



رئيس التحرير
محمد الروبي

رئيس مجلس الإدارة
هشام عطوة

السنة الثامنة عشرة • العدد 997 • الإثنين 05 أكتوبر 2026

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

**أبحاث باربا المبكرة في مجال
أنثروبولوجيا المسرح قراءة في
«البيت الطائر»**

«الهيستيريكس»..

حين يصبح الجسد حديقة والتفاح أسرارًا

الإدارة العامة للمسرح

تفتح باب التقديم لمشاريع «التجارب النوعية» والفضاءات المغايرة ومسرح القاعة للموسم الجديد



الإخراج (وليس تقييم العرض) بالنسبة للموسم السابق.

يملك المخرج حرية كاملة في التعامل الإبداعي مع النص بما يتوافق مع رؤيته الفنية وفي إطار التفسير، بشرط عدم المساس بحقوق الملكية الفكرية والأدبية للمؤلف الأصلي، وإذا حدث عكس ذلك يتعرض المخرج للإيقاف.

التزام المخرجين بالأسماء الأصلية للنصوص المسرحية التي سبق أن وافقت عليها إدارة النصوص بالإدارة العامة للمسرح والرقابة على المصنفات الفنية.

في حالة توقف المشروع بعد الموافقة عليه وبعد استخراج سلفة الإنتاج، يتم رد المبالغ المتبقية إلى إدارة الشؤون المالية ولا يجوز صرفها على أي نشاط آخر، ومن حق الإدارة العامة للمسرح اعتبار ما صرف على الإنتاج بمثابة ورشة للموقع، ويحتسب أجر المخرج كمدرّب إذا لم يكن توقف الإنتاج بسببه، وذلك وفقاً للائحة التدريب.

لا يجوز للمخرج تقديم عرض مسرحي سبق له إخراج ٩ من قبل، سواء داخل الهيئة العامة لقصور الثقافة أو خارجها، ومن يخالف ذلك يُوقف لمدة عامين.

لا يجوز للمخرج تقديم عرض من إنتاج الهيئة في أي مكان خارجها (في أي مهرجانات أو فعاليات داخلية أو خارجية) إلا بموافقة كتابية من مدير عام الإدارة العامة للمسرح، وفي حالة عدم الالتزام بذلك يُوقف المخرج نهائياً من التعاقد معه داخل الهيئة العامة لقصور الثقافة.

لا يجوز للفرقة تقديم عرض سبق إنتاجه من قبل، ولن تُصرف مستحقات المخرج إلا بعد قيامه بعمل التنازل عن الرؤية الإخراجية لدى الرقابة العامة على المصنفات الفنية.

همت مصطفى



الإنتاج نفسه، ولا يحق للفرق استكمالها خارج موقعها الثقافي ولا خارج المدينة، ولا بد أن يكون العرض في المكان نفسه الذي تمت الموافقة عليه في المشروع والمعتمد من قبل الفرع في أوراق المشروع، والمخرج الذي يخالف ذلك يتم إيقافه لمدة عامين، ويكون العرض خارج التقييم ويُقيم إنتاجاً فقط، وبالنسبة لمدير القصر ومسؤول المسرح فيتم تحويلهما للتحقيق.

عند الاستعانة بنصوص أجنبية يجب ذكر اسم المصدر الذي تم الاستعانة به، وكذلك اسم المؤلف الأصلي واسم المترجم.

لا يجوز تحديد موعد العرض المسرحي إلا بعد تنازل المخرج والمؤلف عن حقوق الملكية الفكرية للرؤية الإخراجية والتأليف، وإخطار

المخرجين والعرض المسرحي فيما يلي: أن يكون المخرج معتمداً لدى الهيئة العامة لقصور الثقافة، سواء عن طريق نوادي المسرح أو ورش الاعتماد.

ضرورة ملاءمة النص المزعم إنتاجه لإمكانيات الفرقة البشرية وملاءمته للواقع الجغرافي المقدم فيه العرض؛ فمسرح الثقافة الجماهيرية موجه لجمهور الموقع بالأساس، ويجب أن يراعى في العرض إمكانيات الهواة المشاركين وتطويعهم، ونشير إلى أن المخرج في الثقافة الجماهيرية يعتمد في الأساس على تدريب الممثل، لذلك يُعنون عقد المخرج بـ (عقد تدريب)، مع ضرورة وجود مدقق لغوي للعروض المقدمة باللغة العربية الفصحى.

يجب أن تُستوفى أيام العروض كاملة في موقع

أعلنت الإدارة العامة للمسرح بالهيئة العامة لقصور الثقافة عن فتح باب التقديم لمشاريع التجارب النوعية والفضاءات المغايرة ومسرح القاعة للموسم المسرحي ٢٠٢٦ / ٢٠٢٧، وذلك في الفترة من ١٥ سبتمبر وحتى ١٠ أكتوبر ٢٠٢٦، ضمن جهود الإدارة العامة للمسرح لدعم المبدعين واكتشاف الطاقات الشبابية بالمحافظات.

وأعلنت الإدارة العامة للمسرح ضوابط وشروط التقديم لمشاريع التجارب النوعية والفضاءات المغايرة ومسرح القاعة للموسم المسرحي الجديد، وضوابط ضوابط المخرجين والعرض المسرحي والتي تتمثل فيما يلي: شروط التقديم

أن يندرج مشروع العرض المتقدم للموسم المسرحي الجديد ٢٠٢٦ / ٢٠٢٧ تحت مفهوم التجارب والفضاءات المفتوحة ومسرح القاعة شكلاً وموضوعاً.

ألا يكون المخرج مشاركاً (بشكل بات/ متزامن) في أحد السياقات الإنتاجية الأخرى التي تقوم بها الإدارة العامة للمسرح، مثل: مسابقة فرق الأقاليم - مسابقة نوادي المسرح - الإنتاج المركزي - أو أي إنتاج آخر قد يستجد.

ألا تزيد مدة عرض المشروع المقدم عن ستين دقيقة، وإلا يُعتبر خارج المسابقة.

يُرفق بالمشروع تصور مبدئي للرؤية التشكيلية (صور فوتوغرافية للمكان المقترح)، بالإضافة إلى الميزانية المقترحة.

يُرفق بالمشروع خطاب موافقة على مكان العرض بمعرفة الموقع أو الفرع الثقافي أو الإقليم.

ضوابط المخرجين والعرض المسرحي

وفي إطار تنظيم آليات الإنتاج المسرحي وضمان جودة العروض المقدمة، أعلنت الإدارة العامة للمسرح عن مجموعة من الضوابط للمخرجين والعروض المسرحية والتي تتمثل في مجموعة من الشروط والمعايير المتعلقة بملاءمة النصوص لإمكانيات الفرق وخصوصية المواقع الثقافية، والالتزام بحقوق الملكية الفكرية، وتنظيم مشاركة المخرجين والممثلين، إلى جانب تحديد الإجراءات والجزاءات المترتبة على مخالفة القواعد المنظمة للإنتاج والتقييم، وتتمثل ضوابط

سعد أردش..

مسيرة من العطاء وشهادة الأجيال



أكدت أ.د. رانيا فتح الله أن عنوان «رد الجميل» يعبر عن الوفاء للمعلمين، وقالت عن أردش: «هذا الأستاذ العلامة الذي له في رقبتي الكثير والكثير». وأوضحت أنه أشرف على الماجستير والدكتوراه، وربط النظرية بالممارسة وبالواقع المصري. كما دعم نشر رسالتها «الاتجاه الملحمي في مسرح

ودافع عن أطروحته أمام اللجنة.

أ.د. رانيا فتح الله: «له في رقبتي الكثير والكثير».. حكاية تلميذة مع أستاذ لا يتوقف عن العطاء

انعقد بالمجلس الأعلى للثقافة، الأحد ٦ سبتمبر ٢٠٢٦، الجلسة الثانية من المحور الفكري لمهرجان المسرح التجريبي في دورته الثالثة والثلاثين، بعنوان «رد الجميل: أ. سعد أردش (مصر)»، بحضور تلاميذه وزملائه الذين استعادوا جوانب من تجربته العلمية والفنية والإنسانية، وأثره في أجيال المسرحيين.

أ.د. مدحت الكاشف: «فلنبتكر هذا المنهج».. أستاذ علم تلاميذه أن المعرفة تبدأ بالسؤال

أدار الجلسة أ.د. مدحت الكاشف، الذي وصف سعد أردش بأنه «رجل المسرح، ومفكر المسرح الكبير، والمخرج المسرحي، والممثل، وأستاذ الأساتذة عبر الأجيال»، مؤكداً أنه كان «جبل المعرفة» على امتداد أكثر من ستين عاماً. وأشار إلى إسهامه في تعريف المسرحيين بالمسرح الملحمي ومسرح العبث وأشكال جديدة في المسرح العربي. وروى كيف شجعه على البحث والاستمرار، وحين ناقش أمامه «منهج الإخراج العبثي» وقال أردش إنه لا يوجد منهج علمي بهذا الاسم، أجابه: «فلنبتكر هذا المنهج»، فسانده في الدكتوراه



إلى تلاميذه، «وتلاميذه الآن صاروا أساتذة كباراً»، مستعيداً ما لمسه في تلاميذ أردش من روح الإنجاز والإصرار، وحرصه على حق الطالب في تكوين رأيه المستقل. كما استعاد أداء أردش في مسلسل «الساقية تدور» مع عبدالله غيث.

أ.د. بشار عليوي: «المخرج في المسرح المعاصر».. أثر سعد أردش يتجاوز حدود المسرح المصري

وتحدث أ.د. بشار عليوي من العراق عن أثر أردش عربياً، مؤكداً أن كتابه «المخرج في المسرح المعاصر» كان مرجعاً مهماً للطلاب والأساتذة، لأنه جمع بين الممارسة والنظرية. وأشار إلى علاقته برموز المسرح العراقي، ومشاركته في تحكيم أول مهرجان عربي للمسرح في بغداد عام ١٩٨٥، ودوره في المشهد المسرحي العربي.

د. هبة الله سامي: «لا أستطيع أن أقول إنني تعبت».. درس في الصبر والاستمرار

وأشارت د. هبة الله سامي إلى أن أهم ما تعلمته من أردش هو الأمل والاستمرار. وروت أنها كانت تشعر بالإرهاق في بدايات عملها الأكاديمي والتنقل بين الإسكندرية وحلوان، لكنها كانت تخجل من الشكوى أمام أستاذ تراه، رغم سنه وحالته الصحية، مستمراً في العطاء. وأكدت أن الأستاذ عليه أن يمنح طلابه كامل طاقته، وأن يؤجل تعبته إلى ما بعد المحاضرة.

أ.د. فاطمة غندور: «الشفاهي تذروه الرياح».. الكتابة طريق حفظ ذاكرة المسرح

وأكدت أ.د. فاطمة غندور أهمية توثيق ذاكرة المسرح، مستعيدة اقتناءها كتاب أردش «المسرح الإيطالي» عام ٢٠٠٥ واستخدامه في تدريس المسرح العالمي. وأشارت إلى أن الكتابة عنده لم تكن مجرد توثيق تاريخي، بل تحمل موقفاً ورؤية، قائلة إن «الشفاهي تذروه الرياح»، وداعية إلى جمع الشهادات المكتوبة عنه في كتاب.

أ.د. محمد سمير الخطيب: «الروافد الفكرية».. تلاميذ سعد أردش امتداد حي لتجربته

واختتم أ.د. محمد سمير الخطيب بالإشارة إلى كتاب المحور الفكري، وجزئه الثاني «الروافد الفكرية»، الذي تناول ثلاثة من رواد المسرح العربي: عوني الكارومي، يوسف العاني، وسعد أردش. وأكد أن الهدف كان تقديم محور فكري يليق بالمهرجان، ويُبقي أردش حاضراً من خلال كتبه وأعماله وتلاميذه، بوصفهم امتداداً حياً لتجربته في العلم والفن والإنسانية.

إيمان عبدالعزيز



يسار المجتمع».. درس أردش في الانحياز للإنسان

وأشار أ.د. أيمن الشيوبي إلى أن علاقته بأردش تجاوزت قاعة الدرس، فقد كان بالنسبة إليه أباً وأستاذاً ومعلماً. واستعاد مقلوبته الشهيرة: «الفنان دائماً على يسار المجتمع»، موضحاً أنها تعني الانحياز للفقراء والمهمشين ومواجهة الظلم والقهر، والانتصار لقيم الحق والعدل والجمال. كما روى عبارته أثناء البروفات: «الحقني يا أيمن»، باعتبارها إشارة إلى اكتمال مرحلة إبداعية وتسليم مسؤولية استكمال بناء العرض لتلميذه، ثم العودة لتقييمه وتطويره.

أ.د. عاطف بهجات: «تلاميذه صاروا أساتذة كباراً».. حين يصبح نجاح التلميذ شهادة للمعلم

وأكد أ.د. عاطف بهجات أن معرفة الأستاذ تكون بالنظر

ألفرد فرج»، واستمر في إرشادها رغم ضعف بصره، واهتم بتكوين الكوادر الأكاديمية، ودعم إنشاء قسم المسرح بكلية الآداب بجامعة الإسكندرية. وأشارت إلى مشروعه الفني في مسرح الجيب منذ الستينيات، ودعمه للتجريب والمسرح الملحمي والعبيثي، مع الحفاظ على الصلة بالبيئة والثقافة العربية.

أ.د. محمد زعيمة: «صناعة الدهشة».. سعد أردش ورحلة البحث الدائم عن الجديد

وقال أ.د. محمد زعيمة: «تعلمنا منه العلم، وتعلمنا منه الإنسانية، وتعلمنا منه الإدارة»، مشيراً إلى دفاعه عن الطلاب ٩٩ عنده كان بحثاً مستمراً عن «صناعة الدهشة»، ومغامرة لا تتوقف عند الأشكال الكلاسيكية.

أ.د. أيمن الشيوبي: «الفنان دائماً على



ندوة «إقليم التجريب ومنعطفات وتحولات المشاهدة»

تناقش جغرافيا المتفرج وتحولات علاقته بالعرض المسرحي



لأن المكان المسرحي نفسه يشارك في تشكيل الحدث، واختلافه يؤدي إلى تغيير مواقع الأجساد والمسافات بينها وزوايا النظر وحركة الممثل وموقع المتفرج، وقد يقود في النهاية إلى تغيير طبيعة العرض وطريقة تلقيه. ومن هنا طرح الروبي سؤاله المركزي: هل يمكن أن يصبح المتفرج إحدى جغرافيات التجريب المسرحي؟ موضحاً أنه إذا كان العرض ينتقل من ثقافة إلى أخرى، فإن السؤال يصبح أكثر تعقيداً عندما يصل إلى متفرج تشكلت علاقته بالمسرح داخل جغرافيا ثقافية مختلفة عن تلك التي نشأ فيها العرض. وأشار إلى أن المسرح يمكن النظر إليه باعتباره عملية مستمرة لإعادة ترتيب المكان والعلاقات داخله؛ ففي الفضاء المسرحي التقليدي تتحدد المواقع منذ البداية، فيكون الممثلون في جهة والمتفرجون في جهة أخرى، وظل هذا الترتيب طويلاً جزءاً من العادة المسرحية، إلى أن جاءت تجارب أخذت في تحريك هذه الحدود، فخرج الممثل من الخشبة، وغادر العرض المبنى المسرحي، واقترب المؤدى من المتفرج، وأصبح المتفرج في بعض التجارب جزءاً من فضاء الأداء.

والاجتماعية في تلقى العرض، وكذلك حول اللحظة التي يستطيع فيها المتفرج نفسه أن يحكم بأن ما يراه ينتمي إلى التجريب أو لا ينتمي إليه. وأكد البراري أن الناقد يمكن أن يكون حاضراً في تحديد طبيعة التجربة، إلا أن الكلمة الفصل تظل للمتلقى، باعتباره الطرف الذي يختبر العرض بالفعل ويمنحه، من خلال عملية المشاهدة، أحد وجوه وجوده ومعناه.

محمد الروبي: المتفرج إحدى جغرافيات التجريب المسرحي

استهل الناقد المسرحي محمد الروبي، من مصر، مداخلته بالتأكيد على أن مفهوم الجغرافيا في سياق المسرح ينبغي ألا يتوقف عند حدود المكان أو الخريطة، موضحاً أن الذهن ينصرف عادة عند سماع كلمة الجغرافيا إلى المدينة التي نشأ فيها العرض أو البلد الذي ينتمي إليه، أو المسرح الذي احتضنه، أو المسافة التي قطعها حين انتقل من ثقافة إلى أخرى. وأوضح أن علاقة المسرح بالجغرافيا أوسع من ذلك بكثير،

اقيمت ضمن فعاليات المحور الفكري للدورة الثالثة والثلاثين من مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، من خلال ندوة «إقليم التجريب ومنعطفات وتحولات المشاهدة»، التي أدارها أ. هزاع البراري من الأردن، وشهدت نقاشاً موسعاً حول موقع المتفرج في التجربة المسرحية، وتحولات فعل المشاهدة، وعلاقة الجمهور بالجغرافيا الثقافية والاجتماعية والجمالية التي يأتي منها، إلى جانب بحث أثر الفضاء والجسد والزمن والسلطة في إعادة تشكيل علاقة العرض بجمهوره. وجاءت الندوة في سياق متصل بالجلسة الفكرية السابقة، مع انتقال النقاش من سؤال بناء المتفرج إلى البحث في الإقليم الذي تتحرك داخله التجربة التجريبية، وما إذا كان هذا الإقليم يمكن فهمه فقط من خلال المكان الذي يقدم فيه العرض أم أنه يتسع ليشمل جغرافيا المتفرج نفسه، بما يحمله من رأس مال اجتماعي، وقيم وثقافات وعادات ومعتقدات وتجارب سابقة تشكل وعيه وتؤثر في طريقة استقباله للعرض.

وفي افتتاح الجلسة، أشار أ. هزاع البراري إلى أن الحديث عن «الإقليم» يرتبط عادة باللغة الجيوسياسية، إلا أن المقصود في هذه الندوة هو الإقليم داخل المسرح، مشيراً إلى أن الاهتمام النقدي ينصرف غالباً إلى المنصة أو الخشبة، بينما يقل النظر إلى الجهة المقابلة، أي الصالة والمتفرج. وطرح تساؤلات حول مدى حضور المتفرج عربياً داخل الدراسات المتعلقة بالتجريب، وحول تأثير جغرافيته الثقافية

الناقد محمد الروبي: هل يمكن أن يصبح

المتفرج إحدى جغرافيات التجريب المسرحي؟

د. كمال خلادي:

ما الذي نسميه عرضاً مسرحياً؟

الجوهري بين من يفعل ومن يشاهد، وهو لقاء قابل للتجريب مع كل تغيير في المسافة أو موقع الجسد أو زاوية النظر.

كما تناول تجربة جروتوفسكي، مشيراً إلى أعمال مثل «الأكروكوليس»، التي أعادت تنظيم الفضاء وقصص الحدود المألوفة بين المؤدين والمتفرجين. لكنه رأى أن هذه التجربة تكشف مسألة أخرى مهمة، هي أن قرب المتفرج من الممثل لا يعنى بالضرورة زوال المسافة بينهما، إذ قد تكون المسافة الجمالية أكبر بكثير من المسافة المادية، والعكس صحيح. وانتقل إلى تجربة ريتشارد شيكتر، خاصة المسرح البيئي و«ديونيسوس في ٦٩»، حيث يصبح المكان بيئة مشتركة يتحرك داخلها المؤدون والمتفرجون، وتتداخل مساحات الأداء والمشاهدة، وتصبح الحدود أكثر مرونة. إلا أن الروي أكد أن وجود المتفرج داخل فضاء الفعل لا يكفي وحده، إذ قد يتحرك الجمهور ويشارك جسدياً ويغير مكانه، بينما تظل مشاركته مجرد حركة لا تترك أثراً في جوهر الحدث.

ومن هنا، شدد على أهمية السؤال عن أثر الحضور وليس الحضور فقط: ماذا يغير وجود المتفرج؟ وماذا يحدث للعرض بسبب وجوده؟ واستعرض الروي كذلك تجربة أوجستو بوال ومفهوم «المتفرج الممثل» في «مسرح المندى»، حيث يستطيع المتفرج إيقاف المشهد واقتراح احتمال آخر والدخول إلى فضاء الأداء والحلول محل إحدى الشخصيات. وهنا تتحول المشاهدة إلى مساحة للفعل والاختيار، لكن التجربة، بحسب الروي، تذكر أيضاً بأن الحرية المسرحية لها شروطها، لأن المتفرج يدخل لعبة لها قواعد، ومن ثم فإن تغيير موقع الجسد وحده لا يكفي لتغيير طبيعة العلاقة.

ورأى الروي أن الجغرافيا المسرحية يمكن تصورها من خلال ثلاث دوائر متداخلة: جغرافيا المكان، أي أين يحدث العرض؛ وجغرافيا العلاقة، أي كيف تتوزع الأجساد والمسافات داخل هذا المكان؛ وجغرافيا التلقي، أي كيف يعيد المتفرج بناء ما يراه من موقعه الثقافي والنفسى والجمالى. وأكد أن الدائرة الثالثة، جغرافيا التلقي، هي التي تشغله بصورة أساسية.

وأوضح أن المتفرج لا يدخل المسرح فارغاً، وإنما يدخل محملاً بذاكرته وثقافته وخبراته السابقة وتوقعاته وصورة عن المسرح والممثل وعن دوره هو في عملية المشاهدة. كما يدخل، وهو يحمل معرفة، بدرجات مختلفة، بالقواعد غير المكتوبة التي تحدد متى يصفق، ومتى يصمت، ومتى يضحك، ومتى ينبغي ألا يتدخل، فضلاً عن صورة معينة عن الحدود التي تفصل المتفرج عن المؤدى وعن الطريقة التي ينبغي أن تجرى بها الفرجة.

