مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
هشام عطوة

رئيس التحرير
محمد الروبى

المسرح ومشكلات الإنتاج .. بين أزمة التمويل وفرص المواهب الشابة

«البيت بيتهم».. من الأحق برعاية الأطفال؟

المسرح وما بينهما أداء الحضور الداخلى عند فرقة فورسيد انترتينمنت المسرحية

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة – السنة العشرون – العدد 1002 – الإثنين 09 نوفمبر 2026

«ياللي من العريش»..

٤٠ شابا يختتمون رحلتهم التدريبية بمشروع "ابدأ حلمك" بعاصمة الثقافة المصرية





هشام عطوة يعلن انطلاق المرحلة الرابعة من «ابدأ حلمك» لاكتشاف ورعاية المواهب بأسوان وسوهاج والمنوفية والبحر الأحمر تنفيذا لتوصيات «منتدى مصر»

ضمن برامج وزارة الثقافة لاكتشاف المواهب ورعايتها بالمحافظات، وبرعاية الدكتور عبد العزيز قنصوة، وزير التعليم العالي والبحث العلمي والقائم بأعمال وزير الثقافة، واللواء الدكتور خالد مجاور، محافظ شمال سيناء، شهد قصر ثقافة العريش حفل تخريج دفعة جديدة من شباب المحافظة، ضمن المرحلة الثالثة من مشروع «ابدأ حلمك»، المعني بتأهيل الشباب في فنون المسرح وإعداد الممثل الشامل، والذي تنظمه الهيئة العامة لقصور الثقافة، وذلك في إطار الاحتفال بشمال سيناء عاصمة للثقافة المصرية لعام ٢٠٢٦.

شهد الحفل الفنان هشام عطوة، رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة، والمخرج أحمد طه، المدير الفني لمشروع ابدأ حلمك، بحضور العميد عاطف شوق، نائب المستشار العسكري لمحافظة شمال سيناء، والدكتور زكريا هيبة، نائب رئيس جامعة العريش، وأحمد عبد الرحمن عطية، رئيس الإدارة المركزية لشئون مكتب رئيس الهيئة والمدير التنفيذي للمشروع، وأحمد يسري، رئيس إقليم القناة وسيناء الثقافي، ولفيف من القيادات الثقافية والنقاد والمسرحيين والإعلاميين وأهالي شمال سيناء.

وأعرب الفنان هشام عطوة عن سعادته وفخره بتخريج دفعة جديدة من مشروع «ابدأ حلمك» بمدينة العريش، تزامنا مع الاحتفال بشمال سيناء عاصمة للثقافة المصرية، مؤكدا الاهتمام الكبير الذي توليه وزارة الثقافة بالمحافظات الحدودية، في إطار برامج العدالة الثقافية، ومشيدا بالمواهب الشابة المشاركة وما قدمته من أداء متميز خلال العرض.

ووجه «عطوة» التهنئة للخريجين، مؤكدا حرص الهيئة العامة لقصور الثقافة على اعتماد الفرقة ضمن فرقها النوعية، بما يتيح لها المشاركة في المهرجانات والفعاليات التي تنظمها وزارة الثقافة.

كما وجه الشكر إلى الدكتور عبد العزيز قنصوة على دعمه للمشروع، وأعلن أن المرحلة الرابعة ستشهد التوسع في تنفيذه بأربع محافظات جديدة، هي سوهاج والمنوفية وأسوان والبحر الأحمر، دعما لاكتشاف ورعاية المواهب الشابة تنفيذا لتوصيات ومخرجات «منتدى مصر ٢٠٢٦»، ليصل إجمالي المحافظات التي شملها المشروع إلى ١٥ محافظة، في إطار خطة تستهدف الوصول إلى جميع محافظات الجمهورية.

ومن جهته، أكد المخرج أحمد طه، المدير الفني للمشروع، أن «ابدأ حلمك» يمثل تجربة فنية متميزة، تستهدف إعداد ممثل شامل يمتلك القدرة على الغناء والرقص والتمثيل، باللغتين العربية الفصحى والعامية المصرية.

وأوضح «طه» أن مشاهدة المتدربين وهم يقدمون ما اكتسبوه من مهارات فنية تعكس حجم الجهد المبذول معهم خلال فترة التدريب، والتطور التدريجي الذي وصلوا إليه، متمنيا لهم مستقبلا فنيا ناجحا، وأن تكون هذه الخطوة بداية لتحقيق أحلامهم وطموحاتهم الفنية، كما وجه الشكر إلى جميع القائمين على المشروع والمشاركين فيه.

وكان في استقبال الحضور عرض فني لفرق مواهب قصر ثقافة العريش، بقيادة الفنان مدحت محمد نجيب، قدمت خلاله الفرقة استعراض «فرحة مصر». إلى جانب عرض فني آخر قدمته فرقة العريش للفنون الشعبية، بقيادة الفنان سامح الكاشف.

وعلى المسرح قدم عرض «ياللي من العريش»، نتاج الورشة التدريبية، إخراج الفنان أحمد أبو عميرة، وتضمن مجموعة من المونولوجات والمشاهد المسرحية المرتجلة، وميدلي من الأغاني التي استعرضت المهارات والقدرات الفنية التي اكتسبها المتدربون خلال فترة التدريب ومنها: «أحسن جيوش في الأمم جيوشنا»، «يادنيا سمعاني»، وميدلي وطني يتضمن أغاني: «خلي السلاح صاحي»، «يا أغلى اسم في الوجود»، «راجعين شايلين في إيدنا سلاح»، و«مصر اليوم في عيد».

واختتم الحفل بتكريم ٤٠ متدربا من خريجي الدفعة الثالثة، احتفاء بإتمامهم البرنامج التدريبي، وتكريم المدربين المشاركين في البرنامج التدريبي، وهم: الدكتور صلاح مصطفى في الموسيقى، والفنان محمد العشري في الاستعراضات، والدكتورة رانا عبد القوي في الدراما، والفنان أحمد أبو عميرة في التمثيل، والمهندس محمود حنفي في السينوغرافيا، تقديرا لجهودهم وما قدموه من خبرات فنية خلال فترة التدريب. كما تم تكريم أحمد عبد الرحمن عطية المدير التنفيذي للمشروع، وأحمد يسري رئيس إقليم القناة وسيناء الثقافي، ومحمود حنفي فرع ثقافة شمال سيناء.

ويعد مشروع «ابدأ حلمك» أحد المشروعات النوعية للهيئة العامة لقصور الثقافة في مجال اكتشاف المواهب الشابة ورعايتها، وأقيمت مرحلته الثالثة بالتنسيق مع إقليم القناة وسيناء الثقافي وفرع ثقافة شمال سيناء.

وتضمن البرنامج التدريبي تدريبات متنوعة في فنون المسرح، شملت التمثيل والدراما والموسيقى والرقص والتعبير الحركي والديكور والأزياء.

ومن المقرر أن يمتد تنفيذ المشروع خلال الفترة المقبلة إلى الجامعات المصرية، بما يتيح الوصول إلى شريحة أكبر من الشباب، ويعزز حضور الثقافة والفنون في مختلف ربوع مصر.

محافظ جنوب سيناء

يختتم الدورة الحادية عشرة من مهرجان شرم الشيخ الدولى للمسرح الشبابى.. بحضور المرشدى ومطاوع والخولى وبدير.. وإعلان جوائز المسابقات الثلاث



كتبت - رنا رأفت

اختتم مهرجان شرم الشيخ الدولى للمسرح الشبابى فعاليات دورته الحادية عشرة، التى أقيمت خلال الفترة من ١ إلى ٥ نوفمبر ٢٠٢٦، بحضور اللواء الدكتور إسماعيل كمال، محافظ جنوب سيناء، والفنانة الكبيرة سهير المرشدى، والفنانة حنان مطاوع، والفنان رياض الخولى، والفنان أحمد بدير، والفنان محمد الصاوى، والبروفيسور قسطنطين كرياك، رئيس مهرجان سيبيو الدولى للمسرح، والكاتب والناقد أحميدة عياشى من الجزائر، والأستاذ عمار بن عوبد غواص، رئيس مهرجان ظفار الدولى للمسرح بسلطنة عمان، والفنانة إيمانويلا كونتوجيورجو، والمخرج عادل مديح من المغرب، وآنا سينكوفيتس، ممثلة مهرجان بريست الدولى للمسرح فى بيلاروسيا، إلى جانب عدد من الفنانين والمسرحيين المصريين والعرب والأجانب.

واستهل اللواء الدكتور إسماعيل كمال، محافظ جنوب سيناء، كلمته خلال حفل الختام بالترحيب بجميع ضيوف مهرجان شرم الشيخ الدولى للمسرح الشبابى، معربًا عن سعادته بوجود هذه القامات الفنية الكبيرة بمدينة السلام، وفى مقدمتهم الفنانون أحمد بدير ورياض الخولى، مؤكدًا التأثير الكبير الذى تركه هؤلاء الفنانون فى أجيال متعاقبة.

وأضاف أن الفن المصرى، باعتباره أحد أهم أدوات القوة الناعمة، بما يقدمه من إبداع فى التمثيل والإخراج ومختلف مجالات الفنون، يترك أثرًا كبيرًا فى المنطقة العربية، مشيرًا إلى سعادته باختيار الفنانة الكبيرة سهير المرشدى لتحمل الدورة الحادية عشرة اسمها، باعتبارها واحدة من أهم ممثلات تاريخ المسرح والفن المصرى.

واستعاد المحافظ أبرز محطات الفنانة سهير المرشدى الفنية، ومنها أدوارها فى مسلسلى «ليالى الحلمية» و«أرابيسك»، إلى جانب أعمالها المسرحية المهمة، مؤكدًا مكانتها الفنية التى جعلتها تستحق لقب «إيزيس المسرح المصرى».

وأكد كمال أن مدينة شرم الشيخ تشهد، بفضل الله، موسمًا سياحيًا جيدًا على مدار العام، صيفًا وشتاءً، مع ارتفاع معدلات الإقبال السياحى من مختلف الجنسيات، لافتًا إلى أن الإقبال الكبير على المدينة يعكس نجاح الدولة المصرية فى الحفاظ على أمنها واستقرارها، فى ظل التحديات والاضطرابات التى تشهدها المنطقة.

وأشار إلى أن إقامة مثل هذه الاحتفالية والمهرجان الفنى بمدينة السلام تمثل تأكيدًا على قدرة مصر على مواصلة تنظيم الفعاليات الثقافية والفنية رغم مختلف التحديات.

ومن جانبه، وجه المخرج مازن الغرباوى، مؤسس ورئيس مهرجان شرم الشيخ الدولى للمسرح الشبابى، الشكر والتقدير إلى اللواء الدكتور إسماعيل كمال، محافظ جنوب سيناء، على دعمه الكامل ورعايته للمهرجان، مشيدًا بدور مجلس مدينة شرم الشيخ وكافة الهياكل التنظيمية والقطاعات المختلفة بالمحافظة فى دعم فعاليات الدورة الحادية عشرة.

كما وجه الغرباوى، خلال كلمته بحفل الختام، الشكر إلى مؤسسات الدولة المصرية، ممثلة فى وزارة الثقافة، ووزارة السياحة والآثار، والهيئة المصرية العامة للتنشيط السياحى، إلى جانب جميع الرعاة والداعمين للمهرجان، مشيرًا إلى أن هذه الدورة تحمل اسم النجمة الكبيرة سهير المرشدى، ووجه لها التحية والتقدير.

وأعلن مهرجان شرم الشيخ الدولى للمسرح الشبابى، خلال حفل ختام دورته الحادية عشرة، برئاسة الفنان مازن الغرباوى، جوائز مسابقاته



الثلاث، التى شهدت منافسة قوية بين العروض المسرحية المشاركة.

ففى المسابقة الكبرى، حصد العرض القطرى «المدينة الفاصلة» المركز الأول بجائزة مهرجان ظفار الدولى للمسرح لأفضل عرض متكامل، فيما حصل العرض المصرى «متولى وشفيقة» على المركز الثانى بالجائزة نفسها.

وفاز المخرج فهد الدوسرى عن العرض السعودى «لا أحد» بجائزة وائل عبدالفتاح لأفضل مخرج، فيما حصد طالب الدوس عن عرض «المدينة الفاصلة» جائزة ميشيل منير لأفضل مؤلف، وحصل محمد فريد عن عرض «متولى وشفيقة» على جائزة محمد حسن الجندى لأفضل ممثل، بينما نالت يسرا المنسى عن العرض نفسه جائزة شيرين الطحان لأفضل ممثلة.

كما حصل عرض «متولى وشفيقة» على جائزة إيهاب النوبى لأفضل سينوغرافيا مناصفة مع العرض القطرى «المدينة الفاصلة»، فيما ذهبت جائزة عماد الشنفرى للجنة التحكيم الخاصة إلى العرض الرومانى «Puzzle».

وفى مسابقة المونودراما، حصل العرض المصرى «سما» على جائزة محمد سيف الأفخم لأفضل عرض متكامل، فيما فاز المخرج أيمن مصطفى بجائزة بهاء الخطيب لأفضل مخرج، وحصد الدكتور خالد الجابر عن العرض القطرى «الصندوق المبيت» جائزة شريف بدر الدين لأفضل مؤلف، بينما حصل فارس وائل عن العرض المصرى «الكونترباص» على جائزة كريم عبد العليم لأفضل ممثل، ونالت مروة عبد المنعم عن عرض «سما» جائزة إيناس الليثى



مازن الغرباوي

لأفضل ممثلة، فيما حصل العرض الإماراتى «لورانس» على جائزة لجنة التحكيم الخاصة.

أما مسابقة مسرح الشارع والفضاءات المسرحية غير التقليدية، فقد حصد العرض المصرى «قبل طلوع النهار» جائزة مهرجان ظفار الدولى للمسرح لأفضل عرض متكامل، فيما حصل العرض العراقى «خلف الأبواب المرصودة» على جائزة محمد بطاوى للجنة التحكيم الخاصة، كما حصلت لبنى المنسى عن عرض «قبل طلوع النهار»، ومحمد يسرى عن عرض «بلا أهمية»، وكلاهما من مصر، على جائزة محمد بطاوى للجنة التحكيم الخاصة.

وأقيمت الدورة الحادية عشرة من مهرجان شرم الشيخ الدولى للمسرح الشبابى خلال الفترة من ١ إلى ٥ نوفمبر الجارى، برعاية وزارة الثقافة المصرية برئاسة الأستاذ الدكتور عبدالعزيز قنصوة، وزير التعليم العالى والبحث العلمى والقائم بأعمال وزير الثقافة، ووزارة السياحة والآثار برئاسة الوزير شريف فتحى، والهيئة المصرية العامة للتنشيط السياحى، برئاسة الدكتور أحمد يوسف، تأكيدًا على دعم الدولة للفعاليات الثقافية التى تبرز الوجه الحضارى لمصر وتعزز مكانتها على خريطة السياحة العالمية، فى إطار تكامل البعدين الثقافى والسياحى لخدمة أهداف التنمية الشاملة.

وأقيم المهرجان للعام الخامس على التوالى بالتعاون مع فندق دريمز بيتش، الشريك المستضيف للمهرجان، وجامعة الكتاب بالعراق، الشريك العلمى، كما يحظى بدعم كامل من محافظة جنوب سيناء بقيادة اللواء الدكتور إسماعيل كمال، وبرعاية ذهبية من بلدية ظفار بسلطنة عُمان.

وتتولى الفنانة إلهام شاهين الرئاسة الشرفية للمهرجان، فيما يتولى المخرج مازن الغرباوى، مؤسس المهرجان ورئيسه، قيادته، وتتولى الدكتورة إنجى البستاوى منصب مدير عام المهرجان، وتحمل الدورة الحادية عشرة اسم الفنانة القديرة سهير المرشدى، تقديرًا لمسيرتها الفنية وإسهاماتها البارزة فى المسرح والدراما المصرية.

جائزتا الإخراج والتمثيل تتوجان الإبداع المصرى

مصر تتربع على منصة التميز المسرحى العربى للشباب ٢٠٢٦



الفائزون بجائزة التميز في نسختها الأولي ٢٠٢٦

تقرير: همت مصطفى

فى إنجاز يعكس حضور الإبداع المسرحى المصرى وريادته على الساحة العربية، تصدرت مصر نتائج النسخة الأولى من «جائزة الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمى للتميز المسرحى العربى للشباب ٢٠٢٦»، بحصد جائزتى الإخراج المسرحى والأداء التمثيلى، اللتين ذهبتا إلى المخرج أحمد فؤاد صابر محمد، والفنان أحمد محمد أبو زيد، فى تتويج مستحق لتجربتين إبداعيتين مصريتين ضمن المنافسة العربية.

وأعلنت الهيئة العربية للمسرح نتائج الفوز فى النسخة الأولى من الجائزة والتى نظمتها الهيئة العربية للمسرح فى عام ٢٠٢٦، وذلك بعد أن خلصت لجنة التحكيم إليها.

مصر تتصدر جوائز التميز المسرحى العربى للشباب ٢٠٢٦.. جائزتان فى الإخراج والتمثيل

لجنة التحكيم لجائزة التميز المسرحى العربى للشباب وتشكلت اللجنة من الأساتذة: الدكتور يوسف عايدابى من السودان، الدكتورة لطيفة أحرار من المغرب، الفنان رفيق على أحمد من لبنان، الفنان خالد جلال من مصر، الكاتب على عبد النبى الزيدى من العراق الفنان غنام غنام من الأردن، مقررًا.

معايير جائزة التميز المسرحى العربى للشباب

واجتمعت لجنة التحكيم فى مقر الهيئة العربية للمسرح بالشارقة، ودرست ملفات الترشح التى تقدم بها أصحابها من المبدعين الشباب، معتمدة المعايير التى وضعتها الهيئة العربية للمسرح لهذه الجائزة، والتى تنص على:

- تميز المترشح وفرادته فى المجال المترشح له.
- الأصالة فى الأفكار والمحتوى وأساليب الاشتغال الفنى فى منجزه بالمجال المحدد.
- تأثير نتاج المترشح الملحوظ نقديًا وإعلاميًا، والاستمرارية فى الفعل والإنتاج فى المجال المترشح له.
- الإضافة الفنية والتجديد فى الشكل والمضمون والمعالجة التى قدمها المترشح فى مجاله المسرحى.
- تماس المنتج المقدم ضمن مجال المترشح بقضايا وحياة الناس والمجتمعات العربية، ضمن الخصوصية المحلية فى أفقها العربى الإنسانى العام.

أحمد فؤاد وأحمد أبو زيد يحققان صدارة مصرية فى جوائز التميز المسرحى العربى للشباب

وكانت الهيئة قد خصصت التنافس هذا العام فى ثلاثة حقول: تأليف النص المسرحى، والأداء التمثيلى المسرحى، والإخراج المسرحى. وقد تقدم فى حقل الإخراج ٣٦ متنافسًا، وفى حقل التأليف ٢٠ متنافسًا، وفى حقل الأداء التمثيلى ١٥ متنافسًا، فيما خالف الشروط المعلن عنها ١٩ متنافسًا.

وبعد الدراسة والفحص والتمحيص، خلصت اللجنة إلى النتائج التالية:

حقل الإخراج

أحمد فؤاد فى الإخراج وأحمد أبوزيد فى التمثيل يحققان صدارة مصرية فى جوائز التميز المسرحى العربى للشباب

وصل إلى التنافس فى المرحلة النهائية كل من: محمد زكى خميس من مصر، وعلاء قحطان زغير من العراق، محمود الحسينى من مصر، وأحمد فؤاد صابر محمد من مصر.

ومنحت جائزة التميز فى حقل الإخراج المسرحى للمخرج أحمد فؤاد صابر محمد من مصر.

حقل التأليف

وصل إلى التنافس فى المرحلة النهائية لحقل التأليف.. أحمد سمير قرنى من مصر، على صلاح عبدالحسن العبادى من العراق، والدكتور عادل اضريسى من المغرب.

ومنحت جائزة التميز فى حقل التأليف للكاتب على صلاح عبدالحسن العبادى من العراق.

حقل الأداء التمثيلى

وصل إلى التنافس فى المرحلة النهائية لحقل الأداء التمثيلى.. أحمد محمد أبوزيد من مصر، حسين كاظم حسين من العراق، سعيد على سالمان سالم من مصر، كُمَيِّل بن عبدالله العلى من السعودية.

ومنحت جائزة التميز فى حقل الأداء التمثيلى للممثل أحمد محمد أبوزيد من مصر.

مكافأة الجائزة.. عشرة آلاف دولار و أيقونة الفوز

ومن الجدير بالذكر أن الفائز يحصل على مكافأة مالية قدرها عشرة آلاف دولار، إضافة إلى أيقونة الفوز، التى يتسلمها تكريمًا له فى إطار فعاليات الدورة السابعة عشرة من مهرجان المسرح العربى، التى ستقام فى الأردن من ١٠ إلى ١٦ يناير ٢٠٢٧.

المساهمة فى مسرح جديد ومتجدد

وبهذه المناسبة، تزجى الهيئة التهانى للشباب الفائزين بالجوائز فى النسخة الأولى من هذه الجائزة الرفيعة، وتؤكد لهم أن مسؤوليتهم الإبداعية والأخلاقية صارت أكبر، فالفوز هو بداية منحنى تصاعدى نحو المساهمة فى مسرح جديد ومتجدد، كما تؤكد أن أسماء كثيرة من المتنافسين تستحق الدعم والرعاية، متمنية لهم المزيد من العطاء والحظ الأوفر فى منافسات النسخ القادمة، وتود الهيئة لفت انتباه المتنافسين الذين لم يحالفهم الحظ فى هذه النسخة إلى أن لكل متنافس أن يحتفظ بحق التنافس فى النسخ الموالية، وأن يعزز ملفه بمستجدات إبداعه، بعد أن تعلن الهيئة عن بدء استقبال الترشحات للدورات الجديدة.

إسماعيل عبد الله: «جائزة التميز المسرحى العربى للشباب» مساحة جديدة من الاهتمام والرعاية.. ومستقبل أفضل وأجمل للمسرح

وقال الأمين العام إسماعيل عبد الله بهذه المناسبة بقوله.. «ها هى مكرمة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمى قد أشرقت شمسها على الشباب المسرحى المبدع فى أولى نسخها، وها نحن نشهد ميلاد مساحة جديدة من الاهتمام والرعاية التى كُرِّست للشباب، إذن فهى مساحة رحبة لمستقبل أفضل وأجمل، ضمن مسارات العمل الاستراتيجى الذى تتبعه الهيئة العربية للمسرح لتحقيق شعارها الدائم: «نحو مسرح عربى جديد ومتجدد»، والشباب هم من يمكنهم أن يحققوا ذلك، وفى هذه المناسبة، أرفع لمقام الرئيس الأعلى للهيئة، صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمى، آيات الشكر والعرفان لغزير عطائه وكريم حكمته».

