مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
هشام عطوة

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الثامنة عشرة | العدد 993 | الإثنين 07 سبتمبر 2026

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

«المواجهة والتجوال» يبدأ فصلًا جديدًا في قرى مصر ويدشن المرحلة السابعة

«جاري تحميل الحلم».. من البذرة إلى الشجرة.. وما زال نهر الحلم يجري

الإعداد المسرحي..

أزمة تأليف أم عجز عن مواكبة الواقع؟

عروض عالمية مجانًا

على خشبات مسارح البيت الفني للمسرح ضمن مهرجان «التجريبي»

يستضيف البيت الفني للمسرح، برئاسة الفنان إيهاب فهمي، والتابع لقطاع المسرح برئاسة الفنان أيمن الشيوي، عددًا من عروض الدورة الثالثة والثلاثين من مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، برئاسة الأستاذ الدكتور سامح مهران، على عدد من مسارحه، ضمن فعاليات الدورة التي انطلقت يوم ١ سبتمبر وتستمر حتى ٨ سبتمبر الجاري.

وانطلقت فعاليات الدورة الـ٣٣ يوم ١ سبتمبر على المسرح الكبير بدار الأوبرا المصرية، بحضور الدكتور عبد العزيز قنصوه، وزير التعليم العالي والبحث العلمي والقائم بأعمال وزير الثقافة، إلى جانب عدد من السفراء وممثلي السفارات والمراكز الثقافية، وضيوف المهرجان من الـدول العربية والأجنبية، ونخبة من الفنانين والمسرحيين والإعلاميين.

وتشهد الدورة الحالية مشاركة ١٣ دولة، فيما تضم المسابقة الرسمية ١٦ عرضًا مسرحيًا، بواقع ١٤ عرضًا عربيًا وأجنبيًا جرى اختيارها من بين المشاركات الدولية والعربية، إلى جانب عرضين مصريين، بما يعكس تنوع المـدارس والرؤى والتجارب المسرحية المشاركة في الدورة الجديدة.

ويُـعد مهرجان القاهرة الـدولي للمسرح التجريبي من أهم المنابر المسرحية الدولية المتخصصة في دعم وتطوير التجارب المسرحية الجديدة، وتعزيز الحوار والتبادل الثقافي بين مختلف المدارس والاتجاهات المسرحية في مصر والمنطقة العربية والعالم.

وتأتي استضافة البيت الفني للمسرح لعروض المهرجان ضمن دوره في دعم الحركة المسرحية وإتاحة مسارحه أمام التجارب المختلفة، بما يمنح الجمهور المصري فرصة مشاهدة عروض متنوعة والتعرف على رؤى واتجاهات جديدة في المسرح المعاصر.

وتُقام العروض المستضافة على خشبات مسارح البيت الفني للمسرح مجانًا للجمهور، مع إتاحة الحجز من شباك التذاكر يوميًا بدءًا من الساعة الرابعة عصرًا، وفقًا للمواعيد المعلنة لكل عرض.

وخلال أيام المهرجان، تلتقي العروض العالمية بالجمهور المصري على خشبات مسارح البيت الفني للمسرح، في تجربة تجمع بين التنوع المسرحي والتجريب والانفتاح على التجارب العالمية.

الاحتفاء بمسيرة الشاعر الراحل سمير عبد الباقي

في صالون الثقافة الجماهيرية بالمنصورة

نظمت الهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة الفنان هشام عطوة، لقاء لتكريم اسم الشاعر الراحل سمير عبد الباقي والاحتفاء بمسيرته الإبداعية، بمكتبة مصر العامة بالمنصورة، ضمن فعاليات صالون الثقافة الجماهيرية، وفي إطار برامج وزارة الثقافة للاحتفاء بالمبدعين ورموز الأدب والفكر.

أدار اللقاء الشاعر سمير الأمير، وشارك به د. أشرف حسن، والأديبان أحمد عبده، والسيد النماس، والكاتب أحمد صـبري أبـو الفتوح، الشاعر والناقد بهاء الصالحي، وشهد حضور الشاعر وليد فـؤاد، مدير عام الإدارة العامة للثقافة العامة، والدكتورة رباب عبد المؤمن، مديرة مكتبة مصر العامة بالمنصورة، ولفيف من الأدباء والمثقفين.

واستهل الشاعر سمير الأمير اللقاء بتقديم نبذة عن السيرة الذاتية للشاعر الراحل ابن قرية ميت سلسيل، مستعرضا جانبا من منجزه الأدبي الغزير في المسرح والفلكلور وأدب الأطفال وتعريب مجلة «سمير»، واللقاءات التي جمعته بقامات إبداعية بارزة من بينها العبقري صلاح جاهين.

وفي كلمته، أشاد الشاعر وليد فـؤاد، بالمسيرة الإبداعية الثرية لعبد الباقي، وتفرده الاستثنائي في الكتابة، لافتا إلى دوره الثقافي والتنويري البارز في قيادة العمل الثقافي عبر تقلده العديد من المناصب الإدارية والقيادية الرفيعة بوزارة

الثقافة، والتي ترك من خلالها بصمة واضحة في صياغة المشهد الإبداعي المصري.

من ناحيته، قدم الدكتور أشرف حسن دراسة نقدية بعنوان «روايـة السيرة الذاتية ما بين التأريخ والفن» أوضح خلالها أن عبد الباقي استطاع أن يثبت وجـوده بشكل مختلف في الرواية العربية من خلال استخدامه للراوي بأساليب متعددة، متناولا ثلاثيته الروائية «ولا هم يحزنون» و«زمن الزنازين» و«موال الصبا في المشيب».

بدوره، تطرق الشاعر والناقد بهاء الصالحي إلى النتائج الأدبي لعبد الباقي، موضحا أن نتاجه لم يكن مجرد صدى للآخرين بل انعكاسا صادقا لمنظومة أفكاره وقناعاته التي عاشها وعانت منه، مضيفا أن الكتابة عنده كانت بمثابة أداة للتأثير الاجتماعي والفكري، ووسيلة لطرح الهموم الخاصة وترسيخ القناعات، حيث شكلت الكتابة الأدبية من شعر وقصة ورواية وأدب أطفال ساحة حقيقية لتلك المعاناة ليبقى أثرها أدوات تعبيرية تمثل أذرعا للوعي الكامن داخل المجتمع.

وتواصلت فعاليات اللقاء مع حديث أشار خلاله الأديب أحمد عبده، إلى عبقرية الشاعر الراحل في صياغة شعر العامية والفصحى، وإنسانيته الطاغية التي تجلت في حزنه على رفاقه.

كما تحدث الكاتب أحمد صبري أبو الفتوح حول مواقفه النضالية والتدريب على المقاومة الشعبية، وكذلك الأديب السيد النماس الذي أكد أهمية هذه الاحتفالية التي جاءت للاحتفاء بشاعر ومقاوم ثوري عظيم.

نفذ صالون الثقافة الجماهيرية من خلال الإدارة العامة للثقافة العامة التابعة للإدارة المركزية للشئون الثقافية، وبالتعاون مع إقليم شرق الدلتا الثقافي وفرع ثقافة الدقهلية، واختتمت فعالياته بفتح باب المداخلات للمثقفين، وتكريم اسم الشاعر الراحل بدرع الهيئة العامة لقصور الثقافة وشهادة تقدير تسلمها الشاعر سمير الأمير، نجل شقيقة الشاعر الراحل، تقديرا لدوره البارز في إثراء الحركة الشعرية والأدبية المصرية.

ولد الشاعر سمير عبد الباقي بمحافظة الدقهلية في مارس عام ١٩٣٩، وحصل على بكالوريوس الزراعة، ثم دبلوم الدراسات العليا بالمعهد العالي للفنون المسرحية.

وعرف الشاعر الراحل بغزارة إنتاجه الشعري، إذ بلغ إنتاجه حتى عام ٢٠٢٢ نحو أربعين ديوانا شعريا، خصص منها ستة دواويـن للأطفال، وشـارك في تحرير عدد من المجلات والصحف الأدبية.

كما شارك في مؤتمرات وفعاليات عديدة معنية بثقافة الطفل، وقـدم أعـمالا لمسرح العرائس وخيال الظل، وعـددا من الأعـمال المسرحية، وحصل على جوائز وتكريمات عدة من أبرزها جائزة الدولة للتفوق في الآداب، ورحل في مايو الماضي تاركا إرثا أدبيا وثقافيا حافلا.

المسرح يغادر قاعاته إلى الناس..

«المواجهة والتجوال» يبدأ فصلًا جديدًا في قرى مصر ويدشن المرحلة السابعة من خشبة المسرح القومي

250 قرية على موعد مع المسرح.. «المواجهة والتجوال» يوسّع خريطة العدالة الثقافية

أعلن الدكتور عبد العزيز قنصوة، وزير التعليم العالي والبحث العلمي؛ القائم بأعمال وزير الثقافة، تدشين المرحلة السابعة لمشروع «المواجهة والتجوال»، التي تستهدف الوصول بالفنون والثقافة إلى ٢٥٠ قرية بمختلف أرجاء الوطن والمناطق الحدودية، ضمن إستراتيجية الدولة لتحقيق العدالة الثقافية لبناء الإنسان، بالتعاون مع المبادرة الرئاسية «حياة كريمة»، وعدد من الوزارات والجهات الوطنية.

وجاء ذلك خلال الاحتفالية الكبرى التي نظمتها وزارة الثقافة على خشبة المسرح القومي، الأربعاء الماضي الموافق ٢ سبتمبر الجاري، بحضور: الدكتور السيد قنديل، رئيس جامعة العاصمة، والدكتور مصطفى رفعت، أمين عام المجلس الأعلى للجامعات، وعمرو البسيوني، الوكيل الدائم لوزارة الثقافة، والفنان المخرج هشام عطوة، رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة، والدكتور أيمن الشيوي، رئيس قطاع المسرح، والفنان محمد الشرقاوي، مدير مشروع «المواجهة والتجوال»، والمخرج خالد جلال، عضو مجلس الشيوخ، وعدد من رؤساء الجامعات.

عبد العزيز قنصوة: مشروع «المواجهة والتجوال» يؤكد أن الثقافة في مصر ليست حبيسة المسارح لكنها حق لكل مواطن على كل شبر من أرض الوطن.

وعبر الدكتور عن سعادته بالمشاركة في هذه المناسبة المُهمة، وقال: «نحن نُدشّن المرحلة السابعة من مشروع «مسرح المواجهة والتجوال»، كونه أحد أهم المشروعات الثقافية التي تؤكد أن الثقافة في مصر ليست حبيسة المسارح أو قاعات العرض، وإنما هي حق لكل مواطن، في كل قرية، وعلى كل شبر من أرض الوطن».

رعاية رئيس الجمهورية تجسد الإيمان بأهمية الثقافة والفنون في بناء الإنسان المصري

وأضاف «قنصوة»: «ويسعدني أن أؤكد -بكل فخر واعتزاز- أن هذا المشروع يحظى برعاية الرئيس عبد الفتاح السيسي ، رئيس جمهورية مصر العربية، وهو ما يعكس إيمان القيادة السياسية العميق بأهمية الثقافة والفنون في بناء الإنسان المصري، وتعزيز الوعي، وترسيخ قيم الانتماء والهوية الوطنية، حيث إن رعاية فخامة الرئيس لهذا المشروع تُمثل رسالة واضحة بأن بناء الإنسان لا يكتمل بالتنمية الاقتصادية وحدها، وإنما يحتاج إلى الثقافة والمعرفة والفنون، يحتاج إلى عقل مستنير، ووعي قادر على حماية الوطن وصناعة مستقبله، ومن هنا جاءت فكرة المشروع، أن الثقافة لا تنتظر الجمهور في قاعات المسارح، وإنما تذهب إليه حيث يعيش، وتقترب من احتياجاته، وتفتح أمامه أبواب المعرفة والفن والمشاركة».

التنسيق الكامل بين وزارة الثقافة والجامعات

ووجّه «قنصوة» بأهمية التنسيق بين الهيئة العامة لقصور الثقافة، برئاسة المخرج هشام عطوة، والدكتور سيد قنديل، رئيس جامعة العاصمة، والدكتور مصطفى رفعت، أمين عام المجلس الأعلى للجامعات، بالتعاون مع مؤسسة «حياة كريمة»، لوضع التصورات المبدئية والتنفيذية لتدشين

مبادرة تستهدف استثمار الطاقات الإبداعية لدى أبنائنا من طلاب الجامعات من كليات الفنون الجميلة والتربية الفنية والنوعية بمختلف المحافظات، وتدشين مبادرة «لوحة لكل بيت»، التي تستهدف تحقيق الحلم بإنتاج عدد هائل من الأعمال الفنية التشكيلية، تكون بمثابة محاولة جادة وبناءة لإهداء لوحة فنية إلى كل بيت بقرى المبادرة، وتستهدف بالأساس تجميل قرى «حياة كريمة» تزامنًا مع تفعيل المرحلة السابعة لمشروع المواجهة والتجوال بهذه القرى، فضلًا عن استثمار هذه الأعمال الفنية في تجميل الميادين العامة بمختلف محافظات المبادرة.

اكتشاف الموهوبين في مجالات الإبداع

ووجه «قنصوة» أيضًا بأهمية المضي قدمًا في تفعيل استراتيجية وزارة الثقافة المرتبطة بوضع الأطر التنفيذية المتعلقة بمحور اكتشاف الموهوبين في مجالات الإبداع المتعددة، واستثمار المرحلة السابعة لمشروع المواجهة والتجوال في إقامة المسابقات المختلفة لاكتشاف هذه المواهب بقرى «حياة كريمة»، مع تحديد معايير هذه الجوائز، مؤكدًا إتاحة الدعم المادي اللازم لإقامة هذه الجوائز من خلال الجامعات التابعة لوزارة التعليم العالي والبحث العلمي.

قنصوة: التنمية الحقيقية لا تكتمل من دون وعي وثقافة وفن

وأكد «قنصوة» أن المرحلة السابعة للمشروع تأتي أكثر اتساعًا وطموحًا، مستهدفة الوصول إلى نحو ٢٥٠ قرية، بالتعاون مع المبادرة الرئاسية «حياة كريمة»، في إطار رؤية الدولة لبناء الإنسان وتحسين جودة الحياة، وإيمانًا بأن التنمية الحقيقية لا تكتمل من دون وعي وثقافة وفن، حيث لا يقتصر المشروع في هذه المرحلة على تقديم العروض المسرحية، وإنما يقدم برنامجًا متكاملًا لعروض الفنون الشعبية، وورش الحرف اليدوية والتراثية، ومعارض الكتاب، والأنشطة الفنية والثقافية، وبرامج اكتشاف المواهب.

أهمية التركيز المستدام بشكل خاص على اكتشاف المواهب

وأشار «قنصوة» إلى أهمية التركيز المستدام بشكل خاص على اكتشاف المواهب، فمصر مليئة بالمبدعين، وفي مدارسها وجامعاتها وقراها ومراكز شبابها طاقات تستحق أن نبحث عنها ونمنحها الفرصة، فمن خلال التعاون مع الجامعات والمدارس وقصور الثقافة ومراكز الشباب، سنواصل السعي صوب اكتشاف هذه الطاقات وصقلها، وفتح الطريق أمام الموهوبين للانتقال من مرحلة الاكتشاف إلى مرحلة المشاركة والإبداع.

المواجهة والتجوال.. مشروع دولة يحمل رسالة ثقافية وإنسانية ووطنية

وتابع «قنصوة»: «إن المواجهة والتجوال هو مشروع دولة يحمل رسالة ثقافية وإنسانية ووطنية، ويعبر عن رؤية تؤمن بأن قوة مصر الحقيقية تكمن في مواطنيها، وهذا المشروع هو في جوهره ضمانة لبناء الجسور، جسور بين القاهرة والمحافظات، وبين الفنان والجمهور، وبين الأجيال، وبين الثقافة والمجتمع، ولهذا فإن نجاحه هو ثمرة تعاون وتكامل بين مؤسسات الدولة والجهات الوطنية والمجتمع المدني».

وتوجه«قنصوة» بالشكر إلى كل الوزارات والجهات والمؤسسات المشاركة، والفنانين والمبدعين والعاملين في وزارة الثقافة، الذين يواصلون العمل من أجل أن تصل رسالة الفن والثقافة إلى مستحقيها.

تحقيق العدالة الثقافية وتوسيع المشاركة في الحياة الثقافية والفنية

وأكد «قنصوة» أن وزارة الثقافة ستواصل العمل من أجل تحقيق العدالة الثقافية، وتوسيع نطاق المشاركة في الحياة الثقافية والفنية، ودعم المبدعين في كل مكان، إيمانًا بأن بناء الإنسان هو أساس بناء الوطن.

قنصوة لأبناء القرى والمناطق الحدودية: نحن قادمون إليكم بالفن والكتاب والموسيقى والتراث

ووجه «قنصوة» حديثه إلى كل أبنائنا في القرى والمحافظات والمناطق الحدودية، قائلًا: «نحن قادمون إليكم بالفن، والكتاب، والموسيقى، والتراث، وبكل ما تستطيع الثقافة المصرية أن تقدمه، ومن هنا، من المسرح القومي، نُعلن انطلاق المرحلة السابعة من مشروع «المواجهة والتجوال»، لتبدأ الرحلة، من أجل ثقافة تصل إلى الجميع، وفن يذهب إلى الناس، وموهبة تجد طريقها، ومواطن مصري أكثر وعيًا وإبداعًا وانتماءً، وليكن شعارنا دوما: ثقافتنا قوة، وفنوننا رسالة، وإنسان مصر هو غايتنا الأولى».

تكريم شركاء النجاح والرموز والمؤسسات الفاعلة

وحرص الدكتور عبد العزيز قنصوة على تكريم عدد من شركاء النجاح والرموز والمؤسسات الفاعلة في دعم وإقامة وتنفيذ المشروع، حيث تضمنت قائمة المكرمين كلًا من: «اللواء أسامة محمد أبو الوفا؛ المنسق العام للاتجاهات الإستراتيجية برئاسة مجلس الوزراء، واللواء أركان حرب دكتور عبد الرحمن وهدان؛ مساعد رئيس هيئة عمليات القوات المسلحة، والعميد أركان حرب محمد عبد الرحمن، محور التنسيق المدني العسكري، (العميد شريف زهران- الدكتورة ولاء جاد) -من وزارة التنمية المحلية، والدكتور كريم همام -من وزارة التعليم العالي-، (جيهان محمد- رضا سفينة) -من وزارة الشباب والرياضة-، (أيمن عبد الموجود- حنان مصطفى صالح- جيهان إبراهيم عطية) -من وزارة التضامن الاجتماعي-، والدكتورة بثينة مصطفى؛ رئيس مجلس إدارة مؤسسة حياة كريمة، (الدكتورة أمل جمال- أحمد صلاح) -من مؤسسة مصر الخير-، والدكتور مصطفى بتيتي -من مؤسسة أنا مصري».

زيارة قريبة مرتقبة لأهالي «حلايب وشلاتين»

حرص «قنصوة» على لقاء الوفد الخاص بعدد من أبناء حلايب وشلاتين وأبو رماد بمحافظة البحر الأحمر -برئاسة كريمة سعيد-، الذين تمت دعوتهم للمشاركة بحفل تدشين المرحلة السابعة لمشروع المواجهة والتجوال، حيث نقل الوفد تحيات أهالي حلايب وشلاتين إلى الدكتور قنصوة، مثمنين الجهود المبذولة من قبل الدولة المصرية على

الاهتمام بتقديم الخدمات الثقافية إليهم، من خلال القوافل الثقافية التي تشتمل على عدد كبير متنوع من الأنشطة والـورش الفنية في مجالات الإبـداع المتعددة، بما يعزز مشاركة مختلف أطياف المجتمع البدوي بهذه الأنشطة ويجسد خصوصية موروثاتهم الثقافية، كما حرص الوفد على استقبال قنصوة بفقرة فنية شعبية تراثية تعكس عددًا من مظاهر الفولكلور الشعبي لأهالي حلايب وشلاتين بالبحر الأحمر.

إهداء وفد حلايب وشلاتين مجموعة متميزة من إصدارات الهيئة المصرية العامة للكتاب

وحرص «قنصوة» على إهداء وفد حلايب وشلاتين مجموعة متميزة من إصـدارات الهيئة المصرية العامة للكتاب، المشاركة في المرحلة السابعة للمشروع، وتضم مجالات معرفية وأدبية متنوعة، كما وعدهم قنصوة بالقيام بزيارة قريبة إلى حلايب وشلاتين؛ للتأكيد على أهمية استدامة تقديم الخدمة الثقافية إلى أهالي المناطق الحدودية، كونهم يمثلون جزءًا لا يتجزأ من نسيج الوطن المصري بحضارته العريقة.

إصدارات متميزة للهيئة المصرية العامة للكتاب

وعلى هامش الاحتفالية، تفقد قنصوة معرضًا للكتاب، نظمته الهيئة المصرية العامة للكتاب، يتضمن عددًا من الإصدارات المتميزة في المجالات المعتمدة، التي تشارك بها هيئة الكتاب بالمرحلة السابعة للمشروع، لتعزيز الوعي بقيمة وأهمية القراءة والاطلاع في بناء الإنسان، كما تفقد قنصوة معرضًا للفنون التشكيلية أقيم ببهو المسرح القومي، ضم مجموعة متميزة من الأعمال الفنية التي تجسد مدى التنوع في مجالات الفنون التشكيلية.

مسابقات جادة لاكتشاف المواهب بالمرحلة السابعة للمواجهة والتجوال

وقال الفنان المخرج هشام عطوة، رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة: «إن أحد أهم دعائم استقرار المجتمع تتمثل في هويته الوطنية، وثقافته التي تحفظ للمجتمع شخصيته، وتضمن تقدمه ورقيه، ووسط عالم تتسارع فيه التيارات الفكرية والثقافية والسياسية كافة، وتهاجم فيه التيارات الظلامية بؤر الضوء التنويرية، فكان لزامًا على الدولة المصرية أن تكون على خط المواجهة للدفاع عن تاريخها العريق في مواجهة مثل هذه الأفكار، ومع الامتداد الجغرافي الواسع للمجتمع المصري أصبح انتقال الخدمات الثقافية المتكاملة إلى الفئات الأكثر احتياجًا أمرًا حتميًا وليس رفاهية، الأمر الذي دفع الهيئة العامة لقصور الثقافة للوقوف بقوة خلف مشروع «المواجهة والتجوال» في إطار إستراتيجية مصر ٢٠٣٠، وتوجيهات السيد رئيس الجمهورية

بتفعيل دولة الفنون، وكلنا ثقة في أن الأثر المرجو من هذه المرحلة سوف يتحقق بعون الله وتوفيقه وجهود المخلصين من فنانين وإداريـين ومعاونين، تكاتف الجهات الداعمة للمشروع كافة».

