مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
اللواء خالد اللبان

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الثامنة عشرة | العدد 949 | الإثنين 03 نوفمبر 2025

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

مهرجان آفاق مسرحية..
رصاصة في قلب الخوف

التجريب والإبداع..
في مسرح القرن الحادى والعشرين

قيمتها مليون وستمائة ألف جنيه..

شروط التقديم لجوائز الدولة التشجيعية ٢٠٢٥

تعد جائزة الدولة التشجيعية من أهم الجوائز التى متنحها الدولة للشباب، لكافة المبدعين فى الفنون والعلوم الاجتماعية والأدب، ومؤخرًا أعلن المجلس الأعـلى للثقافة، عن فتح باب التقدم لجوائز الدولة التشجيعية فى مجالات الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية والعلوم القانونية والاقتصادية لعام ٢٠٢٦، وذلـك في الفروع والموضوعات المعلن عنها، خلال الفترة من ١ أكتوبر حتى ٣١ ديسمبر ٢٠٢٥، بإجمالي قيمة مالية تبلغ مليونًا وستمائة ألف جنيه.

شروط جائزة الدولة التشجيعية

أن يكون ذا قيمة علمية أو فنية ممتازة تظهر فيه دقة البحث وأصالته، وأن يضيف إلي العلم أو الفن شيئًا جديدًا؛ ينفع الوطن خاصة والإنسانية عامة، أن يكون قد سبق نـشره أو عرضه أو تنفيذه، ولم يمض على ذلك لأول مرة أكثر من

ثلاث سنوات حتى تاريخ الإعلان، على أن تحتوي الكتب المنشورة على رقم إيـداع، على أن تقدم للأعمال الفنية والمعمارية إفـادة معتمدة من الجهات التى قامت بالعرض أو تنفيذ العمل موضحًا بها تاريخ أول نشر للإنتاج أو تنفيذه أوعرضه، ألا يكون قد سبق تقديمه لنيل (جائزة الدولة)، ما لم يتضمن إضافات جديدة تراها اللجنة ذات قيمة، ألا يكون قد سبق تقديمه كرسالة لنيل درجة علمية أو جائزة أخرى، ويوقع المتقدم على إقرار بذلك في الطلب المقدم منه.

وفي حالة الأبحاث الأكاديمية يجب تقديم تقرير بنسب الاقتباس بالعمل المقدم بشرط اعتماده من المجلس الأعلى للجامعات أو إحدى الجامعات الحكومية يفيد خضوع العمل لبرنامج كشف الاقتباس والانتحال المعتمد لدى المجلس الأعلى للجامعات.

قيمة الجوائز

قيمة كل جائزة من جوائز النيل للمبدعين المصريين، وكذلك جائزة النيل للمبدعين العرب ٥٠٠,٠٠٠ ألف جنية (خمسمائة ألف جنية) وميدالية ذهبية، ولايجوز تقسيمها أو مـنحها لشخص واحد في ذات الفرع أكثر من مرة واحدة.

ياسمين عباس

في نوفمبر المقبل..

١٥عرضا في الدورة الخامسة بمهرجان «مستقبل المسرح»

أعلن مدير ومؤسس مهرجان «مستقبل المـسرح»، بمركز شباب الزاوية الحمراء، عن العروض المشاركة للدورة الخامسة للمهرجان، والتي من المقرر أن تقام الفترة من ٧ إلى ١٥ نوفمبر المقبل

ويقام حفل الافتتاح يوم الجمعة ٧ نوفمبر المقبل، بينما يُقام حفل الختام يوم السبت ١٥ نوفمبر، بحضور نخبة من الفنانين والمسؤولين بوزارة الشباب والرياضة، وعدد من المخرجين والنقاد.

ويقدم برنامج مهرجان «مستقبل المسرح» بمركز شباب الزاوية الحمراء سلسلة من العروض المتنوعة التي تقدمها فرق شبابية من مختلف المحافظات، حيث يُفتتح المهرجان يوم السبت ٨ نوفمبر بعرض «أفراح القبة» لفرقة (Rubik's) من القاهرة تأليف نجيب محفوظ وإخراج أحمد محمود، وعرض «المرآة» لفرقة فنانين بالصدفة» من الدقهلية تأليف رضا عواد وإخراج محمد سمير.

ويُستكمل البرنامج يوم الأحد ٩ نوفمبر بعرض «الرمان» لفرقة الإبداع للفنون المسرحية من القاهرة تأليف رضا عواد وإخراج أسامة حربي، و«العرض الأخير» لفرقة روح المسرح من القليوبية تأليف وإخراج محمد عطية.

أما يوم الإثنين ١٠ نوفمبر فيُعرض «بيت الشافعي» لفرقة «الفنون والترفيه PPV» من القاهرة عن مسرحية «عائلة الدوغري» للكاتب المسرحي الكبير نعمان عاشور، ومن إعداد وإخـراج محمد سامح، و«آخر المطاف» تأليف مؤمن عبده، وإخـراج إسـلام حمادة، لمركز التنمية الشبابية بالمنشية من القليوبية.

ويشهد يوم الثلاثاء ١١ نوفمبر عرض «القطة العمياء»» لفرقة الإبداع الفني من الإسكندرية تأليف سامح عثمان وإخراج أحمد عبد الفتاح، والعرض المسرحي «كتاب كارمير» لفرقة بلات تيم من القاهرة تأليف محمد مهني وإخراج محمد أحمد.

وتتواصل العروض يوم الأربعاء ١٢ نوفمبر بمسرحيتين الأولى بعنوان «كازينو»» لفرقة «إسمعلاي» من محافظة الإسماعيلية تأليف المسرحي الإنجليزي جي بي بريستلي وإخـراج محمد الشبراوي، والمسرحية الثانية بعنوان «مهمة مستحيلة» لفرقة كواليس من الإسماعيلية، من تأليف أحمد كمال وإخراج محمد إسماعيل.

وفي يوم الخميس ١٣ نوفمبر تُقدم فِرْقَة قصر ثقافة الجيزة عرض «الهوامش» تأليف شريف صلاح الدين وإخـراج أحمد ناصر، ويليه عرض «إكليل الغار» تأليف أسامة نور الدين وإخراج عبده إسكندر، لفرقة مجانين الفن من الجيزة.

آخر عروض المهرجان

ويُعرض يوم الجمعة ١٤ نوفمبر مسرحية «المسبح» لفرقة الأشقاء بمركز شباب عين الصيرة من القاهرة تأليف ملحة عبدالله وإخراج عصام رمضان، إضافة إلى عرض «دراما الشحاذين» لمركز التنمية الشبابية بسمنود من الغربية تأليف بدر همام وإخراج معتصم الصايغ

ويُختتم المهرجان عروضه المسرحية، في اليوم نفسه الجمعة ١٤ نوفمبر بالعرض المسرحي «محاكمة السيد ميم» لفرقة مركز شباب حدائق القبة من القاهرة تأليف محفوظ عبد الرحمن وإخراج إسماعيل هاشم.

مهرجان «مستقبل المسرح» بمركز شباب الزاوية الحمراء، يهدف إلى دعم مسرح الهواة، وخلق جيل جديد من المخرجين والمبدعين والمسرحيين في مختلف تخصصات ومفردات العرض المسرحي من مسرحيّ الهواة، وعروض المهرجان من مختلف محافظات مصر، تقدمها العديد من الفرق الهواة والمسرحية من شتى أنحاء مصر في محاولة جادة لتخليق متنفس لهذه الفرق الواعدة، وكذلك توفير العروض المسرحية المتنوعة لجمهور منطقة الزاوية الحمراء بشكل خاص والقاهرة بشكل عام.

ويكرم المهرجان، في دوراتـه العديد من رموز الفن في مجال التلفزيون والسينما والمـسرح المـصري، والفنانين الذين أثروا الحياة الفنية في رحلة مسرح الهواة المصري بأيام وليال المهرجان المتتالية.

الجدير بالذكر أن مهرجان «مستقبل المسرح» مؤسسه ومديره الفنان والمخرج وليد شحاتة، وينظم تحت رعاية مديرية الشباب والرياضة بالقاهرة، وتقام الفعاليات بمركز شباب الزاوية الحمراء، برئاسة محمد محمود الفرنساوي، وعبد الله عبد الغني، مدير المركز، وتحت إشراف الفنان سمير الشريف، المشرف الفني للمهرجان، الفنان أحمد إبراهيم أمين عام المهرجان، حامد الزناتي، منسق المهرجان، ومدير المركز الإعلامي للمهرجان الصحفية والناقدة همت مصطفى.

همت مصطفى

مهرجان العروض القصيرة بالفنون الشعبية

يختتم دورة «ماجد الكدوانى».. و«جواب يحيى» أفضل عرض مسرحى

فى أجـواء فنية مفعمة بـالإبـداع، اختتمت فعاليات مهرجان العروض القصيرة – الدورة الثانية التى حملت اسم الفنان القدير ماجد الكدوانى، والتى جاءت لتؤكد تطور الأداء الفنى لطلاب المعهد العالى للفنون الشعبية وتنوع اتجاهاتهم الإبداعى، وأقيم المهرجان فى الفترة من ١٦ إلى ٢٣ أكتوبر الجارى.

ونظم حفل الختام بحضور الأستاذة الدكتورة غادة جبارة، رئيس أكاديمية الفنون، وكوكبة من المسرحيين والأساتذة من المعهد العالى للفنون الشعبية وأكاديمية الفنون.

وأعربت الأستاذة الدكتورة غادة جبارة عن سعادتها بهذه الدورة الناجحة من المهرجان، ووجهت الشكر إلى رئيس لجنة التحكيم والسادة أعضاء اللجنة لجهودهم على مدى أيام المهرجان، وتوجهت بالتهنئة لكل الفائزين بجوائز المهرجان.

وفى كلمتها أعربت دكتور سمر سعيد، عميد المعهد العالى للفنون الشعبية عن خالص الشكر والتقدير إلى السادة أعضاء لجنة التحكيم لما بذلوه من جهد وعطاء فنى راقٍ خلال أيام المهرجان، وما قدموه من تقييم موضوعى ورؤى نقدية بنّاءة أسهمت فى إثراء التجربة المسرحية للطلاب ورفع مستوى العروض المشاركة.

لجنة التحكيم

وتقدمت لجنة التحكيم، والتى تشكلت برئاسة الفنان والمخرج مازن الغرباوى، وعضوية كل من النجمة مروة عبدالمنعم، المخرج إسـلام إمـام، المخرجة والمصممة كريمة بدير، والنجم ميدو عادل، بالشكر لإدارة المهرجان ولأكاديمية الفنون على جهودهم الكبيرة فى دفع الحركة المسرحية المصرية قدمًا نحو التطور المنشود للمنتج المسرحى المصرى.

كما تقدمت اللجنة بالشكر إلى الأستاذة الدكتورة غادة جبارة، وللأستاذة الدكتورة سمر سعيد، عميد المعهد العالى للفنون الشعبية، وللأستاذة الدكتورة ولاء محمد وكيل المعهد، على دعمهم المستمر للحركة المسرحية ودفعها نحو التطور والإبداع.

وشهدت الـدورة الثانية لمهرجان العروض القصيرة، منافسة قوية بين العروض المشاركة التى تنوعت بين المونودراما، التريو دراما، والديو دراما، ما يعكس ثراء التجارب الفنية لدى طلاب وخريجى المعهد.

عروض المهرجان

وشارك فى فعاليات المهرجان ٧ عروض هى.. مونودراما «مـوت مفاجئ» تأليف هانى مهران و إخـراج أدهم صفوت، و عرض «ما بعد الحدث» دراماتـورج عبد الرحمن بدر تأليف وإخراج حبيبة حجازى، و العرض المسرحى «السطر الأخير» تأليف عبد الرحمن بدر إخراج ياسين غمرى.

و عروض.. «عقد مشروط» تأليف و إخراج مروة أحمد، و«طرف ثالث» تأليف أكرم عبدالحى ومحمد الزيدية فكرة وإخراج عمرو محروس، و«الحارس» تأليف يوسف مسلم إخراج محمد الراوى، و«جواب يحيى» إخراج منير سيد.

وتقدمت جنة التحكيم بالتوصيات والتى تمثلت فيما يلى:

توصيات لجنة التحكيم

- التأكيد على أهمية الإتقان فى استخدام اللغة العربية الفصحى قولًا ونطقًا وتمثيلًا.
- ضرورة الاهتمام بالأزياء المسرحية تصميمًا وتنفيذًا بوصفها عنصرًا بصريًا هامًا فى التشكيل المسرحى.
- توصى اللجنة بضرورة حضور المؤلف الموسيقى فى النسخ القادمة من المهرجان.
- الاهتمام بالمؤلف المصرى والتفاعل مع قضايا الواقع المعاصر.
- التمييز بين الاستعراضات المسرحية والتعبير الحركى من حيث الوظيفة الدرامية والجمالى.

شـهـادات التميز فى الـدعـايـة والتمثيل وتصميم الاستعراضات

جوائز الدورة الثانية للمهرجان

وأعلنت لجنة التحكيم عن جوائز الدورة الثانية والتى جاءت كالتالي:

شهادات التميز

- شهادة تميز فى الدعاية والإعلان للفنان محمد طاهر عن مسرحية «ما بعد الحدث»
- شهادة تميز فى الأداء التمثيلى للفنان أحمد صبرى عن مسرحية «جواب يحيى»
- شهادة تميز فى الأداء التمثيلى للفنان محمد

مصطفى تيكا عن مسرحية «طرف ثالث»

- شهادة تميز فى الأداء التمثيلى للفنانة نور العربى عن مسرحية «ما بعد الحدث»
- شهادة تميز فى تصميم الاستعراضات للفنان عبد الرحمن طارق عن مسرحية «طرف ثالث»

جائزة لجنة التحكيم الخاصة

ذهبت جائزة لجنة التحكيم الخاصة إلى العرض المسرحى «ما بعد الحدث» دراماتورج عبد الرحمن بدر تأليف وإخراج حبيبة حجازى.

أفضل ماكياج وأفضل ملابس

جائزة أفضل ماكياج جاءت مناصفة بين الفنانة روان تركى عن مسرحية «الحارس» والفنانة شيماء كابر عن مسرحية «موت مفاجئ»، فيما حصلت على جائزة أفضل ملابس الفنانة خلود أسامة عن مسرحية «جواب يحيى».

أفضل إضاءة وأفضل ديكور

وحصل الفنان أحمد بيكو على جائزة أفضل إضاءة عن مسرحية «موت مفاجئ»، وجائزة أفضل ديكور ذهبت إلى الفنانة سارة محمد عن مسرحية «الحارس»، وجائزة أفضل استعراضات أو تصميم حركى حصلت عليها الفنانة حبيبة حجازى عن مسرحية «ما بعد الحدث».

جوائز التمثيل

جائزة أفضل ممثلة جاءت مناصفة بين الفنانة حبيبة مصطفى زيكو عن مسرحية«طرف ثالث» والفنانة منه الله أحمد فاروق عن مسرحية «ما بعد الحدث»

وعن جائزة أفضل ممثل جاءت مناصفة بين الفنان زياد محمد عن مسرحية «جواب يحيى»والفنان عاصم ترك عن مسرحية «موت مفاجئ».

أفضل تأليف موسيقى وأفضل تأليف

- جائزة أفضل تأليف أوإعداد موسيقى ذهبت إلى الفنان أحمد حمودة عن مسرحية«جواب يحيى»، عن جائزة أفضل تأليف مسرحى حصل عليها محمد الزيدية وأكرم عبد الحى عن مسرحية «طرف ثالث»

أفضل مخرج مناصفة بين أدهم صفوت ومنير السيد

أفضل عرض مسرحى متكامل

وعن جائزة أفضل مخرج ذهبت مناصفة بين الفنان أدهم صفوت عن مسرحية «موت مفاجئ» والفنان منير السيد عن مسرحية «جواب يحيى»، فيما ذهبت جائزة أفضل عرض مسرحى متكامل إلى العرض المسرحى «جواب يحيى».

تكريم عصام السيد ومفيد عاشور واسم الفنان الراحل «جودزيلا» ووفاء عبد الله

مكرمو المهرجان

وقامت إدارة المهرجان بتكريم المخرج الكبير عصام السيد، الرئيس الشرفى للمهرجان، كما تم تكريم كل من الفنان مفيد عاشور، والفنانة وفاء عبدالله، كما تم تكريم اسم الراحل الفنان أحمد لطفى جودزيلا.

مشاهد من حفل الافتتاح

وكانت فعاليات الـدورة الثانية من مهرجان العروض القصيرة بالمعهد العالى للفنون الشعبية دورة الفنان القدير ماجد الكدوانى، انطلقت ١٦ أكتوبر الجارى، بحفل الافتتاح، بحضور الأستاذة الدكتورة غادة جبارة، رئيس أكاديمية الفنون، والأستاذة الدكتورة سمر سعيد، عميد المعهد العالى للفنون الشعبية، والأستاذة الدكتورة ولاء محمد، وكيل المعهد، إلى جانب عدد من أعضاء هيئة التدريس والطلاب، الذين توافدوا لمتابعة العروض والمشاركة فى هذا الحدث الثقافى المتميز، وحضر كل من الفنان عمرو رمزى و الفنان منير مكرم، والدكتور أميرة الشوادفى، أعضاء لجنة المشاهدة وبحضور لجنة تحكيم المهرجان، والرئيس الشرفى للمهرجان المخرج الكبير عصام السيد.

«موت مفاجئ» يفتتح عروض المهرجان للدورة الثانية

وقدم فى حفل الافتتاح العرض الأول لعنوان «موت مفاجئ»، واستكمل المهرجان على مدى أيامه تقديم مجموعة متنوعة من العروض القصيرة التى تمثل إبداعات طلاب المعهد، وذلك فى إطار سعى المعهد إلى دعم الحركة المسرحية الشابة وترسيخ قيم الفن الشعبى فى قوالب معاصرة.

اللجنة العليا للمهرجان

تشكلت اللجنة العليا للمهرجان من الأستاذ الدكتورة غادة جبارة رئيس أكاديمية الفنون، الدكتورة سمر سعيد، عميد المعهد العالى للفنون الشعبية ورائد اتحاد الطلاب، الدكتورة ولاء محمد، وكيل المعهد العالى للفنون الشعبية و رائـد اللجنة الفنية، محمد عـزت، مدير المهرجان الطالب عمرو محروس، رئيس اتحاد الطلاب، والرئيس الشرفى للمهرجان المخرج عصام السيد.

ويؤكد المعهد العالى للفنون الشعبية من خلال المهرجان وفعالياته كافة حرصه المستمر على دعم الطاقات الإبداعية الشابة وتوفير مناخ أكاديمى وفنى يتيح للطلاب تقديم إبداعاتهم فى إطار مؤسسى يليق بمكانة المعهد العالى للفنون الشعبية وأكاديمية الفنون، ويجسد رسالتهما فى نشر الفنون وتعزيز الهوية الثقافية.

وفى ختام فعاليات المهرجان، توجهت إدارة المعهد العالى للفنون الشعبية بخالص الامتنان والتقدير لجميع المشاركين فى الدورة من طلاب وخريجين، مؤكدة استمرار دعمها ورعايتها لكل المبادرات الفنية والإبداعية التى تعكس هوية المعهد كأحد صروح أكاديمية الفنون وبيت الإبداع المتجدد، وقدمت كل التقدير لجميع المشاركين وأعضاء لجنة التحكيم على هذا العطاء الفنى الراقى.

همت مصطفى

المركز القومى للمسرح

يطلق الدورة الأولى من معرض الزمالك للكتاب

برعاية الدكتور أحمد فؤاد هنو، وزير الثقافة، افتتحت الدورة الأولى من (معرض الزمالك للكتاب) الساعة الخامسة مساء يوم الاثنين الموافق ٦ أكتوبر٢٠٢٥، والـذى نظمه المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، برئاسة المخرج عادل حسان، وبالتعاون مع الهيئة المصرية العامة للكتاب بمقر المركز ٩ حسن صبرى الزمالك.

انطلقت فعاليات المعرض فى الفترة من ٦ أكتوبر حتى ١٥ أكتوبر ٢٠٢٥، بالتعاون مع الهيئة المصرية العامة للكتاب برئاسة القائم بأعمالها د.خالد أبو الليل، ودعم كامل من قطاع المسرح برئاسة المخرج خالد جلال، وبمشاركة عدد من مؤسسات وزارة الثقافة منها: المركز القومى للترجمة، صندوق التنمية الثقافية، أكاديمية الفنون، دار الكتب والوثائق القومية، المجلس الأعلى للثقافة، كما شاركت فى المعرض عدد من دور النشر الخاصة.

يأتى ذلك فى إطار احتفالات الدولة بذكرى انتصارات أكتوبر المجيدة وكـان جمهوره على موعد من فعاليات ثقافية وفنية متعددة، بينها ورش للأطفال بدعم من مؤسسة (مصر الخير) حيث قدم قطاع مناحى الحياة بها نشاط المكتبة المتنقلة والتى قدمت ورشًـا تدريبية للأطفال بعنوان(حكايات على أربع عجلات) تشمل عروضًا للحكى التفاعلى، وعروضًا لمسرح العرائس، وفقرات للقراءة الحرة، وشرف على برنامج المكتبة والورش الفنان/ربيع زين.

وشاركت الفنانة وفاء الحكيم بورشة(أنا فنان) وهى ورشة موجهة للأطفال من ذوى الهمم الخاصة لاكتشاف قدراتهم، والتعبير عن أنفسهم، وتحقيق عملية الدمج المجتمعى باستخدام الفن.

وشاركت الهيئة العامة للقصور الثقافة برئاسة اللواء خالد اللبان، مساعد وزير الثقافة لشئون رئاسة الهيئة العامة لقصور الثقافة، مشاركة مميزة فى المعرض من خلال برنامج للغناء الشعبى الممثل لمختلف التنويعات الثقافية المصرية من خلال عروض فرقة النيل للموسيقى والغناء الشعبى، فرقة الإسماعيلية للفنون الشعبية، فرقة الشرقية للفنون الشعبية، وكذلك مجموعة من النوبة والإنشاد الدينيى بفرقة النيل.

كما شاركت فرقة المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، بعدة حفلات على مدار أيام المعرض تضمنت تراث الغناء المصرى.

كانت الأجـواء مليئة بالإبداع والتنوع الثقافى، احتفالية جمعت بين سحر الكلمة وروح والفن، وقد شهد المعرض إقبالًا لافتًا من الجمهور، حيث تروح عدد زواره نحو ألف زائـر، استمتعوا بمجموعة من الأنشطة الثقافية والفنية المتنوعة من ندوات وحوارات فنية و فكرية إلى عروض فنية وموسيقية أبرزت دور المركز فى دعم الثقافة المصرية وتعزيز الوعى الفنى.

شهد المعرض مشاركة نخبة من المثقفين والأدباء والفنانين الذين أثروا الفعاليات بحوارات ثرية حول الكتاب والفن ودور الثقافة فى بناء الوعى المجتمعى، وتنوعت الأنشطة بين ندوات فكرية ومعارض للكتب والإصدارات الحديثة،إلى جانب عروض موسيقية وفنية قدمها فنانون شباب وأعضاء من الفرقة القومية للموسيقى الشعبية، كما حرص المركز القومى للمسرح على أن تكون هذه الدورة الأولى خطوة نحو تأسيس تقليد ثقافى سنوى يجمع بين الأدب والفنون تحت مظلة واحدة، تعبيرًا عن رؤيته فى جعل الثقافة متاحة لكل أفراد المجتمع.

جاءت الدورة الأولى من المعرض الزمالك لتؤكد حرص المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية على ترسيخ دور الثقافة كقوة ناعمة تعكس هوية المجتمع المصرى وتسهم فى نشر الوعى الجمالى والفكرى وقد مثل المعرض منصة فريدة للتفاعل بين المبدعين والجمهور، وجسرا يربط بين الأجيال المختلفة عبر الكلمة والفن والموسيقى، ومن المنتظر أن يشكل هذا الحدث نواة لمعارض ثقافية مستقبلية تسهم فى دعم الحركة الثقافية والفنية فى مصر، وتفتح آفاقًا جديدة للتنوير والإبداع.

أكد المخرج عادل حسان، مدير المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، أن تنظيم هذا المعرض يأتى فى إطار توجيهات وزارة الثقافة بضرورة الانفتاح على الجمهور وتفعيل دور المؤسسات الفنية فى نشر الوعى، مشيرًا إلى أن إقامة معرض للكتاب داخل مقر الزمالك تعد تجربة رائدة تجمع بين الفكر والفن فى بوتقة واحدة، وأضاف حسان، أن المركز يسعى من خلال هذا المبادرة إلى تحقيق التكامل بين الكلمة والمسرح والموسيقى باعتبارها متكاملة تعبر عن جوهر الإبداع المصرى الأصيل.

وتحت عنوان (مساحة حرة) تضمن برنامج الفعاليات الثقافية للمعرض لقاءات مفتوحة وحوارات مع عدد من الرموز الفنية والثقافية بينهم الفنان القدير (صبرى فواز)، الدكتور (سيد على إسماعيل)، الدكتورة (أمل جمال سليمان) استشارى قطاع مناحى الحياة بمؤسسة مصر الخير، الكاتبة الصحفية (شهيرة خليل)، رئيس تحرير مجلة سمير، الدكتورة (منى الصبان)، الدكتور (نبيلة حسن).

بدأت (المساحة الحرة) بلقاء الفنان صبرى فواز تحت عنوان "صبرى فواز من المساحة الحرة لمعرض الزمالك الأول للكتاب"

حل الفنان صبرى فواز على فعالية "مساحة حرة" إحدى فعاليات المعرض وذلك بمقر المركز القومى للمسرح، وأدار الحوار معه الدكتور محمد أمين عبد الصمد، المشرف على إدارة التراث الشعبى بالمركز، والذى وصف ضيفه بأنه أحد «الفنانين المؤسسين» مشيدًا بكونه «فنان صاحب وعى».