المركز القومى لثقافة الطفل

يعلن جائزة "التأليف المسرحى" فى دورتها الثالثة

تقرير: همت مصطفى

أعلن المركز القومى لثقافة الطفل، برئاسة الكاتب محمد ناصف، عن إطلاق جائزة «التأليف المسرحي» الموجهة للطفل فى دورتها الثالثة، تحت عنوان «المسرحية المنشورة»، لتحفيز الكُتَّاب على ابتكار نصوص مسرحية جديدة ومبدعة موجهة للأطفال.

وتُقام الجائزة بهدف إثراء مكتبة المسرح المخصصة للأطفال، بما يسهم فى تنمية مهاراتهم الأدبية والفنية، وتسعى إلى تقديم محتوى جديد ومتجدد يلبى احتياجاتهم ويواكب تطورات العصر.

وتنظم المسابقة فى إطار فعاليات وزارة الثقافة، وتحت إشراف الأستاذ الدكتور أشرف العزازى، أمين عام المجلس الأعلى للثقافة.

إثراء مكتبة المسرح المخصصة للأطفال

موضوع وهدف الجائزة

تقديم نصوص مسرحية منشورة للأطفال لتسهم فى إثراء مكتبة المسرح المخصصة للأطفال، وتسعى إلى تقديم محتوى جديد ومتجدد يلبى احتياجاتهم ويواكب تطورات العصر.

الفئة المستهدفة

تستهدف مسابقة «التأليف المسرحى» الموجهة للطفل فى دورتها الثالثة الكُتَّاب والأدباء المصريون.

شروط الترشيح للجائزة

وحددت إدارة الجائزة مجموعة من الضوابط والشروط المنظمة للمشاركة، بهدف ضمان أصالة النصوص المسرحية المتقدمة، وتحقيق مبدأ تكافؤ الفرص بين المتسابقين، إلى جانب التأكد من استيفاء الأعمال المقدمة للمعايير الفنية والقانونية المطلوبة، وجاءت شروط الترشيح على النحو التالي:

< أن يشارك المتسابق بمسرحية واحدة فقط.

< أن تكون المسرحية صادرة خلال الأعوام ٢٠٢٤، ٢٠٢٥، ٢٠٢٦.

< أن تكون المسرحية المتقدمة للمشاركة باللغة العربية (الفصحى أو العامية)، وتستوفى مقومات الكتابة المسرحية.

< موضوعات المسرحية مفتوحة، على أن تُراعى القيم والعادات والتقاليد العربية.

< لا يرد المركز النصوص المتقدمة سواء فازت أم لم تفز.

< يقدم المتسابق خمس نسخ من المسرحية.

< يقدم المتسابق مع العمل ورقة مطبوعة ببياناته الشخصية، وهي: الاسم رباعيًا، والبلد، والمحافظة المقيم فيها، ورقم الهاتف، والبريد الإلكترونى



الخاص بالمتسابق.

< يرسل المتسابق صورة من بطاقته الشخصية، على أن تكون سارية.

< يكتب المؤلف إقرارًا بملكيته الفكرية للنص المسرحى، وأن مسرحيته لم تفز فى أى مسابقة محلية أو عالمية.

< أن يكون النص المسرحى إبداعًا أصيلًا لصاحبه، غير منقول أو مقتبس من عمل آخر، وفى حالة تقديم نص مسرحى منقول أو مقتبس، يتم رفضه، وإذا فاز تُسحب منه الجائزة، ويتحمل صاحبه المسؤولية القانونية كاملة.

< لا يشارك بالجائزة الفائزون بالمراكز الثلاثة الأولى فى المسابقة نفسها إلا بعد مرور ثلاث دورات على فوزهم.

< تحتفظ إدارة الجائزة بحق رفض أى نص مسرحى لا يتطابق مع الشروط المذكورة أعلاه، ويُعد قرارها نهائيًا.

الخطة الزمنية للجائزة

وأعلنت إدارة الجائزة الخطة الزمنية للمسابقة، محددة مواعيد إطلاقها وفتح باب التقديم أمام المتسابقين، وفق الجدول الزمنى التالي:

< إطلاق المسابقة: ٣٠ أكتوبر ٢٠٢٦.

< فترة التقديم: من ١ نوفمبر حتى ٣٠ نوفمبر ٢٠٢٦.

عنوان المراسلة

وأعلن المركز القومى لثقافة الطفل، الجهة المنظمة للمسابقة، أن استقبال النصوص المسرحية المشاركة سيكون عبر إرسالها بالبريد إلى العنوان التالى: محطة المساحة – الهرم – مدينة الفنون – المركز القومى لثقافة الطفل «مسابقة التأليف المسرحى».

للاستفسار التواصل عبر تطبيق «واتساب» مع إدارة الجائزة على الرقم التالى: ٠١٠٠٧٧٤٠٢٢١.

الموقع الإلكترونى: www.enccc.org البريد الإلكتروني: info@enccc.org

الجوائز مسابقة التأليف المسرحى

ورصدت إدارة مسابقة «التأليف المسرحى» الموجهة للطفل فى دورتها الثالثة جوائز مالية للفائزين بالمراكز الثلاثة الأولى، تقديرًا للتميز والإبداع فى الكتابة المسرحية، وتشجيعًا للكُتّاب على تقديم نصوص أصيلة تثرى الحركة المسرحية، وجاءت قيمة الجوائز على النحو التالي:

< الجائزة الأولى: ٢٥ ألف جنيه.

< الجائزة الثانية: ١٥ ألف جنيه.

< الجائزة الثالثة: ١٠ آلاف جنيه.

مسئول المسابقة: الشاعر أحمد طلب، مدير إدارة الإعلام: السيناريست وليد كمال.

المسرح ذاكرة تتقنع بالأدوار

وجاء فى بيان جائزة «التأليف المسرحي» الموجهة للطفل فى دورتها الثالثة: «المسرح ليس خشبة من خشب، ولا ضوءًا يطفأ بعد العرض؛ إنه ذاكرة تتقنع بالأدوار، ومرآة تتنفس فى العتمة، عليه يُولد الإنسان مرات، ويموت مرات، ويظل حيًا فى كل مرة، وفى رحابه، تصبح الدمعة حوارًا، والضحكة فلسفة، والصمت مشهدًا لا يُنسى، إنه الفن الذى لا يكتبه كاتب وحده، بل يكتبه ممثل بجسده، ومخرج برؤيته، وتكتبه أيادٍ خلف الكواليس، ويكتبه جمهور بحضوره، لذلك، حين نُكرم المسرح، فإننا نُكرم كل الذين آمنوا أن الكلمة قادرة على أن تفتح فى الجدار نافذة، وأن الضوء قادر على أن يصنع من الحجر وطنًا، ومن هذا الإيمان، وُلدت جائزة المسرح؛ لا لتمنح الفائزين مجدًا فحسب، بل لتمنح المسرح وعدًا بأن يبقى، وتمنحنا جميعًا فرصة أن نقول لأصحاب الحكايات: كنتم هنا، وكنتم نورًا، ويسر المركز القومى لثقافة الطفل أن يعلن عن جائزة «التأليف المسرحى» ٢٠٢٦؛ لتحفيز الكتاب على تقديم نصوص مسرحية جديدة ومبدعة للأطفال، ما يسهم فى تنمية مهاراتهم الأدبية والفنية».

المؤتمر الصحفى

للمهرجان القومى للمسرح المدرسى بدورته الأولى



الدكتور عبدالعزيز قنصوة

كتبت- تغريد حسن

عقد المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، بالتعاون مع وزارة التربية والتعليم والتعليم الفنى، مؤتمرًا صحفيًا للإعلان عن تفاصيل الدورة الأولى من المهرجان القومى للمسرح المدرسى، المقرر إقامتها خلال الفترة من ١٠ إلى ٢٢ نوفمبر ٢٠٢٦، تحت الرعاية الكريمة للسيدة انتصار السيسى، حرم السيد رئيس الجمهورية.

وشهد المؤتمر حضور الدكتور عبدالعزيز قنصوة، وزير التعليم العالى والبحث العلمى والقائم بأعمال وزير الثقافة، والسيد محمد عبد اللطيف، وزير التربية والتعليم والتعليم الفنى، والمخرج عادل حسان، مدير المهرجان ورئيس المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، والدكتورة إيمان حسن، رئيس الإدارة المركزية للأنشطة الطلابية بوزارة التربية والتعليم، إلى جانب عدد من قيادات الوزارتين والفنانين والإعلاميين وممثلى الجهات المعنية.

وأكد المتحدثون أن المهرجان يمثل انطلاقة لمشروع وطنى يستهدف إحياء المسرح المدرسى وتطويره، وتحويله إلى منصة مستدامة لاكتشاف المواهب ورعايتها، بما يعزز حضور الفنون فى العملية التعليمية، ويفتح أمام الطلاب مسارات حقيقية لمواصلة رحلتهم الإبداعية وصولًا إلى الاحتراف.

قنصوة: المسرح المدرسى مسار وطنى لاكتشاف المواهب.. وعروض المهرجان ستصل إلى ربوع مصر على مدى العام

أكد الدكتور عبدالعزيز قنصوة، وزير التعليم العالى والبحث العلمى والقائم بأعمال وزير الثقافة، أن المهرجان القومى للمسرح المدرسى يمثل خطوة مهمة فى بناء جيل جديد من المبدعين، ويفتح آفاقًا واسعة أمام الطلاب لاكتشاف مواهبهم والتعبير عن قدراتهم، من خلال المسرح باعتباره أحد أهم أدوات بناء الوعى وتشكيل الشخصية وتنمية الحس الفنى والإنسانى، وترسيخ قيم الانتماء والعمل الجماعى والهوية الوطنية.

واستهل قنصوة كلمته بالمؤتمر بتوجيه التحية إلى زميله وصديقه وأخيه العزيز السيد محمد عبد اللطيف، وزير التربية والتعليم والتعليم الفنى، مرحبًا به وبقيادات وزارتى التربية والتعليم والثقافة والفنانين وممثلى مختلف القطاعات المشاركة، والزملاء الإعلاميين، وأبنائه وبناته من الطلاب والمبدعين، معربًا عن سعادته بوجودهم ومشاركتهم فى هذا الحدث.

وأعرب عن تقديره لرعاية السيدة انتصار السيسى للمهرجان، مشيرًا إلى تحمسها للمشروع وإيمانها بأهميته ودوره فى اكتشاف المواهب الصغيرة ورعاية الإبداع لدى الأجيال الجديدة، مؤكدًا أن هذه الرعاية تمنح المهرجان فى انطلاقته الأولى قوة دفع مهمة نحو تحقيق أهدافه.

وأوضح أن المهرجان يتجاوز كونه مجرد مسابقة للعروض المسرحية، ليصبح مسارًا وطنيًا لاكتشاف المواهب ورعايتها، وفرصة حقيقية لفتح المجال أمام طاقات الأبناء والبنات ومنحهم المساحة التى يستحقونها، مؤكدًا أن المسرح المدرسى يمثل الرافد الأول لاكتشاف المواهب وتنميتها، والمنصة الحقيقية لتخريج أجيال من المبدعين القادرين على تشكيل مستقبل الحركة المسرحية.المسرح المدرسى والجامعى.. مسار متصل لرعاية المبدعين.

وأعلن القائم بأعمال وزير الثقافة عن إطلاق مهرجان للمسرح الجامعى خلال العام الجارى، مع تنظيم احتفالية مماثلة، بما يحقق التكامل بين مهرجانى المسرح المدرسى والجامعى، ويتيح للطلاب الانتقال من مرحلة المدارس إلى الجامعة، ومواصلة رحلتهم الإبداعية عبر مسار متصل لاكتشاف المواهب ورعايتها .وأشار إلى أن المهرجان يأتى فى إطار استراتيجية الدولة لاكتشاف المواهب ورعايتها وبناء القدرات الإبداعية، اتساقًا مع رؤية مصر ٢٠٣٠ ومخرجات منتدى مصر الأول، موضحًا أن المواهب الشابة والمبدعة تمثل أحد أهم روافد القوة الناعمة المصرية، وأن الاستثمار فى اكتشافها ورعايتها هو استثمار فى مستقبل الوطن وهويته وقدرته على التأثير.

وتطرق قنصوة إلى أهمية اكتشاف المواهب فى مختلف المجالات، موضحًا أن الدولة تعمل على اكتشاف القدرات العلمية فى مجالات العلوم والتكنولوجيا، بما يسهم فى بناء قدرة اقتصادية



محمد عبد اللطيف

مصرية قائمة على المعرفة، بالتوازى مع الاهتمام بالقوة الناعمة التى تمثل أحد أهم مصادر تأثير مصر على مدار عقود طويلة

واستعاد فى هذا السياق تأثير السينما والمسرح والفن المصرى فى المحيط العربى والإفريقى وعلى المستوى العالمى، مؤكدًا ضرورة العمل على استمرار هذا التأثير وتنميته، لافتًا إلى أن مصر زاخرة بالمواهب والنماذج النابغة فى كل المجالات. وضرب مثالًا بالنجم محمد صلاح، مؤكدًا أن مصر تزخر بنماذج نابغة فى مختلف المجالات، وأن المطلوب هو اكتشاف هذه المواهب ورسم مسارات واضحة لرعايتها، حتى تتمكن من مواصلة رحلتها وإظهار طاقاتها الإبداعية، وتتحول إلى إضافة حقيقية لقدرات مصر وقوتها الناعمة.

وشدد على أن هذه المسارات يجب أن تشمل مختلف المناحى الإبداعية، من المسرح والفن والسينما والغناء إلى الشعر والموسيقى والأدب، مؤكدًا أن العمل الفنى فى الأساس عمل جماعى وليس عملًا فرديًا، وهو ما يتطلب بناء منظومة متكاملة تتعاون فيها المؤسسات المختلفة لاكتشاف المبدعين ورعايتهم.المهرجان منصة مستدامة.. والعروض تصل إلى المحافظات طوال العاموفيما يتعلق بالمسرح المدرسى، أكد قنصوة أن الهدف هو تأسيس مسارات حقيقية ومستدامة لرعاية المواهب، وصقل قدراتها وتنمية أدواتها، وفتح آفاق جديدة أمامها لمواصلة مشوارها الفنى والإبداعى، مشيرًا إلى أن ذلك يتحقق بالتعاون مع السيد محمد عبد اللطيف، وزير التربية والتعليم، من خلال التكامل الكامل بين المؤسسات التعليمية والثقافية لاكتشاف المبدعين ورعايتهم، وتحويل المدارس إلى مراكز للإبداع واكتشاف المواهب، بالتكامل مع مؤسسات وزارة الثقافة.ووجه التحية إلى العاملين بوزارة التربية والتعليم، مؤكدًا أنه باعتباره أستاذًا جامعيًا ومعلمًا يقدر جهود زملائه فى الوزارة، كما وجه الشكر إلى قيادات وزارة الثقافة والفنانين وجميع المشاركين فى المبادرة، مشيدًا بالجهد الذى بذلته الدكتورة إيمان وفريق العمل، ومؤكدًا تقديمه كل الدعم للمهرجان، إلى جانب دعم وزير التربية والتعليم ودعم الدولة المصرية بقيادة الرئيس عبد الفتاح السيسى.وجدد قنصوة توجيه الشكر والتقدير إلى السيدة انتصار السيسى، حرم السيد رئيس الجمهورية، على رعايتها الكريمة للمهرجان، مؤكدًا أن هذه الرعاية تمثل دعمًا كبيرًا للمشروع فى انطلاقته الأولى، وتعكس اهتمامًا مقدرًا باكتشاف المواهب الصغيرة ورعاية الإبداع لأجيال تتوالى بعد أجيال.وأكد أن المهرجان سيستمر ولن يكون فعالية تقام لمرة واحدة، قائلًا إنه لا يمكن إطلاق مهرجان بهذا الحجم ثم يتوقف، مشددًا على ضرورة استمرار مهرجان المسرح المدرسى وتكامله مع مهرجان المسرح الجامعى.وكشف عن أن الرؤية تتضمن عدم اقتصار عروض المهرجان على مسارح الدولة أو قصور الثقافة خلال فترة انعقاده فقط، وإنما العمل على تقديمها فى مختلف ربوع مصر على مدار العام، للوصول إلى الريف والتأثير فيه بأشكال متنوعة من النواحى الفنية والإبداعية والثقافية، بالتعاون بين قصور الثقافة ومراكز الشباب والمدارس ومختلف المؤسسات.الفن والإبداع.. حصانة للعقل ومواجهة للتطرفوفى سياق حديثه عن دور الفن فى مواجهة التطرف، قال قنصوة: «الكباية الفاضية أى حد يقدر يملأها، لكن الكباية المليانة ما حدش يعرف يملأها، وإذا ملأنا العقل البشرى بالفن والإبداع، فلن نرى منه أى إرهاب أو تطرف أو أفكار منحرفة»، مشددًا على أهمية إتاحة الفرصة أمام الأجيال الجديدة للتفاعل مع الفنون والإبداع. كما وجه التحية والتقدير إلى اللجنة العليا للمهرجان، واللجنة التنفيذية، وجميع فرق العمل التى بذلت جهودًا كبيرة خلال الفترة الماضية لإعداد الدورة الأولى، وخص لجنة المشاهدة بالتحية، لما قامت به من مهمة شاقة فى متابعة العروض المسرحية على مستوى الجمهورية واختيار العروض المشاركة فى المسابقة الرسمية.وأوضح أن جهود لجنة المشاهدة أسفرت عن اختيار ٣٠ عرضًا للتنافس فى المسابقة الرسمية، إلى جانب أكثر من ٢٣٠٠ عرض مواز للمشاهدة قُدم خلال فترة المهرجان، مؤكدًا أن هذه الأرقام لا تعكس فقط حجم المشاركة، وإنما تكشف أيضًا عن اتساع قاعدة المواهب المسرحية داخل المدارس وحجم الجهد المبذول من القائمين على المبادرة.وفى ختام كلمته، أعرب قنصوة عن تمنياته بالتوفيق والنجاح لجميع الطلاب المشاركين، مؤكدًا أن مجرد الوقوف على خشبة المسرح يمثل خطوة مهمة فى طريق الإبداع، وأن الدولة تؤمن بقدراتهم وتراهن على طاقاتهم وأفكارهم، وتنتظر منهم أعمالًا فنية تعبر عن مصر وتاريخها وهويتها، مشيرًا إلى أن الشعب المصرى يحتاج إلى فن يرتقى ويعيد للفن مكانته ودوره.وأضاف أنه من عشاق المسرح والعروض الحية على خشبته، وأنه يحرص على حضور العروض المسرحية، بينما تقل مشاهداته للأفلام السينمائية، مؤكدًا دعمه الكامل لجميع المشاركين، ليس فقط بحكم موقعه قائمًا بأعمال وزير الثقافة، وإنما أيضًا على المستوى الشخصى.

وأشار إلى أن وجوده فى موقع القائم بأعمال وزير الثقافة يضع على عاتقه وعلى عاتق العاملين بالوزارة مسؤولية كبيرة، مؤكدًا أن زملاءه فى مختلف قطاعات الوزارة وأروقتها سيواصلون العمل، وأن هذه الرسالة يجب حملها بأمانة، لأن الدولة تستحق تقديم فن يرتقى إلى قدرها ومكانتها.واختتم قنصوة كلمته بالتعبير عن سعادته بإطلاق مهرجان المسرح المدرسى على المستويين المهنى والشخصى، مؤكدًا أن هذه المبادرة تمثل بالنسبة له خطوة مهمة، ومهنئًا أبناءه وبناته من المبدعين المشاركين، باعتبارهم جزءًا من القدرة الحقيقية على بناء الدولة المصرية، وموجهًا الشكر إلى جميع الحاضرين.عادل حسان: المهرجان تتويج لجهود ممتدة لتأسيس مشروع أصيل للمسرح المدرسى فى مصر.

أكد المخرج عادل حسان، مدير المهرجان ورئيس المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، أن إطلاق الدورة الأولى من المهرجان القومى للمسرح المدرسى يأتى تتويجًا لجهود ممتدة على مدى سنوات لتأسيس مشروع أصيل للمسرح المدرسى فى مصر، مشيرًا إلى أن المهرجان يستهدف دعم الحركة المسرحية المدرسية واكتشاف المواهب ورعايتها فى مختلف المحافظات.

وقال حسان إن المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية نظم فى أغسطس ٢٠٢٥ مؤتمر «نحو سياسة وطنية لتطوير المسرح المدرسي»، بالتعاون مع أخصائيى المسرح وموجهيه ومديريات التربية والتعليم بمختلف المحافظات، واستمرت فعالياته ثلاثة أيام بقاعات المجلس الأعلى للثقافة، واختُتمت بمركز الهناجر للفنون، وأسفرت توصياته الرئيسية عن إطلاق المهرجان القومى للمسرح المدرسى.ووجه حسان الشكر إلى الدكتور أحمد فؤاد هنو، وزير الثقافة الأسبق، لتحمسه للمشروع، وكذلك الأستاذ خالد جلال، رئيس قطاع المسرح آنذاك، والمخرج هشام عطوة، والدكتور أيمن الشيوى، رئيس

عبداللطيف: الاستدامة تقوم على العمل المؤسسى

قطاع المسرح، مشيدًا بجهود وزارة التربية والتعليم، ممثلة فى الإدارة المركزية للأنشطة الطلابية بقيادة الدكتورة إيمان محمد حسن.

كما وجه الشكر إلى الرئيس عبد الفتاح السيسى لموافقته على إقامة المهرجان تحت رعاية السيدة انتصار السيسى، حرم رئيس الجمهورية، مشيرًا إلى أن اللجنة التأسيسية العليا تضم نخبة من الفنانين والمتخصصين والأكاديميين وقيادات وزارة التربية والتعليم والمهتمين بالمسرح المدرسى، وقد استمرت اجتماعاتها على مدى عام ونصف العام لوضع المشروع التأسيسى للمهرجان، برئاسة المخرج هشام عطوة، رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة.٣٠ عرضًا فى المسابقة الرسمية و٢٣٢٨ عرضًا موازيًا.

