التجريب، بينما النقد لا يصدر حكما جاهزا، لأنه يكتشف جماليات جديدة ويحلل إمكانيات النص وعلاقاته بالخشبة والجمهور. الخبرة فى الكتابة تجعل النقد عمليًا وحيويًا، والفهم النقدى يجعل النص أكثر وعيًا ودقة. بهذا التداخل، يصبح كل نص مساحة للإبداع الحر والمراجعة الواعية معا، حيث تتفاعل الأفكار والخيال على خشبة المسرح دون أن يتحول العمل إلى مجرد حكم مسبق أو سرد نظرى.

فى المقابل نلت جوائز متتالية من الشارقة فى مجالات التأليف المسرحى.. ماذا أضافت لك هذه الجوائز عربياً؟ وهل فتحت أمام نصك أفقًا مختلفًا من حيث الموضوعات أو طبيعة المتلقى مقارنة بالتجربة المصرية؟

جوائز الشارقة منحت نصوصى حضورًا عربيًا أوسع وفرصة للحوار مع جمهور متنوع، ما أضاف عمقًا وسعة للرؤية الفنية. فتحت أمامى الأفق لاستكشاف قضايا إنسانية وعالمية مثل الاغتراب والهجرة، وصياغة نصوص قادرة على التواصل مع جمهور متعدد الخلفيات، بعيدًا عن الإطار المحلى.

حدثنا عن جائزة الشارقة للتأليف المسرحى المدرسى التى حصلت عليها مؤخرًا.

تجربتى فى المسرح المدرسى بالشارقة كانت تجربة أساسية ومؤثرة فى مسارى المسرحى، لأنها أكدت لى أن هذا المسرح مساحة حقيقية للإبداع وبناء الوعى الجمالى والفكرى لدى الطفل، وحصولى على جائزة أفضل عرض مسرحى عن مسرحية «بطل من ورق» فى مهرجان الشارقة للمسرح المدرسى، إلى جانب فوزى مرتين بجائزة التأليف المسرحى المدرسى، جاء تتويجًا لإيمان عميق بقيمة النص المسرحى الموجه للطفل وقدرته على طرح قضايا معاصرة بوعى وجدية.

فى هذه التجربة، انشغلت بتقديم نصوص تناقش المتغيرات الاجتماعية التى يعيشها الطفل اليوم، خاصة تأثير التكنولوجيا

الحديثة ومخاطر الذكاء الاصطناعى على وعيه وخياله وعلاقته بالعالم، حيث تعاملت مع الطفل كونه شريكًا فى الفعل المسرحى، قادرا على الفهم والتساؤل وليس متلقيًا سلبيًا لخطاب تعليمى مباشر.

ولا يمكن قراءة هذه التجربة بمعزل عن التطور الكبير الذى يشهده المسرح المدرسى فى الشارقة، وهو تطور يرتبط باستراتيجية الهيئة العربية للمسرح التى وضعت المسرح المدرسى فى قلب مشروعها الثقافى، بوصفه أساسًا لبناء أجيال جديدة من المبدعين والمتذوقين

إلى جانب ذلك، كان لإدارة المسرح فى الشارقة دور محورى وعمل دءوب فى تطوير هذا القطاع، من خلال المتابعة المستمرة، وتنظيم المهرجانات، ودعم التدريب، وخلق بيئة إنتاجية تحترم الطفل والمسرح معًا.

من هنا، أرى أن العمل فى المسرح المدرسى مسئولية ثقافية وفنية حقيقية، وفرصة لتأسيس وعى مسرحى مبكر، وهو ما يجعل هذه التجربة من أكثر التجارب التى أعتز بها وأعتبرها امتدادًا طبيعيًا لرؤيتى للمسرح ودوره فى المجتمع.

اشتغلت طويلًا فى مسرح الأقاليم وفرق الثقافة الجماهيرية.. فكيف تقيم هذه المرحلة من مشوارك؟ وهل ترى أن هذا المسرح ما زال يواجه الإشكاليات نفسها حتى اليوم؟

أعتبر فترة عملى فى مسرح الأقاليم وفرق الثقافة الجماهيرية ركيزة أساسية فى تجربتى المسرحية، وفخرى الأكبر أننى ابن هذه الثقافة التى تضع المسرح فى قلب المجتمع، هنا تعلمت أن المسرح ليس مجرد فن أو عرض، بل هو أداة للتواصل مع الجماهير، لفهم تنوعهم، وللمس حياتهم اليومية، فالجمهور يصبح شريكا حقيقيا، والنص لا يكتمل إلا بتفاعلهم الحى، سواء فى المدينة أو الريف، سواء فى الجماعات الشعبية أو المجتمعات المحلية، لكن، هذا المسرح يواجه صعوبات مستمرة حيث نقص الموارد، ضعف البنية الإنتاجية، غياب سياسات دعم واضحة، وعدم استدامة البرامج والمشاريع، وهذه التحديات تجعل من الصعب نقل التجارب المسرحية من مجرد فعاليات عابرة إلى مشاريع مستمرة يمكن أن تغير الوعى وتثرى الثقافة المحلية.

على الرغم من هذه الصعوبات، أرى فى مسرح الأقاليم قيمة لا تقدر بثمن، لأنه يربط المسرح بالناس مباشرة، ويعلم المبدع كيفية العمل ضمن محدودية الموارد، والابتكار فى سياق حقيقى، وهو ما أعطانى خبرة لا يمكن اكتسابها فى أى فضاء آخر. فخرى هو أننى خرجت من هذا المسرح وأنا أحمل تجربة العمل المباشر مع الجماهير وفهم الديناميكيات الحقيقية للممارسة المسرحية، وهو ما شكل أساس رؤيتى لكل ما أكتبه وأقدمه اليوم.

فى كتابك «الطليعة فى المسرح المصرى.. من المركز إلى الهامش»، كيف تقرأ خريطة المسرح المصرى والعربى اليوم؟ وهل تعتقد أن ثنائية المركز والهامش بدأت تتغير؟

خريطة المسرح المصرى والعربى اليوم تظهر تنوعًا واضحًا بين ما يُنتج فى المركز وما يُقدّم على هامش التجربة الرسمية أو المؤسساتية، حيث المركز، الذى يمثل غالبا القاهرة أو العواصم الكبرى فى العالم العربى، ما زال يتحكم فى الموارد، مساحات العرض، والتغطية الإعلامية، بينما الهامش يظل فضاءً للابتكار والتجريب، لكنه يعانى من محدودية الدعم والانتشار.

ما تغير اليوم هو أن الهامش بدأ يكتسب صوته الخاص ويؤثر فى المشهد العام من خلال تجارب مستقلة، عروض مسرح الشارع، والفنون المسرحية الرقمية، مما يقلل الفجوة بين المركز والهامش من حيث التأثير الثقافى، ومع ذلك، لا يمكن القول إن الثنائية قد اختفت؛ الفجوة فى الموارد والبنية المؤسسية لا تزال قائمة، لكنها

أصبحت أكثر مرونة وإمكانية للاختراق من قبل المبدعين الذين يعرفون كيف يستخدمون أدوات العصر للوصول إلى جمهور أوسع. فباختصار، المسرح المصرى والعربى اليوم حقل مفتوح للتجريب والتفاعل بين المركز والهامش، والثنائية لم تلغ لكنها صارت أكثر ديناميكية، ما يمنح المبدعين فرصة إعادة تشكيل المشهد المسرحى بعيدا عن القيود التقليدية.

انشغلت فى أكثر من عمل بقضايا كبرى مثل الإرهاب،والخوف،والاغتراب، والعنف؛فهل ترى المسرح أداة مقاومة مباشرة، أم مساحة لطرح الأسئلة دون حلول كيف ترى دور المسرح اليوم؟

أرى أن المسرح اليوم ليس مجرد أداة مقاومة مباشرة بالمعنى السياسى أو الدعائى، فهو مساحة لإثارة الأسئلة الكبرى، لعرض التناقضات الإنسانية والاجتماعية، ولخلق لحظة تأمل نقدية عند الجمهور، فالقدرة الحقيقية للمسرح تكمن في تحريك الوعى، وليس فرض الحلول، وفى جعل المتفرج يواجه ذاته وأسئلته قبل أن يواجه النص أو الفكرة المطروحة.

فى أعمالى التى تناولت الإرهاب، الخوف، الاغتراب، والعنف، حرصت على أن يكون النص مساحة للتجربة الإنسانية المعقدة، حيث يشعر الجمهور بثقل الأحداث وتأثيرها على الفرد والمجتمع، دون أن يتحول العرض إلى بيان أو محاضرة، فالمسرح هنا يصبح مرآة للمجتمع، وعينا على النفس، وميدانًا للاختبار الإنسانى، يتيح للمتلقى أن يكتشف الأسئلة بنفسه ويواجه الإجابات الممكنة، دور المسرح اليوم هو طرح الأسئلة بعمق وجرأة، ومواصلة الحوار مع الجمهور، أكثر من كونه منصة لإصدار أحكام أو حلول جاهزة.

شاركت فى لجان مشاهدة وتحكيم واختيار فى مهرجانات محلية ودولية، كيف تصوغ معاييرك الجمالية عند لحظة الاختيار؟ وإلى أى مدى تفصل بين ذائقتك الإبداعية ومسؤوليتك كمحكم أمام تنوع التجارب والسياقات؟

بالنسبة لى، التحكيم ليس مجرد تقييم أعمال وفق ذائقة شخصية، بل عملية تأملية دقيقة تتطلب الوعى بالنصوص فى سياقها الواقعى والثقافي المعايير أداة للتوازن بين التقدير الفنى والاعتبارات السياقية، وليس مجرد معيار شخصى. أما الفصل بين الذائقة الشخصية والمسؤولية كمحكم، فهو يتطلب وعيا مزدوجا إذ يمكن للذائقة أن توجه الانتباه إلى جماليات معينة، لكنها لا تتحكم فى الحكم النهائى، يجب أن أقدر كل تجربة وفق إمكانياتها وغاياتها، وأن أكون منصفا لكل السياقات، سواء كانت عروضا تقليدية أو تجريبية، قصيرة أو طويلة، مع الحفاظ على حس نقدى قادر على كشف قيمة العمل الفنى وجوهره دون فرض رؤيتى الخاصة، فالتحكيم بالنسبة لى هو ممارسة مسؤولة وعميقة للوعى الجمالى، توازن بين الانبهار الشخصى والالتزام بالعدالة الفنية، وتتيح تقدير كل عمل وفق إمكاناته الحقيقية وتأثيره على المشهد المسرحى.

باعتبارك محاضر ومدرب لأجيال جديدة من المسرحيين، ما الخلل الأبرز الذى تلاحظه اليوم فى وعى الشباب بالكتابة المسرحية، خاصة مع تصاعد الكتابة الموجهة فقط للمسابقات والجوائز؟

أبرز الخلل الذى ألاحظه هو ارتباط الكتابة المسرحية غالبًا بالنتائج الخارجية بدلًا من التجربة الإبداعية نفسها، كثير من الشباب يكتبون نصوصهم بهدف الفوز بالجوائز أو الامتثال لمتطلبات المسابقات، ما يؤدى إلى نصوص متحفظة، مقننة، وأحيانًا بلا عمق إنسانى أو روح حقيقية على الخشبة، التركيز على النجاح الخارجى يحجب عنهم فرصة التجريب والبحث فى الأسئلة الكبرى التى تجعل المسرح تجربة حية ومؤثرة.

كما يلاحظ ضعف في الوعى بالجمهور والمكان والزمن المسرحي؛ بعض النصوص قوية على الورق لكنها تفشل عند الانتقال إلى الأداء، لأن الكاتب لم يمر بتجربة فعلية أو لم يفكر فى المسرح كفضاء حى يتفاعل فيه النص والجسد والجمهور.

الحل، من وجهة نظرى، يكمن في تعليم الشباب أن المسرح قبل كل شيء ممارسة حية، تجربة إنسانية، ومساحة للتأمل والتجريب. الجوائز والمهرجانات مهمة، لكنها لا يجب أن تتحول إلى هدف نهائى، بل إلى فرصة لتقييم التجربة بعد أن تُخلق روح النص على الخشبة.

اشتغلت على المسرح المدرسى ومسرح الطفل، كيف ترى علاقة كاتب الطفل بطفل اليوم فى ظل التطور التكنولوجى وتسارع الحياة؟ وكيف يمكن للمسرح أن يجذب هذا المتلقى؟

كاتب الطفل اليوم أمام تحدٍ كبير، لأنه يتعامل مع جمهور نشأ فى عالم سريع، متعدد الشاشات، ومليء بالمؤثرات البصرية والسمعية، والطفل لم يعد يكتفى بالقصة التقليدية أو السرد المباشر؛ هو يبحث عن تجربة تفاعلية، محفزة للخيال، وقريبة من واقعه المعاصر لذلك على الكاتب أن يفهم لغة الطفل اليوم، اهتماماته، مخاوفه، وطريقة تفكيره، دون أن يقدم نصوصًا مبسطة أو تحتقر ذكاءه بل نصوصًا تحترم قدراته وتوسع مداركه.

المسرح يمكن أن يجذب هذا المتلقى إذا أصبح تجربة حية متعددة الحواس: حركات جسدية مبتكرة، موسيقى وإيقاعات، فضاءات مرنة، ولغة سردية قريبة من الطفل المعاصر. بالإضافة إلى ذلك، يجب أن يكون النص مرنًا فى معناه، يترك مساحة للتفاعل والتخيل، بحيث يشعر الطفل بأنه ليس مجرد متفرج، بل شريك فى الحدث المسرحى، فعلاقة كاتب الطفل بالطفل اليوم تقوم على الفهم العميق للتغيرات الثقافية والتكنولوجية، وعلى تقديم نصوص مسرحية حيوية، محفزة، ومفتوحة للتفاعل، تجمع بين المتعة والتفكير، وتعيد إلى المسرح دوره الأساسى كمساحة لتشكيل الوعى والخيال منذ الصغر.

نحن فى ذكرى ثورة يناير، كيف ترى علاقة المسرح بالثورات والتحولات الاجتماعية؟ وهل ما زال قادرًا على المساهمة فى تغيير الوعى؟

المسرح، بطبيعته، فضاء للمواجهة والتساؤل أكثر من كونه منصة للإعلان أو الدعوة المباشرة، الثورات والتحولات الاجتماعية تطرح أسئلة وجودية وجماعية، والمسرح قادر على إعادة صياغة هذه الأسئلة بصوت إنسانى حى، يجعل الجمهور يواجه تناقضاته، مخاوفه، وآماله، بدل أن يقدم حلولًا جاهزة.

بالرغم من التغيرات التقنية والاجتماعية، المسرح لا يزال قادرًا على تغيير الوعى، لكنه يفعل ذلك بطريقة غير مباشرة من خلال تجربة مشتركة، تعايش مع الشخصيات، واختبار مواقف الصراع على الخشبة، وهذه التجربة الحية تجعل المشاهد يعيد النظر فى معتقداته، فى فهمه للسلطة، للحرية، وللعلاقات الإنسانية، بطريقة أكثر عمقًا من مجرد قراءة أو خطاب إعلامى. فيمكن القول إن المسرح ليس أداة احتجاج مباشرة، فهو وسيلة لإثارة الفكر والوعى، ويظل مساحة حقيقية لتحريك المشاعر وتساؤل المجتمع، خاصة فى لحظات التحولات الكبرى مثل ثورة يناير.

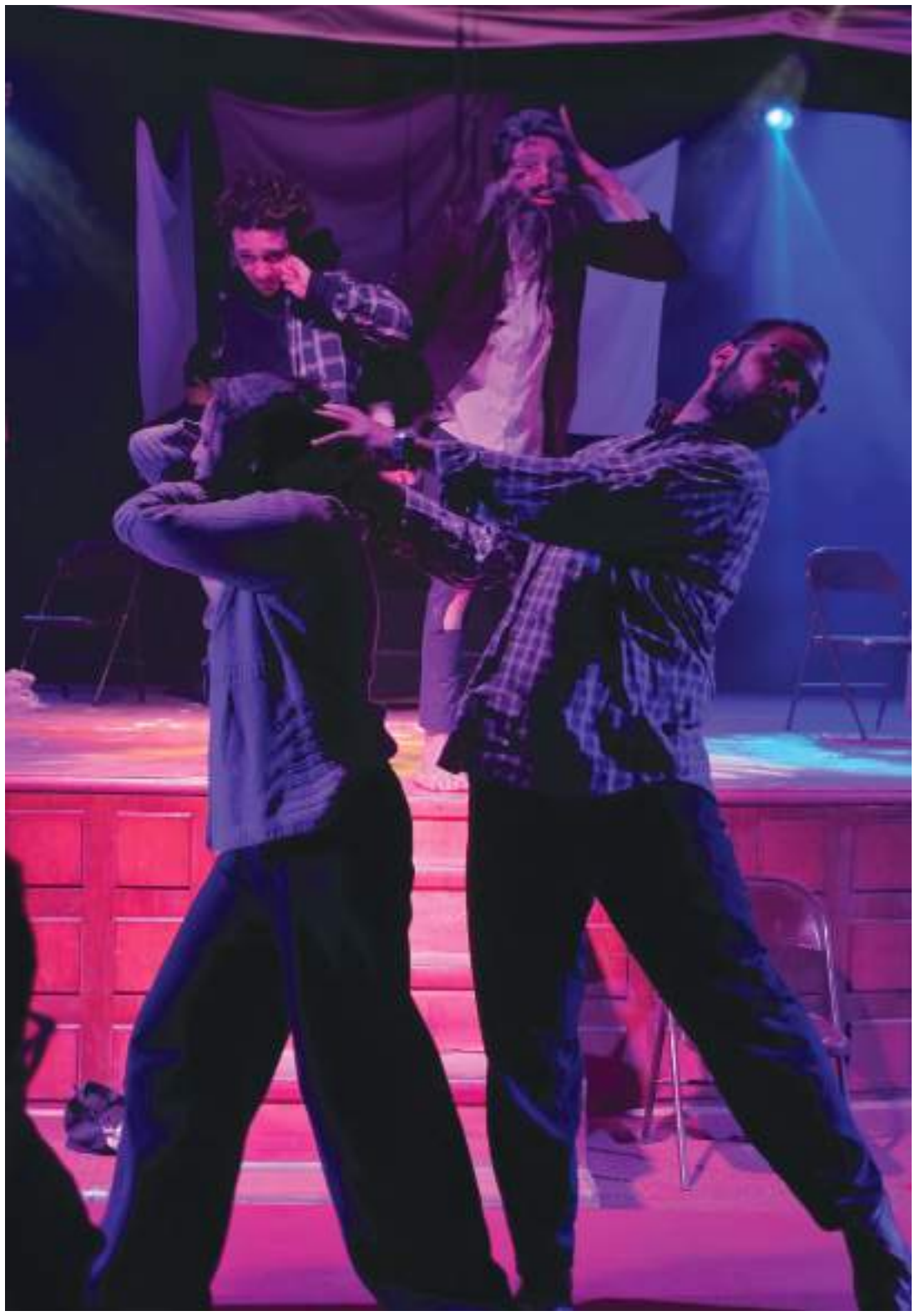
وأخيرًا.. ما المشروع الذى تجهز له بعد حصولك على جائزة ساويرس؟

لا يوجد مسمى أو مشروع محدد قبل أو بعد ساويرس، فالمسرح نفسه هو عملى المستمر، كل ما يثير قلقى وأسئلتى الإنسانية يتحول مباشرة إلى خشبة، وكل تجربة عرض هى فرصة للتعبير والتجريب، الأهم بالنسبة لى هو الاستمرار فى العمل المسرحى بصدق وحرية، دون وضع أسماء أو خطط رسمية، لأن المسرح ذاته هو الهدف والميدان.