أيمن الشيوي: مصر قوية بمبدعيها وقادرة على تحقيق ريادتها المستحقة

وقال الدكتور أيمن الشيوي، رئيس قطاع المسرح: «ونحن نحتفل معًا بتدشين المرحلة السابعة من مشروع المواجهة والتجوال لا يجب أن ننسى أنه لولا تضافر كل الجهود من قطاعات وهيئات الوزارة المختلفة، بالإضافة إلى شركائنا في الـوزارات والجهات المشاركة في تنفيذ المشروع كافة، فإن هذا المشروع ما كان ليُكتب له أن يصبح حقيقة واقعة على أرض الواقع، ليس ذلك فحسب، بل علينا أن نثمن جهود الزملاء والزميلات من فناني المسرح، وفناني الفنون الشعبية، ومنظمي معرض الكتب ومعارض الفنون التشكيلية والعاملين بالمشروع، الذين يتحملون مشقة السفر إلى كل أنحاء مصرنا الحبيبة، مؤمنين برسالة المشروع وفلسفته، محاولين تحقيق أهدافه بتقديم خدمات ثقافية وفنية عالية الجودة لأحبائنا في جميع ربوع مصر».

وأضاف «الشيوي»: «إن المواجهة والتجوال» مشروع دولة يحمل رسالة ثقافية وإنسانية ووطنية وإن مصر قوية بمبدعيها وقـادرة على تحقيق ريادتها المستحقة، وهو ما نطمح فعليًا إلى تحقيقه وسنحققه -بإذن الله».

إيهاب فهمي: الرسالة الحقيقية لمشروع المواجهة والتجوال تقديم الخدمات الثقافية والفنية لأكثر من مليون مواطن مصري

وقـال الفنان القدير إيهاب فهمي، رئيس البيت الفني للمسرح -خلال كلمته المسجلة التي تم بثها خلال الحفل-: «إن الرسالة الحقيقية التي يحملها مـشروع المواجهة والتجوال -هذا المـشروع الضخم الذي يستهدف تقديم الخدمات الثقافية والفنية لأكثر من مليون مواطن مصري في جميع أنحاء الوطن- تتمثل في قدرتنا على تحويل الشعارات إلى أفعال حقيقية على أرض الواقع، وفي هذه المرحلة فإننا نحمل بأيدينا كل الخدمات الثقافية والفنية لنقدمها إلى مستحقيها الحقيقيين في ربوع مصر الحبيبة».

تنويع العروض المسرحية المشاركة في المرحلة السابعة

وأكد «فهمي» أن البيت الفني للمسرح قد حرص -كل

الحرص- على تنويع العروض المسرحية المشاركة في هذه المرحلة، وانتقائها بعناية شديدة، بما يتناسب وطبيعة واحتياجات المواطن المصري في المحافظات التي يُنفذ بها المشروع هذا العام، مختتمًا حديثه قائلًا: «ونحن نحتفل معًا بتدشين هذه المرحلة فإنني أتوجه بالدعاء صادقًا، أن يعيننا الله على تحقيق ما نهدف إليه، وأن يؤتي هذا المشروع الطموح ثماره في رسم البسمة على وجوه أحبائنا في كل ربوع مصر»

محمد الشرقاوي: تدشين هذه المرحلة الجديدة تجسيدٍا لحلم قديم واكب طفولته

وأوضح الفنان محمد الشرقاوي، مدير مشروع «المواجهة والتجوال»، أن تدشين هذه المرحلة الجديدة يُعد تجسيدًا لحلم قديم واكب طفولته، واتسق مع شغفه المبكر بالفن والثقافة؛ مؤكدًا أن المشروع يهدف بالأساس إلى الوصول بالخدمات الثقافية والفنية في أبهى صورها إلى كل طفل وشاب في موقعه بالقرى والنجوع بمختلف المحافظات، دون عناء السفر أو مشقة الترحال، لتقديم زاد العقل والروح وتجسيد التواصل الحقيقي بين ربوع مصر كافة.

الشرقاوي: «المواجهة والتجوال» حائط سد منيع في مواجهة الأفكار الظلامية ولملء الفراغ الثقافي والفكري

وأكد «الشرقاوي» أن مشروع «المواجهة والتجوال» يمثل قرارًا استراتيجيًا اتخذته الدولة المصرية ليكون حائط سد منيع في مواجهة الأفكار الظلامية، ولملء الفراغ الثقافي والفكري منعًا لاستغلاله من قبل المتربصين بمقدرات الوطن، مشيرًا إلى أن هذا العمل بمثابة غرسة وطنية لمستقبل الأجيال القادمة لتتشبع أرواحهم بحب الأرض وهويتها.

ووجه «الشرقاوي» الشكر والتقدير إلى كل من ساند ودعم تدشين هذا المشروع، من كيانات المجتمع المدني، ومختلف مؤسسات الدولة التي ساهمت في التنسيق والتمويل ليخرج المشروع بالشكل الذي يليق بمصر.

عرض استعراضي وثائقي قصير لمحطات «المواجهة والتجوال»

وانطلقت فعاليات الاحتفالية بعرض استعراضي وثائقي قصير يستعرض محطات المشروع السابقة، مع عرض فنون شعبية قدمته فرقة التنورة التراثية، التابعة للهيئة العامة لقصور الثقافة.

حفل التدشين وعرض«نبض مصر»

وقدم عرض «حفل التدشين» بعنوان «نبض مصر» وشارك فيه نخبة من الفنانين والمسرحيين.

عرض «نبض مصر» كتابة وشعار طارق عمار، موسيقى وألحان زياد هجرس، إضاءة عز حلمي، توزيع موسيقي مصطفى حافظ، تصميم حركي كريمة بدير، ديكور وملابس مهندسة هبة عبد الحميد.

المنسق الإعلامي رضوى هاشم، تصميم دعاية أحمد شريف، مادة فيلمية محمد مندور، مخرج منفذ أحمد ماهر، إخراج محمد الشرقاوي.

تحقيق العدالة الثقافية

ويرتكز مشروع «المواجهة والتجوال» على تحقيق العدالة الثقافية والوصول بالفنون والخدمات الثقافية إلى المناطق الأكثر احتياجًا وقرى «حياة كريمة»، عبر الاستمرار في تقديم العروض المسرحية والفعاليات الميدانية التي تستهدف بناء الإنسان وتعزيز الهوية الوطنية.

برنامج إبداعي متكامل.. ٩ عروض مسرحية للبيت الفني للمسرح

الجدير بالذكر أن المرحلة السابعة لمشروع «المواجهة والتجوال» تنطلق فعالياتها الميدانية في سبتمبر الجاري، مُستهلةً جولاتِها من محافظة قنا، لتطوف مختلف المحافظات والمناطق الحدودية ومراكز الشباب، لتختتم فعالياتها في حلايب وشلاتين بحلول يونيو من العام القادم، وتستهدف هذه المرحلة الشاملة الوصول بالخدمات الثقافية إلى نحو ٢٥٠ قرية بالتنسيق مع المبادرة الرئاسية «حياة كريمة»، حيث لا تقتصر الفعاليات على المسرح فحسب، بل تُقدم برنامجًا إبداعيًا متكاملًا يضم ٩ عروض مسرحية متنوعة من إنتاج البيت الفني للمسرح، إلى جانب عروض الفنون الشعبية، وورش ومعارض الحرف اليدوية والتراثية لدعم الصناعات الإبداعية، علاوةً على توزيع أكثر من ٣٥ ألف كتاب من إصدارات الهيئة المصرية العامة للكتاب، وإقامة معارض للكتاب، فضلًا عن إطلاق برنامج موسع لاكتشاف واحتضان المواهب الشابة عبر التعاون مع أكثر من ٢٠ جامعة، ومئات المدارس، ودور الرعاية، واختيار المواهب الأبرز منها لتقديم عروضهم على مسارح الدولة المختلفة بالقاهرة والأقاليم.

والوفد الخاص بأهالي حلايب وشلاتين وأبو رماد: أهالي «حلايب وشلاتين» يثمنون جهود الدولة المصرية إزاء تقديم الخدمات الثقافية إلى المجتمع البدوي، بما يُجسد خصوصية موروثاته الثقافية.

اهتمام خاص بالحرف اليدوية والتراثية

والبرنامج يتضمن اهتمامًا خاصًا بالحرف اليدوية والتراثية، من خلال ورش ومعارض تتيح للحرفيين وأصحاب المواهب عرض منتجاتهم وإبداعاتهم، والتعريف بالتراث الثقافي المميز لكل منطقة، بما يدعم الحفاظ على الهوية المصرية ويشجع الصناعات الإبداعية.

وتتجسد في هذه المرحلة رؤية الدولة المصرية لتعزيز العدالة الثقافية، وبناء الوعي، وتجميع طاقات مؤسساتها، إذ تُنفذ «المرحلة السابعة» من خلال شبكة شراكة إستراتيجية تكاملية موسعة تجمع بين وزارة الثقافة بقطاعاتها كافة، ووزارات: الداخلية، والتربية والتعليم، والتعليم العالي والبحث العلمي، والتضامن الاجتماعي، إلى جانب التحالف الوطني للعمل الأهـلي التنموي، ومؤسسة «حياة كريمة»، والجامعات المصرية ومراكز الشباب في مختلف المحافظات. وتهدف هذه الجهود الموحدة إلى ضمان وصول الرسالة التنويرية والفنية إلى المناطق الأكثر احتياجًا، وترسيخ الهوية الوطنية، وإتاحة الفرصة لأبناء القرى والمحافظات للتفاعل الحي مع الإبداع المصري بمختلف أشكاله.

همت مصطفى

التوظيف التقني للتراث في مسرح محفوظ عبدالرحمن

في رسالة دكتوراه في نوعية المنوفية

التراث يمثل أحد أهم المصادر المهمة في الكتابة المسرحية العربية حيث أن العديد من الكتاب تعاملوا معه علي اعتباره مادة قابلة للتوظيف داخل بناء فني يتناسب مع مواضيع الواقع المعاصر لإنتاج دلالات جديدة فبين استعادة التراث وإعادة قراءته احتل التراث مساحة بارزة في التجربة المسرحية للكاتب محفوظ عبدالرحمن الذي أعاد تشكيله داخل بنية العمل المسرحي وجعله عنصرا رئيسيا في بناء النص الدرامي وتقديم قضايا واقعية.

ومن خلال دراسة سيميولوجية ترصد فيها الباحثة أليات توظيف التراث وإبعاده الفنية والدلالية حيث تناولت الكيفية التي وظف بها الكاتب التراث داخل تجربته المسرحية.

في يوم الأحد ٣٠ أغسطس ٢٠٢٦ بقاعة المناقشات بكلية التربية النوعية، جامعة المنوفية تمت مناقشة رسالة دكتوراه بعنوان «التوظيف التقني للتراث في مسرح محفوظ عبدالرحمن، دراسة سيميولوجية» المقدمة من الباحثة آيه الله أحمد محمد خليف المدرس المساعد بقسم الإعلام التربوي (مجال الفنون المسرحية) كلية التربية النوعية جامعة المنوفية

وقد تشكلت لجنة الإشراف والمناقشة والحكم من كل من:

أ.د. مايسة علي زيدان أستاذ المسرح ورئيس قسم الإعلام التربوي كلية التربية النوعية جامعة طنطا (مشرفا ورئيسا)

أ.د. شيرين جلال محمد الطنطاوي أستاذ المسرح بقسم الإعلام التربوي بكلية التربية النوعية جامعة طنطا (مناقشا خارجيا)

أ.م.د. مروة عبدالعليم زلابية أستاذ المسرح المساعد بقسم الإعلام التربوي كلية التربية النوعية جامعة المنوفية (مشرفا وعضوا)

أ.م.د. مني مصيلحي حبرك أستاذ المسرح المساعد بقسم الإعلام التربوي كلية التربية النوعية جامعة المنوفية (مناقشا داخليا)

د. حمدي فاروق الشيخ مدرس الأدب العربي المتفرغ بكلية التربية النوعية جامعة المنوفية (مشرفا)

والتي منحت الباحثة بعد حوارات نقاشية درجة الدكتوراه بتقدير ممتاز مع توصية بالتداول بين الجامعات.

وانطلقت الباحثة في دراستها بعد ملاحظتها لقلة الدراسات التي تناولت مسرح محفوظ عبدالرحمن مما دفعها إلى دراسة تجربته ومن ثم تحديد مشكلة الدراسة في الكشف عن التوظيف التقني للتراث في نصوصه المسرحية لتعرض اهم التقنيات النصية المستخدمة في النصوص المسرحية عينة الدراسة, وما هي دوافع الكاتب لتوظيف التراث في نصوصه المسرحية وماهي اهم القضايا التي عرضها الكاتب في النصوص؟

وسعت الباحثة إلى الكشف عن التقنيات التي وظفها الكاتب للتراث في النصوص المسرحية عينة الدراسة, وكذلك تحليل البنية الدرامية لبعض الأعمال المسرحية عينة الدراسة, كما تكشف عن كيف استفاد الكاتب من التراث العربي في صياغة نص المسرحية ويقوم علي انتقاء عناصر من التاريخ تصلح للكتابة المسرحية كما تعرض اهم القضايا والمشكلات التي أراد الكاتب طرحها في مسرحياته.

واعتمدت الباحثة في دراستها علي المنهج السيميولوجي الذي يقوم علي دراسة العلامات التي تربط بين أجزاء النص لإنتاج المعني حيث انه يعتبر من المناهج النقدية الحديثة التي تهتم بدراسة وتحليل العلامات والدلالات التي يتضمنها النص الدرامي.

فسعت الدراسة للتعرف علي التقنيات التي تم توظيفها من التراث في مسرح محفوظ عبدالرحمن من خلال الاعتماد علي

المنهج السيميولوجي وذلك علي عينة دراسة من النصوص التي وظف بها الكاتب التراث حيث اهتم بالدراسات التاريخية وقدم من خلالها رؤية جديدة معاصرة عرض من خلالها مشكلات الواقع المعاصر في إطار تراثي فجاءت عينة الدراسة متمثلة في النصوص التالية: حفلة علي الخازوق، عريس لبنت السلطان، أحذروا، ما اجملنا، محاكمة السيدة ميم، الحامي والحرامي، السلطان يلهو، بلقيس في مملكة التيه.

كما أظهرت الدراسة, أن محفوظ عبدالرحمن أجاد توظيف التراث في نصوصه المسرحية بما اسهم في إبراز ملامح رؤيته الفنية وتشكيل أبعادها إذا اتخذ من التراث أداة تعبيرية لمعالجة قضايا المجتمع علي نحو يعزز وعي المتلقي بالواقع ويساعد علي تعميق إدراكه.

كما أظهرت أن الكاتب وظف نصوصه المسرحية للكشف عن قضايا المجتمع العربي وتحولاته المختلفة مقدما رؤية نقدية تكشف اختلالات الواقع العربي.

وكذلك أثبتت الدراسة أن توظيف المسرح الشعبي في النصوص أن هذا النوع المسرحي يشكل رافدا فنيا مهما للكاتب حيث انه يتيح له استغلال عناصره التراثية والرمزية بما يخدم بناء الموضوع وتكثيف الدلالة مثل نصوص حفلة علي الخازوق واحذروا وكذلك الحامي والحرامي.

وأوضحت النتائج أن النصوص محل الدراسة أكدت هويتها من خلال حيادها الجزئي عن النصوص المتناصة واستخدام العديد من التقنيات من بنائها الدرامي ومنها (تقنية التناص, السرد\الحكي التمثيلي، الراوي، المسرح داخل المسرح، النهاية المفتوحة, المثل الشعبي, التعبيرية, التغريب لعنصري الزمان والمكان, والمزج بين الحقيقة والوهم).

تأتي تلك الدراسة لتلقي الضوء علي تجربة محفوظ عبدالرحمن في التعامل مع التراث من خلال الكشف عن التقنيات التي اعتمد عليها في إعادة صياغته داخل النص المسرحي, وما انتجه ذلك من دلالات فنية وفكرية مما يفتح المجال أمام مزيد من الدراسات حول علاقة التراث بالكتابة المسرحية العربية واليات إعادة توظيفه.

بسمة عبد الفتاح

في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي بدورته ٣٣

«رد الجميل» قامات المسرح العربي تحتفي بمسيرة المفكر السوداني يوسف عايدابي

علي المهدي: القاهرة تجمعنا للوفاء لأحد مؤسسي الحركة الفنية

شهدت أولي الندوات الفكرية لفعاليات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، في دورته ٣٣ برئاسة الدكتور سامح مهران، جلسة استشنائية تحت عنوان" رد الجميل" ، خصصت للاحتفاء بالباحث والمفكر والمسرحي السوداني القدير الدكتور يوسف عايدابي، تكريماً لمسيرته الإبداعية الزاخرة وإسهاماته التأسيسية في المسرح والثقافة العربية.

أدار الجلسة السفير والفنان علي المهدي، وبحضور كوكبة من النقاد المسرحيين،تقدمهم الدكتور عادل حربي، والدكتور شمس الدين يونس، والمخرج حاتم محمد علي الذين توقفوا عند محطات مفصلية من تجربة العيدابي الفكرية والاكاديمية والتوثيقية.

افتتح السفير علي المهدي الندوة بعرض محبة للقاهرة مؤكداً سعادته بإقامة هذه الاحتفالية في العاصمة المصرية التي طالما احتضنت المبدعين العرب. وأشار المهدي إلى أن اختيار عنوان "رد الجميل للمؤسس يوسف العيدابي" يجسد اعترافاً عربياً مستحقاً بقامة فكرية استنارت برؤيتها فنون الأداء، وفتحت آفاقاً غير مسبوقة للمسرح العربي المعاصر.

وفي كلمته، استعرض الدكتور عـادل حـربي، الأبعاد المتعددة لشخصية العيدابي الذي جمع بين الشاعر، والمفكر، والناقد، والباحث المسرحي والسينمائي. وأوضح حربي أن العيدابي كان أحد أبرز صياغة أدبيات تيار"الغابة والصحراء" وهو التيار الذي قدم رؤية ثقافية توفق بين المكونين العربي والإفريقي للهوية السودانية.

وأضاف حربي، أن تجربة العيدابي تجاوزت التنظير إلى الممارسة التجريبية، حيث عمل على تفكيك القوالب التقليدية وتوظيف الأسطورة والطقوس الشعبية والأصـوات والأجساد لصناعة فضاء مسرحي مفتوح، كما أشار إلى شغله مناصب أكاديمية وثقافية بارزة ، من بينها عمادة المعهد العالي للموسيقى والدراما وإدارة مركز دراسات الفلكلور، مؤكداً أن رؤيته للتنوع الثقافي كانت دائماً مدخلاً للاستقرار والعدالة والتعايش

عادل حربي: العيدابي حول التراث السوداني إلى مشروع إبداعي متجدد

السلمي.

من جانبه، شدد الدكتور شمس الدين يونس، على أن البعد الأكاديمي لدى العيدابي لم يكن مجرد مناصب إدارية، بل كان مشروعاً معرفياً يهدف لربط المسرح بحركة المجتمع، وأوضح أنه منذ توليه مسئوليته بمعهد الموسيقى والمسرح، عمل على تحديث المناهج وتطعيمها بعلوم الجمال والفلسفة وتاريخ المسرح، مع الانفتاح على الخبرات الأكاديمية لجامعتي الخرطوم والقاهرة فرع الخرطوم.

ولفت يونس إلى أن تقرير التقييم الشهير الذي أعده الدكتور نبيل الألفي أشاد بـ "البنيان المعرفي المكتمل" للمعهد تحت قيادة العيدابي. كما ثمن يونس مجهودات العيدابي في كسر الفجوة بين المؤسسة الأكاديمية والفنان الشعبي، مؤمناً بأن المعرفة الحياتية الميدانية لا تقل أهمية عن النظريات الأكاديمية.

تناول الفنان حاتم محمد علي، المدير التنفيذي لمركز التنمية الإعلامية، الجانب التوثيقي في مسيرة العيدابي، مشيراً إلى أن المركز الذي تأسس عام ٢٠٠٠ أصدر أكثر من ٤٠ عنواناً مسرحياً وبحثياً أثرت المكتبة العربية.

وأعلن حاتم محمد علي، خلال الندوة عن إطلاق موقع إلكتروني جديد يضم أمهات البحوث والمخطوطات المسرحية لتكون متاحة للباحثين مجاناً، مستعرضاً تفاصيل "جائزة الدكتور يوسف عايدابي للبحث المسرحي" التي أطلقها المركز لدعم شباب الباحثين

حاتم محمد علي: إطلاق موقع إلكتروني وتوثيق ذاكرة المسرح السودادني

يوسف العيدابي: الشارقة منحتني مساحة للعمل والإبداع... وحاكمها جعل الثقافة مشروعاً حقيقياً

وتحفيزهم على التنقيب في تاريخ المسرح السوداني

شهادة العيدابي: الشارقة ومصر والسودان.. ومسئولية الفن في ختام الندوة، أعرب الدكتور يوسف العيدابي عن عمق امتنانه لدعم رئيس المهرجان الدكتور سامح مهران، معتبراً هذا التكريم تكريماً للثقافة السودانية برمتها ووجـه تحية خاصة لمصر التي استلهم عن علومها وفنونها الكثير، وللشارقة التي وصفها ببلده الثاني.

وتوقف العيدابي عند تجربته في الشارقة والعمل تحت قيادة الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، مشيداً برؤيته الثقافية وتواضعه، ما قدمه من تمكين حقيقي للمثقفين العرب من خلال الهيئة العربية للمسرح، واختتم العيدابي كلمته بتأكيد فلسفي مفاده أن" المسرح مسئولية قبل أن يكون ممارسة" وأن الخيال والفكر قادران دوماً على كسر أطر التنظير القوية وصناعة آفاق فنية متجددة.

وفي مداخلة تحدث الكاتب المسرحي وأمين عام الهيئة العربية للمسرح إسماعيل عبدالله عن الدكتور يوسف العيدابي، خلال ندوة "رد الجميل" التي أقامها مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي بدورته ٣٣، احتفاء به، حيث وصفه بـ"الأيقونة الإنسانية" مؤكداً أن الحديث عن تجربته لا يكتمل عند حدود السودان.

وأوضـح إسماعيل عبدالله، أن عايدابي سخر فكره وسنوات من عمره لخدمة أبناء الإمـارات ومثقفيها، مشيراً إلى أن بداياته في الإمارات كانت من خلال عمله في جريدة "الخليج" خلال مطلع ثمانينيات القرن المـاضي، حيث أصبح أحد أهم الأصـوات الصحفية والثقافية في الدولة.

وأضاف، أن الدكتور يوسف عيدابي، كان يمتلك قدرة خاصة على اكتشاف المواهب، حيث أسهم في تقديم عدد كبير من الشعراء والروائيين والأسـماء الأدبية الشابة.

وأشار عبدالله، إلى أن علاقته بعايدابي لم تكن مجرد علاقة مثقفين،بل امتدت إلى علاقة الأب والمعلم والموجه، مؤكداً أنه احتضن الأجيال الجديدة ورعاها رعاية أبوية، وكان يجوب بسيارته أنحاء الإمـارات، حاملاً معه اهتمامه بالمثقفين والمبدعين،إلى جانب دوره كأستاذ ومعلم ومدافع شرس عنهم.

وتوقف إسماعيل عبدالله أمام إسهامات عايدابي في الحياة الثقافية الإماراتية، مشيراً إلى دوره في تأسيس معرض الشارقة الدولي للكتاب، مؤكداً أنه بيته كان مفتوحاً للجميع، أشبه "مضافة" تجمع المثقفين والمبدعين.

