

مسرحنا

رئيس التحرير
محمد الروبي

رئيس مجلس الإدارة
هشام عطوة

السنة الثامنة عشرة • العدد 999 • الإثنين 19 أكتوبر 2026

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

مسرح أكتوبر بعد ٥٣ عامًا..

هل وثق الانتصار وخذ بطولات العبور؟

قصور الثقافة تطلق ورش «أسس الإخراج المسرحي»

لمخرجي نوادي المسرح

بمشاركة أسماء مسرحية بارزة.. قصور الثقافة تبدأ تدريب 506 مخرجين بنوادي المسرح

جمال ياقوت، طارق الدويري، أحمد طه، عادل حسان، أحمد السيد، أشرف فاروق، محمد الصغير، سعيد منسي، حمدي حسين، شاذلي فرح، سمير زاهر، سامح الحضري، محمد الزيني، خالد أبو ضيف، علي عثمان، تغريد عبد الرحمن، محمد حامد، مصطفى إبراهيم، محمد عبد الوارث، معتز مدحت.

تنفذ الورش من خلال الإدارة المركزية للشئون الفنية، والإدارة العامة للمسرح، وإدارة نوادي المسرح، بهدف تطوير أدوات المتقدمين الإخراجية، وتعزيز معارفهم بأسس العمل المسرحي، ورفع المستوى الفني للمشروعات المقدمة قبل بدء لجان المشاهدة والمناقشة.



برعاية الدكتور عبد العزيز قنصوة وزير التعليم العالي والبحث العلمي والقائم بأعمال وزير الثقافة، تطلق الهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة الفنان هشام عطوة، بدءاً من بعد غد الأربعاء، الورش التدريبية المتخصصة «أسس الإخراج المسرحي»، التي تستهدف ٥٠٦ مخرجين من المتقدمين بمشروعات نوادي المسرح لهذا الموسم بجميع المحافظات، وذلك ضمن أنشطة وزارة الثقافة.

وتتناول الورش عدداً من المحاور الأساسية، تشمل اختيار النص المسرحي وتحليله، وبناء الرؤية الإخراجية، وإدارة العملية الفنية والبروفات، وصولاً إلى تقديم العرض على خشبة المسرح، إلى جانب التعريف بأهداف تجربة نوادي المسرح وآليات العمل بها، وذلك بمشاركة نخبة من المخرجين المتخصصين، وأصحاب الخبرات المسرحية والأكاديمية، وهم: عصام السيد، ناصر عبد المنعم، أيمن الشبوي، شادي سرور،

«العيال رجعت»

على مسرح نهاد صليحة يوم ١٥ أكتوبر الحالي

وكيف يتعاملون مع ذكريات الماضي في ظل صراعات المادة والميراث
أننا أمام مغامرة مسرحية جديدة ستضحك الجمهور وتبكيه أحياناً.. كما أنني أصريت على تقديم العيال رجعت بنفس ديكور العيال كبرت لارتباط الجمهور بالمنزل وهو محور الحدث والبيت القديم سيفتح أبوابه من جديد ليحكى حكاية تخصنا جميعاً
العرض تأليف وإخراج علوى الحسيني. بطولة هندعاكف، علوى الحسيني، هالة سرور، محمد روف، محمد مجدي كامبا، مخرج منفذ ملك على، مساعدين الإخراج. يارا اشرف، شهد خالد، استعراضات. ضياء شفيق، اضاء. وليد درويش، ديكور. شادي قطامش، اشراف عام على الديكور م. سماح نبيل، مديرة الفرقة مروة على ابوهاني.

سارة هيثم



استضاف مسرح نهاد صليحة عرض "العيال رجعت" لفرقة علوى الحسيني يوم الخميس ١٥ أكتوبر الحالي في تمام الساعة ٩ مساء.

قال المخرج والمؤلف علوى الحسيني: لم يكن قرار تقديم الجزء الثاني من مسرحية العيال كبرت تحت عنوان العيال رجعت أمراً سهلاً على الإطلاق فالتجربة تقترب من إرث فني مقدس احتل قلوب ملايين المشاهدين لعقود طويلة

وأضاف في مسرحية (العيال رجعت) نلتقي بأبناء الأبطال الراحلين.. سلطان وعاطف وكمال أحفاد رمضان السكري جيل جديد يعود إلى نفس البيت القديم ولكن هذه المرة بعنوان مختلف الصراع على المنزل

وكما كانت العيال كبرت مرآة لجيل الآباء وأزماتهم العائلية بأسلوب كوميدي ساخر تأتي هذه المسرحية لتكون مرآة صادقة ومضحكة لواقعنا اليوم لنرى كيف يفكر جيل الأبناء



قصور الثقافة تصدر كتابين للنصوص الفائزة بمسابقة «الكاتب المصري» وعددا جديدا من «المسرح في الأقاليم»

«إيرنديرا البريئة»، إعداد أحمد عبد الكريم، إلى جانب أربعة نصوص حاصلة على شهادات تميز، هي «قناع الفضيلة»، إعداد حسام العجوز، و «ظل ديسمبر»، إعداد باسم رزق، و«خطة نابليون»، إعداد رامي نادر، و«بؤساء نوتردام»، إعداد محمد علي إبراهيم. العدد الثامن من سلسلة «المسرح في الأقاليم» وأصدرت الهيئة العدد الثامن من سلسلة «المسرح في الأقاليم»، التي ترصد عروض ونصوص فناني أقاليم مصر من المخرجين والمؤلفين ومهندسي الديكور خلال الفترة من ٢٠١١ إلى ٢٠٢٤.

وتصدر هذه الإصدارات من خلال الإدارة العامة للمسرح، التابعة للإدارة المركزية للشؤون الفنية، ضمن جهود هيئة قصور الثقافة لدعم الكتابة المسرحية وتعزيز حضور النص المسرحي في المشهد الثقافي المصري.

همت مصطفى



في فرع الإعداد المسرحي عن وسيط غير مسرحي، وهي «ظلال كارامازوف»، إعداد كريم محمود خلف، و«القتل على الطراز الإنجليزي»، إعداد محمد عادل أباطة، و

النصوص الفائزة في فرع الإعداد المسرحي عن وسيط غير مسرحي، فيضم النصوص الفائزة

أصدرت الهيئة العامة لقصور الثقافة، برئاسة الفنان هشام عطوة، كتابين جديدين يوثقان النصوص الفائزة بمسابقة «الكاتب المصري» في موسمها الثاني، «دورة الكاتب الكبير يسري الجندي»، وذلك ضمن سلسلة «الجوائز»، التي تحتفي بالكتاب وتمنح مؤلفاتهم مساحة أوسع للتداول.

النصوص الفائزة في فرع التأليف المسرحي

ويضم الكتاب الأول النصوص الفائزة في فرع التأليف المسرحي، وهي «جسد العباسية»، تأليف حسن عبد الهادي حسن، و «ظل السلطان»، تأليف صفاء البيلي، و «روج أحمر»، تأليف ريهام عزيز الدين محمد، إلى جانب نصي «أصداف»، تأليف أميرة سعيد عز الدين، و «ما بعد السقوط»، تأليف حسام محمد علي موسى، الحاصلين على شهادتي تميز.

«ريح الغجر»

لفرقة حلم تيم



يستضيف مسرح نهاد صليحة فرقة «حلم تيم» لتقديم العرض المسرحي «ريح الغجر»، وذلك يومي ٢١ و٢٢ أكتوبر، في تمام الساعة السابعة والنصف مساءً.

وقال مخرج العرض، أبانوب دوس، إن العرض المسرحي يقدم توليفة درامية واستعراضية تجمع بين البهجة والمأساة؛ حيث تدور أحداثه في إحدى قرى الصعيد عقب سيطرة مجموعة من الغجر عليها. وتشتعل الدراما برغبة غارمة في الانتقام تسيطر على كبرى الغجر، أملاً في الأخذ بثأر ابنها المفقود، لتقودها رحلة الدم إلى قتل أهل القرية، قبل أن تصطدم بالنهاية الفاجعة حين تكتشف أن من قتلته بيدها لم يكن سوى ابنها الذي طالما بحثت عنه. العرض تأليف وإخراج أبانوب دوس، مكياف دنيا جعفر، دعاية جودي الشريف، بوسنات محمود الشريف، مساعدا مخرج كريم أبو العلا وماريا وجيه، ومخرج منفذ عبد الرحمن حمدي وماريتينا سامي. ويشارك في بطولة العرض: سماح شوقي، كريم أبو العلا، يوسف محمد، كريم عطية، محمد رامي، كمال الدين كمال، مارتينا سامي، عبد الرحمن دولسيكا، ماريا وجيه، إبراهيم زاهي، أمين محمد، إسلام الجندي، فيفي فخري، حنان سامي، يوسف ملاك، هشام كابو، محمود الشريف، عمر الشريف، مريم سعيد، نعمة أشرف، سيف الدين أؤفا، ومهرة وجيه.

سارة هيثم

«بؤساء نوتردام»

على مسرح نهاد صليحة



استضاف مسرح نهاد صليحة العرض المسرحي «بؤساء نوتردام». وقال المخرج محمد صالح: «إن أحداث العرض تدور حول رحلة بحث عن الحرية والإنسانية، وصراع الظلم مع الثوار». العرض من تأليف محمد علي إبراهيم، وإخراج محمد صالح، وديكور سامح محمد، ومصمم الإضاءة عبدالعزيز بدرى، ومصممة الملابس رقية صالح، وموسيقى عادل أحمد. ويقوم ببطولة العرض: أحمد صالح، عمار العطار، عبدالناصر السيد، بلال عبدالله، أحمد طارق، رقية صالح، فرح حاتم، ملك شعبان، علياء عمرو، عادل أحمد، وسامح محمد.

سارة هيثم



إغلاق باب التقدم للمشاركة فى المسابقة الرسمية بالدورة الأولى للمهرجان القومى للمسرح المدرسى المصرى

الرسمية للمهرجان، وتستهدف الجوائز والتكريمات تشجيع الطلاب على مواصلة الإبداع، وتحفيز المدارس والجهات التعليمية على دعم النشاط المسرحى، وإبراز التجارب المتميزة، بما يسهم فى اكتشاف ورعاية جيل جديد من المسرحيين والمبدعين. ويهدف المهرجان القومى للمسرح المدرسى المصرى إلى دعم وتطوير حركة المسرح المدرسى فى مصر، اكتشاف ورعاية المواهب المسرحية لدى طلاب المدارس، توفير مساحة وطنية لعرض التجارب المسرحية المدرسية المتميزة، الارتقاء بالمستوى الفنى للعروض المسرحية المدرسية، تنمية مهارات الطلاب فى مختلف مجالات المسرح، تعزيز قيم العمل الجماعى والانضباط وتحمل المسؤولية، تشجيع الابتكار والإبداع لدى الطلاب، دعم دور المعلمين والمشرفين القائمين على النشاط المسرحى، تبادل الخبرات والتجارب بين الفرق المسرحية المدرسية من مختلف محافظات الجمهورية، تعزيز حضور المسرح والفنون فى العملية التعليمية.

تغريد حسن



إلى جانب دوره التربوى والثقافى فى تنمية شخصية الطالب، وتعزيز قيم العمل الجماعى والحوار والانتماء والإبداع. يُذكر أن إدارة المهرجان القومى للمسرح المدرسى المصرى قد أعلنت أن المسابقة الرسمية للدورة الأولى سوف تشهد منافسة بين العروض المؤهلة والمقبولة للمشاركة، وفقا للمعايير الفنية المعتمدة من إدارة المهرجان ولجان التحكيم، وتتضمن المسابقة تكريم العروض والطلاب والمتميزين فى مختلف عناصر العمل المسرحى، وفقا لما تحدده اللائحة

أعلنت إدارة المهرجان القومى للمسرح المدرسى المصرى، الذى تنظمه وزارة الثقافة بالتعاون مع وزارة التربية والتعليم والتعليم الفنى، من خلال المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية التابع لقطاع المسرح، وبشراكة استراتيجية مع الهيئة العامة لقصور الثقافة، وبالتعاون مع الإدارة المركزية للأنشطة الطلابية بوزارة التربية والتعليم والتعليم الفنى. بدء أعمال لجنة مشاهدة واختيار العروض المشاركة فى الدورة الأولى من المهرجان القومى للمسرح المدرسى المصرى، من خلال مراجعة طلبات المشاركة والمستندات المُقدمة، والتحقق من استيفائها للشروط والضوابط المعلنة، تمهيدا لإعلان قائمة العروض المقبولة والمشاركة فى المسابقة الرسمية للدورة الأولى للمهرجان، والمقرر إقامة فعالياتهما خلال الفترة من ١٠ إلى ٢٢ نوفمبر ٢٠٢٦، وذلك بعد غلق باب التقدم يوم ١٠ أكتوبر ٢٠٢٦. ويأتى إطلاق الدورة الأولى للمهرجان فى إطار دعم ورعاية المواهب المسرحية لدى طلاب المدارس، والارتقاء بالمسرح المدرسى وتعزيز دوره بوصفه أحد أهم روافد اكتشاف المواهب، وتنمية القدرات الإبداعية والفنية لدى النشء،

٨٤ نفا تنافس فى مسابقة التأليف المسرحى للمسرح المدرسى

ولجنة التحكيم بدأت أعمالها



برئاسة المخرج هشام عطوة، لإقامة الدورة الأولى للمهرجان القومى للمسرح المدرسى المصرى خلال شهر نوفمبر من العام الحالى، وفى إطار استراتيجية وزارة الثقافة المصرية لدعم الإبداع المسرحى، وتنمية الكتابة الموجهة للأطفال والنشء.

تغريد حسن

أن الدورة الثانية لمسابقة التأليف لمسرح الطفل تُنظم تحت رعاية الأستاذ الدكتور عبدالعزيز قنصوة، وزير التعليم العالى والبحث العلمى والقائم بأعمال وزير الثقافة، وبإشراف الأستاذ الدكتور أيمن الشيوى رئيس قطاع المسرح، وتأتى تزامناً مع استعداد المركز بشراكة مع الهيئة العامة لقصور الثقافة،

أعلن المخرج عادل حسان، مدير المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية ومدير المهرجان القومى للمسرح المدرسى المصرى، بدء أعمال لجنة تحكيم مسابقة التأليف المسرحى لمسرح الطفل بمحورى التسابق «التأليف للمسرح المدرسى ومسرح المناهج». وتقوم حالياً اللجنة بأعمال تقييم النصوص المسرحية المتقدمة، والتى بلغ عددها ٨٤ نصاً ٦٩ نصاً تنافس فى مسابقة التأليف للمسرح المدرسى، ١٥ نصاً تنافس فى مسابقة مسرح المناهج، تقدّم أصحابها عبر المنصات الإلكترونية والبريد الإلكتروني، إضافة إلى التسليم المباشر بمقر المركز بالزمالك خلال الفترة من ١ أغسطس ٢٠٢٦م حتى ٣٠ سبتمبر ٢٠٢٦م. وأكد حسان أن نتيجة المسابقة ستعلن يوم ٢٢ نوفمبر ٢٠٢٦م؛ فى حفل ختام المهرجان القومى للمسرح المدرسى المصرى فى دورته الأولى التى تنطلق ١٠ نوفمبر المقبل. وأضاف حسان أن جوائز كل محور من محورى الدورة الثانية لمسابقة التأليف لمسرح الطفل: (الجائزة الأولى: ١٠٠٠٠ جنيه، الجائزة الثانية: ٨٠٠٠ جنيه، الجائزة الثالثة: ٦٠٠٠ جنيه)، لافتاً إلى أن الدكتور أيمن الشيوى رئيس قطاع المسرح وجّه بضرورة قيام المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية بنشر النصوص الفائزة ضمن مطبوعاته. جدير بالذكر

«إحنا أصحاب السيرك»..

عندما يصبح السيرك حكاية تشبه الحياة



تصنعه المجموعة عندما يؤمن كل فرد بالآخر. وأضاف أن رؤيته الأساسية للمسرحية تقوم على أن «السيرك ليس مجرد فرجة.. السيرك رحلة حياة»، موضحاً أن ما يراه الجمهور من قفز أو السير على الحبل أو تقديم عروض مختلفة من الساحر والبلياتشو وللاعب الأكروبات، يقف وراءه تدريب طويل، وخوف يتم تجاوزه، وثقة متبادلة بين أفراد الفريق.

وأشار إلى أن هذا هو المعنى الذي أراد أن يصل إلى الطفل؛ فلا يوجد إنسان بلا موهبة، ولا ينبغي أن نقيس نجاح شخص بمعايير شخص آخر، وإنما الأهم أن يكتشف الطفل قدرته، ويتعلم كيف يعمل مع الآخرين، وكيف يحول الخوف إلى شجاعة، والاختلاف إلى قوة. وتابع أن محاولة صاحب السيرك بيعه تكشف هذه الفكرة، حيث وقف الجميع في مواجهته من خلال الحوار معه ودمجه في منظومة العمل داخل السيرك. وأكد زحام أنه كان حريصاً على ألا تكون الرسالة مباشرة أو وعظية، وإنما تصل من خلال الحكاية والشخصيات والمواقف والكوميديا والحركة، حتى يخرج الطفل من العرض مستمتعاً، وفي الوقت نفسه يحمل معه شيئاً يدفعه إلى التفكير.

وعن اختياره عالم السيرك، قال إن حكايات السيرك

محمد، مريم صفوان، سليم أحمد العبد، مليكة محمد، فيروز أحمد، تمارا عصام، تاليا بعيص، على حري، رودينا مرسى، سلمى أحمد، أحمد أنيس، ساجد هاني الطناني، آلاء الفوال، أحمد الفوال، ندى عطية، محمد الدليل، هاني الطناني، أرمانى جرجس، رنا محمد، ملك عثمان.

أحمد زحام: «إحنا أصحاب السيرك».. حكاية عن الحياة من خلال السيرك

قال الكاتب أحمد زحام إن فكرة مسرحية «إحنا أصحاب السيرك» بدأت من رغبته في تقديم عرض للأطفال لا يكتفى بالحكاية أو الإبهار البصري، وإنما يجعل الطفل يشعر بأن المسرح مساحة يمكنه من خلالها اكتشاف نفسه وقدراته.

وأوضح أن عالم السيرك كان مناسباً جداً لهذه الفكرة؛ فهو عالم مليء بالحركة والمغامرة والمفاجأة، وفي الوقت نفسه يقوم على التعاون والثقة بين أفراد الفريق، ومن هنا جاءت فكرة «إحنا أصحاب السيرك»، ليكون السيرك عالماً يعيش فيه الأطفال تجربة حقيقية يتعلمون من خلالها أن لكل واحد منهم شيئاً يستطيع أن يقدمه، وأن النجاح لا يصنعه فرد واحد، وإنما

حصل عرض «إحنا أصحاب السيرك» على جائزة لجنة التحكيم الخاصة في ملتقى أولادنا، بعد أن قدمته فرقة فنون مسرح الطفل بقصر ثقافة دمنهور، فرع ثقافة البحيرة، من إنتاج إدارة الطفل، برئاسة المدير العام الدكتور جيهان حسن.

العرض من تأليف أحمد زحام، وإخراج محمد فؤاد، وديكور الدكتور داليا فؤاد، وأشعار بكرى عبدالحميد، وألحان عبدالله رجال.

وينطلق «إحنا أصحاب السيرك» من عالم مليء بالحركة والدهشة والمغامرة، ليقدم من خلاله حكاية عن الحياة والتعاون والثقة واكتشاف القدرات، فالسيرك لدى الكاتب أحمد زحام ليس مجرد مساحة للفرجة، وإنما «رحلة حياة» يتعلم خلالها الطفل أن لكل إنسان موهبته ودوره، وأن النجاح لا يصنعه فرد بمفرده، بل يتحقق عندما تتكامل جهود المجموعة. بينما تعامل المخرج محمد فؤاد مع السيرك باعتباره عالماً مصغراً يشبه الحياة، تتجاوز داخله شخصيات وقدرات مختلفة، مما يتيح حضور الأطفال ذوي الإعاقة بوصفهم فنانين وشخصيات فاعلة في البناء الدرامي. العرض بطولة: الفنان حمادة شوشة، هادي جلال، الساحر هاني شو. فريق العمل والممثلون: عزت الكومي، رقية



إلى جانب أطفال من ذوى الإعاقة الذهنية يشاركون ضمن مجموعة الأطفال. وأكد أن هذا التنوع لم يكن تفصيلاً عابراً، بل جزءاً من جوهر الفكرة، موضحاً أن لكل فرد مكانه ودوره، وأن قيمة الإنسان لا تقاس بمدى اقترابه من نموذج واحد للقدرة أو الأداء، قائلاً: «أردنا أن نقول إننا بالفعل أصحاب السيرك؛ لأننا جميعاً نشارك في صنعه، ولكل منا ما يضيفه إلى هذا العالم».