جوائز الشارقة فتحت نصوصى على جمهور عربى متعدد الخلفيات

«استدعاء ولى أمر»..

عندما تصبح الشخصية مرآة لتمزقها



نورهان ياسر

من اللحظة الأولى، تضعنا مسرحية «استدعاء ولى أمر» لمحمد السورى، إخراج كمال الدين كمال، داخل حالة قلق لا تترك للمشاهد مسافة مريحة للمشاهدة من الخارج. غرفة مظلمة ، شاب وحيد، كلام عن الوحدة والخوف؛ عناصر بسيطة، لكنها كافية لفتح العالم النفسى ليحيى، حيث تتزاحم المخاوف مع ضغط الأسرة والمدرسة. الصراع هنا لا يُبنى كحكاية واضحة المسار بقدر ما يتشكل كحالة شعورية متقلبة تعتمد على الأداء والحركة والرمز أكثر من اعتمادها على السرد المباشر، ليصبح حضور يحيى على الخشبة محسوسًا، لا مجرد شخصية تُؤدَّى.

العرض يحمل أيضًا لمسة تجريبية واضحة؛ الإضاءة التى تتحرك بين الأحمر والأزرق والأخضر ليست مجرد لون على المسرح، بل لغة تعبيرية تنقل الحالة النفسية لكل مشهد، من توتر ومواجهة العنف إلى الأخضر الهادئ الذى يحيط بجلسات يحيى مع الأطباء النفسيين، وصولًا إلى الأزرق الذى يضيف توازنًا بصريًا وسط الصراعات. كما أن شخصية العجوز كامتداد للوعى الداخلى ليحيى، والاستعراضات الصغيرة التى تكشف صراعاته الداخلية والخارجية، كلها أدوات بعيدة عن المسرح التقليدى، لكنها موجهة بدقة لخدمة الفكرة العامة للنص. على الرغم من طابعها التجريبى، تظل المسرحية هادفة وواضحة فى رسالتها، إذ كل مشهد يسهم فى تصوير الصراع النفسى والاجتماعى الذى يعيشه يحيى.

ومن أجمل ما يميز المسرحية جرأتها فى مهاجمة أسس السلطة التقليدية، سواء فى البيت أو المدرسة، بشكل صريح وناقد. المشاهد يدرك كيف أن الرقابة الأسرية والضوابط المجتمعية يمكن أن تكبت الأشخاص، وتعيد تشكيلهم، وكيف تتحول المدرسة من مكان للتعلم إلى آلية ضغط تكبّل الهوية الفردية. النص هنا لا يكتفى بالكشف عن المشكلة، بل يجعل المشاهد يعيد التفكير فى طبيعة السلطة، المسؤولية، وحقوق الأبناء فى مواجهة الضغوط المتراكمة، بما يجعل التجربة ليست مجرد متابعة للأحداث، بل مواجهة نقدية للتفكير فى البنية الاجتماعية المحيطة بالأبناء.

النص يقدم تجربة مسرحية غير تقليدية تركز على الصراع النفسى الداخلى وعلاقته بالواقع المحيط، ويتميز بطابع تجريبى واضح يكسر القواعد المسرحية التقليدية من عدة نواحٍ. الزمن فيه غير خطّى، حيث تتكرر أحداث أو ظهور شخصيات بشكل غير منطقى، مثل تكرار كلام اخت يحيى مرتين فى مشهدين غير متتالين، أو عودة الوالدين أحياء بعد موتهم، ما يربك التسلسل الزمنى ويخلق تجربة شعورية جديدة للمشاهد. الشخصيات تتداخل هويتها، خاصة العجوز الذى يقلد حركات يحيى ويصبح أحيانًا مكانه، حتى النهاية حيث يُكتشف أنه نفسه يحيى، مما يعكس تمزق الهوية والواقع والتركيز على التجربة الداخلية النفسية.

فتكرار الحوارات والأحداث يعكس الضغط النفسى

والذنب، ويحوّل اللغة والمشهد المسرحى إلى أدوات للتعبير عن الـصراع الداخلى بـدلاً من مجرد السرد الواقعى. استخدام النص للرمزية والحركة المسرحية، مثل العجوز المتداخل مع يحيى، يجعل المشاهد يشارك فى تجربة اضطراب الهوية واختلاط الواقع بالخيال، ما يجعل النص خارج حدود المسرح الواقعى التقليدى.

الشخصيات المحورية

يحيى / العجوز:

يحيى شخصية محورية ومعقدة، تجمع بين الحساسية المفرطة والخوف والتمرد الداخلى، لكنه هنا يصبح رمزًا للصراع النفسى والانفصال عن الواقع. تداخل شخصية العجوز فى العرض، الذى يقلد حركاته أحيانًا ويحل محله، يكشف فى النهاية أنه هو نفسه، مما يضفى على النص بعدًا رمزيًا عن انقسام الهوية وانفصال الذات. الجريمة التى ارتكبها – قتل والديه – وحالة التكرار فى المشاهد، مثل ظهور أخته مرتين وهى تواجهه بالاتهام، تعكس صراع يحيى مع الذنب ومعرفته بخطأه، وتحوّل العرض إلى دراسة نفسية مكثفة عن الذاكرة، التكرار الداخلى، والشعور بالذنب المدمّر. مشهد نهايته وانتحاره مقابل وجود والديه على قيد الحياة يبرز التناقض بين الواقع النفسى الداخلى والحقيقة الخارجية، مؤكدًا على الهروب من الـذات والصراع المستحيل مع أفعاله.

الأب والأم:

يمثلان السلطة الأبوية التقليدية، لكن من خلال الجريمة والوجود الرمزى فى المشاهد بعد موتهما، يتحولان إلى رمز للشعور بالذنب والصراع مع العقاب الداخلى. تكرار ظهورهما بعد وفاتهما يبرز التناقض بين الواقع النفسى والواقع الخارجى، ويعكس كيف يمكن للسلطة الأبوية والقيود الأسرية أن تترك أثرًا مدمرًا على النفس.

تجسيد التجريبية على الخشبة:

التجريبية لم تقتصر على النص، بل امتدت إلى الإخراج والفنيات المسرحية، حيث نجح الإخـراج فى خلق تجربة متكاملة تجمع البعد النفسى مع الرمزية. حركة الممثلين على الخشبة كانت دقيقة ومترابطة مع الرمزية، خاصة فى مشاهد العجوز، ما يعكس تمزق الهوية وخلط الواقع بالخيال. الاستعراضات، سواء فى تكرار الحركات أو الحوارات، ساعدت على إبراز الضغط النفسى والشعور بالذنب داخل الشخصيات، وجعلت الجمهور يعيش التوتر النفسى معها مباشرة.

الإضاءة لعبت دورًا أساسيًا فى تعزيز الطابع التجريبى، إذ استخدمت لتحديد مستويات الواقع المختلفة، حيث تغير الألوان والظلال بما يعكس التوتر النفسى والارتباك الداخلى. الانتقالات المفاجئة فى الإضاءة عززت إحساس الجمهور بالضغط النفسى.

أما الديكور، فكان عنصرًا محوريًا فى تجسيد تعدد الأماكن النفسية والواقعية على الخشبة، فوجود المكتب يدل على بيئة مدرسية والكرسى فوق المنصة هو حجرة المستشفى، بينما يمثل السرير جانبًا من تجربة العجوز ويحيى. الغرف أسفل الخشبة، مثل أوضة الأخت وغرفة الأب والأم، أضافت عمقًا مكانيًا للنص، ما ساعد على التعبير عن العلاقات الأسرية والتوتر النفسى داخل البيت.

بهذه الطريقة، شكل الإخراج والأداء والاستعراضات والإضـاءة والديكور وحـدة متكاملة، جعلت النص تجربة مسرحية غامرة تجمع بين الرمزية والـصراع النفسى، وتضع الجمهور فى قلب تجربة الهوية والواقع والزمن، مؤكدًا الطابع التجريبى للعمل من النص إلى الأداء المسرحى.

فى نهاية العرض، بعد انتحار يحيى تجلس أخته وتكرر نفس جملة يحيى لوالده طوال العرض: «عايزة أقولك حاجة؟»، بينما يحيى يمسك بها كرمز للحماية. هذه اللقطة توحى بأن الصراع النفسى والاجتماعى الذى مر به يحيى سوف يستمر فى الجيل التالى، وأن التجربة النفسية للابناء لا تختفى بسهولة، بل تنتقل بشكل رمزى عبر علاقات الأسرة والضغط المجتمعى.

فهذا المعنى يترك العرض أثرًا يستمر فى ذهن المشاهد بعد مغادرته القاعة. التجريب هنا ليس مجرد ابتكار شكلى، بل وسيلة لتجربة المسرح بطريقة مختلفة، حيث يصبح الواقع والخيال، الماضى والحاضر، جزءًا واحدًا من تجربة حسية وفكرية غنية. كل عنصر على الخشبة يساهم فى جعل الجمهور شريكًا فى رحلة الشخصيات النفسية، ويطرح أسئلة عميقة عن الهوية والذاكرة والصراع الداخلى.

عبدالصمد خانقاه:

عودة رائد منسى إلى ذاكرة المسرح العربى ..قراءة فى كتاب د. على الربيعى

أحمد محمد الشريف

هل يمكن أن يُعاد تشكيل تاريخ المسرح العربى من خلال اكتشاف نص واحد؟

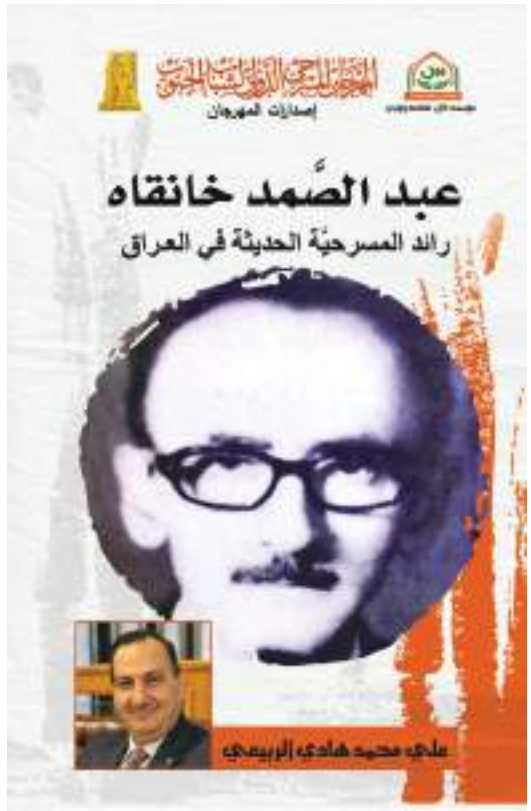
هذا ما يحاوله الدكتور على محمد هادى الربيعى فى كتابه المهم: «عبدالصمد خانقاه: رائد المسرحية الحديثة فى العراق - دراسات ونصوص»، الصادر عن مؤسسة سين والمهرجان المسرحى الدولى لشباب الجنوب فى دورته الأخيرة، ويحتوى على ٦٣ صفحة من الحجم المتوسط.

يهدف الكتاب إلى إعادة الاعتبار لمكانة عبدالصمد خانقاه كأحد رواد المسرح العراقى الحديث، لا سيما بعد اكتشاف نصوصه القديمة مثل مسرحية «مـرض» المكتوبة سنة ١٩٥٢، والتى تُعتبر من أقدم محاولات مسرح اللا معقول فى المسرح العربى، قبل أن تصل ترجماته إلى العالم العربى، وسبق خانقاه بأفكاره وأطروحاته تيارات الحداثة المسرحية التى هيمنت على المشهد العربى بعد الستينيات، حتى إنها سبقت مسرحية «فى انتظار جودو» لصموئيل بيكيت من حيث الكتابة، وإن لم تتجاوزها فى الشهرة أو التأثير العالمى.

خانقاه كما يراه د. على الربيعى

يحكى المؤلف د. على الربيعى فى الفصل التمهيدى كيف عثر على «كتيّب صغير الحجم، عتيق الرائحة، مطبوع بطابعة آلة، يحتوى على خمس مسرحيات قصيرة كتبها عبد الصمد خانقاه سنة ١٩٥٢، تميزت بأسلوبها الحديث وغير التقليدى، تبنى تيارات فكرية مسرحية مثل اللا معقول: فى مسرحية «مرض» و«التهفهوان»، ثم الرمزية والتعبيرية: فى مسرحيات مثل «فى الغيب»، و«الظلام»، و«موعد مع العيد». كانت نصوصه تحمل طابعًا ثوريًا وتحريضيًا ضد الجمود والواقع الاجتماعى.

يقول الربيعى: «شـدّنى عنوان المسرحية الأولى (مرض)، ثم وجدتنى أمام بنية درامية لا معقولة صادمة، تشبه فى رمزيتها وغرابتها مسرحية (فى انتظار جودو)».



المفاجأة أن هذه النصوص تسبق العرض الأول لجودو بسنة على الأقل، وتسبق ترجماتها العربية بسنوات. هذه الحقيقة وحدها تكفى لطرح السؤال:

«لماذا لم يُذكر خانقاه قط فى معاجم المسرح العراقى والعربى؟».

النصوص المسرحية

يرى د. على الربيعى أن مسرحيتى «مرض» و«التهفهوان» تنتميان إلى مسرح اللامعقول بكل مقوماته: اللا حدث- شخصيات نمطية مفككة- حوارات دائرية- رموز كابوسية- شعور بالانتظار، العجز، العبث.

فى مسرحية «التهفهوان» مثلًا، يستخدم خانقاه شخصية رمزية تحمل الاسم نفسه، تتحدث بلا نهاية، وتنتقل من مونولوج داخلى إلى فراغ وجودى، فى مشهد يُعيد للأذهان ما فعله بيكيت ولا نسخ عنه.

أمـا مسرحيات «فى الغيب» و«الـظـلام» و«موعد مع العيد»، فتنتمى إلى المدرسة التعبيرية والرمزية، حيث تتجسد الهواجس النفسية والروحية عبر رموز عالية الكثافة، تتداخل فيها الأصوات مع الصور المرئية، وتتعمق فى أزمنة داخلية لا يمكن تمثيلها بواقعية مباشرة.

البنية النظرية

خصص المؤلف الفصل الأول والثانى لتأصيل مفاهيم الدراما الحديثة، موضحًا كيف تشكلت بفعل عوامل فلسفية، علمية، تاريخية، واقتصادية.

وقد أوجز أبرز المدارس الحداثية التى أثرت فى المسرح العالمى، مثل:

الرمزية: التى تسعى لتجسيد ما وراء الواقع الحسي

التعبيرية: التى تخرج من داخل الذات لا من خارجها

الملحمية (بريخت): التى تهدف إلى تسييس المتفرج وتوعيته

اللا معقول: التى تعكس فوضى العالم وغياب المعنى

فى عرضه للفكر الوجودى وتأثيره على المسرح، يستشهد بقول نيتشه:

«الإنسان يجب أن يصنع قيمه، لأن الحقيقة المطلقة غير موجودة»، ليؤكد أن هذا التصور هو ما يمكن تلمسه فى شخصية التهفهوان، تلك التى تنهار أمام خوائها الداخلى دون مرجعية أو مخلّص.

المنهج

اتبّع د. على الربيعى منهجًا علميًا صارمًا فى التحقيق والتأريخ والتحليل، حيث اعتمد على المنهج التاريخى التحليلى. وقد قارن بين نصوص خانقاه وأعمال بيكيت، بريخت، ستيرندبرج وغيرهم. وكشف عن التأثيرات العالمية، والتفرد الذى تميز به خانقاه، رغم محدودية حضوره النقدى.

وقد التزم د. الربيعى تمامًا بإيراد النصوص كما وُجدت دون أى تعديل. كما التزم بمقارنة دقيقة بين نصوص خانقاه ونصوص عالمية (بيكيت، أونيل، أبسن). وعمل على استخدام المراجع الفلسفية والتاريخية لتوسيع الفهم السياقى للنصوص.

لكنه - بحسب رأيى - كان يمكنه التوسع أكثر فى تحليل البناء الحوارى للنصوص، وكذلك فى تقديم سياق سوسيو-سياسى عن العراق فى بداية الخمسينيات لفهم هذا النوع من الكتابة العبثية المبكرة.

أهمية الكتاب

فى السياق المسرحى العربى يُعد الكتاب وثيقة نادرة تكشف عن مبدع مهم كان مغيبًا عن السردية المسرحية. ويمثل جهدًا أرشيفيًا مهمًا فى حفظ ذاكرة المسرح العراقى. كما أنه يفتح الباب لإعـادة تقييم مرحلة مبكرة من المسرح العربى المعاصر.

إن هذا الكتاب لا يُضيف فقط مبدعًا جديدًا إلى قائمة الـروّاد، بل يعيد ترتيب القائمة نفسها. إن عبد الصمد خانقاه، الذى عاش ومات دون شهرة أو دعم مؤسساتى، يخرج من هذا العمل ليس فقط كمجرب، بل كأحد أوائل من كتبوا بلغة المسرح الحديث فى العالم العربى.

فى الختام يقول المؤلف:

«أرجـو أن أكـون قد وُفقت، وشحذت شغف القارئ بصفحات مجهولة وغير مقروءة من المسرح العراقى».

وهو بالفعل كذلك.

أما عن إيجابيات هذا الكتاب فتتلخص في:

- يتميز الكتاب بلغة علمية وتحليل دقيق.
- يتميز بعمق فى التوثيق وتوسيع الإطار النظرى.
- تقديم نصوص مجهولة لمسرحى مغمور لكنه سابق لعصره.
- يجمع بين التحقيق والتفسير والإبداع النقدى. حيث قدم الكتاب رؤية تحريرية تجاه التاريخ المسرحى، فهو لا يكتفى بالتوثيق بل يهاجم التكرار والاجترار فى البحوث.
- يطرح سؤالًا نقديًا جوهريًا: «لماذا لم نعرف هذا الرجل من قبل؟ ومن غيّبه؟ ولمصلحة من تُكرّس أسماء دون غيرها؟»

أما الملاحظات التى تؤخذ عليه فهي:

- اعتمد الكاتب أحيانًا على الافتراض التأويلى غير الموثق، كاحتمال اطلاع خانقاه على بيكيت، دون وجود دليل ملموس.
- تفاوت التحليل بين النصوص، فلم تُحلل جميع المسرحيات بنفس العمق؛ فـ«مرض» و«التهفهوان» حظيتا بتحليل وافٍ، بينما لم يُفصل كثيرًا فى «فى الغيب» و«موعد مع العيد».

