مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
اللواء خالد اللبان

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الثامنة عشرة | العدد 971 | الإثنين 06 أبريل 2026

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

لعب ولعب.. الفرار من سطوة التكنولوجيا إلى رحابة الشارع المصرى

FOMO..حين يصبح الإنسان قربانًا للشهرة والمشاهدة فى عالم افتراضى

هل يعوض المسرح المستقل تراجع إنتاج القطاع الخاص؟

وزيرة الثقافة تعرض خطة تطوير العمل الثقافي ورؤيتها المستقبلية

أمام مجلس النواب

أكدت الدكتورة جيهان زكي، وزيرة الثقافة، أن الثقافة تعد أحد ركائز الأمن القومي المصري، وتلعب دورًا هامًا كظهير للملفات السياسية في أوقات الأزمـات، مؤكدة أن الثقافة ستظل جنبًا إلى جنب مع السياسة، وسندًا وضميرًا للأمة، وأن هدف الوزارة هو ترسيخ الأمل في غد أفضل، وتحقيق العدالة الثقافية في وصول الخدمات إلى عقول ووجدان المواطنين في جميع أنحاء الجمهورية.

جاء ذلك خلال مشاركتها في اجتماع لجنة الإعلام والثقافة والآثار بمجلس النواب، لمناقشة خطة عمل الـوزارة، خاصة ما يتعلق بتطوير قصور الثقافة، وتعزيز الوعي الثقافي والإبداعي، وترسيخ الهوية الوطنية، إلى جانب دعم جهود الدولة وتعزيز صـورة مصر الحضارية على المستويين الإقليمي والـدولي، بحضور النائب عماد الدين حسين، وكيل اللجنة، والنائبة إنجي أنور، وكيل اللجنة، والنائبة ضحى عاصي، أمين سر اللجنة، وأيضًا رؤساء القطاعات والهيئات بـوزارة الثقافة، الذين تولوا أيضًا الـرد على استفسارات أعضاء لجنة الثقافة والإعلام والآثار.

وأكدت الدكتورة جيهان زكي أن الوزارة ماضية في تنفيذ مشروع تطوير شامل لمنظومة العمل الثقافي، يرتكز على عدد من المحاور الأساسية، تشمل إعادة هيكلة بعض القطاعات لضمان

د.جيهان زكي: الثقافة أحد ركائز الأمن القومي المصري

وتلعب دورًا هامًا كظهير للملفات السياسية في أوقات الأزمات

وضوح الاختصاصات وتحقيق التكامل بينها، والتوسع في استخدام التكنولوجيا والتحول الرقمي في تقديم الخدمات الثقافية، ودعم الأنشطة بالمحافظات لتحقيق العدالة الثقافية، والاستثمار في تدريب وتأهيل الكوادر البشرية، إلى جانب تعزيز الشراكات مع القطاع الخاص والمجتمع المدني المصري.

وأشـارت وزيـرة الثقافة إلى أهمية المتابعة الميدانية الدقيقة لأداء قصور الثقافة في المحافظات، لضمان التفاعل الحقيقي مع احتياجات المواطنين، وعدم الاكتفاء بالإجراءات الشكلية أو التقارير الورقية، مشددة على ضرورة وجود رؤية واضحة لآليات التنفيذ على الأرض وقياس أثر الأنشطة الثقافية في القرى والمراكز.

وأضافت الدكتورة جيهان زكي أن الوزارة تولي اهتمامًا خاصًا بإعادة إحياء المسرح المدرسي، باعتباره أداة أساسية لبناء الوعي وصقل شخصية الطفل والنشء، مشيرة إلى أن المسرح يسهم في تعليم الأجيال مخارج الألفاظ وسلامة اللغة، باعتبارها القوام الأساسي للهوية الوطنية.

كما أكـدت أهمية تبسيط مفاهيم الهوية والانتماء والوطنية للأطفال والشباب، وربطها بذات الطفل وإحساسه بمجتمعه، حتى تصبح جزءًا من تكوينه الفكري والوجداني.

كما استعرضت الوزيرة التحديات التي تواجه الـوزارة، وأبرزها ضعف التنسيق بين بعض الجهات التابعة، والحاجة إلى تعظيم الاستفادة من الإمكانات المتاحة، وتعزيز التواجد الثقافي في المحافظات، إلى جانب مواكبة التطورات التكنولوجية بمـا يسهم في جـذب الشباب وتوسيع دائرة المشاركة المجتمعية.

من جانبها، أكدت الدكتورة ثريا البدوي، رئيسة لجنة الإعلام والثقافة، أن الاجتماع يهدف إلى مناقشة البرامج الثقافية في المحافظات وآليات تنفيذها، ومدى إسهامها في الوصول إلى جميع فئات المجتمع، بما يعزز دور الثقافة كقوة ناعمة في بناء الإنسان المصري.

وشددت رئيسة اللجنة على أن المرحلة الحالية تتطلب رؤية ثقافية شاملة، وأن قصور الثقافة تمثل أحـد أهـم أدوات الـدولـة لنشر الفكر المستنير، واكتشاف ودعم المبدعين، مع متابعة دقيقة لتنفيذ خطة الوزارة بما يحقق الاستفادة القصوى من الإمكانات المتاحة، ويعزز الهوية الوطنية، ويبرز صورة مصر الحضارية أمام العالم

ليالي فنون مسرحية على مسرح نهاد صليحة...

أسبوع من الإبداع الحي والتمثيل الحقيقي

في قلب الحركة الفنية النابضة داخل أكاديمية الفنون، يستعد مسرح نهاد صليحة لاستقبال واحـدة من أبرز الفعاليات المسرحية خـلال شهر إبـريـل، حيث تنطلق "ليالي فنون مسرحية" لتقدم تجربة فنية متكاملة تمتد على مدار أسبوع كامل من العروض الحية والنقاشات النقدية.

تأتي هذه الفعالية تحت رعاية الأستاذة الدكتورة نبيلة حسن، رئيس الأكاديمية، وبـإشراف الدكتور محمود صدقي، لتؤكد على الدور الحيوي الذي تلعبه المؤسسات الأكاديمية في دعم الإبداع المسرحي واكتشاف طاقات شبابية واعدة قادرة على تقديم فن حقيقي

لا تقتصر "ليالي فنون مسرحية" على مجرد عروض تقليدية، بل تقدم نموذجًا تفاعليًا يجمع بين العرض والنقد، حيث تُقام بعد كل مسرحية ندوة نقدية مفتوحة، تمنح الجمهور فرصة فريدة للتواصل مع صناع العمل ومناقشة الرؤى الفنية المختلفة، وهو ما يعزز من قيمة التجربة ويجعلها أكثر عمقًا وتأثيرًا.

تنطلق الليالي بعرض "يظل يظل" يومي ١٤ و١٥ أبريل، وهو عمل من تأليف محمد زيـدان وإخـراج أدهـم فيتو، يليه عرض "وليمة عيد" يومي ١٦ و١٧ أبريل، من تأليف يوسف المسلماني وإخراج إبراهيم البيسي، ثم العرض الثالث "ماذا لو!؟" يومي ١٨ و١٩ إبريل، إعداد وإخراج ماركو نبيل، وتختتم الفعاليات بمسرحية "قبل طلوع النهار" يومي ٢٠ و٢١ إبريل، من إخراج لبنى المسني.

جميع العروض تُقام في تمام الساعة السادسة مساءً، لتتحول أمسيات المسرح إلى مساحة نابضة بالحياة تجمع بين المتعة الفكرية والبصرية، وتعيد التأكيد على أن المسرح لا يزال قادرًا على طرح الأسئلة، وإثـارة الحوار، وخلق لحظات إنسانية صادقة بين الفنان والجمهور.

وتُقام هذه الفعالية تحت إشراف الدكتورة إنجي البستاوي، وبالتعاون مع اتحاد طلاب المعهد العالي للفنون المسرحية.

مسرح قصور الثقافة ٢٠٢٥/ ٢٠٢٦..

خمسة عروض جديدة للشرائح والتجارب النوعية فى الإسكندرية

تقدم الهيئة العامة لقصور الثقافة، خمسة عروض مسرحية بفرع ثقافة الإسكندرية، خلال شهر أبريل الجارى، ضمن عروض الموسم الحالى ٢٠٢٥/ ٢٠٢٦م، والمقدمة بالمجان للجمهور، فى إطار برامج وزارة الثقافة.

انطلاق الفعاليات مع العرض المسرحى «ماذا حدث فى بيت الصباح»

انطلقت الفعاليات يوم الأربعاء الماضى ١ أبريل، مع العرض المسرحى «ماذا حدث فى بيت الصباح»، وهو تجربة مكانية لقصر ثقافة الشاطبى، عن نص «زيارة مفتش الشرطة»

وتدور أحداث العرض حول حفل يقيمه السيد رفعت الصباح فى منزله، تتخلله جريمة قتل غامضة، لتتصاعد الأحداث فى إطار تشويقى لكشف الجاني

فريق عرض «ماذا حدث فى بيت الصباح»

««ماذا حدث فى بيت الصباح».. بطولة وأداء أحمد حسين، عمر مصطفى، حسام عبد المجيد، ميسون محمد، يوسف عبد العزيز، عمر عادل، نوران العربى، آن هشام، وعمر فتحى.

دراماتورج أحمد حسين، عمر عادل، وأحمد الحصافى، ديكور مريم أحمد، إضاءة معاذ مدحت، موسيقى أبانوب سليمان، ملابس حسام عبد الحميد، وماكياج هيلين هشام، والعرض للكاتب الإنجليزى جى بى برستلى، وإخراج أحمد الحصافى.

ويقدم العرض يوميا فى السادسة والنصف مساء بقصر ثقافة الشاطبى حتى يوم الإثنين ٦ أبريل

.وفى يوم ١ أبريل أيضًا، شهد قصر ثقافة مصطفى كامل عرض «سالب صفر»، من تأليف مصطفى طلعت، وإخراج أشرف على.

والعرض شريحة قصر ثقافة مصطفى كامل، ويناقش تأثير التكنولوجيا على حياة الإنسان، ويستمر عرضه لمدة ٦ أيام على مسرح القصر، بمنطقة مساكن شدس.

فرق العرض المسرحى «سالب صفر»

«سالب صفر» أداء: ريهام عبد الرازق، أكرم نجيب، ثريا حمدى، محمد صلاح، حسين محمد حسين، معتز خليل، على أشرف، مينا جرجس، يوسف جيكا، ومحمد حسين. ديكور وملابس دنيا عزيز، استعراضات أسامة سعيد، ماكياج آلاء سامى، تأليف موسيقى يوسف الحداد، إدارة مسرحية يوسف خميس، بودا، جودى، كارما، ميادة محمد، وحبيبة عصام.

«طائر».. شريحة بيت ثقافة بولكلى

وتتواصل الفعاليات من يوم ٦ أبريل، حيث يستقبل قصر ثقافة الأنفوشى العرض المسرحى «طائر»، شريحة بيت ثقافة بولكلى، عن نص محمود جمال الحدينى، وإخراج إبراهيم أحمد، ويعرض لمدة خمسة أيام فى السادسة والنصف مساءً.

وتتناول أحداث العرض قصة طفل يولد بلا لسان، يعانى صعوبة فى التعبير، ويواجه تحديات قاسية عند اندماجه فى المجتمع.

عرض «غابة الرماد».. شريحة قصر ثقافة الأنفوشي

وفى يوم السبت ١١ أبريل، يستقبل المسرح عرض «غابة الرماد»، شريحة قصر ثقافة الأنفوشى، ويستمر حتى ١٦ أبريل، وهو عن نص «أمير الأراضى البور» للكاتب ماكس فريش، ومن إخراج محمد عبدالقادر.

ويقدم العرض معالجة درامية مكثفة لفكرة العنف العبثى، من خلال قصة موظف بنك يتحول فجأة إلى قاتل دون دوافع واضحة، فى إطار سردى يجمع بين الواقعية والرمزية الفلسفية.

عرض «خالتى صفية والدير».. تجربة مكانية لبيت ثقافة بولكلى

وتختتم العروض المسرحية فى شهر إبريل بالإسكندرية، مع عرض خالتى صفية والدير، وهو تجربة مكانية لبيت ثقافة بولكلى، وأحداثه مستوحاة عن رواية الأديب بهاء طاهر، وإخراج محمد زغلول. ويطرح العرض صراعًا إنسانيًا عميقًا بين الانتقام والغفران، من خلال قصة «صفية» التى يتحول حبها الجارف إلى رغبة فى الثأر، ويعرض اعتبارًا من الاثنين ٢٠ أبريل، ولمدة أسبوع، بنادى أصحاب الجياد.

وتنفذ العروض من خلال الإدارة المركزية للشئون الفنية برئاسة الفنان أحمد الشافعى، وإنتاج الإدارة العامة للمسرح، برئاسة سمر الوزير، وتقدم بالتعاون مع إقليم غرب ووسط الدلتا الثقافى برئاسة محمد حمدى، ومن خلال فرع ثقافة الإسكندرية بإدارة الفنانة دكتور منال يمنى.

همت مصطفى

«النص نص»..

تجربة مبتكرة لمسرحة مناهج الرياضيات للأطفال بقصر ثقافة الأنفوشى

شهد قصر ثقافة الأنفوشى العرض المسرحى «النص نص»، ضمن عروض مسرح الطفل، التى تنظمها الهيئة العامة لقصور الثقافة، برئاسة اللواء خالد اللبان، فى إطار برامج وزارة الثقافة.

العرض من تأليف عبير سعد، وألحان وإخراج محمد مصطفى، ويُقدَّم فى قالب غنائى استعراضى ضمن سلسلة عروض «مسرحة المناهج الدراسية»، وذلك فى إطار بروتوكول التعاون بين وزارتى الثقافة والتربية والتعليم.

وتدور أحداث العرض حول مادة الرياضيات المقررة على طلاب الصف الرابع والخامس والسادس من مرحلة التعليم الأساسى، وبالتحديد دروس «الكسور العشرية والكسور العادية»، وذلك بشكل مبسط وجذاب للأطفال.

"النص نص» بطولة رنا بركات فى دور العلامة العشرية، وأحمد بكرى فى دور شرطة الكسر، ويشارك فى أداء أدوار الحكام: يوسف محمد، وآية أحمد، ومنة الله أحمد. كما يجسد أدوار الأرقام كل من: آلان، سجى، ساندى، مريم، يحيى، چودى، فريدة، هبة، حبيبة، ستيڤن.

ويشارك فى دور الجمهور: آسر، هند، لارا، حمزة، مابيل، ريتال، مروان، داليدا، كنزى تصميم الملابس علا جابر، والإضاءة إبراهيم الفرن.

والعرض من إنتاج الإدارة العامة لثقافة الطفل برئاسة د. جيهان حسن، التابعة للإدارة المركزية للدراسات والبحوث برئاسة د. حنان موسى، وقد قُدِّم بالتعاون مع إقليم غرب ووسط الدلتا الثقافى برئاسة محمد حمدى، وفرع ثقافة الإسكندرية بإدارة الفنانة د. منال يمنى.

وتدور أحداث العرض حول مادة الرياضيات المقررة على طلاب الصف الرابع والخامس والسادس من مرحلة التعليم الأساسى، وبالتحديد دروس «الكسور العشرية والكسور العادية»، وذلك بشكل مبسط وجذاب للأطفال.

الهدف الرئيسى من العرض هو تبسيط المواد العلمية وتقديمها فى صورة مبهجة

أوضح المخرج محمد مصطفى أن مدة العرض ٤٥ دقيقة، ويُقدَّم بنسختين: العامية المصرية واللغة الإنجليزية، بهدف تسهيل استيعاب المواد الدراسية لدى الطلاب من خلال تقديمها فى قالب مسرحى شيق.

وأضاف أن العرض يمثل طرحًا مغايرًا للشكل التقليدى للعملية التعليمية، ويوفر مساحة متجددة وابتكارية لفهم الدروس، من خلال تحويل عناصر الدرس إلى شخصيات مرئية ومسموعة، إلى جانب توظيف الدلالات النفسية للألوان.

وقال مصطفى إن فكرة العرض تم اقتراحها على الهيئة العامة لقصور الثقافة فى بداية عام ٢٠٢٤، موضحًا أن غرابة الفكرة مقارنة بسوابق إنتاج الهيئة استدعت وقتًا طويلًا فى الدراسة والحصول على موافقات الجهات المختصة، خاصة وزارة التربية والتعليم.

وأشار إلى أن تقديم الفكرة جاء فى إطار تفعيل بروتوكول التعاون بين وزارتى الثقافة والتربية والتعليم، الأمر الذى تطلب مراجعة المواد العلمية والشكل الفنى للنص المسرحى، لضمان توافقه مع المناهج الدراسية وعدم الإضرار بالمحتوى العلمى.

وأضاف أن الهدف الرئيسى من العرض هو تبسيط المواد العلمية وتقديمها فى صورة مبهجة وسهلة الفهم للطلاب، لافتًا إلى أنه تم اختيار درس المقارنة بين الكسور العادية والكسور العشرية لأنه من الدروس الممتدة عبر عدة صفوف دراسية، ويُعد من الموضوعات التى تمثل صعوبة لدى عدد كبير من الطلاب، ما يجعله مناسبًا لتقديمه فى قالب مسرحى.

وأوضح أن العرض اعتمد على فكرة محببة للأطفال، حيث تم تصميم خشبة المسرح على هيئة استاد رياضى كبير، يضم مدرجات لمشجعى الكسور العشرية وأخرى لمشجعى الكسور العادية، ويتوسطه معلق للمباراة، فى محاولة لتقريب المفاهيم الرياضية إلى أذهان الأطفال من خلال عناصر درامية وحركية جذابة.

وأكد أن تقديم العرض بتذاكر رمزية لا يهدف إلى تحقيق عائد مادى بقدر ما يسعى إلى دعم استمرارية التجربة وتكرارها، مشيرًا إلى أن وجود تذكرة حتى وإن كانت رمزية يسهم فى تقدير الجمهور للعمل الفنى ويخفف الضغط الإنتاجى، مع إمكانية تطوير التجربة مستقبلًا وتوسيع نطاقها.

شخصية «العلامة العشرية» فانتازية غنائية تستهدف ترسيخ المفهوم فى ذهن الطفل

من جانبها، قالت الفنانة رنا بركات إنها تجسد خلال العرض دور العلامة العشرية، وهى شخصية فانتازية غنائية تعتمد على الأداء الحركى والاستعراضى، مؤكدة أن الهدف من تقديم الشخصية هو أن يخرج الأطفال من العرض وهم قادرون على التعرف على شكل العلامة العشرية وفهم دورها ووظيفتها.

وأضافت أن الشخصية صُممت بطريقة بسيطة وجذابة للأطفال، بحيث يتمكن الطفل من التمييز بين العلامة العشرية و»شرطة الكسر»، ومعرفة الفرق بينهما من خلال الأحداث الدرامية والمواقف التى يقدمها العرض.

وأكدت أن التجربة تمثل نموذجًا مهمًا لتقديم محتوى تعليمى مفيد للأطفال من خلال الفن، بما يسهم فى تسهيل فهم الدروس الدراسية وترسيخ المعلومات فى أذهانهم بطريقة ممتعة ومبتكرة.

رنا رأفت

«منظمة آل يونسكو»

يستحوذ على جوائز الدورة ٤١ من مهرجان المسرح العالمي

اختتمت الدورة الحادية والأربعين من مهرجان المسرح العالمي بعد أسبوع من العروض المسرحية المتميزة، والتي نظمها المعهد العالي للفنون المسرحية وبرعاية أكاديمية الفنون برئاسة د. نبيلة حسن.

بدأ الحفل بالسلام الجمهوري ثم تابلوه غنائي أجنبي وعربي ومشاهد تمثيلية من شخصيات شكسبير مع بعض أبطال العروض المشاركة في المهرجان.

قدم الفنان مصطفى عماد فقرات الحفل وجاء في كلمته مساء الجمال والفن ومساء الاحلام التي عشنا بها طوال أيام المهرجان لنصل الى ختامه ودعا بالشفاء العاجل للدكتور سامي عبد الحليم صاحب الدورة ٤١ من المهرجان.

تم عرض فيديو قصير لأبرز مشاهد عروض المهرجان ثم صعد كلا من: عبد الرحمن محسن عمر مدير المهرجان وزياد هاني رئيس المهرجان والدكتورة إنجي البستاوي رئيس اتحاد الطلبة والدكتور إسلام النجدي عميد المعهد، لتسليم شهادات التكريم لكل العاملين بالمهرجان.

والبداية كانت مع الهيكل الإداري من لجنة التنظيم برئاسة أحمد عزت ولجنة النشر برئاسة ملك الشاعر ولجنة الهوية البصرية والبوسترات بقيادة أحمد الجوهري ولجنة التجهيزات الفنية محمد بشير ومنسق عام المهرجان محمد الزمر والمدير التنفيذي أدهم هاني كمال، واللجنة العليا للمهرجان وهم مديرو الدورات السابقة: هشام صبرة ومحمد الإسناوي واللبناني المصري محمد حمام.

وقامت إدارة المهرجان بتوجيه شكر خاص للأستاذ محمد غنيم، وتكريم لجنة العلاقات العامة: دارين وائل وأنطونيلا جورج ومخرج المادة الفيلمية عمر عادل عبد الباري، وإسلام إبراهيم فايد مصور فوتوغرافيا المهرجان، واللجنة الإعلامية للمهرجان برئاسة محمد بدر وفريق عمله بقيادة نانو مرسي، ومسؤول التجهيزات للمسرح والعروض بكار حميدة.

