# مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
اللواء خالد اللبان

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الثامنة عشرة | العدد 951 | الإثنين 17 نوفمبر 2025

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة


نقد الأداء المسرحي..
الكتابة الحية كإبداع
فينومينولوجى

## المسرح الجامعى يعيش على الحماس ويختنق بنقص الدعم والتجهيز والتخطيط

# وزير الثقافة ومحافظ الإسكندرية

## يفتتحان المبنى الجديد لأكاديمية الفنون «فرع الإسكندرية»

افتتح الدكتور أحمد فؤاد هَنو، وزير الثقافة، والفريق أحمد خالد حسن سعيد، محافظ الإسكندرية، أكاديمية الفنون "فرع الإسكندرية"، وذلك بعد الانتهاء من أعمال الإنشاء بالمبنى الجديد، وذلك بحضور الدكتورة غادة جبارة، رئيسة أكاديمية الفنون، ومسؤولي جهاز مشروعات الخدمة الوطنية - الشركة المنفذة للمشروع - كما كرّما كذلك عددًا من خريجي معهد الفنون المسرحية، قسمي: التمثيل والإخراج، والديكور المسرحي دفعة ٢٠٢٤/٢٠٢٥.

وعقب إزاحة الستار، تفقد الوزير المبنى المُقام على مساحة ٦٠٠ متر مربع، ويتكون من ١٠ طوابق - أرضي و٩ أدوار - ويضم ٢٨ فصلًا دراسيًا لتدريس الموسيقى العربية والموسيقى الكونسرفتوار، و٣ قاعات كبرى مخصصة للأوركسترا والعزف الجماعي، إضافة إلى ٨ قاعات متنوعة المساحة لتدريس فنون الرقص والباليه، و١٥ فصلًا متعدد الأغراض لخدمة معاهد الفنون المسرحية والسينما والنقد الفني والفنون الشعبية وغيرها من التخصصات النظرية.

كما يشمل المبنى ٨ قاعات للبروفات والتدريبات، وقاعة مسرح «Black Box» متعددة الاستخدامات تتسع لـ١٠٠ متفرج، وقاعة سينما احترافية بالسعة ذاتها، فضلًا عن بلاتو للتصوير، وورشة متكاملة لتصنيع الديكور المسرحي والسينمائي، إلى جانب ١٥ فراغًا إداريًا، ومكتبة مركزية، وقاعة للندوات ومناقشة الرسائل العلمية، واستديو صوت، و٥ مراسم لتدريس تصميم الديكور والرسوم المتحركة، مع تخصيص طابق مكوّن من ١٢ غرفة بالإضافة إلى مطعم وكافيتيريا لإقامة أعضاء هيئة التدريس والخبراء والوفود الفنية، مع توفير أماكن خاصة لاستراحة الطلاب، ويتميز المبنى بأحدث مواصفات الأمان ومعايير الحماية المدنية والخدمات.

واستهل الدكتور أحمد فؤاد هنو، وزير الثقافة، كلمته بدعوة الحضور للوقوف دقيقة حداد على ضحايا الحادث الأليم الذي تعرّض له طلاب محافظة أسوان أثناء عودتهم من فعاليات أسبوع "أهل مصر" بالإسماعيلية.

وقال وزير الثقافة: "إن افتتاح هذا الفرع هو ترجمة مباشرة لرؤية الدولة المصرية في نشر الثقافة والتعليم المتخصص في جميع ربوع الوطن، وإتاحة الفرصة لكل موهوب ليطور مهاراته وفق استراتيجية تؤمن بأن لكل موهوب حقًا أصيلًا في أن تُحتضن موهبته لتزدهر، وأن يحظى أبناء الوطن جميعًا - دون استثناء - بالاهتمام والرعاية، وليس أبناء العاصمة فحسب. لقد جاء هذا المبنى ليكون إضافة حقيقية للبنية الثقافية والتعليمية، بما يضمّه من قاعات للتدريس والبروفات، ومسرح، وقاعات سينما، وورش للديكور، واستديوهات للصوت، وفصول للباليه والموسيقى والسينما والمسرح، كل ذلك ضمن منظومة حديثة تستوفي معايير الجودة والاعتماد الأكاديمي، وهو إنجاز يُحسب لأكاديمية الفنون ولفريقها المخلص".

مؤكدًا استمرار دعم الوزارة لكل مشروع يحمي الموهبة ويمنحها فرصة النمو والازدهار، فالعقول المبدعة هي الثروة الحقيقية التي تصنع هوية الوطن وترسم مستقبله.

كما وجّه وزير الثقافة الشكر إلى الفريق أحمد خالد حسن سعيد، محافظ الإسكندرية، على دعمه المستمر لهذا المشروع الحيوي، وإلى الدكتورة غادة جبارة، رئيسة أكاديمية الفنون، على جهودها في تطوير الأكاديمية وبرامجها، كما تقدم بالشكر لكل من أشرف على وحدة الأكاديمية بالإسكندرية وعمداء المعاهد، وأعضاء هيئة التدريس الذين أسهموا بخبراتهم وجهودهم في هذا الكيان الجديد، وكذلك لكل مهندس وفنان وعامل شارك في تنفيذ هذا المبنى وإظهاره بهذه الصورة المشرفة.

وقال وزير الثقافة موجهًا كلماته إلى أبناء الأكاديمية: "أمامكم اليوم مساحة واسعة للإبداع، وطريق جديد يحمل آمالكم وطموحاتكم، فهذه الأكاديمية بيتكم؛ هنا تتعلمون وتجرّبون وتنجحون، هنا تُصنع المواهب التي ستمثل مصر في المستقبل، فحافظوا على هذا المكان، واجعلوه منصة للإبداع والابتكار، ورسالة للفن الراقي".

كما دعا وزير الثقافة كل الموهوبين في مصر والشرق الأوسط للانضمام إلى أكاديمية الفنون والاستفادة مما تقدمه من فرص حقيقية للتعليم والتدريب وصقل الموهبة.

وقال الفريق أحمد خالد حسن سعيد، محافظ الإسكندرية: "إن افتتاح فرع أكاديمية الفنون بالإسكندرية يُمثل إضافة حقيقية للبنية الثقافية والتعليمية بالمحافظة، ويؤكد اهتمام الدولة بتعزيز دور الإسكندرية كمركز للفنون والإبداع، حيث إن وجود هذا الصرح الأكاديمي المتخصص سيمنح أبناء المحافظة فرصة ذهبية للحصول على تعليم متخصص رفيع المستوى داخل مدينتهم دون الحاجة للانتقال إلى القاهرة. فإن هذا المشروع سيُساهم في إعادة تشكيل الخريطة الفنية في الإسكندرية، وسيمنح أبناءها منصة أكاديمية رصينة تُعيد للمدينة مكانتها الطبيعية كإحدى أهم مراكز الفنون في مصر والمنطقة".

وثمّن محافظ الإسكندرية جهود وزارة الثقافة وأكاديمية الفنون في بناء هذا الصرح العريق، وثمّن كذلك فكرة إطلاق أسماء رموز الفن والثقافة المصريين على قاعات الأكاديمية المتعددة بما يُجسد احتفاء الدولة برموزها وأبنائها المبدعين في المجالات الثقافية والفنية وغيرها.

وأكد محافظ الإسكندرية أن المبنى الجديد بما يتضمنه من إمكانات حديثة يعكس رؤية الدولة في تطوير التعليم ونشر الثقافة والفنون وإتاحة الفرص المتكافئة للشباب، وأن الدولة تمضي بخطوات ثابتة نحو دعم البنية الثقافية في المحافظات، وأن ما نشهده اليوم هو نموذج واضح لتوجيهات القيادة السياسية بضرورة تعزيز الخدمات التعليمية والفنية خارج نطاق العاصمة.

وأوضح محافظ الإسكندرية أن المحافظة تضع دعم الفنون والثقافة في مقدمة أولوياتها لما تمثله من قوة ناعمة تُساهم في تشكيل الوعي وبناء الإنسان، موجّهًا الشكر لوزارة الثقافة وأكاديمية الفنون على الجهد المبذول في خروج المشروع بهذه الصورة المشرّفة، مشيرًا إلى أن الإسكندرية كانت وما زالت مدينة قادرة بطبيعتها على استقبال المشروعات الإبداعية الكبرى لما تمتلكه من تاريخ ثقافي عريق وطاقات شبابية تستحق الاستثمار فيها، كما أن وجود كيان أكاديمي بهذا الحجم داخل المحافظة يفتح آفاقًا واسعة أمام شباب الإسكندرية الذين يمتلكون مواهب فنية واعدة، ويتيح لهم بيئة تعليمية متخصصة تُصقل مهاراتهم وتمنحهم فرصًا أكبر للانطلاق نحو الاحتراف.

وقالت الدكتورة غادة جبارة: "يضم هذا الصرح العظيم في جنباته مجموعة من معاهدنا العريقة، ليكون قبلة للطلاب الموهوبين في الإسكندرية والمحافظات المجاورة، وليوفر لهم بيئة فنية راقية تساهم في تنمية الموهبة وصقل الخبرة. والإسكندرية، التي كانت على الدوام مرسى الثقافة العالمية، تستحق اليوم أن يكون لديها هذا المركز الأكاديمي المتخصص الذي يثري الساحة الغنائية والموسيقية بعقول وقلوب شابة مدربة ومؤهلة".

ووجّهت الشكر إلى وزير الثقافة ومحافظ الإسكندرية على دعمهما المستمر لافتتاح الأكاديمية، مثمنة دعم الدولة اللامحدود للحركة التنويرية، والشراكة الفاعلة مع المحافظة لمد جسور الفن والمعرفة.

وتضمّن حفل الافتتاح - الذي أخرجه الفنان إسلام علي - عرض فيلم تسجيلي عن مراحل المشروع ومشتملاته، بالإضافة إلى عدد من العروض الفنية لطلاب الأكاديمية، حيث الباليه، والغناء، والعزف الموسيقي، والمسرح، والسينما، وحرفية الممثل، وغيرها، والتي جسدت جميعها المستوى المتميز لطلاب الأكاديمية ومدى ما يتمتعون به من مواهب واعدة على الصعيدين الإبداعي والأكاديمي

# مهرجان القاهرة الدولى للطفل العربى

## يختتم دورته الثالثة ويكرم نخبة من الفنانين والمسرحيين

اختتمت مهرجان القاهرة الدولي للطفل العربي، برئاسة الدكتورة داليا همام، دورته الثالثة، الأسبوع الماضي، وأقيم حفل الختام على مسرح نهاد صليحة، بحضور العديد من الأساتذة والأكاديميين من وزارة التربية والتعليم وأكاديمية الفنون ومن وزارة الثقافة في مقدمتهم الفنان أحمد الشافعي، رئيس الإدارة المركزية للشئون الفنية بالهيئة العامة لقصور الثقافة، المخرج محسن رزق، وغيرهم.

وقدم بالحفل استعراضًا مميزًا لفرقة ٢٣ يوليو بالمحلة الكبرى، بالهيئة العامة لقصور الثقافة تحت إشراف المخرج محمد صابر، وإخراج عبد الرحمن سالم، وكلمات الدكتور مسعود شومان، واستعراضات عمر البدري وفريدة المصري، وقدم الاستعراض إهداءً لأطفال غزة الأبطال.

وتلا ذلك عرض فيلم قصير توثيقي لفعاليات وأنشطة الدورة الثالثة من المهرجان.

وفي كلمتها عبرت الدكتورة داليا همام رئيس ومؤسس المهرجان عن سعادتها البالغة بالمهرجان، مؤكدةً أنها أيضًا سعيدة بحفل الختام، وموجهة الشكر لجميع المشاركين، والـورش، واللجان، لما بذلوه من جهد كبير خلال فترة شهدت العديد من التحديات وأضافت أن النجاح لا يتحقق إلا بالصبر، موصية الأطفال بالتمسك بهذه القيمة.

وقدمت «هـمام» شكرها العميق للثقافة الجماهيرية، والمدارس، والبيت الفني، ولكل دولة شاركت في فعاليات المهرجان، مشددة على أن الجميع أثبتوا أنهم قادرون على مواجهة أي صعوبة، وأوضحت أن الدكتورة غادة جبارة كانت ترغب بشدة في الحضور، إلا أن افتتاح معهد الفنون المسرحية بالإسكندرية حال دون مشاركتها، واختتمت كلمتها متمنية أن يحظى حفل الختام بإعجاب الجميع، وموجهة الشكر للحضور.

وتم تكريم المشاركين على جهودهم وإبداعاتهم في مختلف الفعاليات بالمهرجان ولجان التحكيم بالمسابقات المتعددة، وكذلك تم تكريم اللجان التنفيذية ومختلف لجان المهرجان.

وكرمت لجنة النقاد من المسرحيين والنقاد والمؤلفين والمخرجين وهم: الناقد أشرف فؤاد، دكتور فيفي أحمد، الناقدة إيمان سمير، الناقدة. نهلة إيهاب، الناقد نبيل سمير، الناقدة سـارة عمرو، الناقدة آية سيد، الكاتبة والناقدة إسراء محجوب، الناقدة مي الدماصي، الناقدة منار خالد المخرج عمرو حسان، الناقدة سارة أشرف، الناقد أحمد خميس، الناقد والشاعر والمؤلف أحمد زيدان، المخرجة تغريد عبد الرحمن، والكاتب الصحفي والمخرج جمال عبد الناصر، المخرجة منار زين، الناقد عمر توفيق، الناقد محمد عبد الرحمن، المخرج إميل شوقي دكتورأميرة الشوادفي، الناقد جمال عبد الناصر، الناقد محمد كامل، النكاتب الصحفي والناقد محمد عبد الرحمن زغلول.

### تكريم اللجنة الإعلامية

وكـرم المهرجان في حفل الختام أيضًا الصحفية شيماء منصور، مدير المركز الإعلامي والصحفية رنا رأفت، والمصور مدحت صـبري، أعضاء المركز الإعلامي للدورة الثالثة بالمهرجان.

وتم تكريم لجنة التجهيزات الفنية رئيسا اللجنة المهندسة سماح نبيل، المهندسة سارة شكري، والناقدات آية سيد، سـارة عمرو، مي الـدمـاصي، ومسئول الصوت الفنان سكوندو.

وأعلن المهرجان جوائز مسابقات دورتـه الثالثة، وذلك خلال حفل الختام، حيث شهدت مسابقة المسرح المدرسي والفرق منافسات قوية ومتميزة.

وفي مسابقة العروض المسرحية لذوي الهمم تمثلت الجوائز كالتالي:

### لجنة التحكيم

تشكلت لجنة التحكيم العروض المسرحية والفرق من أستاذ دكتور سمر سعيد، عميد المعهد العالي للفنون الشعبية، بأكاديمية الفنون، والفنان الإماراتي عبدالله راشد، الفنانة المصرية القديرة عزة لبيب، والناقد باسم صادق، المخرج محمد الطايع.

## عروض «الجزيرة» «أرنوب وتعلوب» و«ذات.. والرداء الأحمر» في المركز الأول

## جوائز مسابقة المسرح المدرسي

وتشكلت لجنة التحكيم لمسابقة العروض المسرحية للمسرح المدرسي والفرق من الناقد باسم صادق والمخرج محمد الطايع والفنانة القديرة عزة لبيب، ودكتور سمر سعيد، عميد المعهد العالي للفنون الشعبية، والمخرج إسلام إمام، وجاءت جوائز المسابقة كالتالي:

وفاز محمد محمدي وأحمد محيي بجائزة أفضل نص عن عرض «حكايات العم بركات».

## شهادات التميز

ومنحت اللجنة شهادات التميز إلى كل من رضوى محمود عن عرض «حكايات العم بركات»، والطلاب فيلوباتير حنا، ريهام هشام، هنا الخولي عن أدوارهم في عرض «فاوست»، مريم عمرو، وعبد الرحمن ناصر عن دوريهما في عرض «الجزيرة».

## جوائز الديكور والملابس والإضاءة والماكياج

جائزة أفضل ديكور إلى طلاب قسم الديكور عن عرض «الحكاية»، وجائزة أفضل ملابس وأفضل ماكياج حصل عليها عبد الله محروس عن عرض «الجزيرة»، وأفضل إضاءة إلى أحمد السيد عن عرض «الجزيرة»، وحصل مصطفى حزين على جائزة أفضل استعراضات، بينما فاز محمد الأغا بجائزة أفضل موسيقى وألحان عن عرض«الحكاية».

## جوائز التمثيل

حصل معاذ عبد القوي على المركز الأول عن دوره في «حكايات العم بركات»، وجاء جون جرجس في المركز الثاني عن «فاوست»، ومحمد هشام في المركز الثالث عن«المحاكمة».

وفي جوائز التمثيل للفتايات حصلت على المركز الأول شهد شريف عن دورها عرض«الجزيرة»، وحصلت رويدا محمد على المركز الثاني عن دورها في عرض «سكر»، والمركز الثالث حصلت عليه فريدة شريف عن دورها في عرض «المحاكمة».

## جوائز الإخراج

وعن جوائز الإخراج، حصل على المركز الأول المخرج مصطفى حزين عن عرض «الجزيرة»، فيما حصل على المركز الثاني وائل عوني عن عرض «حكايات العم بركات»، وحصل على المركز الثالث إبراهيم حسن عن عرض «الحكاية».

## جوائز العروض

عن جائزة أفضل عرض، حصل على المركز الأول عرض «الجزيرة»، وذهبت جائزة أفضل عرض للمركز الثاني إلى «حكايات العم بركات»، فيما ذهب المركز الثالث إلى عرض«الحكاية لمدرسة الفنون التطبقية بأكاديمية الفنون.

وذهبت لجنة التحكيم الخاصة لفريق عرض «فاوست» لمدرسة جمال عبد الناصر.

## جوائز الفرق المسرحية

حصلت على جائزة أفضل ملابس مريان، وأفضل إضاءة محمود علاء وذلك عن مشاركتهما في عرض «أرنوب وتعلوب»، وحصل أحمد أكرم على جائزة أفضل استعراضات، وذهبت جائزة أفضل موسيقى وألحان إلى سيد رمضان وذلك عن مشاركتهما أيضا في عرض «أرنوب وتعلوب»

فيما حصلت على جائزة أفضل ماكياج داليا عبده عن مشاركتها في عرض«ملك الغابة وبيت الفيل» للهيئة العامة لقصور الثقافة لفرقة نادي مسرح الطفل بقصر ثقافة السادات بمحافظة المنوفية.

## جوائز التمثيل

تمثيل شباب/ رجال فاز بالمركز الأول حمزة عمرو عن دوره في «أرنوب وتعلوب»، وحصل على المركز الثاني زياد محمود عن دوره في«أرنوب وتعلوب»، فيما حصل على المركز الثالث محمد صلاح عن دوره في«ملك الغابة وبيت الفيل»

وعن جوائز ومراكز التمثيل للنساء/ بنات، حصلت على المركز الأول لانا الشربيني، وحصلت على المركز الثاني قسمت مؤمن وذلك عن دوريهما في عرض «أرنوب وتعلوب»، وحصلت على المركز الثالث ريتاج عمرو عن دورها في عرض «ملك الغابة وبيت الفيل» للهيئة العامة لقصور الثقافة لفرقة نادي مسرح الطفل بقصر ثقافة السادات بمحافظة المنوفية

## جوائز الإخراج والعروض

حصل على المركز الأول لجائزة أفضل مخرج أحمد أكرم عن عرض «أرنوب وتعلوب»، والمركز الثاني عن أميرة خاطر عن «ملك الغابة وبيت الفيل».

وعن جائزة أفضل عرض حصل على المركز الأول «أرنوب وتعلوب» وفاز عرض بالمركز الثاني للعروض «ملك الغابة وبيت الفيل».

وحصل الطفل حمزة محمد على شهادة التميز عن دوره في عرض«ملك الغابة وبيت الفيل» إنتاج الهيئة العامة لقصور الثقافة لفرقة نادي مسرح الطفل بقصر ثقافة السادات بمحافظة المنوفية.

## مسابقة العروض المسرحية لذوي الهمم

مسابقة العروض المسرحية لذوي الهمم وتشكلت لجنة التحكيم لها من الناقد والكاتب محمد عبد الوارث، الكاتب الصحفي جمال عبد الناصر والفنان اليمني دكتور علي الجنفدي.

وعن مسابقة ذوي الهمم، حصد عرض »كلنا واحد» جائزة أفضل عرض أول، وحصل على المركز الثاني لأفضل عرض» نور في الظلام»، فيما حصل على المركز الثالث

للعروض»فرحة من إنتاج أكاديمية الفنون.
حصل على جائزة أفضل ممثل عمر أحمد عن دوره في عرض »كلنا واحد»، بينما حصل على المركز الثاني لأفضل ممثلعبد الله محمد، وحصلت نيرة عصام على جائزة أفضل ممثلة.
وفي جوائز الإخراج، ذهب المركز الأول لأفضل مخرج إلى داليا رمضان، والمركز الثاني إلى رضوى رشاد، ووحصل على المركز الثالث في الإخراج تامر فؤاد.
وفـازت هجرة الـصاوي بجائزة أفضل نص عن عرض »فرحة.. نفسنا مزيكا»، وحصلت أميرة عادل على جائزة أفضل ديكور.

## مسابقة العروض الموجهة للطفل

وعن مسابقة العروض الموجهة للطفل، والتي تشكلت لجنة تحكيمها من الفنان الإماراتي عبد الله راشد، دكتور وليد شوشة،الكاتب والناقد ابراهيم الحسيني، والفنانة عائشة الكندري جاءت نتيجة المسابقة كالتالي:

## جوائز التمثيل رجال/ ونساء

في جوائز التمثيل، فاز سمير عوض بالمركز الأول عن دوره في «الجني» في عـرض«أمـيرات ديــزني»، وحصل عـلى المـركـز الـثـاني سمير مرميش مـن الـجـزائـر عن دوره في عـرض«الـفـأر الـخـيـاط»، وحصل عـلى المركز الثالث معاذ تامر عـن دوره في «أجـمـل أصـحـاب».
أما جوائز تمثيل النساء، فحصلت همس تامر على المركز الأول عن دور الملكة في«أجمل أصحاب»، وحصلت ريم طارق على المركز الثاني عن دور ذات في »ذات والرداء الأحمر»، وحصلت فريال شوقي من الجزائر على المركز الثالث عن دور»قطوطة» في»الفأر الخياط» من الجزائر.
وجائزة أفضل نص حصل عليها وليد كمال عن عرض «ذات.. والرداء الأحمر» من إنتاج فرقة مسرح العرائس بالقاهرة، والتابعة للبيت الفني للمسرح بوزارة الثقافة المصرية.
وحصل على جائزة أفضل ديكور مهندس الديكور والفنان شادي قطامش عن مشاركته في عرض «أجمل أصحاب، وعن جائزة لجنة التحكيم الخاصة ذهبت لأفضل أداء جماعي لمجموعة الممثلين عرض «أجمل أصحاب» أيضًا.

## جوائز الإخراج والعروض

وفي جوائز الإخراج حصل على المركز الأول محمد الدسوقي عن«أجمل أصحاب»، وحصلت على المركز الثاني المخرجة نادية الشويخ «ذات.. والـرداء الأحمر»، وحصل على المركز الثالث لأفضل مخرج الفنان محمد شاكر عن عرض «أميرات ديزني».
حصل عرض«ذات والرداء الأحمر» على المركز الأول لأفضل عرض، وحصل عرض «أميرات ديزني»على المركز الثاني، فيما حصل عرض «أجمل أصحاب» على المركز الثالث.
وفـاز بجائزة أفضل نص لوليد كمال عن عرض «ذات والـرداء الأحمر»، وجائزة أفضل ديكور ذهبت لشادي قطامش عن عرض «أجمل أصحاب»، بينما منحت لجنة التحكيم الخاصة جائزتها لأفضل أداء جماعي من مجموعة

ممثلين في عرض «أجمل أصحاب».
وحصل «أنا والكشاف» أيضًا على جائزة لجنة التحكيم الخاصة، فيما حصل على شهادة التميز ساجد عماد عن مشاركته في عرض«أجمل أصحاب».

## مسابقة الإلقاء

أما مسابقة الإلقاء والتي تشكلت من الإعلامي عبدالحميد السيد، ودكتور هاني كمال، والناقد ناصر العزبي.
وتقدم للمسابقة عشرة متسابقين ومنهم علي أحمد عبد الله، رحمة بلال أحمد، سما محمد عبد الرحمن، سهير محمد عبد الرحمن، سما محم جمعة
وفي الجوائز حصلت على المر كز الأول الطفلة فيروز طارق عبد الر حيم عن قصيدة «اسمي زهرة» للشاعر الراحل صلاح جلال، وحصلت على المركز الثاني الطالبة ريتاج محمد عبد النبي، والمركز الثاني«مكرر» زينة مصطفى درويش، وحصلت على المر كز الثالث تسنيم رضا، المر كز الثالث «مكرر» سلمى محمد جمعة.

## جائزة المخرج الكبير عصام السيد للأداء الصوتي

وفي مسابقة فن الدوبلاج «جائزة المخرج الكبير عصام السيد للأداء الصوت»، تشكلت لجنة التحكيم أستاذ دكتور رانيا يحيي من مصر، والفنانة والاذاعية خليدة شيبانى من تونس والفنانة دلال فياض من الأردن
في جوائز المسابقة للكبار حصل على المركز الأول لؤي جمعة، وحصل على المركز الثاني وليد العشري، وحصلت على المركز الثالث نيرة سعيد أحمد.
وفي جوائز المسابقة للصغار حصلت على المركز الأول هايدي محمد سيد، وحصلت على المركز الثاني رودينا تامر يحيى، وحصلت على المركز الثالث فيروز طارق عبد الرحيم.

## مسابقة الاستعراض

وتشكلت لجنة التحكيم، لمسابقة الاستعراضات دكتور محمود صلاح، المخرج والفنان محمد صابر، الأستاذ أحمد سمير، وجاءت نتيجة مسابقة الاستعراض:
مرحلة رياض الأطفال
أفضل عرض مركز اول مناصفة بين استعراضي «الذوق العالي » و waka waka))

## المرحلة الإبتدائية

في جوائز العروض حصل على المركز الأول «جرس الفسحة» المركز الثاني «بدنا نولع الجو» وحصل على المركز الثالث أوبريت «الليلة الكبيرة» أفضل مؤدي مالك غنيمي عن

أوبريت «الليلة الكبيرة»، أفضل مؤدية زينه هاني «جرس الفسحة».