وشدد على أن ذلك لا يعنى افتراض وجود متفرج مصرى نموذجى أو أوروبى نموذجى أو يابانى نموذجى، لأن كل جمهور يحتوى داخله على اختلافات واسعة، وإنما المقصود أن كل متفرج يصل إلى العرض محملاً بخبرات تكونت قبل لحظة رفع الستار، وأن العرض عندما يسافر من بلد إلى آخر يجد أمامه هذه الخبرات، وكأنه يصل إلى جغرافيا بشرية جديدة.

وتوقف الروي عند تجربة بيتر بروك ومفهوم «المساحة الخالية»، معتبراً أن المسرح يستطيع أن يبدأ من مساحة يعبرها شخص بينما يشاهده شخص آخر، وهى فكرة تبدو بسيطة لكنها تضع العلاقة بين الفاعل والمشاهد في قلب الحدث المسرحى. فحتى إذا تغير المبنى أو اختفى الديكور أو أصبحت المساحة شديدة البساطة، يظل هناك اللقاء

وأكد أن المعنى يتكون أثناء اللقاء، وأن استجابة الجمهور تؤثر في المؤدى، كما يؤثر المؤدى في الجمهور، ومن هذه الدائرة المتبادلة يتشكل الحدث الأدبى. ولذلك لا يتكرر العرض الحى بصورة مطابقة لنفسه، لأن الجمهور يتغير، والزمن يتغير، ومدارك الانتباه تتغير، والطاقة داخل المكان تتغير، وحتى الصمت يمكن أن يحمل في ليلة معنى مختلفاً عن ليلة أخرى.

وتساءل الروي عما يحدث عندما يسافر التجريب من بلد إلى بلد، موضحاً أن العرض يحمل معه طريقة معينة في التفكير في الفضاء والجسد والعلاقة مع الجمهور، لكنه عندما يصل إلى جغرافيا جديدة يجد جمهوراً لم يشارك في تكوين هذه اللغة الجمالية، ويحمل ذاكرة أخرى وخبرات أخرى وعادات مشاهدة أخرى، فتحدث عملية أشبه بالتفاوض بين العرض والمتلقى.

وفي هذا السياق، استعاد تجربته في مشاهدة عرض «الملك لير» الذى قدمته ديورا وورنر مع فرقة «كيك ثياتر» عام ١٩٨٥، والذى قام بجولة دولية ووصل إلى مصر. وأشار إلى أن ما بقى في ذاكرته من العرض هو الاقتصاد الشديد في عناصره، حيث لم يكن هناك قصر ملكى بالمعنى المألوف، ولا عرش أو تاج أو سيوف، وإنما سلاسل حديدية ودمى من الألومنيوم وأجساد الممثلين والضوء والفراغ.

وأوضح أن قلة العلامات في العرض كانت تترك مساحة واسعة لخيال المتفرج، وأن أجزاء من العالم المسرحى ظلت ناقصة ليقوم الجمهور باستكمالها. واستعاد بشكل خاص مشهد العاصفة، حيث كان لير يحمل دلو ماء ويرش الماء على رأسه وجسده، بينما ترسم الإضاءة على أرضية المسرح ظلال أوراق وأغصان، فتتكون العاصفة من إشارات قليلة، بينما يكمل المتفرج بقية الصورة في مخيلته.

ورأى أن هذه اللحظة تكشف إحدى أكثر لحظات التجريب نقاءً، لأن العاصفة لا تقع على الخشبة وحدها، وإنما تقع داخل المتفرج، وهنا تنتقل الجغرافيا من مكان العرض إلى جغرافيا التلقي.

وأشار إلى أن المتفرج المصرى الذى شاهد العرض لم يكن صفحة بيضاء، وإنما دخل إليه محملاً بتاريخ طويل من الفرجة، يعرف قدرة الممثل على إنتاج المكان بالإشارة، ويعرف أن قطعة قماش يمكن أن تصبح شيئاً باذخاً، وأن العصا قد تتحول إلى حصان، وأن فرع الخشب يمكن أن يمتلئ بالخيال.

واختتم الروي مداخلته بالتساؤل: هل يوجد متفرج تجريبى؟ ورأى أن المتفرج التجريبى ربما لا يكون نوعاً من الجمهور يمكن التعرف عليه مسبقاً، وإنما حالة تنتجها العلاقة بين العرض والتلقي. وقد يظل جالساً طوال العرض، ولا يصعد إلى الخشبة قط، ومع ذلك يمكن أن يكون متفرجاً تجريبياً إذا أتاحت التجربة إعادة ترتيب طريقتة في النظر.

كمال خلادي: المشاهدة ليست الحلقة الأخيرة فى عملية الإنتاج

تناول أ.د. كمال خلادي، من المغرب، لحظة لقاء المسرح بجمهوره باعتبارها تجربة تستحق إعادة الفحص، داعياً إلى التخلي عن كثير مما نعرفه أو نظن أننا نعرفه عن فعل





د. يوسف أمفرع: المسرح العربي منذ السبعينيات دخل

فى منافسة مع السينما والتلفزيون والشاشات المتعددة

وقسم دراسته إلى ثلاثة مرتكزات: الحفر الجينالوجى فى «مؤسسة المتفرج»، ومراجعة مركزيات الفرجة فى التجريب؛ ومساءلة معامل التجريب والأنماط الفرجية التى تأسست داخله؛ والكشف عن مغذيات السلطة التى منحت هذا النطاق.

وتوقف عند الجينالوجيا بوصفها منظوراً يرفض الأصل النقى ويرى التاريخ عبر تعدد الأصول والانقطاعات والتدخلات، مستنداً إلى فوكو، موضحاً أن هذا المنظور أعاد مساءلة تاريخ المسرح وفعل المشاهدة وشروطها.

كما تناول استفادة التجريب من العلوم والفنون والحقول المعرفية المجاورة، متوقفاً عند ديكارت ولايبنتز وكانط وباشلار وأسئلته حول المكان والجسد والحركة وشعرية الفضاء. واستعرض تجربتي أرتو وبريخت فى الانقلاب على التصور الأرسطى والكاثاريسيس وإعادة إنتاج متفرج جديد، ثم أشار إلى بيتر بروك وبحته عن علاقة جديدة بين الفعل والمتفرج والمكان.

وانتقل إلى المسرح التفاعلى، متوقفاً عند تجربة «عزيزة» للمخرج د. قاسم الطيب، المقدمة فى بغداد بمنتهى المسرح التجريبى عام ٢٠١٥؛ موضحاً أن «العزيزة» هيمة للشؤم فى الفلكلور العراقى، وأن العرض قدم داخل منزل بغدادى يضم باحة وغرفاً، بمشاركة ١١ لاعباً من الشباب، فى تجربة أعادت التفكير فى العلاقة بين الفضاء والمتفرج والأداء.

يوسف أمفرع: التجريب العربى بين تحولات الفرجة وصناعة المتفرج

قدم د. يوسف أمفرع، من المغرب، مداخلة بعنوان «المسرح التجريبى العربى وصناعة المتفرج: من ديمقراطية الفرجة إلى نخبوية التمويل»، استعرض خلالها نماذج من الكتابات النقدية حول العروض التجريبية منذ نهاية الثمانينيات حتى الألفية الثالثة، مستنداً إلى رولان بارت

نسيج هذه الدراماتورجيات. وأوضح أن «المأسى الرومانية» دفعت ترتيبات المشاهدة التقليدية إلى أقصى حدودها مع احتفاظ المشاهد بموقعه دون ادعاء زائف بالمشاركة، بينما أدخل «فندق ميديا» حاجة الجمهور إلى النوم فى البناء الدراماتورجى، محاولاً تحقيق توازن بين الحكبة وحرية الجمهور.

واختتم بطرح سؤال: هل تجربة المشاهدة تجربة مشتركة فعلاً؟ مستنداً إلى سؤال الباحث برنار دور وتفاعلاً مع مقولة بيتر بروك فى «المساحة الفارغة» حول رجل يمشى فى مكان خالٍ وآخر يراقبه، مؤكداً أن وجود أكثر من متفرج فى المكان نفسه لا يعنى أنهم يعيشون التجربة ذاتها، إذ يطور كل فرد، وفق تجاربه وخبراته وعاداته، احتمالات مختلفة فى علاقته بما يجرى أمامه.

نورس عادل: التجريب يعيد تشكيل علاقة المسرح بالمتفرج

تناول أ.د. نورس عادل، من العراق، فى مداخلته «جينالوجيا السرديات الصامتة فى مؤسسة المتفرج»، تاريخ الجمهور فى الممارسة المسرحية، ومحاولات التجريب استنطاق السرديات المهمشة أو الصامتة، خاصة سرديات الجمهور الذى وضعته التصورات الأرسطية المرتبطة بالكاثاريسيس والتطهير خارج مركز الاهتمام.

وأوضح أن التجريب سعى إلى إعادة الاعتبار للمتفرج وصولاً إلى ما يمكن تسميته «مؤسسة الجمهور»، مؤكداً وجود جمهور للتجريب اكتسب مهارات تتيح له التعامل مع تجارب مسرحية مختلفة. ورأى أن التجريب ممارسة تخيلية لا تنتج العرض فقط، بل تنتج جمهوراً جديداً، لذلك فإن موقع المتفرج يرتبط بوجود الممارسة المسرحية ومستقبلها، فى ظل مدخلات جديدة تنافس المسرح وتؤثر فى جمهوره.

المشاهدة.

وأوضح أن العرض المسرحى بوصفه حدثاً يتشظى إلى لحظات متعددة قد تحمل تجربة غير متوقعة، مستعيداً تصوراً لدى المسرحى البولندى بأن الفكرة العميقة للمسرح قد تحضر فى لحظات خاطفة تشبه مرور ملاك فوق الخشبة. كما استحضّر هايدغر ومفهوم «اللحظة» بوصفها فجوة تقود إلى الحقيقة وتجعل الإنسان يرى الأشياء ويوجد على نحو مختلف. وأشار إلى أننا ننظر أحياناً إلى العرض باعتباره وسيلة للهروب من الملل أو الضيق أو الوحدة، لكن الأهم ما نهرب إليه وما نلتقطه من تجربة أخرى. وتساءل: ما الذى نسميه عرضاً مسرحياً؟ موضحاً أنه بالنسبة إلى المبدعين التزام بالصدق والإصرار فى صنع شئ من أجل تجربة مختلفة، وبالنسبة إلى الجمهور سلسلة من التوقعات والوعود التى يصنعها قبل المشاهدة.

وأكد أن المشاهدة لا تقتصر على النظر، بل تشمل الرؤية والسمع والإحساس والمشاركة والانفعال، وقد تصل إلى البكاء والضحك والتعليق والتصفيق والغضب ومغادرة القاعة. كما أنها لا تقبل العزلة، لأن التجربة تستلزم التقاسم، ومن هنا سؤال الجمهور بعضه بعضاً عن رأيه بعد انتهاء العرض. وشدد على أن اعتبار المشاهدة الحلقة الأخيرة فى عملية الإنتاج خطأ، لأنها جوهر التجربة المسرحية وعنصر أساسى يدفع المسرح إلى تغيير جلده باستمرار.

واستعرض عرضين أجنيين باعتبارهما مثالين على تحولات موقف الجمهور، وليس نموذجين للاحتذاء. الأول «المأسى الرومانية» لمسرح أمستردام الرئيسى، الذى تناول المأسى الرومانية الثلاث لشكسبير داخل مسرح تقليدى حوّل إلى فضاء مفتوح للحركة، يضم أريكة وأكشاكاً ومقهى ومشرباً وطاولة جرائد، إلى جانب شاشات عملاقة حتى فى دورات المياه، تنقل مجريات العرض ومعلومات مرتبطة به وأخباراً يومية ونتائج مباريات كرة القدم.

وكان الجمهور حراً فى التحرك كما يريد وفى الوقت الذى يريد، بينما تستمر الأحداث، بما يجعل العلاقة بين العرض والمتفرج جزءاً من البناء الدراماتورجى.

أما «فندق ميديا» فتعامل مع أسطورة ميديا، وانتقل فيه الجمهور بين ضفتي نهر التايمز ثم إلى مستودع يتعلم فيه الرقص والغناء وأشياء مرتبطة بالأسطورة. ويدخل جيسون فى سيارة حقيقية، وينقسم الجمهور إلى رجال ونساء، ويشارك فى حفلات تجهيز العروسين والزفاف، قبل متابعة تطورات مرتبطة بطموحاته الانتخابية. واستمر العرض طوال الليل مع توفير أماكن للنوم، وفى الفجر يقع مشهد خيانة جيسون وانتقام ميديا، ثم ينتقل الجمهور عبر ممرات مظلمة إلى مشاهد أخرى، وتستمر التجربة عبر الهاتف والرسائل وغيرها من الوسائط.

ورأى خلادى أن العرضين لم يراهما فقط على ترتيب إخراجى جديد لنصوص الرييرتوار، وإنما على دراماتورجيا تقوم على تمثيل الروابط بين الفعل والأداء والجمهور والمكان والزمان، بما يوسع العرض من تمثيل المعنى إلى ما يتولد من هذه العلاقات.

وأكد أن الحديث عن العرضين لا ينفصل عن تجربة المشاهدة التى يخلقها، لأن فعل المشاهدة مدمج فى



وعقب أ.د. هشام زين الدين، من لبنان، على المداخلات، مشيراً إلى أن انتقال محمد الروي من جغرافيا المكان إلى جغرافيا المتفرج يفتح سؤالاً أساسياً: من هو هذا المتفرج؟ مؤكداً ضرورة حضور هذا السؤال إلى جانب سؤال الجغرافيا. وفي تعليقه على مداخله كمال خلادي، توقف عند تغيير الأمكنة وموقع المشاهد وتحولات المشاهدة، متسائلاً عما إذا كانت بعض التجارب تعيد إنتاج أشكال عرفها المسرح منذ قرون، كالمسرح المتحرك والدائري في القرون الوسطى. وحول مداخله نورس عادل، رأى أن علاقة الجمهور بالتجريب والسلطة الفكرية كانت واضحة، بينما غابت صلة ذلك بالجغرافيا المكانية، رغم حضورها في عنوان الندوة. كما رأى في مداخله يوسف أمفرع قراءة مهمة للتجريب العربي وسياقاته الاجتماعية والسياسية والثقافية، مع الحاجة إلى مزيد من معالجة علاقته بالإقليم العربي المتنوع والمتشظى. وأكد أن المداخلات اتفقت على أن الجمهور ليس كتلة واحدة، بل يتشكل وفق العرض والمكان والزمن.

وفي تعقيبه المكتوب، رأى زين الدين أن «الجغرافيا المسرحية» تجعل المسرح إقليمياً له حدود وتضاريس وسياسات، بينما يمثل المتفرج أخطر نقاط هذا الإقليم. فالتجريب لم يعد مجرد شكل أو لغة، بل أصبح سؤالاً في الخريطة نفسها: من يملكها؟ ومن يتحرك فيها؟ ومن يستبعد منها؟ وقرأ المداخلات الأربع كطبقات لخريطة واحدة: الروي قدم «البنية» وحدود الإقليم، وخلادي وصف «الحركة» داخلها، ونورس عادل كشف «القانون» الذي يحكم الدخول والخروج، بينما ربط أمفرع الجغرافيا بالطبقة والتعليم والثقافة، وطرح سؤال: لمن نرسم هذه الخرائط؟ وتساءل في قراءة الروي عن لغة المتفرج والسياسة الكامنة في توزيع مواقع النظر وعلاقة القوة بالسلطة. وفي مداخله خلادي، تساءل عن «وهم المتحرك»: هل كسر الكرسي تحرر حقيقي، أم أن حرية الحركة قد تكون داخل مسار رسمه المخرج مسبقاً؟ ورأى في مداخله نورس عادل انتقالاً من المكان إلى الجسد والسلطة، مع التحذير من اختزال كل فضاء تجريبي في القراءة السياسية وحدها.

واختتم بتساؤلات حول أسباب هروب المتفرج: هل يعود الأمر إلى تعقيد المسرح أم إلى تحول عالمي في أنماط المتعة؟ وحول النخبوية: هل تعني الإقصاء دائماً، أم يمكن أن تكون مشروعاً جمالياً وأخلاقياً ضمن مشروع ثقافي متكامل؟ وأكد أن المتفرج عنصر أساسي في جغرافيا التجريب، لا مجرد وجود مادي في الصالة، بل حاملاً للذاكرة والثقافة والهوية والتجربة، يشارك في إعادة تشكيل معنى العرض وعلاقته بالمكان والزمان والجسد والسلطة.

رنا رأفت



مسارات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي في إعادة تدوير التراث والموروث، وإقحام التكنولوجيا، وإعادة تقديم النصوص الكلاسيكية بترجمات ضعيفة، والسقوط في فخ الأيديولوجيا.

وأكد أن نظرية المسرح ظلت مرتبطة بأزمات الواقع السياسي والتحولات الفكرية والتفاعل مع المتلقى، مستعيداً مقولة أمبرتو إيكو عن النص بوصفه «آلة كسولة» تحتاج إلى تعاون القارئ، ومتسائلاً: «عن أي قارئ نتحدث؟». كما تناول رؤية محمد عزام لأزمة المسرح العربي في القاعات المغلقة، وتجربة مهرجان أفيغنون وقراءة ريجيس دوبريه لتحولات جمهوره، مؤكداً أن زيادة عدد المتفرجين لا تعني بالضرورة اتساع التفاعل مع خشبة أو تقبل التجارب التي تفتقر إلى الحكاية.

وأكد أمفرع أن الجمهور لا يمكن فصله عن العمل الفني، مستشهداً بـ«غرينيكا» لبيكاسو وتجارب مسرحية ارتبطت بواقع سياسي واجتماعي، لافتاً إلى بحث الجمهور عن مسرح يساعده على فهم حالة الشتات واللايقين. وطرح في ختام مداخلته خيارين أمام المسرح العربي: متفرج شعبي عام مع احتمال التنازل عن جانب من جودة الفرجة، أو نموذج النخبوية الموجهة للجميع، مستشهداً بما اختاره المسرح الفرنسي بعد الحرب العالمية الثانية مع أنطوان فيتينز: «مسرح نخبوي، لكن للجميع».

هشام زين الدين: التجريب لم يعد مجرد شكل أو لغة بل سؤال في الخريطة نفسها

د. هشام زين الدين: هروب المتفرج: هل يعود الأمر إلى

تعقيد المسرح أم إلى تحول عالمي في أنماط المتعة؟



المجلس الثقافي البريطاني

يستعرض فرص الفنانين عالميا

خارج حدود البلد. وتحديث عن تجربتها مع مهرجان دي-كاف في القاهرة، موضحة أن عملها يركز بصورة خاصة على مناطق الشرق الأوسط وشمال أفريقيا وأفريقيا جنوب الصحراء، وأن حضور المهرجانات يمنحها فرصة لمشاهدة أعمال متنوعة وفهم الفنانين والسياقات التي تنطلق منها تجاربهم.

وأضافت أن المبرمجين عادة لا يستطيعون اتخاذ قرار بشأن عرض لم يشاهدوه حيًا، ولذلك يمثل اللقاء المباشر فرصة مهمة لاكتشاف الأعمال التي يمكن أن تتناسب مع جماهير وسياقات مختلفة.

من «Showcase» إلى مرحلة جديدة واستعرضت كوستين تجربة المجلس الثقافي البريطاني مع برنامج Edinburgh Showcase، الذي استمر لمدة ٢٠ عامًا، وكان يتيح دعوة مبرمجين من مختلف أنحاء العالم إلى إدنبرة لمشاهدة مجموعة مختارة من الأعمال البريطانية في المسرح والرقص، بهدف مساعدتها على الوصول إلى جماهير جديدة في بلدان أخرى.

إدنبرة، موضحة أن المدينة لا تستضيف مهرجانًا واحدًا، وإنما مجموعة من المهرجانات التي تقام في الوقت نفسه، وتقدم أشكالًا متعددة من الفنون الأدائية.

وأشارت إلى Edinburgh Festival Fringe، الذي لا يعتمد على الاختيار المسبق للأعمال، إلى جانب Edinburgh International Festival الذي يقوم على البرمجة والاختيار الفني، ويقدم الموسيقى الكلاسيكية والأوبرا والمسرح والرقص والسيرك. وكشفت أن الدورة الأخيرة من Fringe شهدت أكثر من ٤ آلاف عرض من ٧٧ دولة، من خلال أكثر من ٦١ ألف عرض أدائي في ٣٦٠ موقعًا، مع بيع ما يقرب من ٣ ملايين تذكرة، بما يعكس حجم الحركة التي تشهدها إدنبرة خلال موسم المهرجانات.

المهرجان بوابة لاكتشاف الفنان وأوضح كوستين أن أهمية المهرجانات بالنسبة للمبرمجين لا تقتصر على مشاهدة عرض فني، وإنما تمتد إلى التعرف إلى الفنان نفسه ومشروعاته وتجربته، وهو ما يمكن أن يفتح مسارات للتعاون والتجوال

أقيمت الجلسة الثانية المفتوحة للجمهور ضمن الفعاليات المصاحبة للدورة الثالثة والثلاثين من مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، يوم الأحد ٦ سبتمبر ٢٠٢٦، من الساعة الثانية حتى الثالثة و٤٥ دقيقة مساءً، تحت عنوان «المجلس الثقافي البريطاني: الدور الدولي والفرص المتاحة لفهم منظومة مهرجان إدنبرة».

وأدار الجلسة الدكتور محمد عبد الرحمن الشافعي، المنسق العام لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وشارك فيها كاثي كوستين من المجلس الثقافي البريطاني بالملكة المتحدة، وإيزابيل موريا من المجلس الثقافي البريطاني - إدنبرة، حيث ناقشت الجلسة طبيعة العمل الدولي للمجلس، والبرامج التي تتيح للفنانين والممارسين الثقافيين فرصًا للتواصل مع المهرجانات والمبرمجين والمؤسسات الفنية، إلى جانب التعريف بتجربة مهرجانات إدنبرة.