وأضاف أن رؤيته الإخراجية انطلقت من التعامل مع السيرك باعتباره عالماً نابضاً بالحركة والخيال، لكنه يحمل في داخله صراعاً إنسانياً واجتماعياً، ولذلك لم يتعامل مع الأغاني والاستعراضات والألعاب البهلوانية والشخصيات الكوميديا باعتبارها فواصل للترفيه فقط، وإنما جعلها جزءاً من لغة العرض ومن نسيج الحكاية نفسها.

وأشار إلى أنه كان حريصاً على أن تنعكس فكرة التنوع على خشبة بصورة حقيقية، موضحاً أن مشاركة الأطفال ذوى الإعاقة لم تكن محصورة في مشهد أو فقرة مخصصة، بل امتدت إلى أدوار وشخصيات مختلفة داخل عالم العرض نفسه.

وأوضح أن الطفل قصير القامة الذى يؤدي شخصية المهرج ليس موجوداً للإشارة إلى اختلافه الجسدى، وإنما لأداء شخصية لها حضورها ووظيفتها المسرحية، وكذلك المشاركون ذوو الإعاقة الحركية في شخصية المستثمر، والأطفال ذوو الإعاقة الذهنية ضمن مجموعة الأطفال، فجميعهم جزء من التكوين العام للعرض وليسوا خارج نسيجه.

وعن شخصية هادى، قال فؤاد إنه لم يرد أن يكون حضوره قائماً على كونه كفيفاً فحسب، وإنما على ما يمتلكه من وعى وقدرة على قراءة الموقف، موضحاً أن التناقض بين فقدان البصر والقدرة على الرؤية الداخلية منح الشخصية بعداً درامياً وجعلها عنصراً مؤثراً في مسار الأحداث.

وأكد أنه حرص في النهاية على أن يرى الجمهور سيركاً حقيقياً في طاقته وحيويته، وأن يكشف في الوقت نفسه أن هذا العالم لا يكتمل إلا باختلاف أفراده وتكاملهم.

وعن أبرز التحديات التى واجهته في إخراج العرض، أوضح أن التحدى الأساسى كان تحقيق وحدة فنية بين مجموعة من الأطفال تختلف قدراتهم وخبراتهم وإمكاناتهم الحركية والأدائية، مع الحفاظ على حيوية عالم السيرك وما يتطلبه من إيقاع وتنوع وتكوينات

في صورة موعظة مباشرة.

واختتم زحام حديثه بالإشارة إلى أنه سبق أن قدم مسرحية «بنت السيرك» في تسعينيات القرن الماضى، ولا تزال متداولة بين المخرجين في مختلف محافظات مصر، موضحاً أنها مثلت مصر في مهرجان تطوان لمسرح الطفل بالمغرب، من إخراج المخرج عبد الله حامد، معرباً عن أمنيته في أن يكتب عن عالم السيرك مرة أخرى من خلال حكايات جديدة للطفل.

محمد فؤاد: السيرك عالم مصغر يشبه الحياة.. والدمج الفن يتحقق عندما يكون لكل طفل دور مؤثر

قال المخرج محمد فؤاد، مخرج عرض «إحنا أصحاب السيرك»، إن ما جذبته إلى النص هو أن السيرك هنا ليس مجرد مكان للفرجة أو استعراض المهارات، لكنه عالم مصغر يشبه الحياة، تتجاوز فيه شخصيات مختلفة وتتكامل قدراتها، ولا يستطيع أحد أن يصنع البهجة بمفرده.

وأوضح أن العرض يتيح طرح سؤال يتجاوز حكاية السيرك: «من هم أصحاب المكان حقاً؟ أولئك الذين يمتلكونه أم الذين يمنحونه الحياة بعملهم وموهبتهم؟». وأشار إلى أهمية مشاركة الأطفال ذوى الإعاقة في العرض، ليس بوصفهم ضيوفاً أو نماذج رمزية للشفقة، وإنما باعتبارهم فنانون وشخصيات فاعلة في البناء الدرامى، موضحاً أن العرض يضم هادى الكفيف الذى يمتلك بصيرة تكشف ما لا يراه الآخرون، وطفلاً قصير القامة يؤدي شخصية المهرج، وأحد المشاركين ذوى الإعاقة الحركية يجسد شخصية أحد المستثمرين،

تستحوذ على اهتمامه، موضحاً أنه عالم ساحر بالنسبة للطفل، بما يحمله من الدهشة والمغامرة والضحك والخطر والألوان والحركة، لكنه بالنسبة إليه يحمل معنى أعمق من ذلك.

وأضاف أن ما جذبته إلى هذا العالم هو أنه يشبه الحياة نفسها؛ فهناك من يغامر، ومن يخاف، ومن يسقط ثم يحاول من جديد، وهناك دائماً فريق يقف خلف كل شخص حتى ينجح.

وأوضح أن عالم السيرك يمنح المسرح مساحة للتحرر من الشكل التقليدى، ويتيح مجالاً واسعاً للحركة والموسيقى والاستعراض والكوميديا، وهى عناصر شديدة القرب من وجدان الطفل، مؤكداً: «لم أكن أريد أن أقدم للأطفال سيركاً على خشبة المسرح بقدر ما كنت أريد أن أقدم لهم حكاية عن الحياة من خلال السيرك؛ حكاية تقول لهم إننا عندما نكون معاً، ونؤمن بقدرات بعضنا، نستطيع أن نصنع شيئاً أجمل».

وحول حضور ذوى القدرات الخاصة في رؤيته للمسرحية، أكد زحام أن هذا الأمر كان مهماً جداً بالنسبة إليه، قائلاً: «أنا مؤمن إن المسرح لازم يكون مساحة لكل طفل، وكل شخص عنده قدرة وموهبة ممكن يقدمها بطريقته»، موضحاً أن «إحنا أصحاب السيرك» تؤكد أن الاختلاف لا يعنى أن شخصاً أقل من الآخر، بل إن لكل فرد ما يميزه ويضيفه إلى الفريق. وأشار إلى أن عالم السيرك ساعده على تقديم هذا المعنى بصورة بسيطة؛ لأن لكل شخصية مهارتها ودورها، وفي النهاية لا يكتمل العرض إلا بالجميع، مؤكداً أنه كان حريصاً على أن تصل الرسالة إلى الطفل بشكل طبيعى من خلال الحكاية والشخصيات، وليس





العرض وهو مستمتع بما شاهده، وأن يخرج معه سؤال صغير قد يكبر داخله: هل يمكن أن نصنع عالمًا أجمل حين نتيح لكل واحد منا فرصة حقيقية ليكون جزءًا منه؟»، مؤكدًا أن هذه هي المسافة التي يريد العرض أن يقطعها من الفرجة إلى الأثر الإنساني.

حمادة شوشة: العمل مع ذوى الاحتياجات الخاصة ممتع وعظيم ويحمل رسالة أننا جميعًا واحد قال الفنان حمادة شوشة، مدير السيرك، إن ما جذبته للمشاركة في عرض «إحنا أصحاب السيرك» هو التعامل مع ذوى الاحتياجات الخاصة، مؤكدًا أنهم أشخاص جميلون يمكن أن يتعلموا منهم ويتعلموا منهم في الوقت ذاته.

وأوضح أنه استعد للشخصية من خلال تصويره لها، وفقًا لكلام المؤلف عنها ورؤية المخرج لها. وأشار إلى أن أجمل لحظة خلال البروفات والعرض كانت الاستعانة بلعبة سيرك وساحر حقيقيين. وأكد أن التجربة أضافت إليه وأكدت له أن العمل مع ذوى الاحتياجات الخاصة ممتع وعظيم، ويحمل رسالة مضمونها أن «كلنا واحد».

ساجد هاني: التجربة غيرت الكثير في حياتي وأصبحت لا تفارق تفكيرى

قال ساجد هاني، مؤدى شخصية المهرج ولعاب الجونجلير، إن ما جذبته للمشاركة هو حبه للفن والتمثيل ورغبته في تقديم شيء يعجب الجمهور.

على جذبهم من خلال الحركة والمفاجأة والضحك والخيال، لكنه لم يرد أن تنتهى تجربة المتفرج عند حدود الإبهار البصرى أو المتعة العابرة، مؤكدًا أن «الفرجة بالنسبة لى مدخل إلى المعنى وليست بديلًا عنه».

وأوضح أن خلف عالم السيرك قضية تتعلق بقيمة العمل، والعلاقة بين الإنسان والمصلحة المادية، وحق الجماعة في الحفاظ على عالمها المشترك، مشيرًا إلى أن المستثمر الذى يفكر فى بيع السيرك ليس شريكًا تقليديًا بقدر ما هو أسير لمنطق الربح والخسارة، بينما تكشف له الشخصيات أن البهجة التى يقدمها السيرك لا تأتى من فراغ، وإنما وراءها جهد وتعاون وتضحيات. وأشار إلى أن الحكاية تتقاطع مع فكرة الدمج التى يحملها العرض فى تكوينه نفسه، فعندما يرى الطفل على خشبة أطفالاً ذوى إعاقات مختلفة يؤدون أدوارًا متنوعة ويتحركون ويشاركون ويصنعون الفرجة مع أقرانهم، فإنه لا يتلقى رسالة الدمج فى صورة موعظة، وإنما يراها متحركة أمامه فى تجربة فنية مشتركة. وأضاف أن العرض لا يخاطب الطفل وحده، فالطفل يأتى غالبًا إلى المسرح بصحبة أسرته، ولذلك كان حريصًا على أن يجد الكبار أيضًا ما يدفعهم إلى التفكير فى نظرتهم إلى الاختلاف، وفى معنى المشاركة والحق فى الوجود والعمل والإبداع.

واختتم فؤاد قائلاً: «أطمح إلى أن يخرج الطفل من

بصرية. وأشار إلى أن الإخراج فى تجربة كهذه لا يقوم على فرض قالب حركى واحد على الجميع، وإنما على اكتشاف ما يستطيع كل مشارك أن يقدمه، ثم بناء المشهد على أساس هذا الاكتشاف، لافتًا إلى ضرورة البحث عن مساحات أداء حقيقية لكل طفل ومراعاة الفروق الفردية من دون فقدان الإيقاع الجماعى أو إشعار أحد بأنه خارج الصورة.

وأضاف أن ذلك تطلب قدرًا كبيرًا من المرونة فى البروفات وتنظيم الحركة وبناء التكوينات الجماعية، بحيث تتكامل الأدوار ولا تتنافس، ويصبح اختلاف القدرات عنصرًا فى تشكيل الصورة المسرحية لا عائقًا أمامها.

وأكد أن التجربة منحت فريق العمل درسًا مهمًا، وهو أن الدمج الفنى لا يتحقق بمجرد وجود أطفال ذوى إعاقة على خشبة، وإنما يتحقق عندما يكون لكل منهم دور مؤثر ومساحة للتعبير ومساهمة لا يمكن الاستغناء عنها فى تكوين العرض، مشيرًا إلى أن دور المخرج يأتى فى أن يرى الإمكانيات قبل أن يتوقف عند الحدود، وأن يصنع من هذا التنوع لغة مسرحية متماسكة.

وعن علاقة أجواء السيرك بالموضوعات التى يناقشها العرض، أوضح فؤاد أن الفرجة عنصر أساسى فى عرض موجه للأطفال، وأن السيرك بطبيعته يملك قدرة كبيرة



المناسبة للشخصية.

وأشار إلى أن أصعب لحظة خلال البروفات كانت عندما شعر بأن مستواه غير مناسب وأن المخرج يمكن أن يستبدله، فتمرن أكثر وشاهد فيديوهات قصيرة حتى تحسن مستواه.

وعن العرض، أوضح أن المرة الأولى التي دخل فيها إلى المسرح ورأى عددًا كبيرًا من الجمهور كانت لحظة موترة، لكنه شعر بالراحة بمجرد أن بدأ في قول كلامه. وأكد أن هذه التجربة أضفت إليه الكثير، موضحًا أنه كان يحب التمثيل، لكن أدائه لم يكن جيدًا، وأصبح الآن أفضل، إلى جانب تعرفه إلى أصدقاء جدد، مؤكدًا أن التجربة كانت ممتعة.

التنقلات هي التحدي الأبرز

قال الفنان هادي جلال: «ما جذبني للمشاركة في عرض «إحنا أصحاب السيرك» هو النص؛ فعندما قرأته لأول مرة أعجبت به للغاية، وبفكرته، والرسالة التي يقدمها، إضافة إلى الرمزية المتضمنة فيه، وطريقة الكتابة والعرض والمعالجة المسرحية. كل هذه العوامل شجعتني على العمل في هذا العرض. فضلًا عن ذلك، أنتمى إلى الفئة التي تفضل العمل مع الأطفال وتقديم عروض لمسرح الطفل، لأنني أرى أنه من أصعب أنواع المسرح، وكان ذلك مشجعًا وجاذبًا لي للغاية. وحول تحضيرى للشخصية، قمت بقراءة الدور والمسرحية بالكامل عدة مرات حتى استوعبت الأحداث وطبيعة كل مشهد وسياق كل جملة تقال فيه. ولأن الشخصية كانت قريبة من شخصيتي الحقيقية، كان العمل عليها سهلًا إلى حد كبير، واقتصر التحدي في كيفية التعايش مع المود النفسى للشخصية والتنقل بين المشاعر؛ بداية من حالة الدفاع والحزن على احتمال بيع السيرك، وصولًا إلى التحول والنقلة المشاعرية القوية القائمة على الفرح والانتصار والتمسك بالحلم، وتحقيقه بالفعل لمنع بيع السيرك ليظل قائمًا ويعود للعمل من جديد ونظل نحن أصحابه. كانت هذه التنقلات هي التحدي الأبرز، ولكن بشكل عام هي من أكثر الشخصيات التي أحببتها وقدمتها بشغف».

رنا رأفت



المسرحية تتحسن يوميًا بعد يوم، وكانت متحمسة جدًا ليوم العرض، رغم حزنها في اليوم الأخير لأنها لن ترى المخرج والمشرقة وزملاءها مرة أخرى، موضحة أنها أحببتهم كثيرًا، وأن خوفهم عليهم جعلهم بالنسبة إليها «نعم الأب والأخ والصديق».

وأكدت أن التجربة الجديدة جعلتها أكثر ثقة بنفسها وشجاعة وحماسًا للاشتراك في مسرحيات أخرى، متمنية أن تكون مع المخرج نفسه.

أحمد أنيس: اختزت شخصية القرد بعد قراءة النص وتقليد الأصوات

قال أحمد أنيس، مؤدى شخصية القرد، إنه رأى إعلان العرض وكان شكله جذابًا، وبما أنه يحب التمثيل ذهب للمشاركة.

وأوضح أنه عندما أخبرهم المخرج باختيار شخصية، جلس في المنزل وقرأ النص جيدًا حتى شعر بأن هذه الشخصية مناسبة له، ثم بدأ في التفكير والاستماع إلى أصوات عبر الإنترنت لتقليدها، حتى وجد النبرة

وأوضح أنه استعد للدور بكل طاقة وتحدٍ وفرح، مشيرًا إلى أن أكثر ما أثر فيه كان سعادة المخرج والجمهور بهم بعد تقديم عرض رائع يفوق الخيال، إلى جانب سعادته بالتعرف إلى فنانين وزملاء جدد.

وأكد أن التجربة غيّرت الكثير في حياته، وأصبحت لا تفارق تفكيره، مشيرًا إلى أنه لن ينساها نهائيًا.

آلاء الفوال: التجربة جعلتني أكثر ثقة وشجاعة وحماسًا للمشاركة فى مسرحيات أخرى

قالت آلاء الفوال، مؤدية شخصية الفيل، إن مقابلة المخرج والمشرقة أعطتها الحماس للاشتراك في المسرحية، موضحة أن مقابلتهما غيّرت حياتها إلى الأفضل، وكانا عاملًا أساسيًا في مشاركتها وأدائها للدور بشكل لائق. وأضافت أنها أحببت الدور إلى درجة أنها كانت تراجع مشاهدتها يوميًا.

وأشارت إلى أن أكثر ما أثر فيها هو أنها كانت ترى

عودة الروح لمسرح «الدسمة»

.. و«الطاقة نورة» في الافتتاح الرسمي ٢٩ أكتوبر



مساعدة الزامل: المشروع يجسد شراكة حقيقية

بين المجلس الوطني والقطاع الخاص المتخصص

تستنزف ميزانيات المهرجانات، ما قاد إلى التفكير في نموذج أكثر استدامة يقوم على إشراك القطاع الخاص المتخصص في إعادة تشغيل المسارح وتطويرها، وفق قوانين الدولة ولوائحها، وتحت إشراف المجلس الوطني والقطاع الهندسي فيه.

وأضاف أنه نقل الفكرة إلى الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الدكتور محمد الجسار، ثم إلى وزير الإعلام والثقافة السابق عبدالرحمن المطيري، حيث حظيت بالقبول والدعم، وبدأ العمل على إعداد كراسة وشروط تحفظ هوية المسارح التاريخية، وفي مقدمتها مسرح الدسمة وكيفان، وتضع إطاراً واضحاً للتطوير والتشغيل والرقابة.

وشدد الزامل على أن طرح مسرح الدسمة للاستثمار والتطوير كان خطوة محورية في إعادة الحياة إلى المرافق المسرحية، معرباً عن سعادته بما تحقّق خلال ثلاثة أشهر، رغم اشتراطات البيئة والصحة والإطفاء وتحديات تأخر التسليم والتوريد، مؤكداً أن المشروع يقدم نموذجاً ناجحاً لتكامل دور المجلس الوطني مع القطاع الخاص في خدمة الثقافة الكويتية.

المسلم: استعادة لذاكرة الكويت الثقافية

من جانبه، أكد الفنان البروفيسور الدكتور عبدالعزيز عبدالله المسلم أن تطوير مسرح الدسمة لا يمثل مجرد إعادة افتتاح مبنى، وإنما استعادة لذاكرة فنية وثقافية عزيزة، وفتح فصل جديد في تاريخ واحد من أهم مسارح

ثمرة عمل مؤسسي وشراكة حقيقية بين المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب والقطاع الخاص، موضحاً أن ٦ شركات تقدمت إلى المزايدة، واستوفت ٣ منها الشروط، قبل أن ترسو على شركة السلام الأولى باعتبارها صاحبة أعلى مزايدة والمستوفية للشروط والمتطلبات المحددة.

وأوضح أن هذه الشراكة لم تُبنَ على مفهوم إسناد المشروع إلى مقاليد تقليدي فحسب، بل قامت على اختيار جهة تجمع بين القدرة التنفيذية والخبرة الفنية والمسرحية؛ بما يضمن الحفاظ على هوية المسرح التاريخية وتطويره على أيدي أصحاب اختصاص يدركون احتياجات المسرح والفنان والجمهور والمنتج.

وأشار الزامل إلى أن دخوله قطاع الفنون جاء في وقت كانت فيه مسارح الدسمة وكيفان والشامية ومسرح عبدالحسن عبدالرضا مغلقة بسبب عدم توافر تراخيص أنظمة الإطفاء، مؤكداً أن حماية الأرواح وسلامة الجمهور والفنانين والعاملين تظل أولوية لا يمكن التهاون فيها مهما بلغت أهمية النشاط المسرحي.

وبيّن أن أول تحدٍّ واجهه آنذاك كان إقامة مهرجان الكويت المسرحي؛ إذ جرى التنسيق مع قوة الإطفاء العام للحصول على تراخيص مؤقتة، مع توفير سيارات الإطفاء طوال فترة المهرجان، في ظل عدم تجهيز المسارح القديمة بأنظمة الإطفاء الحديثة.

ولفت إلى أن إقامة الفعاليات في مركز الشيخ جابر الأحمد الثقافي كانت أحد الحلول المطروحة، إلا أن كلفتها كانت

في مشهد يُعيد إحياء أحد أبرز معالم الذاكرة الإبداعية لكويت، كشفت الجولة التفقدية في أروقة مسرح «الدسمة» عن تحول استراتيجي كامل يتجاوز حدود الترميم الإنشائي إلى إعادة صياغة المفهوم التشغيلي والفني للمرفق؛ حيث تحولت الخشبة التاريخية والصالة الرئيسية وكواليسها إلى بيئة مسرحية وتقنية تتطابق مع أرقى المعايير الدولية. وتأتي هذه الخطوة لتعكس رؤية الدولة في تمكين الشراكات النوعية بين القطاع الحكومي والقطاع الخاص، واستثمار الخبرات الوطنية لتطوير البنية التحتية الثقافية وتأهيلها لاستضافة العروض الفنية والمؤتمرات والفعاليات الرسمية. ومن المقرر أن يشهد المسرح افتتاحه الرسمي في ٢٩ أكتوبر ٢٠٢٦، من خلال العرض الجماهيري «الطاقة نورة - عرس الجن»، بطولة النجمة القديرة هدى حسين، في تجربة مسرحية جديدة تستفيد من الإمكانيات الفنية والتقنية التي جُهِز بها المسرح، وتقدّم العرض بصورة إنتاجية وبصرية تتناسب مع المستوى العالمي الذي بات مهيباً له هذا الصرح التاريخي.