## المرحلة الإعدادية:

العروض: مركز الأول «شمندورة» المركز الثاني «بنت مصرية» مركز ثالث «حـلاوة شمسنا» أفضل مؤدية مناصفة بين هنا محمد رمضان «بنت مصرية» فاطمة أيمن «شمندورة»

## المرحلة الثانوية

في المرحلة الثانوية حصل على جائزة أفضل استعراض متكامل «السيناوي» لفريق مدرسة الفنون التكنولوجيا، وذهبت جائزة لجنة التحكيم الخاصة لاستعراض «الحلم» لمنارة هيليوبوليس.

## العروض

حصل على المركز الأول استعراض «الإسكندراني»، وحصل على المركز الثاني استعراض «سوق بينا يا اسطى»

حصل على جائزة أفضل مؤدي في المرحلة الثانوية أحمد وسـام عن مشاركته في استعراض«السيناوي»، وجائزة أفضل مؤدية جاءت مناصفة لوجي إبراهيم من استعراض «الـحـلـم»، ضحى مـحـروس «الإسـكـنـدراني» لمدرسة التكنولوجيا

أفضل مصمم في الاستعراضات

حصلت على المركز الأول لأفضل مصمم استعراض إنجي أحمد، فيما حصل على المركز الثاني الفنان أسامة مهنا، وحصلت على المركز الثالث ريهام محمود عبد الفتاح.

## مسابقة النصوص المسرحية

مسابقة النصوص المسرحية والتي تشكلت لجنتها من الكاتبة دكتور صفاء البيلي من مصر، الكاتب فهد ردة الحارثي من المملكة العربية السعودية، والكاتب والمخرج الفلسطيني غنام غنام.

فازت بالمركز الأول شكران حسين عن مسرحيتها «حكاية ملك الغابة»، وفازت بالمركز الثاني للنصوص من لأطفال كاريمان بهاء أحمد عن النص المسرحي «المدينة التي نسيت النظافة»، وفاز بالمركز الثالث علي أحمد عبد الله عن مسرحية «الشحن ٪1»

وفي التأليف للكبار فازت بالمركز الأول سحر الشامي، المركز الثالث إبراهيم عبدالله . وحصل الكاتب والمؤلف عمر توفيق على الجائزة التقديرية عن النص المسرحي «حورس يأتي بالشمس».

## مكرمو الدورة الثالثة

كرم المهرجان في دورته الثالثة في حفل الافتتاح الفنان الكبير عبدالرحمن أبوزهرة، والفنان القدير ياسر صادق، الفنان القدير سامي مغاوري الفنان والمخرج مازن الغرباوي، الفنانة نورهان شعيب والفنان الإماراتي عبد الله مسعود، وإبراهيم اليماني مدرس المسرح بالتربية والتعليم، ولفنان شيخ المصورين عيد خليل والنجم إيهاب فهمي صاحب اسم الدورة الثالثة للمهرجان.

وفي حفل الختام كرم المهرجان الفنان إبراهيم الفرن، والسينوغراف وليد توفيق، والفنان محسن رزق.

## تكريم خاص للملك لير «يحيى الفخراني»

وضمن فعاليات المهرجان في دورتـه الثالثة أقـام حفل تكريم للفنان والنجم يحيي الفخراني، في المسرح القومي، عقب إحدى ليالي العرض المميز «الملك لير» والذي يعرض حاليًا على خشبة المسرح القومي بنجاح كبير.

## ورش المهرجان

وأقـام المهرجان ورشًـا فنية وهـي: «كيف نحكي قصة لأطفالنا» دكتورعلى خليفة، «ماستر كلاس» للفنان والمخرج مازن الغرباوي، وورشة «الكولاج» دكتورعائشة الكندري من الكويت، «إعـادة التدوير وصناعة الدمى» للفنان اليمني صدام العدلة، وقدم ورشة إضافية للأطفال من سن ١٠ إلى ١٣ حول «أساسيات تحريك العرائس وبناء الشخصية عبر الحركة والصوت»

وورشة «التمثيل.. من الحكاية إلى المسرحية» للأطفال والنشء للفنان الإماراتي عبد الله مسعود، وورشة الإخراج المسرحي بعنوان (كيف تصبح مخرجًا بالتطبيق) قدمها المخرج السعيد منسي، وورشة «الدراما من اللعب إلى العرض» للدكتور داليا همام، وقدمتها للأطفال والنشء والشباب والكبار.

وشهد المهرجان أيضًا مسابقة المبدع الصغير للرسم اليومي للأطفال من ٧ إلى ١٨ سنة، حيث يرسم الطفل كل ما يلفت نظرهم اثناء الدورة الثالثة للمهرجان ويتم التحكيم بها يوميًا خلال أيام المهرجان.

## مهرجان القاهرة الدولي للطفل العربي

الدورة الثالثة من مهرجان القاهرة الدولي للطفل العربي تحمل اسم الفنان إيهاب فهمي، أقيم في الفترة من ١٠ إلى ١٤ نوفمبر ٢٠٢٥، برئاسة الدكتورة داليا همام، والرئيس الشرفي للمهرجان الدكتورة غادة جبارة، رئيس أكاديمية الفنون، وتتشكل اللجنة العليا بعضوية دكتور امل جمال سليمان. أستاذ دكتور أيمن الشيوي أستاذ دكتور وليد شوشة، الفنانة القديرة عزة لبيب، الفنانة الليبية خدوجة صبري، الكاتب والمؤلف والناقد إبراهيم الحسينى، الفنان الإماراتي عبد الله راشد.

ويقام المهرجان تحت رعاية جمعية الفن والثقافة بتاح، ودعم من وزارة الثقافة المصرية وأكاديمية الفنون ونقابة المهن التمثيلية.

همت مصطفى

# «تفاعل الطفل مع الفنون»..

## دور التراث والتكنولوجيا فى بناء وعى الطفل بمهرجان القاهرة للطفل العربي

أقام مهرجان القاهرة الدولى للطفل العربى بدورته الثالثة، برئاسة الدكتورة داليا همام ندوة بعنوان " تفاعل الطفل مع الفنون" أدار الندوة الدكتورة أميرة الشوادفى، وبمشاركة كل من الدكتور مسعود شومان، الدكتور على الجنفدى من اليمن، والدكتور أسامة محمد على، والمخرجة نادية الشويخ.

فى البداية تحدثت الدكتورة أميرة الشوادفى، قائلة: مسرح الطفل هو وسيلة تربوية وترفيهية تسهم فى تنمية خيال الطفل وقدرته على التعبير والفهم، من خلال العروض المسرحية، يتعلم الطفل القيم الإنسانية مثل التعاون والصدق والشجاعة كما ينمى حسه الفنى ويكتسب الثقة بالنفس مما يجعله أداة فعالة فى بناء شخصية متوازنة ومبدعة، ويعد مسرح الطفل جسرًا بين التعليم والمتعة، فهو يقدم المعرفة تزرع فى الطفل حب التعليم. كما يساعده على فهم العالم من حوله بطريقة بسيطة، ويعزز قدرته على التواصل، وينمى خيالة ويجعله أكثر وعيًا بنفسه وبالآخرين فى المجتمع.

ومن جانبه قال الدكتور/ مسعود شومان: أتمنى أن يتسع المهرجان فى دوراته القادمة ويحقق نجاحًا أكبر، خاصة فى جانبه العلمى، لأنه غالبًا لا يمنح الاهتمام الكافى رغم أننا ننطلق من أسس علمية راسخة، موضوع بحثى يدور حول قضية شديدة الأهمية تتعلق بكيفية قراءة صورة "الطفلة- البنت" فى التراث الشعبى، وقد جمعت موسوعة عن أغنيات الطفل الشعبية ضمن "الموسوعة المصرية" من أكثر من ٢٠ محافظة من خلال جمع ميدانى بلغ ٦٢٠ أغنية، سواء كانت أغنيات قيلت للطفل أو غناها الطفل بنفسه، وسنتناول فى هذا السياق نقطة دقيقة جدًا، إذ يشع حاليا رأى بأن التراث الشعبى كان يحتكر الإنثى، لكن الحقيقة أنه كان يكن لها احترامًا كبيراً ويعلى من مكانتها.

وتحدث الدكتور أسامة محمد على، قائلًا: الكلمة هى البداية دائمًا، فهى مصدر الإلهام ومحرك الخيال عندما أقرأ، لا استخدم عينى الخارجية فحسب، بل أرى بعينى الداخلية التى تبصر المعنى وتتجاوز الحروف التكنولوجيا، شأنها شأن أى اختراع بشرى وسيلة يمكن أن نحلق بها نحو الخير أو ننزلق بها إلى الشر، فهى فى جوهرها أداة فى يد الإنسان.

وتابع علي: قضيتنا هى الطفل، لكن الطفل لم يخلق فجأة، بل هو إنسانفس مرحلة عمرية محددة يسعى بطبيعته إلى التطور والنمو المستدام والإنسانية فالإنسان البدائى اكتسب مهارته من بيئته وجغرافيته، وكانت تحركه رغباته البيولوجية، ثم بدأ التعبير عن ذاته بأولى أشكال الكتابة، تلك الرسوم المنقوشة على الجدران التى حفظت ذاكرة الوعى الإنسانى الأول، التكنولوجيا اليوم ليست إلا امتدادًا لتلك الرسوم الأولى، فهدفها إيصال فكرة ورسالة تُعزز الأثر المعرفى وتنمى الوعى غير أن دخولنا إلى عالمها لا يجب أن يكون عشوائيًا بل قائمًا على معرفة حقيقية عميقة لأن المعرفة هى الأساس الذى يضمن أن نستخدم التكنولوجيا فى خدمة الإنسان، لا أن نصبح نحن خدمًا لها.

ومن جانبه قال الدكتور على الجنفدى من اليمن: المهرجان موجه للطفل وموجه للمهتمين بالطفل وصناع الطفل، والطفل هو مرآة الغد، فحين نهتم بعقله ووجدانه نصنع أمة تعرف طريقها نحو النور، الطفل العربى يملك طاقة خلاقة وذكـاء فطرى يحتاج فقط إلى من يمنحه الثقة والفرصة ليعبر ويبتكر حين رأيت الأطفال الذين شاركوا فى افتتاح المتحف المصرى الكبير، أدركت أن فى وجوهم بريق الحضارة ذاتها، وأنهم الامتداد الحقيقى لملوك وأبطال تركوًا للعالم أعظم تراث، هؤلاء الصغار لم يكونوا مجرد مؤدين فى احتفال عالمى، بل كانوا رمزًا لنهضة جديدة تبدأ من وعى الطفل، وتنضج حين نمنحه مكانه الطبيعى فى صناعة المستقبل

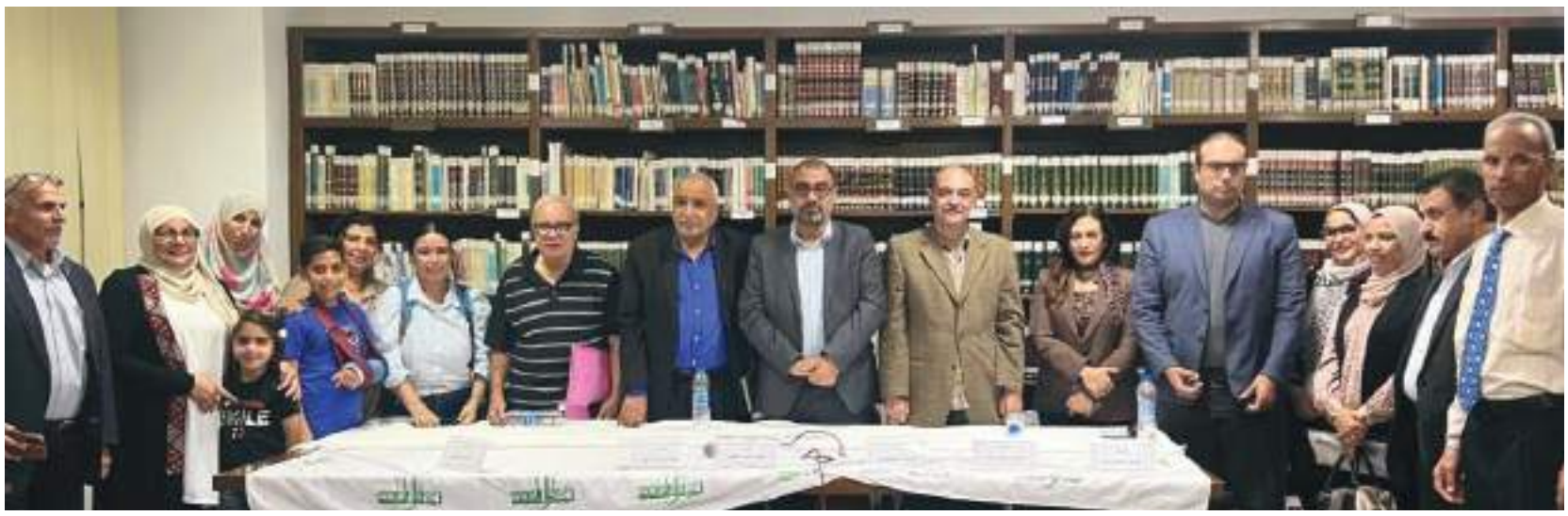
وأكدت المخرجة نادية الشويخ، قائلة: عندما طلب منى دكتور أسامة أن أقـدم عرضًا للأطفال، شعرت بالخوف الشديد، لأنى أم ولـدى أطفال، وكنت قلقة من كيفية مخاطبة عقولهم وفهم طريقة تفكيرهم كان لدى حلم من زمن بأن أوصل للأطفال معلومات بطريقة يحبونها ويستمتعون بها. اكتشفت أن الهاتف المحمول واللاب توب هما أكثر الأشياء التى تتحكم فى تفكيرهم، وأنه من خلالهما أستطيع أن أوضح لهم ما هو صواب وما هو خطأ.

وتابعت:اخترت الابتعاد عن الـتراث التقليدى؛ لأنهم لن يتمكنوا من استيعابه بسهولة وركزت على توصيل الفكرة بأننى لا أعارض التكنولوجيا، لكن ليس كل شيء فيها صحيح الأهم هو وجود لغة حوار بيننا وبينهم وفكرة الترابط الأسرى لها أهمية كبيرة، من هذا المنطلق جاءت فكرة عرض ذات الراداء الأحمر، الذى يجمع بين المتعة والتعليم ويعزز التواصل مع الطفل بطريقة تناسبه.

**تغريد حسن**

# «حكايات من خط الكنال»..

## قراءة فى ذاكرة المقاومة وتراث مدن القناة



تحت رعاية الدكتور أحمد فؤاد هنو، وزير الثقافة، والدكتور أشرف العزازى الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة، وفى إطار اهتمام وزارة الثقافة بإحياء الذاكرة الوطنية وتوثيق بطولات الشعب المـصرى، نظمت الإدارة المركزية للشئون الأدبية والمسابقات برئاسة الدكتورة إيمان نجم، ندوة بعنوان «قراءة فى مسرحيات من خط الكنال»، تأليف الدكتور مجدى مرعى، الحاصل على منحة التفرغ من وزارة الثقافة، تناولت الندوة المجموعة المسرحية التى تسلط الضوء على تاريخ مدن القناة وتراثها الغنى والممتد، باعتبارها جزءًا أصيلًا من تاريخ مصر الوطنى، حيث عكست الأعمال المسرحية بطولات أبناء القناة ونضالهم ضد الاحتلال الإنجليزى والعدو الصهيونى، كما أبرزت التراث الشعبى المحلى المتجسد فى فن السمسمية ودوره فى التعبير عن روح المقاومة والكفاح الشعبى أدار الندوة الكاتب أحمد عبدالعليم وتحدث بها كل من الكاتب والمؤرخ محمد الشافعى الناقد والصحفى أحمد صلاح هاشم، الكاتب أحمد زحام، والناقد د. جمال الفيشاوى.

### «على خط الكنال» أداة فاعلة فى تعريف النشء بجذورهم

تحدّث الكاتب الأستاذ أحمد عبد العليم فى مستهل كلمته عن الأهمية البالغة لهذا النوع من المسرحيات التى تستلهم التاريخ الوطنى، معتبرًا أنها أداة فاعلة فى تعريف النشء بجذورهم، وربطهم بقصص البطولة والصمود التى صنعت هوية الوطن، بما يعمّق شعور الانتماء لدى الأجيال الجديدة ويجعلهم أكثر وعيًا بقيمة ما ورثوه من تضحيات. كما نوّه بدور إدارة التفرغ وما تقدمه من دعم حقيقى للمبدعين، مؤكّدًا أن إتاحة أعمالهم للجمهور عبر الندوات والفعاليات الثقافية هو خطوة أساسية لصون الإبـداع المصرى وإبراز منجزاته. وأشار إلى أن هذه اللقاءات لا تُعد مجرد عروض فنية، بل فضاءات حيّة للحوار وتبادل الـرؤى. وفى ختام كلمته، وجّه عبدالعليم ترحيبًا حارًا بالمنصة والحضور، مقدّرًا مشاركتهم ودورهم فى إنجاح مثل هذه الفعاليات التى ترتقى بالوعى الثقافى وتنعش الحياة المسرحية المصرية.

### استلهام البطولات الوطنية أمر محمود وضرورى لتوعية الأجيال الجديدة

قال المؤرخ والكاتب محمد الشافعى خلال مناقشة كتاب «مسرحيات من خط الكنال» للكاتب والمخرج مجدى مرعى، إن الكتاب يضم ست مسرحيات موجهة للناشئة، مكتوبة بأسلوب سهل وبسيط، وقد حرص فيها المؤلف على استلهام بعض البطولات التى شهدتها منطقة قناة السويس منذ حركة الفدائيين قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ حتى انتصار أكتوبر. وأوضح أنه شارك فى مناقشة الكتاب بصفته مؤرخًا أصدر أكثر من عشرة كتب حول بطولات منطقة القناة بمحافظاتها الثلاث.

وأوضح الشافعى أن مجدى مرعى انطلق فى كتابه من عام ١٩٥١، وهو عام زاخر بالبطولات ضد الاحتلال البريطانى، خاصة بعد إلغاء معاهدة ١٩٣٦، حيث شهدت مدن القناة انفجارًا فى الأحـداث، بدءًا من مظاهرات طلاب المدارس فى الإسماعيلية يوم ١٦ أكتوبر، وتتابعت المواجهات حتى حدثت المواجهة الكبرى بين قوات الشرطة والاحتلال يوم ٢٥ يناير ١٩٥٢. وخلال العام نفسه، نسف الاحتلال منطقة كفر عبده بالسويس بحجة اختباء الفدائيين بداخلها.

وأضاف أن بساطة وسلاسة المسرحيات لم تمنع من وجود نقص فى عرض العديد من الأحداث التاريخية التى تنتمى للفترة نفسها، كما طغت بعض المقدمات الطويلة على جوهر البطولة فى بعض النصوص، مثل مسرحية «صندوق جدى» التى تتناول بطولات الصاعقة المصرية فى التصدى لقوات العدو الصهيونى على مشارف الإسماعيلية بعد ثغرة الدفرسوار، وهى بطولات ما تزال دبابات العدو المدمرة شاهدة عليها فى منطقة أبو عطوة، لكنها لم تظهر فى المسرحية.

وأكد الشافعى أن استلهام البطولات الوطنية أمر محمود وضرورى لتوعية الأجيال الجديدة، مشيرًا إلى أن بطولات القناة تمثل منجمًا غنيًا يمكن أن يخرج منه آلاف المسرحيات والقصص والـروايـات. واعتبر أن مجدى مرعى وضع يده على كنز حقيقى، متمنيًا أن تتضمن الأعـمال المقبلة قدرًا أكبر من الاقـتراب من هذه البطولات، سـواء عبر هوامش داخل الكتاب أو بإضافة أسطر مختصرة خلف كل مسرحية لتعريف القراء بالبطولة الحقيقية التى استلهمها الكاتب.

### حضور روح السخرية اللطيفة

قال الكاتب أحمد صلاح هاشم، إن مشروع مسرحيات على خط القنال يعيد الثقافة إلى موضعها الطبيعى، عبر تقديم القيم للصغار واستحضار وقائع عام ١٩٥١ بوصفها الشرارة الأولى لثورة يجهلها الجيل الجديد، وتعريفهم بما خفى من تاريخ ما بعد النكسة والهزيمة. وأوضح أن تهميش هذا الجيل ومعاملته كأعشاب بلا جذور يمثل محاولة للقضاء عليه، بينما تكمن قوة مصر الناعمة فى تذكيرهم بمسئولياتهم.

وأشار إلى أن إهداء الكاتب لحفيديه جاء متوافقًا مع طبيعة العمل، وأنه يفرّق بين الشكر والإهـداء بتخصيصه للأستاذ الدكتور أشرف قادوس، لافتًا إلى دلالات الأسماء فى المسرحيات بما تحمله من رموز، كما ركّز على فهم مرعى لطبيعة المسرح وأدواته ودلالات المنظر المرئى، وعلى قدرته فى تقديم البيئة الساحلية التى يعرفها، مع حضور الغناء والسمسمية وتوظيف المسرحية داخل المسرحية كما فى لعب بجد وأوتوبيس على الطريق.

وأكد هاشم تميز البناء الدرامى لدى مرعى من خلال المشاهد الاسكتشية والحكايات الرمزية، وتوظيف الحكى بدلًا من المشهد المباشر، وإظهار نضج الحوار فى مواضع عديدة. وتوقف عند الإشارات الذكية لغياب قيم الاستعمار، وتوزيع الأصوات فى حوارات تتخذ طابعًا شعريًا، واستخدام مسمّى «لوحات» للفصول بوصفه عودة لجذور المسرح.

وأشار إلى تنوع الشخصيات وتفاوت توجهاتها، وحضور روح السخرية اللطيفة، إضافة إلى تطور الشخصيات مثل تحوّل عبد الفتاح لمناضل وتغير جاك الشرير، مؤكدًا نضج أعمال مثل «صندوق جدي» و«مريم»، وما تقدمه المسرحيات من معلومات دقيقة عن وقائع تاريخية، وتنوع اللهجات من الفصحى إلى البحرية والإنجليزية والعامية والبدوية.

وختم بالتأكيد على الحاجة إلى تجاوز الأسلوب البسيط الموجَّه للأطفال، وتقديم قيمة إضافية فى طبعة جديدة تراعى ما تعلّمه الجيل الجديد، مع الحفاظ على منطقية الحكى التى

تميز بها عدد من مشاهد العمل.

«الراعى الصغير» ذات فكرة وطنية مؤثرة» ومشوار الألف ميل « رؤية فكرية تعتبر المقاومة واجبًا وجوديًا»

قدّم الكاتب أحمد زحام قراءة نقدية لمسرحيتى «مشوار الألف ميل» و«الراعى الصغير»، موضحًا فى الأولى أن العنوان يحمل دلالـة مباشرة على مشوار النضال ويُعد مفتاحًا أيديولوجيًا يكشف موقف المؤلف من الحدث التاريخى، وأن البناء الفنى يقوم على صراع خارجى بين الفدائيين والاحتلال البريطانى وصراع داخلى بين أفراد الجيل ذاته حول جدوى المقاومة، مع تصاعد درامى متدرج يعتمد على بيئة قرية صيادين تعكس الهامش الشعبى وتؤكد أن المقاومة تنبع من البسطاء. وبيّن دلالات الشخصيات الرمزية مثل بسطان الذى يمثل الضمير الجمعى، ومنصور رمز جيل المقاومة، وعبد الفتاح صوت الانهزام، وبهية صورة الوطن الجريح، والفدائى رمز التضحية، مشيراً إلى لغة تجمع بين الفصحى البسيطة والعامية، ورؤية فكرية تعتبر المقاومة واجبًا وجوديًا، مع توظيف رموز بصرية وسمعية مثل البحر والشبكة والمنديل، وتقييم يرى أن الفكرة قوية والبناء متماسك والشخصيات واقعية ورمزية، مع حاجة اللغة إلى ضبط إيقاع الخطابية.

وفى «الراعى الصغير» اعتبر زحام أن المسرحية ذات فكرة وطنية مؤثرة، تقوم على توظيف طفل مثل صالح كعميل استخباراتى داخل معسكر العدو، مما يصنع توترًا إنسانيًا وأخلاقيًا قويًا ويخلق مزيجًا دراميًا ناجحًا بين البراءة والوطنية، مع وجود خامات جيدة فى شخصيات كيلانى والشيخ عطية وخلفية سيناء، لكنها تحتاج ضبطًا دراميًا وروائيًا. وأشار إلى قوة الفكرة المركزية والعمق العاطفى واستخدام البيئة الصحراوية ولغتها المحلية، مقابل وجـود تكرار فى بعض المشاهد وضعف فى الـذروة والنهاية، واقترح إحكام البناء وتحديد هدف لكل مشهد، وإضافة ذروة واضحة تحمل ثمنًا، وتطوير الشخصيات بإبراز صراعاتها الداخلية وتثبيت اللهجة وتقليل الإطالة. كما أوصى بتوضيح السياق التاريخى وإضافة مشهد يرفع التوتر الأخير، واستخدام إضاءة وموسيقى ودعائم تخدم الجو المسرحى، معتبراً أن المسرحية خامة وطنية عاطفية يمكن أن تتحول، بعد هذه التعديلات، إلى عمل مسرحى أكثر قوة وتأثيراً.

«التاريخ حين يصبح مسرحًا حيًّا»

توقف الناقد الدكتور جمال الفيشاوى عند الجانب الجمالى فى كتاب «مسرحيات من خط الكنال», موضحًا أن الكاتب نجح فى خلق حالة من التناص الفنى بين النص المسرحى واللوحة البصرية، بحيث يتحول النص إلى مساحة تتجاور فيها الفكرة والصورة فى بناء واحد. وأكد الفيشاوى أن المبدع الحقيقى لا يقف عند حدود توثيق الحدث التاريخى، بل يعيد تشكيله وصياغته فنيًا ليصبح حياة تُستعاد على خشبة المسرح.

وأشـار إلى أنه عند قراءته للمسرحيات وجد أن للكاتب الحق المشروع فى معالجة المسرحيات الست ككتلة واحدة، لأن جميعها تنطلق من حالة درامية موحدة تتمحور حول الواقع المصرى فى مواجهة الاحتلالين الإنجليزى والصهيونى. فخط القنال قبل ثورة يوليو عاش سنوات قاسية من الوجود البريطانى، وبرزت حينها ملاحم المقاومة، وصولًا إلى الأحداث الشهيرة فى السادس والعشرين من يناير ١٩٥٢ وصمود الشرطة فى الإسماعيلية.