فـواز تحدث عن نشأته فى كفر الشيخ، قائلًا: إن حب المسرح بدأ معه وهو طالب بالمرحلة الإبتدائية، ومن خلال مسابقات المسرح المدرسى انتقل للثقافة الجماهيرية عبر مخرجيها الموجودين فى مجال المسرح المدرسى، ما أهله إلى الالتحاق بفرقة كفر الشيخ المسرحية.

وأضاف فواز: «كنت حريصًا على التواجد فى العالم الضخم للثقافة الجماهيرية، من خلال حضور الندوات والأمسيات اضافة للعمل المسرحى».

وتحدث صبرى، عن تكوينه الفنى والثقافى، قائلًا: تكوينى بدأ فى عالم الريف، كنت أملك الخيال طوال الوقت، وكانت الموالد رافـدًا مهمًا فى تكوينى، حيث كنت حريصًا على حضورها وكان أول احتكاك لى بالمسرح المدرسى فى المرحلة الإعدادية أو نص كان مسرحية (الأب والأولاد) من تأليفنا.. وفى المرحلة الثانوية كان أول عمل للثقافة الجماهيرية وهو (أوديب) لعلى سالم.

ثم تحدث عن الانتقالة الأولى فى حياته: فى الثانوية قررت دراسة المسرح، وبعد أن انهيتها انتقلت إلى الإسكندرية طالبا بكلية الآداب قسم مسرح، أول عرض أخرجته داخل الجامعة كان العرس، وأول نص تأليفا كان ميسدكول من هولاكو.

الانتقالية الثانية كانت للقاهرة طالبًا بمعهد الفنون المسرحية، وفى عامه الدراسى الأول وقف أمام كاميرا المخرج الكبير إسماعيل عبد الحافظ، ليؤدى مشاهد قليلة فى مسلسل الوسية ،أما أو عمل مسرحى كمحترف فكان "لعبة السلطان" مع المخرج الكبير نبيل الألفى.

(الندوة الثانية) من "المساحة الحرة"

د. سيد على إسماعيل من "المساحة الحرة" لمعرض الزمالك للكتاب: ٩٠٪ من كتبى تعتمد على الدورية والوثيقة ...

واتجاهى للتوثيق يعود لـ "للمركز القومى للمسرح"

استضاف المركز القومى للمسرح والموسقى والفنون الشعبية برئاسة المخرج عادل حسان، د. سيد على إسماعيل لإعلان إهدائه مكتبة المركز أكثر من ألف وثيقة مسرحية، فضلا عن ٣٩ كتابًا منشورًا فى تاريخ المسرح المصرى.

د. سيد على حل ضيفًا على فعالية "مساحة حرة" أحد فعاليات المعرض، حيث أدار الحوار د.محمد أمين عبد الصمد، المشرف على التراث الشعبى بالمركز والذى بدأ اللقاء بالوقوف دقيقة حداد على روح المؤرخ المسرحى د.عمرو دوارة الذى رحل فجر الخميس.

فى البداية قال د.عبد الصمد فى جلسة "مساحة حرة" أتوجه بالشكر للدكتور/ سيد على إسماعيل، لإهدائه هذه الوثائق المسرحية النادرة للمركز.

وأضـاف: أنها خطوة ليست غريبة فى دعم المؤسسات الثقافية ، متمنيًا أن تكون تلك الخطوة دافعًا لآخرين حتى يمكن حفظ وحماية تاريخنا المسرحى والفنى عمومًا.

بعدها أعلن د.سيد عن إهدائه ١٠٥٩ مخطوط أو مكتوب بالآلة الكاتبة ، و ١٠٠٠ وثيقة رقابية و ١٠٠٠ وثيقة مسرحية ، و ٣٩ كتابًا منشورًا من مؤلفاته التى تمثل منجزه ومشروعه الثقافى فى التوثيق والتأريخ لفن المسرح.

واستعرض إسماعيل، مشروعه فى تأريخ المسرح المصرى والعربى مشيراً لاتجاهه إلى تاريخ المسرح فى فترة البدايات لعدم تواجد من يهتم بتفاصيلها فيما عداد محمد يوسف نجم.

وتابع د.سيد على إسماعيل، ٩٠٪ من كتبى لا تعتمد على أى كتاب سابق، بل تعتمد فقط على الدورية والوثيقة.

وأضاف: "أكتب انطلاقًا من الواقع الأساسى الوثيقة فى دار الوثائق ونفس الشيء(الدورية) ، وأنصح جميع الباحثين، إذا وقعت فى يديك وثيقة إنقل كل الوثيقة وفى الدورية صور كل المقالات لأن ٨٠٪ الدوريات التى نقلت منها غير موجودة الآن فأصبحت أنا المصدر الوحيد فى كثير من الأمـور، وضرب مثالا بـ "مذكرات نجيب محفوظ" التى نقلها كاملة.

كما تحدث الشاعر والناقد المسرحى يسرى حسان، موجها الشكر لمدير المركز القومى للمسرح عادل حسان قائلا: شهادتى فى د. سيد على إسماعيل، ربما تكون مجروحة، لأنه كان له دور فى صناعة جريدة مسرحنا، وهو الوحيد الذى يستطيع أن يحافظ من خلال جهوده على ذاكرة المسرح المصرى، وذلك من خلال عمله وثقافته وله دور وطنى فى الأساس".

واختتم المخرج عـادل حسان، مدير عام المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، المساحة الحرة موجها الشكر للدكتور سيد على إسماعيل، على حماسه لإهداء المركز هذه الوثائق والمخطوطات المسرحية كى تكون متاحة للباحثين وأضـاف: " فى رحباب معرض الزمالك للكتاب نحتفى بهذاالإهداء.

الندوة الثالثة من (المساحة الحرة)

النجمة وفـاء الحكيم تحاور د.أمـل جـمال سليمان فى «المساحة الحرة» لمعرض الزمالك للكتاب (الدورة الأولى)

حكاية مسيرة طويلة مستمرة فى دعم الشباب والإبداع..

«الفن رسالة تصل للناس بالبساطة والصدق»

شهدت فعالية مساحة حرة تجربة جديدة مختلفة عن المساحات السابقة، حيث جمعت ضيفتين فى حوار مفتوح، حيث حلت النجمة وفاء الحكيم ضيفة على المساحة الحرة، وشريكة فى حوار مفتوح مع د.أمل جمال سليمان- وكيل وزارة الشباب والرياضة سابقًا واستشارى قطاع مناحى الحياة بمؤسسة مصر الخير.

بدأت الفنانة القديرة وفاء الحكيم الحوار قائلة: "ليلة جميلة من أيام المعرض الرائعة" وتابعت : المكان يشهد لأول مرة احتفالية بهذا الشكل والحضور ليل نهار، المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية يمارس دوره الأساسى ضمن مهام أخرى عديدة كلها مهمة يقوم بها.

وأضافت: نحن اليوم متواجدون فى ضيافة معرض الزمالك للكتاب وهو بصمة جديدة للمخرج عادل حسان، مدير عام المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية.

واستطردت: معنا اليوم العظيمة د.أمـل جمال سليمان، وهى بالنسبة لى حالة مختلفة جدًا،عقلية تفكر خارج الصندوق، شخصية ثرية، أيقونة الثقافة والفكر المتجدد، شخص جاد جدًا دقيقة فى عملها لا تكل ولا تمل، قادرة على العطاء فى كل أنواع الثقافة مثلت فى وزارة الشباب والرياضة، حالة شاملة كاملة متكاملة، تعمل بشغف وحب من جانبه، تحدثت الدكتورة أمل جمال سليمان عن مسيرتها الطويلة فى العمل الشبابى والاجتماعى، مشيرة إلى دورها فى إطلاق مسابقة إبداع التى تحولت من خمسة مجالات فقط إلى ثلاثة وعشرين مجالًا مؤكدة أن «العمل مع الشباب كان وما يزال مرحلة مفصلية ومصدر فخر».

وقالت: «الفن رسالة، ومن خلاله يمكننا الوصول إلى الناس ببساطة وصدق»، كما تحدثت عن تجربتها فى الإنتاج الفنى عقب خروجها من الوزارة مشيرة إلى تعاونها مع المستشار صالح السقا فى إنتاج كليب «شكرًا يا ريس» مؤكدة أن «رؤية الشباب من حولى يحققون النجاحات فى مصر والعالم العربى هى أكبر مكافاة فى حياتى».

وكشفت د. أمل سليمان، عن حلمها بإنشاء مركز متكامل للورش الفنية بالتعاون مع المركز القومى للمسرح ، يضم قاعات للتمثيل والغناء والنحت والفنون التطبيقية ليكون "منارة للفن وحفظ الـتراث" كما تحدثت عن دورهـا فى مؤسسة مصر الخير من خلال إدارة وتنمية قطاعات الثقافة والفنون والتراث مشيرة إلى أن هاتفها "متاح دائما لخدمة الناس والعمل الخيرى لا يتوقف"

وفى ختام اللقاء/ وجه المخرج عادل حسان، الشكر للدكتور أمل جمال على دعها الدائم لأنشطة المركز، قائلًا: مجرد أن تواصلت معها ،قالت لى فروًا " طلباتك أوامر" دعمها لمعرض الزمالك للكتاب" (الدورة الأولى) ولورش المبادارات الفنية هو استمرار لعطائها اللا محدود.

وأكد حسان، أن سيرة الدكتورة أمل سليمان "لا تزال تتردد فى وزارة الشباب وفى أوساط العمل الثقافى بالخير والنشاط والتميز/ فهى نموذج للقيادة الملهمة التى تجمع بين الإبداع والخبرة والإنسانية" .

الندوة الرابعة من "المساحة الحرة" د.منى الصبان من "المساحة الحرة" لمعرض الزمالك لكتاب (الدورة الأولى)

"مدرسة السينما والتدريس عن بعد لأول مرة فى العالم معهد السينما أو لاين"

حلت د. منى الصبان - أستاذ المونتاج بالمعهد العالى للسينما بأكاديمية الفنون، ضيفة على فعالية "مساحة حرة" إحدى فعاليات المعرض، وذلك بمقر المركز القومى للمسرح. أدار الحوار معها بحضور جمهور المعرض د. محمد أمين عبد الصمد المشرف على التراث الشعبى للمركز.

فى البداية تحدثت د. منى قائلة: أنا أحب تراب مصر" ثم تحدثت عن نشأتها فهى من أسرة مصرية طفولتها كانت سعيدة جدا تأثرت كثيرًا بوالدتها التى كانت تعشق السينما، مما أوجد حب السينما عندها، بالإضافة إلى المخرج صلاح أبو سيف ابن خالة والدتها، وخالها د. أسعد نديم الدكتور بالجامعة الأمريكية، كما أن خالها الآخر د. سعد نديم الذى أنشأ المركز القومى للأفلام التسجيلية، مما يؤكد أن السياق المجتمعى قادر على أن يوجه اختيار الطفل.

استطردت حديثها قائلة: عندما عدت إلى مصر، قررت أن أقوم بتدريس التليفزيون فى معهد السينما بكل الأقسام، وأعددت استديو كامل داخل المعهد، وأصبح خريجى معهد السينما قسم المونتاج قادرين على العمل بالتليفزيون.

واختتم اللقاء بعرض فيلمين تسجيلين، الأول عن تكريم فخامة رئيس الجمهورية عبد الفتاح السيسى للدكتورة منى الصبان، ومنحها جائزة التفوق فى مجال الفنون لعمل هذه المدرسة، والآخر استعرض تفصيليًا مدرسة تعليم السينما عن بُعد، لتنشئة جيل مثقف سينمائى وتليفزيونى.

الندوة الخامسة من «المساحة الحرة» د. شهيرة خليل من «المساحة الحرة» لمعرض الزمالك للكتاب ارتبطت بالقراءة من خـلال كتاب «أراجــوز فرقع لـوز» وصحافة الطفل «مسئولية ثقيلة».

حلت د. شهيرة خليل، رئيس تحرير مجلة سمير، ومدير مركز الـتراث الصحفى بـدار الهلال، ضيفة على فعالية "مساحة حرة" إحدى فعاليات المعرض وذلك بمقر المركز القومى للمسرح.

أدار الحوار معها بحضور جمهور المعرض د. محمد أمين عبد الصمد المشرف على إدارة التراث الشعبى بالمركز، والذى أدار معها حوارًا مفتوحا حول صحافة الطفل والمجلات الموجهة للناشئين.

عبرت د. شهيرة خليل بداية عن سعادتها بالمشاركة فى اللقاء، قائلة: سعيدة بالحوار اليوم عن تجربتى التى أحب أن أشاركها مع الكبار والأطفال معًا.

وأضافت: منذ بداياتى فى دار الهلال، كانت اللغة العربية هى شغفى الأول، وقد لعبت دار الهلال دورًا كبيرًا فى تكوينى المهنى والفكرى.

وأوضحت شهيرة، أنها بدأت مسيرتها التدريب فى دار الهلال، حيث تعلمت الكثير من كبار الصحفيين مثل الأستاذ محمد العيسوى مشيرة إلى أنها تكن له كل التقدير والاحـترام.

وتابعت: أول ما قرأته كان كتاب "أراجـوز فرقع لوز" للكاتب الفنان حجازى ومنذ ذلك الوقت ارتبطت بالقراءة ارتباطًا وثيقًا.

وشددت د. شهيرة، على من يعمل فى مجال صحافة الطفل يجب أن يمتلك حبًا حقيقيًا لهذا المجال، وأن يتقن اللغة العربية إتقانًا رفيعًا مشيرة إلى أن "الكتابة الصحيحة بدأت تندثر مع الأسف.

الندوة السادسة من "المساحة الحرة" حلت د. نبيلة حسن - الأستاذ بالمعهد العالى للفنون المسرحية بأكاديمية الفنون، ضيفة على فعالية "مساحة حرة" إحدى فعاليات المعرض، وذلك بمقر المركز القومى للمسرح.

أدار الحوار معها الدكتور محمد أمين عبد الصمد، المشرف على التراث العبى بالمركز، والذى وصف اللقاء بأنه "فرصة لرؤية شخصية الدكتورة نبيلة بعيدًا عن الإطار الرسمي" .

بدأت د, نبيلة حديثها بتوجيه الشكر للمخرج عادل حسان، للمجهود الكبير المبذول بالمركز معتبرة أن نشأته فى الثقافة الجماهيرية تشبه نشأتها فى حضن المدرسة والتليفزيون.

تحدثت د. نبيلة عن بداية دخولها الفن والذى بدأ منذ الصغر فى المدرسة ثم فى البرامج التليفزيونية للأطفال ثم فى الإذاعة مع أبلة فضيلة والتى تعتبر مدرسة فى حد ذاتها.

واضافت حسن، أنها التحقت بالمعد العالى للفنون المسرحية حتى تستمر فى الشيء الذى تحبه ففد بدأت فى العمل الفنى فى سن سبع سنوات ونصف وكان الوسط الفنى هو أسرتها الكبيرة.

تغريد حسن

مهرجان «الفضاءات غير التقليدية»

يعلن أسماء العروض المشاركة فى دورته الرابعة

انطلقت منذ شهر فعاليات على هامش الـدورة الرابعة من مهرجان «الفضاءات غير التقليدية»، والتى ينظمها اتحاد طلاب المعهد العالى للفنون المسرحية بالقاهرة، ومن المقرر أن تنطلق رسميًا وتقدم عروضها المسرحية في الفترة من ٣٠ أكتوبر الجارى حتى ٦ نوفمبر المقبل.
وقبل الانطلاق الرسمى لدورة المهرجان الرابعة، قررت إدارة المهرجان والممثلة فى عميد المعهد الدكتور إسلام النجدى ومدير المهرجان الفنان هشام صبرة، والمدير التنفيذى للمهرجان الفنان محمد الإسناوى، ومنسق المهرجان الفنانة جينا حميد ورئيس اتحاد الطلاب الفنان عبد الرحمن المغربى، أن يقدموا مجموعة من الورش المتخصصة لكل المهتمين بمجال المسرح بمختلف عناصره، سواء من طلاب المعهد أو من الهواة.

الورش التدريبية لجميع العناصر المسرحية

وتضمنت الورش جميع العناصر المسرحية وغير المسرحية للتأهيل لسوق العمل، ومنها: ماستر كلاس للدكتور محمود صبرى بعنوان «المحاكاة البصرية فى المنظر المسرحى»، ورشة التمثيل لمدربة التمثيل الفنانة روان الغابة بعنوان «التعرف على منهج مايزنر للتمثيل»، ماستر كلاس «How to Audition» أو كيف تقدم تجربة أداء تمثيلى للكاستينج دايركتور أحمد تمام، ورشة الإخراج بعنوان «جماليات فن الإخراج» للمخرج سامح بسيونى.
وماستر كلاس «نظريات النقد وعلاقتها بعناصر الظاهرة المسرحية» للناقد محسن المرغنى، ماستر كلاس «التعرف على أساليب التشكيل فى الفضاءات المسرحية» للدكتور محمود فؤاد صدقى، ورشة «التروكاج بين الفن والتقنية» للفنان محمد إبراهيم، ماستر كـلاس «مواجهة سوق العمل» للدكتور أحمد عبدالعزيز، ماستر كلاس «كيف تنفذ التعليمات» للدكتورة هنادى عبدالخالق، ماستر كلاس «التعبير الحركى» للمخرج ومصمم الاستعراضات الفنان مناضل عنتر، ماستر كلاس «اعرف صوتك» للدكتورة جيهان الناصر، الورشة المكثفة لأساسيات الدوبلاج والعمل فى «التعليق الصوتي» للدكتورة هايدى عبدالخالق.

١٢ ورشة متخصصة ومختلفة فى المهرجان

وقـال الفنان هشام صـبرة مدير المهرجان إن الـدورة الرابعة شهدت تقديم ١٢ ورشة متخصصة ومختلفة فى مجالاتها ولم يسبق تقديم هذا الكم من الورش من قبل داخـل المعهد ضمن فعاليات الـدورات السابقة، خاصة أنها شهدت حضور ١٠٧٤ متدربًا من مختلف محافظات مصر، وهو رقم غير مسبوق من قبل، ما يدل على إيمان الحضور بأهمية تلك الورش والمهرجان وثقتهم الكبيرة فى الخدمة العامة التى يقدمها المعهد العالى للفنون المسرحية.
ووجـه «صـبرة» الـشـكـر إلى الفنانة الـدكـتـورة هنادى عبدالخالق الداعمة الأساسية لـلـدورة الرابعة من المهرجان، ولكل الفنانين الذين شاركوا فى تقديم هذه الـورش، حيث إنهم جـاءوا متطوعين بالكامل دون أى مقابل لتقديم خبراتهم وعلمهم للجميع دون أن يبخلوا على جميع الحاضرين إيمانًا منهم برسالة المهرجان ودعـمًا له وللمتقدمين من شبابًنا المبدع.
وأضاف «صبرة» أن مسمى المهرجان قد يكون غريبًا لغير المتخصص، لكن المسرح المتعارف عليه بين الجمهور هو المسرح داخل الجدران الأربعة والمسمى بشكل تخصصى مسرح «العلبة الإيطالى»، أما فكرة مهرجان «الفضاءات غير التقليدية» فهى تقديم عروض مسرحية فى أماكن مغايرة للمسرح المغلق، فيمكن تقديم عروض على السلم أو على السطح أو فى الشارع أو فى حديقة دون الحاجة الى خشبة مسرح أو ديكور ضخم ما يدعم مبدأ أن المسرحيات التى تقدم هى عروض إنتاج ذاتى من الطلاب المشاركين.

١٢ عرضًا فى المرحلة النهائية لـ«الفضاءات غير التقليدية»

وأعلن» صبرة» عما أسفر عنه اجتماع لجنة مشاهدة مهرجان الفضاءات غير التقليدية، المكوّنة من: حازم القاضى، معيد بقسم التمثيل والإخراج، محمد فتحى، معيد بقسم الديكور، شيماء توفيق، مـدرس مساعد بقسم الدراما والنقد المسرحى، بعد مشاهدتهم لـ٢٦ عرضًا مسرحيًا كاملًا، واستقرّت اللجنة على اجتياز ١٢ عرضًا إلى المرحلة النهائية، وجاءت النتيجة على النحو التالى:
عروض.. «دوائر الفسفور» للمخرج محمد قنديل جوبا، «وليمة عيد» تأليف يوسف مسلم للمخرج إبراهيم البيسى، «رحلة البحث عن حذاء» للمخرج محمد السعيد، «افتحوا الكشافات» للمخرج شهاب أشرف، «قليلًا من الدخان كثيراً من الرماد» للمخرج نور عماد، «الثانية عشرة» للمخرج محمد عيسى شخاترة.
وعروض «قبل طلوع النهار» للمخرجة لبنى المنسى، «قبل نهاية العالم بدقائق» للمخرج ماركو نبيل، «إنهم يأكلون الهامبورجر» للمخرج أدهم هانى كمال، «خطوة للأمام وخطوة للخلف» للمخرج أحمد عصام، «أى مساعدة» للمخرجة إسراء سلام، «نحن من نصنع البالونات» للمخرج سيف الدين محمد.

هشام صبرة: معظم العروض المشاركة تميزت المستوى الراقى

واختتم الفنان هشام صبرة مدير المهرجان حديثه بأن لجنة المشاهدة لاحظت المستوى الراقى الذى تميّزت به معظم العروض المشاركة، لما تحمله من أفكار وتجارب تستحق التقدير، ولو كان هناك متّسع من الوقت أو إمكانية لزيادة عدد المشاركات، لكانت بعض هذه العروض جديرة بالمشاركة أيضًا، إلا أن طبيعة المهرجان تطلبت عددًا محددًا من العروض، وهو ما جعل اللجنة تختار الأفضل وفق معايير الجودة الفنية ومدى الملائمة لطبيعة المهرجان.

لجنة تحكيم مسابقة التأليف المسرحى

وأعلن الفنان هشام صـبرة، مدير المهرجان عن تشكيل لجنة تحكيم مسابقة التأليف المسرحى فى الدورة الرابعة من المهرجان، وتضم اللجنة نخبة من رموز المسرح والفكر والإبداع، الذين يجتمعون لتقييم النصوص المقدمة واختيار النصوص المتميزة التى تعبّر عن رؤية جديدة للمسرح فى فضاءات مختلفة، وأعضاء لجنة التحكيم أستاذ دكتور رشا خيرى، وأستاذ دكتور حاتم حافظ.
مهرجان الفضاءات غير التقليدية الدورة الرابعة تحت رعاية وزارة الثقافة المصرية برئاسة أستاذ دكتور أحمد فؤاد هنو، والأب الروحى ونقيب المهن التمثيلية أستاذ دكتور، أشرف زكى وأستاذ دكتور غادة جبارة، رئيس أكاديمية الفنون، وأستاذ دكتور إسلام النجدى، عميد المعهد العالى للفنون المسرحية، ورئيس اتحاد الطلاب الفنان عبد الرحمن المغربى.

همت مصطفى

إيمان البوهى

تناقش تقنيات الإخراج فى عروض مسرح الفئات الخاصة بجامعة المنوفية

شهدت كلية التربية النوعية بجامعة المنوفية صباح الخميس ٢٣ أكتوبر ٢٠٢٥ مناقشة رسالة الماجستير المقدمة من الباحثة إيمان عادل محمد حلمى البوهى، المعيدة بقسم الإعلام التربوى - تخصص الإعلام التربوى (مجال الفنون المسرحية)، وذلك بعنوان:

«تقنيات الإخراج فى عروض مسرح الفئات الخاصة - نماذج مختارة».

تناولت الدراسة أحد الموضوعات الحديثة والمهمة فى مجال الفنون المسرحية، حيث سعت الباحثة إلى الكشف عن الدور الحيوى الذى تلعبه تقنيات الإخراج المسرحى فى إثراء تجربة العروض المقدمة للفئات الخاصة، وكيف يمكن لهذه التقنيات أن تتحول إلى وسيلة فاعلة للتعبير، ودمج ذوى القدرات الخاصة فى المجتمع ثقافيًا وفنيًا وإنسانيًا.

وقد تشكلت لجنة الإشراف والمناقشة والحكم من كل من:

أ.د/ محمد عبد الله حسين - أستاذ بقسم الدراسات الأدبية بكلية دار العلوم - جامعة المنيا (مناقشًا ورئيسًا).

أ.م.د/ منى عبد المقصود شنب - أستاذ المسرح التربوى المساعد بقسم الإعلام التربوى - كلية التربية النوعية - جامعة المنوفية (مشرفًا وعضوًا).

أ.م.د/ منى مصيلحى حامد حبرك - أستاذ المسرح التربوى المساعد بقسم الإعلام التربوى - كلية التربية النوعية - جامعة المنوفية (مناقشًا داخليًا).

د/ مى محمد طعيمة - مدرس المسرح التربوى - كلية التربية النوعية - جامعة المنوفية (مشرفًا).

وحصلت الباحثة على تقدير امتياز مع التوصية بالنشر والتداول بين الجامعات العربية.

فيما شهدت المناقشة حضورًا مميزًا من أساتذة الكلية وطلابها وزملاء الباحثة، الذين أشادوا بجهدها البحثى وما قدمته من رؤية تطبيقية جادة حول كيفية توظيف تقنيات الإخراج لخدمة قضايا الفئات الخاصة، باعتبار المسرح وسيلة فنية وإنسانية للتعبير والتفاعل والدمج المجتمعى.

تتناول هذه الدراسة توظيف تقنيات الإخراج المسرحى فى العروض المقدمة من ذوى الفئات الخاصة، من خلال تحليل ثلاث نماذج مختارة هي:

«سندريلا المصرية»، «السفينة (عن هجرة شجرة)»، و«صانع الأقنعة»، والتى قدمتها فرقة «إحنا واحد للفنون المسرحية» التابعة لوزارة الثقافة.