وأوضح حسان أن العروض المشاركة فى فعاليات المهرجان تقدم خلال الفترة من ١٠ إلى ٢٢ نوفمبر ٢٠٢٦ على عدد من مسارح وزارة الثقافة، تشمل مسرح متروبول القومى للأطفال التابع للبيت الفنى للمسرح، ومسرح السامر، ومسرح روض الفرج بقصر ثقافة روض الفرج، بما يتيح تنوعًا فى مواقع تقديم العروض والوصول إلى جمهور مختلف.وأشار إلى أن المسابقة الرسمية تضم ٣٠ عرضًا مسرحيًا، بواقع ٢٧ عرضًا لطلاب المدارس المصرية، وثلاثة عروض لذوى الهمم، اختارتها لجنة المشاهدة، لافتًا إلى مشاركة ١٦ محافظة فى المسابقة الرسمية، إلى جانب تنظيم برامج عروض موازية فى المحافظات الـ٢٧، تشمل ٢٣٢٨ عرضًا مسرحيًا على مسارح المدارس والمديريات وقصور الثقافة بمختلف أنحاء الجمهورية. وأضاف أن المهرجان اعتمد هوية بصرية خاصة صممها الشاب باسم ياسر، فيما تولى الدكتور عادل مصطفى، عضو هيئة التدريس بكلية الفنون الجميلة بجامعة الإسكندرية، تصميم البوستر الرئيسى للدورة الأولى، مشيرًا إلى أن الهوية البصرية تستهدف خلق طابع مميز للمهرجان يسهل التعرف عليه من خلال الألوان والتصميمات المستخدمة فى المواد الدعائية. حفل الافتتاح على خشبة المسرح القومى وتكريم خمسة أخصائيين مثاليين وكشف حسان أن حفل افتتاح المهرجان يقام يوم ١٠ نوفمبر ٢٠٢٦ على خشبة المسرح القومى، من إخراج الفنان حازم الكفراوى، مؤكدًا أن انطلاق المهرجان من هذا الصرح المسرحى العريق يحمل دلالة مهمة على مكانة المسرح المدرسى ودوره فى الحركة الثقافية والفنية المصرية.ووجه الشكر إلى المخرج سامح مجاهد، مدير المسرح القومى، والفنان إيهاب فهمى، رئيس البيت الفنى للمسرح، وقطاع المسرح، لمساهمتهم فى إقامة حفل الافتتاح على خشبة المسرح القومى.

وأضاف أن حفل الافتتاح يشهد تكريم خمسة من الأخصائيين المثاليين على مستوى الجمهورية، فى إطار مسابقة نظمتها الإدارة المركزية للأنشطة الطلابية، تقديرًا لجهودهم ودورهم فى دعم النشاط المسرحى داخل المدارس.

استدامة المهرجان.. ٧٥ عرضًا تصل إلى التصفيات النهائية ومسابقة سنوية للتأليف المسرحى



عادل حسان

عادل حسان: ٣٠ عرضًا فى المسابقة الرسمية و٢٣٢٨ عرضًا موازيًا.. ومسابقة سنوية للتأليف المسرحى

شهد المؤتمر الصحفى طرح عدد من التساؤلات حول آليات استدامة المهرجان، وخطط وزارة التربية والتعليم لتوفير التجهيزات والبنية التحتية اللازمة لدعم النشاط المسرحى بالمدارس، إلى جانب منظومة التمويل والتكامل بين مؤسسات الدولة لضمان استمرار المهرجان، وتوفير النصوص المسرحية الملائمة للطلاب.

وفى رده على سؤال بشأن الآليات المستقبلية التى يجرى الاعتماد عليها لضمان استدامة المهرجان المسرحى، أكد عادل حسان أن المهرجان يستند إلى منظومة عمل تقوم على الشفافية فى جميع مراحل التنظيم، موضحًا أن إتاحة المشاركة تمت من خلال مختلف وسائل الإعلان، سواء عبر منصات التواصل الاجتماعى أو الصفحات الرسمية أو المنشورات الصادرة عن وزارة التربية والتعليم، بما يضمن وصول الفرصة إلى جميع المدارس الراغبة فى المشاركة.

وأشار إلى أن التصفيات النهائية شهدت وضع مواصفات دقيقة التزمت بها المدارس المصرية، وهو ما أسفر عن وصول ٧٥ عرضًا إلى مراحل التصفية، جرى اختيار ٣٠ عرضًا منها، مؤكدًا أن هذه النتائج تعكس حجم المواهب المسرحية التى تزخر بها المدارس المصرية.

وأضاف أن استدامة المهرجان لا تقتصر على فترة انعقاده، وإنما تمتد على مدى العام الدراسى، فى ظل ما تنظمه وزارة التربية والتعليم من مسابقات متنوعة فى المونودراما ومسرح العرائس وأعياد الطفولة.ولفت إلى أن ختام المهرجان فى ٢٢ نوفمبر يتزامن مع الاحتفال باليوم العالمى للطفل فى ٢٠ نوفمبر، بما يعيد إحياء احتفالات عيد الطفولة داخل المدارس المصرية، مؤكدًا أن المهرجان يستهدف، بدعم الوزراء والشركاء والجهات المعنية، أن يتحول إلى مؤسسة مستمرة طوال العام فى التدريب والأنشطة والعروض المسرحية.

مكتبة للنصوص المسرحية ومسابقة للتأليف ومسرحة المناهج

وفى سياق متصل، كشف عادل حسان عن توجه المهرجان نحو إنشاء مكتبة متخصصة من النصوص المسرحية الملائمة للطلاب، موضحًا أن اللجنة العليا، منذ اجتماعها الأول، وضعت مسألة توفير نصوص مناسبة للمسرح المدرسى فى مقدمة أولوياتها لضمان استمرارية النشاط. وأشار إلى أن هذا التوجه أسفر عن تنظيم مسابقة للتأليف المسرحى بالتعاون مع المركز القومى للمسرح، تتضمن كتابة نصوص للمسرح المدرسى ومسرحة المناهج، بما يسهم فى توفير محتوى مسرحى يتناسب مع طبيعة الطلاب وأهداف العملية التعليمية.

وزير التربية والتعليم: استدامة المسرح المدرسى تقوم على العمل المؤسسيوفى رده على سؤال بشأن الخطط المستقبلية لوزارة التربية والتعليم لتوفير التجهيزات والبنية التحتية اللازمة لاستكمال العروض المسرحية بالمدارس، أكد السيد محمد عبد اللطيف، وزير التربية والتعليم والتعليم الفنى، أن تصميمات المدارس الجديدة التى يتم إنشاؤها حاليًا تتضمن تخصيص مساحة للنشاط المسرحى، من خلال مسرح صغير ملحق بالمكتبة، بما يتيح للطلاب ممارسة الأنشطة الفنية والإبداعية.

وأوضح أن الوزارة تعمل على توفير الإمكانيات التى تسمح بتنفيذ النشاط المسرحى داخل المدارس، مع إمكانية التعاون مع وزارة الثقافة والاستفادة من منشآتها وإمكانياتها، مشددًا على أن النشاط المسرحى لا يرتبط بالضرورة بوجود مسرح مجهز داخل كل مدرسة، بقدر ارتباطه بتفعيل النشاط نفسه وإتاحة الفرصة أمام الطلاب للمشاركة والإبداع.

واستشهد الوزير بالاحتفالات المدرسية بذكرى



انتصارات السادس من أكتوبر، مؤكدًا أن المدارس المصرية قدمت عروضًا وأنشطة مسرحية بهذه المناسبة، وهو ما يعكس قدرة المؤسسات التعليمية على تفعيل النشاط المسرحى بمختلف الإمكانيات المتاحة.التمويل ليس العقبة.. والتكامل بين مؤسسات الدولة ضمانة للاستمرار.

وخلال المؤتمر، طرح أحد الحضور تساؤلا حول مدى وجود ميزانية مستقلة للمهرجان، والخطة الزمنية لاستمراره، والجهة المسئولة عن توفير التمويل، سواء وزارة التربية والتعليم أو وزارة الثقافة.

ورد وزير التربية والتعليم محمد عبداللطيف، مؤكدًا أن استدامة المهرجان لا ينبغى اختزالها فى الجانب المالى، مشددًا على أن توفير التمويل ليس العقبة الأساسية أمام استمرار المشروع، وإنما تكمن الأهمية فى وضع خطط واضحة وتنفيذها ضمن إطار عمل مؤسسى متكامل.وقال الوزير إن توفير الموارد المالية من داخل الوزارتين أمر يمكن التعامل معه، موضحًا أن العمل المؤسسى هو الركيزة الأساسية لضمان الاستدامة، بما يتضمنه من منظومة حوكمة واضحة ولجان منظمة وآليات تنفيذ محددة.وأضاف أن استدامة المشروع لا يمكن أن تعتمد على جهود أفراد، وإنما تتطلب إطارًا مؤسسيًا متكاملًا، مشيرًا إلى أهمية التكامل بين وزارات الثقافة والتربية والتعليم والتعليم العالى والشباب والرياضة، إلى جانب مؤسسات المجتمع المدنى، باعتبارها جميعًا جزءًا من منظومة الدولة القادرة على دعم النشاط المسرحى المدرسى.

وشدد على ضرورة الاستخدام الأمثل للمنشآت والمسارح والإمكانيات المتاحة، وتفعيلها على مدار العام بكفاءة كاملة، قبل التوسع فى إنشاء منشآت جديدة، مؤكدًا أن التكامل بين مؤسسات الدولة يمثل ضمانة أساسية لاستمرار المشروع وتحقيق أهدافه.

وأشار إلى أن وزارة الثقافة تمتلك تاريخًا طويلًا من المهرجانات التى استمرت لعشرات السنوات، وهو ما يعكس أهمية العمل المؤسسى فى ضمان استدامة المشروعات الثقافية والفنية.إيمان حسن: المسرح المدرسى أحد أهم روافد التعليم وبناء الشخصية المتكاملةأكدت الدكتورة إيمان حسن، رئيس الإدارة المركزية للأنشطة الطلابية بوزارة التربية والتعليم والتعليم الفنى، أن المهرجان القومى للمسرح المدرسى لا يمثل مجرد تظاهرة فنية أو نشاط طلابى، وإنما يعكس رؤية وطنية تؤمن بأن الإنسان هو الاستثمار الحقيقى فى مستقبل الأوطان، مشيرة إلى أن المدرسة ليست مكانًا لتلقى المعرفة فحسب، بل مساحة لاكتشاف المواهب وصقل القدرات وتشكيل الوعى وإطلاق طاقات الإبداع.وأضافت، خلال كلمتها بالمؤتمر الصحفى لإطلاق الدورة الأولى من المهرجان القومى للمسرح المدرسى، أن اجتماع التربية والثقافة على خشبة المسرح يجسد التكامل بين مؤسسات الدولة فى أداء رسالتها تجاه بناء الإنسان المصرى، حيث يمنح التعليم المعرفة، فيما تفتح الثقافة والفنون أمام الطلاب آفاقًا للتفكير والتعبير والإبداع.

وأكدت أن المهرجان يأتى ثمرة للتعاون بين وزارتى التربية والتعليم والثقافة، وتجسيدًا للإيمان المشترك بأن المسرح المدرسى أحد أهم روافد التعليم وبناء الشخصية المتكاملة، وأن الاستثمار فى وعى النشء وموهبته هو استثمار فى مستقبل مصر.

وأوضحت أن الاستعدادات للدورة الأولى بدأت منذ شهر مايو الماضى، من خلال جهود متواصلة وتنسيق مؤسسى بين الجهات المعنية، لضمان خروج المهرجان بالصورة التى تليق بمكانته وأهدافه، وتعكس الاهتمام بالمسرح ودوره فى اكتشاف المواهب الطلابية ورعايتها.

إيمان حسن: المسرح المدرسى أحد أهم روافد التعليم وبناء الشخصية المتكاملة

ولفتت إلى أن أعداد المشاركين فى مسابقات التربية المسرحية اقتربت من مليون ونصف المليون طالب وطالبة على مستوى الجمهورية، امتدت مشاركتهم لتشمل ٣١٩ إدارة تعليمية فى ٢٧ محافظة، بما يعكس اتساع قاعدة المشاركة الطلابية وحجم الاهتمام بالنشاط المسرحى داخل المدارس.ووجهت إيمان حسن الشكر والتقدير إلى وزيرى التربية والتعليم والتعليم الفنى والثقافة، لدعمهما هذا التعاون وإيمانهما بأهمية الفنون فى بناء شخصية الطالب المصرى، معربة عن أملها فى أن يظل المسرح المدرسى نافذة يطل منها الطلاب على أحلامهم، ومساحة يعبرون فيها عن أنفسهم، ومنارة تنير دروب الوعى والجمال فى مدارس مصر.

المسرح المدرسى.. من النشاط الطلابى إلى مشروع ثقافى مستدام

ويأتى إطلاق الدورة الأولى للمهرجان القومى للمسرح المدرسى فى إطار دعم ورعاية المواهب المسرحية لدى طلاب المدارس، والارتقاء بالمسرح المدرسى وتعزيز دوره بوصفه أحد أهم روافد اكتشاف المواهب وتنمية القدرات الإبداعية والفنية لدى النشء، إلى جانب دوره التربوى والثقافى فى تنمية شخصية الطالب، وتعزيز قيم العمل الجماعى والحوار والانتماء والإبداع.ويهدف المهرجان إلى دعم وتطوير حركة المسرح المدرسى فى مصر، واكتشاف ورعاية المواهب المسرحية لدى طلاب المدارس، وتوفير مساحة وطنية لعرض التجارب المسرحية المدرسية المتميزة، والارتقاء بالمستوى الفنى للعروض المسرحية المدرسية، وتنمية مهارات الطلاب فى مختلف مجالات المسرح، وتعزيز قيم العمل الجماعى والانضباط وتحمل المسؤولية، وتشجيع الابتكار والإبداع، ودعم دور المعلمين والمشرفين القائمين على النشاط المسرحى.

كما يستهدف المهرجان تبادل الخبرات بين الفرق المسرحية المدرسية من مختلف محافظات الجمهورية، فضلًا عن تعزيز حضور المسرح والفنون فى العملية التعليمية، بما يرسخ مكانة المسرح المدرسى بوصفه أحد المسارات الأساسية لبناء الإنسان وتنمية الوعى وصناعة المستقبل.وتؤكد انطلاقة المهرجان أن المسرح المدرسى لم يعد مجرد نشاط فنى داخل المؤسسات التعليمية، وإنما أصبح مشروعًا وطنيًا يستهدف اكتشاف المواهب المصرية الصغيرة ورعايتها، وإتاحة الفرصة أمامها للتعبير عن قدراتها، وصولًا إلى بناء أجيال جديدة تمتلك أدوات الإبداع والتفكير والحوار، وتستطيع أن تسهم فى إثراء الحركة الثقافية والفنية المصرية واستعادة مكانتها.

المسرح ومشكلات الإنتاج..

بين أزمة التمويل وفرص المواهب الشابة



لم تكن مشكلة الإنتاج المسرحى تتوقف عند توفير الميزانية، فالمخرج والكاتب والممثلون يصطدمون بتكاليف الديكور والملابس والإضاءة والبروفات وتجهيز الخشبة، بينما تواجه المواهب الشابة تحديات الاستمرار بعد اكتشافها فى الجامعة أو المدرسة أو قصور الثقافة أو المسرح المستقل.

ومن هنا يفتح التحقيق ملف الإنتاج المسرحى، متوقفًا عند أزمات التمويل والخامات واللوائح وإتاحة الفرص، وصولًا إلى السؤال الأهم: هل تحتاج المواهب إلى فرصة لاكتشافها فقط، أم إلى منظومة تضمن استمرارها وتطورها؟

إيمان عبدالعزيز



عبير علي

عبير على: «دون تمويل، بدون إنتاج مفيش منتج فنى».

تؤكد المخرجة عبير، أن أزمة المسرح لا تتعلق فقط بالتمويل والإنتاج، لأن إنتاج العرض أو الورشة يمثل أساسًا لخروج المشروع الفنى إلى الجمهور، موضحة أن الفنان يحتاج إلى جهة إنتاجية توفر له الظروف التى تسمح له بالتركيز على الجانب الإبداعِى. وتقول إن «دون تمويل، دون إنتاج مفيش منتج فنى»، مشيرة إلى أن أول عروضها كان إنتاجًا ذاتيًا، وهو ما دفعها إلى تقليص رؤيتها وإعادة تشكيلها وفقًا للإمكانات المتاحة، خاصة أنها اضطرت إلى الاستفادة من مهاراتها فى تصميم الديكور والكتابة والإخراج والدراماتورج، إلى جانب إنقاذ بعض التفاصيل وتوفير خامات من المنزل. وتوضح أن أول عروضها كان «الشاطر حسن»، ثم قدمت «أشباح مصرية»، وهى رؤية مستوحاة من «أشباح» إبسن، مشيرة إلى أن الممثلين المشاركين لم يحصلوا على أجور، كما لم تحصل هى نفسها على أجر، وكان معظم المشاركين من الشباب الهواة الذين كانوا فى طريقهم إلى الاحتراف.

«هارد ورك».. من البحث إلى البروفات

وترى عبير أن العمل المسرحى يحتاج إلى جهد كبير، يبدأ من البحث الميدانى والمكتبى، ويمر بالتدريب والارتجال وعدد كبير من البروفات، وهو ما يحتاج إلى وقت وطاقة. وفى المقابل، فإن العمل مع عناصر أكثر احترافية قد يقلل من زمن البروفات، لكن العمل مع الهواة يتيح تدريب عناصر جديدة وإعدادها للعمل الاحترافِى.



أحمد البنهاوى

«فيما بابا» و«ولاد البطة السودة».. نماذج من إنتاج الدولة

وتشير عبير على إلى وجود نماذج مختلفة للإنتاج داخل المؤسسات، مستشهدة بعروض مثل «فيما بابا»، و«ولاد البطة السودة»، و«حكاوى نص همة» من إنتاج الهناجر، و«دنيا سكتش» من البيت الفنى للمسرح، إلى جانب إنتاج الثقافة الجماهيرية وقصور الثقافة لأعمال فى مسرح العرائس والأراجوز، وكذلك إنتاج نادى المسرح لعرض «شاطر حسن». وتوضح أن عرض «الرمادي» جاء إنتاجه بالشراكة مع الدولة، بعد حصولها على جائزة عز الدين قنون عن مجمل أعمالها على المستوى العربى، حيث شاركت فى إنتاجه مع قطاع الإنتاج الثقافِى. كما شهدت تجربتها أشكالًا أخرى من الدعم المؤسسى، إذ أنتجت مؤسسة دوم النسخة الأولى من «البطة السوداء»، بينما أنتجت المؤسسة الثقافية السويسرية «إثبات العكس»، وأنتجت رابطة المرأة العربية «جحا وحرمه والشركاء».

«حكاوى الحرملك» و«منين تجيب ناس على قدنا؟».. بيع ليالى العرض

وتوضح عبير أن الإنتاج الذاتى لم يتوقف بالنسبة لها عند تمويل العرض، وإنما اتخذ أحيانًا شكلًا آخر يتمثل فى بيع ليالى العرض إلى المؤسسات والمسارح، مثل «حكاوى الحرملك» و«منين تجيب ناس على قدنا؟»، حيث بيعت ليالى لبعض الجهات، من بينها الهناجر والطليعة ومكتبة الإسكندرية ومتحف مختار. وتشير إلى أن العمل فى الإنتاج الذاتى قد يعنى إجراء البروفات فى شوارع القاهرة، والاستفادة من مساحات مثل ستوديو عماد الدين وأتيليه القاهرة والحدائق العامة فى فترات سابقة.

«التفرغ للعمل الإبداعى هو الأساس»

وتؤكد أن «التفرغ للعمل الإبداعى هو الأساس اللى بيدى للفنان والمبدع المساحة والروقان عشان يصنع أعمال فنية حقيقية ويكون فيه إنتاج مستمر للعروض». وترى أن الحل يحتاج إلى خطة سنوية واضحة لكل مسرح، تحدد عدد العروض ونوعيتها، ومعايير التقديم، وموعدًا واضحًا لفتح باب التقديم، وموعدًا لإعلان النتائج، وجدولًا سنويًا لاستقبال المشروعات المسرحية، إلى جانب لجنة واضحة ومعايير معلنة للاختيار. وتطالب بأن تحدد اللجان المشروعات التى تحتاج إلى دعم فنى وإنتاجى، مع ضمان عدالة توزيع الفرص، بحيث لا ينتقل مخرج واحد من مسرح إلى آخر بينما لا يحصل آخرون على فرصة.

«الـcall المعلن» وإتاحة الفرص للجميع

وتقترح الاستفادة من تجربة الدكتورة هدى وصفى فى الموسم المستقل، من خلال شراء عدد من الليالى للفرق الجديدة، ثم زيادة عدد الليالى للفرق الأقدم، على أن يكون معيار استمرار العرض هو إقبال الجمهور وبيع التذاكر، وليس العلاقات الشخصية. وتشدد كذلك على ضرورة توفير دعاية حقيقية للعروض، لأن الفنان لا يستطيع أن يقوم بصناعة العمل الفنى والترويج له فى الوقت نفسه دون دعم مؤسسِى.

أحمد البنهاوى: «ولا حياة لمن تنادى».

يرى المخرج المسرحى أحمد البنهاوى، وهو

أهم رموز مسرح الثقافة الجماهرية أن أزمة الإنتاج فى مسرح الثقافة الجماهيرية والمسرح الجامعى ليست جديدة، وإنما هى قضية متكررة منذ سنوات، قائلًا: إن هناك مشكلات كثيرة طُرحت من قبل «ولا حياة لمن تنادى».

ويشير إلى أن بعض الجامعات أصبحت تهتم بالمسرح والإنتاج بصورة أكبر، خاصة الجامعات الخاصة التى تمتلك إمكانيات وموارد أعلى، لكنه يرى أن مسرح الثقافة الجماهيرية يحتاج إلى وقفة وإعادة نظر.

«المنتج الفنى» ليس مالًا فقط

ويؤكد أن «المنتج الفنى» لا يعنى المال فقط، فالإنتاج المسرحى يحتاج قبل كل شىء إلى مسرح صالح للعمل، متسائلًا: «كيف يمكن إنتاج عرض مسرحى من دون خشبة تعمل؟».

ويشير إلى وجود عشرات المسارح، لكن عددًا منها مغلق أو متعطل لأسباب مختلفة، معتبرًا أن فقدان خشبة المسرح يمثل أحد أهم عوامل أزمة الإنتاج.

«العامل البشري» بين الجذب والطرد

ويلفت البهناوى إلى أن العامل البشرى يمثل عنصرًا أساسيًا فى العملية الإنتاجية، متسائلًا عما إذا كانت المؤسسة تعمل على جذب أصحاب المواهب أم دفعهم بعيدًا.

ويرى أن كثرة العقبات جعلت المؤسسة فى بعض الأحيان «طاردة» للعناصر الفنية، فى ظل قوانين ولوائح يرى أنها لا تتناسب مع طبيعة العمل المسرحى، فضلًا عن الاستقطاعات التى تقلل من الأجور المحدودة أصلًا.

ويشير إلى الأعباء الضريبية والاستقطاعات المختلفة، قائلًا: «وما أكثر الواوات فى مسرحنا»، موضحًا أن الشكاوى والمطالبات كثيرًا ما تواجه بعدم الاستجابة.

«المورد» قد يأخذ ٣٠ أو ٤٠٪ من الميزانية

ويشير البنهاوى إلى أن بنود الميزانية نفسها لا تكفى فى كثير من الأحيان لتلبية احتياجات العرض، خاصة أجور الفنانين وتكاليف الديكور والملابس.

كما ينتقد ارتفاع نسبة ما يحصل عليه «المورد» من الميزانية، والتى قد تصل إلى ٣٠ أو ٤٠٪، معتبرًا أن ذلك يمثل عبئًا كبيرًا على إنتاج العرض.



حسن عبدالهادي

ويضيف أن بعض المسئولين فى الأقاليم لا يرغبون فى وجود النشاط المسرحى، بينما قد تتعطل الميزانية أمام مراقب مالى لأيام أو شهور، «وكأنها ميزانية دولة»، فضلًا عن العراقيل التى قد تضاف من جهات إدارية مختلفة.