جاء ذلك خلال المؤتمر الصحافي الذي عُقد في مسرح الدسمة للإعلان عن قرب افتتاحه بعد إتمام أعمال التطوير والتأهيل، بحضور الأمين العام المساعد للشؤون المالية والإدارية والفنية المساندة في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الأستاذ مساعد الزامل، ممثلاً عن الأمين العام للمجلس الوطني الدكتور محمد الجسار، ورئيس مجلس إدارة شركة السلام الأولى للتجارة العامة والمقاولات، وفرعها مجموعة السلام الإعلامية، الفنان البروفيسور الدكتور عبدالعزيز عبدالله المسلم، وبوجود الفنان الدكتور طارق العلي، إلى جانب ممثلي وسائل الإعلام والصحافة المحلية.

الزامل: ٦ شركات تقدمت للمزايدة

وأكد مساعد الزامل أن مشروع تطوير مسرح الدسمة يمثل

للمخشبة والصوت والإضاءة والمؤثرات والسينوغرافيا، ليأخذ شكلاً فنياً وتقنياً يواكب العروض المسرحية العالمية. وأضاف أن اختيار العمل لافتتاح المسرح يأتي لما يحمله من قيمة جماهيرية وإنتاجية، ولقدرته على إظهار إمكانات مسرح الدسمة بعد التطوير، وتقديم تجربة تجمع بين أصالة المسرح الكويتي وأحدث التقنيات الفنية.

طارق العلي: «تعميرة» تعيد المسرح للحياة من جهته، استهل الفنان الدكتور طارق العلي حديثه بروحه الكوميدية قائلاً: «على قولة إخواننا المصريين، نعيش اليوم في تعميرة»، في إشارة إلى حجم التجديد الشامل الذي شهده المسرح وإعادة الروح إلى مرافقه وتجهيزاته.

وقال العلي إن للفنان الدكتور عبدالعزيز المسلم أثراً بارزاً في إعادة ترميم مسرح الدسمة بعد تحرير الكويت ومعالجة ما خلفه الغزو من دمار، مؤكداً أن تلك الجهود أسهمت في إعادة الروح المعنوية إلى الشباب والفنانين المبدعين في ذلك الوقت.

وأضاف أن مسرح الدسمة يحمل ذكريات جميلة للكويتيين، وأن تطويره اليوم يعيد إلى الحركة المسرحية واحداً من أهم منابرها، في وقت يواجه فيه المنتج صعوبة في العثور على قاعات مناسبة ومجهزة لتقديم العروض، ما دفع بعض المنتجين إلى تحويل صالات السينما ومواقع أخرى إلى مسارح مؤقتة.

وأوضح أن المنتجين الكويتيين يعيدون استثمار عوائد أعمالهم في تطوير المسرح، وأن دعم الدولة والمجلس الوطني والقطاع الخاص يمثل عاملاً أساسياً في استمرارية الحركة الفنية، داعياً إلى استكمال تطوير بقية مسارح الكويت وفق اشتراطات الأمن والسلامة والإطفاء.

وأكد العلي أن تطوير المسرح لا يقتصر على المبنى، بل يفتح الأبواب أمام جيل جديد من الممثلين والمؤلفين والمخرجين والمنتجين، مشدداً على أن المسرح يمثل متنفساً للمجتمع ومصدراً للأمن الثقافي، وأن حضور الفرق الكويتية في المهرجانات الخليجية والعربية يعكس حيوية المسرح الكويتي وريادته.

نموذج وطني قابل للتوسع

ويقدم مشروع مسرح الدسمة نموذجاً وطنياً للشراكة التي تجمع بين إشراف الدولة وخبرة القطاع الخاص المتخصص؛ فالمجلس الوطني يحافظ على هوية المرفق ودوره الثقافي، بينما يقدم المستثمر خبرته وموارده وقدرته التنفيذية والفنية لإعادة تأهيله وتشغيله واستدامة نشاطه.

ومع بدء استقبال طلبات الحجز واقترب الافتتاح الرسمي في ٢٩ أكتوبر، يعود مسرح الدسمة إلى المشهد لا بوصفه مبنى جرى تجديده فحسب، بل مركزاً ثقافياً متكاملًا وواجهة للفنون الكويتية، ومنصة مفتوحة للمبدعين والمنتجين والجهات الرسمية والمجتمعية، تحمل تاريخاً عريقاً وتستعد لمستقبل جديد بمعايير عالمية.

سمية أحمد

بـعناية لتعزيز الخصائص الصوتية داخل الصالة، مع استخدام سجاد وخامات مقاومة للحريق، بما يرفع مستوى السلامة ويساعد على وصول الصوت الطبيعي للممثل إلى الجمهور بوضوح، وصولاً إلى أبعد مقعد.

وأكد المسلم أن «السمع هو أساس المسرح»، وأن أحد الأهداف الرئيسية للمشروع يتمثل في استعادة العلاقة الطبيعية بين صوت الممثل والجمهور، والحد من الاعتماد المفرط على الميكروفونات متى سمحت طبيعة العرض بذلك، إلى جانب توفير بنية تقنية حديثة تخدم الإضاءة والصوت والصورة والمؤثرات والسينوغرافيا.

وبين أن شركة السلام الأولى لم تكتف بالبنود الأساسية الواردة في المزايدة، بل نفذت على نفقتها أعمالاً إضافية شملت تأهيل أجزاء ومرافق متعددة من المبنى؛ انطلاقاً من مسؤوليتها تجاه هذا الصرح، ورغبتها في تقديم مسرح يضيء المرافق الثقافية الحديثة من حيث السلامة والجودة والاستدامة والتجهيز الفني.

مرفق ثقافي يعمل طوال اليوم

وأشار المسلم إلى أن الرؤية التشغيلية الجديدة لا تقتصر على تقديم المسرحيات، بل تهدف إلى جعل مسرح الدسمة مرفقاً ثقافياً وفنياً وأديباً متعدد الاستخدامات، يستقبل المسرحيات والفعاليات الوطنية والرسمية والدبلوماسية، وبرامج الوزارات والهيئات الحكومية وجمعيات النفع العام، إضافة إلى المؤتمرات والملتقيات والمعارض والدورات والورش الثقافية والفنية.

وأوضح أن إدارة المسرح بدأت بالفعل استقبال طلبات الحجز من المنتجين والفرق الفنية والجهات الحكومية والخاصة ومؤسسات المجتمع المدني، للاستفادة من المسرح وصالاته ومرافقه وخدماته الفنية والتقنية، بما يتيح إعداد أجندة ثقافية وفنية نشطة على مدار العام.

وأكد أن الهدف لا يقتصر على افتتاح صرح فاخر، بل تأسيس بيئة تشغيلية تمنح المنتج والفنان والجمهور تجربة متكاملة، وتفتح المجال أمام تقديم أعمال كويتية وخليجية وعربية وعالمية بمستوى يليق باسم الكويت وريادتها المسرحية.

٢٩ أكتوبر... افتتاح رسمي بـ«الطفاقة نورة»

وكشف المسلم أن الافتتاح الرسمي للمسرح سيكون في ٢٩ أكتوبر ٢٠٢٦، مع انطلاق مسرحية «الطفاقة نورة» - عرس الجن -، بطولة النجمة القديرة هدى حسين، مؤكداً أن العرض سيقدم بصورة جديدة تستثمر الإمكانيات المتطورة

الكويت.

وأشاد برؤية القيادة السياسية والحكومة في دعم الثقافة والفنون وتعزيز الشراكة بين مؤسسات الدولة والقطاع الخاص، مثنياً جهود المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بقيادة أمينه العام الدكتور محمد الجسار، والدور البارز الذي قام به الأمين العام المساعد مساعد الزامل في طرح المشروع ومتابعته وتذليل تحدياته وتسريع إجراءاته حتى تحوّل من فكرة إلى إنجاز قائم.

وقال المسلم إن مسرح الدسمة «ليس ملكاً لجهة أو جيل أو فنان بعينه، بل هو جزء من الذاكرة الثقافية للكويت»، مؤكداً أن تطويره يأتي وفاءً لرواد المسرح الكويتي ونجومه ومبدعيه، وامتداداً لعطائهم الكبير عبر الأجيال.

وأشار إلى أن خشبة الدسمة احتضنت أعمالاً راسخة في الذاكرة الكويتية والخليجية، من بينها «باي باي لندن» و«هالو بانكوك» و«حامي الديار»، إلى جانب أول مسرحية قدمت بعد التحرير «الكويت حرة»، والمسرحيتين الوطنيتين «عاصفة الصحراء» و«سيف العرب»، وغيرها من الأعمال التي جعلت هذا المسرح شاهداً على محطات بارزة في تاريخ الكويت الفني والوطني.

كما استعاد المسلم علاقته التاريخية بمسرح الدسمة بعد تحرير الكويت، حين أسهم على نفقته الخاصة، وبالتعاون مع المتطوعين من أبناء الكويت الصامدين، في ترميمه وإصلاح مرافقه وإعادة البنية التحتية إليه بعد ما تعرض له من تخريب وسرقة خلال الغزو العراقي الغاشم.

إنجاز خلال ثلاثة أشهر

وأوضح المسلم أن مشروع التطوير الحالي أنجز خلال ثلاثة أشهر فقط، رغم التحديات الإقليمية وتعطل بعض خطوط الشحن والتوريد وتأخر وصول عدد من المواد والتجهيزات، والظروف الاستثنائية وحرارة الجو مؤكداً أن فريق العمل واصل التنفيذ بوتيرة مكثفة حتى يصل المسرح إلى المستوى الذي يليق بتاريخه والجمهور الكويتي.

وشملت الأعمال إزالة سقف المبنى بالكامل وتركيب سقف جديد و توريد وتركيب أنظمة الأمن والسلامة والإطفاء والكهرباء والمرافق الصحية، وإعادة تأهيل خشبة المسرح وكواليسه ورافعاته وأنظمة الإضاءة والصوت المتطورة، وتجديد صالة الجمهور والكراسي و وكسوة حوائط صالة المسرح و الأسقف الداخلية والخارجية، إلى جانب تجهيز وتأثيث غرف الفنانين والممرات ومناطق الاستقبال والخدمات المساندة.

كما جرت معالجة الحوائط واختيار الأقمشة ومواد التغطية



«الوظيفة التأثرية لسيكولوجية تلقي طفل المرحلة المبكرة ودورها في توجيه التشكيل الفني في المسرح الشعري»

في رسالة ماجستير للباحثة رحمه جمال موسى



يقول أهمية عن استعماله في اللوحة. وبناءً على ذلك، تؤكد الباحثة مدى جمال المسرح الشعري من خلال التشكيل الفني الذي يوظف عناصر متعددة لإثراء النص وإكسابه طابعاً جمالياً خاصاً، ففيه تتداخل الألوان، والموسيقى، والحركة المسرحية معاً؛ ليضفي على العرض طابعاً بصرياً وسمعيّاً ممتعاً. وقد انعكست هذه العناصر الفنية على المسرحيات الشعرية؛ لتجعل مضامينها أكثر بهجة وإشراقاً؛ إذ تحول النص إلى لوحة نابضة بالحياة، تتداخل فيها الصور الشعرية مع الإيقاعات الموسيقية في العمل المسرحي .

مشكلة البحث :-

بوصفي معلمة رياض الأطفال لاحظتُ أن الأعمال الأدبية وخاصة المسرحيات الشعرية المقدمة لطفل الروضة يصعب على أطفال هذه المرحلة التفاعل معها بالشكل المقدمة به ، و ذلك بعد تطبيق مسرحية شعرية مع المرحلة الأولى من رياض الأطفال للكاتب أحمد شلبي مع إعداد استبانة بمعايير كتابة أدب الأطفال الواجب توفرها في المسرحيات الشعرية ومدى استجابة الأطفال لها، و من النتائج تحدد مشكلة البحث في :-

ضعف التوظيف الجيد في المسرح الشعري لتشكيل الوعي للأطفال .

ولحل هذه المشكلة تحاول الدراسة الحالية الإجابة عن التساؤلات الآتية:

-ما محتوى المسرحيات الشعرية للأطفال في ضوء معايير

يعد مسرح الطفل الشعري من أكثر ألوان الكتابة الإبداعية للطفل صعوبة؛ و ذلك لما يحتاج إليه من عناصر درامية و فنية، فكاتب هذا اللون من الأدب عليه الاهتمام عند الكتابة بالمضمون الهادف المحدد بإطار إيقاعي حوارى مناسب يبتعد عن الإطالة التي تسبب الملل. وهو ما يدل على صعوبة كتابة هذا النوع من الأدب؛ لما تحتاجه من قدرات خاصة لا تتوفر عند من يكتبون الشعر للكبار، فكاتب المسرح الشعري للطفل يجب أن يتطلع على خصائص مرحلة الطفولة المبكرة؛ ليكتب ما يتناسب مع هذه المرحلة و كذلك عليه الالتزام بعناصر الكتابة الشعرية للطفل حتى يظل الطفل مندمجاً مع المسرحية و لا يتخلل لنفسه الشعور بالملل.

يعد مصطلح التشكيل الفني مصطلحاً فضفاضاً؛ لأنه يشمل الفنون الجميلة مثل الرسم و التصوير و الموسيقى و كذلك مجال الأدب في الرواية و الشعر و القصص و المسرح ، و لكن التشكيل الفني في المسرح يعد أشد تعقيداً من أنواع الأدب المختلفة و ذلك من خلال إسقاط قواعد التشكيل الفني على الأعمال الأدبية مما أسهم في التنوع و خلق أفق جديدة، مما يُشير إلى أن معايير التشكيل الفني في الفنون الجميلة التي استوحى منها الكاتب المسرحي التشكيل الفني للمسرحية أضاف الكثير من الجمال و الإبداع و أحدث التنوع في مضمون المسرحيات.

تُبنى العلاقة بين المسرح الشعري و التشكيل الفني من خلال استلهاهم الكثير من الشعراء أشعارهم من الصور و اللوحات التشكيلية، فنجد أن استعمال اللون في الشعر لا

تم مناقشة رسالة الماجستير بعنوان «الوظيفة التأثرية لسيكولوجية تلقي طفل المرحلة المبكرة ودورها في توجيه التشكيل الفني في المسرح الشعري» مقدمة من الباحثة رحمه جمال السيد موسى، بكلية التربية للطفولة المبكرة بجامعة دمنهور، وتضم لجنة المناقشة الدكتور سيد علي إسماعيل، أستاذ الأدب المسرحي بقسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة حلوان (مشرفاً ورئيساً)، والدكتور محمد عبد الحميد خليفة، أستاذ الأدب والنقد رئيس قسم اللغة العربية كلية التربية جامعة دمنهور (مناقشاً)، الدكتور محمود عسران محمد، أستاذ الأدب والنقد ورئيس قسم العلوم الأساسية بكلية التربية للطفولة المبكرة جامعة دمنهور (مشرفاً)، والدكتورة إسلام محمد السباعي، أستاذ الدراسات الأدبية المساعد بكلية التربية للطفولة المبكرة جامعة دمنهور. والتي منحت الباحثة من بعد حوارات نقاشية انتظمت وفق شروط ومعايير أكاديمية درجة الماجستير.

وجاءت رسالة الماجستير الخاصة بالباحثة كالتالي:

يواجه طفل القرن الحادي والعشرين صعوبة في تلقي المعلومة أو النصيحة، بالطرق التقليدية ، نتيجة توفير كل احتياجاته في العصر الحالي، ولكن يسهم المسرح الشعري بتنوع مضامينه واختلافها، وكذلك تفرده عن غيره من أنواع المسرح باللغة الشعرية التي تجذب انتباه الطفل بتنوع البحور و استخدام الموسيقى؛ و لذلك نجد أن المسرح الشعري من الطرق المناسبة للطفل؛ لتلقي المعلومات أو النصائح بصورة غير مباشرة و كذلك محببه له.



أدب الطفل ؟

-ما معايير كتابة أدب الأطفال اللازم توفرها في المسرحيات الشعرية ؟

-ما عناصر التشكيل الفني في المسرح الشعري ؟

أهداف البحث :-

يهدف البحث إلى التعرف على أثر المسرح الشعري في طفل مرحلة ما قبل المدرسة، والتعرف على المسرحيات الشعرية المناسبة لطفل مرحلة ما قبل المدرسة، والتعرف على الطرق المناسبة لعرض المسرحيات الشعرية لطفل القرن الحادي والعشرين، وإبراز عناصر التشكيل الفني في المسرحيات الشعرية لطفل مرحلة ما قبل المدرسة.

أهمية البحث:-

تأمل الباحثة في أن يفيد البحث ونتائجه كلاً من :

-معلمات رياض الأطفال في كيفية توظيف معايير أدب الأطفال في كتابتهم للنصوص المسرحية الشعرية، واختيار المسرحيات الشعرية المناسبة لتطبيقها مع الأطفال.

-المؤلفين والمهتمين بمسرحيات الأطفال الشعرية في اختيار النصوص الشعرية المناسبة للأطفال في حالة تأليف مسرحيات جديدة.

الباحثين في مجال المسرح الشعري لطفل الروضة بتوفير دراسة متخصصة في هذا النوع من الدراسات بمكتبات كليات التربية للطفولة المبكرة .

على مدى ثلاثة فصول حاولت الدراسة توضيح ضعف التوظيف الجيد في المسرح الشعري مع معالجته؛ لتشكيل الوعي للأطفال، وذلك من خلال عرض محتوى المسرحيات الشعرية للأطفال وتحليلها في ضوء معايير أدب الطفل، مع توضيح معايير كتابة أدب الأطفال اللازم توفرها في المسرحيات الشعرية الموجهة لمرحلة الطفولة المبكرة بعرض كل عناصر التشكيل الفني في المسرح الشعري، وكل ذلك من خلال المنهج الوصفي التحليلي.

ثم كان التمهيد الذي برز فيه جهد الباحثة في التعريف بمفهوم المسرح الشعري و نشأته في العالم العربي، مع توضيح أهمية المسرح الشعري لطفل مرحلة الطفولة المبكرة.

ثم جاء الفصل الأول تحت عنوان (المسرح الشعري في مرحلة الطفولة المبكرة)، حاولت الباحثة فيه عرض أهم الشروط الواجب توفرها في المسرح الشعري الموجه للطفل،

مع إبراز خصائص المسرح الشعري الموجه للطفل ودوره التوجيهي تجاه الأطفال المتلقين، و كيف أسهمت الأعمال المسرحية المقدمة حتى الآن في بناء القيم الأخلاقية السليمة والتنشئة من السلوكيات السلبية؟ و تعددت في أعمال أحمد سويلم و أحمد فضل شبلول و محمود عقاب و غيرهم من قيم الصدق و طاعة الوالدين و التعاون و التنشئة من الحقد و الكذب بصورة مناسبة له بعيدة عن الوعظ.

وكان الفصل الثاني بعنوان (عناصر البناء الفني لمسرح الطفل الشعري) ، و انصب على خصائص كتابة نص مسرحي شعري للطفل من أهم النقاط التي يجب مراعاتها عند الكتابة وفقاً لخصائص الطفل و انطلاقاً إلى تفسير كل عنصر على حدة، فظهرت الحادثة في المسرح الشعري وتعددت أفكارها و دورها التوجيهي للطفل، كما ذكر التنوع في الشخصيات المستخدمة في المسرحيات الشعرية وتأکید اهتمام كتاب مسرح الطفل الشعري بأنسنة الحيوان و النبات و الطير، و استمدوا من الطبيعة و الأشياء من حولنا شخصياتهم ، نجد أيضاً تنوع الفكر للمسرحيات و مصادرها من التراث و من الأساطير القديمة و الشعبية و من الحياة الاجتماعية؛ لتنقل للطفل كل ما يدور من حوله في مجتمعه مما حدث في الماضي و ما يحدث حوله الآن، تنوعت طريقة عرض الزمان و المكان في المسرحيات ما بين توضيحها بصورة مباشرة و ما بين تركها للمتلقى لفهمها من أحداث المسرحية و وصف المكان أو الطقس، برع كتاب المسرح الشعري في كتابة الحوار و الصراع مع الحفاظ على وجود مفردات و جمل لا تتناسب مع مرحلة الطفولة المبكرة و هي غير مستساغة لدى الطفل؛ مما سيسبب له نوعاً من التشتت لعدم الفهم ، كما قد ظهرت بعض المسرحيات التي تتصارع فيها الأحداث بشكل مؤلم قد ينتج عنه موت أو الضياع في الغابة و هذه النهايات لا تتناسب مع مرحلة الطفولة المبكرة .