وأضاف الفيشاوى أن الكتاب يرسم خطًا زمنيًا دقيقًا يبدأ من عام ١٩٦٧، مرورًا بحرب الاستنزاف، ثم مرحلة "لا سلم ولا حرب"، وصولًا إلى أحداث عام ١٩٧٣، متناولًا هذه المراحل

داخل إطار المسرحيات الست التى رأى أنها متصلة ومتشابكة فى بنيتها ورؤيتها. وأكد أن هذا الارتباط يمنح العمل كله وحدة فكرية وجمالية تجعل من المسرحيات ست لوحات تنتمى لروح واحدة، تجمع بين الذاكرة الوطنية والتعبير الفنى.

روح المقاومة فى أدب الطفل

أشارت الكاتبة رجاء محمود إلى أن حديث اليوم يأتى عن مؤلَّف جديد للكاتب والناقد والمخرج المسرحى مجدى مرعى بعنوان «حكايات من خط الكنال». وأوضحت أنه كاتبٌ عاش الحياة المسرحية بالإسماعيلية قرابة الأربعين عامًا، عمل خلالها موجّهًا عامًا للتربية المسرحية ومخرجًا للثقافة الجماهيرية لمسرح الطفل، وحصل على جوائز عديدة فى التأليف والإخراج، وقدم مؤلفات متعددة، منها «زيارة لمدينة الأحلام»، «عرائس قماش» وحيوانات ولكن و«حكاوى السمسمية»، إلى جانب أعماله الموجهة لذوى الاحتياجات الخاصة مثل «احلم يا جحاوخليك مكانى».

وأكدت أن المجموعة التى يقدمها اليوم تضم أجمل الحكايات البطولية التى سطرها التاريخ؛ بعضها حقيقى وقع بالفعل، وبعضها من نسج الخيال، وقد استخلص المؤلف الكثير منها من عمق منطقة القنال التى كانت تعج بالأحداث الوطنية الكبرى، كاشفة عن معدن الشعب المصرى الأصيل عند تعرض الوطن للخطر. وشددت على أن مثل هذه النصوص تُعد قدوة لأبنائنا وتنمّى فيهم حب الوطن والانتماء.

وأوضحت أن عنوان المجموعة «حكايات من خط الكنال» جاء موفقًا جدًا، لما تحمله المنطقة من أحداث مشوقة، وأن استخدام كلمة «الكنال» بالكاف جاء كما ينطقها عامة الشعب، وكأن المؤلف يقول إن هذه الحكايات «من الشعب وللشعب». كما أشارت إلى أن اللغة جاءت سلسة وبسيطة ومعبرة ومتنوعة اللهجات بين الفلاحى والبدوى، مما منح النصوص ثراءً وحقّق عنصر الإبهار الأساسى فى مسرح الطفل.

كما أشـارت إلى مسرحية «الراعى الصغير» بوصفها قصة حقيقية للطفل البدوى صالح عطية، الذى قام بعمل بطولى بزرع أكثر من ٥٥ جهاز تصنت داخل المعسكرات الإسرائيلية، ليصبح أصغر جاسوس مصرى ضد إسرائيل ويكرمه الرئيس السادات لشجاعته. واعتبرت هذا النموذج من أهم النماذج التى يجب تقديمها للأطفال.

وتوقفت كذلك عند مسرحية «مريم»، مؤكدة أنها قدّمت زاوية مختلفة لفكرة الحرب، إذ تحدّثت عن الطرف الآخر: المستعمر، عن نفسية الجندى الذى قد يأتى للحرب مكرهًا.

ويبرز هذا من خلال شخصية مارك الجندى الإنجليزى الذى أنقذ الطفلة مريم بعد اختطافها للضغط على راجيا للإدلاء بمعلومات عن الفدائى منير شاكر، مشيدة بالحوار الذى جمع راجيا المسيحية والجندى المسيحى وما عكسه من مواجهة بين صاحب الأرض والمستعمر الغاصب وفى ختام مداخلتها، أكدت رجاء محمود تقديرها للمؤلف مجدى مرعى وللمجموعة القيمة التى أثرت الحركة المسرحية بنماذج وطنية مؤثرة، وحققت الهدف الأسمى لمسرح الطفل: تنمية الشخصية المصرية الوطنية القادرة على صنع المعجزات.

المسرح بوابة الوعى الوطنى فى مشروع مجدى مرعى

قال الكاتب مجدى مرعى جاءت هذه المسرحيات فى إطار مشروع تقدّمتُ به إلى إدارة التفرغ بهدف توثيق الأعمال الفدائية والبطولات الشعبية التى قدّمها أهل منطقة القناة، وتحويلها إلى أعمال مسرحية موجّهة للطفل وللكبار على حدّ سواء، وذلك لإذكاء الروح الوطنية، وترسيخ الهوية المصرية، وتعميق قيمة الانتماء. وقد أسفر هذا المشروع عن مسرحيات للكبار، هى: «حكاوى السمسمية» و«بلد الغريب»، وأخرى موجّهة للطفل تمثّلت فى كتاب مسرحيات من خط الكنال.

أما الباعث الحقيقى وراء إصدار هذا الكتاب، فكان أن يتخذ الطفلُ المسرحَ بوابةً يتعرّف من خلالها على تاريخ منطقة القناة، التى تُعدّ مسرحًا حقيقيًا للأحداث الكبرى التى مرّت بها مصر، وكانت مركزًا لحراك وطنى امتد تأثيره إلى أرجاء البلاد كافة. كما تمنحه هذه المسرحيات فرصة التعرّف على حركات الفدائيين المصريين ضد الاحتلال الإنجليزى، وعلى المقاومة الشعبية للعدو الصهيونى، وعلى التراث الشعبى المحلى المتمثل فى فن السمسمية وارتباطه بروح الكفاح ≠≠وعـن اختيار عنوان المسرحية الأولى «مشوار الألف ميل»، فقد جاء ارتباطًا برحيل البطل الذى يُمثّل نقطة الانطلاق؛ فهو المشوار الذى يبدأ بخطوة واحدة. كما استخدمتُ لفظة «لوحات» بدلًا من «مشاهد»، إذ لا فرق كبير بينهما، فكلتاهما تعتمد على البناء البصرى وتشكيل الصورة المسرحية.

وفى الختام، آمل أن يتجدد لى امتدادٌ لسنوات أخرى من التفرغ، إذ إن هذا المشروع لم يكتمل بعد، لما يزخر به تاريخ منطقة القناة من أحـداث وطنية وأعـمال بطولية قدّمها الفدائيون عبر مدن القناة وسيناء، وهى مادة ثرية تستحق المزيد من التوثيق والإبداع المسرحى.

**رنا رأفت**

## أساتذة وطلاب:

# المسرح الجامعى يعيش على الحماس ويختنق بنقص الدعم والتجهيز والتخطيط

يظلّ المسرح الجامعى واحدًا من أهم المنصّات التى تُطلق طاقات الشباب وتمنحهم مساحة للتجريب واكتشاف الذات، فهو ليس مجرد نشاط فنى داخل الحرم الجامعى، بل فضاء تربوى وثقافى يُسهم فى تشكيل الوعى وبناء الشخصية، ويُعدّ بوابة أولى نحو الاحتراف لدى كثير من المبدعين. ورغم ما يمتلكه هذا المسرح من تاريخ لامع وتجارب مؤثرة فى تشكيل مشهد المسرح المصرى، فإن واقعه اليوم يكشف عن أزمة صامتة تتراكم بمرور الوقت: نقص فى الدعم، وغياب فى التخطيط، وضعف فى الإمكانات، إضافة إلى تراجع اهتمام بعض الجامعات بالنشاط الفنى مقارنة بسنوات مضت.

وفى الوقت الذى يواصل فيه الطلاب تقديم عروضهم بحماس لافت، تصطدم أحلامهم بسلسلة من العقبات التى تحول دون اكتمال المشروع المسرحى داخل الجامعة؛ بدءًا من تأخر الميزانيات، مرورًا بفقدان التدريب المتخصّص، وصولًا إلى غياب المسارح المُجهزة التى تواكب الحد الأدنى من الاحتياجات التقنية. كما تواجه التجارب الشابة صعوبة فى إيجاد منظومة واضحة تُنظّم العمل، وتضمن استمرارية الفِرَق، وتبنى جسور تواصل بين الإدارات الجامعية وصنّاع المسرح.

من هنا يأتى هذا التحقيق ليفتح ملف احتياجات المسرح الجامعى بعيون من يعيشون التجربة يوميًا: الأساتذة، والطلاب أنفسهم. نسعى عبر شهاداتهم إلى رسم صورة واقعية لما ينقص هذا المسرح ليستعيد مكانته، وإلى استكشاف ما إذا كان يمكن لهذا النشاط أن يتحول من مبادرات فردية متقطعة إلى مشروع ثقافى متكامل قادر على التأثير فى المجتمع الجامعى وخارجه.

سامية سيد

## د. محمد عبدالمنعم: المسرح الجامعى.. مختبر الحرية وصناعة الوعى

أكد الأستاذ الدكتور محمد عبد المنعم " المخرج المسرحى وأستاذ التمثيل والإخراج بقسم المسرح - جامعة الإسكندرية" أن واقع المسرح الجامعى اليوم يكشف عن مجموعة من التحديات والاحتياجات التى تعوق أداءه لدوره التربوى والثقافى داخل الجامعة، رغم أهميته البالغة فى تشكيل وعى الطالب وصقل مهاراته الإبداعية. وأوضح أن المسرح الجامعى بحاجة ماسة إلى بنية تحتية مجهزة ومساحات مخصصة للتدريب والعروض، إلى جانب كوادر فنية وإدارية متخصصة تضمن استمرارية العمل وجودته. كما يعانى من فقر فى النصوص المعاصرة التى تعبّر عن قضايا الطلاب وهمومهم، فضلًا عن ضعف الدعم الفنى والفكرى والتقنى الذى يُعين المبدعين الشباب على تحويل أفكارهم إلى تجارب مسرحية ناضجة.

وأشار إلى أن بعض إدارات الجامعات تبذل جهودًا لدعم النشاط المسرحى، غير أن هذا الدعم يظل محدودًا وموسميًا، ويفتقر إلى خطة استراتيجية طويلة المدى تُنظّم وتُقنّن عملية التطوير. لذا شدد على ضرورة إدراج المسرح ضمن السياسات التربوية والثقافية للجامعة، شأنه شأن البحث العلمى أو الأنشطة المجتمعية، مؤكدًا أن الدعم الحقيقى لا يتحقق إلا إذا تحوّل إلى رؤية تربوية مستدامة تُترجمها ميزانيات ثابتة ومراكز إنتاج جامعية نشطة.

وأضاف عبد المنعم أن طلاب الجامعات لا يجدون دائمًا المساحة الكافية للتجريب والإبداع المسرحى، إذ تحدّ القيود التنظيمية وضعف التجهيزات من حرية التعبير الفنى. ويرى أن الإبداع الحقيقى لن يتحقق إلا من خلال إتاحة مختبرات مسرحية صغيرة داخل الكليات، وإطلاق ورش تدريب منتظمة يشرف عليها فنانون محترفون تُشجع الطلاب على التجريب والتنوع فى الرؤى. كما دعا إلى منح الفرق الجامعية فرصًا فعلية للعرض خارج الحرم الجامعى، لتصبح التجربة المسرحية مساحة مفتوحة لتبادل الأفكار والخبرات.

وأكد أهمية دمج المسرح فى المناهج الدراسية كمكوّن تطبيقى للمقررات النظرية، وتفعيل النقد المسرحى الأكاديمى ليصبح جزءًا من العملية التعليمية عبر تحليل العروض ومناقشتها علميًا، بما يُنمى لدى الطلاب حسًا نقديًا ومعرفيًا يوازى مهارتهم الأدائية.

واقترح د. محمد عبد المنعم إنشاء مركز للمسرح الجامعى يتولى مهام التنسيق والإنتاج والتوثيق، بما يضمن استمرارية التجربة واحترافها، ويحوّل النشاط المسرحى من مبادرة فردية إلى منظومة تربوية وثقافية متكاملة. فالمسرح - كما يرى - هو مختبر للحرية ومجال لتربية الذائقة والوعى وتنمية التفكير النقدى، وحين تدرك الجامعات أنه ليس نشاطًا هامشيًا بل منهج حياة وتفكير، عندها فقط سيستعيد المسرح الجامعى مكانته الحقيقية كمساحة للتربية والإبداع تُخرّج أجيالًا قادرة على بناء المستقبل بعقل حر وروح مبدعة.

## د. سمر سعيد: المسرح الجامعى طاقة مبدعة تحتاج إلى إيمان القيادات ودعم مؤسسى حقيقى

أكدت الدكتورة سمر سعيد، عميد المعهد العالى للفنون الشعبية، أن المسرح الجامعى يمثل أحد أهم الوسائل التى تُسهم فى تشكيل وعى الشباب وصقل شخصياتهم، لكنه ما زال بحاجة إلى دعم حقيقى من القيادات الجامعية، سواء من رؤساء الجامعات أو عمداء الكليات، مشددة على ضرورة إيمانهم بقيمة العمل الفنى والمسرحى داخل الجامعة.

وأوضحت أن ضعف الاهتمام من بعض الإدارات الجامعية بالعروض والأنشطة الفنية يؤدى إلى إهدار طاقات كبيرة لدى الشباب، بينما يمكن للمسرح أن يكون وسيلة قوية لتفريغ تلك الطاقات فى اتجاه إيجابى يقيهم من الانخراط فى التطرف أو السلوكيات السلبية.

وأضافت أن الشباب اليوم يمتلكون قدرات إبداعية مدهشة، مدعومة بانفتاحهم على العالم من خلال التكنولوجيا ووسائل التواصل الاجتماعى، حيث باتوا

يتابعون العروض المسرحية من مختلف الدول، مما ساعد على تطوير ذائقتهم الفنية وتوسيع خيالهم المسرحى. كما أشارت إلى أن استخدام الفضاءات المسرحية المتنوعة أصبح أكثر تطورًا، ولم يعد المسرح مقصورًا على القالب الإيطالى التقليدى أو ما يُعرف بـ«مسرح العلبة»، بل ظهر مسرح الشارع والمسرح التفاعلى، حيث يجلس الجمهور أحيانًا على الخشبة مع العارضين، وهو ما يعكس روحًا جديدة للممارسة المسرحية داخل الجامعات.

وفيما يتعلق بالتحديات التى تواجه طلاب الجامعات، لفتت د. سمر إلى أن اختيار النصوص والإخراج يمثلان عقبة حقيقية فى الجامعات التى تفتقر إلى المتخصصين والأكاديميين فى المسرح، مشيرة إلى أهمية الالتحاق بورش تدريبية لصقل المهارات الإبداعية لدى الطلاب، وتزويدهم بمعرفة حديثة حول كيفية اختيار النصوص وتوظيف عناصر العرض المسرحى بشكل مبتكر. وشددت على أن المخرج الجامعى الشاب بحاجة إلى أن يخرج من الصندوق التقليدى ويواكب التطورات المعاصرة فى الإضاءة، السينوغرافيا، والتفاعل مع الجمهور.

وختمت بالتأكيد على أن الجامعات مطالبة اليوم ببناء شراكات وبروتوكولات تعاون مع مؤسسات ثقافية ومهرجانات مسرحية، وتنظيم ليالى عرض داخل الجامعة لتمكين طلابها من تقديم أعمالهم أمام زملائهم وأساتذتهم، مع دعوة الصحفيين والنقاد لمتابعتها. واعتبرت أن مثل هذه المبادرات تمنح التجربة الجامعية الاستمرارية والحيوية، وتجعل النشاط المسرحى جزءًا من الحياة اليومية داخل الحرم الجامعى، لا مجرد مشاركة موسمية فى المهرجانات.

## د. عمر فرج: المسرح الجامعى بحاجة إلى دعم مؤسسى ومعنوى يعيد له دوره الثقافى

أكد الأستاذ الدكتور عمر فرج، أستاذ الدراما والنقد المساعد ورئيس قسم المسرح والدراما بكلية الآداب - جامعة بنى سويف، أن المسرح الجامعى اليوم يفتقر إلى الكثير من

المقومات التى تُمكّنه من أداء دوره الثقافى والتربوى داخل الجامعة، مشددًا على أن الاهتمام بالنشاط الفنى والمسرحى يجب أن يكون من أولويات مؤسسات التعليم العالى.

وأوضح أن العديد من الجامعات لا تولى الأنشطة الفنية الاهتمام الكافى، رغم أهميتها فى بناء الوعى وتنمية شخصية الطلاب، داعيًا وزارة التعليم العالى إلى تفعيل المسابقات والمهرجانات الفنية بشكل دورى وإلزامى، حتى يستعيد المسرح الجامعى مكانته التى فقدها منذ تراجع الحركة الثقافية فى الجامعات خلال ثمانينيات القرن الماضى وحتى اليوم.

وأشار د. فرج إلى أن الدعم المادى والمعنوى يمثلان جوهر المشكلة، فغالبية الكليات لا تمتلك مسارح مجهزة أو ميزانيات كافية، إذ لا تتجاوز مخصصات الأنشطة الفنية فى بعض الكليات خمسة إلى عشرة آلاف جنيه، وغالبًا ما تُوجَّه هذه الميزانيات إلى مجالات أخرى. كما شدد على أهمية الاستعانة بمخرجين شبه محترفين أو من الهيئة العامة لقصور الثقافة لتدريب الطلاب ورفع مستوى الأداء الفنى للعروض الجامعية.

وأضاف أن الإدارة الجامعية تُسهم بدرجة محدودة فى دعم النشاط المسرحى، موضحًا أن الاهتمام يبدأ من قمة الهرم الإداري؛ فإذا أبدى وزير التعليم العالى اهتمامًا بالمسرح، ستنعكس تلك الرؤية على رؤساء الجامعات وعمداء الكليات، ما يضمن تفعيل الأنشطة الثقافية وتوفير التمويل اللازم لها.

وأكد د. فرج أن طلاب الجامعات يمتلكون طاقة كبيرة وشغفًا بالفن، لكنهم يفتقرون إلى المساحة الحقيقية للتجريب والإبداع داخل الجامعات. ويرى أن توجيه هذه الطاقات نحو العمل الفنى يسهم فى بناء شخصية متزنة ومبدعة، ويُبعد الشباب عن الأفكار المتطرفة أو الجماعات المنغلقة.

وتناول أبرز التحديات التى تواجه العروض الجامعية، مشيرًا إلى أنها تتراوح بين ضعف الإمكانيات، وأزمة النصوص المسرحية المكررة، وغياب المخرجين المتخصصين القادرين على تدريب الطلاب. واقترح ضرورة إنشاء مسرح بكل كلية إلى جانب مسرح جامعى مركزى كبير، مع تكثيف المهرجانات والورش التدريبية التى تدمج بين الجانب الأكاديمى والتطبيقى.

واختتم د. فرج حديثه بالتأكيد على أن دور الجامعة ليس احتراف التمثيل أو تحقيق الربح، بل أداء رسالة ثقافية وفكرية تهدف إلى بناء العقول وصناعة وعى فنى مستنير. ودعا إلى أن تتحمل الجامعة تكلفة الأنشطة والمهرجانات الفنية بالكامل، مع فتح آفاق التعاون مع المجتمع المدنى لدعم الحركة المسرحية الجامعية واستدامتها.

## د. محمد عبدالله حسين: غياب الدعم والتخطيط.. وأقسام المسرح نفسها لا تقدم عروضًا تمثل الجامعة

قال أ. د. محمد عبدالله حسين - أستاذ بقسم الدراسات الأدبية بكلية دار العلوم - جامعة المنيا، إن المسرح الجامعى يمر اليوم بأزمة حقيقية تهدد دوره الثقافى والتربوى داخل الجامعة، موضحًا أن المسابقات المسرحية الجامعية اختفت تقريبًا إلا فى نطاق محدود، وذلك نتيجة ضعف اهتمام القيادات الجامعية بالنشاط المسرحى مقارنة بالنشاط الرياضى وبعض الأنشطة الثقافية الأخرى. وأشار إلى أن المفارقة المؤلمة هى أن بعض أقسام علوم المسرح نفسها لا تقدّم عروضًا تمثل الجامعة، باستثناء مشاريع التخرج التى تُقدَّم على استحياء ومن دون دعم حقيقى أو رؤية واضحة.

وأكد أن غياب خشبات العرض داخل الجامعات، وافتقار إدارات الأنشطة إلى الثقافة المسرحية، يُعدّان من أبرز الأسباب التى أدت إلى تراجع الدور الحيوى للمسرح الجامعى. وأضاف بأسف أن بعض المسؤولين ينظرون إلى المسرح نظرة مغلوطة باعتباره «رجسًا من عمل الشيطان»، وهو ما يخلق مناخًا طاردًا للمواهب الشابة.

وأوضح أن الجامعة تضم طاقات طلابية هائلة تحتاج إلى من يكتشفها ويرعاها، لكن هذه المواهب تُصاب بالإحباط بسبب غياب الاهتمام وإغلاق أبواب التجريب والإبداع أمامهم. واستعاد ذكريات السبعينيات والثمانينيات حين كان المسرح الجامعى فى أوج ازدهاره، إذ كانت العروض تُقدَّم على خشبات الجامعة وتُشارك فى مسابقات وزارة التعليم العالى، ويتم الاستعانة بكبار المخرجين. بل إنه نفسه - كما قال - قدّم عملًا مسرحيًا وهو طالب فى الليسانس وحصد عنه جوائز بحضور لجان تحكيم من كبار النقاد والمخرجين مثل الراحل على أبوشادى والدكتور نعيم عطية والأستاذ إميل جرجس، رغم أن تلك الفترة شهدت سيطرة الجماعات المتأسلمة على الجامعة.

وشدد على أن التحديات التى تواجه المسرح الجامعى كبيرة، إلا أن مواجهتها ممكنة إذا توفرت الإرادة. وتبدأ المواجهة - بحسب رأيه - بإعادة المسابقات المسرحية إلى الجامعات، وتوفير البنية الأساسية اللازمة من أماكن تدريب وعروض. أما النصوص فليست أزمة، فالجامعات تكتنز مواهب قادرة على الإبداع فى التمثيل والكتابة والإخراج.

واقترح د. حسين أن تتبنى الجامعات مقررات للثقافة الفنية تشمل المسرح والفنون الشعبية والموسيقى، على أن تُدرَّس باختيار طلابى فى جميع الكليات، بما فيها العملية، مع الاستعانة بأساتذة أقسام المسرح وكليات التربية النوعية. ويرى أن هذه الخطوة يمكن أن تعيد للجامعة دورها فى بناء الوعى الفنى وتنمية الحس الجمالى لدى الطلاب.

واختتم قائلًا إن «التحديات كبيرة، لكن الطاقات أكبر»، مؤكدًا أن المشكلة الحقيقية تكمن فى سوء التخطيط وغياب الجرأة فى اتخاذ القرار، موجّهًا تحياته وتقديره.

## أمينة الأكشر: المسرح الجامعى يحتاج إلى منظومة دعم متكاملة تربط الإبداع بالتعليم الأكاديمى

قالت أ.د. أمينة محسن حسن الأكشر "أستاذ الفنون المسرحية - كلية التربية النوعية - جامعة بنها"

إن المسرح الجامعى اليوم يحتاج إلى منظومة دعم متكاملة كى يتمكن من أداء دوره الثقافى والتربوى داخل الجامعة. وأكدت أن المسرح الجامعى ليس مجرد نشاط ترفيهى، بل فضاء تربوى وفنى يسهم فى تشكيل شخصية الطالب وتنمية مهاراته الإبداعية والاجتماعية، إلا أنه يعاني، فى رأيها، من فجوات واضحة فى التمويل، وغياب المساحات المجهزة للتدريب والعروض، ونقص الكوادر البشرية المتخصصة القادرة على متابعة الطلاب وتطوير قدراتهم. وأشارت إلى أن ضعف الربط بين النشاط المسرحى والمناهج الدراسية يُفقد المسرح جزءًا من قيمته التعليمية، ويجعل التجربة أقل تأثيرًا مما يجب أن تكون عليه.

كما أكدت د. أمينة أن دور الإدارة الجامعية فى دعم النشاط المسرحى يختلف من جامعة إلى أخرى؛ فبعض الجامعات توفر أماكن للعروض أو تمنح تسهيلات للطلاب، لكن الدعم فى مجمله يظل محدودًا. وشددت على ضرورة تحويل هذا الدعم إلى خطط استراتيجية طويلة المدى تشمل الاستثمار فى تدريب الممثلين والفنيين، وتوفير خبراء ومتخصصين، وربط النشاط المسرحى بالحياة الأكاديمية للطلاب. وأضافت أن بناء شراكات خارجية مع المؤسسات الثقافية والمسرحية يعد خطوة أساسية لضمان استدامة التجربة ورفع جودتها.

وأشارت إلى أنها ترى أن الطلاب يمتلكون مساحة معقولة للتجريب والإبداع، إلا أن هذه المساحة لا تُستثمر بالشكل الكافى دائمًا. وقالت إن الحرية الأكاديمية وتنوع الخلفيات الطلابية ووجود بعض الموارد التقنية تشكل بيئة مشجعة، لكن التركيز المفرط على الجانب النظرى، ونقص الدعم للمبادرات الطلابية، والخوف من الفشل يحد كثيرًا من انطلاق الطاقات الإبداعية. ودعت إلى توفير مختبرات ابتكار، ومنصات رقمية للتعاون، وبرامج تعليمية مرنة تعتمد على المشاريع التطبيقية، إلى جانب تعزيز ثقافة جامعية تشجع المغامرة الفكرية وتحتفى بالأفكار الجديدة.

وفى حديثها عن التحديات التى تواجه العروض المسرحية الجامعية، أكدت أن ضعف التدريب ونقص النصوص المناسبة وقلة الخبرة الإخراجية وغياب الإمكانات التقنية تشكّل عقبات حقيقية أمام الطلاب. وشددت على ضرورة إدراج مقررات عملية فى الأداء والإخراج، وتنظيم ورش تدريبية يشرف عليها متخصصون، وتشجيع التأليف المسرحى الطلابى، وتوفير مراكز جامعية للفنون الأدائية تقدم تدريبًا مستمرًا. كما أوضحت أن تخصيص دعم مالى ثابت للعروض ووضع خطة ترويج جامعية من شأنهما رفع مستوى التجربة وتوسيع دائرة جمهورها.

