مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
هشام عطوة

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الثامنة عشرة | العدد 996 | الإثنين 28 سبتمبر 2026

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

«الناعشون».. ما الحياة إلا انتظار للموت

السيد بدير.. رجل صنع المسرح وصنعه المسرح

المهرجانات المسرحية فى مصر.. وفرة تُنعش أم تزاحم يُربك؟

فتح باب التقدم للمشاركة في المسابقة الرسمية

للدورة الأولى من المهرجان القومي للمسرح المدرسي المصري

أعلنت إدارة المهرجان القومي للمسرح المدرسي المصري، والذي تنظمه وزارة الثقافة بالتعاون مع وزارة التربية والتعليم والتعليم الفني، من خلال المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية التابع لقطاع المسرح، وبشراكة استراتيجية مع الهيئة العامة لقصور الثقافة، وبتعاون مع الإدارة المركزية للأنشطة الطلابية بـوزارة التربية والتعليم والتعليم الفني، عن فتح باب التقدم للمشاركة في المسابقة الرسمية للدورة الأولى للمهرجان، حاليًا وحتى ١٠ أكتوبر ٢٠٢٦م.وقـــال المـخرج هشام عـطـوة- رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة ورئيس المهرجان: تأتي الـدورة الأولى للمهرجان القومي للمسرح المدرسي المصري، والتي ستقام فعالياتها خلال الفترة من ١٠ نوفمبر إلى ٢١ نوفمبر ٢٠٢٦م؛ في إطار دعم ورعاية المواهب المسرحية لدى طلاب المدارس، والارتقاء بالمسرح المدرسي وتعزيز دوره بوصفه أحد أهم روافد اكتشاف المواهب، وتنمية القدرات الإبداعية والفنية لدى النشء، إلى جانب دوره التربوي والثقافي في تنمية شخصية الطالب، وتعزيز قيم العمل الجماعي والحوار والانتماء والإبـداع.وأضـاف عطوة أن المهرجان القومي للمسرح المدرسي المصري يهدف إلى دعم وتطوير حركة المسرح المدرسي في مصر، اكتشاف ورعاية المواهب المسرحية لدى طلاب المـدارس، توفير مساحة وطنية لعرض التجارب المسرحية المدرسية المتميزة، الارتـقـاء بالمستوى الفني للعروض المسرحية المدرسية، تنمية مهارات الطلاب في مختلف مجالات المـسرح، تعزيز قيم العمل الجماعي والانضباط وتحمل المسؤولية، تشجيع الابتكار والإبداع لدى الطلاب، دعم دور المعلمين والمشرفين القائمين على النشاط المسرحي، تبادل الخبرات والتجارب بين الفرق المسرحية المدرسية من مختلف محافظات الجمهورية، وتعزيز حضور المسرح والفنون في العملية التعليمية، وبدعم كامل من الأستاذ الدكتور عبد العزيز قنصوة وزيـر التعليم العالي والبحث العلمي والقائم بأعمال وزير الثقافة. وأكد المخرج عادل حسان- مدير المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ومدير المهرجان؛ أن المهرجان يحظى بدعم ومتابعة د. أيمن الشيوي رئيس قطاع المـسرح، لافتًا أن المشاركة في المسابقة الرسمية للمهرجان متاحة للعروض المسرحية الفائزة في مسابقات المسرح المدرسي التي تنظمها الإدارة المركزية للأنشطة الطلابية بوزارة التربية والتعليم والتعليم الفني خلال العام الجاري ٢٠٢٦/ ٢٠٢٧، وذلـك حتى تاريخ إغـلاق باب التقدم للمشاركة في المهرجان، وكذلك العروض المسرحية الفائزة في مسابقات عروض المسرح المدرسي للعام الـدراسي السابق ٢٠٢٥/ ٢٠٢٦، والأعـمال الفائزة في مسابقات مراكز تنمية القدرات الصيفية "صيف ٢٠٢٦م"، ويشترط لقبول طلب المشاركة إرفاق بيان رسمي معتمد من الإدارة المركزية للأنشطة الطلابية، يثبت حصول العرض على المركز أو الجائزة التي تؤهله للمشاركة، ومن المقرر أن تبدأ لجنة المشاهدة المُكلّفة باختيار العروض المؤهلة للمشاركة في الـدورة الأولى للمهرجان أعمالها خلال هذا الاسبوع حتى إغلاق باب التقديم تمهيدًا لإعلان نتائجها قبل منتصف أكتوبر القادم.

تغريد حسن

مسرح نهاد صليحة يستضيف «الدبلة»

لفرقة مودليلياني المستقلة يومي ٤ و٥ أكتوبرالمقبل

يستضيف مسرح نهاد صليحة العرض المسرحي " الدبلة" لفرقة مودليلياني المستقلة، وذلك فى تمام الساعة الثامنة يوم ٤ اكتوبر المقبل وفى تمام الساعة التاسعة والنصف يوم ٥ أكتوبر المقبل.

قال المخرج كيرلس ناجى تدور أحداث العرض خلال ليلة واحدة، في إطار يجمع بين الكوميديا السوداء والدراما الإنسانية، من خلال حكاية كاتب يتمسك بحلمه وفنه رغم الضغوط المادية، في الوقت الذي تحاول فيه زوجته التعامل مع متطلبات الحياة اليومية، وصولًا إلى ذروة الصراع في لحظة إنسانية مؤثرة تتناول معاني التضحية والمسؤولية تجاه الأسرة.

العرض من تأليف خالد الصاوي، وديكور وإخراج كيرلس ناجي، مصمم الاضـاءة شادى نادر وتنفيذ موسيقى ايرينى شوقى . وبطولة نجاح فخري، روجينا صفوت، مايكل صابر، يوستينا عزت ..

يقدم عرض «الدبلة» تجربة مسرحية مختلفة، من خـلال إشراك الجمهور في الـحـدث، حيث يجلس الحضور على خشبة المـسرح نفسها وبالقرب من الممثلين، بما يتيح لهم معايشة تفاصيل المواجهة والانفعالات عن قرب، ويجعل المشاهد شاهدًا على الأحداث وتطوراتها لحظة بلحظة.

سارة هيثم

جريدة كل المسرحيين

فرقة «ومضة» تقود مشروعًا لصون «الأراجوز»

بالتعاون مع منظمة اليونسكو وصندوق التنمية الثقافية

استضاف «بيت السحيمى» يوم الجمعة الماضى الموافق ١٨ سبتمبر فعاليات المرحلة الثانية من البرنامج التدريبى المتخصص فى «فنون الأراجـوز المـصرى»، ضمن مشروع «صون التراث وبناء القدرات للتراث الثقافى غير المادى لفن الأراجـوز والدمى اليدوية التقليدية فى مصر»، بالشراكة بين «صندوق التنمية الثقافية ومنظمة اليونسكو وفرقة «ومضة» كشريك فنى يقود عملية التدريب»، ويأتى ذلك فى خطوة تستهدف الحفاظ على واحد من أبرز نماذج التراث الشعبى المصرى ونقل خبراته إلى الأجيال الجديدة.

نبيل بهجت: برنامج «فنون الأراجـوز المـصري» يستند إلى رؤية تقوم على أن الحفاظ على التراث لا يقتصر على توثيقه

وفى لقاء مع الدكتور نبيل بهجت مؤسس ومسئول فرقة «ومضة» قال: «يستند البرنامج التدريبي المتخصص فى «فنون الأراجـوز المصري» إلى رؤية تقوم على أن الحفاظ على الـتراث لا يقتصر على توثيقه، وإنمـا يمتد إلى نقل مهاراته وخبراته الحية إلى جيل جديد قادر على استيعابها وممارستها واستلهامها، من خلال تجربة تدريبية تجمع بين المعرفة النظرية والتطبيق العملى، والاستفادة المباشرة من خبرات حملة فن الأراجوز من الممارسين، باعتبارهم «كنوزًا بشرية» حية لهذا الفن.

المشاركون في البرنامج التدريبى المتخصص فى «فنون الأراجوز المصرى»

وتابع «بهجت»: «يقود التدريب عددًا من هؤلاء الكنوز، منهم: الفنان على أبوزيد سليمان، والفنان محمود السيد، والفنان مصطفى الصباغ، والفنان سمير شكوكو، والفنان صبرى سعد متولى الشهير «صابر شيكو»، والاستعانة بعدد من المتخصصين فى مجال الدمى، مثل: دكتور سعيد أبورية، والفنان يوسف مغاورى، والفنان عادل ماضى، وغيرهم.

ويعتمد البرنامج على نظام «المعايشة الطويلة»، فى تجربة تمتد إلى «٧ أشهر»، مقسمة على فصلين تدريبيين، بواقع ١٤ أسبوعًا لكل فصل.

الفصل الأول يركز على «تقنيات التراث»

وأوضـح دكتور نبيل بهجت: «يركز الفصل الأول على

«تقنيات الـتراث»، وصـولًا إلى تمكين المتدرب من تقديم العروض التراثية بإتقان ومهارة، فيما يستكمل الفصل الثانى رحلة التدريب بالانتقال إلى مرحلة «الاستلهام»، حيث يعمل المتدربون على إنتاج عروض جديدة تتناول أفكارًا وموضوعات جديدة، ولكن داخل الإطـار التقنى التراثى، وصولًا إلى تشكيل مشروعات التخرج»

البرنامج التدريبى لـ «فنون الأراجـوز المصري» يجمع بين الجوانب النظرية والعملية والتطبيقية

وتابع «بهجت»: «ويقدم البرنامج منهجًا متكاملًا يجمع بين الجوانب النظرية والعملية والتطبيقية؛ إذ يتعرف المتدربون على الجوانب الفنية والتاريخية المرتبطة بفن الأراجوز، ومفاهيمه وعناصره، إلى جانب التدريبات العملية والعروض التى يقدمها المشاركون تحت إشراف المدربين».

خبرات نظرية وعملية للكنوز البشرية الحية

وأضـاف: «يستند المنهج إلى الخبرات النظرية والعملية للكنوز البشرية الحية، ووضع المنهج العلمى للتدريب دكتور نبيل بهجت، الخبير العلمى والفنى للمشروع، معتمدًا على بعض مؤلفاته، مثل: كتب «الأراجوز المصري» و«الأراجـوز بين الرواية الأصيلة والمزيفة» و«خيال الظل المصري»، فضلًا عن ٥٨ ملف عرض تدريبى مدعم بالصور والفيديوهات».

دائـرة الـتـدريـب تشمل فلسفة واستراتيجيات فن الأراجوز ودور اللاعب والملاغي

واستكمل: «وتتسع دائـرة التدريب لتشمل «فلسفة واستراتيجيات فن الأراجوز، ودور اللاعب والملاغى، وعلاقة العرض بالجمهور، وتحريك الدمى، والمعايشة، والنمر التراثية»، بما يمنح المتدرب فهمًا أعمق لهذا الفن باعتباره ممارسة شعبية تشكلت داخل الفضاء العام وتفاعلت مع السلطة والمجتمع والواقع المعيش».

«الأمانة».. أحد العناصر الأساسية فى عروض الأراجوز

وقال دكتور نبيل بهجت مؤكدًا: «وتأتى «الأمانة»، بوصفها أحد العناصر الأساسية فى عروض الأراجوز، والتى تميز صوت الأراجوز عن أصوات باقى الشخصيات».

تدريبات مستمرة على الأمانة صناعةً وأداءً طوال فترة التدريب

وأضاف «بهجت»: «يخضع المتدربون لتدريبات مستمرة على الأمانة صناعةً وأداءً طوال فترة التدريب، بواقع لا يقل عن ساعة فى كل يوم تدريبى، إلى جانب التدريبات المنزلية التى يكلف بها المشاركون».

دراسة وحفظ «النمر التراثية» للمتدربين

وتابع: «وبالتوازى، يبدأ المتدربون دراسة وحفظ «النمر التراثية» التى انتقلت عبر العصور بتفاصيلها الحركية واللفظية، مع التعرف على تكنيك صناعتها، ويستمر التدريب عليها حتى نهاية البرنامج، ويبلغ عددها ١٩ نمرة تراثية».

صناعة الدمية من النحت إلى الشخصية.. أهم خطوات التدريب

وأوضـح: «ومـن أهـم خطوات التدريب تـأتى صناعة الدمية.. من النحت إلى الشخصية، من خلال ورش عملية يتعلم خلالها المشاركون مراحل تصنيع الدمى، بدءًا من النحت والصنفرة والتلوين، وصـولًا إلى اختيار الملابس والإكـسـسـوارات التى تتناسب مع نمطية كل شخصية، ويتعرف المتدربون على وسائط العرض المختلفة لفن الأراجـوز، ومنها «العربة والبرفان والخيمة»، وسمات كل وسيط وطريقة صناعته».

تدريبات مكثفة على المالغية والارتجال والتحريك وصناعة الفكاهة اللفظية والحركية والإيقاع الموسيقي

وتابع موضحًا: «وتشمل المراحل المتقدمة تدريبات مكثفة على الملاغية والارتجال والتحريك وصناعة الفكاهة اللفظية والحركية والإيقاع الموسيقى، إلى جانب الغناء بالأمانة وبدونها، واستنطاق الجمهور وضبط الإيقاع العام للعرض فى انسجام وتناغم».

انتقال التدريب من حفظ التراث إلى استلهامه فى الفصل الثانى للبرنامج

واستطرد: «ومع الانتقال إلى الفصل الثانى، ينتقل التدريب من حفظ التراث إلى استلهامه، وتتطور رحلة المتدرب من إتقان المهارات التراثية إلى فهم «بنية العرض وصناعته»، والتدريب على النمر الحركية واللفظية والغنائية، والتفاعل مع الجمهور، وصناعة الفكاهة، فضلًا عن التدريب على دمى القفاز بخامات متعددة».

تقديم العروض التراثية

وموضحًا قـال: «وفى مرحلة مشروعات التخرج، يواصل المشاركون تقديم العروض التراثية، حيث سيقوم المتدربون بجولات ميدانية لتقديم عروض الأراجوز أمام الجمهور فى عدد من المحافظات المختلفة، كشكل من أشكال التدريب التطبيقى على ذلـك، وتحت إشراف هيئة التدريب، وذلك بالتوازى مع استلهام مفرداتها لمعالجة موضوعات جديدة، مستخدمين الاستراتيجيات والفلسفة نفسها التى تقوم عليها العروض التراثية، تحت إشراف فريق التدريب الأساسى».

إنتاج «مشروعات التخرج» تجمع بين عرض تراثى وآخر مستلهم

واختتم دكتور نبيل بهجت موضحًا: «وتختتم الرحلة بإنتاج «مشروعات التخرج»، التى تجمع بين عرض تراثى وآخر مستلهم، قبل عرض المشروعات واختتام الدورة وتسليم الشهادات، ويحصل من يجتاز البرنامج بنجاح، وفقًا للتقييم المعلن، على شهادات معتمدة من إدارة المشروع، كما أنه سيتم دعم المتدربين بخمسة عشر مسرح أراجوز متنقلًا بدمى الأراجوز، كنواة لتشكيل خمس عشرة فرقة لهذا الفن، وهو ما يضمن أهم أشكال الاستمرارية وتتابع الأجيال».

البرنامج التدريبى المتخصص فى «فنون الأراجوز المصرى» يقدم نموذجًا يتجاوز فكرة التدريب التقليدي

وهكذا يقدم البرنامج التدريبى المتخصص فى «فنون الأراجوز المصرى» نموذجًا يتجاوز فكرة التدريب التقليدى؛ فهو يضع المتدرب فى قلب تجربة تهدف إلى «تلقى الفن من أساتذته، ومعايشة ممارسيه، وإتقان تقنياته، ثم الانتقال من حفظ التراث إلى القدرة على استلهامه وتطوير أدوات التعبير الفنى والإبداعى من داخله.

همت مصطفى

التجريب تحت ضغط رأس المال..

المسرح بين التمويل والاستقلال

أقيمت صباح يوم الأحد ٦ سبتمبر ٢٠٢٦، بالمجلس الأعلى للثقافة، فى الفترة من الساعة ١٠:٣٠ صباحًا حتى ١٢:٣٠ ظهرًا، ندوة «التجريب وآليات النظام الرأسمالى العالمى»، وذلك ضمن الجلسة الأولى من فعاليات «المحور الفكرى» للدورة الـ٣٣ من مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، بمشاركة نخبة من الباحثين والمسرحيين من مصر والعالم العربى، لمناقشة العلاقة بين التجريب المسرحى وآليات النظام الرأسمالى، وتأثير منظومة التمويل والإنتاج فى استقلال التجربة الفنية وقدرتها على المقاومة والاشتباك مع الواقع.

وأدار الجلسة أ.د. أحمد مجاهد، أستاذ الدراما والنقد المسرحى بكلية الآداب - جامعة عين شمس، والمدير التنفيذى لمعرض القاهرة الدولى للكتاب فى دورته الـ٥٧، وبمشاركة كل من د. عز الدين بونيت من المغرب، والسفير على شبيب من العراق/فرنسا، ود. سيد الإمام، أستاذ الدراما والنقد المسرحى بالمعهد العالى للفنون المسرحية، وأ.د. عمر بوجليدة من تونس، فيما تولى أ.د. عاطف بهجات مهمة مقرر الجلسة.

أحمد مجاهد: هل التجريب ثـورة فنية فقط أم ثورة اجتماعية؟

فى مستهل الجلسة، رحب أ.د. أحمد مجاهد بالحضور والمشاركين، معربًا عن سعادته بـإدارة هذه الندوة ضمن فعاليات الدورة الـ٣٣ من مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، موضحًا أن عنوان «التجريب وآليات النظام الرأسمالى العالمي» يطرح مساحة واسعة للتفكير فى العلاقة بين التجريب والمنظومة الاقتصادية والسياسية التى تحيط بالإبداع.

وأشار مجاهد إلى أن كل باحث من المشاركين سيتناول جانبًا من جوانب التجريب وآليات النظام الرأسمالى العالمى، مؤكدًا أن العنوان يحمل أبعادًا فكرية واقتصادية فى الوقت نفسه، ويطرح تساؤلات حول ما إذا كان التجريب يتم داخل النظام العالمى، سواء كان رأسماليًا أو نيوليبراليًا أم أنه يقف فى مواجهته ويبحث عن آليات مختلفة لمقاومة النظام السائد.

وأوضح أن السؤال لا يتوقف عند علاقة التجريب بالمنظومة الفكرية، وإنما يمتد إلى إمكانات الإنتاج فى ظل هذا النظام، وكيف يمكن للمسرح التجريبى أن يجد مساحات للعمل والاستمرار فى ظل آليات السوق والتمويل.

وتوقف مجاهد أمام مقولة «التجريب هو ثورة»، متسائلًا: هل المقصود بالثورة هنا ثورة فنية وجمالية فقط، أم أن التجريب يمكن أن يتحول إلى ثورة اجتماعية أيضًا، تطرح أسئلة حول الواقع وتسعى إلى نقده وتغييره، وليس مجرد تحقيق قفزة فنية أو جمالية؟

وأشـار إلى أن فكرة التجريب فى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى ارتبطت منذ بداياته برؤية مؤسسه الراحل د. فريد الفلاحجى، موضحًا أن فكرة التجريب جاءت فى جانب منها «من أعلى» وليس من أسفل، وهو ما يفتح بدوره سؤالًا حول علاقة المؤسسة بالتجريب، ومدى قدرة المؤسسة على احتضان أشكال فنية تسعى إلى الخروج على الأطر التقليدية.

وأكد أن مصر والعالم العربى ربما لم يكونا فى البداية على الدرجة نفسها من الاستعداد لمفهوم التجريب، إلا أن المشهد العربى أصبح يضم أسماء وتجارب مهمة أسهمت فى تطوير المسرح التجريبى وأصبحت لها إسهامات واضحة فى حركة المسرح التجريبى عالميًا.

ثم قدم المشاركين، داعيًا كل باحث إلى تقديم ورقته فى حدود ١٥ دقيقة، كما رحب بأ.د. عاطف بهجات، مقرر الجلسة، وأشار إلى اهتمامه بالنقد والأدب الحديث، وإلى مؤلفاته وأبحاثه المرتبطة بالصراع والأسطورة فى المسرح.

عز الدين بونيت: الثقافة عند بوابة الاقتصاد

قدم د. عز الدين بونيت، من المغرب، ورقته البحثية بعنوان «تحولات الإبـداع والإنتاج واستراتيجيات المقاومة فى ظل الرأسمالية المعاصرة»، مستهلًا حديثه بتوجيه الشكر إلى إدارة المهرجان والدكتور سامح مهران، رئيس مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، على إتاحة هذه المساحة للنقاش.

وأشار بونيت إلى أن الثقافة تمثل واجهة يتعامل الإنسان من خلالها مع العالم، موضحًا أنه من دون هذه الواجهة يبدو العالم متشظيًا وغير مفهوم، كما يحدث عندما نستخدم جهاز الكمبيوتر أو الهاتف من دون معرفة الواجهة التى تمكننا من التعامل مع الشفرة الداخلية للجهاز.

وأوضـح أن ورقته تتحرك عبر ثلاثة محاور أساسية، هى: الثقافة عند بوابة الاقتصاد، والمسرح التجريبى والرأسمالية الجديدة، ثم استراتيجيات المقاومة.

وتناول التحولات التى عرفتها الصناعات الثقافية منذ اختراع الطباعة بالحروف المتحركة على يد جوتنبرج، معتبراً أن هذا التحول كان من أبرز التحولات الحضارية التى مهدت لبدايات الصناعات الثقافية فى القرن الخامس عشر.