وبالانتقال إلى الفصل الثالث و الأخير بعنوان (اللغة و الصورة و دورها التوجيهي)

اهتمت الباحثة بتحليل مفصل للمسرحيات، عرضت من خلاله المفردات و مدى تراسلها مع وجود مفردات غير مناسبة للطفل من ألفاظ غير ملائمة أو كلمات يصعب عليه فهم معانيها، و كذلك الدور الدلالي للغة المستخدمة في المسرحيات، كما أوضحت بنية الجملة الإسمية والفعلية

مسترشدةً بأمثال من المسرحيات؛ لتوضح من خلالها دور الجمل الفعلية والاسمية في إكساب النص المزيد من الإبداع. وتطرقت إلى الأسلوب الإيقاعي المستخدم في المسرحيات و أثره في استمتاع الطفل بالحوار في المسرحية، والتركيز على الصور الفنية الكثيرة التي استخدمت في المسرحيات الشعرية، فنجد ملامح من الأساطير القديمة تغطي على المسرحيات و لكن بلمسة حديثة تتناسب مع طفل العصر الحالي، وكذلك التأثير بالتراث الأدبي و مشاهد من الطبيعة الخلابة و حياتنا الاجتماعية بمواقف عديدة و مشكلات و طرق حلها، و أخيراً التأثير بالقرآن الكريم و السنة من آداب و آيات قرآنية و مواقف؛ لنتهي عند أنماط الصورة في المسرحيات و تفعيل حواس الطفل من الشم و التذوق و البصر و السمع و غيرها من خلال جمل و مفردات تعبر عنها و كلمات تعطي الإحساس بالحركة.

وقد انتهى البحث بمجموعة من النتائج منها:

أولاً: لا بد من ارتباط علم النفس التربوي بأدب الطفل كون الطفل ظاهرة سيكولوجية تتطلب العناية.

ثانياً: المسرح الشعري لونه يقدم قيمة تربوية معرفية أو سلوكية في قالب فني يزاوج بين تقنيات المسرح وتقنيات الشعر تحت إشراف هيئة تربوية أو مدرسية أو جمعيات أو جماعات مهتمة بهذا الشأن.

ثالثاً: أثر التداخل بين المسرح والشعر يكمن في الناتج الإبداعي الفاعل في نفسية الطفل؛ كونه يضمن عنصر المتعة كحاجة سيكولوجية من جهة من خلال الإيقاع المتداخل مع العناصر المسرحية والمتناغم معها، وهذا في حد ذاته يمثل أحد المعطيات الإبداعية التي تجعل النص المسرحي أعلق بالذهن وأوقع في النفس وفاعلاً سيكولوجياً بإمكانه معالجة عيوب النطق وتنمية المدركات اللغوية والتواصلية.

رابعاً : اعتمدت النسبة الأكبر من المسرحيات الشعرية على تقنية الكتابة بلسان الحيوان، وهذا يعكس مدى وعي الكتاب بطبيعة المرحلة العمرية الأولى ومتطلباتها السيكولوجية التي تحتم التفكير الحسي؛ لما فيه من تجنب للمعاني المجردة .

خامساً: توجب على كل من يكتب للطفل مسرحاً شعرياً أن يدرس الخصائص اللغوية للطفل في هذه المرحلة العمرية، حتي تكون مفرداته متناسبة مع قدرة الطفل، فيسهل عليه فهمها في سياق الجملة، وهذا الخطأ الذي وقع فيه بعض من كتاب المسرح الشعري للطفل .

سادساً: كان تعدد الصوت الشعري في المسرحيات و تنوعه أحد أهم المظاهر البنائية في المسرحيات ليلها ظاهرة الفعل الدرامي من خلال سرد أحداث مكثفة في أقل العبارات و الألفاظ .

سابعاً: حاول بعض كتاب المسرح الشعري الالتزام بالإيقاع الخفيف من خلال اختيار أخف الأوزان الشعرية؛ لتتناسب مع طفل مرحلة الطفولة المبكرة .

ثامناً: اهتمت جميع المسرحيات الشعرية ببناء القيم الأخلاقية وغرسها، والتنشئة من السلوكيات السلبية في المسرحيات المقدمة لطفل مرحلة الطفولة المبكرة بصورة طفولية تبعد تماماً عن الوعظ و الإرشاد .

ياسمين عباس



مسرح أكتوبر بعد ٥٣ عامًا.. هل وثق الانتصار وفقد بطولات العبور؟

بعد مرور ٥٣ عامًا على انتصارات أكتوبر ١٩٧٣، يظل المسرح المصري أمام تساؤلات حول كيفية توثيقه للحرب وملحمة العبور، ومدى نجاحه في تحويل هذه اللحظة الوطنية إلى أعمال فنية خالدة. وبين عروض واكبت الانتصار ونصوص لم ترَ النور، تتجدد الأسئلة حول تطور صورة أكتوبر على خشبة المسرح وأسباب غياب بعض التجارب عن الذاكرة الفنية. وأجربنا هذا التحقيق مع نخبة من الكُتّاب والمسرحيين والنقاد، لرصد أبرز الأعمال التي وثقت للحرب، ومناقشة تطور معالجتها مسرحيًا عبر السنوات. فهل استطاع المسرح أن يمنح انتصار أكتوبر ما يستحقه فنيًا، وأن يحول ذكره إلى إبداع يتجاوز حدود المناسبة؟

رنا رأفت

وثائقية مهمة.

وأضاف أن من بين المسرحيات التي يتناولها الكتاب «حببتي يا مصر» لسعد الدين وهبة، و«حدث في أكتوبر» لإسماعيل العادلي، و«أغنية للحياة» لإبراهيم محمد علي، و«الحمام على برج أكتوبر» لعبد العزيز عبد الظاهر، فضلاً عن أعمال أخرى كتب عنها عدد من النقاد والباحثين. ولفت إلى أنه حرص، خلال رئاسته للمركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية عام ٢٠١٥، على تشجيع الباحثين الشباب وإشراكهم في إعداد مقدمات وقراءات لبعض مسرحيات انتصار أكتوبر، من خلال متابعة رضا فريد يعقوب ورانيا بشر، بما أتاح للشباب فرصة المشاركة في توثيق هذا الجانب من تاريخ المسرح المصري.

وأكد أن النصوص التي ما زالت مخطوطة وغير منشورة تمثل مجالاً مفتوحاً أمام الباحثين لإعداد دراسات وأبحاث ورسائل علمية حول ما وصفه بمسرح أكتوبر المجهول، مشيراً إلى أن الكتاب يضم نماذج متعددة من هذه الأعمال، من بينها «البركان» لأنور عبد الدايم، و«الحب والحرب» لشوقي خميس، و«العمر لحظة» ليوسف السباعي، و«القرار» لسعيد عبد الغني، و«سقوط بارليف» لهارون هاشم رشيد، و«عبور الفالحين أو ملحمة العبور» لمحمد محمود عبد العال.

وفي سياق توثيق هذا التراث، أوضح إسماعيل أنه خلال فترة رئاسته للمركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، أهدى المركز ٣٣ نصاً مسرحياً غير



المسرح المصري، لم ينل حظه من البحث والتوثيق. وأوضح أن القارئ سيكتشف، من خلال الكتاب، تفاصيل دقيقة عن الحركة المسرحية المصرية في العام الأول للحرب، وأسماء مسارح ومسرحيات ونصوص قد لا يعرف الكثيرون حقيقتها، مؤكداً أن أهمية العمل تتمثل في تقديم توثيق تاريخي للمسرح المرتبط بانتصارات أكتوبر، في ظل غياب كتاب سابق جمع تفاصيل هذه الفترة، فضلاً عن توقف مجلة «المسرح» عن الصدور آنذاك. وأشار إلى أن الكتاب لا يقتصر على رصد العروض المسرحية التي واكبت الانتصار، وإنما يتضمن أيضاً نصوصاً مخطوطة لم تُنشر، رغم تقديم أغلبها على خشبات المسارح، إلى جانب قراءات ودراسات نقدية تناولت عدداً من هذه الأعمال، مما يتيح للباحثين والمهتمين بالمسرح الاطلاع على مادة



«مسرح انتصار أكتوبر» يوثق الحركة المسرحية المصرية في العام الأول للحرب

أكد المؤرخ الدكتور سيد علي إسماعيل أن كتابه «مسرح انتصار أكتوبر.. اليوبيل الذهبي» يستهدف توثيق الحركة المسرحية المصرية المصاحبة لانتصارات أكتوبر ١٩٧٣، ورصد تفاصيلها خلال العام الأول للحرب، من أكتوبر ١٩٧٣ إلى أكتوبر ١٩٧٤، مشيراً إلى أن الكتاب يكشف عن نصوص مسرحية مخطوطة وغير منشورة، وعروض وأحداث لم تحظ بالتوثيق الكافي. وقال إسماعيل إن فكرة الكتاب جاءت بالتزامن مع الاحتفال بمرور خمسين عاماً على انتصارات أكتوبر، موضحاً أن هذه المناسبة تمثل اليوبيل الذهبي للنصر، وأنه أراد من خلالها الكشف عن جانب مهم من تاريخ





أخرجها كمال ياسين وعُرضت في الجامعة الأمريكية، وهي «الحمام على برج بابل»، ومسرحية «مدد مدد شدي حيلك يا بلد» التي أخرجها عبد الغفار عودة عام ١٩٧٣. والحرب والسلام إعدادا عن قصة قصيرة كتبها (يوسف السباعي) ومسرحية رشاد رشدي (محاكمة عم أحمد الفلاح)، ومعظم هؤلاء الكتاب كانوا يعملون في وزارة الثقافة، ودفعهم هذا العمل إلى الإسراع في تناول الحدث والتعبير عنه. وكأنه واجب وظيفي، والواجب الوظيفي شيء والإبداع شيء آخر.

ولذلك جاءت كل هذه الأعمال مباشرة ودعائية؛ لأنها أرادت اللحاق بالحدث فور وقوعه، من دون تفكير أو انتظار. والفن، بشكل عام، لكي يكون فناً مؤثراً، عليه أن يبتعد عن المباشرة؛ ولذلك فإن الأمر يتطلب تأملاً وتفكيراً يساعدان على تحقيق البعد الفني المطلوب.

وتابع: «وإلى جانب تلك الأعمال ظهرت مسرحيات عبرت عن انتصار أكتوبر، واكتفى أصحابها بالنشر في كتب أصدرتها وزارة الثقافة ضمن سلسلتها المختلفة، ومنها مسرحيات: «القضية والعار والخلاص» لـ عبد المنعم سليم (١٩٧٧)، و«العبر» لـ فؤاد دودة ١٩٧٦ و«رأس العش» لـ سعد الدين وهبة (١٩٧٤). كما ظهرت، من وحي أكتوبر، مسرحيات لكل من فتحي محمد فضل وهي «الثغرة»، وصلاح راتب، وهي «ملحمة سيناء»، وهما من الأعمال الفائزة في المسابقة التي دعت إليها وزارة الثقافة عقب انتصارات أكتوبر مباشرة.

وأضاف: «وبعد انتصار أكتوبر بسنوات قليلة ظهرت بعض الأعمال التي حققت درجة مقبولة من الفنية،



واكبت الانتصار، والتعرف على دور المسرح في التعبير عن اللحظة الوطنية وتسجيل أحداثها.

بعد مرور ثلاثة وخمسين عاماً ما زلنا نتحدث عن غياب مسرح أكتوبر (نحن نعبر عن الحزن أكثر مما نعبر عن الفرح)

قال الناقد الاستاذ أحمد عبد الرازق أبو العلا: «عن هذا الموضوع تحدثنا كثيراً، وما زلنا نتحدث عنه حتى اليوم. وعلى الرغم من تكرار الحديث عنه، ومرور ثلاثة وخمسين عاماً على انتصار أكتوبر ١٩٧٣، فإن الأمر ما زال كما هو: لا يوجد اهتمام من المسرح والعاملين فيه بمعالجة هذا الحدث وتناول بطولاته. ونلجأ أحياناً إلى تقديم أعمال على هامش تلك المناسبة، وتُعد أعمالاً تعبوية ومباشرة، ولا تحقق القيمة الفنية التي من الواجب تحقيقها؛ لأننا نقدم فناً، ولا ينبغي أن يكون دعائياً. وتلك الدعائية، وكذلك المباشرة والخطابية، رافقت معظم الأعمال التي قدمها المسرح، خاصة تلك التي عُرضت على المسارح عقب الانتصار مباشرة.

ومن هذه الأعمال مسرحية «حدث في أكتوبر» التي كتبها إسماعيل العادلي وأخرجها للمسرح القومي كرم مطاوع، وعُرضت في شهر الانتصار نفسه عام ١٩٧٣. وكذلك المسرحيات التي قدمتها فرقة السامر، ومنها «هنا القاهرة» من تأليف عبد العزيز عبد الظاهر وإخراج عبد الرحمن الشافعي، ومسرحية «القرار» التي كتبها سعيد عبد الغني وأخرجها محمد سام، وقد قُدمتا يوم ١٨ أكتوبر ١٩٧٣. وكذلك المسرحية التي

منشور من مقتنياته الخاصة، تتناول بطولات الجيش المصري في حرب أكتوبر ١٩٧٣، وقد كُتبت خلال العام الأول للحرب، من أكتوبر ١٩٧٣ إلى أكتوبر ١٩٧٤.

وقال إن هذه النصوص تتمتع بقيمة وطنية وتاريخية وتوثيقية، لكنها ظلت غير منشورة، وأصبحت في حكم المفقودة، خاصة أن أغلب مؤلفيها رحلوا عن الحياة، بينما لا يمتلك عدد من المؤلفين الباقين نسخاً من أعمالهم.

وأشار إلى أنه تقدم في ٨ يوليو ٢٠١٥ إلى وزير الثقافة آنذاك، الدكتور عبد الواحد النبوي، بمشروع بعنوان «موسوعة مسرحيات حرب أكتوبر ١٩٧٣»، مقترحاً نشر النصوص في ستة مجلدات، يضم كل مجلد نحو ٥٠٠ صفحة، على أن تصدر الموسوعة باسم المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ويحمل غلافها شعاره.

وأوضح أن المقترح تضمن نشر الموسوعة في صورة فاخرة تتناسب مع القيمة الفنية والوطنية للنصوص، مع إمكانية الإسراع في إصدار خمسة أجزاء من خلال تصوير النصوص الصالحة لذلك، على أن يضم الجزء السادس النصوص التي لا تصلح أوراقها للتصوير، فضلاً عن إمكانية نشرها ضمن سلسلة «دراسات وثائقية» التي تصدرها دار الوثائق القومية.

وأكد أن المشروع لم يقتصر على نشر النصوص، بل تضمن أيضاً اقتراح إقامة «مهرجان حرب أكتوبر المسرحي»، تُنتج خلاله هذه الأعمال وتُعرض في إطار تنافس الفرق المسرحية، بما يسهم في إحياء بطولات الجيش المصري، وربط جيل حرب أكتوبر بالأجيال الشابة التي لم تعاصر تلك المرحلة.

وضمنت قائمة النصوص التي أُهديت إلى المركز أعمالاً متنوعة، من بينها «هيدا هيدا يا مصر» للسيد طليب، و«الشرارة» لزي عمر، و«حدث في أكتوبر» لإسماعيل محمد العادلي، و«حراس الحياة» لمحمد الشناوي، و«حدث في القنطرة شرق» لمحمد سالم وزغلول الصيفي، و«دموع الأخطبوط» لعلي عبد المنعم ومحمود السبكي، و«العبر» لجلال العشري، و«الطريق للبوابة التاسعة» لأحمد رفعت متولي مطر، و«أنشودة سيناء» لمجد يوسف وسمير عبد الباقي وآخرين.

واختتم إسماعيل بالتأكيد على أن توثيق مسرح انتصار أكتوبر يمثل ضرورة للحفاظ على الذاكرة المسرحية المصرية، وإتاحة نصوصها ووثائقها أمام الباحثين والأجيال الجديدة، بما يساعد على إعادة اكتشاف الأعمال التي

التي عُرضت أو التي نُشرت فقط، جاءت مباشرة ولم تحقق شرط الفنية والإبداع الواجب، فإنني أنطلق من قراءتي لها، ومن مشاهدة عروضها التي ما زالت تسجيلاتها المتاحة تشير إلى ذلك .

هل نجح المسرح في تحويل ذكرى أكتوبر إلى أعمال خالدة؟

قال أحمد خميس الحكيم إنه عن نفسه لا يتذكر أي أعمال حديثة أو قديمة تناولت حرب أكتوبر بمنطق يبقي تلك الأعمال المسرحية في الذاكرة؛ اللهم إلا عمل واحد قدمه المؤلف أيمن سلامة، وكان من إخراج خالد جلال، وقدم على المسرح القومي منذ سنوات، وكان يتناول الاستعداد للحرب وتقديم بعض المواقف الإنسانية المكتوبة بوعي كبير وعناية فائقة من مجموعة الممثلين الذين ضمهم العرض.

والغريب جداً بالنسبة له أن هذا العرض قدّم ليلة وحيدة وكأنه وُلد ليموت! وهنا يمكن طرح سؤال: من المسؤول عن قتل تلك الأعمال، ولمصلحة من نقيم فعالية مشروطة بالليلة الواحدة؟ غير ذلك لا شيء؛ فقد شاهد فقط بعض التناولات السريعة التي تخص المناسبة التاريخية والتفاف القيادات للاحتفال بتلك الذكرى المجيدة.

أوضح أن الوثائق التي تخص الحرب نفسها (كيف حدثت وكيف تم الاستعداد لها ومن المؤثرين فيها وما الذي جرى على أرض الواقع وما معنى الضربة الجوية المؤثرة وما هي الخطط وكيف مرت الأيام الأولى من



وأرى أن سبب هذا الإهمال يعود إلى ظهور المتغيرات المتلاحقة التي جاءت عقب انتصار أكتوبر مباشرة وبشكل سريع: الانفتاح الاقتصادي عام ١٩٧٤، ثم اتفاقية كامب ديفيد عام ١٩٧٨، ثم معاهدة السلام بين مصر وإسرائيل عام ١٩٧٩، وما سبقهما من زيارة السادات للقدس في ١٩ نوفمبر ١٩٧٧، ثم ظهور تيارات الإسلام السياسي. هذه المتغيرات تحديداً أجهضت الفرحة بانتصار أكتوبر لدى كثير من الكتّاب، فتوقفوا عن التعبير عنه، وأعلن معظمهم، فيما عدا الكاتب المسرحي علي سالم، موقفهم الرافض لاتفاقية كامب ديفيد وما تبعها من محاولات لممارسة سياسة التطبيع في مختلف المجالات، باستثناء المجال الثقافي الذي وقف المثقفون ضده.

وتابع: «وعندما أذكر أن معظم تلك الأعمال، سواء

منها مسرحية «برج المدابغ» التي كتبها نعمان عاشور، وفيها انعكاس لصدى حرب أكتوبر وانتهاج سياسة الانفتاح الاقتصادي التي أعقبها. وفي هذا الإطار الفني جاءت مسرحية «تغريبة مصرية» للكاتب محمد أبو العلا السلاموني، التي كتبها في وقت متأخر بعيداً عن تاريخ الانتصار، وصدرت في كتاب عام ١٩٩٢ قبل أن يقوم عبد الرحمن الشافعي بإخراجها وتقديمها على المسرح. ويضاف إلى تلك الأعمال، التي أعتبرها أكثر نضجاً، وإن لم تناقش حرب أكتوبر بشكل مباشر، مسرحية «عملية نوح» لـ علي سالم، و«رسول من قرية تميرة للاستفسار عن مسألة الحرب والسلام» لـ محمود دياب عام ١٩٧٦. ونلاحظ أن كتاب المسرح في الستينيات عالجوا موضوع هزيمة يونيو ١٩٦٧ في أكثر من نص مسرحي، لكنهم هم أنفسهم لم يقوموا بمعالجة حدث أكتوبر مسرحياً.





ومسرحية «حدث في أكتوبر» من تأليف إسماعيل العادلي، و«سقوط خط بارليف» من تأليف الشاعر الفلسطيني هارون هاشم رشيد، و«العمر لحظة» المأخوذة عن عمل للأديب يوسف السباعي. وأضاف أن قائمة هذه الأعمال تضم أيضاً مسرحية «حراس الحياة» أو «ولاد بلدنا» من تأليف محمد الشناوي، و«الحمام على برج أكتوبر» من تأليف عبد العزيز عبد الظاهر، و«الشرارة» من تأليف زكي عمر، و«هילה هيله يا مصر» من تأليف السيد طليب عام ١٩٧٣، وهي أعمال جسدت جوانب مختلفة من تجربة الحرب وانتصاراتها وانعكاساتها على الإنسان والمجتمع المصري.



