مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
اللواء خالد اللبان

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الثامنة عشرة | العدد 969 | الإثنين 23 مارس 2026

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

كيف نشأ مهرجان المسرح الخليجى؟

رمضان والدراما المكثفة: تحدٍ سنوى يواجه صُنّاع المسرح

«سكرولينج».. الخشبة .. مختبر لعلاج الاستلاب الرقمى

وزيرة الثقافة تتفقد الاستعدادات النهائية لـ«مسرح مصر»..

وتؤكد: سيمثل دفعة قوية للحركة المسرحية

قالت الدكتورة جيهان زكى، وزيرة الثقافة، إن مشروع إنشاء «مسرح مصر» بشارع عماد الدين بوسط القاهرة، والتابع للبيت الفني للمسرح، يمثل إضافة نوعية للبنية الثقافية في مصر، ويأتي في إطار رؤية الدولة لتعزيز دور الفنون المسرحية كأحد أدوات القوة الناعمة، كما أنه سيمثل دفعة قوية للحركة المسرحية، وسيسهم في إتاحة مساحات جديدة لعرض التجارب الإبداعية، خاصة للشباب والفرق المستقلة، بما يدعم تنوع المنتج الثقافي ويعزز الوصول إلى مختلف فئات المجتمع.

وتفقدت وزيرة الثقافة، اليوم الثلاثاء، «مسرح مصر» بحضور المخرج هشام عطوة، رئيس قطاع المسرح، للوقوف على معدلات التنفيذ ومتابعة أعمال وضع اللمسات النهائية على المشروع ، تمهيدًا للافتتاح التجريبي، وأشادت بمستوى التنفيذ والتجهيزات الفنية والهندسية، مؤكدة أن المشروع يمثل إضافة مهمة للصروح الثقافية، وخطوة جديد نحو تحديث المنشآت الثقافية والفنية على مستوى الجمهورية.

وفى إطار المتابعة للاستعدادات النهائية تمهيداً لفتح أبوابه أمام الجمهور قريبًا، وجهت الدكتورة جيهان زكى بالاستعداد للافتتاح بعرض فني مميز يعكس الإمكانات التقنية والفنية المتطورة للمسرح، مع التأكيد على استغلاله كمركز متكامل للعروض المسرحية الحديثة، وكذلك للتدريب وتنمية القدرات في مجالات التمثيل والإخراج والديكور والإضاءة والصوت، بما يسهم في إعداد كوادر فنية مؤهلة.

وخلال الجولة، اطلعت وزيرة الثقافة على مكونات المشروع، المقام على مساحة ٩٢٥ متراً مربعًا، ويتكون من خمسة طوابق، ويضم صالة عرض رئيسية بسعة ٣٦٠ مقعدًا (أرضي وبلكون)، وخشبة مسرح تبلغ مساحتها ٢٤٥ متراً مربعًا، مجهزة بأحدث النظم التقنية لإدارة العروض المسرحية، بالإضافة إلى قاعة عرض صغرى تسع ١٢٠ مقعدًا، و١٦ غرفة مخصصة للفنانين.

ومن جانبه، أوضح المخرج هشام عطوة، رئيس قطاع المسرح، أن «مسرح مصر» يمثل نقلة نوعية في منظومة العرض المسرحي، مشيراً إلى تزويده بأحدث تقنيات الإضاءة الذكية وأنظمة العرض الرقمية، إلى جانب تجهيزات متطورة تشمل مصاعد مسرحية وشاشات عرض حديثة.

ختام عروض نوادي مسرح الطفل بوسط الصعيد..

أنشطة إبداعية وتكريم للمشاركين

اختتمت الهيئة العامة لقصور الثقافة، برئاسة اللواء خالد اللبان، عروض نوادي مسرح الطفل بإقليم وسط الصعيد الثقافي، للموسم الحالي، وذلك في إطار برامج وزارة الثقافة.

وأُسدل الستار على الفعاليات التي أقيمت على مسرح قصر ثقافة أحمد بهاء الدين المتخصص للطفل بأسيوط بمشاركة عدد من الفرق المسرحية التابعة لبيوت وقصور الثقافة بإقليم وسط الصعيد الثقافي، وبحضور جمال عبد الناصر مدير عام الإقليم، وتكونت لجنة التحكيم من المخرج والناقد عماد علواني، مهندسة الديكور نهاد السيد، والمخرج خالد أبو ضيف.

وتضمن الختام عرضا لكورال لفرقة أطفال أحمد بهاء الدين بقيادة المايسترو نصر الدين أحمد، أعقبه إعلان التوصيات وتكريم الفرق والمشاركين.

شهدت الفعاليات خلال الأيام الماضية تقديم مجموعة متميزة من العروض المسرحية الموجهة للطفل، بدأت بعرض «حجا ٣D» لفرقة قصر ثقافة الطفل بسوهاج التابع لفرع ثقافة سوهاج برئاسة أحمد فتحي، من تأليف حسام الدين عبد العزيز وإخراج كريم ممدوح، والذي قدم في إطار كوميدي استعراضي حكاية مستوحاة من قصص جحا، ركزت على قيم الصداقة والتعاون من خلال رحلة الطفلة «بسمة» إلى عالم جحا.

كما تضمن اليوم عرض فنون شعبية لفرقة أطفال أحمد بهاء الدين بقيادة خالد نصر الدين.

وفي اليوم التالي، قدم عرض «شمس في مدينة الظل» لفرقة قصر ثقافة أسيوط التابعة لفرع ثقافة أسيوط بإدارة خالد خليل، من تأليف عبير سعد وإخراج دميانة سمير، وتناول مخاطر الإفراط في استخدام التكنولوجيا عبر قصة الطفلة «شمس» التي تجد نفسها داخل عالم افتراضي، قبل أن تنقذها شقيقتها «قمر» التي تمثل الاستخدام الواعي للتكنولوجيا.

وأعقبه عرض «في عقلي حكاية» تأليف عبده الحسيني وإخراج هايدي هدية، والذي سلط الضوء على أهمية فهم مشاعر الأطفال وتشجيعهم على التعبير عنها.

وفي اليوم الثالث، عُرضت مسرحية «مصنع الشيكولاتة» لفرقة بني مزار التابعة لفرع ثقافة المنيا برئاسة رحاب مرحبا، من تأليف روالد دال، وإعداد معتصم علي، وإخراج يوستينا هاني، حيث ناقش العرض أهمية التوازن في استخدام التكنولوجيا من خلال قصة الطفل «آدم» وعلاقته بعالم الخيال، وتأثير الإفراط في التكنولوجيا على شغفه الحقيقي.

العروض إنتاج الإدارة العامة لثقافة الطفل التابعة برئاسة د. جيهان حسن، التابعة للإدارة المركزية للدراسات والبحوث برئاسة د. حنان موسى، وجاءت ضمن برنامج الأنشطة الفنية التي تقدمها الهيئة العامة لقصور الثقافة لاكتشاف المواهب الصغيرة، وإتاحة الفرصة أمام فرق نوادي المسرح الطفل لتقديم إبداعاتها.

موسم مسرحي استثنائي للبيت الفني للمسرح..

١٢ عرضًا خلال عيد الفطر المبارك بالقاهرة والإسكندرية

تحت رعاية الدكتورة جيهان زكي، وزير الثقافة، أعلن البيت الفني للمسرح، التابع لقطاع المسرح برئاسة المخرج هشام عطوة، إطلاق برنامج مسرحي متنوع يضم ١٢ عرضًا، بدءًا من ثاني أيام عيد الفطر المبارك، على خشبات مسارح القاهرة والإسكندرية.

وأكد المخرج هشام عطوة أن البرنامج يجمع بين عروض سبق أن حققت نجاحًا جماهيريًا ونالت جوائز محلية ودولية، إلى جانب أعمال جديدة تُعرض للمرة الأولى، لتلبية مختلف الأذواق، مشيرًا إلى أن البرنامج يتضمن عرضًا مجانيًا، إلى جانب عروض أخرى بأسعار رمزية، في إطار حرص البيت الفني للمسرح على إتاحة الفنون المسرحية لأوسع شريحة من الجمهور، وتعزيز دور المسرح كوسيلة للتثقيف والترفيه.

فيما يلي تفاصيل العروض المسرحية التي ستُقدَّم على مختلف خشبات القاهرة والإسكندرية خلال عيد الفطر، موزعة على عدد من المسارح:

المسرح القومي بقيادة الدكتور أيمن الشيوي

يقدّم المسرح القومي عرض «الملك لير» على خشبة المسرح القومي بالعتبة، ثاني أيام العيد الساعة ٩:٠٠ مساءً.

تأليف وإخراج: شادي سرور.

البطولة: يحيى الفخراني، طارق دسوقي، حسن يوسف، أحمد عثمان، تامر الكاشف، أمل عبد الله، إيمان رجائي، لقاء علي، بسمة دويدار، طارق شرف، محمد العزايزي، عادل خلف.

سعر التذكرة: ٦٠-٨٠-١١٠ جنيه.

المسرح الكوميدي بقيادة الفنان ياسر الطوبجي

يعيد فرقة المسرح الكوميدي عرض مسرحية «ابن الأصول» على خشبة مسرح ميامي بوسط البلد، بدءًا من ثاني أيام العيد الساعة ٨:٣٠ مساءً.

تأليف وإخراج: مراد منير.

البطولة: ميرنا وليد، مصطفى شوقي، محمود عامر، حسان العربي، ليلى مراد، يوسف مراد، حامد سعيد، رشا فؤاد، عبير مكاوي، نور العزيز، محمود عوض.

سعر التذكرة: ٥٧-٨٢-١٠٧ جنيه.

مسرح السلام بقيادة الفنان محسن منصور

تستقبل فرقة المسرح الحديث عرضي «كازينو» و**«يمين في أول شمال»** على مسرح السلام بشارع قصر العيني، بدءًا من ثاني أيام العيد، يوميًا الساعة ٩:٠٠ مساءً:

«كازينو» على خشبة المسرح الكبير، تأليف وأشعار: أيمن النمر، إخراج: عمرو حسان.

البطولة: كريم الحسيني، محمد مبروك (يوركا)، نوال سمير، نيجار محمد، محمود البيطار، لمياء الحناوي، هاني ماهر، أحمد محسن منصور، محمد دياب.

سعر التذكرة: ٥٧-٨٢-١٠٧ جنيه.

«يمين في أول شمال» على قاعة يوسف إدريس، تأليف: محمود جمال حديني، إخراج: عبد الله صابر.

البطولة: إيهاب محفوظ، أمنية حسن، عبد الله صابر، طارق راغب.

سعر التذكرة: ٥٧-٨٢ جنيه.

يقدم مسرح الطليعة بقيادة سامح بسيوني عرضا «سجن اختياري» و**«متولي وشفيقة»** على مسرح الطليعة بالعتبة، ثاني أيام العيد:

«سجن اختياري» يبدأ الساعة ٧:٠٠ مساءً بقاعة صلاح عبد الصبور، تأليف: محمود جمال الحديني، إخراج: باسم كرم.

البطولة: إيهاب محفوظ، يوسف المنصوري، أمل عبد المنعم، بولا ماهر، نجاة الإمام، عماد صابر، محمود البيطار، سيف مرعي، حسين عشماوي، أحمد رضا.

سعر التذكرة: ٣٢ جنيه.

«متولي وشفيقة» الساعة ٩:٠٠ مساءً بقاعة زكي طليمات، تأليف: محمد علي إبراهيم، إخراج: أمير اليماني.

البطولة: محمد فريد، يسرا المنسي، منه اليمني، دالا حربي، أحمد عودة، تقى طارق، إسلام مصطفى، صلاح السيسي، أحمد راضي، عبد الله شوقي، جوزيف مجدي.

سعر التذكرة: ٤٢ جنيه.

مسرح الغد بقيادة الفنان سامح مجاهد

تقدّم فرقة مسرح الغد عرض «الأداجيو.. اللحن الأخير» على مسرح الغد، بدءًا من الأحد ٢٢ مارس، يوميًا الساعة ٨:٣٠ مساءً.

تأليف وإعداد وإخراج: السعيد منسي، عن رواية للأديب إبراهيم عبد المجيد.

البطولة: رامي الطمباري، هبة عبد الغني، بسمة شوقي، جورج أشرف، جنا عطوة، محمد دياب، أحمد هشام، أمنية محسن.

سعر التذكرة: ٤٢ جنيه.

مسرح الإسكندرية بقيادة المخرج محمد مرسي

تقدّم فرقة مسرح الإسكندرية عرض «صفحة ٤٥» على مسرح ليسيه الحرية بالإسكندرية، بدءًا من ثاني أيام العيد (السبت ٢١ مارس) ولمدة ١٠ أيام، الساعة ٨:٣٠ مساءً.

تأليف: أحمد عبد الرازق، إخراج: معتز البنا.

البطولة: ريهام الغرباوي، أحمد جابر، محمد سعيد، أحمد عاطف، حسام الهواري ، أحمد صدام، عبد الرحمن عيد، حبيبة عطا، سامية ألطاف، جون جابر، مازن محمد، يوسف خالد.

سعر التذكرة: ٣٧-٥٧-١٠٧ جنيه.

أوبرا ملك برمسيس بقيادة المخرج تامر كرم

تقدّم فرقة مسرح الشباب عرض «سابع سما» على مسرح أوبرا ملك برمسيس، بدءًا من السبت ٢١ مارس، الساعة ٨:٠٠ مساءً.

تأليف: عمر رضا، إخراج: محمد الحضري.

البطولة: محمد سعيد، ياسمين قابيل، محمد الحضري، محمد السعدني، محمد حمدي، حسام إبراهيم، زياد كمال، دونا مجدي، عبدالشافي، يوسف طنطاوي، أوليفيا إيميل، عبدالله محمد، وفريق المهرجين: جاسر أسامة، أحمد زعيم، جويس أسامة، راحيل عماد، معاذ مجدي، محمد إيهاب.

سعر التذكرة: ٣٧-٥٧ جنيه.

مسرح القاهرة للعرائس بقيادة الدكتور أسامة محمد علي

تعرض فرقة مسرح القاهرة للعرائس مسرحية «رحلة سنوحي» على خشبة مسرح القاهرة للعرائس بالعتبة، ثاني أيام العيد الساعة ٧:٠٠ مساءً.

تأليف: محمد أمين عبد الصمد، أشعار: سامح العلي، إخراج: عيد مسعد.

البطولة: أحمد بدير، عفاف شعيب، أحمد راتب، محمد الصاوي، مجدي فكري، علي الحجار، فاطمة عيد، شيماء الشايب، محمود محسب، حلا عزت، محمد عبدالسلام، هشام طلعت، هاني عزالدين، رضا حسنين، عبد الحميد حسين.

سعر التذكرة: ٤٢ جنيه.

المسرح القومي للأطفال بقيادة الفنانة إيناس نور

تستعرض فرقة المسرح القومي للأطفال عرض «لعب ولعب» على خشبة مسرح متروبول بوسط البلد، بدءًا من ثاني أيام العيد، يوميًا الساعة ٨:٠٠ مساءً.

تأليف وإخراج: الدكتور حسام عطا.

البطولة: جيهان قمري، ليلى عز العرب، أحمد صادق، منير مكرم، ضياء زكريا، أيمن إسماعيل، شيماء حسن، أكمل المعداوي، كمال ربيع، ياسمين الموجي، رحومة محمد، إسلام ماكي، جورج وصفي، ملك حمدي، أشرف عزب، والطفلين يوسف هارون وتالين هارون.

سعر التذكرة: ٣٢-٤٢ جنيه.

فرقة الشمس لذوي الاحتياجات الخاصة بقيادة الفنان محمد متولي

تقدّم فرقة الشمس عرض «بلاك» على مسرح الحديقة الدولية بمدينة نصر، ابتداءً من ثاني أيام العيد، يوميًا الساعة ٧:٠٠ مساءً.

تأليف: إسراء محبوب، إخراج: تغريد عبد الرحمن.

البطولة: محمود سليمان، يارا المليجي، سلاف الشناوي، نورهان صالح، يوسف رزق، محمود عساف، رويدا نبيل، محمد مجدي.

سعر التذكرة: مجانًا.

سابع سما..

ثانى أيام عيد الفطر المبارك

فى إطار خطة البيت الفنى للمسرح بقيادة الفنان هشام عطوة رئيس قطاع الإنتاج الثقافى والقائم بأعمال رئيس البيت الفنى للمسرح، يقدم مسرح الشباب برئاسة الفنان تامر كرم العرض المسرحى «سابع سما» من إخراج محمد الحضرى، وذلك كأول عروض مشروع «أول ضوء» الذى أطلقه مسرح الشباب فى منتصف العام الماضى، على أن يبدأ عرضه اعتبارًا من ثانى أيام عيد الفطر المبارك على خشبة مسرح أوبرا ملك برمسيس.

وفى هذا السياق، أعرب المخرج محمد الحضرى عن سعادته بتقديم العرض على خشبة مسرح الشباب، مشيرًا إلى أن هذه التجربة تمثل الأولى له داخل أحد مسارح الدولة، رغم امتلاكه رصيدًا من العروض المسرحية والتجارب فى مجالى الإخراج والتمثيل.

وأوضح الحضرى أن «سابع سما» يعبر عن جيل ينتمى إليه، وهو الجيل الذى تتراوح أعمار أفراده حاليًا بين الثلاثين والأربعين عامًا، ذلك الجيل الذى شهد تحولات سريعة ومتلاحقة، خاصة مع انتشار وسائل التواصل الاجتماعى، وما تحمله من تطلعات وضغوط مستمرة.

وأضاف أن هذا الجيل يعيش حالة من المقارنة الدائمة، حيث يرى نماذج ناجحة بشكل متسارع، ما يولد لديه شعورًا بالتأخر، رغم سعيه المستمر وبذله أقصى الجهد لتحقيق ذاته، مؤكدًا أن اللهاث وراء النجاح أصبح سمة أساسية فى حياة الكثيرين.

وأشار إلى أن هذا المفهوم انعكس على الرؤية البصرية للعرض، حيث تم تصميم الديكور على هيئة سلالم ترمز إلى الصعود المستمر، فى دلالة على رحلة السعى نحو تحقيق الأحلام.

وأكد الحضرى أن اختياره تقديم هذا العمل على خشبة

مسرح الشباب جاء لرغبته فى التعبير عن هذه الشريحة تحديدًا، مستغلًا المساحة التى يتيحها المسرح للتعبير عن قضايا الشباب.

كما أضاف أن مشاركته فى هذا العرض لا تقتصر على الإخراج فقط، بل يشارك أيضًا كممثل، حيث يجسد دور «رئيس القسم»، موضحًا أنه فى الأصل ممثل قبل أن يكون مخرجًا، وأن شغفه بالتمثيل لا يقل عن حبه للإخراج، وهو ما دفعه لتقديم هذا الدور بنفسه لإيصال رؤيته بشكل أدق.

واختتم الحضرى تصريحاته بالتأكيد على سعادته بالتجربة، متمنيًا أن يشارك العرض فى المهرجان القومى للمسرح أو مهرجان المسرح التجريبى، خاصة فى ظل ما يحمله العمل من رؤية تعبر عن شريحة كبيرة من المجتمع.

وفى السياق ذاته، قال الفنان محمد السعدنى إنه يجسد خلال العرض المسرحى «سابع سما» شخصية المدير، موضحًا أن العمل يدور فى إطار إنسانى يعكس دائرة حياة الموظفين داخل ما يشبه «اللوب الوظيفى"، بما يحمله من صراعات وتطلعات مستمرة نحو الأفضل.

وأضاف السعدنى أن شخصية المدير التى يقدمها تحمل أبعادًا مركبة، حيث يسعى من خلالها إلى تحذير «آدم» بطل العرض من الوقوع فى نفس الأخطاء التى مر بها خلال رحلته المهنية، إلا أن تطور الأحداث يكشف عن تناقض داخلى فى الشخصية، إذ يبدو وكأنه أحد الأسباب الرئيسية فيما يمر به البطل من أزمات على مدار العرض.

وأشار إلى أن ترشيحه للمشاركة فى العمل جاء عن طريق صديقه الفنان محمد حسن، وهو صديق مشترك للمخرج محمد الحضرى، لافتًا إلى أن اختياره جاء لعلمهم بشغفه بهذه النوعية من العروض، الأمر الذى دفعه للموافقة على الفور دون تردد.

وأوضح السعدنى أنه يعمل طبيبًا بشريًا إلى جانب شغفه الكبير بالفن، حيث شارك فى عدد من التجارب المسرحية سواء فى التمثيل أو الإخراج، مؤكدًا أن آخر أعماله كانت مسرحية «أنوف حمراء» للمخرج محمد الصغير، والتى شارك فيها كمؤلف وبطل للعرض

بينما قال الفنان محمد الحفناوى إنه اتجه إلى الدراسة فى المعهد العالى للفنون المسرحية بعد تخرجه من كلية الهندسة، مدفوعًا بشغفه الكبير بالتمثيل والوقوف على خشبة المسرح، مشيرًا إلى أنه قدم العديد من العروض المسرحية سواء خلال فترة دراسته للهندسة داخل الجامعة أو بعد تخرجه.

وأضاف الحفناوى أنه يجسد خلال العرض المسرحى «سابع سما» شخصية «آدم»، بطل العمل، وهو شاب عادى يعمل بإحدى الشركات، يعانى من ضغوط مستمرة نتيجة طبيعة العمل، وهو ما يجعله غير قادر على تحمل هذا الضغط، ليقرر فى لحظة حاسمة تقديم استقالته.

وأوضح أن «آدم» يتجه إلى زوجته «فريدة»، باعتبارها أقرب شخص إليه، ليشاركها قراره، إلا أنه يفاجأ بحضور مديره فى العمل، الذى يحاول إقناعه بالعدول عن الاستقالة، مؤكدًا له أهميته داخل الشركة وصعوبة الاستغناء عنه.

وتابع أن المدير يمارس مزيدًا من الضغوط على «آدم» لإجباره على الاستمرار، إلا أن الأخير يظل متمسكًا بموقفه، إلى أن يلجأ المدير لأسلوب جديد بإغرائه بترقية إلى درجة وظيفية أعلى، وهو ما يدفع «آدم» للوقوع فى الفخ، والانجراف وراء حلم يكتشف فى النهاية أنه مجرد وهم

سابع سما بطولة محمد سعيد، ياسمين قابيل، محمد الحضرى، محمد السعدنى، محمد حمدى، حسام إبراهيم، زياد كمال، دونا مجدى، عبدالشافى، يوسف طنطاوى، أوليفيا إيميل، عبدالله محمد.

المهرجون:

ياسر أسامة، أحمد نعيم، جويس أسامة، رحيل عماد، معاذ مجدى، محمد إيهاب.