إدنبرة حين تصبح المدينة خشبة واحدة قدمت كاثي كوستين صورة عن طبيعة الحركة الفنية في

الفنية للانتقال بين الدول، موضحة أن طريقة مشاهدة المبرمج للعمل قد تتغير عندما يضع في اعتباره إمكانية تجواله وتقديمه في أماكن مختلفة.

وأشارت إلى أن الأعمال التي تعتمد على عدد محدود من المؤدين وعناصر تقنية بسيطة قد تكون أكثر قابلية للتجوال الدولي، كما تطرقت إلى مشاركة الفنانين في الشارع خلال Fringe، وما يوفره المهرجان من موارد تساعد في العثور على أماكن العرض والتسويق والإقامة، رغم أن المشاركة قد تمثل استثماراً شخصياً ومخاطرة بالنسبة للفنان.

الدعم يبدأ من معرفة الفرصة ومن جانبها، أوضحت إيزابيل موريا أن برامج المجلس الثقافي البريطاني تختلف من دولة إلى أخرى وفقاً للبرامج والميزانيات المتاحة، مؤكدة أن المجلس يعمل من خلال المؤسسات والمنظمات والفنانين داخل كل سياق محلي.

ودعت الفنانين والممارسين الثقافيين إلى متابعة البرامج التي يعلنها المجلس في بلدانهم، والتعرف إلى شروط التقديم ومواعيده والنشرات الخاصة بالفرص الفنية. وأكدت أن الدعم لا يقتصر على تقديم منحة مباشرة، وإنما يشمل بناء شبكة أوسع من العلاقات والمعرفة داخل المنظومة الفنية والثقافية، مما يساعد على انتقال الفرص إلى عدد أكبر من العاملين في المجال.

تعاون يصنع قوة المهرجانات واختتمت كوستين حديثها بالحديث عن نموذج «Co-opetition»، الذي يجمع بين التعاون والمنافسة، موضحة أن مهرجانات إدنبرة تحتفظ باستقلالها وهويتها، لكنها تتعاون في مجالات التسويق والاستدامة البيئية والمشاركة المجتمعية والتكنولوجيا والابتكار.

وأشارت إلى أن هذا التعاون يمنح المهرجانات قدرة أكبر على التعامل مع جهات التمويل، كما يساعد إدنبرة على تقديم نفسها عالمياً باعتبارها مدينة للمهرجانات، في منافسة مع مدن مثل مونتريال وأديلايد.

واختتمت بالإشارة إلى أن أحدث الأرقام تقدر الأثر الاقتصادي الصافي لمهرجانات إدنبرة بنحو ٥٥٨ مليون جنيه إسترليني سنوياً على المدينة، بما يؤكد أن المهرجانات تحولت إلى منظومة تجمع بين الفن والعلاقات الدولية والاقتصاد والسياحة، وتفتح في الوقت نفسه مسارات جديدة أمام الفنانين للوصول إلى العالم.

إيمان عبدالعزيز



ويقضى المشاركون أسبوعاً في إدنبرة للتعرف إلى مجموعة مختارة من الأعمال البريطانية، بالتعاون مع Edinburgh Festival Fringe Society و Edinburgh International Festival.

وأشارت كوستين إلى أن البرنامج لا يركز فقط على مشاهدة العروض، وإنما يتيح أيضاً بناء علاقات بين المبرمجين أنفسهم، لافتة إلى مشاركة ممثلين من كازاخستان وأوكرانيا واليابان وكوريا والصين والهند ولبنان، إلى جانب مبرمجين من مصر والأردن في العام السابق.

الفنان أمام سؤال التجوال وتناولت كوستين جانباً آخر يتعلق بقابلية الأعمال

وأوضحت أن جائحة كورونا وما تبعها من أزمات اقتصادية أدت إلى توقف البرنامج، وهو ما دفع المجلس إلى إعادة التفكير في الطريقة التي يمكن من خلالها إعادة بناء جسور التواصل بين المبرمجين الدوليين والمشهد الفني البريطاني.

«EDIAD» أسبوع من العلاقات والاختيارات وفي إطار هذا التوجه، أطلق المجلس الثقافي البريطاني عام ٢٠٢٣ برنامج Edinburgh International Performing Arts Delegation - EDIAD الذي يجمع سنوياً نحو ٢٥ مبرمجاً ومنتجاً وقيماً فنياً وممثلين عن وكالات المواهب والمهرجانات من مختلف أنحاء العالم.



..Sottopelle

ما لا نراه



أما سوزانا فهي متزوجة من رجل ديني وتجد نفسها داخل حياة مرتبطة بالكنيسة وبالذور المتوقع منها كزوجة، فهي تذهب إلى الكنيسة لأنها مطالبة بذلك، فلم يسألها أحد عما تؤمن به أو عما تريده. وايضا هي تعرف أن زوجها يخونها مع نساء أخريات ويهملها، بينما تستمر هي في العلاقة وكأن عليها أن تتحمل شكل الحياة المفروض عليها.

حتى رغبتها في الإنجاب تصبح جزءاً من هذا الصراع. سوزانا تريد طفلاً لكن زوجها يرفض، فتجد نفسها أمام رغبة أساسية بالنسبة إليها لكنها مرتبطة بقرار شخص آخر.

وهنا أيضاً لا تبدو الحكاية مجرد قصة عن زوج يخون زوجته، وإنما عن امرأة تشعر أن تفاصيل أساسية في حياتها تحسم بعيداً عنها: ماذا تؤمن، وكيف تعيش زواجها، وهل تصبح أمّاً أم لا، وما المساحة التي يسمح لها بها هذا الزواج لتكون نفسها.

وعلى الرغم من اختلاف التجربتين، يظل هناك شيء مشترك بين جيان وسوزانا. كلاهما يجد نفسه في حياة لا يستطيع التحكم في تفاصيلها بالكامل، وكلاهما يحاول أن يجد مساحة خاصة به داخل علاقة تفرض عليه شكلاً معيناً من الوجود. لكن العرض لا يجمعهما من خلال تشابه مباشر في الحكاية، بل يترك لكل شخصية خصوصيتها ثم يضعهما جنباً إلى جنب على خشبة.

وجود خيطان _ أحدهما أحمر والآخر أزرق _ وكل واحد منهما مرتبط بكرسي وبجسد الشخصية التي تجلس عليه. في البداية يبدو الأمر بسيطاً جداً لكن مع حركة

إحدى الممثلتين، وتدور حياته بشكل كبير حول علاقته بأمه، بينما نتابع سوزانا وهي تعيش زواجا يفرض عليها الكثير من الأشياء التي لم تختارها بنفسها.

فعللاقة جيان بأمه معقدة أكثر مما تبدو في البداية فألمه تعاني من تدهور الذاكرة وحالتها تزداد سوءاً مع الوقت وهو يعيش إلى جانبها وكأنه مسؤول عن حياتها وتفصيلها، لكن المفارقة أن الأم نفسها لم تتوقف عن عيش حياتها العاطفية، فهي امرأة لديها تاريخ من العلاقات حتى وهي في سن متقدمة، في الوقت الذي كانت فيه الأم قادرة على أن تعيش رغباتها بطريقتها كان ابنها يجد صعوبة في أن يعيش حياته هو، وهذا يظهر بشكل واضح في المجلات التي كان يقرأها سرّاً، فكان يخفيها عنها، تفصيلاً صغيرة لكنها تكشف الكثير عن علاقته بأمه؛ حتى اهتمامه الخاص بحياته الشخصية لا يشعر أنه يستطيع أن يعيشها بحرية أمامها.

فالأم التي عاشت علاقاتها العاطفية بحرية، أو على الأقل لم تتخل عنها بسبب عمرها، أصبحت بالنسبة لابنها جزءاً من السبب الذي يجعله غير قادر على عيش حياته بالطريقة التي يريد بها. فهذه الشخصية لا تواجه قيوداً مادياً يمنعها من الخروج أو مقابلة الآخرين، لكنه يعيش تحت تأثير علاقة تجعله يشعر بأنه مراقب ومضطرب إلى إخفاء جزء من نفسه. واتضح هذا القيد أكثر عندما ذهبت الأم إلى المستشفى، فتغيرت حياة جيان وأصبح لديه وقت لنفسه، ويستطيع الخروج وكون صداقات.



نورهان ياسر

ليس كل ما يقيد الإنسان يمكن رؤيته، فبعض القيود تبدأ من علاقة أو خوف، أو مسؤولية أو حتى من صورة يفرضها الآخرون عليه، ثم تصبح مع الوقت جزءاً من حياته إلى الحد الذي يجعل التخلص منها أمراً أكثر تعقيداً مما يبدو.

يقدم لنا عرض Sottopelle

شخصان لهما حكايتين مختلفتين بينما يعيشان الإحساس نفسه بأن حياتهما ليست ملكاً كاملاً لهما فنحن أمام امرأتين، لكل منهما حكايتها وعالمها الخاص دون أن تجمعهما علاقة مباشرة بالمعنى التقليدي. ومع ذلك يبدو أن هناك شيئاً أعمق يربط بينهما؛ شيء لا يحتاج إلى حوار طويل أو علاقة واضحة حتى يصبح حاضراً. ويظهر على جسديهما خيط بسيط يلتف حول كل واحدة منهما، ليصبح مع الوقت أكثر من مجرد عنصر في السينوغرافيا، ويفتح أمامنا أسئلة عن العلاقات، والاختيارات، والقيود التي قد يعيش الإنسان داخلها دون أن يدرك متى بدأت أو كيف يمكنه الخروج منها

فالشخصيتان لا تعيشان الظروف نفسها، وكل واحدة منهما تدخل العرض بحكاية مختلفة. "جيان" شخصية رجل تؤديه



وتعبيرات الوجه، وطريقة استخدام الجسد داخل الفراغ المسرحي.

ويظهر ذلك بوضوح في شخصية جيان، التي تؤديها إحدى الممثلتين. فالممثلة هنا تؤدي رجلاً، لكن الأمر لا يتوقف عند تغيير الصوت أو المشية لتبدو الشخصية ذكورية، بل يتكون جيان من مجموعة من التفاصيل الصغيرة التي تجعل له حضوراً مستقلاً. فلا يبدو الانتقال بين الشخصيات مجرد استعراض لقدرة الممثلتين على تقليد أكثر من شخصية، فالتغيير يحدث داخل السياق نفسه، وبسرعة تجعل المتفرج يتعامل مع الشخصية الجديدة باعتبارها جزءاً طبيعياً من الحكاية.

وبالنسبة لقلّة العناصر المحيطة بالممثلتين، أصبح من الصعب على العين أن تهرب من وجهيهما وأجسادهما وصوتهما. فالسينوغرافيا كانت جزءاً من طريقة الحكاية، الخشبة لا تحاول أن تقلد حياة الشخصيات بشكل واقعي، بل تصنع مساحة مجردة بما يكفي لكي تتحول إلى أكثر من مكان، وفي الوقت نفسه محددة بما يكفي لكي تظل الأشياء القليلة الموجودة عليها حاضرة في وعينا طوال العرض.

وعلى عكس الأداء والسينوغرافيا، كان الصوت والموسيقى من العناصر التي لم أشعر أنها بنفس قوة باقي مكونات العرض. الموسيقى في البداية تحديداً لم تكن أفضل اختيار بالنسبة لي والأهم أن هناك مشكلة تقنية ظهرت في صوت المسرح؛ صوت الموسيقى كان به مشكلة في بعض اللحظات، وهذا جعل البداية أقل سلاسة وأخرجني قليلاً من حالة التركيز التي كنت أدخل بها إلى العرض.

المشكلة هنا ليست أن اختيار الموسيقى نفسها كانت عنصراً سيئاً، وإنما أن وجود مشكلة في الصوت - خصوصاً في بداية العرض - جعلني أنتبه إلى الجانب التقني بدل أن أظل داخل عالم الشخصيات. وهذا النوع من العروض يعتمد بدرجة كبيرة على الحفاظ على تركيز المتفرج، لأن مساحة العرض بسيطة والأداء والحكي هما ما يحملان الجزء الأكبر من التجربة. وفي بداية العرض تحديداً يكون المتفرج ما زال يحاول فهم الشخصيات وطريقة الحكي والعلاقة بين الممثلتين.

ولكن لم أشعر أن هذه المشكلة استمرت بالدرجة نفسها طوال التجربة، ولذلك لا أراها سبباً يطغى على العرض كله. هي بالنسبة لي نقطة أثرت على الاندماج في البداية ثم استطاع الأداء والحكايات أن يعيدا الانتباه إلى الخشبة مرة أخرى.

وضح العرض أن القيود الحقيقية ليست تلك التي تكبل الأطراف بالحديد، بل التي تتسلل ببطء إلى تفاصيل حياتنا، فاعتاد وجودها حتى نكاد نظن أنها جزء منا، يثبت العرض أن التحرر الحقيقي لا يبدأ باختفاء المؤثرات الخارجية، بل بلحظة وعي داخلية، وقرار هادئ بخلع ما تبقى من أثر تلك القيود عن الأجساد والأرواح. وحين تختفي الخيوط أخيراً، تتركنا المسرحية مع سؤال معلق: متى نجرؤ نحن أيضاً على إزالة ما يربطنا لنعيش أخيراً حياتنا كما نختارها لا كما تفرض علينا؟



الخيوط في البداية تحاولان مقاومته، ثم يصبح وجوده شيئاً نراه ونعتاد عليه مثلما نعتاد الشخصية نفسها على ما يربطها. وبعد فترة، يختفي الخيوط من أيديهما، لكن يظل موجوداً حول جسديهما. وهذه واحدة من أكثر لحظات العرض إثارة للاهتمام؛ لأن اختفاء الشيء الذي نحاول الإمساك به لا يعني بالضرورة أننا تخلصنا منه. كأن العرض يقول أن التحرر لا يحدث بمجرد أن يختفي القيد من أمام أعيننا. ربما يحتاج الإنسان إلى أن يكتشف أولاً أن ما كان يمسك به طوال الوقت لم يعد في يده، ثم يقرر بعد ذلك ماذا سيفعل بما بقي منه.

وبالنهاية تتمكن الشخصيتان أخيراً من إزالة الخيوط عن جسديهما، مختلفة تماماً عن محاولتهما الأولى. في البداية كان هناك شد ومقاومة، أما في النهاية فهناك فعل واضح تقومون به هما بأنفسهما. الفرق بين الحالتين صغير في الشكل، لكنه مهم في المعنى، ففي البداية تحاولان الهروب من الخيوط، وفي النهاية تصبحان قادرتين على خلعه.

أداء الممثل:

نحن لا نرى ممثليتين تؤدي كل منهما شخصية واحدة طوال العرض، وإنما نرى جسداً واحداً قادراً على حمل أكثر من شخصية، والانتقال بينها في لحظات قصيرة دون أن يفقد كل منها ملامحه الخاصة. وهذا التحول لا يعتمد على تغييرات في الملابس أو الشكل الخارجي، وإنما يحدث من خلال أدوات الممثل الأساسية: الصوت، وطريقة الكلام، والمشية، والوقفة،

الممثلتين يبدأ الخيوط يأخذ مساحة أكبر من مجرد وجوده في السينوغرافيا.

في البداية نراهما تحاولان الابتعاد عنه وشده، لكن الخيوط لا يخرج ولا ينقطع فالحركة نفسها تبدو كأنها محاولة للتخلص من شيء موجود بالفعل، لكن لا يمكن التخلص منه بهذه السهولة. فكان الخيوط يرمز إلى الأشياء التي تظل موجودة في حياة الإنسان حتى عندما يحاول الابتعاد عنها - علاقة، مسؤولية، عادة، خوف، أو حتى فكرة تربي عليها - وظلت معه فترة طويلة.

واللافت أن الخيوط لا يلتف حول الكرسي فقط، لكنه يصل إلى الجسد نفسه. فيدل على أن القيد هنا لا يبقى في المكان المحيط بالشخصية وإنما ينتقل إلى جسدها كأن الشيء الذي يضغط عليها لم يعد مجرد ظرف خارجي يمكن الابتعاد عنه، وإنما أصبح جزءاً من تجربتها الشخصية.

ومع حكاية سوزانا تحديداً، يمكن أن يأخذ الخيوط معنى آخر يتعلق بالمرأة وجسدها. رغبتها في أن تصبح أمّاً، ورفض زوجها لذلك، تجعل فكرة الجسد والإنجاب حاضرة طوال الوقت، ولذلك يمكن قراءة التفاف الخيوط حول منطقة البطن باعتباره إشارة إلى الرحم أو الأمومة أو الرغبة في الإنجاب. لكنني لا أرى أن علينا حصر الخيوط في هذا المعنى وحده؛ لأن العرض يعطي مساحة أكبر لفكرة الارتباط نفسها، وللأشياء التي تربط الإنسان بحياة أو علاقة حتى عندما يبدأ في الرغبة في الخروج منها.

«أنت منذ أمس»..

الماضي لم ينته بعد



البطلة تعبر من خلال الشاشة إلى عالم الرواية، فإن صور الحرب والدمار تعبر منها في الاتجاه الآخر لتقتحم فضاء الحاضر، بهذا الاستخدام تتجمع وظائف متعددة في عنصر واحد، فالشاشة تربط القارئ بالنص، والنص بالمشرح، والماضي بالحاضر، كما تجعل الحرب ذاكرة مرئية لا تحتاج إلى إعادة تجسيد واقعي على خشبة.

يتسم الديكور الذي صممه معتر كرامة بالاقتصاد، فهو يتشكل أساساً من جسر خشبي مكسور، ومناضد ومقاعد يعاد توظيفها وفق مقتضيات المشاهد، لكن هذا الاقتصاد في العناصر لا يعني فقراً دلاليًا، فالجسر وسيلة انتقال من ضفة إلى أخرى، لكنه يفقد وظيفته الطبيعية حين يكون مكسوراً، فيصبح العبور ممكناً في الخيال، لكنه متعثر في الواقع، وهي صورة تتلاءم مع عالم العرض، الذي يبحث باستمرار عن انتقال لا يكتمل بين الماضي والحاضر، وبين الحلم والواقع، وتمنح المناضد والمقاعد الخشبية قدرة على التحول من وضع إلى آخر، بينما يظل الجسر حاضراً كعلامة ثابتة على الانقطاع، وبذلك لا يحدد الديكور مكان الأحداث فحسب، فهو يختزل الحالة العامة التي تتحرك فيها الشخصيات.

يعتمد العرض بدرجة كبيرة على الرقص والأداء الحركي، الذي يعد لغة أساسية يعبر بها العرض عن حالات يصعب اختزالها في حوار، ويبرز بصورة خاصة الأداء الحركي ذو الطابع الماريونيتي، فيبدو الجسد في بعض الأحيان كما لو

منذ أمس» مفتاحاً أساسياً لفهم الرؤية الإخراجية، فالיום الذي كتب عنه سبول أصبح بالنسبة للعرض أمس، لكن هذا أمس لم يتحول بالضرورة إلى زمن منته، فبعض الأسئلة التي طرحها مازالت عالقة، وتعود لتفرض وجودها على الحاضر.

ينتقل العرض بين الأزمنة، عبر شاشة تطل منها فتاة من جيل اليوم تجلس في المقهى، وتقرأ رواية «أنت منذ اليوم»، في البداية تقف الشخصية خارج الحكاية، كقارئة تتأمل نصاً ينتمي إلى زمن سابق، لكن فعل القراءة لا يبقى في حدوده التقليدية، حيث تتحول الشاشة إلى بوابة تعبر من خلالها الفتاة إلى عالم الرواية، هذه النقلة من أكثر لحظات العرض دلالة، فالبطلة لا تكتفي بقراءة الحكاية، لكنها تدخل إليها وتنتقل من موقع المتلقي إلى موقع المشاركة، ثم تبدأ في تجسيد بعض شخصيات الرواية، وهكذا تتحول عملية القراءة إلى فعل مسرحي، ويتحول النص الأدبي إلى فضاء يمكن للشخصية أن تدخله وتتحرك فيه، فالشاشة هنا ليست مجرد خلفية أو وسيلة لعرض الصور، وإنما بوابة تفصل بين عالمين، ثم تسمح باختراقهما، إنها صفحة الكتاب وقد تحولت إلى فضاء مسرحي، يدخل منها الحاضر إلى الماضي، ثم يعود الماضي من خلالها إلى الحاضر.

وتؤدي الشاشة في الوقت نفسه، وظيفة أخرى مكملية، حين تعرض الحرب والقصف والدمار الذي أحدثته، فتستحضر بصرياً المناخ الذي تشكلت داخله رواية سبول، وإذا كانت



❖ نور الهدى عبد المنعم

على خشبة مسرح ميامي وضمن المسابقة الرسمية للدورة الثالثة والثلاثين التي أقيمت بالقاهرة خلال الفترة من ١ إلى ٨ سبتمبر ٢٠٢٦، تم تقديم العرض الأردني «أنت منذ أمس»، إعداد وإخراج د. عبد السلام قبيلات عن رواية «أنت منذ اليوم» للكاتب والشاعر الأردني الراحل تيسير سبول، إنتاج مسرح الشمس الأردني، ويشارك في بطولته: حياة جابر، بكر الزعبي، ثامر خوالدة، وطارق التميمي.

ينطلق العرض من رواية سبول التي ارتبطت بصدمة هزيمة ١٩٦٧، وحملت داخل عالمها آثار تلك الصدمة بما تركته من شعور بالهزيمة والاغتراب والشك، لكنه لا يعيد تقديمها كوثيقة تنتمي إلى زمن مضى، فرؤية المخرج بنيت على إعادة فتح هذا الملف من موقع الحاضر الذي يضم أجيالاً لم تعش هذه المأساة، مستعيناً بأسئلة تيسير سبول التي طرحها وشخصية «عربي» بطل الرواية أمام زمن آخر هو حاضرننا، لتصبح المسافة بين اليوم والأمس، هي المساحة التي يتحرك فيها العرض، ومن هنا يبدو تغيير العنوان من «أنت منذ اليوم» إلى «أنت



بينما يكشف الجسد الملقى بجوار الجسر عن النتيجة الإنسانية للحرب.