وأشار إلى أن الصحافة تطورت من الأخبار المكتوبة بخط اليد إلى الأخبار المرتبطة بالموانئ والأسواق فى القرن السادس

عشر، ثم ظهرت الدوريات فى القرن السابع عشر، وأصبحت الصحافة فى القرن الثامن عشر منتدى رئيسيًا للنقاش الفكرى والسياسى، وأسهمت فى نشأة أشكال أدبية حديثة مثل الرواية والقصة القصيرة، إلى جانب تطور النقد المسرحى.

وأضاف أن القرن التاسع عشر شهد تطور الطباعة البخارية وانتشار الصحف على نطاق واسع، لتتحول الصناعة الثقافية فى بداياتها إلى عملية إعادة إنتاج للمنتج الثقافى الأصلى.

وأشار إلى تأسيس وكالة الأنباء الفرنسية عام ١٨٣٥، موضحًا أن الخبر نفسه أصبح سلعة ثقافية قابلة للتداول.

وأوضح أن القرن العشرين شهد توسعًا هائلًا فى الوسائط التى تحمل الثقافة، مع ظهور السينما والتصوير الفوتوغرافى والإذاعة والتليفزيون ثم البث الفضائى والوسائط الرقمية، لافتًا إلى أن كثيرًا من هذه الاختراعات لم تكن مصممة فى بدايتها خصيصًا لأغراض ثقافية، لكنها تحولت لاحقًا إلى أوعية ووسائط لنقل الثقافة.

وتطرق إلى مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية، عندما دخلت الثقافة بصورة أكثر وضوحًا إلى المجال السياسى والدولى، مشيراً إلى تأسيس منظمة اليونسكو عام ١٩٤٥، بعد إدراك أن التصورات الثقافية والمخيال الجمعى كان لهما دور فى إنتاج الصراعات والحروب، وأن الثقافة يمكن أن تؤدى دورًا فى بناء السلام.

وأشار إلى أن اليونسكو احتاجت حتى عام ١٩٨٢ لإقرار تعريف للهوية الثقافية، من خلال إعلان مكسيكو، ثم توالت الاتفاقيات والمواثيق المتعلقة بالتنوع الثقافى والتراث غير المادى، وصولًا إلى اتفاقية ٢٠٠٥ بشأن حماية وتعزيز تنوع أشكال التعبير الثقافى، إلى جانب اهتمام اليونسكو بالإحصاءات المتعلقة بالصناعات الثقافية والإبداعية.

وانتقل بونيت إلى المسرح، موضحًا أن تعبير «الصناعة المسرحية» ظهر فى فرنسا خلال القرن التاسع عشر، وتحديدًا فى حدود عام ١٨٢٥، عندما استخدمه مديرو المسارح فى سعيهم للحصول على امتيازات ضريبية.

وأكد أن التيارات التجريبية ظهرت فى سياق ضغوط الرأسمالية فى أواخر القرن التاسع عشر، مشيراً إلى تجارب ظهرت فى روسيا وفرنسا وألمانيا، وإلى فنانين لجأوا إلى المختبرات والاستوديوهات بعيدًا عن الأطر الإنتاجية التقليدية.

وأوضح أن عددًا من التجريبيين وجدوا أنفسهم غير قادرين على الدخول إلى المجال الفنى وفق قواعد النظام السائد، فمات بعضهم فنيًا، بينما دفع آخرون أثمانًا قاسية على المستوى الشخصى.

وأشار إلى نماذج للمقاومة، من بينها «مسرح الشمس» Théâtre du Soleil، ومسرح «الخبز والدمى» Bread and Puppet Theater فى الولايات المتحدة، وتجربة «أودين تييتر» التى ارتبطت بالمخرج يوجينيو باربا.

أحمد مجاهد: تسليع التجريب أكثر تعقيدًا من تسليع المسرح

وعقب ورقة بونيت، أوضح أحمد مجاهد أن القول بأن التجريب فى المسرح قديم منذ نشأة المسرح صحيح من زاوية، لكنه يحتاج إلى تدقيق، لأن كل مخرج يقوم بتحويل النص إلى عرض يضيف بالضرورة رؤيته ويجرب فى أدوات العرض، بينما يختلف مفهوم التجريب الحديث الذى ارتبط بتحولات فنية وفكرية ظهرت مع الحداثة.

وأشار إلى أن تسليع التجريب نفسه يبدو أكثر تعقيدًا من تسليع المسرح، لأن التجريب كثيراً ما نشأ خارج الأطر الفنية والاجتماعية السائدة، كما أن عددًا من التجارب المهمة خرج من المسرح المستقل والمسرح المجتمعى.

ثم قدم د. سيد الإمام، أستاذ الدراما والنقد المسرحى بالمعهد العالى للفنون المسرحية، ليتحدث عن ورقته «التجريب وإشكالية التمويل.. قراءة فى نماذج عالمية مختارة».

سيد الإمام: هل يمكن للدولة أن تكون شريكًا فى التجريب؟

أوضح د. سيد الإمام فى بداية مداخلته ضرورة التمييز بين مفهوم التجريب الحديث وبين القول إن كل مسرح هو بطبيعته تجريب، مشيراً إلى أن الحركة التجريبية بمعناها التاريخى والفنى المحدد بدأت بصورة واضحة خلال السنوات العشر الأخيرة من القرن التاسع عشر.

وأكد أن جوهر التجريب فى هذه المرحلة ارتبط باستفادة الفنون من التقدم العلمى والدراسات الحديثة والمناهج، وبخاصة المنهج العلمى فى التفكير والممارسة.

وأشار إلى أن السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر شهدت تداخلًا بين الواقعية والطبيعية والرمزية، مستشهدًا بتجارب أندريه أنطوان ومسرح «المسرح الحر» عام ١٨٨٧، وبول فورت ومسرح الفن عام ١٨٩٠، وتجربة ستانسلافسكى ومسرح موسكو للفنون عام ١٨٩٨، إلى جانب تجارب الواقعية فى ألمانيا وإنجلترا.

وربط الإمام بين هذه التحولات ومفهوم الحداثة عند بودلير، الذى ظهر بصورة مبكرة فى القرن التاسع عشر، موضحًا أن التجريب لم يكن منفصلًا عن التحولات الاجتماعية والفكرية التى شهدها المجتمع الأوروبى.

وأكد أن الحركة التجريبية ارتبطت بما وصفه بـ«أزمة البرجوازية الصغيرة»، موضحًا أن هذه الطبقة، فى ظل التحولات الرأسمالية، كانت تبحث عن أشكال فنية تعبر عن وجودها وأزماتها وأسئلتها الجمالية.

وأوضح أن أوروبا كانت تنتقل من الرأسمالية التنافسية إلى الرأسمالية الاحتكارية، وهى التحولات التى وصلت إلى ذروتها مع الحرب العالمية الأولى، الأمر الذى دفع قطاعات من البرجوازية الصغيرة إلى البحث عن مساحة ثقافية وفنية تعبر من خلالها عن نفسها.

وأشار إلى أن مرحلة ما بين الحربين شهدت ظهور السريالية ومسرح القسوة، معتبراً أن هذه الاتجاهات ارتبطت كذلك بأزمة البرجوازية الصغيرة، ووصفها بأنها «أزمة تحول وليس أزمة ثورة».

وانتقل إلى مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية، خاصة فى فرنسا، موضحًا أن الاحتلال النازى والدور الأمريكى والتحولات السياسية دفعت الفنانين إلى البحث عن مواقع ثقافية جديدة، وظهرت مسارح صغيرة داخل القاعات والغرف والنوادى والأقبية.

وأشار إلى تجربة «مسرح الشمس»، وإلى نموذج لمسرح صغير لم تتجاوز مساحته نحو ٨٥ متراً، معتبراً أن المساحات المحدودة لم تمنع التجريب، بل أصبحت فى أحيان كثيرة جزءًا من شروطه.

وتوقف الإمام عند علاقة المثقف بالسلطة والرأسمالية، موضحًا أن المثقف المنتمى إلى البرجوازية الصغيرة قد يبدأ حياته متمردًا، لكنه قد يعيد إنتاج علاقته بالنظام بعد تحقيق النجاح، حيث ينتقل فى مراحل لاحقة من عمره إلى الدفاع عن المصالح التى أصبح يمتلكها.

ثم طرح السؤال: هل الدولة ممكن أن تكون شريكًا فى التجريب؟

وأشار إلى تجربة «الكوميدى فرانسيز» بوصفه من أقدم المسارح الوطنية فى فرنسا، والذى ارتبط فى بداياته بتراث موليير وراسين، قبل أن تؤدى القواعد التى فرضتها الدولة فى مراحل لاحقة إلى ترسيخ الطابع الكلاسيكى للمسرح وإلى موقف أكثر تحفظًا تجاه بعض الاتجاهات الجديدة، ومنها الرومانسية.

وتناول تجربة فرنسا فى ستينيات القرن العشرين، عندما أنشأت بيوت الثقافة والمسارح المرتبطة بوزارة الثقافة، مشيراً إلى تجارب سعت إلى الوصول بالمسرح إلى المناطق الريفية وإلى جمهور خارج المركز الثقافى التقليدى.

كما أشار إلى تجربة المسرح القومى فى إنجلترا، وجهود جورج برنارد شو وجرانفيل باركر وغيرهما فى بداية القرن العشرين، بهدف تحرير الفنانين من هيمنة المسرح التجارى، وصولًا إلى تأسيس المسرح القومى عام ١٩٦٣، بقيادة لورانس أوليفييه.

وأوضح أن التركيز الكبير على شكسبير داخل المسرح القومى قد يتحول فى بعض الحالات إلى عامل يحد من التجريب بدلًا من أن يكون محركًا له.

السفير على شبيب: عندما يتحول الإبداع إلى سلعة

قدم السفير على شبيب، من العراق/فرنسا، مداخلته حول «جدلية الصراع بين المسرح والأنظمة الرأسمالية»، متناولًا

العلاقة بين المسرح ورأس المال من زاوية نقدية وفلسفية.
وأشار فى بداية حديثه إلى خبرته فى دراسة المسرح فى بغداد، وإخراج نصوص عالمية، والعمل فى مجال التنمية التابع للأمم المتحدة فى عدد من الدول.
واستشهد بمقولة جان لوى بارو: «فن المسرح هو فن الحاضر الراهن، هذا الجيل لن ينتج مسرحًا مجديًا إلا إذا كان هذا الشيء مستوحى من الحاضر الراهن».
وأوضح أن تاريخ الفن يعكس صراع الإنسان من أجل الحرية فى مواجهة البنى المهيمنة، مؤكدًا أن الرأسمالية لا تؤثر فقط فى الإنتاج، وإنما تسهم فى تشكيل الذوق وأنماط الاستهلاك ومعانى الأعمال الفنية.
واستند إلى مفهوم «التشيؤ» عند جورج لوكاتش، موضحًا أن السوق يمكن أن يبتلع النشاط الإنسانى، ويحوله إلى سلعة، بحيث تصبح العلاقات والإبداعات نفسها قابلة للتبادل والاستهلاك.
وقسم علاقة الرأسمالية بالمسرح إلى أربعة مستويات.
المستوى الأول يتعلق بالممثل، الذى قد ينتقل من كونه فنانًا يمتلك رؤية نقدية إلى أداة تجارية أو أيقونة قابلة للتسويق.
والمستوى الثانى يتعلق بالنص، الذى يمكن أن يتحول من أداة لطرح الأسئلة حول الواقع إلى منتج استهلاكى يخضع لمتطلبات السوق.
أما المستوى الثالث فيرتبط بالرسالة المسرحية، التى يمكن أن تنتقل من التطهير والنقد إلى الترفيه السريع والفرجة البصرية.
بينما يرتبط المستوى الرابع بالجهة الممولة، التى قد تنتقل من كونها شريكا فى الإنتاج إلى سلطة مالية مطلقة تتحكم فى العمل.
واستند إلى مفهوم «صناعة الثقافة» عند أدورنو، موضحًا أن تحويل الفن إلى سلعة قد يضعف قدرته النقدية، وأن ضخ ميزانيات ضخمة فى الفرجة قد يأتى أحيانًا على حساب العمق التجريبى.
وأشار إلى دريدا، موضحًا أن الرأسمالية تستفيد من حضور الممثل وتحوله إلى سلعة بصرية، بينما يمكن للمسرح التجريبى استخدام الغموض المقصود لمقاومة المعنى الاستهلاكى المباشر، مؤكدًا أن الغموض هنا اختيار فنى واعٍ وليس ارتباكًا.
كما استند إلى بيير بورديو، مشيرًا إلى أن الرأسمالية يمكن أن تسهم فى تشكيل أذواق استهلاكية سطحية، بينما قد يظل المسرح التجريبى محصورًا فى دوائر محددة، بما يخلق فجوة طبقية تتصل برأس المال الرمزى والاعتراف الاجتماعى.
وتناول أفكار دولوز وجوتارى حول قدرة الرأسمالية على استعمار الحياة والرغبة، وإعادة امتصاص الإبداع داخل السوق، معتبرًا أن التفكيك يمكن أن يكون إحدى استراتيجيات المقاومة.
كما توقف عند بريخت والمسرح الملحمى وتأثير التغريب فى كسر التماهى السلبى مع العرض، وتحويل الخشبة إلى مختبر نقدى.

بيتر بروك ومسرح الفراغ

وانتقل شبيب إلى تجربة بيتر بروك، مشيرًا إلى كتابه «المساحة الفارغة» The Empty Space، وما طرحه من محاولة لتجريد المسرح من العناصر الزائدة.
وأوضح أن بروك قسم المسرح إلى أشكال، من بينها «المسرح الميت» المرتبط بالمسرح التجارى، و«المسرح الخشن» القائم على الشارع والارتجال وعدم الاعتماد على الديكورات المكلفة، و«المسرح الفوري» الذى يركز على الطاقة والابتكار حتى خارج المبنى المسرحى التقليدى.
وأشار إلى تأثير بروك فى تجارب مسرحية فى سويتو استخدمت المسرح فى مواجهة الفصل العنصرى والاستعمار.
وتحدث عن المركز الدولى لأبحاث المسرح الذى ارتبط بتجربة بروك فى باريس، وعن مسرح «بوفيه دو نور»، مشيرًا إلى أن بعض أعمال بروك، ومنها «المهابهاراتا»، أثارت نقاشات حول إمكانية وقوع التجارب العالمية نفسها فى إعادة إنتاج نظرة استشراقية تختزل الثقافات غير الغربية وفق متطلبات سوق المهرجانات العالمية.

أريان منوشكين.. مقاومة نظام النجوم

وتناول السفير على شبيب تجربة أريان منوشكين ومسرح «الشمس» Théâtre du Soleil، باعتبارها نموذجًا للمقاومة الفنية والتنظيمية.
وأوضح أن التجربة قامت على العمل الجماعى والتعلم المشترك، وعلى نموذج إنتاج تعاونى يرفض نظام النجم الواحد، كما تخلت عن الحاجز الرابع، وجعلت الجمهور فى بعض التجارب يجلس على الأرض أو يتحرك بين الممثلين.
وأشار إلى أن الفرقة اتخذت من ثكنة عسكرية قديمة ومصنع سابق للأسلحة فى «بوا دو فينسين» فضاءً لها، وأن نظام العمل قام على المساواة بين أفراد الفريق وتعدد المهام، بعيدًا عن تقسيمات صارمة بين الممثل والمصمم والعامل.
وأوضح أن التجربة استفادت من أشكال آسيوية ويابانية وهندية مثل الكابوكى والكاتاكالى، فى محاولة لمواجهة التجانس الذى تفرضه صناعة الترفيه العالمية.
ولفت إلى المفارقة المتمثلة فى أن منوشكين نفسها تحولت، رغم رفض نظام النجومية، إلى واحدة من أبرز الشخصيات المسرحية المعروفة عالميًا.
وانتقل إلى قضية التمويل، مشيرًا إلى أن تجارب مثل مركز بروك ومسرح الشمس تحصل على دعم مؤسسى وتمويلات عامة وخاصة، إلى جانب الإيرادات، موضحًا أن التمويل الحكومى والمؤسسى يمكن أن يكون ذا وجهين؛ فهو يوفر القدرة على الاستمرار، لكنه قد يتحول فى الوقت نفسه إلى وسيلة ضغط تحد من الاستقلال.
عمر بوجليدة: «أنا أجرب إذن أنا موجود»
قدم أ.د. عمر بوجليدة، من تونس، رؤية فلسفية للعلاقة بين المسرح ورأس المال، موضحًا أن التجريب لم يعد مجرد مغامرة جمالية معزولة، وإنما أصبح فعلًا فكريًا وثقافيًا يمكن أن يمارس المقاومة، ويكشف الوعى الزائف، ويفكك البنى التقليدية.
ودعا إلى الانتقال من الإطار الفولكلورى أو الاستشراقى الذى جرى وضع بعض الثقافات داخله، إلى فضاء نصنعه نحن بأنفسنا، من خلال الحداثة وما بعدها.
وأوضح أن الحداثة ليست مجرد مرحلة تاريخية أوروبية، وإنما سؤال يظهر عندما تتجمد آليات التحول نفسها وتتحول إلى بنى جامدة.
ودعا إلى تجاوز فكرة «المعجزة اليونانية» وحدها فى قراءة تاريخ الفكر، والاعتراف بإسهامات الحضارات السابقة، ومن بينها الحضارة المصرية القديمة.
وأوضح أ.د. عاطف بهجات، مقرر الجلسة، أن ورقة بوجليدة تطرح مفهومًا يمكن صياغته فى عبارة: «أنا أجرب إذن أنا موجود» بدلًا من العبارة الفلسفية الشهيرة «أنا أفكر إذن أنا موجود».
وتناول بوجليدة أربعة مفاهيم رئيسية، هى المسرح التجريبى، والسلعة الرأسمالية، وبنية التمرد، وآليات الامتصاص.
وأكد أن رأس المال يمتلك قدرة على امتصاص التمرد التجريبى وإعادة إدخاله فى النظام، وأن التمويل المؤسسى يمكن أن يتحول فى بعض الحالات إلى إحدى آليات هذا الامتصاص.
عاطف بهجات: «اقتصاد المشاريع» يعيد تشكيل علاقة الفنان بالإنتاج
وفى تعقيبه على الأوراق البحثية، أوضح أ.د. عاطف بهجات أن ورقة عز الدين بونيت تحتاج إلى قراءة كاملة، لأن العرض الشفهى ركز بصورة أكبر على علاقة الثقافة بالاقتصاد، بينما تذهب الورقة إلى العلاقة بين المسرح التجريبى والرأسمالية.
وأشار إلى أن العلاقة بين الفن والاقتصاد ليست دائمًا علاقة صدام، وإنما يمكن أن تكون هناك علاقة إيجابية من خلال ما أسماه «اقتصاد المشاريع» و«الرأسمالية الفنية».
وضرب مثالًا بمهرجان أفينيون، مشيرًا إلى العائد الاقتصادى الكبير الذى تحققه الفعاليات الثقافية، وإلى أن معارض الكتب والمهرجانات السينمائية والمسرحية أصبحت جزءًا من اقتصاد التجربة.
وتحدث عن «اقتصاد التجربة»، وعن تحول الفنان فى بعض النماذج المعاصرة إلى مدير مشروع ومنتج للمحتوى، وهو ما يعيد صياغة العلاقة بين الإبداع والسوق.
وأشار إلى نموذج ديزنى، وما يرتبط به من تجارب ترفيهية وسياحية، لافتًا إلى ضخامة العائدات الاقتصادية المرتبطة بهذا القطاع.
كما تحدث عن الأشكال المسرحية التى تتجاوز القوس المسرحى التقليدى، وعن الاقتصاد التعاونى واقتصاد الهبة والتضامن بوصفها نماذج بديلة يمكن أن تطرح نفسها فى مواجهة منطق السوق.
وعن ورقة سيد الإمام، أوضح بهجات أن النماذج التى قدمها الإمام عالمية، مشيرًا إلى أن التجريب الحديث ارتبط بالسنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر وبالتطور العلمى، وتجارب ستانسلافسكى ومسرح الفن فى باريس والواقعية الإنجليزية.
وأشار إلى علاقة التجريب بأزمة البرجوازية الصغيرة، وإلى المراحل الثلاث التى عرضها الإمام: ما قبل الحرب العالمية الأولى، وما بين الحربين وظهور اتجاهات مثل مسرح القسوة، ثم مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية وظهور المسارح الصغيرة والفقيرة.
وتحدث عن بيوت الثقافة الفرنسية، وعن الواقعية الاشتراكية التى تقننت عام ١٩٣٢، كما أشار إلى أن بعض التجارب التجريبية احتاجت إلى موارد وقادة ومساحات ومواد خام وسوق، مستشهدًا بتجارب ستانسلافسكى وجوردون كريج.
ولفت إلى أن دعم أصحاب المال لبعض التجارب ليس ظاهرة منفصلة، مستشهدًا بدور الأميرة كولا تورين فى دعم تجربة ميرخولد، ومقارنًا ذلك بأمثلة مصرية ارتبطت بدعم عائشة فهمى لتجارب يوسف وهبى.
وعن ورقة السفير على شبيب، أشار بهجات إلى أهمية المستويات الأربعة التى طرحها، وهى الممثل والنص والرسالة والممول، كما تناول بريخت والتغريب والحاجز الرابع وتجربة

أريان منوشكين.

وأوضح أن الغموض قد يتحول، إذا زاد عن الحد، إلى عائق أمام التواصل مع الجمهور، مشيرًا فى الوقت نفسه إلى أنه لا يتفق مع رفض الدعم المؤسسى بصورة مطلقة، مستشهدًا بتجارب مثل المسرح القومى الجزائرى، التى يرى أنها تؤكد أن الدعم المؤسسى لا يعنى بالضرورة غياب التجريب.