البنية الفنية للكتاب:

من حيث اللغة والأسلوب: لغة الكتاب علمية واضحة، ومباشرة دون تكلف حافظ فيها على لغة أدبية سلسة، جعلت النص النقدى نفسه قابلاً للقراءة الممتعة.

بالكتاب مزج ناجح بين النقد الأكاديمى والأسلوب الأدبى،

مما يجعل الكتاب ممتعًا للقارئ غير المتخصص.

أما المآخذ الشكلية:

- بعض فصول الكتاب تبدو مطوّلة فى تأريخ الفلسفات والتيارات المسرحية (مثل التعبيرية والرمزية)، وربما كان بالإمكان اختصارها أو دمجها فى تحليل النصوص.
- غياب الصور أو الوثائق أو المخطوطات الأصلية للمسرحيات، رغـم أن هـذا كـان سيُعزّز من الطابع الأرشيفى للكتاب.

بناء على ما سبق فإن التقييم النقدى يتلخص في: امتياز جدة الموضوع- ندرة قيمة الاكتشاف - الجودة العالية التحليل – تحقيق قدر عالى من التوازن بين النظرية والتطبيق.

أما قيمة وأثر هذا الكتاب تتضح فى انه يسهم فى إعادة كتابة جزء من تاريخ المسرح العربى عبر بوابة «العراق». كما أنه يدفع الباحثين لإعادة التنقيب فى الأرشيف المحلى بحثًا عن رواد مغيّبين بسبب عدم انخراطهم فى المركز الثقافى.

فى الختام نقول إن هذا الكتاب هو جرس تنبيه وإيقاظ معرفى مهم فى وجه التاريخ المسرحى العراقى الذى نسى رجلاً كتب باللامعقول قبل أن نسمع عن بيكيت. وهو استعادة ذكية لرائد مسرحى لم يكن له جماعة تنظّر له، فدفن حيًا فى الأرشيف، حتى أخرجه د. على الربيعى إلى الضوء بحس باحث وأمانة مـؤرخ، ومخيلة عاشق للمسرح.

عبدالصمد خانقاه رائد كبير خرج من النسيان، وهذا الكتاب هو اختبار لضمير الباحث والمثقف، لمعرفة: هل نحن نكتب التاريخ بصدق أم نعيد تدوير منسوخاتنا المألوفة؟ فالكتاب يجيب بالقول:

الحقيقة قد تكون منسية، لكنها لا تموت.

المؤلف فى سطور:

الأستاذ الدكتور على محمد هادى الربيعى

أستاذ جامعى وباحث أكاديمى ومؤرخ مسرحى عراقى، حاصل على دكتوراه فى الفنون المسرحية من كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل، ويشغل حاليًا منصب أستاذ فى قسم الفنون المسرحية بالكلية نفسها.

تنقّل بين مسئوليات أكاديمية وثقافية عديدة، أبرزها:

رئيس تحرير مجلة «نـابـو للبحوث والـدراسـات المحكمة» (٢٠٠٥–٢٠١٥).

رئيس قسم الفنون المسرحية بجامعة بابل (٢٠٠٩–٢٠١٣).

عميد كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل (٢٠١٣–٢٠١٧).

مساهماته البحثية والمؤلفات:

عرف الدكتور على الربيعى بإسهامه الغزير فى توثيق تاريخ المسرح العراقى والعربى، حيث أصدر ما يزيد على ثلاثين كتابًا فى هذا المجال، تناول فيها:

الرواد المنسيين فى المسرح مثل: عبد الصمد خانقاه، شالوم درويش، أنور شاؤول.

الـتـاريـخ المـسرحـى المحلى مثل: «تـاريـخ المـسرح فى الحلة»، «المـسرح المـدرسى فى العهدين الملكى والجمهوري».

الإرث المسرحى المفقود مثل: «مسرحيات نعوم فتح الله سحار المفقودة»، و«المسرح المسيحى فى العراق».

الفرق المسرحية المصرية فى العراق: فرق جورج أبيض، يوسف وهبى، فاطمة رشدى.

الدراسات التوثيقية الحديثة مثل: «المسرح العراقى فى وثائق دائرة السينما والمسرح»، و«خزانة ذاكرة مهرجان بغداد للمسرح العربي».

توجهه البحثي:

يتبنى د. الربيعى منهجًا نقديًا توثيقيًا يروم استعادة الذاكرة المسرحية المغفَلة، ويُعد من أبرز من عملوا على:

أرشفة النصوص المفقودة.

إعادة قراءة تاريخ المسرح من الهامش.

ربط المسرح العراقى بسياقاته العربية والشرقية.

انتماءاته الثقافية:

عضو اتحاد الأدباء والكتاب فى العراق.

عضو نقابة الفنانين العراقيين.

عضو جمعية مؤرخى الموصل.

دراماتورجيا القلق..

المسرح فى زمن الانكسار

هند محسن حلمى

لم يعد المسرح فى زمننا الراهن قادرًا على تقديم الحكاية بوصفها نظامًا مطمئنًا، ولا الشخصية باعتبارها كيانًا مكتملًا يمكن الوثوق بحدوده النفسية أو الأخلاقية، ولا النهاية بوصفها لحظة حلّ أو استقرار. لقد تخلخلت البنية الكلاسيكية للعرض المسرحى، كما تخلخلت صورة الإنسان ذاتـه؛ فالعالم الـذى كان يمنح الـسرد منطقَه، والشخصية اتساقَها، والحدث معناه، لم يعد قائمًا بالصورة التى عرفها المسرح عبر قرونه الطويلة.

دخل المسرح، مثل الإنسان المعاصر، مرحلة الانكسار العميق؛ مرحلة تهاوت فيها السرديات الكبرى، وتآكلت اليقينيات الفكرية والأخلاقية، وانكشفت هشاشة المفاهيم التى طالما شكّلت دعائم الفهم والتمثيل. لم يعد الواقع يُقرأ بوصفه بنية مستقرة، بل كشبكة متداخلة من الأزمات والاختلالات واللايقين، وهو ما انعكس مباشرة على لغة المسرح، وبنائه الدرامى، وعلاقته بالجمهور.

فى هذا السياق، لم يعد القلق حالة طارئة داخل النص المسرحى، بل غدا شرطًا وجوديًا وجماليًا، وحالة وعى تفرض نفسها على الفعل الدرامى برمّته. قلق الإنسان المعاصر – بين فقدان المعنى، وضغط الواقع، وتسارع الزمن، وتهشّم الهوية – وجد فى المسرح فضاءً مكثفًا للتعبير، لا بوصفه منبرًا للإجابات، بل باعتباره مساحة للأسئلة المفتوحة والارتباك الخلّاق.

من هنا تنبثق دراماتورجيا القلق بوصفها مفهومًا نقديًا وجماليًا يعيد التفكير فى وظيفة المسرح وأدواته، ويقترح صيغة مغايرة للعلاقة بين النص والعرض، وبين الشخصية والمتلقى، وبين الفعل والنتيجة. إنها دراماتورجيا لا تسعى إلى التفسير بقدر ما تحتفى بالارتباك، ولا تبحث عن الخلاص بقدر ما تكشف عمق المأزق الإنسانى، فى عالم يتآكل فيه المعنى، ويختل فيه التوازن بين الفرد والواقع، وتغدو فيه الأسئلة أكثر صدقًا من أى إجابة.

فى ظل هذا التحول، يصبح المسرح مرآة لانكسار الإنسان، لا ليعيد إنتاجه فحسب، بل ليضعه عاريًا أمام قلقه، محاصرًا بأسئلته، ومفتوحًا على احتمالات لا نهائية من التأويل.

أولًا: مفهوم دراماتورجيا القلق:

تشير دراماتورجيا القلق إلى نمط بنائى وجـمالى فى المسرح المعاصر يتأسس على اللايقين بوصفه بنية، وعلى التشظى بوصفه رؤية للعالم، وعلى الانكسار الوجودى بوصفه جوهر التجربة الإنسانية. وهو مفهوم يمكن قراءته عند تقاطع عدة مسارات فكرية ونقدية، لا ينتمى إلى مدرسة واحـدة بقدر ما يتشكّل من تفاعلها.

فمن منظور هانس-تيز ليمان فى كتابه المـسرح ما بعد الدرامى، يغادر المسرح المعاصر مركزية الحبكة والشخصية لصالح البنية المفتوحة والتجربة الحسية، حيث لا يعود المعنى مُنجزًا داخل النص، بل معلّقًا بين العرض والمتلقى. هذا التعليق الدائم للمعنى هو أحد منابع القلق الدراماتورجى.

وفى ضوء الفلسفة الوجودية، لا سيما عند كيركجارد وهايدجر، يُفهم القلق بوصفه حالة أنطولوجية ناتجة عن مواجهة الإنسان لحريته، ولايقينه، ووعيه بالعدم. المسرح الذى يستلهم هذا التصور لا يعرض القلق كحالة نفسية فردية، بل كشرط وجودى عام، يتسلل إلى بنية النص وأدواته.

أما على مستوى التحليل النفسى، فإن تصورات فرويد ولاكان حول القلق بوصفه أثرًا لانفصال الذات عن المعنى المستقر، وانكسار العلاقة بين الدال والمدلول، تفسّر حضور اللغة المتكسّرة، والصمت، والتكرار القهرى فى المسرح القَلِق، حيث تفشل اللغة فى احتواء التجربة.

من هنا، لا تُبنى الدراما فى هذا السياق على تصاعد سببى تقليدى، بل على توترات داخلية، وانقطاعات دلالية، وصراعات غير قابلة للحسم. القلق لا يُروى، بل يُبنى.

القلق بوصفه آلية اشتغال درامى (تطبيقات متعددة المرجعيات):

قلق فى البنية (مرجعية ما بعد الدراما والتفكيك(: تتجلى هذه السمة فى تفكيك الخط الزمنى، وكسر وحـدة الحدث، وتبنى التكرار والـــدوران، وهو ما يتقاطع مع تصورات جاك دريدا حول تفكك المركز واستحالة المعنى النهائى. العرض لا يسير إلى نهاية، بل ينفتح على فراغ دلالى مقصود.

٢- قلق فى اللغة (مرجعية العبث والتحليل النفسى: تتجاور هنا تأثيرات بيكيت ويونسكو، حيث اللغة عاجزة، مكرورة، شبه مفرغة من وظيفتها التواصلية.

الصمت – كما يرى بيكيت – ليس غيابًا للكلام، بل امتلاء بالفشل فى القول. القلق يُنطق عبر العجز عن النطق.

٣ - قلق فى الجسد (مرجعية المسرح الجسدى والأنثروبولوجي):

وفق تصورات أنطونان أرتو فى مسرح القسوة، يصبح الجسد حاملًا للألم والاضطراب أكثر من الكلمة. فالجسد هنا لا يشرح، بل يصطدم، يتشنج، ينهار، ويقاوم، بوصفه آخر معاقل الحقيقة فى عالم كاذب.

٤ - قلق فى الشخصية (مرجعية نقد الشخصية الحديثة):

لم تعد الشخصية – كما عند لوكاش أو الدراما الكلاسيكية – كيانًا متماسكًا، بل ذاتًا منكسرة، متعددة الأصوات، وهو ما يتقاطع مع نقد ريتشارد شِشنر لفكرة الشخصية المستقرة، ومع تصورات ما بعد الحداثة عن تفتت الهوية.

- ٥ قلق فى العلاقة مع المتفرج (مرجعية بريخت وما بعده):

إذا كان بريخت قد سعى إلى إيقاظ وعى المتفرج عبر التغريب، فإن مسرح القلق يذهب أبعد: لا يوقظ وعيه فقط، بل يربكه، ويضعه فى قلب التجربة القلقة، من غير مسافة أمان. المتفرج هنا شريك فى الأزمة لا مراقب لها.

بهذا المعنى، تتحول دراماتورجيا القلق إلى منطقة التقاء بين:

المسرح ما بعد الدرامى

الفلسفة الوجودية

التحليل النفسى

التفكيك

مسرح العبث

المسرح الجسدى

وهى ليست اتجاهاً مغلقاً، بل أفقًا مفتوحًا للسؤال.

ثانيًا: زمن الانكسار وسقوط اليقين (فى ضوء السياق الفكرى والتاريخي):

يندرج هذا التحول داخل ما يصفه زيجمونت باومان بـ الحداثة السائلة؛ زمن السيولة، وعدم الثبات، وانهيار الأطر المرجعية الكبرى. كما يتقاطع مع تشخيص جان فرانسوا ليوتار لسقوط السرديات الكبرى، حيث لم تعد الأيديولوجيات قادرة على تفسير العالم أو إنقاذه.

فى هذا السياق:

الحروب (كما يحللها سوزان سونتاج بوصفها مشهدية دائمة للألم)

الهويات الممزقة (وفق دراسات ما بعد الاستعمار)

الاغتراب (كما عند إريك فروم)

فقدان المعنى (كما عند ألبير كامو)

كلها تشكّل الخلفية العميقة لمسرح لا يستطيع – ولا يريد – تقديم عالم منسجم.

اختار المسرح أن يكون صادقًا لا مريحًا؛ أن يعكس العالم مكسورًا بدل أن يعيد ترتيبه وهميًا. وهكذا، يغدو القلق ليس عرضًا جانبيًا، بل اللغة الأصدق للتعبير عن واقع لم يعد قابلًا للتفسير البسيط، ولا للخلاص السريع.

دراماتورجيا القلق: الجذور النظرية والملامح الجمالية فى زمن الانكسار:

يمكن النظر إلى دراماتورجيا القلق بوصفها نتاجًا تراكميًا لتقاطعات فكرية ومسرحية متعددة، تشكّلت عبر تحولات عميقة فى وعى الإنسان بذاته وبالعالم. فهى لا تنتمى إلى اتجاه مسرحى واحد بقدر ما تنبثق من منطقة التماس بين الفلسفة الوجودية، ومسرح العبث، والمسرح ما بعد الدرامى، والتحليل النفسى، ونقد الحداثة وما بعدها. هذا التداخل هو ما منحها طابعها الإشكالى، وجعل القلق ليس مجرد ثيمة، بل بنية جمالية شاملة.

مع المسرح الوجودى، كما عند سارتر وكامو، انتقلت الدراما من تمثيل الفعل الخارجى إلى مساءلة الداخل الإنساني؛ حيث أصبحت الشخصية كائنًا مأزومًا، محاصرًا بالاختيار، مثقَلًا بالحرية، ومهددًا بالعدم. هنا بدأ القلق يتخذ موقعه المركزى، لا بوصفه اضطرابًا نفسيًا عابرًا، بل كشرط وجودى يولّد التوتر الدرامى من الداخل، ويفكك فكرة البطل القادر على الفعل والحسم.

ثم جاء مسرح العبث ليعمّق هذا المسار؛ فعند صموئيل بيكيت وأوجين يونسكو بلغ القلق ذروته الجمالية، حيث انهارت اللغة، وتكررت الأفعال بلا جدوى، وتحوّل الصمت إلى عنصر دلالى أساسى. فى هذا المسرح، لم تعد الحكاية قادرة على التقدم، ولم تعد اللغة أداة للمعنى، بل شاهدًا على فشله. القلق هنا لم يُعرض، بل تجسّد فى البنية ذاتها: زمن دائرى، شخصيات عالقة، انتظار بلا أفق.

ومع تنظيرات هانس-تيز ليمان حول المسرح ما بعد الدرامى، تفككت مركزية النص، وتقدّم الجسد، والصورة، والحدث اللحظى، بوصفها حوامل للمعنى. لم يعد العرض يسعى إلى الطمأنة أو الإقناع، بل إلى إرباك الإدراك، ووضع المتفرج داخل تجربة حسية قلقة. هذا المسرح لا يقدّم سردية مكتملة، بل يعلّق المعنى، ويجعل التوتر حالة إدراكية مشتركة بين الخشبة والصالة.

فى ضوء هذه الجذور، تتجلى دراماتورجيا القلق عبر ملامح فنية واضحة: تفكك البناء الدرامى، وغياب الحبكة التقليدية، وتعدد البدايات والنهايات المحتملة، ولغة مأزومة تتسم بالجمل المبتورة، والتكرار، والصمت، واللا معقول. الشخصيات تظهر بوصفها ذواتًا غير مكتملة، بلا تاريخ مستقر أو هوية ثابتة، بينما يتحول الجسد إلى خطاب أساسى، مشحون بالتوتر، والتشنج، والسكون الطويل. الزمن بدوره يفقد خطيته، ويدور فى فراغ دائرى يعكس العجز عن التقدم.

ولا يقف القلق عند حدود النص والعرض، بل يمتد إلى علاقة المسرح بالمتفرج؛ إذ يُسحب الجمهور من موقع التلقى الآمن إلى موقع المشاركة فى عدم الأمان الجمالى. المتفرج لا يُمنح تفسيرًا ولا خلاصًا، بل يُجبر على مواجهة أسئلته الخاصة، وعلى الاعتراف بهشاشة المعنى.

فى هذا الإطار، لا تمثل دراماتورجيا القلق استسلامًا للانكسار، بل فعل مقاومة جمالية. إنها ترفض التبسيط، وتقاوم الحلول الجاهزة، وتُصرّ على مواجهة الواقع كما هو، دون أقنعة أو مساحيق. مسرح القلق لا يعد بالشفاء، لكنه يفضح المرض.

أما فى المسرح العربى، فتكتسب دراماتورجيا القلق خصوصيتها من واقع سياسى واجتماعى مأزوم، حيث تتقاطع الأسئلة الوجودية مع القهر اليومى، والذاكرة الجمعية المثقلة، والخيبات المتراكمة. الشخصية العربية القلقة ليست كائنًا فلسفيًا مجردًا، بل ذاتًا مسحوقة بين السلطة والخوف والمنفى الداخلى. لذلك اتجهت كثير من العروض العربية المعاصرة إلى تفكيك السرد التاريخى، واستخدام الرمزية والعبث، وكسر الإيهام المسرحى، وتقديم شخصيات مهزومة لا بطولية، تعكس عمق الأزمة بدل التستر عليها.

خاتمة:

ليست دراماتورجيا القلق مرحلة عابرة فى تاريخ المسرح، بل تعبيرًا صادقًا عن زمن فقد توازنه، وانكسرت فيه اليقينيات، وتآكلت السرديات الكبرى. إنه مسرح لا يمنح عزاءً، ولا يقدّم حلولًا، لكنه يمنح ما هو أكثر خطورة وأهمية: الوعى.