ثم يأتي أكل البطاطس النيئة بعد موت الجندي، ليضاعف حالة الاختلال التي تهيمن على المشهد، فالفعل اليومي البسيط، أي تناول الطعام يحدث في مواجهة الموت وبصورة غير مألوفة، فتتحول التفاصيل اليومية إلى علامات على فقد انتظامه الطبيعي.

وتدخل الدراجة بدورها في شبكة العلامات التي يبني بها العرض معناه، فهي في طبيعتها مرتبطة بالحركة والانتقال، لكن وجودها داخل عالم تتكرر فيه العوائق، يجعل الحركة نفسها موضع سؤال، فالإنسان يمكن أن يتحرك كثيراً دون أن يصل، كما يمكن للزمن أن يمضي دون أن يحقق تجاوزاً حقيقياً لما حدث، ومن هذه الزاوية تلتقي الدراجة مع الجسر المكسور، فكلاهما يستدعي فكرة العبور، لكن العبور يظل ناقصاً.

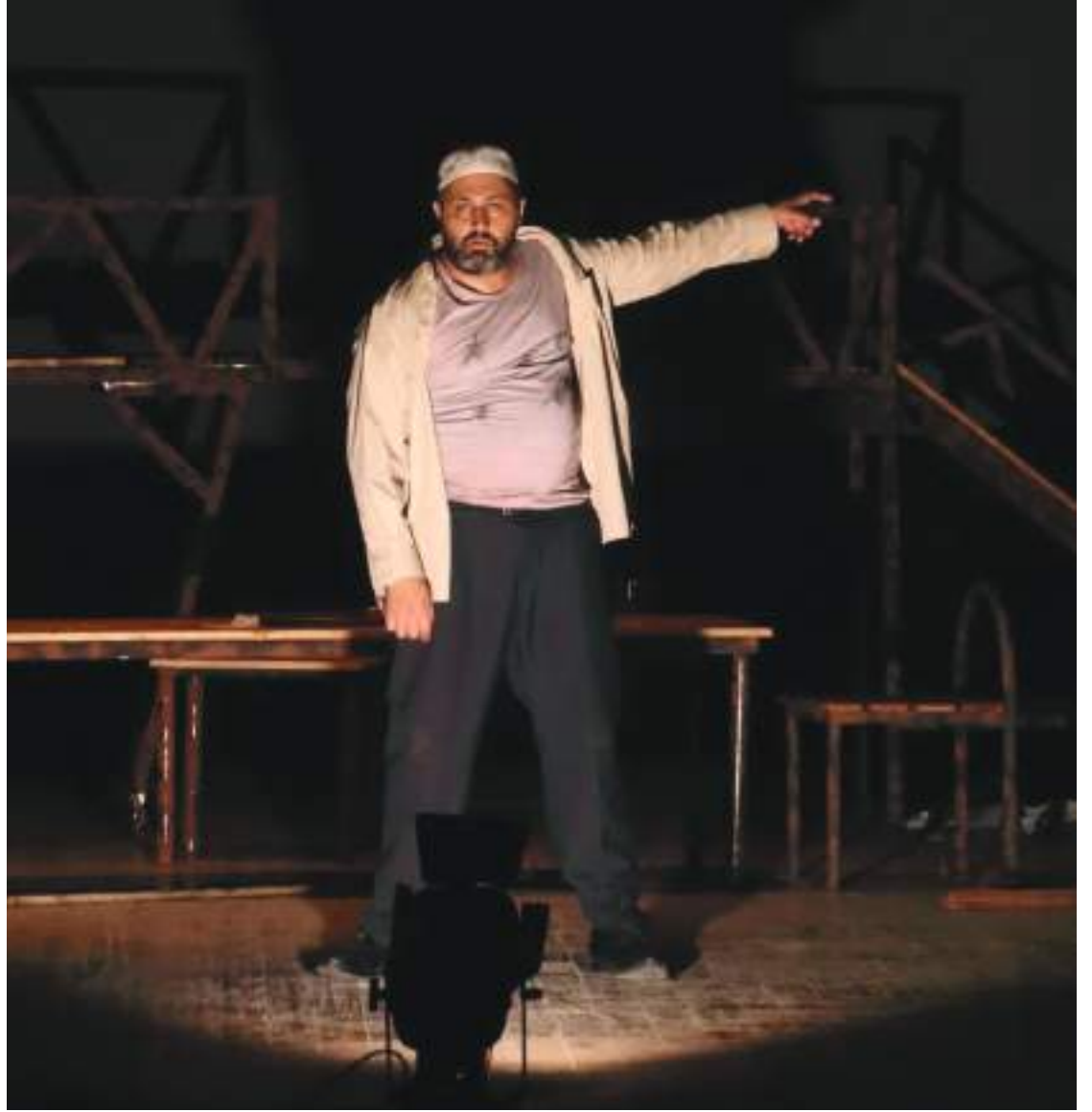
ويوظف العرض الموسيقى والأغاني الغربية في مشاهد الاحتفال بقيام الحرب، وهو اختيار يخلق تناقضاً حاداً بين الشكل الاحتفالي والمضمون الكارثي، هذه المفارقة لا تخفف من وطأة الحرب، بل تزيدها لأن الاحتفال في مواجهة الدمار، يكشف اختلال العلاقة بين الحدث وطريقة التعامل معه، وهنا يقترب العرض من الروح الساخرة التي تتخلل رواية سبول، فالسخرية لا تأتي بهدف الإضحاك، وإنما لكشف التناقض بين الشعارات والواقع، وبين الصورة المعلنة والحقيقة التي يعيشها الإنسان.

ويلعب المخرج لعبة تبادل الأدوار بين الكاتب وبطل الرواية، وهذا التبادل لا يقف عند حدود الشكل، وإنما يرتبط بفكرة العرض عن علاقة المؤلف بشخصيته، فحين يعود تيسير سبول إلى الخشبة ويقف عربي في مواجهته، لا يظل المؤلف وحده بطل الحكاية، فالشخصية نفسها تصبح طرفاً في مسالة النص والزمن الذي أنتج الرواية.

وتضاف إلى ذلك البطلة التي تبدأ قارئة للرواية، ثم تدخل عالمها وتجسد بعض شخصياتها، لتصبح عملية الانتقال بين مواقع القارئ والكاتب والشخصية جزءاً من البناء المسرحي، وبذلك تتعدد مستويات النظر إلى الحكاية: فيوجد من كتبها، ومن يقرأها بعد مرور زمن، ثم يعيد تمثيلها أمام المتلقي.

وفي النهاية يعود العرض إلى النقطة التي بدأ منها لتؤكد دائرية الحدث، وكأن الشخصيات لم تكن في رحلة من الماضي إلى الحاضر، وإنما دارت حول الجرح نفسه ثم عادت إليه.

ومن هنا تتضح دلالة العنوان بصورة أكبر، لقد أصبح اليوم الذي كتب عنه سبول أمساً، لكن العرض يكشف أن الزمن وحده لا يكفي لتحويل التجربة إلى ماضٍ، فما دامت الأسئلة التي أنتجتها الهزيمة والاغتراب والبحث عن الوطن والحرية والكرامة، لا تزال حاضرة فإن الأمس يظل قادراً على العودة.



على مرور الزمن، لكنها في الوقت نفسه تبدو وكأنها تقيس دوران الشخصيات داخل دائرة لا تقود بالضرورة إلى الخروج.

وقد اختار المخرج أن يجسد ممثل واحد شخصية الأب والمحتل، وهذا الاختيار له دلالة فهو يفتح المجال لقراءة العلاقة بين سلطة الأب داخل المجال الخاص، وسلطة المحتل في المجال العام، وهذا لا يعني تطابق الشخصيتين وإنما يكشف عن تشابه في آليات السيطرة وإخضاع الآخر، فالسلطة في الحالتين تفرض وجودها على الجسد وتحاصر حريته.

وتدعم بعض العلامات البصرية هذا الاتجاه، منها ارتداء المحتل أكياساً سوداء في قدميه، وهي صورة تخرجه من التمثيل الواقعي المباشر إلى حضور رمزي أكثر تجريداً، ويأتي الغتسال بالدم كصورة أخرى للعنف المتواصل، فالدم لا يظهر باعتباره أثراً لحادثة انتهت، لكنه يتحول إلى مادة تحيط بالجسد وتلتصق به، فيتحول العنف إلى حالة يصعب التطهر منها.

ومن الصور التي يشتغل عليها العرض بكثافة، مشهد الجندي الذي يظل ملقى بجوار الجسر بعد موته منذ ثلاثة أيام، بينما تصبح رائحته مصدراً للإشارة إلى تحلل الجسد، في مقابل بقاء حذائه لأمعاً، وتكمن قوة الصورة في المفارقة بين الجسد الذي فقد حياته والمظهر الذي لا يزال محافظاً على بريقه، فالحذاء اللامع يوحي بانضباط المؤسسة العسكرية،

كان دمية، تحركها قوة خارجية، وهذه الصورة تتسق مع عالم الشخصيات المحاصرة بقوى سياسية واجتماعية تتجاوز قدرتها الفردية على التحكم في مصائرها، ولا يقتصر الاشتغال على الحركة وحدها بل يمتد إلى صناعة الإيقاع، بإيقاع القدم على الخشبة وإيقاع اليد على المنضدة يتحولان إلى مكونين صوتيين، وكأن الجسد نفسه يتحول إلى آلة موسيقية.

ويأتي الرقص في بعض اللحظات ليؤدي وظيفة تتجاوز الحركة، حتى يبدو قادراً على إسكات الأحياء وإيقاظ الأموات، وهنا يتحول الجسد إلى وسيلة لاستحضار الغائب، وهو ما ينسجم مع فكرة العرض، التي تقوم أساساً على إيقاظ عالم سبول، وإعادة تدويره إلى الحاضر.

وإذا كان الديكور والشاشة يقدمان للمتلقي صوراً عن عالم العرض، فإن الصوت يحيط به من جميع الاتجاهات، فتتجاوز أصوات: القطعة، الذباب، القصف، الإنذار، وصوت المذيع مع الموسيقى، لتصنع فضاءً سمعياً مشحوناً بالتوتر، ولا تعمل هذه الأصوات على شرح الحدث، وإنما تجعل الحرب والقلق جزءاً مستمراً من الحياة اليومية للشخصيات، فصوت القصف لا يحتاج إلى ظهور المعركة أمام المتلقي كي يعلن وجودها، وصوت الإنذار يضع الجسد في حالة انتظار دائم، أما صوت المذيع فيحمل صدى واضحاً لعالم الرواية، حيث تتسع الفجوة بين ما يحدث على الأرض وما تقوله اللغة الإعلامية، ومن خلال هذه المفارقة يواصل العرض أحد خيوط السخرية السوداء التي ميزت كتابة سبول، وتأتي دقائق الساعة كعلامة

شاهدته مرتين.. وتمنيت لو كانت هناك ثالثة

«الهيبيريديس»..

حين يصبح الجسد حديقة والتفاح أسرارًا



محمد الروبي



من بين عروض كثيرة قدمها مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في دورته الحالية، اخترت أن أشاهد العرض الأسباني المغربي «حديقة الهيبيريديس» مرة ثانية. شاهدت العرض للمرة الأولى في مهرجان بغداد العام الماضي، ثم وجدته أمامي من جديد في القاهرة.

أن يختار ناقد، وسط هذا العدد من العروض، عرضًا سبق أن شاهدته، فهذا يعني أن به شيئًا يستحق، وأن المشاهدة الأولى كانت حافزًا لمشاهدة أخرى وربما ثالثة. فالعرض الذي أعود إليه يعني أن المشاهدة الأولى لم تنته بانطفاء الضوء.

ثمّة شيء بقي. صورة، أو إحساس، أو سؤال لم يغلق العرض بابه عليه. ولذلك لم تكن المشاهدة الثانية بحثًا عن عرض أعرفه، وإنما محاولة لاختبار الأثر الذي تركه في الذاكرة. فهناك عروض تُرى مرة فتكتمل، وهناك عروض تظل مفتوحة، تدعوك إلى العودة إليها، لأنك تشعر بأن ما رأيته لم



إنها لحظة انتقال مهمة، ما كان يُحمل على الظهر يمكن وضعه على الأرض، أما ما يسكن الداخل فلا حقيبة له. تبدأ الأجساد من حولها في النهوض والسقوط، كأن ما تقوله المرأة ليس تجربتها وحدها، وإنما صوت موزع بين النساء جميعاً.

ثم يبدأ العرض في كشف هذه الأصوات واحداً بعد الآخر.

امرأة تتذكر طفولتها، قصت ضفائرها في الثالثة عشرة، وقيل لها إن عليها أن تتصرف كسيدة. في جملة قصيرة تنفتح فجوة هائلة بين الطفلة والجسد الذي يريد المجتمع أن يصنعه منها.

الشعر، الذي سيظل حاضراً في العرض، يصبح هنا رمزاً لما كان يمكن أن يكون عليه الجسد لو تُرك لذاته.

وأخرى ممزقة بين المكتب والمنزل، تصل إلى العمل وهي تفكر في البيت، وتعود إلى البيت وقد غاب عنها العمل، تسأل ساخرة: ما طبيعتها إذن؟ وهل عليها أن تكون ربة منزل؟ السؤال ليس عن وظيفة فقط، وإنما عن هوية امرأة يُطلب منها أن تنجح في مكانين في الوقت نفسه، ثم تُحاسب إن عجزت عن الجمع بينهما. وثالثة تسأل عن قدسية الأنوثة، قبل أن يتحول السؤال إلى ألم جسدي، إلى ختان وإلى ولادة. يخرج الشال الأحمر من بين ساقها، فيصبح الدم قماشاً، ويصبح القماش أداة تنظيف، ثم تنفجر الضحكات.

وهنا يفعل العرض شيئاً ذكياً، لا يسمح للألم أن يستقر بوصفه مأساة خالصة. سرعان ما يتحول إلى احتفال غريب، إلى ضحك جماعي، إلى أجساد تهز الشالات الملونة وتستعيد قدرتها على اللعب.

ثم يظهر الرجل، لكنه لا يدخل الخشبة.

«تمطر السماء رجالاً ومظلات بيضاء. المظليون يهبطون، تشابك أجسادهم في حبال الغسيل، يركلون الهواء ويصرخون».. هكذا تقول إحداهن.

الصورة ساخرة وشعرية في آن.

الرجل يطير.

والمرأة تبقى على الأرض.

هو يعود بالمظلة الممزقة، وهي التي تخطيها وتنظفها وتطويها وتحفظها. هو يشتكي من الحبال التي تعيقه، بينما هي تعرف جيداً أن تلك الحبال هي التي تحمل البيت كله.

لا يتحول الرجل هنا إلى شرير كارينكاتوري، ولا تتحول المرأة إلى ضحية عاجزة.. إنها يعيد العرض ترتيب زاوية

حيث تختلط الجغرافيا بالأسطورة، ويصبح التفاح الذهبي وعداً بالخلود.

أما هنا، فلا أشجار ولا تفاح ولا حديقة بالمعنى المألوف. هناك أجساد، خمس نساء يصنعن كل ذلك وأكثر.

منذ اللحظة الأولى يبدو أن العرض، الذي صنعتة أليسيا سوتو، يريد أن يقول لنا إن الحديقة يمكن أن تكون مكاناً آخر تماماً، جسد المرأة، ذاكرتها، خوفها، رغبتها، أحلامها، وما تخفيه عن العالم وما تحاول استعادته منه.

تبدأ الخشبة عارية تقريباً. بقعة ضوء وحيدة على صحن من الماء. تدخل امرأة، تجلس، وتمارس طقس نظافتها الشخصية، حتى تبلغ فعل حلقة شعر ساقها لا شيء تقريباً يحدث، ومع ذلك يحدث الكثير.

فالمرأة هنا وحدها مع جسدها، قبل أن تدخل الجماعة، وقبل أن يبدأ العالم في تحميلها أدواره وأعبائه. والماء، الذي سيعود طوال العرض بأشكال مختلفة، يبدو منذ البداية كأنه يفتح باباً إلى الداخل، إلى جسد تحاول صاحبه أن تتعرف إليه، أو ربما أن تستعيده.

ثم تدخل النساء الأربع.

معاطف، حقائب على الظهر، وخطوات ثقيلة كأن كل واحدة تحمل جبلاً. ولا تلبث الحقيبة أن تتحول من متاع شخصي إلى عبء، ثم إلى أداة للعمل.. تضعها النساء أمامهن ويمسحن بها أرض الخشبة، في طقس يذكر بتنظيف البيت، ذلك العمل الذي يبدو بسيطاً حين نراه، لكنه يحمل تاريخاً طويلاً من تحميل المرأة مسئولية المكان ومن فيه.

تتغير الحركة.. انحناء ووقوف، بطء وتسارع، هرولة تبدو عشوائية وهي في الحقيقة شديدة التنظيم، نساء يعبرن من مكان إلى آخر، ثم ينهكهن العبور.. فتسقط الأجساد.

تحمل إحداهن الأخرى، ثم الأخرى، حتى تتكوم الأجساد إلى جانب الحقائب.

وهنا، في لحظة صمت، ينفتح العرض على الداخل. تتقدم امرأة وتواجهنا بمونولوج عن ذلك الوحش الذي قد يغادر ثم يظهر، يختفى عن العين ثم يستقر في البيت والقلب والأحشاء. عن الفراغ والوحدة وذاك الألم الذي لا يحتاج إلى جسد مرئي كي يصبح أثقل من الجسد.



يكن كل ما فيها.

وهكذا عدت إلى «حديقة الهيسبيريدس»

لكنني هذه المرة حاولت أن أدخل إليها من باب عنوانها. في الأسطورة اليونانية، كانت الهيسبيريدس حوريات أوكلت إليهن (هيرا) حراسة حديقة التفاح الذهبي، تلك الحديقة البعيدة الواقعة عند الحافة الغربية للعالم،



وهذا المشهد من أهم مشاهد العرض، لأنه يخرج المرأة من صورتها المسرحية المعتادة بوصفها «موضوعاً» للنظر، ويمنحها مساحة تتكلم فيها مع النساء عن نفسها.

إحدهن تتحدث عن البحث عن العمل، عن لهجتها التي تصبح عيباً، وعن شهادتها الجامعية التي لا تفتح لها الأبواب. تتحدث عن المفارقة القاسية، تتحدث لغة البلد، لكنها بعد ساعة من الحوار تُسأل إن كانت تتحدث لغتهم!

وأخرى تتحدث عن الزوج، وعن الشعر المستعار، وعن رأسها الحليق، وعن الطريقة التي ينبغي أن تقدم بها نفسها داخل الزواج، كلام يبدو عابراً وسط الضحك، لكنه يكشف كيف يمكن للجسد أن يصبح منطقة تفاوض مستمر بين ما تريده المرأة وما يريده الآخر منها.

الحمام هنا ليس مكاناً للنظافة فقط.

إنه مكان لاستعادة الكلام.

تغتسل النساء، ويساعدن بعضهن، ويتبادلن الماء، ويضحكن. وكأن التضامن نفسه يصبح طقساً من طقوس التطهير.

ولذلك حين تتحول حركة الاغتسال تدريجياً إلى رقص، يبدو الأمر طبيعياً، لقد تحررت الأجساد من وظيفتها اليومية، ولو مؤقتاً، وصارت قادرة على اللعب.

تظاهرت بأنها شيء آخر لإرضاء البعض، ثم فعلت الشيء نفسه لإغضاب آخرين، كذبت وندمت، وقالت الحقيقة وندمت أيضاً. هكذا تقول إحدهن في منولوج مثير للشجن.

هي لا تتحدث عن (المرأة) بوصفها قضية.

إنها تتحدث عن نفسها. عن إنسان يحاول أن يفك عقدة الصورة القديمة التي ترسخت في داخله. ولهذا تبدو الجملة الأخيرة في مونولوجها أشبه بخلاصة الرحلة كلها:

« يمكنك حتى أن تدفعني من على جرف، وسأقول: وماذا بعد عشق الطيران؟ »

من حمل الحقيبة إلى الوقوف على حافة الجرف.

يصبح الرقص لغة فعلية، لا زينة مضافة إلى الكلام. الاقتراب والابتعاد، السقوط والنهوض، الانكماش والامتداد، كلها تكتب ما لا تستطيع المونولوجات وحدها كتابته.

ثم يأتي الماء من جديد، لكن هذه المرة في صورة أكثر دفئاً وحميمية.

نساء في حمام شعبي متخيل، أمام دلاء زرقاء، يغتسلن ويضحكن ويتهايمن ويساعد بعضهن بعضاً. إننا ننقل فجأة إلى عالم نسائي خالص، عالم لا يبدو فيه الجسد موضوعاً للفرجة، وإنما موضوعاً للحديث والبوح والمرح.

النظر.. الرجل الذي اعتاد أن يكون مركز الحكاية يصبح غائباً، بينما تتكلم النساء عن أثره في حياتهن.

وهذا فارق مهم.

إننا لا نرى الرجل بعين الرجل، وإنما نراه من داخل خبرة المرأة.

بعد كل هذا الصخب يعود العرض إلى الصمت، ثم تقول المرأة: «أغوص في أطنان من الصمت.. أغوص في دم الأرض الطاهر».

تحبو المرأة نحو مقدمة الخشبة، بينما تتحرك النساء في الخلف، الوحدة هنا لم تعد مجرد غياب الآخر، إنها فضاء شاسع يضغط على الجسد، حتى يبدو الوجود نفسه جائئاً فوق الصدر.

ثم يأتي الشعر من جديد.

«الحر الوحيد هو شعري..»

ترفع المرأة شعرها، وتبدأ الأجساد خلفها في التحرك ببطء، كأنها عرائس فقدت وعيها، ثم تستعيده شيئاً فشيئاً. تتصاعد الموسيقى، وتتسارع الحركة، حتى تنفصل كل امرأة عن الجماعة لتؤدي رقصتها الخاصة.