وأضاف، أن عايدابي لم يبخل يوماً بالكتب والمعرفة، وكـان يمد الشباب بالكتب التي يحصل عليها من المعرض، مؤكداً اعتقاده بأنه كان يدفع ثمن كثير منها من ماله الخاص، إيماناً منه بأنه المعرفة والقراءة حق يجب أن يصل إلى الأجيال الجديدة,

وأكد إسماعيل عبدالله أن يوسف عايدابي لم يكن مجرد مثقف أو أكاديمي، بل كان معلماً ومربياً وراعياً للأجيال، ترك أثـراً إنسانياً وثقافياً عميقاً في الحياة الأدبية والفنية الإماراتية.

تغريد حسن

شمس الدين يونس: مشروع أكاديمي يكسر العزلة بين الجامعة والمجتمع

الإعداد المسرحي..

أزمة تأليف أم عجز عن مواكبة الواقع؟

من ضمن الملاحظات التي أشارت إليها لجنة تحكيم المهرجان القومي للمسرح المصري، أن معظم العروض المشاركة اعتمدت على الإعداد عن نصوص مسرحية أجنبية وروايات مصرية وعالمية، وبلغت نسبة هذه الأعمال ٦٦٪ من إجمالي العروض المقدمة، وهو ما يفتح بابًا واسعًا للتساؤل حول أسباب تصاعد ظاهرة الإعداد وهيمنتها على المشهد المسرحي.

فلماذا يلجأ معظم المخرجين إلى إعادة تدوير مسرحيات عالمية أو تمصيرها؟ هل يعود الأمر إلى أزمة حقيقية في الكتابة المسرحية، أم إلى صعوبة العثور على نصوص جديدة تواكب حساسيات الإخراج المعاصر؟ أم أن الخوف من مقص الرقابة والخطوط الحمراء يدفع بعض المخرجين إلى الاحتماء بالنصوص الأجنبية وتمرير رؤاهم من خلالها؟

والسؤال الأهم: إلى أي مدى يؤثر هذا الاتجاه على حضور المؤلف المسرحي المصري، وعلى هوية المسرح، ومستقبل النشاط المسرحي نفسه؟

وللوقوف على أسباب هذه الظاهرة، استعنا بعدد من الكتاب والنقاد والمخرجين، لرصد أبعادها المختلفة.

إيمان عبد العزيز

أبو الحسن سلام، أستاذ علوم المسرح بجامعة الإسكندرية: الإعداد المسرحي إبداع على الإبداع وليس استسهالًا

يرى الناقد المسرحي د. أبو الحسن سلام أن اعتماد بعض عروض شباب المخرجين المشاركين في المهرجان القومي للمسرح على الروايات يمكن أن يمثل منهجًا مهمًا في الإعداد، باعتباره «إبداعًا على الإبداع»، شريطة أن يستند إلى وعي حقيقي بمفهوم الإعداد وضروراته.

ويوضح أن للإعداد مسارين أساسيين؛ أولهما تحويل شعرية النوع الأدبي إلى شعرية العرض المسرحي، أي نقل النص من نظرية الأدب إلى نظرية الدراما، ثم إعادة صياغته على يد المخرج وفق رؤيته الإبداعية. وهذا المسار، في رأيه، يكرّم الرواية ويفعّل مخيلة شباب المسرح، ويجسد التكامل المنشود بين الأدب والفنون، كما حدث تاريخيًا في انتقال المسرح الغربي إلى العربية عبر ترجمات كبار الأدباء.

أما المسار الثاني، فيرتبط بضرورات العرض، من خلال تحليل المخرج لبنية النص وحذف ما لا يخدم الدراما من عناصر وصفية لا تقوم على الفعل ورد الفعل. ويشير سلام إلى حذف المخرج جمال ياقوت شخصية «د. رانك» من «بيت دمية» نموذجًا لذلك، مستشهدًا بملاحظة سعد أردش له قبل العرض وبعده: «فين د. رانك؟» وفق ما أورده

ياقوت نفسه.

ويضيف أن الإعداد الدراماتورجي الحقيقي قد ينتهي إلى خطاب مغاير للنص الأصلي، مترجمًا كان أو عربيًا، بشرط أن تفرض الضرورة الدرامية هذا التغيير وأن يتسق معه بناء العرض. ومن ثم فالإعداد، في جوهره، خبرة وممارسة وذائقة تستند إلى مرجعيات فلسفية وإجتماعية وأنثروبولوجية وسيكولوجية، وتتطلب مخرجًا يمتلك موهبة «الكتابة على الكتابة».

ويحذر سلام من تحول اللجوء إلى النصوص المعدة إلى مجرد «موضة» أو استسهال ناتج عن ضعف

القراءة والخلفية المعرفية بالمفاهيم المسرحية، مؤكدًا أن الإعداد حين يفتقد الضرورة الفنية والإبداعية قد يتحول إلى وسيلة للتربح من جهد المعد والمخرج، بدلًا من أن يكون إضافة حقيقية إلى النص والعرض.

د. أسامة أبو طالب، أستاذ الدراما والنقد بأكاديمية الفنون: لا أزمة في الكتابة.. والاستسهال يحول النصوص إلى قصاصات مسرحية

أكد الدكتور أسامة أبو طالب، الناقد المسرحي، أن الكتاب المسرحيين الجدد موجودون باستمرار، وأن إسهاماتهم لا تتوقف، مشيرًا إلى أن هناك عددًا من المبدعين الذين قدموا أعمالًا جيدة، حصل بعضهم على فرصته بينما لا يزال آخرون ينتظرون، وهو ما يؤكد عدم وجود أزمة حقيقية في الكتابة المسرحية المصرية.

وأوضح أن تزايد اللجوء إلى ما يسمى بـ«الإعداد» يرجع في جانب منه إلى خلط بين مفاهيم التمصير والتعريب والإعداد والدراماتورجيا، مؤكدًا أن الدراماتورجيا علم له أصوله، ولا يصح اختزالها في مجرد تغيير أو اختصار النص الأصلي.

وأشار إلى أن الاستسهال والاستعجال يدفعان بعض المشتغلين بالمسرح إلى التعامل مع النصوص القائمة بصورة تفرغها من قيمتها، سواء بتغيير معالمها أو اختصارها أو تمويه مصادرها، معتبرًا أن بعض هذه الحالات تصل إلى تقديم أعمال مقتبسة دون الإشارة بوضوح إلى أصحاب النصوص الأصلية.

وانتقد ظاهرة الاستيلاء على أعمال قائمة وإعادة صياغتها بصورة سطحية، مؤكدًا أن النتيجة تكون أحيانًا مجرد «قصاصات مسرحية» لا ترقى إلى مستوى النصوص الكبيرة، مشددًا على أن الإعداد الحقيقي يحتاج إلى معرفة ودراسة، وليس إلى الاختصار والاستسهال.

ولفت إلى أن الاتجاه نحو تقديم نصوص مختصرة بدلًا من الأعمال المسرحية المتكاملة يؤدي إلى تراجع مستوى العروض، ويخلق مناخًا من الاستعجال لا يتيح إنتاج أعمال تمتلك العمق الفني والفكري المطلوب.

واختتم بالتأكيد على أن النهوض بالمسرح يتطلب إسناد العمل إلى أصحاب الكفاءة والعلم والضمير،

وإتاحة الفرصة للمبدعين الحقيقيين، واحترام حقوق أصحاب النصوص، والعودة إلى العمل الجاد الذي يقدم نصوصًا وعروضًا ذات قيمة.

د. محمد حسن عبدالله، أستاذ النقد الأدبي الحديث: رعاية المواهب وإتاحة الفرص أساس اكتشاف المبدعين

أشار إلى أن المؤلف المسرحي المتميز يمثل استثناءً، موضحًا أن الموهبة الحقيقية تحتاج إلى مجموعة من الظروف الخاصة، سواء لدى المبدع نفسه أو في المناخ الثقافي والإنساني والسياسي والاجتماعي المحيط به.

وأكد أن تراجع الإبداع واللجوء إلى التطوير والتمصير والتعريب يرجع إلى عدة أسباب، أبرزها ضحالة التدريس وتراجع الاهتمام برعاية المواهب والكوادر الجديدة، وعدم منحها الفرص الكافية للنمو والثقة بقدراتها الإبداعية.

وأشار إلى أن التقويم النقدي للإنتاج الإبداعي يمثل عنصرًا أساسيًا في رعاية الأقلام والمواهب الجديدة، مؤكدًا أن الموهبة لا تنشأ من فراغ، وإنما تعتمد كل مادة إبداعية بالضرورة على مادة سابقة، وأن المناخ الثقافي والاجتماعي له أهمية كبيرة في رعاية المواهب.

وأوضح أن المبدع عندما يقدم عملًا مبشرًا لا ينبغي أن يُطلب منه الكمال، لأن الكمال في الإبداع مسألة نسبية وصعبة، وحتى كبار الكتاب لا يقدمون أعمالًا كاملة طوال الوقت، وإنما قد تبرز جودة استثنائية في عدد من أعمالهم.

وأكد أن رعاية المواهب تحتاج إلى الصبر وإتاحة الفرص والمتابعة النقدية، مشيرًا إلى أن المشاركة في المهرجانات، وإقامة المسابقات، وإعلان الجوائز، وإتاحة النشر في وسائل الإعلام المطبوعة والمسموعة والمرئية، كلها وسائل تعزز المنافسة وتشجع على الإبداع والإجادة، كما تتيح قياس أوجه الصواب والخطأ في الأعمال المقدمة.

ولفت إلى أن الكاتب الكبير لا يظهر بصورة مفاجئة، وإنما يُستنبط من بين عدد كبير من المواهب، مؤكدًا أن صناعة المبدعين تحتاج إلى رعاية أعداد كبيرة من المواهب حتى تظهر بينها قدرات متميزة قادرة على إثراء المشهد الثقافي.

وأشار إلى أن المخرج المسرحي المتميز يحتاج إلى مساحة من الاستقلال والحرية الإبداعية، إلى جانب المناخ الذي يساعده على تقديم رؤيته الفنية، مؤكدًا أن نجاح المنتج الإبداعي واستمراره يرتبطان بثقافة المبدع، ووجود مجتمع مرحب بالإبداع، ودعم المؤسسات لأعمال المبدعين وإتاحة الفرصة لاستقبالها وانتشارها.

وأوضح أن للمبدع جذورًا راسخة في المجتمع المحلي، وأن ارتباطه ببيئته وإحساسه بها يمثلان عنصرين مهمين في استمرار تجربته، إلى جانب توفير وسائل التواصل والنشر التي تساعد على انتشار الإبداع والتأكيد على استمرار حضور المبدعين في مصر والعالم العربي.

واختتم حديثه بالتأكيد على أن رعاية المواهب الجديدة، وإتاحة الفرص أمامها، وتوفير المناخ الثقافي والاجتماعي الملائم للإبداع، إلى جانب المتابعة النقدية والمنافسة، تمثل الطريق الحقيقي لاكتشاف المبدعين وصناعة أجيال جديدة من الكتاب والمبدعين القادرين على إثراء المشهد المسرحي والثقافي.

الكاتب والناقد أحمد عبد الرازق أبو العلا: أزمة الإعداد مسؤولية مشتركة بين المؤلف والمخرج والإنتاج والرقابة

أوضح الكاتب والناقد أحمد عبد الرازق أبو العلا أن القضية تتعلق بأطراف العملية الإنتاجية،

المؤلف، المخرج، جهة الإنتاج، العوامل الخارجية، ولكل طرف منها دوره في الأزمة التي أشارت إليها لجنة تحكيم المهرجان القومي، مؤكدًا أن الأعمال المشاركة من اختيار لجان متعددة وجهات إنتاج متعددة أيضًا.

وأشار إلى أن المؤلف، منذ سنوات وليس اليوم فقط، تخلى عن دوره في معالجة قضايا الواقع، وترك تلك المهمة للدراما التلفزيونية التي اجتذبت اهتمام الجماهير، التي لم تجد فيما يقدم على خشبة المسرح ما يعبر عنها وعن قضاياها، مؤكدًا أن المسرح فن جماهيري.

وأوضح أن كثيرًا من المؤلفين ذهبوا إلى التراث يعالجون من خلاله موضوعات نجح بعضها في الإسقاط على الواقع، ولم ينجح معظمها في تحقيق ذلك، مضيفًا أن قراءة النصوص الجديدة تكشف أنها في معظمها ضعيفة البناء، سطحية المعالجة، وربما سبقت فيها الفكرة كل ما يتعلق بالاهتمام برسم الشخصية، واستحضار الحدث، والعمل على تصاعد الصراع الذي تتحقق به الدراما التي لم تعد موجودة في معظمها.

وأضاف أن الأجيال الجديدة من المؤلفين، حتى هؤلاء الذين يستعان بنصوصهم في بعض العروض، لا يقرأون، موضحًا أن المقصود بالقراءة هنا القراءة الشاملة الواعية، لأن كاتب المسرح ينبغي عليه أن يكون ذا ثقافة موسوعية.

أما عن المخرج، فأشار إلى أن معظمهم لا يعرفون

وظيفة المخرج الحقيقية التي تعتمد على شقين؛ أحدهما فني والآخر إداري، فيتركون لجهات الإنتاج حرية التدخل في المنتج بما يؤدي إلى تشويهه، حتى إن مفهوم التفسير لديهم اختلط بمفهوم الدراماتورجيا.

وأوضح أن عدم رغبة المخرجين في إعمال الخيال لتقديم رؤية مغايرة عن الرؤى السابقة لنفس الأعمال التي يختارونها، يجعلها تأتي، للأسف، متشابهة، وربما يشوبها الاقتباس، كما يلهثون وراء النص الذي سبق حصوله على جوائز ليقدموه، ومن هنا يأتي التكرار.

وأوضح أن العنصر الثالث هو جهات الإنتاج، مشيرًا إلى أن تلك الجهات لم يعد يعنيها جودة المنتج بقدر ما يعنيها توفير الميزانيات، فدفعت المخرج هنا للقيام بإعداد النص الجاهز القديم الذي لن يحصل صاحبه على أجر، ليقوم بإخراجه نظير تنازله هو الآخر عن أجر الإعداد، مؤكدًا أن تلك السياسة والإعداد الذي وافقت عليه وساندته أثرت على المنتج المسرحي سلبًا.

وأكد أن هذا الأمر جعل العمل يبتعد عن الجمهور الذي انصرف عنه؛ لأنه لم يشعر بنفسه ولا بمشاكله في العروض التي يشاهدها، موضحًا أن جهات الإنتاج لديها نصوص جيدة وصالحة تمامًا للتقديم على خشبة المسرح، ولكنها لا تقدمها توفيرًا للنفقات، أو لأسباب يدخل بعضها في العنصر الرابع الذي أشار إليه والمتعلق بهذه القضية.

واختتم الكاتب والناقد أحمد عبد الرازق أبو العلا حديثه بالإشارة إلى أن من العوامل الخارجية الرقابة التي تتدخل بشكل سافر، وتمنع نصوصًا من الممكن بها النهوض بمسرحنا، وتشجيع الكتاب على ممارسة التأليف انطلاقًا من حرية التعبير، التي بدونها لن يتحقق التطوير والتغيير الذي ندعو إليه.

وأكد أن كل طرف من تلك الأطراف يضع مبررات يحاول بها إعفاء نفسه من المسؤولية، ولكن الواقع يتطلب تضافر جهود جميع الأطراف للنهوض بمسرحنا، ومواجهة تلك المشكلات مواجهة حقيقية؛ ليعود المسرح إلى الجماهير مرة أخرى.

د. محمد عبدالله حسين «البرنس»، أستاذ النقد والأدب الحديث بكلية دار العلوم: المسرح لا يعاني من أزمة كتابة.. وإنما من أزمة ضمير

أشار د. محمد عبدالله حسين البرنس، أستاذ النقد والأدب الحديث بكلية دار العلوم، إلى أن ظاهرة إعداد النصوص المسرحية عن أعمال أجنبية أو مترجمة قديمة قدم المسرح في مصر والوطن العربي، لكنها زادت في الفترة الأخيرة بشكل لافت للنظر، موضحًا أن ذلك يرجع إلى عدة أسباب.

وأوضح أن من أبرز هذه الأسباب وقوع معد النص في غرام النص الأجنبي، فيقوم بتحويله وتمصيره، أو يتدخل في النص المترجم ويعيد صياغته وفق رؤيته، مشيرًا إلى أن الأمر لا يخلو أحيانًا من سوء نية نتيجة الاستعجال أو سرعة الحصول على المقابل المادي، فيستسهل المعد الأمر ويسطو على النص الأصلي أو المترجم ويغيره بصورة كبيرة.

وأكد أن بعض المعدين يلجأون إلى نصوص أخرى بهدف التحايل على مقص الرقيب، فيذكر أنها إعداد عن مسرحية معينة، مؤثرًا السلامة وتجنب الرقابة.

وأوضح أن القول بوجود أزمة في الكتابة المسرحية غير صحيح، مؤكدًا أن هناك تخمة من النصوص المحترمة لكتاب محترمين من أجيال مختلفة، بداية من السلاموني ويسري الجندي، رحمهما الله، ودرويش الأسيوطي، أطال الله عمره، وصولًا إلى الجيل التالي الذي يضم محمد عمار، وطنطاوي عبدالحميد، وأشرف عتريس، وسعيد حجاج، وإبراهيم الحسيني، وصفاء البيلي، وبكري عبدالحميد، ومحمود عقاب، وغيرهم كثير.

وأشار إلى أن هناك تخمة من الأعمال الجيدة التي يجب أن تأخذ فرصتها على خشبات المسارح، موضحًا أن المشكلة تتمثل في صناعة أزمة من لا أزمة، وأن من أهم أسباب ذلك العلاقات الشخصية بين مخرج العرض ومعد أو مؤلف النص، وما ينتج عنها من تبادل للمصالح.

واختتم د. محمد عبدالله حسين البرنس حديثه بالتأكيد على أن المسرح لا يعاني من أزمة كتابة، وإنما يعاني من أزمة ضمير.

الناقد جرجس شكري: غياب النص المصري يهدد ذاكرة المسرح ويحول المهرجان القومي إلى «أجنبي»

أشار الناقد جرجس شكري إلى أن لجوء المخرجين إلى النصوص الأجنبية لا يقتصر على الشباب فقط، بل يشمل أيضًا الأجيال الأكبر سنًا، سواء من خلال الروايات أو المسرحيات العالمية، مؤكدًا أن هذا الأمر يرجع إلى أسباب عديدة، وليس من بينها أزمة الكتابة وحدها.

وأوضح أن من بين الأسباب أحيانًا الخوف من الرقابة المشددة على النصوص المصرية، وما تفرضه من محاذير وخطوط حمراء، إلى جانب أن معظم نصوص كبار الكتاب وكلاسيكيات المسرح المصري لا تمتلك وزارة الثقافة حقوق عرضها، مستشهدًا بأعمال توفيق الحكيم، ومحمود دياب، ونعمان

عاشور، وألفريد فرج وغيرهم.

وأشار إلى أن أزمة الحصول على حقوق النصوص ظهرت بوضوح في واقعة نص «بير السلم» لسعد الدين وهبة مع المخرج سمير العصفوري، موضحًا أنه بعد فشل البيت الفني للمسرح في التعاقد مع الورثة، اضطر المخرج إلى تغيير النص.

وأكد شكري أن طغيان النصوص المسرحية والروايات الأجنبية على عروض المهرجان القومي للمسرح ليس ظاهرة جديدة أو مرتبطة بدورة واحدة، وإنما تكرر في دورات سابقة وكذلك في مهرجانات أخرى، ومنها مهرجانات قصور الثقافة. وذكر أنه سبق أن حذر في الدورة الثانية عشرة من غياب المؤلف المسرحي المصري عن المهرجان القومي، حيث جاءت المشاركة من خلال تسعة نصوص، أربعة منها لنصوص مؤلف واحد، بينما جاءت باقي العروض من النصوص الأجنبية المعدة عن مسرحيات أو روايات، معتبرًا أن المفارقة تكمن في أن تلك الدورة حملت اسم محمود دياب دون تقديم أي نص له.

وأكد أن غياب المؤلف المصري يعني غياب قضايا الواقع وأسئلة اللحظة الراهنة، كما يؤثر في وعي المسرحيين والجمهور، ويؤدي إلى ابتعاد الجمهور عن المسرح، لأنه لن يجد نفسه وقضاياه في هذه العروض.

وأضاف أن غياب نصوص المسرح المصري يمثل تدميرًا للذاكرة المسرحية لدى الأجيال الجديدة، مطالبًا قطاع المسرح بوزارة الثقافة بدراسة المشكلة بكل مؤسساته، وتشجيع الشباب على تقديم نصوص مصرية لمسرحيين مصريين من أجيال مختلفة.

واختتم جرجس شكري تحذيره بالتأكيد على ضرورة الحفاظ على حضور النص المصري، حتى لا يتحول «المهرجان القومي للمسرح المصري إلى المهرجان القومي للمسرح الأجنبي».

الكاتبة د. صفاء البيلي: إعادة تدوير النصوص تهدد الإبداع وتفقد المسرح هويته

أشارت الكاتبة د. صفاء البيلي إلى أن أزمة العلاقة بين المؤلفين والمخرجين أعمق من مجرد خلاف حول اختيار النصوص، موضحة أنها تدرك هذه المشكلة

منذ سنوات، ولم تنتبه إليها فقط بعد إشارة لجنة تحكيم المهرجان القومي للمسرح إلى وصول نسبة الإعداد عن نصوص أجنبية وروائية إلى ٦٦٪ من إجمالي العروض المشاركة، مؤكدة أن النسبة قد تكون أكبر إذا تم النظر إلى مجمل الإنتاج المسرحي على مدار العام، خاصة عروض الثقافة الجماهيرية بمختلف شرائحها ومستوياتها.

وأكدت أن هذا الاعتماد المفرط على إعادة تدوير النصوص يكشف عن أزمة بنيوية مركبة في المشهد المسرحي الراهن، ويطرح سؤالًا جوهريًا حول ما إذا كان المسرح يعاني بالفعل من أزمة كتابة حقيقية، أم أن الأمر يتعلق بحالة هروب من مواجهة الواقع بتعقيداته المختلفة.

وأوضحت البيلي أن المخرجين الشباب قد يكونون معذورين في بعض الأحيان، مشيرة إلى وجود شح حقيقي في النصوص المسرحية المعاصرة التي تتعامل بانفتاح مع تقنيات دراماتورجيا العرض الحديث، وتتجاوز السطحية والتقريرية والمباشرة، وهو ما يدفع بعض المخرجين إلى الابتعاد عنها.

وفي الوقت نفسه، شددت على أنها لا تعفي المخرجين الشباب من المسؤولية، موضحة أن كثيرًا منهم يفتقرون إلى الرؤية ويعانون من عدم القدرة على الاشتباك الخلاق والعميق مع الأسئلة الملحة للواقع المصري والعربي، فيلجأون إلى الأعمال المترجمة ويعيدون تقديمها كيفما اتفق.

ولفتت إلى أن الواقع شديد التعقيد والتناقض، وأن تفكيكه ومساءلته وتحويله إلى دراما حية من لحم ودم يتطلب من الكاتب شجاعة فكرية وجهدًا بحثيًا لا يقل عن جهد المخرج، وهو ما يدفع البعض إلى النصوص الجاهزة التي سبق اختبارها وتقديمها للجمهور، لضمان النجاح وتقليل فرص المخاطرة باختيار أعمال جديدة، إلى جانب ضمان رضا النقاد الذين لا يجدون صعوبة في الكتابة عن أعمال سبق تناولها ومناقشتها عشرات المرات محليًا وعربيًا وعالميًا.