وفى زمن الانكسار، ربما لا تكون مهمة المسرح أن يرمم العالم، بل أن يقول الحقيقة، كما هي: مؤلمة، ناقصة، وقلقة.. لكنها حقيقية.

المسرح الرقمى..

بوصفه سؤالًا ثقافيًا لا تقنية عابرة

حسن عبدالهادى حسن

حين يطل كتاب «المسرح الرقمى» ضمن منشورات الدورة الثانية والثلاثين لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، فإنه لا يفعل ذلك بوصفه إضافة عابرة إلى مكتبة المسرح العربى، ولا كترجمة متخصصة موجهة إلى دائرة ضيقة من الأكاديميين، بل كإشارة ثقافية كثيفة الدلالة، تنبّه إلى تحوّل عميق يطال بنية التفكير المسرحى ذاتها. فاختيار هذا الكتاب تحديدًا، وفى هذا التوقيت، يعكس إدراكًا متزايدًا بأن المسرح لم يعد قادرًا على تجاهل التحولات الرقمية التى أعادت تشكيل علاقتنا بالزمن، وبالجسد، وبالفضاء، وبفعل التلقى نفسه. هنا لا نتعامل مع كتاب يشرح «كيف نستخدم التكنولوجيا فى المسرح؟»، بل مع نص يسأل: كيف نعيد التفكير فى المسرح حين تصبح التكنولوجيا جزءًا من نسيج الواقع لا ملحقًا به؟

هذا السؤال هو ما يمنح الكتاب ثقله الحقيقى، إذ تنطلق المؤلفة ناديا ماسورا من موقف معرفى واضح يرفض ثنائية القطيعة أو الإحلال. المسرح الرقمى، فى هذا التصور، ليس بديلًا عن المسرح التقليدى، ولا نفيًا لتاريخه، بل هو لحظة تطور ضمن سلسلة طويلة من التحولات التى عرفها هذا الفن منذ نشأته. المسرح، كما تقترح المؤلفة، كان دائمًا فنًا تقنيًا بقدر ما كان فنًا إنسانيًا؛ من القناع، إلى الإضاءة، إلى الماكينات، إلى الفيديو، لم يتوقف المسرح عن استيعاب أدوات عصره، لكن الفارق اليوم أن التكنولوجيا لم تعد مجرد أداة مساعدة، بل أصبحت وسيطًا يشارك فى إنتاج المعنى، فى هذا الإطار، يكتسب الكتاب أهميته العربية الخاصة، لأنه يأتى فى سياق ثقافى ما زال يتعامل مع الرقمنة إما بوصفها تهديدًا للهوية، أو بوصفها إغراءً شكليًا. ناديا ماسورا لا تنحاز إلى أى من هذين الموقفين، بل تطرح رؤية ثالثة ترى فى المسرح الرقمى فضاءً للتفاوض: تفاوض بين الحضور الحى والوسيط الرقمى، بين الجسد والصورة، بين الفعل المباشر والمعالجة التقنية. هذا

التفاوض لا يُقدَّم بوصفه حلًا جاهزًا، بل كعملية مفتوحة تتطلب وعيًا نقديًا مستمرًا.

اللغة التى يُكتب بها الكتاب تؤكد هذا التوجه. فهى لغة واضحة، غير متعالية، لكنها لا تتنازل عن عمقها المفاهيمى. المؤلفة تكتب بعين الباحث، لكنها لا تنسى أنها تكتب أيضًا للممارس، للمخرج، للممثل، لمصمم السينوغرافيا. هذا التزاوج بين النظرية والممارسة ليس مصادفة، بل جزء من الرؤية العامة للكتاب، التى ترى أن المسرح الرقمى لا يمكن فهمه من خارج التجربة، ولا يمكن ممارسته من دون إطار نظرى يقيه من الوقوع فى الاستعراض التقنى.

منذ الصفحات الأولى، يتضح أن الكتاب لا يتعامل مع الرقمنة بوصفها مستقبلًا مؤجلًا، بل بوصفها حاضرًا مفروضًا. الإشارة إلى جائحة كورونا ليست توظيفًا ظرفيًا، بل لحظة كاشفة أظهرت هشاشة النماذج المسرحية التقليدية حين تُغلَق المسارح، وتُمنَع التجمعات، ويصبح اللقاء الفيزيائى مستحيلًا. فى هذا السياق، لا يظهر المسرح الرقمى كترف، بل كضرورة وجودية، كوسيلة للحفاظ على فكرة المسرح بوصفه فضاءً اجتماعيًا، حتى حين يتغير شكله، غير أن الكتاب لا يسقط فى خطاب الإنقاذ الساذج. المسرح الرقمى، كما يقدمه، ليس حلًا لكل أزمات المسرح، ولا بديلًا عن الصراع الحى بين الممثل والجمهور. بل هو أفق جديد يفتح أسئلة أكثر مما يغلق، ويضع الفنان أمام مسئولية مضاعفة: أن يفهم الوسيط الذى يستخدمه، وأن يدرك أثره الجمالى والأخلاقى. هكذا يصبح المسرح الرقمى، فى جوهره، موقفًا فكريًا قبل أن يكون ممارسة تقنية، بهذا المعنى، يمكن قراءة الكتاب بوصفه نصًا نقديًا عن الحاضر بقدر ما هو نص عن المسرح. إنه يلتقط قلق العصر، وتوتره بين الاتصال والعزلة، بين الوفرة الرقمية وفقدان المعنى، ويقترح المسرح بوصفه مختبرًا لفهم هذه التناقضات. ومن هنا تبدأ رحلة الكتاب، لا من الخشبة، بل من السؤال: ماذا يعنى أن نصنع مسرحًا اليوم؟

إذا كان التحليل السابق قد انشغل بتأطير المسرح الرقمى بوصفه سؤالًا ثقافيًا عامًا، فإن التعمق الحقيقى فى طبيعة هذا التحول يبدأ من مفهوم الحضور، ذلك المفهوم الذى شكّل، عبر قرون طويلة، حجر الأساس فى تعريف المسرح ذاته. فالمسرح، فى صيغته الكلاسيكية، كان يُعرَّف بوصفه فن اللقاء الحى بين ممثل وجمهور فى زمن واحد ومكان واحد، حيث تتأسس التجربة الجمالية على التشارك اللحظى، وعلى إدراك أن ما يحدث على الخشبة لا يمكن تكراره بالطريقة نفسها مرة أخرى. غير أن هذا التعريف، على بساطته الظاهرية، يصبح موضع مساءلة حين تدخل الوسائط الرقمية إلى قلب العملية المسرحية، لا كعنصر توثيقى لاحق، بل كجزء أصيل من الفعل الأدائى نفسه، وفى كتاب «المسرح الرقمي»، لا تتعامل ناديا ماسورا مع هذه الإشكالية بوصفها أزمة يجب حلها، بل بوصفها تحولًا يجب فهمه، فالحضور، فى المسرح الرقمى، لا يُلغى ولا يُستبدل، بل يُعاد توزيعه، هناك حضور جسدى فعلى للمؤدى، لكن هذا الحضور يتجاور مع حضور آخر وسيطى، يتمثل فى الصورة الرقمية، أو الصوت المعالج، أو الجسد الافتراضى، هذه الازدواجية لا تفرغ التجربة من صدقها، بل تمنحها طبقات إضافية من المعنى، شرط أن يُنظر إليها بوصفها خيارًا دراميًا واعيًا، لا حيلة تقنية، يُعيد الكتاب، فى هذا السياق، النظر فى مفهوم «الآن وهنا» الذى طالما ارتبط

بالمسرح، «الآن» لم يعد لحظة زمنية مغلقة، بل نقطة تقاطع بين زمن حى وزمن رقمى، العرض قد يحدث فى لحظة معينة، لكنه يمتد خارجها عبر البث، أو التسجيل، أو التفاعل اللاحق. ومع ذلك، تصر المؤلفة على أن هذا الامتداد لا يعنى ذوبان التجربة المسرحية فى زمن افتراضى بلا حدود، بل يتطلب إعادة التفكير فى كيفية بناء العرض بحيث يحتفظ بكثافته، حتى وهو يعبر وسائط متعددة.

هذا التحول فى مفهوم الزمن يقود إلى إعادة تعريف التجربة المسرحية ذاتها، ففى المسرح الرقمى، لا تنتهى التجربة بانتهاء العرض، ولا تبدأ فقط عند رفع الستار. المتلقى قد يدخل إلى العمل قبل لحظة العرض عبر مواد تمهيدية رقمية، أو يظل متورطًا فيه بعد انتهائه عبر النقاشات، والمشاهدات المتكررة، وإعادة التفاعل مع عناصره. الزمن المسرحى، بهذا المعنى، يصبح زمنًا مركبًا، تتداخل فيه لحظات الحضور والغياب، المباشرة والتأجيل، غير أن الكتاب يحذر من تحويل هذا الامتداد الزمنى إلى ذريعة لتفريغ العرض من توتره اللحظى. فالمسرح، حتى فى صيغته الرقمية، يظل فن التوتر، فن الانتظار، فن ما قد يحدث ولا يحدث، لذلك تؤكد المؤلفة على ضرورة الحفاظ على نقاط كثافة زمنية داخل العرض، لحظات يشعر فيها المتلقى بأن الزمن «ينضغط»، وبأن ما يحدث لا يمكن تأجيله أو استهلاكه بلا اكتراث.

فى هذا السياق، يستعيد الكتاب بشكل ضمنى نقاشات فلسفية حول الزمن، من برجسون إلى دريدا، دون أن يغرق فى الاستشهادات المباشرة، الزمن، هنا، ليس خطًا مستقيمًا، بل تجربة إدراكية تتشكل عبر التفاعل مع الوسيط، المسرح الرقمى يكشف أن الزمن المسرحى لم يكن يومًا محض آنية فيزيائية، بل بناءً إدراكيًا تشاركيًا، وأن الرقمنة تجعل هذا البناء أكثر وضوحًا وتعقيدًا فى آن واحد.

من زاويـة أخـرى، يطرح الكتاب سـؤالًا مهمًا حول أثر هذا التحول على ذاكرة المسرح. فإذا كان العرض التقليدى يعيش فى الذاكرة بوصفه حدثًا فانيًا، فإن المسرح الرقمى يترك أثرًا ماديًا قابلًا للاسترجاع، هذا الأثر لا يلغى الفناء، لكنه يغيّر شكله، العرض يصبح قابلًا لإعادة المشاهدة، لكن إعادة المشاهدة لا تعيد التجربة نفسها، الفارق بين التجربتين يفتح مجالًا جديدًا للتفكير فى معنى التوثيق، وفى العلاقة بين الذاكرة الحية والأرشيف الرقمى.

فى السياق العربى، تكتسب هذه الأسئلة بعدًا إضافيًا. فالمسرح العربى، الذى عانى طويلًا من ضعف التوثيق، يجد فى الوسائط الرقمية فرصة لحفظ تجاربه، لكن هذه الفرصة تحمل فى طياتها خطر تحويل العرض إلى مادة استهلاكية، الكتاب لا يقدّم حلولًا جاهزة، لكنه يدعو إلى وعى نقدى يجعل من التوثيق امتدادًا للتجربة، لا بديلًا عنها، هكذا، يخرج مفهوم الحضور من بساطته التقليدية، ويصبح مفهومًا متعدد الأبعاد، لا يُختزل فى وجود جسدى فقط، ولا يُستبدل بحضور افتراضى خالص، المسرح الرقمى، كما يقدمه الكتاب، هو فن إدارة هذا التوتر الخلّاق بين أنماط مختلفة من الحضور، وبين أزمنة تتجاور ولا تتطابق. ومن خلال هذا الفهم، يفتح الكتاب أفقًا جديدًا لرؤية المسرح بوصفه تجربة زمنية متحوّلة، قادرة على إعادة اختراع نفسها دون أن تفقد جوهرها.

إذا كان المسرح، عبر تاريخه الطويل، قد ارتكز على الجسد بوصفه مركز الفعل الأدائى ومصدر حضوره الأساسى، فإن دخول الوسائط الرقمية إلى قلب العرض لم يلغِ هذا المركز بقدر ما أعاد مساءلته، فى كتاب «المسرح الرقمي»، لا يُنظر إلى الجسد على أنه عنصر مهدَّد بالاختفاء، ولا إلى الصورة الرقمية بوصفها خصمًا له، بل إلى العلاقة بينهما باعتبارها ساحة اشتباك جمالى ومعرفى تكشف تحولات أعمق فى فهمنا للتمثيل، وللمكان، ولطريقة إدراكنا للمشهد المسرحى ككل، تنطلق ناديا ماسورا من فكرة أن الجسد المسرحى لم يكن يومًا كيانًا طبيعيًا خالصًا، بل كان دائمًا جسدًا مُنتجًا داخل منظومة ثقافية وتقنية. القناع، والملابس، والإضاءة، والماكياج، كلها وسائط أعادت تشكيل الجسد عبر التاريخ، الفرق اليوم أن الوسيط الرقمى لا يكتفى بإضافة طبقة خارجية، بل يخلق نسخة موازية من الجسد، صورة يمكن أن تتحرك، وتتضاعف، وتختفى، وتعود. هذا «الجسد المضاعف» يفتح إمكانات تعبيرية جديدة، لكنه يفرض أيضًا تحديات تتعلق بالسيطرة، وبالانسجام، وبحدود المعنى.

فى المسرح الرقمى، كما يصفه الكتاب، لا يقف الجسد فى مواجهة الصورة، بل يدخل معها فى علاقة تفاوض مستمرة. الممثل لا يتنافس مع الإسقاط الضوئى، ولا تُختزل حضوريته لصالح الشاشة، بل يصبح جزءًا من تركيب بصرى مركب، حيث تتجاور المـادة والضوء، واللحم والبيكسل. نجاح هذا التركيب لا يتوقف على جودة التقنية، بل على وعى درامى بكيفية توظيفها. حين تُستخدم الصورة بوصفها عنصرًا سرديًا أو شعوريًا، فإنها توسّع أفـق المعنى؛ وحـين تُستخدم بوصفها استعراضًا، فإنها تُفرغ الجسد من قوته.

هذا التحول ينعكس مباشرة على مفهوم السينوغرافيا. المكان المسرحى لم يعد خلفية ثابتة للأداء، بل أصبح فضاءً ديناميكيًا يتغير لحظة بلحظة، الإسقاطات، والخرائط الضوئية، وتقنيات الواقع المعزز، تتيح للمكان أن يتحول من موقع إلى آخر دون انتقال فيزيائى، وأن يعكس حالات نفسية أو رمزية لا يمكن تحقيقها بالوسائل التقليدية وحدها. المكان هنا لا يُصمَّم مرة واحـدة، بل يُبرمج ليكون قابلًا للتحول، غير أن الكتاب يحذر من اختزال السينوغرافيا الرقمية فى بعدها البصرى فقط. المكان الرقمى ليس صورة فحسب، بل تجربة حسية تؤثر فى إدراك المتلقى للجسد والزمن، الضوء الرقمى يمكن أن يثقل الجسد أو يخففه، أن يضخّمه أو يفتته، أن يمنحه حضورًا طيفيًا أو واقعيًا مكثفًا. هذا التأثير يتطلب فهمًا عميقًا للعلاقة بين الجسد والتقنية، لا مجرد إتقان للأدوات.

من الناحية النظرية، يستدعى هذا النقاش أفكار ميرلو-بونتى حـول الجسد المـدرك، حيث لا يُفهم الجسد بوصفه موضوعًا فى الفضاء، بل بوصفه وسيلة

لإدراك الفضاء ذاتـه. المسرح الرقمى يضيف إلى هذا التصور بعدًا جديدًا: الجسد يدرك الفضاء، لكنه يُدرَك أيضًا عبر وسيط رقمى يعيد تشكيل صورته. هذه الازدواجية تجعل الجسد فى حالة توتر دائم بين حضوره الفيزيائى وتمثيله الوسائطى.

يتوسع الكتاب فى مناقشة هذا التوتر من خلال أمثلة تطبيقية لعروض استخدمت الإسقاطات المتحركة لا لتزيين المشهد، بل لخلق «مكان شعوري» يتفاعل مع حركة الممثل، فى هذه العروض، لا تكون السينوغرافيا عنصرًا صامتًا، بل شريكًا فى الأداء، يكاد يمتلك شخصية خاصة بـه، المكان يصبح كائنًا متحركًا، له إيقاعه وتحولاته، ويتطلب من الممثل أن يعيد ضبط جسده باستمرار.

فى السياق العربى، يكتسب هذا الطرح أهمية خاصة، لأن المسرح العربى غالبًا ما اعتمد على حلول سينوغرافية ثابتة، بسبب القيود الإنتاجية أو بسبب هيمنة النص، المسرح الرقمى يفتح إمكانية تجاوز هذه القيود، ليس عبر ميزانيات ضخمة، بل عبر إعادة التفكير فى العلاقة بين الجسد والمكان. إسقاط واحد ذكى، أو معالجة ضوئية واعية، يمكن أن تخلق تحولات درامية عميقة دون تحميل العرض عبئًا تقنيًا مفرطًا، لكن الكتاب لا يغفل عن المخاطر فالإفراط فى الاعتماد على الصورة قد يؤدى إلى تهميش الجسد، وتحويل الممثل إلى عنصر ثانوى داخل مشهد بصرى كثيف، هنا تعود المؤلفة للتأكيد على أن المسرح الرقمى لا ينجح إلا حين يحتفظ الجسد بمركزيته، لا بوصفه المصدر الوحيد للمعنى، بل بوصفه نقطة التقاء الوسائط كلها. الجسد هو ما يمنح الصورة وزنها، وهو ما يمنع الفضاء الرقمى من التحول إلى سطح بلا عمق، فى المحصلة، يقدم هذا القسم من الكتاب قراءة دقيقة لتحولات الجسد والسينوغرافيا فى المـسرح الرقمى، قـراءة لا تنحاز إلى التقنية ولا ترفضها، بل تسعى إلى فهم شروط اشتغالها الجمالى. الجسد لا يختفى فى العصر الرقمى، بل يتغير، والمكان لا يذوب، بل يعاد بناؤه وبين هذا وذاك، يظل المسرح فضاءً للتجربة الإنسانية، حتى وهو يعبر أكثر الوسائط حداثة.

حين يدخل المسرح إلى المجال الرقمى، فإن أول من يواجه هذا التحول بصورة مباشرة هو الممثل، فالممثل، الذى كان تاريخيًا مركز الفعل المسرحى، وصاحِب الجسد الوحيد القادر على توليد الحضور والمعنى، يجد نفسه فجأة محاطًا بطبقات من الوسائط: صور تُضاعف جسده، أصوات تُعالَج رقميًا، شاشات تنافسه على انتباه الجمهور، وأحيانًا عناصر غير بشرية تشاركه الفضاء الأدائى، كتاب «المسرح الرقمي» يتعامل مع هذه التحولات لا بوصفها تهديدًا مباشرًا للممثل، بل بوصفها لحظة اختبار عميقة لمعنى الأداء ذاته.