واختتمت د. أمينة تصريحاتها بالتأكيد على أهمية بناء جسور حقيقية بين النشاط المسرحى والعمل الأكاديمى. وأشارت إلى أن إدماج المسرح فى المقررات، وربط الورش بالجانب النظرى، وتفعيل الشراكات الخارجية مع المؤسسات الثقافية والمهرجانات، كلها خطوات تجعل من المسرح الجامعى تجربة مستدامة وصانعة للوعى. ورأت أن الجامعة قادرة، عبر هذا التكامل، على تحويل المسرح إلى مدرسة فنية وتربوية متكاملة تكتشف المواهب، وتبنى شخصيات الطلاب، وتسهم فى الارتقاء بالذائقة الفنية والثقافية.

## أمانى العطار: الميزانيات المتأخرة والبنية التحتية المتهالكة.. أبرز معوقات العروض الجامعية

أكدت أمانى جميل على العطار، أستاذ المسرح المساعد بكلية التربية النوعية، جامعة طنطا: أن المسرح الجامعى يفتقر اليوم إلى مجموعة من الاحتياجات الأساسية التى باتت تؤثر مباشرة فى جودة الإنتاج المسرحى، وفى مقدمتها الدعم المادى المستقر. أوضحت أن أغلب الفرق تعانى من تأخر صرف الميزانيات إلى ما بعد انتهاء العروض، وهو ما يعرقل تنفيذ الرؤى الفنية ويحدّ من قدرة الفرق على التخطيط السليم. وأضافت أن البنية التحتية للمسارح الجامعية تحتاج إلى صيانة عاجلة تشمل الستارة الرئيسية والكواليس والبناطيل المسرحية، التى تضررت وأصبحت غير صالحة للاستخدام الكامل.

وأشارت العطار إلى أن الإدارة الجامعية تُبدى دعمًا معنويًا من خلال الإشراف على النشاط والموافقة على إقامة العروض، إلا أن هذا الدعم يحتاج إلى تفعيل أكبر على المستوى المالى والإدارى. فالتأخر فى التمويل يضع الفرق فى ظروف غير مستقرة ويؤثر فى جودة العروض وتحفيز الطلاب. وشدّدت على أهمية وجود نظام تمويل منظم

ومسبق يضمن صرف المخصصات فى الوقت المناسب، مع متابعة إدارية حقيقية لتذليل العقبات.

وفى ما يتعلق بمساحة التجريب والإبداع، أوضحت أن الطلاب يمتلكون رغبة قوية فى الابتكار، لكن الإمكانيات المتاحة لهم محدودة بسبب نقص أدوات العمل المسرحى. وترى أن توفير بنية تحتية مجهزة، تشمل معدات الإضاءة والمايكات وأنظمة الصوت الجيدة، من شأنه أن يطلق طاقات الطلاب الإبداعية ويمنحهم القدرة على تنفيذ رؤاهم الفنية بصورة أكثر اكتمالًا.

وتحدثت العطار عن أبرز التحديات التى تواجه العروض الجامعية، وفى مقدمتها التوفيق بين التدريب والعروض من جهة، وضغط الدراسة والامتحانات من جهة أخرى. هذا التداخل يؤدى إلى إرهاق الطلاب وتشتت تركيزهم بين الالتزامات الأكاديمية والفنية. ولتجاوز هذه العقبة، دعت إلى تنسيق جداول النشاط المسرحى بالتعاون مع الكليات لتجنب تزامنها مع فترات الضغط الدراسى، مع توفير دعم

نفسى وتنظيمى للطلاب لضمان استمرارية التجربة بروح إيجابية ومنتجة.

واختتمت بالتأكيد على ضرورة بناء جسور حقيقية بين النشاط المسرحى والدراسة الأكاديمية، من خلال إطلاق ورش تطبيقية منتظمة، وإدراج مقررات تُعنى بالإنتاج المسرحى العملى، إلى جانب عقد شراكات مع جهات مسرحية خارجية لتبادل الخبرات. كما دعت إلى تحفيز البحث الأكاديمى فى قضايا المسرح الجامعى باعتباره مسارًا مهمًا لتطوير التجربة وضمان استمراريتها على أسس علمية واحترافية.

## أواب شبانة: ضعف التجهيزات الفنية وتراجع جودة المسارح يحدّان من اكتمال الرؤية الإخراجية

يؤكد الطالب أواب شبانة الفائز بعدة جوائز بمهرجان ملتقى القاهرة الدولى للمسرح الجامعى، أن المسرح الجامعى ما زال يعانى فجوة كبيرة فى مستوى الإمكانات المتاحة له، موضحًا أن قلة المسارح المجهزة فنيًا وضعف جودة المتاح منها يظلّان التحدى الأكبر أمام الفرق الطلابية. فالمسارح الجيدة – كما يشير – قليلة وغير متاحة بالشكل الذى يسمح للطلبة بتقديم عروض قادرة على إبراز مواهبهم.

ويشرح شبانة أن محدودية الميزانيات تترك أثرًا مباشرًا على الرؤية الإخراجية، إذ يضطر المخرج إلى تعديل أو استبدال رؤيته للديكور بما يناسب التكلفة، وهو ما يؤدى فى النهاية إلى تراجع جودة الصورة المسرحية وتناقص قدرة العرض على التعبير البصرى الكامل عن أفكاره.

وفى ما يتعلق بتجارب الطلاب، يلفت إلى أن فرصهم فى تجريب مناهج التمثيل باتت متاحة بشكل جيد، بينما تظل المناهج الإخراجية أقل حضورًا، إذ يعتمد ذلك على توجه كل مخرج وطريقته فى العمل وعلى طبيعة النص الذى يختاره الفريق.

أما عن الاحتياجات الملحّة للمسرح الجامعى، فيرى شبانة

أن رفع مستوى العروض يتطلّب توفير مسارح أفضل تجهيزًا، وتنظيم ليلة عرض كاملة قبل يوم لجنة التحكيم كما يحدث فى المهرجان القومى للمسرح، بما يتيح للطلاب تجربة العرض فى ظروف حقيقية.

ويشير أخيرًا إلى أن التعاون بين المخرجين المحترفين والفرق الجامعية يحمل جانبًا إيجابيًا يتمثّل فى إتاحة فرص احترافية للطلاب المتميزين وتوسيع آفاقهم، لكنه لا يخلو من التحديات، إذ قد يفتقد المخرج المحترف الشغف الذى يمتلكه الخريجون أو الطلاب حين يخرجون لعروض فرقهم. ورغم ذلك، يؤكد شبانة أنه إذا توافر شغف الشباب لدى المخرج المحترف، فسيختفى هذا العيب، وسيصبح التعاون عنصر قوة حقيقية للمسرح الجامعى.

## مينا أمجد: التدريب هو الفجوة الأهم والمسرح الجامعى بحاجة إلى مختبر للإبداع

قال الطالب مينا أمجد وديع، الفرقة الثالثة، من كلية التجارة وإدارة الأعمال (BIS) بجامعة حلوان، إنّ أهم فجوة يعانى منها المسرح الجامعى اليوم هى نقص التدريب والتأهيل المهنى، موضحًا أن المواهب متوفرة والحماس موجود بين الطلاب، لكن غياب التكوين المنتظم يجعل الجهود مبعثرة. وأكد أن المسرح لا يقوم فقط على الموهبة، بل يحتاج إلى فهم أدوات الأداء والإخراج والإيقاع المسرحى، وهى أمور لا يمكن اكتسابها بالممارسة وحدها دون تدريب متخصص. وأضاف أن الإمكانات التقنية أو غياب التخطيط الفنى يمكن تعويضهما بالإبداع، بينما غياب التدريب يحرم العمل من العمق والاحتراف.

وأشار مينا إلى أن محدودية الميزانيات تحدّ من حرية الرؤية الإخراجية، خصوصًا فى عناصر مثل الديكور والإضاءة والملابس، لكنها - فى رأيه - لا يجب أن تكون عائقًا أمام الإبداع، إذ يمكن تعويض النقص بالاعتماد على الرمز والابتكار البصرى بدلًا من الإسراف فى التجهيزات. واعتبر أن الفكرة والإحساس المسرحى أهم من المادة، لافتًا إلى إمكانية استخدام الإضاءة اليدوية أو أجساد الممثلين كجزء من

التكوينات البصرية، واستغلال خامات بسيطة بطرق مبتكرة تصنع مسرحًا حقيقيًا نابضًا بالحياة رغم قلة الإمكانات.

وحدّد مينا أبرز الاحتياجات العاجلة للمسرح الجامعى فى ثلاث نقاط أساسية:

١. تنظيم ورش تدريبية مستمرة فى مجالات التمثيل والإخراج والكتابة والإضاءة.

٢. تجهيز مسرح بكل جامعة أو كلية وتوفير معدات أساسية قابلة للنقل بين الجامعات مثل وحدات الصوت والإضاءة.

٣. إشراف فنى متخصص من أساتذة أو مخرجين ذوى خبرة لضمان جودة العروض وتطوير أداء الفرق الطلابية.

وختم مينا أمجد حديثه مؤكدًا أن التعاون بين المسرح الجامعى والمسرح المحترف يمكن أن يُحدث نقلة نوعية حقيقية، إذ تضيف الخبرة الاحترافية عمقًا فنيًا وتنظيميًا للمواهب الشابة. واقترح أن يكون هذا التعاون عبر برامج إشراف وتوجيه مشتركة يعمل فيها المخرج المحترف مع طلاب الإخراج والممثلين فى مشروعات تخرج أو عروض متكاملة، إلى جانب إقامة ورش وبرامج تبادل فنى بين الجامعات والفرق المحترفة، لتتحول المسارح الجامعية إلى مختبرات حقيقية للإبداع، لا مجرد أنشطة ترفيهية.

## محمد عاشور: نقص الصوت والإضاءة وضيق وقت البروفات.. أكبر العقبات أمام الممثلين

يؤكد محمد عاشور أحمد، طالب بالفرقة الرابعة - آداب مسرح جامعة الإسكندرية، أن المسرح الجامعى يفتقر اليوم إلى بنية فنية أساسية تُعين الممثلين على تطوير أدائهم، وعلى رأسها أجهزة الصوت والإضاءة، إضافة إلى غياب أماكن مخصصة لممارسة النشاط المسرحى بشكل منتظم. ويشير إلى أن ضيق أوقات البروفات يظل من أبرز العوائق التى تهدد جودة العمل؛ إذ تنتهى البروفات غالبًا قبل الخامسة مساءً دون إمكانية تمديد الوقت، مما يمنع الفرق من إنجاز مهامها اليومية بالشكل المطلوب. ويرى عاشور أن عنصرًا فنيًا واحدًا قادرًا على رفع مستوى العروض فورًا هو «الإضاءة»، لما لها من دور جوهرى فى بناء المشهد وتقديم رؤية إخراجية مكتملة. كما يوضح أن شعور الطلاب بضعف التدريب الاحترافى يعود إلى قلة الإمكانيات وغياب المتخصصين من ذوى الخبرة الأكاديمية. ويشدد فى ختام رأيه على ضرورة أن تتخذ الجامعة خطوات عاجلة تتمثل فى تخصيص أماكن ثابتة للنشاط المسرحى، وإتاحة وقت أطول للبروفات، والاستعانة بخبراء ومدربين مؤهلين لتنظيم ورش تدريبية تسهم فى تطوير مهارات الممثلين وصقل مواهبهم.

ختم عاشور بذكر بعض أعماله على مسرح الجامعة تمثيل ملحمة السراب، وكاسك يا وطن، وأريد ان أقتل لدكتور محمد عبد المنعم، وعلى مسارح الدولة

زقاق المدق لدكتور عادل عبده، والمغامرة لمراد منير وياسين وبهية ليوسف مراد، والإخراج كوبرى الناموس تأليف سعد الدين وهبة.

## مروان جاد: ضعف الإمكانات التقنية ونقص العمالة المسؤولة عن تشغيل المسارح يعرقلان التجربة

أوضح الطالب مروان جاد - متحدثًا عن تجربته داخل جامعة بنى سويف - أنّ الجامعة تمتلك إدارة رعاية شباب واعية وداعمة، توفر للطلاب قدرًا كبيرًا من المساندة، ولا يمكن تجاهل دورها فى استمرار النشاط المسرحى داخل الجامعة. ومع ذلك، يرى أن هناك فجوتين أساسيتين ما زالتا تعرقلان العمل المسرحى.

أولى هذه الفجوات تتمثل فى ضعف الإمكانات التقنية داخل المسرح، لا سيما فى الإضاءة. ويرجع ذلك - كما يقول - إلى أن المسرح الجامعى لا يحقق دخلًا ماديًا كالفعاليات الأخرى مثل حفلات التخرج، مما يجعل الأولوية لتلك الأنشطة على حساب بروفات وعروض الفرق المسرحية. ويضيف أن المعدات تعانى من إرهاق الاستخدام فى الحفلات، فتحتاج لصيانة قبل أن يتمكن الطلاب من استخدامها، وهو ما يؤدى إلى تعطيل العمل الفنى.

أما الثغرة الثانية فهى صعوبة توفير موظفين من قِبل الجامعة للبقاء بعد ساعات العمل الرسمية من أجل خدمة البروفات أو المشاركة فى المهرجانات، وهو ما يسبب أزمات قد تصل إلى إلغاء بعض الأنشطة لعدم وجود العاملين المختصين بفتح المسرح وتشغيله.

ورغم هذه الظروف، يرى مروان أن محدودية الميزانيات ليست دائمًا أمرًا سلبيًا، بل يمكن أن تتحول إلى حافز للإبداع؛ إذ تدفع المخرجين والطلاب إلى ابتكار حلول فنية تحقق رؤيتهم داخل حدود ممكنة.

ويشير كذلك إلى أنّ حرية اختيار الموضوعات داخل المسرح الجامعى متاحة، طالما بقيت فى إطار المقبول، إلا أن تطبيق بعض المدارس الإخراجية يظل محدودًا بسبب احتياجها لميزانيات أكبر، وهو ما يجعل غياب الميزانية سببًا مباشرًا فى غياب التجارب المتنوعة.

ويؤكد مروان أن الورش الفنية والتدريب الأكاديمى يمثلان ضرورة عاجلة لتطوير مستوى الطلاب، مقترحًا إضافة مواد اختيارية فى أساسيات المسرح داخل الجامعة، وأن يتم تدريسها على يد أساتذة متخصصين، إلى جانب تحسين

التجهيزات التقنية ومعالجة مشكلات العمالة والإشراف داخل المسارح الجامعية.

ويختم بأن التعاون بين المخرجين المحترفين والجامعات أثبت أثره بوضوح، مشيراً إلى تجربة المخرج يوسف المنصور الذى يتولى إخراج منتخب جامعة بنى سويف للسنة الثالثة على التوالى، وهو تعاون يسهم - من وجهة نظره - فى تطوير أداء الممثلين والطلاب المخرجين، ويمهّد لهم الطريق للالتحاق بتعليم أكاديمى بعد التخرج.

## نجية مرموش: المسرح الجامعى بحاجة إلى بنية تحتية وتمويل ورؤية تنفيذية واضحة

قالت الدكتورة نجية أحمد قدرى عبدالحميد مرموش، أستاذ الفنون المسرحية المساعد بقسم الإعلام التربوى بكلية التربية النوعية - جامعة المنصورة، إن المسرح الجامعى فى حاجة ماسة إلى بنية تحتية حقيقية تتيح وجود مسارح مجهزة ومكان مسرحى مستقل داخل الجامعة، مؤكدة أن نجاح التجربة المسرحية الجامعية لا يتحقق إلا بتوافر نص جيد، ومؤلف محترف، وتدريب منتظم.

وأوضحت أن جامعة المنصورة تزخر بطاقات ومواهب متميزة فى كلياتها المختلفة، مثل الطب والهندسة والعلوم، إلى جانب قسم المسرح بكلية التربية النوعية الذى يضم طلابًا قادرين على التميز فى التمثيل والإخراج والديكور، والدليل انتقال كثير منهم إلى أكاديمية الفنون لاستكمال تخصصاتهم.

وأضافت أن المسرح الجامعى يفتقر إلى الميزانية الكافية والدعم المؤسسى المستدام، كما يحتاج إلى مدربين ومخرجين أكفاء وخطة تنفيذية دقيقة تتابع الأداء وتقيّم عناصر القوة والضعف فى العروض، مشيرة إلى أن غياب هذه العناصر هو ما يُضعف من استمرارية الحركة المسرحية بالجامعات.

كما شددت على أهمية توظيف التقنيات الحديثة والذكاء الاصطناعى فى تطوير العروض المسرحية، مع ضرورة تحديث البنية التحتية وتجهيز الخشبات المسرحية لتواكب التطور الفنى. وأكدت أن الجامعة تدعم النشاط المسرحى فى الكليات، ولكن بشكل متقطع، وأن الاستدامة تتطلب تنظيم العروض بجدول زمنى مستمر وربط النصوص المسرحية بقضايا التنمية البشرية والبيئة وإعادة التدوير.

واختتمت حديثها بالتأكيد على أن الطالب هو محور التنمية المسرحية، فحين يُتاح له التعبير عن ذاته فنيًا تتفتح طاقاته الإبداعية، داعية إلى وضع خطة أكاديمية وتمويلية شاملة تُرفع إلى إدارة الجامعة لتوفير الموارد البشرية والمادية اللازمة، مشددة على أهمية أن تمتلك الجامعة أجهزتها المسرحية الخاصة بدلًا من الاعتماد الكامل على الشراكات الخارجية.

## منى حبرك: المسرح الجامعى يحتاج إلى بنية تحتية داعمة ورؤية تربوية تُنمى شخصية الطالب

أكدت الدكتورة منى مصيلحى حامد حبرك، أستاذ المسرح التربوى المساعد بكلية التربية النوعية بأشمون - جامعة المنوفية، أن المسرح الجامعى اليوم يواجه مجموعة من

الاحتياجات الأساسية التى تعوق أداءه لدوره الثقافى والتربوى بشكل فعّال، وتتنوع بين احتياجات مادية، وبشرية، وفكرية، وإعلامية، وتربوية.

وأوضحت أن الاحتياجات المادية والبنية التحتية تأتى فى المقدمة، إذ تعانى الجامعات من قلة المسارح المجهزة تقنيًا وضعف التمويل، إلى جانب غياب الورش التدريبية المتخصصة ونقص المواد والأزياء المسرحية اللازمة لتنفيذ العروض بصورة احترافية.

أما الاحتياجات البشرية والإدارية فتتمثل - بحسب قولها - فى غياب الكوادر المؤهلة من مخرجين ومدربين وفنيين، وضعف التنسيق بين إدارات الجامعات وأقسام الأنشطة فى تنظيم الفعاليات المسرحية.

وأضافت أن هناك احتياجات فكرية وثقافية لا تقل أهمية، منها ضعف الوعى الثقافى بأهمية المسرح الجامعى كأداة للتعبير والنقد والبناء الفكرى، وقلة النصوص المسرحية الأصيلة التى تعالج قضايا الطلاب والمجتمع، وغياب التكامل بين المسرح والمناهج الأكاديمية، فضلًا عن نقص برامج التبادل المسرحى بين الجامعات.

كما أشارت إلى أن الاحتياجات الإعلامية والتسويقية تتمثل فى ضعف الترويج الإعلامى للعروض، وغياب التوثيق والنشر الرقمى، وقلة الشراكات الثقافية مع المؤسسات الفنية خارج الجامعة، إلى جانب محدودية الجوائز التى تحفز الطلبة على الإبداع.

أما على الصعيد التربوى والاجتماعى، فترى أن المسرح ما زال بعيدًا عن الحياة الجامعية اليومية، وأن التفاعل الجماهيرى مع العروض ضعيف، مع غياب رؤية تربوية واضحة تجعل من المسرح وسيلة لتربية الذوق الفنى وتنمية الشخصية النقدية للطلاب.

وفيما يخص دور الإدارة الجامعية فى دعم النشاط المسرحى، أوضحت الدكتورة منى أن بعض الجامعات تقدّم دعمًا فعّالًا من خلال توفير قاعات العروض وتخصيص ميزانيات وتنظيم مهرجانات وورش تدريبية، مما يجعل المسرح الجامعى منبرًا ثقافيًا يعبّر عن قضايا الشباب ويسهم فى

تنمية مهاراتهم.

لكنها فى المقابل لفتت إلى مظاهر القصور فى الدعم الإدارى فى عدد كبير من الجامعات، نتيجة النظرة التقليدية للمسرح بوصفه نشاطًا ترفيهيًا، وغياب الميزانيات، ونقص الكوادر المتخصصة فى الإشراف على النشاط المسرحى، وضعف المتابعة والتقييم، فضلًا عن عدم إدماج المسرح فى الخطط الاستراتيجية للجامعة.

وأكدت أن إسهام الإدارة الجامعية لا يزال محدودًا ومتفاوتًا بين جامعة وأخرى، وغالبًا ما يرتبط بمدى وعى القيادات الجامعية بقيمة المسرح فى التنمية الثقافية والفكرية للطلاب.

وقدّمت مجموعة من التوصيات لتفعيل دور الإدارة الجامعية، أبرزها وضع خطة استراتيجية ثقافية تتضمن المسرح كعنصر أساسى فى بناء شخصية الطالب، وتخصيص ميزانية مستقلة لدعمه، وتفعيل الشراكات مع المؤسسات الثقافية والفنية، وتدريب المشرفين على إدارة الأنشطة المسرحية، وتبنّى مبدأ «المسرح التربوي» ليصبح أداة تعليمية مكمّلة للمقررات الأكاديمية.

وحول مدى امتلاك الطالب للمساحة الإبداعية داخل المسرح الجامعى، أكدت أن التجربة تختلف من جامعة إلى أخرى؛ ففى بعض الجامعات يُمنح الطلاب حرية اختيار النصوص وتجريب الأساليب الفنية، مما يجعلهم شركاء حقيقيين فى الإبداع، بينما تظل المساحة محدودة فى أغلب الجامعات المصرية بسبب القيود الإدارية وضعف الإمكانيات.

وختمت بأن الطالب الجامعى يمتلك طاقة إبداعية كبيرة، لكنه يحتاج إلى بيئة حاضنة توفر له حرية التعبير، والتدريب المستمر، والإمكانات التقنية، وروح العمل الجماعى، والتحفيز المعنوى والمادى، حتى يتحول المسرح الجامعى إلى مختبر فنى وتربوى يُطلق طاقات الشباب ويُسهم فى تكوين وعيهم وثقافتهم الجمالية.

# عبدالحكيم محمود: الجائزة دفعة روحية تؤكد أن الطريق كان يستحق العناء

كاتب يمتلك رصيدا ثريا ومتنوعا من الأعمال. منذ انطلاق مسيرته الأدبية عام ١٩٨٨، وهو يكتب بحس إنسانى ووعى ثقافى عميق، ليقدم أعمالا شكلت إضافة إلى المكتبة العربية، سواء فى القصة القصيرة أو الرواية أو المسرح. صدر له العديد من الإصدارات على سبيل المثال لا الحصر: رواية الأطفال "سارة تقابل القمر"، والمجموعتان القصصيتان "بلا ثمن" و»أصحابى"، ورواية الفتيان "حكايات أميرة"، و"حارس الذاكرة، وغيرها من الأعمال. حصل على عدة جوائز أدبية، أبرزها جائزة سوزان مبارك لأدب الطفل لعام ٢٠٠٤،٢٠٠٥ بالإضافة إلى جوائز من الهيئة العامة لقصور الثقافة، مجلة النصر، أخبار الأدب «جائزة أدب الحرب»، ونادى القصة، كما حصل على جائزة عبدالحميد شومان عن روايته فى أدب الرحلات «مغامرة فى وادى القمر»، كذلك نالت مسرحيته للفتيان «محاكاة سيرة الزير» المركز الأول فى مسابقة تأليف النص المسرحى الموجه للطفل من سن ٣ إلى ١٨ عاما، التى تقيمها الهيئة العربية للمسرح، تحت شعار «أطفالنا أبطال جدد فى حكايتنا الشعبية». الكاتب عبدالحكيم محمود، وحوار نقترب فيه من رؤيته الإبداعية والفكرية، ونتعرف إلى رحلته مع الكتابة للطفل والمسرح، وإلى فلسفته فى التعامل مع الموروث الشعبى، ورأيه فى الجوائز ودورها، وتحديات الكتابة فى زمن التحولات السريعة.

حوار: روفيدة خليفة

## مسرحية محاكاة سيرة الزير محاولة لمحاورة الموروث

**فى البداية.. ما الذى تمثله لك الجائزة على الصعيدين الشخصى والإبداعي؟ وما أهمية الجوائز عمومًا للمبدع؟**

- دعينى أعبر عن شكرى وامتنانى لاهتمامكم بإجراء هذا الحوار معى وأرجو أن يكون لدى ما أقوله ويمثل أى قدر من الإضافة للقراء الأعزاء من المهتمين بأدب الطفل عموما والمسرح خصوصا. أما بخصوص سؤالك فعلى الصعيد الشخصى، الجائزة هى تقدير يمنح الكاتب شعورا عميقا بالامتنان، وبأن سنوات العمل والعزلة فى حضرة الكلمات لم تذهب سدى. هى دفعة معنوية هائلة لمواصلة الطريق. أما على الصعيد الإبداعى، فهى بمثابة مصادقة على المنهج. الفوز بجائزة مرموقة من الهيئة العربية للمسرح عن نص يخوض فى منطقة شائكة ويحاور التراث بشكل نقدى، هو تأكيد على أن هناك ترحيبا وقبولا لهذا النوع من المسرح الجاد الموجه للفتيان.

أما أهمية الجوائز عموما، فأراها تتجاوز الكاتب نفسه. هى تضيء عملا معينا وتضعه تحت أنظار القراء والنقاد والمنتجين، وتفتح له أبوابًا ربما كانت ستظل مغلقة، كفرص الترجمة أو الإنتاج المسرحى. الأهم من ذلك، أنها تثير نقاشا ثقافيا حول القضايا التى يطرحها العمل الفائز، وهذا فى حد ذاته مكسب للمشهد الثقافى بأكمله.

**وصلت أعمالك إلى القائمة القصيرة لجائزة الشيخ زايد وجائزة خليفة التربوية، ما الأثر الذى تتركه هذه الترشيحات العربية الكبرى على مسيرة الكاتب؟ وهل تراها مسئولية إضافية؟**

الوصول إلى القوائم القصيرة لجوائز كبرى مثل جائزة الشيخ زايد أو خليفة التربوية هو فى حد ذاته تكريم كبير. إنه يضعك ويضع عملك ضمن نخبة من أفضل ما كُتب فى مجالك على مستوى العالم العربى. هذا الأثر إيجابى للغاية، فهو يمنح الكاتب ثقة أكبر فى مشروعه، ويجعله مرئيًا على نطاق أوسع.