ويختتم البهناوى بالتأكيد على أن المبدعين يعانون كثيرًا داخل منظومة العمل المسرحى بسبب تداخل العوائق الفنية والإدارية والمالية.

حسن عبدالهادي: «الأزمة منظومة تبدأ باكتشاف الموهبة ولا تنتهى عند العرض»

يرى الناقد والمؤلف المسرحى، د. حسن عبدالهادى، أن أزمة التمويل والإنتاج واحدة من أقوى العوامل التى تؤثر فى استمرار المواهب الشابة، لكنه يؤكد أنها ليست أزمة مالية فقط، وإنما أزمة منظومة تبدأ من اكتشاف الموهبة ولا تنتهى عند خروج العرض.

ويوضح أن المسرح فن جماعى يحتاج إلى موارد متعددة، من بينها أماكن البروفات، والديكور، والملابس، والإضاءة، والموسيقى، والدعاية، والتوثيق، والنقل، وغيرها.

ويشير إلى أن المخرج الشاب قد يمتلك رؤية حقيقية، والكاتب نصًا جيدًا، والممثلون طاقة وحماسًا، لكن الجميع يصطدم بتكاليف الإنتاج.

ويؤكد أن عددًا من المواهب يبدأ بحماس ثم يتوقف بعد عرض أو عرضين، ليس بالضرورة بسبب ضعف الموهبة، وإنما نتيجة عدم القدرة على تحمل تكاليف الاستمرار.



فدوى عطية

«من فرصة الظهور إلى بناء المسار المهنى»

ويشير عبدالهادى إلى أن المشكلة لا تتوقف عند عدد الفرص المتاحة، وإنما تمتد إلى الفجوة بين الظهور المؤقت وبين بناء مسار مهنى مستدام.

فالموهبة قد تحصل على فرصة فى مهرجان أو مسابقة، لكنها لا تضمن بذلك مشروعها التالى، بينما يفوق عدد المواهب حجم الفرص المتاحة.

ويرى أن الموهبة تحتاج إلى مساحة للتجريب، ومنتج مستعد للمغامرة، ومؤسسة تؤمن بأن بعض التجارب تحتاج إلى وقت، إلى جانب نقد متخصص وإعلام يتجاوز مجرد الخبر المرتبط بالحدث.

«رعاية الموهبة بدلًا من الاكتفاء باكتشافها»

ويؤكد عبدالهادى أن المطلوب هو الانتقال من فكرة «اكتشاف الموهبة» إلى «رعاية الموهبة»، لأن الاكتشاف هو الخطوة الأولى فقط، بينما الرعاية هى التى تحول الموهبة إلى مشروع.

كما يدعو إلى إعادة النظر فى مفهوم النجاح، لأن العرض المهم ليس بالضرورة أن يحقق نجاحًا جماهيريًا واسعًا منذ الليلة الأولى، فقد يحتاج إلى وقت، وعروض متكررة، وجولات، وحوار مع الجمهور والنقاد.

ويشير إلى أن الفرص الموجودة بالفعل مهمة، لكنها فى كثير من الأحيان موسمية وليست جزءًا من مسار إنتاجى مستمر.

«المنتج» شريك فى المشروع وليس مجرد ممول

ويقترح عبدالهادى إعادة تعريف دور المنتج، بحيث يكون شريكًا فى المشروع منذ الفكرة وحتى ما بعد العرض، وليس مجرد جهة توفر الميزانية.

كما يدعو إلى إنشاء برامج إنتاج مخصصة للشباب، تقدم منحًا صغيرة ومتوسطة وفق معايير فنية واضحة، إلى جانب توفير أماكن للبروفات والعروض وخدمات تقنية مشتركة، لأن تخفيض تكلفة الإنتاج لا يقل أهمية عن تقديم التمويل المباشر.

ويرى ضرورة ضمان أكثر من ليلة للعرض، لأن تقديمه لثلاث أو أربع ليالٍ فقط قد لا يكون كافيًا لاختبار التجربة مع الجمهور.

«من المهرجان إلى مسار إنتاجي»

ويطالب عبدالهادى بدعم انتقال العروض إلى المحافظات، بما يتيح اللامركزية والوصول إلى جمهور مختلف، إلى جانب ربط المهرجانات والمسابقات بفرص إنتاج لاحقة، بحيث تكون الجائزة بداية لمسار جديد وليست نهاية المشروع.

كما يقترح إقامة منصات تجمع المنتجين بالمخرجين والكتاب والمصممين والفنانين الشباب، مع إمكانية مساهمة القطاع الخاص فى دعم المسرح من خلال الرعاية الثقافية والمسؤولية المجتمعية، مع الحفاظ على الاستقلال الفنى.

ويؤكد أن الجمهور يجب أن يكون جزءًا من معادلة الإنتاج، وأن عملية الإنتاج لا تنتهى عند رفع الستار، وإنما تبدأ معه من خلال التسويق والتواصل.

«الاستثمار فى الفنان لا فى العرض فقط»

ويؤكد عبدالهادى أن المطلوب هو الانتقال من تمويل العرض إلى الاستثمار فى الفنان نفسه، سواء كان كاتبًا أو مخرجًا أو ممثلًا أو مصممًا أو فنيًا، وإتاحة المجال أمامه للخطأ والتعلم والتجريب وإعادة المحاولة.

ويرى أن المسرح لا يتقدم فقط بالعروض الناجحة، وإنما أيضًا بالتجارب الجريئة التى تفتح الطريق أمام أجيال جديدة.

فدوى عطية: «الحب وحده لا يصنع ديكورًا ولا يشترى قماشًا»



عمرو قابيل

تؤكد الناقدة ومهندسة الديكور فدوى عطية أن العناصر الشابة تحتاج إلى موارد حقيقية حتى تستطيع إظهار مواهبها، مطالبة بزيادة الموارد المتاحة والدعم المادى حتى تتمكن عروضهم من الظهور بصورة متميزة.

وتشير إلى أن المسرح المستقل يعانى بدرجة كبيرة، لأن الشباب يتحملون تكاليف الإنتاج فيما بينهم بدافع حب المسرح، بعكس مسرح الثقافة الجماهيرية والبيت الفنى للمسرح، حيث توجد جهات إنتاج وتمويل حكومى وميزانيات محددة.

«تكلفة الديكور ترسم ملامح العرض»

وترى فدوى أن تكلفة الديكور أصبحت عاملًا حاسمًا فى قدرة المخرج الشاب على تنفيذ رؤيته، موضحة أن المخرج قد يدخل المشروع وهو يمتلك تصورًا بصريًا كاملًا، لكن بمجرد حساب تكلفة الخشب والأقمشة والدهانات والإكسسوارات تبدأ الرؤية فى الانكماش.

وتوضح أنها كانت فى السابق تستطيع تنفيذ نحو ٨٠٪ من أحلامها، بينما أصبحت النسبة فى بعض الأحيان لا تتجاوز ٣٠٪ نتيجة الارتفاع العالمى فى أسعار الخامات.

وتؤكد أن تكلفة الإنتاج لم تعد عنصرًا ثانويًا، وإنما أصبحت ترسم الملامح النهائية للعرض.

«حلول اضطرارية» قد تتحول إلى اختيارات جمالية

وتشير فدوى إلى أن أغلب عروض المسرح المستقل تضطر إلى البحث عن حلول أقل تكلفة، مثل استخدام الأخشاب المستعملة أو إعادة تدوير الديكورات القديمة، أو الاعتماد على التجريد والبساطة.

وترى أن هذه الحلول قد تتحول أحيانًا إلى اختيار فنى ذكى يخدم الفكرة ويجعل العرض أكثر بساطة وعمقًا، لكنها فى أحيان أخرى تؤدى إلى إفقار الصورة البصرية مقارنة بطموح المخرج.

وتؤكد أن الأمر نفسه ينطبق على الملابس والماكياج والإكسسوارات، حيث قد يجد المخرج نفسه مضطرًا إلى تقديم شخصية بملابس لا تتناسب بالشكل الكافى مع طبيعتها الدرامية.

«حسن التدبير» يحتاج إلى حد أدنى من الميزانية

وتشير عطية إلى أن الإنتاج فى الثقافة الجماهيرية يعتمد على ميزانيات محددة، وكذلك البيت الفنى للمسرح وغيره، لكنها ترى أن هذه الميزانيات تحتاج إلى زيادات تتناسب مع ارتفاع تكاليف الديكور والملابس والإكسسوارات، إلى جانب تطوير اللوائح بما يسمح للعروض بالوصول إلى أفضل صورة ممكنة.

وتؤكد أن هناك دعمًا ماديًا مقدمًا لعدد من العروض، لكن المطلوب هو وجود معايير أكثر تميزًا لدعم الشباب إلى جانب الفنانين أصحاب الخبرة، بما يسمح للمسارح بتقديم عروض أكثر تنوعًا فى الموضوعات والأشكال الإبداعية.

وتشدد على أن حسن إدارة الموارد أمر مهم، لكن «حسن التدبير فى حد ذاته يحتاج إلى حد أدنى من الميزانية لكى يتحقق».

«ارتفاع التكاليف» يؤجل أحلام الشباب

وتعتبر فدوى أن ارتفاع تكلفة الإنتاج هو من أكثر المشكلات إيلامًا، مشيرة إلى أنها شاهدت شبابًا يمتلكون نصوصًا جيدة وأفكارًا إخراجية متميزة، لكن مشروعاتهم تأجلت عامًا أو عامين بسبب عدم قدرتهم على توفير تكلفة الديكور.

وتوضح أن بعضهم يتخلى عن المشروع تمامًا بعد إرهاق نفسه فى جمع الأموال من زملائه فى كل عرض، أو الاقتراض والدخول فى ديون، ثم يضطر فى النهاية إلى البحث عن مصدر آخر للرزق.

وتؤكد أن الموهبة والحب موجودان، وهما ما يجعلان المسرح المستقل قادرًا على الاستمرار،

لكنها تختصر الأزمة فى عبارة: «الحب وحده لا يصنع ديكورًا ولا يشترى قماشًا».

وترى أن عدم زيادة الميزانيات المخصصة للشباب بصورة حقيقية قد يؤدى إلى فقدان جيل كامل من المواهب.

عمرو قابيل: «نجاحنا ليس فى أن نكتشف موهبة جديدة»

يرى عمرو قابيل، مؤسس ورئيس ملتقى القاهرة الدولى للمسرح الجامعى، أن التمويل يمثل أحد التحديات أمام المسرح الجامعى، لكن المشكلة لا ترتبط بحجم التمويل فقط، وإنما بوجود منظومة مستدامة تتعامل مع الموهبة بعد اكتشافها.

ويشير إلى أن المسرح الجامعى فى مصر يمتلك ثروة حقيقية من المواهب، إذ يكتشف كل عام ممثلين ومخرجين وكتابًا ومصممين لديهم قدر كبير من الإبداع والطموح، وأحيانًا يستطيع هؤلاء الشباب تقديم تجارب فنية مدهشة بإمكانيات محدودة جدًا.

لكن قابيل يرى أن السؤال الأهم هو: ماذا يحدث لهذه الموهبة بعد اكتشافها؟

وأوضح أن الممثل ربما تكون لديه فرصة أكبر نسبيًا للانتقال إلى تجارب أخرى، بينما يصبح الأمر أكثر صعوبة بالنسبة للمخرج أو الكاتب أو مصمم الديكور والإضاءة وغيرهم، لأن استمرارهم يحتاج إلى مساحات للعمل والإنتاج والتجريب، وليس فقط إلى فرصة للظهور فى مسابقة أو مهرجان.

ويؤكد أن التمويل الحقيقى للمسرح الجامعى يجب ألا يقتصر على ميزانيات إنتاج العروض أو الجوائز، وإنما يتضمن الاستثمار فى الموهبة نفسها، من خلال تدريبها وتطويرها وإتاحة فرص الإنتاج لها، ثم تقديمها وتسويقها وربطها بالمؤسسات الثقافية والفنية وسوق العمل.

ويقول قابيل: «أنا دائمًا أقول إن نجاحنا ليس فى أن نكتشف موهبة جديدة، وإنما فى ألا نفقد هذه الموهبة بعد أن نكتشفها».

«أنا لا أريد أن أعطى الطالب ميزانية ضخمة» وحول الإمكانيات الإنتاجية المتاحة فى المسرح الجامعى، يوضح قابيل أن هناك تفاوتًا كبيرًا من



محمد النجار

جامعة إلى أخرى، وأن الميزانية أو الإمكانيات التقنية قد تفرض على المخرج الشاب إعادة التفكير فى بعض عناصر رؤيته، سواء فى الديكور أو الإضاءة أو الملابس أو غيرها.

لكنه لا ينظر إلى محدودية الإمكانيات باعتبارها أمرًا سلبيًا بشكل مطلق، موضحًا أن المسرح فى جوهره فن يقوم على الخيال والابتكار، وأن كثيرًا من التجارب المهمة خرجت من ظروف إنتاجية محدودة دفعت أصحابها إلى حلول أكثر ذكاءً وإبداعًا.

ويؤكد أن المشكلة تبدأ عندما تتحول محدودية الإمكانيات من تحدٍ إبداعى إلى قيد يمنع الفكرة نفسها من التحقق، فهناك فرق بين أن يُطلب من المخرج الشاب البحث عن حل مسرحى أكثر ابتكارًا، وبين أن يضطر إلى التخلى عن جزء أساسى من رؤيته لعدم امتلاكه الحد الأدنى من الإمكانيات الفنية والتقنية.

ويؤكد: «أنا لا أريد أن أعطى الطالب ميزانية ضخمة ليصنع عرضًا ضخمًا؛ أريد أن أعطيه القدر المناسب من الإمكانيات الذى يسمح لخياله بأن يعمل، بدلًا من أن تصبح الإمكانيات سببًا فى إيقاف خياله».

«استثمار البنية التحتية لصالح الشباب»

ويرى قابيل ضرورة الاستفادة بصورة أفضل من البنية التحتية الموجودة بالفعل فى الجامعات ومؤسسات الدولة الثقافية، مع خلق آليات للتعاون وتبادل الإمكانيات والخبرات.

ويشير إلى أنه ليس من الضرورى أن تمتلك كل جامعة كل شيء، لكن يمكن إيجاد منظومة تسمح للمواهب الجادة بالوصول إلى الإمكانيات التى تحتاج إليها.

«من الجامعة إلى الحركة المسرحية»

ويعتبر قابيل أن السؤال المتعلق بكيفية استفادة المسرح الجامعى من المواهب التى يكتشفها وضمان انتقالها بعد التخرج إلى الحركة المسرحية هو «السؤال الأهم فى ملف المسرح الجامعى كله».

وأشار إلى أن مصر تمتلك تاريخًا طويلًا جدًا من المسرح الجامعى الذى خرجت منه أسماء كبيرة أثرت الحياة الفنية والثقافية، لكن المطلوب اليوم تحويل اكتشاف المواهب من اجتهادات متفرقة إلى مسار واضح ومستدام يبدأ داخل الجامعة ولا ينتهى عند التخرج.

ويتصور أن هذا المسار يجب أن يقوم على مراحل متتابعة: «الاكتشاف، ثم التدريب والتطوير، ثم إتاحة فرص حقيقية للتجريب والإنتاج، ثم تقديم هذه المواهب للجمهور، وأخيرًا تسويقها وربطها بالحركة الفنية والاحترافية».

«العرض الجامعى لا ينتهى بانتهاء المسابقة»

ويلفت قابيل إلى أن العرض الجامعى المتميز لا ينبغى أن تنتهى حياته بانتهاء المسابقة أو حصوله على جائزة، متسائلًا عن إمكانية انتقال هذه العروض إلى عروض جماهيرية على مسارح الدولة وقصور الثقافة فى المحافظات، إلى جانب إعادة تطوير بعض العروض المتميزة وإتاحتها لجمهور أوسع.

ويؤكد أن الأمر نفسه ينطبق على الأفراد، فالممثل أو المخرج أو الكاتب أو المصمم المتميز يحتاج بعد اكتشافه إلى ملف احترافى، وتدريب مستمر، وفرص للقاء المخرجين والمنتجين والمؤسسات الفنية، ومنصات لعرض أعماله أمام الجمهور وصناع الصناعةويقترح إقامة ملتقى أو Showcase سنوى لأفضل المواهب الجامعية، لا يذهبون إليه للحصول على جائزة جديدة، وإنما لمقابلة من يستطيع أن يمنحهم فرصة حقيقية.

«قاعدة بيانات وطنية للمواهب الجامعية»

ويقترح قابيل كذلك إنشاء قاعدة بيانات وطنية

للمواهب الجامعية، يتم تحديثها ومتابعتها، لمعرفة ما حدث للموهبة بعد عام أو ثلاثة أعوام من اكتشافها، بدلًا من انتهاء العلاقة بها بانتهاء المسابقة أو المهرجان.

وأشار إلى أن هذا الجانب كان حاضرًا بقوة فى رؤية وزير التعليم العالى والقائم بأعمال وزير الثقافة خلال الاجتماع الأخير حول تطوير المسرح الجامعى، موضحًا أن هناك تأكيدًا واضحًا على أن المسألة لا تتوقف عند اكتشاف الموهبة وتطويرها، وإنما تمتد إلى تقديمها وتسويقها بشكل جيد حتى يصل إبداعها إلى الناس.

محمد النجار: «مصر ولادة».. لكن المشكلة فى تطوير الموهبة

يرى الناقد المسرحى محمد النجار أن ضعف التمويل والإنتاج يمثل مشكلة حقيقية تواجه المسرح المصرى فى أغلب صوره وأشكاله ومصادر إنتاجه، سواء المسرح المدرسى أو الجامعى أو مسرح قصور الثقافة أو مراكز الشباب والرياضة أو الفرق الحرة، مرجعًا ذلك، فى جانب منه، إلى الأزمة الاقتصادية وتبعاتها.

لكن النجار يلفت إلى أن المسرح المدرسى له فلسفة إنتاجية خاصة تتناسب مع أهميته وضوابطه وخصائصه، مؤكدًا أن الحديث عن ضعف الإمكانيات يجب أن يسبقه سؤال أكثر أهمية: ما أهمية المسرح المدرسى ودوره؟

«المسرح المدرسي» أبعد من اكتشاف المواهب

يوضح النجار أن اكتشاف المواهب وتنميتها هدف مهم للمسرح المدرسى، لكنه ليس الهدف الوحيد، موضحًا أن المسرح المدرسى منوط به أيضًا تبسيط وشرح المواد العلمية للطلاب.

ويرى أن مكان العرض يمكن أن يكون الفصل المدرسى داخل الحصة الدراسية، وهو ما يعد أمرًا إيجابيًا، لأنه يقلل بصورة حقيقية من احتياجات التمويل والإنتاج والثراء السينوغرافى المادى، ويفتح فى الوقت نفسه أفقًا آخر للثراء الفنى يمكن أن يوازى الثراء المادى بل ويفوقه.

ويشير إلى أن هذه العروض التى تقدم فى فضاء مغاير يمكن أن تسهم بصورة حقيقية فى اكتشاف مواهب التمثيل وصقلها، فضلًا عن إنتاج تجارب مسرحية نوعية تكشف عن مواهب شديدة الثراء،



حسام التونى

وإذا جرى تطويرها فنيًا يمكن أن تحقق الفارق المأمول.

«ضعف الإمكانيات» ينعكس على جودة العرض

ويؤكد النجار أن ذلك لا ينفى تأثير ضعف الإمكانيات المادية فى المسرح المدرسى، بل إن انعدامها فى كثير من المدارس ينعكس سلبًا على الجودة المادية والتقنية للعروض المسرحية، وقد يؤثر فى بعض الأحيان على مستواها الفنِى.

لكنه يرى أن مفهوم محدودية الإمكانيات لا ينبغى أن يقتصر على الجانب المالى فقط، موضحًا أن هناك محدودية أخرى أكثر ارتباطًا بالعنصر البشرى، تتمثل فى ضعف تدريب وتطوير القائمين على تدريب الطلاب وتكوينهم مسرحيًا.

«أزمة تدريب الأخصائيين».. الجانب الأكثر خطورة

يشير النجار إلى أن بعض العاملين بوظيفة أخصائى مسرح مدرسى يفتقدون الموهبة التى تؤهلهم لهذه المهمة، كما أن علاقة بعضهم بفنون المسرح أصبحت علاقة نظرية اندثرت مع تراكم الزمن.

ويرجع ذلك، من وجهة نظره، إلى أسباب عدة، من بينها أن الملتحقين بكليات التربية النوعية على مستوى الجمهورية لا يخضعون لاختبارات للالتحاق بالتخصص، وإنما يتم القبول وفقًا للمجموع، مشيرًا إلى أن الحد الأدنى للالتحاق بقسم المسرح يكون أقل من أقسام أخرى مثل الصحافة.

ويضيف إلى ذلك عدم وجود تدريب مستمر للمعينين على هذه الوظائف، فضلًا عن وجود عجز كبير فى أعداد أخصائيى المسرح مقارنة بعدد المدارس، موضحًا أن عدد الأخصائيين يغطى أقل من ٢٥٪ من مدارس الجمهورية، نتيجة وقف التعيين أو التعاقد.

«التمويل المحدود».. ميزانية لا تكفى إنتاج عروض طوال العام

ويؤكد النجار أن الإمكانيات المادية وضعف التمويل يمثلان عائقًا مؤكدًا أمام المسرح المدرسى، موضحًا أن الإنفاق على العروض يكاد يكون منعدمًا عند تطبيق اللوائح المنظمة.

ويشرح أن نسبة نشاط المسرح من التمويل تبلغ ٢٥٪ من جملة النشاط الفنى، حيث تُستقطع من المصروفات الدراسية فى المدارس الحكومية لكل طالب نسبة تخصص للنشاط الفنى والثقافى والرياضى وغيرها، ليصبح نصيب نشاط المسرح فى المدرسة، بحسب تقديره، ما بين مائة وخمسمائة جنيه تقريبًا، يزيد أو يقل قليلًا على مدار العام، لإنتاج عروض مسابقات واحتفالات.

ويرى أن هذه الإمكانيات المحدودة تجعل التمويل عائقًا حقيقيًا أمام تقديم عروض مسرحية ذات احتياجات إنتاجية وتقنية أكبر.

«التطوير البشرى قبل زيادة التمويل»

لكن النجار يؤكد أن المشكلة الأكثر خطورة بالنسبة للمسرح المدرسى ليست ضعف التمويل وحده، وإنما ضعف الإمكانيات البشرية، مشددًا على أن تطوير التمويل وتعديل اللوائح المنظمة للصرف أمر مهم، إلا أن الأولوية، من وجهة نظره، يجب أن تكون للتطوير البشرِى.

ويطالب بصقل وتدريب أخصائيى المسرح المدرسى بصورة مستمرة، حتى يمتلكوا الأدوات التى تمكنهم من اكتشاف مواهب الطلاب وتطويرها وتوجيهها بصورة صحيحة.