تنطلق ناديا ماسورا من فرضية أساسية مفادها أن الممثل فى المـسرح الرقمى لا يفقد مركزيته، لكنه يُجبر على إعـادة تعريفها. لم يعد الأداء قائمًا فقط على السيطرة على الجسد والصوت فى فضاء مادى، بل أصبح يتطلب وعيًا بالوسيط، وبكيفية اشتغاله، وبالطريقة التى يعيد بها تشكيل صـورة الجسد وحضوره. الممثل هنا لا يؤدى «رغـم» الوسيط، بل «من خلاله»، ويصبح جزءًا من منظومة أدائية مركبة تتداخل فيها الإنسانية مع التقنية.

هذا التحول يفتح سؤال الهوية على مصراعيه، من هو الممثل حين تتضاعف صورته على الشاشة؟ وأين يقيم حضوره الحقيقي: فى الجسد الحى أم فى تمثيله الرقمي؟ الكتاب لا يقدّم إجابات قطعية، لكنه يصر على أن هذا التوتر بين الأصل والنسخة، بين الجسد وصورته، ليس ظاهرة طارئة، بل امتداد لتحولات فلسفية أعمق فى فهم الذات المعاصرة. الممثل فى المسرح الرقمى يصبح كائنًا «هجينًا»، لا ينتمى بالكامل إلى المجال الفيزيائى ولا يذوب كليًا فى الافتراضى، فى هذا السياق، تستعيد المؤلفة، بشكل غير مباشر، أطروحات دونا هاراواى حول «السايبورغ»، حيث يُفهم الكائن المعاصر بوصفه تركيبًا بين البيولوجى والتقنى. غير أن المسرح الرقمى لا يحتفى بهذا التركيب احتفاءً طوباويًا، بل يتعامل معه بحذر نقدى. فالممثل السايبورغى ليس بطلًا خارقًا، بل ذاتًا قلقة، تتعرض باستمرار لخطر التفكك أو التشييء إذا ما فُقد التوازن بين الجسد والوسيط.

الأداء، فى هذا الإطار، يتحول من فعل إظهار إلى فعل تنسيق، الممثل لا يكتفى بإيصال الانفعال، بل ينسّق حضوره مع الصورة، يضبط توقيته مع الإسقاطات، ويعيد تشكيل إيقاعه وفق استجابة الوسيط. هذا النوع من الأداء يتطلب مهارات جديدة، لا تُدرّس عـادة فى مـدارس التمثيل التقليدية: وعى بالفضاء الرقمى، إدراك للتأخير الزمنى، قدرة على التفاعل مع عناصر غير مرئية أحيانًا، لكن الكتاب يرفض اختزال هذه المهارات فى بعدها التقنى. فالممثل، مهما تعقدت الوسائط، يظل مطالبًا بالحفاظ على صدق الأداء، وعلى

علاقة حية مع المتلقى. التقنية قد تُضخّم الأداء أو تُجزّئه، لكنها لا تستطيع أن تحل محل الفعل الإنسانى ذاته. هنا تؤكد المؤلفة أن أخطر ما يمكن أن يحدث فى المسرح الرقمى هو تحويل الممثل إلى «مشغّل واجهة»، يؤدى حركات مضبوطة بلا توتر داخلى.

يناقش الكتاب أيضًا حضور العناصر غير البشرية على الخشبة: الدمى، الروبوتات، الأفاتارات، بوصفها شركاء أدائيين. هذه العناصر لا تُطرح كمنافسين للممثل، بل كمرايا تعكس إنسانيته. حين يؤدى الممثل أمام روبوت أو صورة رقمية، فإن السؤال لا يكون: أيهما أصدق؟ بل: كيف يكشف هذا اللقاء حدود الإنسان وحدود الآلة؟ المسرح الرقمى يستخدم هذه اللقاءات لإعادة طرح أسئلة قديمة حول الذات والآخر، لكن فى صيغة معاصرة.

فى السياق العربى، يكتسب هذا النقاش حساسية إضافية. فالممثل العربى غالبًا ما يرتبط بتراث أدائى يقوم على الجسد المباشر، وعلى البلاغة الصوتية، وعلى العلاقة الحميمة مع الجمهور. دخول الوسيط الرقمى قد يُنظر إليه بوصفه تهديدًا لهذا التراث. غير أن الكتاب يدعو إلى قراءة مختلفة: الوسيط لا يلغى الخصوصية الثقافية، بل يمكن أن يعيد إبرازها، إذا ما استُخدم بوعى نقدى.

التحدى الحقيقى، كما يلمح الكتاب، ليس تقنيًا بقدر ما هو تربوى. كيف ندرّب الممثل على العمل داخل منظومة وسائطية دون أن نفقد جوهر الأداء المسرحي؟ كيف نحافظ على الجسد بوصفه مصدر المعنى، لا مجرد حامل للصورة؟ هذه الأسئلة تظل مفتوحة، لكنها تشكّل قلب النقاش حول مستقبل الممثل فى العصر الرقمى، فى المحصلة، يقدّم هذا القسم من الكتاب رؤية دقيقة للممثل بوصفه كائنًا يعيش فى منطقة بينية، بين الحضور والوساطة، بين الجسد والصورة، بين السيطرة والتفكك. المسرح الرقمى لا يطلب من الممثل أن يتخلى عن إنسانيته، بل أن يعيد اكتشافها داخل فضاء أكثر تعقيدًا. ومن خلال هذا التوتر، يظل الأداء المسرحى قادرًا على طرح أسئلته الجوهرية، حتى وهو يعبر أكثر الوسائط حداثة.

إذا كان المسرح الرقمى قد أعاد تشكيل علاقة الجسد بالصورة، والممثل بالوسيط، فإن أثره الأعمق ربما يتجلى فى إعادة تعريف الجمهور وفى تفكيك البنية التقليدية لسلطة التأليف والإنتاج المسرحى. كتاب «المسرح الرقمي» يصل فى هذا المستوى إلى جوهر التحول، حيث لا يعود السؤال متعلقًا بالشكل فقط، بل بالسياسة الجمالية التى تحكم العلاقة بين العرض والمتلقى، وبين الفرد والجماعة، وبين المركز والهامش داخل العملية الإبداعية، الجمهور، فى المسرح الكلاسيكى، كان يُفهم غالبًا بوصفه كتلة صامتة، حاضرة جسديًا، تشارك فى الحدث عبر التلقى والانفعال، لا عبر التدخل المباشر. ومع تطور نظريات التلقى فى القرن العشرين، جرى الاعتراف بدور المتفرج فى إنتاج المعنى، لكن هذا الدور ظل فى الغالب ذهنيًا وتأويليًا. المسرح الرقمى يربك هذه المعادلة، لأنه يتيح أشكالًا جديدة من المشاركة، تتراوح بين التفاعل المحدود والتدخل المباشر، وبين المشاهدة الحية والمتابعة المؤجلة.

غير أن ناديا ماسورا تتعامل مع هذه الإمكانات بحذر نقدى واضح. فالكتاب يرفض الفكرة السائدة التى تساوى بين التفاعل والقيمة الفنية، ويحذر من تحويل الجمهور إلى «مستخدم» يضغط أزرارًا أكثر مما يعيش تجربة جمالية. المشاركة، فى تصور الكتاب، ليست هدفًا فى ذاتها، بل أداة درامية يجب أن تكون مبررة داخل بنية العرض. الجمهور لا يُستدعى ليحل محل الفنان، بل ليُدفع إلى موقع أكثر وعيًا داخل التجربة.

هذا الطرح يلتقى، بشكل ضمنى، مع أفكار جاك رانسيير حول «المتفرج المُحرَّر»، حيث لا يُنظر إلى المتلقى بوصفه كائنًا سلبيًا يحتاج إلى إنقاذ، بل بوصفه ذاتًا قادرة على التفكير والتركيب. المسرح الرقمى، فى هذا السياق، لا يحرر الجمهور عبر منحه سلطة التحكم، بل عبر الاعتراف بقدرته على إنتاج المعنى داخل إطار جمالى مضبوط، فى الوقت نفسه، يفتح الكتاب نقاشًا معمقًا حول الدراماتورجيا التعاونية بوصفها البنية الإنتاجية الأنسب للمسرح الرقمى، فالعرض الرقمى لا يمكن أن يكون نتاج رؤية فردية معزولة، لأنه يقوم على تداخل تخصصات متعددة: كتابة، إخراج، تصميم بصرى، برمجة، صوت، وأحيانًا تفاعل جماهيرى. هذا التداخل يفرض إعادة توزيع للسلطة الإبداعية، ويجعل من التعاون شرطًا بنيويًا لا خيارًا تنظيميًا، تطرح المؤلفة مفهوم «نقطة البوصلة» كأداة دراماتورجية تسمح بتوحيد الرؤية دون فرض مركز صارم. هذه النقطة لا تمثل نصًا نهائيًا، بل مبدأ توجيهى، أو سؤالًا محوريًا، يعود إليه الفريق كلما تشعبت المسارات الإبداعية. بهذا المعنى، يصبح التأليف عملية مستمرة، لا مرحلة منتهية، ويغدو النص كيانًا مفتوحًا على التعديل وإعادة الصياغة، هذا التصور يعيد توزيع مفهوم المؤلف، لا يلغى وجوده، بل يضعه داخل شبكة من العلاقات. النص المسرحى فى العصر الرقمى قد يكون مونولوجات متجاورة، أو تعليمات أدائية، أو خرائط بصرية، أو حتى قواعد بيانات. الكتابة نفسها تتحول إلى ممارسة هجينة، تتقاطع فيها اللغة مع التصميم والبرمجة. هنا، لا يعود السؤال: من كتب النص؟ بل: كيف تشكّل المعنى عبر هذا التفاعل الجماعي؟

حين نعيد قراءة هذه الأطروحات من داخل السياق العربى، تظهر التحديات بوضوح أكبر. فالمسرح العربى يعيش، فى كثير من تجاربه، تحت وطأة مركزية المؤلف أو المخرج، وضمن بنى إنتاج هشة لا تسمح بسهولة بتشكيل فرق متعددة التخصصات. كما أن الإمكانات التقنية، رغم تحسنها النسبى، ما زالت محدودة، ويقابلها أحيانًا خوف ثقافى من فقدان الهوية أو من «تشويه» المسرح بالتكنولوجيا.

غير أن الكتاب لا يدعو إلى القفز فوق هذه التحديات، بل إلى التفكير فيها بواقعية. المسرح الرقمى، كما يُفهم هنا، لا يشترط ميزانيات ضخمة، بل يتطلب وعيًا دراماتورجيًا بكيفية استخدام الوسيط. واجهة تفاعلية بسيطة، أو إسقاط ضوئى مدروس، أو معالجة صوتية واعية، يمكن أن تفتح آفاقًا جمالية حقيقية دون أن تثقل كاهل الإنتاج.

الأهم من ذلك أن المسرح الرقمى، فى السياق العربى، يمكن أن يكون أداة لإعادة قراءة التراث، لا لاستبداله. النصوص الكلاسيكية، والمرويات الشعبية، والطقوس الأدائية، يمكن أن تُعاد صياغتها عبر وسائط رقمية دون أن تفقد جذورها. الوسيط هنا لا يُستخدم لمحاكاة نماذج غربية، بل لتفجير إمكانات كامنة فى الثقافة المحلية، صدور هذا الكتاب عن مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى يكتسب، فى هذا السياق، دلالة خاصة. فهو يضع قضية المسرح الرقمى على جدول النقاش المؤسسى، ويمنحها شرعية ثقافية كانت غائبة أو مؤجلة. الترجمة هنا ليست فعل نقل لغوى فقط، بل فعل تموضع ثقافى، يربط التجريب العالمى بحاجات محلية ملحّة.

فى النهاية، لا يقدّم كتاب «المسرح الرقمي» تصورًا مغلقًا للمستقبل، بل يفتح أفقًا إنسانيًا للتفكير والعمل، هو كتاب عن المسرح، لكنه أيضًا كتاب عن الإنسان فى زمن الوسائط، عن الجسد حين يواجه صورته، وعن اللقاء حين يتغير شكله، وعن الفن حين يصر على البقاء حيًا داخل عالم يتغير بلا توقف. ومن خلال هذا الأفق المفتوح، يدعو الكتاب صناع المسرح العربى إلى ألا يقفوا خارج التحول، ولا أن يذوبوا فيه بلا نقد، بل أن يشاركوا فى صياغته بوعى، وبحس جمالى، وبشجاعة فكرية.

نوادى المسرح

فى عالم متغير(٨)

أحمد عادل القُضَّابِى

١/٢/٣ سرديات النهاية مقابل سرديات اليوتوبيا

تمثَّلت «سردية النهاية» فى عدد من عروض مهرجان نوادى المسرح الحادى والثلاثين؛ وهى: «ثامن أيام الأسبوع» (إخراج: عبدالخالق أحمد؛ الجيزة)، «لعبة النهاية» (إخراج: أحمد مجدي؛ المنصورة)، «آخر الأرض» (إخراج: أحمد رضوان؛ السويس)، «موسم الحرب والغناء» (إخراج: أحمد سعد؛ بورسعيد). وتنتقى «سردية النهاية» -فى العروض المشار إليها- أحداثًا تبدو بسيطة، فنجدها: انتظارًا للنهاية التى لا تأتى طواعية فى «لعبة النهاية»، والبحث عن آخر قطعة أرض صالحة لإقامة الحياة فى «آخر الأرض»، وممارسة القتل الممنهج فى «موسم الحرب والغناء»، وهذه الأحداث قابلة للحدوث وإن كانت تخييلية، ويمنحها ترابطها قابلة التصديق لدى المتلقى.

كما تمثَّلتْ «سردية اليوتوبيا» فى عرضى: «طقوس الإشارات والتحولات» (إخراج: أحمد زكى؛ القاهرة)، «موسم الحرب والغناء».

تتكون «سردية النهاية» (الديستوبيا) من المكونات البنائية؛ التالية:

- الفاعلون: حفار القبور الفاسد أخلاقيًا فى عرض «ثامن أيام الأسبوع»، والذى يعمل على إنهاء حياة من يصل إلى فضاء المقابر الذى يسيطر عليه مع مجموعة من المشوهين (الزومبى). وفى عرض «لعبة النهاية» نجد (هام) الكفيف القعيد و(كلوف) مراقب العالم الخارجى يقفان على حدود النهاية «فى عالم مجرد يقف على حافة الزمن» (جيمس ميردوند؛ ص ١٨٧). وفى عرض «آخر الأرض» نجد العرافة والمجموعة التى تصطحبها، وضمنهم مجموعة من السجناء. وفى عرض «موسم الحرب والغناء»؛ نجد القاتل (هربرت) مجرم الحرب السادى.
- الأحداث: هى الأحداث التى يتم إيرادها فى السردية عبر التسلسل التعاقبى، ويتم وضع علاقات بينها وبين غيرها من الأحداث. ففى عرض «آخر الأرض» نجد سفية النجاة تحمل مجموعة من الناجين تم اختيارهم بالقرعة، يصحبهم عدد من السجناء المجرمين، بالإضافة إلى العرافة التى تعرف أنه لا خلاص لهم، كما أنهم لو وصلوا إلى الجزيرة الأمنة فإنهم ليس لديهم القدرة على التناسل لاستمرار الحياة، ليس معهم سوى ثلاث نساء مسنات هن العرافة والعاهرة والعجوز العمياء، وتستمر رحلة السفينة نحو النهاية بحثًا عن أمل غير موجود لتتحطم فى النهاية. كانت الأحداث تسير فى مسار حتمى نحو النهاية (الدستوبيا). كذلك فى عرض «لعبة النهاية» حيث الزمن المتوفق والأحداث المتكررة ولا شيء يتقدم للأمام، (هام) لا يموت، و(كلوف) لا يهرب، و(نيل) و(ناج) فى صندوق القمامة، كأن النهاية مقيمة وثابتة ومستمرة. أما عرض «ثامن أيام الأسبوع» فلا أحداث كبيرة بين وصول الرجل إلى فضاء المقابر وبين إتمام عملية دفنه سوى مجموعة من المحاورات العنيفة بين الرجل وحفار القبور، والنهاية ماثلة أمام أنظار الجميع وجاثمة على المشهد عبر فضاء المقابر الذى يحتوى الأحداث والشخوص.
- السياق: وهو الذى يتم فيه انتاج خطاب العرض المسرحى، ويحتوى على الأحداث، ووسائل الخطاب سواء كانت لغوية (الحوار) أو غير لغوية (الصورة، الموسيقى، أداء الإيمائى للممثلين)، وفضاء الحدث الذى يتواجد به الحدث والفاعلين، فنجده فى عرض «لعبة النهاية» و«ثامن أيام الأسبوع» غير محدد بدقة على الرزمانة الزمانية أو الإحداثيات الجغرافية المعروفة، فالغرفة التى يتواجد بها (هام) و(كلوف) فى «لعبة النهاية» يمكن أن توجد فى أى مكان بالعالم ليس لها أى احداثيات، وكذلك لا نعرف لفضاء «لعبة النهاية» أى تحديد زمانى دقيق، ربما لأن الزمن متجمد فى هذه اللحظة، والأمر كذلك فى «ثامن أيام الأسبوع»، فباستثناء فضاء المقابر التى لا نعرف فى أى بلد أو فى أى عصر توجد، لا يوجد أى تحديد زمانى لهذه اللحظة الوجودية. عرض «آخر الأرض» يحدد لنفسه إحداثيات مكانية متخيلة (آخر الأرض)، لكن زمنه غير متجمد، فالأيام

والليالى تمر دون تحديد حقيقى لعصرها على الروزمانة، ومرور الأيام والليالى ضرورة لوجود الرحلة التى تقطعها السفينة بمجموعة الناجين غير الناجين. عرض «موسم الحرب والغناء» هو الوحيد من بين عروض «سردية النهاية» الذى يحدد فضاء أحداثه، بأنها الفترة الزمنية الواقع بها الحرب العالمية الثانية، وأراضى أوروبا الشرقية التى تعرضت للاحتلال الألمانى، ربما لأن النص المأخوذ عنه «عندما انتهت الحرب» لـ(ماكس فريش). العروض الأربعة تم وضعها فى مسرحى روض الفرج والسامر ذا التصميم الإيطالى الغربى عن نصين غربيين تم الإعداد لهما، ونص لمؤلف عراقى، ونص لمؤلف مصرى، ولم يمنح الفضاء غير المنظور للعلبة الإيطالية أيًا من العروض الأربعة أى خصوصية أو إضافة ثقافية، كانت الأحداث والفاعلين الناطقين باللغة العربية مجرد امتداد لهذه الوضعية الثقافية الغربية للمشاهدة التى يفرضها النموذج الإيطالى للمسرح على العروض والمشاهدين، ولو فى الجزء اللاواعى من عقولهم، ف«تنظيم المحتوى المستتر قد ينظر إليه كبيان للقوى الاقتصادية والاجتماعية وكتمثيل لمعاملة نفسية تكشف وظيفة اللاوعى كتنويع للأسطورة الثقافية أو كمساحة لمساحة انتقالية تعرض البقية الثقافية المتراكمة لسلسة من اللحظات الوقتية»(جيمس ميردوند؛ ص ٣٣) ، ليعمق غربة المشاهد عما يعرض أمامه من أحداث بفعلها - فى الأغلب فاعلون - يحملون أسماءً وهويات غربية؛ وربما كانت أزيائهم كذلك.