علاوة على تكريم: أمير عبد الواحد مغني حفل الافتتاح، وإبراهيم كابو مسؤول الاستعراضات وعبد الخالق العطار، ومقدم حفل الختام مصطفى عماد ومصمم استعراضات حفل الختام دارين وائل ومخرجا حفل الختام: حسين عبده وأدهم فيتو، أحمد أسامة بيكو اضاءة الختام، ومازن السنوسي موسيقى الختام وغناء فقرة حفل الختام: كريستين عياد ومصطفى مجدي النور، وإدارة خشبة المسرح جمال المدني.

أعقب ذلك إذاعة فيديو قصير عن مكرمين حفل الختام وهم: الطفل عبد الله كمال عطية والذي قام بتكريمه الفنان محمد جمعة، عمر رزيق، دنيا سامي، الفنان أحمد عزمي والذي كرمه الدكتور حاتم حافظ.

ثم جاءت لحظة توزيع جوائز المسابقات المختلفة بالمهرجان بداية من مسابقة البحث العلمي: حيث تم تكريم لجنة التحكيم الخاصة بها ومنهم الدكتور ياسر علام والدكتور حاتم حافظ والذي أعلن عن جائزة المركز الثاني إلى نيرفانا الخطيب والمركز الأول إلى محمد ياسين.

ثم تم توزيع جوائز مسابقة المقال النقدي عبر لجنة التحكيم ممثلة في باسم صادق والذي تحدث عن المقالات العشرة التي دخلت المسابقة أوصى بأن الناقد ليس عليه ان يحكي قصة العرض ويجب أن يتبع منهج نقدي واضح سواء سيمائي او بنيوي وعدم استخدام عبارات مثل «أعجبني»، ثم أعلنت الجوائز؛ فالمركز الثالث مناصفة: عن عرض «ماذا لو» إلى نورهان صلاح الدين، وإلى هاجر أحمد، والمركز الثاني عن عرض «العقدة» إلى مروان عبد العزيز، والمركز الأول عن عرض الكمامة إلى محمد ياسين.

ثم صعدت لجنة تحكيم مسابقة الكتابة المسرحية وهم: أحمد صالح ومحمد فضل والدكتور ياسر علام والتي حكمت ٧ مؤلفات وأوصت بطبع النصوص الفائزة وتقديم فقرات منها على هامش المهرجانات المختلفة التي تقام بالمعهد وأعلنت اللجنة عن شهادات تقدير: المركز الخامس لنص عائلة عز للمؤلف عمرو حسام، المركز الرابع عن نص عجبي للمؤلف محمد ياسين، وأعلنت الجوائز للمركز الثالث

عن نص سانت كروسيتو للمؤلف عبد الله نبيل زهران، والمركز الثاني عن نص «ألفريد» للمؤلف احمد ثروت سليم، والمركز الأول عن نص والي للمؤلف مجيد احمد.

واختتم الحفل بإعلان جوائز مسابقة العروض المسرحية وذلك بعد تكريم أعضاء لجنة التحكيم برئاسة الدكتور أيمن الشيوي وعضوية كل من: المخرجين: مريم أبو عوف، محمد أسامة، أحمد حسن، خالد سعيد، حسام علي، والمنتج مصطفى العوضي، والسيناريست محمد سليمان عبد الملك، والدكتورة ياسمين عبد الحسيب، والفنان محمد جمعة، ومهندس الديكور عمرو عبد الله.

وفي مفاجأة لأول مرة، قد أعلن الفنان محمد جمعة عن إنتاج عرضين من عروض المهرجان ضمن أعمال البيت الفني للمسرح وعرض منهم على مسرح الهناجر وعرض سيمثل مصر في مهرجان المسرح التجريبي القادم، ومن جانبه صرح المنتج مصطفى العوضي عن شركة «اروما» ان كل ابطال العروض المشاركة في المهرجان سيشاركون في الأعمال الإنتاجية القادمة من شركة اروما.

وأشادت لجنة التحكيم ممثلة في الدكتور أيمن الشيوي بمستوى العروض المقدمة في المهرجان وأنها تعطي الأمل في استمرار الفن المصري دائما في الريادة، وأوصت اللجنة بعدم استخدام مايكات الوايرلس وعدم مشاركة المخرجين في تمثيل أدوار رئيسية داخل العروض.

ثم تم توزيع عدد من شهادات التقدير لبعض فنانين العروض ومنهم: عم عزت أبو شنب، الطفلة بيرسي صمويل، محمود الحسيني كاجو وأحمد طارق – اضاءة، علياء هاشم، سهيلة الانور، ميار امام، ريم السحرتي، احمد مخيمر، محمد غزاوي، مصطفى خطاب، محمد تامر، احمد الخواجة، وشهادة تقدير خاصة جدا للفنان عبد المنعم رياض عن عرض «العقدة».

وأخيرا تم اعلان جوائز المهرجان والتي جاءت كالتالي: افضل بوستر وبامفلت احمد الجوهري – ال يونسكو، افضل موسيقى واغاني شادي نجم – موت فوضوي، افضل مكياج مارينا بيزي – ليزي و ال يونسكو، افضل دراماتروج محمد حسن – ال يونسكو ، افضل استعراض محمد الديب – الحي الغربي، افضل ملابس مناصفة بين: ميار ممدوح – ال يونسكو و هبة الليبي – ماذا لو ، افضل ديكور مناصفة بين: سعد الدين علي – ماذا لو و عشوائي – ال يونسكو ، وجائزة افضل اضاءة قد حجبت نتيجة ان المميزين كانوا من خارج لمعهد واخذوا شهادات تقدير لجهودهم، وجوائز افضل تمثيل فتيات: المركز الثالث نور شادي – الحي الغربي، المركز الثاني : مينا الجوهري – ال يونسكو ، المركز الأول امنية حسن – ماذا لو ، وجوائز افضل تمثيل رجال: المركز الثالث عبد الرحمن الزيدي – ليزي، المركز الثاني مناصفة بين: عبد الله عبد الغني – الكمامة و صلاح عبد العزيز – ماذا لو ، المركز الأول سعيد سلمان عن عرضي الكمامة وال يونسكو ، وجوائز افضل مخرج: المركز الثاني حسام قشوة – الكمامة، المركز الأول: مناصفة بين: ماركو نبيل – ماذا لو و محمد عادل – ال يونسكو ، وتم تقديم جوائز لجنة التحكيم الخاصة الى المخرج الشاب مازن نادر عن عرض الحي الغربي، و شهادة لعرض «الكمامة»، وجوائز افضل عرض كانت: المركز الثاني عرض «ماذا لو» ، والمركز الأول عرض «منظمة آل يونسكو».

دكتوراه مصرية فى المسرحية الليبية

للباحث عمر مؤمن

نوقشت مؤخرًا رسالة دكتوراه مقدمة من الباحث المصرى عمر مؤمن يتعلق موضوعها بالمسرح الليبى كأحد جوانب المسرح العربى ممثلًا فى الكاتب والأديب الليبى أحمد إبراهيم الفقيه، وهى رسالة تعبر عن اتجاه جيد تنتهجه أكاديمية الفنون المصرية بالانفتاح على الأنشطة الفنية والمسرحية العربية كونها أقدم المؤسسات المعنية بتعليم الفنون بالشرق الأوسط، ولذا يقصدها باحثون من مختلف الأقطار العربية، وقد كان السائد أن يختار الباحث شأن من الشئون المتعلقة بفنون بلاده لكى يبحثها، بينما يبحث الباحثون المبتعثون من مختلف الأقطار العربية ما يرونه يستحق البحث من شئون فنون بلادهم ولكن مفارقة هذه المرة أن يتجه باحث مصرى إلى دراسة تتعلق بمسرح دولة شقيقة متوقفًا فى حقيقة الأمر عند قلم ليبى بارز إنجاز أدبى ودرامى مميز ومرموق ويستحق الدراسة والتقدير بالإضافة إلى أن وضع المبحوث كنموذج للمسرح الليبى يشبه تجربة الأديب اليمنى على أحمد باكثير الذى عاش حياته فى مصر واندمج تمامًا فى الحياة الأدبية المصرية، وهو نفس حال الفقيه الذى كنا نقرأ مقالاته بصفة دورية فى الصحف الرسمية المصرية، وشارك مشاركة ملموسة فى المشهد الأدبى والإبداعى المصرى، بحيث إنه من الممكن أن يجهل البعض أنه من جنسية غير مصرية.

وقد أشرف على إنجاز هذه الدراسة الأكاديمية الطريفة والهامة أستاذ النقد الفنى بالمعهد العالى للنقد الفنى بأكاديمية الفنون»محمد زعيمة»، وشاركه الإشراف من خارج أكاديمية الفنون المصرية «فوزى الحداد» أستاذ الأدب وتحليل الخطاب بجامعة طبرق الليبية وهو تعاون محمود يصب مباشرة فى صالح الإبداع المسرحى العربى الذى يجب أن يستمر دعمه واحتضانه من مصر صاحبة الريادة والسبق فيما يخص المسائل الإبداعية العربية.

وأبرز الباحث فى رسالته تنوع المؤلفات المسرحية للكاتب المبحوث أحمد إبراهيم الفقيه من حيث المكان إذ تجرى أحداث مشاهدها بين بيئات مختلفة منها ما هو مدن حضرية ومنها ما هو ريفى أو صحراوى كما فى مسرحية «غناء النجوم»، وأبرز مؤمن فى دراسته كيف أتقن الكاتب توظيف مختلف عناصر المسرح وتصوير مظاهر الحياة المختلفة بلغة مسرحية فلسفية تناسب كل الأنواع المسرحية، ولذلك أسهم فى تطوير المشهد المسرحى الليبى وإثراء المجال الفنى والثقافى الليبى بأفكاره المتنوعة.

كشف عمر مؤمن فى دراسته لمسرح الفقيه عن وعى الكاتب واهتمامه بقضايا الفرد والمجتمع سواء كانت قضايا فكرية أو اجتماعية أو سياسية من خلال صراع الفرد مع السلطة وقضية الحرية والمرأة والتعليم وقضايا الاغتراب والهوية وغيرها، وقد تأثر الفقيه بالأشكال والقوالب الغربية فى بعض مسرحياته التى قام فيها بتوظيف الملحمية والعبث وتقنية المسرح داخل المسرح، واستطاع الفقيه عرض تفاصيل عوالم شخصياته رغم تنوعها ما بين شخصيات رئيسية وشخصيات نمطية وشخصيات تجريدية وشخصيات رمزية تمكن من توظفها لما يخدم العرض فى أعماله المسرحية.

بين الباحث أنه اكتشف ومشرفيه أن المكتبة العربية لا تحتوى على دراسات تذكر فى إبداعات أحمد إبراهيم الفقيه الذى جند قلمه الإبداعى لدراسة قضايا فكرية وفنية عربية هامة وقد طالع الباحث كل الدراسات التى رصدت مؤلفات الفقيه التى لم تتوقف عند المسرح، وإنما شملت أجناس أدبية أخرى كالقصة والشعر والرواية وبين كيف توقف النقاد والباحثين عند جودة تقنيات الكتابةَ لدى الفقيه ومهارته فى توظيف المؤثرات والتغيرات والمفردات الفكرية فى صياغة مؤلفاته، ولذلك يعتبر أدبه مصدر هام لتجسيد التطورات الاجتماعية والاقتصادية والتغيرات السياسية والثقافية التى تطرأ على المجتمع وتنعكس على الدراما المسرحية مما يعطى إنتاجه أهمية إضافية، ويعتبر الفقيه من أبرز الكتّاب المعاصرين لما يتمتع به من مكانة مرموقة وتأثير كبير فى المشهد الثقافى والفنى العربى، ويعتبر مسرحه فضاءًا مهمًا لاستعراض القضايا الفكرية المرتبطة بالمجتمع العربى، وقد اجتاز أسلوبه الأدبى الحدود المحلية إلى النطاق العالمىّ حيث تجاوز الحدود الإقليمية فعرضت أعماله فى مسارح أوروبا ولا سيما تلك النصوص التى صيغت بلغات مختلفة وقُدمت فى مسارح أوروبية، وتميزت بأسلوبها العصرى ومعالجاتها الفكرية الفلسفية التى ترتبط فى نفس الوقت بالواقع المعاصر الذى جعلها تنال إعجاب الجمهور والنقاد.

أحمد إبراهيم الفقية هو أحد مؤسسى المسرح الليبى الحديث وله دور بارز فى تكوين المشهد المسرحى الليبى الذى أسهم فى تقدمه بنا بذله من جهد كبير فى التأليف والإخراج والتمثيل، وهو ما كان له أطيب الأثر فى بناء الحركة المسرحية الليبية التى قدم الفقيه فيها رؤية مختلفة ومميزة لمسرح بلاده وعمل على كسر القوالب التقليدية واستحدث أساليب فنية جديدة تعكس تجارب حديثة أسهمت فى تطور المشهد الثقافى والفنى فى ليبيا بأن تناول موضوعات ذات طابع اجتماعى تعبر عن البيئة التى نشأ فيها وتأثر بها فى تقديم صور واقعية للحياة اليومية والصراعات الاجتماعية فى ظل الظروف الراهنة.

حملت أعمال الفقيه المسرحية رؤى سياسية واجتماعية واقتصادية تكشف الواقع الاجتماعى بما فيه من مشكلات وقضايا، وتخوض فى قضايا شائكة كالصراع بين الفرد والسلطة والقيود على حرية الإبداع، كما تناول العديد من القضايا الاجتماعية التى تعانى منها المجتمعات الحديثة، مثل مشاكل الحياة الزوجية والاغتراب والهوية وغيرها، ومع تنوع موضوعاته اختلفت الصياغات الفنية التى قدمها فى أعماله التى جعلته على حد تعبير الباحث: (يتبوأ مكانة مميزة فى المشهد الثقافى العربى، ووضع اسمه على خارطة الفن بأعماله المختلفة والمتنوعة التى تهم كل دارسِ فن المسرح)

اعتمد الفقيه فى تكوين ثقافته على مصادر مختلفة منها الثقافة الليبية الوطنية، والثقافة المصرية التى عاش فيها أوقات طويله، والثقافة الإنجليزية التى تأثر بها أثناء دراسته الجامعية، وهو ما أدّى إلى أختلاف لغات وموضوعات نصوصه التى صاغها بعدة لغات حول نماذج إنسانية مختلفة من خلال

شخصيات بعضها معقدة والأخرى نمطية، وفى أعماله تفاعلات اجتماعية وثقافية تعبر عن الواقع وتتحقق معادلة صعبة للتعبير عن التغيرات التى شهدتها المجتمعات التى عاش فيها واستطاع أن يرصدها برؤيته المتميزه ويعبر عنها.

وفى هذه الدراسة الوصفية اعتمد الباحث «عم مؤمن» على المنهج التحليلى فقام بتحليل محتوى النصوص المسرحية وفهم طبيعتها وسماتها وخصائصها، بالإضافة إلى دراسة التطورات التى طرأت على تقنيات الكتابة فى النصوص المسرحية للكتاب أحمد ابراهيم الفقيه، ابتداءً من تحليل الفكر الذى ينبع من تقنيات وأفكار الفقيه، ثم التحليل التطبيقى للنصوص بهدف اكتشاف نقاط الضعف والقوة، والاختلاف والتنوع.

يعتمد هذا البحث على المنهج الوصفى فى بعض أجزاءه من خلال تحليل المحتوى بهدف الاستعانة بالوصف والتحليل فى أعمال الكاتب أحمد إبراهيم الفقيه فى نصوصه المسرحية، مع الاستدلال بنماذج منها تم تحليلها من خلال سياقها الظاهر، وقد تكاملت جميع المناهج فى تحليل هذه النصوص المسرحية، بالإضافة إلى تحليل طبيعة وسمات وخصائص تقنيات الكتابة التى تطورت على يد «الفقيه» فى الفترة ١٩٧٠- ١٩٩٠م.

هدف الفقيه إلى تأصيل للهوية الثقافية الليبية والعربية من خلال حوار بعض الشخصيات، والرموز، فعمل على تقوية الارتباط بين الجمهور والهوية المحلية، وكان يولى أهمية خاصة لإبراز الثقافة الشعبية كجزء من الفهم الأوسع للتاريخ الوطنى وتوثيقة من خلال مسرحه وظهر ذلك فى مسرحية «هند ومنصور» ومسرحية «الغزالات» ومسرحية «صورة جانبية لكاتب لم يكتب شيئًا» فاهتم والمفردات والعادات والتقاليد التى تأصل للهوية وطرح «الفقيه» قضايا اجتماعية وسياسية فى سياقات فكرية قوية تتناول موضوعات مثل: الحرية، والهوية، والإغتراب، والأزمات الاجتماعية مما يعكس التوترات التى تعيشها المجتمعات العربية، وذلك من خلال تسليط الضوء على القضايا المعاصرة وجمع الفقيه بين توظيف الأدوات المسرحية التقليدية مثل: البرولوج «المقدمة» والكورس وما بين أساليب المسرح الحديث كالراوى بغرض كسر القوالب الجامدة فى المسرح.

وفى واحدة من مسرحيات الفقيه الهامة لأنها تعرض نموذج المرأة الغربية التى تمثل فى شخصية «المرأة» بكل انفتاحها وحريتها نراها فى مسرحية «غناء النجوم» تجنح إلى الحرية المحسوبة عندما تشترط على الرجل الذى تختاره لكى تمارس معه الحب خيانة لزوجها الذى طالعت كيف تعددت علاقاته النسائية أن يتم اللقاء الحميمى فى الصحراء حيث الهواء النقى والحرية المطلقة ومنهى النشوى والسعادة فى ظل غناء النجوم الذى من المستحيل أن يسمعاه كما سمعاه الآن وبينما العاشقان يستعدان للرحيل من تلك الصحراء الجرداء التى لا ظل فيها ولا ماء ولا كائن حى يشهد سرهما الكبير إذا بصوت من الخارج يمنعهم من مغادرة المكان وينصحهم بالتوقف عن الحركة والانتظار إلى حين إحضار النجدة كى تخرجهم من حقل الألغام الذى لا يدرى كيف نجوا منه وهو الذى بالأمس انفجرت أحد ألغامه فى حمار مر بالمكان ومن هنا تبدأ رحلة العذاب وتتمنى المرأة لو أنها ماتت بالفعل قبل أن تعرف هذه الحقيقة المرة التى تتأمل مع صاحبها كيف مرت ليلتهم من دون أن ينفجر فيهم أى من الألغام لمجرد أنهم ما كانوا يعرفون فى إشارة فلسفية إلى أنه ربما تكون تلك الفرضية الدرامية مجرد معادل لانتهاك تلك المعضلة الأخلاقية من قبل سيدة متزوجة أرادت أن تضرب بالقيود والأعراف عرض الحائط فجأها الطوفان المدمر من حيث لا تأمل وهو الأمر الذى يعكس كافة المخاطر الصحية والنفسية والأخلاقية على محاولة النساء سلوك نفس سلوك الرجل فى تعدد العلاقات الحميمية وما له من خطورة على تفكيك الكيانات الأسرية، وقد استخدم الفقيه فى كتابة نصه المسرحى قوالب لغة نثرية حالمة فى بداية الأمر ثم جافة وخشنة عندما تعقد الأمر وظهرت المشكلة، وفى فى مسرحية أخرى مثل «هندا ومنصور» إستبدل النثر بالشعر وهكذا فطن إلى صياغة مسرحاته باللغة التى يرى أنها تناسبها.

فى مسرحية «صورة جانبية لكاتب لم يكتب شيئًا» ركز الفقيه على تقديم عدد محدود من الشخصيات لغرض التركيز على الحدث الرئيسى لهذه المسرحية التالى تجرى فى إطار نكتشف نهاية الأمر أنه خيال لأن الكاتب الذى اختاره كشخصية رئيسية للعرض يحلم بالمجد ويتخيل أن أمانة الجائزة الكبيرة اتصلت به وأعلنته بالجائزة وهو ما لم يحدث فى الواقع الذى يتضح فيه أننا بصدد شخصية مركبة ومعقدة، تعكس صراعات داخلية وتحديات خارجية مما يواجهها بعض الأفراد الذين ينتظرون النجاحات العظيمة من دون أن يقدموا أسبابا لهذا النجاح وهى صورة دقيقة ومؤلمة لبعض التركيبات الإنسانية التى تؤكد أننا بصدد كاتب يغوص فى أعماق النفس البشرية ويتفاعل بجدية مع الواقع المحيط به ويلتقط نماذج مجردة من الشخصيات مها شخصة «الكاتب» فى مسرحية «صورة جانبية لكاتب لم يكتب شيئا» وكذلك شخصية «المرأة» و«الرجل» فى مسرحية «غناء النجوم» التى تحدثنا عنها وأيضًا شخصية «المرأة» وشخصية «الرجل الأول» و«الرجل الثانى» كما فى مسرحية «لن يقتلوا الربيع» لإيصال أفكاره التى يمكن تعميمها على الجميع، وشخصية «إليزابيث» بكل جبروتها وقسوتها كما فى مسرحية «زائر المساء» و«هيلينا» التى تطوق للحرية كما فى مسرحية «الغزالات".

استخدام «الفقيه» حبكة تقليدية أرسطية، كما فى مسرحية «زائرالمساء» ومسرحية «غناء النجوم» وحبكات حديثة كما فى مسرحية «لعبة الرجل والمرأة» ومسرحية «صورة جانبية لكاتب لم يكتب شيئا» ومسرحية «الغزالات» وقد جاءت نهايات معظم مسرحياته مفتوحة حتى يترك الفرصة للجمهور للمشاركة فى الفعل الدرامى، واتخاذ موقف ولعرض قضاياه على الجميع لإبداء الرأى فيها والعمل على حلها، واستخدم أيضًا لغات متعدده فى نصوصه المسرحية ما بين اللغة الفصحى، كما فى معظم نصوصه لأنها لغة تجمع ابناء العربية حولها وتمس قضاياهم، واللهجة العامية التى تأثر فيها باللهجة المصرية، وتنوعت شخصياته بين العفوية كشخصية «منصور» الراعى وشخصية «جابر» البدوى البسيط وبين

الشخصيات المثقفة كشخصية «الكاتب» فى مسرحية «صورة جانبية لكاتب لم يكتب شيئا» وشخصية «أشرف» الموظف وشخصية «فيكتور» الأستاذ الجامعى فى مسرحية «الغزالات» فجاءت معبره عن ثقافتها والبيئة التى تمثلها واستمد المؤلف موضوعات مسرحياته من المجتمع الذى يعيش فيه كالتعليم وقضية المساواة بين الرجل والمرأة والصراعات الدولية كاعتداء الولايات المتحدة الأمريكية على طرابلس وبيع الأسلحة لإسرائيل.