وعن ورقة عمر بوجليدة، توقف بهجات عند عبارة «أنا أجرب إذن أنا موجود»، مؤكدًا أهمية فكرة امتصاص رأس المال للتمرد، لكنه أشار إلى أن الورقة اعتمدت بصورة كثيفة على الفلسفة الغربية، بينما كان من الممكن توسيع مساحة الأمثلة العربية.

واقترح الاستفادة من تجارب عربية مثل فاضل الجعايبى، وجواد الأسدى، وعبد الكريم برشيد والمسرح الاحتفالى، وإدريس، إلى جانب جهود أسعد عرابش/أردش وسميرة محجوب فى الترجمة ونقل الفكر المسرحى.

مداخلات الجمهور: هل يمكن أن تكون الدولة حاضنة للتجريب؟

وشهدت الندوة عددًا من مداخلات الجمهور التى واصلت النقاش حول العلاقة بين التجريب والرأسمالية والدولة.

وأعرب أحد الحضور عن سعادته بالمشاركة فى فعاليات المهرجان، مؤكدًا أن الندوة أعادت إليه الثقة فى الندوات الفكرية، مستشهدًا بقول الشاعر: «ملأنا السلال بالليالى ونشتكى الكلام»، موضحًا أن ما جرى فى هذه الندوة لم يكن مجرد شكوى أو تكرار للكلام.

وتساءل عن مدى استفادة النيوليبرالية من الماركسية، سواء بصورة إيجابية أو سلبية، كما طرح سؤالًا حول «بضاعة التجريب»، وما إذا كان الغرب قد قدم التجريب إلى العالم بوصفه نموذجًا قابلًا للبيع، أم أن مفهوم السلعة كان جزءًا أصيلًا من التجربة الغربية نفسها.

وأشار إلى أن الغرب نفسه عرف مقاومات عديدة لهيمنة الرأسمالية وتسليع الفن، مستشهدًا بمسرح الشمس ومسرح الخبز والدمى وبريخت.

كما توقف عند فكرة أن التجريب «قفزات فكرية»، وعند مفهوم ما بعد بعد الحداثة، بوصفها سؤالًا يظهر عندما تتجمد آليات التحول، مؤكدًا أهمية استعادة البعد الأيديولوجى.

وطرح سؤالًا على سيد الإمام حول ما إذا كان التجريب، إذا ارتبط بالمنهج العلمى، يمكن أن يحدث من دون هذا المنهج، بالاستفادة من التراث والممارسات الشعبية.

كما اختلف مع القول بغياب مقاومة المثقف المنتمى إلى البرجوازية الصغيرة، مشيرًا إلى أن مثقفين من الطبقة الوسطى فى أوروبا والعالم العربى تعرضوا للسجن والنفى بسبب مواقفهم المقاومة.

واختلف كذلك مع فكرة أن الدولة لم تقدم شيئًا للتجريب، موضحًا أن الدولة قد لا تصنع التجريب، لكنها تستطيع أن توفر مناخًا يسمح له بالنمو، مستشهدًا بالمهرجانات التجريبية التى تدعمها الدولة، ومؤكدًا أن الدولة ليست جمعية خيرية، وإنما تعمل وفق أهداف واستراتيجيات.

مداخلة ثانية: عندما يفقد النقد موقعه التاريخى والسياسى

وفى مداخلة أخرى، أشار أحد الحضور إلى أن ورقة عمر بوجليدة طرحت فكرة «الشيء ونقيضه» بوصفها أساسًا للحظة المعاصرة عالميًا، وما يرتبط بها من القصدية والآلية المحكومة.

وأوضح أن الإشكال لا يصل إلى المسرح فقط، وإنما يمتد إلى النقد والفلسفة، مشيرًا إلى أن النقد فى بداياته كان موقفًا فكريًا وتاريخيًا وسياسيًا، لكنه فى الزمن السائل تحول، بحسب رؤيته، إلى جزء من المنظومة الرأسمالية، وفقد موقعه السياسى والتاريخى، وتحول المعنى نفسه إلى مادة وسلعة.

وأشار إلى أن هذا التحول يهدد بإعادة إنتاج التاريخ والمعنى وفق شروط السوق.

سامح مهران: الرأسمالية قد تسمح للمسرح بمهاجمتها

وفى ختام الندوة، تحدث الدكتور سامح مهران، رئيس مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، موضحًا أن العالم يمكن أن ينقلب على نفسه كما يحدث فى الكرنفالات فى العصور الوسطى، حيث يجرى كسر علاقات القوة القديمة وإعادة ترتيبها بصورة مؤقتة.

وأشار إلى إيمانويل كانط وسؤاله حول البرنامج الأخلاقى للمستقبل، مؤكدًا أهمية التعامل مع الإنسان بوصفه غاية وليس وسيلة، واحترام الفئات المهمشة.

وأوضح أن الخشبة المعاصرة قد تعكس علاقات القوة وتقلبها، لكن هذا لا يعنى بالضرورة أنها أصبحت فى مواجهة الرأسمالية.

وأشار إلى مفهوم «التسامح القمعي» Repressive Tolerance، موضحًا أن النظام الرأسمالى قد يسمح للمسرح بأن يقول كل شيء، بل وأن يهاجم الرأسمالية نفسها، بينما تستمر الرأسمالية فى ممارسة آلياتها بصورة طبيعية.

واستند إلى بول ريكور وفكرة الديمقراطية بوصفها حوارًا لا نهائيًا، موضحًا أن الحوار المستمر يمثل أحد الشروط الأساسية لمواجهة الجمود الفكرى.

وأكد أن الرأسمالية المعاصرة تنتهك أحيانًا مفهوم العقل، وتحوله إلى «عقل وظيفي» لا يستند إلى معايير معيارية أو أخلاقية، وإنما إلى ثنائية النجاح والفشل.

وفى مداخلة ختامية منفصلة، أشار مهران إلى تجربة «الأممية الموقفية» Situationist International وتقنية «التحوير» Détournement، التى تقوم على أخذ عناصر من الإعلانات والثقافة الاستهلاكية، ومنها «ديزنيفيكيشن»، ثم إعادة توظيفها ضد الخطاب الأصلى.

وأوضح أن هذه التقنية تقوم على اختطاف المادة القديمة وإعادة تحويلها، بما يسمح بإنتاج ما يمكن تسميته «التقليد المضاد»، وهو ما يفتح بدوره مساحة جديدة للتجريب والمقاومة داخل الثقافة المعاصرة.

إيمان عبد العزيز

مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى الـ٣٣

ندوة «الجيو-مسرحى» تناقش الجغرافيا والجسد والمتفرج كمساحات للمقاومة والعدالة

ناقشت ندوة «الجيو-مسرحى بين العدالة الاجتماعية وجماليات الأداء» تحولات العلاقة بين الجغرافيا والجسد والمتفرج، ودورها فى إنتاج أشكال جديدة من الأداء المسرحى، وذلك من خلال ثلاث أوراق بحثية قدمت تجارب ورؤى متنوعة من نيجيريا وألمانيا وبلغاريا، والتى نظمت بالمجلس الأعلى للثقافة ضمن فعاليات الدورة الثالثة والثلاثين من مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، والذى أقيم فى الفترة من ١إلى ٨ سبتمبر.

المشاركون فى نـدوة «الجيو-مسرحى بين العدالة الاجتماعية وجماليات الأداء»

وأدارت الندوة الدكتورة أسماء يحيى الطاهر، بمشاركة الدكتورة نورا أمين، والباحث ويلى براجر من بلغاريا، والدكتور وفوندا إلهونجو من نيجيريا، مؤكدة فى مستهل الجلسة أن الأوراق الثلاث تجمع بين اختلاف التجارب الثقافية وتنوع الرؤى البحثية، بما يفتح المجال أمام تلاقح فكرى وفنى ملهم.

وفوندا إلهونغو: بيئة «دلتا النيجر» ليست خلفية للعرض بل مؤدٍّ فاعل فى صناعة المعنى

قدم الدكتور وفوندا إلهونغو من نيجيريا ورقة بعنوان «العنف النفطي: جماليات الأداء وإعادة تخيل دلتا النيجر فى المسرح التجريبى والأفـلام»، تناول خلالها الآثار البيئية والسياسية والاجتماعية لاستخراج النفط فى منطقة دلتا النيجر، وكيف تحولت هذه الحقائق القاسية إلى مادة للأداء الفنى.

وأوضح أن «العنف النفطي» لا يقتصر على الصراعات المسلحة، بل يشمل التلوث الناتج عن التسربات النفطية، وتدمير مصادر الصيد والزراعة، وعسكرة المجتمعات والصراعات المرتبطة بالموارد. كما أشار إلى مفهوم «العنف البطيء»، المتمثل فى التدهور البيئى التدريجى الذى يؤثر فى حياة السكان وصحتهم وعلاقتهم بأرضهم عبر الزمن.

وأكد «إلهونجو» أن مهمة الفنان لا تقتصر على توثيق المعاناة، بل تتمثل فى تحويلها إلى صور وحكايات وحركة وصوت وتجارب جمالية قادرة على كشف أبعاد الواقع. وطرح سؤالًا محوريًا حول ما تفعله جغرافيا دلتا النيجر داخل الأداء نفسه، وكيف تتحول البيئة إلى عنصر مشارك فى صناعة السرد.

واستند الباحث «إلهونغو» إلى مفهوم «الجماليات الـجـغـرافـيـة»، الـذى ينظر إلى المـكـان بوصفه «مؤديًا مشاركًا»، حيث تؤثر الممرات المائية والمناظر الطبيعية والفضاءات العسكرية فى حركة الشخصيات وتكوين الصراع وإنتاج المعنى.

وطبق«إلهونغو» دراسته على فيلمى «الخور» و «دم ونفط»، إلى جانب تجربة مسرحية تجريبية، من خلال خمسة محاور تشمل الدراماتورجيا البيئية، والوكالة المكانية والمادية، والأداء الجسدى، والسينوغرافيا، وعلاقة هذه العناصر بالمتفرج. وخلص إلى أن جغرافيا دلتا النيجر لا يمكن التعامل معها باعتبارها مجرد ديكور، بل بوصفها قوة فاعلة تشكل الجسد والسرد والصورة المسرحية

نـورا أمـين: التجريب الأدائى يعيد تعريف المتفرج ويجعل المسرح مساحة للعدالة الاجتماعية

وقدمت الدكتورة نورا أمين ورقة مستندة إلى بحث ميدانى ودراسـات حالة تجريها منذ عام ٢٠١٦ حول التجريب فى الفنون الأدائية فى مدينة برلين، مع التركيز على مفهوم المتفرج والمشاهدة فى مدينة تتسم بالتنوع الثقافى والهجرة والشتات.

وأوضحت «نورا» أن برلين تضم عددًا كبيرًا من الفنانين المنتمين إلى خلفيات مهاجرة ومتعددة الثقافات، وهو ما انعكس بصورة مباشرة على المشهد الأدائى وعلى طبيعة جمهوره، وأشارت إلى أن هذا التنوع أسهم فى ظهور موجة من التجريب تتجاوز الأشكال المسرحية المستقرة والتقليدية.

نورا أمين: مفهوم «المشاهدة المتجانسة» بدأ فى التلاشى ليحل محله متفرج متعدد الانتماءات والخلفيات والثقافات

وأكدت «أمين» أن مفهوم «المشاهدة المتجانسة» بدأ فى التلاشى، ليحل محله متفرج متعدد الانتماءات والخلفيات والثقافات، وحضور فنانين ينتمون إلى ثقافات الجنوب العالمى أسهم فى إعادة تعريف العلاقة بين الفنان والجمهور، وفى تطوير أشكال طقسية وتفاعلية وتشاركية للأداء.

نورا أمين تستند فى بحثها إلى ثلاث تجارب لفنانين وفرق ذات أصول ثقافية متنوعة

واستندت نورا أمين فى بحثها إلى ثلاث تجارب لفنانين وفرق ذات أصول ثقافية متنوعة، مؤكدة أن هذه التجارب تجمع بين ثقافات أداء مختلفة والنشاط السياسى المناهض للعنصرية والاستعمار والساعى إلى العدالة الاجتماعية.

وأضافت أن هذه الممارسات تعيد الاعتبار للتجارب والسير الذاتية، وتكسر التحيزات التى تنظر إلى المواد الشخصية باعتبارها أقل احترافية، لتفتح بدلًا من ذلك مساحات جديدة لإنتاج المعرفة والتواصل الإنسانى.

ورأت أن المسرح يمكن أن يتحول إلى مساحة متكافئة يصبح فيها الفنان والجمهور شركاء، مشددة على أن التجريب الأدائى يمثل فعلًا سياسيًا وفنيًا فى آن واحد، لأنه لا يكتفى بانتقاد التمييز والهرمية، بل يتيح ممارسة بديلة للعلاقات الإنسانية، ويجعل من «التواجد معًا» تدريبًا حقيقيًا على إمكانية تغيير الواقع وتحقيق العدالة الاجتماعية.

ويلى براجر: الجسد فى الفنون الأدائية «عملة» تحمل قيمًا ثقافية وسياسية واقتصادية

أما الباحث ويلى براجر من بلغاريا، فتناول فى ورقته مفهوم «الجسد كعملة» فى الفنون الأدائية والرقص المعاصر، موضحًا أن الجسد فى العالم المعاصر لم يعد مجرد أداة فنية، بل أصبح حاملًا لقيم اقتصادية وثقافية وسياسية واجتماعية.

وأشار إلى أن الجسد فى سوق الفنون الأدائية ينتقل بين المهرجانات والعقود والإقامات الفنية والإنتاجات المشتركة، ويمكن أن تصبح الهوية الثقافية والجغرافية والجماليات المرتبطة به جزءًا من عملية إنتاج القيمة الفنية.

وركز «براجر» على تجربة شرق وجنوب شرق أوروبا، لا سيما بلغاريا، فى مرحلة ما بعد عام ١٩٨٩، وسقوط جدار برلين، الذى أحدث تحولًا سياسيًا وثقافيًا أنهى احتكار الدولة للمؤسسات الفنية، وأتاح ظهور المبادرات المستقلة والمنظمات غير الحكومية والمهرجانات والمنصات الجديدة.

وأوضح «براجر» أن الفنون الأدائية قبل هذا التحول كانت خاضعة لسيطرة الدولة وللسرديات الأيديولوجية، بينما شهدت المرحلة اللاحقة توسعًا فى استقلال الفنانين وانفتاحًا على الشبكات الدولية والإنتاجات المشتركة.

وأكد «براجر» أن هذا التحول أتاح للجسد والفنون المعاصرة مساحة أكبر للتجريب والحركة والتبادل، مشيرًا إلى أهمية المهرجانات والإقامات الفنية والشراكات الدولية فى ضمان استدامة الفنانين والعروض وتوسيع آفاق الحوار الثقافى.

واختتمت الندوة بتأكيد أهمية النظر إلى الجغرافيا والجسد والمتفرج باعتبارها عناصر فاعلة فى العملية الأدائية، لا مجرد مكونات ثابتة، بما يفتح المسرح على إمكانات جديدة للتجريب والمقاومة وإنتاج المعرفة والبحث عن العدالة الاجتماعية.

دعم التجريب والانفتاح على أحدث الاتجاهات فى المسرح المعاصر

وأقيمت الدورة الثالثة والثلاثون من مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى برئاسة الدكتور سامح مهران، فى الفترة من ١إلى ٨ سبتمبر المقبل، على مسارح القاهرة الكبرى، وتتضمن إلى جانب عروضها المسرحية برنامجًا فكريًا وورشًا تدريبية وفعاليات موازية، فى إطار توجه المهرجان إلى دعم التجريب والانفتاح على أحدث الاتجاهات فى المسرح المعاصر.

همت مصطفى

المهرجانات المسرحية فى مصر..

وفرة تُنعش أم تزاحم يُربك؟

تشهد الساحة المسرحية فى مصر تزايدًا ملحوظًا فى عدد المهرجانات، بما يعكس حيوية فنية ورغبة فى توسيع دوائر العرض والتفاعل. غير أن هذا الزخم يثير تساؤلات حول تأثيره على جودة العروض ومدى قدرته على تحقيق تأثير حقيقى ومستدام. ومع تقارب المواعيد وتداخل الفعاليات، يبرز التحدى فى تحقيق التوازن بين الكمّ والتنظيم، بما يضمن الاستفادة من هذا الحراك دون الوقوع فى فخ التشتت أجرينا

هذا التحقيق مع مجموعة من المسرحيين الذين يمتلكون خبرات واسعة فى اقامة المهرجانات والذين اوضحوا وجهات نظرهم المختلفة حول زخم المهرجانات وتنظيم مواعيدها منعا لتداخلها وايضا حول جدوها.

رنا رأفت

الحل فى توزيع المهرجانات على مدار العام

ترى د. دينا أمين، مديرة المهرجان التجريبى، أن مسألة تعدد المهرجانات المسرحية تحمل وجهين؛ فمن ناحية يمكن أن تسهم فى تنشيط الحركة المسرحية، لكن الكثرة المفرطة منها قد تؤدى إلى نتائج عكسية، أبرزها تشتيت الجمهور وإرباكه، وهو ما ينعكس مع مرور الوقت على تراجع نسب الاهتمام. وتؤكد أن القيمة الحقيقية لا تكمن فى عدد المهرجانات، بل فى جودة ما تقدمه، وتميز برامجها، وقدرتها على خلق تجربة فنية وثقافية متفردة.

وتضيف أن تقارب المواعيد الزمنية بين المهرجانات يخلق حالة من "الربكة" على مستويات متعددة، سواء من حيث الحضور الجماهيرى أو المشاركة الفنية أو التغطية الإعلامية، مشيرة إلى أن تقليل عدد المهرجانات مقابل رفع كفاءتها التنظيمية والفنية من شأنه أن يترك أثرًا أعمق ويسهم فى بناء جمهور حقيقى ومستدام.

كما تشدد على الحاجة الملحة لإعادة تنظيم خريطة زمنية واضحة للمهرجانات المسرحية فى مصر، لافتة إلى أن تكدّس أكثر من أربعة مهرجانات خلال شهرى سبتمبر وأكتوبر، جميعها فى القاهرة، يعكس خللًا فى التخطيط يستوجب تدخل الجهات المعنية لإعادة ضبط الإيقاع العام لهذه الفعاليات.

وفى هذا السياق، تقترح د. دينا أمين أن يكون الحل فى توزيع المهرجانات على مدار العام، إلى جانب التوسع الجغرافى فى إقامتها داخل محافظات مختلفة، بما يضمن وصول المنتج الثقافى إلى أكبر شريحة ممكنة من الجمهور فى ربوع مصر، ويمنح كل مهرجان فرصته الكاملة فى التأثير والدعاية دون أن يتأثر بزحام الفعاليات الأخرى.

للمهرجانات المسرحية وجهان بين التوسع الجماهيرى وتحديات التداخل الزمنى

قال د. محمد الشافعى، المنسق العام للمهرجان التجريبى، إن كثرة المهرجانات المسرحية لها عامل إيجابى وآخر سلبي؛ فالعامل الإيجابى يتمثل فى إحداث نوع من التوسع والانتشار لدى الجمهور العام، خاصة غير المتابع لبعض أنواع المسرح مثل المسرح المستقل أو الجامعى أو مسارح القطاعات المختلفة فى الدولة التى لا تعتمد على نصوص معروفة أو نجوم، وبالتالى يكون للمهرجانات دور فى جذب المشاهدين العاديين، وذلك فى حال كان المهرجان ناجحًا وله صدى إعلامى، أو يحظى بتغطية من الجهات الإعلامية لفعالياته، بما يعزز من مشاركته المجتمعية.

وأضاف أن من الجوانب الإيجابية أيضًا إتاحة الفرصة للفنانين لمشاهدة أعمال لفنانين آخرين، خاصة فى المهرجانات الدولية، إلى جانب ما تمثله المهرجانات من حالة بهجة واحتفال واحتفاء بالشخصيات والفعاليات، وهو ما يسهم فى جذب عدد أكبر من المشاهدين، خاصة من غير المهتمين بالمسرح على مدار العام.

وأشار إلى أن السلبيات تتمثل فى التداخل بين المهرجانات، حيث قد يقدم أكثر من مهرجان النوع نفسه من العروض، فضلًا عن أن بعض المهرجانات قد تبتعد عن الهدف الفنى وتركز على الجانب الربحى، وهو ما يؤدى إلى تقديمها بشكل سلبى لا يحقق الدور الذى أُنشئت من أجله.

وتابع قائلًا إن عددًا كبيرًا من مؤسسى المهرجانات، خاصة فى مدن مثل القاهرة والإسكندرية، يختارون مواعيد مرتبطة بالموسم الصيفى، نظرًا للإجازات ووجود الناس لفترات أطول خارج المنازل، إلا أن هذا التوجه يُعد أمرًا مضرًا، إذ لا يجد الجمهور وقتًا للراحة الذهنية بسبب تداخل المهرجانات، حيث ينتهى مهرجان ليبدأ آخر على الفور.

وأوضح أن اللجنة العليا للمهرجانات حاولت أكثر من مرة تنظيم المواعيد، ونجحت أحيانًا فى السيطرة على هذا الوضع، لكن فى أحيان أخرى، خاصة فى المهرجانات الدولية، يصبح من الصعب تغيير المواعيد لارتباطها بأجندة دولية، إذ يتطلب تنظيم مهرجان دولى مراعاة عدم تزامنه مع مهرجانات مماثلة فى المنطقة أو فى دول أخرى، لضمان أكبر مشاركة من العروض وحضور دولى مناسب، وهو ما يجعل تنسيق موعده أكثر تعقيدًا، بينما تظل المهرجانات المحلية فى حاجة إلى تنظيم أكبر، داعيًا إلى عقد اجتماع يضم رؤساء المهرجانات المحلية لوضع خريطة زمنية منظمة لدوراتها.