وأشارت البيلي إلى أن القيود الرقابية تفرض على الكاتب، وبالتبعية بقية صناع العرض المسرحي، مناخًا من التوجس والخوف يصل أحيانًا إلى حد الذعر، الأمر الذي يجعل المخرج يلجأ في كثير من الأحيان إلى التمصير أو إسقاط النصوص الكلاسيكية العالمية لتصبح بمثابة قناع آمن يستطيع من خلاله تمرير أفكاره أو بعضها دون صدام مباشر مع السلطة، حتى لو كانت سلطة الجمهور.

وأكدت، رغم ذلك، رفضها أن تتحول الرقابة إلى شماعة لتعليق الأخطاء وتبرير العجز، مشيرة إلى أن أكثر النصوص روعة وبراعة وتعبيرًا عن واقعها هي تلك التي كتبها أصحابها في أصعب الظروف، واستطاعت التحايل على القيود من خلال الرمز والمجاز والاشتغال على الجوهر الإنساني.

واستشهدت بأعمال يسري الجندي، ومحمد أبو العلا السلاموني، ومحمد سلماوي، وصلاح عبد الصبور، وسعد الله ونوس، وميخائيل رومان وغيرهم من أجيال الوسط والشباب، مؤكدة أن الأزمة في جوهرها تتعلق بالأدوات والتقنيات الفنية، وليست مجرد خوف من الرقابة.

وأوضحت أن اللجوء إلى الإعداد أو التمصير يمثل كارثة على المؤلف الأصيل وعلى الواقع المسرحي، لأنه يقضي على نبتة الإبداع من جذورها، ويؤدي إلى ضياع الهوية الوطنية وغياب صوت الناس، فلا تعود هناك كتابة تعبر عن همومهم ومشكلاتهم وأحلامهم وطموحاتهم، لتصبح جميع الأصوات متشابهة بلا لون أو طعم أو رائحة.

وأشارت إلى أن المشكلة تكمن كذلك في نهم بعض المخرجين، وبخاصة الشباب، إلى القيام بكل أدوار العرض، موضحة أنهم يريدون أحيانًا أن يكونوا كتابًا

وممثلين ومخرجين وصناعًا للصورة البصرية، معتبرة أن تحول المسرح إلى «مسرح المخرج» ينفي العناصر الأخرى أو يسلبها قدرتها على صناعة قاعدة إبداعية عريضة.

وأكدت أن هذا الوضع لا يصيب الكتاب وحدهم بالإحباط، وإنما يمتد إلى بقية صناع العمل المسرحي، نتيجة إغلاق بعض المخرجين الأبواب أمام نصوصهم، ليدور الجميع في دائرة مفرغة من الأفكار والرؤى والعروض المجترة.

واختتمت الكاتبة د. صفاء البيلي بالتأكيد على أنها لا ترفض الدراماتورجيا أو الإعداد أو ما يسمى «الكتابة على الكتابة»، بشرط أن يقوم الدراماتورج أو الكاتب بالإعداد المسرحي عن وسيط آخر غير مسرحي، مثل القصة أو الرواية أو الأغنية أو القصيدة.

وأوضحت أن الإعداد له أصوله وفنياته، وليس مجرد تمصير أو اختصار لمجموعة من الأحداث والشخصيات، مؤكدة أن الإعداد الجيد يجب أن يتبنى رؤية فكرية تخلق نصًا محملًا بالرؤى، ويشتبك مع الواقع ويتجادل معه، لا أن يتحول إلى ملجأ للهروب من ألم الاشتباك مع أوجاع الناس وقضاياهم.

المخرجة عبير علي: الحساسية الجديدة في الإخراج تحتاج نصوصًا مختلفة وفرصًا أكبر للكتاب الجدد

أكدت المخرجة عبير علي أن الاستعانة بالروايات والقصص القصيرة في المسرح أمر متعارف عليه

على مدار تاريخ المسرح، ولا يرتبط بالضرورة بأزمة في الكتابة، وإنما قد تكون الفكرة جذابة وملهمة للمخرج، فيرغب في العمل عليها.

وأوضحت أن إعادة كتابة النص المسرحي، سواء من خلال استلهامه أو أخذ أجزاء منه أو تفكيكه وإعادة تشكيله وفق بنية دراماتورجية جديدة، تنطلق من امتلاك المخرج أو الكاتب رؤية يرغب في التعبير عنها، ورؤيته أن البنية الدرامية الأصلية للنص قد لا تحقق هذه الرؤية، رغم جودة فكرته، ليصبح النص نقطة انطلاق لتجربة جديدة، معتبرة أن ذلك يمثل شراكة في الكتابة.

وأشارت إلى أن الكاتب الجديد قد يواجه صعوبة في تقديم أعماله وإنتاجها، خاصة إذا كان غير معروف، موضحة أن المخرج المعروف غالبًا ما يفضل العمل مع الأشخاص الذين اعتاد التعاون معهم، مع وجود حالات تلعب فيها الصدفة دورًا في اكتشاف المواهب الجديدة.

وأضافت أن هناك حساسيات جديدة في الإخراج تحتاج إلى نصوص مبنية بشكل مختلف وأفكار مطروحة بصورة مغايرة، موضحة أن النص التقليدي القائم على الفكرة الواحدة والصوت الواحد قد لا يحقق دائمًا طموحات بعض المخرجين في المشهد المسرحي والدرامي المعاصر.

وأكدت أن المخرجين أصبحوا أحيانًا يعيدون كتابة النصوص بأنفسهم، أو يستعينون بكتاب جدد لإعادة الاشتغال على نصوص عالمية، بما يتيح تقديم رؤى جديدة ومختلفة.

واختتمت المخرجة عبير علي حديثها بالتأكيد على أن كثافة النشاط المسرحي واستمراريته يمكن أن تسهم في ظهور تجارب متنوعة، موضحة أن الاستمرارية تصنع ما يمكن تسميته بـ«المصفاة الطبيعية»، التي تساعد مع مرور الوقت على تراجع الأعمال الأضعف وبروز الأعمال الجيدة وتطورها.

كما أشارت إلى أهمية دعم الكتاب وإتاحة فرص الظهور أمامهم، مشيدة بتجربة الأستاذ محمد رياض في إعادة إنتاج النصوص الفائزة، معتبرة أن ذلك يمثل محاولة لفتح المجال أمام الكتاب الجدد والكتاب المميزين.

الكاتب والسيناريست ممدوح فهمي: مسرحنا وفقدان الهوية.. أين أعمال مبدعينا؟

أشار الكاتب والسيناريست ممدوح فهمي إلى أنه لابد في البداية من التوضيح بأننا لسنا معارضين لعرض الأعمال المسرحية العالمية على اختلاف مدارسها وتنوع أفكارها، فهي رافد له مكانته واعتباره في رحلة أبو الفنون.

وأكد فهمي أنه رغم تلك القناعة، فمن اللافت للنظر ومنذ عقود أن هناك إصرارًا على تقديم تلك الأعمال على مسارحنا تحت مسميات عدة بين التمصير والإعداد والدراماتورج وغيرهم، في تجاهل، مقصود أو غير مقصود، للإبداع المصري الأصيل الذي أسس له يعقوب صنوع وسليم النقاش وسلامة حجازي والريحاني والكسار والحكيم ويوسف إدريس ونعمان عاشور ولطفي الخولي ورشاد رشدي وسعد وهبة وغيرهم من أعلام الكتابة للمسرح.

وأوضح أن ما تبقى منهم من أحياء متحققين لا يسمع عنهم للأسف، لغياب أعمالهم عن العروض المسرحية، ولم يشفع لهم، لشديد الأسف، تقدير النقاد عند مناقشة إصداراتهم.

ولفت إلى أن البعض يقول إن القائمين على اختيار الأعمال يفضلون العالمية عن المحلية تحسبًا لدور الرقابة، مؤكدًا أن هذا مردود عليه، فالأعمال لا تنفذ إلا بعد الحصول على التراخيص اللازمة، سواء كانت أجنبية أو محلية، بجانب أن الكاتب المحلي

أكثر وعيًا بثقافة مجتمعه، وأكثر قربًا من قضاياه، وأكثر فهمًا لطرق إقناعه والتحاور معه.

وأشار فهمي إلى أنه أمام هذه الظاهرة التي أشارت إليها لجنة التحكيم الموقرة لمهرجان المسرح المصري في دورته الأخيرة، يتبادر سؤال: هل سنظل معتمدين على الأعمال الأجنبية لدرجة «تدوير» ما فقد صلاحيته منها في «معامل المسميات» لطرحه من جديد؟

وأضاف متسائلًا: وسؤال آخر: أين مسرحنا المصري في ضوء أن مسارح العالم تعرف هويتها بأعمال مبدعيها؟ أين أعمال مبدعينا؟ أين عروض تجارب شبابنا الواعد قبل أن يصاب باليأس والإحباط؟

واختتم الكاتب والسيناريست ممدوح فهمي حديثه متسائلًا: أين؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟

الكاتب المسرحي والروائي د. السيد فهيم: هيمنة الإعداد المسرحي تهدد حضور النصوص المصرية الأصيلة

أكد الكاتب المسرحي والروائي د. السيد فهيم أن الإعداد المسرحي عن وسيط أدبي آخر، كالرواية أو القصة القصيرة، ليس بدعة جديدة على الحركة المسرحية، مشيراً إلى أن كثيراً من المخرجين، خاصة المهتمين بالقراءة الواعية والاطلاع على الأدب المحلي والعالمي، تعجبهم فكرة أو خط درامي في هذه الأعمال، فيتحمسون لمسرحتها، وهو حقهم بلا شك، كما أن ذلك يساهم بشكل كبير في إثراء الحركة المسرحية.

وأشار إلى أن الأمر نفسه يحدث مع المؤلفين، وإن كان بصورة أقل من المخرجين، موضحًا أن حافز الكتابة لدى المؤلف ذاتي وداخلي بالدرجة الأولى، ولذلك يفضل الكاتب الاستعانة بأفكاره وتجاربه الشخصية والتعبير عن همومه وقضاياه، ما لم يُطلب منه العمل على إعداد نص عن مصنف آخر. وفي هذه الحالة يكون العرض مشروعًا مشتركًا بين المخرج المتحمس للفكرة والمؤلف المُعِد، لافتًا إلى أن تاريخ المسرح المصري يضم تجارب كثيرة من هذا النوع حققت نجاحًا كبيراً.

وأكد فهيم أن هذه التجارب تظل خاصة ومهمة وتضيف إلى الحركة المسرحية، لكن المشكلة تبدأ حين يصبح الإعداد هو السمة الغالبة، بينما تغيب النصوص المسرحية الأصيلة، معتبراً أن ذلك مؤشر غير منصف لكتاب المسرح المصري، ولا يعني ندرة النصوص أو حتى قلتها، فهناك كتاب مسرح معاصرون لهم بصمة وتجارب ناجحة.

وأوضح أن إغفال نصوص هؤلاء الكتاب في الإنتاج المسرحي قد يؤدي إلى «كبوة عظيمة» وصدع في تتابع أجيال كتاب المسرح، نتيجة عزوف الشباب عن تقديم إبداعهم الأصيل المعبر عن جيلهم وقضاياهم، بالشكل نفسه الذي أتيح للأجيال السابقة.

وأشار إلى أن لجوء المخرجين إلى النصوص المعدة أو حتى النصوص المترجمة ربما يكون دربًا من تحقيق الذات، أو هروبًا من ملاحظات الرقابة التي باتت، بحسب وصفه، سيفًا مسلطًا على كل قلم جاد يناقش قضايا المجتمع، وربما يكون الأمر مرتبطًا أيضًا بهوس المهرجانات والجوائز العالمية والعربية.

وأكد أن كل هذه العوامل تتشابك بصورة أو بأخرى فيما آل إليه حال المسرح المصري من تغريب وتشويه، موضحًا أن كلمة «تشويه» لا يقصد بها التقليل من قيمة الإبداع أو إهدار قدر المبدعين، وإنما هي توصيف لمسرح يقدم للجمهور المصري، ولا يعبر عن هموم المصريين، ولا يقدم حتى أنماطًا تشبههم.

وتساءل فهيم: حينما نسأل عن سمة هذا الجيل بعد عقدين أو ثلاثة من الزمن، فكيف نصفه؟ وكيف نرصد أهم القضايا التي شغلت أرباب المسرح في هذه الفترة؟

وأضاف أن الحركة النقدية نفسها باتت سطحية وأقرب إلى الأخبار الصحفية العابرة منها إلى رصد الظواهر المسرحية وتقديم تيارات ومدارس واضحة المعالم، معتبراً أنه ربما يقال إن سمة هذه الحقبة المسرحية هي التقليد والتغريب وإعادة تدوير العروض.

واختتم الكاتب المسرحي والروائي السيد فهيم حديثه بسؤال يلح دائمًا على خاطره ويردده في أكثر من مناسبة: «إن لم نعبر نحن عن ذواتنا، ونناقش همومنا وقضايانا، فمن؟!»

الكاتب والناقد المسرحي محمد علام: الإعداد المسرحي بين إعادة قراءة النص والاختباء من الحاضر

أشار الكاتب والناقد المسرحي محمد علام إلى أن عودة المسرح إلى نص سابق ليست عيبًا في حد ذاتها، مؤكدًا أن كل كتابة فوق كتابة أخرى تمثل، بدرجة أو بأخرى، محاولة جديدة لفهم العالم.

وأوضح علام أن المشكلة تبدأ عندما يتحول الإعداد المسرحي إلى بديل عن التأليف، بدلًا من أن يكون صيغة لإعادة قراءة النص، مشيراً إلى أن الفارق بين إعادة القراءة وإعادة التدوير يتمثل في أن المخرج الذي يعيد قراءة «هاملت» من زاوية سؤال مصري معاصر يمارس فعلًا إبداعيًا، بينما يكتفي من يغير الأسماء واللغة والملابس بتمصير شكلي للنص.

وأكد أن النص الأصلي يضع الكاتب في مواجهة مباشرة مع الواقع، بينما يمنح النص العالمي المخرج مسافة آمنة يستطيع من خلالها تمرير أسئلته دون أن يبدو وكأنه يواجه الواقع بصورة مباشرة.

وأشار إلى أنه لا يميل إلى إلقاء مسؤولية الأزمة على الرقابة وحرية الإبداع، موضحًا أن تحميل الرقابة المسؤولية قد يكون مريحًا أكثر مما هو حقيقي بالفعل، لافتًا إلى وجود أزمة في تقاليد الكتابة المسرحية لا ينبغي إنكارها، إلى جانب متغيرات العصر التي أقامت حاجزًا غير مرئي بين الكاتب ومجتمعه.

وأوضح أن حالة الاغتراب تتغذى على التوغل الرقمي، وعدم قدرة المؤسسات على استيعاب النصوص الجديدة، واستمرار تكريس التقاليد البالية والقضايا المستهلكة.

ولفت علام إلى أن المسرح المصري نشأ متأخرًا في مجال التأليف مقارنة بالعرض، واعتمد في مراحله المبكرة على الاقتباس والترجمة والتعريب، مؤكدًا أن ظاهرة الإعداد ليست طارئة، لكنها تكتسب اليوم معنى مختلفًا بسبب اتساع نسبتها.

وأكد أن المشكلة الحقيقية تكمن في غياب الضرورة والدافع الحقيقي الذي يدفع مخرجًا إلى إعداد نص بعينه في الوقت الراهن، موضحًا

أن إذا لم يقدم العرض إجابة عن سؤال «لماذا هذا النص الآن؟»، يتحول الإعداد إلى حيلة إنتاجية.

إلى أي مدى تأثرت مسارات التجريب في المسرح المصري

بالمهرجان التجريبي

أحمد محمد الشريف

أولا: مسار تراجع الحوار لصالح الجسد والصورة

أكثر من ثلاثة عقود مرت منذ بدء مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، اندمج فيها المسرحيون والتفوا حول افكار وفلسفات التجريب. حيث تكثفت المحاولات وكثرت العروض التي تعمل على اقتحام الجديد واكتشاف المجهول في عالم المسرح. ولا ينكر أحد ان التجريب بشكل عام ليس بشيء جديد على المسرح، لكنه قديم قدم المسرح نفسه منذ نشأة المسرح الإغريقي، لكن الجديد هو تداول مصطلح «التجريب» في حد ذاته وتركيز الاهتمام به من خلال مهرجان دولي سنوي. لقد تأثر المسرح المصري في تاريخه بكل الأفكار الغربية المستوردة بالطبع لطبيعة غربة المسرح نفسه، من خلال كبار المخرجين الرواد الذين حرصوا على نقل مشاهداتهم وخبراتهم في الخارج إلى المسرح في مصر، أمثال جورج أبيض ويوسف وهبي وعزيز عيد وزكي طليمات، ثم في مرحلة لاحقة من خلال البعثات الدراسية للخارج التي نقلت إلينا الجديد في عالم المسرح من أفكار بريخت وبراندیللو وجرتوفسكي وماير هولد وغيرهم، على يد عدد من كبار مخرجينا أمثال سعد أردش وأحمد عبد الحليم وكمال عيد وكرم مطاوع وجلال الشرقاوي وهناء عبد الفتاح ونبيل منيب، وغيرهم.

رغم كل ذلك التأسيس، لكن جاء المهرجان التجريبي ليضع المسرح المصري في مرحلة مفترق طرق ليصبح الاطلاع على الجديد واهم أفكار التجريب في الخارج متاحا في مصر بشكل سنوي دوري اولا بأول، ومتاحا لجميع المسرحيين وليس لعدد قليل من الفنانين الدارسين في بعثة. وبالتالي صار هناك مسارعة وملاحقة للتطور المسرحي أولا بأول، وارتبط ذلك ايضا بمحاولات البحث عن اشكال جديدة للتجريب من خلال الموروث الشعبي ودمج الفكر الغربي المتجدد بالأفكار المحلية.

في مقالات سابقة عن المهرجان التجريبي تناولت ملامح التجريب وتطوره في العروض الأجنبية التي عرضت في المهرجان على مدار دروته السابقة كلها منذ نشأته. كما تناولت ملامح ومسارات التجريب في العروض المصرية التي شاركت في المهرجان منذ بدايته حتى الآن. وهنا أطرح السؤال الذي أحاول أن أجد إجابته: إلى أي مدى تأثرت العروض التجريبية المصرية بما قدمته العروض الأجنبية في المهرجان التجريبي؟

وبالبحث في عروض مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (١٩٨٨ – ٢٠٢٥)، تبينت عدة مسارات رئيسة أحاول اسكتشاف مدى تأثيرها على التجريب في عروض المسرح المصري، سوف أتناول كل واحد منها بالتفصيل:

تراجع الحوار لصالح الجسد والصورة

المسرح الطقسي والتراثي.

المسرح الصوتي البوليفوني.

الاعتماد على الورش الجماعية

مسرحة الرواية

الفضاء المسرحي غير التقليدي

الاغتراب الرقمي وعلاقة الإنسان بالتكنولوجيا

قبل الدخول في التفاصيل، لا بد من تثبيت ملاحظة أساسية تفرضها طبيعة العملية الإبداعية ذاتها: التأثر يبدأ دائما متأخرا بخطوة. فمسارات التجريب في العروض الأجنبية التي تقدم لا يظهر تأثيرها في العروض المصرية إلا بعد فجوة زمنية ما. فالتأثير يحتاج إلى زمن للهضم والتأمل والتجريب العملي.

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

أولا:

مسار تراجع الحوار لصالح الجسد والصورة

قبل نشأة المهرجان التجريبي كان المسرح المصري يتسم بالاهتمام بالكلمة المنطوقة دون النظر الجسد الذي لم يكن أداة مستقلة للتعبير ، حتى ان الحركة والجسد كانا تابعان للكلمة، فأصيب الجسد بالترهل وصار عاجزا عن الحركة والتعبير. فباءت محاولات التجديد البائسة بالعقم الفني والتوقف عند محطة الستينيات.

بدأ التحول الفعلي عندما جاءت العروض الأجنبية بالمهرجان لتقدم للمشاهد المصري تجارب جديدة ومختلفة، تراجع فيها دور الكلمة، في مقابل بروز أهمية الحركة والجسد والإضاءة والسينوغرافيا والموسيقى لتصبح تلك العوامل هي اللغة الأولى للعرض المسرحي.

يعد هذا المسار من أهم وابرز مسارات التجريب المسرحي منذ نشأة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي. حيث يعتبر هو جوهر التجريب الأوروبي.

ويقوم على فكرة أن الكلمة لم تعد كافية أو قادرة على استيعاب القضايا الإنسانية، فيتراجع الحوار ليحتل الجسد والحركة والإضاءة والتشكيل والموسيقى والصمت موقع المقدمة.

وداخل هذا المسار يبرز بشكل كبير الدراما الحركية حيث ينطلق من تجاوز مركزية النص والحوار، ومنح الجسد والحركة موقعا أساسيا في بناء العرض. والدراما الحركية تجعل الحركة والتشكيل الراقص والفعل الجسدي نفسه وسيلة لبناء الحدث والمعنى.

في الدورة الأولى للمهرجان عام ١٩٨٨، قدم العرض البلچيكي «لا استسلام هنا» إخراج «آلان مبروك» برؤية تعتمد على ملئ الفراغ المسرحي بجسد الممثل مع استخدام عدد محدود من الإكسسوارات، مع الاعتماد على قدرات الممثل وحركته وصوته.

وفي عروض فرنسية أخرى «مذكرات من العالم السفلي»، و»مدام جليوتين» ظهر الاقتصاد في الديكور والإكسسوار، مع خلفية سوداء وحركة رشيقة للممثلين. ففي العرض الأول كانت خشبة المسرح عارية تماماً إلا من كنبة وحقيبة وشماعة ملابس.. واعتمد بشكل كبير على الإضاءة والحركة والموسيقى. وفي العرض الثاني شغل الفراغ ترابيزة في منتصف خشبة المسرح وكرسي واشكال صغيرة للمقصلة؛ وفي الخلفية الستارة السوداء بينما ترتدي الممثلة الملابس البيضاء في الوقت الذي يقدم فيه العرض على ضوء الشموع.

وفي تجربة أخرى في الدورة الثالثة مثلا، في العرض النمساوي «اصطدام» وصل الاختزال إلى أن يصبح الجسد نفسه لغة بديلة للكلمات؛ فجمع العرض بين البالية والفعل الدرامي جعل حركة اليدين والقدمين تحمل المعنى، وقدم الانفعال والفعل الدرامي من خلال الرقص والتكوين الحركي بدلا من الاعتماد على اللغة المنطوقة.

من العروض التي برزت في الدورة الثالثة أيضا «رطوبة" البولندي، و"الجندي المتفاخر" المجري، التي اختلفت في أساليبها لكنها التقت في منح الفعل الجسدي دورا يتجاوز الوظيفة التمثيلية التقليدية.

هكذا ترسخ هذا المسار في العروض الأجنبية حيث تحولت الخشبة إلى فضاء بصري وحركي، وتراجع الحوار لمصلحة الجسد والضوء والموسيقى والصمت.