تأليف عمر رضا، تصميم أزياء وماكياج محمد شاكر، ديكور رمانى جرجس، تصميم اقنعه بسنت مصطفى، تنفيذ أزياء شيماء مختار، دراما حركية رحيل عماد مساعدى المخرج محمود عبدالحميد، مهند أسامة.

تصميم إضاءة أحمد طارق، دعاية وإعلان يوسف صقر، إعداد موسيقى محمد الحضرى، مخرج منفذ هانى عادل، أخرج محمد الحضرى.

محمود عبدالعزيز

قصور الثقافة

أطلقت برنامجا متنوعا في عيد الفطر بالمحافظات

4 أفلام جديدة بسينما الشعب في 15 محافظة بسعر مخفض و7 مناطق بالإسكان البديل تستقبل أنشطة العيد

برعاية الدكتورة جيهان زكي وزيرة الثقافة، نظمت الهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة اللواء خالد اللبان، عددا من الفعاليات الفنية والثقافية احتفالا بعيد الفطر المبارك، وذلك بمختلف المحافظات، وفي إطار برنامج وزارة الثقافة.

أحدث أفلام عيد الفطر بسينما الشعب في المحافظات بأسعار مخفضة

عرضت سينما الشعب ٤ أفلام جديدة من أفلام موسم عيد الفطر في ١٨ موقعا بـ ١٥ محافظة، بسعر موحد ومخفض يبلغ ٤٠ جنيها للتذكرة، وتقام الحفلات بجميع المواقع بدءا من العاشرة صباحا حتى الثانية عشرة منتصف الليل.

وعرضت الأفلام في كل من: قصر السينما بجاردن سيتي، قصر ثقافة روض الفرج، مكتبة البحر الأعظم بالجيزة، قصر ثقافة القناطر الخيرية، قصر ثقافة الأنفوشي، سينما السادات بالمنوفية، قصر ثقافة دمنهور، قصر ثقافة أبو المطامير، قصر ثقافة الزقازيق، المركز الثقافي بطنطا، المركز الثقافي بكفر الشيخ، قصر ثقافة الإسماعيلية، قصر ثقافة شرم الشيخ، قصر ثقافة العريش، قصر ثقافة ببا بني سويف، سينما ومسرح هيبس بالوادي الجديد، قصر ثقافة نجع حمادي بقنا، قصر ثقافة قنا

فرحة وابتسامة العيد في الإسكان البديل

نفذ المشروع الثقافي لمناطق الإسكان البديل «جودة حياة» برنامج العيد تحت عنوان «فرحة وابتسامة»، وتضمنت الفعاليات محاضرات توعية وورشا فنية للأطفال، بجانب عروض العرائس والأراجوز والتنورة.

وأقيمت الفعاليات في ثاني أيام العيد بأحياء «المحروسة» في الساعة الحادية عشرة صباحا، و«أهالينا» في الثالثة عصرا، وفي حي «معا» في الخامسة مساء.

وفي ثالث أيام العيد تقام بمنطقتي «الخيالة» و«الأسمرات» في الحادية عشرة صباحا، وفي اليوم التالي بمنطقة «حدائق أكتوبر» في الحادية عشرة صباحا، وحي روضة السودان في الخامسة مساء.

الإدارة المركزية للدراسات والبحوث

قدمت إدارة ثقافة القرية عددا من الفعاليات في القرى بالمحافظات احتفالا بعيد الفطر، حيث يشهد يوم ٢٠ مارس بقرية القصر بمطروح احتفالية ثقافية وفنية بعنوان «فرحة العيد»، يليه يوم ٢١ مارس ببيت ثقافة جهينة بسوهاج احتفالية فنية وثقافية بعنوان «العادات والتقاليد للاحتفال بالعيد»، وفي يوم ٢٢ مارس تقام بقرية شمبارة الميمونة احتفالية بعنوان «طقوس العيد»، بجانب احتفالية بعنوان «الموروث الشعبي للاحتفال بالعيد» بقصر ثقافة شبين القناطر.

وفي يوم ٢٣ مارس شهد قصر ثقافة العريش بشمال سيناء احتفالية بعنوان «العيد في القرية»، كما تقام في قرية القصير بالبحر الأحمر.

ونظمت القصور المتخصصة يوم ٢٤ مارس بقصر ثقافة الشرفا بالقليوبية محاضرة بعنوان «الأعياد في الإسلام» يقدمها الشيخ محمد هشام، وورشة عمل عن عادات العيد في مصر ينفذها عطية قدري، بجانب مسابقة ثقافية عن العيد والعادات المصرية وورشة رسم وتلوين عن مظاهر العيد.

وقدمت إدارة ثقافة المرأة خلال أيام العيد مجموعة من الأنشطة الفنية والترفيهية للمرأة والأسرة، بقصور وبيوت الثقافة ومراكز الشباب والأندية وأماكن التجمعات، وتتضمن عروضا فنية قصيرة تشمل فقرات إنشاد ديني وغناء تراثي، ومسابقات في الرسم والزخرفة، وعروض حكي بعنوان «أعياد زمان.. الأمهات تحكي»، وورشا فنية وحرفا يدوية، وبرنامج توعية مجتمعية عن موضوعات ثقافة الاحتفال بالعيد، ومشاركة المرأة في الحفاظ على التراث.

إقليم القناة وسيناء الثقافي

محافظة جنوب سيناء:

شهد مسرح السوق التجاري بشرم الشيخ أول أيام العيد عرضا لفرقة كورال أطفال قصر ثقافة شرم الشيخ، وذلك في التاسعة مساء.

وفي ثاني أيام عيد الفطر، وبالتعاون بين فرع ثقافة جنوب سيناء ومديرية الشباب والرياضة، اقيمت احتفالية فنية في التاسعة مساء تتضمن عرضا لفرقة الفنون الشعبية أطفال قصر الطور، واسكتشا مسرحيا لفرقة الشباب والرياضة بعنوان «عروستي» يتناول قضية انتشار الشائعات وتأثيرها على المجتمع، وذلك على مسرح الطور الصيفي، بالإضافة إلى عرض لفرقة كورال أطفال قصر ثقافة شرم الشيخ بمسرح السوق التجاري بشرم الشيخ، ويعقبه في ثالث أيام عيد الفطر عرض لفرقة فنون شعبية أطفال قصر ثقافة الطور ببيت ثقافة دهب.

محافظة شمال سيناء «عاصمة الثقافة المصرية":

في قصر ثقافة العريش أقيم عرض فني لفريق مواهب القصر، يعقبه ورشة فنية بعنوان «العيد عيدي»، وذلك

أول أيام العيد في الحادية عشرة صباحا.

وفي ثاني أيام العيد قدم عرض عرائس ببيت ثقافة المساعيد، وأمسية شعرية بعنوان «للعيد فرحة» بقصر ثقافة بئر العبد، إلى جانب ورشة رسم عن مظاهر العيد بمكتبة العبور.

محافظة بورسعيد:

يوم ٢٢ مارس يقام في الثامنة مساء على مسرح قصر ثقافة بورسعيد عرض فني لفرقة بورسعيد للفنون الشعبية، بجانب العرض المسرحي «حازم حاسم جدا» لفرقة مسرح المواجهة والتجوال التابعة لقطاع المسرح، ويستمر حتى ٢٦ مارس.

محافظة السويس:

شهد ثاني أيام العيد بنادي منتخب السويس احتفالية فنية تتضمن عروض فرقة السويس للآلات الشعبية، وورشا فنية وتنمية مهارات، وذلك في السابعة مساء.

محافظة الإسماعيلية:

وفي الثامنة مساء ثالث أيام العيد، شهد مركز شباب الشيخ زايد عرضا فنيا لفرقة الإسماعيلية للآلات الشعبية، إلى جانب ورشة رسم على الوجوه للأطفال.

إقليم شرق الدلتا الثقافي

محافظة دمياط:

الحديقة المركزية بدمياط الجديدة يومي ٢١ و٢٢ مارس احتفالية فنية تتضمن عروضا وورشا فنية وورش حكي، وذلك في التاسعة مساء، بينما شهد نادي المستقبل بدمياط الجديدة يوم ٢٢ مارس احتفالية فنية تتضمن العرض المسرحي «التوهة» إخراج عبده عرابي، بالإضافة إلى ندوة «حكاية العيد»، وذلك في السابعة مساء.

محافظة كفر الشيخ:

يوم ٢٠ مارس احتفالية فنية وثقافية في السابعة مساء، ويليه في اليوم التالي عرض فني لفرقة دسوق للآلات الشعبية في الثالثة مساء بقصر ثقافة دسوق، بجانب لقاء أدبي بقصر ثقافة بلطيم في الخامسة مساء.

محافظة الدقهلية:

بيت ثقافة تمي الأمديد يوم ٢٠ مارس عرضا فنيا لفرقة تمي الأمديد للإنشاد الديني في الحادية عشرة صباحا، وفي يوم ٢٢ مارس بنادي النيل يقام عرض فني لفرقة المنصورة للموسيقى العربية في الثامنة مساء.

محافظة الشرقية:

يوم ٢٢ مارس عرضا فنيا لفرقة فاقوس للموسيقى العربية بقصر ثقافة فاقوس في السابعة مساء، بجانب عرض آلات شعبية لمنيا القمح بميدان الشهداء، يليه في اليوم التالي عرض فني لفرقة الموسيقى العربية بدار المسنين.

إقليم غرب ووسط الدلتا الثقافي

محافظة الإسكندرية:

ثالث أيام العيد في السادسة مساء احتفالية بقصر ثقافة الشاطبي، تتضمن ورشة رسم للأطفال، وعرضًا فنيًا لفرقة أطفال وطلائع الشاطبي للفنون الشعبية، إلى جانب عرض نتاج ورشة الأراجوز تدريب سمية خميس.

محافظة مطروح:

النادي الاجتماعي في السادسة مساء يوم ٢٢ مارس حفلا فنيا لفريق كورال قصر الطفل.

محافظة الغربية:

يوم ٢٢ مارس بقصر ثقافة طنطا عروض وورش فنية، إلى جانب ورش اكتشاف مواهب، وذلك في السادسة مساء.

محافظة المنوفية:

قصر ثقافة شبين الكوم يوم ٢٢ مارس عروض مواهب لفريق سهراية، يليه في اليوم التالي حفل مواهب الإنشاد الديني في السادسة مساء.

محافظة البحيرة:

قصر ثقافة وادي النطرون في السادسة مساء يوم ٢٢ مارس عرضا فنيا لفريق طلائع الأنفوشي للفنون الشعبية، يعقبه في يوم ٢٣ مارس عرض فني لفريق طلائع الشاطبي للفنون الشعبية.

إقليم القاهرة الكبرى وشمال الصعيد الثقافي

محافظة القاهرة:

حضانة أحباب الرحمن يوم ٢٤ مارس يوما ثقافيا ترفيهيا للأطفال يتضمن مسابقات ثقافية، وورش حكي عن عيد الفطر، وذلك في العاشرة صباحا.

محافظة الفيوم:

في يوم ٢٣ مارس نادي سنتياجو بمطرطارس احتفالية فنية وثقافية بمناسبة العيد، تتضمن عروضا فنية ولقاءات وورشا تقام في الثامنة مساء.

محافظة بني سويف:

قصر ثقافة بني سويف في الثامنة مساء يوم ٢٢ مارس عرضا فنيا لفرقة الفنون الشعبية لذوي الاحتياجات الخاصة.

محافظة القليوبية:

في قصر ثقافة بنها عرض فني لفرقة الموسيقى العربية، وذلك في السادسة مساء يوم ٢٢ مارس.

محافظة الجيزة

انطلقت الفعاليات يوم ٢٠ مارس بجمعية مرضى شلل الأطفال وورشة لتنمية مهارات الأطفال بالرسم والتلوين للاحتفال بمظاهر العيد في العاشرة صباحا، ويوم ٢٢ مارس تقام بمكتبة الطفل والشباب بالأقواز ورشة حكي عن مظاهر الاحتفال بعيد الفطر المبارك في الرابعة عصرا، كما تقدم ورشة لتعليم فن الأوريجامي احتفالا بالعيد وذلك بمركز شباب بشتيل في الثامنة مساء.

إقليم وسط الصعيد الثقافي

محافظة الوادي الجديد:

ثاني أيام عيد الفطر في الثامنة مساء عرضا لفرقة الخارجة للموسيقى العربية بحديقة الرواد، وعرضا لفرقة تلقائين موط بحديقة الفرسان، وبمركز شباب الفرافرة يقام عرض فني لفرقة تلقائين الفرافرة.

محافظة سوهاج:

معهد الأورام بسوهاج يوم ٢٠ مارس احتفالية فنية في العاشرة صباحا، ويوم ٢١ مارس بقصر ثقافة سوهاج يقام عرض فني لفرقة الفنون الشعبية في الثانية عشرة ظهرا، وبدار المسنين بسوهاج تقام فقرات غنائية تراثية وإنشاد ديني في العاشرة صباحا.

وفي العاشرة صباح يوم ٢٢ مارس بيت ثقافة شطورة احتفالية فنية، إلى جانب احتفالية لأطفال ملجأ الأيتام بمؤسسة البنين بالكوثر، بالإضافة إلى فعاليات بقصر ثقافة الكوثر في الثانية عشرة ظهرا يومي ٢٢ و٢٣ مارس.

محافظة أسيوط:

مركز شباب حي السلام بمنفلوط احتفالية فنية بعنوان «العيد أحلى»، وذلك يوم ٢١ مارس.

محافظة المنيا:

يوم ١٩ مارس عرض فني لفرقة المنيا للفنون الشعبية بنادي المنيا الرياضي في الثامنة مساء.

إقليم جنوب الصعيد الثقافي

محافظة قنا:

في يوم ٢١ مارس قصر ثقافة قنا احتفالية فنية في السابعة مساء، وفي يوم ٢٢ مارس تقام بقصور ثقافة نجع حمادي وقنا وقوص احتفالية فنية وثقافية، إلى جانب حفل فني لفرقة قنا للموسيقى العربية بقصر ثقافة قنا في السابعة مساء.

محافظة الأقصر:

بساحة أبو الحجاج في السابعة مساء يوم ٢٢ مارس احتفالية فنية، تتضمن محاضرة بعنوان «العيد في الشارع المصري»، بالإضافة إلى فقرات الموسيقى العربية والفنون الشعبية وعدد من الورش الفنية.

محافظة أسوان:

يوم ٢٢ مارس عرضا فنيا لفريق كورال أطفال قصر ثقافة أسوان، إلى جانب ورشة فنية عن فرحة العيد، وذلك في السابعة مساء بمسرح فوزي فوزي، بالإضافة إلى عروض فنية لفرقة توشكى للفنون التلقائية، وأطفال أبو سمبل للفنون الشعبية بقصر ثقافة توشكى، وبقصر ثقافة السباعية تقام عروض فنية لفرق أطفال السباعية للإنشاد الديني، والسباعية للإنشاد الديني.

محافظة البحر الأحمر:

في يوم ٢١ مارس تقام في الثامنة مساء احتفالية فنية ببيت ثقافة القصير وبيت ثقافة سفاجا، ويوم ٢٢ مارس بقصر ثقافة الغردقة، تتضمن عروضا فنية وورشا متنوعة للأطفال ولقاءات تثقيفية.

عرض «لعب ولعب» في عيد الفطر..

محاكاة للدمى والألعاب الشعبية على مسرح متروبول تنقذ الطفولة من الشاشات

تستقبل خشبة المسرح القومى للأطفال العرض المسرحى الجديد «لعب ولعب»، تأليف وإخراج دكتور حسام عطا، وذلك بدءًا من ثانى أيام عيد الفطر المبارك للجمهور.

ويأتى تقديم العرض المسرحى فى تجربة مسرحية تستهدف الطفل والأسرة، وتقدم عالمًا مفعمًا بالخيال والمرح من خلال حكايات مستوحاة من عالم الألعاب الشعبية والدمى، فى إطار بصرى يجمع بين المتعة الفنية والقيم التربوية، و يقدم العرض رؤية مسرحية تعتمد على الحركة واللعب والرموز البصرية، بما يخلق حالة من التفاعل مع الجمهور الصغير.

دكتور حسام عطا: عرض «لعب ولعب» يحاول استعادة روح اللعب من طفولتنا

قال دكتور حسام عطا، أستاذ الدراما والنقد بأكاديمية الفنون، مؤلف ومخرج العرض: «يبقى اللعب هو بوابة العبور نحو العدالة الاجتماعية تعزيزًا للنسيج الثقافى المصرى وتدريبًا عمليًا على فكرة الجماعة الواحدة يصدر عن مشترك إنسانى يؤكد حيوية الواقع وخيال التراث الشعبى المصرى المبدع العبقرى، ويبقى اللعب إنقاذًا من استلاب وسيطرة عالم الثقافة الرقمية انتبهوا القطة والعصفور والكلب والبطة يحبونكم يحدثونكم بلا كلمات، لكن هنا فى «لعب ولعب» استطاعوا الحديث إلينا نحن البشر فى عالم واحد يعبر عن وحدة الكائنات والإنسان والجماد، وحدة الكون كله فى نور الخالق العظيم».

وتابع: «لعب ولعب» ينطلق من فكرة عالم الألعاب وما يحمله من خيال ودهشة، مشيرًا إلى أن العرض يحاول استعادة روح اللعب التى تمثل جزءًا أصيلًا من طفولة الإنسان، من خلال حكاية تجمع بين الشخصيات والدمى والألعاب الشعبية.

وأضاف أن العرض يعتمد على عناصر مسرحية متنوعة مثل الحركة والموسيقى والسينوغرافيا الملونة، بما يساعد على جذب انتباه الطفل ويخلق تجربة بصرية ممتعة، و الهدف ليس الترفيه فقط، ولكن تقديم رسائل تربوية وإنسانية بطريقة بسيطة وقريبة من عالم الطفل.

مسرحية تجمع بين المتعة والتعليم

ويقدم العرض تجربة مسرحية تجمع بين المتعة والتعليم، من خلال عالم مليء بالألعاب والرموز والخيال، فى محاولة لإعادة اكتشاف قيمة اللعب باعتباره مساحة للإبداع والتعلم لدى الأطفال، وأتمنى للجمهور مشاهدة عرض ممتع».

أحمد صادق: أنا «غريب الصياد».. شخصية رمزية لدلالات عميقة

وقال الفنان أحمد صادق: أقدّم شخصية «غريب الصياد»، وهى ليست مجرد دور عادى، لكنه شخصية رمزية تحمل دلالات عميقة؛ فهى تمثل القهر واللا إنسانية، وتعكس حالة من العزلة وغياب التعاون، هذه الشخصية نشأت نتيجة عقدة نفسية، حيث كان والده يمنعه من اللعب فى طفولته، فترسّخ داخله هذا القهر، وراح يطبّق ما تعرّض له على الآخرين.

الإنسانية أقوى من القسوة

وتابع «صادق»: وبأحداث العرض، نرى كيف يحاول «غريب» فرض سيطرته ومنع الأطفال من اللعب والتفكير بحرية، لكنه فى النهاية يكتشف أن الإنسانية أقوى من القسوة، وأن التعاون والحب هما الطريق الحقيقى للحياة؛ فيتحول من رمز للأنانية إلى نموذج للاعتذار والتغيير، ويعود ليندمج مع الآخرين، مؤسسًا «دار الإنسانية»، التى تجمع بين القراءة والفنون والرياضة، تحت شعار: «نحن نلعب.. إذًا نحن إنسان».

أحمد صادق: العرض رسالة واضحة للأطفال للابتعاد عن الشاشات

ويؤكد «صادق» أن العرض يحمل رسالة واضحة للأطفال، وهى ضرورة الابتعاد عن الإفراط فى استخدام الشاشات والتكنولوجيا، مثل الكمبيوتر والتابلت، والدعوة إلى تنشيط العقل بالتفكير واللعب الحقيقى، بعيدًا عن الكسل الذهنى. فالعرض لا يقف ضد النظام، بل يرفض هيمنة التكنولوجيا على عقول الأطفال.

تجربة متكاملة بين الترفيه والتوعية

وأضاف «صادق»، أن مسرح الطفل من أصعب أنواع المسرح والفنون، لأنه يتطلب تقديم فكرة أو قضية بشكل بسيط وجذاب، دون فقدان عمق الرسالة، لذلك يسعى فريق العرض إلى تقديم تجربة متكاملة تمزج بين الترفيه والتوعية، من خلال الألعاب الشعبية، والاستعراضات، واستخدام العرائس، بمشاركة مجموعة متميزة من الفنانين، ليخرج العرض فى صورة ممتعة تحمل قيمة إنسانية حقيقية.

ضياء الدين يكشف كواليس مسرحية «لعب ولعب»: دعوة للالتقاء والتقارب بعيدًا عن الشاشات

قال الممثل ضياء الدين زكريا: يقدم العرض رسالة بسيطة لكنها عميقة وتطرح تساؤلات عدة فى مقدمتها.. لماذا توقفنا عن اللعب مع بعض؟ لماذا أصبحت التكنولوجيا حاجزًا بيننا بدل أن تكون وسيلة للتقارب؟».

وتابع ضياء الدين: «لقد ابتعدنا عن ألعاب الطفولة الجميلة التى كنا نتشاركها جميعًا، وأصبح كل واحد منا مشغولًا بهاتفه المحمول، والعرض يعيدنا إلى اللعب الجماعى الذى يربط الأجيال ببعضها، ويذكرنا ببهجة المشاركة والمرح الحقيقى».

وعن دوره فى المسرحية، قال: أجسد شخصية «كلبوش»، الكلب الصديق للقطة، هناك شخصية أخرى«الصياد الغريب»، يحبس الألعاب ويزعج القطة، لكننا جميعًا نسعى لتحرير الألعاب واستعادة فرحة اللعب الجماعى».

وأشار ضياء الدين إلى أهم الخطوط الدرامية فى العرض: «هناك خط درامى يعكس تأثير الأجهزة الإلكترونية على علاقتنا الاجتماعية ببعضنا البعض، وخط آخر يتناول شخصية «الصياد» المزعج، وفى النهاية يتحد الجميع ليعيشوا متعة اللعب الحقيقى والجميل».

واختتم قائلا: «الرسالة الأساسية للمسرحية هى تذكيرنا بقيمة التواصل واللعب المشترك، بعيدًا عن الشاشات، واستعادة لحظات الطفولة التى تجمعنا وتفرحنا جميعًا».

أيمن إسماعيل: اللعب حق للأطفال وتراث للأجيال

قال أيمن إسماعيل: «أجسد فى العرض شخصية «نقراباز»، والكلمة مكونة من شطرين؛ «نقرا» وتعنى الضرب على الطبلة، و«باز» وهو المسحراتى المغنوانى فى الحكايات الشعبية».