استخدام الفقيه الكوميديا السوداء للتعبير عن قضايا سياسية واجتماعية بكل حرية حتى يتوارى عن الرقابة الموجودة والتى تحد من حريته فى التعبير، وكذلك لإظهار التناقضات التى تواجه المجتمع بطريقة ساخرة تكشف عنها بكل يسر وفى مسرحه يبرز الفقيه البُعد النفسى العميق لشخصية التمثيلية والتحديات الداخلية التى تواجهها فى مواجهة الظروف الاجتماعية والسياسية والشخصيات فى أعماله لا تجسيد أدوار تقليدية بقدر ما تمثل تجارب إنسانية متشابكة.

وظف الفقيه تقنيات استخدام الرمز، والمونولوج الداخلى، والمونودراما، والتحولات الزمنية والمكانية، الأمر الذى جعله يعبر عن معاناة الإنسان فى ظل الأوضاع السياسية والاجتماعية فكانت لديه قدرة على المزج بين المسرح التقليدى والأساليب الحديثة والقضايا المعاصرة تتجاوز الحدود التقليدية للمسرح العربى وتقديم تصورات جديدة للزمان والمكان.

وبذلك ترك أحمد إبراهيم الفقيه بصمة واضحة على صفحة المسرح العربى بمحاولة دمج التقاليد مع التجديد، كما أن أعماله أسهمت فى توجيه الحوار الثقافى العربى نحو قضايا الحرية والعدالة والكرامة الإنسانية وله دور محورى يعكس الواقع، ويشخص مشكلاته متأثرا بالتراث الذى قام بإسقاطه على مشاكل الواقع من خلال خطاب مسرحى يعبر عن قضايا إنسانية أبدية وتناص مع الأداب العالمية فى بعض نصوصه فظهرت الثقافة اليونانية والثقافة العربية والإيطالية والثقافة الفرنسية وتناص بعض المقولات بما يوضح ثقافته المتنوعة، وقد أفاد التنوع الابداعى للفقيه لغته المسرحية فجاءت مختلفة متأثرة بكل الأنواع الأدبية من قصة قصيرة ورواية ومسرح ومقالات نثرية وطوعها بطريقة مختلفة تنم عن شخصه، لتصب جميعها فى بوثقة واحدة جاءت بكل الإفادة للمتلقى رغم ما تعرض له من نقد استمر الفقيه فى كتاباته المسرحية بأساليب غير تقليدى موظفا الكوميديا السوداء لأجل التهكم والسخرية فى تناول موضوعاته جادة ومحظورة تناولها باستخدام الرمز بكل حرية وموضوعية ولذلك امتد تأثير مسرح الفقيه بشكل عميق على الأجيال الجديدة من المسرحيين والنقاد فى العالم العربى، فيمكنا اعتبار أعماله نقطة مرجعية فى تاريخ المسرح العربى الحديث كما أنها أثرت فى تطوير أفكار وأساليب مسرحية جديدة تصلح لكل زمان ومكان، حيث أثبتت الدراسة ثراء الإنتاج الابداعى للكاتب الذى يكتب عن وعى تام تجارب مسرحية مستمدة غالبًا من الواقع والخبرات المختلفة كشفت عن قيمة فنية وفكرية هائلة خرجت من تلك البيئة العربية الليبية لتنجح فى توظيف المسرح فى التعبيرعن معاناة الإنسان العربى فى ظل التحولات الاجتماعية والسياسية، كما تأصل للهوية الثقافية الليبية وترصد تطور المسرح الليبى بكل جوانبه.

محمود كحيلة

نوادى المسرح ٢٠٢٥/ ٢٠٢٦

١١ عرضًا مسرحيًا فى المهرجان الإقليمى بوسط الصعيد الثقافى

انطلق فى الخميس ٢٧ فبراير الماضى مهرجان نوادى المسرح للموسم الحالى ٢٠٢٥/ ٢٠٢٦م، لإقليم وسط الصعيد الثقافى، بالهيئة العامة لقصور الثقافة واستمر حتى يوم ٣ مارس الجارى، وأقيم ذلك ضمن برامج وزارة الثقافة الهادفة إلى دعم الشباب الموهوبين بالأقاليم. وقدمت العروض على خشبة قصر ثقافة أحمد بهاء الدين المتخصص للطفل بأسيوط.

لجنة التحكيم

وقدم حفل الافتتاح المخرج أسامة عبدالرءوف، وشهد حضور جمال عبدالناصر، مدير عام إقليم وسط الصعيد الثقافى، وحسن حسنى مدير قصر ثقافة أحمد بهاء الدين، ولجنة التحكيم لمسابقة نوادى المسرح بالإقليم التى تكونت من المخرجة تغريد عبد الرحمن، ومهندسة الديكور دنيا عزيز، الفنان محمد الشحات، والمخرج شاذلى فرح.

نوادى المسرح.. نواة لاكتشاف المواهب

وفى كلمته، رحب جمال عبدالناصر مدير عام إقليم وسط الصعيد الثقافى، بالحضور والفرق المشاركة، مؤكدًا على أهمية تجربة نوادى المسرح التى تعد بمثابة نواة لاكتشاف المواهب والطاقات الإبداعية الشابة بالأقاليم فى مجالات الإخراج، الديكور، التمثيل، والكتابة المسرحية.

تعاون مثمر بين الإدارة العامة للمسرح والإقليم والفروع الثقافية

وأضاف «عبدالناصر» أن هذه التجربة أثمرت طوال السنوات الماضية عن تقديم مبدعين أصبح لهم حضورًا واضحًا على الساحة الفنية، وأشاد بالتنسيق والتعاون المثمر بين الإدارة العامة للمسرح والإقليم والفروع الثقافية، متمنيا التوفيق لجميع الفرق المشاركة.

وقدم فى اليوم الأول عرضين لبيت ثقافة بنى مزار التابع لفرع ثقافة المنيا، الأول «المسخ» عن رواية كافكا، من

«المسخ» و«حبل سرى» يفتتحان عروض نوادى المسرح بإقليم وسط الصعيد الثقافى

تأليف محمد السورى، وإخراج أيمن محمد عبد الجليل.

وتدور أحداث العرض حول قصة أسرة تعانى من ضغوط اقتصادية قاسية أدت إلى توترات متكررة هددت باستقرارها وتماسكها.

والعرض الثانى قدم بعنوان «حبل سري»، تأليف مصطفى الشيخ، وإخراج بيشوى ميلاد، ويناقش بعض المشكلات ما بين الآباء والأبناء فى حبكة درامية تعكس أبعادا إنسانية.

وتواصلت العروض،حيث قدم يوم الجمعة ٢٧ فبراير عرضين الأول «الفخ» لفرقة نادى مسرح الخارجة، تأليف الفريد فرج وإخراج رنا كارم، والعرض الثانى «ليلة القتلة» لفرقة أحمد بهاء الدين، تأليف خوزيه تريانا، وإخراج أدهم وليد.

وشهد يوم السبت ٢٨ فبراير عرض «حتة ديكور» لفرقة طهطا، تأليف عبدالرحمن أيمن، وإخراج بسمة جمال، وعقبه «أحيانا نتقدم إلى الخلف» لفرقة سوهاج، تأليف محمود محسن، وإخراج دياب كمال.

وقدمت فرقة أسيوط الأحد ١ مارس عرض «الذين يسكونون رأسي» تأليف إيهاب على، وإخراج معتصم على، وعرض «يوم أضعت ظلي»من تأليف محمد عادل، وإخراج عمرو أحمد عنتر.

فرع ثقافة الخارجة تقدم عرض الفخ

٣ عروض لفرع ثقافة المنيا

وقدمت فرقة المنيا عرضين الإثنين ٢ مارس وهما «البؤساء» لفيكتور هوجو، وإخراج هاله نسيم، و«أول من رأى الشمس» تأليف محمد عادل، وإخراج بيشوى أكرم، واختتمت الفعاليات يوم الثلاثاء ٣ مارس مع عرض «شطرنج»، لفرقة ملوى، تأليف لاجوس بيرو، وإخراج ماجد صفوت.

عرضان من ثقافة أسيوط «الذين يسكنون رأسى» و«يوم أضعت ظلى»

وشهد فرع ثقافة أسيوط، تقديم عرضين مسرحيين الأول جاء بعنوان «الذين يسكنون رأسي»، عن فرانكشتاين للكاتبة مارى شيلى، إعداد إيهاب على، وإخراج معتصم على.

ويروى العرض قصة العالم فيكتور فرانكنشتاين، وما يدور برأسه من أصوات وصدمات وذكريات تسكن داخله، فى معالجة نفسية ترصد صراع الإنسان مع ذاته.

وجاء العرض الثانى بعنوان «يوم أضعت ظلى» عن نص «أول من رأى الشمس «تأليف محمد عادل، دراماتورج وإخراج عمرو أحمد عنتر.

وتدور أحداث العرض بمدينة بلجراد بدولة يوغسلافيا، حينما اندلعت الحرب، لتقترح «إيفكا»، وزوجها «رالف» على جيرانهم الاحتماء بقبو منزلهما، ورغم انتهاء الحرب بعد شهر، يواصل الزوجان خداع المجموعة بإيهامهم أن الحرب ما زالت قائمة، ويدفعونهم لتصنيع السلاح ليتربحان من بيعه سرا، ويستمر الخداع أحد عشر عاما، وتنكشف الحقيقة بعد هروب الزوجين، لكن حينها تختار المجموعة البقاء.

العرضان من إنتاج الإدارة العامة للمسرح، وقدما بالتعاون مع إقليم وسط الثقافى، وفرع أسيوط بإدارة خالد خليل.

قدم فرع ثقافة المنيا

قدم فرع ثقافة المنيا ثلاثة عروض لنوادى المسرح للموسم الحالى بقصر ثقافة أحمد بهاء الدين المتخصص للطفل بأسيوط.

قصة عرض البؤساء

وجاء الأول بعنوان «البؤساء»، لفرقة قصر ثقافة ملوى، تأليف فيكتور هوجو، وإخراج هالة نسيم.

وتدور أحداث العرض حول قصة السجين السابق «جان فالجان» ومعاناته للبحث عن التوبة والعيش بكرامه فى مجتمع يرفضه بعد قضاء ١٩ عاما فى السجن بسبب سرقة رغيف خبز.

وجاء العرض الثانى بعنوان «أول من رأى الشمس»، تأليف محمد عادل وإخراج بيشوى أكرم.

وتدور أحداث فى إطار درامى حول مجموعة من الأشخاص قرروا الاختباء فى قبو هربا من الحرب التى اندلعت فى بلدهم، لتتصاعد الأحداث.

واختتمت الفعاليات المنفذة بإشراف الإدارة المركزية للشئون الفنية، مع العرض الثالث بعنوان «شطرنج»، لفرقة ملوى، تأليف لاجوس بيرو، وإخراج ماجد صفوت.

العروض قدما بالتعاون مع إقليم وسط الصعيد الثقافى، وفرع ثقافة المنيا برئاسة رحاب توفيق.

«حتة ديكور» و «أحيانًا نتقدم إلى الخلف» من فرع ثقافة سوهاج

استقبل قصر ثقافة أحمد بهاء الدين المتخصص للطفل بأسيوط، عرضين جديدين، وجاء العرض الأول بعنوان«حتة ديكور» لفرقة نادى مسرح طهطا، تأليف عبد الرحمن أيمن، وإخراج بسمة جمال.

ويناقش قضية استغلال طاقات الشباب وأحلامهم من قبل مؤسسات وهمية لا تهدف إلى البناء الحقيقى، وذلك للتأكيد على رفض التهميش وتحويل الإنسان إلى كيان صامت يوضع على الرف عقب انتهاء دوره.

قصة عرض «أحيانًا نتقدم إلى الخلف«

وجاء العرض الثانى بعنوان «أحيانًا نتقدم إلى الخلف« لفرقة سوهاج، تأليف محمود محسن، وإخراج دياب كمال، ويقدم رسالة مفادها أننا لسنا بصدد إعادة سرد التاريخ، ولكنه يجب الموازنة بين العلم والضمير حتى لا يتقدم كل شىء، بينما يتأخر الإنسان.

العرضان من إنتاج الإدارة العامة للمسرح، وقدما بالتعاون مع إقليم وسط الثقافى بإدارة جمال عبد الناصر، وفرع ثقافة سوهاج بإدارة أحمد فتحى.

«شطرنج» «أبيض-أسود -رمادى» يختتمان عروض إقليم وسط الصعيد

وشهد اليوم الختامى، للمهرجان الإقليمى فى وسط الصعيد تقديم العرض المسرحى شطرنج»، العرض لفرقة قصر ثقافة ملوى، عن نص الكاتب لاجوس بيرو، وإخراج ماجد صفوت

قصة العرض المسرحى شطرنج

وجسد العرض رؤية رمزية تتحول فيها قطع الشطرنج إلى أبطال يتحركون وفق قوانين اللعبة، قبل أن يتمردوا على قيودهم بحثا عن حرية بلا ضوابط، ليكتشفوا أن الحرية المطلقة قد تقود إلى الفوضى وضياع الهوية، فيعودون إلى مربعاتهم مؤكدين أن الحرية لا تكتمل إلا بالقانون والنظام.

العرض المسرحى »أبيض - أسود -رمادى» لفرع ثقافة أسيوط

وتضمن اليوم تقديم العرض »أبيض - أسود -رمادى»، لفرع ثقافة أسيوط، تأليف أحمد الشاعر، مخرج منفذ أندرو بطرس، ولكن لم يتم إنتاجه لوفاة مخرجه محمد علاء الدين.

ويطرح العرض تساؤلًا: هل نحن من نصنع اختياراتنا، أم أن اختياراتنا هى التى تصنعنا؟

والعرض من إنتاج الإدارة العامة للمسرح، وقدم بالتعاون مع إقليم وسط الصعيد الثقافى، وفرع ثقافة المنيا برئاسة رحاب توفيق.

لجنة التحكيم

وقدمت العروض فى اليوم الختامي بحضور جمال عبد الناصر، مدير عام الإقليم، وأعضاء لجنة التحكيم التى تشكلت من المخرجة تغريد عبد الرحمن، ومهندسة الديكور دنيا عزيز، الفنان محمد الشحات، والمخرج شاذلى فرح.

وأسدل الستار على عروض نوادى المسرح لإقليم وسط الصعيد الثقافى للموسم الحالى ٢٠٢٥/ ٢٠٢٦، والتى نظمتها أنشطة الهيئة العامة لقصور الثقافة على مدار ستة أيام على مسرح قصر ثقافة أحمد بهاء الدين المتخصص للطفل، فى أسيوط وقدم فيه ١١ عرضًا مسرحيًا.

نوادى المسرح

يقدم مشروع نوادى المسرح، فى موسمها الجديد ٢٠٢٥ - ٢٠٢٦م، ضمن برامج وزارة الثقافة، وتنظمه إدارة نوادى المسرح، برئاسة المخرج محمد الطايع، الفعاليات، وتتولى الإدارة العامة للمسرح، برئاسة سمر الوزير، و إنتاج العروض المسرحية، بإشراف الإدارة المركزية للشئون الفنية، برئاسة أحمد الشافعى، بإشراف الهيئة العامة لقصور الثقافة، وقدمت العروض بالتعاون مع إقليم وسط الصعيد الثقافى.

الموسم الجديد لنوادى المسرح

وتعد تجربة نوادى المسرح هى الأكثر رواجًا فى تاريخ المسرح المصرى، ومن أبرز التجارب المسرحية، يشارك فيها عدد من الشباب المبدعين، تحقيقًا لمبدأ العدالة الثقافية، ويتنافس فى الموسم الحالى ٣٤٧ عرضًا مسرحيًا، بمشاركة أكثر من ٨٠٠٠ موهبة شابة من مختلف المحافظات من أنحاء الجمهورية، والمواهب الشابة مخرجين وممثلين ومؤلفين ومهندسى ديكور، لتقديم خدمة ثقافية متميزة للجمهور، ومنتج مسرحى يصل إلى كل ربوع مصر، تحقيقا لمبدأ العدالة الثقافية.

وتجربة نوادى المسرح من أبرز المبادرات الفنية التى أطلقتها هيئة قصور الثقافة بهدف دعم المواهب الشابة واكتشاف القدرات المسرحية المتميزة بإمكانات بسيطة، مع إتاحة الفرصة للتفاعل المباشر مع الجمهور، مع مراعاة اختيار عروض مسرحية من مختلف المحافظات، بهدف تقديم خدمة ثقافية متميزة للجمهور، ومنتج مسرحى، وتعتبر تلك التجربة هى الأكثر رواجًا فى تاريخ المسرح المصرى.

همت مصطفى

المسرح المصرى بين المستقل والقطاع الخاص.. تكامل فى الأدوار أم تحولات فى خريطة الإنتاج؟

تشهد خريطة الإنتاج المسرحى فى السنوات الأخيرة تحولات لافتة مع تراجع حضور مسرح القطاع الخاص، وهو ما يفتح باب التساؤلات حول الدور الذى يمكن أن يلعبه المسرح المستقل فى هذا المشهد. فهل يستطيع المسرح المستقل أن يملأ هذا الفراغ ويقدم بديلا حقيقيا أم أن لكل منهما طبيعة مختلفة من حيث الأهداف وآليات الإنتاج وعلاقته بالجمهور؟ وفى هذا التحقيق نطرح هذا التساؤل ويجيب عنه مجموعة من المسرحيين والنقاد مع طرح أكثر من نموذج لعروض مسرح القطاع الخاص والمستقل.

رنا رأفت

هل يعوض المسرح المستقل تراجع إنتاج القطاع الخاص؟

المسرح صناعة ثقافية صعبة ودعم الدولة ضرورة لاستمرار المسرح المستقل

قالت المخرجة عبير على، إن المسرح يُعد صناعة ثقافية ثقيلة، فمهما كان العرض ناجحًا يظل من الصعب جدًا أن يغطى تكاليف إنتاجه، حتى فى الدول الكبيرة التى تتمتع بظروف اقتصادية أفضل، فما بالنا بمصر، حيث يعانى كثيرون من ضعف الدخل. وأوضحت أن إتاحة المسرح لقطاع واسع من الجمهور تتطلب تخصيص تذاكر منخفضة السعر، لكنها فى المقابل لا تستطيع تغطية تكاليف الإنتاج، وهو ما يجعل المسرح صناعة صعبة مقارنة بالسينما التى تُنتج بميزانيات كبيرة لكن يشاهدها ملايين الناس.

وأشارت إلى أن إنتاج المسرح إما أن تتولاه الدولة أو القطاع الخاص، لأن الفنان ليس صاحب رأسمال. وذكرت أن المنتج فى القطاع الخاص لن يقدم على الإنتاج إذا لم يحقق عائدًا ماديًا، ولذلك يختار نوعية معينة من العروض التى تضمن الربح من خلال تذاكر مرتفعة الثمن.

وأضافت أن المسرح المستقل يهتم بتقديم محتوى مسرحى يمتع الجمهور، إذ يعتمد بالأساس على الأفكار والمحتوى والتقنيات، وهو نوع من العروض لا يقدمه مسرح القطاع الخاص؛ لأن القطاع الخاص يستهدف فئة من الجمهور تستطيع دفع تذاكر مرتفعة الثمن، ويقدم ما يرغب هذا الجمهور فى مشاهدته، وهو أمر يختلف تمامًا عن طبيعة المسرح المستقل، ما يجعل من الصعب أن يستوعبه القطاع الخاص.

وأوضحت أن هنا يأتى دور مسرح الدولة القادر على استيعاب المسرح المستقل، خاصة أن المسرح المستقل جزء من خريطة المسرح فى الدولة، مثلما يوجد مسرح القطاع الخاص ومسرح المحترفين والهواة وغيرها. وذكرت أن المسرح المستقل يُعد جزءًا من المسرح الأهلى، فكما توجد فى العالم مؤسسات حكومية يقابلها مؤسسات مجتمع مدنى، مثل وجود مصانع قطاع عام وأخرى قطاع خاص، فإن الأمر نفسه ينطبق على المسرح.

وأشارت عبير على إلى أن الوصول إلى هذا التوازن يتطلب وجود ميزانية مخصصة للثقافة وللمسرح المصرى بقطاعيه الأهلى والحكومى، مؤكدة أن من حق المسرح المستقل أن يكون له إنتاج مثل إنتاج مسرح الدولة.

وأضافت أن تحقيق ذلك يمكن أن يتم من خلال إعلان سنوى تتقدم فيه المشروعات المسرحية، على أن تُشكل

لجنة لتقييم هذه المشروعات وفق معايير معلنة، ويتم اختيار المشروعات التى تستحق الدعم وإنتاجها، مع إعلان سنوى للفرق والمشروعات الفائزة.