أكتوبر

قال المؤلف والمخرج المسرحي مجدي مرعي إن من أبرز ما تناوله المسرح المصري إزاء حرب أكتوبر ١٩٧٣ وتداعياتها، إعادة الثقة إلى الإنسان المصري بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧، فلم يعد الأمر مقتصرًا على تصوير المعارك والعبور وتحطيم خط بارليف، بل امتد ليشمل قصص التضحية والفداء، واستعادة الكرامة، والقدرة على تجاوز الهزيمة.

وأوضح مرعي أن الحرب أثرت في المجتمع المصري وتطلعاته إلى ما بعد هذا الانتصار، مشيرًا إلى أن المسرح المصري قبل أكتوبر كان مشغولًا بآثار هزيمة ١٩٦٧ وكل ما يتعلق بالكرامة، وهو ما انعكس على الموضوعات التي تناولتها الأعمال المسرحية في تلك المرحلة.

وأشار إلى أن صورة أكتوبر في العروض المسرحية تطورت من خلال اختيار الموضوعات، وبناء الشخصيات، وطبيعة الخطاب الوطني، وأساليب التعبير الفني، فلم تظل هذه الصورة ثابتة عبر العقود، بل شهدت تحولات ارتبطت بالتغيرات السياسية والاجتماعية والثقافية، وبالتطور الذي طرأ على الرؤية المسرحية ذاتها.

وأكد مرعي أن هذا التطور تجلّى في الانتقال من مسرح الاحتفاء بالانتصار إلى مسرح استعادة التجربة الإنسانية، ومساءلة الذاكرة واستحضارها لدى الأجيال الجديدة، لافتًا إلى أن المسرح استطاع تحويل ذكرى أكتوبر إلى أعمال خالدة، من بينها مسرحية «أغنية على الممر» للكاتب علي سالم، التي تعد نموذجًا بارزًا لتصوير الجنود المصريين في مواجهة آثار النكسة،

الحرب وما حكاية ثغرة الدفرسوار وأثرها والبطولات التي قام بها الجنود المصريون) تعطينا الكثير من المعلومات، إلا أن التناول الجاد للحرب ظل غائبًا طوال الوقت.

أشار في النهاية إلى أن ما ننتظره بحق حال تقديم أعمال تخص حرب أكتوبر هو أن نبعد كل البعد عن العروض الملفقة التي تُعدّ على عجل وتنتهي بلا تأثير، وأن نعدّ أعمالاً جادة ومطورة تخص الحدث وتعتني به بشكل فائق حتى نعطيها الأهمية التي يستحقها.

المسرح المصري لم يقدم عملاً يوازي عظمة انتصار أكتوبر وبطولاته الإنسانية

قال المخرج والفنان حمدي أبو العلا إن المسرح المصري لم يعبر عن انتصار أكتوبر بالشكل المناسب لعظمة الحدث، منذ عام ١٩٧٣ وحتى الآن، رغم تقديم عدد من الأعمال المسرحية التي تناولت الانتصار في أعقاب وقوعه مباشرة، خلال عامي ١٩٧٣ و١٩٧٤، حين كانت أحداث الحرب لا تزال حاضرة بقوة في وجدان المصريين.

وأوضح أبو العلا أن من أبرز هذه الأعمال مسرحية «حدث في أكتوبر»، تأليف إسماعيل العادلي وإخراج الفنان القدير كرم مطاوع، والتي قدمها المسرح القومي عام ١٩٧٣، في محاولة لتوثيق الحدث بصورة مباشرة. وأشار إلى أن الأعمال المسرحية التي تناولت انتصار أكتوبر لم تتطور، من وجهة نظره، بالشكل الذي يتناسب مع عظمة الانتصار وأبعاده الإنسانية المتعددة، لافتًا إلى أن معظم ما قدم ظل في إطار الاحتفال بذكرى النصر، دون تقديم مسرحيات تجسد عظمة الحدث وما يحمله من قصص بطولات حقيقية. وأكد أبو العلا أن السينما والتليفزيون والإذاعة قدمت أعمالاً تناولت بطولات حرب أكتوبر وقصصها الإنسانية، بينما لم يقدم المسرح عملاً كبيراً يخلد هذه البطولات العظيمة بالشكل الذي تستحقه.

واختتم حديثه بالتأكيد على أن الوقت قد حان لتقديم أعمال مسرحية تليق بانتصار أكتوبر، وتسجل بطولات أبطاله وتوثق قصصهم الإنسانية، خاصة بعد مرور كل هذه السنوات على الحدث، بما يتيح إعادة قراءته فنيًا وتقديمه للأجيال الجديدة من خلال أعمال مسرحية قادرة على استحضار عظمة الانتصار وتفاصيله.

المسرح المصري أعاد الثقة إلى الإنسان بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ وخلد انتصارات

المسرح المصري وثق ملحمة أكتوبر وأسهم في إشعال الروح الوطنية

قال الناقد الدكتور محمود سعيد إن حرب أكتوبر لم تكن حرب غزو أو فرض سيطرة، بقدر ما كانت حربًا لإنهاء الغطرسة الإسرائيلية ومواجهة فكرة التفوق العسكري الذي لا يُقهر. وأوضح أن هذه الفرضية انطلقت منها معظم الكتابات المسرحية التي تناولت نصر أكتوبر المجيد وعبوره الأسطوري، الذي غيّر بصورة جذرية خريطة العلاقات الإقليمية في الشرق الأوسط، ووضع مصر في المكانة التي تستحقها.

وأشار إلى أن المسرح المصري تفاعل مع حرب أكتوبر، فكتب إسماعيل العادلي مسرحية «حدث في أكتوبر»، ثم كتب عمر توفيق «ارتجالية المعركة»، التي أخرجهما كرم مطاوع. كما كتب ماجد يوسف وسمير عبد الباقي، إلى جانب شعراء آخرين، مسرحية «أنشودة سيناء»، التي جاءت في شكل مجموعة من الأغاني الحماسية الداعية إلى استرداد الأرض، كما عبّرت كلماتها: «دق الزمان لحن انتصار.. لحن العطاشى للعبور فوق الجسور.. ومع النسر يبحطوا سور الانتظار»، و«دق الزمان وتر الإرادة». واستمرت المسرحية على هذا النهج الغنائي الحماسي، الذي عكس روح المعركة والتطلع إلى استعادة الأرض. وأضاف أن عبد العزيز عبد الظاهر كتب مسرحية «الحمام على برج أكتوبر» عام ١٩٧٤، في استجابة سريعة للحرب وتداعياتها، وما تلاها من توجه نحو إرساء شروط السلام، وهو ما يبدو من عنوان المسرحية الذي صاغه الشاعر بوعي بطبيعة المرحلة وتحولاتها.

ولفت إلى أن معظم الذين كتبوا هذه الأعمال كانوا من

ماذا؟». فأجبت: «من الحرب». فقال: «أي حرب؟ أنت تعلن الحرب على المسرح! تجهز فرقة شركة كرموز للغزل والنسيج، التي تعمل فيها مخرجًا، لتقديم مسرحية أشعار ليلي في شعر المعركة، وتجهز أيضًا فرقة مسرح الطليعة التي تشرف عليها في قصر ثقافة الحرية لتقديم مسرح المعركة، ونحن لسنا في معركة، وأنت تعلم ذلك».

وكان الرئيس الراحل أنور السادات قد تولى الحكم عام ١٩٧٠، ووعد المصريين بخوض حرب التحرير. وقال لهم: «انتظروني عامًا»، فانتظروا، ثم قال: «سامحوني، لقد كان عامًا من الضباب، سنأخذ عامًا آخر»، وبعد ذلك قال: «سامحوني، نحن في عنق الزجاجة». وفي تلك الفترة، كانت المظاهرات تشتعل في الجامعات المصرية، وكان الشباب يطالبون بالحرب، حتى اضطر الرئيس السادات، تحت ضغط الشعب المصري، وخاصة الطلاب في مختلف الجامعات المصرية، إلى خوضها.

وأضاف السيد حافظ: اندلعت المعركة في السادس من أكتوبر، بينما كنت أستعد للذهاب إلى بروفة المسرح. كنا نجلس في أحد مقاهي محطة الرمل، وعندما علمت باندلاع الحرب، أدركت أن المعركة بدأت بالفعل. غادرت المقهى مع فريق التمثيل، وكان ذلك بعد الإفطار، إذ وافق اليوم الخامس عشر من شهر رمضان، وتوجهنا إلى المسرح لاستئناف العمل، بعدما كان العرض قد أصبح جاهزًا للتقديم.

وأبلغت الأستاذ محمد غنيم بأننا سنقدم عرضًا بعنوان «وطني يا وطني»، لكنه أخبرني بأنه لا يملك أموالًا أو ميزانية لإنتاجه. وبالفعل، أنتجت المسرحية من دون أموال، واستعنت بالفنان التشكيلي ومصمم الديكور الكبير علي عاشور، وطلبت منه إعداد ديكور للعرض. فأوضح أن تنفيذ الديكور يحتاج إلى ميزانية، فقلت له إننا سنكتفي بوضع ستارة سوداء نكتب عليها «وطني يا وطني» باستخدام أوراق الجرائد.

أعجب علي عاشور بالفكرة، ونفذها على خلفية سوداء، وقدمنا العرض بالفعل. وكتب عنه الأستاذ محمد صدقي في جريدة «الجمهورية»، والأستاذ علي شلش في مجلة «الإذاعة والتلفزيون». كما أرسلت دعوات إلى أصدقائي من الصحفيين والأدباء الكبار، في خطابات كانت تكلفة الواحد منها عشرة مليمات، ليحضروا العرض من دون تذاكر سفر أو مكافآت، ويكتبوا عنه بما تلميه عليهم ضمائرهم.

واستمر عرض «وطني يا وطني» نحو أربعين أو



الحرب وآثارها الممتدة.

وأكد عمار أن انقضاء أكثر من نصف قرن على حرب أكتوبر، وما يصاحبه من إتاحة وثائق ومعلومات جديدة عن تفاصيل الحرب والبطولات التي شهدتها، يفتح المجال أمام الكتاب والمبدعين لتقديم نصوص وعروض أكثر عمقًا ودلالة، لا تكفي بتوثيق الحدث التاريخي، بل تكشف أيضًا عن عظمته وتأثيره في حياة المصريين حتى اللحظة الراهنة.

قدمت «وطني يا وطني» عقب اندلاع حرب أكتوبر بإمكانات بسيطة وتبرعت بمكافآت للنصوص المسرحية للمجهود الحربي

روى الكاتب المسرحي الأستاذ السيد حافظ ذكرياته مع حرب السادس من أكتوبر عام ١٩٧٣، مستعيدًا المواقف التي سبقت اندلاع الحرب، والأعمال المسرحية التي قدمها تعبيرًا عن اللحظة الوطنية، ودور المسرح في استنهاض الهمم وتوثيق بطولات الشعب المصري. وأكد أن الحرب دفعت عددًا من الفنانين والكتاب إلى المشاركة بأعمالهم وأشعارهم ومسرحياتهم، تعبيرًا عن إيمانهم بالقضية الوطنية ومساندتهم للمجهود الحربي. وقال السيد حافظ: في الخامس من أكتوبر عام ١٩٧٣، استدعاني العقيد محمد خضر، مسؤول أمن الدولة في شارع الفراغة بالإسكندرية، بعدما أخبرني الأستاذ محمد غنيم، الذي كان يتولى إدارة قصر ثقافة الحرية آنذاك، بضرورة الذهاب لمقابلته.

وفي المساء، ذهبت إلى شارع الفراغة لمقابلة العقيد محمد خضر، الذي سألني مبتسمًا: «متى تتعب؟ ومن

الشباب، مثلما كان الشباب في مقدمة من نفذوا عبور أكتوبر، الأمر الذي جعل القلم الشاب يصوغ العبور مسرحيًا، مؤكدًا قدرة الشباب، في كل زمان ومكان، على تحمل المسؤولية. وأكد أن هذا يمثل أحد أسرار العبور الأعظم، الذي يتجاوز عبور القناة إلى عبور مختلف المعارك والتحديات.

وأوضح أن الأغنية أدت دورًا مهمًا في التعبير عن النصر، كما كان للمسرح، نصًا وعرضًا، دوره الحيوي في إثارة حماسة جماهير الشعب المحب لوطنه وجيشه، وإشعال مشاعر الجندي المقاتل الجسور. وهكذا تحولت حرب العبور إلى معادلة فنية شديدة القوة، صاغها الفنان المصري بالصبر والمهوبة والعشق لتراب الوطن، وكأنه يخط عبر المسرح دستورًا للزمن، ليبقى المسرح شاهدًا ومشاركًا في كل المعارك.

المسرح المصري لم يمنح نصر أكتوبر ما يستحقه من حضور فني

قال الكاتب المسرحي الدكتور طارق عمار إن حرب أكتوبر، رغم عظمتها وما تحمله من بطولات وتضحيات وتدايعات إنسانية واجتماعية، لم تحظ بالحضور المسرحي الذي يتناسب مع حجم هذا الحدث التاريخي، مشيرًا إلى أن الاحتفاء بنصر أكتوبر على خشبة المسرح يغلب عليه الطابع الاحتفالي، أكثر من تقديم عروض مسرحية متكاملة تتناول الحرب بعمق، وتكشف عن حياة أبطالها وتجاربهم الإنسانية وتأثيراتها في المجتمع المصري.

وأوضح عمار أن هناك نصوصًا مسرحية مهمة تناولت الحروب المصرية، من بينها «أغنية على الممر» للكاتب علي سالم، التي تناولت صمود الجيش المصري عقب هزيمة ١٩٦٧، و«ست الحسن» للكاتب محمد أبو العلا السلاموني، التي سلطت الضوء على بطولات الجندي المصري في حرب أكتوبر ١٩٧٣، مؤكدًا أن الإشكالية لا تتعلق بغياب النصوص التي تناولت الحرب، وإنما بمدى حضورها الفعلي على خشبة المسرح، وقدرة العروض المقدمة على التعبير عن عظمة الحدث وتفصيله الإنسانية. وأشار إلى أن حرب أكتوبر، بوصفها حدثًا مفصليًا في التاريخ المصري، كان من المفترض أن تحظى بصدى مسرحي أوسع، على غرار ما شهدته السينما من تناول لهذا الحدث في توقيته، لافتًا إلى أن الاحتفاء المسرحي بالنصر ظل في كثير من الأحيان أقرب إلى المناسبات والفعاليات الاحتفالية، دون التوسع بالقدر الكافي في تقديم رؤى درامية تناقش البطولات وتدايعات



حافظ أن الحرب أخرجت طاقات فنية وإبداعية لدى كثير من الفنانين، رغم أن بعضهم لم يكن مستعداً للكتابة عن الحرب أو التعامل مع أحداثها مسرحياً. ورأى أن الكتاب اليساريين كانوا من أوائل الذين دخلوا هذه المعركة بأقلامهم وقلوبهم، من خلال أقوالهم وأشعارهم ومسرحياتهم. وأضاف أن الأيام العشرة الأولى من الحرب كانت أياماً عظيمة، تحمل من المشاعر والأحداث ما يجعل الوجدان عاجزاً عن استيعابها بسهولة، لكن الأحداث تسارعت بعد ذلك، وجاءت اتفاقية الكيلو ١٠١ وغيرها من الاتفاقيات، فيما بقيت ذكرى تلك الأيام المجيدة حاضرة في الذاكرة الوطنية.

واختتم السيد حافظ حديثه بالتأكيد على أن ذكرى حرب أكتوبر ستظل مرتبطة بما أظهره المصريون من صمود وإرادة، مستعيداً صورة المصريين وهم يقفون في طوابير انتظار سيارات الميكروباس، في مشهد رآه معبراً عن التحولات التي شهدتها المجتمع المصري، ومقارناً إياه بروح التكاتف الوطني التي تجلت في أيام الحرب.

من «مدد» إلى «رأس العرش».. ملامح أكتوبر في ذاكرة المسرح المصري

قال المخرج إميل إنه كان في الثانوية العامة عام ١٩٧٣، ولم يكن قد التحق بالجامعة بعد، لكنه كان متابعاً لحركة المسرح المصري والعروض التي قُدمت في تلك الفترة، مشيراً إلى أن بعض الأعمال تفاعلت مع أجواء الحرب والانتصار، وإن اختلفت طبيعتها وأشكالها الفنية.

وأشار إلى أن من أبرز الأعمال التي ارتبطت بتلك

خمسين يوماً، وخلال تلك الفترة كنت أُعد عرضاً آخر عن تحرير القنطرة شرق على يد الجيش المصري. واحتفالاً بما تحقق، ولمناسبة الاحتفالات التي صاحبت الحدث عبر الإذاعة والتلفزيون على مدار أربعة عشر يوماً، كتبت مسرحية بعنوان «والله زمان يا مصر». ولا أعرف كيف انتقلت المسرحية وانتشرت على هذا النطاق، فقد كتبها بخط يدي، ثم نقلها تلميذي عطية المصري على ورق الكربون، لتصل إلى سبع عشرة فرقة مسرحية قدمتها في الوقت نفسه. وكانت من بين الفرق التي قدمتها فرق المنصورة والمحبة وبورسعيد، ثم أخذت المسرحية تنتقل من مكان إلى آخر، لتصبح واحدة من الأعمال التي واكبت أجواء النصر.

وأشار السيد حافظ إلى أن الأستاذ سعد الدين وهبة استدعاه في تلك الفترة، وطلب منه الحصول على مكافأة قدرها ثلاثون جنيهاً مقابل النص المسرحي، لكنه رفض، قائلاً إنه يتبرع بالمبلغ للمجهود الحربي. وأضاف أن سعد الدين وهبة عنفه قائلاً إنه يحتاج إلى المال، وإنه فقير، وإن هذه المكافأة من أجل الوطن، لكنه أصر على موقفه، إيماناً منه بضرورة المساهمة في المجهود الحربي.

وفي أكتوبر ١٩٧٣، قدمت أيضاً عرض «حبك يا مصر»، وأعدت الفنان الكبير أحمد آدم لبطولة المسرحية، كما قدمت الفنان حمدي رؤوف، الذي تولى تلحين الأغاني التي كتبتها للعمل، وشارك في التمثيل في جزء منه. وشارك كذلك الفنان عادل شاهين ممثلاً ومساعداً لي في الإخراج، إلى جانب الفنانة فاطمة حروف، زميلتنا في الجامعة، التي كانت مطربة كبيرة وغنت في المسرحية. وبذلك، قدمت جيلاً كاملاً من الفنانين، وساعدني في الإخراج ناجي أحمد ناجي، كما تولى إدارة المسرح خلال تلك الحقبة.

وأوضح السيد حافظ أنه واصل تقديم العروض المسرحية حتى بعد توقف الحرب وتوقيع اتفاقية الكيلو ١٠١، مؤكداً حرصه على تقديم الأعمال الوطنية والاحتفاء بالشعب المصري وبطولاته. وقدم أعمالاً من بينها «عبد الله النديم» و«مصطفى كامل» و«وطني يا وطني» و«حبك يا مصر».

وفي الفترة نفسها، قدم الفنان الكبير عبد الغفار عودة مسرحية «مدد شدي حيلك يا بلد»، التي اعتمدت على أشعار ذكي عمر وإبراهيم رضوان ومجموعة من الشعراء، كما قدم الفنان كرم مطاوع مسرحية «إيزيس» لتوفيق الحكيم، مستلهماً ما يتضمنه العمل من دلالات المقاومة التي تجسدها شخصية إيزيس. وأكد السيد

المرحلة «مدد»، وهو عمل لم يكن عرضاً مسرحياً بالمعنى الدقيق، بقدر ما كان مجموعة من الأشعار التي غناها الفنان محمد نوح، ومن بينها «شد حيلك يا بلد». وأوضح أن هذه الأعمال اتسمت بطابع تحفيزي، وتفاعلت مع الحالة المعنوية التي عاشها المصريون في أعقاب انتصار أكتوبر، لكنها لم تمثل توثيقاً مسرحياً مباشراً لأحداث الحرب.

وأضاف أن المسرح القومي قدّم مسرحية «النسر الأحمر»، التي تناولت بطولات صلاح الدين الأيوبي وانتصاره على الصليبيين، بما يتوافق مع أجواء الانتصار التي سادت آنذاك، كما عُرضت مسرحية «رأس العرش»، التي تناولت بطولة الجنود المصريين في معركة رأس العرش خلال حرب الاستنزاف التي سبقت حرب أكتوبر ١٩٧٣، لافتاً إلى وجود عروض أخرى واكبت تلك المرحلة، وإن لم يستحضر تفاصيلها جميعاً.