وأضاف أن المهرجانات لا تقتصر على المسرح فقط، بل تمتد إلى السينما والموسيقى ومهرجانات الأطفال والفنون الشعبية، مؤكدًا أن فكرة الدعاية تعتمد على مدى تأثير المهرجان فى المجتمع، وأن الهدف منها الوصول إلى أكبر عدد من الجمهور العام، وليس فقط المتخصصين أو الممارسين للفن.

وفيما يتعلق بتأثير المهرجانات على الجمهور، أوضح أن الأمر يرتبط بمدى الصدى الإعلامى، مستشهدًا بمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، الذى شهد فى بداياته إقبالًا جماهيريًا كبيرًا، ثم تراجع فى بعض المراحل، قبل أن يعود الإقبال للزيادة مع تغير طبيعة المتلقى، الذى أصبح أكثر تقبلًا لأشكال جديدة من الفرجة وموضوعات مختلفة، مشيرًا إلى أن المهرجان التجريبى بطبيعته لا يقدم عروضًا تقليدية، ولا يشترط أن ترضى جميع الأذواق، فالتجريب يعنى تقديم محاولات قد تنجح أو لا تنجح، وهو ما يشكل جزءًا من فلسفته.

واختتم مؤكدًا أن الفرص الدعائية ليست متساوية بين المهرجانات، فلا يمكن مقارنة مهرجان للطفل بآخر للكبار، أو مهرجان موسيقى بمهرجان للهواة، إذ تختلف طبيعة كل مهرجان واستراتيجيته الفكرية، وهو ما يحدد نوع الدعاية ومدى استجابة المجتمع لمتابعته.

بين وفرة المهرجانات وجودة المخرجات.. التوازن ضرورة لا رفاهية

يؤكد الناقد د. محمود سعيد أن أى حركة أو فعل مسرحى يُعد فعلًا إيجابيًا فى جوهره، ويحمل العديد من المفردات المسرحية المهمة المطلوبة، مشيرًا إلى أن كثرة المهرجانات المسرحية يمكن أن تؤدى أدوارًا إيجابية متعددة إذا ما تم التعامل معها بوعى. فهذه الكثرة تتيح فرصًا أكبر للعرض، وتسهم فى إبراز الجيد والمميز من النصوص والعروض والممثلين والسينوغرافيين، كما أن تعدد المشاركات يتيح نقل الخبرات وتداولها بشكل فعال، شريطة أن تُمنح الفرص للجميع بشكل متوازن، بحيث لا تتكرر الوجوه ذاتها باستمرار وكأنها تحتكر المهرجانات، فى مقابل غياب وجوه جديرة بالمشاركة والظهور.

ويضيف أنه من المفترض أن يستفيد العرض الذى يشارك فى أكثر من مهرجان من كل تجربة يخوضها، من خلال تقليل السلبيات وصقل فريق العمل باكتساب خبرات متنوعة ومتراكمة.

وفى المقابل، يحذر من أن تقارب مواعيد المهرجانات بشكل مبالغ فيه يؤثر سلبًا على العملية المسرحية، حيث يؤدى إلى تضارب فى المواعيد وتشتت ملحوظ، خاصة مع تكدس شهور سبتمبر وأكتوبر ونوفمبر بالمهرجانات العربية، بما يجعلها مواسم مزدحمة بصورة لافتة. ومن هنا، تبرز الحاجة إلى تحقيق توازن ووضع خريطة عربية محكمة لمسار المهرجانات المسرحية، بما يضمن الاستفادة الحقيقية منها بدلًا من الوقوع فى حالة من الخلط والتشتت.

وفيما يتعلق بالدعاية، يشير إلى أهميتها الكبيرة، لكنه يؤكد أن الفرص ليست متساوية بين جميع المهرجانات، إذ ترتبط بعوامل مثل الإمكانات المادية وشبكة العلاقات. ويخلص إلى أن المهرجانات المسرحية تمثل سلاحًا ذا حدين؛ فإذا أُحسن توظيفها بشكل إيجابى، ستعود بالنفع على الفنانين وعشاق المسرح فى مختلف أنحاء العالم العربى، أما إذا أُقيمت دون تخطيط أو تنظيم أو توازن، فسنجد أنفسنا أمام حالة من التكدس، أشبه بالمثل الشعبى «العدد فى اللمون»، حيث تكثر المهرجانات بينما تأتى النتائج ضعيفة وفقيرة.

تفقد هذه الكثرة قيمتها عندما تتحول إلى مجرد استعراض بلا رؤية فنية

قال الناقد والشاعر والكاتب دكتور سيد عبد الرازق زيادة عدد المهرجانات المسرحية على الرغم من كونه ظاهريًا أمرا محببًا وجيدًا إلا أنه سلاح ذو حدين، فمن ناحية يمكن القول إنه ظاهرة إيجابية تعكس حيوية المشهد الثقافى ورغبة المؤسسات فى تقديم منصات

جديدة، كما أنها تمنح الشباب فرصا حقيقية لعرض مواهبهم وتطوير أدواتهم من خلال الاحتكاك المباشر مع الآخرين، ولكن من ناحية أخرى، تفقد هذه الكثرة قيمتها عندما تتحول إلى مجرد استعراض بلا رؤية فنية واضحة، وتخطيط استراتيجى خادم للمشهد المسرحى المصرى، وهو ما يتجلى للأسف كثيراً، ودعينا نتفق أن غياب التميز بين المهرجانات يؤدى أحيانًا إلى تكرار نفس الأسماء والعروض، مما يوقع المسرح فى فخ الرتابة والملل، هذا بجانب الأمور الأخرى المتعلقة بإجازات النصوص وخلافه، فلنا أن نتخيل حجم هذا التكرار، بالإضافة إلى ذلك فكرة المجهود الشخصى للبعض فى تبنى المهرجانات وبالطبع الحصول على الدعم سواء من الوزارة أو المحافظات... إلخ فإن توزيع الميزانيات المحدودة على مهرجانات كثيرة يضعف التمويل المخصص لكل مهرجان، وهو ما يؤثر سلبًا على جودة الإنتاج، ومستوى الضيوف والورش التدريبية، باختصار مسألة زيادة أعداد المهرجانات من عدمه يجب أن تنظر إلى أثر هذه الزيادة، وليس إلى مسألة تتعلق بالكم.

وعن مدى تأثير تقارب المواعيد الزمنية بين المهرجانات على نسب الحضور والمشاركة الفنية والإعلامية أضاف :»إذا خرجنا فى مصر من فكرة التكرار المتعلقة بالعروض، والأسماء المشاركة على كافة الأصعدة، أغلب الظن أن هذا سيتيح فرص أكبر للمشاركة، لكن الواقع أن الاعتماد على هذه الطريقة الموجودة الآن نتيجته أن يجد المبدعون من ممثلين ومخرجين ونقاد أنفسهم مجبرين على الاختيار بين المهرجانات، أو تكرار المشاركات، أو المشاركة على عجل مما يضر بجودة أعمالهم، وبالتالى المشاركة الفنية. أما عن

الحضور الجماهيرى فالواقع ان جمهور المهرجانات المسرحية غالبًا هو من أبناء المسرح ذاتهم، الفرق تحضر لتشاهد الفرق، وهذا له طاقة ووقت وميزانية محدودة، وتكديس المهرجانات فى فترة قصيرة، وفى مواضع جغرافية بعينها، يسبب حالة من عدم اتساع رقعة الجمهور، وهذا يتطلب خطة واضحة بالتوزيع الزمنى والجغرافى أيضا،

وفيما يتعلق بالتغطية الإعلامية فهو أمر أيضا يعتمد على المبادرات الفردية ومستوى علاقات القائمين على المهرجان، لكن على كل يصاب الإعلام الثقافى بالتشتت؛ فبسبب المساحات المحدودة فى الصحف والبرامج، يعجز الإعلام عن تغطية أكثر من حدث بنفس العمق، هذا إذا أقررنا أصلًا بمحدوديته، مما يغيب النقد الفنى الحقيقى ويستبدله بأخبار سريعة ومختصرة، أستطيع بكل أريحية أن أطلب عملية مسح بسيطة للمواطنين العاديين فى الشارع وسؤالهم عن أعظم مهرجان مسرحى مصرى، لنكتشف موقع المسرح الحقيقى والذى هو الفن المباشر المقدم للناس فى الإعلام، فى مواجهة أى تريند.

وعن تنظيم خارطة المهرجانات تابع :» هذا الأمر ليس رفاهية أو ترف، هذا الأمر خطوة ضرورية لإنقاذ المسرح من العشوائية، نحن بحاجة ماسة إلى جدول زمنى موحد ومعلن تشرف عليه الجهات الثقافية المسؤولة، جدول زمنى وجغرافى ونوعى، لأنه ببساطة عملية توزيع الفعاليات بشكل متوازن على مدار العام تضمن استمرار النشاط المسرحى، وتحول المسرح من مجرد مناسبة عابرة إلى عادة مجتمعية دائمة، وهذا التنظيم يمنح إدارات المهرجانات وقتا كافيا للتحضير، واختيار العروض بدقة، والتنسيق مع الفرق المستضافة

محليًا وعالميًا، كما يتيح للجهات الداعمة جدولة ميزانياتها لضمان استمرار الدعم طوال العام، حقيقة ليست الخريطة الزمنية وحدها من تحتاج لإعادة التنظيم، لكن نحتاج لجسارة الاعتراف بضرورة إعادة تنظيم البيت من الداخل على مستويات عديدة، ورغم تثمينى للجهود المبذولة فى الفترة الأخيرة، إلا أننا نحتاج لالتقاط الأنفاس، وعمل مراجعة شاملة لعناصر عديدة لنعرف موقعنا الحقيقى قبل الجدول الزمنى الجديد، ماذا عن البنية التحتية وتأهيل المسارح؟ ماذا عن العدالة الثقافية والبحث فى مسألة تركز الأنشطة المسرحية الاحترافية والكبرى فى مواضع جغرافية بعينها؟ ماذا عن منظومة الإنتاج والتمويل، ومرونة الميزانيات؟ ومواجهة البيروقراطية الإدارية؟ ماذا عن الأجور العادلة للفنانين وميزانيات الديكور والتقنيات الحديثة؟ ماذا عن شراكة القطاع الخاص؟ ماذا عن تجديد الدماء؟ وتحديث المناهج، والورش المستدامة؟ ماذا عن العقبات التى تواجه النص المسرحي؟ ولطالما طلبت إحصائية واضحة فى نهاية العام المالى تقول لنا أعداد ونوعيات النصوص المسرحية فى مواجهة العربية والعالمية ومعرفة مدى إسهام المؤلف المصرى فى صناعة مسرحه، ماذا عن الحركة النقدية والإعلام الثقافي؟ ماذا عن الوصول الرقمى لجمهور المسرح وآليات التسويق؟ هناك تجارب مسرحية حديثة العهد لكن تنظيم كل هذه الأمور جعلها محطات رئيسة فى المسرح ولها تأثير عالمى الآن، ونحن لا تنقصنا الخبرة ولا التجربة، لكن ما ينقصنا حقيقة هو الإيمان بضرورة التقييم والتقويم.

وإستطرد قائلًا :»للخروج من دائرة التكرار والتزاحم، يجب تبنى أفكار تسويقية وإدارية حديثة ترتكز على مجموعة من المحاور بعضها متحقق نسبيًا والبعض الأخر يحتاج أن يوضع فى الاعتبار، منها التخصص الواضح فلا يمكن لكل المهرجانات أن تقدم كل شئ، يجب أن يكون لكل مهرجان هويته الخاصة وهذا التخصص يمنح المهرجان بصمة فريدة تجذب جمهورًا ونقادًا مهتمين بالنوع، الأمر الآخر المهم اللامركزية، يجب نقل بعض المهرجانات إلى المدن والمحافظات الأخرى؛ فالبيئات الجديدة تمنح المهرجان جمهورا شغوفًا ومتعطشًا، وتحميه من منافسة الفعاليات الكبرى فى العاصمة، وتحوله إلى حدث سياحى وتنموى للمنطقة، وأيضا التسويق المستمر طوال العام فمن غير المعقول توقف المهرجانات على قرار فجائى لارتباطه بالميزانية.

المهرجانات المسرحية بين ثراء التنوع وتحديات التنسيق

يرى المخرج عمرو قابيل، رئيس ملتقى القاهرة الدولى للمسرح الجامعى، أن تعدد المهرجانات المسرحية يمثل فى جوهره ظاهرة إيجابية، نظرًا لما تحمله من طبيعة خاصة تقوم على التجمع الفنى، والتنافس، والحضور الجماهيرى والنقدى والإعلامى، وهو ما يسهم فى تنشيط الحركة المسرحية وتحفيز صُنّاعها، فضلًا عن إثراء المشهد الثقافى بشكل عام.

ويؤكد أن العروض المشاركة فى المهرجانات غالبًا ما تحظى بعناية خاصة من فرقها، مدفوعة بالرغبة فى الظهور بأفضل صورة داخل مناخ تنافسى يخضع للتقييم والمتابعة الإعلامية، بما ينعكس إيجابًا على مستوى هذه العروض.

إلا أنه يشدد على أن هذه الإيجابية لا ترتبط بعدد المهرجانات بقدر ما ترتبط بامتلاك كل مهرجان فلسفة واضحة وهوية مميزة، وقدرته على تقديم إضافة حقيقية للمشهد المسرحى، محذرًا من أن تكرار البرامج والأهداف دون تميز أو تخطيط قد يؤدى إلى تشتيت الجهود واستنزاف الطاقات والموارد بدلًا من تنشيطها.

وفيما يتعلق بتقارب المواعيد الزمنية بين المهرجانات، أوضح قابيل أن خريطة المهرجانات فى مصر تتسم بدرجة من التنوع، سواء من حيث المحتوى الفنى أو طبيعة الجمهور أو الانتشار الجغرافى، وهو ما قد يقلل من التأثير المباشر على جماهيرية كل مهرجان، بشرط وضوح هويته وقدرته على جذب جمهوره.

لكنه أشار فى الوقت ذاته إلى أن هذا التقارب قد يؤثر بشكل أكبر على مشاركة الفنانين والنقاد والإعلاميين، خاصة مع تكرار الاستعانة بالأسماء نفسها فى لجان التحكيم والندوات والتغطيات، وهو ما يستدعى ضرورة التنسيق بين إدارات المهرجانات والجهات الثقافية والإعلامية، إلى جانب أهمية وجود مركز إعلامى متخصص لكل مهرجان يضع خطة تبدأ قبل انطلاقه بوقت كافٍ وتستمر خلال الفعاليات وبعد انتهائها. وحول تنظيم الخريطة الزمنية، يرى أن السنوات الخمس الأخيرة شهدت تبلورًا نسبيًا لمواعيد المهرجانات المسرحية، بفضل جهود لجنة المهرجانات بوزارة الثقافة فى تقليل التعارض بينها، إلا أن التحدى الأكبر ما يزال قائمًا فى تداخلها مع فعاليات فنية أخرى كبرى فى مجالات السينما والموسيقى، والتى تستقطب بدورها عددًا كبيرًا من الفنانين والإعلاميين.

وأضاف أن هذا التداخل قد يحرم بعض المهرجانات المسرحية من مشاركة أسماء مهمة، سواء باعتبارهم مكرمين أو أعضاء فى لجان التحكيم أو مشاركين فى الندوات، مما يؤكد الحاجة إلى خريطة ثقافية شاملة تنسق بين مختلف الفنون، وليس المسرح فقط.

واختتم قابيل حديثه بالتأكيد على أن مسؤولية تحقيق التأثير الحقيقى تقع بالأساس على إدارة كل مهرجان، من خلال امتلاك رؤية واضحة وهوية مميزة، والقدرة على مخاطبة الجمهور المستهدف، إلى جانب بناء محتوى إعلامى فعال يبدأ قبل المهرجان بوقت كافٍ ويستمر طوال العام، مؤكدًا أن الدعاية لم تعد مجرد نشر أخبار أو ملصقات، بل أصبحت جزءًا أساسيًا من صناعة جمهور المهرجان وترسيخ حضوره على المدى الطويل.

المهرجانات المسرحية متنفس للشباب وحل إشكالياتها يبدأ بخريطة زمنية متكاملة

قال المخرج هشام السنباطى، رئيس ومؤسس مهرجان «آفاق مسرحية»، إن المهرجانات المسرحية تعد عاملًا إيجابيًا محوريًا فى تنشيط الحركة الفنية ونشر التنوير

والثقافة فى مختلف ربوع مصر، سواء كانت نوعية متنوعة أو متخصصة، وأوضح أن هذه الفعاليات توفر متنَفّسًا حيويًا وفرصة حقيقية لفرق الهواة والمسرح الحر والفرق المستقلة لتقديم إبداعاتها والتعبير عن نفسها، لا سيما أنها تجد صعوبة كبيرة فى تدبير أماكن العرض بسبب الارتفاع الكبير فى إيجارات المسارح، بخلاف مسارح الدولة التى تمتلك ميزانيات وأجندات زمنية وأماكن خاصة بها، وأشار السنباطى إلى أن الإشكالية الحقيقية لا تكمن فى تقارب المواعيد بين المهرجانات، بل فى تكرار مشاركة العرض المسرحى الواحد فى أكثر من مهرجان نتيجة قلة منافذ العرض المتاحة للشباب، مما يجعل بعض المهرجانات تبدو متشابهة، وأكد أن هناك تكدسًا شديدًا فى تنظيم المهرجانات خلال أشهر الصيف والفرص الموسمية (من أغسطس حتى نوفمبر)، بدلًا من توزيعها بشكل متوازن على مدار أشهر السنة الـ ١٢، وهو ما يعود لترك تحديد المواعيد لرغبة القائمين على كل مهرجان بشكل فردى، وقال السنباطى إن الحل يكمن فى وضع خريطة زمنية واضحة ومحددة بالتنسيق بين الجهات المعنية ورؤساء المهرجانات، بحيث يُراعى فى اختيار الموعد طبيعة المهرجان والجمهور المستهدف منه؛ فمهرجانات الطفل يُفضل إقامتها أثناء العام الدراسى لتتكامل مع النشاط المدرسى، بينما مهرجانات الشباب كـ «مهرجان آفاق مسرحية» يجب إبعادها عن فترات الامتحانات لضمان مشاركة صناع العروض وحضور الجمهور، وأوضح أن نجاح أى مهرجان يعتمد بالدرجة الأولى على التنظيم الجيد واحترام الجمهور المستهدف، بداية من اختيار مواعيد عروض مناسبة للجمهور عامة مثل الموظفين والطلبة، وصولًا إلى تنظيم حركة الدخول والخروج، وأشار إلى تحفّظه على اعتماد نظام الحجز الإلكترونى (أونلاين) بشكل كلى، لكونه قد يحرم فئات من المواطنين البسطاء وغير المتمكنين من التعامل مع التكنولوجيا من حقهم فى الاستفادة من الخدمة الثقافية التى تقدمها الدولة، وأكد رئيس ومؤسس مهرجان «آفاق مسرحية» فى ختام حديثه أن الحل الأنسب والأكثر عدالة هو اعتماد التنظيم الميدانى القائم على مبدأ «أسبقية الحضور» وتوزيع بطاقات بأرقام تسلسلية (IDs)، مشيدًا بالتجارب التنظيمية الناجحة فى هذا الصدد مثل تجربة «مركز الهناجر للفنون» وتجربة «مركز الإبداع الفني» تحت قيادة الدكتور خالد جلال.

أزمة المسرح المصرى ليست فى كثرة المهرجانات بل فى بنيته المؤسسية وغياب الاستراتيجيات الحديثة لجذب الجمهور

أكدت منى سليمان، مدير وصلة للفنون، أن المهرجانات

المسرحية لا تُقام بهدف تنشيط الحركة المسرحية كما يُعتقد شائعًا، بل إن وجودها يأتى كنتاج طبيعى لغزارة الإنتاج المسرحى والاحتفاء به، مشددةً على أن العروض هى التى تُوجد المهرجانات وليس العكس.

وأوضحت سليمان أن مصر تمتلك تاريخًا مسرحيًا عريقًا وحجمًا إنتاجيًا هو الضخم فى المنطقة بحكم كثافتها السكانية؛ وهو ما يجعل وجود المهرجانات ضرورة تنظيمية وتسويقية لاستيعاب هذا التنوع الفنى-من مسرح معاصر، وعروض رقص، وتمثيل كلاسيكى-وعرضه للجمهور ضمن أطر احتفالية وخطط تسويقية محددة.

وفى إشارتها إلى الأرقام وحجم الفاعلية المسرحية، كشفت مدير مهرجان «وصلة للفنون» أن الحركة المسرحية فى مصر نشطة للغاية بطبعها ولا تنتظر من يبعث فيها الحياة؛ إذ يُنتج المسرح الكنسى وحده أكثر من ألفى (٢٠٠٠) عرض سنويًا ولهم مهرجاناتهم الخاصة، بينما يقدم البيت الفنى للمسرح (مسرح الدولة) ما يزيد على ٤٠ عرضًا سنويًا، إلى جانب الحضور الدولى والإنتاج الغزير للمسرح المستقل.

وعن الوظيفة الحقيقية للمهرجانات، بيّنت سليمان أنها تتجاوز فكرة «النشاط الثقافى اللطيف»، لتصبح مرآة حقيقية ترصد أزمات الصناعة وتحدياتها؛ فهى الكاشف الفعلى لمستويات الجودة، وتوجهات التمويل، ونسب الإنتاج بين الفنون المختلفة كعروض الرقص مقارنة بالأنواع الأخرى، فضلًا عن كونها سوقًا ممتدًا يتيح لصناع المسرح التلاقى وتبادل الخبرات.