وأوضحت أن من الآليات المهمة أيضًا فتح شباك التذاكر للفرق المستقلة. وأشارت إلى أنها خلال سفرها إلى هولندا وأمريكا وبولندا وفرنسا وجدت أن هناك دعمًا واضحًا للمسرح المستقل، حيث تُفتح المسارح للفرق المستقلة وتتيح لها تشغيل شباك التذاكر لفترات قد تمتد من عام إلى خمسة أعوام، تدير خلالها الفرقة المسرح وتستفيد من عائده، وبعد انتهاء هذه المدة تبدأ فى دفع إيجار المسرح أو تحصل على دعم لمدة عامين حتى تتمكن من فتح شباك التذاكر وبناء جمهورها.

وذكرت أن من المهم أيضًا وجود توجه من الدولة لتفعيل المسؤولية المجتمعية لدى دافعى الضرائب، بحيث تساهم البنوك ورجال الأعمال فى صندوق لدعم الثقافة، يمكن من خلاله دعم مشروعات الفرق المستقلة.

وأشارت إلى تجربة قرار الدكتور جابر عصفور بإنشاء وحدة دعم المسرح المستقل، التى كان لها حساب مالى يُخصص له دعم سنوى من وزارة المالية ويُودع فى صندوق التنمية الثقافية. وأضافت أنها شاركت فى هذه الوحدة إلى جانب الدكتورة نهاد صليحة – رحمها الله – والكاتبة رشا عبد المنعم والمخرجة نورا أمين ومحمد عبد الخالق وطارق سعيد، حيث وضعوا لائحة لتنظيم العلاقة بين الدولة والمسرح المستقل، واعتمدها المستشار القانونى لوزارة الثقافة.

وأوضحت أن هذه اللائحة كانت تهدف إلى تخصيص مبلغ سنوى لدعم المسرح المستقل يوضع فى صندوق التنمية الثقافية، ويتم إدارته وفق آليات واضحة للدعم.

وأكدت المخرجة عبير أن المسرح المستقل تيار يمتلك مشروعًا مسرحيًا، وهو يشبه القطاع الخاص من حيث كونه غير حكومى، لكنه يختلف عنه لأنه لا يهدف إلى الربح فى المقام الأول. فالمنتج فى المسرح المستقل يسعى فقط إلى تغطية تكاليف الإنتاج، وليس تحقيق أرباح كبيرة، كما يحرص على تقديم تذاكر فى متناول الجمهور وتقديم خدمة ثقافية مدفوعة الأجر يحصل الفنانون من خلالها على أجورهم، مع تقديم محتوى إبداعى مختلف تقنيًا وفكريًا ومهنيًا يعبر عن هوية المجتمع ويطرح أفكارًا وتساؤلات جديدة.

وأوضحت أنه فى السنوات الأخيرة لم يعد هناك نجاح كبير للمسرح المستقل، لأن مسرح الهواة أصبح يُدرج تحت مسمى المسرح المستقل، رغم أن المسرح المستقل يفترض أن يكون له جناحان، كما هو الحال فى المسرح الحكومى. فهناك عروض الهواة التى تُقدم كنشاط مسرحى ليلة أو ليلتين مثل عروض طلاب الجامعات أو الفرق التى تقدم عروضاً فى مسرح الهوسابير، وهى ليست مشروعًا مستمرًا للتدريب والتطوير والاحتكاك بالجمهور عبر عدد كبير من الليالى.

وأشارت إلى أن الجناح الآخر يتمثل فى الفنانين أصحاب المشروعات المسرحية المستقلة الذين يعملون على مشروع فكرى أو تقنى لسنوات طويلة، ويطورونه من خلال الاحتكاك بالجمهور، لكن هؤلاء أصبحوا قليلين فى الوقت الحالى، بينما كان وجودهم واضحًا فى جيل التسعينيات من الفرق المستقلة.

وأوضحت أن غياب الإنتاج وندرة المسارح والظروف الاقتصادية الصعبة كلها عوامل أثرت على استمرار هذا التيار، إضافة إلى غياب آلية واضحة ومعلنة ومقننة لدعم المسرح المستقل بمواعيد ثابتة.

وأضافت أن هناك فرقًا بين وجود نشاط مسرحى منتشر ووجود حركة مسرحية حقيقية، فالحركة المسرحية تعنى وجود رؤية فكرية وفلسفية وتقنية وأفكار جديدة فى حالة جدل وتفاعل مستمر، بينما النشاط المسرحى قد يكون واسع الانتشار مع وجود عروض كثيرة فى أماكن متعددة، وهو أمر قد ينتج عنه اتجاهات، لكنه لا يعنى بالضرورة وجود تيار مسرحى واضح برؤى ومدارس فنية.

وعن وجود تنافس بين المسرح المستقل والقطاع

الخاص، أكدت المخرجة عبير على أنه لا يوجد تنافس حقيقى بينهما، بل هناك حالة من التكامل؛ فهناك مسرح هواة فى طريقه إلى الاحتراف، ويوجد فى المسرح المستقل ومسرح الدولة، كما يوجد المسرح التجارى فى القطاع الخاص، إضافة إلى المسرح المجتمعى الذى تقدمه الجمعيات التنموية واختتمت حديثها بالتأكيد على أن كل هذه الأنماط تشكل معًا خريطة واسعة للمسرح المصرى فى حالة من التكامل والتنوع.

المسرح المستقل صيغة إنتاجية مرنة لتجريب تقنيات خارج منظومة مسرح الدولة والقطاع الخاص

قالت الكاتبة رشا عبد المنعم إن المسرح المستقل يمثل صيغة إنتاجية مرنة سمحت للفرق المسرحية، على مدى عقود، بالعمل على تقنيات وآليات مختلفة لم يستوعبها مسرح الدولة آنذاك، كما أنها لا تتفق مع فلسفة مسرح القطاع الخاص.

وأشارت إلى أن الفرق اعتمدت فى بناء عروضها المسرحية على صيغ متعددة، مثل الارتجال وورش الكتابة، وبناء العرض بطريقة المختبر، حيث يتم إطلاق فرضيات درامية تتشكل وتُبنى من خلال النقاش والبحث أثناء فترات البروفات.

وأوضحت أن هذه الآليات لا تتوافق مع نظم الإنتاج فى مسرح الدولة، الذى يُلزم الفنان بتقديم نص جاهز والعمل عليه، كما لا يتيح صيغة للتعاقد مع أكثر من مؤلف فى العمل الواحد وأضافت رشا عبدالمنعم أن هذه الصيغ لا تتفق أيضًا مع فلسفة القطاع الخاص القائمة على الربحية وتقديم ألوان درامية جماهيرية.

مسرح الهواة خطوة نحو الاحتراف وغياب المسرح الخاص يثير القلق

قال الكاتب السيد فهيم إنه يجب أولًا وضع ضوابط واضحة للمصطلح عند الحديث عن المسرح فى مصر، موضحًا أن المسرح من حيث الإنتاج يمكن تصنيفه إلى ثلاثة أقسام: مسرح الدولة الذى يشمل البيت الفنى للمسرح ومسرح الثقافة الجماهيرية – قصور الثقافة حاليًا – وهو خارج إطار الحديث، إضافة إلى المسرح الخاص ومسرح الهواة.

وأشار إلى أن مسمى مسرح الهواة يندرج تحته عدد من التجارب، مثل المسرح المستقل وتجارب عشاق المسرح المغامرين، وربما يندرج ضمنها فى مرحلة ما المسرح الجامعى، الذى يعد اللبنة الأولى والمهمة فى تأسيس حركة مسرحية واعية برعاية عناصر من المحترفين والمتمرسين.

وأوضح أن المسرح الخاص، بمفهومه التقليدى، يعتمد أساسًا على نجم الشباك الذى يسوّق للعرض ويجذب الجمهور، لافتًا إلى أن الجمهور قد يتجاهل أحيانًا بعض التفاصيل الفنية من أجل مشاهدة النجم على الطبيعة، مؤكدًا أن هذا الشكل يعد نموذجًا اقتصاديًا واستثماريًا مشروعًا، خاصة إذا قدم عرضًا مسرحيًا راقيًا مكتمل الأركان..

وأكد أن المسرح المصرى يمتلك نماذج وتجارب ثرية فى هذا الإطار خلال مراحل مهمة من تاريخه، مشيرًا إلى أن الحديث عنها يطول.

وفيما يتعلق بمسرح الهواة، تساءل فهيم عن طبيعة ما يطلق عليه الاستقلال أو الحرية فى هذه التجارب، وهل المقصود بها حرية الفكر أم استقلال الإنتاج، معتبرًا أن هذه التسميات لا تغير كثيرًا من جوهر الأمر، لأن المقياس الحقيقى لنجاح أى تجربة مسرحية هو إقبال الجمهور واستمرار العرض لأكثر من موسم.

وأشار إلى أن بعض تجارب الهواة استطاعت تحقيق هذه المعادلة، لكنها تبقى حالات محدودة ونادرة، مؤكدًا فى الوقت نفسه أن المسرح الخاص، حتى وإن كان إنتاجه محدودًا، لا يزال حلمًا يراود النجوم قبل الهواة.

وأضاف أن حركة فرق الهواة أصبحت ظاهرة مؤثرة فرضت حضورها بقوة خلال السنوات الأخيرة، لكنها تظل خطوة فى طريق الاحتراف والنجومية، وهو الحلم الذى يسعى إليه معظم الهواة، خاصة فى ظل تراجع المسرح الخاص بمفهومه الحقيقى والمؤثر نتيجة تحديات عديدة.

ولفت فهيم إلى وجود مسارات مهمة أتاحت فرصًا للشباب الهواة من خلال مسرح الثقافة الجماهيرية،

مثل نوادى المسرح ومشروع «ابدأ حلمك»، والتى أصبحت بمثابة منصات رسمية تحتضن طاقات الشباب واختتم مؤكدًا أن مسرح الهواة أو التجارب المستقلة، مهما اختلفت مسمياتها، تمثل دوائر مهمة فى المراحل الأولى من مسيرة المبدع حتى يصل إلى مرحلة النجومية، مشددًا فى الوقت نفسه على أن البيت الفنى للمسرح يظل صاحب الدور الريادى، بوصفه الجهة القادرة على تقديم إنتاج جيد واستقطاب النجوم الذين يمثلون عامل الجذب الأكبر للجمهور، وذلك فى ظل غياب محزن ومقلق للمسرح الخاص.

المسرح المستقل ليس بديلا عن القطاع الخاص بل شريكا فى تكامل المشهد المسرحى

قال المخرج هشام السنباطى، إن لكل نوع من أنواع المسرح طبيعته الخاصة، موضحًا أن المسرح المستقل يختلف عن المسرح الخاص وكذلك عن مسرح الدولة فى المحتوى والمضمون والجمهور ووسائل التواصل معه.

وأشار إلى أنه قد يكون من الممكن أن يسهم المسرح المستقل فى تعويض غياب المسرح الخاص من حيث الحضور المسرحى وتقديم عروض متنوعة وخلق حالة من النشاط المسرحى، لكنه لا يستطيع أن يكون بديلا عنه، لأن مضمون كل منهما مختلف، وكذلك آلياته الإنتاجية وعناصره الفنية، وبالتالى يختلف الجمهور الذى يتوجه إلى كل نوع من هذه المسارح.

وأكد أن المشهد المسرحى يحتاج إلى الاهتمام بكل أشكاله، سواء المسرح الخاص أو المسرح المستقل أو مسرح الدولة، لأن كل شريحة منها تطرح قضايا وأشكالا فنية تتناسب مع جمهورها الخاص. فهناك

جمهور يهتم بالمسرح المستقل وما يقدمه من تجارب شبابية وأفكار جديدة، بينما يفضل جمهور آخر عروض القطاع الخاص ذات الطابع الجماهيرى والترفيهى، فى حين يلجأ بعض المتفرجين إلى مسرح الدولة لما يوفره من عروض تضمن الأسرة أنها لن تحتوى على أى شىء خادش للحياء نظرًا لارتباطه برقابة الدولة.

وأوضح السنباطى أن نجاح الإنتاج الذاتى فى تحقيق الاستدامة المالية يظل أمرًا بالغ الصعوبة، لأن الإنتاج

الذاتى نادرًا ما يحقق استقرارًا ماليًا للفنانين المستقلين، فالمسرح المستقل يعتمد فى الأساس على تقديم رسالة ثقافية وفنية دون أن تكون المكاسب المادية هدفه الأول، بخلاف القطاع الخاص الذى يقوم فى الأساس على تحقيق الربح لضمان استمراريته. وأشار إلى أن المسرح لا يمكن أن يعيش بعيدًا عن جمهوره، مؤكدًا أن "المسرح من غير ناس ما يناداس"، لذلك من الصعب تقديم عروض تجريبية لا يفهمها الجمهور أو تكون بعيدة عن وعيه واهتماماته. فالتجريب - بحسب رأيه - يجب أن يهدف إلى اكتشاف أشكال جديدة من المسرح قادرة على جذب الجمهور، لا إلى تقديم أشكال تنفره منه. وأكد أن تطوير المسرح المستقل يجب أن يسعى إلى اجتذاب جمهور أكبر وتحقيق حالة من الإبهار الفنى، بما يسمح بالتواصل مع الجمهور البسيط كما مع الجمهور الأكثر ثقافة ووعيًا.

وأضاف أن المسرح وسيلة لتوصيل المعانى السامية وترسيخ القيم والتقاليد فى المجتمع، ولذلك يجب أن يخاطب مختلف شرائح الجمهور. ومن هنا تأتى أهمية أن تكون التجارب المسرحية الجديدة وسيلة للتقريب من الجمهور لا للابتعاد عنه، لأن انفصال المسرح عن جمهوره يعنى فى النهاية موته.

وفى ما يتعلق بتأثير غياب الدعم على تطور المسرح المستقل، أوضح السنباطى أن هذا التيار نشأ أساسًا من روح الإبداع البشرى والبحث عن مساحات للتفكير خارج الأطر التقليدية للإنتاج. وأكد أن ضعف الإمكانات المادية لا يحد بالضرورة من قدرته على الإبداع، بل قد يدفع الفنانين إلى الاعتماد على عناصر أخرى مثل جسد الممثل، والتكوينات فى الفراغ المسرحى، والخيال الإخراجى.

وأشار إلى أن المسرح الخاص يعتمد بدرجة أكبر على عناصر الإنتاج الكبيرة، حيث يزداد عنصر الإبهار كلما زادت الإمكانات، بينما يقوم المسرح المستقل غالبًا على ما يمكن تسميته بـ"الإبداع الفقير" الذى يعتمد على طاقات الممثلين والمخرجين وقدرتهم على الابتكار والتفكير خارج الصندوق.

وأكد أن نجاح تجارب المسرح المستقل عبر العقود الماضية، خاصة منذ ثمانينيات القرن الماضى، يرجع بالأساس إلى تميز القائمين عليها من مؤلفين ومخرجين وممثلين، وقدرتهم على تقديم أفكار وأشكال جديدة تقترب من المتلقى وتحقق نجاحًا جماهيريًا، مشددًا على أن هذا النجاح لا يرتبط بمنافسة القطاع الخاص أو العام.

واختتم السنباطى حديثه بالتأكيد على أن العلاقة بين

المسرح الخاص والمسرح المستقل ليست علاقة تنافس، بل علاقة تكامل تسهم فى استكمال الصورة المسرحية داخل المجتمع.

الإنتاج والمعوقات الإجرائية وراء تراجع المشهد المسرحى

أوضح المخرج هانى المتناوى أن المشهد المسرحى الحالى يشهد تراجعًا وغيابًا واضحًا من مسرح القطاعين العام والخاص، مشيرًا إلى أن المسرح المستقل أصبح المساحة المتبقية التى ما زالت تتحرك ولها جمهورها، رغم ما يعانيه من فقر فى الأماكن المتاحة لتقديم عروضه.

وأشار المتناوى إلى أن المسرح المحترف، سواء فى القطاع العام أو الخاص، يحتاج عادة إلى تقديم العروض لمدة أسبوعين متتاليين، أى ما يقرب من ١٤ ليلة عرض أو ما يُعرف بـ«السيزون»، مؤكدًا أن هذا الأمر لم يعد يتحقق بالشكل الكافى فى الفترة الأخيرة.

وذكر أن فقر المشهد المسرحى الحالى، سواء فى مسرح القطاع العام أو الخاص أو حتى فى المسرح المستقل، يعود فى المقام الأول إلى ضعف الإنتاج، موضحًا أن إنتاج الأعمال الفنية فى القطاعين العام والخاص أصبح يميل بشكل أكبر إلى الأعمال المسجلة عبر الوسائط المختلفة «الميديا» بدلًا من العروض المسرحية الحية.

وأضاف أن المعوقات الإجرائية الخاصة بإنتاج المسرح تعاظمت فى الآونة الأخيرة، إلى درجة أصبحت تستهلك

ما يقرب من ٩٠٪ من طاقة العمل الفنى.

وأكد المتناوى أنه لا يمكن تحقيق استدامة مالية للفنانين المستقلين بالاعتماد على الإنتاج الذاتى فقط، موضحًا أن الفنانين المستقلين يجب أن يعملوا وفق نظام إنتاج مرتبط بحجم مكاسب تذكرة دخول الجمهور.

وأشار إلى أن المخرج المستقل قد يقدم عرضًا مسرحيًا منخفض التكاليف يناسب جمهورًا محدود الدخل يدفع مثلًا ٥٠ جنيهًا ثمن التذكرة، وبالتالى يحتاج إلى استئجار مساحة عرض بإيجار زهيد حتى يتمكن من

تحقيق هامش ربح بسيط يغطى تكاليف الإنتاج.

وأوضح أن الارتفاع المفاجئ فى أسعار إيجارات المسارح يخلق أزمة حقيقية، مستشهدًا بما حدث فى مسرح روابط، حيث ارتفع إيجار المسرح من نحو ٤٠٠ جنيه إلى ما يقرب من ٨٠٠٠ جنيه، وهو ما انعكس بدوره على سعر التذكرة التى قد تقفز من ٥٠ جنيهًا إلى ٨٠٠ جنيه.

وتساءل المتناوي: «هل هذا معقول؟ هل يمكن أن يدفع الجمهور ٨٠٠ جنيه لحضور عرض فى مسرح روابط؟»، مشيرًا إلى أن هذا الواقع يضع المخرج

المستقل فى مأزق حقيقى، إذ يضطر إلى الانتقال من بيئة جمهور يدفع ٥٠ جنيهًا إلى جمهور يدفع ٨٠٠ جنيه، وهو جمهور مختلف تمامًا فى ذائقته، ما يؤدى فى النهاية إلى فصل المبدع عن جمهوره الطبيعى.

وأكد أن المسرح المستقل هو الأصل الحقيقى للتجريب المسرحى، وأنه قادر على تطوير لغة أى مسرح، سواء كان موجّهًا إلى الجمهور العام أو إلى جمهور النخبة.

وأشار المتناوى إلى أن مسرح روابط كان فى الأصل «جراجًا» التقطه الفنانون المستقلون وحولوه إلى مسرح، بدأ فى البداية كمساحة مستقلة محدودة الجمهور، ثم تطورت تجاربه المسرحية الناجحة تدريجيًا حتى استطاع الوصول إلى جمهور عام أوسع.

وأضاف أنه بعد ذلك جرى شراء المسرح من قبل جهة فى القطاع الخاص بشكل مفاجئ، وهو ما أدى - بحسب قوله - إلى تحوله مرة أخرى إلى مساحة تخاطب جمهور نخبة محدود للغاية.

واختتم المخرج هانى المتناوى حديثه مؤكدًا أن نجاح مسرح روابط فى فترته الأولى كان يعود إلى صدق التجارب المسرحية التى قُدمت عليه، لكن دخول المال الخاص لاحقًا - وفق رؤيته - أدى إلى تراجع مستواه الفنى والجماهيرى، معتبراً أن المال فى هذه الحالة تحول إلى نقمة على هذا المسرح النموذجى الذى كان يمثل تجربة مهمة للفنانين المستقلين.

المسرح المستقل مظلوم بسبب تقلص ليالى العرض والاستدامة المالية تظل تحديا

أكد المخرج سعيد سليمان أن المسرح المستقل لا يمكن أن يعوض تراجع إنتاج مسرح القطاع الخاص، موضحًا أن لكل منهما عالمه الخاص واتجاهه المختلف. وقال إن هدف القطاع الخاص هو تحقيق المكسب المادى، ولذلك لا يقدم عروضه إلا إذا كان العائد المادى كبيرًا، بينما يعمل المسرح المستقل وفق طبيعة مختلفة تمامًا.

وأضاف أن تأثير كلٍ منهما على الجمهور مسألة نسبية؛ فهناك تجارب لم يسمع عنها كثيرون لكنها حققت نجاحًا أو خسرت، وفى المقابل قدمت بعض العروض المستقلة تجارب صنعت صدى جماهيريًا واسعًا داخل المسرح. وأشار إلى أنه لا يمكن التعميم أو الجزم بأن أحدهما أكثر تأثيرًا من الآخر.

وأوضح سليمان أن المسرح المستقل يتعرض لقدر كبير من الظلم، ليس بسبب جودة المنتج الفنى أو تأثيره، بل بسبب قلة الاستمرارية وتقلص ليالى العرض. فالعروض المستقلة غالبًا ما تُقدم ليوم أو أيام قليلة ثم تتوقف لعدم امتلاك الفرق مسارح ثابتة، على عكس مسرحى القطاعين العام والخاص اللذين يمتلكان مسارح تسمح باستمرار العروض لفترات طويلة، وهو ما يحد من تأثير المسرح المستقل على الجمهور.

وفيما يتعلق بالاستدامة المالية، أشار إلى أنها مسألة نسبية تختلف من فرقة لأخرى، فقد تعتمد بعض الفرق على التمويل الذاتى أو التعاون مع جهة حكومية أو مركز ثقافى أو الحصول على دعم لوجستى. وأضاف أن هذه المسألة ليست لها قواعد ثابتة، بل ترتبط بطبيعة عمل كل فرقة وعلاقاتها، لذلك تظل مشكلة الاستدامة المالية قائمة لأنها غير مستقرة أو ثابتة، فى حين أن العمل الفنى يحتاج إلى قدر من الاطمئنان والاستقرار. وأكد أن الفرقة المستقلة نادرًا ما تكون

مستقرة ما لم يتوافر لها مكان دائم وميزانية ثابتة، وهو أمر نادر الحدوث فى مصر.