وأوضح أن الأغنية ظلت حاضرة بقوة في الذاكرة الجمعية المرتبطة بحرب أكتوبر، إذ لا تزال أغنيات عبد الحليم حافظ وفايزة أحمد وشادية تستدعي أجواء الانتصار، بالتوازي مع الحكايات التي يرويها الضباط المشاركون في الحرب، مشيراً إلى أن استعادة هذه الذكرى عبر المسرح لم تحظَ بالحضور نفسه، رغم مرور ٥٣ عاماً على الحرب.

وأشار إميل إلى أن المرحلة التالية للانتصار، وما شهدته من اتفاقيات السلام مع إسرائيل، مثلت تحولاً كبيراً في المجتمع المصري، وأثارت تساؤلات حول طبيعة المرحلة الجديدة، موضحاً أن القيود المفروضة على حرية التعبير ربما حُدّت من قدرة المسرح على تناول اتفاقية السلام وتداعياتها، سواء من وجهة نظر المؤيدين أو المعارضين لها.

وأضاف أن تلك المرحلة شهدت تحولات سياسية واجتماعية متلاحقة، من بينها اغتيال الرئيس الراحل محمد أنور السادات، وما ارتبط بتلك الفترة من إجراءات استثنائية وقيود طالت قطاعات من المثقفين والمتدينين في مصر، وهو ما ألقى بظلاله على المناخ العام الذي تحرك فيه المسرح، وعلى قدرته على التعبير عن التحولات التي شهدتها المجتمع.



الطاهر عيسى: التتويج في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي يمثل جواز سفر دوليًا للعرض



في تجربة مسرحية تنحاز إلى المغامرة والبحث عن لغة جديدة، استطاع المخرج التونسي الطاهر عيسى أن يلفت الأنظار من خلال عرضه «لا موضح Show Off»، الذي جمع بين الأداء الجسدي، والرقص، والسيرك، والموسيقى، والتقنيات البصرية، في محاولة لتفكيك مفهوم الموضوعة وعلاقته بالثقافة والاستهلاك وصناعة الذوق. وقد توجت هذه التجربة بجائزة أفضل مخرج ضمن فعاليات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ليضيف التتويج محطة مهمة إلى مسيرته الفنية والبحثية.

وفي حوار مع «مسرحنا»، يتحدث الطاهر عيسى عن لحظة التتويج وما تمثله له، ويكشف ملامح رؤيته الإخراجية في «لا موضح Show Off»، والتحديات التي واجهته.

حوار: صوفيا إسماعيل



المقياس الحقيقي لنجاح العرض هو قدرته على إحداث شحنة تفاعلية حية مع الجمهور

الجسد. أما نقدياً، فقد فتح العرض نقاشات مثمرة حول حدود التجريب ومفهوم الكتابة على الخشبة، ما جعل التجربة محطة لإعادة التفكير في الأدوات وتطويرها.

ما الذي يميز منصة مهرجان القاهرة التجريبي مقارنة بباقي المهرجانات العربية من حيث مستوى العروض والتلاقى الثقافي؟

يتميز المهرجان بكونه "سوقاً فنياً وبيئة استراتيجية للتشبيك"؛ فهو لا يكتفى بعرض الأعمال بل يربط المبدعين بالمنتجين وخبراء التوزيع والبرمجة من مختلف دول العالم.

كما يُعرف برقابته الفنية العالية، حيث يجمع تجارب عالمية فارقة (من سويسرا، وإسبانيا، وبيلاروسيا، وفرنسا، وغيرها) إلى جانب العروض العربية، ما يخلق بيئة تنافسية وتواصلًا معرفيًا وأبستمولوجيًا نادرًا.

كيف ترى دور القاهرة كعاصمة للمسرح والفنون في دعم المسرحيين العرب وتبني العروض الطليعية والتجريبية؟

القاهرة تلعب دوراً تاريخياً كمركز لإشعاع الفن

المسرح التجريبي يمنح المخرج حرية كسر القواعد المعتادة؛ ما أبرز التحديات التي واجهتك أثناء تجسيد هذه الرؤية على الخشبة؟

التحدى الأكبر تمثل في السيطرة على خطورة "التداخل الفني والوسائطي"؛ فدمج لغات أدائية متنوعة كفن العرائس والسيرك مع التقطيع السينمائي والتقنيات الرقمية يتطلب دقة هائلة كي لا يسقط العرض في التشتت البصري أو المجانية الزخرفية. فكان عليّ الحفاظ على الانسجام العضوي بين المتطلبات التقنية وبين الوجود الحي للممثل على الخشبة، بالإضافة إلى صياغة نص متماسك يوازن بين البناء الجمالي والرسالة الفكرية الناقدة للهيمنة الاستهلاكية.

يحتل مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي مكانة عريقة عربياً ودولياً.. كيف تقيم التفاعل الجماهيري والنقدي مع عرضك في القاهرة؟

كان التفاعل ممتازاً وعميقاً للغاية، فالجمهور المصري يمتلك حساً نقدياً وذائقة مسرحية تاريخية ممتدة؛ ورغم الطابع التجريبي المركّب للعرض، فإن الحضور تفاعل بوعي مع الطرح السوسيولوجي والأداء

كيف استقبلت خبر فوزك بجائزة أفضل مخرج في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وماذا يعني لك هذا التتويج في هذه المرحلة من مسيرتك الفنية؟

استقبلت هذا التتويج ببالغ الفخر والامتنان، لأن مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي يُعدّ من أهم وأعرق المهرجانات في جنوب المتوسط، والحصول على جائزة الإخراج فيه يمثل دخولاً حقيقياً في تاريخية المسرح العربي. حيث أننى أعمل منذ سنوات على تجربة فنية متفردة وذات خصوصية بحثية، ولم يكن من السهل دائماً تفهمها أو استيعابها، وجاء إنصاف المهرجان ليضع هذا المسار تحت المجهر.. ويؤكد صواب الرهان الجمالي في هذه المرحلة الحرج من مسيرتي.

عرض «لا موزي Show Off» يحمل طرْحاً بصرياً وفكرياً خاصاً؛ ما الرؤية الإخراجية والتجريبية التي راهنت عليها في هذا العمل وحققت هذا الفوز؟

راهنت على تفكيك مفهوم "الموضة" والتسليع الثقافي الذي تمارسه المنظومة الرأسمالية عبر "صناعة الذوق" وتدجين الفكر البشري لتحويل الإنسان إلى مجرد "قطاع مستهلك". وإخراجياً، اعتمدت على أدوات مسرح ما بعد الدراما عبر خلق تداخل وسائطي وديناميكي (Intermediality) يدمج التمثيل، والرقص، والسيرك، والموسيقى، مع النص السيميوطي والشاشات البصرية في وحدة شكلية متناسقة، يكون فيها الممثل والجسد الحي هما النواة الصلبة التي تنتج المعنى وسط الزخم التقني.



لا يمكن التعميم، لكن المهرجانات الجادة — كمهرجان القاهرة التجريبي أو أيام قرطاج — ما زالت تحافظ على دورها كـ «ممارسة مخبرية» تُسهّم في صياغة الحقل الثقافي والمؤسسي. ولكن الخطورة تكمن في سقوط بعض المهرجانات في استهلاك الموضة الاحتفالية والصراعات التزيينية السطحية، بينما التجريب الحقيقي يحتاج دائماً إلى الحفر العميق ورفض الاتباعية.

كيف يسهم التنافس في المهرجانات في تطوير لغة المخرج المسرحي، وهل تضع التتويجات والجوائز في الحساب أثناء فترة الإعداد للعرض؟

التنافس يضع المخرج في احتكاك مباشر مع مستويات جمالية مختلفة ويحثه على تدقيق لغته وتطوير أدواته السيميوطية. وبالنسبة لي، التتويج لا يكون أبداً هدفاً أثناء عملية الخلق والبروفات؛ فالعمل المسرحي ينبع من انشغال فكري وجمالي ذاتي، والجوائز تأتي كأثر جانبي ونتيجة للصدق والدقة الجمالية، وليس كمحرك مسبق للتجربة.

رُشح العمل لعدة جوائز وحصد التتويج.. ما المعايير التي تعتبرها المقاييس الحقيقية لنجاح العرض المسرحي بعيداً عن لجان التحكيم؟

المقياس الحقيقي يكمن في القدرة على إحداث شحنة تفاعلية حية (Liveness) مع الجمهور، وتحريك وعيه دون الابتذال. ونجاح العرض يقاس بمدى أثره الاستمراري؛ أي أن يظل العرض كـ «كائن حي عضوي» يتطور بتغير الجغرافيا والجمهور، وأن يفتح حواراً نقدياً ممتداً يدفع المستقبل لإعادة التفكير في واقعة وعلاقته بالمحيط.

إلى أي مدى تفتح الجوائز والترشيحات الدولية أفقاً جديدة للعرض المسرحي للجولات والانتشار في مهرجانات عالمية أخرى؟

التتويج في مهرجان بحجم القاهرة التجريبي يمثل جواز سفر دولي للعرض. إنه يضع العمل تحت أنظار شبكات الإنتاج المشترك ومبرمجي المهرجانات العالمية، ما يفتح آفاقاً واسعة للجولات الميدانية والانتشار، ويمنح التجربة التونسية والعربية فرصة للتموقع ضمن أفق المسرح العالمي المعاصر.



الجوائز ليست هدفاً أثناء الخلق.. والعمل

المسرحي ينبع من انشغال فكري وجمالي

ليس مجرد أداة للتسلية، بل هو مختبر للتفكير والنقد ومواجهة القضايا الوجودية والإنسانية. هل تعتقد أن المهرجانات المسرحية اليوم ما زالت تؤدي دورها كمعمل للتجريب والتطوير، أم أن بعضها اتجه للنمطية والاحتفالية فقط؟

المسرحي في المنطقة العربية، حيث يجمع المشهد المسرحي المصري بين التنوع الجماهيري والتجريب البحثي الصارم. تبني القاهرة للعروض الطليعية يمنح المسرحيين العرب منصة اعتراف وازنان دولي، ويكرس القناعة بأن المسرح

«سلمى حبي أنا»..

البيت الذي يكشف عالما مأزوما



نور الهدى عبد المنعم

«سلمى حبي أنا» عرض مسرحي تأليف وإخراج أحمد العطار، إنتاج مصري/فرنسي، قدم على مسرح الفلكي بالجامعة الأمريكية، خلال فعاليات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في دورته الأخيرة ٢٠٢٦.

في هذا العرض يضع مخرجه المتلقى منذ اللحظة الأولى داخل عالم مغلق ظاهرياً، لكنه شديد الانفتاح على تناقضاته الداخلية، فالأحداث تدور في منزل فخم تسكنه أسرة فائقة الثراء، ويفترض أن يكون هذا المنزل مساحة للأمان والخصوصية، لكنه في الحقيقة ما هو إلا فضاء يكشف هشاشة العلاقات داخله، ويجعل من الأسرة نموذجاً مصغراً لعالم تحكمه السلطة والمال والطبقية، فالأسرة هنا ما هي إلا بنية تحكمها علاقات غير متكافئة.

تتوزع داخل هذا البيت شخصيات تكشف كل منها بطريقتها طبيعة العلاقات التي تحكمه، فالأب محمود النجار الذي يجسد

شخصيته رمزي ليزر، يحتل مركز السلطة الاقتصادية والعائلية، ويدير شركاته من داخل المنزل، بما يلغى الحدود بين الخاص والعام، فسلطته خارج المنزل تمتد إلى علاقته بالأسرة، لتصبح الأبوة نفسها متداخلة مع سلطة المال، بينما تبدو ناهد زوجته التي تجسد شخصيتها ناندا محمد، عالققة في علاقة مضطربة معه، وهو ما يفسر وجودها داخل المنزل مرتدية ملابس الخروج، فهي موجودة جسدياً فقط، تعيش حالة انفصال نفسي واجتماعي عنه، أما صلاح الخادم الذي يجسد شخصيته صلاح مراد، فهو يلازم محمود النجار ويتحرك حسب أوامره، ويكشف التزامه الصمت معظم الوقت أو كلامه القليل عن طبيعة العلاقة بين من يملك القرار ومن لا يملك حق التعبير، وتأق الخادمة لبنى أو لولو كما ينادونها وتجسد شخصيتها كوثر محسن، فتتخذ موقفاً مختللاً، فعلى الرغم من كونها خادمة إلا أنها تتطلع إلى تغيير هذا الوضع الطبقي وأن تكون واحدة من هذه الأسرة، من خلال علاقتها بكريم الذي تتوقع أن يتزوجها، ويقدم كريم الذي يجسد شخصيته مصطفى شاكر، صورة أكثر استعراضاً للقوة الموروثة، فالثروة عنده تمثل وسيلة لإثبات التفوق وإظهار النفوذ، وامتلاكه لمسدس عدى صدام حسين الذهب ما هو إلا علامة على ذلك، أما سلمى

التي تجسد شخصيتها ليلى مجدى، فهي ابنة هذا العالم لكنها لا تنسجم معه، فهي دائماً مشغولة بصناعة المحتوى عبر مواقع التواصل الاجتماعي، ما يجعلها ابنة عصر مختلف، عصر تشكل فيه الهوية عبر الصورة والتعبير الرقمي، وعلى الرغم من اختلافها فهي أيضاً تعيش تناقضاً حاداً، فهي جزء من الأسرة التي تنتقد عالمها وتستفيد من امتيازاته، لكنها في الوقت نفسه تبدو أكثر حساسية تجاه ما يحدث خارج حدود هذا العالم، لذا فإن الصراع بينها وبين السلطة الأبوية يمتد إلى سؤال أخلاقي عن ميراث هذا الجيل الذي لم يختره، وما الذي يمكنه أن يفعل به؟ وبدخول غزوة في هذا السياق تتحول العلاقة بينها وبين أسرتها من مجرد اختلاف في وجهات النظر إلى صراع تحكمه القيم الأخلاقية، فأبيها ممن يعتمدون في بناء ثروتهم على الحروب.

وهنا تتضح أهمية استدعاء المأساة اليونانية، فمنولوجات سلمى ما هي إلا منولوجات أعيدت صياغتها من هيوكوبا، هرقل، وإليكترا ليوريديس، وأنتيجون لسوفوكليس، حيث تجعل صوت الشخصية المعاصرة يتقاطع مع أصوات مأساوية تنتمي إلى زمن بعيد، فالمسافة لا تلغى تشابه المأساة، فالعرب والفقد والسلطة والصراع تنتج المأساة مهما اختلف الزمان أو المكان.



العلاقات، فالمشكلة ليست غياب الآخر وإنما استحالة الوصول إليه.

ولا تبقى هذه الأعمدة ثابتة، بل تتحرك وتميل محدثة أصواتاً مسموعة، محدثة حالة من القلق وعدم الاستقرار، وكأن البناء الذى يضم هذه الشخصيات هو الآخر ينهار، مثل العلاقات داخله.

وتعتمد الملابس التى صممها حسين بيضون ومحمد سبهاوى، على الطبقة التى سبق الإشارة إليها، فأفراد الأسرة يرتدون درجات مختلفة من اللون الأحمر فيتحدون بصرياً داخل كتلة واحدة، بينما يرتدى الخدم البنى والبيج، بما يفصلهم عن عالم الأسرة ويضعهم فى موقع آخر داخل الصورة، التى تغنى عن الكلام لتعريف الطبقات، فالألوان تقوم بذلك قبل أن تبدأ الشخصيات فى الحديث.

أما الستائر التى تحيط بالمنزل وتتغير ألوانها بين: الأزرق، البنى، الأحمر، والبنفسجى حسب الموقف، فتمنح المكان القدرة على التلون وفق الحالة الدرامية، فهى لا تغير طبيعة المنزل لكن تغير إحساس المتلقى به، وكأن الفضاء يستجيب

وتصبح هذه الاستدعاءات أكثر دلالة حين توضع مع الموسيقى المعاصرة، فالعرض يجمع بين لغتين لم يلتقيا فى الواقع: التراث المسرحى القديم والموسيقى المعاصرة، وتقف بينهما سلمى، التى تعيش فى عالم المنصات الرقمية، لكنها تحمل أفكار مأساوية قديمة.

وتلعب السينوغرافيا التى صممها حسين بيضون دوراً كبيراً فى رسم ملامح الشخصيات وتوضيح هذه الأفكار من خلال المنزل الذى يبدو مفتوحاً ومغلقاً فى آن واحد، فالأعمدة الحديدية السوداء التى تفصل أجزاء المنزل تشبه قضبان السجن، لا تمنع الرؤية، بل تركّز الغرفة كلها مكشوفة أمام المتلقى حتى غرفة النوم، وعلى الرغم من ذلك لا تودى هذه الرؤية الى التواصل، فأفراد الأسرة قريبون مكانياً، لكنهم لا يرون ولا يسمعون بعضهم بعضاً، هذه المفارقة تمنح المكان دلالاته الأساسية، بالمنزل ليس سجنًا، لأنه يمنع الشخصيات من الحركة، بل لأنه يحاصرها داخل علاقاتها وأدوارها، إنه سجن مكشوف، يمكن رؤية كل ما يحدث فيه، لكن لا يمكن اختراق الحواجز غير المرئية التى تفصل الشخصيات عن بعضها، وهنا تتطابق السينوغرافيا مع بنية



للتوترات التى تحدث داخله.

أما الإضاءة التى صممها تشارلى استروم، فهى خافتة مركزة معظم الوقت على الحدث، الذى ينتقل بين الأماكن المختلفة فى المنزل، من دون إظلام الأماكن الأخرى، ليكون الضوء جزءاً من فكرة الانكشاف المستمر، فالجميع مرئى، لكن الرؤية لا تعنى التواصل.

وتدخل دقات الساعة من حين إلى آخر عندما تخلو الخشبة، فتمنح الصمت معنى زمنى، فالزمن مستمر فى المرور حتى مع توقف الفعل، وكأن الساعة تذكر الشخصيات والمتلقى بأن العالم الخارجى لا يتوقف، بينما تظل هذه الأسرة عالقة داخل دوائرها، أما الأصوات الصادرة عن حركة الأعمدة، فتضيف إلى هذا الإحساس بعداً مادياً، وتجعل المكان نفسه حاملاً للتوتر.

تتميز المسرحية باعتمادها على الرقصات المعاصرة التى صممها كوتر محسن، لتصوير التخطى والاضطراب الداخلى لجيل الشباب، فتعكس الأجساد حيرتها ورفضها للقيود المجتمعية، وإبراز علاقات القوة والسلطة.

ومن الملاحظ أن الأداء يميل فى كثير من اللحظات إلى أداء الدراما التليفزيونية، خاصة فى كثرة التفاصيل وبطء ورتابة الإيقاع، مما يمنح العلاقات مساحة للتمدد، لكنه قد يحد من الطاقة المسرحية للصراع، فالأفكار التى يطرحها العرض شديدة التوتر كالسلطة والطبقة والحرب وصراع الأجيال، فلا يتوافق إيقاع بعض المشاهد مع هذه الكثافة، وتظهر هنا مفارقة بين عالم العرض ووسيلته، فالشخصيات تعيش فى زمن سريع، تتدفق فيه الأخبار والصور والمعلومات، وتنتمى سلمى إلى جيل تشكل وعيه فى ظل هذا التسارع، بينما يميل الأداء فى بعض المقاطع إلى البطء والاسترسال، وعلى الرغم من ذلك فهذا البطء يمثل الجمود الداخلى الذى يحكم هذه الأسرة، فالشخصيات تتحرك وتتكلم وتدير أعمالها وعلاقاتها، بينما تظل أسيرة هذه البنية، فهذه الرتابة ما هى إلا انعكاس لحالة الاستقرار الزائف.

وتتجمع كل هذه المفارقات فى شخصية سلمى، فهى ابنة العائلة الثرية، لكنها تحاول النظر إلى ما وراء حدودها، تعيش داخل منزل يشبه السجن، وتنتمى إلى جيل منفتح على العالم، تستخدم الأغنية ومواقع التواصل، وتستعير أصوات المأساة اليونانية، تنتمى إلى طبقة اجتماعية تستفيد من امتيازاتها وتتعارض مع أخلاقياتها، ومن هنا يصبح العنوان «سلمى حبي أنا» قابلاً للتأويل، فعبرة حبي أنا تبدو فى ظاهرها حميمية وعاطفية، لكنها تحمل معنى الامتلاك، والحب فى هذا العالم لا ينفصل عن السلطة، فالأب يريد أن يحمى ويسيطر، والابن يريد أن يمتلك، والزواج يدخل فى شبكة المصالح، والعلاقات العاطفية نفسها تصطدم بالفوارق الطبقة، لذلك فإن العبارة التى تبدو بسيطة، تحمل داخلها السؤال المركزى: متى تتحول المحبة إلى امتلاك؟

وفى هذا السياق تصبح الأسرة أكثر من مجرد موضوع درامى، فهى مختبر يكشف كيف تتداخل السلطة الاقتصادية مع السلطة الأبوية، وكيف يمكن للطبقة أن تحدد طبيعة العلاقات، وكيف ينتقل العنف من المجال العام إلى الخاص، وكيف يجد الجيل الجديد نفسه فى مواجهة منظومة لم يصنعها، لكنه مضطر للعيش داخلها.