ويؤكد أن اكتشاف الموهبة متاح فى أغلب مدارس الجمهورية، لأن «مصر ولادة»، لكن المشكلة تكمن فى المرحلة التالية، وهى تطوير هذه الموهبة، وهو ما يحتاج، بحسب رؤيته، إلى تطوير الأخصائيين أنفسهم.

حسام التوني: «المخرج يتحمل أعباء الإنتاج»

أشار المخرج المسرحى حسام التونى إلى أن حلم أى مخرج هو تجسيد أفكاره ورؤيته على خشبة المسرح، موضحًا أن أول عقبة تواجهه عند تحويل الفكرة إلى عرض تتمثل فى الإنتاج، بداية من تنفيذ الديكور والملابس، وصولًا إلى تجهيز المسرح وتحويل التفاصيل الموجودة فى ذهنه إلى عناصر حقيقية على الخشبة.

وأوضح أن التمويل يمثل عقبة كبيرة أمام المخرج فى سبيل إخراج أفكاره ورؤيته بالشكل الذى يتخيله، لافتًا إلى أن الأمر يصبح أكثر صعوبة بالنسبة للعروض الغنائية والميوزيكال، التى تحتاج إلى تجهيزات مسرحية خاصة، من بينها الميكروفونات والسماعات ومكسر الصوت بالمواصفات المناسبة.

وأشار التونى إلى أن هذه التجهيزات والأعباء المالية تقع فى كثير من الأحيان على عاتق المخرج نفسه، موضحًا أن المخرج فى المسرح المصرى يتحمل أعباء مالية تبدأ منذ مرحلة البروفات، وهو ما يجعل الإنتاج عقبة كبيرة أمام استمرار المشروع وخروجه إلى الجمهور.

«أعباء إضافية لإخراج الرؤية إلى النور»

وأوضح التونى أن محدودية الميزانيات، حتى فى حالة وجود إنتاج، تدفع المخرج فى بعض المشروعات إلى تحمل أعباء إضافية حتى يتمكن من تنفيذ رؤيته، مشيرًا إلى أنه اضطر فى عدد من مشروعاته إلى تحمل تكلفة تجهيز الصوت، وبعض البروفات، إلى جانب أعباء تتعلق بالديكور والملابس.

وأكد أن المخرج يجد نفسه مضطرًا إلى تحمل هذه الأعباء لأن الميزانية المتاحة لا تكون كافية فى كثير من الأحيان، فيتحمل جزءًا كبيرًا من تكلفة المشروع حتى يستطيع إخراج أفكاره وأحلامه إلى النور.

وأشار إلى أنه اضطر بالفعل فى مشروعات عديدة إلى تحمل أعباء مالية كبيرة حتى يتمكن من تقديم أعماله بالصورة التى يريدها، مؤكدًا أن محدودية الإنتاج تمثل تحديًا حقيقيًا أمام المخرج الذى يسعى إلى تحقيق رؤيته كاملة.



محمد النجار

«إنتاجات قليلة وإمكانات محدودة»

وأوضح التونى أن فرص الإنتاج المتاحة حاليًا ليست كثيرة، وحتى عندما تتوفر فإنها تكون فى بعض الأحيان محدودة من حيث حجم الإمكانيات، مؤكدًا أن المخرج يتمنى وجود إنتاج أكبر يساعده على إخراج أفكاره والأحلام التى يسعى إلى تحقيقها على خشبة المسرح.

وأشار إلى أن الدولة تقدم ما تستطيع من خلال الإنتاجات التابعة للبيت الفنى للمسرح، وقصور الثقافة والجامعات، لكن هذه الإنتاجات، بحسب رؤيته، لا تزال محدودة من حيث العدد والإمكانيات، وهو ما يجعل الحاجة قائمة إلى مزيد من الاهتمام بالإنتاج المسرحِى.

«البداية من قصور الثقافة ومراكز الشباب والجامعة»

وشدد التونى على ضرورة الاهتمام بالإنتاج المسرحى منذ المراحل الأولى، سواء فى قصور الثقافة أو مراكز الشباب أو المسرح الجامعى، مؤكدًا أن تطوير هذه التجارب ورفع مستواها يمثلان خطوة مهمة فى اكتشاف المواهب الجديدة وإتاحة الفرصة أمام الشباب لتقديم تجاربهم.

وأوضح أن تحسين مستوى الإنتاج فى هذه المراحل يمكن أن يساهم فى اكتشاف مواهب شابة جيدة، كما يمكن أن يساعد فى نشر تجارب فنية متنوعة، ومن بينها المسرح الغنائى الذى يحتاج إلى إمكانيات إنتاجية وتقنية أكبر.

وأشار إلى أن لديه أربع تجارب فى المسرح الغنائى، ويتمنى أن يصل عدد هذه التجارب إلى عشرين أو ثلاثين تجربة، إلا أن تحقيق ذلك يحتاج إلى أعباء مالية كبيرة، خاصة أن طبيعة المسرح الغنائى تتطلب تجهيزات فنية وصوتية مختلفة.

«تجارب غنائية تتوقف عند حاجز الإنتاج»

ولفت التونى إلى أن هناك تجارب غنائية كثيرة تتوقف عند حاجز الإنتاج ولا تتمكن من الاستمرار، وهو ما يجعل الاهتمام بتجهيز المسارح وصيانتها وتوفير الأجهزة الحديثة للصوت والإضاءة أمرًا ضروريًا، بداية من العروض الصغيرة وفى قصور الثقافة.

وأكد أن الاهتمام بالمسارح لا يجب أن يقتصر على العروض الكبيرة، وإنما ينبغى أن يبدأ من المساحات التى يظهر عليها المبدع فى بداياته، لأن المسرح المجهز يمثل الأداة التى يستطيع الفنان من خلالها تقديم أفكاره ورؤيته بصورة حقيقية.

واختتم حسام التونى بالتأكيد على أن تطوير المسارح وصيانتها، وتوفير تجهيزات الصوت والإضاءة الحديثة، ودعم الإنتاج منذ مراحله الأولى، كلها أمور ضرورية لاكتشاف مواهب جديدة وإتاحة المجال أمام تجارب فنية مميزة، سواء كانت غنائية أو غير غنائية، بما يسمح بإعداد مواهب جديدة يمكن أن تضيف إلى سوق الفن فى مصر.

نهاد شاكر: «علشان أعمل عرض جراند.. بيبقى محتاج تكلفة عالية»

ترى نهاد شاكر، المخرجة وفنانة العرائس، أن تكلفة الإنتاج عنصر شديد التأثير فى مسرح العرائس، خاصة عندما يكون العرض قائمًا على الإبهار والفرجة البصرية.

وتقول: «علشان أعمل عرض جراند ده بيبقى طبعاً ليه تكلفة كبيرة جداً بالنسبة لتنفيذ العرائس والديكور».

وتوضح أن أسعار الخامات مرتفعة، كما أن استخدام التقنيات الحديثة يحتاج إلى تكلفة إضافية، إلى جانب أجور الكتابة والشعر والموسيقى والإخراج والعروض.

وتشير إلى وجود عروض منخفضة التكلفة إذا كانت طبيعة الحكاية لا تحتاج إلى الإبهار أو

الديكورات الضخمة، قائلة: «إحنا بيبقى عندنا أنواع، نوع عنده تكلفة عالية ونوع قليل التكلفة، بس علشان أعمل عنصر الإبهار لازم طبعاً بيبقى محتاج تكلفة عالية وده بيبقى أفضل».

وترى أن طبيعة مسرح العرائس تفرض احتياجات إنتاجية خاصة، لأن تنفيذ العرائس والديكور والتقنيات الحديثة يرتبط بشكل مباشر بالصورة البصرية التى يصل بها العرض إلى الجمهور، وبالتالى فإن الميزانية تؤثر فى مساحة الاختيارات المتاحة أمام المخرج والمصمم.

«الطفل والعرائس».. ميزانيات تحتاج إلى مرونة

وترى نهاد شاكر أن المخرجين والمصممين الشباب يواجهون صعوبات لأن مسرح العرائس والطفل يُعامل أحيانًا فى الميزانيات باعتباره «درجة ثانية» مقارنة بالمسرح البشرِى.

وتؤكد أن المسرح البشرى يحصل على إمكانات وميزانيات أكبر، بينما تتعرض عروض العرائس والطفل لتخفيضات، رغم أهمية هذه النوعية من المسرح، التى تخاطب الطفل والكبار فى الوقت نفسه.

وتطالب بميزانيات مرنة تتناسب مع طبيعة كل عرض، فهناك عروض تحتاج إلى ميزانية كبيرة وأخرى يمكن تنفيذها بإمكانات محدودة.

وترى أن القيود المالية تجعل المخرج والمصمم والكاتب يحدون من خيالهم، إذ يبدأ الكاتب فى التفكير: «طب دى هكتبها هتتعمل إزاي؟ هينفذوها إزاي؟ ما هتبقى هتحتاج إمكانيات»، وهو ما قد يوقف الخيال قبل أن يتحول إلى مشروع.

«أى مسؤول بيدى فرصة لشاب.. تتحسب له»

وتؤكد أن فرص الشباب موجودة بالفعل، لكنها تعتمد بدرجة كبيرة على المسؤول الذى يدير المكان، فهناك من يؤمن بالمواهب الجديدة، وهناك من يفضل التعامل مع مخرجين مجربين ضمانًا للنتيجة.

وتستعيد تجربتها الشخصية، موضحة أنها درست الإخراج وحصلت على دبلوم فى إخراج مسرح الطفل بأكاديمية الفنون، وحققت مشروعاتها تقديرًا متميزًا، وهو ما منحها الثقة لإخراج «أمل حياتي» عن أم كلثوم.



نهاد شاكر

وتشيد بالدكتور أسامة الذى فتح الباب أمام عدد من المواهب الجديدة فى مسرح العرائس، قائلة: «أى مسؤول بيدى فرصة لشاب وهو بيبقى مؤمن بإن هو هيعمل حاجة كويس، طبعًا تتحسب له».

«لازم إن منظومة الإنتاج دى يتغير الفكر بتاعها»

وترى أن تطوير منظومة الإنتاج ممكن، مؤكدة: «اللى عايز يطور هيطور».

وتطالب بتغيير طريقة التعامل مع مسرح العرائس والطفل، وأن يُعامل باعتباره مجالًا فنيًا يستحق إمكانات حقيقية، وألا يُطلب من صناع العرض تحويل عرض كبير قائم على الإبهار إلى عرض محدود فقط بسبب ضعف الميزانية.

وتقول: «ما تطالبنيش إن أنا أعمل عرض جراند أو عرض قوى زى ديزنى أو برودواى وأنا ما... ما فيش إمكانيات، هلعملك ده إزاى دوت؟».

وترى أن الحل هو وجود ميزانيات مفتوحة ومرنة وفق طبيعة كل عرض، إلى جانب وجود مسؤولين يمتلكون فهمًا حقيقيًا لطبيعة مسرح العرائس.

«الضرائب بتاخد جزء كبير جدًا مننا»

وتشير نهاد شاكر كذلك إلى تأثير الضرائب والاستقطاعات على الميزانيات، موضحة أن نسبة كبيرة قد تصل إلى ٣٠ أو ٤٠٪ من الميزانية تذهب فى الخصومات.

وتقول: «الضرائب بتاخد جزء كبير جداً مننا فى الخصومات والحاجات ديت».

وترى أن هذه الاستقطاعات يجب أن تكون حاضرة عند وضع ميزانية أى مشروع، لأنها تؤثر مباشرة فى المبلغ المتبقى لشراء الخامات وتنفيذ التقنيات الحديثة.

وتختتم نهاد شاكر بالتأكيد على أن تطوير مسرح العرائس والطفل يحتاج إلى تغيير فى الفكر الإنتاجى، بحيث تتناسب الميزانيات مع طبيعة كل عرض، مع إتاحة الفرصة أمام الشباب، وعدم وضع سقف للخيال بسبب محدودية الإمكانيات.

«الموهبة بين الاكتشاف والاستمرار» تكشف شهادات المخرجين والنقا

والمتخصصين أن مشكلة الإنتاج المسرحى لا تقف عند حدود نقص الأموال، وإنما تمتد إلى منظومة كاملة تبدأ من توفير المكان والإمكانات، مرورًا بالتدريب واللوائح وآليات اختيار المشروعات، وصولًا إلى إتاحة الفرص واستمرار الفنان بعد تجربته الأولى.

ففى المسرح المستقل قد يضطر الفنان إلى تمويل عرضه بنفسه، وفى المسرح الجامعى قد تنتهى رحلة الموهبة مع انتهاء المسابقة، بينما يواجه المسرح المدرسى تحديًا مزدوجًا بين ضعف التمويل ونقص الأخصائيين المؤهلين، فى حين يجد المخرج نفسه فى بعض التجارب مضطرًا إلى تحمل أعباء الديكور والصوت والملابس والبروفات من أجل الحفاظ على رؤيته.

وفى مسرح العرائس والطفل، تظهر مشكلة أخرى ترتبط بطبيعة العروض التى قد تحتاج إلى خامات وتقنيات وديكورات مكلفة، خاصة عندما يكون المشروع قائمًا على الإبهار والفرجة البصرية، وهو ما يجعل المرونة فى الميزانيات عنصرًا أساسيًا حتى لا تتحول التكلفة إلى عامل يحد من الخيال.

وتشير الرؤى المطروحة إلى أن معالجة الأزمة تحتاج إلى مسارين متوازيين: تطوير الموارد والإمكانات المادية، وبناء العنصر البشرى القادر على إدارة هذه الموارد وتحويلها إلى إنتاج فنى حقيقِى. فالتمويل وحده لا يصنع مسرحًا، كما أن الموهبة وحدها لا تكفى إذا لم تجد مساحة للتجريب والتطوير والاستمرار. وبين الاثنين تظل الحاجة قائمة إلى منظومة إنتاج أكثر وضوحًا وعدالة، تمنح الشباب فرصة حقيقية لا تنتهى بانتهاء عرض أو مسابقة، وتضمن أن تتحول المواهب التى يتم اكتشافها إلى طاقات فنية قادرة على مواصلة الطريق.

«البيت بيتهم»..
من الأحق برعاية الأطفال؟



نورهان ياسر





ليس من السهل أن يتحول الأب من صاحب الحق فى رعاية أبنائه إلى طرف مطالب بإثبات أحقيته فى الاحتفاظ بهم خاصة حين يصبح غياب الأم مدخلًا لصراع تتداخل فيه اعتبارات القانون مع الروابط العائلية والقدرة على تحمل مسئولية التربية. وبين حق الأب فى البقاء إلى جوار أطفاله وحق الجدة فى رعايتهم، يظهر سؤال: من الأقدر على حماية هؤلاء الأطفال وتوفير حياة مستقرة لهم؟ من هذه النقطة ينطلق عرض «البيت بيتهم» المشارك ضمن عروض مهرجان نقابة المهن التمثيلية للمسرح العربى.

يكشف العرض تدريجيًا عن جوانب القصور فى قدرة بكر على رعايته لأطفاله، وهو ما يمنح الصراع قدرًا من التعقيد بعيدًا عن التقسيم التقليدى بين طرف محق وآخر مخطئ. ففوضى المنزل، وعجز بكر عن ضبط سلوك ابنته، التى تبدو فى بعض المواقف أكبر من عمرها من خلال طريقة حديثها، ليست مجرد تفاصيل عابرة فى بناء الشخصية، وإنما شواهد تضع موقف الجدة أمام مبررات واقعية. ويظهر قصور بكر حينما تنتقل الطفلة إلى منزل جدتها، فتستعيد شيئًا من سلوكها الطفولى الذى غاب عنها فى بيئة أبيها. فمسألة الحضانة ليست مجرد صراع على حق الأب فى الاحتفاظ بأبنائه، بل تمتد إلى حول البيئة التى تمنح الطفل فرصة أفضل للنشأة والرعاية.

وتتسع دائرة الصراع مع ظهور الفتاة التى تدخل حياة بكر حاملة تجربة شخصية تتقاطع مع ما يواجهه؛ فقد فقدت والدتها فى سن صغير وانتقلت للعيش مع جدتها لأمها، بينما غاب الأب عن حياتها حتى أصبحت لا تعرف عنه شيئًا. فالشخصية لا تكتفى بإثارة مخاوف بكر من أن يلقى طفلاه المصير نفسه بل تقدم له وجهًا آخر للحقيقة، حين تلفت انتباهه إلى أن تمسكه بهما لا يكفى ما دام عاجزًا عن توفير الرعاية التى يحتاجان إليها. وهنا تكتسب الشخصية أهميتها؛ فهى لا تتحدث عن الأبوة من موقع نظرى، وإنما من تجربة عاشت فيها أثر غياب الأب، وفى الوقت نفسه تستطيع أن ترى ما يعجز بكر عن رؤيته فى علاقته بأطفاله، تأتى أهمية وجود شخصية الفتاة داخل البناء الدرامى، فى أنها لا تمثل مجرد امتداد عاطفى لحياة البطل، وإنما تصبح صوتًا يواجهه بحقيقة لا يرغب فى رؤيتها. فبينما ينشغل بكر باحتمال فقدان طفليه، لا يبدو أنه يتوقف بالقدر نفسه أمام الأسباب التى جعلت سعاد تطالب بحضانتهما، أو أمام ما تحتاج إليه الطفلة تحديدًا كى تنشأ فى بيئة أكثر استقرارًا. ويزداد هذا التناقض وضوحًا حين نرى التحول الذى يطرأ على سلوك الطفلة بعد انتقالها إلى منزل جدتها؛ فالمقارنة بين أسلوب حديثها فى منزل أبيها وعودتها إلى سلوك أقرب إلى طبيعتها كطفلة فى منزل جدتها لا تأتى

باعتبارها تفصيلًا عابرًا، وإنما تقدم دليلًا مشهديًا على أن المشكلة لا تتعلق فقط بمن يحتفظ بحق الحضانة، بل بطبيعة البيئة التى يعيش فيها الطفل. وهنا ينجح العرض فى الابتعاد عن تقديم سعاد باعتبارها طرفًا يسعى إلى انتزاع الأطفال من أبيهم، ويمنح موقفها مبررات تتشكل أمام المتفرج من خلال ما يراه، لا من خلال ادعائها امتلاك الحق وحده.

العرض لم يتجه إلى تغليب الطابع التراجيدى رغم حساسية القضية التى يناقشها، ولكنه اختار أن يترك مساحة واضحة للكوميديا، مستفيدًا من طبيعة العلاقات داخل منزل بكر وما تحمله من مواقف يومية قابلة للمفارقة. وتبرز هذه المساحة بصورة خاصة فى المشاهد التى تجمع أمه بابن خاله، وكذلك محاولاتها المتكررة للبحث عن عروس لابنها، فى وقت لا يزال فيه بكر منشغلًا بوفاة زوجته وما يواجهه من تهديد بفقدان طفليه. ولا تبدو هذه المواقف مجرد إضافات هدفها إضحاك الجمهور أو إبعاد انتباهه عن القضية الأساسية، بقدر ما تمنح الحياة المنزلية حضورًا أكثر تلقائية وتكشف عن اختلاف نظرة أفراد الأسرة إلى الأزمة التى يعيشها بكر؛ فبينما يتعامل هو مع احتمال خسارة أطفاله باعتباره تهديدًا يطال وجوده كله، تنشغل أمه بتدبير تفاصيل الحياة اليومية ومحاولة إعادة ترتيب حياته، حتى لو بدا ذلك من خلال البحث له عن زوجة جديدة.

وقد ساعد هذا التباين فى خلق مواقف كوميدية لا تنفصل تمامًا عن طبيعة الشخصيات، بل تنشأ من اختلاف أولوياتها وطريقة تعاملها مع الظروف المحيطة بها. كما أن وجود هذه المساحة الكوميدية جعل الانتقال إلى اللحظات الأكثر قسوة وتأثيرًا أقل افتعالًا؛ فالمتفرج الذى اعتاد متابعة هذه العلاقات فى إطار خفيف يجد نفسه لاحقًا أمام الوجه الآخر للحياة نفسها، حين يتحول الخلاف حول الأطفال إلى احتمال حقيقى لفقدانهم.

عندما تتراجع خفة المواقف لتحل محلها حالة من الانكسار استطاعت أن تنقل أثر الأزمة إلى الجمهور، وهو ما بدا واضحًا فى تفاعل بعض المشاهدين وتأثرهم.

الأداء التمثيلى

العرض اعتمد بصورة أساسية على تقديم الشخصيات فى إطار قريب من الحياة اليومية، بعيدًا عن المبالغة فى الانفعالات أو الاعتماد المستمر على رفع نبرة الصوت لإظهار حدة الصراع. ويظهر ذلك فى أداء شخصية بكر التى بدت فى معظم المواقف محتفظة بطابعها الطبيعى، بما يتناسب مع طبيعة الشخصية التى تحاول الاستمرار فى ممارسة حياتها اليومية رغم ما تواجهه من اضطراب داخل منزلها. لكن هذا الهدوء لم يستمر حين اكتشف أن حماته رفعت قضية للحصول على حضانة الطفلين، دون تمهيد الأمر له، فيتحول رد فعله إلى غضب واضح، لا يرتبط فقط بمفاجأته بالقرار، وإنما بما يحمله من تهديد مباشر لعلاقته بأطفاله. وتكمن أهمية هذا التحول فى أنه يمنح الانفعال مبرره داخل الموقف، فلا يبدو الغضب منفصلًا عن السياق الذى أنتجه فكان نتيجة طبيعية لتراكم الخوف والقلق من احتمال فقدان الطفلين.

السينوغرافيا

اتجه العرض إلى تقديم فضاء منزلى بسيط يحاكى الشقة التى تدور فيها الأحداث، دون محاولة تحميل المكان دلالات بصرية تتجاوز وظيفته الأساسية. فكان الديكور عبارة عن قطع أثاث محدودة من بينها الأرائك وبعض مستلزمات المطبخ، بينما استعان العرض بثلاث شاشات لعرض صور ثابتة لأجزاء مختلفة من الشقة؛ شاشتان تقدمان صورة لغرفة المعيشة، وأخرى ترسم شكل البلكونة، مع تغيير الصورة الأخيرة فقط بما يتناسب مع اختلاف الوقت بين الصباح والليل. وبذلك ظلت الشاشات أقرب إلى خلفية ديكورية تستكمل شكل المكان، لا عنصرًا بصريًا متفاعلًا مع تطور الأحداث أو التحولات التى تمر بها الشخصيات. وقد ساعد هذا الاختيار على تحديد البيئة المنزلية التى تنطلق منها الحكايةو لم يمنح الفضاء المسرحى أبعادًا تعبيرية أعمق.

وعلى مستوى الإضاءة جاء الاستخدام تقليديًا ومباشرًا، دون توظيف لافت يوازى التوترات النفسية أو يميز بين الحالات الدرامية المختلفة، فلم يكن العرض قائمًا بالأساس على بناء صورة تشكيلية معقدة، بل اعتمد بدرجة أكبر على أداء الممثلين والحوار والمواقف اليومية التى تتولد منها المفارقات الكوميدية واللحظات الإنسانية.