أما فيما يخص فكرة التجريب فى المسرح المستقل، فأوضح سليمان أن ليس كل الفرق المستقلة تقدم تجريبًا أو تحمل هم تطوير المسرح. فبعض الفرق تتأسس بقيادة مبدع يسعى إلى التجريب والاستكشاف وتطوير اللغة المسرحية والكتابة المسرحية وأداء الممثل، لكن هذا الأمر يظل نادرًا، إذ إن كثيرًا من الفرق تقدم عروضًا دون رؤية أو فلسفة واضحة.

وأكد أن الفرقة المستقلة الحقيقية يجب أن تكون لها فلسفة وخطة ومنهج واضح، وهو ما يتوافق مع مفهوم الفرق المستقلة فى العالم. وضرب مثالًا بتجربته الشخصية، حيث بدأ بتقديم الدادية والسيريالية، ثم انتقل إلى التراث الشعبى والصوفى، وصولًا إلى تأسيس مختبر أبحاث المسرح الباطنى، وهو مشروع مسرحى ممتد منذ عام ١٩٩٠، يهدف إلى الكشف عن أبحاث فى المسرح أطلق عليه اسم المسرح الباطنى الصوفى.

واختتم سليمان تصريحاته بالتأكيد على أن التجريب فى المسرح المستقل يظل مسألة شخصية مرتبطة برؤية كل مبدع، معربًا عن أمله فى دعم الفرق المستقلة الجادة التى تمتلك القدرة على تطوير أساليب المسرح إذا توافرت لها الإمكانات المادية.

المسرح المصرى يشهد ظهور نموذج جديد يجمع بين روح المستقل وإنتاج القطاع الخاص

قال المخرج أحمد فؤاد، مخرج عرض «أم كلثوم.. دايبين فى صوت الست»، إن مفهوم مسرح القطاع الخاص فى السنوات الأخيرة تغيّر بشكل ملحوظ عما كان عليه فى السابق. وأوضح أن المشهد المسرحى كان يقوم تقليديًا على نوعين أساسيين؛ مسرح الدولة التابع للقطاع العام، ومسرح القطاع الخاص الذى يعتمد بنسبة كبيرة على وجود نجم جماهيرى ويهدف فى الأساس إلى تحقيق الربح، دون اهتمام كافٍ بالزاوية الثقافية أو بما يمكن أن يضيفه للمشهد المسرحى.

وأشار إلى أن هذا الوضع ساهم فى ظهور تيار المسرح المستقل، الذى حاول تقديم شكل مختلف لا ينتمى إلى آليات مسرح الدولة ولا إلى منطق القطاع الخاص القائم على النجومية والربحية فقط. لكنه أكد أن التجربة فى الوقت الحالى أصبحت مختلفة، حيث بدأ يظهر نموذج جديد يجمع بين الإنتاج الخاص والاهتمام بالمضمون الثقافى.

وأضاف فؤاد أن هناك تجارب مسرحية خاصة أصبحت

تقدم مردودًا ثقافيًا وفنيًا واضحًا، رغم كونها إنتاجًا خاصًا غير تابع للدولة. واستشهد بعدد من العروض مثل «أم كلثوم.. دايبين فى صوت الست»، وقبلها «تشارلي» و«فابريكا»، موضحًا أن هذه الأعمال تُنتج بجهود شخصية ولا تعتمد بالضرورة على وجود نجم جماهيرى، بل تعتمد على قوة العمل الفنى نفسه وقدرته على جذب الجمهور.

وأكد أن مفهوم مسرح القطاع الخاص تغيّر فى الفترة الأخيرة، فلم يعد يعتمد على النموذج التقليدى القائم على تقديم نجم كبير لجذب الجمهور. وأوضح أن من آخر التجارب التى اعتمدت على هذا الشكل كانت مسرحية «أنستونا» بطولة الفنان الراحل سمير غانم، وبعدها بدأ القطاع الخاص يتجه إلى أشكال مختلفة من الإنتاج المسرحى.

وأوضح أن ما نشهده الآن هو نموذج مسرحى جديد يمكن اعتباره منطقة وسطى بين المسرح المستقل والقطاع الخاص؛ فهو يشبه المسرح المستقل فى كونه يقدم تجربة فنية خاصة ورؤية مختلفة، وفى الوقت نفسه يشبه القطاع الخاص لأنه إنتاج غير تابع للدولة ويسعى لتحقيق عائد مادى يسمح باستمراره.

وأضاف أن هذا النموذج يعتمد بدرجة أكبر على جودة العمل الفنى بدلا من الاعتماد على النجوم، خاصة أن أجور النجوم أصبحت مرتفعة للغاية. ولذلك أصبح الرهان الحقيقى على تقديم عروض ذات مستوى فنى مرتفع قادرة على جذب الجمهور وفى الوقت نفسه تقدم قيمة ثقافية وفنية واضحة.

وأشار فؤاد إلى أن كثيرًا من التجارب الناجحة فى الفترة الأخيرة تنتمى إلى هذا الاتجاه، سواء فى عروض الكوميديا الاجتماعية مثل «١٩٨٠ وإنت طالع»، أو

فى عروض المسرح الغنائى مثل «أم كلثوم.. دايبين فى صوت الست» و**«تشارلي»**، وهى أعمال تقدم شكلًا مختلفًا عما يعرض على مسارح الدولة، الأمر الذى يدفع الجمهور إلى الإقبال عليها.

واختتم حديثه بالتأكيد على أن هذا الاتجاه قد يفرز خلال الفترة المقبلة مسمى جديدًا لنوع مختلف من المسرح فى مصر، يجمع بين تحقيق العائد المادى المطلوب من الإنتاج الخاص، وبين تقديم مردود ثقافى وفنى مرتفع يشبه فى جوهره دور مسرح الدولة، معتبرًا أن هذه التجارب قد تمثل نقلة مهمة فى شكل المسرح المصرى خلال السنوات المقبلة.

١٩٨٠ وأنت طالع تجربة استثنائية بين المسرح المستقل والقطاع الخاص

اتخذ الناقد أحمد خميس الحكيم من عرض «١٩٨٠ وإنت طالع» نموذجًا للحديث عن تجربة انتقال عرض لفرقة مستقلة إلى القطاع الخاص، موضحًا فى بداية حديثه أن هذا المسار الذى تحقق لفريق العمل يصعب اعتباره تجربة قابلة للتكرار مرة أخرى.

وأشار الحكيم إلى أن الشروط الفنية وشروط الإنتاج تغيرت كثيرًا، وأصبحت تتحكم فيها عوامل متعددة، من بينها ثقافة الجمهور المصرى فى تعامله مع فكرة «عرض قطاع خاص»، موضحًا أن الجمهور عادة ما يتساءل عن طبيعة العرض، ومن هو نجمه الأول أو نجمته الأولى، وما هى آليات الدعاية الخاصة به، ومن هم الممثلون المشاركون فيه وجمهورهم.

وأوضح أن المتعاملين مع عرض «١٩٨٠ وإنت طالع» تقبلوا فكرة تحوله إلى عرض قطاع خاص بسلاسة شديدة، ومنحوه مكانة خاصة دون مراجعة شروط

السوق التقليدية أو محاولة تطبيقها على ما حدث.

وذكر الحكيم أنه كان من الضرورى طرح تساؤلات حول الفارق بين شروط السوق بالمعنى القديم للكلمة وما جرى مع هذا العرض، متسائلًا عن دور المنتجة أروى قدورة، وما الذى قدمته للعمل إلى جانب توفير خشبة المسرح بكل تجهيزاتها التقنية.

وأشار إلى تساؤلات أخرى تتعلق بما إذا كانت المنتجة قد ساهمت فى حملة الترويج الإعلامى كما اعتاد منتجو القطاع الخاص، أو وضعت شروطًا خاصة بالممثلين المشاركين كما كان يحدث فى التجارب السابقة، فضلًا عن التساؤل عن طبيعة الفرقة نفسها وجمهورها.

وأضاف الحكيم أن دائرة الاهتمام بالعرض اتسعت تدريجيًا، مرجعًا ذلك إلى حماس طلاب الجامعة لزملائهم الذين شاركوا فى التجربة المسرحية.

وأكد أن هذه المسألة تظل معقدة، لأن العمل بمنطق الفرق المستقلة لا يستهدف عادة القطاع الخاص أو جمهوره، موضحًا أن صناع هذه العروض أقرب إلى جمهور نخبوى إلى حد ما، يراهن على قضايا فنية واجتماعية أكثر، ولا يعمل وفق منهجيات القطاع الخاص التقليدية.

وأشار إلى أن فكرة عرض القطاع الخاص تحررت نسبيًا من فلسفاتها القديمة، لكن هذا التحرر ما زال محدودًا، إذا ما نظرنا إلى أسئلة مثل: من قدم العرض؟ ومن تحمس له؟ ومن تولى إنتاجه؟ وكم عدد الليالى التى عُرض فيها؟ ومن هم المشاركون فيه؟ وما حجمهم فى سوق العمل؟ وأضاف أن بعض العروض وقفت خلفها أسماء إنتاجية كبيرة، إلا أن شروط السوق القاسية ظلت عائقًا أمام استمرار التجربة بالشكل الذى يسمح باعتبارها ظاهرة يمكن البناء عليها.

واختتم الحكيم حديثه مؤكدًا أن لكل نوع من أنواع المسرح آلياته وشروطه المختلفة، لافتًا إلى أن التجارب الجديدة تحتاج إلى معايير وشروط مرنة تسمح بطرح الأفكار والتجارب المختلفة، شرط توافر منتج متحمس يقبل كسر القواعد التقليدية فى الإنتاج.

وأشار إلى أن هذا ما حدث فى تجارب مثل عرض «شارلى شابلن»، وكذلك عرض «الست»، حيث كان القائمون على إنتاجهما يدركون أن المكاسب المادية لن تكون كبيرة، لكن الحماس لتقديم تجربة فنية بشروط جمالية مختلفة عن القوالب الإنتاجية القديمة كان الدافع الأساسى وراء هذه التجارب.

المسرح المستقل ليس بديلًا عن المسرح التجارى

أوضح الناقد محمد علام أن المسرح المستقل ليس بديلًا كاملًا عن إنتاج القطاع الخاص، ولا يمكنه أن يأخذ مكانه فى المشهد المسرحى ككل؛ لأن القطاع الخاص يمتلك عادةً موارد أكبر، ومسارح مجهزة، ودعمًا تسويقيًا وعلاقات أوسع، ما يجعل عروضه أكثر انتشارًا بين الجماهير.

وأشار إلى أن المسرح المستقل يعبر فى الأساس عن طاقات الشباب ورغبتهم فى التعبير عن أفكار وقضايا معينة، ولذلك كان المسرح المستقل عبر التاريخ، وفى مختلف أنحاء العالم، بوابة التطور الجمالى لفن المسرح.

وذكر علام أن المسرح المستقل يعانى أحيانًا من مشكلة التواصل مع الجماهير، لأنه غالبًا ما يتحدث بلغة تحتاج إلى من يعرّف بها ويمنحها فرصة أن تُفهم، موضحًا أن الجمهور العام لا ينجذب بالضرورة إلى هذا النوع من المسرح إلا إذا قُدِّم بإبداع جريء أو مشروع واعٍ ومغاير.

وفيما يتعلق بالاستدامة المالية للفنانين المستقلين، أكد أن تحقيقها يظل حلمًا جميلًا لكنه نادر الحدوث؛ فالإنتاج الذاتى يعيش دائمًا فى حالة توازن هش بين الفن والاقتصاد. وأضاف أن قلة قليلة فقط من الفنانين استطاعت تحقيق استدامة حقيقية، وهم الذين نجحوا فى خلق جمهورهم الخاص، أو بناء شبكات دعم، أو تحويل أعمالهم إلى منتجات قابلة للبيع والتكرار.

أما الأغلبية، بحسب علام، فتبقى فى دائرة الدعم الخارجى والمنح أو الأعمال التكميلية.

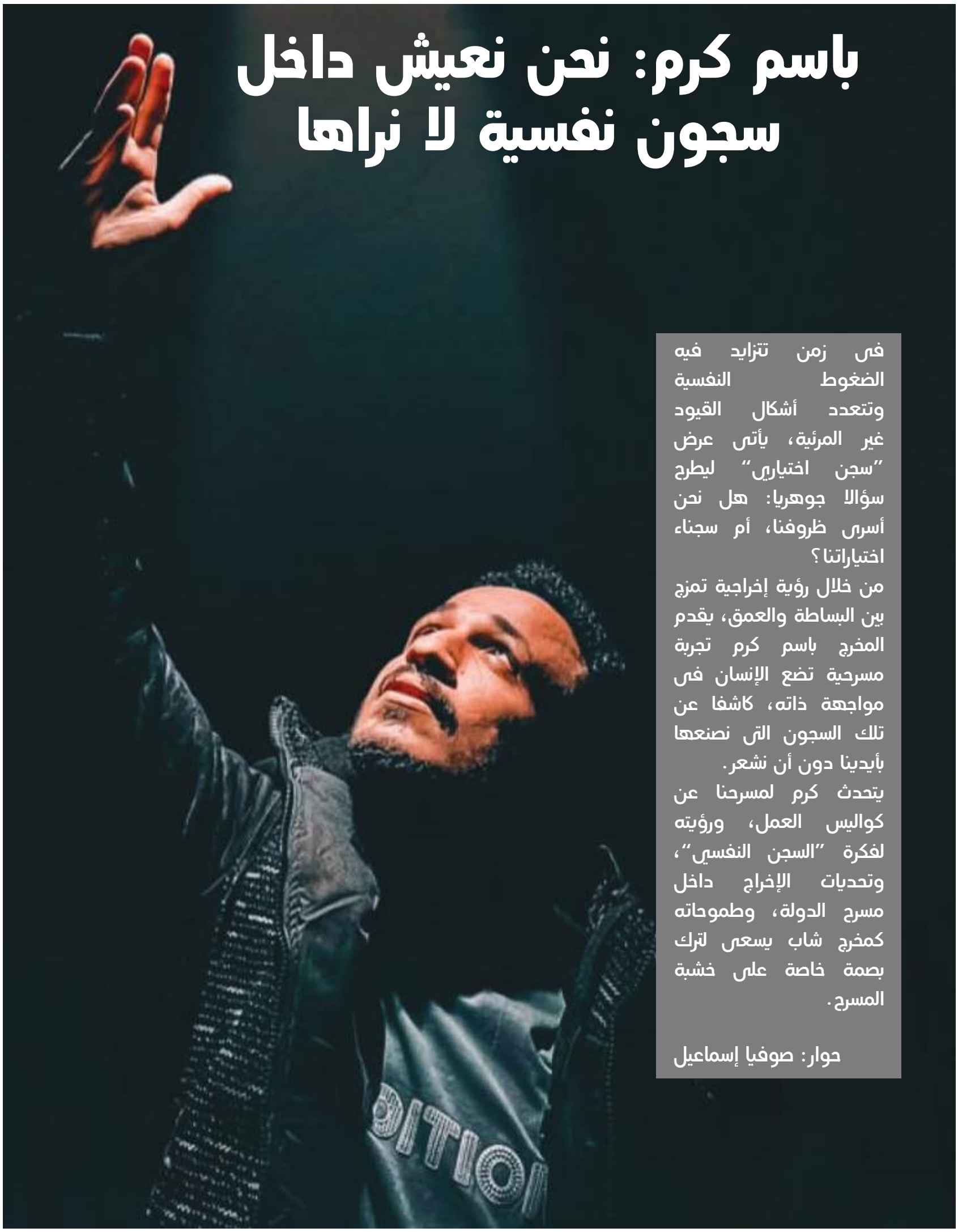
وأضاف أنه لا يرى أن الفن وحده يمكن أن يكفى لدفع الإيجار والفواتير، إلا إذا نجح المسرحى فى تحويل عمله إلى منتج يطلبه الناس، وهو أمر لا يحدث كثيرًا فى المسرح المستقل؛ لأنه بطبيعته قائم على الدعم والمنح والجهود الذاتية والخارجية.

وحول التجريب فى المسرح المستقل، أشار علام إلى أن المسرح المستقل يمثل رئة فن المسرح فى بلادنا، وأن غيابه قد يؤثر فى مستقبل المسرح واستمراره. لكنه لفت إلى وجود وجه آخر للمسألة، وهو أن التجريب قد يتحول إلى خطاب نخبوّى للغاية إذا لم يُصغ بلغة يفهمها الجمهور، أو إذا غرق فى رموز مغلقة على ذاتها، فيتحول حينها إلى مشهد جميل لا يفهمه إلا القليلون، وربما لا يفهمه أحد.

واختتم الناقد محمد علام حديثه مؤكدًا أن المسرح المستقل ليس بديلًا عن المسرح التجارى، لكنه وجود ضروري؛ لأنه مصدر ثقافى ومعرفى متنوع لا يُستهان به، حتى وإن لم يكن مفهومًا دائمًا للجماهير. كما يمثل بوابة للتجريب الذى يعيد تشكيل لغة المسرح العربى.

أما المسرح التجارى، فيبقى - بحسب قوله - الأمل فى استمرار المسرح بوصفه صناعة لها شروطها ومقاييسها الخاصة، وهو الوجه الاقتصادى الذى يمكن أن يضمن للمسرحيين مكانة اجتماعية راقية إذا ما انتعش هذا النوع من الإنتاج المسرحى.

باسم كرم: نحن نعيش داخل سجون نفسية لا نراها



فى زمن تتزايد فيه الضغوط النفسية وتتعدد أشكال القيود غير المرئية، يأتى عرض "سجن اختيارى" ليطرح سؤالا جوهريا: هل نحن أسرى ظروفنا، أم سجناء اختياراتنا؟

من خلال رؤية إخراجية تمزج بين البساطة والعمق، يقدم المخرج باسم كرم تجربة مسرحية تضع الإنسان فى مواجهة ذاته، كاشفا عن تلك السجون التى نصنعها بأيدينا دون أن نشعر.

يتحدث كرم لمسرحنا عن كواليس العمل، ورؤيته لفكرة "السجن النفسي"، وتحديات الإخراج داخل مسرح الدولة، وطموحاته كمخرج شاب يسعى لترك بصمة خاصة على خشبة المسرح.

حوار: صوفيا إسماعيل

أضع الإنسان فى مواجهة نفسه فوق خشبة المسرح

الإيحاء أقوى من الجدران فى تجسيد السجن النفسي

ما الذى جذبك فى نص "سجن اختياري" وجعلك تتحمس لإخراجه؟

أكثر ما جذبنى هو صدق الفكرة وبساطتها فى الظاهر وعمقها فى الجوهر. النص يضع الإنسان أمام نفسه دون تجميل، ويكشف كيف يمكن أن يتحول الاختيار إلى قيد، وهذا النوع من النصوص يستفزنى كمخرج لأنه يفتح مساحات واسعة للاشتغال على الممثل وعلى الصورة المسرحية.

العرض يناقش فكرة "السجن النفسي"، كيف تعاملت مع هذه الفكرة بصريًا ومسرحيًا؟

تعاملت مع الفكرة باعتبار أن السجن غير مرئي، لذلك حاولت أن يكون الحضور البصرى قائمًا على الإيحاء وليس المباشرة.

واعتمدنا على الفراغ، وعلى تكوينات جسدية للممثلين تعكس القيود، بالإضافة إلى إضاءة تقطع المساحات وتخلق إحساس الحصار.

إلى أى مدى ترى أن الجمهور اليوم قريب من هذه القضية؟

أرى أن الجمهور اليوم فى قلب هذه القضية، لأننا نعيش فى زمن الضغوط والاختيارات الصعبة. كل شخص لديه شكل من أشكال "السجن الاختياري"، سواء كان اجتماعيًا أو نفسيًا أو حتى مهنيًا.

كيف بدأت رحلة التعاون بينك وبين الكاتب محمود جمال الحديني؟

العلاقة بدأت بإعجابى بنصوص الكاتب الكبير محمود جمال منذ أن كنت طالباً فى الجامعة، ثم جلسات نقاش طويلة حول الفكرة التى اريدها و الكاتب كان منفتحًا جدًا على الحوار، وهذا خلق مساحة من الثقة سمحت بتطوير العمل بشكل حقيقي.

هل كان هناك تدخل منك فى صياغة النص أثناء البروفات؟

بالتأكيد، لكن فى إطار التعاون وليس التغيير. كنا نعيد صياغة بعض التفاصيل بما يخدم الإيقاع المسرحي، دون المساس بروح النص أو فكرته الأساسية.

ما الذى يميز هذا النص عن غيره من النصوص التى تعاملت معها؟

تميزه فى قدرته على طرح فكرة فلسفية بشكل بسيط وقابل للتلقي، دون تعقيد أو تنظير زائد، وهذا نادر.

النص حصل على جائزة أفضل نص فى المهرجان القومى للمسرح، كيف انعكس ذلك على مسؤوليتك كمخرج؟

الجائزة رفعت سقف التوقعات، وبالتالى زادت المسؤولية. وكان عليّ أن أقدم عرضًا يوازى قيمة النص ويترجم تميزه على خشبة المسرح.

هل وضعت الجائزة ضغوطًا إضافية أثناء تنفيذ العرض؟

نعم، لكنها كانت ضغوطًا إيجابية دفعتنى للاجتهاد أكثر والتركيز على التفاصيل.