الزمان والمكان..

بين الفلسفة والمسرح الحديث (٢-٢)



على ماجد شبو

في مسرح ما بعد الحداثة، أو ما يُعرف بمسرح ما بعد الدراما، حيث يتلبس الفن أشكالاً جديدة، يتدفق من خلالها بقوالب بصرية وحسية متجددة، أُعيدت صياغة المفاهيم الكلاسيكية للزمان والمكان لتفتح آفاقاً غير مسبقة للفهم والإبداع. ففي مجال الفهم، يُعرض الجمهور لإستكشاف أطر سردية تكسر القوالب الجاهزة، إذ لم يعد المكان مجرد حيز جغرافي صامت، ولا الزمان تسلسلاً أفقياً يخضع لمنطق «الساعة». أما في مجال الابداع، فقد تحوّل المسرح من مجرد حالة من «التشخيص والتمثيل» إلى حالة من الحضور المكثف الطاغى، والحضور الآتي الساحر مستفيداً من مرونة «الزمان» التي تمنح العرض المسرحي سيولة وحيوية ساحرة ومذهلة. فمسرح ما بعد الحداثة إذ يطرح أسئلة شاملة لا يسعى إلى إجابات.

ويبرز المنظر الألماني هانس-تيس ليمان كأهم من صاغ ملامح مسرح ما بعد الدراما في كتابه الذي يحمل نفس العنوان، حيث قدّم رؤيا فلسفية أحدثت زلزالاً في البنية التقليدية للمسرح، ويُعدّ المرجع الأساسي لفهم التحولات الجذرية للعمل الدرامي. في هذا المسرح، تراجعت هيمنة النص بوصفه المحور الأساسي للعمل، لتتساوى أهميته مع بقية عناصر العمل الحيوية كالجسد والاضاءة والصوت والفضاءات والمؤثرات الصوتية والرقمية التي تؤثت المشهد المسرحي. علاوة على إن الجمهور، في هذه التجربة، لم يعد مراقباً ساكناً من خلف «الجدار الرابع»، ولا هو مجرد وعاء للتلقى، بل أصبح كياناً منغمساً في كيمياء العرض المسرحي ومحاطاً بتدفق الأحداث المسرحية من كل جانب، إلى الحدّ الذي يُسمح له أحياناً بالتدخل واقتراح مسارات بديلة لنمو الفعل المسرحي.

إن التجربة الإنسانية، في ظل مسرح ما بعد الحداثة، أكتسبت أبعاداً أكثر اتساعاً وشمولاً بسبب تنوع الآليات السردية القصصية التي تتسم بالديناميكية والمرونة، إذ تعتمد على تعرية المكان وتفكيك الزمان، والأخذ بالبنى المبتكرة التي لا تكتفى بتقديم الحدوتة أو القصة، بل تُغرق المتفرج في محيط من المسارات المتشعبة التي تستفز وعيه وتشركه في صياغة المعنى. مع ملاحظة إن ليمان لم يدعوا إلى الغاء النص تماماً، بل إلى خلعه عن عرشه ورفع العوامل «الإستتيكية» الجمالية إلى منزلته،

المسرح لا تحتاج إلى اقنعة ديكورية لإيهام المتفرج، على العكس، إن تجريد الخشبة يهيئ مخيلة المتفرج لاستقبال الفعل المسرحي. وإستكمالاً لمفاهيمه النظرية أصدر كتابه «نقطة تحوّل» The Shifting point عام ١٩٨٧ يؤكد فيه بأن العناصر الأساسية الوحيدة للمسرح هي الفضاء، والممثل والجمهور، ويدعو إلى إزالة «الضجيج المشهدي» (الديكورات والأزياء المعقدة) للتركيز على العلاقات غير المرئية بين البشر في اللحظة الآنية، أي في الحاضر، فالعرض المسرحي هو حدث جماعي لا يمكن أن يوجد إلاّ إثناء مشاهدته. ويمكن تلخيص مواضيع الالتقاء بينه وبين نظرية ليمان في التالي:

أولاً. «الاختزال»، يُشير إلى عملية تجريد وتعرية المسرح من العناصر الزائدة، حيث يسعى إلى تبسيط الديكور، وتغيير بنية الأداء عبر تقليص أدوات التمثيل، يتوضّح ذلك في الامتناع عن المبالغة والتضخيم، والتركيز على الحضور المكثف والمباشر للممثل. في هذا السياق يُصبح الأداء أكثر صدقاً وعمقاً، حيث يبرز المشاعر الحقيقية ويرسّخ التواصل العاطفي بين الممثل والجمهور، مما يعزز من تأثير العرض المسرحي فكرياً وتعميق الوعي في إثراء تجربة غير تقليدية، غنية ومؤثرة.

أي رفع الجماليات البصرية والسمعية والرقمية، إلى ذلك العرش، ومساواة النص بها.

من المؤكد أن هانس-تيس ليمان لم ي اخترع مسرحاً جديداً من العدم، بل من قدرته على رصد التحولات الجذرية التي قادها مسرحيون ثاروا على الطبيعة الكلاسيكية للعمل المسرحي واخترقوا قدسية النص الدرامي، أشير هنا، باختصار، إلى تجربة مخرجين مهمين وأعنى بيتر بروك وآريان منوشكين اللذان شكلا، مع مخرجين آخرين، القاعدة التطبيقية لما نَظَر له ليمان. فعلاقة ليمان الفكرية ببروك ومنوشكين علاقة تبادلية تجسّر الهوة بين النظرية والتطبيق.

المخرج بيتر بروك أنجز أعماله المتمردة على القواعد الكلاسيكية للمسرح قبل أن يُبلور ليمان مصطلح ما بعد الدراما. ففي كتابه «المسرح العاري» The Empty Space الذي صدر عام ١٩٦٨، ويُعتبر من أهم النصوص النظرية في تاريخ المسرح الحديث، والذي يشرح فيه مفهومه للحد الأدنى للفعل المسرحي، فهو يؤكد بأن المسرح حين يكون خالياً من أي ديكور، أي أن تكون خشبة المسرح جرداء وعارية تماماً، حينها يكفي أن يسير رجل عبر هذه المساحة العارية وفي هذه الإثناء يشاهده شخص آخر، ينتج عن ذلك ما يسميه بروك «بالفعل المسرحي»، أي أن خشبة



مكتفة على الخشبة.

الزمان عند بروك هو الزمان المتداخل، حيث يدمج الزمان التاريخي بالمعاصر، والأسطوري بالواقعي في لحظة واحدة، فهو زمان مكثف أو هو الزمان الجوهري، وهو زمان يسعى بروك من خلاله إلى الوصول إلى «اللحظة الآنية»، وهي اللحظة الصافية التي لا تمثل مدة العرض بل تكتيفاً للحياة في لحظة الحاضر، هذه اللحظة مرهونة أيضاً بطاقة الأداء التمثيلي فهي التي تجعل المتفرج يشعر بأن الزمان يتمدد أو يتقلص، لكنه غير معنى بالزمان بمقاسات الساعة، بل بتكثيف اللحظة الراهنة في الحاضر.

وبذات السياق لم تكن المخرجة الطليعية أريان منوشكين مهمومة بتقديم عروضاً مسرحية تقليدية، بل خلقت عوالم بصرية جذابة وساحرة، فالعرض المسرحي، عند تكامله، يكون بالنسبة إلى منوشكين بمثابة قصيدة شعرية بصرية أخاذة. ابتدأت منوشكين رحلتها المتمردة في المسرح منذ أوائل ستينيات القرن الماضي، متأثرة بالأساطير والموروثات الشرقية، وبشكل خاص، بالمسرح الياباني التقليدي، كمسرح الكيباكي ومسرح النو، وصاغت عوالم مسرحها بأفاق ساهمت في تشكيل الإطار النظري لهانس- تيس ليتمان في نظريته للمسرح ما بعد الدراما. ويمكن تلخيص أهم الأسس المشتركة، التي عملت عليها منوشكين، وشكلت فيما بعد، جوهر نظرية ما بعد الدراما.

أولاً: المسرح داخل المسرح، أو الميتما مسرح، في هذا الإطار، تختفي حدود الزمان والمكان درامياً. تكشف منوشكين كواليس العرض، فتتركها مفتوحة لتمكين الجمهور من مشاهدة الممثلين خلال عملية الماكياج أو تحضير الآلات الموسيقية وما شابه. بهذه الطريقة تُلغى الإيهام تماماً وتكسر حاجز الجدار الرابع، مما يعزز من تفاعل الجمهور مع الأحداث.

ثانياً: تلاشي الفردانية، وذلك بإلغاء دور البطل التقليدي في العمل المسرحي من خلال الاحتفال بالأداء الجماعي، حيث يتم التركيز على الكورال والكتل البشرية. ولتعزيز هذا المفهوم يتم استخدام الأقنعة والمؤثرات البصرية المتنوعة لتحويل التركيز من التشخيص الفردي إلى الأداء الجماعي، بعيداً عن مفهوم التمثيل عند ستانسلافسكي.

ثالثاً: تطويع الجغرافية درامياً، أي القدرة على تحويل المساحات المفتوحة، مثل الساحات العامة أو المستودعات، إلى خشبات مسرحية نابضة بالحياة، من خلال هذا التحويل يمكن خلق فضاءات درامية جديدة تتجاوز الأبعاد التقليدية المتعارف عليها في المسرح، مما يسمح للجمهور بالتنقل بين الممثلين والتفاعل معهم بشكل مباشر. هذه الديناميكية لا تعزز فقط من تجربة المشاهدة، بل تُضفي عمقاً على الأحداث الدرامية، حيث يتمكن الجمهور من الشعور بوجوده في قلب الأحداث، كما أن هذا الأسلوب يساهم في كسر الحواجز بين العرض المسرحي والجمهور، مما يخلق بيئة تفاعلية تجعله جزءاً من التجربة المسرحية، ويعزز

ثانياً. يعتمد بروك على «الانثروبولوجيا»، بإعتبارها مفتاحاً يتم من خلالها تجاوز المفاهيم التقليدية للمكان والزمان، كما يتضح في عمله الشهير «المهاباراتا»، في هذا العمل الملحمي يتم تجاوز استخدام اللغة التقليدية إلى الحضور المكثف للجسد والاشارات، مما يخلق تجربة غامرة للجمهور. يستخدم بروك هذا النهج لإبراز الأبعاد الثقافية والإنسانية العميقة، معززاً من تفاعل الجمهور مع الأحداث، إضافة إلى ذلك، تمتد مدة العرض المسرحي إلى تسع ساعات متواصلة، أو إحدى عشر ساعة مع احتساب فترات الاستراحة، وهو ما يسمح للجمهور بالتفاعل مع الأحداث بشكل أعمق، ويمنحهم الفرصة لاستكشاف المعاني المتعددة التي تتضمنها سرديات الحكاية، مما يُعزز من تأثير العمل ويجعله تجربة فريدة لا تنسى.

ثالثاً. «استخدام الأسطورة» كوسيلة فنية متقدمة في أعمال بروك المسرحية، حيث تُعد رديفاً قوياً وفعالاً لنقل الرموز والدلالات التي تحمل معاني متعددة. فالأسطورة لا تقتصر على كونها مجرد «حكايات قديمة» بل هي تُستخدم كعربة تحمل في بواطنها العواطف الإنسانية والمفاهيم العميقة دون اللجوء إلى اللغة التقليدية. من خلال هذا الاستخدام تتمكن الأسطورة من تجاوز الحدود الثقافية ومعايير المجتمع السائدة، مما يُتيح للجمهور التواصل مع التجربة المسرحية بشكل أعمق. علاوة على ذلك، فإن الأسطورة تتيح استخدام الرموز والإشارات الجسدية لتوصيل الرسائل بشكل أكثر تأثيراً وفعالية، حيث إن ذلك يخلق تجارب بصرية غنية تعكس التعقيدات الإنسانية. في هذا السياق تصبح الأسطورة نافذة على العالم النفسي والاجتماعي، معززة قدرة العرض على استكشاف قضايا الوجود والتحديات التي تواجه الإنسان بطرق تتجاوز الكلمات واللغة الشائعة، ما يجعلها تجربة فنية متكاملة تلامس عمق الروح البشرية.

رابعاً «إسقاط الجدار الرابع» وتحويل العرض المسرحي إلى طقس تشاركي يُلغى المسافة الجمالية التقليدية، حيث إن تفكيك الفواصل بين الممثلين والجمهور يعكس تحدي المفاهيم التقليدية للعرض المسرحي، ما يستدعي الاستفاقة التامة من الوهم والاندماج مع أحداث العرض. ذلك يساهم في تعميق التفكير النقدي لدى الجمهور الذي يشعر، بأنه جزء من الحدث، على امتداد العرض المسرحي.

أما «المكان» عند بروك فهو لا يمثل الفضاء بأبعاده الجغرافية، بل الفضاء الفارغ، حيث إن المسرح يبدأ من نقطة الصفر، لهذا فهو يرى أن أي فضاء عادي يمكن أن يتحول إلى مسرح. وبهذا فإن خشبة المسرح الخالية هي دعوة لاستفزاز مخيلة المتفرج، كما حدث في مسرحية «المهاباراتا»، حيث تم استخدام بعض الرموز والدلالات المكانية كالرمال والشجيرات وغيرها، تسمح بالانتقال بالمشهد المسرحي من مكان بعينه إلى آخر يناقضه، الغابة مثلاً تتحول إلى القصر، أو بالعكس، بالاعتماد على مخيلة المتفرج التي تغذيها عناصر

من إنغماس الجمهور في السرديات الدرامية والأداء.

رابعاً. تهميش النص، أو الغاء العلو والتراتبية بينه وبين بقية عناصر العرض، أي التعامل مع النص كعنصر ثانوي ومادة خام لا تمتلك أولوية على بقية عناصر العرض المسرحي. فغالباً ما تعتمد منوشكين على الجسد، كحضور مكثف على خشبة المسرح، مدعوماً بشكل متوازٍ، بعناصر العمل الدرامي، من الإضاءة والمؤثرات الصوتية والبصرية والرقمية المختلفة، إضافة إلى الموسيقى الحية، واللغة الشاعرية ليكتمل العرض المسرحي.

«المكان» عند أريان منوشكين هو الفضاء الملحمي الذي يجعل المسرح «كوطن»، لأنه المكان الشامل الذي يفرز نموذجاً مغايراً يعتمد على الكورال والجماعية الاحتفالية في المسرح. المكان هنا لا يتخصص بسرد الحكايات والغوص في الأوهام، إنما هو الفضاء الذي تُكشف فيه التجارب الإنسانية ويُشرك بها الجمهور. فالعرض المسرحي لا يبدأ من رفع الستارة عن الخشبة (كما في العروض التقليدية) إنما يبدأ من لحظة دخول الجمهور للمسرح (وخاصة في أماكن المستودعات القديمة التي تحولت إلى «مسرح الشمس» الذي تديره منوشكين) حيث يكتشف (الجمهور) وجود الممثلين، بين زوايا المسرح، وهم يتحدثون فيما بينهم، ويضعوا المكياج، والموسيقيون وهم يوزيغون آلاتهم في الأماكن المخصصة، وغير ذلك. فالمكان عند منوشكين ليس بفضاء جغرافي صامت، إنما مساحة ديناميكية لبث نبض التجارب الإنسانية، والكشف عن المعاناة الإنسانية إقتصادياً وسياسياً، إضافة إلى مشاعر التحريض على المقاومة والتمرد على الاستبداد والظلم. الزمان عند منوشكين يصبح زماناً طقسياً يستحضر التاريخ لا بإعتباره سردية مقطعة من التراكم الإنساني، إنما يستحضره كخامة صماء ليعيد قراءته على ضوء الحاضر بالإعتماد على التواجد الجماعي للممثلين على المسرح، والإيقاع الحركي، والموسيقى الحية لتوليد زمان اللحظة الراهنة، وهو زمان العرض المسرحي الذي يُوقظ الوعي ويُحفز الذاكرة الجمعية. فالزمان يأخذ شكلاً «إحتفالياً» قد يمتد زمان العرض المسرحي لعدة ساعات طويلة، على النقيض من سرعة ومحدودية الزمان في المسرح «التقليدي».

وهكذا يتضح من إعادة صوغ مفاهيم الزمان والمكان، في أعمال بيتر بروك وأريان منوشكين، عن عمق وتعقيد السرد في المسرح. فكما في مسرح ما بعد الحداثة، يصبح الزمان عندهما سائل ومرن والمكان يتحول عندهما إلى عنصر متحرك وديناميكي. أي بدمج مرونة الزمان بديناميكية المكان يكون المسرح حياً يتنفس اللحظة الحاضرة، علاوة على تهميش النص وإلغاء علوه وتخفيض تراتبيته ليتساوى، من حيث الأهمية، مع بقية العناصر البصرية والصوتية والرقمية، إضافة إلى تغيير موقع ومكانة ووظيفة الجمهور، وذلك بإتاحة الفرصة له في أن يدخل بتجارب غامرة تعزز الاتصال الواعي والنقدي بالأحداث الجارية على الخشبة.



المراجع:

- إيمانويل كانت، نقد العقل المحض، ترجمة: إلياس فركوح وحنان شرايخة، الناشر: المركز الثقافي العربي بيروت/الدار البيضاء ٢٠٠٥
- ابن عربي، فصوص الحكم، الناشر: دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٠
- إيان الموند، التصوف والتفكيك: درس مقارنة بين ابن عربي ودريدا، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١١
- الدكتور مصطفى النشار، إفلاطون رائد المثالية، الناشر: الدار العربية للكتاب، القاهرة ٢٠١٨
- أرسطو، مجموعة أعمال مختارة، ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي، الناشر: دار القلم، ١٩٨٠
- ألبرت أينشتاين، نسق الفكر العلمي، الناشر: دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٣
- جورج لوكاش، نظرية الرواية وتطورها، ترجمة محمد عبد الله، الناشر: دار وطن للنشر والتوزيع، بغداد ٢٠٢٢
- جورج لوكاش، التاريخ والوعي الطبقي، ترجمة حنا الشاعر، الناشر: دار الأندلس، بيروت ١٩٨٢
- هانس تيس ليتمان، مسرح ما بعد الدراما، ترجمة مروة مهدي عبيدو، الناشر: المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٢٣
- صموئيل بيكيت، في انتظار غودو، ترجمة بول شاوول، الناشر: دار الجمل، بيروت، ٢٠١٢
- صموئيل بيكيت، مسرحيات قصيرة، يتضمن مسرحية «اللعبة»، ترجمة د. بكر عباس، الناشر: وزارة الاعلام، سلسلة المسرح العالمي (٢٣٣) الكويت، ١٩٨٩
- يوجين أونيسكو، الكراسي، ترجمة عبد الله أبو هيف، الناشر: دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٣
- لويجي بيراندللو، مسرحية «ستة أشخاص يبحثون عن مؤلف»، ترجمة الدكتور سهيل إدريس. مجلة الاداب. رقم العدد (١٠) ، بيروت، الأول من أكتوبر ١٩٥٣
- هارولد بينتر، الغرفة، ترجمة محمد عناني، الناشر: دارالشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩
- هارولد بينتر، الخيانة، ترجمة عادل صالح، الناشر: دار المدى، دمشق، ١٩٩٦
- برتولت بريخت، الاعمال المختارة، الام شجاعة والسيد بنتيلا وخادمه ماتي، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي، سلسلة من المسرح العالمي، وزارة الاعلام، الكويت ١٩٧٨
- أنتونين آرتو، المسرح وقرينه، ترجمة الدكتورة سامية أسعد، الناشر: دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٣
- Henry Bergson, œuvres complètes Éditions • ٢٠١٤, Arvensa, Kindle
- Lukács, György, History and Class • Consciousness: Studies in Marxist Dialectics, MIT Press, ١٩٧١.
- Bertolt Brecht, Écrits sur le theatre, • Edition : Gallimard, Paris ٢٠٠٠
- Peter Brook, The Empty Space, edition : • Nick Hern Books, London, Kindle ٢٠١٩
- Peter Brook, The Shifting Point, • Bloomsbury Academic, London, Kindle ٢٠١٨
- Garry O'Connor, The Mahabharata, Peter Brook,s Epic in the making, Edition : Lume Books, Kindle ٢٠١٨
- Béatrice Picon-Vallin, Ariane Mnouchkine, • choix et présentation des textes, Édition : Actes Sud, Kindle ٢٠١٨



فيها الراهن والمألوف، لتصبح كل لحظة عليها ولادة متجددة لزمان ومكان تُعيد صياغتهما بأنفسنا خارج قيود التاريخ وحتمية الجغرافيا. لذلك فإن دراسة هذين المفهومين في المسرح ليست مجرد تمرين أكاديمي نظري، إنما نافذة مشرقة على صراع الإنسان الأزلي للقبض على معنى الكينونة في عالم لا يتوقف عن التغيير. فلم يعد تأثيرهما على بنية وهيكلية العرض المسرحي حبيس رؤية المخرج الصارمة أو حدود النص المخلق، بل تحول الى ملحمة حيّة تستولد الحكايا من شتات الأفكار، وتصهر مجاميع الممثلين لتخلق مسرحاً تفاعلياً يتنفس بالجمهور ومعهم. هكذا، يغدو كل عرض مسرحي كوناً مصغراً، تتلاشى فيه الجدران والحدود الوهمية بين الماضي والحاضر والمستقبل، ليصبح «الزمان والمكان» أشبه بظلال تتراقص على جدران الوعي، تتشكل مع كل مشهد وتنبض مع كل كلمة. إنه ميتا وجود Meta- Exsistance (أى الوجود المرجعي الذي يستقى حالة الوجود نفسها موضوعاً له) يتأمل نفسه محاولاً تكثيف الأزل في لحظة، واختزال اللامتناهي في بقعة ضوء. فالمسرح، في جوهره، ليس سوى محاولة الإنسان لترويض «الزمان» الهارب واحتواء «المكان» المنزلق. هناك، حيث يغدو الزمان حلماً دائرياً، لا بداية له ولا نهاية، والمكان متاهة من الرموز، تتسع وتضييق على إيقاع مخيال المبدع ووعي المتفرج.