وأوضح «أيمن» أن المسرحية تحمل رسالة مهمة وهى أن اللعب ضرورى للطفل، ليس على حساب الدراسة أو التعليم، ولكن لتفريغ الطاقة الداخلية حتى لا يتحول الطفل إلى شخص عدوانى أو محروم من المرح، واللعب ليس تافهًا، كلنا نشأنا على الألعاب الشعبية، من «كهربا، سيجا»، وهى جزء من تراثنا وتربيتنا».

وأضاف: «الطفل يجب أن يلعب، ويفرغ طاقته، ثم يعود للدراسة والتركيز نحو التكنولوجيا والشاشات تتحكم بعقول الأطفال إذا لم ننتبه، وقد تتحول إلى استعمار للعقل والفكر إذا تمكنت من الإنسان بالكامل، واللعب هو وسيلة لاستعادة التوازن، ولتنمية الإدراك سواء للطفل أو للأسرة كلها».

اللعب لتنمية الطفل والحفاظ على تراثنا الشعبى

وتابع: «الألعاب الشعبية التى نقدمها فى العرض هى جزء من تراثنا منذ أيام القدماء المصريين، ونحن نوصلها من جيل إلى جيل، عبر الأسماء والموسيقى والحكايات الشعبية».

وأوضح: «كل مسرحية لها طابعها الخاص؛ بعضها يدعو للشجاعة، وبعضها للانتماء، أو للمودة، و نحن ندعو لعالم اللعب، ونقدم دراما ل شخصية مانعة للألعاب، لكنها فى النهاية تدرك قيمة اللعب وأهميته، الألعاب تصبح هى من تقف بجانب الشخصيات، وتكشف إنسانياتهم وشهامتهم فى الوقت نفسه».

واختتم أيمن إسماعيل حديثه قائلا: «العرض تذكير لكل منا بأن اللعب ليس مجرد ترف، بل حق ووسيلة لتنمية الطفل والحفاظ على تراثنا الشعبى، ولتعليم الأجيال قيمة التواصل والمرح الحقيقي».

جورج وصفي: أنا «الباندا» فى «لعب ولعب» صوت يدعو الأطفال للتفكير بعيدًا عن هيمنة التكنولوجيا

تحدث جورج وصفى عن دوره فى العرض قائلًا: «أجسد شخصية «الباندا»، وهى إحدى الألعاب المحبوسة داخل قفص، بعدما قام غريب الصياد بحبسها، نتيجة عقدة نفسية ترجع إلى طفولته وعلاقته بوالده، إذ لم يكن يحب الألعاب»

وأضاف: «وشخصية «الباندا»، من الشخصيات المحببة للأطفال، فهى تمثل الصوت الذى يدعوهم إلى اللعب، ويؤكد أن الإنسان لا يكتمل دون اللعب، وأنه عنصر أساسى فى بناء شخصية الطفل»

وأوضح «جورج» أن العرض يحمل رسالة تربوية مهمة، قائلًا: «نحاول أن نُرسّخ فكرة أن اللعب ليس أمرًا ثانويًا، وأنه لا ينبغى أن يُستبدل بالكامل بالتكنولوجيا، فليست كل الحياة كمبيوترًا أو هواتف أو أجهزة لوحية، بل يجب أن نتيح للأطفال مساحة للحركة والتفكير».

تنشيط عقول الأطفال

وتابع: «المسرحية تدعو إلى تنشيط عقول الأطفال، وعدم جعلهم أسرى للشاشات نحن لا نرفض التكنولوجيا، ولكن نرفض أن تسيطر على عقولهم بالكامل و الأهم أن نُعلّم أبناءنا كيف يفكرون بأنفسهم، لا أن يعتمدوا فقط على ما تقدمه لهم الأجهزة»

واختتم حديثه قائلًا: «رسالتنا من خلال العرض أن نُعيد التوازن إلى حياة الطفل، فنمنحه حقه فى اللعب، ونُنمّى قدرته على التفكير والإبداع بعيدًا عن الاعتماد الكامل على التكنولوجيا».

أشرف عزب: أشارك كضيف شرف فى دور «الطبيب»

وتحدث الفنان أشرف عزب عن مشاركته فى المسرحية، قائلا: «أشارك كضيف شرف فى العرض من خلال دور «الطبيب» الذى يتولى علاج شخصية غريب الصياد، والدور بسيط ومكثف، حيث أظهر فى مشهد محدد ويحمل دلالة داخل السياق الدرامى، و هذه المشاركة، رغم قصرها، تمثل إضافة خاصة لى ومشاركتى فى العرض جاء بدافع التقدير والتعاون الفنى، لتكون بصمة شرفية بأحداث المسرحية.

ملك حمدي: أنا«بِطّبط» المحتجزة داخل قفص الصيّاد«غريب»

وكشفت الفنانة ملك حمدى عن تفاصيل دورها، الذى يجمع بين البعد الإنسانى والرسالة التربوية الموجهة للأطفال.

وأوضحت: أجسد شخصية «بَطّبط» كانت محتجزة داخل قفص يملكه «غريب»، الشخصية المحورية فى العرض، والتى يقدمها الفنان أحمد صادق، و «غريب» يعانى من عقدة نفسية تجعله يكره اللعب والألعاب، ويفضل العزلة بعيدًا عن الناس، هذه العقدة ترجع إلى طفولته القاسية، حيث كان والده يعاقبه بشدة إذا لم يحقق التفوق الدراسى، وكان يمنعه من اللعب ويقوم بتكسير ألعابه، ما ولّد بداخله رفضًا لكل ما يتعلق بالمرح والطفولة، ليتحول مع الوقت إلى شخص يسعى إلى حرمان الآخرين من اللعب، فيقوم باحتجاز الأطفال والألعاب والحيوانات داخل منزله.

وأشارت إلى أن أحداث العرض تشهد تطورًا دراميًا عندما تتمكن البطة «بَطّبط» من الهروب من القفص، برفقة ثلاثة من أصدقائها، لتبدأ رحلة البحث عن حل لإنقاذ باقى المحتجزين، وخلال هذه الرحلة، تلتقى بشخصيات أخرى، منها القطة «بَسّة» القطة والكلب «كلبوش»، حيث يتشاركون جميعًا الخوف من «غريب» وتجربته القاسية معهم.

استعراضات غنائية ومشاهد حركية

وتابعت: الشخصيات تتجمع مع «ماما حُسن» و تقدمها الفنانة ليلى عز العرب، و«الأستاذة ملك» التى تجسدها شيماء حسن، ليضعوا خطة لإنقاذ الأصدقاء والألعاب المحبوسة، فى إطار من الاستعراضات الغنائية والمشاهد الحركية التى تضفى على العرض طابعًا ترفيهيًا جذابًا.

وأكدت «ملك» أن الأحداث تتصاعد بوصولهم إلى منزل «غريب»، حيث ينجحون فى تنفيذ خطتهم وتحرير الجميع، قبل أن يلاحقهم فى محاولة لإعادتهم

إلى القفص، لكنه يتعرض لحادث ويدخل المستشفى، وهناك، يكتشف أن من أنقذه هم الشخصيات نفسها التى أساء إليها.

وأوضحت«ملك» أن هذه اللحظة تمثل نقطة التحول فى شخصية «غريب»، حيث يراجع نفسه ويدرك خطأه، ويعترف بأن ما تعرض له فى طفولته لا يبرر ما ارتكبه من قسوة تجاه الآخرين.

اللعب حق أساسى للأطفال

واختتمت ملك حمدى حديثها بالتأكيد على أن العرض يحمل رسالة مهمة، مفادها أن اللعب حق أساسى للأطفال لا يمكن حرمانهم منه، وفى الوقت نفسه لا يتعارض مع الالتزام بالدراسة والمسئوليات، بل إن التوازن بينهما هو الطريق الصحيح لبناء شخصية سوية ومتوازنة.

إيناس نور: عرض «لعب ولعب» يسعى لأحياء روح الألعاب الشعبية من جديد على خشبة المسرح

ويُقدم العرض تحت إشراف الفنانة إيناس نور مدير عام المسرح القومى للأطفال، التى أكدت أن العرض ينطلق من إيمان حقيقى بأن التراث الشعبى ليس مجرد حكايات من الماضى، بل هو ذاكرة حيّة تعكس ملامح الهوية الثقافية للمجتمع المصرى.

وأوضحت إيناس نور أن الأغانى والألعاب الشعبية التى نشأ عليها الأطفال عبر الأجيال كانت دائمًا مساحة للفرح والتواصل الإنسانى، وأسهمت فى تشكيل وجدان الطفولة المصرية.

وأضافت «إيناس» أن العرض يسعى إلى إحياء تلك

الروح من جديد على خشبة المسرح، عبر صياغة فنية معاصرة تحافظ على أصالة التراث وتمنحه حياة متجددة، ليصل إلى الأطفال بصورة جمالية تجمع بين المتعة والمعرفة، مؤكدة أن تقديم هذا العمل يأتى حبًا للفن ووفاءً لذاكرة الطفولة وتراثنا الشعبى.

بطاقة العرض المسرحى «لعب ولعب»

يشارك فى بطولة العرض نخبة من الفنانين، منهم: جيهان قمرى، ليلى عز العرب، أحمد صادق، منير مكرم، أيمن اسماعيل، شيماء حسن، أكمل المعداوى، كمال ربيع، ياسمين الموجى، رحومة محمد، إسلام ماكى، جورج وصفى، ملك حمدى، أشرف عزب، ضيا الدين زكريا. موسيقى وألحان صلاح مصطفى، وديكور ناصر عبدالحافظ، وملابس جمالات عبده، واستعراضات كريمة بدير، وتصميم العرائس جمال الموجى، تصميم الدعاية محمد فاضل، ماكيير إسلام عفيفى، رسومات علاء الحلوجى، تنفيذ الملابس إيمان الشيخ، مخرج منفذ ياسر محمود، ومشرف على الإنتاج أحمد شحاتة، ويضم فريق هيئة الإخراج كلًا من: أحمد فيشو، إبراهيم الزهيرى، محمد خيرى، حسن الروسى، ومحمود يوسف.

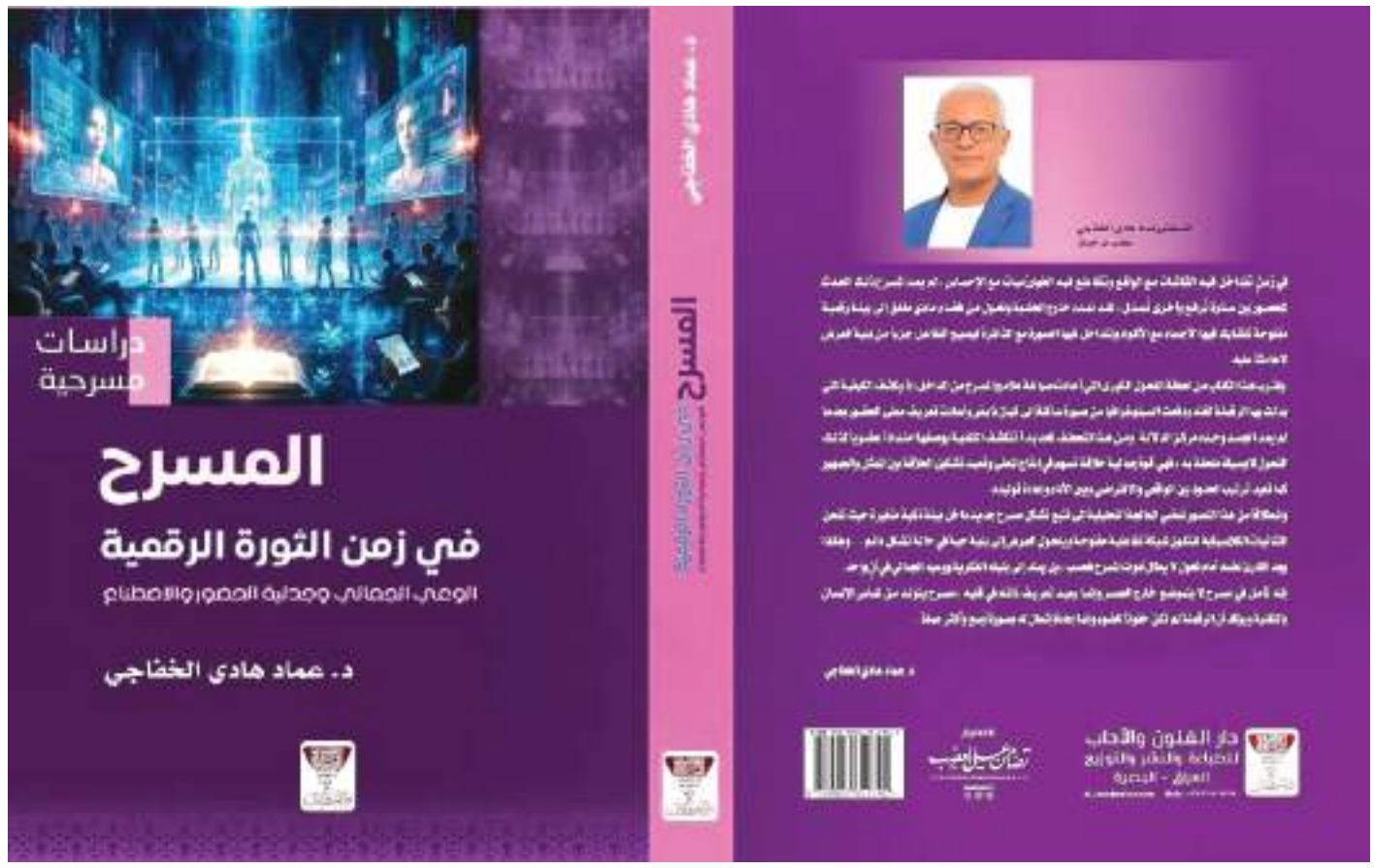
«لعب ولعب» أشعار أحمد زيدان، ومن تأليف وإخراج الدكتور حسام عطا.

ويأتى العرض المسرحى ضمن جهود المسرح القومى للأطفال، والتابع للبيت الفنى للمسرح، للحفاظ على الموروث الشعبى المصرى، وتقديمه عروض مسرحية متميزة موجهة للأطفال تثرى وجدانه وتُعرّفه بجماليات تراثه الثقافى فى صورة فنية جذابة وممتع، وتسهم فى تنمية خيال الأطفال وتعزيز القيم الإيجابية لديهم.

همت مصطفى

«المسرح فى زمن الثورة الرقمية: الوعى الجمالى وجدلية الحضور والاصطناع»

كتاب جديد للعراقى عماد هادى الخفاجى



صدر حديثًا بالمكتبة العربية فى العراق كتاب «المسرح فى زمن الثورة الرقمية: الوعى الجمالى وجدلية الحضور والاصطناع» للدكتور عماد هادى الخفاجى، وذلك ضمن سلسلة دراسات مسرحية، عن دار الفنون والآداب للطباعة والنشر والتوزيع – البصرة.

التحولات التى يشهدها المسرح فى ظل الثورة الرقمية

ويتناول الكتاب التحولات التى يشهدها المسرح فى ظل الثورة الرقمية، وتأثير التكنولوجيا الحديثة على الوعى الجمالى وجدلية الحضور والاصطناع فى العرض المسرحى، ويسعى المؤلف إلى مقاربة العلاقة بين الإنسان والتقنيات الرقمية، وما أفرزته من تغيرات فى بنية التلقى والتفاعل، فضلًا عن إعادة تشكيل الفضاء المسرحى وأدواته التعبيرية.

تساؤلات حول مستقبل المسرح فى عالم التطور التقنى

ويطرح الكتاب تساؤلات حول مستقبل المسرح فى عالم يتسارع فيه التطور التقنى، ويبحث فى كيفية توظيف الوسائط الرقمية داخل العرض المسرحى بما يحافظ على جوهر الفن المسرحى القائم على الحضور الحى، وفى الوقت ذاته يستثمر إمكانات التكنولوجيا المعاصرة.

وجاء على الغلاف تعريف بمضامين الكتاب التى تؤكد أهمية قراءة التحولات الرقمية بوصفها تحديًا وفرصة فى آن واحد أمام الممارسة المسرحية المعاصرة.

ويكتب الدكتور على غلاف الكتاب.. «فى زمنٍ تتداخل فيه الشاشات مع الواقع، وتتقاطع فيه الخوارزميات مع الإحساس، لم يعد المسرح ذلك الحدث المحصور بين ستارة ترفع وأخرى تسدل، لقد تمدد خارج الخشبة، وتحول من فضاء مادى مغلق إلى بيئة رقمية مفتوحة، تتشابك فيها الأجساد مع الأكواد، وتتداخل فيها الصورة مع الذاكرة، ليصبح االتفاعل جزءًا من بنية العرض لا هامشًا عليه.

يقترب هذا الكتاب من لحظة التحول الكبرى التى أعادت صياغة ملامح المسرح من الداخل، إذ يكشف الكيفية التى بدلت بها الرقمنة لغته، ودفعت السينوغرافيا من صورة ساكنة إلى كيان نابض، وأعادت تعريف معنى الحضور، بعدما لم يعد الجسد وحده مركز الدلالة، ومن هذا المنعطف تحديدًا تتكشف التقنية بوصفها امتدادًا عضويًا لذك التحول لا وسيلة ملحقة به، فهى قوة جمالية خلاقة تسهم فى إنتاج المعنى، وتعيد تشكيل العلاقة بين الممثل والجمهور، كما تعيد ترتيب الحدود بين الواقعى والافتراضى، وبين الأداء وإعادة توليده.

وانطلاقًا من هذا التصور تمضى المعالجة التحليلية إلى تتبع تشكل مسرح جديد داخل بيئة ذكية متغيرة، حيث تنحل الثنائيات الكلاسيكية لتتكون شبكة تفاعلية مفتوحة، ويتحول العرض إلى بنية حية فى حالة تشكل دائم، وهكذا يجد القارئ نفسه أمام تحول لا يطال أدوات المسرح فحسب، بل يمتد إلى بنيته الفكرية ووعيه الجمالى فى آنٍ واحد.

إنه تأمل فى مسرح لا يتموضع خارج العصر، وإنما يعيد تعريف ذاته فى قلبه؛ مسرح يتولد من تماس الإنسان بالتقنية، ويؤكد أن الرقمنة لم تكن خفوتًا للضوء، وإنما إعادة إشعال بصورة أوسع وأكثر عمقًا.

همت مصطفى

رمضان والدراما المكثفة: تحدٍ سنوى يواجه صُنّاع المسرح

تُعدّ الدراما الرمضانية واحدة من أبرز الظواهر الثقافية والإعلامية فى العالم العربى، إذ تتحول الشاشات خلال هذا الشهر إلى ساحة عرض مزدحمة بعشرات المسلسلات والبرامج التى تتنافس على جذب انتباه الجمهور فى وقت الذروة المسائى. ومع هذا الزخم المتصاعد عامًا بعد عام، لم يعد تأثيرها مقتصرًا على نسب المشاهدة التلفزيونية فقط، بل امتد ليشمل أنماط الاستهلاك الثقافى الأخرى، وفى مقدمتها حضور العروض المسرحية. فالمتلقى الذى يجد بين يديه محتوى متنوعًا وسهل الوصول من منزله، يصبح أقل ميلًا إلى الخروج ليلًا لمتابعة عرض حى يتطلب وقتًا وتنقّلًا وتكلفة إضافية.

وتزداد حدة هذا التأثير فى ظل التطور التكنولوجى وانتشار المنصات الرقمية التى وفرت بدائل ترفيهية غير محدودة، يمكن مشاهدتها فى أى وقت وبأقل التكاليف مقارنة بتجربة المسرح التقليدية. كما أن طبيعة الشهر نفسه، بما يحمله من طقوس اجتماعية وعائلية وسهرات منزلية، تعزز من بقاء الجمهور داخل البيوت، ما ينعكس مباشرة على حجم الإقبال الجماهيرى فى قاعات العرض. ولا يمكن إغفال العامل الاقتصادى، إذ أصبح قرار الخروج لمشاهدة مسرحية يرتبط بحسابات إنفاق أوسع تشمل المواصلات والطعام والوقت، وهى اعتبارات قد تدفع كثيرين إلى تفضيل الشاشة على الخشبة.

من هنا يبرز السؤال حول قدرة المسرح على الصمود أمام هذا المدّ الموسمى الجارف، وما إذا كان يحتاج إلى استراتيجيات جديدة فى التوقيت والتسويق وطبيعة العروض لاستعادة جمهوره خلال رمضان. فالعلاقة بين الدراما التليفزيونية والمسرح لم تعد علاقة تنافس عابر، بل تحولت إلى معادلة ثقافية واقتصادية معقدة تعكس تحولات الذوق العام وسلوك المشاهدة فى العصر الرقمى ومن هنا كان يجب أن نطرح بعض التساؤلات ونجيب عليها من خلال بعض المسرحيين وهى هل تؤثر كثافة الإنتاج الدرامى فى رمضان على الإقبال الجماهيرى للعروض المسرحية؟ وكيف يظهر هذا التأثير عمليًا؟ هل هناك منافسة مباشرة بين الدراما التلفزيونية والمسرح فى رمضان، أم أن لكل منهما جمهوره وطبيعته المختلفة؟ وما هى الحلول أو الاستراتيجيات التى يمكن أن يعتمدها المسرح لجذب الجمهور خلال موسم الدراما الرمضانية؟

رنا رأفت

كثافة المعروض تليفزيونيا تجعل المسرح خارج حسابات الجمهور فى رمضان

أكد المخرج عصام السيد أنه لا يوجد جمهور للمسرح فى رمضان بسبب كثافة المعروض تلفزيونيًا، والتى زادت عليها المنصات الرقمية أيضًا، موضحًا أن المشاهد يجد أمامه خيارات واسعة ومتنوعة دون الحاجة إلى مغادرة منزله. وأشار إلى أن التلفزيون أوفر وأقل تكلفة، ولا يتطلب مواصلات أو خروجًا من البيت، لافتًا إلى أن البعض لا يدفع سوى مبلغ زهيد شهريًا، ما يجعل الذهاب إلى المسرح خيارًا غير مفضل لدى كثيرين.

وأضاف أن المتفرج سيتساءل: لماذا يذهب إلى المسرح ويلتزم بالجلوس حتى نهاية العرض، ثم يخرج بعد ذلك بحثًا عن وسيلة مواصلات، وقد يتأخر، وربما يضطر إلى تناول السحور خارج المنزل، وهو ما يمثل تكلفة إضافية كبيرة؟ مؤكدًا أن هذه الاعتبارات المادية تجعل قرار الذهاب إلى المسرح فى رمضان أمرًا صعبًا لدى قطاع واسع من الجمهور.