وتنطلق فيها الباحثة من إيمانها بأن المسرح مرآة للمجتمع ووسيلة للإصلاح الاجتماعى، وهو قادر على تمثيل جميع الفئات، بما فيها الفئات المهمشة وذوى الهمم. وترى أن المسرح لا يُعد مجرد وسيلة ترفيه، بل أداة علاجية وتربوية تساعد فى دمج ذوى الاحتياجات الخاصة داخل المجتمع، وتنمية مهاراتهم الفنية والنفسية والاجتماعية.

وانطلقت الباحثة فى الإطار النظرى والمشكلة البحثية حين لاحظت الباحثة أن الاهتمام بقضايا ذوى الاحتياجات الخاصة تزايد فى مصر خلال السنوات الأخيرة، فى ظل مبادرات الدولة مثل «دمج.. تمكين.. مشاركة» (٢٠١٦) وإعلان عام ٢٠١٨ عامًا لذوى الاحتياجات الخاصة.

وانطلاقًا من هذا الواقع، طرحت الباحثة تساؤلها الرئيسي:

كيف يتم توظيف تقنيات الإخراج فى عروض مسرح الفئات الخاصة؟

وتفرعت عنه مجموعة من الأسئلة الفرعية حول طبيعة القضايا التى تناولتها العروض، وأنواع الإعاقات الممثلة فيها، والعلاقة بين الممثل ذى الإعاقة وباقى عناصر العرض، والدلالات الجمالية التى استخدمها المخرجون لتحقيق التكامل الفنى.

أما عن أهمية الدراسة وأهدافها فأشارت الباحثة إلى أن أهمية الدراسة تكمن فى أنها تسلط الضوء على دور الفن المسرحى كوسيلة دعم وتمكين لهذه الفئة، وتؤكد على قدرته فى تحقيق الدمج الاجتماعى وتغيير الصورة النمطية

السائدة.

أما أهدافها فتتمثل في: توضيح كيفية توظيف المخرجين للتقنيات المسرحية فى خدمة ذوى الهمم، تحليل الدلالات الجمالية والفكرية فى العروض المختارة، الكشف عن علاقة الممثل من الفئات الخاصة بعناصر العرض المسرحى.

واتبعت الباحثة المنهج الوصفى التحليلى، وهو الأنسب لدراسة وتحليل العروض المسرحية فنيًا ودراميًا.

واستخدمت أداة تحليل المضمون لرصد كيفية توظيف التقنيات (الإضاءة، الديكور، الموسيقى، الملابس، الأداء الجسدى، والسينوغرافيا) فى العروض محل الدراسة.

وفى نهاية الدراسة قدّمت الباحثة تحليلًا دقيقًا لأداء المخرجين وكيفية تعاملهم مع الممثلين ذوى الإعاقة، وجاءت النتائج فى عدد من المحاور:

١. التمكين والدمج الفني:

نجح المخرجون فى تحويل الممثلين من الفئات الخاصة إلى عناصر فاعلة داخل العرض، عبّروا عن قضاياهم بوعى، وأثبتوا قدرتهم على الأداء المتكامل.

٢. تعدد الإعاقات وتنوع المعالجة:

دمجت العروض إعاقات متعددة (بصرية، حركية، ذهنية، سمعية، الأقزام)، وتم توظيفها كجزء من البناء الدرامى وليس كعائق.

٣. الديكور المرن والمناسب:

اعتمد المخرجون على ديكورات بسيطة وسهلة التغيير، تراعى الحركة المحدودة لبعض الممثلين، مثل الديكور البارز فى «سندريلا المصرية» ليساعد المكفوفين على الإدراك اللمسى.

٤. الإضاءة كرمز درامي:

استخدمت الإضاءة للتعبير عن الحالات الشعورية، مثل

الإضاءة الحمراء فى «صانع الأقنعة» لترميز الشر، والأصفر فى «السفينة» للدلالة على الإعياء، مما منح العروض بعدًا بصريًا دلاليًا قويًا.

٥. الموسيقى بوصفها لغة تواصل:

أدّت الموسيقى دورًا مزدوجًا، فكانت وسيلة للتعبير عن المشاعر من جهة، ودليلًا إيقاعيًا يوجّه حركة الممثلين ذوى الإعاقة من جهة أخرى.

٦. الملابس كعامل دعم حركي:

روعى فى تصميمها أن تكون مريحة وفضفاضة، لتسهيل الأداء الحركى والتعبيرى ومنح الممثلين حرية وثقة فى التمثيل.

٧. الدمج الكامل لعناصر العرض:

تحقق التكامل بين جميع العناصر المسرحية (إضاءة، ديكور، موسيقى، أداء) لتكوين رؤية إخراجية متماسكة تبرز فكرة الدمج والقدرة الإنسانية.

٨. الاعتماد على الأداء الجسدى والتعبير البصرى:

استخدم المخرجون لغة الجسد كأداة رئيسية للتواصل، خاصة مع المكفوفين، مما منح العروض طابعًا بصريًا مؤثرًا.

٩. توظيف المسرح الملحمى:

استعان المخرجون بتقنيات بريختية مثل كسر الجدار الرابع والمسرح داخل المسرح، لزيادة وعى الجمهور بالقضية وخلق تفاعل نقدى مع الواقع الاجتماعى.

أما عن القضايا المطروحة فى العروض، فأشارت الباحثة إلى أن العروض ركزت على مجموعة من القضايا الإنسانية والاجتماعية، منها:

التهميش وحق الدمج الاجتماعى، وكسر الصورة النمطية عن ذوى الهمم، والتمكين وتحقيق الـذات والطموح، والاعتزاز بالهوية الوطنية والانتماء، وإثبات المساواة بين ذوى الإعاقة والأسوياء.

وفى النهاية فإن الاستنتاج العام يظهر فى أن الدراسة تؤكد أن المسرح يمكن أن يكون وسيلة فعالة لإعادة تشكيل وعى المجتمع تجاه ذوى الاحتياجات الخاصة، وذلك عبر دمجهم كصنّاع للفن وليس كمجرد موضوع له.

كما برهنت التجربة التطبيقية أن المخرج المبدع قادر على توظيف التقنيات المسرحية لتحقيق توازن إنسانى وفنى، يتيح للممثلين من الفئات الخاصة التعبير عن ذواتهم بكرامة واقتدار.

خلصت الباحثة إلى أن المسرح الإنسانى الذى يتبنى ذوى الهمم قادر على خلق فضاء من التفاعل الحقيقى بين الفن والحياة، بين التقنية والوجدان، بين الاختلاف والقدرة.

ومن خلال العروض المدروسة، برزت قيمة الفن كقوة للدمج والتنوير، إذ لم تعد الإعاقة عائقًا أمام الإبداع، بل تحوّلت إلى طاقة درامية وجمالية تثرى التجربة المسرحية وتعيد تعريف معنى البطولة على الخشبة.

سامية سيد

مهرجان آفاق مسرحية.. رصاصة في قلب الخوف

الدورة الحادية عشرة من مهرجان «آفاق مسرحية» مهداة إلى روح الفنان الراحل عبد الوارث عسر.. والفنان محمد صبحي رئيس شرف المهرجان

انطلقت أول هذا الشهر على مسرح آفاق الدورة الحادية عشر من مهرجان آفاق مسرحية، ليواصل مسيرته كأحد أبرز المهرجانات المسرحية المستقلة في مصر والعالم العربي، والذي أصبح منصة حقيقية لاكتشاف الطاقات الجديدة واحتضان التجارب المسرحية المتميزة التي تبحث عن أفق أوسع للفن والإبداع.

الدورة الجديدة مهداه إلى شيخ الممثلين الفنان القدير عبد الوارث عسر، تكريما لمسيرته الفنية والإنسانية التي شكلت علامة بارزة في تاريخ الأداء المسرحي والسينمائي المصري، وإيمانا من إدارة المهرجان بأن الأجيال الجديدة تحتاج دائما إلى أن تستلهم قيم الأصالة والالتزام والجمال من رموز الفن الكبار.

ويحل الفنان الكبير محمد صبحي رئيس شرف للمهرجان، في لفتة تقديرية لتاريخه المسرحي العريق، ودوره الريادي في دعم الحركة المسرحية وتقديم تجارب راسخة في الوجدان الجمعي المصري والعربي. وجوده في هذه الدورة يضفي على المهرجان بريقا خاصا ومصداقية فنية عالية.

تضم فعاليات الدورة الحادية عشرة ٥٥ عرضا مسرحيا من ٧ المحافظات والجامعات والفرق المستقلة ومراكز الشباب وعروض الثقافة الجماهيرية وعروض الشركات وغيرها من الجهات المختلفة، تعكس ثراء المشهد المسرحي وتنوعه، حيث تتناول موضوعات اجتماعية وإنسانية في قوالب درامية متباينة، ولا يكتفي المهرجان بالعروض فقط، بل يواصل نهجه في بناء جيل مسرحي مثقف ومبدع من خلال تنظيم ١٨ كاستر كلاس وكورس تدريبي في مختلف مجالات الفنون المسرحية من تمثيل وإخراج وكتابة وسينوغرافيا وإضاءة وبانتوماميم، يقدمها نخبة من الفنانين والأكاديميين، تأكيدا على أن «آفاق مسرحية» ليس مجرد مهرجان للعروض بل أكاديمية مفتوحة للتعلم والتطور بهذه الرؤية، يواصل مهرجان آفاق مسرحية رحلته في دعم التجارب.

وتأكيد أن الفن الحقيقي هو أعظم وسيلة لمواجهة الخوف وإحياء الأمل في الإنسان.

رنا رأفت

المرحلة النهائية للمهرجان تمثل القيمة الحقيقية للتجربة

أعرب المخرج شادي نادر عن سعادته بالمشاركة في مهرجان آفاق مسرحية، متمنّيًا التوفيق لجميع الفرق المشاركة، وأن يخرج الجميع من التجربة راضيًا وسعيدًا بالأجواء الفنية التي تجمعهم. وأكد أن المرحلة النهائية للمهرجان تمثل القيمة الحقيقية للتجربة، حيث يعيش كل فريق متعة العرض على خشبة مسرح الهناجر، مشيراً إلى أن هذه اللحظة تمثل حلمًا لكل فنان شاب.

وقال نادر: «أتمنى أن يُمنح كل فريق وقتًا كافيًا لتجهيز عرضه في المرحلة النهائية، حتى نخرج جميعًا بصورة مشرفة تليق باسم المهرجان، وأنا أعلم تمامًا أن إدارة المهرجان تبذل كل ما في وسعها رغم ضيق الوقت والإمكانات.“

واختتم حديثه قائلاً إن جمال التجربة يكمن في أمرين: الأول هو القدرة على تقديم عروض جيدة رغم كل التحديات، والثاني هو متعة الوقوف على خشبة مسرح الهناجر، تلك اللحظة التي تمنح الفنان شعورًا لا يُنسى بالإنجاز والانتماء للمسرح الحقيقي.

ما يميز آفاق بالفعل هو تعدد الندوات والورش الفنية في مختلف المجالات

أعرب المخرج عصام بدوي عن مجموعة من الأمنيات والمقترحات التي يرى أنها من شأنها تطوير تجربة مهرجان «آفاق مسرحية» في دوراته المقبلة، مؤكداً حرصه على الحفاظ على روح التنافس العادل وتشجيع الإبداع المسرحي في مختلف محافظات مصر.

وقال بدوي: «أتمنى أن تكون عروض آفاق التي حصلت على المراكز الأولى في مسابقات التنافس خارج التوب تن، لأن المقارنة بين عرض طويل وآخر من نوع الديو ليست منصفة، ويُكتفى بأن تُعرض هذه العروض الفائزة شرفياً دون دخولها المنافسة في التوب تن.»

وأضاف: «كما أرى أنه من الأفضل أن يُسمح للعرض الفائز القادم من محافظة أخرى بأن يُقدَّم في محافظته باسم آفاق، تشريفاً وتكريماً للفريق وجهوده، وهو ما يعزز من انتشار رسالة المهرجان في كل ربوع مصر».

وشدد بدوي على أهمية الالتزام بحقوق الفرق الفائزة قائلاً: «من الضروري أن تصل الجائزة المادية إلى الفرقة الفائزة بصرف النظر عن مشاركتها لاحقاً في فعاليات أخرى،

واختتم المخرج حديثه بالإشادة بالجوانب الإيجابية للمهرجان قائلاً: «ما يميز آفاق بالفعل هو تعدد الندوات والورش الفنية في مختلف المجالات، والتغطية الإعلامية الواسعة التي تواكب فعالياته، إضافة إلى حضور عدد من الشخصيات البارزة والمشاهير، وهو ما

يمنح المهرجان بريقاً خاصاً وجمالاً إضافياً يعزز مكانته على خريطة المسرح المصري.»

مهرجان «آفاق» أصبح الملجأ الحقيقي لكل فرقة

قال المخرج كيرلس ناجي عن مهرجان آفاق مسرحية «مهرجان آفاق هو الملجأ الحقيقي للفرق الجادة ويستحق دعم الدولة».

أمام الفرق المستقلة الجادة، خاصة في ظل تراجع فرصها في المهرجانات الكبرى داخل مصر، التي لم تعد بنسبة تقارب ٩٩٪ تستقبل عروضًا لفرق مستقلة.

وأوضح أن المهرجان القومي للمسرح، على سبيل المثال، لم يضم منذ أكثر من أربع سنوات عروضًا من الفرق المستقلة، وأصبحت أغلب المشاركات تأتي من فرق المعاهد والأكاديميات والجامعات المتخصصة، وهو ما جعل تلك الفرق تستحوذ على المساحة التي كانت مخصصة للمستقلين.

وأضاف أن مهرجان «آفاق» أصبح الملجأ الحقيقي لكل فرقة مستقلة تبحث عن منصة جادة تُقدّر مجهودها، خصوصًا مع إقامة عروض النهائيات على مسرح كبير بحجم مسرح الهناجر. وأكد أنه كمخرج مستقل لا يجد أمامه سوى مهرجان آفاق كمساحة وحيدة لعرض عمله بشكل لائق، قائلاً: «ثم بعد ذلك، لا شيء.“

وتمنى أن يتم اختيار أفضل عرض في مهرجان آفاق ليمثل المهرجان في فعاليات أكبر، مثل المهرجان القومي للمسرح أو المهرجان التجريبي أو مهرجان شرم الشيخ الدولي للمسرح الشبابي، مشيرًا إلى أن هناك تجارب مستقلة قوية تستحق أن تُمنح هذه الفرصة، بل وأن تُنتج من قبل وزارة الثقافة أو البيت الفني للمسرح.

وأكد أن أغلب عروض الفرق المستقلة قد لا ترتقي إلى مستوى الاحتراف الكامل، لكن توجد نسبة قليلة منها تقدم أعمالًا فنية على قدر عالٍ من الجودة والصدق، وتستحق التواجد في المهرجانات الكبرى، غير أن هذه العروض تُواجه حكمًا مسبقًا بعدم الجدارة لمجرد أنها تابعة لفرقة مستقلة، دون مشاهدة حقيقية أو تقييم منصف.

واختتم تصريحه قائلًا: «مهرجان آفاق هو بالفعل أرض خصبة للمخرجين المستقلين، يتيح لهم فرصة المشاركة والفوز بجوائز مهمة، ويمنحهم منصة عرض راقية مثل الهناجر، لكن يبقى السؤال: ماذا بعد؟ أعتقد أن هذا المهرجان يستحق دعمًا حقيقيًا من الدولة، وأن يُمنح

مكانته بين المهرجانات الرسمية، لأنه يواجه تحديات كبيرة ويُثبت وجوده وسط منظومة مليئة بالمهرجانات الضخمة.“

أتمنى أن تحقق هذه الدورة نجاحًا أكبر وتضم مشاركات دولية أوسع

أعرب المخرج تامر فؤاد عن سعادته بالمشاركة في الدورة الحالية من مهرجان «آفاق»، مؤكدًا أن هذه الدورة تحمل طموحات كبيرة نحو نجاحٍ أكبر وانفتاحٍ أوسع على المشاركات الدولية، بما يزيد من روح المنافسة والتحدي بين العروض.

وقال فؤاد: «أتمنى أن تضم الدورة المقبلة دولًا أكثر، لأن اتساع المشاركة يمنح المهرجان بعدًا فنيًا وإنسانيًا

مميزًا، ويجعل المنافسة أكثر متعة وإثراءً للجميع.»

وأضاف: «أشارك هذا العام بعرضين في قسمين مختلفين، وأتمنى أن ينالا إعجاب الجمهور واللجنة، وأن أحقق مركزًا متقدمًا يُرضي فريق العمل وجهودنا.»

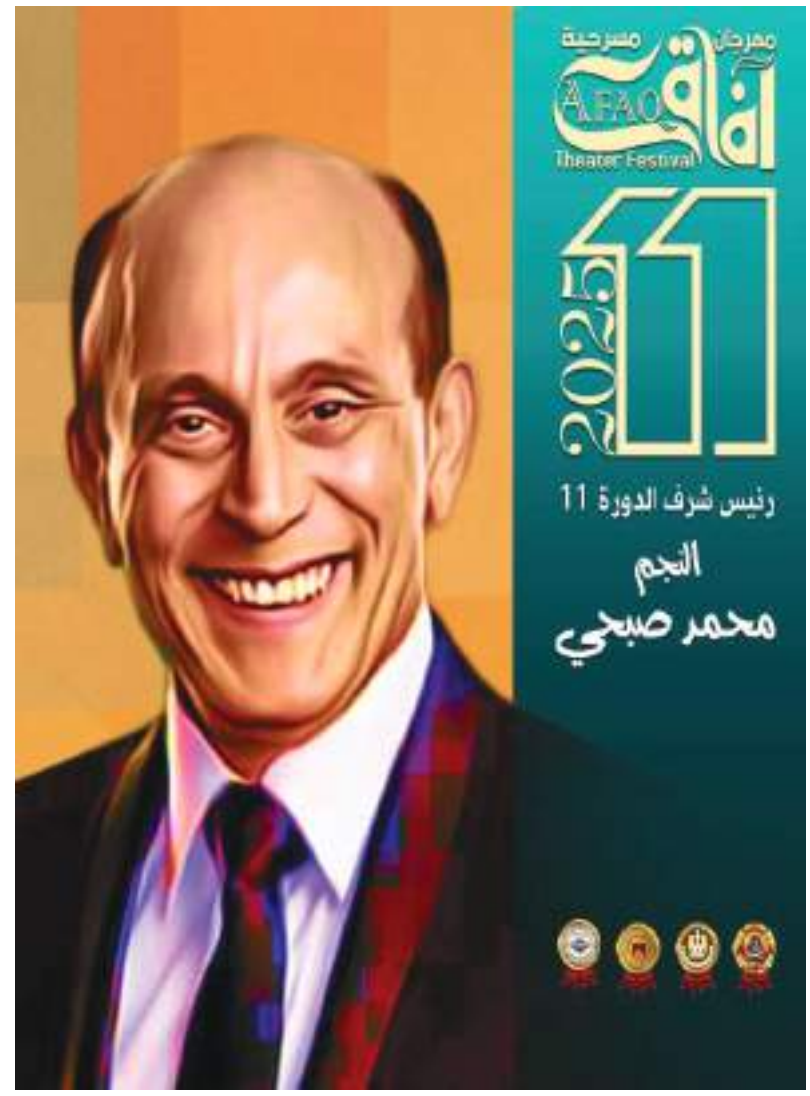
وعن الصعوبات التي تواجه الفرق الحرة، أكد المخرج تامر فؤاد أن أبرزها يتمثل في قلة الدعم المادي والمعنوي، قائلًا: «نحن كفرق حرة بحاجة إلى دعم أكبر، وإلى اعتراف رسمي من النقابات والجهات المختصة بجهودنا، لأننا نمثل جزءًا حقيقيًا من الحركة المسرحية المصرية، ونعمل بإخلاص رغم كل التحديات.»

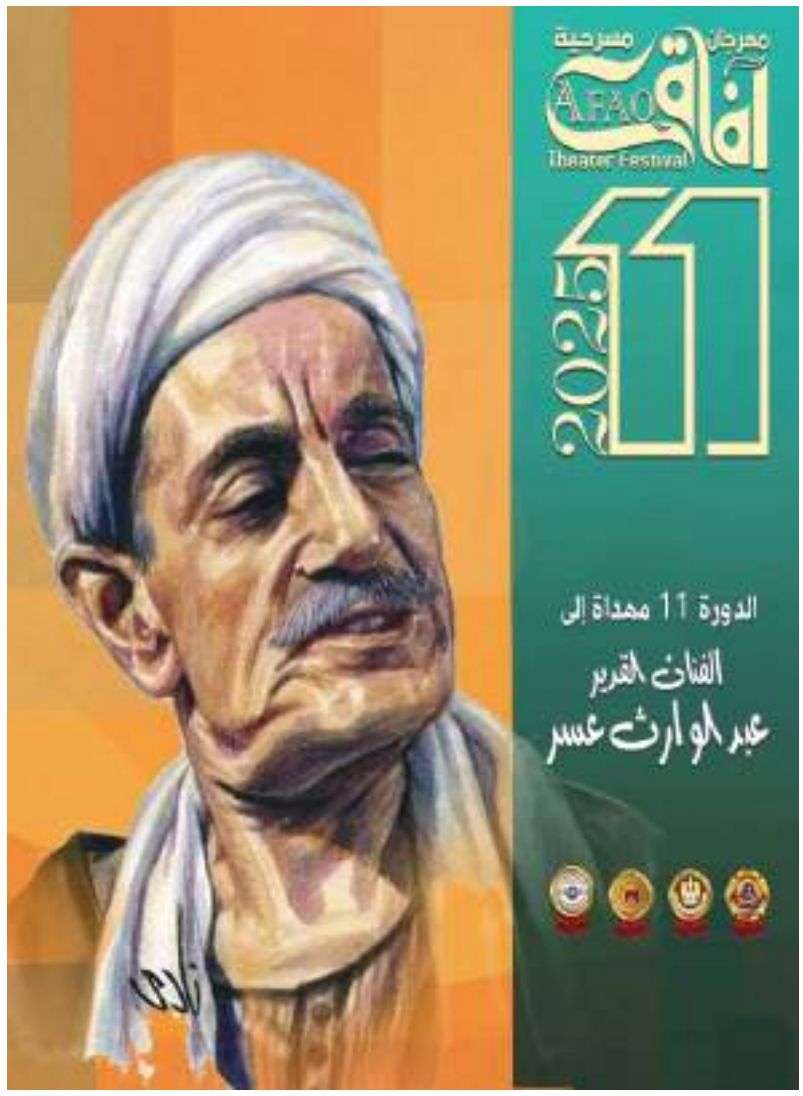
مهرجان يستحق أن يصل لأكبر نجاح ممكن

قال المخرج مايكل نصحي: «أتمنى نجاحًا كبيرًا يفوق السنين الماضية، لأن المهرجان فعلاً يستحق أن يصل لأكبر نجاح ممكن. فهو مهرجان يتميّز بأمانة كبيرة واحترام لكل الفنانين والشباب المشاركين فيه، وده طبعًا مش جديد على أستاذ هشام، المعروف باحترامه للشباب وحرصه على احتوائهم وتقديرهم».

أتمنى كمان أن تستفيد كل الفرق من أهمية المهرجان، ومن ضيوفه ونقّاده والإعلاميين والصحفيين المهتمين بتغطيته، لأن وجودهم يمنحنا فرصة أن نتعلم من عيون جديدة وقديرة ونستفيد من آرائهم ونقدهم. والمهم أيضاً إننا نشاهد بعضنا البعض ونستفيد من تجارب بعضنا.»

إستهدف المهرجان منذ بدايته أن





يكون أولاٍ نافذة واسعة لجميع فرق الهواة والمسرح المستقل

عن الهوية الفنية للدورة الحادية عشر قال الناقد والكاتب أيمن غالي :» من المبالغة والنرجسية الفنية أن ندعي أن مهرجاناً للهواة يحمل في طابعه هوية فنية محددة لكل دورة خصوصاً إن كان مهرجاناً شاملاً لعديد من المسابقات الفنية والأنواع المسرحية المختلفة مثل العروض الطويلة والعروض القصيرة والمونودراما والديودراما ومسرح الطفل ومسرح ذوي الإحتياجات الخاصة فالتنوع والشمول هو الطابع الفني العام للمهرجان على مدار دوراته السابقة وهذه الدورة أيضا.

وتابع: «فقد إستهدف المهرجان منذ بدايته أن يكون أولاً نافذة واسعة لجميع فرق الهواة والمسرح المستقل بمختلف أطيافهم الفنية في وقت كان مجرد ليلة عرض مسرحية بمثابة الحلم لأي هاوٍ حين ضاقت مسارح الدولة بمختلف قطاعاتها وهيئاتها الفنية عليهم نظراً لكثرة القيود والشروط التي تفرضها عليهم في المسارح والمهرجانات الرسمية للدولة، فكان مهرجان آفاق مسرحية من أوائل المهرجانات المسرحية المستقلة بمصر الذي أتاح المساحة الحرة والمتنوعة للهواة والمستقلين فآثر المهرجان أن يقلل من شروطه وقيوده الفنية كي يتسع لكافة هذه الأطياف، فكان ضمن عدد محدود جداً من المهرجانات المستقلة في ذلك الحين منفذاً هاماً لهم كي يثقلوا تجربتهم الفنية ويصنعو تراكماً فنياً عبر دوراته المتتالية، وكان ملتقى لأجيال متعددة من الفنانين في تبادل وتفاعل لهذه الخبرات والإتجاهات الفنية المختلفة بينهم، وفي السنوات الأخيرة إتجه مهرجان آفاق لمزيد من تأصيل وتعميق هذه الخبرات الفنية فأطلق بالتوازي مع عروض المهرجان عدداً كبيراً من الورش والكورسات والماستر كلاس لفنانين ومدربين محترفين وأكاديميين والتي من شأنها أن تعمق وتوسع ثقافة الهواة وتثقل موهبتهم بشكل منهجي أكاديمي، وأيضا وبالتوازي مع هذه الفعاليات إنطلقت ندوات النقد التطبيقة بعد كل عرض مسرحي وهذه الآراء والمناقشات الفنية حول العرض تثري من ثقافة الفنانين بشكل تطبيقي على العروض وهو مايؤدي إلى تطوير مستواهم باستمرار على مدار دورات المهرجان، فكل هذه الفعاليات الفنية بالتأكيد أسهمت ومازالت في تطوير الحركة المسرحية خصوصا في نطاق الهواة والمستقلين الذين أعتبرهم المستقبل الحقيقي والصادق للفن المسرحي على مستوى مصر والعالم العربي، وهو مانلمسه فعلياً في تطور مستوى العروض من دورة إلى أخرى.