فى رأيك، ما العناصر التى جعلت هذا النص يستحق التتويج؟

الفكرة، والبناء الدرامي، وصدق الشخصيات، بالإضافة إلى قدرته على ملامسة واقعنا بشكل مباشر.

كيف ترجمت فكرة "القيود النفسية" إلى حركة وأداء على خشبة المسرح؟

من خلال التعبيرات المختلفة لمجموعة الممثلين مع الديكور والموسيقى والملابس وغيرها مما يعطى الايحاء للمشاهد بما نريد أن نقول .

هل اعتمدت على الرمزية أم الواقعية فى تقديم العرض؟

اعتمدت على مزيج بين الاثنين .

كيف تعاملت مع إيقاع العرض للحفاظ على انتباه الجمهور رغم الطابع الفكرى للعمل؟

اعتمدت على تنويع الإيقاع بين المشاهد، واستخدام الصمت أحيانًا كأداة درامية، بالإضافة إلى بناء تصاعدى يحافظ على توتر المشاهد.

كيف تعاونت مع فريق السينوغرافيا لخدمة فكرة "السجن الداخلي"؟

كان هناك تناغم كامل بينى وبين فريق العمل. الديكور كان بسيطًا لكنه دلالي، الإضاءة لعبت دورًا رئيسيًا فى خلق المساحات النفسية، والملابس عكست الحالة الداخلية للشخصيات.

هل كان هناك عنصر بصرى أو مشهد معين تعتبره مفتاح العرض؟

اعتبر كل جملة فى العرض هى فى غاية الاهمية بالنسبة لى .

كيف ساهمت الموسيقى فى تعميق الحالة النفسية داخل العرض؟

الموسيقى كانت عنصرًا خفيًا لكنه مؤثر، استخدمناها لخلق توتر داخلى وربط المشاهد ببعضها بشكل غير مباشر وللتعبير أحياناً عما يدور بداخل شخصيات العمل .

كيف تم اختيار فريق الممثلين؟ وما المعايير التى اعتمدت عليها؟

كان المعيار الاول للقدرات التمثيلية وقد كان للمخرج الكبير سامح بسيونى دور كبير فى ذلك وانتهز الفرصة بتوجيه عظيم الشكر له على منحى الثقة لاخراج هذا العمل الصعب .

هل واجهت تحديات فى خلق انسجام بين هذا العدد من الممثلين؟

فى البداية نعم، لكن مع البروفات المستمرة أصبح هناك انسجام كبير وتحول الفريق إلى حالة واحدة.

كيف كانت ردود فعل الجمهور على فكرة العرض؟

ردود الفعل كانت إيجابية ومليئة بالتأمل، وكثير من الجمهور شعر بأن العمل يعبر عنه بشكل شخصي.

هل لاحظت اختلافًا فى التفاعل بين فئات عمرية مختلفة؟

نعم، لكن المدهش أن الفكرة وصلت للجميع، مع اختلاف زوايا الفهم.

ما أكثر رد فعل أو تعليق من الجمهور أثر فيك؟

عندما قال أحد المشاهدين: "أنا شفت نفسى على المسرح"، هذا كان أهم تقييم بالنسبة لي.

كيف تقيم تجربتك كمخرج شاب داخل مسرح الدولة؟

تجربة مهمة جدًا، مليئة بالتحديات لأنها تمنح مساحة حقيقية للتعلم والاحتكاك.

ما أبرز التحديات التى تواجه المخرجين الشباب اليوم؟

قلة الفرص أحيانًا، والخوف من التجريب داخل بعض المؤسسات، ولكن احياناً يتم كسر ذلك كما حدث معى وهى توجيهات لمعالى وزيرة الثقافة والاستاذ هشام عطوة رئيس قطاع المسرح الذى دائماً ما أراه داعماً للشباب الصاعدين .

فى رأيك، ما الذى ينقص الشباب داخل المؤسسة المسرحية؟

التدريب والانفتاح على التجارب المختلفة.

هل ترى أن هناك مساحة كافية للتجريب والاختلاف؟

المساحة موجودة لكنها تحتاج إلى توسيع وجرأة أكبر فى احتضان التجارب الجديدة.

ما المشروع الذى تتمنى تحقيقه على خشبة المسرح؟

أتمنى تقديم عرض ضخم كبير على خشبة المسرح القومى .

لعب ولعب..

الفرار من سطوة التكنولوجيا إلى رحابة الشارع المصرى

محمد رفعت يونس

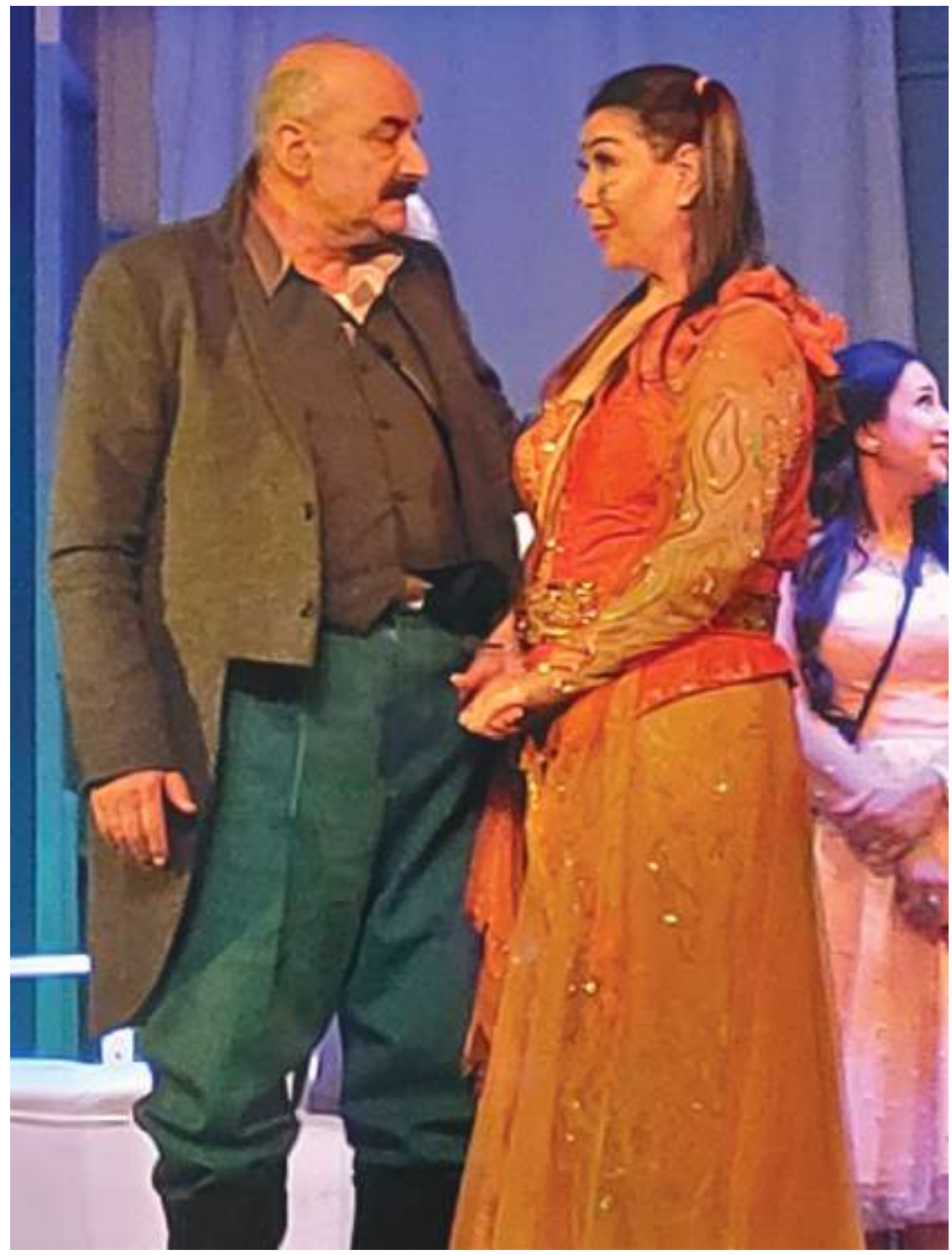
على خشبة مسرح عبدالمنعم مدبولى «متروبول»، تعرض مسرحية "لعب ولعب"، من تأليف وإخراج الدكتور حسام عطا.

يمثل هذا العرض نموذجًا ثريًا لمسرح الأطفال الذى يتجاوز حدود الترفيه إلى أفق فلسفى وجمالى أعمق، حيث تتجسد فيه إشكالية العزلة والاجتماع فى بنية درامية حية، تتداخل فيها الحكاية مع الفعل المسرحى، ويتحوّل فيها المتفرج من موقع التلقى إلى موقع المشاركة. فمنذ اللحظة الأولى، يطرح العرض سؤالًا معاصرًا: كيف يمكن للطفل أن يستعيد علاقته بالعالم فى زمنٍ تُحاصره فيه التكنولوجيا وتدفعه نحو عزلة ناعمة، صامتة، لكنها عميقة الأثر؟

ينبنى العرض ضمنيا على ثنائية مركزية: (١) فضاء مغلق تمثله التكنولوجيا، و(٢) فضاء مفتوح يجسده الشارع. فى هذا السياق، لا يظهر الشارع مجرد مكان، بل بوصفه «حاضنة أولى للاجتماع»، حيث يتعلم الطفل عبر اللعب قوانين المشاركة، والتفاوض، والاختلاف، والاتحاد. إن اللعب فى الشارع هنا هو الفعل المؤسس لما يمكن أن نسميه - استلهامًا من إميل دوركايم - بالضمير الجمعى، حيث تتكوّن الروابط غير المرئية التى تمنح الجماعة تماسكها.

فى المقابل، تأتى شخصية «غريب» بوصفها تمثيلًا دراميًا للعزلة المتجذّرة. هذا الرجل، الذى نشأ محرومًا من اللعب،

جميع الحقوق محفوظة



يعيد إنتاج جرحه النفسى عبر منع الأطفال من ممارسة هذا الحق الوجودى. إنه لا يسرق الألعاب فقط، بل يصادر إمكانية الاجتماع ذاتها. وهنا يمكن قراءة الشخصية فى ضوء التصورات الوجودية عند سورين كيركجور، حيث يتحول الألم الداخلى غير المعالج إلى اغتراب وسلوك مضاد للحياة.

يؤكد أرسطو أن الإنسان حيوان اجتماعى، وأن من يعيش خارج المجتمع إما إله أو وحش. فالمجتمع ليس مجرد إطار خارجى، بل هو شرط أساسى لتشكّل اللغة، والأخلاق، والهوية. ومن هذا المنطلق، يرى إميل دوركايم أن الانفصال عن الجماعة قد يؤدى إلى اختلال نفسى واجتماعى، كما يظهر فى دراسته عن الانتحار، حيث ترتبط العزلة المفرطة بفقدان المعنى والانتماء.

يشخص العرض الأزمة ويقدّم مسارًا للتحول. فحين ينقذ الأطفال «غريب» من الموت، فإنهم يمارسون فعلًا اجتماعيًا خالصًا قائمًا على التضامن لا الإقصاء. هذه اللحظة تمثل نقطة انعطاف، حيث يُعاد إدخال «غريب» إلى الجماعة عبر فعل أخلاقى يتجاوز منطق العقاب. ويمكن هنا استحضار تصور إيمانويل ليفيناس الذى يجعل العلاقة مع الآخر قائمة على المسئولية والاعتراف، لا على الصراع فقط.

لا تكمن الذروة الحقيقية فى قبول «غريب» باللعب فحسب، بل فى تحوّله إلى فاعل اجتماعى يؤسس فضاءً للألعاب. هذه النقلة من «الاندماج» إلى «الإسهام» تمنح العرض بعدًا بنيويًا، حيث يتم فقط استعادة الفرد من العزلة، وخلق شروط جديدة تمنع إعادة إنتاجها. هنا يلتقى العرض مع تصور جان جاك روسو عن إمكانية استعادة الطبيعة الإنسانية عبر إعادة بناء العلاقات على أسس أكثر عدلًا وحرية.

على المستوى الجمالى، يشتغل العرض على الأغانى والاستعراضات بوصفها أدوات لإحياء الذاكرة الجمعية. فالأغانى الطفولية المستعادة لا تؤدى وظيفة حنينية فقط، بل تعيد تفعيل إيقاعات اللعب الجماعى، وتربط الأطفال بسياق ثقافى مشترك.فالعرض يعمل على إحياء التراث الشعبى وإعادة تقديمه للأجيال الجديدة فى قالب مسرحى. أما الألحان الجديدة، بما تحمله من تنوع وانتقالات جاذبة، فتؤسس لذاكرة مستقبلية، تجعل من العرض تجربة قابلة للاستمرار خارج زمن المشاهدة.

غير أن أكثر ما يمنح العرض فرادته هو كسره الجذرى للحد الفاصل بين الخشبة والصالة. فحين ينزل الممثلون إلى الجمهور، ويشاركون الأطفال اللعب والغناء، تتحول الصالة بأكملها مع خشبة المسرح إلى فضاء مسرحى واحد، يذوب فيه التمييز بين «الممثل» و«المتفرج». هذه اللحظة لا تمثل مجرد تقنية إخراجية، بل هى تحقيق فعلى لفلسفة الاجتماع التى يدعو إليها العرض. هنا لا يعود الطفل متلقيًا، بل يصبح شريكًا فى خلق الحدث، ويصبح العرض كيانًا حيًا ديناميًا يتغير كل ليلة تبعًا لتغير المشاركين.

هذا التوجه يجد جذوره فى نظريات وممارسات المسرح المعاصر، خصوصًا عند أوجستو بوال، الذى دعا إلى تحويل المتفرج إلى «مُمثِّل-متفرج» يشارك فى إنتاج المعنى. كما يمكن ربطه بمفهوم «السلوك المستعاد» عند ريتشارد شيكنر، حيث يُعاد إنتاج الأفعال الاجتماعية داخل الفضاء المسرحى فى صورة واعية ومكثفة، تسمح بإعادة اختبارها وتفكيكها. فاللعب هنا ليس عفويًا فقط، بل هو ممارسة ثقافية تُستعاد داخل المسرح لتُعيد تشكيل وعى المشاركين.

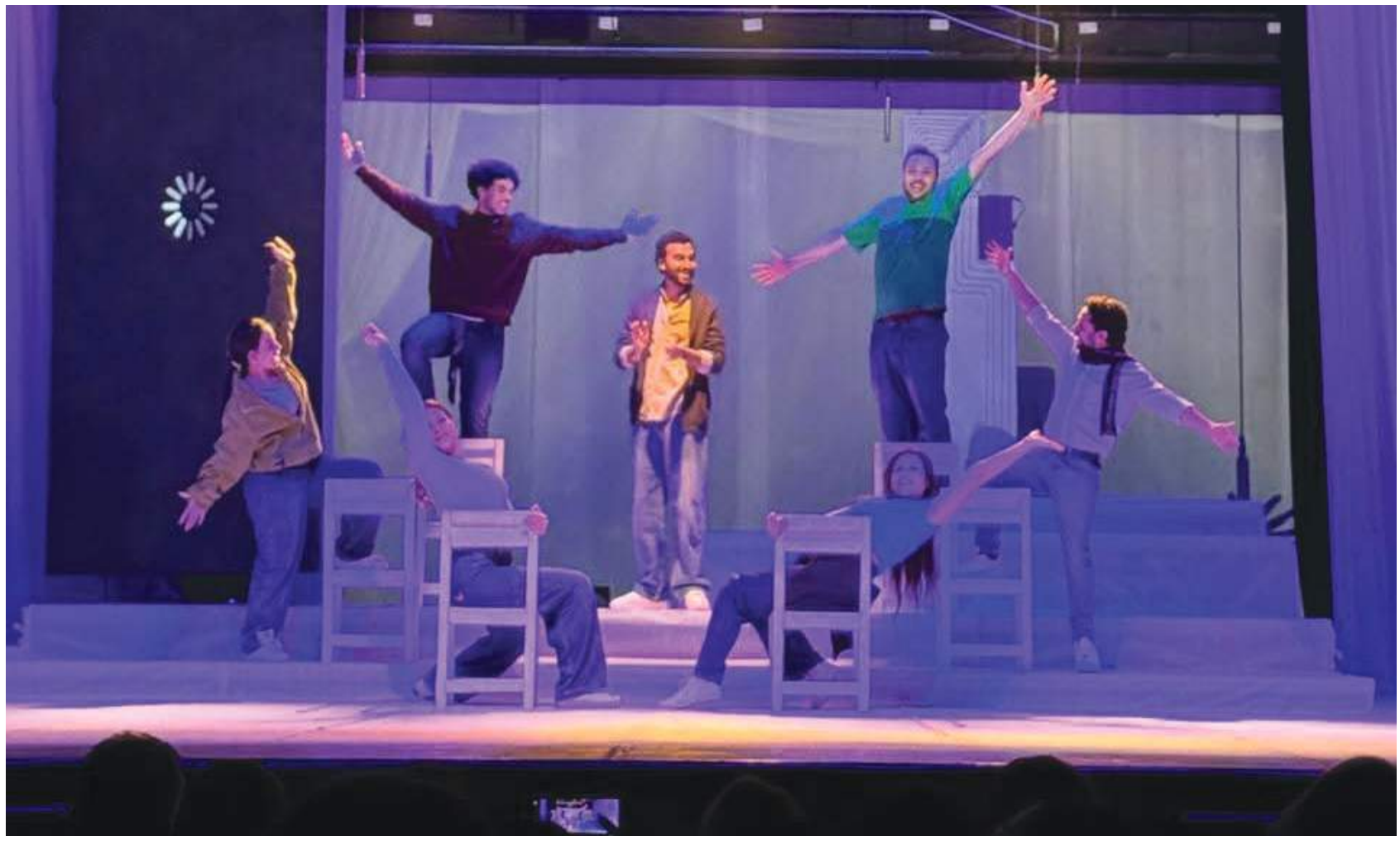
ومن زاوية أخرى، يمكن قراءة هذا التداخل بين الخشبة والصالة بوصفه تحقيقًا لـ «المسرح بوصفه حدثًا جماعيًا»، حيث لا يكتمل العمل إلا بحضور الجمهور ومشاركته الفعلية. إن اختفاء الحدود بين اللاعب والمتفرج يخلق حالة من «الاجتماع الأدائي»، حيث يصبح الجميع داخل دائرة الفعل، لا خارجه. وتبعًا لاختلاف الأطفال المشاركين/المتفرجين كل ليلة، يتغيّر العرض من ليلة إلى أخرى، فيؤكد هذه الفكرة بوضوح. فالعرض ليس نصًا مغلقًا، بل بنية مفتوحة تتشكل باستمرار. كل جمهور يعيد خلق العرض، كما أن كل جماعة بشرية تعيد تشكيل ذاتها. وهنا يتحقق التلاقى بين الفلسفة والممارسة: الاجتماع ليس حالة ثابتة، بل عملية ديناميكية تُصنع فى كل مرة من جديد.

فى ضوء كل ذلك، يمكن القول إن العرض يقدّم أطروحة فنية وفلسفية متكاملة:

«العزلة ليست فقط غياب الآخرين، بل غياب الفضاء الذى يجمعهم، والاجتماع ليس مجرد وجود مشترك، بل ممارسة حية تُكتسب عبر اللعب، والحركة، والتفاعل».

ومن ثم، فإن دعوة العرض إلى العودة للشارع، وإلى اللعب الجماعى، ليست حنينًا إلى الماضى، بل فعل مقاومة لعصر يعيد تشكيل الإنسان ككائن منفصل. إنها محاولة لاستعادة الإنسان بوصفه كائنًا يلعب مع الآخرين، يخطئ معهم، يفرح معهم، ويعيد اكتشاف ذاته من خلالهم.

فى النهاية، يقدّم العرض حكاية عن أطفال ورجل شرير بوصفها نموذجًا مصغرًا للعالم كما يمكن أن يكون: عالمًا يُهزم فيه الشر لا بالإقصاء، بل بالاحتواء، وتُستعاد فيه الجماعة لا بالقوانين، بل باللعب.



..FOMO

حين يصبح الإنسان قربانًا للشهرة والمشاهدة فى عالم افتراضى

نورهان ياسر

فى عصر يبدو فيه الاتصال بالعالم أسهل من أى وقت مضى، يقدم عرض (Fomo) من إخراج أحمد السيد أبوموسى تجربة مسرحية تتجاوز مجرد رصد تأثيرالسوشيال ميديا، ليكشف عن الثمن الحقيقى لهذا الحضور المستمر. لا يكتفى العرض بتصوير القلق من فوات الفرص، بل يسلط الضوء على نمط جديد من الوجود، تتحول فيه الحياة نفسها إلى مادة قابلة للاستهلاك، خاصة لدى صُنّاع المحتوى والبلوجرز، الذين يجدون أنفسهم فى سباق لا ينتهى مع «الريتش». هنا، لم تعد المشاركة مجرد نقل لحظات يومية، بل أصبحت عملية مستمرة من التضحية بالخصوصية أو بالمشاعر الحقيقية، وأحيانًا بالحدود الإنسانية نفسها، من أجل البقاء داخل دائرة الضوء.

فى الوقت نفسه، يطرح العرض سؤالًا أكثر قسوة: ماذا لو كان هذا الاتصال المتواصل هو ذاته سبب شعورنا المتزايد بالوحدة؟ فالسوشيال ميديا لا تعامل كخلفية للأحداث، بل كقوة ضاغطة تعيد تشكيل وعى الأفراد وعلاقاتهم بأنفسهم وبالآخرين.