وفي الدورة الخامسة، واصلت العروض الأجنبية هذا النهج، فقدمت ألمانيا «مس جوليا» بإخراج إيرينا باولز، التي حولت نص سترندبرغ إلى رقص تعبيري خالص.

أما في الدورة السادسة ١٩٩٤ ظهر الاتجاه بصورة أكثر وضوحا في «مس جوليا» الألماني و»حجر رنان» الفنلندي، حيث اقترب العرض من الرقص التعبيري والتشكيل الحركي الخالص.

ولم يتوقف هذا الاتجاه عند تجارب التسعينيات، بل استمر في دورات المهرجان التالية، وإن تغيرت أشكاله؛ فظهرت تجارب تمزج الجسد بالسيرك ومسرح الشارع والتقاليد الأدائية، إلى جانب عروض تستثمر الفرجة

البصرية والموسيقى والحركة الجماعية.

ثم نجد في الدورة الثالثة عشرة قدم العرض الياباني مزجا بين تقاليد الكابوكي (الجسد المقنع، الحركة الدقيقة، المكياج الأبيض) مع إيقاعات حديثة، حيث سبقت الجسد والتقاليد الأدائية أي حوار. كما ظهرت عروض بولندية جوالة مثل «كارمن فوبير» التي جمعت بين مسرح الشارع والسيرك والجروتسك، بطاقة جسدية جماعية في فضاء مفتوح. وحصدت عروض السيرك الفرنسية جوائز، معتمدة كليا على الجسد والألعاب البصرية والموسيقى.

واستمر هذا الاتجاه في كل الدورات التالية وفي الدورة السادسة والعشرين، قدمت سويسرا عرض «تحيا الحياة» (Viva la vie) لفرقة Interface، وهو فرجة شاملة تمزج التمثيل بالاستعراض والسيرك والموسيقى، بطاقة جسدية كثيفة تقلل من مركزية الحوار لصالح الصورة والإيقاع الجماعي.

وهكذا قدمت العروض الأجنبية، منذ وقت مبكر، نموذجًا واضحا لإمكانية بناء العرض المسرحي خارج سلطة الحوار، وجعل الجسد والصورة والإيقاع لغات أساسية للتواصل مع الجمهور.

التجريب المصري من التقليد إلى الاستقلال

من هنا انفتحت رؤى وأفكار المسرحي المصري على أشكال مغايرة للتعبير كبديل للحوار المنطوق، وأدرك أن الجسد والفراغ والضوء والحركة يمكن أن تصبح عناصر أساسية في طرح وتوصيل فكره للمتلقي وليست مجرد مكملات للكلمة.

مع تتالي الدورات بدأت ترسخ تلك الأفكار وتتأكد، ومن خلال التراكم الفكري بدأت التجارب المصرية في التعامل مع هذه الأدوات بصورة أوضح.

فإذا عدنا إلى الدورة الأولى نستكشف نقطة انطلاق العروض المصرية نحو التجريب قبل استقراء المسرحيين

لما تقدمه الفرق الأجنبية الوافدة.

تأتي تجربة «دقة زار» لمحسن حلمي بوصفها نموذجا مهما، تكشف كيف تغيرت طريقة التفكير في المادة المسرحية. فالعمل اتجه إلى البحث عن مسرح مصري أصيل من خلال الزار، والحاوي، والقهوة البلدي، والأغاني الشعبية القديمة. فبدت مناطق القوة تظهر في توظيف جماليات الحركة وفي المشاهد التي يقل فيها الحوار، حيث يصبح بالإمكان إنتاج التأثير المسرحي من خلال الحركة والإيقاع والصورة بدلا من الكلام.

وقد ظهر اهتمام بجماليات الحركة وجسد الممثل في عروض مسرح الطليعة في تلك الدورة، لكن الدراما الحركية بقيت جزئية ومختلطة بالحوار.

شهدت الدورة الثالثة عام ١٩٩١ نقطة تحول مبكرة مع عرض «اللعبة» للمخرج منصور محمد، الذي اعتمد على تكوينات جماعية وارتجال ومونتاج مسرحي، مع انتقال بين حالات وصور بدل الشخصية النفسية المكتملة، حيث سبق الجسد والإيقاع الحبكة التقليدية.

وفي الدورة السادسة عام ١٩٩٤ قدم وليد عوني عرض «اجاثا» الذي اعتمد بشكل أساسي على الرقص الحديث، وهو أول نموذج ناضج للدراما الحركية المصرية داخل المهرجان، حيث قدم رقصا حديثا خالصا. وقدم انتصار عبد الفتاح عرض «كونشرتو» الذي أسس لعلاقة حميمية بين الآلة الموسيقية والإنسان عبر الجسد والصوت والإيقاع.

وكانت الدورة العاشرة عام ١٩٩٨ محطة فارقة بتقديم انتصار عبد الفتاح عرض «مخدة الكحل»، الذي فاز بأفضل عرض متكامل، وكان أول عرض مصري يحقق هذا الإنجاز. اعتمد العرض على مسرح صوتي بوليفوني، حيث قادت الموسيقى والإيقاعات والأصوات البشرية حركة الممثلين متجاوزة حاجز اللغة، فكتب الجسد والصوت نصا موازيا متكاملا.

الألفية الثانية

وفي الألفية الجديدة اتسع هذا الاتجاه، وأصبح الجسد أكثر حضورا في تجارب الرقص المسرحي الحديث، كما ظهرت محاولات لدمج الصورة والحركة بالموروث الشعبي والأسطورة والفنون البصرية.

استمرت الدراما الحركية بقوة عبر أعمال وليد عوني مثل «سترة النجاة تحت المقعد» و«تحت الحصار» و«الخروج إلى النهار»، كلها تعتمد على التشكيلات الراقصة المعقدة والصورة والموسيقى لمقاربة قضايا المقاومة والعنف والوجود.

واستمر انتصار عبد الفتاح في دمج الفنون الشعبية مع الجسد في عروض مثل «رادوبيس». كما ظهرت تجارب أخرى اعتمدت على الصورة والتشكيل أكثر من الحوار الكثيف، مما شكل مرحلة نضج متزايد لهذا المسار.

في عام ٢٠١٩، قدمت كريمة بدير عرض «بهية» الذي حول الموال الشعبي إلى لغة جسد وصورة، حيث حلّت الرقصات المتنوعة (التحطيب، الاحتفالي، الرومانسي، رقصة الذئاب) محل الكلمات في لحظات كثيرة. وقدم محمد الخشاب عرض «ديستوبيا» الذي مزج الحركة والأداء الجسدي مع الفنون البصرية والتقنيات الرقمية، وفي دورة الحظر عام ٢٠٢٠، ظهرت تجارب اعتمدت على الجسد والمكان أكثر من الحوار التقليدي، مما عزز من حضور هذا المسار.

قدم وليد عوني (٢٠٢١) في عرض «ديثيليه" استجابة حركية احتفالية ساخرة لتجربة الجائحة، اعتمد فيها على الجسد المرن وابرز بهجة جماعية.

شهدت هذه الفترة بلوغ المسار المصري ذروته، ففي عام ٢٠٢٢ قدم محمد عبد الله عرض «هلاوس"، وهو عرض صامت يعتمد على المايم والمسرح الأسود، متجاوزا الحوار تماما. وفي عام ٢٠٢٤، قدم محمود الحسيني "ماكبث المصنع" في دراما حركية مكثفة اعتمدت على تشويه جسدي تدريجي ومونتاج بصري لنقل الصراع النفسي. وفي عام ٢٠٢٥، قدم وليد عوني "انتصار حورس" مع فرقة الرقص المسرحي الحديث، وهو عرض راقص درامي بالكامل، تحول فيه الجسد إلى نقوش متحركة وجداريات حية، مع دراماتورجيا بصرية وحركية تعيد كتابة الأسطورة.

كما قدمت سالي أحمد عرض «فريدا» كرحلة راقصة متعددة الشخصيات تجسد معاناة فريدا كاهلو عبر الجسد والموسيقى واللوحات البصرية، وقدمت كريمة بدير «رماد» كدراما راقصة مستلهمة من التراث، مع اعتماد الجسد والتشكيل الجسدي كأساس. كما استمرت عروض مثل «حيث لا يراني أحد» و»هل تراني الآن؟» في الاعتماد على الحركة الآلية والفضاء التفاعلي والصورة، مع حوار مختزل أو سريالي.

مما سبق نجد أن هذا المسار بدأ جزئيا، ثم تبلور بقوة مع وليد عوني منذ الدورة السادسة، واستمر كتيار رئيسي موازٍ على مدى أكثر من ثلاثة عقود. تميز بدمج الحركة مع الموروث (فرعوني، شعبي) والراهن، وبلغ نضجا عاليا في الأعمال الأخيرة حيث أصبح الجسد نفسه نصا حيا.

يكشف هذا التسلسل الزمني عن فارق مهم: العروض الأجنبية سبقت التجارب المصرية في الوصول إلى الاهتمام بتوظيف الجسد وسيطرة الرؤية البصرية. ومن ثم فإن القول بوجود تأثير أجنبي على هذا المسار المصري يبدو منطقيا، خاصة أن المهرجان أتاح للمخرجين المصريين الاحتكاك المباشر بتجارب وأساليب لم تكن شائعة بالدرجة نفسها في المسرح المصري.

أوجه التشابه والاختلاف

يلتقي المساران المصري والأجنبي في جعل الجسد والصورة والإيقاع والموسيقى عناصر أساسية في العرض، وفي السعي إلى تجاوز ما يمكن تسميته "مسرح الثرثرة الكلامية» . لكن الاختلاف يظهر في طبيعة استخدام هذه العناصر.

فالعروض الأجنبية اتجهت مبكرا إلى التجريد والتشكيل البصري والطاقة الأدائية، بينما ظل الجسد في التجربة المصرية مرتبطا في كثير من الحالات بمعنى اجتماعي أو نفسي أو أسطوري أو تراثي. لذلك لم يكن اختفاء الحوار عند المصريين مجرد حذف للكلام، وإنما كان غالبا استبدالا له بلغة أخرى تحمل الخصوصية المكانية والثقافية. فرغم أن التأثر المصري بالعروض الأجنبية كان واضحا في البدايات، فإن التجريب المصري استطاع أن يتحول من استلهام شكلي إلى مشروع مسرحي قائم بذاته، يحافظ على هويته المحلية مع انفتاحه على الأدوات العالمية، مما جعل هذا المسار واحدا من أنضج مسارات التجريب في المهرجان المصري عبر تاريخه الممتد لأكثر من ثلاثة عقود.

د.يوسف عيدابي..

عروض فرق الجالية المصرية في العاصمة السودانية

في مطالع القرن العشرين (١٩٠٥-١٩٢٠) [٢]

هذا الجهد الاستقصائي الذي نحن بصدده بشأن المسرح الوافد يعتمد أولاً وأخيراً على صحافة مطالع القرن العشرين، تلك الصحافة التي ذهبت، بخلاف مقاصدها الأساسية، إلى هامش الثقافة والفنون، فاهتمت بأخبارهما، فوثقت من حيث لا تدري لفترة بالغة الأهمية في تاريخ المسرح في بلاد السودان الحديث. ولئن كان همها دعوة جمهور الجاليات إلى نشاطها الفني، فإن ذلك عاد على تأريخ المسرح في السودان بمعلومات ما كان من الممكن الحصول عليها.

في الفترة الباكرة (العشرية الأولى والعشرية الثانية من القرن العشرين)، اعتادت صحيفة (السودان)١ على نقل أخبار النشاطات الفنية والثقافية للأندية والجمعيات الأجنبية، إذ كانت الجاليات تقدم الأنشطة الفنية كخدمة (خيرية) تسعى بواسطتها إلى انشاء مؤسسات دينية تعليمية اجتماعية لصالح تلك الجاليات، وتخدم بالطبع البلاد والعباد بشكل أو آخر، كما تخدم الصحيفة بمادة إضافية واعلانية.. إلخ٢.

ورغم الايجاز المحدود والمساحة الصغيرة المحددة لأخبار المسرح إلا أنها خدمت الفكرة المقصودة، وهي بالنسبة لنا التوثيق للظاهرة والنشاط والجاليات المعنية، وصدى ذلك على الجمهور المستهدف الذي تطور من الاقتصار على الجاليات ليذهب ليضم بعض فئات أو أفراد المجتمع السوداني من الوجهاء وكبار رجالات الأعمال وأقطاب البلاد، الذين انتبهوا للظاهرة وتابعوها، بل اشتركوا فيها متى ما تمكنوا وسنحت الفرص لهم، وفيما بعد، في أواسط وفي أواخر العشرين سنة الأولى، مع بروز فرق وطنية مدرسية ومجتمعية في الأندية، وبخاصة فرقة كلية غردون التذكارية

زكي طليمات

وخريجيها والأندية الرياضية في الأحياء والنادي الوطني - نادي الخريجين، الذي بالتدريج سيصبح هو الملاذ المركزي للعروض المسرحية، ومع بروز الصحف الوطنية والاهتمام المباشر بالمسرح، كما في مجلتي (النهضة السودانية) و(الفجر) ومجلة (أم درمان) في الثلاثينيات من القرن الماضي، أصبح اشتراك السودانيين الموهوبين في النشاط المسرحي مشهوداً٣.

ولكن المستعمر البريطاني فطن إلى تنامي نشاط أهل المسرح واضراره بالمصالح الاستعمارية فعمد إلى التضييق على العروض المسرحية حتى في المدارس، ولم ينفرج الحال إلا بعد منتصف الثلاثينيات من القرن الماضي، إذا سمح لبعض الفرق المصرية، بعد ضمور نشاطها بعد عام ١٩٢٥ في أعقاب ثورة ١٩٢٤، بالحضور إلى السودان وتقديم عروضها للجمهور السوداني.٤

١- صدرت صحيفة (السودان) في ٢٨ سبتمبر ١٩٠٣ في الخرطوم، واستمرت في الصدور (لمرتين) أسبوعياً حتى شهر مايو عام ١٩٢٥، أصحاب امتيازها كانوا من الشام الكبرى، على رأسهم الدكتور فارس نمر (١٨٥٦-١٩٥١)، صحافي لبناني - من مؤسسي جريدة (المقطم) المصرية وشركاه. تولى تحرير (السودان) الصحافي اللبناني شاهين بكاريوس (١٨٥٣-١٩١٠) ثم خليل ثابت (١٨٧١-١٩٦٤) صحافي لبناني ثم لبيب جريديني، وتعتبر جريدة (أجنبية) - يقول محجوب محمد صالح عنها في كتابه: الصحافة السودانية في نصف قرن (١٩٠٣-١٩٥٣)، دار مدارك، الخرطوم، ٢٠١٨، ص٤١: لقد جاءت (السودان) مع الحكم الأجنبي، وكانت لسان حاله لتثبيت سياستها على تأييده، ولكنها خلال ذلك قدمت خدمات صحيفة محدودة كان للنشاط المسرحي نصيبه منها.

٢- نشر أخبار المسرح المقصود بها الجاليات، وهو تقليد توفر في الصحافة المصرية في مطالع القرن، كان خبرياً في اطاره العام، وربما دفعه ورافقه (مديح) للفرق المعنية بالعروض المسرحية - راجع: د. فؤاد رشيد، تاريخ المسرح العربي، كتب للجميع، المرجع السابق، ص٢٧.

٣- اهتمام الصحافة (السودانية: النهضة السودانية والفجر) جاء مختلفاً عن اهتمام جريدة (السودان)، فقد تحول من الخبر إلى القراءة والعرض التحليلي والنقد والتقويم، كما في تحليلات عرفات محمد عبد الله للعروض المسرحية التي تقدمها أندية الجاليات والمدارس في الخرطوم وأم درمان، مما قرأناه في (النهضة) و(الفجر)، بل وناقشت الصحافة الثلاثينية التمثيل وأهميته والمسرح والتنمية الاجتماعية.. إلخ.

٤- لتوضيح قلق السلطات الاستعمارية من المسرح نورد ما جاء به مكي أبو قرجة في كتابه (أصوات من الثقافة السودانية)، مؤسسة الإمارات للإعلام، أبو ظبي، ٢٠٠٥، في صفحة (٥٧):

(وفي السودان تمت زيارة أخرى لها أهمية كبرى، هي زيارة البعثة الاقتصادية المصرية عام ١٩٣٥، برئاسة فؤاد أباظة مدير الجمعية الزراعية، والتي ضمت شخصيات كبيرة لها اهتمام بشؤون السودان، وكانت تعتبر خطيرة عند الانجليز، من أمثال الدكتور محجوب ثابت ومحمد محمود جلال نائب الحزب الوطني عن دائرة بني مزار ومحمد نجيب.

ولعل هذه الزيارة كانت تلبية لما أعلنه كونتميخالوس من قبل، أثناء زيارته للقاهرة، من أنه قد آن الأوان لكي يقود الاقتصاد السياسة بين مصر والسودان، وفي هذه الأثناء تمت أيضاً زيارة فرقة تمثيلية مصرية كبيرة للسودان، قامت بعرض بعض المسرحيات والعروض المسرحية.. وهو مسلك أيضاً لا يخلو من الغرابة من ناحية حكومة السودان، لأنك لو اطلعت على الأسباب التي ظلت تعطل انشاء مدرسة فاروق الثانوية لسنوات عديدة، لوجدت في أحد الخطابات المتبادلة بهذا الشأن، آن السير (دوجلاس ليوبولد) السكرتير الإداري، قد تحدث بحساسية شديدة عن انشاء مسرح بتلك المدرسة، وأنه قد جعل ذلك سبباً لرفض قيام المدرسة، كما ذكر الدكتور إبراهيم الحاردلو في كتابه (الرباط الثقافي بين مصر والسودان، دار جامعة الخرطوم، الخرطوم، ١٩٧٧).

ولقد اعتمدنا في هذا التوثيق على إصدارة المسرحي السوداني عثمان جعفر النصيري: المسرح في السودان (١٩٠٥-١٩١٥)، المسرح القومي، أم درمان (١٩٧٠)، الذي أورد عن صحيفة (السودان) أخبار الحياة المسرحية في الفترة ١٩٠٥-١٩١٥ - تلك الأخبار المختصرة (المحدودة) - سماها النصيري (قصاصات)، فتحت لنا آفاق التقصي والبحث عن تلك المبادرات الباكرة بين الجاليات لتأسيس ذلك الكيان المسرحي الذي سرعان ما يتصل بأهل البلاد الشغوفين بالمسرح، فيداخلوا مع التجربة الوافدة، وتتحول محاولاتهم إلى جهد رسخ للمسرح بين أوساط أهل الثقافة والفنون، حتى تحول المسرح المحلي إلى ظاهرة عالية الصوت، مؤثرة في الناس، وتخشاها السلطة الاستعمارية حتى لتصدر قانوناً لمراقبتها عام ١٩٣٠.

بداية عروض فرقة الجالية المصرية (١٩٠٥)

كانت الإشارات الأولى للمسرح في بلاد السودان الحديث تشير إلى (المسرح في المدرسة)، باعتبار المدارس الأولى في البلاد في مطالع القرن العشرين قد درجت على توفير نشاط لاصفي في الغالب للتلاميذ والتلميذات على السواء، وهم من الجاليات الأجنبية، فوجد نشاط (المسرح المدرسي) المتعارف، وغالباً ما يتم إدراجه في (الحفل السنوي لختام العام الدراسي)، أو لأي نشاط مدرسي إبان مناسبة خيرية مهمة، أو زيارة رسمية، أو حدث يستدعي إقامة وتنظيم نشاط طارئ مثلاً.

النشاط الآتي ذكره لمدرسة البنات للرسالة الكاثوليكية في مدينة أم درمان (تأسست عام ١٩٠٢)٥، والذي نشرته جريدة (السودان) في أواخر شهر يوليو عام ١٩٠٥، تفيد بأن التلميذات (مثّلن) رواية أدبية ضمن ما قدمن في حفلهن المنّوع.

ونحن سرعان ما نعثر على آثر مسرحي من هنا وهناك ضمن نفس الجريدة ليتأكد لنا به أن نشاط المسرح في المدرسة بدأ أن يكون دارجاً في مناطق السودان المختلفة التي وجدت فيها الجاليات التي أنشأت مدارسها وأنديتها وأماكن عبادتها، بل ونعثر على خبر يتقدم خبرنا هذا بالعودة إلى عام ١٩٠٣ في بلدة (رفاعة) - حيث توفر للتلاميذ في مناسبة احتفالات المولد النبوي فرصة تقديم عرض مسرحي (تمثيلي/أدائي) تحت إشراف المعلم الرائد بل المسرحي الرائد الشيخ الجليل بابكر بدري (١٨٦٤-١٩٥٤). وهذا هو أول نشاط مسرحي سوداني (خالص) ٦.

٥- المدارس التبشيرية نشأت كحاجة ماسة لتعليم أبناء الجاليات - وهي الستار المبرر لمدارس تبشيرية سرعان ما تعمم في باقي مدن البلاد الكبرى.

٦- مدرسة رفاعة الابتدائية المشار إليها، والتي أسسها المعلم الشيخ بابكر بدري بادئ الأمر في بيته، هي المدرسة (السودانية) الأولى (تأسست في ١٩٠٣) التي بادر فيها بنشاطه المسرحي بين تلاميذه، وفي مناسبة المولد النبوي الشريف، الذي يحتفل به في ميدان كبير وسيع بجانب المسجد الكبير في المدينة. ولبابكر بدري يعود فضل تأسيس مدرسة أولى للبنات في بيته أول الأمر أيضاً (تأسست ١٩٠٧)، وكتابة نصوص (سودانية)، لم نعثر لها على آثار وأدلة تذكر إلا اليسير في تلك المرحلة الباكرة.. على أنه تجدر الإشارة كذلك في إطار التاريخ للمسرح في السودان، إلى عام ١٨٨١، وفي الخرطوم، إلى عرض مدرسي قدمته مدرسة الخرطوم الابتدائية الأميرية، وكان أداءً لمقامة قدمها طالبان اثنان أمام حشد رسمي، فنالت الاعجاب - يعد بعض النقاد ومؤرخو المسرح في البلاد هذه الظاهرة المسرحية أول عرض مسرحي محلي.

ولكن، لعله من الصائب أيضاً الرجوع بالظاهرة المسرحية الاستعراضية إلى العام ١٨٩٩ عندما عمد الجيش الإنجليزي إلى استعراض للقوة بعرض (التاتو) - وهو عرض استعراضي عسكري استعادي لمعركة انتصار القوات الاستعمارية البريطانية المصرية (الخديوية) على جيش المهدي في واقعة كرري شمال مدينة أم درمان في سبتمبر ١٨٩٨، مما عد ظاهرة مسرحية استعراضية كبرت وتكررت سنوياً.. وبهذا تكون (التاتو) أول عمل مسرحي استعراضي في الفضاء الخارجي المفتوح، علماً أن ظاهرة المسرح في المدرسة تتكرر في المدارس الأجنبية التي تم تأسيسها ضمن ما عرف بالمدارس (الدينية) - المدارس الخاصة بتعليم الأجانب غير المسلمين- المدارس التبشيرية، فبرز المسرح العام والمسرح المدرسي.

٧- يعتبر ما جاء في هذا الخبر أول إشارة لنشاط مسرحي بالسودان. الخبر لا تشوبه أي دهشة، فالمحرر، كما هو واضح، ليس حديث عهد بالروايات الأدبية، فهو شامي، نشأ وفريقه في بلاد الشام ومصر.. والرواية الأدبية المشار إليها ربما تقع في حدود ابراز نجابة الطالبات وحسن أدبهن.