الختام:

في ختام هذه الرحلة بين مدارات الزمان وأبعاد المكان، ندرك أنهما لم يكونا يوماً مجرد خلفيتين ساكنتين وراء الحدث، إنما هما النبض الحي والنسيج الوجودي الذي يتنفس به المسرح، إذ هما المادة الخام التي يُعاد بها تشكيل الوعي الإنساني. لقد أسهمت الفلسفات المتعددة، بدءاً من عقلانية التنوير مروراً بقلق الوجودية وصولاً إلى شظايا ما بعد الحداثة، في تعميق فهمنا لهذا الإشتباك الإنساني، مما أضفى على المسرح القدرة المذهلة على سبر أغوار الذات ومآلاتها في هذا الكون الفسيح. محوّلًا الخشبة من «مرآة تعكس الواقع» الى مختبر يُفكك يقينياته. هنا عند هذا المنعطف المعرفي، تتصافح فلسفة وإشراقات ابن عربي الصوفية عن اندماج رخو المكان بسيولة الزمان مع نسبية أينشتاين، التي أسقطت الأبعاد التقليدية وثبتت «الزمان» بأبعاده الواقعية الأربعة، وتتكامل رؤى بروك ومنوشكين في تطهير الفضاء، مع صمت بيكيت الصاخب وعبثية أونيسكو التي تبعثر اللغة لتكشف عجزها، ليولد من هذا المزيج مسرح متفرد لا يعترف بالتخوم، ولا يهادن الغموض والإلتباس، بل يجتذب الجمهور الى عين العاصفة ليكون هو المركز والغاية، وشريكاً في إنتاج المعنى لا مجرد مستهلك له. إن المسرح الحديث والمعاصر ليس إلا دعوة شجاعة لإعادة اختراع الذات، ومساحة تلتهم الخشبة

التفاصيل المجهولة لبدايات الفرقة القومية (٤٠)

أول لائحة رسمية للفرقة القومية



سيد علي باشا

انتهت لجنة ترقية المسرح المصرى من التشكيل النهائى لأعضاء الفرقة القومية، بعد أن عقدت عدة امتحانات فى جميع أنواع التمثيل، ونجح من نجح ورسب من رسب، واستقال من استقال، وأقيل من تمت إقالته، وتم تخفيض بعض المرتبات، وزادت بعض المرتبات .. إلخ، حتى انتهت اللجنة من حصر عدد أعضاء الفرقة القومية، ولم يبق إلا العمل على أول لائحة تنظيمية رسمية للفرقة القومية، وهذا الأمر كانت اللجنة تعمل عليه بالتوازي مع امتحانات الممثلين وتصفية عددهم، وأخيراً صدرت اللائحة بعد موافقة وزير المعارف عليها، وقد نشرتها أغلب الصحف الفنية، ومنها مجلة «الراوى الجديد»، وهذا نصها:

«المادة الأولى»: تختص لجنة ترقية المسرح المصرى بما يأتي: أولاً - درس واقتراح وسائل إصلاح التمثيل وتشجيعه من حيث تكوين الفرق المحلية الصالحة للتمثيل العربى والأجنبى وإعداد الممثلين والمخرجين إعداداً فنياً. ثانياً - اقتراح إيفاد بعوث التمثيل والإخراج. ثالثاً - العمل على رفع مستوى التأليف والتعريب المسرحى وترقية الإخراج ودعم وترقية الموسيقى والغناء المسرحى على أساس صحيح من العلم والفن. رابعاً - وضع سياسة ثابتة لتوجيه ما يتقرر للتمثيل من إعانات. خامساً - الإشراف على شؤون الفرقة القومية ويتناول هذا الإشراف على الأخص الأمور الآتية: ١- بحث ميزانية الفرقة وإقرارها. ٢- بحث وإقرار الحساب الختامى للفرقة. ٣ - تقرير السياسة العامة التى تجرى عليها الفرقة من النواحي الفنية والإدارية والمالية. ٤ - تعيين وفصل الموظفين والممثلين الذين يعملون فى الفرقة وتحديد مرتباتهم. سادساً - يؤخذ رأى اللجنة فى البرنامج السنوى المخصص للفرق الأجنبية.

«المادة الثانية»: تعين لجنة ترقية المسرح المصرى من بين أعضائها لجنة تنفيذية من ثلاثة أعضاء ويكون اختيار هؤلاء الأعضاء لمدة سنة ويجوز تجديد اختيارهم. «المادة الثالثة» - تختص اللجنة التنفيذية بما يأتي: ١- بحث جميع الاقتراحات التى يتقدم بها مدير الفرقة وإبداء رأيا فيها قبل عرضها على لجنة ترقية المسرح المصرى. ٢ - بحث مشروع الميزانية والحساب الختامى اللذين يعدهما مدير الفرقة قبل العرض على لجنة ترقية المسرح المصرى. ٣ - بحث برنامج التمثيل الذى يقترحه مدير الفرقة وإقراره.

٤ - تحديد المكافآت التى تمنح للمؤلفين والمترجمين ووضع شروط للحصول على روايات صالحة للعمل. «المادة الرابعة»: تعقد اللجنة التنفيذية جلسة كل خمسة عشر يوماً على الأقل. ويجوز عقدها كلما طلب ذلك مدير الفرقة أو أحد أعضائها.

«المادة الخامسة»: يعين مدير الفرقة وتحدد مكافأته بقرار يصدر من وزير المعارف بعد أخذ رأى لجنة ترقية المسرح المصرى. «المادة السادسة»: يختص مدير الفرقة بما يأتي: أولاً - الإشراف الفنى والإدارى والمالى على شؤون الفرقة. ثانياً - اقتراح النظم التى يجرى عليها العمل فى الفرقة. ثالثاً - اقتراح تعيين الممثلين والموظفين والعمال الدائمين واقتراح المرتبات التى تمنح لهم. رابعاً - تعيين عمال المياومة وتقدير أجورهم. خامساً - الاتصال بالكتاب فيما يتعلق بما يؤلف أو يترجم أو يعرض من الروايات واقتراح المكافآت التى تمنح مقابل الترخيص بتمثيلها. «المادة السابعة»: على مدير الفرقة أن يقدم فى آخر كل موسم للتمثيل تقريراً يفصل ما تم خلال الموسم من الأعمال الفنية وما يقترحه للموسم القادم. «المادة الثامنة»: تعين لجنة ترقية المسرح المصرى مراقباً للحسابات يختص بالأمور الآتية: أولاً - وضع الخطة التى يجرى عليها كاتب حسابات الفرقة فى ضبط حساباتها والتحقق من التزام الكاتب لهذه الخطة. ثانياً - فحص حسابات الفرقة وعهدها والاطلاع على دفاترها ومستنداتها للتحقق من صحتها وانطباقها على القواعد المالية الموضوعه للفرقة. ثالثاً - اتخاذ الإجراءات المؤدية لجرد مخازن الفرقة من



محمد علي علوبة باشا

الفرقة القومية المصرية

ترويسة الفرقة

حين لآخر للتحقيق من مطابقتها لدفاتر العهد. رابعًا - يقدم مراقب الحسابات تقريرًا سنويًا للجنة ترقية المسرح المصرى يضمه النتيجة الختامية لفحص حساباتها وجرّد عهدها وانطباق ذلك على الدفاتر وما يشير به من خطط جديدة تتبع في ضبط حساباتها وعهدها.

«المادة التاسعة»: يكون للفرقة لجنة لقراءة الروايات وأخرى لتوزيع الأدوار. «المادة العاشرة»: تؤلف لجنة قراءة الروايات من مدير الفرقة وأربعة أعضاء تختارهم لجنة ترقية المسرح المصرى لمدة سنة ويجوز تجديد اختيارهم. «المادة الحادية عشرة»: تحدد لجنة ترقية المسرح المصرى المكافأة التى تمنح لأعضاء لجنة القراءة. «المادة الثانية عشرة»: لا يجوز أن تمثل الفرقة رواية لا تقرها أغلبية لجنة القراءة. «المادة الثالثة عشر»: تشكل لجنة توزيع الأدوار من مدير الفرقة وأحد أعضاء لجنة القراءة يختاره مدير الفرقة ومن أحد المخرجين ويجوز للجنة أن تستأنس في أداء مهمتها برأى من تختارهم من الممثلين. «المادة الرابعة عشر»: يجوز أن يوقع على ممثلى الفرقة وموظفيها العقوبات التأديبية الآتية لإخلالهم بواجباتهم. أولاً - الإنذار. ثانيًا - قطع المرتب لمدة لا تتجاوز ثمانية أيام. ثالثًا - الوقف عن العمل مع قطع المرتب لمدة لا تتجاوز شهرًا. رابعًا - تنزيل المرتب. خامسًا - الفصل من الفرقة. وتكون العقوبة الأولى والثانية من اختصاص مدير الفرقة، والعقوبة الثالثة من اختصاص اللجنة التنفيذية والعقوبتان الرابعة والخامسة من اختصاص لجنة ترقية المسرح المصرى بناء على اقتراح من اللجنة التنفيذية.

انتهت بنود لائحة الفرقة وقد وقّع عليها وزير المعارف العمومية «محمد على علوبة باشا». ثم صدرت «اللائحة الداخلية للفرقة القومية» وهذا نصها: (أولًا) - «واجبات أفراد الفرقة»: مادة ١ - مدير الفرقة مسئول عن سير العمل الفنى والإدارى والمالى فى الفرقة. وهو الرئيس المباشر لأفراد الفرقة وموظفيها وطاعته واجبة عليهم فيما يصدره من أوامر للسير بمقتضاها. وإليه وحده توجه جميع مطالبهم وشكاواهم. مادة ٢ - يحدد المدير المواعيد لاجتماع أفراد الفرقة للقيام بواجباتهم ولا يجوز لأحد من الممثلين والممثلات التخلف عن المواعيد المحددة. مادة ٣ - يقيد أفراد الفرقة وموظفوها أسماءهم عند



خليل مطران مدير الفرقة القومية

الحضور للتدريبات وللممثل. وعلى المشتركين فى التدريب والتمثيل أن يحضروا قبل الموعد المحدد لرفع الستار أو للتدريب بفترة يحددها مدير الفرقة سواء أكان لهم دور فى التدريب أو التمثيل أم لم يكن. وكل من يتخلف عن الحضور فى الموعد المحدد بغير اعتذار سابق يقبله مدير الفرقة يعرض للجزاء التأديبى. مادة ٤ - يتعين فى حالة اعتزام السفر إلى إحدى الجهات للتمثيل أن يجتمع المكلفون فى مكان وموعد يحددهما مدير الفرقة وعلى سائر أعضاء الفرقة أن يكونوا مستعدين لتلبية دعوة المدير إذا احتاج إليهم. مادة ٥ - يجب على الممثلين والممثلات استظهار أدوارهم لدرجة تغنيهم عن الملحن. وكل فرد من المشتركين فى الرواية يتبين أثناء التمثيل عدم حفظه لدوره على الوجه المتقدم يكون معرضًا للجزاء التأديبى. وعلى مخرج الرواية أن يتحقق أثناء التدريبات

من حفظ أفراد الفرقة لأدوارهم حفظًا جيدًا قبل البدء بتمثيل الرواية وأن يقترح على الفور الجزاء التأديبى لكل من يخل بهذا الواجب. مادة ٦ - لا يجوز لأحد أفراد الفرقة أو مستخدميها الجمع بين العمل فى الفرقة والعمل فى إحدى الفرق الأخرى أو فى الجمعيات التمثيلية. مادة ٧ - لا يؤذن لأجنبى عن الفرقة الحضور أثناء التدريبات ما لم يكن يحمل ترخيصًا كتابيًا بذلك من المدير. (ثانيًا) - «الأعمال الإدارية والمالية»: مادة ٨ - يكون للفرقة سكرتير وأمين للمخازن وكاتب للحسابات. مادة ٩ - يختص سكرتير الفرقة بما يأتى: (١) أعمال السكرتارية والقيد. (٢) مراقبة حضور أفراد الفرقة وموظفيها وانصرافهم فى المواعيد المحددة وتدارك ما قد يطرأ بسبب تخلف بعضهم. (٣) تلقى ملاحظات المخرجين واقتراحاتهم وإبلاغها لمدير الفرقة على الفور. (٤) الإشراف على غرف التدريب والأعمال التى تجرى فى جوانب المسرح من الداخل. (٥) الإشراف على نظام استقبال النظارة وإجلاسهم. (٦) يكون السكرتير صلة بين أفراد الفرقة والمدير فيما يتقدمون به من شكايات أو ملحوظات أو طلب تحديد مواعيد للمقابلات الخاصة بهذه الشئون. ولمدير الفرقة أن يكلفه تحقيق ما يتقدم به أفراد الفرقة أو غيرهم من شكايات. (٧) تطبيق أحكام هذه اللائحة فيها يختص بالنظام والآداب. (٨) تنفيذ قرارات لجنة الدعاية وتولى أمر مطبوعات الفرقة ووضع شكل الإعلانات وصيغتها ومراقبة لصقها وتوزيعها ونشرها فى الصحف والمجلات واختبار الأماكن والأوساط الصالحة لنشر هذه الدعاية على وجه مثمر. (٩) الاطلاع على ما تكتبه الصحف والمجلات عن الفرقة ورواياتها وتلخيصه وإطلاع مدير الفرقة عليه. (١٠) على سكرتير الفرقة بصفة عامة مراقبة تنفيذ أحكام هذه اللائحة ومراعاة جميع ما يصدره المدير من التعليمات. مادة (١٠) تكون بالفرقة لجنة للدعاية تضع السياسة العامة الواجب اتباعها فى الإعلان عن كل رواية والرد على ما يوجه إليها من انتقادات. وتتكون هذه اللجنة من مدير الفرقة رئيسًا والسكرتير ومخرج الرواية وعضو يختاره المدير ممن لهم علم بشئون الدعاية. مادة (١١) يختص أمين المخازن بحركة المخازن وعهدها. وعليه فى مباشرة أعمال وظيفته اتباع ما يأتى: (١) مسك دفتر استمارة



في أوقات غير معينة في بحر السنة بمعرفة مدير الفرقة أو من ينوب عنه ويوقع في دفاتر العُهدَة أمام بواقى الأصناف التي جردت وإذا وجدت فروقات (عجز أو زيادة) يحرر عنها بيان من نسختين مع ذكر الأسباب وتخطر اللجنة التنفيذية. «مادة ١٣»: يختص كاتب الحسابات بما يأتي:

(أ) - المخبرات والتحريرات الخاصة بالأعمال الحسابية.

(ب) - استلام الفواتير والمستندات الخاصة بأعمال ومشتريات الفرقة ومراجعتها تهيئاً لاعتماد صرف قيمتها.

(ج) - تحرير استمارات عن المبالغ المستحقة الدفع. (د)

- مسك دفتر لقيد مرتبات موظفي وممثلي الفرقة. (هـ)

- تحرير كشوف شهرية بالمرتبات المستحقة. (و) - مسك حساب السلفة المستديمة. (ز) - مسك دفتر حساب الفرقة المدوع بالبنوك. (ح) - تحرير الشيكات التي تصدرها الفرقة بالمبالغ المستحقة الدفع. (ظ) - مراجعة الكشوف الشهرية الواردة من البنك عن حالة حساب الفرقة. (ي)

- تحرير كشوف بالمستندات الخاصة بحساب الفرقة وحفظها تحت مراجعتها بمعرفة المراقب. «مادة ١٤»: على كاتب الحسابات أن يتبع في مسك حسابات الفرقة القواعد الآتية: (١) - مسك دفتر يقيد به أسماء الممثلين وغيرهم الذين تصرف لهم مرتبات شهرية ويرصد به ما يستحق شهراً بشهر وذلك لضمان عدم تكرار الصرف، ويحرر من واقع هذا الدفتر كشوف شهرية تعتمد من مدير الفرقة تهيئاً لتحرير شيك بقيمتها لتوزيعه على المستحقين في أول كل شهر. ويجب أن تؤيد المصروفات الأخرى المتنوعة بالمستندات المبررة لها ويصدق عليها مدير الفرقة تهيئاً لتحرير شيك بالمبلغ المستحق. (٢) - تُصرف سلفة لا تتجاوز العشرين جنيها تكون عهدة مدير الفرقة أو من يختاره لذلك ليصرف منها النفقات الجزئية الضرورية.

(٣) - مسك دفتر يُسمى بدفتر حساب الصنف لحصر كل الأصناف المستديمة وقيدتها مثل الملابس والمناظر المسرحية وغير ذلك وتقيد هذه الأصناف بموجب أذونات إضافة يوقع عليها من المستلم ويصدق عليها مدير الفرقة. (٤)

- مسك دفتر لقيد الإعانات والموارد الأخرى للفرقة التي تورّد لحسابها بالبنك ويرصد في هذا الدفتر الشيكات التي تصدرها الفرقة للبنك لصرفها من حسابها ويخصص جزء من هذا الدفتر للإيرادات ويقابله جزء آخر للمصروفات ويطلق على هذا الدفتر (دفتر الإيرادات والمصروفات).

(٥) - قيد الشيكات التي تسحبها الفرقة في الدفتر المذكور بالبند السابق ويثبت عليها تاريخ قيدها في هذا الدفتر مع إعطائها مُر مسلسلَة.



مقدمة لائحة الفرقة القومية

فهرست مع استعمال دفتر للإدارة ويراعى في ذلك ما جاء بالمنشور رقم ٣٩ لسنة ١٩٢٣ الخاص بنظام المكتبات.

(٦) مراعاة صيانة الملابس والأشياء الموجودة في المخازن وتنفيذ ما يشير به المختصون في هذه الشئون ممن يندبون لهذا الغرض. «مادة ١٢»: يراعى للتحقق من صحة العهد إجراء ما يأتي: (أ) تُجرد موجودات المخازن في شهر يونية من كل سنة على أن يقوم بالجرد لجنة تُشكل من موظفي الفرقة يختارهم مديرها وتقدم نتيجة الجرد للمدير وهو يعرضها على اللجنة التنفيذية وإذا وجدت فروقات (زيادة أو عجز) يُحرر عنها بيان من نسختين تذكر فيه أسباب الزيادة أو العجز. (ب) يعمل جرد جزئي

لقيد جميع الأصناف الواردة والمنصرفة على أن يفرد لكل من الأدوات الدائمة والأدوات الاستهلاكية دفتر خاص.

(٢) مسك دفتر لقيد جميع الأصناف الواردة للمخزن أو المنصرفة منه ويجب أن تُضاف الأصناف بمقتضى استمارة خاصة بالإضافة وتخصص بمقتضى استمارة خاصة بالخصم.

(٣) عدم إضافة أصناف في دفاتر العهد وخصمها إلا بأمر تحريري. (٤) مقابلة دفاتر العهد الواردة والمنصرفة مرة في كل خمسة عشر يوماً وأي اختلاف يظهر يجب أن يبلغ عنه مدير الفرقة في الحال. (٥) مسك دفتر يومية لقيد جميع الكتب الخاصة بالمكتبة على أن يعطى لكل كتاب رقم مسلسل كما أنه يجب قيد تلك الكتب في دفتر