كأن الجسد الذي كان محاصراً في الجماعة يستعيد حقه في أن يكون فرداً.

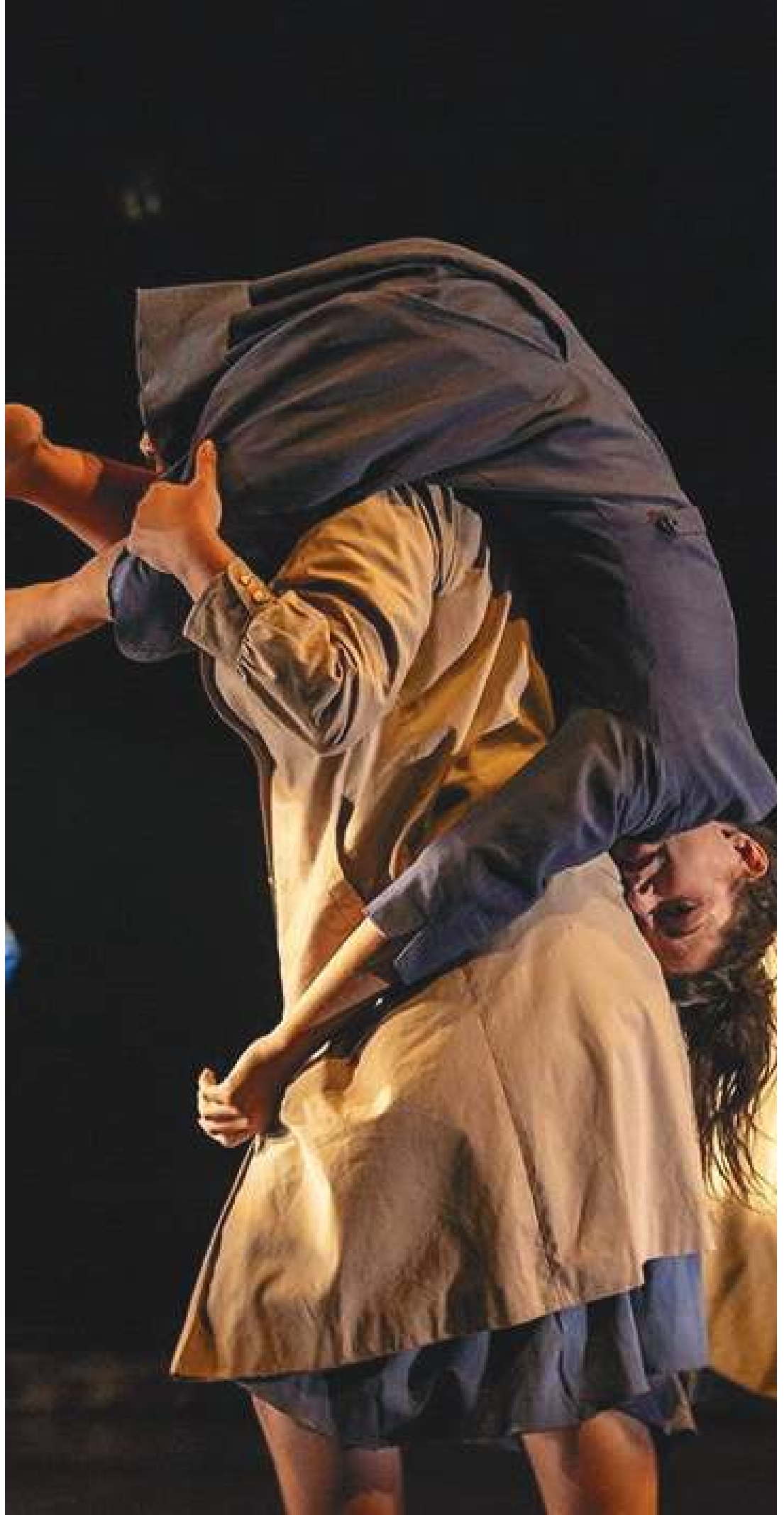
ثم تأتي لحظة الاعتراف.

تتكلم المرأة عن أخطائها وتناقضاتها، صمتت حين كان ينبغي أن تصرخ، وصرخت حين كان ينبغي أن تصمت،



الماء يغسل الماضي، لكن الجسد لا يعود فارغاً.
يخرج منه شيء آخر، قوة، رغبة، وذاكرة.
تستريح النساء كأنهن حوريات على شاطئ غير موجود،
ثم تتصاعد الأغنية الفلكلورية والزغاريد والدفوف،
ويتحول المكان إلى عرس. لكن العرس هنا ليس احتفالاً
بزواج المرأة من رجل، إنه احتفال بالمرأة، وهي
تستعيد جسدها وحيويتها.
ثم يهدأ كل شيء.
تدخل النساء في طقس آخر، يخلعن ملابسهن الشفافة،
يطوينها بعناية، ثم يرتدين ملابس مختلفة، لا زياً
موحداً هذه المرة. كل امرأة تختار شكلها.
وهذه التفصيلة الصغيرة تختصر الكثير، التحرر ليس أن
نستبدل صورة مفروضة بصورة أخرى، ليس أن تصبح
النساء جميعاً متشابهات.
ولكنه أن تمتلك كل واحدة حقها في اختيار صورتها.
من الجسد المثلث إلى الجسد الذي يغامر بالطيران.
ثم تأتي النهاية في صورة طفولية مجنونة، الموسيقى
الإلكترونية تصخب، والنساء يرششن الألوان على
الأرض وعلى أجسادهن، يضحكن ويلعبن كأنهن
يسترددن طفولة حُرمن منها في وقت مبكر.
وهكذا تنتهي الرحل لاستعيد ما رأيناه، أن الحديقة لم
تكن موجودة في البداية.
لقد تشكلت أمامنا تدريجياً.
من الماء، من الشعر، من الحقائق، من الأجساد
الساقطة، من المونولوجات، من الحمام النسائي، من
الضحك، من الرقص، ومن اللون.
وهنا أظن أن عنوان العرض يكشف أخيراً سره.
حديقة الهيسبيريدس ليست مكاناً تحرسه النساء،
وإنما مكان تصنعه النساء.
كل واحدة منهن تحمل حديقته في جسدها وذاكرتها،
وقد يدخل الرجل إليها أو يغادر، وقد يترك فيها أثراً أو
جرحاً، لكنه لا يستطيع أن يمتلكها كاملة.
ولعل هذا هو التفاح الذهبي الحقيقي الذي يتركه
العرض في يد المتفرج، إنه ليس وعداً بالخلود، وإنما
حق الإنسان في أن يستعيد جسده من الصور التي
صنعها الآخرون له، وأن يخلق، من جديد، الحديقة
التي تشبهه.

مع نهاية مشاهدي الثانية للعرض، وقفت مع الجميع
أصفق، لا لمتعة أصابتنى فحسب، بل اعتراكاً بما كانت
تخبئه «الحديقة» من معنى، وربما اعتذاراً عما كنت
أمر عليه فيها باستخفاف.



لا نقابة لكادحي مسرح التربية النوعية..

لماذا؟



وهى نظرة تتناقض بصورة صارخة مع ما انتهت إليه النظريات التربوية الحديثة، فالفيلسوف الأمريكي جون ديوى أكد أن التربية ليست عملية تلقين، وإنما خبرة حياتية متكاملة، وأن التعلم الحقيقي يحدث عندما يمارس المتعلم الخبرة بنفسه، وهو ما يجعل المسرح أحد أكثر الوسائل التعليمية قدرة على تحويل الأفكار المجردة إلى مواقف إنسانية يعيشها الطالب ويتفاعل معها، وهى وظائف يؤديها المسرح بصورة طبيعية لأنه يعلم الطفل أن يسأل قبل أن يحفظ، وأن يناقش قبل أن يكرر، وأن يفكر قبل أن يطيع، ولذلك لم يعد المسرح المدرسى فى النظم التعليمية المتقدمة نشاطاً هامشياً بل أصبح أحد أهم أدوات بناء الشخصية وتنمية المهارات الحياتية.

إن الطفل الذى يقف فوق خشبة المسرح لا يتعلم فقط كيف يلقي جملة أو يؤدي شخصية، وإنما يتعلم الانضباط واحترام الوقت والعمل الجماعى والقدرة على التواصل والثقة بالنفس وتحمل المسؤولية، ويتعلم

بناء الإنسان، وهنا يبرز السؤال الذى يتردد فى أذهان آلاف خريجي كليات التربية النوعية، تخصص المسرح، إذا تعرض أخصائى المسرح لهذا التعسف الإدارى، أو حرم من ممارسة تخصصه، أو كلف بأعمال لا تمت إلى دراسته بصلة، أو ألغيت أنشطته لأن الإدارة ترى أنها أقل أهمية من غيرها، إلى من يلجأ؟ ومن يدافع عنه؟ ومن يملك حق مساءلة من صادر حقه فى ممارسة عمله؟ والإجابة المؤسفة أن هذا المتخصص، رغم سنوات الدراسة والتأهيل الأكاديمى، يجد نفسه غالباً بلا كيان نقابى أو مهنى متخصص يحمل قضاياها أو يدافع عن حقوقه، فيصبح الحلقة الأضعف داخل منظومة تعليمية تعاني أصلاً من أزمت متراكمة.

إن الأزمة لا تكمن فى شخص مدير مدرسة أو مسؤول إدارى، وإنما فى ثقافة مؤسسية ترسخت عبر سنوات طويلة، ترى أن المسرح نشاط ترفيهى يمكن تأجيله أو إلغاؤه متى دعت الحاجة، بينما تنظر إلى بقية المواد الدراسية باعتبارها وحدها صاحبة القيمة الحقيقية،

حسن عبدالهادى حسن



حين يطلب مدير إحدى المدارس من أخصائى المسرح أن يتنازل عن حصته الدراسية لصالح معلم اللغة العربية أو اللغة الإنجليزية أو الرياضيات، فإن الأمر لا يبدو فى ظاهره سوى إجراء إدارى عابر تفرضه ظروف الجدول أو عجز المعلمين، لكنه فى حقيقته يكشف أزمة أعمق بكثير من مجرد إعادة توزيع للحصص، إنها أزمة نظرة كاملة إلى المسرح المدرسى وإلى المتخصصين فيه، وأزمة اعتراف بدور الفن داخل المؤسسة التعليمية، وأزمة غياب جهة مهنية تستطيع أن تقول بوضوح إن هذه الحصص ليست ملكاً لأحد حتى يمنحها أو يسحبها وفقاً لاحتياجاته، وإنما هى جزء أصيل من المنهج التربوى الذى يهدف إلى



كذلك كيف يصغى إلى الآخر، وكيف يحترم الاختلاف، وكيف يدير الحوار دون عنف، وهى مهارات أصبحت اليوم من أهم مؤشرات جودة التعليم في العالم، ولذلك فإن كل دقيقة تضيع من المسرح المدرسى لا تعنى ضياع نشاط فنى فحسب، وإنما تعنى ضياع فرصة تربوية كان يمكن أن تسهم في بناء مواطن أكثر وعياً واتزاناً، ومن هنا تبدو المفارقة شديدة القسوة، فبينما تحدث الخطط الرسمية عن بناء الإنسان المصرى، وعن تنمية الإبداع والابتكار، يظل المسرح المدرسى، وهو أحد أكثر الوسائل قدرة على تحقيق هذه الأهداف، يعانى من التهميش، ويظل المتخصصون فيه يعملون دون حماية مهنية حقيقية.

وتزداد هذه المفارقة وضوحاً إذا نظرنا إلى خريجي كليات التربية النوعية، تخصص المسرح، فهؤلاء لم يلتحقوا بتخصص عابر أو هواية مؤقتة، وإنما درسوا سنوات طويلة نظريات التربية وعلم النفس، والإخراج، والتمثيل، والسينوغرافيا، والكتابة المسرحية، وطرق تدريس المسرح، والتطبيقات التربوية للفنون، ثم تخرجوا ليكتشفوا أن تخصصهم لا يمتلك كياناً نقابياً مستقلاً يعبر عنه، ولا مؤسسة مهنية تتحدث باسمه، ولا جهة تستطيع الدفاع عن حقوقه عندما يتعرض للتهميش داخل المدرسة، وهو وضع يخلق شعوراً دائماً بأن هذا التخصص أقل قيمة من غيره، رغم أن أثره التربوى لا يقل أهمية عن أى تخصص آخر، بل إنه يتكامل معه في صناعة الشخصية المتوازنة التى تحتاجها الدولة والمجتمع. ومن هنا فإن المطالبة بكيان نقابى أو مؤسسى مستقل ليست مطالبة فتوية ضيقة، ولا محاولة لإضافة نقابة جديدة إلى المشهد النقابى، وإنما هى مطالبة بإعادة الاعتبار إلى تخصص أكاديمى كامل، وإلى آلاف المتخصصين الذين يؤدون دوراً تربوياً وثقافياً لا يمكن الاستغناء عنه، فهذا الكيان المنشود لن تكون مهمته المطالبة بالمزايا المالية وحدها، بل الدفاع عن حق أخصائى المسرح في ممارسة تخصصه، والتصدى لأى ممارسات تنتقص من دوره داخل المدرسة، والمشاركة في تطوير اللوائح المنظمة للنشاط المسرحى، وتوفير التدريب المهنى المستمر، والتواصل مع الجهات المعنية من أجل ترسيخ مكانة المسرح المدرسى بوصفه جزءاً من المنهج التربوى، لا نشاطاً يمكن الاستغناء عنه متى تغيرت أولويات الإدارة أو ازدادت ضغوط اليوم الدراسى، فالمجتمع الذى يحمى معلم المسرح، إنما يحمى في الحقيقة حق أطفاله في تعليم أكثر إنسانية، وأكثر قدرة على صناعة العقل والوجدان معاً.

ولا تتوقف الأزمة عند حدود المدرسة، بل تمتد إلى الجامعة، وهى المؤسسة التى يفترض أن تكون الحاضنة الطبيعية للإبداع، والمعمل الحقيقى لتخريج الفنانين

والباحثين والنقاد وصناع المستقبل، إلا أن واقع المسرح الجامعى يكشف هو الآخر عن مجموعة من التحديات التى تستحق التوقف أمامها، فالطالب الذى يدخل الجامعة وهو يحمل شغفاً بالمسرح يكتشف سريعاً أن الطريق إلى تقديم عرض مسرحى ليس مفروضاً بالرغبة والإبداع وحدهما، وإنما تحكمه شبكة معقدة من الإجراءات الإدارية، وتعدد الموافقات، وضعف الميزانيات، وندرة المسارح المجهزة في بعض الجامعات، إلى جانب تفاوت الاهتمام بالنشاط المسرحى من إدارة جامعية إلى أخرى، وهو ما يجعل مستقبل النشاط المسرحى في بعض الأحيان مرتبطاً بمدى اقتناع القيادات الجامعية بقيمة المسرح وأهميته، فحين تجد الإدارة الجامعية في المسرح وسيلة لبناء شخصية الطالب يزدهر النشاط، وتفتح المسارح، وتقدم التسهيلات، وتولد التجارب الجديدة، أما عندما ينظر إليه باعتباره نشاطاً ثانوياً يمكن تأجيله أو تقليصه، فإن اللوائح الإدارية تصبح أكثر تعقيداً، والإجراءات أكثر بطئاً، فيفقد كثير من الطلاب حماسهم قبل أن تبدأ تجربتهم الأولى.

ورغم أن الجامعات المصرية كانت على مدار تاريخها مصنعاً حقيقياً لكبار الفنانين والمخرجين والكتاب، فإن المسرح الجامعى ما زال في حاجة إلى رؤية مؤسسية أكثر وضوحاً، تعترف بأنه ليس مجرد نشاط ترفيهى داخل الحرم الجامعى، وإنما مساحة للتدريب على القيادة، والعمل الجماعى، والابتكار، والبحث العلمى، والتعبير الحر المسؤول، فالجامعة التى تسمح لطلابها بالتجريب والإبداع تنتج خريجين أكثر قدرة على التفكير النقدى، وأكثر استعداداً للمشاركة في الحياة العامة، بينما الجامعة التى تضيق مساحات النشاط الثقافى والفنى، حتى وإن التزمت باللوائح، فإنها تخسر جانباً مهماً من رسالتها التعليمية، لأن المعرفة لا تنمو داخل قاعات المحاضرات وحدها، وإنما تنمو كذلك فوق خشبة، المسرح، وفي قاعات الموسيقى، وداخل المعارض الفنية، وفي كل مساحة تسمح للطلاب بأن يكتشف ذاته ويختبر قدراته.

ومن هنا تتكامل أزمة المسرح المدرسى مع أزمة المسرح الجامعى، فكلاهما يعانى في أحيان كثيرة من غياب رؤية تعتبر المسرح ضرورة تربوية وثقافية، لا مجرد نشاط إضافى، وكلاهما يحتاج إلى سياسات أكثر استقراراً، وإلى لوائح تشجع الإبداع بدلاً من أن تعرقله، وإلى مؤسسات تدافع عن حق المتخصصين والطلاب في ممارسة نشاطهم الفنى باعتباره جزءاً من العملية التعليمية، لا عملاً هامشياً يخضع لتغير الإدارات أو اختلاف الأولويات، وقد يظن البعض أن الحل يكمن في الانضمام إلى نقابة المهن التمثيلية، غير

أن هذا التصور لا يعالج جوهر القضية، لأن طبيعة النقابة واختصاصاتها المهنية ترتبط في الأساس برعاية الممثلين والعاملين في مجالات الأداء الفنى والتمثيل، ومتابعة حقوقهم المهنية وفرص عملهم في مجالات الإنتاج المسرحى والدرامى والسينمائى، وهو دور مهم لا خلاف عليه، لكنه يختلف بطبيعته عن احتياجات أخصائى المسرح المدرسى أو الأكاديمى، فهؤلاء يواجهون قضايا تتعلق باللوائح التعليمية، والتوصيف الوظيفى، والحقوق المهنية داخل المؤسسات التعليمية، والتطوير الأكاديمى، وهى ملفات تحتاج إلى جهة متخصصة تمتلك المعرفة بطبيعة هذا المجال وتستطيع الدفاع عنه أمام المؤسسات المعنية. ولهذا فإن إنشاء كيان نقابى أو مهنى مستقل لخريجي التربية النوعية، تخصص المسرح، لم يعد رفاهية تنظيمية، بل أصبح ضرورة لحماية تخصص أكاديمى كامل من التهميش، وللدفاع عن حقوق آلاف المتخصصين الذين يعملون في المدارس والجامعات والمؤسسات الثقافية، وليكون شريكاً في تطوير المسرح التربوى، وإعداد البرامج التدريبية، والمشاركة في مناقشة التشريعات واللوائح، وتقديم الدعم القانونى والمهنى لأعضائه، كما يمكن أن يكون حلقة وصل حقيقية بين وزارات التربية والتعليم، والتعليم العالى، والثقافة، مما يسهم في صياغة استراتيجية وطنية للنهوض بالمسرح التعليمى، إن القضية في جوهرها ليست قضية نقابة جديدة، وإنما قضية اعتراف، اعتراف بأن المسرح المدرسى والجامعى ليسا نشاطين يمكن الاستغناء عنهما، وإنما ركيزتان من ركائز بناء الطفل، واعتراف بأن خريج التربية النوعية، تخصص المسرح، ليس موظفاً يؤدي مهمة ثانوية، بل متخصص يحمل رسالة تربوية وثقافية لا تقل أهمية عن أى رسالة تعليمية أخرى، وإذا كانت الدولة تتحدث اليوم عن بناء الطفل المصرى، فإن هذا البناء لن يكتمل إلا عندما يحصل المسرح على المكانة التى يستحقها داخل المدرسة والجامعة، وعندما يجد من يعملون في هذا المجال كياناً مهنيًا يحميهم، ويدافع عن حقوقهم، ويضمن أن يبقى المسرح حاضراً في قلب العملية التعليمية، لا على هامشها، لأن الأمم التى تريد صناعة مستقبل مختلف لا تبدأ ببناء الجدران، وإنما تبدأ ببناء الإنسان، والمسرح كان وسيظل أحد أكثر أدوات هذا البناء تأثيراً وعمقاً.

إلى أي مدى تأثرت

مسارات التجريب في المسرح المصري بالمهرجان التجريبي



❖ أحمد محمد الشريف

ثانياً: مسار توظيف التراث والطقس والأسطورة

استمراراً لمحاولة تتبع أثر العروض الأجنبية التي قدمها مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في تطور بعض مسارات التجريب في المسرح المصري من خلال البحث عن الأفكار والأشكال التي ظهرت أمام المسرحيين المصريين، ثم عادت إلى الظهور بعد ذلك في تجارب مسرحية مختلفة.

نتوقف أمام مسار آخر أكثر تعقيداً، هو الموروث والأسطورة والطقس. يعتبر هذا المسار من أهم مسارات التجريب في المسرح لخصوصيته الشديدة حيث أنه يسير في اتجاه مغاير لرعاة الحداثة لأنه ينطلق من فكرة التجريب بالتعمق في المحلية والإغراق في توظيف الموروثات واستخدام الطقوس والشعائر المحلية لتأكيد الفكرة بدمجها في بنية العرض المسرحي وليس كمجرد شكل بصري جمالي وكلما تحقق ذلك ازداد العرض قرباً من الفكر التجريبي الحديث.

فالموروث لم يكن غائباً عن المسرح المصري قبل المهرجان، كما أن استخدام الأسطورة أو الحكاية الشعبية أو الطقس الشعبي ليس اختراعاً للتجريب. لكن الجديد الذي حملته التجارب الأجنبية لم يكن اكتشاف الموروث المصري للمصريين، وإنما تقديم طرق مختلفة للنظر إليه وتحويله من مادة للحكاية أو الاستعادة إلى لغة مسرحية قابلة للتجريب.