كما أن حديث مخرجى عرضى «آخر الأرض» و«موسم الغناء والحرب» يمكن أن يشكل جزءًا من السياق المقدم به خطاب العروض المسرحية. يقول (أحمد سعد) مخرج عرض «موسم الحرب والغناء» فى حديث صحفي: «هذا العرض يناقش بشكل مباشر ما تفرضه علينا الحروب من شتات اجتماعى ونفسى لا يمكن أن تُشفى منه المجتمعات إلا بعد عقود من الزمن»(رنا رأفت؛ ب؛ ص٦)، أما (أحمد رضوان) مخرج عرض «آخر الأرض» فيرد على سؤال «هل للتوقيت دخل فى اختيار تقديم العرض؟»، فيقول: «من ينظر فى اللحظة التى يعيشها العالم الآن ويتأملها، خاصة فى منطقتنا، يدرك تمامًا أننا نحتاج إلى سفينة نجاة، وأن الأمر لم يعد يحتمل التأجيل وعلينا القيام بفعل ما من أجل تحقيق النجاة لأنفسنا ولمن حولنا»(رنا رأفت؛ أ؛ ص ٦)، وهذه الكلمات تكشف عن محاثية خطاب العروض المسرحية للحظة الراهنة سياسيًا واجتماعيًا، عبر المخاطر المحتملة من حدوث صدام بين روسيا وحلف الناتو بسبب الحرب الأوكرانية، أو ما يحدث على مرمى البصر من ممارسات الإبادة الجماعية التى تمارسها الجماعات الصهيونية فى غزة الفلسطينية، كذلك ستجد أن العرضين قادمان من محافظتين على خط المواجهة مع العدو الصهيونى، هما محافظتا السويس وبورسعيد.

- الترتيب الزمنى للأحداث: يتم السرد فى نسق خطى تعاقبى لتسلسل أحداث السردية، باستثناء القليل من مشاهد الاسترجاع (الفلاش باك) فى عرضى: «موسم الحرب والغناء»، و«آخر الأرض»، لتوضح المؤثرات الفكرية والعقائدية التى صنعت شخصية السفاح (هربرت) فى العرض الأول، والسياق الاجتماعى القادم منه مجموعة الناجين المحتملين فى العرض الثانى. فجاءت الأحداث مرتبة فى زمن خطى فى العروض الأربعة لسردية النهاية، ربما ليدفع التركيز إلى اللحظة الأخيرة التى ينبغى أن لا تليها أى لحظة زمنية أخرى. هذا الترتيب الزمنى يمنح السردية فرصة تحقيق وظيفتها؛ ففى عرض «موسم الحرب والغناء» تفسر السردية كيف تقود المعتقدات المتشددة والأفكار الأيديولوجية المتحجرة العالم إلى نهاية مفجعة، وفى عرض «أخر الأرض» تبرر السردية لماذا لا يوجد أمل فى أى خلاص من النهاية الكارثية المرتقبة لأن محاولة النجاة لم تكن مدروسة جدية وكانت عشوائية مما قاد المجموعة إلى مصير كارثى بعثية.

- السببية: وهى العلاقة التى اعتمد عليها عرضى: «آخر الأرض»، و«موسم الحرب والغناء»؛ فى ربط الأحداث، حيث خضعت جميع الأحداث لأن تكون إما سببًا أو نتيجة، وهو ما يقترب من مفهوم الحبكة الدرامية التقليدية التى تعمل على تسلسل الأحداث. بينما خلا عرضا: «ثامن أيام الأسبوع»، و«لعبة النهاية» من هذه السببية بسبب البنية العبثة لها. لكن جميع العروض قدمت ربطًا بين ما هو ماضى تمثل فى بعض الشخوص كما فى شخصية الأستاذ فى عرض «موسم الحرب والغناء»، وشخصيتى (ناج) و(نيل)، أو فيما يتم بثه عبر الحوار المسرحى فى معظم العروض، وبين ما هو مستقبل، حيث كانت اللا-نجاة فى عرض "آخر الأرض»، أو دفن الحفار للشخص حيًا فى «ثامن أيام السبوع»، فالسردية تربط باحكام ما بين الماضى والمستقبل.

وقد احتوى خطاب عرض «موسم الحرب والغناء» على سرديتين متضادين من «السرديات الكبرى» يتصارعان، هما «سردية النهاية» (الديستوبيا)، وسردية «اليوتوبيا». تمثلت «سردية النهاية» (الديستوبيا) فى أحداث العرض التى امتلأت بالقتل وممارساته والتى حملها إلى العرض نص (ماكس فريش) (اللغوي) «عندما انتهت الحرب»، وكذلك تمثَّلتْ فى مفردات السينوغرافيا (البصرية) التى جاءت بمجسم للانفجار النووى ظل جاسمًا على الصورة البصرية للعرض فى معظم مشاهده، وكذلك تمثَّلتْ فى بعض المفردات الموسيقى المستوحاة من ألحان كنسية وموسيقى عصر الباروك، وصوت آلة (الكاخون)، وهى (أصوات) التى أضفت مزيدًا من التوتر والترقب انتظارًا للنهاية، وتمثَّلتْ فى كلمات المخرج: «الهدم لا يكلف أكثر من لحظة»(رنا رأفت؛ ب؛ ص ٦) (النص المحيط Paratext). فى مقابل «سردية النهاية» (الدستوبيا) جاءت «سردية اليوتوبيا» التى تمثَّلتْ فى جمل حوارية أضافها الإعداد لنص (ماكس فريش)، وتمثَّلتْ فى السينوغرافيا التى قدمت عالم ميتافيزيقى انتقلت له بعض الشخوص المفعول بها فى الأحداث الدرامية للعرض، وتمثَّلتْ كذلك فى موضعها فى جغرافيا الفضاء المسرحى فى مكان مرتفع، وفى رموز دينية تم إضافتها للأزياء. تعارضت السرديتين وتزامنتا فى سياق العرض، فكانت «سردية اليوتوبيا» فى الأعلى بتمثلاتها اللغوية والمصورة والرمزية، و«سردية النهاية» بتمثلاتها اللغوية والأحداث والسمعية فى الأسفل فى مستوى صفر من الفضاء المسرحى.

الأفعال السمعية

المسرح وفينومينولوجيا الاستماع(٢)

تأليف: جورج-هوم كوك
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

عُرضت مسرحية «مزامنة الشفاه « لأول مرة عالميًا فى مسرح باربيكان بلندن فى سبتمبر ٢٠٠٨، وتطلبت من الجمهور الجلوس لمشاهدة ملحمة من تسعة فصول استمرت تسع ساعات. ورغم وجود فترات استراحة منتظمة نسبيًا، إلا أن طلب التركيز على هذا النوع من المسرح يتطلب جهدًا كبيراً، وبالفعل، كان علينا بذل جهد كبير! كان حضور «مزامنة الشفاه» «عملًا شاقًا»، ليس فقط بسبب ضخامتها وسرعتها وما ترتب على ذلك من صعوبة فى تجميعها معًا لتكوين سرد متماسك، كما أشار جيمس رينولدز. بل حثتنا «ليب سينك» على تنمية مهاراتنا فى الانتباه والحركة الحسية، بالإضافة إلى قدراتنا التخيلية، وقدرتنا على بناء السرد، وإدراكنا الكلى.(١) من خلال تجسيد العلاقة المعقدة بين الصوت والكلام واللغة بشكل أدائى، تطلبت «مزامنة الشفاه» من الجمهور الانخراط فى مناورات انتباه معقدة ومرحة بطبيعتها. ومن الأمثلة التى لا تُنسى، بداية الفصل الخامس، بعنوان «ماريا».

يبدأ الفصل بماريا، فى منتصف المسرح، جالسةً إلى طاولة أمام حاسوب محمول. لقد خضعت للتو لجراحة فى الدماغ وفقدت قدرتها على الكلام. يخبرنا طبيبها أن العملية ستؤدى إلى فقدانها القدرة على الكلام، ولكن ليس صوتها. خلفها، يُعرض ما تراه على حاسوبها المحمول على شاشة عرض ضخمة؛ رسم بيانى صوتى. فى الدقائق التالية، يشهد الجمهور عملية تأليف مقطوعة موسيقية (تناغم رباعى على النمط الجريجوري) تُؤلف فى الوقت الفعلى. تبدأ ماريا بإصدار سلسلة من الأصوات الزفيرية، تقع بين الغناء والكلام. وبينما تُصدر هذه الأصوات، نراها فى شكلها المرئي/العلمى كترددات على الرسم البيانى الصوتى. بمجرد أن تُسجل هذا الخط الأساسى الأولى، تُوقف التسجيل، ثم تُعاوده باستخدام هذا المشهد الصوتى كأساس لإنتاج لحن ثانوى يُضاف إليه. يتكرر هذا مرتين أخريين، بحيث أنه فى المرة الرابعة، تُرتجل (أو يبدو أنها تُرتجل) على هذه النوتة الصوتية، ينتج نوع من التناغم الرباعى.

ليس فقط ما يُسمع، بل أن نبدأ بالتفكير فى كيفية سماعنا. يُشتق فعل «الاستماع» من كلمة «hlysnan»، وهى كلمة إنجليزية قديمة من أصل جرمانى، وتعنى «الانتباه إلى». وبالتالى، من الناحية الاشتقاقية والفينومينولوجية، يُعد الاستماع فعل انتباه: فالاستماع هو الانتباه إلى الصوت (الأصوات)؛ والتركيز عليه، وإبرازه، ومحاولة التقاط شكله أو طابعه أو جوهره. وقد كشفت تجربة حضور هذا الجزء من الأداء أن الانتباه يتجاوز مجرد الانتباه الأحادى البعد. فعلى سبيل المثال، يمكن أن يعمل الاستماع على أكثر من مستوى فى الوقت نفسه. عند الاستماع إلى، أو بالأحرى الانتباه إلى، هذا التسلسل من تقنية «مزامنة الشفاه»، ووجود أكثر من صوت قيد التشغيل فى الوقت نفسه. عند الاستماع إلى، أو بالأحرى الانتباه إلى، هذا التسلسل من تقنية مزامنة الاستماع، ومع وجود أكثر من صوت واحد قيد التشغيل فى الوقت نفسه، كان عليّ أن أنخرط فى نوع من التلاعب الصوتي/السمعى. بالإضافة إلى ذلك، وعلى عكس الاستماع إلى مقطوعة موسيقية كورالية على الراديو، لعب وجود التجسيد المرئى للأصوات دورًا حاسمًا فى تجربة الاستماع. هذه الآثار، وهذه العلامات، مكنتنى من التمسك بالأصوات داخل المشهد الصوتى بشكل ملموس أكثر، مما ساعد فى عملية التلاعب السمعى. بعبارة أخرى، وكما أكد تيم إنجولد، فإن النظر ليس عدوًا للاستماع بل هو مُيسِّر له: «إن دمج الرؤية فى عملية الإدراك السمعى هو ما يحول السمع السلبى إلى سمع نشط». فالنظر والاستماع «يستحوذان» على بعضهما البعض. علاوة على ذلك، يُجسد هذا المشهد الطرق التى يجب على الجسد من خلالها أن يمدد نفسه من أجل الإدراك. طوال هذا المشهد، كنتُ على دراية بالحركة ليس فقط على مستوى الزمن (الموسيقى/الصوت الذى يمر عبر الزمن)، بل كنتُ على دراية أيضًا بالحركة الجسدية والوجودية التى قمتُ بها، بصفتى أحد رواد المسرح، أثناء الاستماع. وهكذا، لا ينطوى الاستماع على مجرد تفاعل مستمر مع إمكانيات بيئة معينة، بل يخلق مساحة: مساحات الاستماع.

بهدف استكشاف هذه الفكرة بشكل أعمق، واقتراح طرقٍ قد تُشكك من خلالها تجربتنا الصوتية فى المسرح المعاصر فى المفاهيم الراسخة للتجربة السمعية، لا سيما العلاقة الظاهرية بين الصوت ومصدره والمكان، سأتأمل الآن فى تجربتى لحضور عرض «شون-كين» لفرقة «كومبليستي». عُرضت المسرحية فى مسرح باربيكان فى فبراير ٢٠٠٩، وهى مستوحاة من أحد أهم

كُتّاب القرن العشرين فى اليابان، جونيتشيرو تانيزاكى. تروى «شون-كين» قصة حياة عازفة شاميسن أرستقراطية، سادية مازوشية، وعمياء (شون-كين)، وخادمها وحبيبها وتلميذها المخلص، ساسكى، الذى يتعرض للإيذاء باستمرار، والذى يقضى حياته فى التدرب على عزف الشاميسن بإخلاص وتلبية كل نزواتها، حتى يُعمى نفسه فى النهاية كرمز للاتحاد النهائى.

لموقعنا فى المسرح دورٌ مهم فى إدراكنا للحدث المسرحى، ليس فقط من حيث «خطوط الرؤية» أو «خطوط السمع»، بل وبشكل أدق من حيث الانتباه: فالمواقع المختلفة تتطلب أنماطًا مختلفة من الانتباه. وينطبق هذا بشكل خاص على عروض مثل «شون-كين» التى تستخدم الترجمة النصية. كان مقعدى فى أقصى يمين قاعة باربيكان الضخمة، فى منتصف الصفوف تقريبًا. وعلى خشبة المسرح، بدا أن هناك أربعة مكبرات صوت، اثنان منها بأحجام مختلفة، على كل جانب، أحدهما فوق الآخر. والأهم من ذلك، أننى كنت فى نهاية الصف، لذا كان مقعدى مائلًا بزاوية حادة. ونتيجة لذلك، بينما كانت الترجمة النصية، المثبتة على الحائط، بجوارى مباشرة، على بعد أربعة أمتار تقريبًا فوق مستوى نظرى، شعرت أن خشبة المسرح نفسها هامشية بعض الشيء.... بسبب قربى من المسرح وموقعى فيه، كان من شبه المستحيل، أو هكذا شعرت على الأقل، قراءة الترجمة المصاحبة مع الحفاظ على نوع من الوعى المحيطى بمصدر هذه الكلمات. ومع ذلك، ومن المفارقات، أن وجود الصوت المُشغّل هو ما زاد من صعوبة هذه المهمة. ففى حالة شون-كين، كان المسرح مُضخّمًا بشكل كبير بواسطة العديد من الميكروفونات، لدرجة أن إدراكى للعلاقة بين الصوت ومصدره أصبح موضع شك. وقد كان هذا صحيحًا بشكل خاص فى حالة الكلام.

اقترح ريك ألتمان أنه فى المسرح «لا يساورنا أدنى شكٍّ على الإطلاق بشأن هوية المتحدث [...] فآذاننا تخبرنا بذلك». ومع ذلك، يستند تأكيد ألتمان إلى افتراض أن الممثلين على خشبة المسرح يتحدثون بشكل طبيعى دون مساعدة الميكروفونات أو مكبرات الصوت من أى نوع. وبالتالى، فى حالات مثل شون-كين، وإلى حدٍّ أقل، مزامنة الشفاه، حيث يتم تضخيم أصوات الممثلين بشكل متزايد من خلال ترتيبات وتكوينات معقدة لمكبرات الصوت، غالبًا ما تخطئ آذاننا. فعندما يبدو الصوت وكأنه منفصل بطريقة ما عن مصدره، تتأثر قدرتنا على التركيز على موقعه الأصلى سلبًا، وغالبًا ما يصبح الانتباه الموضوعى مجزأً ومشتتًا.

على سبيل المثال، فى بداية عرض «شون-كين»، يتقدم ساسكى، كرجل عجوز، ببطء نحو الجمهور. فى تلك اللحظة، سمعت صوت رجل عجوز قادمًا من مكان بعيد إلى يمينى. للحظة، لم أدرك حتى أن هذا الصوت صادر عن يوشى أويدا، الممثل الذى يؤدى دور ساسكى. كان هناك تعدد أبعاد غريب ومريب فى أصوات الكلام التى سمعتها. لم يقتصر الأمر على اتساع نطاق انتباهى، بل والأهم من ذلك، أن الضوضاء والإشارة أصبحتا فى حالة تغير مستمر. لم يكن الأمر أننى مشتت بسبب هذا الانفصال الغريب عن الجسد، بل إن حالة عدم اليقين المفاجئة بشأن مصدر هذا الصوت المجرد من الجسد قد سُجلت بوضوح فى صميم تركيزي: المحتوى الهامشى والموضوعى بدا للحظة وكأنهما يتعايشان فى حالة من الغموض الشديد والمسرحى بطبيعته. بعيدًا عن كونه ثابتًا ومتجانسًا، كشف هذا المثال عن الطبيعة الجدلية والديناميكية للانتباه. تُثير هذه الأحداث حواسنا الانتباهية، وتحفزنا بالتالى على الانتباه ليس فقط إلى غموض مجال الانتباه، بل إلى ديناميكيات فعل الانتباه نفسه. فمن خلال الانتباه، تبرز الضوضاء الخلفية لما يبدو غير ذى صلة، وتُسمع وسط النظام المُهيكل للقصد السردى والفنى. فى الواقع، يُشير هذا المثال إلى ضرورة الابتعاد عن الميل الطبيعى لفصل الانتباه عن التشتت، والتركيز بدلًا من ذلك على مناقشة ووصف الظهور الظاهرى لموضوع انتباهى مُحدد ضمن سياقه الانتباهى المُناسب.