وبالتأكيد، أراها مسئولية إضافية، لكنها مسئولية محفزة وليست عبئًا. عندما تضعك هذه المنصات المرموقة فى دائرة الضوء، يصبح عليك واجب تجاه القارئ وتجاه نفسك بأن تحافظ على المستوى الفنى والفكرى الذى وصلت إليه، بل وأن تسعى لتجاوزه. المسئولية هى ألا تخذل الثقة التى مُنحت لك، وأن تواصل تقديم أعمال تليق بهذا التقدير.

**متى بدأت علاقتك بمسرح الطفل.. وكيف تطورت تجربتك فى هذا المجال عبر السنوات؟**

بدأت علاقتى بمسرح الطفل فى وقت مبكر، كمتفرج أولًا ثم كهاوٍ فى المسرح المدرسى والجامعى. لكن الكتابة الاحترافية له جاءت لاحقًا. فى البداية، كانت التجربة ترتكز على تقديم الحكايات الممتعة ذات الرسائل الأخلاقية المباشرة. مع مرور السنوات، تطورت نظرتى بشكل جذرى. أدركت أن مسرح الطفل والناشئة ليس مجرد منصة للتسلية أو التلقين، بل هو أخطر أنواع المسرح، لأنه يشارك فى تشكيل وعى الإنسان فى أهم مراحله. تحولت

تجربتى من كتابة مسرحيات للأطفال إلى كتابة مسرحيات تفكر مع الأطفال، أعمال تطرح الأسئلة، تحفز الخيال، وتنمى التفكير النقدى، وتحترم ذكاء المتلقى الصغير وقدرته على فهم الأفكار المعقدة.

**ما الذى يجذبك فى عالم الطفل ويحفزك على الكتابة له؟**

ما يجذبنى مفهوم البراءة ليس «براءة» الطفل بمفهومها الساذج بل «أصالة» نظرته للعالم. الطفل فيلسوف صغير، يطرح الأسئلة الأولى والوجودية دون خوف أو خجل. عالمه هو عالم التكوين، حيث كل شىء ممكن، وحيث تتشكل المفاهيم والقيم للمرة الأولى. الكتابة له هى فرصة نادرة للمشاركة فى هذه اللحظة التأسيسية. إنها حوار مع عقل منفتح لم يتلوث بعد بالأحكام المسبقة. أن أكتب للطفل يعنى أن أعود بنفسى إلى جوهر الأشياء، وأن أبحث عن الحقيقة فى أبسط صورها وأكثرها عمقًا. إنه تحدٍ فنى وذهنى هائل، ومسئولية أخلاقية عظيمة.

**حدثنا عن مسرحيتك الفائزة «محاكاة سيرة الزير».. ما الفكرة الرئيسية التى انطلقت منها؟ ومن وجهة نظرك، ما العناصر التى منحت النص تميزه وجعلته يلفت انتباه لجنة التحكيم؟**

الفكرة الرئيسية التى انطلقت منها هى «محاورة الموروث لا إعادة إنتاجه». انطلقت من سؤال: كيف يمكن لجيل اليوم أن يتفاعل مع حكاية أسطورية مثل سيرة الزير سالم بكل ما تحمله من قيم الشرف والثأر والبطولة، والتى قد تبدو متناقضة مع قيم عصرنا؟ أعتقد أن ما منح النص تميزه عدة عناصر وهى البنية المسرحية المبتكرة، ففكرة «المسرحية داخل مسرحية» خلقت حوارًا مباشرًا بين زمنين، وسمحت للطلاب على الخشبة بأن يكونوا صوت العقل الناقد للجمهور.

بالإضافة إلى أنسنة الشخصيات؛ فالنص يسعى لتقديم الزير وجساس وغيرهم ليس كأيقونات أسطورية، بل كبشر محاصرين فى مآسٍ، لهم دوافعهم وصراعاتهم. والمواجهة الفلسفية، فمشهد «محاكمة الطيف» الذى يظهر فيه الزير وجساس للدفاع عن نفسيهما، ينقل المسرحية من مجرد سرد إلى مواجهة فكرية عميقة حول العدالة والتاريخ والحكم الأخلاقى. أيضا النهاية الرمزية حيث الابتعاد عن النهاية الدموية المعروفة واختيار نهاية تزرع الأمل (فسيلة النخل) هو خيار فنى يمنح العمل بعدًا معاصرًا ورسالة للمستقبل.

**بدا واضحا أنك لا تريد إعادة الحكاية كما هى، بل محاورتها. فماذا يعنى لك مفهوم محاورة التراث؟ وكيف يمكن للمسرح أن يعيد كتابة الموروث دون أن يُلغيه، لكن بصيغة معاصرة تناسب الفئة العمرية المقدمة لها؟**

محاورة التراث تعنى بالنسبة لى التعامل معه ككائن حى، لا كنص مقدس جامد. التراث ليس قطعة أثرية فى متحف نكتفى بالنظر إليها بإعجاب، بل هو جدٌ حكيم نجلس معه، نسمع قصصه، ونتجرأ على أن نسأله ونناقشه. المحاورة هى أن نضيء الزوايا المظلمة فى الحكاية، وأن نكبر ما تم تهميشه (مثل شخصية الضباع أو الحارث بن عباد)، وأن نطرح أسئلة جديدة لم تُطرح من قبل. المسرح هو الأداة المثلى لذلك، لأنه فن الحوار بالأساس. يمكنه أن يعيد كتابة الموروث عبر خلق إطار معاصر كما حدث فى المسرحية من خلال الطلاب الذين يمثلون جيل اليوم. ومن خلال التركيز على الصراع الإنسانى الخالد بدلًا من التركيز على تفاصيل المعارك، نركز على الصراع الداخلى للشخصيات، وهو ما يتجاوز الزمن. أيضا طرح نهايات بديلة أو رمزية لا لتغيير التاريخ، ولكن لفتح باب التساؤل حول «ماذا لو؟»، وهذا هو جوهر التفكير النقدى.

**الزير سالم فى الوعى العربى رمز للبطولة، لكنك طرحت سؤالًا عميقًا ماذا لو تحولت البطولة والشرف إلى عبء؟ كيف قرأت هذه الإشكالية الإنسانية فى نصك؟**

هذه هى الإشكالية المحورية فى النص. قرأتها من خلال إظهار كيف أن القسم الذى أقسمه الزير، والذى كان فى بدايته فعل شرف وبطولة، تحول مع مرور الزمن إلى سجن حديدى حَبَسَ فيه نفسه وأمته لأربعين عامًا. الشرف هنا أصبح آلة مدمرة، والبطولة تحولت إلى عبء يجبره على ارتكاب أفعال تتنافى مع إنسانيته، مثل مواجهته لأخته. النص يطرح فكرة أن البطولة الحقيقية

**محاورة التراث تعنى أن نعامله ككائن حى لا كقطعة متحفية جامدة**

قد لا تكون فى الوفاء الأعمى للقسم، بل فى امتلاك الشجاعة لمراجعته عندما يقود إلى دمار شامل. إنها دعوة للتفريق بين البطولة كقيمة إنسانية، وبين تجلياتها الجامدة التى قد تصبح كارثية.

فى رأيك، هل يمكن للمسرح أن يكون فعل مقاومة فكرية فى مواجهة الموروث الجامد أو القراءات النمطية للتاريخ؟

نعم، بكل تأكيد. المسرح بطبيعته هو فن «وجهة النظر». التاريخ غالبا ما يُكتب من وجهة نظر المنتصر، والموروث قد يصل إلينا فى قوالب نمطية ثابتة. المسرح هو الساحة التى يمكننا فيها أن نعيد تمثيل التاريخ من وجهات نظر متعددة: وجهة نظر المهزوم، المهمش، المرأة، الطفل. عندما نقدم شخصية مثل جساس ليدافع عن نفسه، أو الضباع لتصرخ بألمها، فنحن نقاوم القراءة الأحادية للتاريخ. المسرح هو فعل مقاومة فكرية لأنه لا يعطى إجابات جاهزة، بل يطرح الأسئلة المزعجة، ويجبرنا على التفكير، ويشكك فى المسلمات، وهذا هو دور الفن فى أسمى تجلياته.

وكيف يمكن للمبدع المعاصر أن يتعامل مع الموروث الشعبى بوصفه مادة حية قابلة للحوار، وليس مجرد إرث محفوظ؟

المبدع المعاصر يجب أن يكون باحثًا وفنانًا فى آن واحد. عليه أولا أن يغوص فى أعماق الموروث، يفهمه ويحترمه. ثم عليه أن يجد «النبض» الإنسانى الحى فيه، تلك الأسئلة الخالدة التى لا تزال تلامسنا اليوم. بعد ذلك، يأتى دوره كفنان ليخلق جسرًا بين عالم الحكاية وعالمنا. يمكنه استخدام تقنيات معاصرة، لغة حديثة، أو بنية درامية مبتكرة (كما فى «محاكاة سيرة الزير»). التعامل مع الموروث كمادة حية يعنى ألا تخاف من طرح أسئلتك عليه، وألا تتردد فى مزجه بهمومك وقضاياك المعاصرة. هكذا فقط، يتحول الموروث من إرث محفوظ إلى حوار ممتد.

الكتابة للطفل ليست مهمة سهلة، فما أبرز التحديات التى تواجهك أثناء الكتابة؟ وهل تراها فعلا أصعب من الكتابة للكبار؟

نعم، أراها أصعب بكثير. التحدى الأبرز هو المسئولية الأخلاقية. أنت تكتب لعقل وروح فى طور التكوين، كل كلمة تزرعها قد تنبت وتؤثر على مسار إنسان.

تحدٍ آخر هو المعادلة الصعبة بين تبسيط اللغة دون تبسيط الفكرة، وتقديم العمق الفلسفى دون الوقوع فى فخ الوعظ المباشر. عليك أن تحترم ذكاء الطفل، وأن تتجنب تمامًا أى شكل من أشكال الاستعلاء أو التلقين.

التحدى الثالث هو إيجاد «الصوت» الأصيل الذى يصدقه الطفل ويتفاعل معه. الكتابة للكبار تسمح بدرجات من الغموض والتعقيد قد لا تكون مناسبة للطفل. عليك أن تكون واضحًا وعميقًا فى آن واحد، وهذه قمة الصعوبة الفنية.

كيف توازن فى أعمالك بين المتعة الفنية والرسالة التربوية؟ وبين الخيال والواقع؟

أنا لا أؤمن بالرسالة التربوية المباشرة أو «الدرس المستفاد» الذى يُلصق فى نهاية الحكاية. أؤمن بأن القيمة الحقيقية تكمن فى التجربة الجمالية والأخلاقية التى يعيشها الطفل أثناء القراءة أو المشاهدة. التوازن يأتى من خلال جعل القيمة تنبع من نسيج الحكاية نفسها، من خلال صراع الشخصيات واختياراتها. المتعة الفنية (الحبكة المشوقة، الشخصيات الجذابة) هى الوعاء الذى يحمل القيمة. أما الخيال والواقع، فهما ليسا ضدين. الخيال هو أداتنا الأهم لفهم الواقع. فى «مغامرة فى وادى القمر» مثلًا، الخيال والمغامرة هما الطريق الذى يتعلم به الأبطال عن الشجاعة والصداقة ومعرفة مخاوفهم ومواجهتها. الخيال لا يعد هروبا من الواقع، بل هو تدريب على فهمه ومواجهته.

وكيف ترى دور المسرح التربوى فى تنمية التفكير النقدى لدى الطفل أو اليافع؟

المسرح التربوى، حين يُقدم بشكل صحيح، هو مختبر للتفكير النقدى. على عكس التلقين فى الفصول، المسرح يقدم «قضية» فى شكل صراع حى. هو لا يقول للطفل «الثأر خطأ»، بل يضع أمامه شخصية الزير ويجعله يرى بعينيه إلى أين يقود طريق الثأر. هو لا يعطى إجابات، بل يولد أسئلة. وعندما يخرج الطفل من المسرح وهو يتساءل: «هل كان جساس محقًا؟»، «ماذا لو كنت مكان الجليلة؟»، فى هذه اللحظة بالذات، يكون المسرح قد نجح فى تحفيز عقله النقدى. إنه يعلمه أن يفهم الدوافع، ويقيم العواقب، ويرى القضية من وجهات نظر متعددة، وهذه هى أساسيات المفكر الناقد.

هناك انتقال واضح فى مسيرتك بين الأجناس الأدبية؛ فقد كتبت أدب الأطفال واليافعين، والقصة القصيرة، والرواية، والمسرح. أين تجد روحك الإبداعية مكانها المفضل؟

هذا سؤال صعب. لا أرى الأجناس الأدبية كبيوت منفصلة، بل كغرف مختلفة فى بيت واحد كبير هو بيت الكتابة. روحى الإبداعية لا تفضل غرفة على أخرى، بل تختار الغرفة الأنسب للفكرة التى تريد أن تعبر عنها. هناك أفكار تحتاج إلى المساحة التأملية والسرد الداخلى الذى توفره الرواية. وهناك لحظات مكثفة لا يمكن التعبير عنها إلا فى ومضة القصة القصيرة. وهناك صراعات إنسانية لا يمكن أن تتجسد إلا فى حوار حى ومباشر على خشبة المسرح. روحى تجد مكانها المفضل فى «المشروع» نفسه، فى الفكرة التى تؤرقنى، ثم أبحث لها عن أفضل شكل فنى ممكن.

كيف تختلف طريقتك فى الكتابة لكل نوع؟ وما الذى يميز الكتابة المسرحية عن السردية فى رأيك؟

طريقتى تختلف جذريا. فى الرواية والقصة، أنا أمتلك العالم كله، أصف الأماكن، وأغوص فى أعماق وعى الشخصيات، وأتحكم فى إيقاع الزمن. الكاتب السردى هو «سيد» عالمه الصغير. أما فى الكتابة المسرحية، فالأمر مختلف تمامًا. أنت لا تملك إلا الحوار والفعل. عليك أن تكثف كل شيء فى كلمات منطوقة وحركات مرئية. الكاتب المسرحى يبنى «هيكلًا عظميًا» قويا، ويترك للمخرج والممثلين والسينوغرافيا أن يكسوه باللحم والدم. ما يميز المسرح هو طاقته الحية، فهو فن «اللحظة الحاضرة»، فن المواجهة المباشرة بين الممثل والجمهور، وهذا غير موجود فى الفن السردى الذى هو علاقة فردية وصامتة بين الكاتب والقارئ.

وما الذى يضيفه كل جنس أدبى إلى الآخر فى تجربتك؟

هى عملية إثراء متبادل مستمرة. كتابة الرواية علمتنى الصبر على بناء الشخصيات وتطويرها بعمق، وهذا ما أستفيد منه فى المسرح. وكتابة المسرح علمتنى قوة الاقتصاد فى اللغة، وكيف يمكن لجملة حوار واحدة أن

## المسرح هو الفضاء الأمثل لمقاومة القراءات الأحادية للتاريخ

تكشف عالمًا كاملًا، وهذا ما أستفيد منه فى جعل سردى أكثر حيوية وإيجازًا. القصة القصيرة تعلمك فن التقاط اللحظة وبناء الذروة. هذا التنوع يجعل صندوق أدواتى ككاتب أكثر ثراءً ومرونة.

بدأت الكتابة منذ عام ١٩٨٨، أى فى زمن مختلف عن واقع اليوم. كيف ترى تطور أدب الطفل المصرى والعربى خلال هذه العقود؟ وما الذى ينقصه ليصبح أكثر تأثيراً وحضورًا فى حياتنا الثقافية؟

التطور هائل ولا يمكن إنكاره. انتقلنا من مرحلة كانت فيها كتب الأطفال تعتمد بشكل كبير على الوعظ المباشر والإنتاج المتواضع، إلى مرحلة نرى فيها اليوم دور نشر متخصصة، ورسوما على مستوى عالمى، وموضوعات أكثر جرأة وعمقا تتناول قضايا نفسية واجتماعية معقدة. لكن ما زال ينقصنا الكثير. ينقصنا بناء ما يمكن أن نسميه «نظام بيئي» متكامل لأدب الطفل. هذا النظام يشمل حركة نقدية جادة تفرز الجيد من الرديء وتضع معايير فنية، وتوزيع فعال يصل بالكتاب إلى كل طفل فى كل قرية ومدينة، بالإضافة لدمج أكبر فى التعليم بحيث لا يكون الكتاب الثقافى مجرد نشاط ترفيهى، بل جزء من العملية التعليمية، وإيمان مؤسسى أعمق بأن الاستثمار فى أدب الطفل هو استثمار مباشر فى مستقبل الوطن.فى ظل التطور التكنولوجى الهائل، كيف ترى تأثير الوسائط الحديثة على تجربة مسرح الطفل؟ وهل يمكن أن تكون التكنولوجيا عنصرا مساعدا فى جذب الأطفال إلى المسرح؟

التكنولوجيا سيف ذو حدين. هى بلا شك منافس شرس على وقت الطفل واهتمامه، لكنها فى نفس الوقت أداة فنية جبارة يمكن أن تثرى تجربة المسرح بشكل لم يسبق له مثيل. يمكن أن تكون عنصرًا مساعدًا قويًا إذا استخدمت بذكاء ففى السينوغرافيا استخدام الإسقاط الضوئى لخلق عوالم خيالية مدهشة على المسرح.

وفى التفاعل، تصميم تطبيقات تسمح للجمهور بالتصويت على مسار الأحداث فى بعض المسرحيات التفاعلية. أما فى الترويج، فاستخدام وسائل التواصل الاجتماعى لخلق حملات جذابة والوصول إلى شرائح جديدة من الجمهور. المفتاح هو أن تظل التكنولوجيا فى خدمة القصة والإنسان، لا أن تتحول إلى استعراض بصرى فارغ يطغى على جوهر المسرح.

ما رأيك فى واقع النشر لأدب الطفل فى مصر اليوم؟ وهل ما زال الكاتب يعانى من ضعف التوزيع أو من النظرة التهميشية لهذا النوع الأدبي؟

هناك تحسن ملحوظ. ظهرت دور نشر شابة ومتحمسة تتخصص فى أدب الطفل وتقدم أعمالًا ذات جودة عالية جدًا فى الطباعة والرسم والمحتوى. لم يعد أدب

الطفل درجة ثانية فى نظر الكثيرين. لكن التحديات ما زالت قائمة. ضعف التوزيع هو العقبة الأكبر؛ فالكتاب الممتاز الذى يُطبع فى القاهرة قد لا يصل أبدًا إلى طفل فى صعيد مصر أو فى واحة نائية. كذلك، ما زالت النظرة التهميشية موجودة فى بعض الدوائر الإعلامية والثقافية التى لا تولى أدب الطفل نفس الاهتمام الذى توليه لأدب الكبار، حيث أن الكاتب لا يزال يناضل ليحصل على التقدير المادى والمعنوى الذى يستحقه.

شاركت بفاعلية فى المشهد الأدبى المصرى منذ التسعينيات من خلال المؤتمرات والأبحاث. ما أبرز التغيرات التى لمستها فى هذا المشهد خلال مسيرتك الطويلة؟

أبرز التغيرات تعدد الأصوات وتكسير المركزية. فى التسعينيات، كان المشهد الأدبى يتركز حول أسماء كبيرة ومؤسسات ثقافية رسمية. اليوم، بفضل دور النشر المستقلة ووسائل التواصل الاجتماعى، ظهرت أجيال جديدة من الكتاب بأصوات مختلفة ومن خلفيات متنوعة، وأصبح هناك مساحة أكبر للتجريب.

تغير آخر هو صعود الرواية لتصبح الجنس الأدبى المهيمن. كما أن الجوائز الأدبية أصبح لها دور أكبر بكثير فى تشكيل الخريطة الأدبية وصناعة النجومية. المشهد أصبح أكثر ديناميكية وحيوية، ولكنه ربما أقل تجانسًا مما كان عليه فى الماضى.

«حكايات أميرة» و«مغامرة فى وادى القمر» تعكسان اهتمامًا بالخيال والمغامرة، حدثنا عنهما، وعن أهمية الخيال فى أدب الطفل بالنسبة لك.

«حكايات أميرة» كانت رحلة تربوية لمعلمة أمنت برسالتها وخاضت مغامرة تغيير الواقع ومشاهدة أثرها فى نفوس تلاميذها الصغار،كانت نوعا ما تجربة مثالية لما نود أن تكونه مؤسساتنا التعليمية وطرحت أفكارها بطريقة عملية دون تنظير. أما «مغامرة فى وادى القمر» فهى مغامرة طفل خجول يخاف من كل شىء يضطر لخوض تجربة سفر ومغامرة حقيقية فيكتشف شجاعته الداخلية، هى معالجة لقضية الخوف تربط المغامرة بالمعرفة والانفتاح الثقافى بأسلوب سردى عميق وانفعالات متدرجة وتفاصيل انسانية دقيقة، العملان ينطلقان من إيمانى بأن الخيال ليس ترفًا، بل هو ضرورة إنسانية، وهو بالنسبة للطفل ليس مجرد هروب من الواقع، لكن هو أداته الأساسية لفهمه. من خلال الخيال، يتدرب الطفل على حل المشكلات، ويتعلم التعاطف (عندما يتخيل نفسه مكان البطل)، ويستكشف مخاوفه ورغباته فى مساحة آمنة. الخيال هو الذى يمنحنا القدرة على تصور مستقبل أفضل والسعى لتحقيقه. الطفل الذى يقرأ عن المغامرات الخيالية اليوم، قد يصبح هو العالم أو الفنان أو القائد الذى سيصنع مغامرات حقيقية تغير الواقع غدًا.

ما مشروعك الأدبى القادم الذى تعمل عليه حاليًا.. وهل سنرى قريبا أعمالك الفائزة على خشبة المسرح؟

حاليًا، أعمل على رواية لليافعين تدور أحداثها فى حقبة تاريخية غير مطروقة كثيرا فى أدبنا، وتحاول أن تمزج بين الواقع التاريخى والفانتازيا. أما بالنسبة لرؤية الأعمال الفائزة على خشبة المسرح، فهذا هو حلمى الأكبر. النص المسرحى لا تكتمل حياته إلا عندما يتنفس على الخشبة ويلتقى بجمهوره. الفوز بجائزة الهيئة العربية للمسرح يفتح بالتأكيد أبوابًا مهمة لفرص الإنتاج، وأنا متفائل جدًا بأن «محاكاة سيرة الزير» سترى النور قريبا وتلتقى بالشباب الذين كُتبت من أجلهم.

أخيرا، ما الرسالة التى تود توجيهها إلى كتّاب الطفل الجدد، وإلى المؤسسات التى تُعنى بدعم هذا الفن؟

إلى كتّاب الطفل الجدد أقول تعاملوا مع الكتابة للطفل بالجدية والاحترام الذى يستحقه. اقرأوا كثيرا، ليس فقط فى أدب الطفل، بل فى كل شيء. لا تستعلوا على قارئكم الصغير ولا تستهينوا بذكائه. اكتبوا بصدق عن الأشياء التى تهمكم وتؤرقكم، فالصدق هو أقصر طريق إلى قلب الطفل. تذكروا دائمًا أنكم لا تكتبون مجرد قصة، بل تشاركون فى بناء إنسان.

وإلى المؤسسات الثقافية أقول إيمانكم بأدب ومسرح الطفل يجب أن يترجم إلى دعم حقيقى ومستدام. دعموا الكاتب، الرسام، الناشر، والمخرج. ابنوا المكتبات فى كل مكان. اجعلوا عروض المسرح جزءًا أساسيًا من الحياة المدرسية. الاستثمار فى خيال أطفالنا وعقولهم ليس رفاهية ثقافية، بل هو حجر الزاوية لبناء مستقبل أكثر إشراقا ووعيًا وإنسانية.

## كتبت عن الأطفال كصِناع للسلام لا مجرد متفرجين عليه

# تعريف المخرج أنه مؤلف العرض المسرحى ..

## جماليات الكتابة فوق الخشبة.. قراءة فى كتاب تأليف الأداء المسرحى

حسن عبد الهادى حسن

يأتى كتاب «تأليف الأداء المسرحى: المخرج فى المسرح المعاصر» للباحثة اليونانية أفرا سيديروبولو، بترجمة دقيقة وواعية من أحمد عبدالفتاح، ضمن إصدارات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى فى دورته الثانية والثلاثين لعام ٢٠٢٥، بوصفه إضافة نوعية إلى المكتبة المسرحية العربية، ومحاولة فكرية وجمالية جادة لإعادة النظر فى سلطة المخرج داخل المنظومة المسرحية الحديثة. يطرح الكتاب سؤالًا تأسيسيًا حول معنى أن يكون المخرج «مؤلفًا» للعمل المسرحى، وأن يتحول المسرح من فضاء للنص إلى مختبر للكتابة البصرية والسمعية والجسدية. إنه كتاب يشتبك مع جوهر التحولات التى أصابت المسرح فى القرن العشرين وما بعده، متتبعًا جذور «المخرج المؤلف» فى فكر التجريبيين الكبار مثل كريج، وأرتو، وبيكيت، وبروك، وويلسون، وسيلارز، وغيرهم، وصولًا إلى طيف واسع من الممارسين المعاصرين الذين جعلوا من الإخراج كتابة ثانية، أو بالأحرى «تأليفًا للأداء».

منذ الصفحات الأولى، يتضح أن سيديروبولو تكتب من موقع مزدوج: موقع المخرجة والمفكرة، فهى لا تكتفى بوصف الظاهرة بل تسعى إلى تفكيكها من الداخل، مُحمّلةً المسرح بأسئلته الخاصة حول اللغة والمعنى والتلقى. فى مقدمتها التى جاءت بعنوان «التأليف: المسرح الجديد لعوالم جريئة جديدة» (ص. ١١)، تصف المخرجة الفرنسية يوجين يونسكو الفنان الطليعى بأنه «عدو داخل المدينة» يسعى إلى هدم أنظمتها المألوفة وتدمير أشكالها الجمالية الجامدة. ومن هذه النقطة، تبنى سيديروبولو أطروحتها الرئيسة: أن المخرج المعاصر لم يعد ناقلًا لنص الكاتب، بل مؤلفًا جديدًا لعالمٍ متخيل، يستبدل سلطة اللغة بسلطة الصورة، وسلطة الدلالة الجاهزة بإنتاج المعنى عبر الجسد والحركة والضوء والصوت.