أما نشاط المسرح المدرسي فهو ظاهرة انتشرت وأصبحت غالبة في مدارس المنطقة العربية بعامة ومدارس السودان بخاصة، كما سنكتشف؛ غير أننا نعلم من مصادر أخرى حديثه أن هناك نشاطاً تمثيلياً بالمدارس منذ عام ١٩٠٣م - راجع بابكر بدري (تاريخ حياتي) ج٢. حيث يشير إلي عرض قدمته مدرسة رفاعه الابتدائية بساحة المولد في تلك البلدة.

يقول المسرحي السوداني الرائد خالد أبو الروس: (إن أكثر الناس يعتقدون أن المسرح بدأ عندنا منذ وقت قريب، ولكن من معرفتي بالناس وسؤالي لهم عن المسرح، عرفت أن المسرحً بدأ قبل الثورة المهدية (١٨٨١-١٨٩٩) بسنوات، فالمؤرخ محمود القباني، الذي كان يكتب في (المؤيد) (المصرية)، وهو خريج كلية غردون، قال: (عندما جاء غردون، وفتح مدرسة بجانب الكنيسة، كانوا يقولون لنا: نعمل (تشخيص)، وليس (التمثيل). راجع خالد أبو الروس، شريط مسجل، المكتبة السودانية، كلية الموسيقى والدراما، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، قام بالحوار: عثمان البدوي، بتاريخ الإثنين ١٩٧٨/٦/٥.

ويستند هذا الاتجاه لوجود الإشارات المسرحية في السودان في الفترة السابقة للحكم الثنائي (الإنجليزي المصري) - يقصد فترة الحكم التركي المصري، وهو ما أفاد به الباحث الأكاديمي مختار عجوبة، مقتبساً من مقالة محمود القباني في صحيفة (حضارة السودان)، أثناء حديثه عن (مدرسة الخرطوم الأميرية)، التي كُلف رفاعة رافع الطهطاوي (١٨٠١-١٨٧٣) بالإشراف على افتتاحها. يذكر القباني كيفية إجراء الامتحانات في هذه المدرسة عام ١٨٨١، قائلاً: إن الحكمدار قد حضر امتحاناً من الامتحانات، وكان معه الأشراف والأعيان وكبار الإداريين، وكانت الموسيقى تعزف بقدومه، وعندما جلس في المكان المعد للاحتفال، تقدم طالبان، هما طه وحسين، ومثلاً ما احتوته المقامة الحريرية الفقهيّة، فكان أحدهما يمثل أبا يزيد السروجي، والآخر الحارث بن همام، بلهجة عربية فصحى، وأصواتٍ (تمثيلية) في الذروة من الإتقان، بإشارة الأيدي والحركات والرؤوس، والفضل في ذلك يرجع إلى الأستاذ أحمد محمد الجدّاوي الأسواني - باشوجة المدرسة. انظر مختار عجوبة، أصول المسرح الحديث في السودان، مجلة الثقافة السودانية، الخرطوم، عدد ديسمبر ١٩٦٩، ص٧٤. وكذلك انظر: د. شمس الدين يونس وعبدالحفيظ على الله وفضل الله أحمد عبدالله، المسرح في السودان، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، ٢٠٠٩، ص٢٤. على أن الباحث الأكاديمي المسرحي خالد المبارك في كتابه (حرف ونقطة)، عند حديثه عن مسرحية (المرشد السوداني) - ١٩٠٩ / (مسرحية مصرية سودانية في مطلع القرن العشرين)، اعتبر ما ورد أعلاه بشأن تمثيل المقامة (وصفاً لمجرد مطالعة مسرحية على الأكثر، وليس لعرض مسرحي أو لإخراج مسرحي متكامل). بل أن خالد المبارك يرى أن المثال الأهم هو مسرحية (المرشد السوداني) التي قام بتأليفها المأمور المصري عبدالقادر مختار (١٩٠٨)، فهي تذكر بعنوانها عنوان كتاب رفاعة رافع الطهطاوي: (المرشد الأمين للبنات والبنين) - ١٨٧٥، والمسرحية مثُلت في مدرسة كتاب (ابتدائية/أولية/١٩٠٩) وأن مؤلف المسرحية يكشف في سطورها عن وعيه بالموقف العام في البلاد، وقد لجأ المؤلف إلى وسائل عديدة لتقريب المسرحية إلى نفوس أهل المدينة، ومن ذلك أنه اختار أشخاص المسرحية من واقع الحياة: اسم (نكتوت) مثلاً أطلق على بائعة خمر شعبي (مريسة) بالقطينة، وكان أول عرض للمسرحية يوم ١٩٠٩/١٠/١٦ بفناء مدرسة القطينة (وقيل في ساحة في حي من المدينة)، ولم يكن هناك من مسرح. إعتلى بعض التلاميذ مناضد لكي يشاهدهم الجمهور، ولم يستعمل عبدالقادر مختار ستاراً، وأشرف بنفسه على البروفات والأزياء من واقع الحياة.. انظر: خالد المبارك، (حرف ونقطة)، منشورات معهد الموسيقى والمسرح، الخرطوم، ١٩٨٠، ص٨٥-٩١.

(١)
المسرح في المدرسة
حفل مدرسي فيه تمثيل نسائي
١٩٠٥

(احتفلت (مدرسة البنات للرسالة الكاثوليكية) في أم درمان بتوزيع الجوائز في الأسبوع الماضي، بحضور كثيرين من ذوي الطالبات، فألقت الطالبات خطباً، ومثّلن رواية أدبية، وعرضن أشغالهن اليدوية على الجمهور..

ختم سيادة المطران جابر الحفل بشكر الحاضرين وتمنى النجاح والتقدم للمدرسة)٧. جريدة السودان، ١٩٠٥/٧/٣١

خلاصة القول: بدأ المسرح في السودان مدرسياً من طرف الأجانب والجاليات، بل ومن جانب أهل التعليم الوطني في البلاد أيضاً.

القسم الأول
عروض مسرح
الجالية المصرية في السودان
في بدايات القرن العشرين

كتابة: يوسف عايدابي

عام ١٩٠٩

نشاط فرقة الجالية المصرية المسرحية

(هفوات الملوك)

(هفوات الملوك) رواية أدبية أخلاقية، وضعها حضرة الأديب عبدالعزيز أفندي حمدي، من موظفي مالية السودان، في النادي المصري في الخرطوم.. وما أزفت الساعة الثامنة مساء الخميس الماضي، حتى أمّ جمهور غفير، من كبار الضباط والموظفين الإنجليز والمصريين، والسوريين لدار النادي: سعادة أفندم الفريق سلاتين باشا، المفتش العام، وسعادة ميتاس باشا حكيمباشي الجيش المصري، وكل من: جناب الأميرلاي ولسن بك مدير الخرطوم، والمستر بونهام كارتر السكرتير القضائي، والمستر وازى ستري رئيس القضاة، وغيرهم من علية القوم.

فمثلت أمامهم الرواية، وأجاد الممثلون في تشخيص أدوارهم، مما دعا إلى سرور الحاضرين وانبساطهم.

وعند الساعة الواحدة بعد منتصف الليل إنفرط عقد الجمهور، وكلهم يثني على حضرة واضع الرواية، وحضرت الممثلين، وما لاقوه من الحفاوة والإكرام.

وقد كلفنا حضرات رئيس وأعضاء النادي أن نقدم شكرهم الجزيل لجميع من شرّفوا هذه الليلة، خصوصاً صاحبي السعادة: الفريق سلاتين باشا، وميتاس باشا، وكل من جناب الأميرلاي ولسن بك، والمستر بونهام كارتر، والمستر ستري، وغيرهم من حضرات الضباط والموظفين، وهم يسألون الله

أن يبقيهم زخراً للآداب والفضائل٨*٩.

جريدة السودان، ١٩٠٩/١١/١٥

عام ١٩١٢
فرقة النادي المصري بالخرطوم تمثل مسرحية (التوبة الصادقة)

سيمثل النادي المصري مساء يوم الخميس ٤ الجاري، رواية (شارل وريشارد) أو (التوبة الصادقة)١٠ بتياترو الخواجة لويزو بالخرطوم، وهي رواية تهذيبية أخلاقية بقلم حضرة الأديب توفيق أفندي، ويقوم بتمثيل أدوارها هو وبعض أدباء المصريين، فنحس (فنحث) الجمهور على حضورها، تعضيداً للنادي، وتنشيطاً للأدب.

السودان، ١٩١٢/٤/١

ص٢، عمود ١

رواية

(ريموند السفاك)

١٩١٢

ستمثل هذه الرواية بتياترو لويزو في يوم الثلاثاء ٢ سبتمبر، الساعة ٨ ونصف مساء. ويقوم بتمثيلها فريق من أعضاء النادي المصري بالخرطوم.

وما أظهر أعضاء هذا النادي من الإجادة في التمثيل في الروايات الماضية التي قاموا بتمثيلها، يجعلنا أن نحرّض الجمهور على اغتنام هذه الفرصة النادرة.

السودان، ١٩١٢/٩/١

ص٢

(عاقبة البغي)
في مسرح لويزو
١٩١٢

قررت (جمعية التمثيل) المصرية أن تمثل رواية (عاقبة البغي) في مرسح الخواجة لويزو مساء الأحد القادم ١٧ نوفمبر، وسيبتدئ التمثيل الساعة الثامنة مساء، فنحث جميع الأدباء على تنشيط هذه الجمعية بالحضور في الليلة المذكورة.

السودان، الخميس، ١٩١٢/١١/١٤

ص٢، عمود ٣

عروض جمعية التمثيل المصرية تتوالى
١٩١٢

علمنا والجريدة ماثلة تحت الطبع، بأن (جمعية التمثيل) المصرية عزمت على تمثيل رواية أخرى مساء يوم الخميس القادم ١ نوفمبر، وسيخصص دخلها لمشروع خيري، والرواية مُثلت قبلاً، وحازت استحسان الجميع، وعنوانها: (التوبة الصادقة)١١، وستباع تذاكر الدرجة الأولى لهذه الرواية بعشرة قروش صاغ فقط.

فعسى أن يقبل عليها الجمهور، كما أقبلوا على الرواية التي مُثلت ليلة أمس، فإنهم، فضلاً عما ينالونه من التسلية وترويض الأذهان بمشاهدة التمثيل، يعلمون أنهم يساعدون مشروعاً خيرياً حميداً.

السودان، الاثنين، ١٩١٢/١١/١٨

ص٢، عمود ٣

عودة إلى المسرح المدرسي
(مدرسة الرسالة الكاثوليكية)
١٩١٢

جميع الذين شهدوا حفلة التمثيل التي أقامتها (مدرسة الرسالة الكاثوليكية) مساء الثلاثاء الماضي، شهدوا أنها كانت على غاية ما يرام من البهجة والإتقان، وأعجبوا بما أبداه التلامذة من حسن الإلقاء والتضلع في اللغات المختلفة، فقد كان التمثيل باللغات العربية واليونانية والإيطالية والإنجليزية، وفي كلها أجاد التلاميذ غاية الإجادة..

وقد مثلوا في العربية رواية ذات أربعة فصول عنوانها (الذخيرة)، ومثلوا في اليونانية فصلاً هزلياً عنوانه (الأخلاق المختلفة)، وفي الإيطالية أدّوا فصلاً أدبياً عنوانه (سانجاريل)، ومثلوا في الإنجليزية مشهداً من مشاهد الفصل الرابع من رواية (الملك يوحنا) (هكذا) إحدى روايات شكسبير١٢.

وكانت جوقة الموسيقى المدرسية تصدح بالأنغام المختلفة المتقنة الإيقاع بين فصل وفصل، ويتخلل ذلك أيضاً عرض مناظر تاريخية (بالفانوس السحري).

وكان عدد الحاضرين كبيراً، رغماً عن شدة البرد في الليلة التي جرت فيها الحفلة، وكان في مقدمة الجمهور حضرات: اللواء برنارد باشا، ومدام برنارد، التي كانت الحفلة تحت رعايتها، والفريق سلاتين باشا، والاميرلاي ولسن بل مدير الخرطوم، ومسز ولسن، وغيرهم كثيرون من أهل الوجاهة

٨- يبدو أن مسرحية (هفوات الملوك) لها عنوان سياسي، وهذا ما يفسّر هذا الحشد الكبير من الرسميين الذين حضروا تمثيلها.. أرادوا أن يقفوا عن كثب على ما ترمز إليه المسرحية، حتى يقرروا أمرهم في شأنها وشأن أصحابها - انظر: د. بشير عباس بشير، (الأدب المسرحي في السودان، نشأته وتطوّره)، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، ٢٠١٢، ص٢٦-٢٧.

يأتي هذا الخبر باعتباره أول إشارة توثق للنشاط التمثيلي للنادي المصري بالخرطوم. ويبدو أن النادي المصري ظل يقدم المسرحيات العربية، على الأقل، حتى بعد عام ١٩٢٤ بقليل، ومن بين ما قدّم من مسرحيات أشار حسن نجيلة في كتابه (ملامح من المجتمع السوداني) إلى مسرحية (صلاح الدين الأيوبي)، وهي رواية نثرية شعرية ذات خمسة فصول حدثت في ضواحي القدس الشريف في أواسط القرن الثاني عشر للمسيح، من تأليف الشيخ نجيب الحداد (١٨٦٧-١٨٩٩)، والتي ذكر في شأنها أن علي عبداللطيف (١٨٩٧-١٩٣٧) كان يعدّ فيها الملابس للممثلين، كما أشار نجيلة إلى أن القاضي المصري (توفيق وهبي) كان يساعد في الإخراج، إذ كان من المهتمين بهذا الفن. وفي كل الأحوال سيظهر الأثر الإيجابي التحريضي لفرقة النادي المصري، والذي سيجرّ عليها الضرر والمنع، خاصة بعد عرض مسرحية (صلاح الدين الأيوبي)، والتي شارك في بعض مهامها الضابط علي عبداللطيف (من الضباط الأحرار وقادة ثورة عام ١٩٢٤)، والذي سيتهم بالخيانة ويقدم للمحاكمة، ويسأل أيضاً عن فعلته المسرحية في النادي المصري.

يذكر الشهيد (علي عبداللطيف)، في أجوبته على المحكمة في جلسة يوم ١٩٢٥/٣/١٦: (أنا لم أدخل النادي المصري إلا مرة واحدة وذلك لأشاهد رواية (الواجب).. وكنت أعلم أنه لا يقبل عضواً غير مصري).

وفي جلسة المحكمة التالية يوم ٢٥، يقول (عبيد حاج الأمين)، وهو أيضاً من المتهمين: (لم أذهب للنادي المصري لغرض سياسي أبداً.. وإنما كنت أذهب إليه لأحضر تمثيل رواية أو ما شابه ذلك)..

يبدو أن قبول السلطات الاستعمارية للعروض المسرحية، بل وعدم ممانعتها من عمل واشتراك موظفيها المصريين وغيرهم من الجاليات الأجنبية الخادمة للمستعمر في السودان في المسرح قد وفّر الفرصة للكتّاب في مسارح الجاليات لإعداد النصوص المسرحية وتعريبها وترجمتها.. إلخ، والمشاركة فيها.. ممّا يوضح أن (مأمور) القطينة المصري لم يجد ما يخشاه أو يمنعه أو يحول دون كتابته لنص مسرحي إرشادي وتوجيهي بعنوان (المرشد السوداني/نكتوت)، وأن يقوم بإخراجه في مدرسة القطينة للبنين كما أسلفنا، بحيث يعتبر أول نص مسرحي مصري مطبوع منشور وممثل على المسرح في بلاد السودان.

أما رواية (الواجب) التي يشير إليها علي عبد اللطيف فهي نفس الرواية التي قُدمت في القاهرة في إعداد لفؤاد رشيد لفرقة أنصار التمثيل..

سيلاحظ أن أغلب عروض مسارح الجاليات هي من العروض التي سبق تقديمها في بلاد الشام أو مصر بواسطة فرق مسرحية يسافر بعض أعضائها إلى مغارب ومشارق البلاد العربية لتقديم عروضهم، وقد يبقى بعضهم في تلك الامصار ويؤسس لفرقة مسرحية فيعيد انتاج ما تعرف عليه من أعمال مسرحية في بلاده.

٩-* النادي المصري في الخرطوم تأسس عام ١٩٠٤م كمتنفس للجالية المصرية ومركز خدمات متعددة للجالية في مجالات التعليم والترفيه والاجتماعيات وغيرها من شواهد الحياة المرتبطة بالمجتمع الإنجليزي (الحاكم) والمجتمع الأجنبي (مجتمع الجاليات) في مدن السودان.. إن تأسيس المصريين أندية في مدن أخرى في السودان مكنهم من تقديم أعمال مسرحية خدمت الحراك المسرحي السوداني في تلك المدن، كما في عطبرة وبورتسودان، إلى جانب النشاط التعليمي الذي أسسته الجالية في البلاد.

١٠- لعل مسرحية (التوبة الصادقة) لكاتبها محمد توفيق أفندي وهبي من الروايات التي أثّرت في وجدان جميع مشاهديها لما فيها من قيّم نبيلة يتقصدها النادي المصري في البلاد، ولقد أعدّها محمد توفيق أفندي وهبي من عمل لجورج طنّوس الأديب والصحافي المصري (١٨٨٠-١٩٢٦) أنجزه الأخير في مصر، عن نص فرنسي بعنوان شارل وريشارد حيث قُدم هناك بنجاح.

كان نشاط الفرقة المسرحية المصرية الأول في بداياته في مقهى لويزو بالخرطوم، ثم نقلت الفرقة نشاطها إلى النادي المصري.

كما كانت هناك فرقٌ مصرية أخرى تقوم بنشاطها أهمها في المكتبة القبطية بالخرطوم. ولم يقتصر نشاط المصريين على العاصمة، بل تعداها إلى عطبرة وبورتسودان وود مدني... إلخ.

وبخصوص (التوبة الصادقة) فقد كان أول عرض لها داخل كلية غردون في الخرطوم عام ١٩١٢م، وتكمن أهمية ذلك العَرض في كونه أشعل جذوة شغف السودانيين بالمسرح، مما أدى لاحقاً إلى تأسيس فرقة مسرحية سودانية، ترأسها في أول الأمر شابٌ سوري، إلا أنه وبعد عودة الأستاذ عبيد عبدالنور من بعثته الدراسية في الجامعة الأمريكية في بيروت، تولّى هو رئاسة الفرقة كأول فرقة سودانية خالصة.

انظر: د. بشير عباس بشير، الأدب المسرحي في السودان، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، ٢٠١٢، ص٣٠-٣١.

ولعل نشاط فرقة التمثيل في كلية غردون التذكارية بالخرطوم سيتحول إلى نشاط مناهض ثقافياً للمستعمر، وبخاصة بعد انتقال النشاط إلى فرقة الخريجين (جماعة التمثيل) بمبادرة محمد صديق فريد وعرفات محمد عبدالله، وتعاظم نشاطهم في فرقة الخريجين ونادي الخريجين في أواخر العشرية الثانية من القرن العشرين، وتميز بالتوجه الوطني.

١١- (التوبة الصادقة) هي، كما أسلفنا، رواية أخلاقية بقلم حضرة الأديب محمد توفيق وهبي، الذي قدّم للفرقة ثلاث مسرحيات: (هذا ما جناه أبي)، (وداد)، و(التوبة الصادقة). ويعتبر وهبي من أبرز المصريين الذين كان لهم نشاطٌ فعّال في مجالي السياسة والمسرح، وقد أبعدته السلطات البريطانية لاحقاً بسبب (نشاطه المؤذي للإنجليز) فعاد إلى مصر. انظر د. بشير عباس بشير، المرجع السابق ص٢١ وص٢٦. واقرأ ما كتبه عازر وردي في تقريظ تجربة وهبي في مجلة النيل المصور يوم السبت ١٩٢٣/٧/٢١، (نهض في العهد الأخير الأديب الأستاذ توفيق أفندي وهبي بالتمثيل نهضة قابلها الخاص والعام بالإكبار والتشجيع، فجمع حوله نخبة من شباب النادي المصري مثلوا عدة مسرحيات من تأليف الأستاذ، رفع بها شأن التمثيل، فاقتدى به نادي المدارس بأم درمان).

السلطة الاستعمارية كانت تراقب بحذر شديد النشاط الفكري الثقافي الأدبي، والمسرحي بخاصة، فهي تخشى نشوب تيارات تعمل ضد وجودها.. وبالنسبة للمصريين، فإن حذراً أشد توفر حيال كل نشاطهم المسرحي، ذلك الحذر الذي سوف يصل عام ١٩٢٤ إلى قرار اخلاء الجيش المصري من السودان، وقبله يبدأ بتراجع توظيف المدرسين المصريين، بل سعت قوى المستعمر الإنجليزي إلى احلال المدرسين من بلاد الشام مكانهم. وإلى زيادة أعداد خريجي كلية غردون ليتوفروا على الخدمة التعليمية عوضاً عن المصريين الذين سوف يمنع قيامهم بالتدريس بعد عام ١٩٢٤، وبهذا لم يعد لهم كبير نشاط محلي حتى الثلاثينيات. ولكن بعد الاتفاقية والمعاهدة (معاهدة ١٩٣٦) يعاود نشاط المصريين الاقتصادي والتجاري وجوده في البلاد، ويعوض المجال الترفيهي باستقدام فرق مصرية لعروض مسرحية في البلاد.

١٢- لعل الرواية المقصودة ليست (الملك يوحنا) بل لعله (الملك جون)، بل قد تكون هي (الملك لير)، وفيها فرصة للطالبات مع بنات الملك لتمثيل أدوارهن في ذلك العمل المسرحي، ولكن ربما المقصود هي مسرحية (يوليوس قيصر)، التي اعتادت الفرق المسرحية تقديمها للجمهور العام، وكذلك اعتادت المدارس على تقديمها لأولياء أمور تلاميذها.

كذلك فمن استخدام الفانوس السحري يتضح أن المدارس قد أعتادت على استخدامه مما يوسع من دوائر الاهتمامات المدرسية بالمسرح في المدرسة وبالفنون الجميلة كذلك.

والفضل.
ونتمنى لهذه المدرسة النجاح والتقدم لتكون من جملة الوسائل المقبلة في ترقية العلوم ونشر التهذيب في هذه البلاد.
السودان، الخميس، ١٩١٢/٣/٢٢ ص١

رواية (القناع الممزق)
١٩٢٠
بقلم: مجهول

ورد ذكر هذه الرواية في ثلاثة أعداد متتالية من جريدة (حضارة السودان)١٣، في صفحة الأخبار المحلية، وفقاً لهذا الترتيب: ١٩٢٠/٨/٧، ١٩٢٠/٨/١٤ (ص٤)، ١٩٢٠/٨/٢١ (ص٤) أيضاً، ونورد الأخبار الثلاثة بنصها وترتيبها١٤.