وعن البرنامج الفني للدورة تابع: «البرنامج الفني للمهرجان يقوم بإعداده جميع أعضاء اللجنة العليا للمهرجان وهم المخرج هشام السنباطي مؤسس ورئيس المهرجان والدكتورة سالي سليمان المدير التنفيذي للمهرجان والمخرج والممثل والدراماتورج ياسر أبو العينين المدير الفني للمهرجان والشاعر أحمد زيدان رئيس اللجنة الإعلامية للمهرجان والفنانة خدوجة صبري رئيسة لجنة العلاقات العامة العربية للمهرجان، وأبرز تحدي واجهناه كان تأخر الإجراءات والتصاريح الفنية والإدارية الخاصة بهذه الدورة لأسباب قهرية خاصة بوزارة الثقافة، مما أدى إلى ضغط وقت المرحلة التمهيدية الأولى من المهرجان والتي تتم عروضها على مسرح آفاق مما أدى إلى

ترحيل مواعيد الكورسات والماستر كلاس أيضاً ومايعنيه ذلك من سرعة وضغط في تنظيم مواعيد العروض والكورسات والتنسيق بينها بصعوبة في حدود المساحة الزمنية المُصرح بها تنظيمياً، لكن في النهاية إستطعنا أن نتجاوز هذا التحدي وتم إعلان جدول مواعيد العروض والكورسات بشكل مناسب للجميع.

الدفع بالشباب وإعطاء مساحة لتقديم إبداعتهم

الفنان والدراماتورج والمخرج ياسر أبو العينين المدير الفني للمهرجان تحدث عن التطور الفني للمهرجان مهرجان آفاق مسرحية عمره ١١ عاماً وبدأ من الأنشطة التي ظهرت بعد ثورة يناير وما كان يميزها على كافة الأصعدة سواء في مسرح الهواة والمستقلين أو مسرح الدولة الدفع بالشباب وإعطاء مساحة كبيرة للشباب وهو ما حاول كثيرين من قيادات وزارة الثقافة فعله بعد الثورة وأعتقد أن وحدة دعم المسرح المستقل التي لم تفعل بعد ذلك اقيمت بعد الثورة للاسف لم تكتمل والقناة الشرعية الوحيدة التي يقدم من خلالها هواة المسرح وعندما نقول هواة هنا نعني الشباب الذين يعملون دون تصريح رسمي للعمل في المسرح أو التمثيل وهم ليسوا من خريجي المعهد العالي للفنون المسرحية أو الأقسام المتخصصة في المسرح في الكليات فهم هواة لديهم شغف بالتمثيل ويرغبون في أن يقدمون عروضهم ولذلك بدأو في تكوين فرق كثيرة كانت تتواجد في وسط البلد باسم

الفرق الحرة والمستقلة ولكنهم يعلمون في جزر منعزلة ومن هنا جاءت فكرة إقامة «جمعية»، «مؤسسة» وهو موضوع ليس جديداً وهو موضوع قديم وكان يقوم بذلك جمعية هواة المسرح ولكن بعد اختفاء د. عمرو دوارة وعصام عبد الله من الساحة ونشاطهم قل كانت «مؤسسة في عشق مصر» هي البديل وبالنسبة للتطور كان هدف المهرجان تجميع هذه الفرق وذلك في بداية المهرجان فلم يكن اهتمام بالمستوى الفني خصوصاً في المرحلة الأولى لأن المرحلة الأولى تحدث على مسرح آفاق والمرحلة وتستمر لفترة طويلة تصل لعشرين يوماً والمرحلة الثانية على مسرح الهناجر وتضم مجموعة محددة من العروض وتعد أبرز العروض المتميزة مع استمرار المهرجان أصبح مستوى العروض متميز بسبب تراكم الخبرات والوعي لدي المخرجين؛ وبالتالي المرحلة المستوى الثاني على مسرح الهناجر أصبح أكثر من رائع وينافس عروض الاحتراف وعن معايير اختيار العروض تابع أبو العينين تعد أبرز المعايير هي توافر أبسط العناصر الفنية التي من الممكن أن تكون متواجدة في العرض المسرحي ولا تتجاوز القيم الاجتماعية ولا تحرض على العنف أو

جميع الحقوق محفوظة

تكرار للموضوعات أو مدرسية وجميعها معايير نؤكد عليها وأصبح المخرجين يراعوا ذلك في عروضهم .

يسعى المهرجان إلى تطويرهم وتمكينهم من خلال منحهم فرصًا حقيقية للتعلّم والتدريب

أكدت سالي سليمان، المدير التنفيذي للمهرجان، أن الاهتمام بالشباب الموهوبين يمثل جوهر رؤية المهرجان ومحركه الأساسي، فهم الوقود الحقيقي الذي سيقود جيل المسرحيين القادم. وأوضحت أن المهرجان لا يكتفي فقط باحتضان المواهب وعرض أعمالهم، بل يسعى إلى تطويرهم وتمكينهم من خلال منحهم فرصًا حقيقية للتعلّم والتدريب.

وأضافت أن الهدف ليس أن يشارك الشاب بعرض وينتهي الأمر، بل أن يخرج من التجربة وقد اكتسب مهارات جديدة تؤهله للاستمرار في مسيرته الفنية بثقة وخبرة أكبر. ومن هنا تأتي أهمية الكورسات والورش التعليمية المصاحبة للمهرجان، التي تُعد بمثابة رافد أساسي لبناء جيل واعٍ ومثقف مسرحيًا.

واختتمت حديثها قائلة: «نحن نعمل على أن يكون المهرجان مساحة حقيقية للنمو، وأن يشعر كل شاب بأنه جزء من منظومة تهتم به وتؤمن بقدراته».

مهرجان «آفاق مسرحية» مستمر في دعم الشباب وتقديم كورسات احترافية في كل عناصر المسرح

أكد المخرج هشام السنباطي، ومؤسس وأمين عام مهرجان «آفاق مسرحية»، أن هناك استمرارية منذ الدورة الماضية في تقديم ماستر كلاس وكورسات في مختلف عناصر العملية المسرحية، موضحًا أنه لا يفضل استخدام كلمة «ورشة»، قائلاً: «نحن لسنا في متجر، بل نقدم كورسات تعليمية منظمة تهدف إلى تطوير المهارات المسرحية بصورة احترافية.»

وأشار السنباطي إلى أن هذه الدورة تضم ١٨ كورسًا وماستر كلاس يتم تنظيمها بشكل منهجي، ويحصل أعضاء مؤسسة «في عشق مصر» على خصم ٥٠٪، أي أنهم يدفعون قيمة رمزية للغاية، مضيفًا أن المهرجان منذ بدايته حرص على خلق شكل جديد لم يكن موجودًا من قبل، وهو تنوع المسابقات المسرحية وتعدد مراحل التسابق، موضحًا أن هذا الشكل كان سابقًا لعصره.

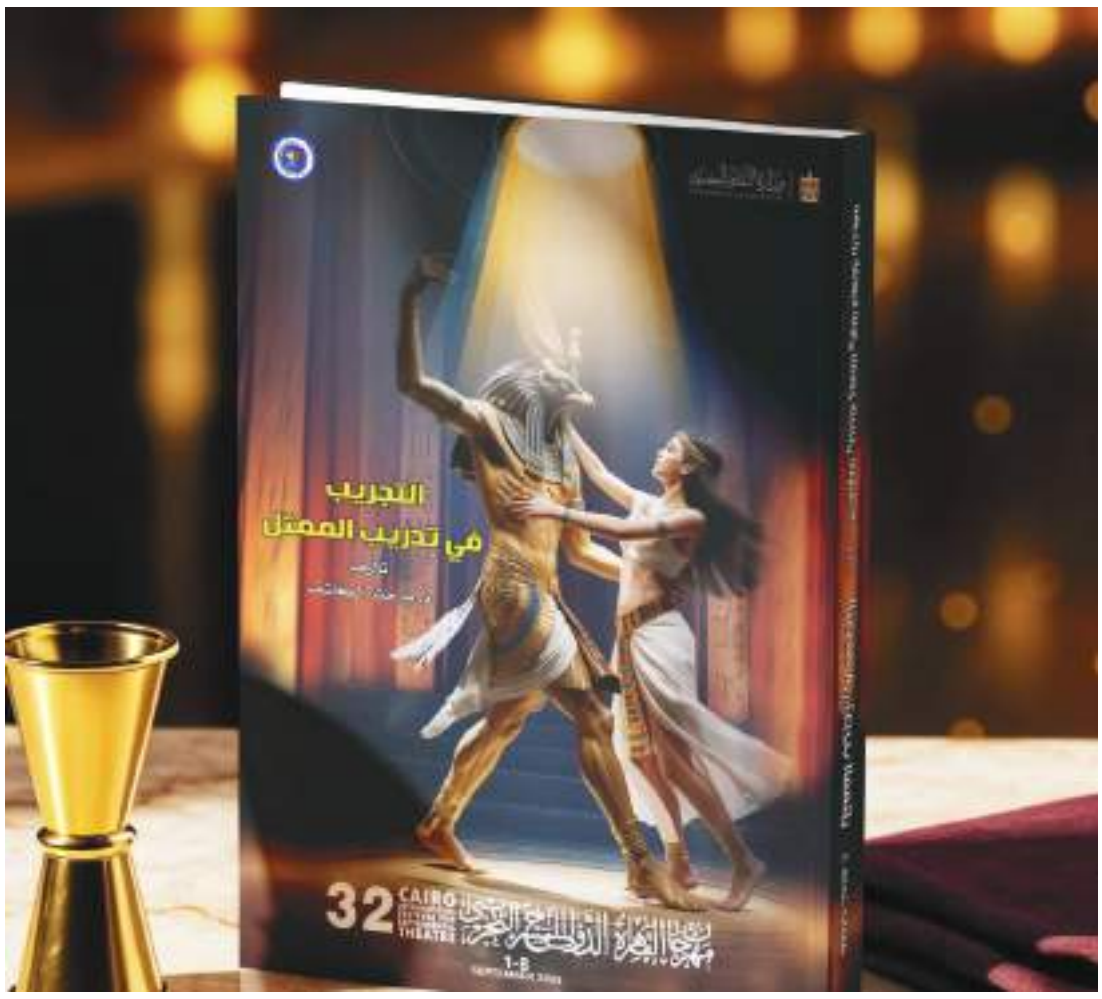
وعن أبرز فعاليات المهرجان، أوضح السنباطي أن المهرجان لا يقيم حفل افتتاح، وإنما يكتفي بحفل ختام وتوزيع جوائز، معتبرًا أن الفعاليات المصاحبة مثل المؤتمر الصحفي واجتماعات المخرجين والتنويهات تغني عن الافتتاح الرسمي. وأضاف أن ما يميز عروض هذا العام هو الزخم الكبير، حيث يشارك ٥٥ عرضًا مسرحيًا، مقابل ٥٦ عرضًا في الدورة الماضية.

وأوضح أن المهرجان يعتمد على تطبيق فكرة الموضوعية والعدالة في التقييم، ويضم مسابقات متعددة تشمل الديودراما والمونودراما والعروض الكبرى، إلى جانب عروض ذوي الاحتياجات الخاصة، بمشاركة فرق من جهات متنوعة مثل قصور الثقافة ومراكز الشباب والشركات والجامعات، مؤكدًا: «نحاول دائمًا توصيل صوت الشباب.»

واختتم السنباطي حديثه بالإشارة إلى أن الفنان الكبير محمد صبحي سيكون مفاجأة حفل الختام لهذه الدورة.

الممثل فى مختبر الوجود..

قراءة فى فلسفة التجريب عند مدحت الكاشف



حسن عبدالهادى حسن

فى عالمٍ تتقاطع فيه الأسئلة الكبرى حول الفن والوجود، ويغدو المسرح أحد أكثر الفنون قدرةً على اختبار الإنسان فى جوهره، يأتى كتاب «التجريب فى تدريب الممثل» للدكتور مدحت الكاشف، الصادر ضمن إصدارات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى فى دورته الثانية والثلاثين لعام ٢٠٢٥، ليُعلن عن لحظةٍ فكرية وجمالية جديدة فى مسار الكتابة المسرحية العربية. فالكتاب لا يُقدَّم باعتباره دراسة تدريبية فحسب، بل بوصفه بيانًا فلسفيًا عن جوهر الفن المسرحى، وعن تلك العلاقة المدهشة التى تربط بين الممثل ككائنٍ إنسانى والتجريب كجوهرٍ للوجود الفنى. وهو بذلك يعكس روح المهرجان نفسه، الذى وُلد من رحم المغامرة والتجديد، وجعل من المسرح التجريبى مساحةً دائمة لطرح الأسئلة، وكشف المجهول فى التجربة الإنسانية.

منذ صفحاته الأولى، يضع الكاشف قارئه أمام أطروحةٍ فلسفية واضحة: إن التجريب فى تدريب الممثل ليس مجرد تقنية مسرحية، بل هو فعل وجوديّ يسعى إلى اكتشاف الإنسان من خلال الفن، واختبار الفن من خلال الإنسان. فالممثل فى رؤيته ليس مؤديًا خارجيًا لشخصيةٍ مكتوبة، بل هو كائنٌ يعيش تجربة مزدوجة بين ذاته الحقيقية وذاته المؤداة، بين الواقع والخيال، بين الحرية والقيد. ومن هنا، يصبح التدريب التجريبى وسيلة لتحرير الجسد والعقل والروح معًا، فى محاولةٍ للعودة إلى الإنسان الأول فينا، ذلك الكائن الذى يمثّل بالفطرة كى يفهم العالم.

ينطلق الكاشف فى هذا العمل من أرضية مسرحية واقعية، لكنه يتجاوز حدود التقنية ليصوغ رؤية فكرية متكاملة حول معنى التمثيل، تجمع بين التأمل الفلسفى والتحليل الجمالى والممارسة العملية.

فهو يتعامل مع الممثل لا بوصفه «أداة أداء»، بل بوصفه مركز العملية الإبداعية، حيث تتقاطع داخل جسده وفكره كل القوى الإنسانية: الوعى، والخيال، والذاكرة، والانفعال، واللغة، والحضور. ومن خلال هذا الفهم الكلى، يقدّم الكتاب تصورًا جديدًا لتدريب الممثل بوصفه فعلًا تربويًا وإنسانيًا يعيد صياغة الذات ويُهذّب الحس والذوق والروح.

فى هذا الإطار، تتجلّى فى الكتاب ثلاثية فكرية كبرى تشكّل العمود الفقرى لرؤية الكاشف:

الإنسان/الممثل: حيث يذوب الحد الفاصل بين الشخص الذى يعيش والشخص الذى يؤدى، فيصبح التمثيل وسيلة لاكتشاف الذات عبر الآخر.

الجسد/الوعي: فالجسد فى منظور الكاشف ليس أداةً صامتة بل لغةٌ ناطقة، تفكّر وتعبّر، وتكشف عن أسرار النفس عبر الحركة والإيقاع والصوت.

التجريب/التحرر: لأن التجريب فى جوهره تمرينٌ على الحرية، وخروجٌ من القوالب الجامدة نحو فضاءات أكثر رحابةً للفكر والفن.

ومن خلال هذه المحاور، ينسج الكاشف نصّه بلغةٍ تجمع بين الدقة الأكاديمية والدفء الأدبى، فيعيد للمسرح هيبته بوصفه فنًّا فلسفيًا يُمارَس بالجسد كما يُكتَب بالعقل. فهو لا يكتفى بتتبّع مدارس التمثيل العالمية من ستانسلافسكى إلى بريشت، ومن جروتوفسكى إلى بيتر بروك، بل يسعى إلى توليد لغة عربية جديدة للتمثيل التجريبى، تستوعب تلك التجارب العالمية وتعيد تأويلها فى سياقٍ ثقافى مصريّ وإنسانيّ.

ويطرح الكاشف فى سياق رؤيته جملة من الأسئلة الوجودية العميقة: هل يمكن للممثل أن يكون صادقًا فى عالمٍ مملوء بالأقنعة؟ هل التمثيل تحرير للذات أم قيدٌ جديد تفرضه المجتمعات؟ وهل يصبح الفن وسيلة لاكتشاف الحقيقة، أم أنه مجرد قناعٍ جديد يخفيها؟

بهذه اللغة التى تمتزج فيها الفلسفة بالشعر، والوعى الجمالى بالتحليل النقدى، يتحوّل الكتاب إلى مرآةٍ فكرية تلتقط صورة الإنسان الممثل فى لحظته الراهنة؛ إنسانٍ يواجه تحديات التكنولوجيا، والعزلة، وتسليع الموهبة، لكنه لا يزال يبحث عن تجربته الحيّة، تلك التى لا يمكن للذكاء الاصطناعى أن يقلّدها، ولا للواقع الافتراضى أن يختزلها.

ولعل صدور هذا الكتاب عن مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى يؤكد استمرار تلك العلاقة الخلّاقة بين الفكر والممارسة، بين النظرية والتطبيق، وبين المسرح كمختبرٍ للجمال والحرية، والإنسان كمركزٍ لكل تجربة فنية حقيقية. فكما يعلن المهرجان شعاره الدائم «المسرح حياة»، يأتى كتاب الكاشف ليقول: الحياة أيضًا مسرح، والتجريب طريقنا لفهمها.

الفصل الأول: التجريب فى فن الممثل — من كسر القوالب إلى خلق المعنى

يشكّل الفصل الأول من الكتاب حجر الأساس فى البنية الفكرية التى يقوم عليها المشروع النقدى والفلسفى للدكتور مدحت الكاشف. فمنذ عنوانه «التجريب فى فن الممثل»، يعلن المؤلف عن رغبته فى تفكيك المفهوم التقليدى للتمثيل، وإعادة تعريفه بوصفه مساحةً للحرية والاكتشاف، لا مجرد مهارةٍ تُكتسب أو تقنيةٍ تُمارس. فى هذا الفصل، يضع الكاشف يده على جوهر العملية التمثيلية من خلال مفهومٍ أساسي:

أن التجريب هو المبدأ الحيوى للفن، وأن الممثل التجريبى ليس من ينفّذ تعليمات المخرج، بل من يُعيد طرح الأسئلة على ذاته وعلى فنه باستمرار.

يرى الكاشف أن تاريخ التجريب فى التمثيل يمتد إلى جذور المسرح الإنسانى ذاته، منذ أن وقف الإنسان الأول أمام النار، ليحاكى أصوات الطبيعة وحركاتها، ويحوّل خوفه إلى طقسٍ وأداءٍ رمزيٍّ جماعى. فالتجريب، فى نظره، ليس اكتشافًا حديثًا، بل هو غريزة قديمة ووعى متجدّد. ومن هنا، يربط الكاشف بين الفن التجريبى والبحث الفلسفى عن المعنى، مؤكدًا أن كليهما يقوم على مبدأ «الشكّ» و«الاختبار» و«الاحتمال».

ومن خلال هذا المنظور، ينطلق فى تحليل تطور التجريب فى فن الممثل عبر الحقب المسرحية المختلفة، فيبدأ بالمسرح الإغريقى حيث كان الأداء قائمًا على الطقس والرمز، ثم ينتقل إلى المدارس الحديثة فى القرنين التاسع عشر والعشرين، مع ظهور كونستانتين ستانسلافسكى، الذى وضع حجر الأساس لفن الممثل الحديث، مؤكدًا «الصدق الداخلي» و«الذاكرة الانفعالية» بوصفهما مدخلين لفهم الشخصية. ومع ذلك، لا يتعامل الكاشف مع ستانسلافسكى باعتباره نهاية الطريق، بل بوصفه نقطة انطلاق نحو تجريبٍ أوسع، حيث تتجاوز التجربة الواقعية إلى مناطق أكثر حرية وتجريدًا.

ففى مقابل الواقعية النفسية، يستعرض المؤلف ثورة التعبيرية التى جاءت لتعلن انحيازها إلى الانفعال الداخلى والرمزية البصرية، ثم يعرّج على مدرسة «المنهج» الأمريكية، التى نقلت التجريب من المسرح إلى السينما، كما فى تجارب «لى ستراسبيرج» و«ستيلا أدلر» و«سانفورد مايزنر». تلك المدارس – رغم اختلافها – تلتقى عند نقطة جوهرية واحدة هي: أن التمثيل ليس محاكاةً للحياة، بل خلق حياة جديدة داخل الفن.

وفى تحليله العميق، يُبرز الكاشف كيف تجاوز التجريب حدود الأداء ليصبح موقفًا فكريًا من العالم. فالممثل التجريبى، فى تصوره، لا يكتفى بتجسيد الشخصيات، بل يتعامل مع الدور بوصفه معملًا للبحث عن الإنسان، وفضاءً لاختبار حدود الجسد والعقل والمشاعر. إن التجريب عند الكاشف هو فلسفة «الاحتمال»، التى تجعل الممثل فى حالة دائمة من الترقّب والدهشة، رافضًا أن يستقر عند شكلٍ أو أسلوبٍ واحد. ولهذا، فكل ممثل حقيقى هو فى جوهره باحثٌ عن ذاته من خلال أدواره.

ويستدعى المؤلف فى هذا الفصل عددًا من الأسماء التى مثّلت علامات بارزة فى التجريب المسرحى، مثل بيتر بروك الذى دعا إلى «المسرح الفارغ»، وجيرزى جروتوفسكى صاحب فكرة «المسرح الفقير» الذى جعل من الجسد وحده أداة التعبير، وأوجستو بوال الذى حرّر العلاقة بين الممثل والجمهور فى «مسرح المقهورين»، وأنطونين آرتو الذى حوّل المسرح إلى «صرخة جسدية» فى وجه الجمود. كل هؤلاء، فى رأى الكاشف، ليسوا مدارس متفرقة، بل تجليات مختلفة لفكرة واحدة: أن التمثيل فعل مقاومة ضد التكرار، وأن التجريب هو جوهر الحياة الفنية، لا ترفها.

ويُلفت الكاشف النظر إلى أن التجريب لا يعنى الفوضى، بل يعنى نظامًا جديدًا للمعرفة؛ فهو يقوم على منطق البحث والاكتشاف، وعلى وعيٍ حادٍّ بحدود الفن وقدرته على تجاوز نفسه. ومن هنا، يميّز المؤلف بين التجريب الأصيل الذى ينشأ من الضرورة الإبداعية، والتجريب الزائف الذى يقوم على الإبهار السطحى دون وعى فكرى أو فنى. فالتجريب الحقيقى، كما يقول، «لا يبدأ من الرغبة فى الاختلاف، بل من الحاجة إلى الفهم».

ويُقدّم الكاشف فى هذا الفصل أيضًا رؤية ميتافيزيقية دقيقة للتمثيل، إذ يرى أن الممثل يعيش ازدواجية الوجود بين ذاته وشخصياته، وأنه فى كل مرة يصعد فيها إلى الخشبة يختبر معنى جديدًا للحرية. هذه الازدواجية – التى تلتقى فيها فلسفة «سارتر» حول «الوجود كمشروع حرّ»، مع رؤية «نيتشه» عن «أقنعة الحقيقة» – تجعل من الممثل كائنًا يعيش على حدود الحقيقة والخيال، ويجعل من التمثيل تجربة وجودية لا تقل عمقًا عن التجربة الدينية أو الفلسفية. هنا يظهر البعد الإنسانى فى رؤية الكاشف: فالممثل ليس آلةَ تمثيل، بل إنسانا يسائل ذاته والعالم من خلال الفن.

ولعلّ أكثر ما يميّز تحليل الكاشف فى هذا الفصل هو أنه لا يقدّم التجريب كمجرد «اتجاه فني»، بل كرؤية تربوية وثقافية. فهو يؤمن بأن التجريب فى تدريب الممثل هو أيضًا تجريب فى تربية الإنسان نفسه، وأن التمرين المسرحى ليس غايةً فى ذاته، بل وسيلة لبناء وعيٍ جديد، يُعيد تعريف علاقة الفرد بالمجتمع، والجسد بالعقل، والخيال بالواقع. وبهذا المعنى، يصبح المسرح التجريبى مختبرًا إنسانيًا يتعلم فيه الممثل أن يعيش بصدقٍ، وأن يفكر بجسده، وأن ينصت للعالم كما لو كان يسمعه لأول مرة.

ويختم الكاشف هذا الفصل بدعوة صريحة إلى أن يتحوّل التدريب المسرحى إلى مساحةٍ للفكر والحرية، وأن يتعامل الممثل مع كل تجربة جديدة لا كتكليف مهنى، بل كرحلةٍ داخل الذات. ففى عالمٍ تتسارع فيه التقنية وتبهت فيه المشاعر، يبقى التجريب – كما يرى المؤلف – هو الوسيلة الوحيدة لإنقاذ الفن من التكرار، والإنسان من الاغتراب.