تتخذ الكاتبة من مفهوم «المؤلف» فى السينما الفرنسية (auteur) منطلقًا لتأملها. فهى تشير إلى أن هذا المصطلح وُلد فى خمسينيات القرن الماضى على يد نقاد مجلة Cahiers du cinéma مثل فرانسوا تروفو وأندريه بازان (ص. ١٢)، حيث اعتُبر المخرج فى السينما هو «المؤلف الحقيقي» للفيلم، لأن توقيعه الفنى يطبع العمل كله برؤيته الخاصة. من هنا، تنتقل سيديروبولو إلى المسرح لتؤكد أن المخرج المسرحى حين يترك بصمته على العرض - بصريًا وجماليًا وموضوعيًا - يصبح هو الآخر «مؤلفًا» للأداء. ولعل هذا التمدد لمفهوم «الكتابة» من الورق إلى الفضاء المسرحى هو ما يشكّل جوهر الكتاب، إذ تسعى الباحثة إلى إعادة تعريف النص بوصفه نصًا أدائيًا لا يكتمل إلا فى الفعل، فى الصورة، فى الجسد، فى التجربة المشتركة بين الخشبة والمتفرج.

وفى قراءتها للتاريخ الجمالى للمسرح الحديث، تضع سيديروبولو يدها على المفاصل الفكرية التى مهّدت لظهور هذا المفهوم، تشير إلى أن القرن العشرين كان لحظة انقلاب على «التراتبية الأرسطية» التى ميّزت بين عناصر العمل المسرحى، وجعلت النص فى قمة الهرم (ص. ٥). ومع المسرح ما بعد الدرامى، كما يصفه هانس تيس ليمان، تمّ تفكيك هذه البنية لمصلحة أداء مفتوح ومتعدد الوسائط، تختفى فيه المركزية لصالح التشظى والتوازى بين الصورة والصوت والجسد. فى هذا المسرح الجديد، لا يعود المعنى يُمنح للمشاهد جاهزًا، بل يُنتزع من الفوضى والاختلاف. وهذا ما تسميه سيديروبولو بـ«سرقة الواقع» (ص. ٥)، أى استبدال الواقع التمثيلى بواقع جمالى ذاتيّ، يعكس تشظى الذات الحديثة نفسها.

إن مقدمة الكتاب تشكّل بيانًا فكريًا للدفاع عن المسرح بوصفه فنًّا لا يزال حيًّا فى عصر الهيمنة الرقمية، وترى سيديروبولو أن «فن التأليف المسرحى لا يزال حيًا جدًا فى عصرنا» (ص. ١٧)، لأنه قادر على استيعاب التحديات الجديدة للميديا والتقنيات والسرعة. المسرح هنا ليس بقايا ماضٍ كلاسيكى، بل مختبر دائم لاكتشاف المعنى عبر أشكال جديدة من الحضور والتفاعل. ويبدو أن الكاتبة، عبر هذا الإصرار، تنقذ المسرح من «نبوءة موته» التى رافقت النقد المعاصر، مؤكدةً أن طاقة الخلق فى الفعل المسرحى تكمن تحديدًا فى إعادة اختراعه لذاته.

فى الفصل الأول من الكتاب «صعود المخرج المؤلف الحديث» (ص. ٢١)، تبدأ سيديروبولو بتأصيل المفهوم تاريخيًا، مشيرة إلى أن مصطلح «المخرج» نفسه حديث نسبيًا لا يتجاوز القرن ونصف القرن. فمنذ نهاية القرن التاسع عشر، ظهر المخرج بوصفه منسقًا للعرض، وصاحب رؤية فنية شاملة تجمع عناصر المشهد المختلفة. وتعود الكاتبة إلى تجربة الدوق جورج ساكس-مينينجن (ص. ٢٣) الذى يُعد أول من أسس لمفهوم «الميزانسين» بالمعنى الحديث، حيث فرض النظام والدقة والتكامل بين الممثلين والديكور والإضاءة، مؤسسًا لما عُرف لاحقًا بمسرح الإخراج.

ثم تنتقل إلى إدوارد جوردون كريج الذى وصف المخرج بأنه «الفنان الأعلى» (super artist) القادر على توحيد الفعل والكلمة والإيقاع والخط واللون (ص. ٢٢). لقد أراد كريج أن يجعل المسرح فنًا مستقلًا عن الأدب، وأن يحرره من هيمنة النص. وكان يرى أن المخرج لا ينبغى أن يكون مفسرًا لمسرحية الكاتب، بل مبدعًا لنظامه الجمالى الخاص، وبذلك يكون المؤسس الحقيقى لفكرة «المخرج المؤلف». ومن كريج تنتقل الكاتبة إلى رموز الواقعية مثل ستانسلافسكى وأنطوان، مشيرة إلى أن الأول منح الممثل دورًا مركزيًا فى بناء المعنى، بينما أرسى الثانى فكرة «الحائط الرابع» التى كانت لاحقًا موضوعًا للنقد عند بريخت (ص. ٢٥).

وترى سيديروبولو أن القرن العشرين شهد جدلًا خصبًا بين الواقعية والرمزية، بين النزعة إلى تمثيل الواقع والنزعة إلى تجاوزه نحو الميتافيزيقى والروحانى. من هنا، يصبح المسرح عند أرتو — كما فى فصله المخصص له بعنوان «دخول أرتو» (ص. ٤٥) — حدثًا كونيًا يتجاوز اللغة، ويعيد المسرح إلى طقسيته الأولى. أرتو، فى رأيها، هو أول من نقل وظيفة المخرج من التأويل إلى الخلق، حين دعا إلى «مسرح القسوة» الذى لا يخاطب العقل بل الحواس، والذى يتعامل مع الجسد بوصفه لغة بديلة لا تقل شأنًا عن الكلمة. تكتب الكاتبة: «كان أرتو أول من يُنسب إليه الفضل فى الترويج الرسمى للوظيفة الجديدة للمسرح» (ص. ١٥)، وهو ما جعل تأثيره يمتد إلى تلامذة كثيرين مثل بروك وغروتوفسكى وباربا.

يتضح من تحليل سيديروبولو أن جوهر «تأليف الأداء» لا يقوم فقط على سيطرة المخرج على عناصر العرض، بل على تحويل المسرح إلى نص جديد يولد فى كل عرض. ولهذا، فإن تجربة بيكيت التى تدرسها فى الفصل الثالث «اضطراب بيكيت» (ص. ٦٥) تمثل لحظة حاسمة فى فهم العلاقة بين الكاتب والمخرج. فبيكيت، كما تقول (ص. ١٩)، جمع بين هويتى المؤلف والمخرج، وسعى إلى ضبط تفاصيل الإخراج بدقة تكاد تُلغى حرية الممثل، ما جعل من عروضه أمثلة قصوى على فكرة «النص المغلق». لكنها فى الوقت ذاته تُبرز كيف أن دمج الصورة والصوت والتكنولوجيا فى أعمال بيكيت المتأخرة قد فتح المسرح على تجربة جمالية جديدة، يكون فيها النص الأدبى مجرد طبقة من طبقات الأداء.

ومن خلال مقارنة دقيقة بين بيكيت وأرتو، توضح الكاتبة أن الأول جسّد اضطراب المعنى وقلق اللغة، بينما مثّل الثانى قطيعة مع اللغة ذاتها. وفى كلا الحالين، نحن أمام مسرح يتخلى عن الطمأنينة الأرسطية وعن حبكة المعنى المغلق. هذه الجدلية بين الكتابة والإخراج، بين اللغة والجسد، هى ما تسميه سيديروبولو «تأليف الأداء»، حيث يتحول المخرج إلى كاتب يكتب بعناصر العرض لا بالكلمات.

فى الفصل الرابع «المخرج المؤلف فى الطريق» (ص. ٨٩)، تتجه الكاتبة نحو الميدان التطبيقى، محللةً أعمال مخرجين بارزين مثل بيتر بروك وروبرت ويلسون وسيمون ماكبيرنى وأريان منوشكين، معتبرةً أنهم ورثة الشرارة التى أشعلها أرتو وكريج. تقول: «المخرجون المؤلفون يعرضون مسرحية موجودة بالفعل أو يعيدون صياغتها أو يبتكرون عملاً جديدًا من الصفر» (ص. ١٢). إنها إعادة كتابة مستمرة للنصوص عبر الجسد والفضاء، فى حركة دائمة بين الهدم والبناء. وفى هذا السياق، يظهر المسرح كمختبر مشترك بين المخرج والجمهور، حيث تتعدد مستويات التلقى، ويتحول المتفرج من متلقٍ سلبى إلى مشارك فى إنتاج الدلالة (ص. ١٦).

وإذا كان هذا الفهم الجمالى قد شكّل أحد أعمدة المسرح المعاصر، فإن سيديروبولو ترى فى الفصل الخامس «الوسيلة كغاية» (ص. ١٢١) أن التكنولوجيا والوسائط الرقمية أصبحت مكونًا جوهريًا فى عملية التأليف المسرحى. فالمخرج المعاصر يكتب بالصورة الرقمية كما يكتب بالجسد، ويعيد صياغة الزمن والمكان من خلال الفيديو والإضاءة والوسائط المتعددة. تستعرض الكاتبة تجارب مثل بروك وويلسون وليكومت وسيلارز ومارثالر (ص. ٢١) لتُظهر كيف باتت الوسائط لا تُستخدم لتزيين المشهد، بل لتفكيك واقعه وإنتاج معنى جديد. إنها مرحلة يصبح فيها الشكل ذاته محتوى، والوسيلة غاية.

وتُحذّر سيديروبولو فى الوقت نفسه من خطر الوقوع فى «الشكلية الفارغة» التى قد تُفرغ التجريب من مضمونه، مشددةً على ضرورة الموازنة بين المحتوى والشكل، بين الدهشة البصرية والعمق الفكرى. إن الإخراج المؤلف لا ينبغى أن يتحول إلى استعراض تقنى، بل عليه أن يظل بحثًا عن المعنى عبر الجمال. وفى هذا، تستعيد الكاتبة روح المسرح الطليعى الأول الذى كان يرى فى التجريب وسيلة لتحرير الإنسان من الاغتراب لا لمجرد الإبهار.

إن الفصل السادس من كتاب «تأليف الأداء المسرحى»، المعنون بـ«غزو النصوص» (ص. ١٤٩)، يمثل ذروة التأمل النظرى عند أفرا سيديروبولو، إذ تطرح فيه رؤيتها المتكاملة للعلاقة المعقدة بين النص الأدبى والنص الأدائى، وتعيد النظر فيما يُعرف بـ«نص الأداء» بوصفه كيانًا متغيراً يولد من التفاعل بين المخرج والممثل والجمهور. ترى سيديروبولو أن المسرح المعاصر لم يعد يقوم على نصٍّ ثابتٍ يُقدَّم كما هو، بل على نص مفتوح يتجدد فى كل عرض، ويُعاد كتابته فى كل ميزانسين، بحيث يصبح كل عرض «تأليفًا جديدًا» فى ذاته. فى هذا السياق، تقول: «يُدعى القارئ إلى النظر فى موقف النص اللفظى كشريكٍ قيمٍ فى أداء المؤلف» (ص. ٢٠). فالنص، فى نظرها، ليس خصمًا للمخرج، بل شريكًا له فى بناء المعنى؛ غير أن سلطة الكاتب المسرحى لم تعد مطلقة كما كانت فى الماضى، إذ بات المخرج مؤلفًا يشارك النص سلطته، ويحوّله من بنية مغلقة إلى فضاء دلالى مفتوح.

تستعين سيديروبولو فى هذا الفصل بعدد من المفاهيم النقدية الحديثة لتدعيم رؤيتها، فتستند إلى جاك دريدا فى مفهوم «الاختلاف» (différance) ورولان بارت فى فكرة «موت المؤلف»، لتشير إلى أن المسرح الجديد لم يعد يسعى إلى تثبيت المعنى، بل إلى تفكيكه وإعادة إنتاجه فى فضاء مرئى وسمعى مفتوح. إنها تتعامل مع النص كـ«جسد حى» يتنفس من خلال الأداء، وليس كوثيقة لغوية جامدة. ومن خلال هذا المنظور، يصبح المتفرج جزءًا من عملية التأليف، إذ يتفاعل مع العلامات والإشارات ليصنع نصَّه الخاص داخل العرض. هذا التحول من النص إلى الأداء، ومن الكاتب إلى المخرج، ومن التلقى السلبى إلى المشاركة النشطة، هو ما تصفه سيديروبولو بـ«دراماتورجيا جديدة مستنيرة بالأداء» (ص. ٢٠).

وتستشهد الكاتبة بمجموعة من الأسماء التى تمثل هذا الاتجاه الجديد، مثل كاريل تشرشل، وتشارلز مى، ومارتن كريمب، وأدريان كينيدى، ومارك رافينهيل، وسوزان لورى باركس، وغيرهم، لتبيّن أن كتاباتهم أصبحت تنبثق من منطق الأداء أكثر من انبثاقها من منطق الأدب. فالنصوص الحديثة - كما ترى - لم تعد تسعى إلى بناء الحبكة أو تطوير الشخصية، بل إلى خلق فضاء للحركة والتعدد، فضاء يُكتب ليُؤدّى لا ليُقرأ. وبذلك يتحول النص إلى نقطة انطلاق لتجربة أدائية جماعية، يتشارك فيها الجميع: الكاتب،

المخرج، الممثل، والجمهور.

ويكشف هذا الفهم أن المسرح ما بعد الحداثة - الذى تنتمى إليه سيديروبولو فكريًا - قد نجح فى تجاوز فكرة «المسرح الأدبي» إلى «مسرح الأداء»، حيث يصبح الإخراج كتابة ثانية لا تقل شرعية عن الكتابة الأولى. إن «غزو النصوص» هنا ليس تدميراً لها، بل تحريرها من انغلاقها، وإطلاق طاقتها فى الفعل الحيّ. فكل عرض، فى رأيها، هو اقتراح جديد للقراءة، وكل مخرج هو كاتب يكتب بلغات متعددة: الصورة، الضوء، الإيقاع، الحركة، الصمت، والمكان.

وفى خاتمة الكتاب (ص. ١٧٣)، تعود سيديروبولو لتضع النقاط على الحروف، مؤكدّة أن فن «تأليف الأداء» هو استجابة فنية وفكرية للعصر الرقمى الذى نعيشه، عصر تتقاطع فيه الوسائط وتتعدد فيه اللغات. المسرح، بالنسبة إليها، لا يستطيع أن ينافس السينما أو التلفزيون فى الإبهار البصرى، لكنه يمتلك شيئًا لا تملكه تلك الوسائط: الحضور الحيّ. هذا الحضور هو جوهر المسرح، وهو الذى يمنح المخرج المؤلف سلطة فريدة، لأنه يكتب أمام الجمهور، لا فى غيابه. تقول: «طالما كانت هناك معارك تُخاض فى المجتمع وداخل الذات، فسيكون هناك دائمًا مسرح» (ص. ١٩). فالمسرح، فى نظرها، هو ساحة الصراع الدائم بين الإنسان والعالم، بين الشكل والمضمون، بين الحضور والغياب.

ومن خلال تتبعها الدقيق لتاريخ المخرج المؤلف، تقدم سيديروبولو رؤية شاملة لمراحل تطور هذا المفهوم. فهى تبدأ من كريج وأبيا وستانسلافسكى، مروراً بأرتو وبروك وغروتوفسكى، وصولًا إلى مخرجى ما بعد الحداثة مثل روبرت ويلسون، بيتر سيلارز، سيمون ماكبيرنى، وإيفو فان هوف. جميع هؤلاء، برأيها، جسّدوا التحول من النص إلى الصورة، من الكلمة إلى الفعل، من الكتابة إلى الأداء. وهم يشتركون فى رؤية جمالية تعتبر المسرح لغة بصرية حسية متعددة الطبقات. هذا الامتداد الزمنى من مطلع القرن العشرين حتى اليوم يثبت أن فكرة «المخرج المؤلف» لم تعد مجرد اتجاه عابر، بل أصبحت جوهر الممارسة المسرحية المعاصرة.

ومما يميز الكتاب أنه لا يكتفى بالسرد التاريخى، بل يقدّم تحليلاً نقديًا متعمقًا لطبيعة العلاقة بين المخرج والممثل والجمهور، وهى علاقة تعاد صياغتها مع كل جيل جديد. فالمخرج المؤلف، فى تصوّر سيديروبولو، لا يمارس سلطة استبدادية على ممثليه أو نصه، بل يخلق معهم شبكة من التعاون الإبداعى. تقول فى المقدمة: «إن الالتزام بمسرح مفاجئ وصادق وعميق سيبقى هذا الشكل الفنى حيًا دائمًا» (ص. ٩). بهذا المعنى، يتحول المسرح إلى تجربة أخلاقية بقدر ما هو جمالية، تجربة تحاور الذات والعالم فى آن.

فى هذا الإطار، يلتقى فكر سيديروبولو مع توجهات نظرية ما بعد البنيوية فى اعتبار النص بنية مفتوحة، ومع توجهات الجماليات المعاصرة التى ترى الفن ممارسة نقدية لا مجرد تمثيل للواقع. ولعل القيمة الحقيقية للكتاب تكمن فى قدرته على الربط بين النظرية والممارسة، بين الفكر والفعل. فالمؤلفة ليست باحثة أكاديمية فحسب، بل مخرجة مسرحية لها خبرة عملية واسعة، مما يجعل قراءتها أكثر حيوية وواقعية. فهى تكتب من داخل التجربة، لا من برجٍ نظريٍّ معزول.

وفى مقارنة ضمنية بين المسرح والسينما، ترى سيديروبولو أن المخرج المؤلف فى المسرح يتميز بخصوصية لا يملكها نظيره فى السينما، إذ إن الوسيط المسرحى بطبيعته حيّ ومتغير وغير قابل للاستنساخ. فبينما يمكن للمخرج السينمائى أن يفرض رؤيته النهائية من خلال المونتاج والإنتاج المغلق، يظل المخرج المسرحى فى مواجهة مباشرة مع الجمهور، فى فضاء حيّ يستحيل تثبيته. هنا تكمن جمالية التأليف المسرحي: فى هشاشته، فى تكراره المختلف، فى قابليته للتحول الدائم.

يتضح من الكتاب أن سيديروبولو تؤمن بأن مستقبل المسرح يعتمد على قدرته فى الاحتفاظ بفرادته فى زمن الصور. فالتكنولوجيا ليست عدوًا للمسرح، بل فرصة لإعادة اكتشافه. ومع ذلك، فهى تحذّر من أن الإفراط فى الوسائط قد يفقد المسرح جوهره الإنسانى. فالرهان الحقيقى ليس فى عدد الشاشات أو قوة المؤثرات، بل فى عمق التجربة الإنسانية التى يقدمها العرض. تقول فى أحد المواضع: «إن السرّ فى إنجاز وتأثير بعض العروض يكمن فى الطرق التى يقبل بها المخرجون التوتر بين سيميولوجيا الميزانسين وفينومينولوجيا الأداء» (ص. ١٨). فالمخرج الناجح هو من يستطيع أن يوظف العلامات البصرية دون أن يفقد حرارة الحضور الإنسانى.

إن ما يجعل «تأليف الأداء المسرحى» عملًا متميزًا هو طموحه النظرى وسعته المرجعية. فهو لا يقتصر على تحليل الأعمال الغربية فحسب، بل يفتح الباب أمام القارئ العربى لتأمل موقعه ضمن هذا الحقل العالمى. وإصدار الكتاب ضمن فعاليات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى يمنحه بعدًا ثقافيًا إضافيًا، إذ يأتى فى لحظة يسعى فيها المسرح العربى إلى إعادة تعريف ذاته وسط التحولات التكنولوجية والاجتماعية المتسارعة. من هنا، يمكن القول إن هذا الكتاب ليس مجرد ترجمة أكاديمية، بل مساهمة فكرية فى مشروع التجريب العربى الذى جعل من القاهرة منصة للحوار بين لغات المسرح العالمية.

وبالنظر إلى لغته التحليلية الرفيعة، يظهر أن سيديروبولو تكتب بروح المبدع الذى يرى المسرح كفعل مقاومة ضد السكون. فهى تعتبر المخرج المؤلف وريثًا للطليعة الأولى، وحارسًا لذاكرة التجريب. لكنه فى الوقت نفسه، مهدد بأن يتحول إلى «مدير إنتاج فاخر» إن لم يحافظ على جوهر المغامرة. من هنا تأتى أهمية الكتاب كتحذير فلسفى بقدر ما هو دراسة جمالية: تحذير من أن يتحول التجريب إلى تقليد، وأن تنطفئ شعلة الخلق خلف الزخرفة البصرية.

وفى ضوء هذه القراءة، يمكن اعتبار الكتاب دعوة مفتوحة للمخرجين العرب إلى إعادة التفكير فى علاقتهم بالنص وبالممثل وبالمتفرج، وإلى التحرر من الثنائية الزائفة بين الأدب والإخراج. فالمسرح العربى، الذى طالما **oscillated** بين التبعية للنص الأدبى وبين التجريب البصرى غير المنضبط، يمكن أن يجد فى مفهوم «تأليف الأداء» مخرجًا نحو توازن جديد. إن تطبيق أفكار سيديروبولو فى السياق العربى يعنى البحث عن كتابة جديدة على الخشبة، كتابة تستلهم الجسد والفضاء والصوت والذاكرة الجمعية، دون أن تتنكر للبعد الدرامى أو للإنسان.

وإذا ما تأملنا نبرة الكتاب الأخيرة، نجدها أقرب إلى بيان للمستقبل: فالمسرح، كما تؤكد سيديروبولو، سيظل قائمًا طالما بقى الإنسان بحاجة إلى أن يرى نفسه على الخشبة، لا فى الشاشة. إن «المخرج المؤلف» هو آخر المدافعين عن هذا الحضور، لأنه يكتب من لحم الواقع وروح الخيال. ومن هنا، فإن الكتاب لا يتحدث فقط عن تقنية إخراجية، بل عن موقف وجودى من العالم، عن الإيمان بأن الفن فعل مقاومة ضد التلاشى.

فى الختام، يمكن القول إن كتاب «تأليف الأداء المسرحى: المخرج فى المسرح المعاصر» هو بمثابة خارطة فكرية دقيقة لتحولات المسرح خلال قرن من الزمن، من مسرح النص إلى مسرح الأداء، من سلطة الكاتب إلى سلطة المخرج، ومن الدلالة إلى الحضور. إنه عمل يجمع بين العمق النظرى والثراء الجمالى، بين التحليل الدقيق واللغة الشعرية، ويضع القارئ أمام سؤال دائم: من يكتب المسرح اليوم؟ أهو الكاتب أم المخرج أم الجمهور؟ ربما يكون الجواب، كما تقول سيديروبولو بين السطور، أن المسرح لا يُكتب إلا عندما يلتقى الجميع فى فضاء واحد من الخلق الحى.

إن هذا الكتاب، الصادر عن مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى – الدورة الثانية والثلاثون لعام ٢٠٢٥، بترجمة أحمد عبد الفتاح، هو وثيقة فكرية رفيعة تضعنا فى قلب السؤال الجوهرى للمسرح المعاصر: كيف نعيد اكتشاف الكتابة فوق الخشبة؟ إنه ليس مجرد درس فى تاريخ الإخراج، بل هو تأمل فى معنى التأليف ذاته حين يتحرر من الورق ليصبح فعلًا حيًّا على المسرح. ومن هنا تأتى أهميته كمرجع نقدى يثرى الفكر المسرحى العربى، ويفتح آفاقًا جديدة للمبدعين الذين يؤمنون بأن المسرح لا يُقرأ بل يُؤدّى، وأن الكتابة الحقيقية تبدأ حين تضاء الخشبة ويولد الضوء الأول فى عيون الجمهور.

# جولة فى شارع المسرح التركى

هشام عبدالرءوف

ملاحظة مهمة خاصة بالمسرح تلفت الأنظار حاليًا لدى المعنيين بالحياة الفنية فى تركيا. وهذه الملاحظة هى ازدهار مسرح الدولة فى هذا البلد الأوروبى الآسيوى.

ويأتى ذلك عكس اتجاه ساد فى سنوات ماضية انصرف فيه جمهور المسرح عن مسرح الدولة باعتباره موجهًا فقط لتحقيق أهداف نظام الحكم وزيادة شعبيته. كما أن الشعب التركى ليس من الشعوب التى تولى المسرح اهتمامًا كبيرًا.

يتناول ذلك تامر كارادوغلى، مدير عام مؤسسة مسارح الدولة. المعروفة اختصارًا باسم «دى تى» التى احتفلت بمرور ٢٠ عامًا على تأسيسها. فى حديث مع صحيفة ليبراسيون الفرنسية يشير إلى أن هذا الوضع يشكل نجاحًا كبيرًا فى ضوء المنافسة الحادة مع مسرح القطاع الخاص الذى يتمتع أيضًا بخبرات وإمكانيات لا يُستهان بها لكنه يفتقد التمويل.

وجاء هذا النجاح فى رأيه بفضل الالتزام بتقديم أفضل الأعمال لجمهور المسرح التركى.

كما أن مسيرة التطوير لن تتوقف وسوف يعتبر أن مسرح الدولة متراجع دائمًا أمام مسرح القطاع الخاص وبحاجة الى التطوير. وامتد التطوير إلى مسارح الدولة فى كل المقاطعات التركية وليس فى أنقرة أو إسطنبول فقط رغم ما تتكبده ميزانية الدولة من نفقات. هذا فضلًا عن إتاحة تذاكر المسرح بأسعار مناسبة للجميع. وهذا لا يعيب مؤسسة المسرح فكل الدول تدعم العمل الفنى فيها.

## لغة الأرقام

ويحتكم كارادوغلى إلى لغة الأرقام فيقول إن المؤسسة تجمع بين المسارح الثابتة وبين الفرق المسرحية المتجولة التى تعرض أعمالها فى أكثر من مدينة ما جعلها أكثر المؤسسات الثقافية نشاطا فى تركيا. ويقول إن المؤسسة كانت تدير ٥٩ مسرحًا العام الماضى ارتفع عددها إلى ٦٤ مسرحًا هذا العام، ويأمل أن تصل إلى سبعين مسرحًا فى العام المقبل، لأن افتتاح المزيد من المسارح أولوية تدعمها الدولة.

ويجرى حاليًا الإعداد لمسرح مملوك للمؤسسة فى مقاطعة «كارس» وآخر فى مقاطعة «هاتاى»، وهناك مسرح تابع للقطاع الخاص فى مقاطعة ديار بكير جنوب شرق تركيا يعود تاريخه إلى ٤٠ عامًا. وهذا المسرح تفاقمت خسائره حتى أقدم أصحابه على التبرع به للمؤسسة ليصبح تابعًا للدولة.