التكنولوجيا حررت المشاهد ومنحت المسرح فرصة ذهبية فى رمضان

أوضح المخرج سعيد سليمان إن خريطة المنافسة بين المسرح والدراما التلفزيونية فى موسم رمضان شهدت تحولًا ملحوظًا بفعل التطورات التكنولوجية، موضحًا أن أجهزة الاستقبال الحديثة والمنصات الرقمية حررت المشاهد من الارتباط الصارم بمواعيد البث التقليدية، وهو ما أتاح له مرونة زمنية أكبر لمتابعة أعماله الدرامية فى أى وقت، ومن ثم خلق مساحة تسمح بالعودة إلى حضور العروض المسرحية دون الشعور بفوات المحتوى التليفزيونى.

وأضاف أن هذا التحول غيّر نمط الاستهلاك الثقافى، إذ لم يعد الجمهور أسير الشاشة فى توقيتات ثابتة كما كان سابقًا، بل أصبح أكثر قدرة على توزيع وقته بين الوسائط المختلفة، الأمر الذى يمنح المسرح فرصة حقيقية لاستعادة شريحة من جمهوره، بشرط تقديم عروض قادرة على المنافسة من حيث المتعة والتجربة الحية.

وأشار سليمان إلى أن نجاح العروض المسرحية فى رمضان يرتبط بطبيعة ما تقدمه على الخشبة، مؤكدًا أن الجمهور يميل خلال هذا الموسم إلى الأعمال ذات الطابع الاحتفالى والبهجة البصرية والموسيقية، مثل عروض الفرجة الشعبية والأنماط المسرحية التى تعتمد على التفاعل المباشر مع المتفرج. واختتم تصريحه بالتأكيد على أن المنافسة لم تعد قائمة على جذب الانتباه فقط، بل على تقديم تجربة فنية متكاملة، معتبرًا أن المسرح يملك أفضلية حقيقية فى هذا الجانب إذا أحسن استثمار عناصره الحية والمباشرة.

الدراما التليفزيونية بنية سردية متسلسلة تراهن على التشويق المؤجل والمسرح فعل حيّ تشاركى

ومن وجهة نظر أخرى ذكر الناقد والباحث حسام الدين مسعد قائلًا: «يُفضى التمركز الكثيف للإنتاج الدرامى فى رمضان إلى إعادة تشكيل الخريطة الزمنية للتلقي؛ إذ يتحول الشهر الرمضانى إلى فضاء تليفزيونى مهيمن تُديره خرائط بث مكتظة على قنوات فضائية ومنصات رقمية.

وعمليًا يتجلى الأثر فى انحسار الليالى المسرحية، وتراجع نسب الحضور، وإرجاء بعض الفرق لعروضها أو اختزالها فى عطلات نهاية الأسبوع. فالأسرة، بعد طقس الإفطار، تنحاز إلى الاستهلاك البصرى المريح منخفض الكلفة، فيما يتطلب المسرح انتقالًا والتزامًا زمنيًا ومشاركة جسدية.

غير أن توصيف العلاقة باعتبارها منافسة صفرية يُغفل الفارق الأنطولوجى بين الوسيطين، فالدراما التليفزيونية بنية سردية متسلسلة، تراهن على التشويق المؤجل، أما المسرح ففعل حى تشاركى، تُنتج دلالته فى التواقت بين الجسد والفضاء والجمهور لذا فالتزاحم زمنى لا وجودى؛ جمهور الشاشة ليس نقيض جمهور الخشبة، بل إنهما يتقاطعان مع اختلاف أفق التوقع

وتابع قائلًا :"المطلوب إذن استراتيجية تُفعّل خصوصية المسرح لا أن تُحاكى التلفزيون، فبرمجة عروض قصيرة مكثفة بعد صلاة التراويح، واستعادة البعد الاحتفالى والطقسى للشهر عبر صيغ سمر وحكى وتفاعلية، وتوظيف التسويق الرقمى لصناعة «حدث» مسرحى موازٍ للضجيج الدرامى، وبناء شراكات مجتمعية تُحوّل العرض إلى مناسبة عائلية، هو ما نحتاجه لإبراز قوة المسرح فى حضوره الحيّ وعمقه التأويلي؛ ومن هنا يمكن لرمضان أن يكون مختبرًا لإعادة تعريف الحاجة إلى اللقاء المباشر، لا موسمًا للانسحاب.

الثقافة الفنية والذائقة المميزة للجمهور تجعله قادرا على اختيار ما يتناسب مع خصوصيته

فيما رأت الكاتبة د.ناهد الطحان أن كثافة الإنتاج الدرامى لا تؤثر على الاقبال الجماهيرى فى شهر رمضان فقالت: "أرى أن كثافة الإنتاج الدرامى فى رمضان لا تؤثر على الإقبال الجماهيرى للعروض المسرحية، بل على العكس فالثقافة الفنية والذائقة المميزة التى يتمتع بها الجمهور المصرى تجعله قادرا على اختيار ما يتناسب مع خصوصية كل متفرج، مما ينتج ثراء فكريا وفنيا كبيرا، فمحبو المسرح ومرتاديه سيزداد اقبالهم على دور العرض المسرحى، والتى تقدم لهم ما يشبع ولعهم بالدراما المسرحية، حيث يتم تقديم أعمال مسرحية رمضانية تتماشى مع أجواء الشهر الكريم تستقطب العائلات، وكذلك مسرحيات تضيف إنسانيا للجمهور مما يسمح بالتنوع فى هذه العروض لتقديم ما يجذب المتفرج، والذى غالبا ما يكون على درجة كبيرة من الثقافة المسرحية.

وهو ما يجعل للمسرح خصوصية كبيرة لدى متفرجيه، فيقبلون عليه، وهذا لا يتعارض مع الدراما التليفزيونية، فالدراما التليفزيونية تقدم أنواعا كثيرة من الدراما الكوميدية والإجتماعية والتاريخية، وهو مالا يتلاقى مع أذواق الجمهور المسرحى، فالمسرح يقدم حالة انسانية تتميز بالحضور بين العرض والجمهور فيصنع حميمية

كبيرة بينهما وتعايش أكبر وأكثر قدرة على الوصول إلى عقل ووجدان المتفرج.

والدراما التليفزيونية بشحذها لكل وسائل الجذب تتفق مع غالبية الجمهور من الكبار والشباب الذين يفضلون المكوث فى المنزل بعد الإفطار، وأرى أن جمهور المسرح فى رمضان هم أنفسهم من يرتادون المسرح فى كل الأوقات، لأنه يتناسب مع شغفهم ورغبتهم فى ذلك اللقاء الحى المثير بين الجانبين الخيالى والواقعى.

ومع ذلك لابد للمسرح من التطوير والتحديث المستمر لجذف الجمهور إلى عالمه، عبر عناصر بصرية جاذبة من ناحية وموضوعات تتماس مع قضايا ومشكلات الجمهور وخاصة الشباب الذين يمثلون غالبية مرتادى المسرح الباحثين عن الخيال والطامحين فى عوالم مغايرة تتلاقى مع أحلامهم، بل وتلهمهم حلولا لمشكلاتهم، من خلال تكثيف ومعالجة تتسم بالتركيز على الجانب الإنسانى العام، بينما الدراما التليفزيونية تعتمد على المتابعة المستمرة التى ربما لا تتاح للشباب فى عصر التكنولوجيا السريع الإيقاع، حيث تعتمد الدراما التليفزيونية فى أغلبها على موضوعات متفرعة تتطلب المتابعة، فى حين يرغب الشباب فى الدراما الخاطفة، ونعلم جيدا أن النصوص المسرحية قد تم تقليل مدة عرضها فى الكثير من المسارح، مراعاة لطبيعة الجمهور بشكل عام والشباب بشكل خاص، حتى لا يصيبه الملل من العروض الكبيرة التى كانت تستغرق ثلاث ساعات فى السابق.

فى رمضان التلفزيون يكسب..

أوضح الناقد د. محمود سعيد أن الدراما الرمضانية تجتذب أكبر قدر من الجمهور، إذ يعلو الإقبال الجماهيرى بشكل ملموس خلال الشهر الكريم، فى ظل تسابق شركات الإنتاج على الوجود والمنافسة بقوة فى السباق الدرامى الرمضانى، لدرجة أن رمضان تحوّل إلى موسم عرض لأهم النجوم وأبرز المسلسلات، بل وحتى أهم الإعلانات، لنجد أنفسنا أمام لعبة التفضيل فى أوج أشكالها، وهى لعبة قديمة متجددة تستمر وتتطور تباعًا.

وأشار إلى أنه حتى لو سلّمنا بأن للمسرح جمهوره وللتلفزيون جمهوره، فإن جمهور الدراما التلفزيونية أكبر بمراحل، ويكاد يكون جمهور المسرح منعدمًا إلى حد كبير خلال هذا الموسم، مؤكدًا أن ضعف الترويج للعروض المسرحية الرمضانية له دور ملموس فى هذه الإشكالية.

وأضاف أن الاستعانة بنجوم فى عروض رمضان المسرحية من شأنها أن تعيد للمسرح جمهوره إلى حد ما، كما أضاف أن إتاحة الدخول إلى المسارح مجانًا خلال فترة رمضان قد تسهم فى إعادة الجمهور إلى صالات العرض.

واختتم حديثه بالتأكيد على أن المقارنة بين المسرح والتلفزيون فى رمضان غير موضوعية وغير منطقية فى الأساس، نظرًا لأن التلفزيون أصبح فى متناول اليد، خاصة مع سهولة المشاهدة عبر مواقع التواصل الاجتماعى، مشيرًا إلى أن الأمر يحتاج إلى تنظيم أكبر وزيادة فى الاهتمام، والاستعانة بنجوم، لعلّ وعسى أن يعود للمسرح جمهوره وبريقه المفتقد فى رمضان.

جودة العرض هى الرهان الحقيقى.. والمسرح بوابة النجوم إلى الدراما

أوضح المخرج والدراماتورج الفنان ياسر أبو العينين أن كثافة الإنتاج، ولا حتى نوعيته، لا تؤثر فى التواجد الجماهيرى للعروض المسرحية التى تُقدَّم فى رمضان، مؤكدًا أن العامل الوحيد والأساسى فى هذا الأمر هو جودة العرض المسرحى ذاته. وأشار إلى أن العرض الجيد يجذب

الجمهور فى أى توقيت، سواء قُدِّم فى رمضان أو فى العيد أو خلال فترات الامتحانات أو إجازة نصف العام أو الإجازة الصيفية، موضحًا أن كل هذه العوامل تسقط أمام العمل الجيد.

وذكر أن التجارب العملية أثبتت ذلك، حيث شهد الجميع عروضًا قُدِّمت فى توقيتات غير مناسبة تمامًا، مثل أيام الشتاء وسقوط الأمطار أو خلال فترات الامتحانات والثانوية العامة، ومع ذلك لم يمنع ذلك الجمهور من التوافد إليها ورفع لافتة «كامل العدد».

وأشار أبو العينين إلى أنه لا يرى أى منافسة أو تعارض بين الدراما التلفزيونية والمسرح، بل على العكس، إذ أوضح أن المسرح أصبح فى السنوات الأخيرة رافدًا أساسيًا لتقديم النجوم الحقيقيين إلى الساحة الفنية. وأضاف أنه لا يتحدث هنا عن نجوم مواقع التواصل الاجتماعى أو «تيك توك» الذين يسعون إلى جلب المشاهدات، معتبرًا أن هذا

الاتجاه يتعارض مع أبسط قواعد الفن والجمال والمنطق، وإنما يقصد شبابًا من خريجى المعاهد الفنية المتخصصة ومن الموهوبين الذين كانت خطواتهم الأولى فوق خشبة المسرح، ومنها انطلقوا إلى الدراما.

وذكر أسماء عدد من الفنانين الذين اقتحموا عالم الدراما من بوابة المسرح، من بينهم أحمد الرافعى، عابد عنانى، حمزة العيلى، سماء إبراهيم، محمد رضوان، محمد جمعة، أحمد عثمان، هايدى عبد الخالق، فاطمة عادل، ياسمين عمر، بسمة ماهر، آية أبو زيد، وشيريهان الشاذلى، مؤكدًا أن هؤلاء وغيرهم كثيرون يمثلون دليلًا واضحًا على دور المسرح فى صناعة النجوم.

وأضاف أنه لا توجد استراتيجيات محددة أو «روشتة» مضمونة يمكن من خلالها تحديد ما يجب على المسرح تقديمه فى رمضان، مشيرًا إلى أن بعض الآراء تدعو إلى تقديم عروض تتناسب مع طبيعة الشهر الكريم أو تكون

كوميدية واجتماعية خفيفة، إلا أن هذا الطرح - بحسب قوله - لا يصمد أمام واقع الدراما التلفزيونية التى لم تعد منذ عقود طويلة تلتزم بطبيعة الشهر الفضيل أو بقيمه الروحانية.

واختتم حديثه بالتأكيد على أن جودة العمل تظل المعيار الأول والأخير، سواء قُدِّم فى رمضان أو فى غيره، موضحًا أنه إذا عُرض عمل عالمى مثل «الملك لير» فى رمضان فسيحقق حضورًا جماهيريًا، وكذلك إذا أُعيد تقديم عروض مثل «أفراح القبة» أو «يوم أن قتلوا الغناء» أو «١٩٨٠ وأنت طالع» أو «الارتست» أو «عايش إكلينيكيًا»، فإن الجمهور - على حد قوله - متعطش لإعادة عرضها وسيتواجد فى أى وقت تُقدَّم فيه.

الدراما الرمضانية تقلّص سوق المسرح وتجعل حضوره محدودًا

أكد المخرج أكرم مصطفى أن كثافة الإنتاج الدرامى فى رمضان، إلى جانب طبيعة الجمهور المصرى فى هذا الشهر، تجعل المسرح خارج دائرة الاختيار الأول للجماهير. وأوضح أن العروض التى تُفتتح فى رمضان غالبًا ما تبدأ بعد عشرة أيام من بداية الشهر وتُغلق قبل عيد الفطر بخمسة أيام، ليصبح إجمالى مدة العرض نحو خمسة عشر يومًا فقط، مشيرًا إلى أن طبيعة الموسم لا تسمح بامتداد أطول.

وأشار إلى أن العروض المقدمة فى رمضان يجب أن تكون ذات طابع خاص، يميل إلى الفلكلور والاحتفالية المرتبطة بأجواء الشهر الكريم، مؤكدًا صعوبة تقديم دراما مسرحية كلاسيكية فى ظل سيطرة الدراما التليفزيونية التى تؤثر بشكل مباشر فى الجمهور، خاصة أن رمضان يمثل موسمًا ينتظره المشاهدون لما يشبه «العرس الرمضانى» الذى تلتف فيه العائلات حول الشاشة الصغيرة. وأضاف أن الإقبال على المسرح فى هذا الشهر يتراجع بشكل ملحوظ، حتى من جانب الجمهور النوعى الذى يرتبط عادة بالمسرح، موضحًا أن طبيعة اليوم الرمضانى لا تمنح قدرًا كبيرًا من الأريحية فى المواعيد، فى ظل الطقوس الخاصة التى يحرص عليها المصريون خلال الشهر الكريم، وهو ما ينعكس على ضعف السوق المسرحية فى هذه الفترة.

وذكر أنه خاض تجربة واحدة فقط فى رمضان عام ٢٠١٥، من خلال عرض احتفالى من إنتاج الفنان أحمد السيد، رحمه الله، مدير مسرح الطليعة، اعتمد على مختارات من الأغانى الفلكلورية المرتبطة برمضان وشخصية الأراجوز، مع تقديم تنويعات إخراجية مختلفة. وأوضح أن التجربة كانت ناجحة فنيًا، لكنها لم تشهد إقبالًا جماهيريًا كبيرًا، وهو ما دفعه منذ ذلك الحين إلى عدم تكرار التجربة، لصعوبة وجود جمهور أو متلقين للمسرح خلال شهر رمضان.

فى «سكرولينج»..

يحوّل خالد جلال الخشبة إلى مختبر لعلاج الاستلاب الرقمى

ناصر العزبى

خالد جلال.. اسم لم يعد مجرد بطاقة تعريف لمخرج متمرس، بل تحول إلى مدرسة فنية قائمة بذاتها، فرضت نفسها بقوة على الخريطة الإبداعية ليس فى مصر وحدها، وإنما امتد تأثيرها ليشمل المنطقة العربية بأكملها. ذلك أنه لم يكتفِ بتقديم عروض مسرحية ناجحة، بل انشغل طوال مشواره بصناعة "الإنسان المبدع" ذاته. يمكن القول إنه أسهم، بشكل أو بآخر، فى تشكيل ملامح جيل كامل من نجوم التمثيل الذين نراهم اليوم يتألقون فى الدراما والسينما والمسرح. ولذلك، لم يعد غريبًا أن يصبح التدرب على يديه حلمًا يراود كل شاب يمتلك موهبة ويتطلع إلى النجومية؛ فهذه التجربة تمثل محطة فارقة وخطوة أساسية على طريق تحقق هذا الحلم.

هذا الحضور الطاغى لتجربة خالد جلال جعل من اسمه مفردة أساسية فى قاموس النقاد والكتّاب، الذين باتوا مضطرين للحديث عن بصماته وأسلوبه قبل الخوض فى تفاصيل أى عمل فنى جديد يشارك فيه. فرؤيته الإخراجية وسماته الفنية لم تعد مجرد إطار للعمل، بل تفرض حضورها بقوة على كل تفصيلة فيه. ويتجلى هذا التأثير بوضوح فى تجربته الأخيرة بصفته قائدًا ومشرفًا على برنامج كاستينج التليفزيونى. فمن خلاله، لم يعد دوره مقتصرًا على نقل خبراته المتراكمة للمتدربين داخل ورش العمل المغلقة أو للمتسابقين بالبرنامج فقط، بل اتسع تأثيره مخترقًا شاشة التليفزيون - ونفس الروح التدريبية ذاتها التى طبقها مع دفعات مركز الإبداع الفنى - إلى نطاق أوسع وأرحب، ليصل بتمارينه ومنهجه إلى المتابعين والمشاهدين فى كل أنحاء الوطن العربى.

«سكرولينج» (Scrolling).. تلك المفردة التى تختزل عصرنا الرقمى فى كلمة، هى عنوان العرض المسرحى الذى شاهدته مؤخرًا على خشبة مسرح السامر فى أوائل فبراير. والذى كان قد شهد ولادته الأولى قبل أشهر على مسرح الريحانى بوسط القاهرة فى أكتوبر الماضى، من صياغة وإخراج خالد جلال، من إنتاج شركة «كينج توت»، والتى سبق وأن قدمت مع جلال مسرحيتى «ألف عيلة وعيلة» و«بوسطة» لكل من الدفعتين الأولى والثانية من قسم التمثيل بالشركة، وليكن «سكرولينج» تتويجًا لورشة تدريبية لخريجى الدفعة الثالثة، وهى بمثابة أول اختبار تطبيقى لهم على خشبة المسرح فى مواجهة الجمهور.

يواصل المخرج خالد جلال نهجه فى اختيار موضوعات عروضه من صميم الواقع الاجتماعى، منحازًا إلى القضايا التى تمس الحياة اليومية وتكشف تحولات المجتمع المعاصر. وفى «سكرولينج» يختار فكرة شديدة الالتصاق بعالم الشباب المشاركين فى الورشة، قريبة من أعمارهم وأسئلتهم الراهنة؛ بما يعكس وعيًا بطبيعة الجيل الذى يصعد إلى الخشبة، ويحوّل هواجسه إلى مادة درامية قابلة للفحص والمساءلة.

يناقش العرض تأثير الهواتف الذكية ووسائل التواصل الاجتماعى، لا بوصفها أدوات للتواصل والمعرفة فحسب، بل من حيث أثرها فى المجتمع، عبر إعادة تشكيل أنماط العلاقات الإنسانية وتأثيرها فى الوعى والسلوك اليومى. ويقدّم الهاتف المحمول بوصفه «لصًا» - أو «الحرامى» بحسب توصيف المخرج - لا يسرق أشياء مادية، بل يقتطع من الزمن والأعمار، ويعيد ترتيب الأولويات على نحو يربك العلاقات ويستنزف المشاعر، ويمتد أثره إلى الصحة النفسية، بما ينعكس على التوازن الفردى والاجتماعى.

وخلال العرض تتعدد المواقف الدرامية التى تتوزع بين الشخصيات - نزلاء المصحة - ولكلٍ منها حكاية خاصة مع الشاشة، فى بناء يقوم على التشظى وتجاور الاعترافات أكثر مما يقوم على خط درامى تقليدى متصاعد. تتقاطع هذه الحكايات داخل فضاء واحد، فتتشكل صورة بانورامية لحالات متباينة يجمعها خيط الارتهان للجهاز، وتتكشف عبر جلسات الاستماع التى تعقدها الطبيبة النفسية الشابة، الملحقة حديثًا بالعمل فى المصحة. ويعتمد العرض فى تقديم هذه الحالات على المزج بين السخرية والمفارقة من جهة، ولحظات الاعتراف المكشوف من جهة أخرى، بما يمنح المشاهد مساحة للتأمل لا للتلقى السلبى، ويحوّل الوقائع الفردية إلى مرآة أوسع لواقع معيش.

اختيار المصحة إطارًا للأحداث ليس اختيارًا اعتباطيًا، بل يعد امتدادًا طبيعيًا للبناء القائم على الفضفضة والاعترافات، وأحسن صائغ العرض فى تخصيص عنبر لحالات الموبايل بما حوله لمختبر درامى تُعرَض فيه الحالات بوصفها نماذج قابلة للفحص والتأمل. فلا يبدو المكان مجرد خلفية للأحداث، بل عنصرًا فاعلًا فى تشكيل الرؤية؛ فالعزل المكانى يوازى العزلة النفسية التى يعيشها النزلاء وتضعهم فى مواجهة مع ذواتهم، ويمنح العرض فرصة تفكيك الظاهرة من الداخل، بعيدًا عن صخب العالم الخارجى الذى أنتجها.

ومن هنا يتعزز حضور السيكودراما - النهج الذى اعتمد عليه العرض بوصفه - آلية اشتغال؛ فدخول الطبيبة الشابة وتجريدها من هاتفها منذ اللحظة الأولى يضعها - رمزيًا - فى المسافة نفسها التى يقف عندها النزلاء. لتوالى جلسات الاستماع إليهم، لا تقوم بالتسجيل حتى يكون بمثابة فعل اعتراف حيّ، تتجاور فيه السخرية مع الانكسار. وبدل أن ينتهى العرض إلى خلاصة وعظية، يترك أثره فى منطقة السؤال، دافعًا المتفرج إلى إعادة النظر فى علاقته الشخصية بالشاشة التى ظنها يومًا أداةً محايدة.