وهنا يبرز السؤال: كيف أعاد التجريب في المسرح المصري توظيف التراث والطقس والأسطورة؟ وإلى أي مدى تأثرت هذه المعالجات بما قدمته التجارب الأجنبية في المهرجان التجريبي؟

ملحوظة منهجية: هذه الدراسة تتناول دورات المهرجان منذ إنشائه حتى ٢٠٢٥، بشكل وثاب بين السنوات وليست كلها للحفاظ على مساحة مناسبة للمقال. مع مراعاة شمولية التناول.

أولاً: العروض الأجنبية

المرحلة الأولى - البدايات

إعادة تشكيل الأسطورة

تكشف خطوط المسار الخاص بالتراث والأسطورة وتوظيف الطقوس والموروثات الشعبية في العرض المسرحي، من

وأصولها. في اتجاه التجريب نحو الأشكال والصيغ الشعبية القديمة. لاستنباط أشكال مسرحية جديدة تستفيد من ثراء هذا التراث المسرحي الإنساني.

ومع الدورة السادسة عام ١٩٩٤، التي حملت عنوان "المأثور الشعبي والتجريب المسرحي"، اتسع حضور الموروث ليشمل الحكاية الشعبية والمعتقد والطقس والأسطورة، بما يؤكد أن العلاقة بين التراث والتجريب لم تعد مقصورة على الأشكال الأدائية التقليدية، وإنما أصبحت تمتد إلى المواد الحكائية والرمزية التي تختزنها الذاكرة الشعبية.

ففي العرض الروماني "الأسبوع المضيء" يحضر طقس عيد القيامة والمعتقد الشعبي بوصفهما منطلقاً لبناء رؤية معاصرة، حيث يعتمد العرض على طقس ديني يمارس في الأسبوع الأول من عيد القيامة، حيث كانت الخرافة القديمة تقول إن كل من يموت خلال هذا الأسبوع يدخل الجنة، مهما كانت آثامه وخطايا، ويحدث إسقاط عصري على هذه "الموتيفة" الطقسية.

بينما يقوم العرض الأرجنتيني "أحباب" على حكاية شعبية وإبداع جماعي، تتناول فيه قصة شعبية تستفيد من جماليات اللغة وتستغلها على مستوى السينوغرافيا والزمن والفراغ المسرحي، والإضاءة والأزياء وغيرها من مفردات العرض المسرحي. أما عرض "على من يقع اللوم" (تايلاند) فكان مستلهماً من أسطورة "كاي" الشعبية. استخدم المخرج السرد الأسطوري مع الحركة والرقص التقليدي، محولاً الحكاية إلى فرجة بصرية تعتمد على

خلال العروض الأجنبية بمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي عن تواجد بسيط في البدايات عمل على تحويل مجرد استخدام المظاهر داخل العرض كمجرد شكل إلى توظيف حقيقي في البنية المسرحية لتتحول إلى لغة مسرحية متكاملة قادرة على إعادة البناء والتأويل والتشكيل. حيث برزت في الدورات الأولى تجارب آسيوية قدمت التراث الآسيوي لاسيما الياباني من خلال الطقوس والحركة والإيقاع الجسدي والموسيقى والأقنعة، حيث تراجعت مركزية الكلمة لمصلحة الجسد والصوت، وأصبح الطقس ذاته مصدراً لبناء الفرجة.

وقد اهتمت التجارب المبكرة بالبحث في جذور الفعل المسرحي بواسطة إعادة طرح العناصر المنتمية للأشكال الطقسية والتراثية بأسلوب مختلف على خشبة المسرح. حيث يتحول الجسد إلى علامات ذات دلالة وإيقاع، في حين تجسد الحركة الحدث بحيث تصبح جزءاً من المعنى، كما تصبح الموسيقى والأقنعة والمهمات التراثية لغة مسرحية ذات وظيفة درامية وليست جمالية فقط، وبالتالي تحرر التراث من التوثيقية، ليصبح مادة للتجريب في بنية الفرجة.

نكتشف هذا الاتجاه بقوة في عرض "الجندي المتفاخر" في الدورة الثالثة استخدم فيه المخرج المجري "جانوس توب" كل إمكانيات لعبة الكوميديا دي لارقي وفنونها: السيرك والأقنعة والأكروبات والفكاهة اللاذعة وقدرات الممثلين الفائقة الجسدية منها والأدائية، فيحاول أن يعود بفنون المسرح إلى أصولها الأولى، ابتعاداً عن منطقية اللغة الدرامية الأدبية واقترباً بل والتحاماً بفنون المسرح



وتطور من مجرد نقل العناصر التراثية والطقسية والأدائية إلى إعادة اكتشاف توظيف مختلف في المادة المسرحية تبعاً لإمكاناتها الفنية، ثم الانتقال إلى تحويل الحكاية الشعبية والأسطورة إلى مادة فنية ينتج منها دلالات معاصرة. ذلك بعد أن كان التركيز في البداية على الجسد والحركة والموسيقى والأفئعة والطقس، ثم اتسع ليشمل الحكاية والمعتقد والموروث الشعبي، قبل أن تتقدم الأسطورة إلى موقع أكثر تركيبيًا، تصبح فيه وسيلة لإعادة بناء النص والفضاء والعلاقة بين الممثل والجمهور.

وبذلك لم يعد التجريب قائماً على مجرد طرح الموروث كما هو، وإنما على الطريقة التي يعاد بها تفكيكه وتركيبه داخل العرض. فقد يتحول التراث إلى لغة جسدية، أو إلى بنية طقسية، أو إلى مصدر لتوليد الشكل المسرحي، أو إلى حكاية يعاد تأويلها، أو إلى أسطورة يعاد تركيبها، أو إلى فضاء ثقافي يدخل في حوار مع ثقافة ومكان آخرين. ومن هنا تتشكل إحدى أهم سمات هذا المسار: الانتقال من التراث بوصفه موروثاً ثابتاً إلى التراث بوصفه مادة حية للتجريب، ومن الأسطورة بوصفها حكاية موروثية إلى الأسطورة بوصفها بنية قابلة لإعادة القراءة والتشكيل المسرحي.

وهذا التحول لا يعني اختفاء البعد الطقسي أو الشعبي في المراحل اللاحقة، بل يعني إعادة توظيفه داخل بني أكثر تركيباً؛ فالطقس يمكن أن يصبح وسيلة لإعادة تنظيم علاقة الجمهور بالعرض، والأسطورة يمكن أن تتحول إلى أداة لإعادة بناء النص، والمكان الأثري يمكن أن يصبح شريكاً في طرح المعنى. وبذلك تتسع مساحة التجريب من الشكل المسرحي إلى طريقة التفكير في المادة التراثية نفسها، ليصبح السؤال ليس كيف نستعيد التراث، وإنما كيف يمكن لهذا التراث أن ينتج، داخل العرض المعاصر، معنى جديداً وشكلاً جديداً وعلاقة جديدة مع المتلقي.

المرحلة الثانية - الألفية الجديدة

من استدعاء التراث إلى إعادة تأويله وتجريبه في المرحلة الثانية في الألفية الجديدة نجد أن هذا المسار قد اتخذ شكلاً أكثر تجريداً ففي عرض "بيت العرائس" الياباني في الدورة الـ ١٣ عام ٢٠٠١، فقد استثمر العرض بعض تقاليد المسرح الياباني خصوصاً الأفئعة والموسيقى والإيقاعات، حيث عمل على إعادة طرح سؤال معاصر حول الحرية والخضوع. في هذا العرض نجد العلاقة بين الرجل (محرك الدمية) وبين المرأة (الدمية) عملت على تحويل العنصر التقليدي إلى لغة رمزية لقراءة المجتمع. في هذا العرض تعامل المخرج مع فكرة العميقة والجريئة ببساطة مازجا بين تقاليد المسرح الياباني في استخدام أفئعة الكابوكي (القناع الأبيض من المكياج على وجوه النساء) إلى جانب الملابس الحريرية المزركشة الألوان، مع الإيقاعات الحديثة والموسيقى اليابانية والتقنيات الجديدة. فالتجريب هنا انتقل من عملية توظيف التراث كمضمون إلى توظيفه على أنه شكل بصري وأسلوب أدائي



يفقد حضوره بوصفه ذاكرة ثقافية وأدائية.

وفي الدورة الثامنة عام ١٩٩٦، يظهر تحول أكثر تركيباً في "كارمينا بورانا" البولندي؛ إذ يحتفظ العرض بالبنية الأسطورية وما يرتبط بها من ثيمات الحب والموت، استناداً على مقتطفات من الشعر للقننين الثاني والثالث عشر، تمتزج مع القصة الانجلو / نورمانية المعروفة باسم "ترسيتان وإيزولدا". حيث خلق المخرج علاقة حميمية ما بين لغة العرض المسرحي، ولغة النظارة المتواجدين الجالسين فوق خشبة. ولغي المخرج بهذا صالة المتفرجين، محطماً معها تقاليد مسرح العلبة الإيطالية بكل موروثاته ومعمارها في محاولة لخلق حالة مسرحية طقسية تعيد المسرح إلى ينباعه الأولى، من خلال الأسطورة وشكل الطقس الإنساني.

ومن نماذج توظيف التراث والأسطورة في التجريب المسرحي في الدورة التاسعة ١٩٩٧ عرض "أنريس" من اليونان الذي قدّم معالجة معاصرة لأسطورة آل أترئوس، مستنداً إلى مقتطفات من أعمال إيسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيدس، باعتبارها مادة لإعادة تأويلها درامياً ومسرحياً. وقد جمع العرض بين الرؤى التراجيدية الثلاث في صياغة واحدة، واستثمر الفضاء الأثري عند أبي الهول والأهرامات بوصفه جزءاً من التشكيل المسرحي، فأنشأ حواراً بصرياً وثقافياً بين الموروث الإغريقي والحضارة المصرية القديمة، لتتحول الأسطورة إلى مادة للتجريب في التأويل وفي العلاقة بين النص والفضاء والسينوغرافيا.

من خلال التجارب السابقة التي تمثل مرحلة البدايات من تأسيس المهرجان حتى نهاية التسعينيات، نلاحظ أن توظيف التراث والأسطورة في العروض الأجنبية اتخذ عدة اتجاهات،

الإيقاع الجسدي والموسيقى التقليدية، مع إعادة قراءة رمزية للعلاقة بين الإنسان والقوى الخارقة. ثم عرض "أيون" قدمته فرنسا ومأخوذ عن أسطورة إغريقية يرجع تاريخها إلى القرن الخامس قبل الميلاد. وقد صاغها المخرج الفرنسي "نيك فيليو" فنقل الأسطورة إلى واقع القرن العشرين لي طرح من خلالها قضايا الهوية والثقافة المعاصرة، ووضعياً المرأة. وقدمت فنلندا عرض "حجر رنان" حيث اعتمد على أداء صوتي وحركي طقسي. من خلال تردد الأصوات والحركة المتناغمة مع الموسيقى الحية، محولاً الأداء إلى طقس سمعي- جسدي يستحضر منابع الفن الأولى.

ومن ثم، تكشف هذه المرحلة عن تحول مهم في طبيعة المادة التراثية نفسها؛ فالموروث لم يعد مجرد شكل للأداء يتم توظيف جمالياته لاستعراضها على خشبة المسرح وإنما أصبح يشكل رصيداً من الحكايات والمعتقدات والأساطير والطقوس التي يمكن إعادة صياغتها وفق احتياجات العرض المعاصر. كما أن التجريب بعد فكرة الاستغناء عن الكلمة، أصبح يختبر قدرة المادة التراثية على طرح أفكار جديدة لا تنتمي بالضرورة إلى سياقها التاريخي الأصلي.

ويتواصل هذا المسار في الدورة السابعة، حيث يقدم العرض التونسي "كلام الليل" نموذجاً لاستعادة شكل من أشكال المسرح الشعبي وتوظيفه في النقد اللاذع لظواهر اجتماعية وسياسية، من خلال سينوغرافيا يجعل القفص فضاء مشتركاً للممثلين والجمهور في كيان إنساني متوحد، فيتحوّل الفضاء نفسه إلى عنصر دلالي في التجربة. وفي العرض الياباني "على قيد الحياة" تستعاد حكاية شعبية يابانية في صياغة ذات طابع طقسي، تتصل بمفاهيم السعادة والحكمة والحب. وهنا يتجاوز التراث الشعبي مع الرؤية المعاصرة، دون أن



يمكنه إنتاج دلالات جديدة.

من زاوية مختلفة يمضي في نفس الاتجاه العرض الصيني "ووشانغ ونودياو" في الدورة الـ ١٤ عام ٢٠٠٢، حيث يربط العرض مشكلات المجتمع الصيني المعاصر بتراثه الطويل، فيظهر التراث هنا بوصفه وباعتباره مدخلا لفهم أزمت المجتمع والبحث عن إمكانات مواجهتها. ومن ثم يتسع مفهوم التجريب ليشمل إعادة توظيف الذاكرة الثقافية في قراءة الواقع المعاصر.

أما عرض "القول البندير" الجزائري (٢٠٠٤) في الدورة الـ ١٦، نكتشف فيه منحى مختلف في هذا المسار، فنجد المخرج يستدعي شخصيات تاريخية وتراثية مثل عنتر بن شداد والحسين بن منصور ليخرج بها من سياقاتها الأصلية ويضعها في مواجهة العصر. أي أن التراث تحول هنا إلى أداة لمساءلة الحاضر؛ كما اعتمد العرض بشكل كبير على الفلكلور الجزائري الذي اندمج مع البناء السينوغرافي والأدائي ليصبح جزءا من اللغة المسرحية نفسها. وبذلك ينتقل التجريب من استحضار الشخصية التراثية إلى إعادة مساءلتها وإعادة تشكيل صورتها أمام المتلقي المعاصر.

وبعد ذلك تتسع دائرة التجريب لتشمل التراث المصري القديم في عرض "انطلقوا" الأمريكي في الدورة الرابعة والعشرين (٢٠١٧)، المستوحى من "كتاب الموتى" المصري. الاستلهم هنا لم يكتف بإعادة تقديم الطقوس الجنائزية كما هي، فقام بإعادة تركيبها من خلال الموسيقى والحركة والرقص والتكوين البصري، لتتحول الطقوس القديمة إلى عناصر داخل لغة مسرحية معاصرة. وهكذا أصبح التراث الفرعوني مادة بصرية وطقسية قابلة لإعادة التشكيل، وليس مجرد خلفية تاريخية للأحداث.

وفي الاتجاه ذاته قدم العرض الصيني "٩ ونصف حب" في نفس الدورة نموذجاً أكثر تركيباً منطلقاً من مرجعيات مختلفة، حيث بلغ توظيف التراث مرحلة الدمج والتوليف بين مصادر ثقافية وزمنية متباعدة باستخدام تقنية المونتاج في جمع عدة مستويات حيث يجمع بين قصة انتقام واقعية وملحمة هوميروس والشعر والأسطورة والأدب الكلاسيكي. فيعمل على إعادة بناء المادة المسرحية من شظايا الذاكرة والأسطورة والأدب والتاريخ.

ويصل هذا المسار إلى صياغة أكثر تركيباً في العرض الصيني "أرض لوتشا" في الدورة الـ ٢٧ عام ٢٠٢٠، الذي يستثمر عالم الأشباح والشياطين وعناصر من التراث الآسيوي ويعيد صياغتها من خلال شكل فني جمع بين عناصر مسرح العرائس والأوبرا ومسرح الأقنعة والرقص المعاصر. لذا فإن العرض اعتمد على الصورة البصرية مع جمل حوارية بسيطة وقليلة. فقد شهد العرض ديناميكية حركية من خلال الأداء الجماعي والرقص الحركي بين ديكور تجريدي معبر عن الخواء والفضاء الذي سقط فيه البطل ليعطي مساحة للصراع داخل النفس مع موتيف لشكل وحشي في أحد الجوانب معبرا عن عنصر الشر والشياطين، مع استخدام الأقنعة بكثافة في العرض. وهنا ينتقل التراث من مستوى الدلالة إلى مستوى البنية المسرحية ذاتها؛ فالقناع والدمية والموسيقى والحركة والصورة لا تعمل كإضافات زخرفية،

وإنما تشكل لغة العرض الأساسية في التعبير عن الصراع الداخلي بين الخير والشر.

مما سبق يتضح أن توظيف التراث والأسطورة في العروض الأجنبية المسرح التجريبي سار في عدة اتجاهات متدرجة؛ فقد بدأ باستعادة الأسطورة وإعادة تأويلها، ثم انتقل إلى توظيف عناصر التراث بوصفها علامات ورموزاً، ثم إلى مساءلة الشخصيات والأفكار التراثية من منظور معاصر، وصولاً إلى تفكيك الموروث وإعادة تركيبه داخل لغات مسرحية جديدة تعتمد الصورة والحركة والقناع والرقص والموسيقى والمونتاج. وبذلك أصبح التراث مادة يعيد المسرح إنتاجها وفق أسئلته الجمالية والفكرية الراهنة.

ثانياً العروض المصرية

البدایات: الموروث الشعبي والبحث عن لغة محلية ظهر هذا المسار بشكل مبكر في العروض المصرية في مهرجان التجريبي منذ بدايته في الدورة الأولى عام ١٩٨٨، حينما قدم المخرج محسن حلمي عرض "دقة زار" تأليف محمد الفيل، حيث وظف فيه المظاهر والشعائر الطقسية التراثية المصرية انطلاقاً من طقس الزار بوصفه رمزاً للتخلف والخرافة في مواجهة العلم كما استعان العرض بالحواوي والقهوة الشعبية والأغاني القديمة مما خلق عالماً بصرياً محلياً، اعتمد في مشاهد الصامتة على الحكبة والإيقاع ومكونات الصورة المسرحية. بجانب ذلك ظهرت عروض أخرى استعانت بالموروثات الشعبية مثل "عروسة الزار"، و"سهرة ريفية"، و"صلوات فرعونية" لأحمد مختار.

إذن هنا كانت البداية مصرية خالصة بعيداً عن أي تأثير أجنبي، فالمسرح المصري لم ينتظر تقديم العروض الأجنبية للتراث والأساطير والموروثات حتى يستدعيها منهم أو يقلدهم بل كانت له انطلاقة البداية نحو البحث عن شكل جديد للتجريب ناتج من الجذور المحلية، لكن يمكن القول إن المهرجان أتاح الفرصة للمسرحيين المصريين للاجتهاد في البحث عن لغة مسرحية جديدة نابعة من الهوية المصرية.

مرحلة التسعينيات: من العنصر الفولكلوري إلى البنية المسرحية

اتسعت التجربة التراثية خلال التسعينيات، فتنوع حضور الموروث بشكل أكبر تنوعاً لاسيماً مع الدورة السادسة التي تركز فيها الاهتمام على محور المأثور الشعبي كمحور أساسي للمهرجان، وبالتالي التزم عدد من الفرق بهذا المحور، فتنوعت العروض في تقديمه لتشهد تعدداً واضحاً في أشكال استلهم الطقوس والتراث الشعبي؛ ففي مجال الرقص الحديث قدم وليد عوني "أجاث"، وقدم انتصار عبد الفتاح "كونشيرتو" الذي أقام علاقة بين الإنسان والآلة الموسيقية الشعبية. أما المخرج سعيد سليمان فقد اتجه في عرض "أيوب" إلى الطقوس مستلهماً صبر أيوب وفقره بوصفهما معادلاً لقهر المواطن المصري المعاصر. ثم نجد الفنان نور الشريف يقدم عرض "محاكمة الكاهن" الذي

استعاد فيه الطقسية الفرعونية محاولاً البحث عن شكل جديد للتعبير الفني من خلال التراث المصري القديم. كما ظهر استلهم الألعاب الشعبية في "سنيورة" لمجدي النور محمد. كما قدم مسرح الشباب فرجة مسرحية تستعيد طقوس الحياة المصرية من الميلاد والسبوع والظهور والزواج إلى المواسم المرتبطة بحياة الفلاح.

في تلك العروض يكشف هذا التنوع أن مفهوم التجريب من خلال الموروث قد اتسع لدى المخرج المصري فأصبح يرتبط بعدة صور للفرجة الشعبية بدءاً من الرقص والموسيقى امتداداً إلى الطقوس الديني والشعبي، ومن الأسطورة الفرعونية إلى دورة الحياة اليومية. كما أصبح للطقس نفسه وظيفة درامية مثلما في عرض "أيوب" حيث أصبح وسيلة للتعبير عن واقع إنساني واجتماعي معاصر. وهنا يبدأ التحول من الموروث بوصفه موضوعاً للعرض إلى الموروث بوصفه أداة لتوصيل المعنى.

تأتي بعد ذلك الدورة الثامنة عام ١٩٩٦ ل نرى عرض الطوق والأسورة الذي قدمه المخرج ناصر عبد المنعم عن رواية يحيى الطاهر عبد الله ومن إعداد سامح مهران، وبنى فيه الفرجة على ممارسة الطقوس في جنوب مصر، حيث استعاد عالم محلي تحكمه ثلاثية الفقر والجهل والمرض فاستخدم العرض الطقوس والتراث كمادة تكشف استمرار واقع اجتماعي متروكي، وأحاط الجمهور بمنطقة التمثيل واستخدم الجوقة والغناء الشعبي والمواويل والتحطيب والطقوس المحلية الموروثة.

وإذا انتقلنا إلى الدورة العاشرة عام ١٩٩٨ تم عرض "مخدة الكحل" إخراج انتصار عبد الفتاح، وقد مثل محطة أخرى مهمة في تطور المسار الطقسي والتراثي. اعتمد المخرج في العرض على المسرح الصوتي والباليوفونية، بحيث تقود الموسيقى والإيقاعات والأصوات البشرية حركة الممثلين، مع تراجع سلطة الحوار التقليدي. وقد استلهم ووظف طقوساً تعبيرية مزج فيها الفولكلور بالواقعية السحرية، لتصبح الأصوات والأجساد قادرة على إنتاج نص مواز للنص المنطوق. وقد حقق العرض إنجازاً مهماً بوصفه أول عرض مصري يفوز بجائزة أفضل عرض متكامل في المهرجان.