الفصل الثاني: البحث عن الممثل — الإنسان قبل الفنان

فى هذا الفصل، يأخذنا الدكتور مدحت الكاشف إلى عمق التجربة الإنسانية فى التمثيل، لنتجاوز مرحلة الحديث عن التقنيات إلى منطقةٍ أكثر شفافية ووجودية، هى منطقة الإنسان الممثل. فالعنوان ذاته «البحث عن الممثل» لا يُشير إلى اكتشاف فنى أو مهارى بقدر ما يرمز إلى رحلةٍ فلسفية لاكتشاف الإنسان الكامن داخل الفنان. إن هذا الفصل بمثابة مرآة وجودية يطل منها الممثل على ذاته، فيرى فى كل تمرينٍ أو أداءٍ مسرحى محاولةً لفهم معنى أن يكون إنسانًا قبل أن يكون ممثلًا.

يؤكد الكاشف فى مستهل هذا الفصل أن التجريب الحقيقى لا يبدأ من الأدوات، بل من الوعى بالذات. فالممثل الذى لا يعرف نفسه لا يمكن أن يعرف شخصياته، ولا يمكن أن يتعامل مع الدور بوصفه كائنًا حيًّا ينبض بالتجربة. ومن هنا، يربط المؤلف بين فن التمثيل وعلم النفس والفلسفة، فيشير إلى أن الممثل هو أقرب الكائنات إلى الفيلسوف، لأنه يعيش دائمًا حالةً من التساؤل عن ماهيته، وعن الحدود الفاصلة بين ما هو «واقعي» وما هو «مُمثّل».

ويستدعى الكاشف فى هذا السياق مفاهيم فلسفية دقيقة، فيستعين برؤية جان بول سارتر الذى يرى أن الإنسان مشروع مفتوح لا يكتمل أبدًا، وأن كل فعل يقوم به هو محاولة لإعادة اختراع ذاته. فالممثل – فى ضوء هذه الفكرة – يعيش عملية «إعادة خلقٍ» مستمرة، إذ يُعيد تشكيل هويته فى كل عرض، ويُعيد اختبار العالم من خلال كل شخصية يؤديها. وهنا تبرز العلاقة الوثيقة بين التمثيل والفلسفة الوجودية، فالممثل فى جوهره هو كائن يختبر الحرية، لكنه فى الوقت ذاته يُجبر على الالتزام بدورٍ محدد، مما يجعله يعيش مفارقةً إنسانية بين الحرية والقيد، وبين الاختيار والمصير.

يتوقف الكاشف عند هذا التوتر الخلاق، معتبرًا أن سرّ الفن كله يكمن فى هذه الثنائية. فالممثل يعيش حياةً مزدوجة: ذاتٌ حقيقية وذاتٌ مؤدّاة، وداخل هذا التماس بين الذوات تتولد الدهشة المسرحية. ويطرح المؤلف هنا سؤالًا محوريًا: هل يمكن الفصل بين الإنسان والممثل؟ يستعرض الكاشف إجابات متباينة عبر تاريخ المسرح، من ستانسلافسكى الذى رأى أن على الممثل أن يندمج كليًا فى الشخصية ليبلغ الصدق الداخلى، إلى برتولت بريشت الذى دعا إلى «الاغتراب» بين الممثل ودوره ليُحفّز التفكير النقدى لدى الجمهور. غير أن الكاشف لا ينحاز إلى أحدهما، بل يدعو إلى توازنٍ فلسفيٍّ وإنسانيٍّ بين الامتزاج والوعى، بين الانفعال والتفكر، بين أن يعيش الممثل الدور وأن يظل واعيًا بأنه يمثله فى آنٍ واحد.

ومن خلال هذا التحليل، يعيد الكاشف تعريف «الصدق التمثيلي» لا بوصفه تقليدًا للحقيقة، بل باعتباره تعبيرًا عن حقيقةٍ داخلية. فالممثل الصادق هو من يعيش لحظته بصدقٍ وجدانى، لا من يكرّر مشاعر مستعارة. ومن هنا، يتحول التمرين المسرحى إلى نوعٍ من التطهير النفسى، يشبه فى عمقه الطقس الصوفى، حيث يسعى الممثل إلى نزع الأقنعة الاجتماعية عن وجهه ليكشف عن جوهره الإنسانى العارى.

ويمتدّ تحليل الكاشف إلى البعد الاجتماعى والثقافى لهذه الثنائية بين الإنسان والممثل. ففى ظلّ ما يسميه بـ«الصناعات الإبداعية»، أصبح الممثل فى العصر الحديث سلعة ثقافية تُسَوَّق للجمهور، وتُقاس قيمته بعدد المتابعين أو نسب المشاهدة. وهنا يطرح الكاشف سؤالًا مريرًا: هل فقد الممثل جوهره الإنسانى وسط هذا النظام الصناعي؟ ومن خلال تحليله الذكى، يرى أن الممثل اليوم مطالب بأن يقاوم هذا «التسليع» عبر العودة إلى التجربة الحيّة، إلى التفاعل المباشر مع الجمهور، إلى الصدق الإنسانى الذى لا يمكن تزييفه أو رقمنته. فهو بذلك يعلن موقفًا إنسانيًا مقاومًا، مفاده أن التجريب ليس فقط فى الشكل الفنى، بل فى إعادة إنقاذ الإنسان من داخل المهنة نفسها.

ويستعين الكاشف فى دعوته هذه بمقاربات من فلاسفة معاصرين مثل ميشيل فوكو وجان بودريار، اللذين أشارا إلى أن الإنسان المعاصر يعيش وفق «سيناريوهات جاهزة للحياة» تُفرض عليه دون وعى، تمامًا كما يؤدى الممثل دورًا مكتوبًا مسبقًا. ولكن فى المقابل، يرى الكاشف أن الممثل الواعى قادر على كسر هذه السيناريوهات، مثلما يكسر الفنان التجريبى قواعد المسرح التقليدى. فالتجريب، فى جوهره، ليس تمرينًا جسديًا فقط، بل هو مقاومة فكرية ضد التنميط وضد فقدان الذات.

من هذا المنطلق، يتحوّل «البحث عن الممثل» إلى بحثٍ عن الإنسان الحرّ، الذى يعى أدواره لكنه لا يُستعبد بها، والذى يستخدم الفن لا للهروب من واقعه، بل لفهمه وإعادة تشكيله. إن الممثل فى هذا التصور كائن واعٍ بتاريخه الشخصى

والاجتماعى، يستحضر ذاكرته، ويحوّلها إلى طاقة إبداعية قادرة على توليد المعنى. وهكذا يصبح الأداء تجربة معرفية تُعيد للإنسان وعيه بجسده ووجوده وموقعه فى العالم.

وفى ختام هذا الفصل، يُبرز الكاشف بعدًا مستقبليًا دقيقًا يتمثل فى سؤالٍ جديد يفرضه العصر الرقمي: هل سيظل الممثل الإنسان هو مركز التجربة المسرحية فى زمن الذكاء الاصطناعى؟ إنه سؤال لا يتعامل معه الكاشف بخوفٍ أو حنينٍ إلى الماضى، بل بوعيٍ نقدى يرى أن التكنولوجيا - رغم سطوتها - لن تستطيع أبدًا أن تُحاكى حرارة الجسد البشرى ولا عفوية الانفعال الإنسانى. فالممثل الحقيقى هو من يمتلك «العاطفة الحيّة»، تلك التى لا تُبرمج ولا تُستنسخ، لأنها نابعة من الإنسان ذاته.

وبهذا، يمكن القول إن هذا الفصل يُمثّل قلب الكتاب النابض، حيث يلتقى الفكر بالتجربة، والفن بالوجود، ليؤكد أن الممثل ليس صانع الوهم بل كاشف الحقيقة. فالتمثيل عند الكاشف ليس حرفةً تُمارس، بل حياة تُعاش، وحلمٌ يُعاد تمثيله كل يوم من أجل أن يظل الإنسان إنسانًا.

الفصل الثالث: التجريب والوعى الجسدى للممثل — الجسد كأداة للفكر والحرية

يأتى الفصل الثالث من كتاب «التجريب فى تدريب الممثل» كأحد أهم فصوله وأكثرها عمقًا من حيث الطرح الفلسفى والإنسانى، إذ يضع فيه الدكتور مدحت الكاشف الجسد فى مركز العملية الإبداعية، بوصفه الوسيط الأول بين الفكر والفن، وبين الوعى والوجود. وإذا كانت الفصول السابقة قد بحثت فى معنى التجريب بوصفه رحلة عقلية وروحية، فإن هذا الفصل يغوص فى الجسد ذاته باعتباره اللغة التى يكتب بها الممثل تجربته الحيّة على الخشبة.

يرى الكاشف أن العلاقة بين الممثل وجسده ليست علاقة امتلاك، بل علاقة معرفة. فالجسد ليس أداةً يُستخدم، وإنما كائن يفكّر ويتكلّم ويشعر. ومن هنا يعلن المؤلف رفضه الصريح للتصورات القديمة التى كانت تختزل التدريب الجسدى فى مجموعة من التمارين الحركية أو اللياقية، مؤكدًا أن التجريب الجسدى هو فى جوهره تفكير عبر الجسد. فهو فعل إدراكى يعبّر عن حالة وعى متقدمة يتجاوز فيها الممثل حدود اللغة المنطوقة إلى التعبير بالعضلات، بالأنفاس، بالإيقاع، وبالصمت أحيانًا.

ويستند الكاشف فى هذا الفصل إلى إرثٍ طويل من التجارب المسرحية العالمية التى منحت الجسد مكانةً مركزية فى الأداء، مستعرضًا محطات فكرية وفنية من جروتوفسكى وأرتو وباربا وسوزوكى، الذين سعوا جميعًا إلى تحرير الجسد من سلطة الكلمة وإعادته إلى دوره الأصلى كمصدرٍ للطاقة والدهشة. ففى منظور الكاشف، الممثل التجريبى لا يتعامل مع جسده كآلةٍ لتأدية الإيماءات، بل ككائنٍ روحى يحمل ذاكرة الأجيال والخبرات، وينقلها عبر الحركة والإيماء والإيقاع الداخلى.

ويُطوّر الكاشف فى هذا السياق فكرة شديدة الجمال مفادها أن الجسد ذاكرةٌ حيّة، وأن كل حركة يؤديها الممثل تحمل تاريخًا من التجارب الإنسانية المتراكمة فى لاوعيه. ولهذا، فإن تدريب الممثل على الوعى الجسدى لا يعنى فقط إتقان الحركة، بل يعنى أيضًا استحضار ذاكرة الجسد، وتنظيفها من شوائب العادة والتكرار. فالتجريب، كما يراه الكاشف، هو تحرير الجسد من أسر العادات، وفتح قنوات جديدة للتعبير،

تُعيد للممثل حسّه البدائى الأول بالحياة والحركة والدهشة.

ويتوقف المؤلف مطولًا أمام مفهوم «الوعى الجسدي» الذى يعدّه أحد أهم عناصر التجريب فى فن التمثيل. فالوعى الجسدى عنده لا يقتصر على معرفة الجسد من الخارج، بل يمتد إلى إدراكه من الداخل، إلى الإحساس الدقيق بتوتر العضلات، وتناغم التنفس، وميزان الطاقة بين الصمت والصوت، وبين الثبات والحركة. ومن خلال هذا الإدراك العميق، يصبح الجسد ليس وسيلة للتعبير فحسب، بل وسيلة للفكر نفسه. فالممثل فى لحظة أدائه لا يفكر بعقله فقط، بل بجسده أيضًا، والجسد هنا يصبح امتدادًا للوعى لا أداته.

ولعل أجمل ما يطرحه الكاشف فى هذا الفصل هو رؤيته للجسد بوصفه نظامًا من الرموز قادرًا على إنتاج المعنى دون وساطة اللغة. ففى المسرح التجريبى، يتقدّم الجسد إلى مقدمة المشهد بوصفه لغةً مستقلة، تُبنى عليها الدراما من دون الحاجة إلى الحوار الكثيف. فالحركة - فى نظر الكاشف - يمكن أن تكون فعلًا دراميًا قائمًا بذاته، قادرًا على توليد الدلالة والانفعال من خلال علاقته بالمكان والزمان والإيقاع. ولذلك، يرى المؤلف أن تدريب الممثل يجب أن يتجاوز التعليمات الشكلية إلى بناء حسٍّ جسدى داخلى، يجعل الممثل قادرًا على ابتكار لغته الخاصة فى كل عرض جديد.

وفى إطار هذا الطرح، يناقش الكاشف فكرة «التحرر من الجسد اليومي» باعتبارها الخطوة الأولى نحو الجسد المسرحى. فالممثل فى حياته اليومية يتحرك بطريقة مشروطة بالعادات الاجتماعية والوظيفية، أما فى المسرح التجريبى، فعليه أن يتحرر من هذا القيد ليخلق جسدًا جديدًا، أكثر وعيًا بالمساحة والزمن والآخر. ومن هنا، يصبح التجريب الجسدى عملية خلقٍ ثانية للجسد، تشبه إلى حدٍّ بعيد عملية خلق اللغة الشعرية من اللغة العادية. فكما يُحرّر الشاعر الكلمة من معناها القاموسى لتصبح طاقةً جمالية، يُحرّر الممثل التجريبى الجسد من حركته اليومية ليصبح لغةً درامية جديدة.

ويمتد التحليل ليصل إلى نقطةٍ بالغة الدقة حين يربط الكاشف بين الجسد والروح، مؤكدًا أن «التمثيل الحقيقى لا يحدث فى الجسد وحده، بل فى تلاقى الجسد مع الروح». هذه الفكرة، التى تذكّر بطرح «أنطونين آرتو» فى مسرح القسوة، تُعيدنا إلى أصل التجربة المسرحية بوصفها طقسًا روحيًا وجسديًا فى آنٍ واحد. فالممثل حين يدخل حالته الأدائية، لا يستخدم جسده كما يستخدم الحرفى أدواته، بل يعيش به حالة من الانصهار، فيصبح الجسد وعاءً للانفعال، وحاضنًا للروح، وجسرًا بين المرئى وغير المرئى.

كما يناقش الكاشف الأثر الاجتماعى والإنسانى لهذه الرؤية الجسدية، معتبرًا أن المجتمع الحديث قد اختزل الإنسان فى بعده العقلى أو التقنى، وأهمل الجانب الجسدى كمنبعٍ للمعرفة والوعى. ومن هنا، يرى أن إعادة الاعتبار للجسد فى تدريب الممثل هى إعادة اعتبار للإنسان نفسه. فالممثل الذى يتصالح مع جسده ويتعرّف على طاقاته وحدوده يصبح أكثر وعيًا بوجوده، وأكثر حرية فى التعبير عن ذاته وموقفه من العالم.

ويستشهد المؤلف بتجارب من المسرح الشرقى، مثل الأداء فى النوح اليابانى والكاتاكالى الهندى، حيث يتمّ التعامل مع الجسد بوصفه وسيلة روحية للتطهير والصفاء، لا مجرد أداةٍ للحركة. وهو فى ذلك يؤكد أن الجسد، حين يتحوّل إلى لغةٍ واعية، يصبح قادرًا على التواصل مع الجمهور على مستوى ما قبل الكلمة، أى على مستوى الإحساس الصافى والمشترك بين البشر.

ويُختتم هذا الفصل بفكرة فلسفية بديعة مفادها أن التجريب الجسدى هو فعل وجودى ضد التكلّس، وأن الممثل الذى يتوقف عن الإصغاء إلى جسده يفقد صلته بالحياة. فالجسد عند الكاشف ليس مجرد أداة تمثيل، بل وثيقة وجود تشهد على لحظة التقاء الإنسان بفنه وبالعالم من حوله. ومن ثم، فإن تدريب الممثل على الوعى الجسدى هو فى الحقيقة تدريب على الحياة نفسها: على الإصغاء، على التوازن، على الصدق، وعلى الحرية.

وبذلك، يُصبح هذا الفصل بمثابة بيانٍ فلسفى للجسد الحيّ،

يعلن فيه الكاشف أن التجريب فى المسرح لا يمكن أن يُختزل فى المنهج أو الأسلوب، بل يجب أن يبدأ من الجسد بوصفه الحقل الأول للتجربة والمعرفة والإبداع. فكما لا يمكن أن يوجد فكر بلا لغة، لا يمكن أن يوجد تمثيل بلا جسدٍ واعٍ، قادرٍ على أن يفكّر، ويتذكّر، ويحلم، ويعبّر دون أن يتكلّم.

الفصل الرابع: الممثل بين التدريب والتعلّم — من الانضباط التقنى إلى الوعى الإبداعي

فى هذا الفصل، يقدّم الدكتور مدحت الكاشف أحد أكثر الطروحات عمقًا ونضجًا فى الكتاب، إذ يتناول العلاقة الجدلية بين مفهومى التدريب والتعلّم فى تكوين الممثل، بوصفها علاقة متحركة تتجاوز حدود التقنية إلى رحابة الوعى الإنسانى. فالممثل فى رؤيته ليس متدرّبًا يكتسب مهارات أداء فحسب، ولا متعلّمًا يتلقّى معرفة جاهزة، بل هو كائن فى حالة تعلّم دائم، لا يفصل بين الجسد والعقل، ولا بين الممارسة والمعرفة، لأن التدريب عند الكاشف هو وسيلة لاكتشاف الذات بقدر ما هو وسيلة لاكتساب المهارة.

يرى الكاشف أن مصطلحى «التدريب» و«التعلّم» كثيرًا ما يُساء فهمهما فى سياقات المسرح العربى. فكلمة التدريب توحى أحيانًا بالتكرار والانضباط الآلى، بينما التعلّم يُفهم باعتباره نشاطًا ذهنيًا نظريًا. لكن الحقيقة، كما يوضح المؤلف، أن كلا المفهومين يتكاملان فى التجربة المسرحية، إذ لا يمكن أن يكون هناك تعلّم حقيقى بلا ممارسة، ولا ممارسة خلاقة بلا وعيٍ نقدى ومعرفى. وهكذا، يصبح الممثل فى نظر الكاشف كالعالم الذى يُجرّب ويكتشف ويُعيد صياغة فرضياته من خلال التجريب العملى المستمر.

ينطلق الكاشف من قاعدة أساسية مفادها أن التدريب هو شكل من أشكال المعرفة التطبيقية، وأن الممثل الذى يتعامل مع التمارين بوصفها واجبًا ميكانيكيًا يفقد جوهرها الفنى. فالتدريب فى المسرح ليس إعدادًا للجسد فحسب، بل إعداد للوعى أيضًا، لأن كل تمرين يحمل فى طياته سؤالًا معرفيًا حول الإدراك، والإحساس، والتفاعل، والوعى بالزمان والمكان. لذلك يؤكد الكاشف أن التدريب هو «مختبر الوعى»، وأن الممثل أثناء التمرين لا يُعيد تنفيذ تعليمات بل يعيش رحلة بحثٍ معرفية يكتشف فيها إمكاناته الكامنة.

ولإبراز هذا المفهوم، يعقد الكاشف مقارنات دقيقة بين مدارس التدريب العالمية. فيبدأ بمدرسة ستانسلافسكى التى جعلت التدريب وسيلة للوصول إلى «الصدق الداخلي»، ثم ينتقل إلى جروتوفسكى الذى نظر إلى التدريب كوسيلة لتطهير الجسد والعقل معًا، ثم إلى سوزوكى وباربا اللذين جعلا من التدريب طقسًا جسديًا وروحيًا يمهّد للوصول إلى «الحضور الكامل». ومن خلال هذا المسار المقارن، يوضح المؤلف أن كل تلك التجارب، على اختلافها، تشترك فى هدفٍ جوهري: تحقيق الوعى الذاتى لدى الممثل، لأن الممثل الذى يتدرّب دون وعيٍ بما يفعل لن يتعلّم شيئًا، والممثل الذى يتعلّم دون ممارسة سيظل أسير النظرية.

ثم ينتقل الكاشف إلى تفصيل العلاقة بين التدريب والانضباط، مؤكدًا أن الحرية الإبداعية لا تتناقض مع الانضباط، بل تنبثق منه. فالممثل الذى يُخضع جسده وعقله لنظامٍ من التمارين اليومية لا يفعل ذلك بدافع القسر، بل من أجل أن يبلغ التحرّر المنضبط — أى تلك الحالة التى يصبح فيها الجسد مستجيبًا لعقل الممثل، والعقل منفتحًا على طاقات الجسد. ويشبه المؤلف هذه العلاقة بعلاقة الموسيقى بآلته: فالموسيقى الذى لا يتدرّب يوميًا لا يمكنه أن يرتجل بإبداع، لأن الحرية دون تدريب تتحول إلى فوضى، والتدريب دون وعى يتحول إلى رتابة. ومن هنا تأتى فلسفة الكاشف فى هذا الفصل، حيث يرى أن التدريب هو طريق إلى الحرية، لا نقيضها.

وفى محورٍ آخر من الفصل، يطرح الكاشف رؤية تربوية بالغة الأهمية، إذ يؤكد أن دور المخرج أو المدرّب لا يجب أن يكون سلطةً تعليمية تقيد الممثل، بل دور الموجّه والمحفّز. فالتجريب فى التدريب لا يعنى أن يُملى المدرّب قواعد صارمة، بل أن يفتح للممثل فضاءات من الاكتشاف الذاتى. ومن ثمّ، يتحول التدريب إلى حوار مفتوح بين المدرّب والممثل، حيث تُستبدل العلاقة الرأسية (المعلم/التلميذ) بعلاقةٍ أفقية قائمة على التبادل الفكرى والبحث المشترك. ويستشهد الكاشف هنا بمدارس تربوية حديثة، مثل فلسفة «باولو فريري» فى التعليم الحوارى، مؤكدًا أن الممثل لا يتعلّم عندما يُلقَّن، بل عندما يُتاح له أن يجرّب ويخطئ ويعيد المحاولة.

ويفصّل المؤلف كذلك فى أن الممثل الحقيقى لا يتدرّب لأجل عرضٍ بعينه، بل لأجل أن يكون حاضرًا فى كل لحظة من حياته الفنية. فالتدريب عنده حالة دائمة من اليقظة، لا مرحلة مؤقتة تسبق العرض. ولهذا، فالممثل الذى يظن أن التدريب ينتهى بمجرد صعوده إلى الخشبة هو ممثل توقف عن النمو. أما الممثل التجريبى، فيعيش فى حالة تعلّم مستمرة، لأن كل عرضٍ جديد يقدّمه هو تجربةٌ جديدة للتدريب ذاته، إذ يختبر بها أدواته من جديد.

ويذهب الكاشف أبعد من ذلك حين يرى أن التعلّم المسرحى لا يقتصر على الجوانب التقنية أو الجمالية، بل يمتد إلى الجانب الإنسانى. فالتدريب، فى جوهره، تربية روحية وسلوكية. إنه يعلّم الممثل الصبر والانضباط والتواضع والإنصات للآخرين، وهى قيم لا تنفصل عن الإبداع. ومن هنا يصبح التدريب التجريبى مساحة لتربية الإنسان قبل الفنان، إذ يعلّمه كيف يعيش اللحظة، وكيف يتعامل مع الجسد بوصفه صديقًا، ومع الآخر بوصفه مرآةً للذات.

ويتطرق المؤلف أيضًا إلى أهمية الزمن فى التدريب، مشيرًا إلى أن الإبداع لا يولد فى العجلة، وأن الممثل لا يمكن أن يتقن أدواته فى بيئة تفتقد الصبر. فالتجريب عنده عملية تراكمية تحتاج إلى وقتٍ طويل من التكرار والتأمل. وهنا يستحضر مفهوم «التدرّب عبر الزمن» الذى يشبه إلى حدٍّ بعيد فكرة «التصوّف الفني»، حيث يتحول التدريب إلى ممارسة يومية تشبه الصلاة أو التأمل، لا هدفها إتقان التقنية فحسب، بل بلوغ صفاءٍ روحى وجمالى.

ويختم الكاشف هذا الفصل بتأكيد أن العلاقة بين التدريب والتعلّم هى علاقة جدلية لا تنفصم، وأن الممثل الحقيقى هو من يوحّد بين الاثنين فى تجربته اليومية. فالتجريب فى هذا السياق ليس غايةً بل وسيلة لتجديد الوعى والفكر، ولإبقاء الممثل فى حالة حيوية دائمة. ومن ثمّ، يصبح التدريب فعل مقاومة ضد الجمود، والتعلّم فعل مقاومة ضد الجهل، وكلاهما وجهان لعملةٍ واحدة اسمها الحياة الفنية.

وفى هذا المعنى العميق، يغدو هذا الفصل بمثابة درسٍ فلسفى فى التربية الإبداعية، إذ يؤكد الكاشف أن المسرح لا يعلّم الأداء فحسب، بل يعلّم الوجود نفسه. فكل تمرينٍ يمرّ به الممثل هو تدريبٌ على الإصغاء للحياة، وكل تجربةٍ على الخشبة هى تعلّمٌ جديد لما يعنيه أن تكون إنسانًا حاضرًا بكلك — جسدًا وعقلًا وروحًا.

الفصل الخامس: إعداد الممثل للدور وتطوير الشخصية التمثيلية — من التجربة إلى الخلق

يُعدّ هذا الفصل بمثابة ذروة البناء الفكرى والجمالى فى كتاب «التجريب فى تدريب الممثل»، إذ يجمع فيه الدكتور مدحت الكاشف بين نتائج الفصول السابقة ليقدّم رؤية متكاملة حول التحوّل من التدريب إلى الأداء، ومن الوعى إلى الخلق الفنى. فبعد أن استعرض فى الفصول السابقة علاقة الممثل بذاته وجسده وفكره، ينتقل هنا إلى المرحلة التى تتجلّى فيها كل تلك العناصر على الخشبة: مرحلة بناء الشخصية التمثيلية. ويقدّم الكاشف هذا الموضوع ليس من منظور تقنى بحت، بل من زاوية فلسفية وإنسانية ترى فى عملية إعداد الممثل للدور تجسيدًا لمفهوم التجريب كرحلة خلقٍ مستمرة.