فى هذا العرض يواصل خالد جلال نهجه فى الاشتغال على المسرح بوصفه مختبرًا لاكتشاف الطاقات قبل أن يكون منصة للعرض، فجاءت رؤيته قائمة على تحويل فكرة «الاستلاب الرقمي» إلى بنية أدائية حية، تتجاور فيها الكوميديا السوداء مع التراجيديا دون افتعال. لم يتعامل مع الخشبة باعتبارها مساحة للحكى فقط، بل بوصفها ساحة تدريب ممتدة، تُختبر فيها قدرات أربعين ممثلًا فى آن واحد، عبر تشكيلات حركية منضبطة، وإيقاع جماعى صارم، وحضور دائم للجسد حتى خارج لحظة الأداء الفردى. هذا

الأسلوب يكشف عن غاية مزدوجة: فنية وتربوية؛ إذ يسعى إلى تقديم عرض متكامل من جهة، وفى الوقت نفسه صقل جيل جديد عبر إدماجه فى تجربة احترافية حقيقية لا تشبه حفلات التخرج التقليدية. ومن ثم تبدو الرؤية الإخراجية هنا أقرب إلى مشروع متكامل لإعادة تعريف العلاقة بين التدريب والإنتاج، بحيث يصبح العرض ذاته ثمرة عملية تربوية واعية، لا مجرد نتاج نهائى لها.

جاءت عناصر السينوغرافيا — ديكورًا وملابس وإضاءة — منسجمة مع الرؤية الإخراجية فى اقتصادها وتكثيفها الدلالى، دون إفراط زخرفى يشتت الانتباه عن الممثل بوصفه محور الاشتغال. فقد صممت الديكور كل من "شيما الخراط ونهى فريد - وهما من متدربات الورشة - على نحو بسيط يعتمد موتيفات محدودة: سريرًا مزدوجًا أقرب إلى أسرة السجون، ومنضدة وبعض المقاعد أو البفات، فى فضاء أبيض شبه عارٍ، يمنح الإحساس بمصحة تحمل ملامح العزل أكثر مما تحمل طابع الرعاية. هذا الفراغ المقصود أتاح حرية حركة للأعداد الكبيرة، وكرّس التركيز على الجسد الإنسانى بوصفه حامل المعنى. أما الملابس فجاءت موحَّدة فى معظمها، يغلب عليها الأبيض، فى دلالة على التجريد وفقدان الخصوصية تحت وطأة الإدمان، مع تمايزات بسيطة للطبيبة والتمريض تحفظ البنية الدرامية.

وتكامل مع هذا التشكيل البصرى تصميم الإضاءة الذى أنجزه أيضًا اثنان من المتدربين، هما أحمد عبد التواب ووليد فوزى، فجاء الضوء عنصرًا دراميًا فاعلًا لا مجرد أداة تقنية. اعتمدت الإضاءة على ألوان موحية بالتوتر والقلق، مع التركيز على الألوان الباردة، والمساحات شبه المعتمة لتعمّيق الإحساس بالاختناق والعزلة. كما تم توظيف كشافات الهواتف المحمولة فى بعض اللحظات كلمسة متناغمة مع حالة وموضوع العرض، إذ تحوّل مصدر الضوء إلى جزء من الفكرة ذاتها، فبدت الشخصيات محاصَرة بنورٍ صادر عن الأداة التى أسرتهم، فى صورة بصرية مكثفة تختزل مأزق العرض كله.

شكّلت الموسيقى والمؤثرات الصوتية عنصرًا دراميًا فاعلًا داخل العرض، لا مجرد خلفية سمعية مصاحبة. فقد تولّى إعداد الموسيقى محمد مختار شاهين أحد المشاركين فى الورشة أيضًا، فجاءت المعالجة السمعية نابعة من صميم التجربة الأدائية. اتسمت الموسيقى بنبرة متوترة تميل إلى الإيقاعات القلقة والتصاعدات المفاجئة، بما يعكس العصبية والاضطراب الملازمين لعالم الإدمان الرقمى، مع تنويعات تراوحت بين مساحات أكثر قتامة فى لحظات الانكسار، وأخرى أخف إيقاعًا فى المشاهد ذات الطابع الكوميدى. كما أسهم توظيف نغمات الإشعارات والتنبيهات، إلى جانب لحظات الصمت المقصود، فى تكثيف الإحساس بالعزلة والاختناق، فجاء الصوت شريكًا فى صناعة الإيقاع العام، ومكمّلًا للرؤية البصرية والفكرية للعرض.

جاء الأداء التمثيلى فى مجمله متماسكًا، يعكس أثر التدريب المكثف والانضباط الجماعى الذى حرص عليه خالد جلال. فعلى الرغم من أن أغلب المشاركين يقفون على الخشبة للمرة الأولى، بدا الحضور واثقًا، والإيقاع منضبطًا، والانتقالات بين المشاهد سلسة تخلو من الارتباك. وقد أحسن المخرج توظيف الأعداد الكبيرة عبر تشكيلات حركية مدروسة، أبقت معظم الممثلين فى حالة اشتغال دائم، حتى خارج لحظات الصدارة، فكان الوجود الجسدى فى الخلفية جزءًا من النسيج البصرى والدرامى، لا مجرد انتظار للدور. وتجلّى التفاوت الطبيعى فى المساحات والأدوار دون أن يخلّ بتوازن العمل، إذ جاءت الأدوار موزعة وفق مقتضيات فنية تراعى الإمكانات الفردية وتخدم البناء الكلى، بما أتاح للجميع فرصة حقيقية لإثبات الحضور وصقل الموهبة داخل عرض احترافى متكامل.

وقد برز بين هذه المجموعة عدد من الأسماء التى استطاعت أن تترك أثرًا واضحًا داخل البناء العام، دون أن تنفصل عنه. فقد تألقت ريهام فايق عبر تنقلها بين خمس حكايات متباينة؛ ففى مشهد «الشبكة» جسّدت حالة الارتباك اليومى المرتبط بباقات الإنترنت التى تنفد قبل أوانها بخفة أداء لافتة، بينما كشفت فى «نصائح فى الحب» عن حسّ كوميدى منضبط أمام اندفاع الشاب الذى يتعامل مع الفيديوهات بوصفها مرجعًا عاطفيًا. وبدت أكثر نضجًا فى «سنو وايت» حين منحت الشخصية مسحة ساخرة تتقاطع مع براءة الحكاية الأصلية، ثم فى «السكرى» حيث تحولت إلى نموذج للأنثى المتسلطة فى إطار كوميدى أسود، مؤكدة قدرتها على التنقل بين الطبقات الأدائية بسلاسة.

كما لفت خالد رسلان الانتباه بحضوره الحيوى، لا سيما فى المشاهد ذات الإيقاع السريع، ونجح أحمد وهبه فى تقديم نماذج متعددة بشيء من الخفة والمرونة، بينما أسهم محمد غنيم فى دعم المشاهد الجماعية بطاقة واضحة، خصوصًا فى «فلتر» الذى قدّم صورة ساخرة عن هوس التجميل وتحولات الملامح. كذلك ظهرت بصمات نهى فريد وشيما الخراط، سواء فى الحضور التمثيلى أو فى مساهمتهما السينوغرافية، بما يعكس طبيعة التجربة التى تدمج بين الأداء وصناعة العرض. وهكذا جاءت الأسماء البارزة جزءًا من نسيج جماعى متكامل، لا نجومًا منفصلين عن سياقه، فى انسجام مع روح المشروع التدريبى الذى يقوم عليه العرض.

وإلى جانب تلك الأسماء؛ فقد شارك فى هذه التجربة عدد كبير من المواهب الشابة التى أسهمت فى اكمال الصورة الجماعية للعرض، أذكر منهم: نور نواف، شروق العرفاوى، إسراء عاصم، أحمد الطرابيلى، علوان أيوب، خلود ياسر، إسلام سعيد، محمد الأزعر، سارة عرفة، محمود حامد، إيهاب الشاكوشى، عبدالله الشريف، مازن عبدالوارث، محمود عثمان، وغيرهم ممن شكّلوا معًا حالة من الانسجام الحركى والأدائى، عكست روح الورشة القائمة على العمل الجماعى، حيث لم يكن أحد خارج نسيج الصورة، حتى فى لحظات الانتظار أو الخلفية.

وفى الختام؛ يمكن القول أن «سكرولينج» لم يكن مجرد تجربة تدريبية ناضجة، ومختبرًا مسرحيًا للكشف عن طاقات مواهب شابة، بل تجاوز ذلك إلى تقديم عرض يناقش ظاهرة اجتماعية راهنة، نجح خالد جلال من خلاله فى أن يحوّل سؤالًا يوميًا بسيطًا — عن علاقتنا بالهاتف — إلى مساءلة فنية عميقة، دون مباشرة أو خطابية، معتمدًا على انضباط البناء، وتكامل العناصر، وحيوية الأداء. وليؤكد عبر العرض أن المسرح، حين يُحسن توظيف طاقاته البشرية ويصغى لنبض عصره، يظل قادرًا على أن يكون مساحة للتأمل والمتعة معًا، وأن يطرح أسئلته الكبرى فى صيغة فنية تليق بجمهوره، وأنه ما يزال قادرًا على اقتحام مناطق القلق الإنسانى، وعلى تحويل أبسط أفعالنا اليومية إلى قضية تستحق التأمل والمساءلة.

استدعاء التراث فى المسرح المصرى المعاصر..

كيف يتحول الموروث إلى طاقة عرض؟

منال الشرقاوي

يكشف حضور التراث على الخشبة عن اللحظة التى يبدأ فيها المسرح فى مساءلة نفسه؛ كيف يخاطب جمهوره، ومن أين يستمد شرعية شكله، وبأى أدوات يوقظ ذاكرة جمعية من دون أن يكتفى باستعادتها. لذلك يتخذ التراث فى المسرح المصرى المعاصر مكانة تتجاوز قيمته المرجعية إلى وظيفة بنائية تمس جوهر العرض، وتعيد تشكيل الصلة بين الأداء والذاكرة، وبين الحركة والمعنى، وبين تقاليد المشاهدة والرؤية الجمالية الحديثة. ومن داخل هذا التحول تغدو عناصر مثل الحكى، والأراجوز، والسيرة الشعبية مكونات حية فى نسيج العرض، تنتج إيقاعه، وتوجه تلقيه، وتمنح الخشبة قدرة أكبر على استعادة عمقها الثقافى فى أفق معاصر.

هذه الملاحظة تقتضى منذ البدء تمييزًا ضروريًا بين مستويين فى التعامل مع التراث، أولهما مستوى الاستدعاء الزخرفى، وثانيهما مستوى التوظيف البنيوى. فى المستوى الأول، يعامل التراث بوصفه خزانًا للصور والملامح الخارجية؛ فتظهر على الخشبة بعض الإشارات السهلة إلى الأراجوز، أو الحكاء، أو المداح، أو السيرة الشعبية، من غير أن يترتب على ذلك تحول حقيقى فى بنية العرض أو فى منطقه الجمالى. أما فى المستوى الثانى، وهو الأكثر أهمية والأقل شيوعًا، فإن التراث يستحضر بوصفه موضوعًا وشكلًا فى آن واحد؛ أى بوصفه طريقة مخصوصة فى تنظيم الزمن المسرحى، وفى بناء العلاقة بين الممثل والجمهور، وفى توزيع الصوت والحركة والإيقاع والسرد.

ومن هنا تتجلى القيمة الحقيقية لعودة التراث فى قدرة العرض على استثمار المفردات الشعبية استثمارًا ينعش المسرح، ويحرره من بعض ما فرضته الحداثة عليه من جمود. وإعادته إلى أصوله الحية بوصفه لقاء بشريًا مباشرًا، لا مجرد نص يلقى داخل علبة مغلقة. فحين يدخل التراث إلى الخشبة بوعى، فإنه لا يضيف ألوانًا محلية فقط، وإنما يعيد مساءلة الفعل المسرحى ذاته؛ فمن يتكلم؟ ولمن؟ وكيف؟ وبأى سلطة جمالية أو رمزية؟

لقد أفضى انتشار بعض الصيغ المسرحية الحديثة، فى فترات عديدة، إلى اتساع المسافة بين العرض وذاكرة جمهوره، نتيجة تقديمها أحيانًا فى صورة قوالب جاهزة لا تراعى اختلاف السياقات الثقافية ولا خصوصية التلقى. وفى هذا السياق، يتخذ استدعاء التراث فى بعض التجارب المعاصرة معنى يتصل باستعادة وسائط اتصال تراجع حضورها فى المسرح، من الحكى المباشر والإيقاع المتكرر إلى النكتة الشعبية والنداء الجماعى والحضور الموسيقى، وصولًا إلى الاعتداد بالجسد بوصفه حاملًا للمعنى وشريكًا فى إنتاجه.

غير أن هذا الاستدعاء لا يكون مشروعًا لمجرد أنه

محلى، كما لا يصير ناجحًا لمجرد أنه يقترب من المأثور الشعبى. فالتراث ليس قيمة تلقائية، ولا ضمانة فنية جاهزة، فهو مادة أولية قابلة للإنهاك كما هى قابلة للتجدد. والخطر الأكبر هنا أن يتحول إلى شارة هوية ترفع على الخشبة طلبًا للخصوصية، من غير أن ينتج ذلك ضرورة فنية حقيقية. عندئذ يتجمد التراث فى صورة متحفية، ويغادر موقعه بوصفه طاقة مولدة للمعنى إلى مجرد علامة معلقة على سطح العرض.

ويتجه السؤال النقدى الجاد إلى فحص الكيفية التى تدخل بها العناصر التراثية فى نسيج العرض، ونوع الإضافة التى تحققها فى منطقه الجمالى، والأثر الذى تصنعه فى تشكيل التلقى. ومن هذا المنظور تظهر الفروق الحاسمة بين عرض يحتفظ بالتراث عند حدود المظهر، وعرض يستثمره بوصفه طاقة فاعلة فى إنتاج المعنى. فالأراجوز يتجاوز حضوره بوصفه علامة احتفالية إلى كونه بنية للسخرية والاختزال الدرامى والاتصال الحر بالجمهور، والحكاء ينهض بوظيفة تتصل بإنتاج الإيقاع وتوزيع الانفعال وبناء المسافة الواعية بين الواقعة وصورتها المسرحية، فيما يمنح المنشد الشعبى العرض إمكانات للتلقى الجمعى تجعل الكلمة حدثًا مسموعًا ومشتركًا داخل الفضاء المسرحى.

ومن هذه الزاوية، تغدو عودة التراث إلى المسرح المعاصر استجابة مركبة لأزمتين متداخلتين، هما أزمة الشكل، وأزمة الجمهور. فالمسرح واجه، فى مراحل كثيرة، ضيقًا فى الأشكال التى أنتجتها المركزيات الحديثة الصارمة، وعايش فى الوقت نفسه اتساعًا فى المسافة بينه وبين متفرج صار أسرع إيقاعًا، أشد تشتتًا، وأقل استعدادًا للتفاعل مع الأبنية الخطية المغلقة. ومن هنا تتصل العودة إلى الأشكال الفرجوية الشعبية بمحاولة ابتكار وسيط جديد عبر مادة ثقافية قديمة، يفتح أمام العرض إمكانًا معاصرًا للمخاطبة، ويعيد تنشيط صلة العرض بجمهوره.

وتنبع المعاصرة هنا من الكيفية التى يعاد بها صوغ التراث داخل رؤية واعية بتاريخيته وحدوده، رؤية تستوعب التراث بوصفه نسيجًا متراكبًا من التراكم والتأويل والتحول، ومادة قابلة لإعادة التشكيل داخل أسئلة الحاضر. وعند هذه النقطة تغدو العودة إليه فعل اختيار وقراءة وإعادة تشكيل، وتغدو مهمة الفنان مرتبطة بإعادة تركيب عناصره، واختبار قدرتها على الحياة داخل أسئلة الحاضر. ومن هذا المنظور تكتسب التجارب الأكثر نضجًا قيمتها، لأنها تنفذ إلى مبدأ الاشتغال الكامن فى صيغ الفرجة القديمة، ثم تدفعه إلى إنتاج شكل جديد.

ويتركز الرهان الحقيقى فى استدعاء التراث حول طاقته على إنتاج معرفة جمالية مختلفة بالواقع، معرفة تستكشف تناقضاته، وتفكك أنساقه الرمزية، وتعيد وصل المسرح بأسئلته الثقافية الأعمق. ومن هذا الموقع يتخذ التراث قيمته بوصفه أداة نقد ووسيطًا لقراءة الحاضر، فيما ينهض الفن الشعبى بما يختزنه من سخرية ومقاومة رمزية وقدرة على تفكيك السلطة وإعادة توزيع الصوت داخل المجال العام. وهنا تتحدد قيمة استحضاره فوق الخشبة بقدر ما يتحول إلى عنصر فاعل فى إنتاج المعنى، ويغادر حدود الحضور الزخرفى إلى بنية حية تشارك فى تشكيل الرؤية.

بناء على ذلك، ترتبط العلاقة المستقبلية بين المسرح المصرى وتراثه بنوعية الاستدعاء وطاقته على الفعل داخل بنية العرض. فالاستدعاء الذى يمر بالموروث من غير أن يحرك الرؤية أو يوقظ أسئلة الشكل، يظل حنينًا ثقافيًا أكثر منه فعلًا خلاقًا. أما حين يتحول التراث إلى منبع لإعادة التفكير فى الجسد، والسرد، والإيقاع، والمخاطبة، والفضاء، فإننا نكون أمام لحظة فنية أكثر عمقًا، تستعيد فيها الخشبة مادتها التراثية بوصفها قوة مولدة للمعنى، وعنصرًا حيًا فى إنتاج مسرح أكثر قدرة على التجدد والحياة.

وبهذا تتركز القيمة الأعمق لعودة التراث إلى الخشبة فى قدرته على فتح أفق جديد للمسرح، واستكشاف ما يمكن أن يصير إليه الشكل حين يدخل الماضى فى صميم الفعل الخلاق. وعند هذه النقطة تتحدد المسافة بين عرض يكتفى باستعارة ذاكرته، وعرض يحولها إلى قوة تصنع مستقبله

كيف نشأ مهرجان المسرح الخليجى؟

سيد على اسماعيل

كان من المفترض أن تُقام الدورة الخامسة عشرة من «مهرجان المسرح الخليجي» فى «إمارة الفجيرة» بدولة الإمارات فى أبريل ٢٠٢٦! ولكن بسبب ظروف الحرب فى المنطقة، أعلنت إدارة المهرجان تأجيله، قائلة: «بسبب الأوضاع الراهنة تأجيل مهرجان المسرح الخليجى حتى إشعار آخر»! هذا التأجيل ذكّرنى بموضوع تاريخى كتبته حول هذا المهرجان منذ عامين ولم يُنشر حتى الآن، وحان وقت نشره ليعرف الجميع «كيف نشأ هذا المهرجان»!

تمهيد

«كيف نشأ مهرجان المسرح الخليجي؟!» سؤال بسيط وإجابته معروفة ومكتوبة ومنشورة، ورغم ذلك أقول إن المعروف عن هذه النشأة، والمكتوب عنها، جاء بصورة عامة خالية من التفاصيل والأسماء والجهود المبذولة غير الموثقة وغير المنشورة، والتى يجب معرفتها، بعد أن ظلت وثائقها مطموسة طوال أكثر من أربعين سنة!

أول دولة فكّرت فى إقامة مهرجان مسرحى خليجى كانت الإمارات عام ١٩٧٩، حيث أصدر الأستاذ «عبد الله النويس» وكيل وزارة الثقافة والإعلام قرارًا بإقامة أول مهرجان مسرحى خليجى يقام فى أبو ظبي! وتضمن القرار شروط المهرجان، على أن تكون الأعمال المشاركة باللهجة الخليجية أو تلك التى تناقش قضايا خليجية، وأن يُقام فى أكتوبر ١٩٧٩ - هكذا قالت مجلة «النهضة» الكويتية فى مارس ١٩٧٩ - ولكن المهرجان تأجل عدة مرات، رغم صدور قرارات عديدة بتكوين لجان للمتابعة والتنظيم، ورغم ذلك لم تنجح الإمارات فى إقامة المهرجان، كما جاء فى جريدة «الرأى العام» الكويتية ١٩٨٠.