لم يكتفِ الإخراج بتقديم قضية اجتماعية قابلة للتعاطف، فهو نجح فى جعل المتفرج جزءًا من تفاصيلها، دون أن يشعر بأنه أمام عرض يحاول فرض رسالته عليه ، فقد حافظ مصطفى جمال على خفة الإيقاع رغم أن الحكاية تحمل فى جوهرها صراعًا دراميًا مؤلمًا، وخلق توازنًا بين المواقف الكوميدية واللحظات الأكثر حساسية، بحيث لم تطغَ إحداهما على الأخرى. ولم تأتِ الكوميديا هنا على حساب القضية فهى منحتها مساحة للتنفس، وجعلت الانتقال إلى اللحظات المؤثرة أكثر تلقائية. ويتضح ذلك فى المشاهد التى تتصاعد فيها أزمة الحضانة، خاصة مع اقتراب سعاد من الحصول على الأطفال، حين يتحول الخوف الذى يعيشه بكر من احتمال فقدانهم إلى حالة تصل بوضوح إلى الجمهور، وهو ما انعكس فى تأثر بعض المشاهدين خلال العرض. كما ساعدت حركة الممثلين وأداؤهم على إبقاء الأحداث حية دون شعور بوجود فجوات أو إطالة فى المشاهد. كما جاء الحوار طبيعيًا ومقنعًا بعيدًا عن المباشرة الثقيلة أو الجمل التى تبدو وكأنها وضعت فقط لتأكيد فكرة العرض؛ فالقضية وصلت من خلال المواقف وتطور العلاقات بين الشخصيات.

وللحديث عن النهاية فكانت لتقدم حلًا وسطًا لا يقوم على انتصار طرف وهزيمة الآخر؛ فانتقل الأطفال إلى رعاية جدتهم، مع احتفاظ بكر بحقه فى رؤيتهم والتواجد فى حياتهم. وقد أوضحت سعاد أن تمسكها بالأطفال يرتبط بكونهم ما تبقى لها من ابنتها الراحلة فضلًا عن اعتقادها بأنها الأقدر على توفير الرعاية التى يحتاجون إليها، فى ظل انشغال بكر وعدم قدرة والدته على القيام بهذه المسئولية.

فكان الحل هو إعادة توزيع المسئولية بما يحقق مصلحة الأطفال ويحافظ على صلتهم بوالدهم. كما يحسب للنهاية أنها لم تذهب إلى المسار العاطفى المتوقع بربط بكر بالفتاة التى ظهرت فى حياته أو جعل زواجهما هو الحل النهائى للأزمة وإنما أبقت العلاقة فى حدود الدور الذى أدته فى تقريب وجهات النظر بينه وبين سعاد. فإن المصالحة جاءت بصورة مفاجئة نسبيًا دون تمهيد درامى كاف يوضح التحول الذى حدث فى موقف سعاد أو يمهد لهذه التسوية وهو ما جعل الحل يبدو أسرع قليلًا مما استدعى إليه الصراع رغم اتساقه فى جوهره مع الفكرة التى انتهى إليها العرض.

فلا ينتهى «البيت بيتهم» بإجابة قاطعة بقدر ما يترك المتفرج أمام سؤال يتجاوز مصير الشخصيات: هل أنصف القانون الأطفال حين منح جدتهم حق الحضانة، أم أن تطبيقه فى هذه الحالة جاء على حساب حق الأب فى البقاء إلى جوارهم؟ وهل يكون القانون فى كل الأحوال، قادرًا على تحديد الطرف الأنسب لرعاية الأطفال، أم أن الأمر يحتاج إلى النظر فى ظروف كل أسرة على حدة، وما يملكه كل طرف من قدرة حقيقية على تحمل مسئولية التربية؟

يفتح العرض هذه المساحة للتفكير دون أن يقدم إجابة نهائية، فالأب ليس بالضرورة الأقدر لمجرد أنه الأب، والجدة ليست بالضرورة صاحبة الحق المطلق لمجرد خوفها على أحفادها. وبين الحق القانونى والقدرة على الرعاية، يظل الأطفال هم الطرف الذى ينبغى أن تقاس به كل القرارات، وربما تكمن أهمية العرض فى أنه لم يحول الصراع إلى مواجهة بين طرف محق وآخر مخطئ، وإنما جعلنا نرى دوافع كل شخصية، ونعيد النظر فى أحكامنا مع تطور الأحداث. ورغم أن المصالحة فى النهاية جاءت أسرع مما مهدت له الأحداث فإن العرض نجح فى تقديم حكايته بخفة لا تنتقص من ثقل قضيتها، وترك سؤالًا إنسانيًا يستحق أن يستمر بعد إسدال الستار.



لماذا..
محمد تيمور؟



محيى الدين إبراهيم

ليست قيمة المبدع دائمًا فيما يتركه من أعمال، ولا فى عدد السنوات التى أتيح له أن يعيشها، بل ربما تكمن قيمته الحقيقية فى تلك المسافة التى استطاع أن يقطعها بين ما كان قائمًا وما كان ينبغى أن يكون. فهناك من يعيشون داخل زمنهم، يتأقلمون مع شروطه ويكررون أشكاله، وهناك من يعبرون هذا الزمن سريعًا، لكنهم يتركون فيه علامة لا تمحوها قلة السنوات ولا يطمسها غياب الجسد. ومن هذه الزاوية تحديدًا يمكننا أن نقترب من محمد تيمور، لا باعتباره مجرد اسم فى سجل رواد المسرح المصرى، وإنما بوصفه أحد الذين أدركوا أن تأسيس فن وطنى لا يبدأ من تقليد الآخرين، بل من اكتشاف الذات، وأن المسرح لن يكون مرآة حقيقية للمجتمع ما لم يتعلم أولًا كيف ينظر إلى الإنسان الذى يقف أمامه.

لقد قطع المسرح المصرى فى بداياته طريقًا طويلًا اعتمد فيه على جهود الفنانين والكتاب الوافدين من بلاد الشام، وعلى النصوص المترجمة والمعربة والمقتبسة، وهى مرحلة لا يمكن إنكار فضلها فى تعريف الجمهور المصرى بهذا الفن الجديد، وفى وضع اللبنات الأولى لحركته. غير أن الفن، مثل أى كائن حى، لا يستطيع أن يظل مستندًا إلى تجارب الآخرين إلى الأبد؛ إذ تأتى لحظة يصبح فيها مطالبًا باكتشاف صوته الخاص، وتلك كانت اللحظة التى أخذ فيها جيل من المثقفين المصريين يقترب من خشبة المسرح باعتبارها مساحة للتعبير عن المجتمع، لا مجرد مكان لاستعراض الحكايات المستوردة.

فى هذا السياق يبرز محمد تيمور إلى جانب جورج أبيض وعبدالرحمن رشدى وعزيز عيد وسليمان نجيب وغيرهم، بوصفه واحدًا من أبناء مرحلة أخذت تنقل المسرح من مجرد



محمد تيمور

ممارسة فنية وافدة إلى مشروع ثقافى له ملامحه المحلية. لكن ما يميز تيمور أنه لم يكتفِ بالمشاركة فى هذه الحركة، بل حاول أن يحدد لها اتجاهًا فكريًا وجماليًا، وأن يربط بين الكتابة المسرحية والواقع المصرى، وبين اللغة التى يتحدث بها الناس والحياة التى يعيشونها فعلًا.

ولد محمد تيمور سنة ١٨٩٢ فى أسرة ثرية عريقة فى حب الأدب والثقافة، هى أسرة كان

الأدب فيها جزءًا من الحياة اليومية، لا زينة اجتماعية عابرة. فقد كان والده أحمد تيمور من المهتمين بالتراث والرواية الشعبية، وعمته عائشة التيمورية من الأسماء البارزة فى الشعر والأدب، وشقيقه الأصغر محمود تيمور سيصبح لاحقًا واحدًا من أبرز أعلام القصة العربية. وفى مثل هذا المناخ لم يكن غريبًا أن ينفتح وعى الصبى مبكرًا على عوالم اللغة والحكاية والإبداع. حفظ محمد تيمور معلقة امرئ القيس، وهو فى الثامنة من عمره، وبدأ محاولاته الشعرية فى العاشرة، ثم انصرف إلى قراءة المتنبى والمعرى وأبى نواس، محاولًا محاكاة أشعارهم فى الوزن والقافية، حتى امتلك معرفة جيدة بعلم العروض، وترك ديوانًا صغيرًا يضم محاولات شعرية تكشف عن استعداد مبكر كان يمكن أن يتطور لو امتد به العمر. ولم تكن الكتابة بالنسبة إليه حبيسة الشعر، فقد نشر مقالاته فى عدد من الصحف، منها «المؤيد» و«السفور» و«المنبر» و«الأخبار»، بل أنشأ مع أشقائه جريدة منزلية تولى تحريرها بنفسه.

لكن المسرح كان ينتظره فى مكان آخر.

لقد انجذب إلى التمثيل منذ سنوات شبابه الأولى، وأخذ يتردد على المسارح متأملًا العروض ومتابعًا أداء الممثلين، وأعجب على وجه الخصوص بمسرح سلامة حجازى. ولم يكتفِ بالمشاهدة، بل أسس فرقة تمثيلية صغيرة من أفراد أسرته، تولى فيها التأليف والتمثيل، وكأن المسرح كان قد اختاره قبل أن يقرر هو الانتماء إليه.

وفى سنة ١٩١١ أرسلته أسرته إلى برلين لدراسة الطب، لكنه لم يمكث فيها أكثر من شهرين، ثم انتقل إلى فرنسا لدراسة القانون، غير أن الدراسة لم تستطع أن تستحوذ على اهتمامه. كان ثمة شيء آخر يشده بقوة أكبر: المسرح والأدب. وفى باريس وجد نفسه أمام تجارب فنية مختلفة، فكان يحضر العروض، ويتابع الحركة المسرحية، ويقارن بينها وبين ما يجرى فى مصر.

ومن رسائله إلى شقيقه محمود نلمح أن اهتمامه لم يكن مجرد افتتان بشيء جديد يراه فى أوروبا، بل كان مشغولًا بسؤال أكثر عمقًا: لماذا لا يمتلك المسرح المصرى تقاليده الخاصة؟ ولماذا يظل أسير الترجمة والاقتباس بينما يملك المجتمع المصرى تاريخًا وثقافة وحياة يومية تصلح لأن تكون مادة أصيلة للإبداع؟

لقد لفت انتباهه، فى إحدى مشاهداته المسرحية بباريس، احترام الجمهور للعرض وصمته وانضباطه، وقارن ذلك بما كان يراه من ضجيج وتدخين وحديث داخل قاعات المسرح المصرى. وقد تبدو هذه الملاحظة تفصيلًا عابرًا، لكنها تكشف عن وعى مبكر بأن النهضة المسرحية ليست مسؤولية المؤلف والممثل وحدهما؛ إنها علاقة ثقافية متكاملة بين النص والعرض والجمهور، ولا يمكن للفن أن يرتقى إذا ظل المتلقى يتعامل معه باعتباره مناسبة للترفيه الاجتماعى لا تجربة تستحق الانتباه والاحترام.

وعندما اندلعت الحرب العالمية الأولى سنة ١٩١٤، تعذر عليه العودة إلى باريس، فانخرط بصورة أوسع فى الحياة المسرحية المصرية، وانضم إلى جمعية أنصار التمثيل التى أسسها محمد عبد الرحيم، وشارك فى أعمالها، كما ظهر فى حفلات النادى الأهلى من خلال مونولوجات تمثيلية كان يؤدى فيها أدوار شخصيات متعددة، مستعينًا بتغيير الصوت والحركة والانفعال.

كانت تلك بدايات شاب يبحث عن أدواته، ولم تكن أعماله الأولى قد بلغت النضج الذى سيصل إليه لاحقًا. فقد غلبت عليها النزعة الرومانسية والأخلاقية، وظهرت فيها موضوعات مألوفة عن الجريمة والندم والعقاب والفضيلة، كما فى مقطوعته "القاتل وطيف المقتول". ومع ذلك، فإن هذه المحاولات تكشف عن اهتمام مبكر بالمسؤولية الأخلاقية للإنسان، وعن ميل إلى تحويل الفكرة المجردة إلى موقف درامى يتحرك أمام الجمهور.

ثم انتقل إلى تمثيل المسرحيات الكاملة، فشارك فى "الممثل دافيد جرك" و"هاملت"، وعمل على نقل "تيمون الأثيني" لشكسبير بالاشتراك مع أحد أصدقائه، وإن لم ترَ هذه المحاولة النور فوق خشبة المسرح. كما شارك فى "عزة بنت الخليفة" لإبراهيم رمزى، وقدم دور سيف الدين، وحقق نجاحًا ملحوظًا فى عروضها، ثم شارك فى مسرحية "العرائس".

غير أن مسيرته التمثيلية اصطدمت بصراع بين شغفه الفنى ورغبة والده فى إبعاده عن هذه المهنة. وانتهى الأمر بتعيينه أمينًا للسلطان حسين كامل فى السراى، فابتعد فترة عن خشبة المسرح، لكنه لم يبتعد عن التفكير فيه. وربما كانت هذه المسافة بين الممارسة والتأمل هى التى دفعت به إلى أحد أهم أدواره فى تاريخ المسرح المصري: دور الناقد الذى لا يكتفى بالحكم على الأعمال، وإنما يبحث عن الشروط التى تجعل المسرح فنًا حقيقيًا.

لقد رأى تيمور أن أزمة المسرح المصرى لم تكن فى نقص المواهب وحده، بل فى اختلال العلاقة بين النص والجمهور والفرقة المسرحية. فالفرق تتسابق إلى تقديم النصوص المترجمة التى قد تكون ذات قيمة أدبية، لكنها لا تجد طريقًا مباشرًا إلى وجدان الجمهور، وبعضها يجعل الربح التجارى غايته الأولى، بينما لا يزال المتلقى نفسه فى حاجة إلى تربية ذائقته الفنية، وإلى اكتساب القدرة على التمييز بين العرض الجاد والفرجة العابرة.

وكان هذا الوعى وراء كتاباته النقدية التى تجاوزت أربعين مقالًا فى صحف "السفور" و"المنبر" و"الأخبار". تناول فيها المؤلفين والممثلين والعروض، وناقش الموضوعات والأهداف وأساليب الترجمة والتعريب، ولم يكن نقده مجرد تسجيل للانطباعات، بل محاولة لوضع معايير فنية وأخلاقية للعمل المسرحى.

كان يطالب المؤلف بأن يختار موضوعًا مستمدًا من البيئة التى يكتب عنها، وأن يمتلك الكفاءة الأدبية التى تؤهله لبناء المسرحية فنيًا، وأن يكون الحوار متسقًا مع طبيعة الموقف، فلا تتحول المأساة إلى استعراض لفظى، ولا

الكوميديا إلى سلسلة من المفاجآت المصطنعة. كما كان يرفض حشد الشخصيات والمناظر والملابس التى لا ضرورة درامية لها، لأن الفن عنده ليس تراكمًا للعناصر، وإنما قدرة على جعل كل عنصر يؤدى وظيفة داخل البناء الكلى.

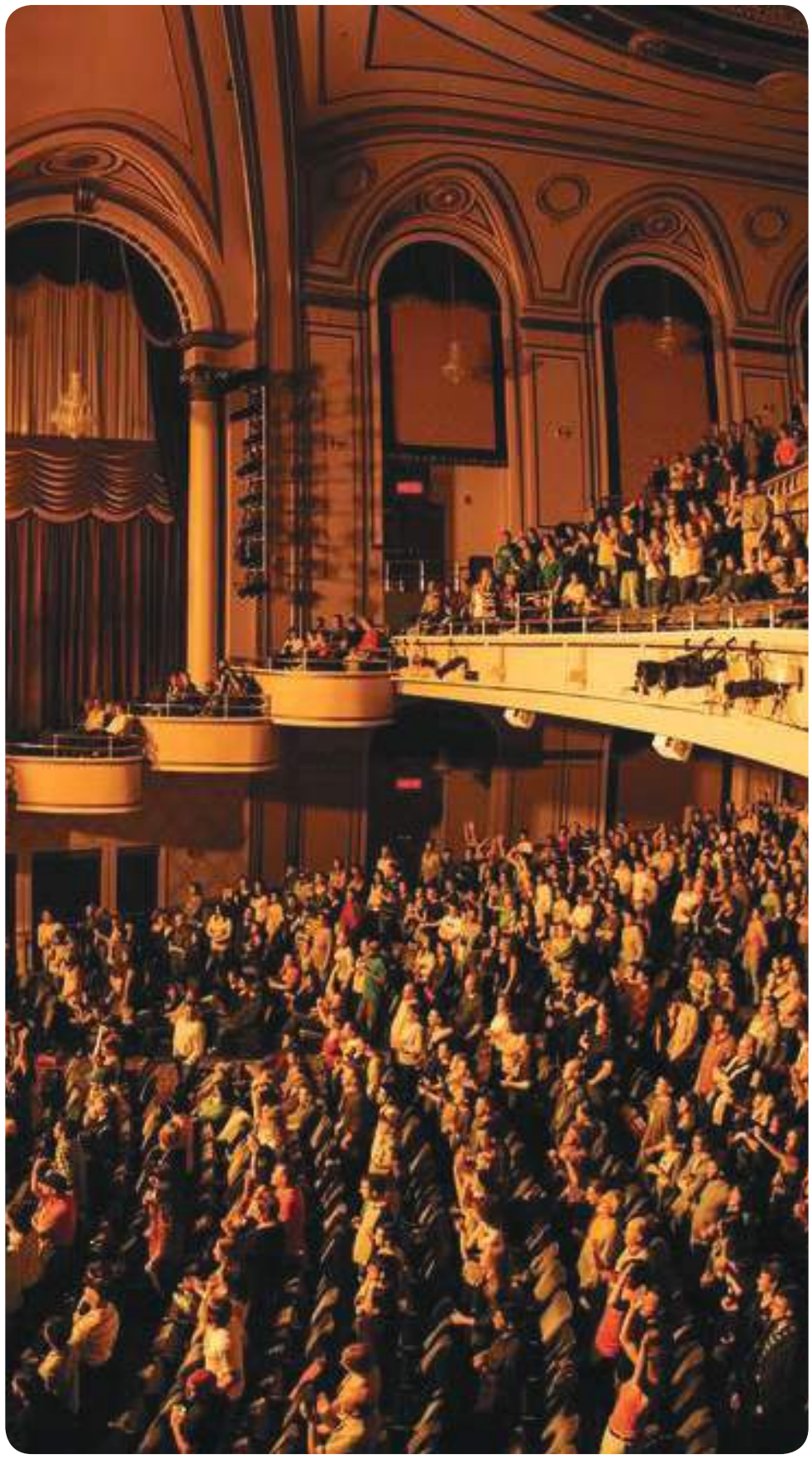
ولعل هذه الرؤية تتضح أيضًا فى تصوره للممثل. فقد كان يرى أن الممثل الحقيقى لا يقدم جميع الشخصيات بالطريقة نفسها، وإنما يعيد تشكيل أدواته بحسب طبيعة كل شخصية، من نبرة الصوت إلى الحركة والإشارة والانفعال. والأهم من ذلك أن يظل أمينًا للشخصية التى رسمها المؤلف، وألا يسمح لانفعالاته الخاصة بأن تطغى على منطق الدور. هنا نلمح إدراكًا مبكرًا للفارق بين الممثل الذى يستعرض ذاته والممثل الذى يذوب فى التجربة الإنسانية للشخصية دون أن يفقد وعيه بأدوات مهنته.

أما دخوله ميدان التأليف المسرحى، فقد كان الامتداد الطبيعى لكل هذه الأسئلة. إذ لم يعد يكتفى بمطالبة الآخرين بكتابة المسرح المصرى، بل أخذ يقدم نماذج عملية لما يدعو إليه.

فى "العصفور فى القفص" نقترب من عائلة مصرية تحكمها عادات قديمة وقيود اجتماعية تضيق على أبنائها، فيستيقظ وعى شاب على ضرورة التحرر من تلك القيود. ليست القضية هنا صراعًا عائليًا عابرًا، وإنما مواجهة بين جيل يريد أن يعيش وفق اختياراته وجيل يعتقد أن المحافظة على التقاليد تعنى امتلاك الحق فى تقرير مصائر الأبناء. وتأتى العبارة التى تلخص مغزى المسرحية كاشفة عن جوهر الصراع: إن تشديد الخناق على الأبناء قد ينتهى بطردهم عندما يحاولون ممارسة حقهم فى الاختيار.

إن تيمور لا يضع الأسرة فى مواجهة الحرية بوصفها خصمين مجردين، بل يكشف عن الطريقة التى يمكن أن تتحول بها العاطفة الأبوية، عندما تفقد وعيها بحق الآخر، إلى سلطة قاسية. ومن هنا تتجاوز المسرحية موضوعها العائلى إلى سؤال اجتماعى أوسع: هل نحمى أبناءنا حقًا، أم نحاول امتلاكهم باسم الحماية؟

وفى «عبدالستار أفندى» يتجه إلى تصوير عائلة فقيرة تتشابك داخلها مشكلات الزوج والزوجة



والخيانة وضعف الشخصية، مستخدمًا الكوميديا الأخلاقية وسيلة للاقتراب من تناقضات الحياة اليومية. وقد كتبها فى زمن كان فيه المسرح الهزلى يجذب الجمهور، لكنه حاول أن يمنح هذا اللون مضمونًا اجتماعيًا، بدلًا من الاستسلام للمشاهد الماجنة أو الأغانى التى كانت تستميل المتفرجين.

أما «الهاوية»، التى تعد من أبرز أعماله، فتتناول خطر تعاطى الكوكايين وما يترتب عليه من انهيار أخلاقى واجتماعى. لكنه لا يحصر المأساة فى خطأ فردى، بل يربط انحراف الشخصية ببيئتها الأسرية وبالعلاقات التى تحيط بها. فرتيبة، مثلًا، لا تنكر مسئوليتها عن خطئها، لكنها تكشف أيضًا عن نصيب زوجها من دفعها إلى ذلك الطريق،

بسبب انشغاله بالنساء والخمر والسهر والكوكايين وإهماله لبيته وعلاقته الزوجية.

وهنا تتجلى إحدى النقاط المهمة فى رؤية تيمور: السقوط الإنسانى لا يحدث دائمًا بمعزل عن المجتمع، والفساد الذى يظهر فى سلوك فرد قد تكون له جذور فى منظومة كاملة من العلاقات المختلة. فالمسرحية لا تقدم لنا شخصيات ملائكية وأخرى شيطانية، بقدر ما تكشف عن شبكة من المسؤوليات المتبادلة، وإن ظلت محكومة بروح أخلاقية واضحة تنتهى إلى التحذير من الطريق الذى لا عودة منه.