وفى سياق ردها على المطالبات بتقليص أعداد المهرجانات، شددت سليمان على أن الأزمة الحقيقية لا تكمن فى المهرجانات نفسها، بل فى «البنية المؤسسية» وقلة عدد المسارح والمساحات المتاحة للعروض، مؤكدةً أن تقليل المهرجانات ليس هو الحل، ولن يفيد الصناعة، بل المطلوب هو معالجة القصور الشديد فى الخدمات المكملة والداعمة للمسرح.

وأضافت أن حجم الإنتاج المسرحى الضخم فى مصر يفوق بكثير قدرات البنية التحتية والكوادر المتاحة التى تخدم هذه الصناعة؛ حيث نعانى من نقص واضح فى أعداد المسارح المجهزة، والفنيين والتقنيين، والصحفيين المتخصصين، والمساحات الإعلامية المخصصة للمسرح.

ورأت أن الحل يكمن فى تدخل الدولة لتقديم تمويلات متنوعة ودعم برامج تدريب الكوادر، وتوفير التسهيلات التى تمكّن المسرحيين من مواصلة عملهم، بدلًا من التفكير فى تقليص المهرجانات التى تُحدث الزخم وتوجه بؤرة الضوء نحو قضايا وتيمات فنية محددة.

وفى هذا الصدد، دعت سليمان إلى ضرورة إحداث تغيير جذرى فى كيفية تعاطى صناع المسرح مع الجمهور وشبكات التواصل الاجتماعى والصحافة الفنية، واصفة إياها بالدائرة المغلقة التى تحتاج إلى مجهود وأدوات حديثة.

وأوضحت أن أجيال الجمهور الجديدة نشأت فى زمن مختلف يهيمن عليه المنصات الرقمية والأزمات الكبرى كجائحة كورونا؛ وبالتالى فإن هذا الجمهور لن ينجذب للمسرح بنفس الأدوات أو العقليات القديمة التى تعتمد على الخطابات الفردية الطويلة دون الالتفات لمتطلبات التجربة المسرحية المعاصرة.

وأكدت مدير مهرجان وصلة للفنون، أن القطاع الخاص فى المسرح ينتبه جيدًا لأهمية الهوية البصرية وجودة الدعاية والتصوير وتوفير عنصر المتعة لجذب الجمهور، داعيةً صناع المسرح المستقل والعميق إلى الاستفادة من هذه الأدوات التسويقية الحديثة والتركيز على منصات التواصل الاجتماعى والتصميم بصورة احترافية دون الاستهانة بالجمهور أو التعامل معه بعقلية الوصاية.

واختتمت حديثها بالإشارة إلى تجارب دولية مثل بلغاريا، التى تُقام فيها المهرجانات بشكل متتالٍ ومكثف رغم إمكانياتها المحدودة مقارنة بمصر، وكذلك مهرجان أفينيو الممتد لـ ٧٤ عامًا ومهرجان إدنبرة الممتد لـ٧٠ عامًا، مشيرة إلى أن استمرارية هذه المهرجانات مرهونة بامتلاكها رؤية واضحة، وهدفًا محددًا، ومهارات دعاية قادرة على إبراز تميزها وسط أسطول العروض المنافسة، للوصول الفعلى إلى الجمهور المستهدف.

منظمة آل يونسكو

ماتريوشكا مسرحية عبثية

مريم سليمان

يقدم محمد عادل يوسف من خلال منظمة آل يونسكو ماتريوشكا مسرحية، على غرار الدمية الروسية الخشبية الشهيرة التى تتكون من مجموعة دمى متداخلة ذات أحجام متناقصة توضع الواحدة داخل الأخرى- مكونة من ستة نصوص مسرحية كتبها يوجين يونسكو (١٩٠٩-١٩٩٤) فى الخمسينيات من القرن الماضى، ألا وهي؛ مرتجلة ألما (١٩٥٦)، الكراسى (١٩٥٢)، اللوحة (١٩٥٥)، الدرس (١٩٥١)، والمغنية الصلعاء (١٩٥٠)، بالإضا فة إلى خراتيت (١٩٥٩)، أضفت اتساقًا ومعقولية على مسرح يونسكو اللا معقول.

يكسر محمد عادل يوسف الحاجز بين العرض والجمهور منذ بداية العرض، وكأنه يتفق ضمنيا مع الجمهور أن ما على وشك أن يشهدوه هو مسرح عبثى من إبداع يوجين يونسكو، والذى اشتهر بنقد المجتمع من خلال عبثية الحياة اليومية. يستكشف محمد عادل يوسف من خلال عبثية يونسكو ذاتها ماهية الإبداع والقيود المفروضة عليه، بالإضافة إلى قضايا متعددة ما زالت تهم المبدعين فى عصرنا الحالى مثل الهوية والفردية والمغزى من الحياة وفقد التواصل الإنسانى، فما معنى أن تكون إنسانا فى عالم فقد الإنسانية؟

أسهم الديكور الذى صممه محمد عبدالله العشوائى فى كسر هذا الحاجز؛ فعلى الحائط، علقت صورة ليوجين يونسكو برأسه الصلعاء وعينيه الشاردتين محدقا فى الفراغ! وتناثر على الستار صور مطبوعة لغلاف نسخة مكتبة الأسرة الأعمال الكاملة ليوجين يونسكو وكرسى ومظلة ومانيكان، بالإضافة إلى عصفور محبوس فى قفصه، وفى وسط صالة العرض، يتدلى من السقف كرسى هزاز خاوى يلقى بظلاله على حائط الصالة؛ على ظهره بدلة سهرة سوداء وكأنه يرتديها، فتصبح مسرحية «الكراسى» ليونسكو فى ذهن الحاضرين قبل بدء العرض.

يبدأ العرض من خارج الستار حيث تسلط الإضاءة الصفراء التى صممها أحمد طارق على يوجين يونسكو جالسًا إلى مكتبه فى إشارة إلى الصراع الداخلى الذى

يعتمل بنفس يونسكو للتعبير عن أفكاره والصراع الذى يعانيه مع النقاد والأكاديمين فى محاولة منهم لقمع وتطويق إبداعه.

يرتفع صوت النداء: «يونسكو! يونسكووو»!

تتجلى الكوميديا السوداء منذ بداية العرض من خلال الأزياء التى صممتها ميار ممدوح حيث يظهر المنادي؛ بارتولوميوس مرتديا زيا ملونا لمهرج- وهو أداة ذكية لكشف عورات المجتمع بأسلوب ساخر- مما يزيد من حدة السخرية نظرا لأنه فى نص يونسكو الأصلى يظهر فى زى «الأستاذية». (يقوم بدور بارتولوميوس أحمد عباس - الشهير بجمباز- ويقفز على المسرح يمينا ويسارا فى حركات بهلوانية أثناء الحوار، وفوق كتفى شخصية يونسكو التى يؤدى دورها أحمد مخيمر).

يدور الحوار بين يونسكو وبارتولوميوس١عن الإبداع وقوانينه، ويجادل يونسكو أن هذه القوانين «قابلة للجدال والمناقشة»، وهى «تصبح خطيرة وخيمة العواقب حينما تتخذ صفة القوانين المنزلة المعصومة من كل خطأ». يصر بارتولوميوس ١ على موقفه ويضع رأس يونسكو داخل قفص عصفور ساجنا فيه أفكاره الإبداعية التى يحاول تقييدها وفقا لقواعد وقوانين الأساتذة والنقاد. فهل فقد الإبداع حريته؟

يرفع الستار ويظهر الزوجان العجوزان_من شخصيات مسرحية «الكراسي» اللذان يعيشان فى برج معزول ويستعدان لاستقبال ضيوف كثر لإعلان رسالة هامة للإنسانية، ويدور بينهما حوار عن ماضيهما وما فاتهما. صمم «العشوائي» منزلهما وكأنه عشوائى، ولكن دلالاته ليست عشوائية على الإطلاق؛ فيتدلى من سقفه برج ايفل مقلوبا فى إشارة إلى تبدل أحوال باريس وأحوالهما، ومرآة طويلة - فى مقابل كرسيين وطاولة صغيرة يجلسان إليها أحيانًا - لا ينظران إليها أبدا فى إشارة إلى عدم استبصارهما بعزلتهما، وقفص عصفور، ومانيكان خالية، ورؤوس خراتيت، ومظلة متدلية رأسا على عقب، وزهرية، وغطاء مصباح، وأطر لوحات فارغة، وحقيبة سوداء كبيرة كرموز لمسرحيات يونسكو المختلفة. يرتدى الزوجان بعض الأسمال البالية غير المهندمة فى إشارة إلى انعزالهما عن الواقع الخارجى وفقدان اهتمامهما بالمظهر الاجتماعى وحدود اللياقة والأناقة المتبعة، بينما استخدم أحمد طارق الإضاءة الزرقاء الخافتة فى مشاهد الزوجين فى إشارة إلى الكآبة والانعزال اللذان يعيشان فيه.

وفى حين أن الكراسى الأصلية فارغة، والضيوف غير مرئيون، يعيد محمد عادل يوسف إحياء هؤلاء الضيوف فى شخصيات مسرحيات يونسكو الأخرى حين يدق الجرس. يظهر الضيوف تباعا، وبعد أن يخرجون تظل ملابسهم فوق الكراسى الخاوية.

يدخل السيد والسيدة مارتان -وهما زوجان لا يكادا يعرفان بعضهما البعض- وبعد ثرثرة فارغة بينهما فى محاولة للتعرف على بعضهما البعض، ينهض السيد مارتان، قائلًا: «إذن يا سيدتى العزيزة، أعتقد أنه ليس هناك أدنى شك، لقد سبق أن التقينا، وأنت زوجتى...»، وفى ظل تغير الأدوار الجندرية وفقد الهوية التى نمر بها فى عصرنا الحالى، فصممت ميار ممدوح الأزياء بازدواجية جلية حيث يرتدى سعيد سالمان (السيد مارتان) بدلة رسمية بربطة عنق بنية اللون، وترتدى جاسمين خالد (السيدة مارتان) فستان سهرة ساتان أسود مع اكسسوار فضى لامع فى تباه كاذب وحين يستديران تظهر ملابسهما معكوسة؛ فيرتدى السيد مارتان فستان سهرة من الساتان الأحمر، وترتدى السيدة مارتان بدلة وربطة عنق حمراء.

يلج الأستاذ المبجل منزل العجوزين فى حالة من الكوميديا السوداء التى سادت العرض منذ بدايته، حيث يظهر ببدلة ضخمة دون رأس - يختفى بداخلها المؤدى - ويخرج من حقيبته الجلدية «طبلة» ويشرع فى «التطبيل». فقد الأستاذ هيبته وفقد التعليم قيمته.

يظهر سعيد سالمان وأحمد عباس مرة أخرى بدورين «السيد الضخم» و«الرسام» تباعًا. يرتدى «السيد الضخم» سترة لامعة مزينة بالكثير من الإكسسوارات البراقة صممها محمد مهدى فى إشارة إلى إدعاء تلك الطبقة الاجتماعية من الأثرياء الجدد الذين يسيرون فوق الجثث ويعلون من قيمة المال فى مقابل أى شيء آخر، ولا يعلو صوت فوق أصواتهم.

ويظهر أحمد عباس بملابس رثة وملطخة بالألوان، أما لغته الجسدية فهى خنوعة ذليلة؛ يربط السيد الضخم الرسام بحبل ويشد وثاقه ويدهسه بقدمه وعصاه، بينما يتمسك الرسام بلوحته التى ينقلها من إبط إلى إبط إلى أن يخضع أخيرا لهذه السلطة الاستهلاكية التى يفرضها السيد الضخم ويبتاع فنه بثمن بخس، ولكن الفن ليس بسلعة! فهل يمكن تسليعه؟

تظهر جاسمين خالد بشعرها الكثيف المجعد فى دور السوبرانو الصلعاء وتبدأ فى غناء «لا أندم على شئ» Non, je ne regrette rien (١٩٦٠) للمطربة الفرنسية ايديت بياف Edith Piaf (١٩١٥-١٩٦٣(ولكنها لا تنطق بأية كلمات، بل تتبع نفس اللحن بأداء صوتي: «لاااااا بلاااا بلاااااااااا» Blah Blah Blah فى إشارة إلى عجز الكلمات عن التعبير؛ حيث أنها مجرد ثرثرة لا معنى لها، وتدنى مستوى الموسيقى المعاصرة. أثناء تقديم المغنية الصلعاء لأغنيتها، يظهر ورائها قطيع من الخراتيت كجوقتها.

استعان أحمد حسنى ببعض الألحان العالمية فى سياق تقديم الزوجين؛ فحين يتحدثان عن باريس - مدينة النور- التى انهارت وخبا نورها بعد أن كانت مركز الحضارة والثقافة، يرقصان على مقطوعة بيانو La valse d›Amélie «فالس اميليا» (٢٠٠١) التى ألفها

يان تيرسن خصيصا للفيلم الفرنسى Amélie. أما حين يرقص الزوجان مع الرجل ذو رأس الخرتيت، فيرقصون على أنغام Dangerous «خطِر» (١٩٩١) لمايكل جاكسون، وحين تهدهد العجوز زوجها، فتسمع أنغام تهويدة الأطفال الشهيرة Twinkle Twinkle Little Star. هل عمد أحمد حسنى إلى الاستعانة بألحان قديمة، لكنها خالدة أم لا ترقى الأعمال الموسيقية الحالية إلى نفس مستوى الإبداع؟

يغلق الستار وتسلط الإضاءة على يونسكو مرة أخرى! وترتفع أصوات النداء مرة أخرى: «يونسكو! يونسكووو!».

يظهر بارتولوميوس ١، ثم يتبعه بارتولوميوس ٢ (والذى قام بدوره سعيد سالمان مرتديا أيضا زيا ملونا كمهرج)- لم يقدم بارتولوميوس الثالث أسوة بالنص الأصلى، بل ذكره «البارتولوميوسان» كلمحة من السخرية أن الأساتذة لن يتوقفوا عن محاولة أكاديمية الإبداع بفرص القيود على المبدعين، كما يربط «البارتولوميوسان» لاحقًا يونسكو بشارة حمراء كالمستخدمة فى إشارات المرور تأكيدًا على المنع وتقييد الإبداع.

يفتح الستار مرة أخرى! يمتلئ المسرح بالكراسى المعلقة حول الزوجين وكأنها ترتدى ملابس الضيوف الذين استقبلوهما. وأخيرا، يستقبل الزوجان الضيف الأخير؛ الفنان وهو حاف القدمين بملابس سوداء وعينين تائهتين، وحين يهم الفنان بتبليغ الرسالة، يعجز عن التفوه بأى شىء! كأنه فقد صوته، أو بالأحرى فقد حريته للتعبير عن أى شى، فهل فقد الفنان بالفعل حريته فى الإبداع؟

فى النهاية، لا يبدو منظمة آل يونسكو مجرد عرض يستعيد نصوص يوجين يونسكو، بل إنه يعيد فتح التساؤلات القديمة حول الإبداع والنقد، والحرية والهوية والاغتراب، حيث يعيد قراءة عبث يونسكو من داخل واقعنا المعاصر، ليؤكد أن ما طرحه من قضايا لم يفقد راهنيته، بل ربما صار أكثر إلحاحًا فى زمنٍ تتزايد فيه محاولات التأطير والتصنيف والتقنين.

«الناعشون»

ما الحياة إلا انتظار للموت

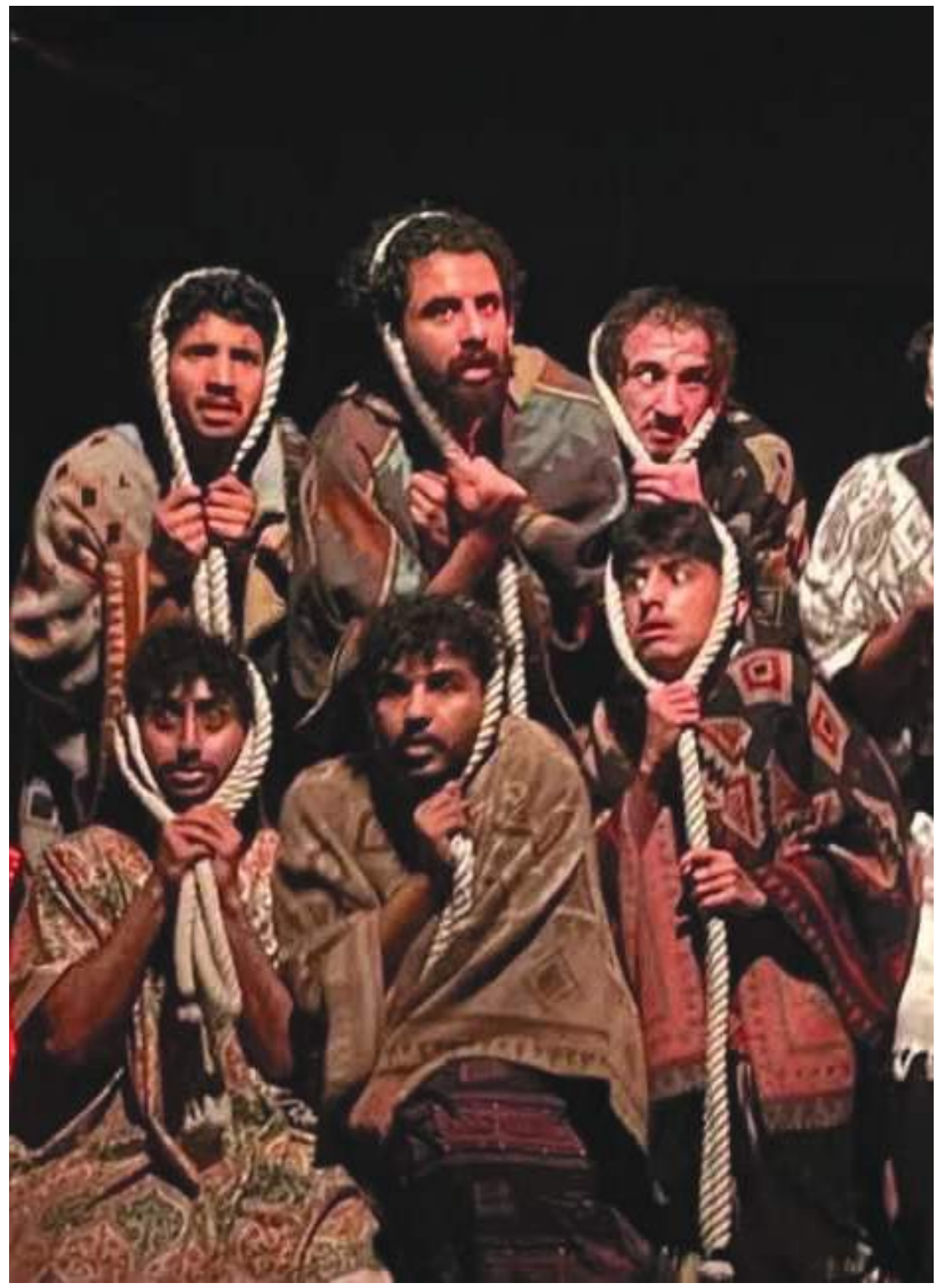
نور الهدى عبدالمنعم

فى دورته الثالثة والثلاثين التى أقيمت بالقاهرة خلال الفترة من ١ إلى ٨ سبتمبر ٢٠٢٦، حصد العرض السعودى «الناعشون» جائزة أفضل مؤلف للكاتب فهد ردة الحارثى، وإذا كان العرض يستحق أكثر من جائزة، فهو يضم أكثر من عنصر من عناصر الفرجة المسرحية المتميزة جدًا، منها: أداء الممثلين، الإضاءة، الموسيقى.

سينوغرافيا وإخراج أحمد الأحمرى، وإنتاج فرقة مسرح الطائف، بطولة مجموعة متميزة من الممثلين السعوديين، وقدم على مسرح ميامى خلال فعاليات المهرجان.

العرض مبنى على فكرة قد تكون غريبة إلى حد ما، فهو يضع المتلقى منذ اللحظة الأولى داخل عالم لا يبدو الموت فيه حادثًا استثنائيًا، وإنما حالة يومية تحيط بالإنسان من كل جانب، عالم تتداخل فيه الحروب والأوبئة والخوف والجوع والنزوح، حتى يصبح الإنسان نفسه شبيهًا بالنعش الذى يحمله الآخرون، ومن هنا فإن العنوان يثير أسئلة من المؤكد فكر فيه المتلقى قبل أن يشاهد العرض هو من هم الناعشون؟ هل هم من يحملون الموتى؟ أم الذين يواصلون الحياة فى عالم فقد ملامح الحياة الحقيقية؟ فالعرض يقدم عالمًا مسرحيًا يقوم على الجماعة أكثر مما يقوم على الشخصية الفردية، فالخشبة لا تستقبل شخصيات مكتملة الملامح بقدر ما تستقبل كتلاً بشرية تتشكل وتتفكك، تتحرك وتتعثر، تحمل النعوش وتستقبلها، ثم تجد نفسها فى النهاية محاصرة بما حملته طوال الوقت، هذه الجماعة ما هى إلا وسيلة للتعبير عن مأساة تجاوزت حدود الفرد إلى الجميع.