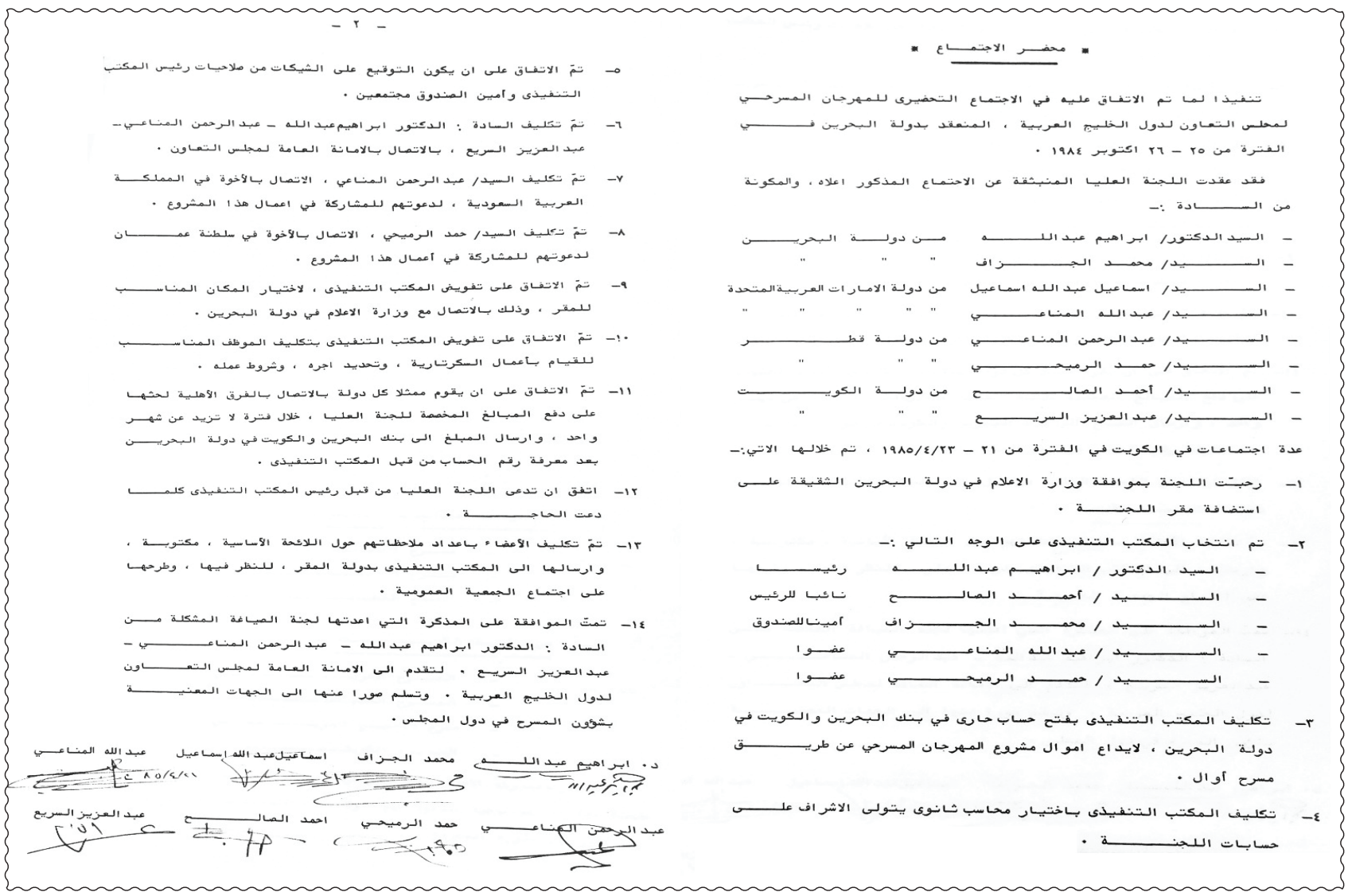
الدولة الثانية كانت الكويت عام ١٩٨٢، عندما طرح المرحوم «فؤاد الشطي» فكرة قيام «مهرجان مسرحى محلى خليجي» تحت إشراف «فرقة المسرح العربي»، وذلك بدعوة الفرق المسرحية الأهلية الكويتية مع دعوة فرق مسرحية فى منطقة الخليج العربى، على أن يقام كل سنتين أسوة بمهرجان التليفزيون لدول الخليج العربية. هذا ما نشرته الصحف الكويتية عام ١٩٨٢ ومنها «الوطن، والأنباء»

الفكرة الثالثة والأخيرة خرجت من قطر والبحرين - وتحديدًا من فرقتى السد القطرية وأوال البحرينية - فى صورة الخطاب الشهير من «حمد الرميحي» الذى أرسله إلى بعض الفرق المسرحية الأهلية الخليجية فى يوليو ١٩٨٤، وهذا نص

الخطاب:

«تحية طيبة وبعد، على ضوء لقاء عضوية إدارة مسرح السد القطرى وإدارة مسرح أوال البحرينى، تم الاتفاق على طرح فكرة إقامة مهرجان مسرحى خليجى تتبناه الأمانة العامة لمجلس التعاون لدول الخليج العربية. ويسرنا دعوتكم لحضور الاجتماع التحضيرى الذى سيعقد فى البحرين بتاريخ ٢٣ و٢٤ أغسطس ١٩٨٤، وذلك لوضع التصورات الأولية للمهرجان لتحديد نوعية المهرجان والزمان والمكان المناسب للمهرجان، وإننا على يقين بموافقتكم التى ستكون العامل الكبير لدفع الحركة المسرحية الخليجية للأمام بلقاء الشباب المسرحى الخليجى. وفى حالة موافقتكم على حضور الاجتماع الرجاء الرد قبل ١٧ أغسطس ١٩٨٤ على أن يحمل الرد بالآتي: ١ - تسمية أسماء الوفد على أن لا يزيد عدد الوفد عن اثنين ويشترط فيهم أن يخولوا من إدارتكم على التوقيع على مقررات الاجتماع. ٢ - وضع تصور عام مبدئى عن أهداف المهرجان والأسس التى يجب أن يقوم عليها المهرجان من وجهة نظركم. ٣ - أن يتحمل كل وفد زائر مصاريف الإقامة والسفر. ٤ - فى حالة موافقتكم الرجاء الرد على عنوان مسرح السد، لنوافيكم ببرنامج الاجتماع ومكان إقامتكم فى البحرين. وتفضلوا فائق الاحترام».

هذه أول وثيقة فى تاريخ اللجان وتاريخ دورات المهرجان الخليجى، وصاحبها «حمد الرميحي» كان جريئًا جدًا لدرجة مخاطبته لبعض الفرق مباشرة قبل أن يطرح الأمر على المسئولين فى قطر أو البحرين، بل وكان يريد من «الأمانة العامة لمجلس التعاون لدول الخليج العربية» تبنى فكرته



■ محضر الاجتماع ■

تنفيذا لما تم الاتفاق عليه في الاجتماع التحضيري للمهرجان المسرحي لمجلس التعاون لدول الخليج العربية ، المنعقد بدولة البحرين في الفترة من ٢٥ – ٢٦ اكتوبر ١٩٨٤ .

فقد عقدت اللجنة العليا المنبثقة عن الاجتماع المذكور اعلاه ، والمكونة من السادة :-

- السيد الدكتور/ ابراهيم عبدالله من دولة البحرين
- السيد/ محمد الجزاف " " "
- السيد/ اسماعيل عبدالله اسماعيل من دولة الامارات العربية المتحدة
- السيد/ عبدالله المناعي " " " "
- السيد/ عبدالرحمن المناعي من دولة قطر
- السيد/ حمد الرميحي " " "
- السيد/ أحمد الصالح من دولة الكويت
- السيد/ عبدالعزيز السريع " " "

عدة اجتماعات في الكويت في الفترة من ٢١ – ١٩٨٥/٤/٢٣ ، تم خلالها الاتي:-

١- رحبّت اللجنة بموافقة وزارة الاعلام في دولة البحرين الشقيقة على استضافة مقر اللجنة .

٢- تم انتخاب المكتب التنفيذى على الوجه التالي :-

- السيد الدكتور / ابراهيم عبدالله رئيسا
- السيد / أحمد الصالح نائبا للرئيس
- السيد / محمد الجزاف أمينا للصندوق
- السيد / عبدالله المناعي عضوا
- السيد / حمد الرميحي عضوا

٣- تكليف المكتب التنفيذى بفتح حساب جارى في بنك البحرين والكويت في دولة البحرين ، لايداع اموال مشروع المهرجان المسرحي عن طريق مسرح أوال .

٤- تكليف المكتب التنفيذى باختيار محاسب ثانوى يتولى الاشراف على حسابات اللجنة .

٥- تمّ الاتفاق على ان يكون التوقيع على الشيكات من صلاحيات رئيس المكتب التنفيذى وأمين الصندوق مجتمعين .

٦- تمّ تكليف السادة : الدكتور ابراهيم عبدالله – عبدالرحمن المناعي – عبدالعزيز السريع ، بالاتصال بالامانة العامة لمجلس التعاون .

٧- تمّ تكليف السيد/ عبدالرحمن المناعي ، الاتصال بالأخوة في المملكة العربية السعودية ، لدعوتهم للمشاركة في اعمال هذا المشروع .

٨- تمّ تكليف السيد/ حمد الرميحي ، الاتصال بالأخوة في سلطنة عمان لدعوتهم للمشاركة في أعمال هذا المشروع .

٩- تمّ الاتفاق على تفويض المكتب التنفيذى ، لاختيار المكان المناسب للمقر ، وذلك بالاتصال مع وزارة الاعلام في دولة البحرين .

١٠- تمّ الاتفاق على تفويض المكتب التنفيذى بتكليف الموظف المناسب للقيام بأعمال السكرتارية ، وتحديد اجره ، وشروط عمله .

١١- تمّ الاتفاق على ان يقوم ممثلا كل دولة بالاتصال بالفرق الأهلية لحثها على دفع المبالغ المخصصة للجنة العليا ، خلال فترة لا تزيد عن شهر واحد ، وارسال المبلغ الى بنك البحرين والكويت في دولة البحرين بعد معرفة رقم الحساب من قبل المكتب التنفيذى .

١٢- اتفق ان تدعى اللجنة العليا من قبل رئيس المكتب التنفيذى كلما دعت الحاجة .

١٣- تمّ تكليف الأعضاء باعداد ملاحظاتهم حول اللائحة الأساسية ، مكتوبة ، وارسالها الى المكتب التنفيذى بدولة المقر ، للنظر فيها ، وطرحها على اجتماع الجمعية العمومية .

١٤- تمتّ الموافقة على المذكرة التي اعدتها لجنة الصياغة المشكلة من السادة : الدكتور ابراهيم عبدالله – عبدالرحمن المناعي – عبدالعزيز السريع . لتقدم الى الامانة العامة لمجلس التعاون لدول الخليج العربية . وتسلم صورا عنها الى الجهات المعنية بشؤون المسرح في دول المجلس .

د. ابراهيم عبدالله — محمد الجزاف — اسماعيل عبدالله اسماعيل — عبدالله المناعي

عبدالرحمن المناعي — حمد الرميحي — احمد الصالح — عبدالعزيز السريع

من البداية! خطوة جريئة نجحت نجاحًا كبيرًا، ومن حق التاريخ توثيق تفاصيلها كالتالي:

هناك إجماع بأن «حمد الرميحى» عن فرقة السد كان صاحب الفكرة، وأن مسرح أوال البحرينى هو من تبناها وسعى إلى تحقيقها! وبالبحث وجدت أن الأستاذين «جمال فخرو وجاسم الشريدة» هما من تبنوا الفكرة فى بادئ أمرها - وجاسم رحمه الله - لذلك تواصلت مع الأستاذ «جمال محمد فخرو»، وأرسلت له صور عدة خطابات كان موقعًا عليها بخصوص المهرجان، مع عدة أسئلة خاصة بالفكرة ونشأتها، فكتب لى هذا الرد، واستأذنته بنشره فى هذه المقالة - كونه من كبار رجال الدولة سياسيًا واقتصاديًا، وشغل منصب النائب الأول لرئيس مجلس الشورى البحرينى - فرحب بذلك، وهذا نص رده:

«مساء الخير دكتور.. شكرًا على اتصالك وكريم مشاعرك.. أرجو أن تسعفنى الذاكرة قليلًا للرد على استفسارك.. نعم المبادرة كانت فكرة من الأخ حمد الرميحى مسرح السد، وتبلورت بين مسرحينا، وقررنا المضى قدمًا فى دعوة المسارح المختلفة فى دول الخليج. الهدف كان لإقامة مهرجان سنوى لرفد الحركة المسرحية فى دول الخليج وتشجيع الدول والمسارح الأهلية بشكل خاص للنهوض بمسرحها، وكان طموحنا أيضًا أن تشارك الأعمال الفائزة فى المهرجان فى أية مهرجانات عربية أو أجنبية فى السنوات اللاحقة. وفعلًا تم إرسال الدعوات لكل مسارح دول الخليج العربى (فى أربع دول حسبما أذكر) ولكن لا أذكر عدد المسارح التى شاركت ومَنْ مَثلها (ربما ستجد كل ذلك فى وثائق الاجتماع التحضيرى والبيان الختامى والنظام الأساسي). أرجو أن أكون قد أجبت على سؤالك.. وأعتذر عن التأخير فى الرد».

ولعلنا نقرأ ما بين سطور هذا الرد، كون الأستاذ «جمال فخرو» - رغم مكانته وانشغاله – ردّ علىّ دون سابق معرفة حنينًا لتاريخه المسرحى، كونه من تبنى فكرة المهرجان ولجنته الدائمة، التى مرّ على تأسيسها أكثر من أربعين عامًا! والملاحظة المهمة فى الرد أنه غير متذكر عدد أو أسماء الفرق التى خاطبها فى البداية – رغم أنه من أصحاب الفكرة ومتبنيها – مما يؤكد أهمية التوثيق التاريخى لنشأة المهرجان! وإذا كان آخر كتاب منشور فيه النظام الأساسى واللوائح المنظمة – وفقًا لما بين يدى من منشورات - كان عام

STAT OF QATAR
AL-SAD THEATRE
Tel. : 862165
P.O.Box : 2080
A. Gulf, DOHA-QATAR

دولة قطر
مسرح السد
تليفون : ٨٦٢١٦٥
ص.ب : ٢٠٨٠
الخليج الغربي - الدوحة - قطر

Ref. الرقم ٨٤/٦٠
Date التاريخ ١٩٨٤/٧/٣٠

السيد الفاضل / رئيس المسرح العربي المحترم

تحية طيبة وبعد ،

على فوء لقاء ممثلي ادارة مسرح السد القطري وادارة مسرح آوال البحريني ، تم الاتفاق على طرح فكرة اقامة مهرجان مسرحي خليجي تشترك الأسرة الفنية لمجلس التعاون لدول الخليج العربية .

ويسرنا دعوتكم لحضور الاجتماع التحضيري الذي سيعقد في البحرين بتاريخ ٢٢ ، ٢٤ أغسطس ١٩٨٤م ، وذلك لوضع التصورات الأولية للمهرجان لتحديد نوعية المهرجان والزمان والمكان المناسب للمهرجان ، واننا على يقين بموافقتكم الذي سيكون العامل الكبير لدفع الحركة المسرحية الخليجية للامام بلقاء الشباب المسرحي الخليجي .

وفي حالة موافقتكم على حضور الاجتماع الرجاء الرد قبل ١٧ أغسطس ١٩٨٤م على أن يحمل الرد بالآتي :

١ - تسمية أسماء الوفد على أن لا يزيد عدد الوفد عن اثنين ويشترط فيهم أن يحولوا من اداريكم على التوقيع على محاضر الاجتماع .

٢ - رفع تصور عام مبدئي عن أهداف المهرجان والأسس التي يجب أن يقوم عليها المهرجان من وجهة نظركم .

٣ - أن يتحمل كل وفد ذاهب مصاريف الاقامة والسفر .

٤ - في حالة موافقتكم الرجاء الرد على عنوان مسرح السد ، لتوافيكم ببرنامج الاجتماع ومكان اقامتكم في البحرين .

وتفضلوا فائق الاحترام . . .

المدير الرئيسي

مشروع المهرجان المسرحي

للفرق المسرحية الأهلية التابعة لدول مجلس التعاون لدول الخليج العربية

اللجنة العليا

الرقم :

التاريخ : ١ / ١٠ / ١٩٨٥

معالي الامين العام لمجلس التعاون لدول الخليج العربية
عبد الله يعقوب بشارة

الموقر

تحية طيبة وبعد :

نرفع الى معاليكم المذكرة التفصيلية لمشروع المهرجان المسرحي لدول مجلس التعاون ونرفق معها هذا الخطاب الذى نضمنه آمالنا الكبيرة في اقامة واحد من المشروعات الثقافيه الهامة المدعمة لمسيرة التعاون في دول المنطقة ، والعاملة على طريق الوحدة والتكامل الثقافي التي تنشدونها معاليكم في اطار قيادتكم لمجلس التعاون .

لقد وصل هذا المشروع يامعالي الامين العام الى مرحلته الناضجة ، وبين ايديكم مشروع المذكرة التفصيلية التي يمكن لها ان تجيب على جميع ما طرحتموه من تساؤلات سابقة ، وقد وصل نضج المشروع الى درجة انه اصبح بالنسبة لنا نواة لاقامة جمعية مسرحية عامة في المستقبل في دول مجلس التعاون .

اننا نتطلع ونحن نطرح هذه المذكرة ان تدفعوا بالمشروع نحو الحصول على الموافقة النهائية لاستضافة المهرجان من قبل احدى الدول الاعضاء في دول مجلس التعاون من اجل تحديد المكان والزمان المقترحين في المذكرة والتحرك من ثم نحو تشكيل اللجنة المنظمة التي ستشرف على تنفيذ الاجراءات والخطوات التي وضعتها اللجنة العليا .

اننا نأمل ونثق ثقة كاملة في موازرتكم لهذا المشروع ورغبتكم في ضمان تنفيذه في اقرب فرصة ممكنة .

وتفضلوا بقبول خالص الشكر .

رئيس اللجنة العليا لمشروع المهرجان المسرحي

د. ابراهيم عبد الله غلوم

٣/٤/٤١

جميع المراسلات بإسم : رئيس اللجنة العليا - مسرح آوال - ص.ب : ٢٤٣٠٠ المحرق - دولة البحرين - تلفون : ٣٢٣١٦١

٢٠٠٩ فى البحرين، وفيه أسماء أكثر من (٥٣) فرقة مسرحية أهلية خليجية، إلا أن الفرق الأولى غير مميزة بالذكر وغير محتفى بها من حيث ريادتها! وبناءً على ذلك يجب التأكيد على الحقائق الموثقة التالية - والمستخلصة من الوثائق الأصلية لنشأة وتأسيس المهرجان المحفوظة فى أرشيف «فرقة المسرح العربي» الكويتية، والتى سمح لى بتصويرها تلميذى وصديقى الأستاذ «أحمد فؤاد الشطي» رئيس مجلس إدارة الفرقة - ومنها:

١ - إن الاجتماع التحضيرى الذى تم فى البحرين يومى ٢٥ و٢٦ أكتوبر ١٩٨٤ كان بدعوة من مسرحى السد القطرى وأوال البحرينى، وحضره مندوبو الفرق المسرحية الأهلية التالية: مسرح الشارقة الوطنى، ومسرح صقر الرشود، ومسرح الفجيرة القومى، ومسرح خورفكان من الإمارات. ومسرح الأضواء، والمسرح القطرى من قطر. والمسرح العربى، والمسرح الشعبى، ومسرح الخليج العربى، والمسرح الكويتى من الكويت. ومسرح أوال، ومسرح الجزيرة من البحرين.

٢ - أول لجنة عليا تشكلت فى اجتماع البحرين التحضيرى عام ١٩٨٤، تكونت من: الدكتور إبراهيم عبد الله غلوم، ومحمد الجزاف من البحرين، وإسماعيل عبد الله إسماعيل، وعبد الله المناعى من الإمارات. وعبد الرحمن المناعى، وحمد الرميحى من قطر. وأحمد الصالح، وعبد العزيز السريع من الكويت.

٣ - أول مكتب تنفيذى تم انتخابه عام ١٩٨٥ فى اجتماع

الكويت، وتكون من: الدكتور إبراهيم عبد الله غلوم رئيسًا، أحمد الصالح نائبًا للرئيس، محمد الجزاف أمينًا للصندوق، عبد الله المناعى عضوًا، حمد الرميحى عضوًا.

٤ - الأستاذ «عبد الله يعقوب بشارة» هو الأمين العام لمجلس التعاون لدول الخليج العربية، والذى وافق عام ١٩٨٥ على مشروع المهرجان خليجيًا.

٥ - فى اجتماع البحرين عام ١٩٨٥، تم الاتفاق على عقد الدورات الثلاث الأولى فى ثلاثة بلدان على الترتيب، وهي: ««الكويت» لما لها من دور بارز فى النهضة المسرحية العربية فى المنطقة. «قطر»، لوجود المنشآت والكوادر الفنية المناسبة والمهيأة لاستقبال المهرجان. «الإمارات»، لتوفر الإمكانات البشرية والمادية لإقامته».

٦ - أقيم المهرجان المسرحى الخليجى الأول فى الكويت من ٢٦ مارس إلى ٢ أبريل ١٩٨٨، وأول مدير لهذه الدورة الأستاذ «خالد عبد اللطيف رمضان» مدير إدارة المعاهد والفنون وقتذاك.

جدير بالذكر أن أصحاب فكرة المهرجان ومن شاركهم فى التأسيس - بناء على اطلاعى على الوثائق الأولى - طرحوا أفكارًا كثيرة قبل إقامة الدورة الأولى للمهرجان، منها: مشاركة عروض مسرح الطفل، والمسرح الاستعراضى، والمسرح الجامعى فى المهرجان بصورة موازية أو هامشية، وذلك من أجل استكمال بنيانها أملًا فى عقد مهرجانات خاصة بها مستقبلًا! وهذا المقترح تقدمت به إحدى الفرق عام ١٩٨٤، قائلة: «لا مانع من مساهمة عروض الطفل والعروض المسرحية الاستعراضية والغنائية إذا توفرت ضمن عروض وبرامج المهرجان على أن تتوازى فى قيمة المشاركة مع العروض العادية بكل أنواعها، وذلك تشجيعًا وتطويرًا لمسرح الطفل الوليد فى هذه المنطقة وللمسرح الاستعراضى المفقود. ويُحبذ أن تشارك الفرق الجامعية فى مثل هذه المهرجانات على أن تكون على هامشه وخاصة بالدولة المضيفة وذلك تشجيعًا للمسرح الجامعى فى المنطقة. ويمكن فى المستقبل

مسرح الأزال

السيد الفاضل

إقصاء الفرق الجامعية عن المشاركة وذلك حين تستكمل شروط بنيانها الأساسى على أن يعقد لها مهرجان خاص وهذا من شأن وزارات التربية والتعليم العالي».

ومن الأفكار أيضًا أن يكون المهرجان «نواة لإقامة جمعية مسرحية عامة فى المستقبل فى دول مجلس التعاون» وهذا ما جاء فى خطاب رئيس اللجنة الدائمة إلى أمين عام مجلس التعاون عام ١٩٨٥. وفى المسودة الأولى للنظام الأساسى جاء فى تعريف المهرجان: «الجمعية المسرحية لدول الخليج العربى (أو أى تسمية أخرى) هو تجمع ثقافى مسرحى عربى تأسس فى عام (.....) ويضم فى عضويته جميع الفرق الأهلية فى دول مجلس التعاون لدول الخليج العربية». ومن الأفكار المهمة أيضًا ما جاء فى مسودة النظام الأساسى عام ١٩٨٥: «الدعوة لإنشاء مجمّع مسرحى مركزى وثائقى لجميع الفنون المسرحية. وإصدار مجلة متخصصة بالفنون المسرحية. وإنشاء فرق بحث أو لجان تحت إشراف خبرات مسرحية متميزة من أجل تصنيف وتوثيق التجربة المسرحية نصوصًا وعروضًا وتمثيلًا إلخ. وتمويل الدراسات والمشروعات الفنية التى تقترحها اللجنة العليا لتطوير الحركة المسرحية».