ومن المثير للاهتمام، أن ظاهرة مماثلة حدثت خلال المشهد الافتتاحى لـ «مزامنة الشفاه». تبدأ المقطوعة بآدا، مغنية الأوبرا التى تؤدى دورها ريبيكا بلانكنشيب، واقفةً بمفردها، وكأنها «منغمسة» فى المشهد الصوتى الحزين والمنتشر لسمفونية جوريكى الثالثة الحزينة. فى البداية، سحرتنى، بل غمرتنى، ما رأيته - صورة امرأة فاتنة على خلفية حمراء غنية، مع موسيقى تصويرية تُغلف هذا المشهد بنسيج وثقل معينين. ثم، بعد بضع ثوانٍ، أدركت أن هذه المرأة فى المشهد كانت مصدرًا، أو بالأحرى مصدرًا مشاركًا، لهذا الصوت الجميل بشكل مذهل: بدت آدا، مغنية الأوبرا، وكأنها «منغمسة» (٢) فى الصوت (الأصوات) الذى صنعته بنفسها. ينتج عن هذا الإزاحة للصوت من مصدره تأثيرات أخرى غريبة، أبرزها، الإنشاء اللحظى لما يُعادل «مقياس الصوت» المسرحى لميشيل شيون.(٣)

على سبيل المثال، فى إحدى لحظات عرض «شون-كين»، سمعتُ صوت رجل عجوز يتحدث باليابانية، لكننى عجزتُ تمامًا عن تحديد هوية الجسد الذى صدر منه. نظرتُ حولى باحثًا عن أى دليل، وأمعنتُ النظر فى الترجمة المكتوبة والممثلين الصامتين على خشبة المسرح، لكننى لم أجد شيئًا. والجدير بالذكر أن هذا الصوت لم يكن مجرد صوت مسموع، أى صوت لا يمكن رؤية مصدره أو تحديده. بل، بما أن الصوت كان يُعاش وكأنه يقع فى قلب السياق السردى والمكانى، فقد تجلى كحضور غائب غريب، مما جعل الاستماع والنظر فى حالة من الاضطراب. ومع ذلك، كانت هذه التجربة قصيرة جدًا؛ فبمسح البيئة بحثًا عن معلومات، وبمدّى قليلًا إلى يمينى، تلاشت هذه الظاهرة الصوتية. وبينما كنتُ أمدّ يدى حول نسيج الأجساد أمامى، عثرتُ على الجسد الذى انفصلت عنه هذه الظاهرة الصوتية بشكلٍ مقنع: ألا وهو ساسكى. نشأت هذه الظاهرة كنتيجة مباشرة لتأثيرات الصوت المضخم بقوة على إزاحة الرؤية، بالإضافة إلى حقيقة أن رؤيتى لهذا الجزء من المسرح كانت محجوبة مؤقتًا. فعادةً، كما يلاحظ ألتمان، نستطيع تحديد الموقع الدقيق للممثل، حتى لو كانت الإضاءة خافتة وكان ظهره لنا، وذلك بفضل خصائص الإدراك السمعى التى تُحدد الموقع المكانى وتُحسّنه. مع ذلك، فى هذا المثال، ما قد يُوصف عادةً بأنه لحظة عابرة من انطفاء الرؤية، تحوّل إلى لحظة غامضة للغاية، وبالتالى مسرحية بطبيعتها، من الغموض الإدراكى حيث تم اختبار قدراتى التفاعلية بشكل كبير، وإن كان مؤقتًا. وكما يُبيّن هذا المثال، مع ظهور المشهد الصوتى المسرحى، تظهر تجارب مكانية صوتية مثيرة للاهتمام، وتحدّية، وغير مألوفة. ومع ذلك، فإن المشهد الصوتى للمسرح لا يبشر بعصر جديد من السمع حيث يتردد صدى الصوت، أو بالأحرى «الضوضاء». كما أن تجارب الغموض والالتباس، كما وُصفت أعلاه، لا تقتصر على مجال التشتت. فهذه الظواهر شبه الصوتية ليست فقط محفزًا لقدراتنا الانتباهية، بل إنها، إلى حد ما، ناتجة عن ممارسات الانتباه الجسدى الديناميكى. علاوة على ذلك، على الرغم من أن الكثيرين اقترحوا أن الصوت غير مكانى،(٤) فإن هذا التصور لا يعتمد فقط على مفهوم إقليدي/هندسى للفضاء يستبعد مناقشة كيفية الشعور بالفضاء، بل إنه ينطوى على مفهوم خطى، أحادى الاتجاه، وثابت للإدراك، وهو مفهوم غير قابل للتطبيق. وتتجلى التجربة الظاهرية للشعور بالفضاء والمكانية فى مثالى الأخير.

وفى الدقائق الأخيرة من عرض شون كين، لاحت ظاهرة

بالغة الجمال والجاذبية: فى مناسبتين أو ثلاث، ارتفع سرب من الطيور البيضاء الكبيرة بشكل مائل من خلف المسرح، ثم اختفى وهو يطير إلى الكواليس. كانت تجربة رؤية هذه الطيور نابضة بالحياة بشكل مذهل. كانت، بالطبع، مجرد صور معروضة على شاشة كبيرة. لكن هذه الحقيقة التجريبية كانت محجوبة إدراكيًا بصوت عالٍ؛ إذ كان كل عرض متزامنًا مع أصوات سرب من الطيور وهى ترفرف بأجنحتها. قد يقول قائل: «لا شيء غير عادى فى ذلك؛ فالتأثيرات المذهلة لتزامن الرؤية والصوت شائعة لدرجة أنها أصبحت عادة». ومع ذلك، كما تم إدراكها، كانت هذه الظاهرة بعيدة كل البعد عن الابتذال. أولًا وقبل كل شيء، يُشكك هذا المثال فى فكرة أن الحواس منفصلة؛ كانت تجربتى البصرية والسمعية للطيور شيئًا واحدًا: «السمع [كان] رؤية». وكما فى مثال إنجولد عن طائر الرعد، (٥) كانت هذه الطيور هى الصوت الذى تُصدره أثناء تجوالها فى الفضاء؛ فقد كان المشهد مسموعا وكان الصوت مرئيا. ثانيًا، هذه التجربة تُعقّد النقاش حول مصدر الصوت. زوكير كاندل، مُتبعًا مفهومًا كلاسيكيًا للصوت، يُشير إلى أنه على عكس الرؤية، التى يتصورها على أنها «خارجية»، يُختبر الصوت على أنه «من الخارج نحوى، ومن داخلي». فى هذا المفهوم، يكون السمع سلبيًا، ويُعتقد أن الأصوات موجودة، إدراكيًا، ليس فى مصدرها، بل فى الأذن. ومع ذلك، يبدو أن تجربتى مع طيور شون-كين تُشير إلى عكس ذلك تمامًا. عند انتباهى لهذه الكائنات التى تُصدر أصواتًا تُشبه الطيران، شعرتُ بإحساس طاغٍ بالحركة الخارجية؛ لم يتبع جسدى مسار هذه الكائنات عبر الفضاء فحسب، بل تحرك معها أيضًا. باختصار، لقد تأثرتُ: عاطفيًا وجسديًا ووجوديًا. اقترح كيسى أوكالاهان مؤخرًا أن الأصوات تقع فى مصدرها. لكن فى هذه الحالة، لا ندرك الصوت فى مصدر ثابت ولا فى آذاننا؛ لا فى الخارج ولا فى الداخل، بل ندرك أنفسنا والصوت الذى نسمعه ضمن منطقة غير متجانسة، فضاء لا مكان له فى حركة دائمة. فى التمدد عبر الفضاء وفيه لفهم هذه المدركات العابرة بشكل لافت، اتضح أنه كما يحث إنجولد، «النظر والاستماع واللمس ليست أنشطة منفصلة، بل هى مجرد جوانب لنفس النشاط: نشاط الكائن الحى بأكمله فى بيئته».

فى هذا الفصل، أوضحت أن الاشكالية ليست التمسك بفكرة أن الانتباه يُعارض التشتت بشكل قاطع ومبسط فحسب، بل إنه من غير المقبول أيضًا ربط «الانتباه» بالرؤية و«التشتت» بالسمع. علاوة على ذلك، فقد اقتُرح أن الثنائيات التى تبدو مستعصية، وهي: النظر/الاستماع، والانتباه/التشتت، والإشارة/الضوضاء، والمتفرج/الجمهور، يُمكن تجاوزها بفعالية وتفعيلها من خلال إعادة النظر فى معضلة «إدراك المسرح» من منظور الانتباه. فبدلًا من فهم «ضوضاء» المسرح على أنها صوت غير مرغوب فيه أو غير مقصود، تم تقديم استخدام أوسع للمصطلح يضع «الضوضاء» فى علاقة جدلية مع «الانتباه الدينامى المتجسد فى العالم». وبدلًا من أن تكون الضوضاء مُعارضة تمامًا لظاهرة الانتباه، يجب علينا إعادة النظر فيها باعتبارها نتاجًا للانتباه ودافعًا له فى آن واحد. باختصار، يدعونا الأداء المعاصر بشكل متزايد، بل ويفرض علينا، إيجاد طرق

جديدة للتعامل مع الأصوات، وحالات الوجود، و«الضوضاء» التى تتجلى فى ممارسة حضور المسرح.

أن تكون متفرجًا يعنى حضورًا سلبيًا وثابتًا. ومع ذلك، فإن ممارسة الاستماع فى المسرح تنطوى فى الواقع على تحولات فى الحركة، وتثاؤب، وتمددات، قد تبدو غير مهمة - مجرد ضجيج جسد مضطرب - لكنها فى الحقيقة جانب حيوى لا يتزعزع من إدراك المسرح نفسه. إن التعدد الهائل للمسرح المعاصر لا يسمح للمتفرج فحسب، بل ويطالبه أيضًا، بالقيام بمناورات انتباهية أكبر وأكثر تعقيدًا، بل إنه يجعلنا أكثر وعيًا بموقعنا الجسدى وتجربتنا داخل هذه المصفوفة الهائلة. فى توافق وثيق مع اقتراح براون بأن المشهد الصوتى للمسرح يتيح درجة جديدة من التفاعل مع ما كان يُعتبر تقليديًا مجرد ضوضاء خلفية (٢٠٠٥، ١١٧)، فقد اقترحت أن المسرح المعاصر يدعونا أو يحثنا دائمًا على الانتباه إلى «مجال انتباهنا». لكن هذا الاستنتاج لا يُشير إلى «نهاية الضوضاء»، ولا يُوحى بالعودة المظفرة لـ«التفكير السمعى». بل إن المسرح، وربما أكثر من أى وقت مضى، يُجسّد الإدراك: فنحن مدعوون للتأمل فى الروابط المعقدة بين الحواس ودور الجسد فى الحدث الإدراكى. يُحس الصوت فى المسرح أولًا وقبل كل شيء؛ لكن هذه الظاهرة لا تتعارض مع السيميائية؛ فالعلامات تُحس والحواس تُشير. فى الواقع، هذا التشابك الديناميكى غير المحدد هو ما يُتيح مجموعة متنوعة من الأفعال الإبداعية. وهكذا، لا يُكشف عن الوجود فى الصوت إلا من خلال تفاعلنا النشط مع عالم الصوت: أو كما قال هايدجر: «لا يُمكن أن يكون علم الوجود ممكنًا إلا من خلال الفينومينولوجيا».

الهوامش

١- لقد صاغ دون إيد (١٩٩١) مفهوم التمييز بين الإدراك الجزئى والإدراك الكلى. وتقدم فيفيان سوبتشاك الملخص التالي: «أولًا من خلال الظروف المادية المحددة التى من خلالها تتفاعل هذه المفاهيم بشكل كامن مع حواسنا وتوسعها على المستوى الجسدى الشفاف والمعاش [...] إدراكنا الجزئى، ثم مرة أخرى من خلال وظيفتها التمثيلية الظاهرة التى من خلالها تتفاعل مع حواسنا بشكل واع ونصى على المستوى التأويلى لما يسميه [إيد] إدراكنا الكلى» (سوبتشاك ١٩٩٢، ١٣٨).

٢- أصبح مفهوم «الانغماس» استعارة شائعة فى الخطاب النقدى المعاصر. ومع ذلك، وكما أوضحت فى موضع آخر (انظر أطروحة الدكتوراه غير المنشورة للمؤلف)، فإن الانغماس المعاش ليس كرويًا بشكل مبسط، بل هو دائمًا متعدد الأشكال وديناميكي: «الانغماس الكامل» خرافة تتناغم بشكل وثيق مع اعتقاد شائع آخر، وهو أن «الصوت كروي».

٣- إن مصطلح شيون الجديد هو كلمة مركبة مشتقة من الفرنسية «être acousmatique» أو الكائن الصوتى (١٩٩٩، ٢١)؛ ويوضح شيون أنه «عندما يكون الحضور الصوتى صوتًا، وخاصة عندما لا يكون هذا الصوت مرئيًا بعد - أى عندما لا نستطيع ربطه بوجه - فإننا نحصل على كائن خاص، نوع من الظل المتحرك والمتفاعل الذى نطلق عليه اسم مقياس الصوت» (شيون ١٩٩٩، ٢١).

٤- ومن أبرز المؤيدين لهذا الرأي: بيتر ستروسون، وستيفن هاندل، وجوناثان رى، ومؤخرًا ماثيو نودز.

٥- يوضح إنجولد أن «طائر الرعد [على عكس الوقواق] ليس شيئًا ماديا. فهو، كصوت الرعد، ظاهرة تجريبية. ورغم أنَّ الرعد هو ما يسمع به وجود الطائر، إلا أن هذا الصوت لا يُصدره طائر الرعد كما يصدر الوقواق نداءه. فالرعد هو الطائر نفسه، فى تجسيده الصوتى. لذا، فإن رؤيته لا تحل لغز الصوت الكونى،[...] بل إن المرء ينجذب أكثر إلى [...] فالسمع هو الرؤية [...] وباعتباره شكلًا محددًا من أشكال تجربة الضوء، فإن طائر الرعد لا يقابل المدرك ككائن مرئى، بل يتغلغل فى وعيه» (٢٠٠٠، ٢٧٩).

التفاصيل المجهولة لبدايات الفرقة القومية(٦)

مؤتمر إنقاذ المسرح المصرى ١٩٣٤!

سيد على إسماعيل

للأسف الشديد.. ما كتبه «زكى طليمات» عن «الفرقة الحكومية» فى تقريره، الذى قدمه إلى الوزارة عام ١٩٣١ لم يُنفذ، لأنه ربط إنشاء الفرقة الحكومية بمعهد التمثيل وطلابه! ولكن «وزير التقاليد محمد حلمى عيسى» أوقف المعهد بعد عامه الأول، وحوّله إلى «قاعة محاضرات» نظرية، وفصل البنين عن البنات، ومنع المقررات العملية والتطبيقية والتمثيلية، مكتفيًا بالمقررات النظرية، وبناءً على ذلك لم تظهر «الفرقة الحكومية»! وبعد سنتين تجدد الأمر مرة أخرى، عندما تقدمت «دولت أبيض» بمذكرة إلى الوزارة، تقترح فيها تشكيل «الفرقة الحكومية»! وهذا نص المذكرة، التى نشرتها جريدة «أبوالهول»:

حضرة صاحب العزة رئيس لجنة مراقبة الفرق التمثيلية بوزارة المعارف العمومية: أتشرف بأن أقدم إلى عزتكم هذا البيان بناء على ما جرى من الحديث بينى وبين معالى الوزير من جهة وسعادتكم من جهة أخرى فيما يختص بمعالجة حالة التمثيل الحاضرة. تعلمون سعادتكم أنه لا يوجد فى مصر الآن غير فرقتين للتمثيل الجدى، هما فرقتا الأستاذ يوسف وهبى والسيدة فاطمة رشدى. وبديهى أن هاتين الفرقتين لا يمكن أن تضما كل من اشتغلوا بالتمثيل فى الفرق التى كانت تشتغل فى مصر فى السنوات الأخيرة. ولذلك فإن هناك فريقًا كبيرًا من الممثلين عاطلون ومنهم فريق كبير من الممثلين النابهين الذى عرفتهم دور التمثيل وعرفهم تاريخ نهضته القريب بما أدوا إليه من خدمات. وقد يرجع هذا إلى سببين أساسيين: أولهما، عدم إقبال أصحاب الفرق الموجودة على العمل معهم مقتصرين فى عملهم على فئة من الممثلات والممثلين الحديثين لقلة ما يتقاضون من المرتبات، ولا نبخس حق الشخصيات البارزة المشتغلة فى الأجواق ولكنها قليلة بالنسبة للذين بغير عمل. ثانيهما، عدم معاونة الحكومة لهؤلاء معاونة منظمة عملية تكفل لهم القيام بعملهم الفنى على الوجه المرضى. وبما أن أصحاب الفرق ليسوا مطالبين مطلقًا بضم هؤلاء القادرين من الممثلات والممثلين إذن فالواجب على الحكومة أن تحل هذا الموقف بنفسها لإنقاذه وإلا اندثرت كفاءة هذه الشخصيات وضعف بجانبها الفن المسرحى الذى تعمل هى كل ما فى وسعها لتشجيعه. وقد حاولت ذلك فعلًا بطريقة اختبار هؤلاء الممثلين وتقديم إعانات لهم تتناسب مع كفاءة كل منهم ودرجته. وجرت من سنة ١٩٢٥ إلى الآن على تلك الخطة ولكننى - مع تقديرى لهذا المجهود - أتقدم مصرحة بأنه لم يأت بالفائدة المرجوة من ورائه لرفعة الفن، لأن المبالغ التى صرفت للمتفوقين من هذا العهد كانت تتبعثر من غير أى فائدة عملية لفن التمثيل هذا فضلًا عن أن المبالغ التى منحت لمديرى الفرق فى هذا العهد لم تعد بأية فائدة على الفن المسرحى فى ذاته نظرًا لضآلتها بجانب ما يصرفه هؤلاء المديرون من جهة ونظرًا إلى أنهم فى الواقع فى غير حاجة إليها لما تغله عليهم أموالهم التى يعملون بها فى التمثيل. وفى سنتى ١٩٢٥ و١٩٢٦ كانت تضم المراسح الموجودة فى مصر فى ذلك الحين أغلب هذه الشخصيات التى نالت الجوائز الحكومية، ولكن الآن فى سنة ١٩٣٣ أصبح ثلاثة أرباع هؤلاء الممثلين الذين لديهم مؤهلات فنية بدون عمل نظرًا للأسباب المتقدمة ونظرًا لأنهم عاجزين عن توفير رؤوس الأموال اللازمة لكى يقوموا بعملهم الفنى على الوجه الأكمل. والواقع أنه ليس مطلوبًا من الممثل أن يكون بجانب ما له من الكفاءة الفنية من أصحاب رؤوس الأموال. فمن أين لهؤلاء وهذه حالهم أن ينهضوا بالفن المسرحى النهضة الواجبة التى توجب ارتياح المصريين جميعًا حكومة وشعبًا. ولكن الأمل لا زال كبيرًا فى أن تعمل الحكومة من جانبها كل ما يجب لتدارك هذه الحالة. وقد لمسنا جزءًا من هذا الجهد العظيم الذى تقوم به وزارة المعارف لإحياء الفنون إذ خصصت الحكومة جزءًا من إعانتها السنوية لتشجيع التأليف المسرحى وتشجيع المؤلفين المصريين لإنهاض الرواية المصرية وترقيتها وقد أجازت فعلًا عددًا من المؤلفين الذين وقع اختيارها على رواياتهم ولكن هل سينتهى مجهود الحكومة عند هذا

محمد العشماوي

الحد؟ أو هل ستعمل لإذاعة هذه الروايات بين الجمهور بتمثيلها، وفى هذه الحالة ما هى الهيئة التى ستنيط بها القيام بإخراج هذه المؤلفات المصرية الصميمة. كل هذه أسئلة تواردت على خاطرى تباعًا وفكرت أن أدلى إلى اللجنة الموقرة باقتراحى هذا عله يصيب عندها قبولًا فتعمل به وهو:

«أن تتفضل اللجنة وتعهد لهؤلاء الممثلين الممتازين الذين لا يجدون الآن عملًا ويخشى على كفاءتهم الفنية من الركود بتمثيل هذه الروايات التى اختارتها. ولكن بما أن المال والمسرح غير متوفرين لديهم فيمكن أن تتفق الحكومة عن طريقها مع مسرح حديقة الأزبكية وهو الآن معطل وليست هناك من ورائه أية فائدة. وفى هذه الحالة يمكن للحكومة أن تمهد السبيل للممثلات والممثلين المعروفين للعمل فى هذا المسرح وليكن هذا أولًا كتجربة فنية فإن نجحت كان بها واعتبرت الفرقة التى يعهد إليها بهذا هى «الفرقة الحكومية»، أو على الأقل فرقة تحت إشراف الحكومة تقوم برعايتها ومراقبتها وزارة المعارف العمومية. هذا والمدة التى أقترحها على اللجنة لتحكم بعدها على عمل هذه الفرقة المنتظرة إن كانت صالحة للاستمرار فى العمل أو غير صالحة هى شهران يمثل فيهما أربع روايات. شهر للقيام بالبروفات وما يتصل بها من أعمال الإخراج، وشهر للتمثيل تزورها فى خلاله هيئة اللجنة للحكم على هذه التجربة. هذا ويلاحظ أن هذه الفرقة لا بد أن تمد إليها الوزارة يد المساعدة حتى يتيسر لها إخراج الروايات التى ستقرر بالمظهر اللائق والذى يتمشى مع النهضة الفنية الحديثة. هذا كل ما أود أن أدلى به وأرجو أن أكون قد وفقت فيما أريد والرأى الأعلى للجنة المحترمة التى أرجو أن تتفضل بقبول عظيم احترامى. [توقيع] «دولت أبيض».