في الدورة الحادية عشرة، قدم انتصار عبد الفتاح عرض "طبول فاوست" في صالة صغيرة، أعاد فيها تشكيل فضاء العرض حول منصة تحيط بها الشخصيات والجوقة، مع توظيف الطقوس والإيقاعات النوبية بوصفها عنصراً بنوياً في التكوين المسرحي. وبتجلى الموروث هنا في تداخل الموسيقى والحركة والجوقة مع الأسطورة الفاوستية، بما يحول العناصر التراثية إلى لغة أدائية معاصرة.

مما سبق يمكن القول أن في مرحلة نهاية التسعينيات انتقل الموروث من مجرد الزينة والزخرفة الشكلية الجمالية إلى التداخل في البنية، كما تحول من كونه مجرد موضوع إلى لغة مسرحية، كما أنه تحول من كونه نقل أو استعادة لمادة موروثة إلى إعادة تشكيل لتلك المادة.



الألفية الجديدة: الطقس بوصفه لغة مسرحية

في الألفية الثانية، يتضح أنه قد ازداد نضج الاتجاه الطقسي، حيث أصبح الموروث الروحي والجسدي أكثر اندماجا في البناء المسرحي. ويتصدر هذا الاتجاه سعيد سليمان في "هكذا تكلم ابن عربي" التي قدمها عام ٢٠٠٦، كان سعيد سليمان يبحث عن شكل مسرحي يقوم على الطقس والحركة والموسيقى والصورة أكثر من الحوار التقليدي.

يمثل هذا العرض ذروة نضج التيار الطقسي الصوفي. حيث أصبح الطقس هنا البنية الأساسية للفرجة وحول المخرج الفضاء المسرحي إلى فراغ كوني هلامي يجسد فلسفة وحدة الوجود عبر التجريد الكامل من الديكور الثابت والحركة الدائرية المتقاطعة التي تحاكي الأفلاك وحلقات الذكر. كما جعل الإضاءة عنصرا دراميا يجسد الإشراق والاتصال بين الأرض والسماء، واختار ملابس فضفاضة تجرد الجسد من الهوية الزمنية، واعتمد على الموسيقى الحية والصمت المقصود كأدوات تأمل تدفع المتلقي إلى المشاركة الوجدانية. بهذا انتقل التجريب من استخدام الموروث الروحي كمادة مساعدة إلى جعله اللغة المسرحية ذاتها.

واستمرت في نفس الوقت تجارب وليد عوني في الدراما الحركية المستلهمة من الموروث، واستمر انتصار عبد الفتاح في توظيف الفنون الشعبية والطقوس ففي عروضه، ومنها عرض "رادوبيس" إلى جانب تجارب أخرى مثل "دعاء الكروان" لكريمة بدير.

بعد توقف المهرجان لمدة خمس سنوات، واصل دوراته عام ٢٠١٦ بالدورة الثالثة والعشرين واستمر معه سعيد سليمان في تطوير هذا المسار. ففي مسرحيته "الإنسان الطيب" ظل البحث قائما على الحركة والموسيقى والصورة والطقس، كما كان للغناء والأداء الجماعي حضورا أكبر، حتى انتقل في عرض "شامان" عام ٢٠١٧ إلى شكل آخر، حول الطقس من الحالة الصوفية التأملية إلى طقس جماعي ذي بعد علاجي وتطهيري. ويقوم العرض على خواطر ومونولوجات قصيرة وأداء جماعي غنائي وعزفي وانتقل عبر مراحل رمزية من الحالة المادية إلى استدعاء الشامان ثم التطهر والنشيد الجماعي. كما كسر شكل الفرجة التقليدي بوضع الجمهور في دائرة، واستخدم السلام والحبال في تكوينات ترتبط بالصعود والتحول. وهكذا تطور المسار من الطقس الصوفي إلى طقس جماعي مباشر، مع الاحتفاظ بالحركة والموسيقى والصورة والعلاقة المختلفة بين الممثل والجمهور.

وهكذا نجد أن الطقس والموروث أصبحتا بنية درامية ووجدانية أساسية، بل إنهما في بعض التجارب أصبحتا اللغة المسرحية ذاتها.

من الطقس إلى الأسطورة

في الدورة الـ ٢٤ عام ٢٠١٧ انتقل التجريب في الموروث إلى صورة أكثر وضوحا بإعادة قراءة الرمز والأسطورة. فاستعان المخرج تامر كرم في عرض "يوم أن قتلوا الغناء" بالأسطورة لمواجهة الفكر المتطرف وبنى عالما اسطوريا خياليا استخدم فيه صراع الشقيقتين، مع استدعاء سفينة نوح من الأثر في توظيفه للسفينة في مقابل المعبد أو الصنم. إضافة للتشكيل الحركي والصورة البصرية الغنية. فوظف الموسيقى والحركة والصورة كأدوات للتعبير عن قضية معاصرة دون أن يلجأ إلى

المباشرة.

ف نجد هنا أن الموروث اتخذ وظيفة مغايرة فالغرض ليس مجرد عرض الأسطورة أو سردها فهي هنا صارت بنية رمزية تسمح بطرح قضية راهنة.

وفي ٢٠١٩ في الدورة الـ ٢٦ أعادت كريمة بدير في عرض "بهية" تشكيل الموالم الشعبي المعروف من خلال الرقص والحركة والصورة. حيث نجد بهية تحولت إلى رمز له دلالات متعددة مع التأكيد على الجسد كوسيط أساسي لإعادة إنتاج الحكاية. فقد وظفت رقصات التحطيب والاحتفال والرقصة الرومانسية ورقصة الذئاب كأشكال بصرية متجاوزة مع استخدام الفيديو آرت والموسيقى والملابس الشعبية. إذن انتقل الموروث مع بهية من الحكاية والكلمة إلى الجسد والصورة والإيقاع،

وهنا صورة جديدة لتوظيف الموروث فالتراث يتحول إلى لغة مسرحية معاصرة، تختلط فيها الذاكرة الشعبية بتقنيات العرض الحديثة.

وفي الدورة السابعة والعشرين استدعى المخرج محمد مكي في عرض "حريم النار" لفرقة مسرح الطليعة، تأليف شاذي فرح عن "بيت برنارد ألبا" لفيدريكو جارشيا لوركا، البيئة الصعيدية لإعادة تشكيل النص وتمصيره كما يناسبها. فاعتمد العرض على اللهجة الصعيدية، وخامات البيئة المحلية في تشكيل فضاء البيت، وفي مقدمتها الجريد والخوص ومنجات النخيل، إلى جانب الجلابب الصعيدية والمفردات والأدوات المنزلية التقليدية، والموسيقى ذات الملامح الشرقية، بما جعل التراث الشعبي حاضرا في الصورة المسرحية ومكونا من مكونات بناء العرض. فهو وظّف المفردات التراثية لتشكيل عالم درامي خاص، تدور داخله علاقات القهر والحرمان والغيرة والانتقام، ومن ثم جاء التراث في العرض بوصفه مادة جمالية وبيئية تتفاعل مع الرؤية الإخراجية والسينوغرافية.

في مرحلة ما بعد جائحة الكورونا استمر تطور هذا المسار ليعمل على وصل مواد الماضي بالحاضر وأسئلته من خلال إعادة قراءة ومساءلة التراث والأساطير والكلاسيكيات. حيث يتضح هذا المسار بقوة في عرض "رماد من زمن الفتونة" لكريمة بدير، فيتحوّل نظام الفتونة إلى صورة لسلطة شعبية قائمة على القوة، ويتقاطع مع أسطورة الخلق والتفاحة وال دراويش والأراجوز. وهنا تتداخل عدة عناصر شعبية وأساطيرية وروحية في بناء بصري مسرحي واحد.

و في افتتاح الدورة الثانية والثلاثين عام ٢٠٢٥، قدم وليد عوني عرض "انتصار حورس" ليعمل على إعادة بناء العلاقة بين النص الأثري والجسد والفضاء والتكنولوجيا في مسار الموروث في التجريب في المسرح. من خلال عالم آثار يقوم بزيارة لمعبد إدفو حيث تتحول الجدران والنقوش الجامدة إلى أجساد حية تتحرك. وتُعرض النقوش الحقيقية المنقوسة، قبل أن يدخل الممثلون بأجسادهم في فراغاتها ليكملوا المشهد؛ فيصبح الجسد امتدادا حيا للنص الأثري. كما يمزج العرض بين الأزياء الفرعونية والمعاصرة ويعيد إنتاج ثنائية النظام والفوضى عن طريق ثنائية حورس

وست ، ثم ينزع الممثلون الأزياء الفرعونية ليقدموا الأحداث نفسها بملابس عصرية، بما يؤكد أن الأسطورة هي مادة أصيلة يمكن إعادة إنتاجها في الحاضر.

في الختام يتضح مما سبق أن التجارب المصرية في هذا المسار قد تبلورت في اتجاهين متقابلين. الأول هو الاستقلالية التامة من حيث المبادرة والبدائيات فلم تكن أبدا تابعة للمسار الأجنبي، بل نابعة من فكر وثقافة المسرحي المصري من قبل أن يشاهد ما يقدمه الآخر. أما الناحية الأخرى فهي أن المسرحي المصري بعد احتكاكه واطلاعه على تجارب الآخرين اختلفت نظرته نحو كيفية توظيف الموروث في المسرح. فتحول من مجرد النقل والاستكشاف إلى طرح أفق جديد ليتحول الموروث من كونه شكلا جماليا أو زينة أو استعراض بصري إلى لغة مسرحية بديلة وليس مجرد خلفية فلكلورية، والحكاية الشعبية بعد أن كانت مجرد نص يحكي صارت مادة مسرحية غنية يعاد طرحها بالجسد والحركة والموسيقى والإيقاع، وصارت الأسطورة الفرعونية مادة لمساءلة الحاضر وأصبح الزار بنية مسرحية فرجوية وليس فقط ظاهرة شعبية محلية.

إذن فالأثر يبدو هنا حينما قامت العروض الأجنبية بتقديم نماذج متعددة حررت فيها التراث من صورته الأصلية وحولته إلى صورة مسرحية تجريبية ذات أثمان متعددة فعمل المسرحي المصري على اختبار هذه الأثمان من خلال ثقافته الخاصة. فالزار، والحكاية الشعبية، والطقوس الصوفية، والموروث الفرعوني، والأشكال الاحتفالية، كلها مكونات سابقة على المهرجان بوقت طويل. لكن التحول الأهم يكمن في طريقة النظر إليها: من مواد فولكلورية أو مظاهر ثقافية يمكن استعادتها، إلى مواد مسرحية قابلة للتفكيك وإعادة البناء، واستخدام إيقاعاتها وحركاتها وطقوسها داخل تركيب مسرحي حديث. ومن هذه الزاوية أصبح التأثير الأجنبي تأثيرا في وجهة النظر إلى الموروث أكثر منه انتقالا مباشرا لعناصر أجنبية إلى المسرح المصري.

الخلاصة أن التجريب المصري في هذا المسار لم يكن انعكاسا مباشرا للأجنبي وإنما هو نتيجة حوار متبادل بين ما شاهده خارجيا وبين ما اكتشفه في الداخل.

فكان المهرجان هنا يمثل فضاء رحبا للتبادل الفني وإعادة اكتشاف الذات حينما أعاد المسرح المصري اختبار إمكانات التعامل مع الطقس والجسد والأسطورة والفرجة المستوردة داخل ذاكرته الخاصة مما أتاح له اكتشاف المختلف الكامن داخل الموروث المصري نفسه.



أبحاث باربا المبكرة في مجال أنثروبولوجيا المسرح

قراءة في «البيت الطائر»^(٥)

ندوة مدريد لعلم وضعية الجسم عام ١٩٧١. وهكذا، في دراسة أجراها ثلاثة باحثين من معهد النظافة وحماية العمل في صوفيا (٧)، وجد بعض الاعتبارات المهمة حول تأثير حركة العينين على التوازن، كنتيجة لإعادة توزيع قوة العضلات. وأظهرت الدراسة، من بين جوانب أخرى، كيف أن النظر إلى الأعلى يؤدي إلى زيادة تميل الجسم، بينما يؤدي إغلاق العينين إلى اختلال التوازن للأمام؛ كما تم تأكيد ميل البشر إلى تثبيت نظرهم على محور مائل بزاوية ٣٠ درجة تقريباً بالنسبة للمستوى الأفقي. (٨) ولا شك أن هذه الملاحظات، وأدلتها العلمية، ذات أهمية بالغة، إذا ما أخذنا في الاعتبار إدراك باربا للأهمية الحاسمة للتوازن، الذي تم تحديده تغيراته، منذ مايرهولد، كأحد المبادئ الأساسية لبناء الحضور في عمل الممثل. (٩)

وفي هذا السياق، وربما كان من بين الدراسات الأكثر إثارة لنوعية الاستنتاجات المقدمة، دراسة أجراها جيه-بي بارون بعنوان «النشاط الوضعي التوتري والخيال الحركي»، (١٠) عُرضت في ندوة مدريد نفسها. وقدم المؤلف تأكيداً جديداً وتطبيقاً عملياً لنموذج إعداد الحركة الذي وضعه العالم البريطاني تشارلز سكوت شيرينجتون، الذي كان قد أثبت سابقاً أن النشاط العضلي يمكن تنشيطه أيضاً

النيوزيلندي الشهير آرثر ليدارد، الوارد في كتابه الصادر عام ١٩٧٨ كتاب «اركض على طريقة ليدارد» (قرأه باربا في ترجمة دهماركية عام ١٩٨٠-١٩٨٦) (٤)، والذي سلط الضوء فيه على فكرة حول تجاوز «حالة الثبات» وتأثير ذلك على الجسم من خلال إنتاج الطاقة. (٥) وباهتمام أكبر، فحص مقالاً نُشر عام ١٩٧١ لجين واينارلز، أستاذة الرقص في جامعة برمنجهام: الوضعية: وظيفتها في الاستخدام الفعال لجسم الإنسان كمفهوم شامل، والذي قُدم بمناسبة الندوة الدولية الأولى لعلم وضعية الجسم التي عقدت في ذلك العام في مدريد. في هذا العمل، اهتم باربا في المقام الأول بالوضع المهني للمؤلفة («يُعرض هنا وجهة نظر أستاذة رقص»). ثم، تطرق إلى بعض الملاحظات التمهيدية حول الثغرات في التعلم المتخصص لأنواع محددة من التدريب، من الجمباز إلى ألعاب القوى. وأكدت واينارلز - وهذا ما يبدو أنه يثير اهتمام باربا بشكل خاص - أن تجربتها العملية هي التي قادتها إلى استنتاج مفاده أن مجرد تعلم التقنيات البدنية يفتقر بشكل لا رجعة فيه إلى هدف النمو الشخصي والنضج بمعناه الأوسع (وهو الاستنتاج الذي دفع واينارلز إلى التخلي عن الجمباز لصالح الرقص). (٦) كما اطلع المخرج على المحاضرات الأخرى المنشورة في وقائع

تأليف: ليوناردو مانشيني

ترجمة: أحمد عبد الفتاح



ولم يكن من المستغرب أن يركز باربا انتباهه على فرضية الدراسة «[...] تستقبل الأذنان الإشارات التي تصل إليهما بشكلٍ سلبي إلى حد ما، بينما تتحرك العينان باستمرار أثناء مسحهما وتفحصهما لتفاصيل العالم المرئي»: انظر نوتون وستارك (١). ثم سلط الضوء على مقاطع تتعلق بالتمثيل الداخلي وتكوين الصور بواسطة الدماغ («يجب أن يحتوي نظام الذاكرة في الدماغ على تمثيل داخلي لكل كائن يُراد التعرف عليه» وتلا ذلك المزيد من التسطير بعد ثلاث صفحات، حول التمثيل الداخلي للكائن باعتباره «مجموعة من السمات» (٢) أو، بشكل أدق، «مجموعة من آثار الذاكرة للسمات» (٣).

ومرة أخرى، فيما يتعلق بموضوع علم وظائف الأعضاء، ركز على نقاش حول تدريب المقاومة للرياضي والمدرّب



في كارباتش، قبيل تأسيس الجمعية الدولية لفنون المسرح (ISTA)، والتي شارك فيها جروتوفسكي أيضًا. (١٩) استلهم باربا من المستويات الثلاثة لنظرية النظم الحيوية التي وضعها لابوريت في خمسينيات القرن العشرين، (٢٠) فكرة «مستويات التنظيم»، والتي أثرت بشكل كبير على تصويره للهوية المادية للمسرح، وجسد وعقل الممثل، (٢١) والتقنية، والدراماتوجيا، والقيمة التواصلية للطاقة على خشبة المسرح. (٢٢) ثم جاء «الكشف» عن مستويات التنظيم نتيجةً للقاء الحاسم مع لابوريت، (٢٣) في براديه، منظم المؤتمر البولندي، الذي كان داعمًا غير مباشر أساسيًا وشخصيةً مهمة. محاورًا في السنوات اللاحقة. (٢٤) ولا يزال باربا حتى اليوم يُقر بأن براديه شخصية «محفزة» أساسية في مسرح الأنثروبولوجيا، إذ كان قادرًا على تنظيم لقاءات وحوارات مثمرة بين فنانين المسرح وعلماء مختلف التخصصات العلمية، بما في ذلك علم الأحياء وعلم النفس العصبي وعلم الصوتيات. ومن هذا المزيج متعدد التخصصات، صاغ باربا رؤية جديدة للمسرح، تجاوزت الأسئلة السابقة في علم النفس وعلم الاجتماع والاقتصاد، وانفتحت على دراسة تعقيد تطور الحياة في مختلف مستويات السلوك التي اقترحها علم الأحياء.

إضافةً إلى كل هذا، أضيف بُعدًا تاريخي إلى المدرسة الدولية للمسرح والأنثروبولوجيا ISTA، وبفضله، وكما قال رايمنودو جوارينو، «يقف المؤرخ والممثل أمام جدار الزمن، لتفسيره وتجاوزه». (٢٥) وباستلهم خبرة وأساليب مسرح المختبر (وهو مسرح «لا يصغي لتصفيق عصره») (٢٦)، وسَّعت المدرسة الدولية للمسرح والأنثروبولوجيا ISTA خصائصها الفريدة من خلال إسقاط منهجياتها، وأخلاقيات عملها، وأهدافها ضمن إطار بحثي جديد. وهكذا، جُمعَ التدريب اليومي مع مختلف الأساتذة الزائرين، وشروحاتهم التقنية حول الارتجال، والإيقاع، أو «السجل الفرعي»، وعروض العمل، مع الخصائص النموذجية للمسرح الجماعي، مثل السعي نحو التفاعل مع الآخر، والحاجة إلى التغذية الراجعة العملية لدعم الحيوية الفكرية، ومشاركة لحظات الحياة، وخلق شعور بالانتماء. ليس من قبيل المصادفة أن يُعرّف باربا المدرسة الدولية للمسرح والأنثروبولوجيا ISTA بأنها «الأكاديمية العسكرية للمسرح الثالث». (٢٧)

تكمن أصول أنثروبولوجيا المسرح، إذن، في محاولة باربا لفهم وضعه كمهاجر من خلال كتب الأنثروبولوجيا الثقافية، واهتمامه بتغيرات الوعي وحالات الطاقة، والتدريب الذاتي الطويل الذي خضع له في تدريب ممثليه، وجزئيًا على الأقل، في موقفه من الشك الجذري ورفضه للنظام المسرحي والاجتماعي القائم مسبقًا، والذي لم يفارق فكر باربا قط. ضمن هذا السياق، نظر المخرج إلى «التصنيفات»، والصيغ التي «ذابت» في إطارها «الأسلاف» العظام، وفي المقابل، تأمل في كيفية إعادة العمل المسرحي إلى تلك النقاط الراسخة، فاتحًا آفاقًا جديدة للبحث من أجل بناء موضوعي



عند تطبيقها مجتمعة، وتجسيدها في مجموعة من المراجع من المسرح الآسيوي (مسرح كاتاكال، والرقص في بالي، وأوبرا بكين، ومسرح الكابوكي ونوه)، أرست هذه القوانين الأساس لتجاوز الأداء الطبيعي للجسم البشري، نحو بعد يتجاوز الحياة اليومية، وبالتالي، نحو «مستوى جديد كليًا من استخدام الطاقة».

إن القدرة على استيعاب مناهج تخصصية مختلفة، وهو مزيج نادر حتى الآن، وسَّعت بشكل ملحوظ نطاق الآفاق التي يمكن من خلالها دراسة الممثل. وقد تجلّى وضع مماثل في جلسات المدرسة الدولية للمسرح والأنثروبولوجيا (ISTA)، حيث اجتمع خبراء وباحثون من مختلف التخصصات في مؤتمر، في بيئة هجينة قادرة على كسر الحواجز بين مجالات المعرفة. وهكذا، في الجلسة الأولى في بون، تلقى المشاركون مواد تعليمية ومراجع حول مواضيع متنوعة: «التواصل اللفظي وما قبل اللفظي»، «التاريخ المقارن لبيداجوجيا المسرح» (١٦)، «علم اجتماع الممثل»، «التاريخ المقارن للمسرح الشرقي والغربي»، «علم نفس الجماعة». وقد تم التحقق من الآثار الإيجابية لهذا التلاقي في كثير من الأحيان من كلا الجانبين. فعلى سبيل المثال، أقرّ باربا، من جهة، بفضل الأساليب النظرية المستخدمة في العلوم (واستمر في قراءة المقالات العلمية في السنوات اللاحقة (١٧)، بينما روى هنري لابوريه، في خطاب ألقاه في بون في ٢٥ أكتوبر ١٩٨٠، دهشته التي انتابته عند مشاهدة جلسات العمل (١٨).