من اللحظة الأولى، يقتحم العرض ذهن المتفرج مباشرة من قلب القاعة؛ موبايلات مرفوعة، لايفات مفتوحة، وكأننا بالفعل داخل فضاء رقمى لا يفصلنا عنه ستار. لا يقدم العرض حكاية تقليدية بقدر ما يضعنا داخل حالة جيل لم يعد يكتفى بأن يعيش، بل أصبح مطالبًا بتوثيق كل لحظة وإعادة إنتاجها لتُرى وتُقاس. ومع تصاعد الأحداث يتحول هذا التوثيق إلى نوع من التورّط؛ حيث لا يعد السعى وراء «الريتش» مجرد رغبة فى الانتشار، بل مسارًا تدريجيًا من التنازلات، يبدأ بالتصنع ولا ينتهى إلا عند حدود أكثر قسوة تمسّ العلاقات والكرامة، وحتى الروابط الإنسانية الأشد خصوصية.

أربعة شباب يدخلون من وسط الجمهور، موبايلاتهم مرفوعة وكأنهم على بث مباشر، يحدّثوننا ويتحدثون إلى بعضهم البعض فى الوقت نفسه. هذه البداية ليست مجرد تمهيد، بل دعوة صريحة للمتفرج ليصبح جزءًا من عالم العرض، عالم حيث لا توجد خصوصية، ولا حدود بين ما يُرى وما يُعاش. بعبورهم هذا الفاصل، يكسر العرض الجدار الرابع، ويضعنا مباشرة داخل حالة قلق وجذب مستمر، حالة الجيل الذى لم يعد يعيش اللحظة إلا من خلال توثيقها، وتقييمها، ومقايستها بمقياس الريتش والترند. الإضاءة النيونية الحيوية المصاحبة لهذه اللحظات، تعكس هذا الواقع الرقمى المبهر والمشتت، لتغرس فينا شعورًا أوليًا بأننا فى قلب شبكة اجتماعية حية مضاءة ومسموعة بكل تفاصيلها، قبل أن يبدأ العرض فعليًا.

ومع انفتاح الستار، لم نجد ديكورًا واقعيًا بل وجدنا أنفسنا أمام ديكور يوحى ببرودة العالم الافتراضى. وإضاءة تخفى خلف بهجتها الزائفة حالة من التوتر الدائم. لم تكن الإضاءة مجرد إنارة للممثلين، بل كانت سيميولوجيا فاقعة تعكس زيف الواقع الذى نعيشه؛ عالم ملون من الخارج، ومظلم من الداخل. فهى ليست مجرد عنصر جمالى أو خلفية للأحداث، بل تحولت إلى بطل درامى يمارس سلطته على الممثل والجمهور معًا. و يفرض العرض باليتة لونية صادمة وهى ألوان لا تنتمى للطبيعة بقدر ما تنتمى لشاشات الهواتف. هذا الاختيار لم يكن عشوائيًا، إذ تبدو الألوان نابضة بالحياة، بينما تكرّس فى العمق إحساسًا بالعزلة والزيف، وكأن الشخصيات محبوسة داخل فضاء رقمى مغلق.

أحد المحاور الأساسية فى العرض هو الكشف عن ثمن الانغماس فى عالم الترندات ووسائل التواصل الاجتماعى، وكيف يتحول السعى للشهرة والريتش إلى عملية تدمير

تدريجية للعلاقات الإنسانية والحدود الشخصية. من البداية يوضح العرض أن الانخراط فى هذا العالم ليس مجرد هواية أو اختيار، بل مسار يفرض على الفرد التنازل مقابل فرصة للظهور والمشاهدة، كما فى المشاهد التى تظهر الشاب الذى يستغل حبيبته وينشر صورها أو الأم التى تُجبر من ابنها على الرقص أمام اللايفات، كل هذا يجسد بوضوح كيف يتحول كل شيء إلى مادة استهلاكية، حيث يصبح الإنسان ذاته وسيلة لتحقيق أهداف افتراضية.

العرض لا يكتفى بإظهار الانتهاكات الفردية، بل يطرح سؤالًا أوسع عن المجتمع نفسه؛ كيف أصبح الضغط على الأفراد لتحقيق الريتش جزءًا من القيم السائدة؟ وهذا يطرحه من خلال المشاهد التى تعرض الفتاة لاعبة البوكس وهى ترفض من خطيبها الخضوع لمطالب الريتش، و الصراعات العلنية بين الحبيبين بسبب السوشيال ميديا تُظهر أن هذا العالم الرقمى لا يترك مساحة للحياة الواقعية، وأن العلاقات الإنسانية تتآكل تحت ضغط الشهرة الافتراضية.

حتى اللحظات التى يظهر فيها الشباب وهم يلتقطون لايفات، ثم يبدلون الأماكن ليصبحوا فى شخصيات ليست شخصياتهم الحقيقية، تعكس بطريقة رمزية حالة التشويش النفسى التى يعيشها جيل كامل، أى أن الهوية تُباع وتُستعار من أجل الترند، والفشل فى الوصول إلى الريتش يحوّل الحماس إلى يأس، ويجعل الإنسان فى صراع دائم مع ذاته قبل أى صراع مع الآخرين. هنا يظهر العرض كمرآة لا تُغفل شيئًا؛ يوضح لنا كيف يمكن لشراهة الشهرة والرغبة فى الظهور أن تدفع أى شخص إلى التنازل عن قيمه وأمانه النفسى وفى بعض الحالات حتى عن إنسانيته.

ينتقل بنا العرض من بريق الألوان البصرية إلى عتمة السقوط الأخلاقى، ليضعنا أمام مرآة كاشفة لتشوه علاقاتنا الاجتماعية فى عصر الترينـد. لم يكن مشهد «لاعبة البوكس» وخطيبها مجرد خلاف عابر، بل كان تجسيدًا لشرخ عميق فى مفهوم الرجولة والغيرة؛ حين يقترح الخطيب على حبيته «تمثيل واقعة تحرش» لجذب المشاهدات، فنحن هنا أمام حالة من قتل النخوة من أجل «اللايك». ويظهر فى الخلفية الرجل المسؤول وصوفيا حيث يقفان فى مكان أعلى كآلهة تبارك هذا التفكك.

أما الذروة الدرامية التى زلزلت وجدان الحضور فتمثلت فى مشهد «الابن وأمه»، حينما صرخ الابن فى وجه أمه لعدم إجادتها الأداء أمام الكاميرا، وإجبارها على الرقص من أجل التفاعل، مشهد يلخص مأساة جيل فقد النخوة و الانتماء للواقع.

وتكتمل لوحة الخذلان الاجتماعى فى مشهد «لى لي»، العروس التى تُركت وحيدة فى ليلة زفافها برسالة صوتية باردة. لم تكن القسوة فى هجر الحبيب فحسب، بل فى «الجمهور/ المعازيم» الذين تحولوا إلى عدسات هواتف مسلطة على انكسارها. فى هذا المشهد، يتضح أن «الآخر» فى عالم السوشيال ميديا لم يعد سندًا، بل أصبح مشاهدًا ينتظر سقطة الآخرين ليرفع بها رصيده من التفاعل.

لا يمكننا تجاوز دور شخصيتى «في» و «سي». فظهورهما بملابس لونها أسود وتقديمهما لنصائح مسمومة (مثل المراهنات أو نشر صور مسيئة للبنات) يعكس كيف أصبحت الخوارزميات هى الشيطان الذى يهمس فى أذن الإنسان بأن طريق النجاح يبدأ بالتخلى عن الآخر، وأن أول شروط الشهرة هى الوحدة والتنازل.

ولا تكتمل مأساة البعد الاجتماعى إلا بمشهد «الضحية الكاذبة»، الفتاة التى تظهر فى لايف باكية لتدعى اعتداء والدها عليها. هنا يطرح العرض أقصى مراحل التدهور الاجتماعى، فالمجتمع الرقمى لم يعد يكتفى بتصوير الواقع، بل صار يخترع واقعًا قبيحًا (حتى لو كذب) من أجل المشاهدات.

قدم العرض تجربة مسرحية متكاملة، تتجاوز القصة التقليدية لتصبح تحليلًا حقيقيًا للمجتمع المعاصر. إنه ليس مجرد نقد للرقمية أو الشهرة، بل دعوة للتفكير والتساؤل عن الثمن الذى ندفعه مقابل أن نُرى، مقابل أن نكون جزءًا من عالم افتراضى لا يرحم، وعن إمكانية استعادة حياتنا بصدق بعيدًا عن العدسات والإشعارات.

فى نهاية العرض يتركنا المسرح أمام مرآة مكبرة لعالمنا الرقمي؛ عالم أصبحت فيه الخصوصية سلعة، والعلاقات الإنسانية رهينة للترينـد، والهوية الشخصية قابلة للاستبدال بمقاييس الريتش والشهرة. المخرج لا يقدم حلولًا جاهزة، لكنه يضع المتفرج أمام تساؤلات حقيقية: هل نحن أبطال حياتنا أم مجرد أدوات فى لعبة رقمية أكبر؟ وهل يمكن أن نعيش بصدق فى عالم يطلب منا التنازل المستمر عن قيمنا ومشاعرنا لأجل الظهور؟

مشكلة الأرض..

مارتن هايدجر والأداء المرتبط بالموقع(٤)

تأليف: مارتن بوشنر
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

يتجلى هذا التناقض فيما يتعلق بخصوصية الموقع جليًا فى حقيقة أن كتاب «الوجود والزمان» يفقد فجأةً اهتمامه بالأرض فى منتصفه. ويحدث ذلك تحديدًا عندما لم تعد السمة الأساسية للوجود مرتبطة بالأماكن والفضاءات وغيرها من المفاهيم المكانية، بل بالمصطلح الثانى فى عنوان الكتاب: الزمان. فبعد الإصرار (والإيحاء) بأن الوجود يجب أن يُنظر إليه كأرض (أساس)، وأنه إذا أردنا طرح مسألة الوجود، فعلينا التفكير فى الأرض التى نقف عليها، نجد أنفسنا فجأةً نندفع على طول محور زمنى، ونتعلم أن نفكر فى الوجود زمنيًا كوجود حتى الموت. لقد أصبح الوجود مسألة زمان، كما يشير عنوان العمل أيضًا؛ فما بدأ كمشروع عن الوجود والأرض انتهى كعمل عن الوجود والزمان. لقد تخلى هايدجر عن الأرض.

لو أن هايدجر ترك الأمر عند هذا الحد، لما كان مؤهلًا لوصف فيلسوف متخصص فى الموقع. لكنه عاد إلى الموضوع فى خمسينيات القرن الماضى بسلسلة من المحاضرات التى حُوِّلت لاحقًا إلى كتاب بعنوان «مبدأ العقل؛ مبدأ الأساس». () يُعدّ كتاب «مبدأ العقل» (Der Satz vom Ground)، الذى يُترجم إلى «مبدأ العقل» و«مبدأ الأساس»، أقل شهرة بكثير من كتاب «الوجود والزمان»، وهو يُواصل مناقشة الأساس من العمل السابق. ومع ذلك، يُبقى هايدجر الآن على مسألة الأساس ويُخضعها لتحليل دقيق وجذاب. يبدو الأمر كما لو أن هايدجر قد أدرك بأثر رجعى أن إدراج مسألة الأساس ضمن فئة الزمن، كما فى كتاب «الوجود والزمان»، كان تحويلًا للموضوع. بدلًا من استخدام مفهوم الأرض لفهم الزمن، استحقت الأرض بحثًا أصيلًا خاصًا بها. يربط مبدأ الأرض، كما أود أن أترجم هذا الكتاب، تاريخ الفلسفة التأسيسية بخصوصية الموقع.

فى كتابه «مبدأ الأساس»، ينتقد هايدجر تقاليد الفلسفة التأسيسية، من ديكارت مرورًا بلايبنتس وصولًا إلى كانط، لسعيها إلى تأسيس الفلسفة على العقل. هذا النوع من الأساس يُضيّق مفهوم الأساس ليقتصر على الشروط أو الأسباب أو الأسباب: أى الإجابة على سؤال «لماذا؟». بما أن لايبنتز هو الفيلسوف الذى صاغ مبدأ العقل، فإن نقد هايدجر يستهدف فى المقام الأول لايبنتز وصياغته لمبدأ العقل: «لا شيء بدون أساس». بالنسبة لايبنتز، يُعد هذا مبدأً وجوديًا ومعرفيًا فى آنٍ واحد. فالعالم مبنى على العقل، وبالتالى لا يمكن فهمه إلا بالعقل.

لكن هايدجر لا يريد أن يتبنى هذه الصيغة العقلانية من

الأساس. ومع ذلك، فهو لا يقدم بديلًا ببساطة. فى خطوة ذكية، يُحوّل ببساطة التركيز. عادةً ما يكون التركيز فى الجملة: «لا شيء بدون أساس»، مما يعنى أنه لا يوجد استثناء لقاعدة أن لكل شيء أساسًا. لكن هايدجر يُشدد الآن على الكلمات الأخرى: «لا شيء بدون أساس». فجأة، نجد أنفسنا فى واقع مختلف تمامًا حيث يتماشى الوجود والأساس كما كانا فى الجزء الأول من «الوجود والزمان». يشرع هايدجر فى استعادة الأساس باعتباره الأرض التى نقف عليها، وهذا الأساس، أساس كل شيء موجود، هو الوجود. ومع ذلك، من المهم إدراك أن هايدجر لا يتوقف عند هذا الحد، كما لو أن مهمة التأسيس، أو وضع الأساس أو إيجاده، قد أُنجزت الآن. فى الوقت الحالى، تظهر نتيجة مزعجة: إذا كان الوجود هو الأساس الذى نقف عليه، أساس كل شيء، فعلينا أن نسأل على الفور عن نوع الأساس الذى يرتكز عليه هذا الوجود بدوره.

الجواب الوحيد الممكن هو أن الوجود نفسه لا أساس له. هذا نموذج من الردّ المتشكك المعتاد على جميع المشاريع التأسيسية، وهو أن هذه المشاريع تقع فى دوامة تراجع لا نهائى. المعضلة الآن هى إيجاد مخرج من هذا التراجع، مفارقة وجود أساس بلا أساس.

كما هو الحال دائمًا فى وقت الحاجة، يلجأ هايدجر إلى ما قبل سقراط ويُقدّم، فى الصفحة الأخيرة من الكتاب، شخصية جديدة، مُستمدة من الشذرة الثانية والخمسين لهيراقليطس: طفل يلعب. بعد أن بدأنا ب ليبنتز والأرض، نجد أنفسنا فجأةً فى عالم مختلف تمامًا من اللعب والألعاب. يتحدث هيراقليطس عن قوة الطفل الذى يلعب كقدر. يتبنى هايدجر هذه الشخصية، ونشاط اللعب، ويستخدمها لتخيل أساس لا أساس له، لأن اللعب نشاطٌ مُنغمسٌ فى ذاته ومكتفٍ بذاته، لا سبب خارجى له. بحسب صياغة هايدجر، يلعب الطفل لأنه يلعب. اللعب هو النشاط المُكفّى بذاته، المُنغمس فى ذاته، دون «لماذا؟»، أى دون أساس. الطفل الذى يلعب هو جوهر اللعب المُنغمس فى ذاته، الذى لا أساس له. هذا، الآن، يُصبح جواب هايدجر على السؤال حول أساس الوجود: «الوجود، كأساس، ليس له أساس، بل يلعب، بلا أساس، اللعبة التى، بمحض الصدفة، تجمع الوجود والأساس».() وبما أن الوجود يعمل كأساس، فلا يمكن أن يكون له هو نفسه أساس، ولهذا السبب فهو بلا أساس، هاوية. لكن مفارقة الأساس غير الأساسى يجب حلها، ويحلها هايدغر تحديدًا من خلال مفهوم اللعب. الوجود يلعب، وهذا اللعب هو ما يضع الأساس فى اللعبة. فى هذه الصيغة، لا تُحل المفارقة تمامًا: فالوجود يلعب وهذا اللعب يضع الوجود فى اللعبة. لكن هذا التكرار يتوسطه مفهوم اللعب. اللعب هو ما يمكن أن يؤرض، وفى نفس الوقت ما لا يحتاج إلى أرض خاصة به.

ما يدعم فكرة اللعب كأرضية بلا أساس هو اكتفائه الذاتى. ليس للعبة وظيفة أو غرض نهائى، ولا تتجاوز ذاتها. اللعبة منغلقة على ذاتها، كاملة فى ذاتها؛ لا تعتمد على أى شيء آخر. هذا هو بالضبط المعنى الذى استحضره هايدجر لهذا المصطلح: «اللعبة بلا «لماذا». إنها تلعب لأنها تلعب. لا تحتاج إلى أرضية. وكما يقول هايدجر: «الـ»لماذا» مستوعبة فى اللعبة». مع الألعاب، لا داعى للسؤال عن أسباب أو مبررات. اللعبة تُلعب ببساطة. السمة الأخرى المميزة للألعاب هى أنها خاضعة لقواعد. لا يوجد مفهوم للحرية، كما يُستدل عليه أحيانًا فى مفاهيم اللعب الأكثر تأكيدًا. الجملة الختامية لهايدجر هي: «يبقى السؤال: هل نحن، الذين نستمع إلى جمل هذه المسرحية/اللعبة، نشارك فيها ونندمج فيها، وكيف؟». لهذه اللعبة قواعد، ولهذا السبب علينا أن نشارك فيها، ونتأكد من انسجامنا معها، أو حتى الخضوع لها. الميزة الأخيرة للعبة هى أنه لا يوجد، أو لا داعى لوجود، مراقبين: فالجميع مشاركون. نحن جميعًا داخل هذه اللعبة، لعبة الوجود هذه، التى نحن مدعوون للمشاركة فيها إذا استطعنا معرفة كيفية ذلك.

على الرغم من إصرار هيراقليطس على اللعب، فإن هذه اللعبة المكتفية بذاتها، والتى لا أساس لها، والتى تُرسّخ فى الوقت نفسه، تتوافق تمامًا مع المفهوم الإنجليزى

لـ«اللعب». نواجه هنا صعوبة فى الترجمة، لأن الكلمة الألمانية «Spiel» تعنى «لعبة». على الرغم من تأكيد هايدغر على الاكتفاء الذاتى والطبيعة المُسيّرة لـ«Spiel»، إلا أنه يلاحظ، بل ويدعو، إلى انزلاق المعنى بين «Spiel» بمعنى لعب و«Spiel» بمعنى لعبة. يقترب هايدجر هنا بشكل مذهل من لودفيج فيتجنشتاين ومفهوم «لعب/لعبة اللغة».() ومثل فيتجنشتاين، يُدرج هايدجر ضمن معانى «اللعب» فعل تمثيل المسرح. فجأة، تواجه الفلسفة الخاصة بالموقع لغة اللعب المسرحى، ويجب عليها تحديد ممارستها المرتبطة بالموقع فيما يتعلق بالمسرح.

على الرغم من أن هايدجر يصوغ معادلًا فلسفيًا لخصوصية الموقع، إلا أنه لا يملك مثالًا للأداء المتعلق بالموقع. فمفهومه عن المسرح أقرب إلى مسرحية المسرح المرتفع. يذكر هايدجر مثل هذا المسرح فى مقالته «أصل العمل الفني». فى الواقع، يُقارن هايدجر بين لغته الخاصة بخصوصية الموقع ولغته الخاصة بخشبة المسرح المرتفعة فى سياق سعيه لتوصيف «كشف الاتساع». يقول إن مثل هذا الكشف لا ينبغى تصوره «كمسرح ثابت [ويمكن إضافة «مرتفع»]، ستاره مسدل بشكل دائم، تُعرض عليه مسرحية الوجود».() نعم، يستخدم هايدغر المسرح بشكل سلبى، ليقول ما لا يفكر فيه. لا ينبغى لنا أن نتخيل مسرحية الوجود على أنها تجرى على مسرح مرتفع ستاره مسدل بشكل دائم. ولكن ما الذى يُنكر هنا فى الواقع؟ فى الواقع، لا يرفض هايدغر مفهوم الوجود كمسرحية كليًا. ما يرفضه هو مجرد فكرة أن الستار سيُسدل بشكل دائم، مما يجعل مسرحية الوجود متاحة بسهولة لفحصنا. لا تجرى مسرحية الوجود على خشبة مسرح محددة، وليست متاحة بسهولة وبشكل دائم كما هو الحال مع خشبة المسرح عندما يُسدل الستار. ولكن ماذا عن خشبة مسرح غير ثابتة وستارة تُسدل أحيانًا وأحيانًا لا تُسدل، كما هو الحال فى المسرح؟ () أو الأفضل من ذلك، ماذا عن نوع من المسرح رفض خشبة المسرح المرتفعة وستائرها، والذى يشغل أراضٍ مختلفة، ويستكشف الأرض دون افتراض وجودها ببساطة؟ هذا بالضبط ما يفعله الأداء المرتبط بالموقع.

هناك أمرٌ واضح: يُدرك هايدجر ويدعو إلى ربط اللعب بالمسرح. ويمكن توسيع هذا الربط ليشمل كتاب «مبدأ الأرض». أولًا، يُترجم هايدغر المقطع الثانى والخمسين من هيراقليطس على أنه يشير إلى طفل يلعب لعبة لوحية. ثم ينتقل ببراعة إلى الحديث عن «المسرح العالمي»، مُشيرًا بوضوح إلى تقليد مسرح العالم. فاللعب، حتى عندما يُرتبط باللعب فى المقام الأول، لا يبتعد أبدًا عن اللعب. هنا، فى هذه الصفحات الأخيرة من تأمل هايدجر الاستثنائى فى الأرض، اقتربت الفلسفة من التحدث بلغة الأداء المُخصص للموقع.