هذه المذكرة أثارت جدلًا كبيرًا فى وقتها، ورغم ذلك رُفضت! فقد قالت مجلة «الصباح»: «كانت السيدة دولت قد أرفقت بالمذكرة كشفًا بأسماء الممثلات والممثلين الذين ترشحهم للعمل فى الفرقة. فلما التحق أكثرهم بفرقتى الأستاذ عبد الرحمن رشدى والسيدة منيرة المهدية ولاحظت اللجنة فى الوقت نفسه أنه يتعذر عليها الموافقة على المذكرة لأسباب ترى الصباح عدم نشرها «مؤقتًا»، حفظت المذكرة مع المذكرات الأخرى التى سبق أن قدمت لها فى هذا الشأن». وقالت جريدة «المقطم»: «إن السيدة دولت أبيض وبعض الممثلين اقترحوا على اللجنة المؤلفة برئاسة الأستاذ محمد العشماوى بك السكرتير العام لوزارة المعارف توزيع إعانات التمثيل بأن تنفق الوزارة الإعانة المقررة لتشجيع التمثيل المسرحى على تكوين فرقة تمثيلية بإشراف الوزارة.. إلخ. ونقول اليوم إن اللجنة اجتمعت بعد ظهر الثلاثاء وبحثت فى هذا الاقتراح من جميع نواحيه فتبين لها بعد البحث والمناقشة أنه غير عملى فقررت رفضه».

وأخيرًا قالت مجلة «الصباح» تحت عنوان «مشروع فرقة الحكومة»: «هو المشروع الذى مجته الأسماع لكثرة ما رددته الألسنة ولم ينفذ، وقد عاد اليوم إلى الظهور، وكان ظهوره هذه المرة فى «قاعة المحاضرات» [البديلة لمعهد

علي الكسار

التمثيل] فقد أعلن أساتذتها للطلبة أن الحكومة انتهت من بحث مشروع الفرقة الحكومية إلى وضع مذكرة به لرفعها إلى معالى وزير المعارف لإقرارها، وأن هذه المذكرة ستتضمن تأليف هذه الفرقة من طلبة القاعة المبرزين وقد يكون الأمر صحيحًا أو يكون الصحيح فيه أن أساتذة القاعة أرادوا أن يحمسوا طلبتها لينجحوا فى الامتحان فقالوا ما قالوا».

تجدد أمر تكوين «الفرقة الحكومية» مع بداية عام ١٩٣٤، عندما قرر المسرحيون مع الوزارة عقد مؤتمر لإنقاذ المسرح – تابعت جلساته أغلب الصحف الفنية – وشارك فيه من الوزارة «توفيق الحكيم» و«زكى طليمات»، وشارك أيضًا مديرو الفرق المسرحية، ومنهم: يوسف وهبى، وجورج أبيض، وعلى الكسار، وعزيز عيد، وعبد الله عكاشة، ومنيرة المهدية، وعزيزة أمير، وفاطمة رشدى، ولم يحضر نجيب الريحانى. وكان الغرض الذى انعقد من أجله هذا المؤتمر، هو البحث فى الطريقة العملية لتوحيد الجهود وإنشاء فرقة واحدة تأخذ إعانة الوزارة، وقدرها ١٣٠٠ جنيهًا. وبدأت جلسة المؤتمر بأن عرض الأستاذ توفيق الحكيم رئيس اللجنة فكرة عمل اتحاد عام بين جميع الفرق الموجودة حاليًا لتكوين فرقة واحدة تسمى «فرقة اتحاد المسرح المصري»، تضم إليها كل العناصر الصالحة للعمل من جميع الأنواع على أن تقوم تلك الفرقة الكبيرة أو هذا الاتحاد العام بالتمثيل فى مسرح واحد، مع توفير المصروفات المتنوعة التى ينفقها كل مسرح على الإيجار والنور ومرتبات الموظفين وغير ذلك. وتركيز العمل المسرحى فى مسرح واحد لم يعين وبهذا التركيز يتجه الجمهور كله إلى هذا المسرح بحكم عدم وجود غيره فى العاصمة. وجمع الشخصيات الصالحة للتمثيل البارزة فيه فى اتحاد واحد يخرج كل الدخلاء المتطفلين على الفن المسرحى من هذه الدائرة. وبذلك يمكن سد النقص الذى تشعر به بعض الفرق فى عدم وجود عناصر معينة من الممثلين فيها بينما أن هذه العناصر موجودة فى فرق أخرى وغير منتفع بها فيها. وأن أساس هذا العمل يجب أن يكون حسن القصد وتضحية

دولت أبيض

توفيق الحكيم

الشخصيات أمام هذه الكارثة المسرحية. وكان أكثر حضرات مديرى الفرق قد وافقوا على ذلك فى الجلسة الأولى، أما فى هذه الجلسة الثانية فقد طلب الأستاذ «يوسف وهبي» أن يؤخذ رأى الزملاء واحدًا واحدًا عن هذه الفكرة ورجا أن يبدأ بأخذ رأى الأستاذ الكسار فأجاب الأستاذ الكسار بأن مثل هذا الاتحاد يجعل نصيبه من العمل ليلة أو ليلتين فى الأسبوع. وهذا لا يكفى مطلقًا لحمل أعباء ما على فرقته من مصاريف ومرتبات وكذلك لا يستطيع أن يتخلى عن العمل فى مسرح الماجستيك بعد عمله فيه أكثر من عشر سنوات وارتباطه بعقود والتزامات مع أصحابه. وطلب الأستاذ الكسار إلى اللجنة أن تعفيه من الاشتراك فى تنفيذ هذه الفكرة وأن تقرر له مبلغًا معينًا كإعانة لسد خسائره التى يتكبدها فى سبيل مواصلة العمل لخدمة المسرح واتصال أرزاق زملائه الممثلين ورزقه. ثم أخذ رأى السيدة فاطمة رشدى فأبدت عدم موافقتها هى الأخرى على الفكرة من أساسها ووصفتها بأنها فكرة خيالية وطلبت أن تقرر اللجنة لها إعانة على العمل الذى قامت به فى مسرح برنتانيا مدة شهر على أنها لا تنوى استئناف العمل بعد ذلك كمديرة فرقة. ودافعت السيدة منيرة المهدية دفاعًا قويًا عن فكرة تكوين فرقة واحدة محترمة وطلبت أن تسير اللجنة فى تنفيذها بأى وسيلة لخدمة المسرح. وسأل الأستاذ يوسف وهبى عن مبلغ لإعانة المنوى صرفه على مثل هذه الفرقة فقيل له إن الباقى من الإعانة التى كانت ١٥٠٠ جنيه الأن هو مبلغ ١٣٠٠ جنيه مصري! فقال الأستاذ يوسف وهبى إن مثل هذا المبلغ لا يمكن أن يكفى لإنشاء فرقة كبيرة والصرف عليها مدة شهرين لأن عمل السيدة منيرة المهدية مثلًا يقتضى وجود فرقة موسيقية كبيرة وفرقة ملحنين وملحنات لإخراج أوبراتها وهذا المبلغ لا يكفى إلا لشهر واحد فعلى الوزارة أن تكمله إلى ألفين على الأقل إذا كانت تريد تنفيذ فكرتها. ولما لم يقدم أحد من حضرات المديرين الآخرين رأيًا فى تنفيذ الفكرة التى تتجه إليها اللجنة فقد رؤى تأجيل الاجتماع إلى يوم الخميس ٨ فبراير للوصول إلى حل يتفق عليه أغلبية أعضاء هذه اللجنة.

اهتمت الصحف بهذا المؤتمر، وعلقت على نتائجه تعليقات مقتضبة غير حاسمة! فقد قالت مجلة «الصباح»: بحثنا فى الدوائر الرسمية المتصلة بشؤون المسرح فعلمنا أن اللجنة الإدارية متفقة الرأى على أن لا يتبع فى عرض الإعانة طريقة توزيعها كما عملت فى السنوات السابقة وأنها جادة فى تنفيذ فكرة إنشاء «فرقة أنموذجية». وعلمنا من جانب آخر أن الأساتذة يوسف وهبى، وجورج أبيض، وعزيز عيد، والسيدة فاطمة رشدى قد تباحثوا فى الموقف فى جلسة خاصة وأنهم يميلون إلى تكوين فرقة واحدة تستأنف العمل فى أوائل مارس وأن الأستاذ نجيب الريحانى سيستأنف عمله حالًا. و«الصباح» تأسف كل الأسف لعدم توفيق أعضاء هذه اللجنة الجديدة إلى رأى قاطع فى الانتفاع بهذه الإعانة وترجو أن تكون جلسة الخميس ٨ فبراير جلسة نسمع فيها قرارًا حاسمًا يجعلنا نشهد انتعاش المسرح المصرى بجميع أنواعه ويمكنهم من الانتفاع بمبلغ الإعانة فى خدمة المسرح.

أما جريدة «البلاغ» فقالت تحت عنوان «اجتماع مديرى الفرق المسرحية بلجنة تشجيع التمثيل»: تم الاجتماع برئاسة العشماوى بك سكرتير عام الوزارة وعضوية الأساتذة إبراهيم رمزى، وتوفيق الحكيم، وزكى طليمات، وقد حضر هذا الاجتماع بعض مديرى الفرق المسرحية وهم الأساتذة يوسف وهبى، وعزيز عيد، وجورج أبيض، ونجيب الريحانى، وعلى الكسار، والسيدة منيرة المهدية، وفاطمة رشدى، ثم تناقشوا جميعًا فى الإجراء الحاسم العاجل الذى يأخذ بيد المسرح إزاء النكبة التى حلت به. وبعد مناقشات طويلة رأى هؤلاء الأشخاص أن خير الطرق هو أن ينضم جميع المديرين والممثلين النابغين فيكونوا فرقة مسرحية واحدة تخرج جميع أنواع الروايات وهذه الفرقة هى التى تمنح كل الإعانة المقررة وقدرها ٣٠٠٠ جنيه. ورأت اللجنة كذلك تشكيل لجنة فرعية من الأستاذين توفيق الحكيم وزكى طليمات لوضع اللائحة الداخلية التى تسير عليها هذه الفرقة التى سيكون اسمها عند تكوينها «اتحاد المسرح المصرى» وستوضع فى هذه اللائحة الأجور التى تعطى لأعضاء هذه الفرقة والطريقة التى ستشرف بها وزارة المعارف على سيرها. وقد وافق الجميع على هذه الاقتراحات ما عدا الأستاذ عزيز عيد والسيدة فاطمة رشدى فإنهما عارضا فى الاقتراح الأول وخرجا غاضبين.

مسرحنا الأخيرة
العدد 964 الإثنين 16 فبراير 2026

مشهد

عن الهيئة العربية للمسرح

حين يتحول الغضب الشخصي إلى موقف عام

محمد الروبي

الآن ، وبعد مرور أكثر من شهر على انتهاء الدورة السادسة عشرة من مهرجان المسرح العربي والذي شرفت بتولي مسئولية مجلته اليومية، أعود لحديث، أجلته طويلا، عن ذلك الجدل الذي بات مصاحبا لكل دورة من دورات المهرجان، بل ولكل نشاط من أنشطة الهيئة .

لقد لاحظت أن في كل دورة من دورات مهرجان المسرح العربي، ومع كل إعلان لنتائج مسابقة أو اختيار لجنة أو تكريم اسم، تخرج علينا بعض الأصوات الغاضبة. غضب مشروع؟ ربما. اختلاف في الرأي؟ بالتأكيد. لكن المؤسف أن يتحول الخلاف الفني إلى حملة تشكيك، وأن يُختزل مشروع ثقافي عربي كبير في دعوة لم تصل، أو نص لم يُقبل، أو مشاركة لم تتحقق.

وأقولها بوضوح: من حق أي كاتب أن يحزن إذا رُفض نصه، ومن حق أي مخرج أن يتألم إذا لم يُدعَ إلى مهرجان يرى نفسه جزءًا منه. لكن ليس من حق أحد أن يحوّل غضبه الشخصي إلى حكم عام على مؤسسة، أو أن يصوّر قرارات لجان مستقلة على أنها مؤامرة أو إقصاء أو استهداف.

في البدء كانت القاهرة

أتذكر الآن ذلك الاجتماع الذي عُقد في القاهرة، بحضور نخبة كبيرة من مسرحيي الوطن العربي، للإعلان عن تأسيس الهيئة العربية للمسرح. لم يكن لقاءً عابرًا، بل كان لحظة مفصلية شعرنا فيها أن المسرح العربي - بكل تاريخه وتنوعه وأسئلته - يبحث عن إطار جامع، عن مظلة تتجاوز حدود الجغرافيا والسياسة، وتؤمن بأن الثقافة قادرة على أن تصنع ما تعجز عنه السياسات.

يومها، في كلمتي، أعربت عن سعادتي البالغة بهذا الاسم وبهذا الهدف. وقلت إن الاسم ذكرني بهيئة أخرى كان لها عظيم الأثر في وجداننا العربي، وهي الهيئة العربية للتصنيع.

لم تكن المقارنة عابرة، بل كانت مقصودة؛ فكما سعت تلك الهيئة إلى تحقيق قدر من التكامل الصناعي العربي، فإن الهيئة العربية للمسرح جاءت لتطرح حلمًا مشابهًا في المجال الثقافي: تكامل مسرحي عربي، يقوم على تبادل الخبرات، ودعم الإنتاج، ورعاية النصوص، وصناعة جيل جديد من المسرحيين المؤمنين بأن المسرح فعل نهضوي لا مجرد نشاط فني.

أهمية الهيئة العربية للمسرح لا تكمن فقط في تنظيم مهرجان سنوي كبير، أو إطلاق مسابقات للتأليف، أو تكريم الرواد - على أهمية كل ذلك - بل تكمن في أنها أعادت طرح سؤال المشروع الثقافي العربي المشترك. لقد وفرت مساحة للحوار، وأتاحت فرصًا حقيقية للشباب، وخلقت حالة من الحراك المستمر، بحيث لم يعد المسرحي العربي يعمل في عزلة بلده فقط، بل ضمن فضاء عربي أوسع يتقاطع فيه المحلي بالقومي، والتجربة الفردية بالوعي الجمعي.

قد تختلف أو تتفق مع مهرجان هنا، أو اختيار هناك، أو لجنة تحكيم في دورة بعينها تقيمها الهيئة؛ وقد ترى أن عرضًا ما كان أحق، أو أن نصًا آخر كان أولى بالتتويج. وهذا طبيعي وصحي، بل هو جزء من حيوية أي فعل ثقافي حي. لكنك، مهما اشتد خلافك، لن تستطيع إنكار الأثر الذي حققته الهيئة العربية للمسرح عبر مهرجانها العربي. بل إن مجرد استمرارية هذا المهرجان، وانتظامه، وقدرته على جمع هذا الطيف الواسع من التجارب، هو في حد ذاته إنجاز لا يمكن القفز فوقه أو التقليل من شأنه.

في رأيي أن الهيئة أسهمت في ترسيخ فكرة أن المسرح ليس ترفًا ثقافيًا، بل ضرورة حضارية. ففي زمن تتراجع فيه القراءة، وتتصاعد فيه النزعات الفردية، يأتي المسرح ليعيد الاعتبار لفعل اللقاء، لفكرة الجماعة، لفن يقوم على الحضور الحي والمواجهة المباشرة. ومن هنا فإن دعم المسرح هو دعم للوعي، وللقدرة على النقد، ولإنتاج خطاب ثقافي يواجه السطحية والتطرف ويصون التنوع.

ودعونا هنا نتذكر ،كم من نص شاب وجد طريقه إلى النشر عبر مسابقات الهيئة؟

كم من مخرج شاب عُرف عربيًا لأول مرة عبر هذا المهرجان؟

كم من مدينة عربية استعادت وهجها المسرحي لأنها استضافت الدورة السنوية؟

هذه أسئلة لا يجيب عنها الغضب، بل الوقائع.

حين يفسد الخلاف كل ود

المفارقة أن بعض من يهاجمون الهيئة اليوم، كانوا بالأمس يحتفون بها حين كانوا جزءًا من فعالياتها. وهذا ليس عيبًا فيهم بقدر ما يكشف هشاشة الموقف حين يُبنى على الاعتبار الشخصي لا على الرؤية الموضوعية. فالمؤسسة الثقافية لا تُقاس بمدى استضافتها لنا، بل بمدى تأثيرها في الحقل الذي تعمل فيه.

الدفاع عن الهيئة العربية للمسرح لا يعني تأليهها، ولا يعني تحصينها ضد النقد. بل يعني ببساطة وضع الأمور في نصابها: مؤسسة تعمل منذ سنوات بانتظام، تستثمر في النصوص، وتدعم الترجمة، وتطلق المبادرات، وتنظم مهرجانًا عربيًا متنقلًا حافظ على استمراريته في ظروف سياسية واقتصادية بالغة التعقيد. وهذا وحده إنجاز يستحق الاحترام.

اليوم، بعد سنوات من العمل، أرى أن الحلم لم يكن وهْمًا، بل مشروعًا يتطور، يخطئ أحيانًا، ويصيب كثيرًا، لكنه يمضي إلى الأمام.

ومن الإنصاف - حتى ونحن نختلف - ألا ننسى ذلك.