يبدأ المؤلف هذا الفصل بتفكيك المفهوم التقليدى لـ «الشخصية المسرحية» الذى اعتاد كثير من الممثلين التعامل معه كقالبٍ ثابت أو صورةٍ جاهزة تُستعاد من النص. ويؤكد أن هذا الفهم يقتل التجريب ويحوّل الأداء إلى عملية تكرارٍ ميكانيكية. أما فى الرؤية التجريبية، فالشخصية ليست كيانًا مكتملًا، بل كائن يتكوّن أثناء الأداء. إنها تولد فى لحظة التمثيل الحيّ، وتتشكّل وفق التفاعل بين الممثل والنص والجمهور والمكان واللحظة الزمنية. ومن هنا يصبح إعداد الدور عملية «ولادة» متجددة، لا إعادة تمثيلٍ لشيءٍ معروف سلفًا.

ويطرح الكاشف هنا مفهومًا شديد العمق، هو أن الممثل لا يصنع الشخصية بل يكتشفها. فالشخصية ليست خارج الممثل، بل كامنةٌ فيه، تنتظر أن تُستخرج عبر التجريب. وهذا الاكتشاف لا يتم إلا من خلال التمارين والبحث الجسدى والنفسى، حيث يتحوّل التدريب إلى رحلةٍ داخل الذات، تستنطق الذاكرة والانفعال والخيال معًا. وهنا يلتقى الممثل مع ذاته الحقيقية من جديد، لكن عبر مرآة الفن، ليجد أن كل شخصيةٍ يؤديها تحمل جزءًا منه، تمامًا كما تحمل روحه شيئًا من كل شخصيةٍ جسّدها.

ولعلّ أجمل ما فى هذا الفصل هو تأكيد الكاشف أن إعداد الممثل للدور لا يبدأ من قراءة النص، بل من الإصغاء إلى الصوت الداخلى للشخصية، ومن البحث فى «ما وراء الكلمات». فالممثل التجريبى لا يقرأ النص بعينه، بل بجسده وبحدسه وذاكرته. لذلك، فإن التجريب فى هذه المرحلة لا يعنى كسر النص، بل إعادة الحياة إليه. فالنص فى المسرح التجريبى ليس سلطةً مطلقة، بل مادة حية تتشكل فى يد الممثل، الذى يمنحها نبضها الإنسانى من خلال الأداء.

ويقدّم الكاشف رؤية دقيقة لآلية بناء الشخصية، فيشير إلى أن الممثل يجب أن يبدأ من الدوافع الداخلية للشخصية قبل سماتها الخارجية، لأن الانفعال الصادق هو الذى يخلق السلوك، وليس العكس. فالممثل الذى يقلّد سلوك الشخصية دون أن يفهم دوافعها يظل أسير الشكل. أما الذى ينفذ إلى عمقها فيعيشها من الداخل، فإنه يحرّرها من القالب. وهنا يبرز جوهر التجريب، فالممثل لا يتقمص الشخصية كما فى

الواقعية التقليدية، ولا يبتعد عنها كما فى التغريب البريشتى، بل يعيش منطقة التماس بين الذات والدور، حيث يمتزج الوعى بالانفعال، والعقل بالجسد، والصدق بالخيال.

ويتناول الكاشف كذلك مفهوم «التحوّل» بوصفه أحد أسرار التمثيل التجريبى، إذ يرى أن الممثل حين يؤدى شخصية جديدة يمر بعملية تحولٍ نفسى وجسدى وفكرى شبيهة بالبعث أو التناسخ. وهذا التحوّل لا يعنى فقدان الذات، بل توسيعها. فالممثل لا يذوب فى الشخصية كما يذوب الملح فى الماء، بل يحتضنها داخله ثم يعيد صياغتها بوعيه الخاص. ومن هنا، يصبح التمثيل التجريبى خبرة وجودية متبادلة: فالممثل يغيّر الشخصية، والشخصية تغيّره بدورها. وهذه العلاقة الجدلية هى التى تمنح الأداء صدقه وفرادته، لأنها تجعل كل عرضٍ جديد تجربة مختلفة لا يمكن تكرارها.

ويُخصّص الكاشف جزءًا من هذا الفصل للحديث عن التقنيات العملية لإعداد الممثل للدور فى ضوء التجريب، مؤكدًا أن الممثل يجب أن يعتمد على أسئلةٍ مفتوحة بدل الإجابات الجاهزة. فبدل أن يسأل: «كيف سأؤدى هذا المشهد؟»، عليه أن يسأل: «لماذا يحدث هذا المشهد؟ وما الذى يحرّكنى نحوه؟». ومن خلال هذه الأسئلة، يبنى الممثل طريقه الخاص إلى الدور، ليصبح التدريب رحلة اكتشافٍ متواصلة، لا منهجًا صارمًا. ويشدد الكاشف هنا على أهمية ما يسميه «التمرين الوجودي»، أى أن يعيش الممثل الشخصية كحالةٍ من الوجود الحقيقى، لا كتصوّر ذهنى. فالتمثيل لا يتحقق بالعقل وحده، بل حين يتحوّل الوعى إلى جسدٍ نابضٍ بالحياة.

ثم ينتقل المؤلف إلى الحديث عن العلاقة بين الممثل والمخرج فى سياق إعداد الدور، فيرفض فكرة التبعية المطلقة، مؤكدًا أن الممثل فى المسرح التجريبى شريك فى الإبداع لا منفّذ للأوامر. فالتجريب فى جوهره يقوم على الحوار، والمخرج المبدع هو من يفتح أمام الممثل مساحةً للتجريب الحرّ، لا من يفرض عليه تصورًا جامدًا. وهنا تتجلى فكرة المسرح كمختبرٍ جماعى، يُشارك فيه الجميع فى خلق التجربة، لا فى تنفيذها فحسب.

ويتطرّق الكاشف أيضًا إلى الجانب الجمالى فى تطوير الشخصية التمثيلية، فيرى أن الجمال فى التمثيل لا ينبع من الإتقان الشكلى، بل من الصدق الوجودى. فالشخصية الجميلة هى التى تلامس الإنسان فينا، والتى تنبض بتناقضات الحياة. ومن ثمّ، فالتجريب لا يسعى إلى الكمال الفنى بقدر ما يسعى إلى كشف العطب الإنسانى، لأن المسرح – فى النهاية – مرآة للإنسان لا صورته المثالية. إن كل شخصيةٍ تمثيلية، فى نظر الكاشف، هى محاولة لفهم الإنسان فى لحظة ضعفه، فى خطئه، فى حيرته، ولهذا فإن إعداد الممثل للدور هو فى حقيقته تجريب فى فهم الذات البشرية.

ويُبرز الكاشف فى ختام الفصل فكرة فلسفية شديدة الأثر، مفادها أن الممثل فى لحظة تجسيده للشخصية يبلغ ما يسميه «الوجود المزدوج»: فهو فى آنٍ واحدٍ هو نفسه وغير نفسه، صادق ومفتعل، حاضر ومتخيل، واقعى وحلمى. وهذه المفارقة هى جوهر الفن المسرحى، لأنها تتيح للممثل أن يعيش حالاتٍ من التجاوز الدائم للواقع. فالتجريب، فى النهاية، ليس سوى محاولةٍ للعبور إلى مناطق لا تُرى إلا عبر الأداء، ولا تُفهم إلا فى لحظة الخلق.

ومن هنا، يختتم الكاشف كتابه بدعوةٍ إلى أن ينظر الممثل إلى نفسه لا كأداة تمثيل، بل ككائنٍ خالقٍ للحياة الفنية. فإعداد الممثل للدور ليس غاية، بل طريقٌ نحو اكتشاف الإنسان الأكبر داخل الفنان، ذلك الإنسان الذى يتجدد مع كل تجربةٍ جديدة، ويؤكد أن الفن، فى جوهره، ليس إلا بحثًا دائمًا عن معنى الوجود.

الخاتمة: فلسفة التجريب ومعنى أن يظل الممثل إنسانًا فى عصر الذكاء الاصطناعي

يختتم الدكتور مدحت الكاشف كتابه «التجريب فى تدريب الممثل» بما يشبه البيان الإنسانى للمسرح فى زمنٍ تتسارع فيه التحولات التكنولوجية، وتغدو الآلة شريكًا فى الفنون، والذكاء الاصطناعى قادرًا على توليد الأصوات والوجوه والحركات. لكنه، وسط هذا الزخم، يعيد التأكيد على أن الممثل، بكيانه الحى ووعيه وجسده وروحه، يظل الكائن الوحيد القادر على إعادة إنتاج الحياة على الخشبة بصدقها الإنسانى المتفرّد. فالكتاب، فى جوهره، لا يتحدث عن فن الممثل بقدر ما يتحدث عن الإنسان نفسه — عن طاقته على التجدد، وعن حاجته إلى التجريب بوصفه وسيلة لفهم ذاته ومواجهة العالم.

يرى الكاشف أن التجريب، كما عرّفه عبر فصول الكتاب، ليس ترفًا فكريًا ولا نزوة جمالية، بل هو موقف وجودى من الحياة والفن. إنه طريقة فى التفكير، ونمط فى العيش، وإصرار على أن يظل الفن فعلًا من أفعال الحرية. ففى عالمٍ تتكاثر فيه الصور الرقمية وتتراجع فيه التجارب الحيّة، يصبح التجريب فى المسرح شكلًا من المقاومة: مقاومة التكرار، ومقاومة الزيف، ومقاومة اختزال الإنسان إلى معطياتٍ رقمية أو تمثيلاتٍ افتراضية.

وفى هذا السياق، يتعامل الكاشف مع الممثل لا بوصفه منفذًا للتجارب، بل بوصفه صانع التجربة ذاتها. فالممثل هو من يعيد اكتشاف الإنسان كل مرةٍ يصعد فيها إلى الخشبة، وهو من يذكّرنا بأن الفن لا يُختزل فى التقنية أو الصورة أو التأثير البصرى، بل فى الصدق الإنسانى الذى ينبض من الجسد الحيّ. هذا الجسد، الذى كرّس له المؤلف فصلًا كاملًا فى الكتاب، يصبح فى النهاية رمزًا للحضور الإنسانى فى مواجهة الغياب الرقمى، وصوتًا حيًا فى عالمٍ تغزوه الآلات الصامتة.

ويطرح الكاشف فى خاتمة رؤيته سؤالًا فلسفيًا كبيرًا: هل يمكن للذكاء الاصطناعى أن يُدرّب ممثلًا كما يدربه الإنسان؟ ثم يجيب، بوعيٍ فنى عميق، أن الذكاء الاصطناعى قادر على محاكاة الحركة والانفعال، لكنه لا يستطيع أن يشعر. والمسرح، فى جوهره، ليس تمثيلًا للانفعال، بل انفعال حقيقى يُعاد خلقه فى لحظةٍ حيّة. إنه فن الحضور المباشر، والفعل الآنى، والارتجال، وكلها عناصر تنتمى إلى المجال الإنسانى الخالص. لذلك يؤكد الكاشف أن الممثل هو آخر قلاع الإنسان فى مواجهة الاغتراب التقنى، وأن المسرح التجريبى هو الساحة التى لا تزال تحتفظ بحرارة الروح وصدق التفاعل الإنسانى.

وفى تحليله العميق، يُعيد الكاشف تعريف مفهوم «التجريب» فى ضوء هذه الرهانات الجديدة. فالتجريب فى زمن التكنولوجيا لا يعنى فقط البحث عن أشكال فنية جديدة، بل يعنى البحث عن معنى الإنسان وسط طوفان التقنية. إن الممثل التجريبى فى هذا الزمن عليه أن يجرّب لا فى أدواته فقط، بل فى علاقته بالمتلقى، فى رؤيته للعالم، فى وعيه بجسده وصوته ومكانه فى الوجود. فالتجريب بهذا المعنى يصبح فعل مقاومة ضد الآلية، وضد النمطية، وضد التفاهة المعمّمة.

ويستحضر المؤلف فى هذه الخاتمة بعدًا فلسفيًا متساميًا حين يشبّه الممثل التجريبى بـ«الإنسان الباحث عن الخلاص»، الذى يستخدم الجسد والصوت كوسائل للتطهر والتعبير، لا للزخرفة أو الاستعراض. إنه كائن يقف فى منطقة الحدّ الفاصل بين الواقع والحلم، بين الممكن والمستحيل، محاولًا عبر الفن أن يعيد للوجود معناه. وهنا تكتمل فلسفة الكتاب: فالتجريب ليس غايةً شكلية، بل بحثٌ مستمر عن الإنسان داخل الفن، وعن الفن داخل الإنسان.

ويمتد التحليل إلى البعد الثقافى لهذه الرؤية، حيث يؤكد الكاشف أن الممثل العربى – والمصرى على وجه الخصوص – يمتلك ثراءً حضاريًا وإنسانيًا يمكن أن يُنتج منه صيغة تجريبية فريدة، لا تقل عن تجارب الغرب، بل تتجاوزها بخصوصيتها الثقافية والروحية. فالمسرح المصرى، الذى وُلد من تربة الطقوس الشعبية والسرد الشفهى والموروث الصوفى، يمتلك قدرة على تحويل التجريب إلى لغة محلية عالمية، تنبع من الذات لتصل إلى الآخر. ومن هنا، يدعو المؤلف إلى أن يكون التجريب العربى استعادةً للهوية عبر الإبداع، لا تقليدًا لتجارب الآخرين.

وفى هذه الدعوة تكمن روح الكتاب الحقيقية: إنها ليست مجرد تنظيرٍ أكاديمى، بل صرخة فنية وإنسانية فى وجه التكلّس، وفى وجه الخوف من التجديد. فالمؤلف يؤمن بأن كل جمودٍ فنى هو موتٌ بطيء للروح، وأن كل تجربةٍ جديدة، مهما بدت مغامرة، هى خطوة نحو استعادة جوهر الفن بوصفه حياةً. ولذلك يصرّ على أن التجريب لا يكون فى الشكل وحده، بل فى الفكر والرؤية والمنهج، وأن كل تدريبٍ حقيقى للممثل هو فى ذاته فعل تجريب، لأنه يُعيد إنتاج العلاقة بين الإنسان والعالم فى كل مرةٍ من جديد.

وفى النهاية، يظهر «التجريب فى تدريب الممثل» كأحد الكتب النادرة التى تجمع بين النظرية والممارسة، بين الفكر والفن، بين الفلسفة والجمال. إنه كتابٌ مكتوب بلغةٍ تجمع بين العمق الأكاديمى والدفء الإنسانى، فتتجاوز صفحاته حدود التعليم إلى فضاء التأمل الوجودى. ويمكن القول إن الكاشف، من خلال هذا العمل، لم يكتب عن الممثل فحسب، بل كتب عن الإنسان الحديث فى بحثه الدائم عن المعنى، وعن قدرته على تحويل الألم إلى إبداع، والتكرار إلى تجريب، والوجود اليومى إلى لحظةٍ فنيةٍ متجددة.

هكذا يختم الكتاب مسيرته الفكرية بمقولةٍ ضمنية يمكن تلخيصها فى جملةٍ واحدة:

إن الممثل الحقيقى لا يكتفى بأن يُمثّل الحياة، بل يعيشها بعمقٍ، ويُعيد اختراعها على الخشبة فى كل مرة، لأن الفن، كما يقول الكاشف، هو «تجريب دائم فى مختبر الوجود الإنساني».

وبهذا، يظل «التجريب فى تدريب الممثل» علامةً فكرية وجمالية بارزة فى مكتبة المسرح العربى، ومرجعًا لا غنى عنه لكل من يسعى إلى فهم معنى أن يكون الممثل فنانًا ومفكرًا وإنسانًا فى آنٍ واحد، فى زمنٍ تتبدّل فيه المفاهيم وتبقى التجربة الحيّة هى المعنى الأبقى للفن وللحياة معًا.

عربة القط الزمنية

ومسألة الطفل واللغة العربية

محمود كحيلة

للأديب المصرى هانى عبدالرحمن القط مسرحية للأطفال حصدت واحدة من أهم الجوائز الأدبية فى مجال مسرح الطفل عن استحقاق وجدارة، لأنها مزيج من كل شىء من حكايات الجدات وبراءة الأطفال فيها الخوف والشجاعة وفيها من الحزن بقدر ما بها من الفرح وبها من التراث والماضى بقدر ما فيها من الحديث والمعاصر كما تنطوى على ما يعجب الصغار ويرضى الكبار ولأنها موجهة أصلًا للأطفال فهى تنطوى على قيم وأخلاق ومواعظ من تلك التى نسعى إليها جميعًا بكل طاقتنا لكى نزرعها فى أذهان أطفالنا حتى ولو كنا نحن أنفسنا محرومين منها والمؤلف هنا يمثل الطفولة بكل براءتها ومراجعها وينطلق من فصل المدرسة حتى إنه قد يصل إلى القارئ أنه أمام نص مدرسى تقليدى حتى إذا تحلى بالصبر والإصرار على القراءة يكتشف أنه أمام وجبة مسرحية شهية رغم أنها تبدأ وتنتهى بالمدرسة فى إشارة من الكاتب إلى ما تنطوى عليه هذه المؤسسات التربوية والتعليمية التقليدية من سحر وأهمية وأن لها دورًا أساسيًا فى بناء الشخصية الإنسانية ويوجه الكاتب بذكاء شديد إلى أهمية المكتبة فى مواجهة الجهل بالعلم ومواجهة السحر بالمنطق بالإضافة إلى كمية لا نهائية من المفارقات التيرينطوى عليها هذا النص المسرحى البديع الذى يقسم فيه «القط» مسرح الأحداث إلى مستويين الأول منهما يشغله «عبدالرحمن» ذلك الطفل البطل النموذج الذى يتحيز إلى ما يتحلى به من قيم المسرحية رغم أنه طفل عادى مثل كل الاطفال ينتمى إلى أسرة عادية ولكنه يتميز عن زويه بالمكان الذى شاهده فيه أول مرة وهو مكتبة المدرسة بين الكتب المرصوصة على الأرفف الخشبية ويبدأ النص بأن يعطيه المعلم قصة يقرأها مؤكدًا له أنها قصة ممتعة للغاية واعدا إياه بأنه سوف يتعلم منها الكثير ومن هذه القصة التى يشرع «عبدالرحمن» فورا فى قراءتها قائلًا:

«كان ياما كان فى سالف العصر والأوان بلد تدعى (مملكة العجائب القديمة) معظم أهلها مسالمون وملكها ملك طيب» وهنا فى هذا المنعطف السردى ننتقل إلى المستوى الثانى من المسرحية حيث ملك المملكة الطيبة التى تحتضن الحدث الأهم فى هذه المسرحية وهو خيانة «الدروسين» للملك والدروسين هنا هو المعادل القديم للعلم والقراءة بالمستوى الأول فهو يمارس السحر ليبهر به أهل المملكة الطيبين ويبهر الملك بألعابه السحرية فيرجوا الوزير الملك أن يستعين بالدروسين لتعليم الأمير «نور الدين» وتعجب الفكرة الملك فيوافق عليها وهكذا يتمكن الدروسيون مما يطمح إذ يستخدم السحر فى تحويل الأسد إلى عصفور ويضعه فى عربة الزمان ليغادر المملكة والمرحلة ويفرغ هو للملك ليقضى على ملكه ويصير حاكمًا للمملكة ولا ينسى الكاتب أن يجعل تلك العاقبة نصيب الأمير لأنه كذب على والده ولم يقل له أن الدروسين حرضه على القيام برحلة سحرية جذابة وكانت هذه الكذبة سبب السقوط والمشاكل الكثيرة التى مر بها الأمير والتى لم ينقذه منها سوى «عبد الرحمن» وما تمتع به من علم وصدق حتى فى الظروف التى قد يكون الكذب فيها مقبولًا ومتاحًا لأجل التخفيف عن الملك الحزين لفقد ولده عندما يصل عبدالرحمن بعربة الزمن إلى المملكة ويمسك به رئيس الحرس ويقوده إلى الملك ظنًا منه أنه الأمير ولكنه يقرر أن يقول الحق ويكمل المسيرة حتى ينجح فى إعادة الأمير إلى والده الذى يعلم بخيانة الدروسين ويجبره على إعادة ولده الذى حوله إلى عصفور إلى حياته البشرية وتنتهى المسرحية بأن يقرر الملك القضاء على الجهل بمنع ممارسة السحر وفرض العلم والتعليم على كافة أطفال المملكة وما من تحفظ على مجريات هذا النص إلا فى تجاوز بعض المواقف

منها عدم عودة الأمير مع عبد الرحمن إلى المملكة من أول مرة بدلا من استهلاك مزيد من الوقت والجهد بغير داعى أما ما خلا ذلك فالنص مليئ بخفة الظل والمواقف الطريفة والمفارقات الهامة التى تنتصر للأفكار الطيبة التى ينطوى عليها النص المصاغ بلغة عربية جميلة وبسيطة يسهل أن يكتشفها الأطفال وأنه يحقق متعة بصرية فى مزجه المستمر بين التاريخى بما له من أصالة وبين الحاضر والآنى بما له من سحر فى اتصاله بالواقع كى يحملنا على المقارنة بين الأمس واليوم مما يحملنا على تأمل المستقبل الذى يفصلنا عنه نقرة زر بعجلة الزمن التى تنقلنا إلى الغد القريب والبعيد فى لمح البصر الأمر الذى يحفز خيال القارئ أو المشاهد الذى يدرك أنه على بعد خطوة واحدة منه ومن الشخصيات الهامة التى ظهرت فى المشهد المعاصر من المسرحية مثل شخصية الجدة بكل ما لها من مكانة فى قلب الحفيد وبكل مالها من تقدير واحترام ودور فى تربيته وبينما تظهر الجدة هنا والآن تختفى الملكة فى البعد الآخر للمسرحية لكى يتكبد الملك وحده أحزان فقد الابن التى كان من الأفضل أن يتقاسمها مع الملكة وهى لحظات بسيطة بالنص أظن أنها لن تفوت المخرج الذى بدوره سوف يعيد صياغة العرض الذى يستحق أن يتحقق لكى يتمتع أطفال مصر والعرب بمثل هذه الكتابة جيدة الصنع والذى يرجع غيابه عن منصة العرض رغم نشره وحصوله على الجوائز إلى مسألة اللهجة التى تعد مسألة خطيرة فى عروض مسرحيات الأطفال فى مصر لأنها تصطدم مباشرة بلغتنا العربية التى رغم كونها أداة توصيل بارعة نتوسل بها لأجل توصيل ما نبتغى من رؤى وأفكار إلى المتلقى كبيرًا كان أو صغيرًا إلا أن هذه اللغة الفصحى لها فى مسرحيات الأطفال فى مصر وضع خاص بالرغم من القطع بأهميتها يهجرها صناع العروض المسرحية للأطفال فى مصر ويفضلون اللهجة العامية خوفا من أن ينصرف عنهم الرواد ممارسين كانوا أو مشاهدين، وقد ترتب على ذلك مسألة مهمة تستوجب المناقشة والتسجيل بحثًا عن الأفضل وهى هل نتحيز إلى اللغة العربية الفصحى بصرف النظر عن مسألة تهرب ونفور الأطفال أم أننا علينا أن نخرج عن هذا الشكل التقليدى لكى يحتفظ المسرح بوصفة أداة للترفيه والتربية والتعليم والتوعية والتسلية ولكن بطريقة غير تقليدية والفصحى قد لا يتوفر معها ذلك حيث تحيلنا مباشرة إلى الوضع التقليدى والتعليمى وربما تصرف الطفل وتبعده عن التركيز فى التلقى، والحقيقة أن الرد المباشر من الأطفال أصحاب الشأن فى

مصر حينما يسألون عما إذا كانوا يفضلون اللهجة المحلية أى لغة الحياة اليومية أو ما نسميه اللهجة العامية أم اللغة العربية الفصحى ينتصرون دائمًا لعروض الطفل المصاغة بالعامية المصرية منذ أوبريت «الليلة الكبيرة» الذى قدمه قبل أكثر من نصف قرن مسرح العرائس بالقاهرة ، وما زال يعرض إلى الآن للأطفال بسبب أغانية التى كتبها «صلاح جاهين» باللهجة العامية ونادرة هى النصوص المسرحية التى عرضت بالفعل باللغة العربية على نفس المستوى.

ومن المسائل الأخرى المتعلقة بنصوص مسرحيات الأطفال أنه إذا حدث وبادر أحد المهتمين بدافع من رغبة صادقة فى تحريك المياه الراكدة بمسرح الطفل العربى بأن يترجم إلى العربية الفصحى كما فعل أستاذ الأدب المسرحى المصرى محمد شيحة عندما ترجم عن الألمانية عشرة مسرحيات للأطفال لم تجد من يهتم بتنفيذها أو قراءتها إلا بعض الدارسين لمسرح الطفل والباحثين، وكذلك الحال عندما ترجم الأكاديمى المسرحى السورى جمال عجاج ترجمة روائع المسرح الروسى للأطفال ولم يحتف بترجمته لها أحد، ولذلك لكى يعطى مبدع الطفل لنفسه مساحة أوسع وقاعدة أعرض من الجماهير فى مصر تحديدا يجب أن تكون الترجمة بالعامية إضافة إلى اختيار موضوعات تناسب البيئة والتقاليد المحلية، والطفل كمتلقى هنا ليس مثل الكبار يريد أن يرى ليعرف ماذا عن الآخر، وإنما يفضل الطفل أن يرى ما يعبر عنه مباشرة من دون لف أو دوران أو أشياء يترتب عليها أشياء أخرى أو تتعلق بشيء غير واضح وإنما يحتاج الطفل إلى المباشرة فى مسرحه ولا تصلح معه الأمور المركبة يعنى التحولات والإشارات غير مطلوبة فى مسرح الطفل الذى يجب أن يتم فيه الفصل التام بين ما هو طيب وبين الشرير.