ويحتكم إلى لغة الأرقام مرة أخرى وإلى إنجاز آخر فيقول إن عدد مشاهدى مسرحيات المؤسسة تجاوز العام الماضى مليونى مشاهد. ويعتقد أن هذا الرقم سوف يتحطم قبل نهاية العام الحالى بعد أن بلغ فى الشهور التسعة الأولى من العام ٢,٢ مليون. ويرجع ذلك إلى اختيار الأعمال المعروضة بعناية فائقة وإعادة تقديم بعض العروض الناجحة حتى لو كان القطاع الخاص قدمها من قبل.

## مفتاح النجاح

ويرى كارادوغلى أن أهم مفاتيح نجاح المؤسسة تكمن فى نجاحها فى رفع درجة الاهتمام بالمسرح بين رجل الشارع التركى وبمعنى آخر بين الجماهير التركية وإقناعها بأن المسرح فن جميل هادف يقدم المتعة للجماهير عندما تحضر وتتفاعل مع الممثلين أمامها.

وهذا أمر له أهميته فى دولة لم يكن شعبها يهتم كثيرًا بالمسرح حتى سنوات قليلة مضت. من هنا كان العرض يقتصر على الأعمال التى يمكن أن يستمتع بها الجمهور.

ويشير إلى أنه عندما تولى إدارة المؤسسة لم يكن عدد جمهور مسارحها يتجاوز مليونًا ومائة ألف فى السنة. والتحدى الرئيسى أمامه حاليًا هو أن زيادة عدد جمهور المسرح عامًا بعد عام.

**مسرح الدولة يجذب الجماهير بعد عشرين عامًا**

# دعم المسرح مطلوب والفن يبنى المجتمع

ويأمل عندما تنتهى رئاسته للمؤسسة أن يكون قد ترك أساسًا يساعد من حوله على زيادة عدد جمهور المسرح. والاحتمالات كبيرة فى بلد يزيد عدد سكانه عن ٨٥ مليون نسمة.

## غير ربحية

ويعود إلى الحديث عن المؤسسة فيقول إن أحد أسباب نجاحها تكمن فى إنها غير ربحية. فهى تقدم الخدمة المسرحية بعشر تكلفتها فقط. وغنى عن البيان أن الفن المسرحى مكلف بل مكلف جدا وهو ما أدى إلى إغلاق العديد من الفرق المسرحية الخاصة أبوابها بعد ن عجزت عن تحقق إيرادات توازى نفقاتها.

وفى ذلك يشير إلى هجوم تتعرض له المؤسسة والدولة بوجه عام بالخوض فى منافسة غير عادلة وغير متكافئة. وهذا هجوم غير موضوعى وغير مقبول لأن الثقافة ليست سلعة تقليدية يتم التعامل معها بحسابات الربح والخسارة بل هى خدمة ترتقى بحياة الشعوب. ويشير إلى أن أسعار تذاكر مسارح المؤسسة تكاد تكون شبه رمزية باستثناء مسارح انقرة واسطنبول وازمير.

ويقول أن هذه التكاليف لا تنفق بشكل عشوائى بل تراعى اعلى درجات الجودة فى الديكور وفى الملابس وفى النصوص نفسها وفى اختيار أفضل الممثلين لتوفير المتعة الفنية والثقافية للمشاهد بأقل تكلفة..وهذا امر لايستحق الهجوم. وهو على اية حال سوف يسعى لدى الدولة لتقديم معونات لفرق القطاع الخاص اسوة بما هو معمول به فى دول كثيرة. وهذا اقصى ما يستطيعه.

وقد تم استحداث برنامج "بطاقة الصغار" الذى يتيح لمن تقل أعمارهم عن ١٨ عاما حضور العروض المسرحية لمدة عام مجانا.

## مهرجانات

وتحرص المؤسسة على تنظيم عدد كبير من المهرجانات سنويا منها سبعة دولية واثنان محلية. وتحقق هذه المهرجانات نسب حضور قياسية مثل مهرجان انطاليا الذى زاد عدد رواده بنسبة ١٣٩٪ هذا العام بالمقارنة بالعام الماضى.

والمؤسسة ليست منغلقة على تركيا بل تستضيف فرقًا أجنبية لتقديم عروضها المسرحية وتسافر فرقها إلى الخارج لتقديم عروضها. وهى تركز حاليًا على روسيا والدول الناطقة بالتركية. وتنوى قريبا إرسال بعض فرقها إلى الولايات المتحدة وكندا.

ويعكف كارداغلى حاليًا إعداد برنامج «جينج شان» الذى يهدف إلى تكوين أجيال جديدة من الممثلين والمخرجين وتنمية مواهبها كى تحمل راية المسرح التركى الحكومى والخاص، على حد سواء.

وتعتمد المؤسسة على التعاون مع الجامعات التركية سواء لجذب طلبتها الى المسرح أو البحث بينهم على العناصر الواعدة من ممثلين ومخرجين وكتاب مسرح.

ويقول إن المؤسسة لا تقوم عليه وحده وهو ليس صاحب القرار الوحيد. وعلى سبيل المثال هناك المجلس الأدبى للمؤسسة الذى لا يمكن عرض أى مسرحية على مسارحها إلا بعد إجازته إياها. ويستطيع أى مؤلف مسرحى تقديم إبداعاته لتقييمها إلى المجلس.

ويعود كارادوغلى فيؤكد فى النهاية أن الفن خصوصًا المسرح وسيلة لتغيير المجتمع إلى الأفضل. وهذا الأمر يحتاج جهودًا مخلصة وإصرارًا وثقة بالنفس ومهارات فنية عديدة.

ويكفى للتدليل على نجاحه فى إدارة المؤسسة أنها قبل أن يتولى رئاستها كانت تحقق ١٠ فقط جوائز فى الموسم الواحد، والآن حققت أكثر من مائة جائزة فى موسم واحد.

# نقد الأداء المسرحي

## الكتابة الحية كإبداع فينومينولوجى[1]

تأليف: ديانا داميان مارتن
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

يتناول هذا الفصل مواجهة مزدوجة بين الأداء ونظيره الرقمى، وبين النقد وعملياته الفكرية. إذ يبدأ فى أواخر شتاء نوفمبر، فى نزوحٍ غريب، ويتبع ضجيج النصوص الرقمية على الإنترنت. وهنا أسأل: ما الذى قد يكون واضحًا فى شرح ظاهرة المعنى فى النقد فى لحظة الأداء؟ ما هو الرهان فى بنية الإدراك المعاصرة، عندما يكون هذا الإدراك موجهًا نحو استجابة فاعلة؟ وأى نوع من التجربة الحسية قد يتشكل بين الجسد والافتراضى، على حافة تبلور اللغة؟

وبالاعتماد على التأملات الفينومينولوجية للفيلسوفة هانا أرندت حول الفعل والتفكير كعملية مُزعزعة، ونظرية الأداء عند إريكا فيشر-ليشته حول جمالية الأداء المعاصر، أستكشف الكتابة النقدية المباشرة كتدخل رقمى فى بيئات المعنى المتعددة. أتوجه إلى مشروع كتابة متعدد المؤلفين وممتد، أشرفت عليه بالتعاون مع فرقة المسرح البريطانية «فورسد إنترتينمنت»، لعرضهم «كيزولا Quizoola!»، وهو عبارة عن لعبة أسئلة وأجوبة بين الفنانين فى آن واحد، وقد بُثّ مباشرةً من معرض ميلينيوم فى شيفيلد فى ٢١ نوفمبر/تشرين الثانى ٢٠١٤، ابتداءً من الساعة ١١:٤٥ مساءً، لمدة أربع وعشرين ساعة.

استضاف «كيزولا!» تسعة كتّاب،() تفاعلوا مع العرض الذى بثوه مباشرةً عبر الكتابة المباشرة - نصوص نقدية لمختلف أنواع العدوى الشكلية، رُفعت على موقع مُخصص تستضيفه مجلة اكسينت **Exeunt**. وركز مشروع الكتابة على عملية التفاعل والانقطاع، واستفزاز الوساطة الرقمية، والمقاطعة، والمدة الزمنية، واستمدّ إلهامه من بنية العرض. وفى «كيزولا»، يُجرى مُؤدّيان جلسة أسئلة وأجوبة لمدة ساعة، تتضمن مُشاركات من الجمهور الذى جُمِع قبل العرض؛ وفى «كيزولا!»، نُفّذت تحولات مُماثلة من قِبل كاتبَين فى كل مرة، دائمًا من مواقع مُختلفة فى المملكة المتحدة وخارجها. تناولت المنشورات أنواعًا مختلفة من العدوى الشكلية، وكانت من تأليف شخص واحد، ولكن فى بعض الأحيان كانت مُتقاطعة؛ وشملت تحليل لحظات مُحددة من العرض، ومعلومات سياقية، والتفكير الترابطى، والتوثيق المُضلّل، والروابط المُضمّنة، وتجارب مادية مُقدّمة عبر الإنترنت. المُؤدّون المُشاركون فى «كيزولا!» انشغلوا بسيل المنشورات فى فترات الراحة، وفى بعض الأحيان، ظهرت إشارة ضمن الإجابة.

وربما كانت برودة ذلك اليوم من نوفمبر، أو اقتراب منتصف الليل، هو ما أدى إلى ضوضاء رقمية على حاسوبى بسبب بدء البث المباشر لـ«كيزولا!»؛ فبينما كنت أكتب ردى الأول، لاحظتُ انقطاعًا، لا مفر من تكراره. غمر الصوت المتواصل الصورة الثابتة المُبكسلة **pixellated** - لم يكن الانقطاع سوى حركة المؤدين، لا أصواتهم. فى الصمت الجمالى، وجدتُ تعليقًا غريبًا: تعليقًا لفترات زمنية متوازية ومتزامنة، حيث كانت استراتيجيات الكتابة فى صياغة المعنى تتنافس وتُكمّل استراتيجيات الأداء. وبينما لم يكن هذا السكون المُتقطع ليحدث إلا من خلال الوساطة الرقمية، فقد تذكرتُ شعورًا مشابهًا فى حالات انقطاع الانتباه القصيرة أثناء لقاءات الأداء. فى هذه اللحظات التى تأخذ الناقد إلى مكان آخر، يصبح التفكير بمثابة نوع من التوقف، أمام

شيء لا يمكن أن يقف ساكنًا - ما تشير إليه أرندت بأنه شيء «غير ملائم»، يقاطع المفكر ويصرفه عن اللحظة الحالية.

على علامة الترقيم الصغيرة الأخرى التى يمكن أن يكون لدينا مشاعر بشأنها، وهى علامة الاقتباس للملكية.

فى وقت متأخر من الليل، وإن لم يكن متأخرًا جدًا، إلا أن الصوت الجديد أثقل، والأجساد مختلفة عندما تكون هناك غموض مستمر وتوقعات مرتبطة.

إنه مثل هذا: تذبذب، سلسلة من القرارات، التى نشعر بثقلها أو نشهدها: يتم تبديد الفعل، وتتراكم المراجع (أقل من الصفر، نيورومانسر) الملاحظات (رأى اثنان من الغرباء أدخل المبنى، كنت هناك قبل أن آتى إلى هنا) التأملات (كنت بالخارج قبل أن أولد) التهديدات (هل أنت تتصرف بشكل سيئ) التأملات الدرامية (ما الذى يحدث بسبب السخرية الدرامية عندما يضع شخص ما بعض الحديد فيها) التكرار (ما هى دولتك الأفريقية المفضلة؟)

أو

هنا

أو

هنا

السيدة تاتشر المفقودة/غواصة

• ديانا.

(الشكل ١-١١. لقطة الشاشة. عرض «كيزولا!» ديانا داميان مارتن)

لقد جعلنى الضجيج الرقمى أدرك بوضوح ظواهر النقد، والنقد كظواهر أيضًا، كاشفًا عن شبكة معقدة من الأحداث تبدأ فى لحظة لقاء الأداء وفى اتجاهات الاهتمام الكتابى المتعددة. بدا لى أن ما كنا ننخرط فيه لم يكن سوى متابعة الاستنتاجات المحتملة لمثل هذا التفكير الفينومينولوجى فى النقد. اذ تكشف لحظات التوقف عن العمل عن التكوين وسياسة اللقاء بين الإدراك والفكر وتعدد أشكال صنع المعنى. أعتبر أن النقد هو ذلك التكوين الذى لم يسبق له مثيل، وكشكل من أشكال التقديم الإبداعى، القائم على الفعل (فعل الصنع). هنا، أقترح أن النقد هو مثل هذا التكوين، الذى يتميز بظواهر التقاء متعددة، على الحدود بين الفكر والفعل.

لاستكشاف هذا «التكوين الفنينومينولوجى"، أضع الكتابة الحية أولاً كجزء من حركة ناشئة لنقد الأداء، لتُعنى بالتجريب الشكلى، وأُفصّل فى كيفية ارتباطه بمسائل المظهر. وبدراسة تفاعل الفكر والمظهر عند أرندت، أضع نقد الأداء باعتباره منخرطًا فى عمليات المظهر. وأُحدد ذلك بالاستعانة بأعمال فيشر-ليشته حول تعددية صنع المعنى وعدم استقرارها فى الأداء المعاصر. الاستراتيجيات الشكلية التى يبنى عليها عرض «كيزولا!» مُدمجة فى عمليات المظهر، وهى لا تمنح بعدا سياسيا لكيفية تصورنا للنقد كنشاط تفكير فحسب، بل أيضًا كنشاط حسّى.

• بيئات النقد المتغيرة

فى العقد الأول من القرن الحادى والعشرين، اندلع نقاش عام حول الحدود المهنية للنقد فى المسرح والأداء. وتعلق هذا النقاش بترسيخ النقد الإلكترونى كبديل صوتى وواضح لوسائل الإعلام السائدة. وفى ظل أزمة اقتصادية متفاقمة، وتغير أولويات التقييم الثقافى على المستويين المؤسسى والحكومى، فمثّلت هذه النقاشات العامة تحولاً فى ثقافة النقد، اتسم بتنافس ادعاءات الشرعية: الشك فى قلة تنوع نقاد الصحف، والتخفيضات المتلاحقة التى أدت إلى طرد عدد من النقاد دون إيجاد بديل، وتنامى مجتمع المدونات الذى يتعارض مع الصورة المتجانسة للناقد فى وسائل الإعلام السائدة.()

فى مجموعة مقالاتها المحررة حديثًا، «نقد المسرح: تغيرات المشهد»، تُحدد المحررة دوشكا رادوسافليفيتش ثلاثة مشاهد متنافسة كجزء من هذا التحول: النقد الأكاديمى، بصراعه بين التقييم والتفسير، ونقد الصحف، الذى يتميز بتناقص الموارد المخصصة لنقد الفنون، والمجلات (ولاسيما «خشبة المسرح» و»الوقت المستقطع»)، والنقد الإلكترونى. وتمييزًا بين الوسائط السائدة وعالم النقد الإلكترونى، تُقارب رادوسافليفيتش هذا الأخير من خلال التزامه بمجال تكنولوجى واجتماعي-اقتصادى مُميز.() وبينما يرتبط المشهد المتغير الذى تُجسده رادوسافليفيتش ارتباطًا واضحًا بمسائل الشكل، والقدرة الخطابية، والطموحات المفاهيمية للنقد، فإنه يرتبط أيضًا بالضغوط المتغيرة للسوق الثقافى، وموقف تأملى ذاتى تجاه الإشارة إلى القيمة الثقافية والدفاع عنها ووضع علامات عليها. فى معظم الأحيان، تظل أشكال النقد الموضحة فى الدراسة ملتزمة بالمراجعة باعتبارها النموذج الرئيسى الذى يتم من خلاله التعامل مع الكتابة.()

بالتزامن مع ظهور النقد الإلكترونى فى أوائل العقد الأول من القرن الحادى والعشرين، نمت ثقافة بديلة، متداخلة فى نسيجه، ولكنها منفصلة عنه أيضًا، ثقافة معنية شكليا بحدود النقد، ومتجاوزةً للتقييم، وخارجةً عن الجذور الصحفية للمراجعة. ففى عام ٢٠١٢، نشر

أنتونى هورويتز، المقيم فى الولايات المتحدة، مقالًا لموقع روبوت الثقافة Culturebot بعنوان «إعادة صياغة الناقد للقرن الحادى والعشرين: الدراماتورجيا، والدعوة، والمشاركة»، والذى جسّد وعبّر عن تركيز عدد متزايد من النقاد العاملين داخل الوسائط الرئيسية وعلى هامشها، وفى عالم المدونات والمنشورات الإلكترونية. عبّر مقال هورويتز عن قلق متزايد تجاه المراجعة كشكل نقدى شامل وفريد، يتردد صداه خارج المحيط الأطلسى. دافع المقال عن إعادة صياغة علاقة النقد بالأداء، بعيدًا عن التقييم الذى يُعدّ جوهر المراجعة. تتصور «الأفقية» علاقة حوارية بين الأداء والنقد، مرتبطة بالتفسير والتقييم.

يتحدث هورويتز عن «المعلومات والفحص والتفسير» و»خلق السياق من خلال ربط العمل المطروح بأفكار أوسع، وبالسوابق التاريخية والجمالية، وبالعالم الذى نعيش فيه». ويرتبط الأسلوب الأفقى أيضًا بالنقد المُدمج، حيث يُشجع الكاتب على الانخراط فى العملية الفنية ومراقبتها بفاعلية، متخذًا «الدور المزدوج للكاتب المسرحى والشارح». فى مساهمتها فى كتاب رادوسافلجيفيتش، تتحدث الناقدة مادى كوستا صراحةً عن تأثير فكر هورويتز على ممارستها، حيث انتقلت من ناقدة صحفية إلى كاتبة تعمل على هامش النقد، ولكن فى خضم الأداء ومساراته.

يُعدّ هذا التموضع الجديد علامةً على التميز الذى لطالما حافظت عليه الممارسة السائدة: فعمليات النقد فى التقييم الثقافى، كخدمةٍ للأداء، تنطوى على رفضٍ واضحٍ للمشاركة الثقافية أو تنطوى على مفاوضاتٍ أخلاقية. ويتجلى هذا فى المناقشات التقليدية حول النقد التى تُبرز الموضوعية كضرورةٍ للحفاظ على الدقة النقدية، فى حوارٍ مع التحولات فى مفاهيم النقد التى كشفت عنها ما بعد الحداثة.() وقد مثّلت الأفقية، وما تلاها من أعمالٍ نقديةٍ مُدمجةٍ غذّتها، نقطةَ تحولٍ فى النقد من خلال التعامل مع الذاتية ليس كنموذجٍ، بل كجزءٍ لا يتجزأ من العملية النقدية. وإذا كانت المراجعة تُؤيّد صورة الناقد كموقعٍ تمثيليٍّ فريدٍ للخبرة، فإن الأفقية تجذب اهتمامًا متزايدًا بتفاعلٍ أكثر مفاهيميةً وحواريةً يُراعى دور الذاتية فى النقد.

مع ذلك، سبقت النزعة الأفقية مجموعةٌ مهمة من الأعمال النقدية التجريبية والمفاهيمية المنبثقة من مجالَى الأداء والفن الحى live art. نشأ مشروع «الحوارات المفتوحة»، وهو مشروع تعاونى بين مارى باترسون وراشيل لويس-كلافام، «يُنتج الكتابة عن الأداء وكأداء»، نتيجةً لبرنامج «الكتابة من الفن الحي»، وهو

برنامجٌ للكتاب النقاد أدارته وكالة تطوير الفن الحى عام ٢٠٠٦. دعا مشروع «الحوارات المفتوحة» إلى الاهتمام بالحوار وإحداث تغيير جذرى فى «مجال النقد من حيث الشكل والوظيفة وإمكانية الوصول»، وعمل على نموذج النشر الذاتى، فى وقتٍ كانت فيه المدونات الإلكترونية قد بدأت للتو فى اكتساب زخمٍ فى مجال النقد الأوسع.

إلى جانب هذا الاهتمام الرسمى بحدث النقد، نشأ ما سيصبح نموذجًا تعاونيًا طويل الأمد بين المهرجانات والكتاب، مع تأسيس مهرجان سبيل للأداء الفنى من قِبل فرقة باسيتى. مُكرّسًا لعرض الأعمال فى مجالات الفن الحى والمسرح التجريبى والأداء، تضمن مهرجان سبيل برنامجًا للكتابة بعنوان «سبيل: أوفر سبيل»، ابتكره المشاركون فى برنامج «الكتابة من الفن الحي» وأشرفت عليه مؤسسة «أوبن-ديالوجز».

فى نسخته الثانية عام ٢٠٠٩، أبرز مشروع «اراقة: فيضان Spill: Overspill» هدفه المتمثل فى الاستجابة «نقديًا للأعمال المعروضة، وخلق سياق خطابى آنى لمهرجان «اراقة»، سياق ينبثق من السياقات المعتادة للمهرجان». منذ انطلاقته، قدّم « اراقة: فيضان» نفسه ك»برنامج كتابة نقدية مُصمّم خصيصًا» يقع فى «قلب مهرجان «اراقة». يُعدّ تركيزه على فعالية النقد أمرًا غير مسبوق فى المملكة المتحدة. ويُعدّ ابتعاده عن التقييم نتيجة مباشرة لطبيعة المشروع الراسخة، الذى يتسم بالتجريب الصريح، ولكنه يعتبر النقد أساسه. يستند «اراقة: فيضان» إلى مفهوم الكتابة كحدث ناشئ ضمن الكتابة الأدائية.

تُشكل هذه المناهج النقدية سلسلةً من التجارب التى تُراعى تداخل الشكل والمضمون، وتجربة الأداء كنقطة انطلاقٍ نقدية، ويمكن فهمها بشكلٍ عام من خلال ما أسميه نقد الأداء() ما أقصد التعبير عنه هنا هو قاسمٌ مشترك لا يقتصر على مهنة النقد، بل يُنوّع دلالاته الشكلية كممارسة. فنقد الأداء هو وسيلةٌ للدلالة على نطاقٍ أوسع للأشكال التى قد تندرج تحته، مع الإقرار بالأصول المميزة لنقد المسرح كنقدٍ صحفى وأدبى.

يبرز عرض «كيزولا!» عند تقاطع تواريخ حديثة متعددة وهامشية، كمثال على نقد الأداء. فهو يستند إلى مفهوم الرقمى كمجال عام ذى دلالات شكلية، ويتابع نسخة سابقة، استجابةً لعرض «وفى ألف ليلة وليلة»، وهو عرض ترفيهى إجبارى ممتد، تلاعب بحدود وأشكال السرد، والذى كتبت عنه فى مكان آخر.() فى حين أن «كيزولا!» فى حوار مع الأداء، فإن وجوده على الإنترنت، وانفصال كتّابه المشاركين عن اللحظة الحية، يشملان شاعرية مختلفة.

يقع «كيزولا!» ضمن سلسلة أعمال تتناول الحدود بين عمليات بناء المعنى فى الأداء وتلك الخاصة بالنقد، وهو يتأرجح على حافة التأويل. يسعى إلى التدخل فى تدفق المعنى المتراكم فى البيئات الرقمية المتعددة للأداء، وإلى تقديم وثيقة بديلة ونقدية، مع ذلك، لا تخضع للتمثيل.

## النقد المسرحي السري والمجهول في مصر(٤٦)

# السيد طليب ومشروعه المسرحى!

سيد علي إسماعيل

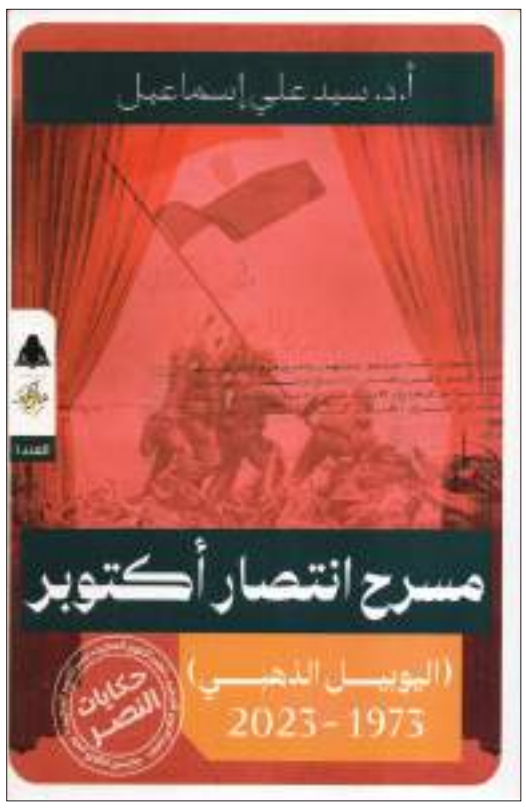
**كنت أتمنى أن أسير مع كتابات «السيد طليب» المسرحية، التى يتحدث فيها عن نضال بورسعيد، أو عن نضال الشعب المصرى، لأننى لاحظت أنه توجه أصيل فى كتاباته! لكن للأسف لو تتبعت هذا الخط بمفرده، سأضطر إلى تجنب الكثير من نصوص السيد طليب التى أملكها، والتى لم تُنشر حتى الآن! لذلك سأضطر إلى المرور على جميع ما لدى من نصوصه، حتى أحفظ لهذا الكاتب حقه التاريخى فيما كتب، مع الإشارة إلى جهوده الواضحة فى تسجيل نضال أهالى بورسعيد والشعب المصرى ضد أعداء مصر!**

**بعد أن كتب السيد طليب مسرحية «حكاية بلدنا» عن العدوان الثلاثى، ومسرحية «الموقع ٢٣» عن النكسة - وقد تحدثنا عنهما فى المقالة السابقة - وجدته كتب مسرحية «هيلا هيلا يا مصر» عن انتصار أكتوبر العظيم، وهى ريبورتاج مسرحى عن أحداث ٦ أكتوبر ١٩٧٣، وقدمها للتمثيل فى الثقافة الجماهيرية، ونالت ترخيصًا رقم «٢٣٨» بتاريخ ١٩٧٣/١٢/٣١. وبكل أسف لن أكتب عنها هنا، كونى كتبت عنها بإسهاب فى كتابى «مسرح انتصار أكتوبر» الذى أصدرته الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ٢٠٢٤.**

المسرحية التالية كتبها السيد طليب عام ١٩٧٧، ونسختها المكتوبة بالآلة الكاتبة محفوظة لدى تحت رقم «١١١٥»، وعنوانها «روميو وجانيت»، ومكتوب فى صفحتها الأولى الآتى: تأليف جان أنوى، إعداد السيد طليب، إخراج ماهر عبدالحميد، لصالح مسرح الطليعة، وتم تقديمها إلى الرقابة يوم ١٩٧٧/١١/٦. ولأنها إعداد تصلح للدارسين الذين يكتبون عن الإعداد المسرحى. ونص التصريح يقول: «لا مانع من الترخيص بأداء هذه المسرحية «روميو وجانيت» لمسرح الطليعة على أن يراعى الآتي: إخطار الرقابة بموعدى التجربة النهائية والعرض الأول لهذه المسرحية حتى يتسنى بعد مشاهدتها الترخيص بها. [توقيع المدير العام] عدلى نور، ثم خاتم الترخيص رقم «٢١٨» بتاريخ ١٩٧٧/١١/١٧.