بدأت الاتصالات بين باربا ولابوريت، التي تجسّد التقاء فنون الحياة وعلومها، مع ندوة «حول الجوانب العلمية للمسرح» التي نظمها جان ماري براديه في سبتمبر ١٩٧٩

باستخدام الخيال وحده (١١). استنادًا إلى هذه الحقيقة المعروفة، أجرى بارون تجربة مماثلة، محوّلًا موضوع التحليل إلى المتفرج، ووجد أنه من الممكن أيضًا تسجيل تغيرات وضعية الجسم لدى المراقب، والتي يتم تنشيطها عن طريق التخيّل النشط والسلبى (١٢) وكلما كانت أجسام المراقبين أكثر ممارسة واستعدادًا، ^{^{٩٤} كلما زاد تكرار تسجيل هذا النوع من التنشيط الانعكاسي. أخيرًا، فحصت دراسة مقارنة أجرتها الباحثة مونيك بيرتيلو من جامعة ليبرفيل الاختلافات بين أنشطة التوتر الوضعي لدى الأفراد الأوروبيين والأفارقة، مما أثار تساؤلًا حول تأثير الثقافة وعلم الاجتماع على أنماط الوضعيات السائدة في مناطق جغرافية مختلفة. في مقال الباحث الغابوني باربا، تم التأكيد على السؤال التالي: «هل يعتمد نشاط التوتر الوضعي على الثقافة؟». (١٣)}

الخاتمة

لا ينبغي البحث عن الأساس المنطقي لقراءات باربا في مسار علمي جامد للفن. بل إن ما يتبلور في هذه المرحلة «التحضيرية» لتعريف أنثروبولوجيا المسرح هو الأسلوب التشاركي الذي التقت فيه أصوات وجهات النظر المختلفة، وتم الاستماع إليها. كما يذكر باربا في مقالته الجديدة، «أسئلة راقصة»، فإن أنثروبولوجيا المسرح صيغت لأول مرة في ترابيتو، صقلية، في ١١ مايو ١٩٨٠، (١٤) وأعيد طرحها، بعد أسبوع، في محاضرة أُلقيت في جامعة وارسو. ونُشرت ورقة ذلك المؤتمر، بعنوان «الفرضيات الأولى»، في عام ١٩٨١ في منشورات دولية مختلفة، بما في ذلك مجلة اليونسكو الدولية للمسرح الدولي. (١٥) يناقش باربا فيها القوانين الأساسية الثلاثة لـ «الحضور»: تغيير التوازن، وديناميكيات الأضداد، و«الاتساق غير المتسق».

التفاصيل المجهولة لبدايات الفرقة القومية (٣٨)

امتحانات الممثلين



سيد علي السعيد

طوال شهر يونيو ١٩٣٦ تبنت جريدة «البلاغ» نشر كافة أخبار امتحانات ممثلي الفرقة القومية الحاليين والمفصولين، حيث كان من المنتظر أن يؤدي المتسابقون فن التراجيديا من ممثلي الفرقة القومية وممثلاتها امتحانهم في يوم محدد، على أن يسبق هذا الامتحان تمثيل الفصل الثاني من رواية «تلميذ الشيطان» بواسطة الأستاذ عبدالرحمن رشدي والسيدة فكتوريا موسى، لأنهما لم يظهرتا إلى الآن في رواية من روايات الفرقة، ولكن لجنة الممتحنين عدلت عن هذا النظام في آخر لحظة وقررت امتحان المتسابقين والمتسابقات في الكوميديا فأدى الممثلون الآتية أسماؤهم امتحانهم فيها:

فقبل إنهم فصلوا جميعًا وانتقد عمل الفرقة لهذا الفصل. ولهذا رأينا أن ندلي ببيان صحيح عما أشيع في شأنهم فقد لاحظ الأستاذ طاهر حقي من شهرين أن الممثلين الهواة كثروا في الفرقة حتى أصبحوا ٢٣ هاويًا فاقتراح إجراء امتحان لهم فلا يبقى في الفرقة إلا الناجحون وقد أجرى هذا الامتحان في ٧ مارس الماضي، ونجح فيه خمسة هواة هم الأستاذة: محمود السباع، وسلامة إلياس، وشفيق نور الدين، ومحمد نور الدين، ويحيى شاهين، فالحقوا بالفرقة وصارت لهم مرتبات ثابتة كمرتبات بقية الممثلين، ولكن الأستاذ طاهر حقي لاحظ بعد ذلك أن عددهم بدأ يتزايد حتى كثر فأعد مذكرة رفعها إلى الأستاذ الكبير «خليل مطران»، وعرضت على لجنة تشجيع المسرح تتضمن الاستغناء عن أكثر هؤلاء الهواة ومنح كل واحد منهم ثلاثة جنيهات مكافأة ولكن الأستاذ حقي لاحظ أن الشاب «عبد الملاك برسوم» يصلح للاشتغال في أعمال تنظيم المسرح فألحقه بهذا العمل ونجح فيه، كما ألحق «شفيق نور الدين» بالتلقين كمساعد فيه كذلك. ومما يحسن ذكره بهذه المناسبة أن العقود التي كانت تُكتب مع هؤلاء الهواة كان يُكتب فيها أن الهاوي قبل الانضمام إلى الفرقة القومية بصفته نكرة بدون أجر ولا تترتب على ذلك أي حقوق في الحال أو المستقبل. ومما يُحسن ذكره أيضًا أنه لما ضمت إدارة الفرقة القومية هؤلاء إلى عداد ممثليها انتقدها كثيرون وقالوا إنه يجب الاستغناء عنهم لإبقاء الممثلين المحترفين وقد انتقدت إدارة الفرقة الآن لأنها فصلت بعض هؤلاء الهواة ليحل محلهم بعض الممثلين المحترفين.

بدأ امتحان ممثلي الفرقة القومية وممثلاتها والممثلين المفصولين في يونيو ١٩٣٦ بدار الفرقة بشارع عماد الدين، وقد عدلت اللجنة على امتحان المتسابقين في فن التراجيدي

الأستاذ «حسين رياض» وقد مثل دورًا في رواية «مدام سان جين» مع السيدة «دولت أبيض» وقد استغرق التمثيل ٢١ دقيقة. والأستاذ «عباس فارس» وقد مثل دوره في رواية «الملك لير» واستغرق تمثله ١٥ دقيقة. والأستاذ «عزيز عيد» وقد مثل عدة منتخبات من دور «مجنون ليلي» واستغرق تمثله ١٦ دقيقة. والأستاذ «علي رشدي» والأنسة «زيزي عثمان» وقد مثل الأول دور بشر في رواية «مجنون ليلي» ومثلت زيزي دور ليلي نفسها واستغرق التمثيل سبع دقائق فقط. والأستاذ «عمر وصفي» مع السيدة «سرينا إبراهيم» وهى من الممثلات اللاتي فُصلن وُسُمح لهن بأداء الامتحان مع الممثلين ومثل الاثنان دورين في رواية «البخيل» واستغرق التمثيل ١٤ دقيقة. والأستاذ «فؤاد شفيق» مثل دورًا في رواية «كليوباترا» واستغرق التمثيل ١٤ دقيقة. والأستاذ «فؤاد فهميم» وقد مثل دور «كرستي» في رواية «تلميذ الشيطان» واستغرق تمثله ١٦ دقيقة. والأستاذ «محمود رضا» مثل دورًا في رواية «حلاق إشبيلية» في ست عشرة دقيقة. والأنسة «زيزي عثمان» مثلت دور البهلول في رواية «الملك لير» في ١٢ دقيقة. أما المفصولون فقد مثل منهم الأستاذ «حسن فائق» دور لانسلو في رواية «تاجر البندقية» وهو الدور الذي مثله قبل أن يُفصل واستغرق تمثله عشرة دقائق، ثم الأستاذ «محمد يوسف» وقد مثل دور فتحي في رواية «الزوبعة» في عشر دقائق، وكذلك السيدة «سرينا إبراهيم» - وقد ذكرنا قبل ذلك أنها - مثلت مع الأستاذ «عمر وصفي» في رواية البخيل. وسيمتحن المتقدمون في فن الدراما في الساعة التاسعة من مساء اليوم، وكذلك يمثل الفصل الثاني من رواية «تلميذ الشيطان» ثم يحدد يوم خاص للمتقدمين في التراجيدي.

وقد حدث لخط كبير حول «الممثلين الهواة» في الفرقة القومية



حسن فايق



فكتوريا موسى



علي رشدي

تمثيل هذا الفصل ٣٥ دقيقة. وبعد ذلك أمتحن المتسابقون فكانوا على الترتيب الآتي: السيدة «دولت أبيض» مثلت دور «سيفيرو تورلي» واستغرق تمثيلها ١١ دقيقة. والآنسة «روحية خالد» مثلت دور «جوليا» في رواية «مجرم» وهذا الدور هو دور الآنسة «فردوس حسن» في الأصل وقد استغرق تمثيل روحية ١٢ دقيقة. والسيدة «زينب صدقي» مثلت دور مرجريت جوتيه في رواية «غادة الكاميليا» وهو من الأدوار التي أتقنت السيدة زينب تمثيلها كل الاتقان واستحقت الثناء والإعجاب وقد استغرق تمثيلها ١٨ دقيقة. والسيدة «عزيزة أمير» وقد مثلت دور كليوباترا في رواية «مصرع كليوباترا» واستغرق تمثيلها ثمان دقائق. والسيدة «زوزو حمدي الحكيم» (إحدى الممثلات المفصولات) وقد مثلت دور ليلي في رواية «مجنون ليلي» وتبارى معها الأستاذ «أحمد علام» في دور المجنون والأستاذ «علي رشدي» في دور «ورد». والسيدة «سرينا إبراهيم» (إحدى الممثلات المفصولات) وقد مثلت دورًا في رواية «الموت المدني» واستغرق تمثيلها عشر دقائق.

هؤلاء هم الممثلون الذين أدوا امتحان الدرام يوم الأحد ويُنتظر أن يؤدي الباقون امتحانهم يوم الخميس القادم وبذلك تنتهي مسابقة فن الدراما والكوميدي، ثم يُحدد يومان آخران لامتحان المتسابقين في فن التراجيدي وبعد ذلك تُراجع أوراق الامتحان وتظهر النتيجة فتقرر لجنة تشجيع المسرح إبقاء الصالح وإقصاء غير الصالح على ضوء هذا الامتحان. وقد سألنا عما ينتظر فعله فما يختص بالممثلين والممثلات الذين

فقد امتحن منهم كل من: الأستاذ «إبراهيم يونس» وقد مثل دورًا في رواية «مجنون ليلي» واستغرق تمثيله تسع دقائق. والأستاذ «إسكندر منسى» مثل في رواية «أهل الكهف» في خمس دقائق. والأستاذ «عبد المجيد شكري» مثل دورًا في رواية «مضحك الملك» واستغرق تمثيله سبع دقائق. والأستاذ «محمد يوسف» مثل دورًا في رواية «الزوبعة» واستغرق تمثيله ١٢ دقيقة. وفي النهاية امتحنت اللجنة الأستاذ «عمر وصفي» في رواية «السيد» واستغرق تمثيله ست دقائق. والآنسة «نجمة إبراهيم» في رواية «مصرع كليوباترا» واستغرق تمثيلها ١٤ دقيقة. وهذان الدوران هما اللذان سمحت بهما اللجنة من التراجيدي واستغنت عن الباقيين. وبذلك تكون لجنة تشجيع المسرح قد انتهت من الامتحان بقسميه وقد عقدت أولى جلساتها أمس للنظر في أوراق الامتحان كما يقولون في الامتحانات المدرسية. وستعقد امتحانًا آخر في هذا المساء ثم توالى الانعقاد بعد ذلك للنظر في هذه الأوراق تمهيدًا لإعلان نتيجتها ولتقرير مصير الممثلين والممثلات وكذلك لانتهاء من أعمال الفرقة القومية الأخرى.

تابعت مجلة «البلاغ» امتحان الممثلين، وعلمنا من مقالاتها أن أعضاء لجنة تشجيع المسرح المصري استأنفت امتحان الممثلات والممثلين في فن الدرام، وقبل هذا الامتحان شاهدوا تمثيل الفصل الثاني من رواية «تلميذ الشيطان» وقد اشترك في تمثيله الأساتذة: أحمد علام، وعبد الرحمن رشدي، وفؤاد فهميم، والسيدة فكتوريا موسى، والآنسة زيزي عثمان. وقد استغرق

اكتفاء بفن الدراما ولكنها سمحت في النهاية بمشاهدة الأستاذ «عمر وصفي» والآنسة «نجمة إبراهيم» في دورين من الأدوار التراجيدية - كما مر بنا - وجاء ترتيب امتحان الدراما على الشكل الآتي: الأستاذ «إبراهيم الجزار» مثل دور «سيرانو دي بروجاك» في هذه الرواية واستغرق تمثيله ١١ دقيقة. والأستاذ «أنور وجدي» مثل مع الأستاذ منسى فهمي في رواية «الغريب» واستغرق تمثيلهما ١٩ دقيقة. والأستاذ «جورج أبيض» وقد مثل مع الأستاذ «فتوح نشايطي» في رواية «في سبيل الوطن» واستغرق تمثيلها ٢٢ دقيقة. والأستاذ «حسين رياض» مثل دوره في رواية «مجرم» واستغرق تمثيله ٢٣ دقيقة. والأستاذ «زكي رستم» مثل دورًا في رواية «مضحك الملك» واستغرق تمثيله سبع دقائق. والأستاذ «سراج منير» مثل دور المجنون في رواية «مجنون ليلي» واستغرق تمثيله ١٧ دقيقة. والأستاذ «عباس فارس» مثل دورًا في رواية «هرناني»، واستغرق تمثيله ١٢ دقيقة. والأستاذ عبدالعزيز خليل مثل دورًا في رواية «عبد الرحمن الناصر» وقد استغرق تمثيله ١٩ دقيقة. والأستاذ «عزيز عيد» مثل منتخبات من رواية «مجنون ليلي» واستغرق تمثيله عشرين دقيقة. والأستاذ «فؤاد سليم» مثل دورًا في رواية «لويس الحادي عشر» واستغرق تمثيله عشر دقائق. والأستاذ «فؤاد فهميم» مثل دورًا في «تاييس» واستغرق تمثيله سبع دقائق. والأستاذ «فؤاد شفيق» مثل دورًا في رواية «مجنون ليلي» في عشرين دقيقة.

هذا بالنسبة لممثلتي الفرقة القومية، أما الممثلون المفصولون



أعضاء الفرقة القومية

«سراج منير» في مجنون ليلى والأستاذ «زكي رستم» مضحك الملك و«إبراهيم يونس» أوديب، و«جورج أبيض» تقدم في مباراة الدرام بدوره «في سبيل الوطن» وفي مباراة التراجيدي بدوره في «مكبث». وكان المعروف أن الأستاذ «زكي طليمات» سيتقدم إلى المباراة كممثل ولكنه اعتذر عن الاشتراك مستنداً على الأسباب الآتية: أولاً، لأنه مُعين في الفرقة بقرار وزاري على أنه مُخرج وليس ممثلاً. ثانياً، سبق أن عينته وزارة المعارف مديراً لمعهد التمثيل بقرار وزاري، وكان يُدرس فيه. ثالثاً، لأنه يحمل من الشهادات ما يؤهله للتمثيل في فرنسا وهذه الشهادات مقطوع بصحتها لأنه كان يتلقى التمثيل على لجنة البعثات الفنية بباريس.

انتهت المسابقات والامتحانات، وبذلك تم التكوين النهائي للفرقة القومية، بعد أن اجتمعت لجنة تشجيع المسرح المصري عدة اجتماعات سجلت فيها من ثبت عدم صلاحيتهم للتمثيل واستقال بعض الممثلين والممثلات وبقي الباقون وهم الذين ستعقد معهم العقود الجديدة. أما المقلون فهم: الأستاذ عبد العزيز خليل، وعلى أفندي هلال، والأنسة زيزي عثمان. أما المستقيلون فهم: السيدتان فيكتوريا موسى، وعزيزه أمير، والأستاذ عبد الرحمن رشدي! أما الفرقة نفسها فتكونت من الممثلات والممثلين الآتية أسماؤهم:

المخرجان الأستاذان زكي طليمات وعزيز عيد، والمنظمان محمد حجازي أفندي، وأحمد نصار أفندي. والممثلان عبد الحميد حمدي أفندي، وحسن شلبي أفندي. والممثلتان السيدتان زينب صدقي، ودولت أبيض. والأنسات فردوس حسن، ونجمة إبراهيم، وزوزو حمدي الحكيم، وروحية خالد. والممثلون الأساتذة جورج أبيض، وحسين رياض، وأحمد علام، ومنسى فهمي، وعباس فارس، وزكي رستم، وسراج منير، وعمر وصفي، وفؤاد شفيق، ومحمود رضا، وفتوح نشاطي، وفؤاد فهمي، وإبراهيم الجزار، وعلى رشدي، وأنور وجدي.

ممثل الحق في أن يشترك في جميع هذه الأنواع أو أن يشترك في نوعين أو نوع واحد. ولكن الغرض من هذه المباراة إبقاء الممثلين الذين يجيدون كل الأنواع، والممثل الذي يبقى بالفرقة لنوع واحد بصفة استثنائية جداً لا إشفافاً عليه. بل لعدم وجود من يجاريه في نوعه. وقد أقيمت مباراة الكوميدي وتقدم للامتحان فيها كل من الأساتذة والسيدات: عزيز عيد، حسين رياض، عباس فارس، فؤاد شفيق، عمر وصفي، محمود رضا، فؤاد فهمي، حسن فايق، محمد يوسف، على رشدي، سرينا إبراهيم، زيزي عثمان، وترك لكل منهم أن يختار القطعة التمثيلية التي يتقدم للامتحان فيها فمنهم من اختار أدواراً مثلها في موسم الفرقة القومية ومنهم من مثلوا أدواراً من روايات خارجية. ومن ملاحظتنا على مباراة الكوميدي أن الأنسة زيزي عثمان تقدمت بقطعة غنائية والأستاذ عزيز عيد طلب من اللجنة أن تسمح له بالتلقين إذا كانت تريد منه الاندماج رغم أن امتحان الجميع كان بدون ملقن، وسمحت اللجنة بإجابته إلى طلبه لكنه بعد ذلك أخذ يمثل خمسة أشخاص في وقت واحد من رواية «مجنون ليلى» فكان يمثل ويرد على نفسه! ومهما كانت قدرة الممثل فهذه الطريقة لا تساعد على التأدية الصحيحة في مباراة فنية. وفي مباراة الكوميدي تقدم الأستاذ «عمر وصفي» للامتحان بقطعة من رواية «البخيل» وهو الممثل الوحيد الذي لم يشترك إلا في نوع واحد وهو «الكوميدي». أما مباراة الدرام فقد حضرها سعادة حافظ باشا عفيفي - وقد منعه الظروف من حضور مباراة الكوميدي - وظهرت «دولت أبيض» في «سافرو تورلي» وروحية خالد في «النسر الصغير» وفردوس حسن «جوليا المجرم» وكانت تنافسها زيزي عثمان في نفس الدور والسيدة زينب صدقي في «غادة الكاميليا» والسيدة عزيزة أمير في «كليوباترا» والأنسة «نجمة إبراهيم» في «كليوباترا» وزوزو حمدي الحكيم في «مجنون ليلى» والأستاذ أحمد علام مجنون ليلى وكان منافسه الأستاذ

فُصلوا وانضموا بعد ذلك إلى فرقة الأستاذ يوسف وهبي وسافروا في رحلته إلى سوريا فقبل لنا إن لجنة تشجيع المسرح لم تقرر شيئاً بشأن امتحانهم أو حفظ حقهم في المسابقة إلى حين عودتهم.

كل ما سبق انفردت بنشره مجلة «البلاغ»، لذلك أرادت مجلة «الأمة» أن تدلي بدلها، فسألت سؤالاً: «لماذا أقيمت المباراة الفنية بين ممثلي وممثلات الفرقة القومية؟» وهذا السؤال كان عنوان مقالتها، وقد أجابت على السؤال - أو على العنوان - قائلة: قوبل قرار لجنة ترقية التمثيل المكونة برئاسة سعادة حافظ عفيفي باشا عن إقامة مباراة فنية بين ممثلي وممثلات الفرقة القومية بالدهشة والاستغراب.. فالبعض قال إن هذا الامتحان يُعد امتحاناً لكرامة الممثلين والممثلات.. والبعض الآخر يقول إن هناك مؤامرات تستتر خلف هذه المباراة. والذي علمناه أن اللجنة اضطرت إلى إقامة هذه المباراة لعدة أسباب نذكرها فيما يلي: أولاً، تظلم الكثيرين من الممثلين والممثلات الذين لم تسنح لهم الظروف الظهور على المسرح في أدوار مهمة بواسطة عرائض وشكايات قدم بعضها إلى سعادة حافظ باشا عفيفي رئيس لجنة ترقية التمثيل وقدم بعضها إلى سعادة محمد بك العشماوي قالوا فيها إنهم يخشون أن تكون نتيجة ذلك فصلهم. ثانياً، إعطاء فرصة أخرى للممثلين والممثلات الذين سبق أن فصلتهم الفرقة حتى يُمكن الوقوف على كفاءاتهم ومؤهلاتهم الفنية التي قالوا عنها في تظلماتهم. ثالثاً، مشاهدة الأستاذ عبد الرحمن رشدي والسيدة فيكتوريا موسى بالذات نظراً لأن كلا منهما لم يظهر في دور ما ومرتب الاثنان دون عمل أثقل كاهل الفرقة. رابعاً، عمل تصفية أخرى بين الممثلين والممثلات وإجراء بعض تعديلات وإصلاحات ربما تناولت زيادة المراتب وتنقيص بعضها حسب المواهب والكفاءات.

وبالنسبة لأنواع التمثيل التي جرت في المباراة، فقد قسمت إلى ثلاثة أقسام هي «الكوميدي والدرام والتراجيدي»، ولكل