يحول ذلك دون وصول نصوص مسرحية جيدة الصنع إلى مسرح الطفل وهى تحصد أرفع جوائز مسابقات التأليف لمسرح الطفل والتى فى العادة لا أحد يعلم بأمرها غير أصحابها ومانحى الجوائز ونحن النقاد والباحثين والدراسين فى المجال ومن المحزن بالطبع عدم وصول هذه الدرر المسرحية إلى أصحابها فالمسرحية تكتب أساسًا لتعرض وقراءة المسرح تحتاج إلى تدريب وخبرة ومهارة، وهى صعبة أحيانًا على الكبار فما بالنا بالأطفال لذلك يندر أن تجد طفلا يقرأ نصا مسرحيا إلا إذا كان أحب المسرح وعرفه من قبل ويقرأ الطفل المسرحية التى يشارك فيها عشرات المرات حتى يحفظ دوره وهذا القدر من القراءة يدعم ملكات الوعى والثقافة لديه، وخلاف لاعبى المسرح نادرا ما نلتقى بطفل قارئ للمسرح أضف إلى ذلك حقيقة هامة هى أن النصوص التى تخص الجوائز والتى تعجب القراء تكون دائما نصوصا جادة وأحيانًا «ميلودراما» يعنى تراجيديا مسرفة فى المأساة ذات موضوع إنسانى يبكى الناقد والمحكم من فرط تفاعله معه وإعجابه بمعالجته ولكن عند التنفيذ وبعد أن يحصل النص على أرفع الجوائز وأعلى التقديرات لا يجد طريقه إلى خشبة المسرح التى كتب خصيصًا لأجلها وتكبد المؤلف مشقة كبيرة لكى يجعل أفكاره قابلة للتنفيذ والعرض وإلا كان استثمر وقته بصورة أفضل فى كتابة قصة قصيرة أو طويلة أو قصيدة لا تحتاج إلى كل ذلك الجهد والوقت الذى يبذل فى كتابه المسرحية.

التجريب والإبداع..

فى مسرح القرن الحادى والعشرين(٢)

تأليف: ماركو دو مارينيس
ترجمة: أحمد عبدالفتاح

دعونا نستعرض الجزء المنشور من هذه الدورة لنستعرض أبرز التصورات النظرية حول موضوعنا. وكما سبق أن أعلنت، فإن فكرة الانتقال من الطقوس إلى المسرح ليست مهملة تمامًا. ومع ذلك، تتناقص تدريجيًا ملامح التطورين لتُؤدى إلى تعارض بنيوى، ولتُتيح المجال أخيرًا لقطبية أخرى يُجادل جروتوفسكى بشأنها فى رؤيته، والتى يُقيدها شيئًا فشيئًا بمجال الفنون الأدائية والممارسات الأدائية. وهكذا، يُصبح مخطط «من الطقوس إلى المسرح» «الطقوس مقابل المسرح» (هنا، يُؤخذ مصطلح المسرح بمعناه الأضيق، أى العرض، أى التمثيل).

فى المخطط البنيوى المتزامن «الطقوس مقابل المسرح»، يُصبح المصطلحان طرفى سلسلة متصلة من الاحتمالات الوسيطة، وفى الوقت نفسه، حجم الظاهرة المتقابلة المكونة للفنون الأدائية بأكملها، وإن كانت بنسب مختلفة فى كلتا الحالتين؛ زوج متضاد، قطبية تحديدًا، تتداخل مع ثنائى العضوية/الاصطناعية دون أن تستجيب له تمامًا. إن استخدام نموذج متزامن بدلًا من نموذج تعاقبى يسمح لجروتوفسكى بقراءة أحدهما (المسرح) من منظور الآخر (الطقوس) والعكس صحيح. بعبارة أخرى، يسمح هذا بإيجاد شيء من الطقوس فى المسرح، وشيء من المسرح فى الطقوس (كما لو كان الأمر يتعلق، تحديدًا، بالأبعاد أو مستويات التنظيم التكوينية).

إن إحدى أهم المساهمات فى المعرفة حول طبيعة ووظيفة الطقوس التى يقدمها جروتوفسكى فى المحاضرات الرومانية تتمثل، على وجه التحديد، فى حل اختلافاتها فى مواجهة العديد من الكليشيهات/الصور النمطية التى، حتى يومنا هذا، وحتى فى كثير من الأحيان فى المجال العلمى، تحدد الطريقة التى ينظر بها الغرب إلى الطقوس والغيبوبة والاستحواذ.

كان يُكرر بلا كلل أن طقوس الحياة ليست انهيارًا جنونيًا وفقدانًا للسيطرة، بل هى مبنية على دقة بنية معروفة منذ سنوات طويلة من التدريب، منذ الطفولة. باختصار، نجد فى طقوس الحياة العضوية تنظيم، ولكن هناك أيضًا، وفى النهاية، تنظيم أيضا، والأول يعتمد على الثانى - وإن بدا الأمر متناقضًا بالنسبة لنا، نحن الغربيين.

ما يُمثل القاعدة، وفقًا للكليشيهات الغربية (أن الاستحواذ سيكون لا واعيًا، وغير مُتحكّم فيه، ويُشكّل انهيارًا جنونيًا) يحدث، مع ذلك، إذا ما دُرِس جيدًا، ليكون مجرد استثناء، مُستبعد اجتماعيًا بشكل عام فى الثقافات التقليدية: كما هو الحال فى هايتى، حيث يوجد مصطلح واحد فقط، وهو «بوسال»، للدلالة بازدراء على الاستحواذ الجنونى. يُصرّ غروتوفسكى على هذه النقطة: «بالنسبة لهم [الغربيين]، الاستحواذ والضمير مُتعارضان، والاستحواذ الواعى تناقض لفظى، وليس هناك ما هو أكثر سطحية»(١).

فى الواقع، ووفقًا لتحليل الأساتذة البولنديين، فإن الاستحواذ الجامح والسلوك الهستيرى فى الطقس لا يشيران فقط إلى نقص فى التحضير والارتجال غير الاحترافى، كما فى حالة الزعيم الهايتى، ولكن فى كثير من الأحيان - وهذا أكثر إثارة للاهتمام - يتم اعتبارهما أعراضًا لانهيار الطقس نفسه، ومؤشرًا على أنه يصبح شيئًا آخر، يتجه (ينزلق، يتدهور) نحو المسرح، وهو ما يُفهم هنا على أنه تمثيل خيالى للآخر، للجمهور.

ولهذا السبب، يميز جروتوفسكى بين «الغيبوبة العقلية» و«الغيبوبة المجنونة»، والطقوس الحية والطقوس الزائفة: من السهل أن يُخدع المرء ويُصوّر طقوسًا زائفة على أنها حقيقية، نظرًا لكثرة الطقوس الزائفة. فى الطقوس الزائفة،

عادةً ما توجد ظاهرة يمكن وصفها بالهستيرية.

هذه الظاهرة الهستيرية، التى تُؤدى إلى أنواع مختلفة من السلوكيات غير المتماسكة (حركات متقطعة، إيماءات مع ثنى اليدين والساقين كالمخالب، إلخ)(٢) وإلى انخفاض اليقظة والوعى والانتباه والتركيز (كما هو الحال فى حالة الغيبوبة المجنونة، بينما فى حالة الغيبوبة السليمة، على العكس من ذلك، يؤدى إلى زيادة فى مستوى الانتباه والتركيز)، ترتبط، وفقًا لجروتوفسكى، بحضور المُشاهد وحقيقة التصرف نيابةً عنه . إن التمييز بين الغيبوبة العاقلة والغيبوبة المجنونة، والطقوس الحقيقية أو الزائفة، يسمح لجروتوفسكى بإثراء طقوس/مسرح القطبية من الفروق الدقيقة والاحتمالات الوسيطة.

إن التمييز بين الغيبوبة العاقلة والغيبوبة المجنونة، والطقوس الحقيقية أو الزائفة، يسمح لجروتوفسكى بإثراء طقوس/مسرح القطبية من الفروق الدقيقة والاحتمالات الوسيطة.

فى البداية، يميز بين الأفلام الإثنوغرافية الكلاسيكية التى تعتبر الآن من الكلاسيكيات، ثلاثة مستويات:

"الطقوس فى اكتمالها الحي»، وهو ما وثّقته مايا ديرين فى فيلم عن الفودو (أو بالأحرى، فى مشاهد معينة عن الغيبوبة والمس)(٣)؛

وبعد الدروس، قاده تحليل وثائق سمعية بصرية أخرى إلى إثراء تصنيفاته بشكل أكبر، وبالتالى، إلى إثراء الفروق بين الطقوس والمسرح:

على سبيل المثال، فى فيلم مارجريت ميد، «النشوة والرقص فى بالي» (١٩٣٩)، يشير إلى «التعايش بين الطقوس والمسرح».

وأخيراً، هناك «الطقوس المُمَثَّلة والمُقلَّدة»، وهو ما «يحدث غالبًا عندما تكون الطقوس على وشك الفشل»، وحيث يخدع «المسرح الطليعى أو البحثي» أيضًا، فى كثير من الأحيان.

يوجينو باربا

فى حالة باربا، نواجه أيضًا باحثًا حقيقيًا (منذ البداية) لديه - على وجه الخصوص - ميل دائم نحو «علم المسرح»، ذلك الباحث الذى يبحث عن مبادئ وانتظامات بين الثقافات وعابرة للثقافات لـ»فن المسرح الهش». ويتغذى هذا الميل أيضًا من اهتمام دائم بالعلوم الصلبة، مثل الفيزياء والأحياء وعلم النفس التجريبى، إلخ. تُذكرنا حواراته مع رجال العلم بستانيسلافسكى ومايرهولد فى بداية القرن العشرين (دون التطرق بالطبع إلى أستاذه جروتوفسكي).

لسنوات، التهم باربا، نوعًا ما، جبلًا من الكتب العلمية؛ ومن ناحية أخرى، أجرى بحثًا ميدانيًا مطولًا، بصفته عالم أنثروبولوجيا أصيلًا، حول العديد من المسارح الشرقية، وخاصة الهندية والبالية واليابانية. وكانت دراسته لرقصة الكاثاكالى المسرحية، عام ١٩٦٣، الأولى من نوعها فى الغرب.

فى نشأة المدرسة الدولية للأنثروبولوجيا المسرحية (ISTA)، ومدرسة الأنثروبولوجيا المسرحية، اللتين نشأتا معًا فى أواخر سبعينيات القرن الماضى - بفضله - برز عنصران: الاهتمام بالعلوم والعمل الميدانى على المسارح الشرقية، دون استبعاد، بالطبع، البحث العملى والتقنى والفنى الذى عمل عليه، معًا، منذ عام ١٩٦٤ مع مجموعته «مسرح أودين».

منذ عام ١٩٨٠، أصبحت المدرسة الدولية للمسرح والأنثروبولوجيا بالنسبة لباربا الأداة والزمان والمكان، الذى يرضى غرائزه البحثية وخبرته من حيث الدرجة، من الناحية النظرية والعملية فى آن واحد - للتحقيق فى إمكانيات مسرح العلوم.

فى الواقع، قد تكون المدرسة الدولية للمسرح والأنثروبولوجيا بمثابة مختبر مسرحى كبير أو مختبر مسرحى متقطع كبير. وكما وصفته ميريلا سكينو، «إنه مكان مُصمم للبحث فى الممثل" ، لأنه يجمع، ويشجع على العمل معًا، الممارسين والمنظرين، ورجال المسرح والكتاب، من جهة، والغربيين وغير الغربيين، وخاصة الآسيويين.

من الآن فصاعدًا، أود أن أركز المناقشة على أنثروبولوجيا المسرح كفرع علمى أو حتى كعلم، علم المسرح.

ما الذى ينبغى استنتاجه، ولو مؤقتًا، فيما يتعلق بمسألة منهجية أنثروبولوجيا المسرح؟ أعتقد أنه لا يمكن اعتبارها دقيقة علميًا مقارنة خارج السياق، مقارنة تربط بين إجراءات ومصطلحات مختلفة، وبعيدة عن البحث ومبادئه العابرة للثقافات، والمتعلقة بجميع الفاعلين «على هذا النحو». لذا، من هذا المنظور، لا يمكن إنكار حقيقة أن :

إثبات التشكلات الأساسية والخفية التى يشترك فيها العديد من الممثلين لا يعنى الخلط بينهم وبين فكرة عالمية واحدة عن المسرح.

ومع ذلك، بمجرد إثبات مشروعية المقارنة، وإخراجها من سياقها، وإعادة وضعها فى سياقها، تبقى هناك حاجة للتحقق من صحة أساليب باربا فى إجراء هذه المقارنة. فى هذا الصدد، لا تزال لدى شكوك، حتى بعد قراءة كتاب «الزورق الورقى Paper Canoe" وحضور عدة جلسات فى معهد الدراسات التاريخية. فى هذا الصدد، يمكن تلخيص المخاطر التى أتصورها، فى غالبيتها العظمى، فى "تجانس المصادر" الذى يشير إليه باربا، وفقًا لمصطلحات المؤرخين، بأنه، مع ذلك، يُقلل من شأن آثاره.

فكل من يتعامل، لأسباب مهنية، مع النصوص وضرورة الاستشهاد بها وتفسيرها وبناء نصوص أخرى بناءً عليها - أو بتعبير أدق، خطاب مُناقش، أو فرضية تاريخية، نقدية أو علمية، بالمعنى الدقيق للكلمة - يدرك مخاطر خلط المصادر. كما يدرك تمامًا أنه أمر لا مفر منه إلى حد ما. وبالطبع، تتزايد هذه المخاطر بشكل ملحوظ إذا كانت النصوص والمصطلحات التى نستخدمها تنتمى إلى لغات منفصلة عن ثقافاتنا، كاللغات الآسيوية مثلًا.

ومع ذلك، فإن البحث الذى يُعد، كما هو الحال فى أنثروبولوجيا المسرح، جزءًا (وهذا ما يقوله باربا نفسه بكل الكلمات) من عمل شاق ومعقد فى المقارنات المعجمية (على سبيل المثال: أى كلمة تتوافق فى الهند أو بالى أو الصين أو اليابان مع كلمتنا «طاقة»؟) كان ولا يزال معرضًا

جدًا لمخاطر سوء الفهم، أو التعامل بوعى أو بغير وعى مع العبارات والمصطلحات.

لذا، ففى حالة باحث مثل باربا، وفى مجال مثل أنثروبولوجيا المسرح، الذى يتعلق كثيراً بالنصوص والكلمات، ولكن أيضًا، وقبل كل شيء، بالبشر من لحم ودم، يكون الخطر مضاعفًا: فبالإضافة إلى خطر التلاعب المعجمى والنصى (القراءة الخاطئة)، هناك أيضًا خطر التلاعب بالممثلين، أى التلاعب الأدائى، إذا جاز التعبير.

بعد تحليل طويل لباربا فى عمله مع الممثلين - بالإضافة إلى انبهارى الدائم بقدرته على تقديم عروض توضيحية مثيرة للاهتمام للغاية، بل وعاطفية - بأجسادهم وأصواتهم، وبإتقان الممثلين وتوافرهم، أتساءل، كثيراً، عما إذا كان من الصحيح التحدث، فى هذه الحالة، عن وضع مختبرى فعال بالمعنى العلمى للمصطلح؛ أى فى ظل ظروف علمية صحيحة للملاحظة المقارنة للظواهر المتعلقة بالممثل (الظواهر الأدائية) والمبادئ الثقافية، وفقًا لأنثروبولوجيا المسرح، والتى تشكل أساس العمل العلمى.

فى كل مرة أواجه فيها هذا السؤال (بعبارة أخرى، دائمًا تقريبًا، عندما أستيقظ من ذهول)، لا أسعى إلى إزالة الشكوك. بالطبع، لستُ ساذجًا بما يكفى لأتجاهل غياب تجربة واقعية خالصة، محايدة تمامًا، لا تتأثر، على الأقل على نطاق ضيق، وبحق بمن بناها للحصول على نتائج معينة (وهذا ينطبق على مختبرات الفيزياء النظرية كما ينطبق على البحث الاجتماعى الرائج هذه الأيام). ومع ذلك، أتساءل إن كانت العروض التى نظمها باربا فى ISTA لا تتجاوز ذلك، وغالبًا ما كانت تصل إلى نوع من التفكير التمنى، إلى نظرية تُعتبر نفسها، إن صح التعبير، فلاسفة العلم.

فى الواقع، تُعدّ عروض باربا الفنية فى المدرسة الدولية للمسرح والأنثروبولوجيا ISTA مقالات نظرية آسرة كُتبت بأجساد وأصوات الممثلين لا بالكلمات: إنها، حرفيًا، نصوص أداء. ولا تُمحى الشكوك حول صحتها العلمية من قدرتها على الإقناع.

سيُخصص الجزء الأخير من هذا العرض عن باربا، الباحث فى مجال علم المسرح، للتأمل فى الهوية الإشكالية وغير المؤكدة لأنثروبولوجيا المسرح.

ما هى أنثروبولوجيا المسرح؟ ماذا تعني؟ هل هى علمٌ، أم بيداغوجيا للممثل، أم ربما جمالية؟ وفى حالة الاهتمام بعلمٍ مسرحى (مع مراعاة جميع الحدود الحتمية التى يُمكن من خلالها ممارسة العلم انطلاقًا من كائنٍ ثقافى مُعقّد كالمسرح)، فأى نمطٍ من العلم سيكون؟ مرةً أخرى، ينبغى أن نُطلق على «الزورق الورقي» أولًا. فى الفصل الثانى، «التعريف»، يُوضّح باربا، مُستهلًا، أن أنثروبولوجيا المسرح تعمل على مستويين - التحليلى العلمى والتقنى العملى - وأنها، وفقًا لمبادئهما التعبيرية، تهدف إلى إحداث تأثيراتٍ على كلا المستويين فى آنٍ واحد .

ويتم تأكيد هذه الازدواجية، أو التناقض، فى بداية الفصل التالي:

أنثروبولوجيا المسرح دراسةٌ للممثل وعن الممثل. إنها علمٌ عملى يُصبح مفيدًا لأنه يُمكّن مؤرخ المسرح من لمس عملية الإبداع، وفى هذه العملية نفسها، يزيد من حرية الممثل.

لكن باربا، فى الفصل الرابع تحديدًا، يسعى جاهدًا بشكل متزايد لمعالجة الشكوك أو الالتباسات المتعلقة بهوية هذا «العلم» المزدوج، التحليلى و/أو البراجماتى. هذه أسئلة يجيب عليها، عادةً، بأسئلة أخرى؛ دون أن يسمح، مع ذلك، بتأكيد هذا الازدواج، إن صح التعبير، فى أنثروبولوجيا المسرح، وبالتالى مبادئها.

هل أنثروبولوجيا المسرح لها طابع علمي؟

[...] أساسها البحث التجريبى، الذى يجد مبادئه العامة. يعتمد على البعد العملى، ويسعى بالتالى إلى فعالية الفعل المسرحى. يقتصر على قطاع من البحث، ويصوغ أدواته النظرية اللازمة لاستكشافه. يُشير إلى قوانينه البراجماتية. لذا، فهى علم .

وفيما بعد ، ردّ باربا على من «يعتقدون أن الأنثروبولوجيا المسرحية تفترض موضوعية علمية مستحيلة»:

كلا: وجهة نظرنا موضوعيةٌ تمامًا وصريحة، وإن كانت جزئية. نُسقط على مجال دراستنا الأسئلةَ والشواغلَ المتعلقةَ بالممارسةِ والحرفةِ المسرحية. ونستمدُّ من الموضوعيةِ الوظيفيةِ التى يتحلى بها حرفيو المسرح.

ولكن، فى النهاية، هل من الممكن اعتبار النهج العلمى العملى والنظرى متناقضًا بشكل متعمد، كما هو الحال فى الأنثروبولوجيا المسرحية التى اقترحها باربا؟

الإجابة التى وجدها تافيانى، على سبيل المثال، إيجابية: عندما نصنع علمًا من خلال الظواهر الفنية، فإن الغموض ليس خطًا قابلًا للمغفرة، بل هو، بطريقة ما، حد تكوينى لا مثيل له.

النتيجة المنطقية حتمية - كما هو الحال مع تافيانى - وهى أن المبادئ التى طُوّرت فى علم الفن (ومن هنا أيضًا مبادئ أنثروبولوجيا المسرح كعلم فني) لا يمكن أن تُبنى على «قوانين» حقيقية، حتى وإن بدت وكأنها كذلك: «[إنها] تبدو كقوانين، لكنها فى الواقع مختارات مصغّرة من الإجراءات المتكررة، من الروايات التاريخية التى تُلخّص رسمًا» . ومع ذلك، ليس من الخطأ تمامًا أو من غير المجدى وصفها بـ«القوانين»، لأنه غالبًا ما يكون من المناسب اعتبارها كذلك. ولكن لمن تُناسب؟ على الرغم من غرابة الأمر، إلا أنها ليست مناسبة للباحث، بل للفنان:

فيما يتعلق بـ«القوانين» الفنية، يحدث ما يلي: على من يستخدمونها للتأليف أن يتعاملوا معها كـ«قوانين» فيزيائية لا مفر منها، بينما على من يفحصونها لبناء علم فنى أن يتعاملوا معها كملخصات لشهادات عملية، وذخيرة تجريبية يُطبق عليها فن المقارنات.

قد يبدو كل هذا مفارقةً براقة، لكنه، على العكس، بديهةٌ محضة. فى الواقع، من البديهى أن الفنان لا يستطيع تطبيق قاعدةٍ ما إلا عندما يفترض أنها، ولو مؤقتًا، مطلقةً. بدلًا من ذلك، من المناسب والمفيد لمن يسعى لاكتشاف القواعد والقوانين الفنية أن يشكك، قدر الإمكان، فى صحة هذه القواعد والقوانين الفنية المطلقة، ويخضعها باستمرارٍ لاختبار التحقق التجريبى والفحص التاريخى.

ولكن إلى متى؟ حتى فى العلم الضعيف (أو ضعيف جدًا)، كيف لا يمكن اعتباره علمًا للفن، وبالأخص للمسارح؟ حتى فى العلم الذى يُقدَّم، بتواضع، على أنه «دراسة تجريبية للمقارنات بين السلوك المسرحي» (كما يقول تافياني)، يجب التشكيك فى مدى مقارناتها (كم سلوكًا يجب مقارنته، وإلى أى مدى يجب توسيع نطاق المقارنات؟). بعبارة أخرى، لا يمكن منع طرح الإشكالية المتعلقة بحدود عمليات التحقق التاريخية المقارنة، والقرارات المتخذة بشأن صحة «القوانين» (أو بالأحرى، الاتجاهات المتكررة، والمبادئ العائدة) التى تُشكك فيها المقارنة.

باختصار، يُقرّ هذا، مجددًا، بمواجهة مسألة الأساس التجريبى للنظرية، أى مسألة نطاق البحث المقارن ومدى شموله، باعتبارهما حصنين فقط من حصون صحة المبادئ المُثبتة. كم عدد السلوكيات المسرحية التى يجب دراستها حتى تُعتبر الاتجاهات المُراد إظهارها ذات دلالة فعلية، أى ليست عشوائية وغير قابلة للتفسير، على سبيل المثال، بناءً على اتصالات موثقة تاريخيًا أو معقولة فقط؟

وفوق كل هذا: ما هى المعايير التى ينبغى اتباعها لاختيار السلوكيات المراد مقارنتها للوصول إلى النتائج المرجوة والمفيدة؟ هذه أسئلة لم تجد إجابات شافية، لا فى كتاب «الزورق الورقي» ولا فى أى مكان آخر فى مجال أنثروبولوجيا المسرح ولا فى كتابات باربا.

خلاصة القول، فى مسألة أنثروبولوجيا المسرح كعلم، نتيجتان: الأولى تتعلق بهويتها الإشكالية، والثانية تتعلق بطموحاتها النظرية.

الاستنتاج الأول: إن أنثروبولوجيا المسرح هى، أو ببساطة تريد أن تكون، تخصصًا نظريًا و«علمًا براجماتيًا» فى الوقت نفسه؛ بعبارة أخرى، علم أو علم تربوى أو علم جماليات.

الاستنتاج الثاني: باعتباره نهجًا تحليليًا نظريًا، فإنه يستند إلى تصور ضعيف متعمد، أو بالأحرى ضعيف جدًا، للعلم (تافياني: «دراسة تجريبية للمقارنات بين السلوكيات المسرحية»).

الهوامش

١- انظر أيضًا Grotowski ١٩٨٢: ٢-٨؛ حول الفودو الهايتية انظر ص ١٠٨.

٢- «الطقوس الحقيقية تُنتج موجات من الحركة، أما الطقوس الزائفة فتُنتج نقاط حركة» (ج. فاكيس، الوعى، ص ٩٦).

٣- الفيلم الوثائقى «الفرسان الإلهيون. آلهة الشعر الحية»، المتوفر بسهولة على الإنترنت، صُوّر بين عامى ١٩٤٧ و١٩٥١.

- ماركو دو مارينيس يعمل أستاذا للمسرح بجامعة بولونا – إيطاليا

- نشرت هذه المقالة فى Art Research Journal

النقد المسرحي السري والمجهول في مصر(٤٤)

مسرحية مترجمة تبحث عن مترجمها!!