ويمتلأ فضاء العرض بكثير من الدلالات الموحية والمتغيرة، فهى ليست ديكورًا ثابتًا لكنها فضاءًا مضطربًا، منها: الملابس المعلقة والأقمشة البيضاء، والحبال الممتدة على الأرض، والأجساد التى تتكشف تدريجيًا من داخل الصورة، وحين تتحرك الجماعة، يصبح الجسد الجماعى نفسه أداة سينوغرافية، فالممثلون لا يتحركون داخل الفضاء فقط، وإنما يعيدون إنتاجه بأجسادهم وحركتهم، أما الحبال فهى من أكثر مفردات الصورة المسرحية قابلة للتحول الدلالى، فهى



فى البداية جزء من المشهد، ثم تتحول تدريجيًا إلى عنصر يثير التهديد والاختناق، خاصة مع تمددها واشتداد حضورها فى الفضاء، ما يجعل الخشبة ليست مكانًا محايدًا تجرى فيه الأحداث، بل تصبح قوة ضاغطة على الشخصيات، مثل الخوف الذى يطوق الإنسان ولا يستطيع الإفلات منه، أما المفردة البصرية الأكثر حضورًا فهى النعوش، لكنها غير مرتبطة بصورة الجنازة التقليدية، فهى فى حركة مستمرة، وتتكاثر وتدفق حتى يبدو المكان عاجزًا عن استيعابها، وهنا تتحول كثافة النعوش من مجرد علامة على الموت إلى صورة للازدحام الإنسانى الذى يصنعه الموت والحرب والفقر والنزوح، وهنا يفقد المكان قدرته على احتضان الإنسان فلا يعود فيه متسعًا للحياة، فلم تعد أزمة موت فردى بل أزمة عالم فقد القدرة على توفير مساحة للحياة.

إن العرض لا يقدم الموت فى صورة واحدة، فهو يقدم مفارقة حادة بين المأساة والاحتفال، فالطبول والموسيقى والحركة الجماعية والرقص المصاحب لوصول النعوش تصنع حالة احتفالية تبدو متناقضة مع طبيعة الحدث، وهذه المفارقة هى التى تمنح المشهد قوته، فحين يتكرر الموت إلى درجة أنه يصبح مألوفًا، تتغير العلاقة به ويصبح الاحتفال بالجنازة رمزًا على الاعتياد على الكارثة من خلال كيفية تعامل المجتمع معه بعد أن فقد غرابته.

ويحتل الجسد الجماعى مساحة أساسية فى العرض، فالممثلون لا يقدمون مجموعة من الشخصيات المستقلة بقدر ما يتحولون فى لحظات كثيرة إلى جسد واحد متعدد الأصوات، وخطوات فردية تتحول إلى حركة جماعية، وصوت منفرد ترد عليه الجماعة، وحركة تبدأ من شخص ثم تنتقل إلى الأخرين، ومن خلال هذا التشكيل يصبح الخوف غير مرتبط بشخص بعينه، فهو خوف جمعى ينتقل بين الأجساد كما تنتقل العدوى.

وفى هذا السياق تكتسب شخصية السارد حضورًا خاصًا، فهو لا يقف خارج العالم الذى يرويه وإنما يصبح بشكل تدريجى جزءًا من أزمته، فوظيفته فى العرض ترتبط بمحاولة تسمية ما يحدث والكشف عنه، لكن الجماعة لا تتعامل معه باعتباره يمتلك الحقيقة المطلقة، بل تحاوره وتسأله، ويقابله المنادى الذى يؤدى وظيفة مختلفة، فهو يحول الكارثة إلى إعلان متكرر، ويعلن أعداد النعوش ويستقبلها كما لو كان يقوم بطقس اعتاد الناس عليه، وتكمن دلالة الشخصية فى أن الموت من خلال تكرار الإعلان عنه يفقد أهميته كحدث جلل ويتحول إلى خبر عابر ويتحول الميت إلى مجرد رقم، وبين السارد والمنادى تتشكل علاقة بين محاولة فهم المأساة ومحاولة التعامل معها كأمر اعتيادى، أما الشاعر فيظهر فى مساحة أكثر التباسًا، فهو يملك اللغة ويوظفها فى مواجهة الواقع، لكنه يميل إلى الزخرفة والمبالغة، على الرغم من قسوة الواقع والذى لا يصلح معه التجميل.

ولأن الأداء جماعيًا فمن الصعب تناول أداء الممثلين بشكل تفصيلى فقد قدم جميع الممثلين أداءً مميزًا، على الرغم من صعوبة الحركة والتشكيل وهم: سامى الزهرانى، بدر الغامدى، ممدوح الغشمرى، عبدالوهاب شندى، مطر زايد، عادل الحارثى، أحمد عدنان، وصقر العتيبى.

ويعتمد العرض على التكرار كتيمة أساسية تجعل الحدث فيه دائريًا من خلال تكرار النعوش والأسئلة والحديث عن الخوف الرحيل، وتكرار الأصوات والحركات، فلا يبدو الموت حادثًا يقع مرة واحدة، بل دورة تعيد إنتاج نفسها، وكلما حاولت الجماعة الخروج، عادت لتواجه الصورة نفسها، وكأن الرحيل نفسه أصبح فعلاً متكررًا لا يصل إلى النهاية.

أما الإضاءة التى صممها ونفذها الفنان عبدالله دوارى، فبالإضافة لدورها الجمالى الأكثر من رائع، فهى تلعب دورًا كبيرًا فى التعبير عن السياق العام للعرض، فالانتقال من الإضاءة الكاملة إلى الخفوت، ثم إلى الضوء الشاحب، يوازى التحولات التى تمر بها الجماعة، فالضوء لا يكتفى بكف الأجساد والأشياء، بل يشارك فى تشكيل الإحساس بالاختناق والفراغ، وفى النهاية حين تتراجع الحركة بشكل تدريجى ويتحول الفضاء إلى حالة أكثر شحوبًا وفراغًا، لا يشاهد المتلقى نهاية حاسمة بقدر ما يشاهد عامًا يفقد قدرته على الاستمرار.

وكذلك الموسيقى التى صممها سلطان الحارثى وصممها نواف الخديوى، تلعب دورًا مهمًا، فالطبول والأصوات الجماعية والخطوات والإيقاعات ما هى إلا لغة موازية للحوار الذى يتحدث عن الموت والخوف والرحيل، فالإيقاع يجعل هذه المعانى محسوسة، كما أن الحركة من الاحتفال الصاخب إلى الحركة البطيئة والباردة فى المراحل التالية، يكشف تحول الجماعة من محاولة مقاومة الواقع إلى الاستسلام لإيقاعه الثقيل.

السيد بدير..

رجل صنع المسرح وصنعه المسرح

محيى الدين إبراهيم

مقدمة

لا يصنع الزمنُ الفنانَ العظيم، بل يصنعه المشروع الذى يكرّس له حياته. ومن هذا المنطلق يقف السيد بدير بين كبار بناة المسرح المصرى، لا بوصفه ممثلًا أو مخرجًا أو مؤلفًا فحسب، بل بوصفه رجلًا آمن بأن المسرح مؤسسة تُبنى، ورسالة تُحمل، وثقافة تُورَّث. فعلى امتداد أكثر من نصف قرن، تنقّل بين خشبة المسرح وكواليسه، وبين الإدارة والإبداع، حتى غدا واحدًا من أكثر الفنانين شمولًا فى تاريخ الحركة المسرحية المصرية.

تكشف هذه الرحلة عن إنسان بدأ من أبسط المواقع، فتعلم أسرار المسرح خطوةً خطوة، قبل أن يصبح أحد أبرز صُنّاعه. لم يتعامل مع الفن باعتباره وسيلةً للشهرة، وإنما باعتباره مشروعًا وطنيًا لصناعة الوعى، لذلك امتد عطاؤه من التمثيل إلى الإخراج، ومن التأليف إلى الإدارة، ومن تأسيس الفرق المسرحية إلى اكتشاف المواهب، ومن خشبة المسرح إلى المدارس والمحافظات والقرى، حتى أصبح المسرح عنده فعلًا حضاريًا يخاطب المجتمع كله.

وهذه الصفحات لا تستعيد سيرة فنان كبير فحسب، بل توثق رحلة رجل صنع المسرح المصرى الحديث، ثم ترك فيه من الأفكار والمؤسسات ما جعل أثره أبقى من حضوره، لتظل تجربته شاهدًا على أن الفن الحقيقى لا يقاس بعدد الأعمال، وإنما بقدرته على صناعة الإنسان.

١. الميلاد والنشأة ١٩١٥

الميلاد فى بلقاس

وُلد السيد بدير عام ١٩١٥ بمدينة بلقاس بمحافظة الدقهلية، فى بيئة مصرية بسيطة شكّلت وجدانه الأول، قبل أن تبدأ رحلته نحو العاصمة، حيث ستتحدد ملامح مستقبله الفنى. ولم يكن هذا الميلاد بداية حياة فنان فحسب، بل بداية مشروع سيترك أثرًا عميقًا فى تاريخ المسرح المصرى.

الانتقال إلى القاهرة

فتح انتقال الأسرة إلى القاهرة أمامه عالمًا جديدًا، فوجد نفسه قريبًا من الحركة الثقافية والفنية التى كانت تشهدها المدينة، ولا سيما فى حى شبرا وشارع عماد الدين، حيث بدأت ملامح شغفه بالمسرح والسينما تتشكل مبكرًا، قبل أن يتحول الإعجاب إلى رغبة حقيقية فى الانتماء إلى هذا العالم.

البيئة الاجتماعية والثقافية

نشأ السيد بدير فى زمن كانت فيه القاهرة تعيش ازدهارًا فنيًا استثنائيًا، فأحاطت به المسارح ودور السينما والفرق الفنية. ولم تكن هذه البيئة مجرد خلفية لحياته، بل كانت المدرسة الأولى التى غذّت خياله، ورسخت داخله قناعة بأن الفن أحد أهم وجوه النهضة الثقافية.

البدايات الأولى للميول الفنية

جذبه المسرح منذ سنوات الدراسة الأولى، ولم يكن انجذابه وليد الصدفة، بل نتيجة شغف مبكر بكل ما يتعلق بالعرض المسرحى. وكان هذا الشغف هو البذرة التى ستنمو لاحقًا لتصنع فنانًا لم يكتفِ بالوقوف فوق الخشبة، بل شارك فى إعادة تشكيلها وإدارة حركتها.

٢. سنوات التكوين والتعليم

الدراسة الابتدائية والثانوية

خلال سنوات الدراسة ظهر ميله الواضح إلى الأنشطة الفنية، فكان المسرح أكثر ما يجذبه داخل المدرسة، حيث وجد فيه مساحة للتعبير عن ذاته، واكتشاف قدراته، بعيدًا عن المناهج التقليدية.

حب المسرح فى سنوات الدراسة

تحول المسرح المدرسى إلى شغفه الأكبر، وأصبح حضوره للعروض ومشاركته فيها جزءًا من تكوينه الثقافى، فبدأ يدرك أن مستقبله الحقيقى يرتبط بهذا الفن أكثر من أى مجال آخر.

أول احتكاك بالمسرح المدرسى

شهدت المدرسة أول تجربة عملية له مع المسرح، وهناك لمس للمرة الأولى طبيعة العمل الجماعى، وأدرك أن العرض المسرحى لا يقوم على الممثل وحده، بل على منظومة متكاملة من البشر والمهارات.

تجربة الإحباط الأولى

عندما أخبره الفنان عبد القادر المسيرى بأنه لا يصلح ممثلًا، تلقى الصدمة بألم شديد، لكنها لم تتحول إلى هزيمة. فقد كانت تلك اللحظة بداية لاكتشاف طريق آخر داخل المسرح، أثبت لاحقًا أنه كان أكثر اتساعًا من التمثيل وحده.

اكتشاف عالم الإخراج وإدارة المسرح

بدلًا من الابتعاد عن المسرح، اتجه إلى تعلم ما يجرى خلف الستار، فاكتشف أن الإخراج والإدارة لا يقلان أهمية عن الوقوف أمام الجمهور، وأن فهم المسرح يبدأ من معرفة تفاصيله الخفية.

أول عمل مساعدًا لمدير المسرح

كانت أول مسئولية يتولاها مساعدًا لمدير المسرح، ومنها بدأ يكتسب خبرة عملية فى تنظيم البروفات، وإدارة الكواليس، والتعامل مع جميع عناصر العرض، وهى خبرة سترافقه طوال حياته.

تعلم أسرار الكواليس

فى الكواليس تعلّم أن المسرح صناعة جماعية، وأن النجاح يبدأ من الأعمال التى لا يراها الجمهور. ولذلك ظل يحمل احترامًا بالغًا لكل من يعمل خلف الستار، لأنه عرف أن الفنان الحقيقى يُصنع هناك قبل أن يظهر على الخشبة.

أثر هذه المرحلة فى تكوين شخصيته المسرحية

وضعت هذه المرحلة الأساس لفلسفته المسرحية؛ فقد آمن بأن القيادة الفنية لا تأتى من الموهبة وحدها، وإنما من المعرفة الشاملة بكل تفاصيل العمل، وهو ما جعله لاحقًا واحدًا من أكثر رجال المسرح المصرى إحاطةً بفنونه وأسراره.

٣. جمعية أنصار التمثيل والسينما

الانضمام إلى الجمعية

كان انضمام السيد بدير إلى جمعية أنصار التمثيل والسينما أول انتقال حقيقى من الهواية إلى العمل المسرحى المنظم. فقد وجد فيها بيئة ثقافية تجمع عشاق الفن ورواده، وتتيح له الاحتكاك المباشر بالحركة المسرحية المصرية فى مرحلة كانت تشهد ازدهارًا ملحوظًا.

أصغر أعضاء الجمعية

لفت الأنظار منذ انضمامه إليها، إذ كان أصغر أعضائها سنًا، لكنه عوض حداثة عمره بشغفه بالتعلم واستعداده لتحمل المسؤولية، ففرض حضوره بين أعضاء سبقوه خبرة وتجربة.

انتخابه سكرتيراً للجمعية

لم يلبث أن انتُخب سكرتيراً للجمعية، وهو منصب كشف مبكرًا عن قدراته التنظيمية والإدارية. فقد جمع بين حب الفن والانضباط فى العمل، وهى صفات ستلازمه فى مختلف مراحل حياته المسرحية.

بداية إخراج المسرحيات

داخل الجمعية خاض أولى تجاربه فى الإخراج، فتعلّم كيف تتحول الفكرة المكتوبة إلى صورة حية على الخشبة، وكيف يقود فريق العمل نحو رؤية فنية واحدة، لتصبح هذه التجارب نواة مشروعه الإخراجى اللاحق.

اكتساب الخبرة التنظيمية والإدارية

أتاحت له الجمعية أن يشارك فى تنظيم العروض وإعدادها، فازدادت خبرته فى إدارة البروفات وتنسيق العمل بين مختلف عناصر الإنتاج، وأدرك أن نجاح المسرح يقوم على حسن التنظيم بقدر ما يقوم على الموهبة.

الاحتكاك برواد المسرح المصري

كان احتكاكه برواد المسرح المصرى مدرسة لا تقل أهمية عن أى دراسة أكاديمية، إذ تعلم من تجاربهم، واستوعب خبراتهم، وراقب عن قرب أساليب العمل الاحترافية، مما وسّع أفقه الفنى ورسخ إيمانه بأن المسرح يُكتسب

بالممارسة المستمرة قبل أن يُدرس فى الكتب.

٤. الاحتراف المسرحي

الانضمام إلى فرقة يوسف وهبي

مثّل انضمام السيد بدير إلى فرقة يوسف وهبى نقطة تحول حاسمة فى حياته، إذ انتقل من التجارب الأولى إلى واحدة من أهم المؤسسات المسرحية فى مصر، ليبدأ رحلته الحقيقية داخل عالم الاحتراف.

العمل مساعدًا لمساعد مدير المسرح

بدأ من موقع متواضع مساعدًا لمساعد مدير المسرح، ولم يرَ فى ذلك انتقاصًا من طموحه، بل اعتبره فرصة لفهم تفاصيل العمل من الداخل، مؤمنًا بأن الطريق إلى القمة يبدأ من معرفة أساس البناء.

الحياة اليومية خلف الستار

عاش تفاصيل المسرح اليومية بكل ما فيها من إعداد وبروفات وتنسيق وتجهيز، فاكتسب معرفة دقيقة بإيقاع العمل المسرحى، وأدرك أن العرض الناجح يُصنع قبل رفع الستار بوقت طويل.

التعلم من العمال والفنيين

لم يحصر تعلمه فى المخرجين والممثلين، بل تعلم من النجارين، وعمال الديكور، وفنيى الإضاءة، وكل من شارك فى صناعة العرض. وكان يرى أن لكل فرد معرفة تستحق الاحترام، وأن المسرح عمل جماعى لا يكتمل إلا بتكامل جميع عناصره.

فهم تفاصيل الصناعة المسرحية

بفضل هذه التجربة الشاملة، أصبح ينظر إلى المسرح بوصفه صناعة متكاملة، تتداخل فيها الجوانب الفنية والإدارية والتقنية، وهو ما منحه رؤية واسعة ميزته لاحقًا عن كثير من أبناء جيله.

فلسفة التعلم من الصفر

خرج السيد بدير من هذه المرحلة بقناعة راسخة بأن الفنان الحقيقى لا يخجل من البدايات، وأن من يبدأ من الصفر يكتسب من الخبرة ما لا تمنحه الشهرة السريعة. لذلك ظل طوال حياته يدعو الشباب إلى أن يتعلموا المسرح من جميع جوانبه قبل أن يطمحوا إلى الأضواء.

٥. مولد الممثل

أول ظهور على خشبة المسرح

جاءت لحظة الوقوف على خشبة المسرح بعد سنوات من التعلم والعمل خلف الستار، فلم تكن صدفة، بل ثمرة استعداد طويل جعله يصعد إلى الخشبة وهو يدرك طبيعة هذا الفن ومسئولياته.

دور السجّان

كان أول أدواره شخصية السجّان، وهى وإن بدت صغيرة، فإنها حملت بالنسبة إليه قيمة استثنائية، لأنها مثلت بداية تحوله من مراقب للعمل المسرحى إلى أحد صُنّاعه أمام الجمهور.

الثقة التى منحها له يوسف وهبى

كان اختيار يوسف وهبى له تعبيرًا عن ثقته فى جديته وقدرته، وهى ثقة منحت الفنان الشاب دفعة قوية، وأكدت له أن الاجتهاد الطويل لا يضيع، وأن الفرصة تأتى لمن يستعد لها.

لماذا لم يشعر برهبة المسرح؟

لم يشعر السيد بدير برهبة الخشبة، لأنه كان قد عاش المسرح من داخله سنوات طويلة. فقد عرف الكواليس، وشارك فى البروفات، وفهم حركة العرض، فأصبحت الخشبة بالنسبة إليه امتدادًا طبيعيًا لما عاشه خلف الستار.

الانتقال من الكواليس إلى خشبة المسرح

لم يكن انتقاله إلى التمثيل انفصالًا عن الكواليس، بل تتويجًا لما تعلمه فيها. ولهذا ظل يرى أن الممثل الناجح هو من يعرف كيف يُدار المسرح كله، لا من يكتفى بمعرفة دوره وحده.

٦. الدراسة الجامعية وعلاقتها بالمسرح

الالتحاق بكلية الطب البيطرى

التحق السيد بدير بكلية الطب البيطرى، فى تجربة عكست احترامه للعلم وإدراكه لقيمته، حتى وهو يزداد تعلقًا بالمسرح يومًا بعد يوم.

التوفيق بين الدراسة والعمل المسرحى

نجح فى الجمع بين الدراسة الجامعية والعمل المسرحى، وهو ما كشف عن شخصية منضبطة قادرة على تنظيم وقتها،

والإيمان بأن المعرفة لا تتعارض مع الإبداع، بل تمنحه عمقًا واتزانًا.

أثر الدراسة فى بناء شخصيته العلمية

أسهمت دراسته فى تنمية التفكير المنهجى لديه، فانعكس ذلك على أسلوبه فى الإخراج والإدارة، حيث اتسم بالتخطيط والدقة وتحليل المشكلات بعيدًا عن الارتجال.

قرار الانحياز للفن

ورغم نجاحه الدراسى، أدرك أن المسرح هو المجال الذى يستطيع أن يحقق فيه رسالته، فاختار الفن عن اقتناع، لا بدافع المغامرة، ليبدأ رحلة كرّس لها حياته كلها.

٧. فلسفة السيد بدير فى تعلم المسرح

التعلم بالممارسة

كان السيد بدير يرى أن المسرح لا يُكتسب بالقراءة وحدها، بل بالممارسة اليومية، وأن الخبرة التى تمنحها الخشبة والكواليس لا تعوضها أى دراسة نظرية.

احترام جميع المهن المسرحية

احترم كل المهن المرتبطة بالمسرح، وعدّها حلقات متكاملة فى بناء العرض، لذلك لم يميز بين عمل وآخر، لأن الجميع شركاء فى نجاح العمل الفنى.

العمل مع النجارين وعمال الديكور

حرص بنفسه على العمل إلى جوار النجارين وعمال الديكور والفنيين، ليعرف كيف يولد العرض المسرحى منذ لحظة بنائه الأولى، وهو ما أكسبه خبرة عملية نادرة.

قيمة الكواليس فى صناعة الفنان

آمن بأن الكواليس هى المدرسة الحقيقية للفنان، لأنها تعلمه النظام، والصبر، والعمل الجماعى، واحترام الوقت، قبل أن تعلمه الشهرة أو التصفيق.

لماذا كان يؤمن بضرورة البداية من الصفر؟

كانت رحلته الشخصية هى الدليل الأكبر على فلسفته؛ فقد بدأ من أبسط المهام حتى أصبح أحد أعمدة المسرح المصرى. لذلك ظل يؤكد أن البداية من الصفر ليست عائقًا، بل هى الطريق الأصدق لبناء فنان يعرف قيمة المسرح، ويستحق الوقوف على خشبته.

٨. السيد بدير مخرجًا مسرحيًا

بدايات الإخراج

لم يدخل السيد بدير عالم الإخراج بوصفه مرحلة تالية للتمثيل، بل بوصفه امتدادًا لرحلته فى فهم المسرح من جميع جوانبه. فقد سبقته سنوات من العمل فى الكواليس، ومتابعة البروفات، وإدارة العروض، وهو ما منحه رؤية متكاملة مكّنته من الانتقال إلى الإخراج بثقة ومعرفة.