بالنسبة لهايدجر، لا يمكن فصل اللعبة عن اللعب؛ فهما فى الألمانية شيء واحد. من خلال اللعب، وجدت الفلسفة حلًا مسرحيًا لمشكلة الأساس وانعدام الأساس، فأعادت تشكيل الأساس دون المطالبة بأساس ثابت أو إعلان كل شيء ببساطة باطلًا. هذا، فى النهاية، ما يُعلّمه الأداء المكانى أيضًا. نادرًا ما يتشارك المسرح والفلسفة فى الأساس نفسه، لكنهما يتشاركان فى الأساس كمشكلة. أحيانًا، يتشاركان أيضًا فى حلولهما.

الهوامش

- مارتن بوشنر: أستاذ اللغة الإنجليزية والأدب المقارن بجامعة هارفارد، وله منشورات واسعة فى مجالات الدراما والفلسفة والأدب العالمى. أحدث منشوراته هو «دراما الأفكار: استفزازات أفلاطونية فى المسرح والفلسفة» (٢٠١٠).
- هذه المقالة هى الفصل الثالث من كتاب ncounters in prformanc philosophy , Edited by Lura Cull, Alice Lagaay. والمقالة تحمل عنوان The Problem of Ground: Martin Heidegger and Site-specific performance الصادر عن دار نشر Palgrave ٢٠١٤

التفاصيل المجهولة لبدايات الفرقة القومية(١٢)

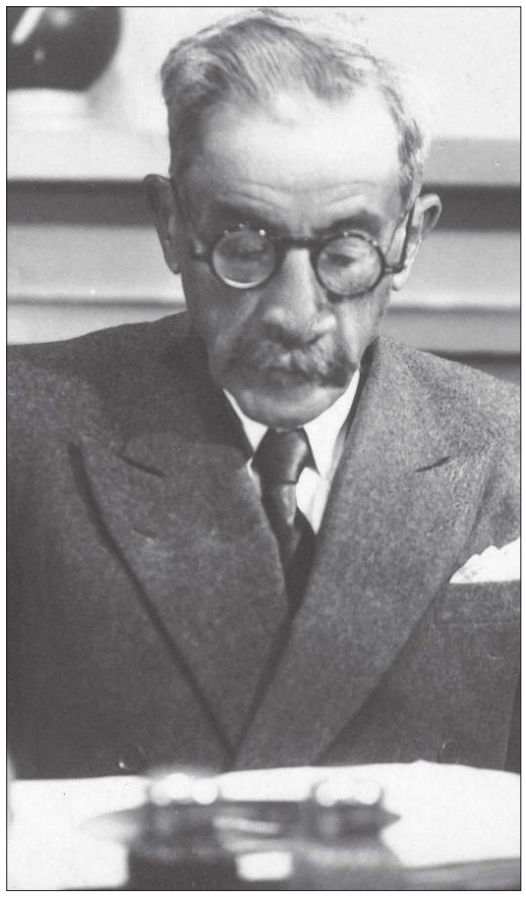
الاجتماع الأول فى الأوبرا الملكية!

سيد على إسماعيل

كان يوم الثامن عشر من سبتمبر سنة ١٩٣٥، هو يوم الاجتماع الأول للفرقة القومية بدار الأوبرا الملكية، وعرضت جريدة «أبو الهول» ما دار فيه، قائلة: فى الساعة العاشرة من صباح الأربعاء الماضى كانت صالة الأوبرا غاصة بجميع الممثلين والممثلات الذين وقع عليهم الاختيار للعمل فى الفرقة الحكومية، وكانوا جميعًا رجالًا وسيدات فى غبطة وسرور وأجمعوا على أنهم فى هذا اليوم تحققت لهم أمنية طالما كانوا يحلمون بها. ودعى الجميع للاجتماع فى غرفة التدخين، ما عدا بعض الممثلين والممثلات تأخروا عن الحضور بإذن من مدير الفرقة. وجلسوا جميعًا فى انتظار سماع التعليمات لبدء العمل ثم جاء الأستاذ خليل مطران مديرهم وجلس بينهم صديقًا وزميلًا ثم وقف خطيبًا بينهم فقال:

«سادتى.. سيداتى، أحييكم أطيب تحية.. وإنى لسعيد شأنه أن يجعلكم تعملون فى جو بعيد عما عسى أن يفسد جهودكم.. فأمامكم إعانة كبيرة.. وأمامكم دار الأوبرا.. وأمامكم كل ما يطلبه فنكم من مال ورجال.. فاعملوا للفن.. وتفانوا فى الإخلاص له.. تكونوا عند حُسن ظنى بكم، ولتفسدوا رأى كل من أراد أن ينال منكم أو يثبط عزيمتكم.. ويضعف من قوة إرادتكم لتنظيم صفوفكم وتوحيد كلمتكم.. فتكذبوا بجهودكم كل من شاء أن يتقول عليكم. اليوم أمامكم صفحة بيضاء.. على كل منكم أن يخط فيها اسمه وقدرته من جديد.. ولا تنظروا للماضى فالماضى لا حساب عليه ولا أهمية له. أما أنتم أبناء اليوم. فانسوا ماضيكم فكل له ماض. واعملوا لمستقبلكم يبتسم المستقبل لكم. إن هذا العام هو عام تجربة فاكتبوا صفحتكم فيه ثم بعده تؤسسون الشركة الحكومية منكم أى من الأفراد الذين سيعملون معنا وسيكون للشركة نظام يكفل معاشكم ويحقق لكم أغراضكم وأمنياتكم وأحلامكم. وإنى وإن كنت الصديق الذى سبق أن واساكم وتبسط معكم وضمد من جراحاتكم بقدر ما فى جهده فإننى اليوم مع احتفاظى بهذه الصفة الشخصية الدائمة منفذًا إرادة الوزارة فيكم ومحاسبكم على كل أعمالكم وكل ما هو مطلوب منكم. فإن أنا زجرت لتقصير أو إهمال فلا غضب ولا عتب لأن لى واجبًا كواجبكم مطلوبًا منى أن أؤديه ولم أوجد فى منصبى إلا لتأديته. والسلام عليكم».

قوبلت كلمته بعاصفة من التصفيق. وبعد ذلك قام الأستاذ عبد الرحمن رشدى وألقى كلمة بالأصالة عن بأن أرى صفوة ممثلى وممثلات مصر يجتمعون الآن فى صعيد واحد.. ومن أجل فرقة واحدة هى فكرة النهوض بفن التمثيل نهضة حقيقية.. وهى الفكرة النبيلة التى أصبح أمر تنفيذها من اليوم أمانة فى أعناقكم.. تعملون لها، وتجاهدون فى سبيلها، وتضحون من أجلها. وإننى لأرجو منكم أن تقدموا وتساهموا بكل جهودكم حتى تقوم للتمثيل قائمة بعد أن كاد صرحه ينهار، فتحيوا فنًا جميلًا ترفعوا به رأس دولة بأسرها لها المكان الأول بين الدول العربية الشرقية وما زالت، وستظل موضع فخرهم. وإنى لأنتهز فرصة وقوفى الآن بينكم وأقص حكاية عابرة.. وأنا عائد إلى دارى فى هليوبوليس تحدث معى بعض الراكبين وقالوا لى إن الفرقة الحكومية لم تجمع عناصر جديدة، وأن قوامها هم الممثلين والممثلات الذين عرفناهم وعرفنا كفاءاتهم فما عسى أن ينتظر منهم؟! سمعت هذا وكان لا بد أن أجيب.. فأجبت أن هذا النفر لم يقصر فى تأدية واجبه. إنما هى ظروف سيئة لم تمهد لهم أن يعملوا فى جو هادئ أو لخدمة الفن للفن. والمستقبل القريب هو وحده الذى سيحقق لكم أنهم عند حسن ظنكم.. وسترون منهم ما يغير رأيكم فيهم. أقول لكم هذه الحكاية لأنبهكم إلى أن الجمهور لا زال ينظر إليكم بعين الشك وأنه يترقب منكم الجهد الجبار ليحكم لكم أو عليكم. وفى الواقع إنكم اليوم وبين أيديكم مستقبل التمثيل وعهده.. أمام حساب عسير من الجمهور! فقد هيأت لكم الوزارة كل ما من



خليل مطران

جريدة كل المسرحيين

عبد الرحمن رشدي

دار الأوبرا الملكية

نفسه وبالنيابة عن الممثلين والممثلات جاء فيها: «إن البادرة التى تفضل بها سعادة وزير المعارف هذا العام تجاوزت ما كان ينتظر. وهذا دليل ساطع على أن الوزارة جادة بنهاض التمثيل وواجبنا اليوم أن نحقق لهم هذا الغرض وأن نكتسب حُسن ظنها وظن الأمة بنا. فعلينا نحن الممثلين أن نعمل للوحدة والتضامن وعن استطاعتنا ولا نوجد بيننا من يشذ عن التضامن وعن الفن. ونعمل جميعًا لإنهاض فن التمثيل لنبرهن على أن فى إنهاض فن التمثيل إنقاذًا لمظهر من مظاهر كرامتنا القومية».

وكان المنتظر أن يلقى الأستاذ زكى طليمات كلمة فى هذا الاجتماع لكنه جلس إلى يسار الأستاذ خليل مطران ولزم الصمت. وبعد ذلك سألناه لماذا لم يخطب؟ فقال إنه هرب من الخطاب فى الاجتماع لأنه يريد أن يخطب على صفحات الصباح الغراء للجمهور ولأعضاء الفرقة معًا. وقال: «إن سعادتى مزدوجة، سعيد بأن أرى مشروعًا تقدمت به إلى وزارة المعارف عقب رجوعى من أوروبا قد تحقق على وجه إن لم يبشر بالنجاح كله ففيه على كل حال إقالة لعثرة فن التمثيل. وسعيد أيضًا لأنى سأساهم فى هذه الفرقة كممثل ومخرج. ولا تهمنى الرئاسة قط، وسيان عندى أن أعمل فى الفرقة كجندى بسيط أو كقائد. واليوم يجب أن ننزل عن كبريائنا وأن ندع الألقاب والدبلومات إلى جانب، وأن نجعل أعمالنا تكتب جهودنا وكفاياتنا. ليكتب كل منا صفحة عهده من جديد. ولندع الكلام، فقد نفخ فى البوق، وواجب علينا جميعًا أن نلبى النداء متراصين مضحين متناسين أحقادنا لأن فن التمثيل فى مصر يعالج سكرات الموت، وكل من تأخر عن الوقوف فى الصف أعتقد أنه جبان. وها هو صديقى الأستاذ عبد الرحمن رشدى يترك معطف المحاماة ويقف فى الصف جنديًا عاملًا. وها هو الأستاذ عزيز عيد لم يتأخر عن تلبية النداء. وهاك (بابا) جورج أبيض لم يقعده وقاره وهيبة شعره الأبيض عن أن يعمل. وأرجو أن أرى قريبًا الأستاذ يوسف وهبى قادمًا إلينا ليكتب لنفسه صفحة جديدة من التواضع والتضحية».

قبل أن تتخذ الفرقة خطواتها التنفيذية الأولى، قام الناقد الفنى لجريدة «كوكب الشرق» بكتابة مقالة بعنوان «كيف تنجح الفرقة الحكومية؟» ونشرها فى أوائل أكتوبر ١٩٣٥، وبدأها باقتباس عبارة من تقرير لجنة ترقية المسرح المصرى، هذا نصها: «التمثيل غريب فى مصر، وهو طارئ عليها.. ليس فنًا من فنوننا الأدبية الموروثة، وإنما نستعيره من الآداب الأجنبية استعارة»! بعد ذلك بدأ موضوعه، قائلًا:

ما من شك فى إبراز اقتراحات لجنة ترقية المسرح المصرى التى أُلفت برئاسة صاحب السعادة حافظ عفيفى باشا، هو الاقتراح الخاص باستدعاء مدير فنى ليتولى الإشراف على عمل الفرقة من الوجهة الفنية، ويغذيها باطلاعه وخبرته حتى تسير فى الطريق الفنى الصحيح الذى يؤدى بها إلى النجاح والفوز. وهذا الاقتراح له ما يبرره فإن فن التمثيل ليس من الفنون الأصلية فى مصر، وليس من الفنون الأصلية فى الأدب العربى، وإنما نستعيره من الآداب الأجنبية استعارة، كما تقول اللجنة بحق فى تقريرها. فالأدب العربى لم يعرف الأدب المسرحى ولا فن التمثيل، ولم يكن هذا الفن من بين الفنون التى اقتبسها العرب عن الأمم الأخرى، مع أنهم اقتبسوا كثيرًا من العلوم والفنون عن الفرس وعن اليونان، كما ترجموا كثيرًا من أمهات الكتب فى مختلف الدراسات، ولسنا الآن بصدد تفسير هذه الظاهرة، ظاهرة إهمال الفن التمثيلى فى الآداب العربية. ويكفينا أن نقررها هنا وإن كانت ثابتة لا تحتاج إلى تقرير جديد! والأدب المصرى هو أيضًا خلو من الأدب المسرحى وفن التمثيل دخيل علينا، بل نستطيع أن نقول إن الأغلبية الكبرى التى قام على أكتافها هذا الفن فى مصر ليست مصرية فى شيء، ومن البداهة أن نقول إن «الرواية المصرية» لم توجد إلى اليوم، ولا نستطيع أن نذكر من يوم أن عرف الجمهور المصرى المسرح إلى الآن، ويمتد هذا الزمن إلى حوالى خمسين سنة، عشر روايات مصرية ناجحة! وقد جاء تقرير اللجنة فى هذا الصدد وافيًا! واسمع إلى هذه الفقرة التى جاءت بصدد الخبير الفنى الأجنبى، وهى توافق تمامًا حديثنا عن المدير الفنى المطلوب. تقول اللجنة: «ومصر مهما تكن قد بلغت من الرقى حديثة عهد بهذه الأشياء قليلة الاتصال بتطوراتها، محدودة العلم بأسوارها ودخائلها. فاستعانتها بالمدير الخبير شيء لا بد منه وهى تنفعها من غير شك ولا تضرها بحال من الأحوال». وهذا كلام حق لا شبهة فيه ولا يمكن إلا أن يقر بصحته كل إنسان ينظر إلى الأمور بالمنظار الصحيح. وبعد فأى العناصر تتألف منها الفرقة الحكومية؟! أليست هى هذه العناصر التى قالت عنها اللجنة فى تقريرها: «إن عددًا غير قليل من الذين يحترفون التمثيل إنما يحترفونه على غير تعلم منظم ولا ثقافة صحيحة ولا إتقان للفن ولا إحسان للغة»! أهذه العناصر هى التى يعهد إليها بإحياء التمثيل فى مصر والنهوض بالمسرح المصري؟! ألم تعمل هذه العناصر قبل اليوم فوصلت بالمسرح إلى ما وصل إليه مما هو أشبه بالموت بل بالموت نفسه على حد تعبير اللجنة؟! لقد ظلت هذه العناصر تعمل طوال هذه السنوات فما أفاده المسرح من عملها وأية نتيجة لهذه الجهود التى بذلتها؟! وهل هى هذه العناصر التى ينتظر أن تحدث جديدًا فى المسرح؟! وإذا كان الشيء من هذا فى مقدورها فلم لم تبذله فى السنوات الماضية؟! ولا ننسى هذا أن الفرق المسرحية على اختلافها لقيت من معونة الحكومة المادية والأدبية الشيء الكثير

بعض أعضاء الفرقة القومية

وكانت الإعانات المالية توزع منذ سنوات على رؤساء الفرق وعلى الممثلين أنفسهم فماذا أجدى كل هذا؟ لا شيء.. أو على الأصح ما هو أشبه بالموت، أو هو الموت نفسه! ومن العبث إذًا أن نعتقد لحظة واحدة أن هذه العناصر تستطيع شيئًا جديدًا، أو فى مقدورها أن تأتى بجديد، وإلا فقد كانت أمامها هذه السنوات الطوال تبرز خلالها ما تستطيعه. وقد رأينا جهودها تنتهى بما انتهت إليه من الفشل. إذًا لا بد من عنصر جديد يوجه الجهود التوجيه المنتج الصحيح ويدعم المسرح على أسس صحيحة من الثقافة الفنية الحقة، وهذا العنصر هو المدير الفنى الأجنبى ما فى ذلك شك ولا ريب. على أنه من الغريب، وفى الوقت الذى يجد فيه اقتراح اللجنة الخاص بالمدير الفنى الأجنبى ارتياحًا بين الممثلين أنفسهم نقول إنه من الغريب مع هذا أن نجد من يشكك فى صلاحية هذا الاقتراح. ومن السخف أن يقال كيف يتولى شخص أجنبى عنّا إخراج الروايات المصرية وهو لا يفهم عوائدنا ولا عاداتنا؟؟ كأن تفهم العوائد المصرية وما إليها من تقاليد أو عادات مسألة مستعصية أو عسيرة الدراسة والفهم؟! وهؤلاء هم المستشرقون يُعدون حجة فى اللغة العربية وفى دراساتها المختلفة وفى آدابها وفنونها. ثم أين هذه الروايات المصرية التى ستخرج وتمثلها الفرقة الحكومية؟ وكم عددها؟! هذا إذا لم نشأ أن نتوسع فى الفكرة وفى مناقشتها فنسأل هل عاطفة الحب، أو الحقد، أو السرور، أو الغضب، أو غيرها من شتى العواطف الإنسانية يفترق الإحساس بها بين إنسان وإنسان وفى لغة عنها فى لغة أخرى؟ سيكون إلى جانب المدير الفنى مساعد - ولا شك - من المصريين يستطيع أن يدله على ما فى تضاعيف الرواية المصرية التى سيتولى إخراجها من عادات أو تقاليد مصرية، هنا إذا لم نقل إن مؤلف الرواية نفسه يستطيع أن يقوم بهذه المهمة ويرشد المخرج إلى الصحيح فى صدر هذه العوائد، ويترك له بعد هذا المهمة الكبرى، مهمة الإخراج الفنى الدقيق. على أن إلى جانب الروايات المصرية التى سوف تخرجها الفرقة روايات أخرى – هى الكثرة الكبرى - مترجمة عن اللغات الأجنبية، وسوف يكون اختيار هذه الروايات من الروايات العالمية المعروفة، ولا شك أنها - أو أكثرها - مما يعرفه المدير الأجنبى فى اطلاعه الواسع وثقافته العالية، فإذا كانت بينها رواية أو أكثر لم يطلع عليها فما أسهل هذا الاطلاع وما أيسره. فالاعتراضات التى تقام من هذه الناحية ليست من الأهمية أو الخطر بحيث يعتد بها أو يقام لها أى وزن، وصلاحية استقدام مدير فنى من الخارج مسألة فوق كل جدل وفوق كل خلاف. وما لنا نبعد وهذه تركيا وروسيا استعانتا بالخبراء الأجانب الفنيين لتوطيد المسرح فيهما وإنشائه نشأة جديدة، واستقدمت تركيا خبيرًا فرنسيًا هو «أنطوان» واستقدمت روسيا فنانًا ألمانيًا مشهورًا. بل هذه هوليوود نفسها لا تجد فنانًا موهوبًا فى أية ناحية من نواحى العالم إلا وأغرته بالذهب واستدرجته حتى يقبل الانضمام إلى زمرة فنانيها الخالدين؟! فهل نحن أوسع ثقافة مسرحية من هوليوود؟! وهل هذا الذى تسعى إليه مدنية الفن الخالدة نرفضه نحن أو نأباه؟! إنه لمن المضحك حقًا أن نناقش مثل هذه البدهيات ولكن يدفعنا إلى ذلك حرصنا الشديد على مصلحة المسرح المصرى، واهتمامنا بتوجيه النهضة الجديدة توجيهًا صحيحًا يقوم على أسس صحيحة من الثقافة الفنية الحقة. ولجنة ترقية المسرح نفسها أدركت كل هذه الأمور فقالت صراحة فى تقريرها: «إن تحقيق اقتراحات اللجنة كلها سواء منها ما ينظم حياة الانتقال للتمثيل وما يهيئ مستقبله تهيئة صالحة إنما يتم على وجهه فما تعتقد اللجنة إذا استعانت الوزارة عليه بمشورة خبير متقن لأمور التمثيل بارع فيها محيط بدقائقها مُعروف بتفوقه فى ذلك كله مسموع الكلمة فى البيئات الفنية إذا قال. وهذا كله ينطبق على المدير الفنى إذا كان الوقت لا يتسع الآن لاستدعاء الخبير». وأنت ترى كيف أن اللجنة احتاطت فى الاختيار ووصفت الرجل المطلوب بما ترى من الصفات العالمية واشترطت أن يوفر فيه كثير من الشروط الفنية. إن اللجنة تجعل تحقيق اقتراحاتها كلها منوطًا بالاستعانة بفنان أجنبى، فاللجنة ترى خطورة الأمر وتقدر أهمية حق قدرها، ونستطيع أن نستعيض بالمدير الفنى الأجنبى عن الخبير ولو أنه يكون من الخير كل الخير أن نستقدم الاثنين إذا كان فى الوقت متسع، على أنه إذا كان الوقت قد ضاع وفاتت الفرصة نستدعى مديرًا فنيًا يوجه الفرقة ويشرف على عملها الفنى، وليكن هو الخبير المطلوب، أو نستدعى إلى جانبه الخبير ويفسح له فى الوقت ليؤدى واجبه المطلوب منه على ما جاء فى تقرير اللجنة. إننا نعرف أن الفرقة يجب أن تبدأ عملها فى القريب لتستعد لموسمها الأول فى ديسمبر المقبل، فيجب أن يسرع من اليوم فى استدعاء المدير الفنى ليتسع له ولو بعض الوقت لإخراج روايات الفرقة الأولى الإخراج الفنى الصحيح الذى يعطى جمهورنا حديثًا لم يره، وجديدًا لم يعتده، ولعله بذلك يقبل على المسرح بعد انصرافه عنه، ولعلنا نكون فى الطريق الحق للنهضة المنشودة للمسرح وفن التمثيل فى مصر وعلى بركة الله.