وفى "العشرة الطيبة" ينتقل إلى شكل فنى مختلف، هو الأوبرا بوف، جامعًا بين الحوار الكوميدى والغناء، بالتعاون مع بديع خيرى فى الأزجال والشيخ سيد درويش فى الألحان. وتتناول المسرحية مظالم المماليك واستبدادهم فى قالب ساخر، وهو اختيار يكشف عن أن التاريخ ليس مادة للتمجيد وحده، بل يمكن أن يصبح وسيلة لمساءلة السلطة وفضح آلياتها. وقد أثارت المسرحية ضجة عند عرضها، ولا سيما بسبب سخريتها من الأتراك فى مصر.

وكانت ألحان سيد درويش الخمسة عشر أحد أبرز عناصر هذا العمل، ومن بينها اللحن الشهير الذى يصور الوصولية والتملق السياسى والاجتماعى، حيث يصبح الانحناء وسيلة للصعود، وتتحول المسايرة إلى شرط للارتقاء. وهكذا التقى النص المسرحى بالموسيقى فى بناء دلالة تتجاوز الترفيه، وتكشف عن علاقة الإنسان بالسلطة والمصلحة والنفاق.

ولعل أهم ما يجمع هذه الأعمال هو أن محمد تيمور لم يبحث عن الإنسان المثالى، وإنما عن الإنسان كما يظهر داخل حياته اليومية، محاصرًا بعاداته ومصالحه وضعفه وطموحه، وبما يفرضه المجتمع عليه من قيود. ولذلك اختار العامية المصرية فى مسرحياته، لأنه وجدها أكثر قدرة على نقل الحقيقة المحلية، ورأى أن لغة المسرحية ينبغى أن تتناسب مع طبيعة موضوعها؛ فالموضوع المصرى المعاصر يحتاج إلى لغة تنتمى إلى الناس الذين يتحدث عنهم، بينما يمكن للموضوع الكلاسيكى أن يحتفظ بالفصحى.

ولم يكن اختياره العامية موقفًا لغويًا فحسب، بل كان اختيارًا جماليًا وثقافيًا؛ إذ أدرك أن اللغة ليست وعاءً محايدًا للأفكار، وإنما هى جزء من هوية الشخصية وبيئتها ووعيها. فحين يتحدث الإنسان فوق خشبة المسرح، ينبغى ألا نسمع صوت الكاتب متخفيًا وراء لغة لا تشبهه، بل ينبغى أن نسمع الإنسان نفسه، بتعبيراته وطريقته فى التفكير والانفعال.

ومع ذلك، لم تكن تجربة تيمور بلا حدود أو نقائص. فقد اتسمت بعض حواراته بالإطالة، ولم تبلغ جميع موضوعاته درجة العمق الفلسفى أو التعقيد الدرامى الذى يجعلها قابلة للقراءة خارج زمانها بسهولة. لكن تقييم تجربته لا ينبغى أن ينفصل عن عمره القصير والمرحلة التاريخية التى عمل فيها، ولا عن طبيعة المشروع الذى كان يحاول تأسيسه. فالمهم ليس أن نطالبه بما أنجزته أجيال لاحقة، وإنما أن ندرك ما الذى أضافه إلى اللحظة التى عاشها، وما الأبواب التى فتحها أمام من جاءوا بعده.

توفى محمد تيمور فى الرابع والعشرين من فبراير سنة ١٩٢١، ولم يكن قد تجاوز التاسعة والعشرين من عمره. وهذه الحقيقة تمنح تجربته قدرًا خاصًا من الأسى، لكنها لا ينبغى أن تدفعنا إلى اختزال قيمته فى أسطورة المبدع الذى رحل مبكرًا. فالأهم من عمره القصير هو ذلك المشروع الذى لم تتح له الحياة فرصة استكماله. لقد كان فى بدايات طريقه النقدى والتأليفى، وكانت كتاباته تشير إلى إمكانات أوسع من حدود ما أنجزه بالفعل.

لماذا محمد تيمور إذن؟

لأنه واحد من الذين فهموا أن المسرح لا يصبح مصريًا بمجرد أن يكتبه مصرى، وإنما عندما يستمد مادته من حياة المصريين، ويكشف تناقضاتهم، ويقترب من أحلامهم ومخاوفهم، ويتحدث بلغتهم دون أن يتنازل عن شروط الفن. ولأنه لم يفصل بين الإبداع والنقد، بل أدرك أن الكاتب الذى يريد تطوير فنه عليه أن يمتلك شجاعة مساءلته، وأن الفنان الذى يحب المسرح لا يكتفى بالتصفيق لما يراه، بل يملك الحق فى الاعتراض والكشف والمطالبة بما هو أفضل.

لقد كان محمد تيمور جزءًا من انتقال المسرح المصرى من مرحلة استهلاك التجارب الوافدة إلى محاولة امتلاك تجربة وطنية مستقلة. ولم يكن ذلك استقلالًا عن العالم أو رفضًا لما يقدمه الآخرون، وإنما كان سعيًا إلى أن يكون للمجتمع المصرى حضوره الخاص داخل الفن الحديث، وأن يدخل إلى خشبة المسرح لا باعتباره جمهورًا يشاهد الآخرين، بل باعتباره مادة إنسانية وثقافية قادرة على إنتاج إبداعها.

ربما لم يمهله العمر ليصبح المرحلة المستقلة التى كان يمكن أن يكونها فى تاريخ المسرح المصرى، لكن ذلك لا ينتقص من حقيقة أنه ساهم فى تأسيس أحد أهم التحولات فى مسيرته. فبعض المبدعين لا تقاس مكانتهم بما وصلوا إليه، وإنما بما جعلوا الآخرين قادرين على الوصول إليه.

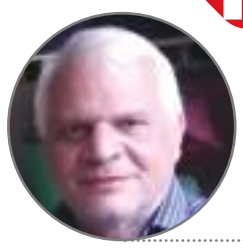
وهنا تكمن قيمة محمد تيمور: لم يكن مجرد كاتب مسرحى رحل قبل أن يستكمل تجربته، بل كان عقلًا فنيًا يحاول أن يحرر المسرح من التبعية، وأن يعيد إليه صلته بالإنسان والمجتمع. وربما كان السؤال الذى بدأنا به أقل بساطة مما يبدو؛ فنحن لا نسأل فقط لماذا نستعيد محمد تيمور اليوم، بل نسأل أيضًا: كم من الأصوات الإبداعية التى سبقت زمانها لم يمنحها الزمن فرصة أن تقول كل ما كان لديها؟

إن استعادة محمد تيمور ليست استعادة لاسم من الماضى، وإنما استعادة للحظة كان فيها المسرح المصرى يبحث عن هويته، وكان فيها شاب فى مقتبل العمر يحاول أن يقنع مجتمعه بأن الفن لا يولد من تقليد الحياة، بل من امتلاك الشجاعة الكافية للنظر إليها كما هى، ثم إعادة اكتشافها فوق الخشبة.

وهذا، فى جوهره، هو السبب الذى يجعل محمد تيمور جديرًا بأن نتوقف عنده من جديد.

المسرح وما بينهما

أداء الحضور الداخلى عند فرقة فورسيد انترتينمنت المسرحية



تأليف: جانن سوك
ترجمة: أحمد عبدالفتاح



❖ المسرح وما بينهما

”أليس المسرح الآن مجرد إعادة صياغة لا نهاية لها لهذا التقارب – اللعب بين الحضور هنا والحضور هناك، اللعب بين الحضور والغياب»

(ايتشلز شذرات)

يقع المسرح دائمًا فى مكان ما بينهما. فهو حدثٌ التجسيد فى زائل الحاضر، فى إطارٍ زمانى ومكانى، يُقدّمه مؤدون أحياء لجماعة من البشر الأحياء مؤقتًا – المتفرجون، أو كما ذُكر سابقًا، المؤدى عليهم performees. فالمسرح عمليةٌ تجرى هنا والآن مع أجسادٍ حيةٍ ولأجل أجسام حية. وكما تُجادل بيجى فيلان، «إنّ حياة الأداء الوحيدة هى فى الحاضر. فلا يُمكن حفظ الأداء، أو تسجيله، أو توثيقه، أو المشاركة بأى شكلٍ آخر فى تداول تمثيلات التمثيلات representations of represntations».

وفى القرن الحادى والعشرين المُشبع بالوسائط، تُعدّ الحيوية، والعرض الحيّ، وتجربته الحية، أمرًا مرغوبًا فيه بوضوح.

وتكمن إحدى أعظم نقاط قوة المسرح تحديدًا فى ضعفه – فى تفرده، وهشاشته، وأخطائه، وفوريته، واحتمالية فشله. لذا، فإن شاعرية الأداء التى تُعزز انسانية هذه التجربة الإنسانية قادرة على إنتاج تجارب مسرحية تحويلية. ومع ذلك، فإن عدم إمكانية إعادة تقديم نفس الأداء وتفرده أمرٌ مشكوك فيه. ومن اللافت للنظر أن غالبية العروض التى نوقشت فى هذا الكتاب مُسجلة، وأن النسخ المُحللة مستمدة من تلك التسجيلات نفسها. حتى أن فيلان نفسها تُقرّ بعدم كفاية عبارتها (”المحادثة»). ومع ذلك، فإن ما يُهمّ هذا المشروع هو القدرة التحويلية للعروض التى تُمثلها العناصر البينية، والتى سيتم تحليلها من خلال فكر جيل دولوز.

إن تجربة الأداء لا تقتصر على خشبة المسرح أو قاعة العرض فحسب؛ بل هى فى المساحة بين الممثلين والجمهور. ولذلك، فإن عنوان «المسرح وما بينهما» يتضمن حرف العطف «و»، مما يوحى بالترابط المتبادل بين المسرح وجمهوره، أى قربهما الحصرى الذى لا مفر منه. توجد طاقة اتصال معينة – قدرة المسرح على إحداث تأثير أو تأثر، أو بعبارة أخرى، إبراز حياته (أو قدرته على تحقيق حياته من خلال التجربة الحية) داخل منطقة عرض الأداء ومشاهدته المصاغة بشكل غامض، بدلًا من خارج تجربة الحدث المسرحى. لذلك، سأستخدم مفهوم الحضور الداخلى كما طوره دولوز، والذى يبرز العلاقة والترابط والقوة الإنتاجية النهائية لهذه الروابط التى تقع داخل النسق المسرحى، وليس خارجه.

بُذلت محاولات عديدة لرسم خريطة للإمكانات التحويلية للمنطقة الواقعة بين خشبة المسرح وقاعة العرض. من بين العديد منها، سأتناول القليل منها الذى يتوافق مع مسار مشروعى. بدايةً، تُجادل إريكا فيشر–ليشته فى كتابها «القوة التحويلية للأداء: جماليات جديدة» بأن «الأداء يحدث حرفيًا بين الممثلين والمتفرجين، وحتى بين المتفرجين أنفسهم». ولعل إحدى الفرضيات الأساسية لمثل هذه التجربة هى

انهيار الثنائيات بين المسرح والآخر؛ أو انحلال تلك الحدود: «عندما تذوب التناقضات [بين المتفرجين والجمهور] فى بعضها البعض، ينصب اهتمامنا على الانتقال من حالة إلى أخرى. فتنفتح المساحة بين المتناقضات؛ وهكذا يصبح ما بينهما فئة مفضلة». وتشدد فيشر-ليشته على لحظات التجاوز والانتقال هذه - «تتحول الحدود إلى حدود وعتبة، لا تفصل بل تربط». وتُشبه هذه القدرة على الاتصال وبناء المجتمع فهم المشاهدة فى خطاب دراسات الأداء الحديثة، الذى يستبدل مفهوم «إما/أو» بمفهوم «الى جانب ذلك» الشامل.

باتباع منطق فيشر-ليشته، القائم على فكرة أن «التحول من موضوع فنى إلى حدث فنى، هو انهيار الثنائيات، وعلى رأسها ثنائية الذات والموضوع، أو فى حالة الأداء، المتفرج والممثل»، فإن انهيار الثنائيات يستلزم دعوةً لإمكانية أن تحول أو تتحول. وتتناول فيشر-ليشته فى حججها بمزيد من التفصيل «الاستقرار الإدراكى المتعدد» - وهى العملية التى تتميز بـ«تركيز متذبذب بين الجسد المحدد للممثل والشخصية المصورة»، بين «الحضور» و«التمثيل». وترى فيشر-ليشته أن الإمكانات التحويلية للأداء تتحقق من خلال التنظيم الذاتى، الذى يعمل فى مواجهة العمل الفنى الإبداعى المستقل، بطريقة غير مخططة وغير متوقعة. «إن تحول علاقة الذات بالموضوع يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالتغير فى العلاقة بين المادية والدلالية، وبين الدال والمدلول». ومع ذلك، فإن الجانب السلبى لهذه الطبيعة «المنظمة ذاتيًا» للحلقة الشاعرية الذاتية بين الدال والمدلول يكمن فى علاقتها الغامضة، وفى قدم جماليات السيميوطيقية. لذلك، لمتابعة اهتمام فيشر-ليشته بـ«التحول الأدائي» - أقترح اتباع ما تُعرّفه لورا كول بـ«التحول الفلسفي». وبناءً على ذلك، وكما سبق أن اقترحت، فإننى أعتمد على فكر جيل دولوز، ولاسيما الثلاثية المشتركة التى كتبها دولوز بالاشتراك مع فيليكس جواتارى، مما أدى إلى خلق منهجية متاحة يمكن استخدامها بنجاح عند مناقشة التحول فى مسرح الأداء المبتكر.

أودُّ، فى المقام الأول، أن أجادل بأن التحولات الأدائية لا تحدث عبر قوة متعالية، أو قوة خارجية حصرية، بل عبر البنية الكامنة للأداء وقدرته. إن تركيبة العروض المُصمّمة هى إلى حد كبير نتيجة نشاط جوهرى، أى أن العروض تُنشأ من الداخل، بالتعاون، وليس نتيجة أى سلطة خارجية. ومن ثم، فإن قدرتها على التأثير تعمل بشكل كامن أيضًا.

إن الوجود الداخلى، أى الحياة داخل العرض المسرحى وإدراكه، كما سأناقشه فى جميع أنحاء الكتاب، ملموس من خلال سلسلة من الدعوات التى تُثير القرب الافتراضى للأداء: ١) البنية المفتوحة المُصممة للأداء، مع وجود فجوات أو شقوق فى البنية تُتيح نفاذية الجدار الرابع المسرحى كمساحة للتأمل المتفرج لاستكشاف المنطقة شبه الدائرية بين الواقعى والتمثيلي؛ ٢) التمثيل غير المُصمم الذى يُبرز الحضور الحى للأجساد الحية على خشبة المسرح وفى قاعة العرض - «الحضور المُبدع» للمؤدين فى الحاضر؛ ٣) الحضور المُعترف به للجمهور؛ ٤) النهج المُبالغ فيه فى صناعة المسرح باستخدام عناصر مسرحية ميتافيزيقية مستوحاة من عناصر تُثير التعاطف (الفشل، والصمت، والجزئى، وغير المكتمل، والعينات، وجماليات التجميع). إن تأكيد فيلان السابق على عدم إمكانية إعادة إنتاج الحدث المسرحى وكونه تجربة أصيلة، متأصل فى ممارسات العديد من الفنانين البريطانيين البارزين فى مطلع الألفية، حيث تُعد فرقة فورسيد انترتينمنت واحدة من أكثر المجموعات إنتاجًا فى مهمة استكشاف إمكانيات التقارب بين العرض المسرحى، وإدراك المسرح، والحدود المسرحية.

فى عام ١٩٩٩، نشر تيم إيتشلز، مدير «فورسيد انترتينمنت»، كتابًا بعنوان «شذرات معينة: الأداء المعاصر وفرقة فورسيد انترتينمنت». تظهر على غلاف الكتاب، أسفل عنوانه بأحرف كبيرة، ثلاثة أسئلة: «ما العلاقة بين الأداء واللعب؟ بين الأداء والتكنولوجيا؟ بين الأداء والموت؟». والأهم من ذلك، يتناول السؤال الأول العلاقة الفنية بين الأداء والمسرح واللعب. ويتناول الثانى قضيةً آنيةً للغاية، وهى هيمنة الوسائط على المجتمع. أما الثالث، فيقترح قراءاتٍ طقسيةً للأداء كتجاربَ حديةٍ وعتبية. ومع ذلك، وكما هو الحال مع عمل إيتشلز فى « فورسيد انترتينمنت»، فبدلًا من تقديم إجاباتٍ على هذه الأسئلة، يُقدم الكتاب توضيحًا لأسلوب الاعتراف الشخصى بتكتيكات أداء المجموعة التى تتلاعب بالخيط الرفيع بين الحقيقة والايهام. كما أن غلاف الكتاب يُظهر أيضًا نهج الفرقة فى الأداء: فهو يُظهر صورة لكاثى نادين، إحدى أعضاء الفرقة الموسيقية، وهى تقف فى الستائر نصف المفتوحة فى بداية عرض «اللذة Pleasure « ١٩٩٧.

إن هذه المنطقة الهشة، وإن كانت تحويلية، والمنطقة الحدية «بين وبين» هى ما تلتزم الفرقة باستغلاله بشكل أساسى. يهدف هذا الكتاب إلى استكشاف شاعرية الحضور الداخلى لدى الفرقة، والتى، تحديدًا فى حالة فرقة «فورسيد انترتينمنت»، ترتبط بتفاعلها الدائم مع الواقعى والتمثيلى، والمدفوع بالحضور، «هنا والآن من أجلك الليلة». ستتناول الفصول التالية طبيعة لقاء الأجساد الحية على المسرح والأشخاص الأحياء فى قاعة المسرح، وموقف الفرقة من التمثيل الذى يقع «بين التظاهر والواقعى، بين المُتعمّد والمعروض والتصادفي». هذه الشاعرية، كما سيتم مناقشتها فى الفصول القادمة، فعّالة فى تحقيق رابط تعاطفى مع الجمهور.

تتحد عناصر التعاطف المُركّبة فى مشاريع





«فورسيد انترتينمنت» فى مجتمع مسرحى مُتعاطف، وهى ظاهرة يُطلق عليها آلان ريد اسم «آخر فضاء إنساني» – «مساحة تُسمى مجتمعًا فى طور التكوين [...] غرابة الإنسان [...] الإثارة وخيبات الأمل والمشاعر المُشبعة للحياة التى تُدرك حميمياتها وتفاعلها مع الآخرين». إن التجربة المُشاهدة لـ«إدراك حميميتها وتفاعلها مع الآخرين»، كما يُجادل ريد، تتحقق من خلال مزيج مُصمّم بعناية من الصمت والإخفاقات والأخطاء والهواية البسيطة والتقليدية.

من اللافت للنظر أن مثالًا مشابهًا يُقدّم أثناء مناقشة «عرض الضعف البشري» لأنيت بانكراتس مع كلاوس أولريش فيول، اللذين يُجسّدان تجربة الاحترام والتعاطف فى المسرح البريطانى المعاصر من خلال استخلاص أوجه تشابه مع «العروض العلنية للبابا يوحنا بولس الثانى للاحتضار قبيل وفاته عام ٢٠٠٥». اذ يُثير ضعف جسد البابا يوحنا بولس الثانى، وهو يؤدى عرضًا حيًا، فكرة «الملجأ البشرى الأخير» لريد، ويترك حتمًا تأثيرًا تحويليًا على الجمهور. إن «عرض الضعف البشري» الذى يكشف عن آثار الأصالة فى ضعف الجسد البشرى أو البنية الأدائية الهشة هو المكان الذى تتجلى فيه جوهر شاعرية «فورسيد انترتينمنت». إن قضايا الميلاد والموت والحدود التى استكشفها بانكراتس وفيول تتعمق بالفعل فى المستوى المسرحى الذى أبرزه هاينر مولر على نحو مماثل: «إن خصوصية المسرح لا تتمثل على وجه التحديد فى وجود الممثل الحى، بل فى وجود الشخص الذى يحتمل أن يموت». اذ تشير الشخصية التى يحتمل أن تموت إلى منطقة إدراك زوال الإنسانية التمثيلية والمتفرجة فى المسرح على حد سواء.

وهكذا، ينطلق المسار من استكشاف الأجساد الحقيقية فى الزمن الحقيقى ضمن سياق مسرحى، وهو ما يُعرّفه جيرى هافيلكا، من بين آخرين، بأنه الترابط غير القابل للتعريف [بين المسرح] والحياة الواقعية. وقد كان الترابط بين المسرح والحياة، الذى وصفه هافيلكا بأنه غير قابل للتعريف، أو لاحقًا بأنه تواصل حول التواصل، مُستذكرًا مقولة ويليام شكسبير الشهيرة «العالم كله مسرح»، محل اهتمام دائم لدى الفرقة. وعلى غرار هافيلكا، تتناول بيجى فيلان، فى مقدمة كتاب «شذرات معينة»، ببراعة «التزام فرقة فورسيد إنترتينمنت الطويل بتجاهل حدود معينة – لاسيما تلك المتعلقة بالأداء والحياة». فى الواقع، تستند تكتيكات أداء الفرقة إلى سيولة تلك الحدود، وتُثبت لمحة تاريخية موجزة عن أعمالهم بالحضور، ويطرح أهمية المفهوم الجذرى للحضور كعامل رئيسى فى الإمكانات التحويلية للأداء: «من خلال حضور المؤدى، يختبر المُشاهد المؤدى ونفسه كعقل مُتجسد فى عملية تحول مستمرة – فهو يُدرك الطاقة المُتداولة كطاقة تحويلية وحيوية». وعلى نحو مماثل، فإن الإمكانات التحويلية للأداء، وعمليات التحول، والترابط بين المشاهد والفعل، هى أساس مفاهيم جيل دولوز عن الملكية – «الوجود»، وكذلك المفاهيم المنسوبة الى دولوز وجواتارى عن الجذمور، وإزالة الإقليم، والتحول، وفى نهاية المطاف، الوجود الداخلى. الميل المذكور لاستغلال حدود «التداخل الجذري»، مما يُتيح بالتالى تجربةً حديةً ذات إمكانية للتحول. فأثناء مناقشة التداخل الجذرى، كما هو موضح فى كتاب «القوة التحويلية للأداء»، يُسلط فيشر-ليشته الضوء على أهمية الوعى المُعزز.

الهوامش

❖ هذا المقال هو الفصل الأول من كتاب «أداء الحضور – فرقة فورسيد انترتينمنت». صادر عن دار دوجروتر عام ٢٠٢١

❖ جان سوك أكاديمى ومؤلف ورئيس قسم اللغة الإنجليزية وآدابها فى كلية التربية بجامعة هراديك كرالوف فى جمهورية التشيك.