(١)

(دفعت الغيرة جماعة من فضلاء الأدباء وعشاق الفضيلة والفنون الجميلة إلى إنشاء (جمعية تمثيلية)، غرضها الأول إحياء فن التمثيل في السودان، والنهوض به إلى أقصى ما يتناوله الجهد والامكان. وقد جعلوا فاتحة عملهم تمثيل رواية من خير ما أخرج للمسارح في عالم التمثيل، ألا وهي رواية (القناع الممزق)، التي نقلها عن الفرنسية حضرة عباس أفندي حافظ،١٥* من أشهر كتاب مصر، والمحرر الأول لمجلة البيان، وموضوعها مأساة عائلية، تثير عاطفة الرحمة في النفوس، وتبعث على عمل الخير والإحسان. وقد خصص دخلها لمساعدة الفقراء عموماً، وخصوصاً خدمة جامع الخرطوم.. والحصول على مبلغ يتخذ كقاعدة تستند عليها جمعية التمثيل في سيرها بهذا الفن إلى الأمام، فحبذا الفكرة، وحبذا العمل.

وستمثل الرواية في (مسرح الاسكيتنج) بالخرطوم، في مساء الثلاثاء ٢٤ أغسطس، أول أيام عيد الأضحية المبارك. والجمعية لم تزل تعمل جاهدة في إعداد المهيئات والمشوقات والمريحات للزائرين والمتفرجين، وقد طلبت من المديرية إعداد معدية خاصة لنقل الذين يحضرون الرواية من سكان أم درمان، بعد الانتهاء من أدوارها.

فنحث جميع الأدباء ومحبي الخير على تعضيد هذا المسعى الشريف، وحضور هذه الرواية البديعة.

(٢)

(لم تزل (جمعية التمثيل) في الخرطوم مشمرة عن ساعد الجد بتحقيق أغراضها الشريفة، وقد أسلفنا ذكر هذه الرواية البديعة، وشرح موضوعها، والأبواب الخيرية التي خصصت بداخلها، وأخبرنا بمحل التمثيل وتاريخه ونزيد اليوم: إن عباس أفندي حافظ، معرّب هذه الرواية، والكاتب المصري المشهور، قابل سعادة مدير الخرطوم، وأخبره بغاية جمعيتهم، وعزيمتها، وأنها تريد أن تساعد منكوبي السيول بشيء من دخلها، فتقبل سعادة المدير الفكرة بالقبول الحسن، ووعدها بالمعونة الطيبة، وأخذ عدداً كبيراً من التذاكر المخصصة ليوزعها على الأعيان في اجتماع الأمس، وأعفى اللجنة من كل الأجور المطلوبة منها، ووعدها بإعداد دور مخصوص يرجع المتفرجين من سكان أم درمان إلى بيوتهم. فشكراً لسعادة المدير، وشكراً للقائمين بهذا العمل الأدبي المفيد).

(٣)

(لمناسبة الرواية المزمع تمثيلها على (مسرح المديرية) ليلة أول العيد، فقد تكرم سعادة المدير، ورخّص الوابور (أفلن) أن يأخذ الركاب من أمام مكتب البوسطة بالخرطوم إلى أبوعنجه بعد ربع ساعة من انتهاء التمثيل، وكذا سيقوم ترام خصوصي لأخذ الركاب من أبوعنجه إلى المحطة الوسطى بأم درمان.١٦*

وبما أن الغرض من تمثيل هذه الرواية هو الصدقة المحضة، وفعل الخير، بما في ذلك منكوبي الأمطار، فقد تقرر إعفاء الركاب من دفع أجور المعدية والترام.

فجزى الله المدير عن الإنسانية والأدب كل خير).

*

من خلال هذه الأخبار، تمّ التوثيق لميلاد إحدى جمعيات التمثيل في فترة العشرينيات، وهي (جمعية التمثيل) والتي وكما ذكر الخبر: (إنها تكونت من فضلاء الأدباء، وعشاق الفضيلة، والفنون الجميلة)، وللأسف الشديد فإن الخبر لم يذكر اسماً، ولا حتى لأبرز أعضاء الجمعية، فنجد أنفسنا وقد عجزنا عن أن نمسك من خلال ما نص بخيط يعيننا على التثبت من شخصية هذه الجمعية (مصرية؟ سودانية؟ عربية؟!.. إلخ).

ذكر الخبر فقط أن عباس أفندي حافظ، معرب هذه الرواية، والكاتب المصري المشهور، هو المتحدث باسمها، وأنه أكبر محرري مجلة (البيان) المصرية. ولما لم يكن بين يدينا شيء من مجلة البيان هذه، فانه يصعب علينا كذلك أن نميز شخصية عباس أفندي هذا مما يقطع لنا بشخصية هذه الجمعية (مصرية؟ سودانية؟ عربية؟!.. إلخ).

ذكر الخبر هدف جمعية التمثيل هذه: (إحياء فن التمثيل في السودان، والنهوض به إلى أقصى ما يتناوله الجهد والإمكان)، ونتساءل عن إحياء فن التمثيل هذا، مما هو إشارة إلى فترة خمد فيها النشاط المسرحي للجاليات، والذي كان على أوجه بين عام ١٩٠٥ وعام ١٩١٥.

وبناء على ما جاء في كتاب (المسرح في السودان ١٩٠٥-١٩١٥)، مما يضع تساؤلاً ينشط احتمال توقف ذاك النشاط المسرحي للجاليات، في تلك السنوات الخمس: ١٩١٥-١٩٢٠. (سنوات الحرب العالمية الأولى).

ولعل هذه الجمعية تقصد بإحياء فن التمثيل في السودان، فناً ذا شخصية جديدة، تباعد من انتمائها لهذه الجاليات، وبالتالي فإن العنصر السوداني قد يكون داخلاً في هذا النشاط، وبالتالي كانت هذه الصيغة، والتي تشعرنا بروح المسؤولية التي شعر بها هؤلاء بأنهم هم الأولى بتحملها.

وعليه، فليس أمامنا غير الافتراض سبيلاً، فقد كان هذا الخبر مجحفاً في امدادنا بالمعلومات الكافية.

ترجم نص رواية (القناع الممزق) من الأدب المسرحي الفرنسي إلى العربية، ترجمه، وكما ذكر الخبر، عباس أفندي حافظ. وبالطبع فقد كانت هذه هي سمة النصوص المسرحية التي قدمت في فترة العشرينيات: تراجم الأدب المسرحي العالمي، أو تقديم نصوص الكتاب العرب من المصريين أو الشاميين. ومعلوم كم هو من الصعوبة بمكان العثور على تلك النصوص، حتى نتعرف على النص والأصل (خصوصاً وأن عناوين المسرحيات تتعدل حسب التعريب الذي يتم)..

وكما ذكر الخبر، فإن الرواية تحكي مأساة عائلية، تثير عاطفة الرحمة في النفوس، وتبعث على عمل الخير والإحسان، فلعل كاتب الخبر، عندما ذكر موضوع الرواية، لم يكن قصده تنويرنا بالعمل الأدبي نفسه، بقدر ما كان دافعه لذلك مجرد الترويج الإعلاني، وذلك يبدو واضحاً من العبارة الأخيرة التي ختم بها تعريفه، حيث قال: (تبعث على عمل الخير والإحسان).

نعول على همة وجهد من بيده شيء من مجلة (البيان) المصرية،١٧* أو ما هو متعلق بهذه الرواية وملابساتها، ليمدنا بما عنده.

وقصدنا من نشر هذه الأخبار أن يساهم معنا المهتمون بدراسة تاريخ المسرح في السودان، في تحليل وتوثيق هذه المعلومة، التي حوتها الأخبار الثلاثة في الفترة ١٩٢٠، ١٩٢١، ١٩٢٢، ١٩٢٣، فهذه الفترة كانت فترة نهوض سياسي في السودان، فأي نشاط ثقافي قام في تلك الفترة، والتي سبقت ثورة ١٩٢٤ كان يرتبط في أذهاننا دائماً بالحركة الوطنية في البلاد، فكانت هي التي غذت وهيأت لقيام الثورة في ١٩٢٤. ولذا فكل وثيقة نعثر عليها من تلك الفترة هي من الأهمية بمكان، لأنها تمثل أكثر من مجرد النشاط الظاهري. ولذا فإنا بذلك لا نؤرخ للحركة المسرحية فحسب بل يقودنا ذلك للاستنارة بشأن عموم نهوض الحركة الوطنية كذلك.

١٣- صدرت (حضارة السودان) عام ١٩١٩، ورأس تحريرها (حسين شريف).

١٤- المادة مأخوذة من مجلة الموسيقى والمسرح، مجلة فصلية تصدر عن معهد الموسيقى والمسرح، العدد الثالث، أغسطس ١٩٨٠، الخرطوم، ص٢٢-٢٣. المادة الأرشيفية وردت بدون ذكر اسم الباحث.

١٥-*عباس أفندي حافظ كاتب مصري، ناقد ومترجم ومناضل سياسي. ترجم مسرحيات شكسبير: ضجة فارغة/ جعجعة بلا طحن، العبرة بالخواتيم، وأعد عن الفرنسية (القناع الممزق).. عمل في الحربية وفي الصحافة، توفي عام ١٩٥٩.

١٦-* يفصل النيل الأبيض مدينة الخرطوم عن مدينة أم درمان، وحتى تاريخ المسرحية لم يتم بناء جسر النيل الأبيض، فكان هذا الترام في أم درمان حتى منطقة خور أبي عنجه، وفي الخرطوم الخط حتى المحطة الوسطى مروراً بمنطقة البريد المركزي مقابل مسرح المديرية (الاسكيتنج).

١٧-*مجلة البيان المصرية حررها إبراهيم اليازجي وبشارة زلزل، كانت تصدر في القاهرة مرة أو مرتين شهرياً اعتباراً من مارس ١٨٩٧، وتوقفت عن الصدور في أغسطس ١٨٩٨. أما عباس حافظ فقد نشر مقالاته في (البلاغ) و(المنبر) و(كوكب الشرق).. وبشأنه يمكن مراجعة: سيد على إسماعيل: مخطوطات مسرحيات عباس حافظ... دراسة ونصوص، المركز القومي للمسرح، وزارة الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٧.

أبحاث باربا المبكرة في مجال أنثروبولوجيا المسرح

قراءة في «البيت الطائر»[1]

تأليف: ليوناردو مانشيني
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

المقدمة :

بعد أربعين عام من انطلاق دورتها الأولى في بون في أكتوبر ١٩٨٠، تتباهى المدرسة الدولية للمسرح والأنثروبولوجيا (ISTA)، التي أسسها وأدارها يوجينيو باربا، بتاريخ لا يقل تميزًا عن تاريخ أقرب أقربائها، مسرح أودين.[1] مقارنةً بالمسار الزمني لمسرح أودين، الذي تأسس عام ١٩٦٤ في أوسلو وانتقل إلى هولستيبرو عام ١٩٦٦، بدأت الفكرة بـ «البيت الطائر The Flying House» [2] التابع للمدرسة الدولية للمسرح والأنثروبولوجيا بعد خمسة عشر عامًا، وهي الآن في توازن تام بين القرنين. في دوراتها الخمس عشرة السابقة، التي عُقدت في مدنٍ عبر أوروبا وأمريكا الجنوبية[3]، أعادت الرابطة الدولية لفنون التمثيل (ISTA) تعريف الإمكانيات التربوية لفن الممثل في سياقٍ عملي ونظري غير مسبوق، وفتحت نافذةً جديدةً للدراسة متعددة التخصصات للمسرح المعاصر، في حوارٍ مع، «القديم» من جهة (وهو مفهوم، كما يفهمه مسرح أودين تحديدًا، يستحضر قبل كل شيء العلاقة مع «أسلاف» الفن)[4] ومع ثقافاتٍ خارج أوروبا، من جهةٍ أخرى .

بسبب الظروف العالمية المرتبطة بجائحة كوفيد-١٩، لم يتسنَّ عقد الدورة السادسة عشرة من مؤتمر الجمعية الدولية لفنون المسرح (ISTA)، التي كان من المقرر إقامتها في إيطاليا صيف عام ٢٠٢٠. [5] ومع ذلك، شارك باربا في ذلك العام في العديد من المبادرات الإلكترونية، وواصل، كلما أمكن، تقديم عروض جديدة مع ممثليه، واستعد لتسليم إدارة مسرحه، الذي أُعلن عنه في ٢٩ مارس ٢٠١٩، بعد خمسة وخمسين عامًا من تأسيسه. [6] كما ساهم المناخ الحيوي الذي يحيط دائمًا بمسرح أودين في إطلاق العديد من المشاريع: مجلة الأنثروبولوجيا المسرحية السنوية، التي تُنشر ورقيًا وبصيغة الوصول المفتوح، هي إحدى هذه المبادرات الجديدة.[7]

في التناقض الذي لا يزال قائماً حتى اليوم، والذي يعارض ممارسة المهنة من جهة وجهود التعريف النقدي من جهة أخرى، توجد بوضوح فجوة نظرية وعملية يقول كلا الجانبين إنهما يستطيعان سدها. من منظور تاريخي، تبدو عملية الانفصال هذه مرتبطة بظاهرة الاغتراب التي تميز المجتمعات الاستهلاكية، مع التآكل التدريجي للأنشطة غير ذات الفائدة المالية المباشرة، وما يترتب على ذلك من عزلة أو تخصص مفرط.[8] إن إعادة النظر فيما يُعتبر بسهولة ثنائية «إلزامية» بين لحظة التأمل النظري وأماكن تطبيقه، قد يشجع، على العكس من ذلك، على إعادة اكتشاف الاهتمامات بذلك العنصر الإنساني الجوهري الذي لم يكن، في السنوات الأولى من الألفية الثالثة، محط اهتمام المجال الواسع للمسرح.[9] يُعد «البحث المسرحي» الأقل مكانة اجتماعية بين الفنون، ولكنه يستحق، مرة واحدة وإلى الأبد، التقدير اللائق: تقدير يستند جزئيًا

إلى التفاني الوجودي، والغير أناني، الذي يبذله أتباعه، متجاوزًا التوجهات التجارية.[١٠]

إن الحاجة إلى منظور شامل في فن المسرح، الذي يُفهم في حد ذاته على أنه ثقافة في مفهوم موحد،[١١] دفعت منذ البداية مساعي يوجينيو باربا لتحديد مجال البحث في أنثروبولوجيا المسرح. فلم يفشل عمل باربا، الذي يدعو إلى التعايش بين النظرية والتطبيق، والمستند إلى دراسات إبداعية، في إثارة الشكوك والنقد، وكذلك العديد من الأبحاث في المجالات العلمية والتاريخية. وقد أدى هذا بدوره إلى نمو كبير في الاهتمام بكيفية النظر إلى المسرح والتفكير فيه وممارسته، والذي لا يزال تراثه حيًا ومعاصرًا حتى اليوم. فغالبًا ما اجتذبت ثروة المعرفة والاكتشافات التي حققها هذا الفرع الجديد من التعلم نقاشًا نقديًا لاحقًا (سواء بالاتفاق أو الاختلاف). الآن، تُمكّننا نظرة جديدة إلى أسسه من إعادة تقييم عناصره التأسيسية بشكل أفضل، ومدى ركيزته الثقافية والسياق الذي نضج فيه. لذا، أقترح في هذه المقالة تحليل بعض المراحل في تطور اهتمامات باربا التي سبقت تعريف أنثروبولوجيا المسرح، وتتبع أسسها «ما قبل العلمية»، مقسمة موضوعياً وقبل النظريات التي تمت صياغتها لاحقاً.

لوضع التأملات التالية في سياقها الصحيح، من المفيد أولاً النظر في أصول اهتمامات باربا. فمنذ عام ١٩٥٤، عندما بدأ العمل كعامل لحام في النرويج، كرّس باربا وقت فراغه لدراسة الأنثروبولوجيا الثقافية وتاريخ الأديان. وسعى جاهداً لفهم وضعه كمهاجر. كان مهتماً بوصف وتحليل الطرق المختلفة التي يفكر بها الفرد ويتصرف في سياق اجتماعي وثقافي معين، وفي حالات الوعي المختلفة، أو «الطاقات التي تحدد تغيرات الوعي».[١٢] ومن هنا جاءت قراءاته عن الهندوسية، والتي دفعته للعمل كبحار، لزيارة الهند عام ١٩٥٦. وفي عام ١٩٦٤، عندما عاد إلى النرويج بعد تدريبه في المسرح في بولندا، أكمل باربا دراسته في جامعة أوسلو، وحصل على شهادة في الأدب الفرنسي والنرويجي وفي تاريخ الأديان، برسالة عن التصوف والروحانية في الثقافة الإسلامية.

تُتيح المواد الأرشيفية القيّمة المحفوظة في مسرح أودين، والمتاحة للباحثين بفضل جهود الجمع والتنظيم التي بُذلت في العقود الأخيرة،[١٣] إمكانية إلقاء نظرة فاحصة على النطاق الواسع لقراءات باربا. ويكشف هذا بوضوح عن جذور اهتماماته السابقة بالسلوك الفردي والجماعي وتغيرات الطاقة على أبحاثه المستقبلية في أنثروبولوجيا المسرح. ما هي الأسئلة الأساسية التي دفعت بحث المخرج، في البداية على المستوى الفردي، منذ النصف الثاني من سبعينيات القرن العشرين؟ في الفقرة التالية، أتناول بعض المواد التحضيرية من الفترة ١٩٧٨-١٩٨٠، وأدرس مجالات البحث المتكررة التي أدت إلى هذه المبادرة المثمرة للغاية.[١٤]

الهوامش

١- يتبع تاريخ Odin Teatret وISTA مسارات متوازية غالبًا ما انعكست في الدراسات أيضًا، كما هو واضح في المراجع الواسعة المتاحة اليوم. خذ بعين الاعتبار، من بين أمور أخرى، الملف الخاص المخصص لـ ISTA من قبل مجلة Teatro e Storia (٣٥، ٢٠١٤) بمناسبة الذكرى الخمسين لتأسيس Odin Teatret، بعنوان L'altra metà dell'Odin. يحتوي على المساهمات التالية: فرانكو روفيني، Scuola perattore (١٩٨١) (٣٤٧-٥٢)، ماركو دي مارينيس، Il العملية الإبداعية في المسرح المعاصر: trionfi e transmutazioni (٣٥٣-٧٩؛ مقال مخصص لـ Torgeir Wethal)، نيكولا سافاريزي، Avventure di un dizionario. ملاحظة مهداة إلى ناندو تافياني بمساعدة أنجيلو جريكو (٣٩٣-٤٠٨)، كيرستن هاستروب، صناعة المسرح والتاريخ (١٩٩٦) (٤٠٩-٤١٩)، جان ماري براديه، علم الأعراق. تجسيدات الخيال (٤٢١-٣٦)، لويس ماسغراو، الرؤية المسرحية المشفرة في أعمال باربا المكتوبة (٣٨١-٩٢)، بيتر إلساس، الحضور المطلق. مساحة علاجية للمسرح وعلم النفس (٤٣٧-٥٢). في العدد الأول لعام ١٩٨٦، افتتح مسرح تياترو إي ستوريا، الذي أسسه فابريزيو كروسياني، وكلاوديو ميلدوليسي، وفرديناندو تافياني، وفرانكو روفيني، ونيكولا سافاريزي، ويوجينيا كاسيني روبا، ودانييلي سيرانيولي، بمقال روفيني عن أنثروبولوجيا المسرح، والذي ينشر الآن باللغة الإنجليزية في هذا العدد. للحصول على وصف لميريلا شينو حول أهمية ISTA في سياق تدريبها كباحثة، راجع المقال الأخير Spettatore,spettiva, pubblico Schino) ٢٠١٨).

٢- يعرّف باربا المدرسة الدولية للمسرح والأنثروبولوجيا بأنها «بيت طائر» في الفقرة (حول نقل الإرث) من كتابه «المسرح: العزلة، والحرفة، والتمرد» («ينضم جميع ممثلي أودين دوريا إلى «البيت الطائر» بين أساتذة من تقاليد أخرى، ويمنحون معهم الحياة لأداء مسرح العالم»: باربا ١٩٩٦، ٩٢-٩٨).

٣- من بين أهم الروايات التاريخية عن معهد ISTA، انظر كتاب «تقاليد ISTA» (سكيل، ١٩٩٤؛ والذي صدر أيضًا باللغة البرتغالية البرازيلية في العام نفسه بعنوان: A Tradição da ISTA)، وكتاب «قرية الفنانين: الأزمنة والتقنيات والنظريات في

ISTA» (هاستروب، ١٩٩٦)، وكتاب «التفكير بالأقدام: تقنيات الممثلين وأنثروبولوجيا المسرح» (كريمونا، غالي، وفارلي، ٢٠١٧). كذلك كتاب فرانكو روفيني «مدرسة الممثلين: تقارير الدورة الأولى لمعهد ISTA» (روفيني، ١٩٨٠)، متبوعاً زمنياً بأعداد من مجلة «Bouffonneries»: العدد ٤، «الارتجال: أنثروبولوجيا المسرح»، ١٩٨٢؛ والعددين ١٥-١٦، «طاقة الممثل». الأنثروبولوجيا المسرحية (٢)، ١٩٨٦. يرجى أيضاً ملاحظة منشورات المسرح الأوراسي، بما في ذلك على وجه الخصوص، كتاب «دراماتورجيا ديل أتوري» (دي مارينيس ١٩٩٦) وعدد عام ١٩٩٥ من مجلة «ميم جورنال»، الذي حرره توماس ليابارت، شركة «إنكوربوريتد».

للاطلاع على مناقشة مفصلة حول أنثروبولوجيا المسرح، والتي وضعها ماركو دي مارينيس بعد الجلسات الخمس الأولى للجمعية الدولية للمسرح المسرحي (ISTA) بين عامي ١٩٨٠ و١٩٨٧، يرجى أيضاً مراجعة فصل «الأنثروبولوجيا» في دي مارينيس ١٩٨٨، الصفحات ٩٩-١٢٧.

٤- يذكر باربا، من بين أمور أخرى، «أسلاف» فن المسرح، في فقرة من مقالته «ثقافة المسرح»، التي نُشرت لأول مرة في مجلة «آرتي نويفو» (١٩٧٩)، والموجودة الآن في كتابه «ما وراء الجزر العائمة» (باربا ١٩٨٦، ١٩٥-٢١٢): «إذا نظرت حولي وحاولت فهم ما آل إليه البحث المسرحي في الستينيات، سيتضح لي أنه قد اتخذ منحىً لم يتوقعه أحد منا في البداية. لقد ترجم ارتباط عميق بتاريخ محدد، قد يكون أسلافه ستانيسلافسكي أو مايرهولد أو بريخت، احتياجاتنا إلى مصطلحات مسرحية، و»إصلاح اللغة المسرحية»، ووسائلها التعبيرية. ومع مرور الوقت واكتساب الخبرة، تجاوز هذا الارتباط حدود المهنة؛ ليصبح موقفاً أخلاقياً، له طريقته الخاصة والمميزة فيالإدراك والتصرّف» (باربا ١٩٨٦، ٢٠٦).

٥- بدأت فرقة المسرح «لينيي ليبري» بقيادة إيرين دي ليليو الاستعدادات للدورة السادسة عشرة من مهرجان ISTA في بلدة غريتشيو، بمقاطعة ريبيتي، حيث كان من المقرر إقامتها بين ٥ و١٥ أغسطس/آب ٢٠٢٠. وبسبب إلغائها، أصبحت آخر دورة حتى الآن هي دورة عام ٢٠١٦ في ألبينو، بمقاطعة بيرغامو، والتي أعادت إحياء أنشطة ISTA بعد دورة عام ٢٠٠٥ في فروتسواف.