رؤيته للمخرج

كان يرى أن المخرج هو العقل الذى يوحّد عناصر العرض، لا الشخص الذى يفرض حضوره على الجميع. فوظيفته ليست

إصدار الأوامر، بل اكتشاف أفضل ما لدى الممثلين والفنيين، وتحويل النص إلى تجربة إنسانية متكاملة.

الإخراج بوصفه قيادة فنية

آمن السيد بدير بأن الإخراج قيادة تقوم على الحوار والانضباط والقدرة على اتخاذ القرار. لذلك حرص على أن يسود التعاون داخل فريق العمل، وأن يشعر كل فرد بأن نجاح العرض هو نجاح للجميع.

أهم المسرحيات التى أخرجها

أخرج عددًا كبيرًا من المسرحيات التى تنوعت بين النصوص الاجتماعية والكوميدية والعالمية، وأسهم من خلالها فى ترسيخ أسلوب يجمع بين احترام النص، وبساطة التقديم، والقدرة على مخاطبة الجمهور.

إخراج «هاملت»

جاء إخراجه لمسرحية «هاملت» ليؤكد قدرته على التعامل مع النصوص العالمية، مع الحفاظ على روحها الفكرية، وتقديمها فى صورة تقربها من المتلقى المصرى دون الإخلال بقيمتها الفنية.

فلسفته فى التعامل مع النص المسرحي

لم يكن النص عند السيد بدير غاية مستقلة، بل نقطة البداية لولادة العرض. لذلك تعامل معه باحترام، مع إيمانه بأن النص لا يكتمل إلا عندما يتحول إلى حياة فوق الخشبة.

٩. السيد بدير مؤلفًا مسرحيًا

بدايات الكتابة

اتجه السيد بدير إلى التأليف بعد أن خبر المسرح ممثلًا ومخرجًا وإداريًا، فكتب من داخل التجربة، لا من خارجها، فجاءت نصوصه مشبعة بخبرة المسرح العملية.

المسرحية الاجتماعية

جعل من المسرحية الاجتماعية وسيلة لطرح قضايا الإنسان المصرى، مستلهمًا شخصياته من الواقع، وموازنًا بين القيمة الفكرية وجاذبية البناء الدرامى.

المسرحية الكوميدية

رأى فى الكوميديا أداة للنقد والإصلاح، لا وسيلة للضحك وحده، فقدم أعمالًا تجمع بين خفة الروح وعمق الفكرة.

المسرحية التاريخية

استلهم التاريخ ليقيم حوارًا بين الماضى والحاضر، مؤمنًا بأن الوقائع التاريخية تكتسب قيمتها حين تنير أسئلة الإنسان فى كل عصر.

الاقتباس والترجمة

تعامل مع الاقتباس بوصفه حوارًا ثقافيًا، فنقل النصوص العالمية إلى البيئة المصرية بروح تحافظ على أصالتها وتمنحها خصوصية محلية.

رؤيته لبناء النص المسرحي

اعتمد فى كتاباته على شخصية حية، وصراع واضح، وحوار يخدم الفعل الدرامى، مؤمنًا بأن النص المسرحى يُكتب ليُعرض قبل أن يُقرأ.

١٠. السيد بدير وإدارة المسرح

الإدارة قبل الإبداع

آمن بأن الإبداع لا يزدهر إلا داخل مؤسسة منظمة، وأن الإدارة ليست نقيض الفن، بل الضمان الحقيقى لاستمراره.

تنظيم الفرق المسرحية

نجح فى بناء فرق تقوم على التعاون والانضباط، وتمنح كل فنان فرصة الإبداع داخل منظومة جماعية.

التخطيط والإنتاج

اعتمد التخطيط العلمى فى اختيار النصوص، وتنظيم البروفات، وإدارة الإنتاج، بما يحقق التوازن بين الجودة والإمكانات.

إدارة العروض

تابع عروضه باستمرار، مؤمنًا بأن نجاح المسرحية يقاس بقدرتها على الحفاظ على مستواها طوال فترة عرضها.

صناعة الجمهور

لم يعتبر الجمهور متلقيًا فقط، بل شريكًا فى العملية المسرحية، لذلك سعى إلى تقديم عروض تحترم عقله وتوسع قاعدة محبى المسرح.

١١. تأسيس فرق مسارح التلفزيون

الدافع إلى إنشاء الفرق

انطلق المشروع من إيمانه بأن المسرح يحتاج إلى عمل مؤسسى يضمن استمراره واكتشاف أجيال جديدة من الفنانين.

اختيار الممثلين

اعتمد معيار الكفاءة والموهبة، جامعًا بين الخبرة والشباب، ليصنع فرقًا قادرة على التطور المستمر.

تكوين أول ثلاث فرق

بدأ المشروع بثلاث فرق مسرحية، شكلت نواة لحركة إنتاج منتظمة داخل مسارح التلفزيون.

النجاح الجماهيري

حققت التجربة نجاحًا واسعًا، مؤكدة أن المسرح الجاد قادر على الوصول إلى الجمهور متى أحسن مخاطبته.

إنشاء ست فرق

دفع النجاح إلى توسيع المشروع، ليزداد عدد الفرق وتتسع مجالات الإنتاج.

الوصول إلى عشر فرق مسرحية

بلغ المشروع ذروته بتأسيس عشر فرق متخصصة، فى تجربة غير مسبوقة دعمت استمرارية الحركة المسرحية.

تقسيم الفرق حسب التخصص

وزعت الفرق وفق تخصصاتها، بما يحقق التنوع الفنى ويرفع كفاءة الإنتاج.

المسرح العالمى

خصصت فرق لتقديم روائع المسرح العالمى، إيمانًا بأهمية الحوار مع التراث الإنسانى.

المسرح الحديث

اهتم بتقديم التجارب الحديثة التى تعبر عن تطور الفكر المسرحى.

المسرح الكوميدى

منح الكوميديا مكانتها بوصفها فنًا يجمع بين المتعة والنقد الاجتماعى.

إنتاج عشرات المسرحيات سنويًا

أسفر المشروع عن حركة إنتاج نشطة جعلت المسرح أكثر حضورًا وتأثيرًا فى الحياة الثقافية المصرية.

١٢. المسرح يصل إلى الجماهير

المسرح خارج العاصمة

رفض حصر النشاط المسرحى فى القاهرة، وسعى إلى نشره فى مختلف أنحاء مصر.

المسرح فى المدارس

رأى فى المسرح المدرسى وسيلة لتربية الذوق وتنمية شخصية الأجيال الجديدة.

المسرح فى المحافظات

عمل على تنشيط الحركة المسرحية فى الأقاليم، إيمانًا بأن الثقافة حق لجميع المواطنين.

المسرح العائم

أسهم فى دعم تجربة المسرح العائم بوصفها نموذجًا لتجديد فضاءات العرض المسرحى.

الوصول إلى القرى

حلم بوصول المسرح إلى القرى، حتى يصبح الفن جزءًا من الحياة اليومية لكل المصريين.

نشر الثقافة المسرحية فى أنحاء الجمهورية

امتد مشروعه ليجعل المسرح وسيلة للتنوير، لا نشاطًا يقتصر على المدن الكبرى.

رؤيته لمسرح الجماهير

آمن بأن المسرح الحقيقى هو الذى يخاطب المجتمع كله، جامعًا بين العمق الفكرى والقدرة على التواصل مع الجمهور.

المشروع الذى تمنى إنجازه قبل رحيله

رغم ما حققه السيد بدير من إنجازات نادرة فى المسرح المصرى، ظل يؤمن بأن مشروعه لم يكتمل بعد. فقد كان يحلم بتحقيق «المسرح السحري»؛ رؤية فنية تمزج بين أصالة المسرح وإمكانات السينما والتقنيات الحديثة، لتمنح العرض المسرحى لغة جديدة أكثر قدرة على التأثير والتواصل. غير أن الزمن لم يمهله ليرى هذا الحلم واقعًا، فبقى مشروعًا مفتوحًا أمام الأجيال اللاحقة.

وتكشف هذه الأمنية الأخيرة عن جوهر شخصية السيد بدير؛ فالمبدعون الحقيقيون لا يقيسون حياتهم بما أنجزوه، بل بما ظلوا يتطلعون إلى إنجازه. لقد أمضى عمره يبنى المسارح، ويؤسس الفرق، ويكتشف المواهب، ويصنع المؤسسات، لكنه ظل يؤمن بأن المسرح فكرة لا تعرف الاكتمال. وربما كان هذا الحلم المؤجل هو أعظم إرث تركه لنا؛ لأنه يذكرنا بأن المسرح لا يعيش بما ورثه من الماضى، بل بما يملكه دائمًا من قدرة على تخيل المستقبل.

وربما كان هذا الحلم المؤجل هو أعظم إرث تركه لنا؛ لأنه يذكرنا بأن المسرح لا يعيش بما ورثه من الماضى، بل بما يملكه دائمًا من قدرة على تخيل المستقبل.

أبحاث باربا المبكرة في مجال أنثروبولوجيا المسرح

قراءة في «البيت الطائر»(٤)

تأليف: ليوناردو مانشيني
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

بعد أن سيطرت الدراما السحرية على «الشر» (مُسبب عدم الاستقرار المُؤلم) عن طريق الغيبوبة (وليس، مع ذلك، التلبس الجامح)، أتاحت بذلك الشفاء. (١) ضمن هذا المنظور الخلاصي، وربما من خلال فترة من العزلة (شرط أساسي في سياق المسرح-المختبر (٢)، أصبحت وسيلة ممكنة لإعداد ذلك عدم الاستقرار تحديدًا، الذي تنطلق منه عملية بناء الحضور. هنا يظهر دور الوسيط، الموجود في العديد من الثقافات، والذي تم النظر فيه وتأمله أيضًا: ذلك الذي لديه علاقة إشكالية مع الوجود، و»الذي يملك القدرة على منح نفسه حضوره الخاص»، يمكنه أن يكشف للناس طريق الخلاص. توقف باربا عند هذه الفقرة، مُلاحظًا كيف صاغ دي مارتينو الساحر من حيث «المسيح السحري».(٣) كما رأينا، فإن التمثيل المسرحي للحضور، المبني موضوعيًا، انعكس أيضًا في المصادر النظرية حيث تم فحصه في غيابه، كفرضية لولادة الثقافة. أُولي اهتمام خاص لمفهوم «الخلاص»، المتجسد في التجربة والتمثيل، في مواجهة زوال الحضور وحده. كما سجل باربا نقد دي مارتينو لـ»ضيق الأفق التأريخي»، (٤) مشيراً إلى مضمونه للنظر فيه مستقبلًا. بالنسبة لعالم الأنثروبولوجيا، «تبين أن التصنيفات التأريخي المستخدمة لفهم التكوينات التاريخية لحضارتنا (أو غيرها من الحضارات المشابهة لها إلى حد ما) غير كافية في العالم السحري»،(٥) لكن باربا رأى أن الوضع مماثل ينطبق على عالم المسرح. قال هذا في عام ١٩٧٨، في فقرة «الصور المضادة للتاريخ» من مقالته «المسرح والثقافة»، حيث أعاد لأول مرة تحديد موقع النقاد.(٦) لاحقًا، في عام ١٩٩٣، في فصل «ملاحظات للمتحيرين (ولي أيضًا)» من كتاب «الزورق الورقي»، ناقش مجددًا التعميمات التي قدمها تاريخ المسرح، والتي ضاع ضمنها «إحساس الحضور الجوهري». (٧)

اختُتمت ملاحظات القراءة بنصٍّ مكتوبٍ من الجملة الأخيرة من كتاب «العالم السحري» ، حيث لخّص دي مارتينو موضوعات المعركة ضدّ الاغتراب، والأساس الكامن وراء الكفاح ضدّ هذه العملية، والغاية النهائية المتمثلة في الحضور: «إنّ المعركة الحديثة ضدّ كلّ شكلٍ من أشكال اغتراب نتاج العمل البشري تفترض، كشرطٍ تاريخي، الكفاح الإنساني لإنقاذ الأساس الجوهري لهذا الكفاح، ألا وهو الحضور المضمون في العالم». (٨)

حياة الممثل على خشبة المسرح

كما هو الحال في أعماله المسرحية، يتداخل المستويان المادي والداخلي في قراءات باربا، وتتشابك معرفيًا. وهكذا، فبالإضافة إلى مقالاته عن الحياة الداخلية للفرد، دقق المخرج في العديد من المقالات المتعلقة بعلم وظائف الأعضاء، ويُظهر حجم التسطير والملاحظات مدى الاهتمام الذي أولاه لها. وبشكل عام، يتضح نهجٌ تغذيه فضولٌ حيوي، لا يهدف بالضرورة إلى وضع نظريات فنية معيارية جديدة، بل يسعى إلى استخلاص

أفكار وتأملات مفيدة لعمل المخرج، من خلال التعامل مع الاكتشافات العلمية الجديدة بدهشة طبيعية، ولكن دائمًا بما يتماشى مع مفهومه للمسرح باعتباره وسيلةً «للحضور» وبحثًا عن «علاقات أكثر إنسانية بين الإنسان والإنسان».

وهكذا يثبت باربا أنه ليس مجرد بطل، بل مراقب دقيق لعصره، قادر على استيعاب عناصر الابتكار واستخلاص تركيبات عملية مفيدة لمجاله. وللتشكيك في صحة ذلك، اضطر بعض نقاده، الذين لم يقتنعوا تمامًا بعد، إلى تناول النقاط المهمة التي وجدها على المستوى العلمي البحت، على الرغم من أن وظيفتها كانت مكتملة بالفعل ومتخلفة عن الركب مقارنةً بالتقدم الذي أحرزه المخرج. ولكن مع غياب مجال العمل (المسرح)، يُجبر كل تأمل نظري في المقام الأول على تحويل التحليل نحو مجالات خارجية عن المجال الذي أُلقي فيه ذلك الخطاب، متجاهلًا الاحتياجات الداخلية التي نظر بها المشاركون إلى الأمور، من الفضاء المتذبذب والمتفاعل لـ»جزيرتهم العائمة».

ضمن هذا المجال الموضوعي الواسع، أبدى باربا اهتمامًا بالغًا ببعض العناصر المحددة. وشملت هذه العناصر تحليل ظاهرة الإرهاق المعقدة، والتي تُعدّ بالغة الأهمية للمخرج وممثليه في سياق المسرح التجريبي،(٩) والتي يمكن النظر إليها من زوايا نظر متعددة. في جلسات الرابطة الدولية لفنون المسرح (ISTA)، تم بحث هذه المسألة، مع الأخذ في الاعتبار وجهات النظر المتنوعة للأساتذة الآسيويين والممثلين المشاركين، حيث اعتقد الأساتذة أنه لا ينبغي أبدًا إظهار الإرهاق على خشبة المسرح، بينما اعتاد الممثلون على إظهاره، كدليل على جودة العمل المنجز.(١٠)

قرأ باربا أحدث الأعمال، التي طُبعت حديثًا في تلك السنوات، حول تأثير أتمتة العمل في المجتمع المعاصر وآثارها على جسم الإنسان، ووجد الكثير من الاهتمام في دراسة دنماركية أُجريت عام ١٩٧٨، والتي تناولت بعض القضايا النقدية الهامة من حيث «التفاعلات بين التوتر الجسدي والنفسي»،(١١) مثل تراكم الوضعيات الخاطئة والتأثير السلبي الذي تمارسه الرتابة.(١٢) أدت التطورات التكنولوجية في مجال الأتمتة، مع انخفاض مشاركة الجسم (على الرغم من إجهاد بعض الأجزاء الطرفية)، إلى اختلالات جديدة، يصعب تحليلها، نظرًا لأسبابها المجزأة،(١٣) مع تداعيات غير مسبوقة على الجهاز العصبي، وعلى الإحساس بالتعب والألم. فاكتسب الوعي بهذا النوع من المشاكل، وهو إرث من الأنظمة الاجتماعية والإنتاجية، أهمية كبيرة وأيد اتباع نهج سلبي في تدريب الممثلين، الذين بدت عضويتهم تتعرض للتقويض بشكل متزايد بسبب إيقاعات وعادات المجتمع المعاصر.

في سياق نقاشٍ مُخصّص حول الإرهاق، وجّه باربا انتباهه إلى مقالٍ آخر من تلك السنوات، بقلم سي. كاميرون، والذي لا يزال متداولًا على نطاق واسع في الأدبيات، بعنوان «نظرية الإرهاق». نُشر المقال في مجلة «إرغونوميكس» عام ١٩٧٣، وتضمّن العديد من التأملات حول الإرهاق، الذي يُفهم على أنه وظيفة وقائية للكائن الحي، وفحص، من بين جوانب أخرى، الدور الذي يمارسه القلق عليه.(١٤) لم تُؤدِّ هذه الحالة الذهنية إلى زيادة الإرهاق فحسب، بل - كما أكّد باربا في النص - أدّت أيضًا إلى إطلاق حلقة مفرغة لدى الفرد أدّت إلى محاولاتٍ مُتزايدة العناد لتكرار التمرين، مع ما يترتب على ذلك من تدهور في جودة النشاط نفسه. (١٥) وكانت إحدى الفرضيات المُثيرة للاهتمام، التي أوردها كاميرون، هي أن ذروة الإرهاق قد تحدث بعد لحظة بذل أقصى جهد، وليس أثناء الجهد نفسه. بمعنى آخر، كان من الممكن أن يكون المرء مشغولاً للغاية لدرجة أنه لا يشعر بالتعب،(١٦) وهو استنتاج ذو أهمية كبيرة إذا ما أخذنا في الاعتبار العادات المرهقة التي غالباً ما تميز الحياة المسرحية، وكذلك تداعياتها على التدريب والتمارين. وتكمن الاستراتيجيات الممكنة للحد من تأثير الإرهاق في إدخال محفزات جديدة، والحفاظ على الاهتمام بالموضوع، وفي التحدي الذي تفرضه المهام الجديدة. وبفضل هذه الحوافز، سيتمكن الفرد من تحمل عبء الإرهاق لفترة أطول، مما يُعاكس تأثيره.(١٧)

كشفت بعض القراءات في علم الأعصاب عن فرصة للاستكشاف، والتي بدت في أواخر سبعينيات القرن العشرين، بفضل نوع من الكتابة التحليلية، أقل تركيزًا على الاستخدام السائد للتقنيات الحديثة. وهكذا تمكن باربا من قراءة نص محاضرة ألقاها عالم الأعصاب مارسيل كينسبورن في جامعة مينيسوتا في فبراير ١٩٧٨ بعنوان «رسم خريطة للفضاء الدماغي السلوكي»، والتي نُشرت لاحقًا كمقال في المجلة الدولية لعلم الأعصاب. وضع خطًا بخط يده على الإشارات إلى انتقال النبضات من نصف كرة دماغية إلى أخرى، باعتبارها نظامًا شديد الترابط.(١٨) ثم لاحظ باهتمام انعكاس هذه العملية التكاملية في الجسم أيضًا، (١٩) والدور الذي يلعبه الكلام فيها، وهو فعل قادر على تغيير التوازن بشكل ملحوظ.(٢٠) ولم يغفل ملاحظة كينسبورن أن قيادة السيارة، على سبيل المثال - وهي حالة من الاستخدام الأمثل للجسم (وهنا بدأ باربا بالتسطير) - تتطلب القيام بحركة واحدة بذراع وحركة أخرى مختلفة بالساق المقابلة.(٢١)

وبفضول مماثل، قرأ أيضًا دراسةً نُشرت عام ١٩٧١

حول العلاقة بين حركات العين والإدراك البصري، من تأليف ديفيد نوتون ولورانس ستارك،(٢٢) وهي مقالةٌ زاخرةٌ بالإرشادات المفيدة لتنظيم الحركة والفضاء على خشبة المسرح بشكلٍ أكثر فعالية.

الهوامش

١- دي مارتينو ١٩٥٨، ١٢٨. حول «علاج» الشامان ل»معاناة» الفرد من خلال «أشكاله الثقافية» الخاصة، انظر أيضًا بيراردي ٢٠٠٩، ٨. لم يكن باربا مهتمًا بالجانب العلاجي، بل بحقيقة وجود طاقات كامنة في الفرد، وبالتالي في الفاعل، والتي يمكن تنشيطها في ظل ظروف معينة (من محادثة مع باربا، ١١ ديسمبر ٢٠٢٠).

٢- لقد رأى باربا مرارًا وتكرارًا في العزلة الأولية للمسرح-المختبر الشرط الأساسي الضروري لتطوير المهنة واكتساب الوعي بالذات ودور الفرد. انظر على سبيل المثال مقالته عن «كورسا دي كونترار»، حيث يقول: «اكتشفت أنا وزملائي، بعد سنوات من العزلة، أننا كنا نعني شيئًا مهمًا للكثيرين»: باربا ٢٠١٩، ٨٣.

3- De Martino 1958, 122.

4- De Martino 1958, 192.

5- De Martino 1958, 192

٦- «غالبًا ما لا تُعدّ الشهادة المكتوبة شهادةً على الشيء المدروس، أو فهمًا له. إنما هي مجرد شهادة على طريقة النظر إليه وأعرافه. ومع ذلك، فهي تدوم، ولهذا السبب تحديدًا تُطيل أمدها بفرض رؤيتها. بالطبع، لا يكتب الممثلون «مراجعات» لجمهورهم، ولا يتركون - كقاعدة عامة - شهادات مكتوبة عن العلاقات داخل المجموعة، أو عن البعد الاجتماعي لمجموعتهم»: باربا ٢٠١٩، ٥٤-٥٥.