التفاصيل المجهولة لبدايات الفرقة القومية

ميزانية الفرقة أمام مجلس النواب



هل أدت الفرقة القومية خدمات فنية لمصر

تعادل الـ١٥ ألفا من الجنيهات التى انفقت عليها فى العام الماضى؟

ولماذا لا يقام العدل بين الفرق التمثيلية جميعا ؟

رئيس تحرير الصباح

وبعد فقد طالعتمونا فى العدد الماضى بقلم حضرة بأن الفرقة القومية قد استشعرت بين حضرات النواب المحترمين رأيا يحدو بهم الى اثارة موضوع اعتماد السنة الماضية لهذه الفرقة — وقدره خمسة عشر الفا من الجنيهات — والعمل على انقاصه الى ما يقرب من الثلث . فاردت أن أعرض على حضراتهم صورة من جهودها فى خلال عامها الاول ، فأقامت لهم حفلة مسرح حديقة الأزبكية المعروفة التى مثلت فيها رواية «تاجر البندقية» . وأرجو أن توسعوا صدر صحيفتكم الغراء لبضع ملاحظات عنت لى — لا فى جانب الفرقة ولا مناهضة لها — وانما هى ملاحظات بريئة أسجلها بعيدا عن كل غاية .

ليس فى وسع منكر أن ينكر الجهد الذى بذلته الفرقة القومية حتى الآن ، ولا أن يتحدى الفكرة النبيلة التى قامت عليها هذه الفرقة

جاءت الفرقة فى ظروف عصيبة ، أضرب فيها الاستاذ يوسف وهبى — صاحب المسرح الأدبى الفريد فى البلد — عن الاشتغال ، وسرّح ممثلاته وممثليه ، فراحوا يضربون فى الأرض جائعين يطالبون بالرغيف ، ولم يبق فى البلد مسرح أدبى واحد . قد برهن الممثلون — والممثلات طبعًا — على أنهم لا يصلحون للقيام بأعباء فرقة بذاتهم وسجلت عليهم ذلك مهزلة «اتحاد الممثلين» . ولم تر الحكومة بُدًا من تكوين الفرقة القومية وإسنادها إلى الرجل العف الأستاذ الكبير خليل مطران ليطهر الجو ويسهل العيش ويعلى كلمة الفن واللغة .. إنه لجميل أن تجمع الفرقة القومية أساطين التمثيل والإخراج فوق خشبة واحدة! ومثل هذه المجموعة ، بمثل هذا الاعتماد الضخم والمكان الفخم والرعاية الكبرى ، تستطيع أن تخرج لنا شيئًا عظيمًا ، فهل أخرجت الفرقة؟ وإن كانت ، فهل يوازى عملها الآلاف المؤلفة التى أنفقت فى سبيلها؟! لقد ذكرتم أن كثيرين من حضرات النواب استكثروا هذا الاعتماد الضخم — قبل أن يشهدوا حفلة الأزبكية — وأنهم ظلوا على رأيهم هذا بعد شهود حفلة الأزبكية . وهذه النظرة التى ترى بها الأمة — فى شخص نوابها — جهود الفرقة القومية لا تُخطئ .. حقيقة أننا شهدنا على مسرح الفرقة ممثلا مرضيا فى كثير من الأحيان ولكن هل قضى علينا أن نظل طول العمر عالة على المسرح الأجنبى نسرق منه ونُعرب؟! وكيف نستبيح أن نسميها فرقة قومية وهى لم تُخرج رواية قومية واحدة؟! وهل يجوز أن ننفق خمسة عشر ألفًا فى سبيل روايات كلاسيكية أبلتها مسارح الشرق والغرب ، وحفظها الناس عن ظهر قلب؟ وهل يجوز أن تُحشد الجهود كلها فى فرقة واحدة ، يزعم كل من أعضائها أنه البطل وحده ، ولا يعترف أحدهم بأنه أقلّ من الفتى الأول «الجون بريمييه» حتى ذوى اللحى؟ إن نواحى النقص الأخلاقى والفنى تغمر كيان الفرقة القومية . وأول هذه النقائص خلو الفرقة من المسرح المحلى والقصة المسرحية المصرية . فقد انصرم عام من عمر الفرقة ، وهى تقدم لنا الرواية الأجنبية الأسبوع بعد الأسبوع ، لا لنقص فى التأليف والمقدرة على الابتكار عند أقلام نابهينا من

مقالة الناقد القديم بمجلة الصباح



د. سيد علي إسماعيل

مثلت الفرقة القومية مسرحية «تاجر البندقية» أمام مجلس الوزراء ونواب مجلسى الشيوخ والنواب من أجل إقناعهم بأحقيتها فى الميزانية الجديدة، ولكنها بكل أسف استشعرت أن النواب يرغبون فى إنقاص ميزانيتها السابقة - وقدرها ١٥٠٠٠ ج - بمقدار الثُلث! فقام «النقد القديم» - هكذا وقع على كتاباته - باستغلال الموقف ونشر مقالة فى مجلة «الصباح» عنوانها «هل أدت الفرقة القومية خدمات فنية لمصر تعادل الـ١٥ ألفًا من الجنيهات التى انفقت عليها فى العام الماضى؟ ولماذا لا يُقام العدل بين الفرق التمثيلية جميعًا؟»، وقد بدأها بمقدمة، قال فيها:

إلى رئيس تحرير الصباح وبعد .. فقد طالعتمونا سابقًا بأن الفرقة القومية قد استشعرت بين حضرات النواب المحترمين رأيًا يحدو بهم إلى إثارة موضوع اعتماد السنة الماضية لهذه الفرقة - وقدره خمسة عشر ألفًا من الجنيهات - والعمل على إنقاصه إلى ما يقرب من الثلث. فأرادت أن تعرض على حضراتهم صورة من جهودها فى خلال عامها الأول، فأقامت لهم حفلة مسرح حديقة الأزبكية المعروفة التى مثلت فيها رواية «تاجر البندقية». وأرجو أن توسعوا صدر صحيفتكم الغراء لبضع ملاحظات عنت لى - لا فى جانب الفرقة ولا مناهضة لها - وإنما هى ملاحظات بريئة أسجلها بعيدًا عن كل غاية.

وبدأ الناقد فى سرد ملاحظاته، قائلًا: ليس فى وسع منكر أن ينكر الجهد الذى بذلته الفرقة القومية حتى الآن؛ ولا أن يتحدى الفكرة النبيلة التى قامت عليها هذه الفرقة! لقد جاءت الفرقة فى ظروف عصيبة، أضرب فيها الأستاذ يوسف وهبى - صاحب

المؤلفين، ولكن الغايات – قاتلها الله – قاسية على المسرح المصرى وكأن كل من حباه الله نعمة مركز طيب فى وزارة المعارف يفرض على الفرقة القومية فرضًا أن تقبل منه رواية، أو مؤلفة مع خلوها من الروح المصرية، ليقبض هو مائة أو أكثر، وليموت المسرح المصرى الصحيح ومن حقنا أن نسمى عام الفرقة المنصرم – من حيث الرواية – بعام موظفى المعارف. وإليك ناحية أخرى من نواحى النقص الهوى.. الهوى والشباب. بل والشيوخ أيضًا بين جدران الفرقة الحكومية! حسبك أن ترى كل ممثل أو مخرج يتخير لنفسه من صغيرات الكومبارس خليلة حتى، أصبحوا أزواجًا كأنهم فى سفينة نوح! فهناك ممثل أو مخرج يأبى إلا أن يكون لخليلته الناشئة – بعض الأدوار الهامة – غير مراع للفن حرمة ولا للفرقة كرامة! وهناك ممثل أو مخرج يأتى بخليلة له من الطريق إلى خشبة المسرح دون أن تكون له صلة بها، ويزج بها كهاوية، وإنما هو يزج بالفن إلى الهاوية. وهناك ممثل أو مخرج يأبى أن تُفصل خليلته من الفرقة، ويهدد بالاستقالة إذا هى فُصلت كأنما هذه الفرقة التى تنفق عليها الأمة من دمها، ضيعة ورثها عن أجداده. وهناك ممثل أو مخرج يستبيح لنفسه أن يُزوّر فى دفاتر الغياب والحضور من أجل خليلته! وهناك ممثل يصفع خليلته وتصفعه خليلته، ويتشاتمان ويتلاكمان فى المسرح كما لو كانا فى عش غرام؟ هذه أمور شخصية وقد تحدث لكل إنسان، ولكن أن تحدث فى مكان العمل أو الرزق ولا تُراعى للفن وللحكومة المشرفة على الفن وللأمة المنفقة فى سبيل الفن حرمة، فإن لهذه الأمور الشخصية أسوأ الأثر على المسرح وهكذا ينقلب الجد هزلًا وعبثًا! معذرة، فلا أرمى بذلك إلى غاية، وإنما أريد أن أنبه – كفرد من أفراد الأمة التى دفعت هذه الخمسة عشر ألفًا من الجنيهات ولى منها نصيب – أن جنيهًا حرام فى مثل هؤلاء أو فى بعض هؤلاء. بل هب هذه الفرقة جادة، عاملة على إعلاء شأن الفن، لا أثر للشهوات والصغائر فيها، إن خمسة عشر ألفًا من الجنيهات ما زالت توزع توزيعًا غير عادل. فى البلد فرق كثيرة تجاهد فى سبيل الفن ذاته، فيها يوسف وهبى، وفيها فاطمة رشدى وفيها نجيب الريحانى، وفيها على الكسار وفيها الشركات السينمائية المصرية وهؤلاء جميعًا يناصرون الرواية المصرية والقلم المصرى، وعندى إنه من هذه الوجهة أولى ألف مرة بالإعانة من الفرقة القومية. قيل إنهم جمعوا الممثلين وآووهم فى الفرقة القومية، كيف كان ذلك؟ وما هؤلاء الذين يملأون الفرق الأخرى؟ وما هؤلاء الذين يملأون المقاهى فى انتظار الرغيف أليسوا ممثلين وممثلات؟ أبسط قواعد العدل تقضى بأن ينفق بعض هذا الاعتماد الطائل فى مرافق البلد الحيوية كإصلاح حال الفلاح والمشاريع التعليمية والصحية، وتوزع البقية الباقية من الاعتماد – ولتكن خمسة آلاف – على خمس فرق تفرض عليها الحكومة نوعًا من الرقابة التى تكفل تقدم الفن، وبهذا تخدم الفن ورجاله ونساءه قسمة عادلة، وتشجع الأفلام المصرية والمسرح المحلى ونزيد أجر المبرز ونخفض أجر اللاهى، وفى هذا – لا فى اتخاذ الخليلات – فليتنافس المتنافسون. وإذا كانت المسألة مسألة اللغة، فمن المستطاع أن نكلف يوسف وهبى أو فاطمة رشدى – وقد قاما من قبل بإخراج روايات أمير الشعراء العربية العالية – أن يخرجا عددًا معينًا من الروايات العربية الصحيحة كل عام. ومن السهل أن نحمل الريحانى والكسار



الملاهى والمسارح

الاعانة المالية المخصصة بالميزانية للفرقة القومية

هل يؤخذ ثلث قيمتها لاعانة الموسيقيين ؟

كنا قد أشرنا ضمن كلامنا عن الفرقة القومية فى عدد مضى من الصباح إلى أن بعض حضرات النواب المحترمين اعترضوا عند عرض ميزانية وزارة المعارف فى البرلمان أن يعارضوا فى منح مبلغ خمسة عشر الفا من الجنيهات للفرقة القومية فى العام الجديد كما منحت مثل هذا المبلغ فى العام الماضى وذلك لان الفرقة لم تنتج فى العام الماضى انتاجا يتعادل مع مبلغ الخمسة عشر الفا من الجنيهات كما انها لم تمثل روايات أو تظهر أشخاصا أو تؤدى أعمالا فنية خارقة للعادة تمتاز بها على الفرق الاخرى حتى يخصص لها هذا المبلغ — وعلى أثر اشارتنا هذه لاحظ بعض المسئولين عن الفرقة القومية أن من الاوفق الاتصال بحضرات النواب واقناعهم بان الفرقة ستكون فى العام الثانى أكثر انتاجا وأدق نظاما. ثم أقيمت حفلة تياترو الازبكية التى دعى اليها النواب ومثلت بها الفرقة احدى رواياتها وكان غرض الذين فكروا فى اقامتها اقناع حضرات النواب باهلية الفرقة القومية وأحقيتها للمبلغ المقرر لها فى الميزانية غير أن فريقا من حضرات النواب الذين حضروا الحفلة المشار اليها ولم يكن فى نيتهم المعارضة من قبل فى الاعتماد المخصص للفرقة انضموا فى الرأى بعد شهود حفلة الفرقة الى زملائهم النواب الذين اعتزموا المعارضة فى المبلغ المخصص للفرقة — بل وانصرف أحد حضرات الشيوخ قبل نهاية الحفلة وأراد بانصرافه أن يعبر عن رأيه فى الفرقة وعلى ما اعتزمه نحوها.

كل هذا أشرنا اليه فى وقته باعداد الصباح الماضية ولفتنا اليه المسئولين عن الفرقة القومية حتى يضاعفوا سعيهم هنا وهناك فيبقى للفرقة الاعتماد المخصص لها أو أكثره فتتمكن من استئناف عملها لخدمة الفن وقد كان المسئولون عن الفرقة عند حسن ظننا فنشطوا فى المقابلات والمفاوضات واعطاء التعهدات الشفهية الودية على أن الفرقة ستحقق الغرض من وجودها وأخيراً كانت النتيجة على ما وصل الينا أن اللجنة المالية بمجلس النواب قررت الاكتفاء بتنزيل المبلغ المخصص للصرف على الفرقة القومية من خمسة عشر الف جنيه الى عشرة آلاف وتخصيص الخمسة الاف التى ستؤخذ من اعانة الفرقة القومية لاعانة الموسيقيين وانهاض الموسيقى اجابة للالتماسات التى تقدم بها الموسيقيون وعلى رأسهم الاستاذ محمد عبدالوهاب الى صاحب الدولة الرئيس الجليل مصطفى النحاس باشا رئيس مجلس الوزراء.

وسمعنا أن اللجنة المالية لمجلس النواب قدرت ملاحظات الصباح عن الفرقة قدرها فاشترطت لمنح العشرة الالف جنيه للفرقة القومية أن تخرج الفرقة روايات مصرية أو ممصرة وتؤدى على العموم أعمالا فنية تتعادل مع هذا المبلغ — كما سمعنا أن حضرات النواب الذين كان فى نيتهم المعارضة اكتفوا بتقرير اللجنة المالية تنزيل المبلغ المخصص للانفاق على الفرقة من خمسة عشر الفا إلى عشرة الاف جنيه واعتزموا الموافقة على منح العشرة الاف جنيه للفرقة هذا العام.

وكلنا رجاء أن تحقق الفرقة فى موسمها المالى آمالنا وآمال الجميع حتى يزاد الاعتماد المخصص لها فى ميزانية العام القادم ولا يحتج أحد على تقصيرها أو على قلة انتاجها ويطالب بتخفيض اعانتها كما حصل فى هذا العام.

مقالة أخرى بمجلة الصباح

على إخراج روايات لموليير أو ساشا جيترى أو جورج كورتيلين أو غيرهم من الكُتاب الكوميديين المرحين، أو روايات كوميدية مصرية ذات مغزى سام كهؤلاء الفرنسيين، بلغة عربية مبسطة كل التبسيط بحيث لا تحتاج إلى قواميس الفرقة القومية، فى حين أنها تترفع عن بذاءات روض الفرج. كل هذا سهل، وهذه هى الخدمة الصحيحة للفن، أما أن ينفرد مسرح واحد فى البلد يعمل شهرين ويمثل ثلاث أو أربع روايات بخسمة عشر ألفًا من الجنيهات والشعب جوعان؛ والممثلون أكثرهم جائع، فهذا ليس من العدل ولا من الفن فى شيء.

واختتم الناقد القديم مقالته، قائلًا: «هذه كلمة بدت لنا فى صدر أى حضرات النواب المحترمين، ونأمل أن تنير لهم السبيل بعض الشىء عند طرح الميزانية أمام حضراتهم والسلام».

كانت من نتيجة هذه المقالة وغيرها، انتشار أقوال – نشرتها مجلة «الصباح» – بأن اللجنة المالية بمجلس النواب قررت الاكتفاء بخفض المبلغ المخصص للصرف على الفرقة القومية من خمسة عشر ألف جنيه إلى عشرة آلاف، وتخصيص الخمسة آلاف التى ستؤخذ من إعانة الفرقة القومية لإعانة الموسيقيين وإنهاض الموسيقى إجابة للملتمسات التى تقدم بها الموسيقيون وعلى رأسهم الأستاذ محمد عبدالوهاب إلى صاحب الدولة الرئيس الجليل «مصطفى النحاس باشا» رئيس مجلس الوزراء. وسمعنا أن اللجنة المالية لمجلس النواب قدرت ملاحظات «مجلة الصباح» عن الفرقة قدرها فاشترطت لمنح العشرة آلاف جنيه للفرقة القومية أن تخرج الفرقة روايات مصرية أو مُمصرة وتؤدى على العموم أعمالاً فنية تتعادل مع هذا المبلغ. كما سمعنا أن حضرات النواب الذين كان فى نيتهم المعارضة اكتفوا بتقرير اللجنة المالية تنزيل المبلغ المخصص للإنفاق على الفرقة من خمسة عشر ألفًا إلى عشرة آلاف جنيه واعتزموا الموافقة على منح العشرة آلاف جنيه للفرقة هذا العام. وكلنا رجاء أن تحقق الفرقة فى موسمها الحالى آمالنا وآمال الجميع حتى يزاد الاعتماد المخصص لها فى ميزانية العام المقبل، ولا يحتج أحد على تقصيرها أو على قلة إنتاجها، ويُطالب بتخفيض إعانتها كما حصل فى هذا العام.

لم يمر موضوع الميزانية مرور الكرام، بل إن مقالات الصحافة نبهت المسئولين إلى ضرورة إقناع النواب بالخدمات الأدبية والفنية المنتظرة من الفرقة القومية! فما كادت تُعرض ميزانية وزارة المعارف ويصل حضرات النواب فى بحثهم إلى المبلغ المخصص للفرقة القومية — وهو عشرة آلاف – حتى احتج حضرة النائب «محمد قرنى بك» على تخصيص هذا المبلغ للفرقة وقال إن الفرقة القومية لم تخدم التمثيل أكثر مما تخدمه الفرق



محمد عبد الوهاب

الأهلية. وقال النائب «عبد الرحمن أبو النصر» فى صدد احتجاجه: لماذا أسموها الفرقة القومية وهى أبعد ما تكون عن القومية؟ غير أن حضرة صاحب العزة «محمد العشماوى بك» وكيل وزارة المعارف كان قد استعد لمثل هذا الموقف ومقابلة هذه المعارضة، فأخذ إذنا بالرد على حضرات النواب وقال فى معرض رده أو دفاعه عن الفرقة القومية إنها نواة للخطة التى اقترحتها البرلمانات السابقة وخطبة العرش عند افتتاح البرلمان الحالى لخدمة الثقافة وترقية التمثيل. ثم قال إن جزءًا ضئيلًا من الاعتماد مُخصص لمرتبات الممثلين، والواقع أنه لا يتقاضى مرتبًا شهريًا قدره ثلاثون جنيها إلا «ممثل واحد» ذو شهرة عالمية من مدة طويلة، وهو الأستاذ «جورج أبيض».. لقد أرضيت ضميرى نحو فن أعمل له وسأعيش له.

ثم تكلم عن واجب وزارة المعارف حيال صناعة السينما فى مصر فقال: لقد كان المسرح المصرى على وشك أن يُقضى عليه ثم عنيت به وزارة المعارف فوجدنا أمامنا الفرقة القومية والآن أن إنتاجنا السينمائى أصبح كثيرًا جدًا وكل شخص يظن أن فيلمه ناجح جدًا وكل صاحب فيلم يربح مائة جنيه أو مئات من فيلمه يظن إنه نجح وانتهى ويعمل لإخراج فيلم آخر من هذا نعرف أن صاحب الفيلم هو الذى استفاد ولكن الفن السينمائى لم يستفد من هذا الإنتاج مطلقًا. وأعرف من هذا أن السينما أصبحت تجارة ولم تعد فنًا فى مصر، فساعة نجد رواية ناجحة يقبل عليها الجمهور ولكنها من الناحية الفنية لا شيء. وساعات نرى رواية فنية للغاية ولكن الجمهور لا يقبل عليها فماذا نعمل أمام هذا؟ المخرج يضع كل همه فى إنجاح الفيلم بأى شكل وليس عليه رقيب غير أصحاب الفيلم فإذا أنتج وربح كان هذا هو المرغوب والمراد وعدّ فيلمه ناجحًا فالذى أرجوه الآن من وزارة المعارف (لا فلوس ولا حاجة) ولكن شبه تقدير فكلنا قرأنا عن مؤتمر السينما الدولى واهتمام الأمم كلها، فلماذا لا نعمل شبه هذا المؤتمر ويكون مقصورًا على أفلامنا فتتكون لجنة وتوزع ميداليات على الأفلام الناجحة كل عام؟ ألا يدفع هذا كل مخرج للجهاد ليحصل على الميدالية فيكون قد أرضى واجبه من الناحيتين الناحية المادية لصاحب الفيلم والناحية الفنية لنفسه؟ إن صناعة السينما بمثل هذا تتقدم والشركات السينمائية المصرية التى تخرج الآن بعض «الخزعبلات» تمتنع عن تقديم خزعبلاتها فإذا راقت هذه الفكرة لدى وزارة المعارف وتكونت لجنة أرجو أن تكون هى اللجنة المنشودة التى تحقق الغرض الأسمى وتؤدى واجبها للفيلم الثانى للآنسة «أم كلثوم».

جدير بالذكر أن الصحف – فى هذه الفترة – أشارت إلى أن وزير المعارف وافق على إعارة ممثلى وممثلات الفرقة القومية للشركات السينمائية المحترمة وأن أول شركة سينمائية ستتفق مع بعض ممثلى وممثلات الفرقة القومية للتمثيل معها تنفيذًا لهذا القرار هى الشركة التى تكونت من حضرات الأستاذ عبد الله فكرى أباظه والوجيه المعروف محمد شتا والأستاذ عبدالحليم محمود لإخراج الفيلم الثانى للآنسة أم كلثوم. علمًا بأن الأستاذ أحمد بدرخان مخرج الفيلم انتهى من اختيار الممثلين الذين سيُسند إليهم أدوار الفيلم وبينهم الأساتذة زكى طليمات وأدمون تويما وفؤاد شفيق وكلهم من الفرقة القومية والأستاذ أستيفان روستى والسيدة فردوس محمد من خارج الفرقة القومية. وربما وقع الاختيار على غيرهم أيضًا وقد بدأت إدارة الفيلم فى التعاقد معهم والفيلم عصرى وستغنى به الآنسة أم كلثوم سبع قطع من نظم الأستاذ أحمد رامى وتلحين الأستاذين محمد القصبجى ورياض السنباطى وتظهر فيه فرقة موسيقية مكونة من عشرين عازفًا برئاسة الأستاذ عزيز صادق. ووافقت إدارة الفيلم على رأى الأستاذ أحمد بدرخان فى استعارة الشابين النابغين الأستاذين قاسم وجدى وجمال مدكور من إدارة أستديو مصر للمعاونة فى أعمال فيلم الآنسة أم كلثوم إلى أن يتم إخراجه وقد وافقت إدارة الأستديو على هذه الإعارة بشروط خاصة وستكون كل أعمال الفيلم فى أستديو مصر.