٦- الرسالة المؤرخة في ٢٩ مارس ٢٠١٩ والتي أعلن فيها باربا عن تسليم الإدارة الفنية لمسرحه، بعنوان «يوجينيو باربا يترك إدارة مسرح نوردسك تياتر لابوراتوريوم»، متاحة على الإنترنت على موقع مسرح أودين الإلكتروني (مسرح أودين ٢٠١٩).

٧- تأسست مؤسسة باربا فارلي في روما في ١١ ديسمبر ٢٠٢٠ من قبل يوجينيو باربا وجوليا فارلي بهدف دعم «مجالات العمل التي يحركها الأشخاص الذين يعانون من الحرمان بسبب الجنس والعرق والجغرافيا والعمر وطريقة التفكير والتصرف داخل وخارج المسرح». (أودين تياتريت ٢٠٢٠). مجلة الأنثروبولوجيا المسرحية هي ثاني مجلة أسسها باربا خلال مسيرته المهنية، وكانت الأولى مجلة Teatrets الشهيرة، التي نُشرت بين عامي ١٩٦٥ و١٩٧٤. للاطلاع على دراسة حول «TTT» من خلال حوار مع باربا نفسه، يرجى مراجعة ريبتي ٢٠٠٤. تجدر الإشارة أيضاً إلى مجلة The Open Page، التي أسستها جيلي آدامز، وجيدي أنيكسدال، وماغي بي. غيل، وجوليا فارلي، والتي كانت نشطة كمجلة بين عامي ١٩٩٦ و٢٠٠٨ كمشروع تحريري مشترك بين The Magdalena وOdin Teatret Project، وهي متاحة الآن مجاناً على الرابط التالي: https://www.themagdalenaproject.org/en/content/open-page (آخر دخول: ٢٣ أكتوبر ٢٠٢٠). انبثقت من مجموعة العمل التابعة للمجلة «منشورات الصفحة المفتوحة»، وآخرها حتى الآن هو كتاب «المخاطرة بالأمل» (آدامز، أنيكسدال، غيل وفارلي، ٢٠١٩).

٨- في المسرح، بمجرد حدوث الفصل بين العمل والتخصص، كما يقول تيرنر، ظهرت «مهن خاصة» و»وظائف» فصلت الطقوس عن علاقتها بالمجتمع: انظر تيرنر ١٩٨٢، ١١٤.

٩-من بين مزايا أساليب العمل في المدرسة الدولية للمسرح والأنثروبولوجيا ISTA، سلّط تافياني الضوء على تجاوز التناقض بين لحظة الفعل الإبداعي ولحظة التفكير النقدي، وهو

التفاصيل المجهولة لبدايات الفرقة القومية(٣٤)

مسرحية السيد .. ينقدها ضبع!!

يواصل الناقد «ضبع» نقده لمسرحية «السيد» في جريدة «الأهرام» - في مايو ١٩٣٦ – فيقول تحت عنوان «توزيع الأدوار»: فقد وفقت الفرقة القومية في توزيع أدوار هذه الرواية توفيقاً ظاهراً فيما عدا دوريي «دون دياج» وبنت الملك، فقد كان إسنادهما إلى أصحابهما إسناداً غير موفق ولم يكن من المستحسن إسناد دور دون دياج للأستاذ عمر وصفي وإغفال من هم أحق به منه وأجدر بتأديته، أمثال الأستاذ جورج أبيض!!

سيد علي إسماعيل

عهدنا بروايات الأستاذ زكي طليمات موزعة الأدوار توزيعاً عادلاً، ولكنا في هذه المرة نرى أن الفرقة قد أخطأت وحرمتنا مشاهدة دور دون دياج من ممثل قدير على تأديته .. وللأستاذ عمر وصفي استعداد للعمل في نواح معينة، أبعد ما تكون تشابهاً بدور دون دياج! وفضلاً عن هذا فإن رواية «السيد» كما قلنا رواية إلقاء كلام وليست رواية حركات تثير ضحك الجمهور، فينسى هذا الجمهور عجز الممثل عن الإلقاء الصحيح، فضلاً عن عدم استذكار دوره كما يجب. لقد كان عزاؤنا الوحيد في إسناد هذا الدور إلى الأستاذ أبيض أن نرى توازناً في الحركات وكمالاً في الإلقاء وسلامة في الصوت .. ولكن!!

أما إسناد دور بنت الملك إلى السيدة عزيزة أمير فإقحام لها، فيما ليس لها عليه قدرة، وسلطان .. إن عوامل التأدية من صوت ومخارج ألفاظ، وإلقاء وحركة وإشارة عند السيدة عزيزة أمير أضعف بل أقل منها اكتمالاً عند السيدة زينب صدقي!! لا أنكر ما بذلته السيدة عزيزة أمير من جهد، وما حدثتنا عنه أسارير وجهها وقسماته من جيد فهمها لدورها .. ولكن هذا بالطبع ليس هو كل فن الممثل! إن السيدة عزيزة أكثر صلاحية للروايات العصرية منها للروايات الكلاسيكية التي يتركز نجاحها على الإلقاء الصحيح دون سواه .. ولقد شاهدناها في أهل الكهف، فكانت بفضل زكي طليمات وبفضل جهودها ودأبها على مذاكرة دورها آية فنية .. ولكن الفرقة بإسنادها هذا الدور إليها، لم تراع استعدادها .. أما باقي الأدوار فقد أحسن توزيعها، كما قلنا من قبل، بشكل غريب يزيد في حيرتنا إزاء الدورين السابقين .. فقد قامت السيدة زينب صدقي بدور شيمان خير قيام وأننا بمشاهدتها في هذه الرواية، نصرح أن جهودها السابقة في «تاجر البندقية، وأندروماك، ونشيد الهوى» تضاءلت أمام دورها في هذه الرواية. ودور شيمان هذا، دور معقد، ملتوي النزعات، كثير الألوان متناقض العواطف فيه قوة وضعف، فيه ثورة واستسلام، فيه حب وبغض .. دور كهذا خليق بزينب صدقي ليس في هذا من شك، غير أن نجاحها في تأديته، لا يمنعنا من أن ننصح لها بأن لا تستسلم لعصبيتها على المسرح، فتفقد توازنها، وتحرج نفسها .. وقد وفق الأستاذ زكي رستم في تأدية دور الكنت توفيقاً ظاهراً طغى على دوريه في «أهل الكهف ومجرم». أما «سراج منير» فمع نجاحه في تأدية دوره فقد لاحظنا عليه جموداً في حركته لا يبرره مبرر. وكما كان الأستاذ منسى فهمي ممثل دور الملك عظيماً في أدواره السابقة كذلك كان في رواية السيد! ولقد رأيناه في «أهل الكهف» راعياً مخلصاً، يأخذ بالألباب، ودوقاً لفلوستر في «الملك لير» فكان موضعاً للإعجاب والتقدير، ونائباً عاماً في رواية «مجرم» فأمنا به وبنبوغه في فنه لولا أن كان تشوبه في دوره هذا قليل من الكلفة الظاهرة. أما في رواية «السيد» فقد وفق أيما توفيق، فله تهانينا. وللآنسات نجمة إبراهيم وصيفة شيمان، وفردوس حسن وصيفة بنت الملك، وأمال حلمي «من الوصيفات» مميزات خاصة تأبى عليهن إلا التقدم. أما دور «السيد» أهم أدوار الرواية، وقد قام به الأستاذ «حسين رياض»، فكان موفقاً في تأديته فقد كان هو كل شيء .. وهكذا يأبى حسين رياض إلا التقدم. وليسمح لنا بأن نصارحه بأن دوره في الفصل الثالث وهو يقص على الملك قصة انتصاره في حربه على المغاربة، يحتاج

عمر وصفي

زكي رستم

سراج منير

عزيزة أمير

إلى عناية كبيرة .. وأخيراً نلفت نظر الأستاذ المخرج إلى أن الملك ظهر والتاج على رأسه من غير أن يضع «المسلح» على كتفيه، وأن شيمان لبست ملابس الحداد على أبيها وذهبت إلى قصر الملك، بينما وصيفتها تختال بملابسها الزاهية اللون .. والآن يحق لنا أن نهنئ الفرقة القومية بنجاحها في هذه الرواية، مقدرين للأستاذ خليل مطران دقة ترجمته والأستاذ طليمات توفيقه في إخراجها، لولا تلك الهنات القليلة التي لا تمس الرواية في جوهرها وحضرات الممثلين والممثلات ومنظمي المسرح على ما بذلوه من جهد محمود .. وبالجملة فقد كان تمثيل هذه الرواية انتصاراً للغة، والفن، فإلى الأمام. [توقيع] «ضبع»

كانت جريدة «كوكب الشرق» آخر الصحف التي تناول ناقدها الفني عرض المسرحية، ونشر مقالته في منتصف مايو ١٩٣٦ تحت عنوان «السيد على مسرح الأوبرا الملكية تعريب الأستاذ الكبير خليل بك مطران وإخراج الأستاذ زكي طليمات»، وقد بدأها الناقد بمقدمة قال فيها: لعلني إذ أكتب الآن عن هذه المسرحية أكون قد تباطأت في الكتابة عنها بالقدر الذي لا عذر معه لمثلي على شدة رغبته في الكتابة عن عمل الفرقة القومية في سبيل ترقية المسرح المصري، والبلوغ به إلى المستوى اللائق بالأمة المصرية في حاضرها وما نرجوه في مستقبلها، ولكني مع انعدام العذر في التباطؤ والتأجيل، أحب ألا أضيف إلى التقصير في هذه الناحية تقصيراً أبعد منه أثراً بترك الكتابة في هذا الموضوع. وأحب أيضاً قبل أن أخوض فيما أنا بسبيله من البحث أن ألفت النظر إلى أن ما أقوله الآن، قد خلت البواعث عليه من أي مؤثر خارجي أو غرض خاص، كالشأن فيما كتب من المقالات في بعض الصحف منذ قليل من الزمن وكان الدافع إليه أغراض ومآرب تكشف عن أحوال مستترة بينها بعضهم لبعض، فكان منها في مجموعها قلة غير موفقة ولا حكيمة أريد منها أمر ذاتي فكادت تقضي على العمل نفسه ونظامه، وتقضي بالتالي على ما نرجو من الضير في نمائه وازدهاره وكان من الحسن أن احتمل الذين وجهت إليهم الحملة بغير حق ما وجه إليهم من المطاعن في عملهم بصبر الحكماء وتريث العقلاء المتبصرين إشفاقاً على العمل ورحمة بهذه الطائفة التي تعيش منه أن ينفرط عقدها فتعود إلى حيث كانت تندب الفن وترثيه وتردد أهازيج الترحم على زمان كان أهل الفن فيه موفوري الكرامة مكفولة أرزاقهم.

شعر الناقد أنه أطال في مقدمته، فقال: «أحسبني بعد هذا الاستطراد، الذي دعتني إليه الضرورة قد ذهبت بالقارئ إلى أبعد من الغرض الذي بينه في رأس المقال، وأراني حسيباً بأن أعود به معتذراً إلى الموضوع». وتحت عنوان «وقائع القصة»، قال: نستطيع أن نبدأ القصة من حيث يلتقي مؤدب الملك مع قائد جيوشه وكان هذا المؤدب في زمان شبابه من خيرة القواد وكبار الجند الذين يحق لهم الفخر بماض مجيد مشرف، وكان القائد قد ازدهاه توالي انتصاراته ونفخ أوداجه عرفان الشعب هذا الفضل له، فيجري بين الاثنين حديث ودي، فنبس فيه القائد على المؤدب هذه النميمة التي أسبغها عليه الملك بذكر التقدير للرجال وخطأ وقع فيه، مما حمل المؤدب على أن هذه المطاعن بذكر مفاخره وآيات عهده السابق، وكان إذ احتدمت بينهما المناقشة حتى صارت إلى مشاحنة عنيفة ثم تطورت فإذا هي مبارزة بالسيف كان نتيجتها أن ضرب القائد سيف المؤدب فأسقطه من يده وداس عليه بقدمه. وكانت الإهانة فظيعة كبيرة لا يغسلها إلا الدم، فلقى المؤدب ابنه وقص عليه القصة بعبارة مؤثرة مهيجة وطلب إليه أن يقتل ذلك القائد اقتصاصاً منه على ما ألحق به من إهانة، وكان الموقف دقيقاً جداً حين عرف الابن غريم أبيه لأنه كان والد حبيبته «شيمان» بطلة القصة. ولكنه مع ذلك أجاب نداء الواجب وعاهد أباه على سفك دم غريمه. وبلغ إلى مسامع الملك فأوفد رسولاً إلى قائده، يدعوه ليفصل في الأمر بما يرضي مؤدب ولده، وذهب إليه الرسول فجعل يلاطفه تارة ويهدده أخرى عساه أن يبلغ من ذلك رضاء الملك، ولكن القائد هزأ بهذا كله واستكبر استكباراً فمضى الرسول يائساً من إصلاح الأمر. ووقع ما كان المحبون يخشونه فلقى ولد المؤدب قائد الملك ودعاه إلى المبارزة فتم قتله .. كانت ابنة الملك عاشقة لابن المؤدب ولكن دمها الملكي وتقاليد أسرتها في ذلك الزمان حرما على أمثالها أن ينعمن بجمع شملهن على من يحببن من الرعية وإن سما مركز المعشوق أو طاول النجم علاه، فنزلت عنه مرغمة «لشيمان» ابنة القائد وجعلت تسعى في ربطها برباط الزوجية لعلها تجد الشقاء من داء الحب حين يدركها

إعلان مسرحية السيد

اليأس منه. وعلى هذا النحو كانت علاقتها بالقصة.

أما «شيمان» فقد كانت تعشق خطيبها وتهيم به حباً، فلما قتل أبوها بيده، ذهبت تستعدي عليه الملك ليغسل عنها عارها بقتله، فكانت تتنازعها عاطفتان مستعرتان تشبان في فؤادها لهيباً ولوعة، غرامها وواجبها، فبينما هي تحترق لهفة على لقاء الحبيب إذا هي تسعى إلى سفك دمه انتقاماً لأبيها، ووعدها الملك بأخذ الحق لها. أما الخطيب الحبيب الذي قتل أبا محبوبته فقد سحق فؤاده أسى ولوعة وبلغ به اليأس إلى حد التفكير في الانتحار، ولكن الظروف أنقذته إذ وصلت إلى المدينة أنباء عن غارة بربرية توشك أن تدهمهم وكان قد اجتمع في بيت خمسمائة جندي من زملائه الأقدمين في الحروب، حلفوا حين سمعوا بنبأ إهانته ليعاونوه في طلب ثأره، فاقترح على ولده أن يتولى قيادتهم ويقوم بطرد البرابرة المغيرين على المدينة، فإن لقى حتفه في صد الهجوم فقد استراح ومات ميتة كريمة وإن عاش وانتصر فقد عوض الملك قائداً مظفراً بقائد مظفر، وطرد الشاب البرابرة وأسر ملكين من ملوكهم وجاء بهم مصفدين في الأغلال إلى ديوان الملك فهنأه بهذا النصر المبين ومنحه لقب «السيد» مكافأة له، وبينما هم في ذلك إذ دخلت «شيمان» تستعدي الملك من جديد وتسأل فرسانه المعونة في طلب ثأرها وحاول الملك أن يرضيها ولكنها رفضت إلا الثأر والانتقام واشترط الملك فيمن يتقدم لطلب ثأرها بقتل هذا القائد الجديد أن يكون أي للمنتصرين زوجاً لها .. وحدث بعد ذلك أن تغلب «السيد» على منافسه وذهب المنافس يقص عليها القصة فما رأته داخلاً حتى ظنت أنه قتل «السيد» فصرخت فيه ووصمته بالخيانة وكذبته دون أن تسمع كلامه وكان ذلك في بيت الملك فدخلت الجماعة وأخبروها بأن «السيد» انتصر وأنه أصبح جديراً بزواجها منه، فعادت إلى حكاية الثأر من جديد ولكن الملك حكم بما ارتضته شرطاً في مبارزته للضابط الآخر.

وتحت عنوان «لغة القصة» قال الناقد: والقصة بعد ذلك حافلة بالعاطفة فياضة بالمعاني جديرة بالبحث والتأمل فأما لغتها فليس جديداً أن نقول فيها إنها نصر فوق نصر لصناعة التعريب ويكفي أن يكون معربها أستاذنا الكبير خليل بك مطران شاعر العربية في هذا الزمان ليعلم القارئ أن لغة الرواية قد بلغت غاية الرضى من النظارة ومكان الغبطة من الباحثين وحسبنا أن هذه المسرحية قد لقيت من الإقبال ما لم يكن مقدراً إلا لأمثالها من غوالي دور المسرح الأجنبي إذا نقلت إلينا بلسان عربي مبين، نعجب به في بساطته ويعجز دونه العظماء في بلاغته ودقته ومن الخير هنا أن ننوه بما يكون من أثر فهم المعرب لروح المؤلف، كما هو الشأن في كل المسرحيات التي عربها الأستاذ الكبير خليل بك، وبحسبي هذا القدر في التعريف بلغته المسرحية إذ إن الإطناب فيه ينقص من قدر بلاغته وحسن روائه وبهجته.

وتحت عنوان «الإخراج»، قال: أما الإخراج فقد كان في مجموعه جيداً لولا بعض ملاحظات صغيرة نحب ألا نسهب في بيانها، فمنها ما كان على الضوء وتوزيعه وتلوينه، ومنها ما كان يمكن أخذه على الممثلين في أدائهم لأدوارهم، في لهجة النطق وفي الإشارات والحركات إلى آخره، فأما توزيع الضوء وتلوينه وما يتصل بذلك من الفن فأحسبني قد نسيت ما أخذته على الإخراج من ذلك وإن كنت أستطيع أن أدل عليه إذا رجعت إلى بعض ما دونته من الملاحظات عن ذلك ولست أملك الرجوع إليه الآن، وإن كنت أذكر تماماً كيف كانت السيدة زينب صدقي وهي تؤدي دور «شيمان» العاشقة المعشوقة، فتحسن أداء ما تريد من الحركات وتجيد إظهار ما تشاء من الإشارات، غير أن لغتها الأعجمية كانت تؤذي السامع وتشوش على الذهن جمال المعاني التي نظمها المؤلف وأداها إلينا المعرب فأحسن الأداء، بل لقد كانت تنساب الألفاظ والكلمات مِن فِيها وكأنها من فتيات الفرنجة الحديثات العهد بالعربية، فتفخم ما لا يفخم، وترقق ما لا يحتاج إلى ترقيق، ثم ترفع منصوباً وتخفض مرفوعاً وتزاحم بين الكلمات في خروجها فكأنما كانت تنطق الكلمات جملة، فهل إلى ملافاة هذا العيب من سبيل؟ وأما السيدة عزيزة أمير فأحسنت الكلام ولكنها لم تحسن الحركة، فما كانت هذه ابنة ملك سريعة التلفت كثيرة القيام والقعود في غير وقار السيادة وأبهة الملك، فكأنما كانت سيدة أثرت بعد فقر وعزت بعد ذل فهي في حركاتها تلك كما يقول العامة «محدثة». أما حسين رياض في دور «السيد» فهو هو في أدواره جميعاً الفتى الأول. وكذلك أجاد بقية الممثلين أداء أدوارهم إلى حد كبير.

مسرحنا الأخيرة
العدد 993 الإثنين 07 سبتمبر 2026

مشهد

محمد الروبي

«جاري تحميل الحلم».. من البذرة إلى الشجرة..

وما زال نهر الحلم يجري

فها هو مشروع «ابدأ حلمك» يدخل مرحلته الثالثة، بنتاج جميل ومبهر لورشة الإسماعيلية، التي شارك في التدريب فيها نخبة من المتخصصين في فنون الأداء المختلفة.

ولعل أجمل ما في عرض ختام هذه الورشة أنه جاء معبّرًا، ببساطة وصدق، عن معنى المشروع نفسه.

مجموعة من الشباب يشتركون في ورشة لإعداد الممثل، وكل منهم يحمل حلمًا. لكن أحدًا منهم، في البداية، لم يكن قادرًا على التعبير عما يحلم به. وبعد أيام قليلة من التدريب، تحول الخجول إلى مغامر، والمترددة إلى مبادرة، والتائه إلى يقظ يعرف ما يريد ويصر عليه.

استطاع الفريق، بقيادة المخرج النابه محمد جبر، صاحب فكرة الخط الدرامي الأساسي للعرض ومخرجه، أن يمنحنا – عبر صياغة درامية لأحمد الملواني - خلاصة ما يعنيه مشروع «ابدأ حلمك». لم يكتفوا بالحديث عن الحلم، بل واجهوا أيضًا ما يعترض طريقه من مشكلات وصراعات مع الأهل والأقارب، الذين لم يكونوا دائمًا قادرين على تقدير معنى هذا الحلم وقيمته.

ثم، شيئًا فشيئًا، يصل هؤلاء الشباب إلى حالة من التصالح مع ذواتهم ومع الآخرين، ليبهروا أهاليهم، ونبهر نحن معهم، بعرض يتتبع الحلم منذ كان بذرة صغيرة في خيال كل متدرب، إلى أن صار شجرة متعددة الأغصان والثمار، أغنية ورقصة ومشاهد قصيرة، تتقاطع من حين إلى آخر مع العبارة التي تبدو كأنها لازمة العرض: «إننا نتدرب».

وربما لهذا استغنى محمد جبر- بالإتفاق مع مصمم

ومدرب الديكور الواعي عمرو الأشرف- عن الكتل الديكورية، ومنح المساحة الفارغة بكاملها لأجساد ممثليه، محافظًا على إيقاع عرضه، ومتخلصًا من كل زوائد درامية أو شكلية.

كأنه يقول لنا، ولمتدربيه قبلنا: إن قلب المسرح وعموده الأساسي هو الممثل.

وحده يستطيع أن يمنحنا خيال المكان والزمان. ووحده ينقلنا من شخصية إلى أخرى. ووحده، بجسده وصوته وانفعالاته، يستطيع أن يكون أشياء كثيرة تغنيك عن أشياء كثيرة كان يمكن الاستغناء عنها، فيصبح المتفرج شريكًا في استكمال ما يرى.

عرض الإسماعيلية قال، ببساطة وخفة ظل، ما يمكن أن تقوله الكتابات والتنظيرات في عدد لا نهائي من الصفحات عن معنى مشروع «ابدأ حلمك». وفي ظني أن ذلك هو أجمل ما فيه، أن يجعل الفكرة تُرى بدل أن تُشرح.

شكرًا محمد جبر وفريقه المعاون على ما منحونا من متعة ممزوجة بأمل يجعلنا نصرّ على استكمال الحلم.

أو، كما عبّر عنه عنوان العرض:» جاري تحميل الحلم»..

وشكرًا جزيلاً للمشرف على المشروع، الفنان أحمد طه، الذي يعمل بروح ناسك وناسج؛ مدققًا ومثابرًا، ومسنودًا بإيمان راسخ بأن المسرح بالناس وللناس.

وشكر كبير للفنان هشام عطوة، المساند الأول للفكرة، والعائد بها إلى الحياة بعد أن كادت تموت تحت تراب البيروقراطية.

وما زال نهر الحلم يجري..