جدير بالذكر أن الوثائق الأولى الخاصة بتأسيس ونشأة المهرجان قد وضعت شروطًا مقترحة للعروض المشاركة، ومنها

لغة العرض! وهذا الشرط يحتاج إلى توضيح تاريخى لقضية استخدام اللغة مسرحيًا! فشرط لغة العرض المشارك فى المهرجان حاليًا، جاء هكذا: «أن يكون مكتوبًا بلغة مسرحية متميزة»! وهذا يعنى إمكانية مشاركة عروض البانتوميم أو الباليه أو التعبير الحركى، بوصفها تُقدم بلغة مسرحية متميزة! علمًا بأن اللجنة الأولى طرحت هذا الشرط هكذا: «يجوز

للفرق المسرحية تقديم عروض باللغة العربية الفصحى أو المبسطة أو باللهجة المحلية»، ثم استقر الرأى على: «أن يكون نص العرض مكتوبًا بلغة عربية فصحى أو عامية قريبة من الفصحى». وهنا نلاحظ إلغاء «اللهجة المحلية» لأنها لا تتناسب مع أهم هدف لإقامة المهرجان، كما جاء فى الوثائق الأولى، وهو: «التوصية باشتراك الأعمال الفائزة بالمهرجان لتقديم عروضها فى المهرجانات العربية تحت اسم الأمانة العامة لمجلس التعاون لدول الخليج العربية على أن تتولى الأمانة العامة كافة المصاريف المتعلقة بتقديم العروض». ونتج عن هذا الهدف توصية تقول: «دعمًا للفرق الفائزة فى هذا المهرجان من الناحية الإعلامية أن توفد لتقديم عملها فى الدول العربية وبعض الدول الأوروبية ومشاركتها فى المهرجانات المسرحية العالمية»، لذلك كانت الفصحى هى الأنسب.

أختتم موضوعى هذا بالحديث عن السعودية وسلطنة عمان، وموقفهما من نشأة المهرجان وتأسيسه، حيث إن دورة المهرجان الأخيرة أقيمت فى السعودية لأول مرة عام ٢٠٢٤، أى بعد ٣٦ سنة من إقامة الدورة الأولى للمهرجان عام ١٩٨٨ بالكويت والتى شاركت فيها السعودية بعرض «المستعصم»! وبهذا يتم اكتمال تنظيم المهرجان بأن دوراته أقيمت فى جميع دول مجلس التعاون، علمًا بأن «السعودية وسلطنة عمان» تعثرتا فى البداية كثيرًا، وكان إقناعهما صعبًا للاشتراك فى المهرجان لأسباب خاصة! هذه الأسباب يجب أن نبحث فيها من أجل النهضة المسرحية فى السعودية الآن لنقف على الصعاب والآمال والأفكار التى طُرحت منذ أربعين سنة للاستفادة منها، والأمر كذلك بالنسبة لسلطنة عمان، التى ستشهد طفرة مسرحية كبيرة مستقبلًا، عندما يُشيّد «مسرحها الوطني»! وبناءً على ذلك أقول:

١ - فى اجتماع البحرين عام ١٩٨٤: «تمّ تكليف السيد عبد الرحمن المناعى، الاتصال بالإخوة فى المملكة العربية السعودية، لدعوتهم للمشاركة فى أعمال هذا المشروع، وتمّ تكليف السيد حمد الرميحى، الاتصال بالإخوة فى سلطنة عمان لدعوتهم للمشاركة فى أعمال هذا المشروع». ماذا حدث فى هذه المهمة، من كان المسئول فى السعودية وعُمان، هل تم تقديم تقرير بما حدث.. إلخ، علمًا بأن المجتمعين - وقبل إرسال العضوين - ضموا إليهم السعودية وعمان ولو

بسم الله الرحمن الرحيم

الاجتماع التحضيرى للمهرجان المسرحي
لدول الخليج العربى
دولة البحرين من ٢٥ ـ ٢٦ اكتوبر ١٩٨٤ «دول مجلس التعاون»

التاريخ : ١٩٨٤/١١/١٣

حضرة السيد الفاضل رئيس مجلس الادارة المحترم
المسرح العربي ـ الصفاة
تحية طيبة وبعد ،

يسرني ان انقل لكم خالص تحياتي وتحيات الاخوان اعضاء هيئة مكتب الاجتماع التحضيري للمهرجان المسرحي لمجلس تعاون دول الخليج العربية متمنيين لكم دوام التوفيق والنجاح وللحركة المسرحية في الخليج العربي دوام التقدم والازدهار .

بالاشارة الي ماتم الاتفاق عليه في الاجتماع التحضيري ، فانه يسرنا ان نبعث لكم نسخة من النظام الاساسي بعد اجراء التعديلات التي تم الاتفاق عليها في الاجتماع المذكور ، وعليه فان هذه النسخة تمثل الصيغة النهائية للنظام الاساسي للمهرجان ، ومنعا لحدوث اي التباس او اخطاء في النقل ، نرجو منكم التكرم بافادتنا كتابيا عن اي تعديلات تعتقدون بأنه قد تم الاتفاق عليها ولم تذكر في هذه النسخة المعدلة ، وذلك حتى يتم تصحيحها بالرجوع الي الاشرطة المسجل عليها وقائع الاجتماع .

كما وستجدون طيه نسخة من البيان الختامي في صورته النهائية حيث ان النسخة التي سبق وان وزعت عليكم كان بها مجموعة من الاخطاء المطبعية ، اما شريط الفيديو الذي سجل عليه وقائع حفل الافتتاح والجلسة الختامية وزيارة سمو الامير فسوف يرسل لكم نسخة منه عند استلامه من وزارة الاعلام في البحرين ، كما سنقوم لاحقا بارسال بعض الصور التي التقطت اثناء الاجتماع وظهر فيها مندوب مسرحكم ،

اما بخصوص الاقتراح المقدم من الاخوة المشاركين في الاجتماع بأختيار البحرين مقرا للمهرجان ، فانه يسرنا ان نبلغكم بموافقة سعادة وزير الاعلام على هذا الاقتراح ، لذلك فاننا نرجو ان تكون جميع مراسلاتكم القادمة مع السكرتارية علي العنوان التالي :

مسرح اوال
ص . ب ـ ٧١٠ ـ المنامة ـ البحرين

كما ونود ان نفيدكم باننا قد ارسلنا رسائل تتضمن نتائج الاجتماعات والقرارات التي تم التوصل اليها الي كل من :

١ . السيد محمد الشنفري مسئول المسرح في وزارة الشباب بسلطنة عمان .
٢ . السيد محمد احمد الشدي رئيس مجلس ادارة الجمعية السعودية للثقافة بالرياض .

كما اننا قد قمنا بالاتصال هاتفيا بالدكتور عبد العزيز الجلال الامين المساعد لمجلس التعاون لدول الخليج العربية لشئون الانسان والبيئة (الجهة المسئولة عن النشاط الثقافي في الامانة العامة)وزودناه ببعض المعلومات عن اهداف التجمع وبالنتائج التي تم التوصل اليها وابلغناه بان وفدا يمثل المجتمعين سوف يقوم بزيارته بعد انتهاء اجتماعات مؤتمر القمة الخامس بالكويت .

أننا ننتهز هذه الفرص لنذكركم بان اسماء مرشحي الدول المشاركة في اللجنة العليا لم تصلنا بعد ، علما بأنه قد تحدد في الاجتماع ان يكون نهاية شهر نوفمبر آخر موعد لاستلام الترشيحات .

ختاما ، نكرر تحياتنا وتمنياتنا لكم بدوام التوفيق والنجاح آملين ان تستمر العلاقة فيما بين المسارح في دول مجلس التعاون لما فيه خير وصالح ابنائه المنطقة .

وتفضلوا بقبول فائق الاحترام ،،،

المخلص
جمال محمد فخرو
رئيس مكتب المؤتمر

عن بُعد – كما يُقال - حيث جاء فى ختام تقرير الاجتماع الآتى: «أرسلنا رسائل تتضمن نتائج الاجتماعات والقرارات التى تم التوصل إليها إلى كل من: السيد محمد الشنفرى مسئول المسرح فى وزارة الشباب بسلطنة عمان، وإلى السيد محمد أحمد الشدى رئيس مجلس إدارة الجمعية السعودية للثقافة بالرياض».

٢ – نجح الأمر مع السعودية حيث شارك عضوان منها فى اجتماع اللجنة بالبحرين عام ١٩٨٥، وجاء فى التقرير الآتى: «لقد سعدت اللجنة بانضمام كل من السيدين: عبد الله محمد الشهيل، وإبراهيم الحمدان ممثلَين للجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون بفروعها السبعة». وللأسف ظلت عُمان على موقفها الرافض، فلم تيأس اللجنة وسجلت الآتى فى محضرها: «تقرر أخيرًا أن يواصل أعضاء اللجنة العليا بالتعاون مع الأمانة العامة فى الاتصال بالجهات المسئولة فى سلطنة عمان من أجل حث المسرحيين فيها على المشاركة فى أعمال اللجنة العليا للمهرجان المسرحي».

٣ – وجود عضوين من السعودية فى اللجنة الدائمة، كان خطوة مهمة فى عقد الاجتماع التالى فى «جدّة» عام ١٩٨٦، حيث تم «عرض تصورات مديرى إدارات الثقافة والفنون لظروف استضافة المهرجان من الوجهة الرسمية». لذلك نصت مسودة «النظام الأساسي» على: «يجوز استثناء بعض الشروط فى حالتى عُمان والمملكة العربية السعودية مراعاة لظروف الحركة المسرحية فيهما».

٤ – فى اجتماع جدّة أيضًا، لم ييأس المجتمعون من إقناع سلطنة عمان بالاشتراك، لذلك سجلوا فى محضر الاجتماع الآتي: «حول مشاركة سلطنة عمان فى أعمال اللجنة العليا فقد توصل المجتمعون إلى ما يلي: يتولى وفد ثلاثى من أعضاء اللجنة العليا زيارة سلطنة عمان خلال الشهرين المقبلين، وذلك فى محاولة لإقناع المسرحيين والرسميين فى السلطنة بأهداف المهرجان، وتعريفهم بفعالياته وبأعمال ومهمات اللجنة العليا، من أجل انضمامهم إلى عضويتها ومشاركتهم فى أعمال الدورة الأولى للمهرجان. وقد تم تشكيل الوفد من: الأستاذ عبد الله الشهيل أو الأستاذ إبراهيم الحمدان من المملكة العربية السعودية، والأستاذ أحمد الصالح من دولة الكويت، والأستاذ حمد الرميحى من دولة قطر. وقد اتفق المجتمعون على أن تقوم الأمانة العامة قبل سفر الوفد بتوجيه خطاب للجهات المختصة فى سلطنة عمان يتضمن طلبًا بتسهيل مهمة ذلك الوفد كى يتسنى له إجراء الاتصالات اللازمة».

٥ – واضح أن مشاركة السلطنة كانت صعبة للغاية، واستمرت سنوات طويلة، حيث لم تشارك فى الدورة الأولى بالكويت عام ١٩٨٨، ولا فى الدورة الثانية فى قطر عام ١٩٩٠، حيث جاء فى التقرير الختامى للدورة الثانية بند حول «مشاركة السلطنة فى أعمال اللجنة العليا والمهرجان المسرحي»، وجاء فيه: «استمع أعضاء اللجنة إلى ما عرضه الأخ «عبد الكريم بن جواد» حول الوضع المسرحى فى عمان ورغبة المسرحيين فى المشاركة فى المهرجان مؤكدًا أن فترة المهرجان لا تزال غير واضحة لدى المسئولين والمسرحيين، مما يعنى ضرورة التحرك لتوضيح ذلك على صعيدين من الداخل والخارج، بأن تقوم اللجنة العليا بمخاطبة فرقتى «مجان» و«الصحوة» الأهليتين لدعوتهما للمشاركة فى أعمال اللجنة العليا، وبأن تتم مخاطبة وزير التراث القومى والثقافة.. وقد اتفق الأعضاء على عدة نقاط فى ضوء التحرك الجديد وهي: «أولًا» تسمية عبد الكريم على بن جواد عضوًا مراقبًا فى اللجنة العليا – وذلك ليقوم بممارسة دوره فى التحرك الداخلى للتعريف بالمهرجان، وقد وجه له خطاب يتضمن تسميته تلك. «ثانيًا» توجيه خطابين لفرقتى مجان والصحوة. «ثالثًا» تشكيل وفد يضم رئيس اللجنة العليا وعضوين آخرين من الكويت وقطر لزيارة السلطنة ومقابلة صاحب السمو وزير التراث والثقافة، ومعالى الأستاذ حمود الصبحى الأمين العام للمؤتمرات، وللقاء المسرحيين فى السلطنة أيضًا».. ونتج عن هذا أن السلطنة شاركت بالفعل فى الدورة الثالثة بالإمارات عام ١٩٩٣ بعرض فرقة الصحوة «البحث عن الضمان»، وجاء فى التقرير النهائى للدورة عبارة تقول: «تُحيى اللجنة سلطنة عمان لمشاركتها بعرض مسرحى للمرة الأولى متمنية استمرار مشاركتها فى الدورات المقبلة للمهرجان».

مشكلة الأرض..

مارتن هايدجر والأداء المرتبط بالموقع(٢)

تأليف: مارتن بوشنر
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

- الدنيا مسرح

يتخذ مجاز الدنيا مسرح (theatrum mundi) من خشبة المسرح المرتفعة والمجوفة نموذجًا للعالم. إن تحرر المسرح من الواقع وبناء أماكن مسرحية خاصة (أى مجوفة) لا يعنى فقط أن المسرح أصبح قادرًا على تمثيل العالم، بل إن الجانب الآخر من هذا التطور صحيح أيضًا: إذ يُمكن الآن رؤية العالم كمسرح. ومن هنا نشأت فكرة الدنيا مسرح، أى العالم كمسرح. ومثل خشبة المسرح المرتفعة، ترسخت فكرة الدنيا مسرح لأول مرة فى العالم الرومانى.

هناك أربعة أنواع مميزة من «الدنيا مسرح»، أى أربع طرق لربط المسرح بالعالم. وكما أوضح لوتز إلريش، فإن أقدم هذه الأنواع هو مفهوم أن العالم مسرح للآلهة. يرتبط «مسرح العالم» هنا بمراقب إلهى، متفرج بعيد كل البعد عن مسرح العالم.() ولا تعتمد هذه الصيغة من «مسرح العالم» المتمركزة حول المتفرج على خشبة المسرح المرتفعة، بل على وجود مراقب بعيد فقط. ويمكن تقسيم «مسرح العالم» هذا إلى نوعين: نوع يبقى فيه الآلهة متفرجين سلبيين، ونوع يبدأون فيه بالتدخل الفعال، ليصبحوا بذلك مخرجين. ويشير السطر الشهير من مسرحية الملك لير، الذى يقول إن الآلهة تتلاعب بالبشر وتقتلهم عمدًا كما يلعب الصبية بقسوة مع الذباب، إلى الاتجاه الثانى. وقد ارتبطت مسألة التدخل هذه، بطبيعة الحال، بنقاشات لاهوتية حاسمة حول الإرادة الحرة، لاسيما خلال عصر الإصلاح الدينى. فبالنسبة لمارتن لوثر، على سبيل المثال، كان العالم «من صنع الله»، مشهدًا لم يكن الله فيه مجرد متفرج سلبى، بل مخرجًا فعالًا، وإن كان غير مرئى. ويعود هذا النوع الثانى من «الدنيا مسرح» إلى أفلاطون، وإلى قوله فى «القوانين» إن البشر «لعبة فى يد الله».()

هناك نهج ثالث لمسرح العالم، نهج لا يركز على المتفرج أو المخرج، بل على الممثلين. والمقصود هنا أننا جميعًا نؤدى أدوارًا يجب علينا تمثيلها بأفضل ما لدينا من قدرات. يمكن ربط هذا المنظور لمسرح العالم بالفلاسفة الهلنستيين والرواقيين، ولا يزال واضحًا فى مسرحية إيراسموس «مديح الحماقة Praise of Folly»، حيث يُنصح بعدم تغيير أدوارنا أبدًا: «إذا حاول أحدهم نزع الأزياء والمكياج عن الممثلين الذين يؤدون مسرحية على خشبة المسرح وعرضها على المتفرجين بمظهرهم الطبيعى، ألن يُفسد المسرحية بأكملها؟»() وبعيدًا عن الإيحاء بعالم من الأقنعة والأدوار المتغيرة، كما نفعل عادةً مع مفاهيمنا عن «التشكيل الذاتي»، فإن هذا التقليد لمسرح العالم المتمركز حول الممثل يصف عالمًا من الأدوار الثابتة التى لا مفر منها، أو لا ينبغى أن يكون هناك مفر منها. فى جوهرها، يمكن إرجاع هذه النظرة إلى أفلاطون أيضًا، وتحديدًا إلى مفهومه عن الأدوار الفردية المُسندة لكل إنسان. فى الواقع، وصف أفلاطون المدينة المثالية فى كتابه «القوانين» بأنها «تراجيديا أفضل»،()

مما يُشير إلى سعيه إلى التفوق على الشعراء التراجيديين من خلال بناء عالم لا يقلّ مسرحية، ولكنه مسرحى بطريقة جديدة ومختلفة.

الاستخدام الرابع لمصطلح «الدنيا مسرح» يهدف إلى توصيف الوضع الوجودى للعالم بوصفه مجرد مسرح. وينصب التركيز هنا على صفة «مجرد»، التى تُنبذ بها العالم باعتباره مجرد عرض. يعود هذا النهج الجدلى إلى الفلاسفة الهلنستيين والرومان، ويمكن اعتباره إرثًا من الأفلاطونية: إن وصف العالم بأنه مجرد مسرح يهدف إلى التقليل من قيمته كمكان للظهور لا للجوهر. عندما يُذكرنا بترونيوس، ولاحقًا جون سالزبورى، بأن العالم مجرد مسرح، فإنهما يُلمّحان إلى أنه أمر سطحى، وأنه لا ينبغى لنا أن نهتم به كثيراً.

ما يميز هذه الأنواع الأربعة من مسرح العالم - بتركيزها على المتفرج والمخرج والممثل ومكانة العالم - هو أنها تتوافق مع التغيرات فى المسرح، وخاصةً على خشبة المسرح المرتفعة: وحدها خشبة المسرح المرتفعة هى التى رسخت القناعة بإمكانية استخدام مساحة المسرح لتمثيل العالم. وبالتالى، فإن مسرح العالم مستمد فى نهاية المطاف من قدرة المسرح على التحكم بالأرضية؛ فهو يمثل تقنية التحكم المسرحى الكامل، وبالتالى، الشمول المسرحى. من هذا المنظور، يمكن اعتبار الدنيا مسرح نتاجًا للمسرحانية التى أسستها خشبة المسرح المرتفعة، ومعادلها الفلسفى.

أدى تأثير الدنيا مسرح أيضًا إلى رد فعل: نقدٌ لاستخدام خشبة المسرح المرتفعة كنموذج للعالم. فلسفيًا، اتخذ هذا الرد شكل إرساء أرضية، وتوفير أسس فلسفية لمواجهة آثار خشبة المسرح المرتفعة. فى الواقع، شهد العصر الحديث المبكر ظهور تقليد فلسفى، من ديكارت إلى ليبنتز وكانط، جعل إرساء الأساس مسعاه الأساسى. يبدأ هذا التقليد دائمًا بالشك، وينتهى باليقين: الأساس المتين. ومع ذلك، فإن هذا الأساس لا علاقة له بما هو تحت أقدامنا. بل إنه الآن كامن، وموجود فينا، وفى قدراتنا العقلية. لقد ولت الاستعارات والنماذج المكانية التى استخدمها أفلاطون لأول مرة بفعالية، رابطًا الأساس الفلسفى بسؤال أين نقف. الآن، أصبحت الأسس الفلسفية ملكات، ومواهب للذات. ومن هنا يبدأ التاريخ الطويل لفلسفة الذات، والتى يمكن وصفها، من منظور الأرض، بأنها فلسفة تضع الأرض فى الذات.

تمثل خشبة المسرح المرتفعة والذات الأساسية انقسامًا بين المسرح والفلسفة، انقسامًا لا يزال يُشكل هذين التخصصين. فى الواقع، يُفسر هذا الانقسام العداء السائد بينهما غالبًا، مما يؤدى إلى تصور خاطئ بوجود تحيز عام ضد المسرح فى الفلسفة، يتعين على المسرح الاحتجاج عليه ومكافحته.() وعند التدقيق، يتبين أن هذا التحيز ليس سوى حلقة واحدة فى التاريخ الطويل والمعقد للعلاقات بين المسرح والفلسفة. لا يُمثل تحيز الفلسفة ضد المسرح عداءً عامًا بين المسرح والفلسفة، بل عداءً محددًا بين شكل معين من أشكال المسرح

(خشبة المسرح المرتفعة) وشكل معين من أشكال الفلسفة (الأسس الفلسفية). حتى فى هذا التناقض، يعترف المسرح والفلسفة بأنهما مشروعان متشابكان، وإن كانا منفصلين: فالفلسفة تعترف بالأهمية الفلسفية لخشبة المسرح المرتفعة، ومن خلال مجاز الدنيا مسرح، يكتسب المسرح أهمية فلسفية.

- الأداء المرتبط بموقع

فى القرن العشرين، شهد كلٌّ من المسرح والفلسفة تحولاتٍ عميقةً فى مواقفهما تجاه الأرض ، وبالتالى تجاه بعضهما البعض. فبعد هيمنة خشبة المسرح المرتفعة لفترةٍ طويلة، شهد القرن العشرون إعادة اكتشاف المسرح للأرض. وقد اتخذت هذه إعادة الاكتشاف أشكالًا مختلفةً عديدة. فقد ظهرت حركةٌ لعرض التراجيديا اليونانية فى المسارح اليونانية الأصلية، ولاسيما فى إبيداوروس، ابتداءً من عام ١٩٣٩() وبشكلٍ أعم، سعى المسرح إلى الهروب من المسارح الراسخة، وهذا يعنى فى المقام الأول الخروج من خشبة المسرح المرتفعة. وتميز الاهتمام المتجدد بالعروض المسرحية بالبحث عن أماكن خاصة، بل ومقدسة.() وتبعت هذه الحركة، فى خمسينيات وستينيات القرن العشرين، مجموعة جديدة من الفعاليات المسرحية التى نُظمت عمدًا خارج المساحات المسرحية التقليدية، والتى سُميت «الأحداث Happenings»، أو حتى «أحداث المكان»، وهى عبارة استخدمها كلايس أولدنبورج، أحد أبرز مؤيدى هذا النوع الجديد من المسرح.()

من الأمثلة المبكرة على هذا الحدث، الذى ابتكره أولدنبورج، ما حدث عام ١٩٦٧ عندما طلب من حفار قبور محترف (منتسب إلى نقابة) حفر حفرة بمساحة ٦ × ٣ أقدام فى سنترال بارك خلف متحف متروبوليتان، ثم ردمها مرة أخرى.() وقد وصف مايكل كيربى هذه الأحداث، التى كانت تُقام فى صالات العرض أو الشقق أو فى الشارع، بالإضافة إلى سنترال بارك، بأنها عروض غير مقولبة.() بهذا المصطلح، أوضح أن الممثلين لم يكونوا يمثلون أفعالًا مرتبطة بشخصية أو قصة؛ بل كانوا ببساطة ينفذون مجموعة من الأفعال غير التمثيلية. وكما هو الحال غالبًا فى تاريخ المسرح، ركزت نظرية هذه العروض على الممثل والتمثيل، لكنها ارتكزت أيضًا على تغيير فى الموقف تجاه الأرض، والابتعاد عن المسرح المرتفع ونحو أرضيات غير مسرحية. فى الواقع، فإن فكرة الأداء غير المقولب ذاتها تنطوى على مفهوم جديد للأرض.