٧- انظر باربا ٢٠١٩، ٦٣. في إشارة إلى التصنيفات الشائعة في التاريخ، يكتب باربا: «في ظل هذه الصيغ، وفي ظل هذه المواضيع الجماعية، تختنق الذاكرة الحية. نفقد الإحساس بحضور الرجال والنساء المليئين بتناقضاتهم، أولئك الذين، من خلال إضفاء الطابع الاجتماعي على احتياجاتهم ورؤاهم الشخصية، وجراحهم السيرية، ومشاعرهم من الحب والنفور، وحتى أنانيتهم ووحدتهم، ابتكروا حس المسرح، وبنوا قطعة قطعة الجغرافيا الذهنية والتاريخ الذي تبحر فيه سفننا المسرحية.»

8- De Martino 1958, 258.

٩- ذكرت تاتيانا تشيمي مؤخرًا كيف استنبط باربا، خلال اجتماعات جامعة المسرح الأوراسية في سكيلا عام ٢٠٠٣، مفهوم «مسرح المختبر» من الكلمة اللاتينية labor، مشيرًا بذلك إلى «مسرح الإرهاق»: انظر تشيمي ٢٠١٧، ١٩٧-٢٠٢. وفي كتابه «كورسا دي كونترار»، يقول باربا عن الممثلين: «أُعجب ببحثهم المتواصل، وعنادهم، وشجاعتهم في العمل كل يوم، من الصباح إلى المساء، دون أن يبدو ذلك، في بعض الأحيان، ثمرة جهودهم» (انظر باربا ٢٠١٩، ٨٤).

١٠- . في كتاباته عن أنثروبولوجيا المسرح، قدم باربا وجهة نظر أخرى حول الإرهاق في الحالة الرمزية لتقديم الشكر في مسرح نو، من خلال التعبير أوتسوكاراساما (الذي يترجم إلى «لقد أرهقت نفسك كثيرًا من أجلي»): انظر باربا ٢٠١٩، ٣١

11- Saaby 1978,

١٢- كما تم تطوير فهم آثار الرتابة والملل في دراسة أقدم أجراها وودبرن هيرون عام ١٩٥٧ (هيرون ١٩٥٧، ٥٢-٥٦)، والتي قرأها باربا وحُفظت ضمن المواد الأرشيفية المتعلقة بـ «سلسلة ISTA».

13- Saaby 1978, 9.

١٤- كاميرون ١٩٧٣، ٦٧-٨٢. في «نظريته عن الإرهاق»، أبرز كاميرون فائدة فترات الراحة القصيرة بين مراحل العمل الأكثر كثافة. كما كان من الأهمية بمكان ملاحظة أن الإرهاق الذي يعاني منه الفرد يجب أن يُوضع في سياق مجمل عاداته طوال حياته، والذي يؤثر عليه («مشكلة الإرهاق متأصلة في نمط حياة أولئك الذين يعانون منه»: كاميرون ١٩٧٣، ٧١).

15- Cameron 1973, 73.

16- Cameron 1973, 73.

17- Cameron 1973, 78.

١٨- انظر كينسبورن ١٩٨٠، ٤٥-٥٠. حول وظائف الدماغ، قرأ باربا أيضًا مقالًا لمايكل إس. غازانيغا، بعنوان «الدماغ المنقسم عند الإنسان» في «ساينتفك أمريكان» (غازانيغا ١٩٦٧، ٢٤-٩).

19- See Kinsbourne 1980, 8 (Barba-Ista, b1, 328).

٢٠- في المقطع الذي وضع باربا خطًا تحته، في إشارة إلى تجربة، كتب كينسبورن: «بما أن التحدث والتوازن نشاطان غير مترابطين، فإن التقارب في الفضاء الوظيفي أمر غير موات» (كينسبورن ١٩٨٠، ٨).

21- Kinsbourne 1980, 8

٢٢- نوتون وستارك ١٩٧١، ٢٦٣-٧١ (تم الاحتفاظ بهذه المقالة كما اقتُبست بواسطة باربا، الذي كتب عنوان المجلة بخط يده على الصفحة الأولى).

التفاصيل المجهولة لبدايات الفرقة القومية(٣٧)

إشكالية المسرح المحلى والممثلين المفصولين!

سيد على اسماعيل

بعد العروض التى قدمتها الفرقة القومية، أبدى بعض النقاد استياءهم من العروض المسرحية المعتمدة على النصوص الأجنبية المترجمة مطالبين بعروض مصرية لنصوص مؤلفة من قبل المصريين! وهذا الأمر طالب به ناقد مجلة «الدعاية» فى مقالته المنشورة فى منتصف مايو ١٩٣٦ تحت عنوان «فرقتنا القومية»، قائلًا:

استبشرنا خيراً لأن الفرقة افتتحت برواية مشهورة مصرية وهى «أهل الكهف»! ثم سارت الفرقة فى طريقها ومثلت حتى الآن نحو ثمانى روايات، وهذا شىء جميل ولكن هل يستطيع القارئ أن يخبرنى لماذا سُميت هذه الفرقة بفرقة التمثيل المصري؟ نعم.. سميت بهذا الاسم، لأن أعضاءها كلهم من القومية المصرية، ويجيدون اللغة المصرية، ويمثلون باللغة المصرية، فيجب أن لا يمثلوا إلا الروايات التى فى صميم الحياة المصرية! علا صوت الجمهور وألح فى طلب روايات مصرية أسوة بذلك الرجل العظيم الأستاذ «يوسف وهبي». وأخيراً فكرت اللجنة فى عمل مسابقة للمؤلفين المصريين.. فكّر هؤلاء المؤلفون وكدحوا أفكارهم وذلك لإخراج درر نفيسة للمسرح المصرى وبعد ذلك قدموا رواياتهم للجنة، فماذا فعلت اللجنة؟ ألا يستطيع أحد أن يخبرنى ماذا فعلت اللجنة بتلك الروايات المصرية المقدمة من مؤلفين مصريين؟ نعم يمكننى أن أخبرك أنها أخذتها ثم وضعتها فى دوسيهات خاصة، ثم وضعت الدوسيهات فى أمكنة حصينة لا يمكن أن يدخلها الهواء.. لماذا؟ لأنها كانت ترمى بعملية المسابقة إلى أن توقف صراخ الجمهور الذى ألح فى طلب الروايات المصرية! ثم لماذا فضلت اللجنة الروايات الأجنبية المعربة عن الروايات المصرية؟ ألا يمكن أن تجيبنى اللجنة؟ أليست تلك الروايات أمثال «تاجر البندقية» و«أندروماك» وغيرهما هى بنفسها التى كنا نراها ويقوم بتمثيلها الشيخ سلامة حجازى وجورج أبيض من مدة عشرين سنة؟ حتى سأمها الجمهور؟ أليست هذه روايات تبحث فى الحياة الأجنبية؟ ويا ليتها تبحث فى عصرنا الحالى.. كلا.. وألف كلا، إنها لا تبحث إلا فى عصر شكسبير ومن جاء قبله وقبله وقبله! فيا وزارة المعارف ويا من ترأسون لجنة ترقية المسرح.. إنّا نضرع إليكم باسم الفن أولًا، وباسم الجمهور المتعطش، الجمهور الذى يريد أن يرى على المسرح أسماء محمد وإبراهيم بدلًا من جاك وأندروماك على الأقل، إنّا نريد روايات مصرية تبحث فى الحياة المصرية وتظهر محاسنها وعيوبها حتى نتمكن من النهوض!

هذه القضية أكدت عليها وأثارتها مجلة «الرسالة»، من خلال ناقدها الفنى الذى نشر مقالة عنوانها «الفرقة القومية المصرية والمسرح المحلي» قائلًا: تكونت الفرقة القومية المصرية، وعملت موسمًا متقطعًا على مسرح الأوبرا عرضت خلاله عدة روايات من روائع الأدب الغربي! على أن ما عرضته وإن كان جديرًا بالتقدير، لن يؤدى إلى الغاية المقصودة، فإن المسرح إذا عُنيّ بالترجمة والنقل فقط، لن يكون إلا صدى للمسارح الغربية، والحياة المصرية على تقدمها لن تشبه ولن تبلغ الحياة الغربية ومجتمعاتها وعاداتها.. حقًا إن الروايات المسرحية فى كل الأمم غربية أو شرقية ترمى إلى بذر الخير فى النفوس واقتلاع الشر من الرؤوس وتغذية القلوب بالعواطف النبيلة بتصوير المُثل العُليا وتمجيدها وتقويم المعوج من الأخلاق والعادات، كما تعنى بدقائق الحياة الداخلية ومشاكلها الاجتماعية والتجديد للمستقبل وتوجيه التطور إلى الناحية التى تجدى على الشعب والإنسانية، إلا أن التباين فى العادات يضعف أثر التمثيل فى نفوس النظارة، ولهذا فإن ما تبذله الحكومة من جهد ومال لن يكون له الأثر المنشود ما دامت الفرقة تعرض الروايات الغربية! نحن لا ننكر أن اللغة والأدب قد اكتسبا الكثير من نقل هذه الروايات إلى العربية، ولكن المسرح المحلى والاهتمام

زوزو حمدي الحكيم

سرينا إبراهيم

طه حسين

فكتوريا موسى

بتكوينه ليعالج مشاكلنا الاجتماعية، أهم لدينا من كل ما عداه! فالمسرح وهو فن من فنون الاجتماع، يجب أن يؤدى رسالته مستعينًا بالأدب، لا أن يكون أداة للغة فحسب. والمسرح وهو وسيلة من وسائل الإصلاح يجب ألا ترتفع لغته كثيرًا حتى يتفهمها الشعب، فالمسرح ليس للمثقفين وإنما هو للشعب أولًا، ولذلك فإن أكثر الروايات التى أخرجتها الفرقة القومية كانت عويصة على الجمهور مما أدى إلى عدم الإقبال المنتظر على حفلات الفرقة! ورب قائل يقول إن الفرقة لم تجد الروايات المحلية التى تتوفر فيها الشروط الفنية حتى تعرضها، ومعنى هذا أننا سنبقى الأعوام الطويلة ننقل عن الغرب روايات لا تتفق مع عاداتنا وأخلاقنا حتى يبعث الله لنا مؤلفًا عبقريًا موهوبًا يقدم للفرقة الروايات المحلية، ويؤمئذ، ويؤمئذ فقط، تقام دعائم المسرح المحلى!

لا أظن أحدًا يرى هذا الرأى أو يقره.. إن واجب اللجنة التى تشرف على الفرقة القومية أن تشجع الأدباء والكُتّاب المسرحيين فتدرس رواياتهم وتنبههم إلى المآخذ لكى يعملوا على تلافيها، وإلى مواضع الضعف لكى يعملوا على تقويتها، ثم تخرج هذه الروايات بعد ذلك على المسرح. ويجب أن يكون لدى هذه اللجنة من الشجاعة ما يجعلها تغامر بإخراج الروايات العصرية ما دامت لها بعض المزايا الخاصة.. وإن التشجيع المادى والأدبى والمران لمن بين الأسباب التى تدفع الكُتّاب المسرحيين إلى أن يشقوا طريقهم نحو الكمال، وبهذا تكون الفرقة قد أدت رسالتها نحو خلق المسرح المحلى والأدب المصرى الحديث.. فهل تُعنى اللجنة والفرقة بهذا الاقتراح؟

هذا الموضوع جعل «الفرقة القومية» فى مواجهة تغييرات ومقترحات وأولويات، بدأت تتكشف مع تغيير الوزارة، حيث أشارت إليها جريدة «البلاغ» أواخر مايو ١٩٣٦، قائلة: صدر القرار الوزارى باللائحة الأساسية للفرقة القومية وقد وافق عليه صاحب السعادة «محمد على علوبة باشا» قبل استقالة الوزارة السابقة، ثم وافق عليه صاحب المعالى «على زكى العرابى باشا» بعد توليه الوزارة وهو مكون من مادتين الأولى منهما ذكر فيها أنه يعمل باللائحة الأساسية الملحقة بالقرار، والمادة الثانية ذكر فيها أنه توضع للجنة ترقية التمثيل العربى لائحة داخلية. أما هذه اللائحة الأساسية فقد بينت فيها كل أعمال الفرقة القومية واختصاصات إدارتها واللجان الموجودة فيها ونذكر منها لجنتين جديدتين الأولى منهما خاصة بقراءة الروايات المقدمة للفرقة وهى مكونة من أربعة أعضاء ستختارها لجنة ترقية التمثيل بين أعضائها والثانية هى اللجنة الخاصة بتوزيع الأدوار وهى مكونة من ثلاثة أعضاء ستختارهم أيضًا لجنة الترقية من بين أعضائها. وقد ذكر فى هذه اللائحة كذلك تعيين مراقب للحسابات وقد نشرنا منذ أسبوع أن صاحب السعادة «حافظ عفيفى باشا» اختار صاحب السعادة «صادق حنين باشا» لهذا المنصب.

وذكر فيها فصل خاص بترقية التمثيل وترقية الغناء وأعمال البعثات الحكومية الصيفية والدائمة التى ترسلها لجنة ترقية التمثيل إلى أوروبا من أعضاء الفرقة القومية. ولم يقرر إلى الأن إرسال أشخاص معينين إلى أوروبا فى هذا العام. وقد وزعت اللائحة الداخلية، أمس، على أعضاء لجنة ترقية التمثيل ليدونوا ملاحظاتهم عليها حتى يدلوا بها فى اجتماعهم الذى سيعقدونه مساء اليوم لتقريرها والمصادقة عليها تمهيدًا لرفعها إلى معالى وزير المعارف.

فى هذا التوقيت كانت الفرقة القومية تخطط لإعادة بعض عروضها، فأخبرتنا بذلك الجريدة، قائلة: وستمثل الفرقة القومية خمس حفلات ابتداء من يوم ٢٧ مايو إلى أول يونيو فتمثل فى اليوم الأول وهو يوم الأربعاء ٢٧ مايو رواية «نشيد الهوى» لحساب جمعية المواساة الخيرية، وستمثل يوم الخميس رواية «تاجر البندقية» لنقابة موظفى المصالح الأهلية وتمثل يوم الجمعة رواية «أهل الكهف» لملجأ الأيام القبطى، ثم رواية «السيد» لجمعية تولون ويعاد تمثيلها يوم السبت ٢١ مايو لحساب جمعية السلام القبطية، وفى النهاية تمثل الفرقة رواية «نشيد الهوى» لحساب ملجأ الحرية يوم الأحد أول يونيو. وستمثل الفرقة بعد ذلك ثلاث روايات أخرى هى روايات «الملك لير» و«مجرم» و«تلميذ الشيطان» وسيحضرها أعضاء لجنة ترقية التمثيل وحدهم، وسيحضرون كذلك تمثيل الروايات السابقة كلها ليروا كفاءة كل ممثل من

أعضاء الفرقة القومية

ممثلى الفرقة! وهذا الاختبار شامل ستقرر بعده زيادة مرتبات الممثلين المجيدين وانقاص مرتبات البعض الذين لا تتناسب مرتباتهم العالية مع جهودهم الفنية ثم فصل الممثلين الذين لا يصلحون للعمل. ونحن نظن أن هذه الطريقة أسلم من الطريقة السابقة التى اتبعت فى فصل الممثلين ومع ذلك ففيها بعض النقص، لأنه كان يجب أن يشاهد أعضاء اللجنة تمثيل الممثلين فى أثناء الموسم ليكون الاختيار والحكم أكثر انطباقًا على الحقيقة أما أن تعمل حفلات خاصة للأعضاء فهو عمل بعيد عن الحكم الصحيح، لأنه يجب أن يكون الاتقان للجمهور نفسه أما أن تمثل الروايات أثناء الموسم بدون رقابة خاصة ثم تعمل بعد ذلك حفلات لأعضاء اللجنة فقط فنظن أن هذا عملًا بعيدًا عن الاختبار الصحيح!

تابعت جريدة «البلاغ» هذا الأمر، وبعد أسبوع نشرت مقالة حول امتحان ممثلى الفرقة وأيضًا حول الممثلين المفصولين! قالت فيها: اجتمعت لجنة ترقية المسرح يوم الأربعاء الماضى ونظرت فى اللائحة الداخلية الخاصة بالفرقة القومية فصادقت عليها وصدر بها قرار من معالى وزير المعارف وطبعت! وبذلك تكون شؤون الفرقة القومية الداخلية قد نظمت تنظمًا تامًا وعرفت لكل شخص سلطته وحدوده، ولكل هيئة عملها وجهودها.

وعن «امتحان الممثلين» قالت الجريدة: أصدرت لجنة ترقية التمثيل فى الاجتماع القرار الآتي: بعد أن انتهت المدة الاختبارية الأولى للفرقة القومية المصرية أن تجرى مسابقة للتصفية بين الممثلات والممثلين فى الأنواع الثلاثة - التراجيديا، الدراما، والكوميديا - وستحدد لهذه المسابقة جلسات بقدر الحاجة واللجنة تدع لكل ممثلة وممثل اختبار ما يلائمه من الأدوار فى أى نوع من هذه الأنواع. ويجوز له أن يجمع بين نوعين أو ثلاثة، ويشترط فى الدور الذى يمثله الشخص الواحد ألا يقل وقت أدائه عن ربع ساعة فعلى كل منهم أن يقدم لمدير الفرقة بيان ما يختاره سواء أكان دورًا أو أدوارًا فى ميعاد آخره الساعة الثانية عشرة من يوم السبت ٢٣ مايو بمكتب الفرقة وسيعطى الممثلون والممثلات أسبوعًا يبتدئ من صباح الأحد ٢٤ مايو للاستعداد ويسمح للأشخاص الذين كانوا أعضاء فى الفرقة وفصلوا منها ابتداء من مارس سنة ١٩٣٦ أن يشتركوا فى هذه المسابقة!

وهذا قرار موفق سديد من لجنة ترقية المسرح لأنه يهيئ لكل ممثلة وممثل الفرصة التى يراها كفيلة بإظهار مواهبه وإبداء جهوده الفنية التى تضمن له الاستمرار فى العمل ونصيبًا فى جهود الفرقة القومية وهو موفق فوق هذا لأنه وضع الممثلين والممثلات الذين فصلوا قبل ذلك من الفرقة فى مستوى واحد مع أعضائها فى هذا الامتحان أو هذه المسابقة وبذلك أتاح القرار لهم فرصة لإثبات مواهبهم وأعمالهم وجدد لهم الأمل فى العودة إلى حظيرة الفرقة فعلى كل شخص أن يقدم اختيار أى دور يمثله سواء أكان من الروايات التى مثلتها الفرقة فى هذا العام أو مثلها الشخص نفسه فى فرق أخرى قبل تأليف الفرقة القومية وهذا تسامح بيّن فى خلق الفرص للممثلين والممثلات لإثبات جدارتهم واستحقاقهم لما يتناولون من مرتبات. وقد أرسلت إدارة الفرقة القومية خطابات بمضمون هذا القرار إلى الممثلات والممثلين المفصولين فقدم بعضهم الأدوار التى اختارها فى الميعاد المحدد وهم الأساتذة: إبراهيم يونس، وإسكندر مسنى، وعبد المجيد شكرى، ومحمد يوسف. والسيدتان زوزو حمدى الحكيم، وسرينا إبراهيم. وقد لاحظ الأستاذ الكبير خليل مطران أن بعض هؤلاء المفصولين غائب عن مصر فى فرقة الأستاذ يوسف وهبى فرأى أن يعرض على لجنة ترقية المسرح اقتراحًا ما يحفظ حقون هؤلاء الأشخاص فى الدخول إلى المسابقة عند عودتهم إلى مصر، وينتظر أن توافق اللجنة فى اجتماعها القادم على هذا الاقتراح فتكون قد خطت خطوة جديدة للتساهل مع هؤلاء الممثلين وهى خطوة تذكر لها بالشكر والتقدير لأن هؤلاء الأشخاص يحتاجون إلى عطفها المتوالى.

أما ممثلو الفرقة القومية فقد اغتبطوا لهذا القرار كل الاغتباط لأنهم اعتبروها أيضًا فرصة ذهبية لهم يظهر فيها كل منهم مواهبه وجدارته فلا تبقى بعد ذلك لأى ممثل شكوى بأن حقه مهضوم وأن إدارة الفرقة تعهد إليه بالأدوار البسيطة التى لا تناسب ومقدرته المعروفة. وقد قدموا جميعًا أدوارهم التى اختاروها لأداء الامتحان بها وسيبقى بعد ذلك أن تحدد لجنة ترقية المسرح الأيام التى يجرى فيها الامتحان.

اهتمت جريدة «البلاغ» بموضوع «امتحان الممثلين» وبدأت تتابعه وتنشر تفاصيله! ففى الأيام الأولى من شهر يونية ١٩٣٦، نشرت خبرًا عنوانه «امتحان الممثلين فى الفرقة القومية»، قالت فيه: حددت لجنة ترقية المسرح المصرى ميعاد امتحان ممثلى الفرقة القومية والممثلين المفصولين وهو يوم الخميس ٤ يونيو الساعة التاسعة مساء بدار الأوبرا الملكية، وسيبدأ الامتحان باختبار الأستاذ عبد الرحمن رشدى والسيدة فكتوريا موسى فى الفصل الثانى من رواية «تلميذ الشيطان»، لأن أعضاء اللجنة لم يكونوا قد رأوا هذين الممثلين فى رواية سابقة وسيشترك معهم الأستاذان أحمد علام، وفؤاد فهيم والآنسة زيزى عثمان. وبعد هذا الفصل تبدأ اللجنة فى امتحان الممثلات والممثلين فى التمثيل التراجيدى ثم تخصص بعد ذلك يومين آخرين أحدهما للتمثيل الدرامى والثانى للتمثيل الكوميدى. أما هذه اللجنة فمكونة من حضرات: حافظ عفيفى باشا، محمد العشماوى بك، الدكتور طه حسين بك، الشيخ مصطفى عبد الرازق، الأستاذ خليل ثابت، الأستاذ خليل مطران.