سيد علي إسماعيل

أحتفظ تحت رقم «٢٢٣» بنص مسرحي مخطوط مكتوب بالآلة الكاتبة باللغة الإنجليزية، وهو ترجمة لمسرحية «البوفيه» لعلي سالم، ومكتوب على غلاف الملف بخط اليد «مرفوضة للحفظ»!! وفي داخل الملف وجدت وثائق مرفقة، تبدأ تاريخياً في ١٩٧٣/٤/٧ وهو تاريخ مسجل على خطاب رسمي من خطابات الجامعة الأمريكية بالقاهرة، جاء فيه الآتي: "السيد/ مدير إدارة الرقابة والمصنفات، تحية طيبة وبعد. نتشرف بالإفادة بأن طلبة قسم الخدمة العامة بالجامعة الأمريكية بالقاهرة سيقدمون مسرحية «البوفيه» باللغة الإنجليزية على مسرح الجامعة الأمريكية. علماً بأن المسرحية سبق أن قُدمت على خشبة مسرح الحكيم في عام ١٩٦٨. رجاء التكرم بالعلم وإبداء الرأي. وتفضلوا سيادتكم بقبول وافر التحية والاحترام. [توقيع] دكتور «عثمان فراج» مدير قسم الخدمة العامة بالجامعة الأمريكية بالقاهرة».

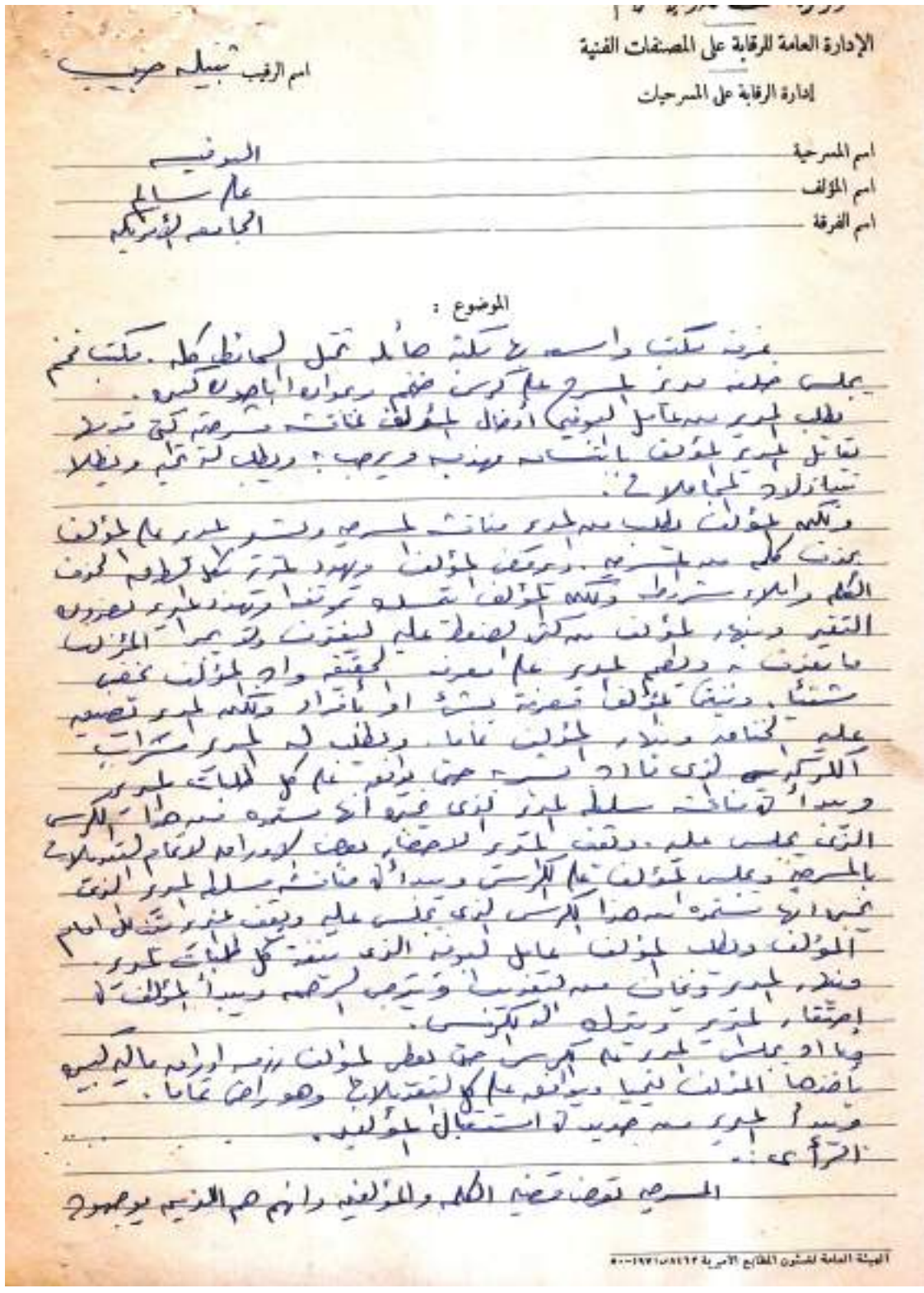
ولي ملاحظتان على هذا الخطاب، أولهما أن كاتب الخطاب يقول إن المسرحية قُدمت من قبل على مسرح الحكيم، ولكنه لم يقل إنها قُدمت باللغة الإنجليزية، بل يقصد أنها مُثلت بالعربية أمام الجمهور، أي أن التصريح بتمثيلها تم بالفعل من قبل، مما يعني أن التصريح بتمثيلها مرة أخرى وفي داخل الجامعة الأمريكية أمر مفروغ منه وتحصيل حاصل .. هكذا توهم صاحب الخطاب!! والملاحظة الأخرى أن الخطاب لم ينص على اسم المترجم، بل الصياغة توحي فقط بأن الطلبة سيقدمون المسرحية على خشبة مسرح الجامعة، فهل هذا يعني أن الطلبة هم أصحاب الترجمة، أم أن كاتب الخطاب هو المترجم كونه أستاذاً في الجامعة؟!! هذا أمر غير واضح ويحتاج إلى بحث!!

وبالعودة إلى الوثائق المرفقة بالنص، وجدت تقريراً للرقيبة «نبيلة حبيب» قالت فيه: "غرفة مكتب واسعة بها مكتبة هائلة تحتل الحائط كله. مكتب فخم يجلس خلفه مدير المسرح على كرسي ضخم وبجواره أباجورة كبيرة. يطلب المدير من عامل البوفيه إدخال المؤلف لمناقشة مسرحيته التي قدمها .. يقابل المدير المؤلف بابتسامة مهذبة ويرحب به ويطلب له تحية، ويظلا يتبادلان المجاملات. ولكن المؤلف يطلب من المدير مناقشة المسرحية ويشير المدير على المؤلف بحذف كلمة من المسرحية، ويرفض المؤلف ويهدد المدير بكل الطرق لحذف الكلمة وإملاء شروطه ولكن المؤلف يتمسك بموقفه ويهدد المدير بضرورة التغير وينهار المؤلف من كثرة الضغط عليه ليعترف ولا يجد المؤلف ما يعترف به ويصمم المدير على معرفة الحقيقة وأن المؤلف يخفي شيئاً وينفي المؤلف معرفته بشيء أو بأفراد ولكن المدير يضيق عليه الخناق وينهار المؤلف تماماً. ويطلب له المدير شراب الكركديه الذي دائماً يشربه حتى يوافق على كل طلبات المدير ويبدأ في مناقشة سلطة المدير الذي يخبره أنها مستمدة من هذا الكرسي الذي يجلس عليه. ويقف المدير لإحضار بعض الأوراق لإتمام التعديلات بالمسرحية ويجلس المؤلف على الكرسي ويبدأ في مناقشة سلطة المدير الذي يخبره أنها مستمدة من هذا الكرسي الذي يجلس عليه ويقف المدير بتذلل أمام المؤلف ويطلب المؤلف عامل البوفيه الذي ينفذ كل طلبات المدير. وينهار المدير ويخاف من التعذيب ويترجى الرحمة ويبدأ المؤلف في احتقار المدير ويترك له الكرسي. وما أن يجلس المدير على الكرسي حتى يعطي المؤلف رزمة أوراق مالية كبيرة يأخذها المؤلف ويوافق على كل التعديلات وهو راض تماماً. ويبدأ المدير من جديد في استقبال المؤلفين. «الرأي»: المسرحية تعرض قضية الكلمة والمؤلفين وأنهم هم الذين يوجهون الشعوب وهم الذين يرسمون السياسة المتكاملة للحياة الاجتماعية بأقلامهم. فتأثير الكلمة على الشعب تأثير رهيب وعليه فأي سلطة لا تسير على الطريق القويم دائماً أبداً تخاف من تأثير الكلمة وسلطان المؤلفين. وعليه تعرض المؤلف أنه أول فئة تتعرض للاضطهاد من الشعب هم المؤلفون والكتاب وأنهم ممكن أن يغيروا بأقلامهم وجه التاريخ .. فالمسرحية صرخة عن اضطهاد المؤلفين والكلمة والضغط المنصب عليهما والكبت الذي يعانون منه. وعليه مما سبق وللظروف الحاضرة لذا أرى عدم التصريح بالمسرحية». وتوجد تأشيرة أسفل التقرير من المدير العام «اعتدال ممتاز»، قالت فيها: «أرجو الموافقة على منع

مخرج المسرحية رمزي مصطفى

عرض هذه المسرحية للأسباب المتقدمة».

تعمدت نقل تقرير الرقيبة «نبيلة حبيب» بما فيه من أخطاء واضطراب، كي أقارنه بتقرير الرقيبة «شكرية السيد» التي قالت فيه: «الموضوع»: "يتقدم مؤلف بمسرحيته إلى مدير إحدى الفرق المسرحية لكي يناقشه فيها تمهيداً لأدائها على المسرح، ويقابله في بادئ الأمر بكل ترحيب واحترام وابتسام، ويقدم له الطلبات من البوفيه ويتفاءل المؤلف بهذا الاستقبال الحار، ولكن سرعان ما يطلب منه المدير أن يعدل في النص وفي كلمة واحدة بالذات هي «يا ابن الكلب» ويتشبث المؤلف برأيه لأن هذه الكلمة موضوعة في مكانها المناسب ولا يستطيع أن يحذفها أو يعدلها ويتعقد الموقف بينهما ويمتد إلى حد السباب بينهما، ويفهمه المؤلف أن المسرح فن، والفن هو الحرية، والحرية أن يكتب الإنسان ما يحس به ويريده، ولكن المدير يخبره على شرب نوع معين من الشراب ويقوم بتعديل النص فوراً، ويرفض المؤلف لأنه لا يحب هذا الصنف من الشراب، ولما كانت حاجة المؤلف ماسة إلى النقود ثمن المسرحية فيضطر لشرب الشراب وعمل التعديل المطلوب ليس فقط في كلمة واحدة كما سبق أن طلب المدير ولكن في نص المسرحية كله، ويحاول المؤلف أن يقنع عامل البوفيه ألا يأتي بمشروب لا يحبه الزبون ولكن عامل البوفيه لا يرد وكأنه لا يسمع يحاول المؤلف أن يصرخ في وجهه ولكن المدير يُفهمه أن هناك عقداً يرتبط به عامل البوفيه بأن الذي يجلس على كرسي المدير هو الذي يطلب، والذي يجلس على الكرسي الآخر (أي الكرسي الذي يجلس عليه المؤلف، أو غيره من الناس) هو الذي يشرب ويرضخ ويطيع طاعة عمياء، فيطلب المؤلف من المدير ورقاً أبيض للكتابة، وعندما يتحرك المدير من كرسيه يندفع المؤلف جالساً على كرسي المدير، ويبدأ في إلقاء التعليمات والأوامر إلى المدير الذي يرتبك ويتغير أسلوبه في الكلام، ويوافق المؤلف على طول الخط على كل ما يقوله ويقترحه ويتذلل له خاصة عندما يقول المؤلف له إن حكاية التعامل مع الكراسي حكاية في منتهى الخطورة وأن هذا العقد لابد أن يتغير فوراً، ولكن المؤلف يرى ألا فائدة من الكلام مع المدير لأن المدير لن يفهم وكذلك عامل البوفيه لن يتغير لأن العقد الذي يرتبط به نافذ المفعول، فيقوم من على كرسيه ويتقدم به للمدير ليأخذ مكانه الأصلي ويطلب الورق الأبيض ويقوم بتعديل المسرحية تعديلاً جذرياً ويسلمها للمدير ويقبض الفلوس وينصرف. «الرأي»: مسرحية رمزية بها من الإسقاطات الكثير، أولاً: تتعرض لعلاقة الحاكم بالمحكوم أو الرئيس بالمرؤس أو المدير وبالعملاء وأن الأول هو الذي يحكم ويأمر ويلقي بالتعليمات دون نقاش والثاني هو الذي ينفذ ويطيع طاعة عمياء وبلا نقاش. ثانياً: بها كثير من السباب والقذف العلني الزائد عن الحد والخارج عن حدود الأدب، فقد أتى بهذا السباب فقط ليؤكد ذاتية المدير ومدى بطشه وسيطرته على مرؤسيه ممن يتعامل معهم بحكم مركزه. ثالثاً: الجهل التام بعقلية الحاكمين والذين يجلسون



الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية

إدارة الرقابة على المسرحيات

اسم الرقيب نبيلة حبيب

اسم المسرحية السوفيه

اسم المؤلف علي سالم

اسم الفرقة الجامعة الأمريكية

الموضوع :

الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية ٩٤٦٣/١٩٧١-٥٠٠

تقرير الرقيبة نبيلة حبيب

في مكان الصدارة، الذين لا هم لهم إلا إثبات وجودهم على كراسيهم فقط وأن لغة التخاطب بين الرئيس والمرؤس هي لغة الوضع بين الكراسي (هذا كرسي الرئيس وهذا كرسي المرؤس). رابعاً: أسلوب الجمود والبطش الكاذب، وعدم المرونة والسيطرة على المركز أو الكرسي الذي يعتليه الإنسان، وسياسة عدم التغيير أو التطور مجاراة للأساليب الحديثة في العمل. خامساً: لذلك أرى عدم الترخيص بعرضها».

وفي نهاية هذا التقرير كتبت مديرة عام الرقابة «اعتدال ممتاز» تأشيرة، قالت فيها: «هذه المسرحية تعالج كبت حرية الكلمة وحرية الفرد حيث يتحكم أصحاب الكراسي من أصحاب الرأي ويرغمونهم بسلطانهم ومالهم على الخضوع والتسليم، مما لا يتفق عرضه والفترة الدقيقة التي تمر بها بلادنا والتي تدعو إلى تضافر القوى رؤساء ومرؤسين حكام ومحكومين .. والذي يزيد من حساسية هذه المسرحية أنها مترجمة إلى اللغة الإنجليزية وستعرض على جمهور بعضه من الأجانب والأوروبيين وموضوعها وأحداثها فيها مساس وصور غير مشرفة لمجتمعنا فكأننا بهذا نسيء إلى سمعة بلادنا في الداخل والخارج .. أرجو الموافقة على المنع وشكراً».

يتضح لنا مما سبق أن إجماعاً من قبل الرقباء على رفض المسرحية، لأنها تشوه صورة المجتمع المصري، وتظهره بأن أسياداً يجلسون على كراسي السلطة أو يملكون المال، يتحكمون في المرؤوسين أو فيمن يحتاجون إلى المال من

THE AMERICAN UNIVERSITY IN CAIRO
الجامعة الأمريكية بالقاهرة

القاهرة في ٢٦ مارس ١٩٧٢

السيد / مدير ادارة الرقابة والمصنفات

تحية طيبة وبعد

تتشرف بالافادة بأن طلبة قسم الخدمة العامة بالجامعة الأمريكية بالقاهرة سيقدمون مسرحية "البوفيه" باللغة الانجليزية على مسرح الجامعة الأمريكية - علما بأن المسرحية سبق أن قدمت على خشبة مسرح الحكيم في عام ١٩٦٨ -

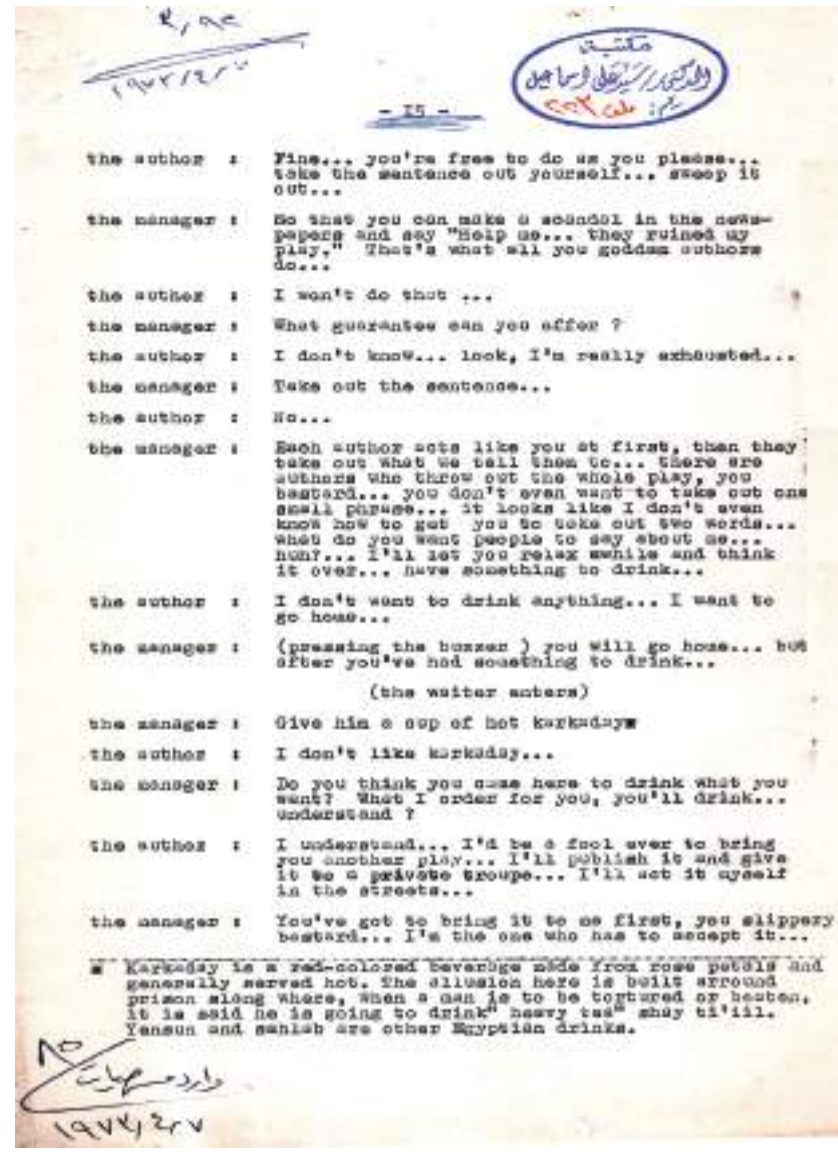
رجاء التكرم بالعلم وابداء الرأى -

وتفضلوا سيادتكم بقبول فائق التحية والاحترام ،،

دكتور عثمان فراج
مدير قسم الخدمة العامة
بالجامعة الأمريكية بالقاهرة

DIRECTOR'S OFFICE
مكتب المدير
DIVISION OF PUBLIC SERVICE
قسم الخدمة العامة

113, FALAKI STREET, ABDEEN, CAIRO, A.R.E.
١١٣ شارع الفلكي عابدين القاهرة ج.ع.م
TELEPHONE 23750
تليفون ٢٣٧٥٠



مكتبة
الدكتور السيد على اسماعيل

- ٢٥ -

the author : Fine... you're free to do as you please... take the sentence out yourself... sweep it out...

the manager : So that you can make a scandal in the newspapers and say "help us... they ruined my play." That's what all you goddam authors do...

the author : I won't do that ...

the manager : What guarantee can you offer ?

the author : I don't know... look, I'm really exhausted...

the manager : Take out the sentence...

the author : No...

the manager : Each author acts like you at first, then they take out what we tell them to... there are authors who throw out the whole play, you bastard... you don't even want to take out one small phrase... it looks like I don't even know how to get you to take out two words... what do you want people to say about us... hun?... I'll let you relax awhile and think it over... have something to drink...

the author : I don't want to drink anything... I want to go home...

the manager : (pressing the buzzer) you will go home... but after you've had something to drink...

(the waiter enters)

the manager : Give him a cup of hot karkadayw

the author : I don't like karkaday...

the manager : Do you think you came here to drink what you want? What I order for you, you'll drink... understand ?

the author : I understand... I'd be a fool ever to bring you another play... I'll publish it and give it to a private troupe... I'll act it myself in the streets...

the manager : You've got to bring it to me first, you slippery bastard... I'm the one who has to accept it...

* Karkaday is a red-colored beverage made from rose petals and generally served hot. The allusion here is built around prison along where, when a man is to be tortured or beaten, it is said he is going to drink" heavy tea" shuy ti'iil. Yansun and sanish are other Egyptian drinks.

إحدى صفحات المسرحية

أجل العيش، لدرجة تغيير الضمائر والآراء والكتابات!! لكن «اعتدال ممتاز» - مديرة الرقابة – توقفت عند أمرين مهمين: الأول أن الظروف الحالية غير مناسبة لعرض مثل هذه المسرحية، وكانت تقصد حينها فترة ما بعد هزيمة يونية ١٩٦٧ وحتى حرب الاستنزاف وقبيل اندلاع حرب أكتوبر!! والأمر الآخر يتعلق بأن المسرحية ستعرض باللغة الإنجليزية، وداخل الجامعة الأمريكية وأمام الأجانب، مما يعني تعرية المجتمع المصري أمام الأجنبي الذي سينقل مثل هذا التعري للمجتمع إلى الخارج، أو على أقل تقدير سيرسخ في وجدانه، وهذا يُعد تشويهاً لمصر داخلياً وخارجياً.

حقيقة لا أعلم ماذا تم في أمر هذا العرض، وأتمنى أن يقرأ هذا الموضوع أحد المشتغلين فيه، وبالأخص الطلاب، ربما أحدهم مازال على قيد الحياة!! أقول هذا لأنني أشعر بأن ضغطاً مورس على العاملين على هذا العرض المسرحي، وربما وصل الضغط إلى التهديد!! والسبب في ذلك إنني وجدت بعد تأشيرة المديرة السابقة بأكثر من عشرين يوماً – وهي فترة طويلة نوعاً ما في التعامل الرقابي مع النصوص – ورقة كانت الأخيرة في الوثائق الرقابية المرفقة بالنص، عنوانها «مسرحية البوفيه» وموقعة من «عدلي نور» ومؤرخة في ١٩٧٣/٥/٣١، ويقول فيها عدلي نور: حضر إلينا الدكتور «رمزي مصطفى»

الخطاب الرسمي

مخرج هذه المسرحية لفريق الجامعة الأمريكية، وأخبرني بأن تمثيل هذه المسرحية قد أرجئ نهائياً بالنسبة لسفره إلى الخارج. ولما كان هذا بمثابة سحبه للمسرحية فضلاً عن أن المسرحية مرفوضة وغير مجازة. لهذا أرجو الموافقة على حفظها وشكراً. [توقيع] «عدلي نور»".

هكذا تم إنهاء معاناة هذه المسرحية مع الرقابة، وهي معاناة ظلت مجهولة طوال أكثر من خمسين سنة (نصف قرن ويزيد)، لولا حصولي على ملفها الرقابي!! ولكن ما يهمني معرفته الآن - وهذا دور الباحثين مستقبلاً – من هو مترجم هذه المسرحية؟!! هل طلاب الجامعة الأمريكية، كما يوحي خطاب طلب الترخيص من الرقابة، رغم عدم التأكيد على ذلك؟ أم أن المترجم هو الدكتور «عثمان فراج» بوصفه مدير قسم الخدمة العامة بالجامعة الأمريكية، كون طلبة قسم الخدمة العامة بالجامعة الأمريكية هم من سيمثلون هذه المسرحية؟!! أم أن المترجم هو مخرج المسرحية الدكتور «رمزي مصطفى» الذي أوقف العمل لدواعي سفره؟! ومهما كان المترجم، سواء كانوا الطلبة أو مدير قسم الخدمة العامة، أو مخرج المسرحية، فالنص المسرحي المكتوب باللغة الإنجليزية مازلت محتفظاً به، وليس عليه أي اسم لمترجمه!! فهل سيظهر باحث في المستقبل ويهتم بهذا النص ويثبت اسم مترجمه، وربما يقوم بتمثيله، أو نشره بعد تحقيقه .. إلخ

وإذا أردت أن أدلي برأيي في هذه الإشكالية، سأقول إنني أرجح أن مترجم هذه المسرحية هو مخرج المسرحية – أو من كان سيخرجها لولا سفره – الدكتور «رمزي مصطفى»، وذلك لعدة أسباب، منها: أن الدكتور «رمزي السيد مصطفى» (١٩٢٦ – ٢٠١٥)، عمل بالجامعة الأمريكية بالقاهرة مع إنشاء قسم للديكور المسرحي بفرع الخدمة العامة بالجامعة، وهو القسم الذي كان سيقوم طلبته بتمثيل المسرحية!! وحسب الوثيقة الأخيرة التي تقول إن المخرج سحب المسرحية وأوقفها بسبب سفره، سنجد أن الدكتور رمزي مصطفى سافر عام ١٩٧٣ – عام بحث المسرحية من قبل الرقابة والرقباء – للاشتراك في المعرض المصري باليابان، ومعرض الفن التشكيلي بالرباط!! كما أن السيرة الذاتية للدكتور تقول إنه ترجم بعض الكتب والمسرحيات من الإنجليزية أو العربية!! كل هذا يثبت – أو يشير وبقوة – أن الدكتور رمزي مصطفى هو مترجم هذه المسرحية .. والأمر يحتاج إلى جهد بحثي مستقبلاً من قبل أحد الباحثين المهتمين بالترجمة، أو على أقل تقدير تهتم بالأمر الجامعة الأمريكية وتحاول إنقاذ هذا النص بنشره أو إحياء العرض مرة أخرى وتقوم بتمثيله.