فإلى جانب الممثلين، أصبحت أرض الحدث، أى المكان الذى يحدث فيه، غير مقولبة. والقول بأن الأرض ليست مقولبة (أو ليس لها قالب) هو طريقة أخرى للقول بأنها ليست جوفاء: لا تستحضر أى فضاء آخر أو تدل عليه. الأرض هنا هى ببساطة الأرضية، ولهذا السبب فقط يُمكن للممثل أن يكون مجرد فاعل لمجموعة من الأفعال (غير المسرحية).

لم يُدرج مصطلح «الفن المرتبط بموقع» فى دراسات المسرح والأداء إلا بعد عقود من هذه العروض، ليأخذ فى الاعتبار الدور المحورى للأرض: فن « مرتبط بموقع محدد». نشأ هذا المصطلح فى الأصل من خلال مقالتين أساسيتين، هما مقال روزاليند كراوس «النحت فى المجال الموسع» (١٩٧٩) ومقال كريج أوينز «الدافع المجازي: نحو نظرية لما بعد الحداثة» (١٩٨٠)، واللذين نُشرا فى مجلة الفن فى أكتوبر(). وقد جادلت كراوس بأن مستقبل الفن يكمن فى «فن الأرض»، وهو شكل من أشكال النحت يُنشأ فى الفضاء المفتوح وما حوله. كما أطلقت على هذا الفن أسماءً مثل «فن الأرض» و»الفن البيئي»، وأطلقت على إبداعه اسم «بناء الموقع». واستخدمت أوين مصطلح «فن مرتبط بالموقع المحدد» لوصف منحوتتى روبرت سميثسون «الرصيف الحلزوني» و»مستودع الحطب المدفون جزئيًا». () واتباعًا لنهج هؤلاء النقاد الفنيين، طبّق مؤرخو المسرح وممارسوه مصطلح «فن الموقع المحدد» على الأداء، لدرجة أن إحياء العروض المسرحية فى أوائل القرن العشرين، على سبيل المثال، يُوصف الآن بأنه حلقة فى تاريخ «العروض ذات الموقع المحدد».()

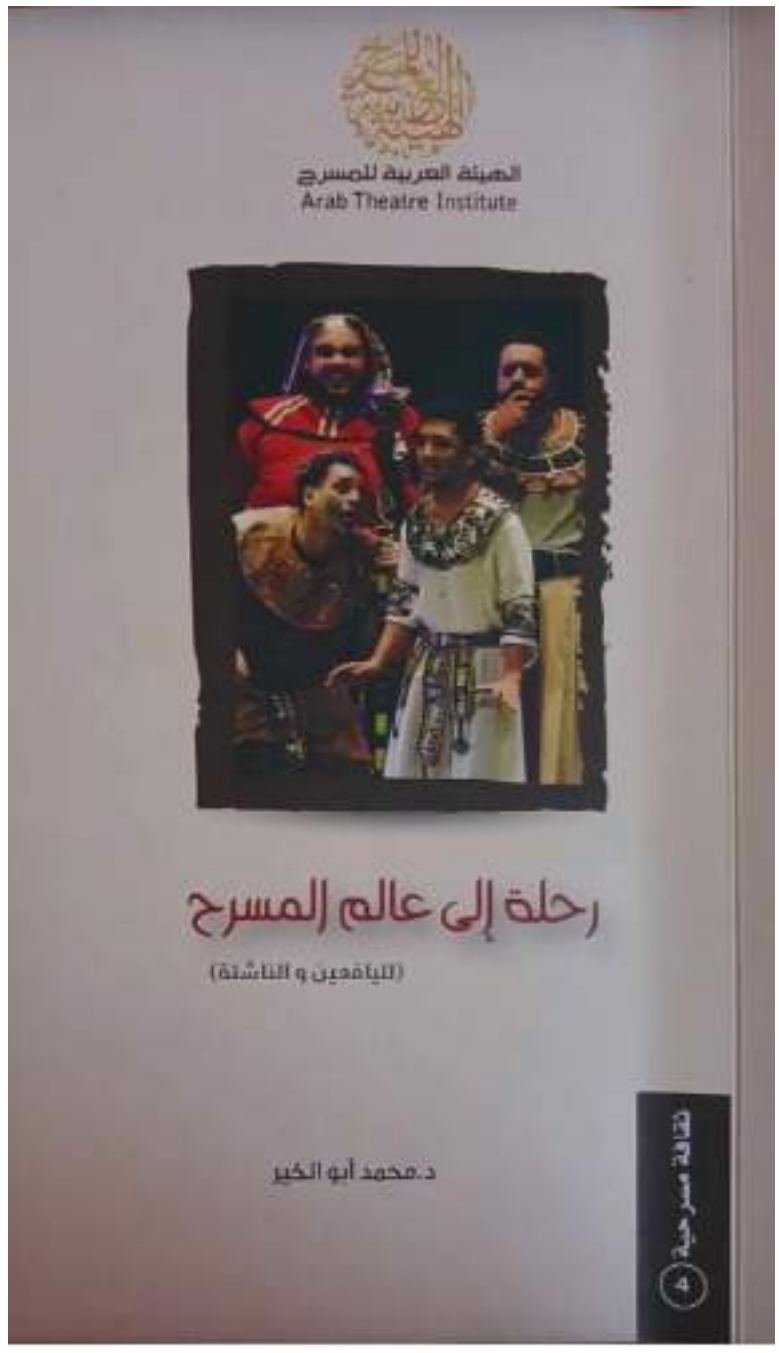
لا يعود الأداء المرتبط بموقع المسرح إلى أرضٍ غير مسرحية، فهذا النوع من الأداء لا يعنى ببساطة أن المسرح يترك الأرض كما هى. بل على العكس، فهو بحاجة إلى الاستيلاء على الأرض أكثر من أى وقت مضى، والاستحواذ عليها، واحتلالها، وتغييرها. بمجرد أن يستهدف المسرح أرضًا مُعينة ويُغيرها، فإنه يُجرى عليها أيضًا بحثا. ويتعلق هذا البحث للأرض فى الغالب بتاريخها. غالبًا ما ينطوى مراعاة تاريخ المكان على استعادة الأراضى المفقودة. وبالتالى، غالبًا ما تُقدم العروض المرتبطة بموقع نفسها كحفريات. ويتجلى هذا البعد الحفرى بشكل خاص فى إحدى أولى المجموعات التى وصفت نفسها بأنها مُكرسة لـ «الأداء المُرتبط بموقع»، وهى المجموعة الويلزية BrithGof، التى كتب عضوها المؤسس، مايك بيرسون، ببلاغة عن حفريات المسرح.() كان الماضى الويلزى محل اهتمام المجموعة، التى نشطت من عام ١٩٨١ إلى عام ١٩٩٧. كان عرضهم الأول، «برانوين»، دليلًا على توجههم الحفرى. واستند إلى قصة ويلزية من العصور الوسطى، مُدرجة فى مسرحية «مابينوجيون»، تدور أحداثها فى قلعة هارليتش، وهى موقعٌ بالغ الأهمية فى تاريخ ويلز، يرتبط باستعمارها من قِبل الإنجليز. هذا هو تاريخ الاستعمار الذى أرادت «بريثجوف» التنقيب عنه «فى الموقع» وبالتالى الاستعادة.

فى الوقت نفسه، لم تسمح فرقة بريثجوف لنفسها بالتقيد بهذه المواقع، مهما كانت عروضها مرتبطة بها تحديدًا؛ فقد سافرت عروضها، على غرار العروض المسرحية الأكثر وضوحًا وسهولةً فى التنقل. ومن الأمثلة الجيدة على ذلك مسرحية «غودودين»، التى استُوحى عنوانها من إحدى أقدم القصائد الويلزية الباقية، والتى نُسخت فى القرن الثانى عشر، والتى تُشيد بهزيمة بطولية لشعب غودودين، الذين كانوا يعيشون فى جنوب اسكتلندا، ضد الأنجلو ساكسون. عُرضت المسرحية عام ١٩٨٨ فى ذروة عهد تاتشر، الذى اعتبرته فرقة بريثجوف تهديدًا للمجتمع كما عرفوه.() فى الأصل، تدور أحداث المسرحية فى ورشة محركات مصنع سيارات روفر كبير مهجور فى كارديف، «وهو فى حد ذاته رمز قوى للتدهور الاقتصادى والصناعي»، كما تُشير مذكرة البرنامج. منذ البداية، كان الارتباط بالموقع غير مباشر، استنادًا إلى تشبيه الاستعمار الأنجلو ساكسونى وتدهور المناطق المحيطة الفقيرة اقتصاديًا فى بريطانيا العظمى فى أواخر القرن العشرين. ولعل هذه العلاقة المماثلة بالموقع هى ما جعل العرض يلقى رواجًا كبيرًا، سواء فى بريطانيا العظمى أو فى أوروبا. ففى جلاسكو، عُرض فى مسرح تراموای، المبنى من قوالب خرسانية. وهذا هو الفرق بين الحفريات وحفريات المسرح: فالأول لا يستطيع السفر حقًا ويبقى مرتبطًا بموقع واحد؛ بينما قد يستكشف الآخر الروابط الخفية بين الماضى والحاضر، ولكنه مهتم بالتباعد بقدر اهتمامه بالقرب. أما الأداء المرتبط بالموقع، على الأقل كما مارسه أحد أبرز ممثليه، فيتراوح بين التركيز على موقع معين وانتقاله المجازى (حرفيًا: الانتقال من مكان إلى آخر).

بناء الوعى المسرحى لدى الناشئة..

قراءة نقدية فى كتاب د. محمد أبوالخير

نورهان ياسر



تفتتح مقدمة الكتاب بكلمة الأمين العام للهيئة العربية للمسرح، وهى كلمة لا تقف عند حدود الترحيب التقليدى، بل تضع يدها على سؤال مهم، وهو: كيف نبنى وعيًا مسرحيًا حقيقيًا لدى جيل لا يكتفى بالتلقى بل يبحث عن ذاته؟ إن اختيار الفئة العمرية ما بين (١٢ و١٨ عامًا) لم يكن محض صدفة، بل هو إدراك نقدى عميق بأن هذه المرحلة هى مرحلة التكوين؛ حيث تتشكل الهوية وتُصقل الشخصية، ما يجعل من المسرح هنا ليس مجرد مادة تعليمية، بل وسيطًا تربويًا قادرًا على إعادة صياغة نظرة الشاب لنفسه وللعالم من حوله.

المؤلف هنا لا يريد من القارئ أن يحفظ عناصر المسرح، بل يريد منه أن يعيشها؛ لذا جاء الأسلوب بعيدًا عن التعقيد الأكاديمى، ليخاطب وجدان الشاب بذكاء، وكأنه يهمس فى أذنه بأن الفن هو ممارستك اليومية للحرية، وقدرتك على التفكير النقدى، وتذوقك للجمال فى أدق تفاصيل الحياة.

يبدأ الكتاب بكسر الصورة النمطية للمسرح؛ فهو ليس مجرد خروجة لمكان مكيف، بل هو رحلة سحرية تبدأ بمجرد انطفاء الأنوار. الذكاء هنا يكمن فى إقناع الشاب بأن كل ما يراه على الخشبة -من ملابس ملك أو زقزقة عصفور أو حتى شكل البحر- هو لغة سرية بينه وبين الممثلين. الكتاب هنا لا يكتفى بالشرح، بل يزرع فى عقل القارئ فكرة أن المسرح أبوالفنون لأنه يجمع كل ما يحبه الشباب: التكنولوجيا، الموسيقى، السينما، والقصص الإنسانية المؤثرة، مما يحول الفن من مجرد مادة للمشاهدة إلى تجربة حياة كاملة.

وعندما وضح المؤلف محمد أبوالخير أن الإنسان البدائى كانت حياته بها أفعال تشبه أفلام المغامرة. لا يحكى أبوالخير تاريخًا ميتًا، بل يفسر لنا لماذا نحب التمثيل حتى اليوم، و قصة "صيد الأسد" هى أروع مثال يقدمه ؛ فهى تعلمنا أن المسرح فى أصله هو اتفاق ذكى؛ نحن نعرف أن الممثل ليس أسدًا، لكننا نختار أن نصدق ونخاف ونستمتع. هذا التحليل يمنح الشاب مفتاحًا لفهم الخيال، ويخبره بأن المسرح ولد فى الكهف قبل أن يصل إلى الشاشات، كأداة للانتصار على الخوف ومشاركة لحظات الفخر مع الآخرين.

ثم يوضح الرحلة عبر الحضارات ليبين كيف كان المسرح دائمًا مرآة للمجتمع. ففى مصر القديمة، كان المسرح احتفالًا بانتصار الخير على الشر، وفى بلاد اليونان كان بمثابة ساحة عامة يلتقى فيها آلاف الشباب لمناقشة أفكارهم الكبرى. الجميل فى هذا السرد هو التركيز على عمارة المسرح؛ فالمدرجات المكشوفة والجمهور الضخم الذى وصل لـ ٣٠ ألفًا، يعطى القارئ الصغير إحساسًا بعظمة الفن وتأثيره الجماهيرى. المسرح لم يكن يومًا مكانًا للنخبة فقط، بل كان مشاعًا للجميع، من الحكام حتى عامة الناس، تمامًا كما هى وسائل التواصل الاجتماعى اليوم التى تجمع الكل فى مساحة واحدة.

ويختتم هذا الجزء برؤية مستقبلية، فالكتاب لا يقف

عند الماضى، بل يقفز بالقارئ إلى "المسرح الافتراضي"، حيث يصبح الشاب هو المؤلف والمخرج ومهندس الديكور بضغطة زر على الإنترنت. هذه الرؤية تحول المسرح من "تاريخ" إلى "مستقبل"؛ فهى تخبر جيل الإنترنت بأن المسرح لم يعد حبيس الجدران الإيطالية القديمة، بل أصبح عالمًا لا محدودًا ينتظر إبداعهم الخاص. المسرح هنا ليس فنًا قديمًا ندرسه، بل هو أداة جديدة يمكنهم من خلالها إعادة اختراع العالم.

ينتقل المؤلف بعد ذلك إلى مناقشة سؤال مهم طالما أثار الجدل، وهو: هل عرف العرب المسرح؟

يعرض أولًا الرأى الذى يقول إن العرب لم يعرفوا المسرح بالشكل التقليدى المعروف فى اليونان القديمة. ويستند هذا الرأى إلى أن المسرح اليونانى كان مرتبطًا بالأساطير والصراع مع الآلهة، وهى موضوعات تختلف عن طبيعة الحضارة العربية القائمة على التوحيد. لذلك يرى أصحاب هذا الاتجاه أن البيئة الفكرية والدينية لم تكن تسمح بظهور مسرح مماثل للمسرح اليونانى.

لكن المؤلف لا يقدّم هذا الرأى باعتباره حقيقة نهائية، بل يناقشه، فهو يوضح أن الحضارة العربية لم تكن منغلقة، بل استفادت من الفلسفة اليونانية وترجمتها وطوّرتها. وهذا يعنى أن غياب المسرح بالشكل الكلاسيكى لا يمكن تفسيره بالدين فقط، بل يعود أيضًا إلى طبيعة المجتمع وأشكال التعبير الفنى التى كانت سائدة فى ذلك الوقت.

وفى المقابل، يؤكد د.أبو الخير أن العرب عرفوا نوعًا من الحالة المسرحية، حتى لو لم يعرفوا المسرح المعمارى القائم على خشبة مغلقة. ويستشهد بأشكال شعبية مثل السامر، وخيال الظل، والحكواتى، وصندوق الدنيا. فهذه الأشكال كانت تحتوى على عناصر درامية واضحة مثل الشخصيات، والصراع، والحوار، وفكرة تدور حولها الأحداث. كما كان هناك تفاعل مباشر مع الجمهور، حيث يكسر المؤدى الحاجز بينه وبين المتفرجين بطريقة طبيعية.

ومن هنا يوضح المؤلف أن خصوصية التجربة العربية لا تعنى غياب المسرح، بل تعنى أنه ظهر فى صورة مختلفة. فقد نشأ فى الساحات والمقاهى والأماكن المفتوحة، وكان قريبًا من الناس وحياتهم اليومية. لذلك يمكن اعتباره مسرح الفضاء الاجتماعى، لا مسرح الخشبة المغلقة.

ومن ثم يتجه د. أبوالخير إلى الفنون المسرحية والموسيقية بوصفها مرآة لثقافة الشعوب، حيث تتجاوز التسلية لتعيد تشكيل الوجود الإنسانى فى صيغ فنية متعددة. فالأوبرا تمثل قمة الانضباط الفنى عبر تماهى النص مع الموسيقى، بينما يظهر الأوبريت كجنس مستقل أكثر خفة واشتباكًا مع القضايا الاجتماعية، وقد نجح رواد مثل سيد درويش والأخوان رحبانى فى تأصيل هذا الفن عربيًا ومنحه هوية تجمع بين التراث والحداثة.

كما يستعرض الفنون الشعبية كخيال الظل والسامر والحكواتى بوصفها أشكالًا تفاعلية كسرت الحاجز الرابع مبكرًا، معتمدة على الارتجال والتواصل المباشر مع الجمهور. ويؤكد التمثيل الصامت أن الجسد لغة تعبير أولى قادرة على تجسيد الرموز والانفعالات دون كلام.

ويختتم الكاتب هذه الجزئية بمسرح الطفل والعرائس بوصفهما وسيلة تربوية وجمالية تجمع بين المتعة والوعى، وتؤكد قدرة المسرح فى مختلف أشكاله على تشكيل الوعى الجمعى ومقاومة القبح عبر الفن.

إن الكاتب يقدّم عملية إنتاج العرض المسرحى بوصفها تجربة إبداعية متكاملة، لا مجرد تنفيذ حرفى لنص مكتوب، فيحاول أن يوضح للقارئ الناشئ أن المسرح يبدأ من لحظة اختيار النص، لأن هذا الاختيار لا يحدد موضوع العرض فقط، بل يوجّه رؤيته الفكرية والجمالية. فالنص المسرحى، كما يلمّح التحليل، ليس كلمات محفوظة، بل عالم درامى يكشف صراعات إنسانية واجتماعية ويعرض تحولات الشخصيات النفسية، الأمر الذى يجعل منه مادة مفتوحة للتفسير والإبداع، لا قالبًا مغلقًا للتطبيق.

ومن هذا المنطلق ينتقل الكاتب منطقيًا إلى دور المخرج، فيقدّمه باعتباره صانع الرؤية الذى يعيد قراءة النص بعين ناقدة، ثم يحوّله إلى صور وحركات على خشبة المسرح. وهنا يبسّط الفكرة للقارئ الصغير بأن المسرح ليس مكانًا ثابتًا، بل فضاء يمكن تغييره وتشكيله وفق طبيعة الجمهور والمكان، مما يجعل الإخراج عملية تفكير وتحليل قبل أن يكون تنفيذًا. وبهذا الربط يدرك القارئ أن المخرج لا يضيف شكلًا جماليًا فقط، بل يكشف معانى النص ويقرّبها إلى المتلقى من خلال لغة بصرية واضحة.

وبعد تثبيت دور المخرج، يوضح الكاتب أن النص يظل ناقصًا حتى يتحول إلى أداء حى، وهو انتقال مهم يبيّن للناشئ قيمة الممثل بوصفه عنصرًا يبعث الحياة فى الكلمات. فالحوار لا يقدَّم هنا كجمل منطوقة فحسب، بل كوسيلة لإظهار الصراعات النفسية والاجتماعية للشخصيات، ولذلك تأتى تدريبات القراءة لتساعد الممثل على فهم تاريخ الشخصية ودوافعها وطبقتها الاجتماعية، فيتحول الأداء إلى تجربة شعورية يشعر بها الجمهور لا مجرد حفظٍ للنص.

ومن هنا يتم توضيح أهمية الحركة والتوزيع المكانى على خشبة المسرح، فيربط الكاتب بين موقع الممثل ومعنى الشخصية، موضحًا بشكل مبسّط أن الوقوف فى المنتصف قد يدل على القوة، بينما التراجع للخلف قد يوحى بالضعف أو العزلة. وبهذا الأسلوب يعلّم القارئ الناشئ أن تفاصيل الحركة ليست عشوائية، بل تحمل دلالات تساعده على فهم الصراع الدرامى والعلاقات بين الشخصيات.

ويواصل الكاتب هذا الترابط حين ينتقل إلى السينوغرافيا، فيؤكد أن الإضاءة والديكور ليسا مجرد عناصر للزينة، بل وسائل تعبير تشكّل الجو النفسى للمشهد وتوجّه انتباه المتفرج. فالإضاءة قد تجعل المشهد هادئًا أو متوترًا، والموسيقا تضيف إحساسًا يسبق الحدث أو يعلّق عليه، بينما يوضح المكياج والأقنعة طبيعة الشخصية وعمرها وحالتها النفسية.

ومن خلال هذا التسلسل يرسّخ الكاتب فكرة أن كل عنصر تقنى فى المسرح يشارك فى بناء المعنى، وليس مجرد إضافة شكلية.

وتصل الفقرات فى ترابطها إلى نتيجة أساسية، وهى أن العرض المسرحى لا يكتمل إلا عندما تنسجم جميع هذه العناصر فى البروفات النهائية، ليظهر العمل كوحدة فنية متماسكة. فالمسرح، كيان عضوى لا يمكن فصل أجزائه دون أن يختل معناه، وهو ما يعلّم القارئ الشاب أن الفن يقوم على التعاون والانسجام بين الممثلين والمخرج والتقنيين.

وفى النهاية يوجّه الكاتب رسالة واضحة للناشئ مفادها أن المسرح ليس مجرد وسيلة للترفيه، بل فضاء للتفكير والنقد وفهم المجتمع. فكل حركة أو إضاءة أو موسيقى تحمل فكرة، وكل عرض يمكن أن يدفع المتفرج للتأمل فى القضايا الاجتماعية والإنسانية من حوله.