النص المسرحى التالى الذى كتبه السيد طليب وأخرجه أيضًا كان بعنوان «أحلى صباح يا بورسعيد»، وأحتفظ به تحت رقم «٤٤٩»، وهو نص مكتوب بالآلة الكاتبة، وواضح أنه استكمال لمشروعه فى الكتابة عن ظروف العدوان الثلاثى والنكسة، وأيضًا ظروف انتصارات أكتوبر وما بعد حرب أكتوبر! ما يعنى أننا أمام مشروع يستحق الدراسة من قبل الباحثين! والصفحة الأولى مكتوب عليها الآتي: وزارة الثقافة والإعلام، المراكز الثقافية، مديرية الثقافة ببورسعيد، قصر الثقافة. فرقة قصر ثقافة بورسعيد المسرحية، تقدم الملحمة الشعبية، من التراث البورسعيدى «أحلى صباح يا بورسعيد» تأليف وإخراج السيد طليب، أشعار سليمان أبوالنجا، مع أغانى من التراث. ومكتوب فى آخر صفحة من النص بالآلة الكاتبة «انتهت بحمد لله، السيد طليب ٣١ مايو سنة ١٩٧٨». وهذا النص قُدم إلى الرقابة يوم ١٩٧٨/٦/٦. أما شخصيات المسرحية، فقد لاحظت تكرار بعضها مع النصوص السابقة لمشروعه، وجاءت هكذا: سفروت، ملك الفقر، العربى، مسعد، على بيك، كتكوت، أبوالعربى، أم العربى، رزة، فاطمة، أسامة، ثلاثة من الفدائيين، مجموعة من البائعين.

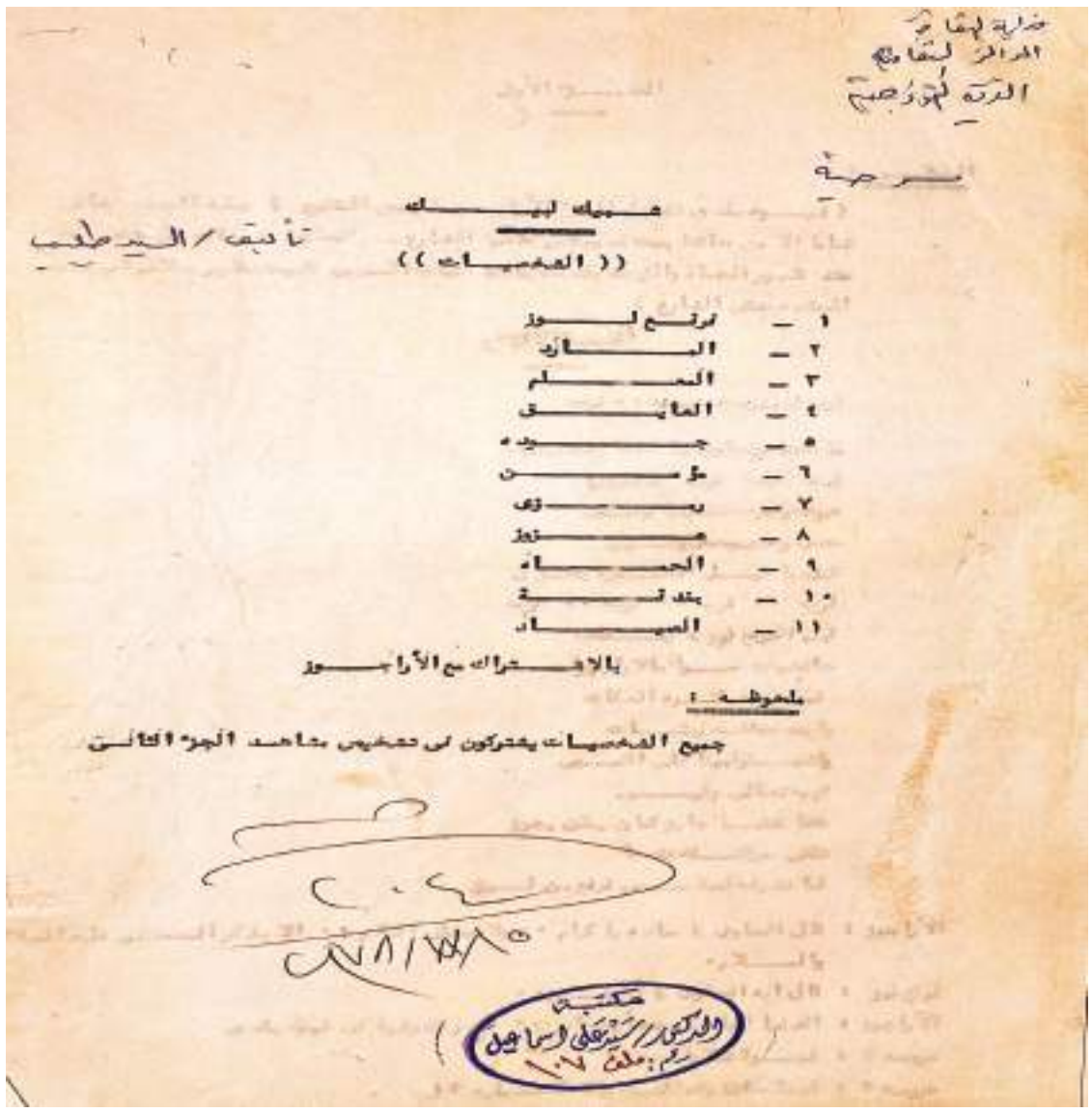
كتبت الرقيب «فادية محمود على بغدادي» تقريرًا لهذه المسرحية، قالت فيه: «تدور أحداث هذه المسرحية فى بورسعيد، وهى تبين كيف كانت الحياة فى بورسعيد قبل الثورة وكيف كان الشباب يشترك فى المقاومة الشعبية ضد الإنجليز من هؤلاء الشباب مسعد. كما كان هناك سفروت الذى كان يحب رزة، والعربى الذى كان يحب فاطمة. وتحدث الثورة والشباب يسعد بطرد الإنجليز ويعيش حياة سعيدة يكسب من الصيد ومن الميناء. ثم تحدث حرب ٥ يونية وبعد النكسة يعانى شعب بورسعيد من الهجرة وترك الديار ونجد أن الشباب والكهول يأملون فى العودة لبورسعيد.. حتى يكون الانتصار فى العاشر من رمضان ويعود أهل بورسعيد إلى وطنهم العزيز فرحين بالعودة كما تحدث ثورة صناعية وتجارية فى بورسعيد بعد أن تصبح مدينة حرة وبعد مشاريع الانفتاح نجد أن سفروت ظل على حبه ووفائه لزوجته رزة. أما العربى فقد تزوج بفتاة أخرى ليشارك والدها فى بوتيك تجارى.. وتنتهى المسرحية بالحياة والحركة التى عادت لبورسعيد ولشعب بورسعيد. «الرأى»: المسرحية تبين كفاح شعب بورسعيد وحبه لوطنه وارتباطه بأرض وطنه وكم قاسى وقت الهجرة وكم كانت الفرصة بالعودة إلى أرض الوطن. أرى لا مانع من التصريح بتأدية هذه المسرحية مع مراعاة الملاحظات




غلاف كتابي مسرح انتصار أكتوبر

الآتية: حذف ص ٧، ٨، ٩، ١٢ بالفصل الأول، والفصل الثانى ص ٤، ١٢، ١٦، ٢٠، ٢١، ٢٨. كما أرجو إخطار الرقابة بموعدى التجربة النهائية والعرض الأول».

وقال الرقيب «فتحى مصطفى عبد الرحيم» فى تقريره تفاصيل دقيقة: «تدور هذه المسرحية حول سفروت الذى يعمل فى ميناء بورسعيد وحبه لرزة، واعدًا إياها بالزواج منها. كذلك حب عربى لفاطمة ذلك الإنسان الذى يعمل مع الجيش الإنجليزى ويكسب من وراء ذلك مكسبًا كبيرًا يصرفه كله على لعب القمار ولم يترك منه شيئًا وتحاول والدته أم عربى أن تقنعه بالعدول عن العمل مع الإنجليز فلم تفلح فى ذلك ويطمع فى زواجه من بنت خاله الذى يرفض زواجه بها ما دام يعمل بالجيش الإنجليزى وعرض عليه العمل معه فى الميناء ويقتنع عربى بهذه الفكرة نظرًا لحبه الشديد لفاطمة ويعمل مع خاله فى الميناء. وتمر الأيام ويكبر الحب بينه وبين فاطمة منتظرين اليوم الذى فيه يتم زواجهما وكلما مرت الأيام كلما ازداد كره الشعب البورسعيدى للجيش الإنجليزى والعمل معهم. ويمر الزمن وتكثر هجمات الإنجليز واعتداءاتهم على الشعب البورسعيدى ولم يكن لهم إزاء ذلك من بد سوى العمل على مقاومة جيش الاحتلال والوقوف فى وجهه مهما كلفهم ذلك من ثمن وذلك بتأليف الكتائب الشعبية وكتائب الفدائيين وأخذوا يجمعون الأسلحة ويخترقون مواقع العدو فى تجمعاتهم ومعسكراتهم وتنهال فيهم على العدو الهجمات والاغتيالات مما جعل جيش المستعمر دائمًا فى ذعر مستمر أمام ذلك التكتل الشعبى، ويقاوم الجيش الإنجليزى بطلقاتهم النارية ودباباتهم وطياراتهم هذا التكتل ويقسم الفدائيون أنفسهم على فرقتين فرقة لإطفاء الحرائق التى يشعلها المستعمر وفرقة لمواجهة العدو حتى أصبحت بورسعيد مسرحًا للنيران والحرائق والجيش الإنجليزى تزداد هجماته يومًا بعد يوم. ويقر على الشعب الهجرة من بورسعيد. ويهاجر ذلك الشعب بعد قتال شديد ومستميت داخل كل شارع بل وكل بيت وتستمر الهجرة وقتًا غير قصير وكأن كل يوم يمر على ذلك الشعب يقدر بآلاف الأيام غير ناسين لبلادهم وظلت بورسعيد ماثلة دائمًا أمام أعينهم لا تكاد تفارقهم وهم ينتظرون يوم العودة إلى بلادهم ويرحل الإنجليز من بورسعيد وبغير رجعة بعد أن خابت آمالهم أيام صمود ذلك الشعب المكافح ويعود ذلك الشعب إلى بلادهم بعد أن سطرت دمائهم الكفاح على أحرف من نور وبعد أن امتلأت الخيرات ببورسعيد وما حقق فيها من تعمير وإصلاح وأصبحت سوقًا حرة يقصدها الجميع من أنحاء البلاد وبعد أن أصبحت رمزًا للبطولة والفداء وعنوانًا للتضحية والاقتداء. وتنتهى المسرحية بعودة سفروت وزوجته رزة مع ابنهما أسامة وكذلك عودة فاطمة مع زوجها عربى الذى كانت تتمنى أن تلد فى موطنها الأصلى بورسعيد وقد حقق الله لها ما أرادت وولدت المولودة السعيدة لعربى ببورسعيد. «الرأي»: مسرحية «أحلى صباح يا بورسعيد» تبين كفاح شعب بورسعيد فى طرد المستعمر عن بلادهم وبذلهم



ضابطة لهذا
الدائرة للقاهرة
الدرجة للموضوع

مسرحية

اسم الرواية طبيك
(( الشخصيات ))
تأليف / السيد طليب

١ ـ لرقع لوز
٢ ـ المارد
٣ ـ المعلم
٤ ـ العايق
٥ ـ جوده
٦ ـ مؤمن
٧ ـ رمزى
٨ ـ عزوز
٩ ـ الحماه
١٠ ـ بندقة
١١ ـ الصياد

بالاشتراك مع الأراجوز

ملحوظة :
جميع الشخصيات يشتركون فى تشخيص مشاهد الجزء الثانى

٧٨/٧/١٥

مكتبة
الدكتور سيد على اسماعيل
رقم ملف ١٠٧

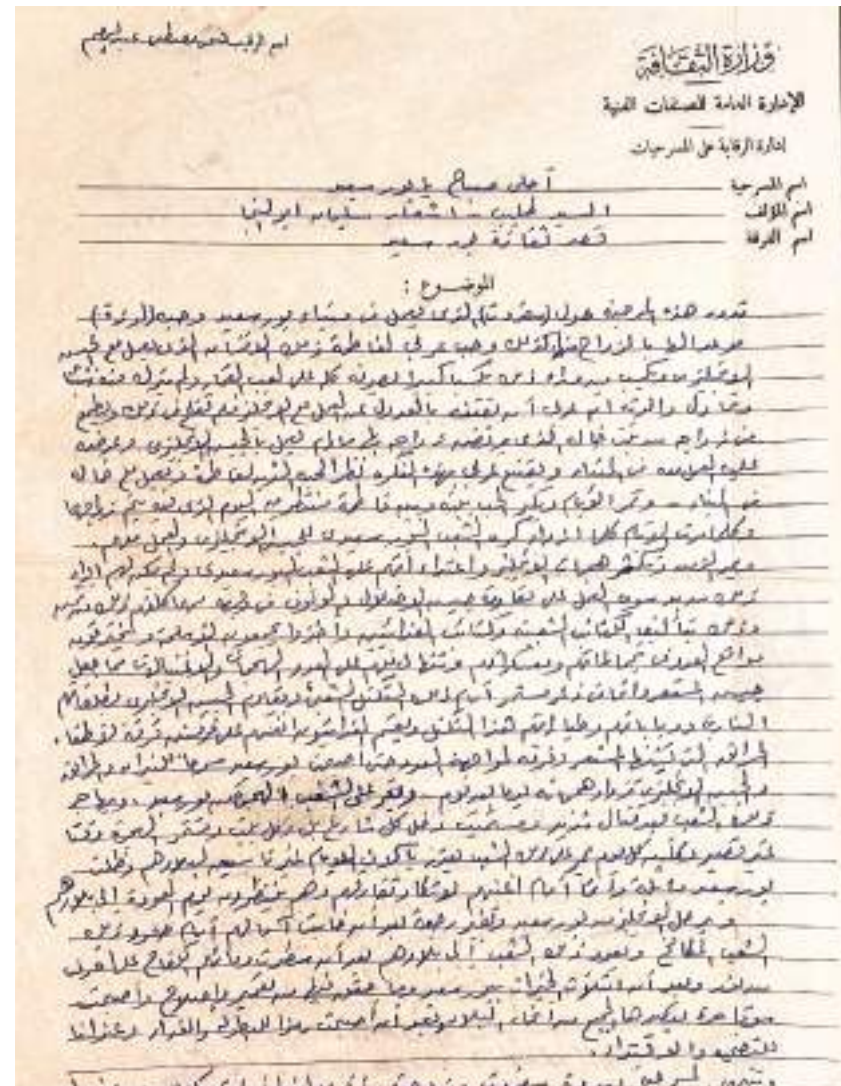
## الصفحة الأولى من مسرحية شبيك لبيك

فى سبيل ذلك كل غال ورخيص حتى أجادوا بدمائهم الغالية رخيصة مقابل حبهم لبلادهم إلى أن حقق الله لهم ما أرادوا بعد طول كفاح وعادوا إلى بلادهم بعد أن ملأها العمران والتشييد، وأصبحت سوقًا حرة يقصدها الجميع من أنحاء البلاد وبعد أن أصبحت رمزًا للتضحية والفداء. لذلك أرى الموافقة على الترخيص بالعرض بعد تنفيذ الملاحظات الآتية: فى الفصل الأول تنفيذ الحذف فى الصحائف ٧، ٨، ٩، ١٢، ٢٩. من الفصل الثانى تنفيذ الحذف فى الصفحات ٤، ١٢ـ ١٦، ٢٠، ٢١، ٢٨». وفى نهاية التقرير توجد تأشيرة المدير العام «اعتدال ممتاز» جاء فيها: «بعد الاطلاع على مسرحية «أحلى صباح يا بورسعيد» المقدمة من قصر ثقافة بورسعيد، وبعد الاطلاع على تقارير الرقباء الموافقين عليها بملاحظات، وحيث إن هذه المسرحية تتضمن كفاح شعب بورسعيد من أجل تحرير الوطن من براثن المستعمر وكيف أن هذا الشعب يبذل فى ذلك كل مرتخص وغال حتى وصلت بورسعيد بعد أن تحررت إلى سوق حرة رمزًا للتضحية والفداء، ولا مانع من الترخيص بهذه المسرحية بالملاحظات: الفصل الأول: ص ٧، ٨، ٩، ١٢، ٢٩. الفصل الثاني: ص ٤، ١٢، ١٦، ٢٠، ٢١، ٢٨».

وحصلت المسرحية على الترخيص الرقابى بتمثيلها، وجاء فيه الآتى: لا مانع من الترخيص بأداء هذه المسرحية «أحلى صباح يا بورسعيد» لقصر ثقافة بورسعيد على أن يراعى الآتى: الحذف [السابق من الصفحات] وإخطار الرقابة.. إلخ [توقيعات وختم] تصريح رقم «١٥٩» بتاريخ ١٩٧٨/٦/١٠.

المسرحية التالية كانت «شبيك لبيك»، وأحتفظ بنسختها الرقابية المكتوبة بالآلة الكاتبة تحت رقم «١٠٧»، ومكتوب على الصفحة الأولى الآتي: وزارة الثقافة، المراكز الثقافية، الفرقة النموذجية، مسرحية «شبيك لبيك» تأليف السيد طليب، قُدمت إلى الرقابة يوم ١٩٧٨/٧/١٥. الشخصيات: فرقع لوز، المارد، المعلم، العايق، جودة، مؤمن، رمزى، عزوز، الحماة، بندقة، الصياد، بالاشتراك مع الأراجوز. ملحوظة: جميع الشخصيات يشتركون فى تشخيص مشاهد الجزء الثانى.

مرفق مع النص تقرير رقابى واحد للرقيبة «فايزة الجندي»، قالت فيه: «فرقع لوز «حاوي» يقوم بالتجول فى الشوارع بمصاحبة العرائس والأراجوز تلك المهنة التى ورثها أبًا عن جد لا يريد أن يفارقها رغم البؤس الذى يعانيه ومعاناة زوجته بندقة وحماته ومطالبة المعلم صاحب المنزل بالأجرة المتراكمة عليه، ويرفض فرقع لوز أن يعمل فى المقهى الذى يعرض فيه فنه أحيانًا ويتجمع حوله مؤمن ورمزى اللذان يلعبان الطاولة والعايق الذى يعمل مدرسًا كذلك جودة الموظف الذى يترك مكتبه ليجلس على القهوة ويؤجل عمل الجماهير. يلتقى هذا

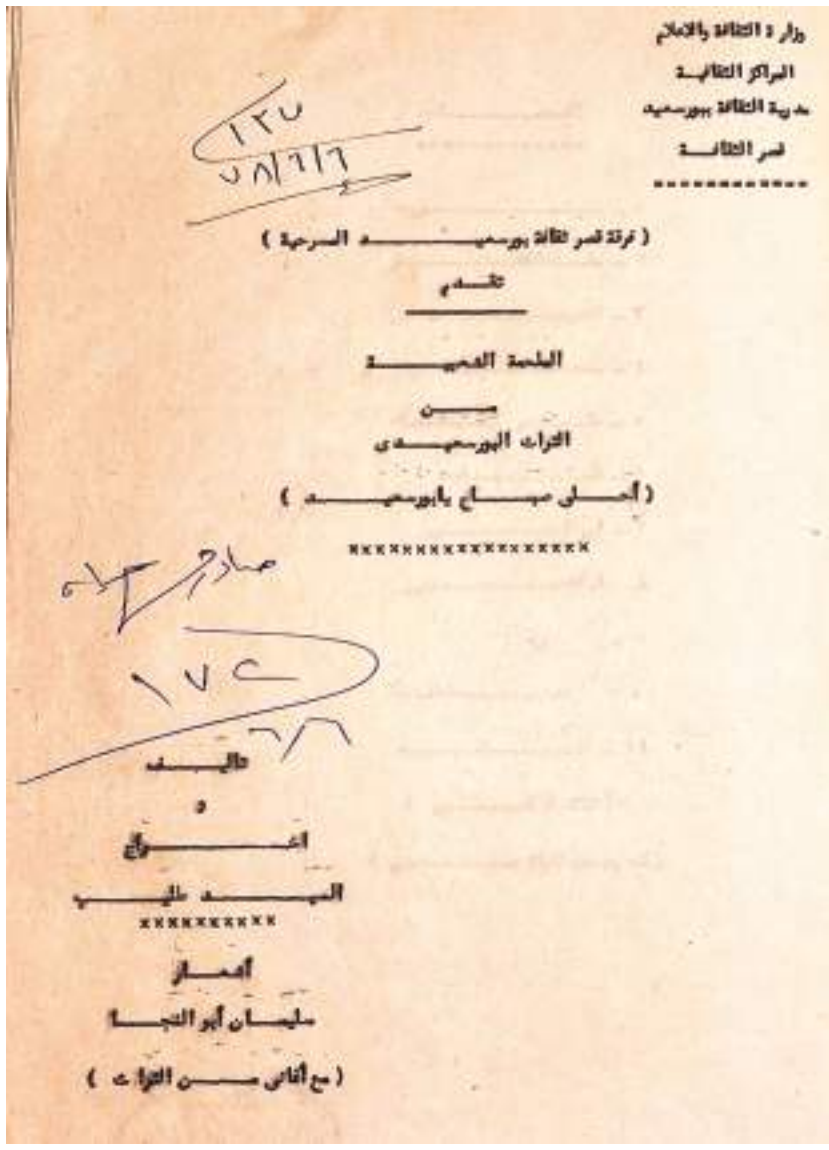


وزارة الثقافة
الإدارة العامة للمصنفات الفنية
إدارة الرقابة على المسرحيات

اسم المسرحية: أحلى صباح يا بور سعيد
اسم المؤلف: السيد محمد شاهين سليم ابو الدنيا
اسم الفرقة: فرقة قصر ثقافة بور سعيد

الموضوع :

## الصفحة الأولى من تقرير الرقيب فتحي



وزارة الثقافة والاعلام
المراكز الثقافية
مديرية الثقافة ببورسعيد
قصر الثقافة

١٢٥
٧٨/٦/٦

( فرقة قصر ثقافة بورسعيد المسرحية )

تقدم

اللجنة العليا

من

التراث البورسعيدى

( أحلى صباح يابورسعيد )

**********

صادر

١٧٤

تأليف

و

اخراج

السيد طلب

**********

أشعار

سليمان أبو النجا

( مع أغانى من التراث )

## الصفحة الأولى من مسرحية أحلى صباح يا بور سعيد

الجمع فى مقهى المعلم شلاطة حول ماتش أو فن الأراجوز أو الطاولة أو فى المناقشات التافهة ويخرج فرقع لوز يقدم فنه لصياد يعجب بفنه ويكافأه بسمكة يجد فيها خاتم سليمان ويظهر له المارد طالبًا منه أن يؤدى له كل ما يطلبه ويصحبه المارد إلى بلاد الجوز واللوز حيث يجد نظامًا عجيبًا غير الذى كان يراه فى بلده على قهوة شلاطة فالمقاهى أصبحت آثار قديمة أثرية فيها مشروع الصوت والضوء حيث يتحدث عن المقاهى التى هى مضيعة للوقت تدور فيها المهاترات والمناقشات التافهة والأغانى الهابطة (الليل.. الليل.. ألعب يا ميمون.. عجين الفلاحة.. نوم العاذب) ويسمع كل ما كان يراه ويسمعه فى بلده عن طوابير الجمعيات ومشاجرات من مشجعى الأهلى والزمالك ويستمر تعليق المذيع عن كل ما كان يدور من آلاف السنين على المقاهى حيث كان الإنسان بليد الحس فاقد الشعور، ثم يرى فرقع لوز المواصلات فى بلاد الجوز واللوز حيث يرى الأتوبيس يقف له ويدعوه الكمسارى إلى الأتوبيس ويعامله برقة ويطلب له قهوة ويقارن فرقع لوز بين هذا الحال وبين ما كان يراه فى بلده من زحام ومشاجرات فى الأتوبيس وسرقات والكمسارى الذى لا يرد إليه باقى نقوده وينزل من الأتوبيس ملابسه ممزقة قذرة، كذلك يرى فرقع لوز الجمعيات التعاونية دون زحام أو طوابير كذلك يرى المتحف القومى الذى وضعوا فيه دودة البلهارسيا التى قضوا عليها نهائيًا من الترع والأنهار. ويرى فرقع لوز أيضًا حكمًا بالإعدام على مدرس خالف قوانين البلاد بأن أعطى تلميذًا درسًا خصوصيًا كذلك يحضر فرقع لوز بمصاحبة المارد حفل تخرج آخر أمى فى بلاد اللوز كذلك يقابل فرقع لوز فتاة تلبس ملاية فيغازلها وحين لا يجد استجابة منها يطلب منها الزواج ويقابل أمها ويكاد لا يصدق ما يسمعه بأنها لا تطلب شقة ولا خلو ولا مهر، فهى تطلب رجلًا فقط. ويسأل فرقع لوز المارد عن السبب فى ذلك فيخبره أنها تقاليد هذه البلاد كذلك وقبل إتمام الزواج يصحبه المارد مذكرًا إياه بوعده بأن يرى فقط ويعود ثانيًا إلى وطنه وفى النهاية يتمنى فرقع لوز أن يرى فى بلده مثل ما رآه فى بلاد الجوز واللوز ولكن كيف ذلك؟

وتعلق الرقيبة على ذلك قائلة: تعرض لنا المسرحية لوحات مشرقة جميلة نراها فى بلاد بعيدة جدًا جدًا هى بلاد الجوز واللوز يصحبنا فيها فرقع لوز على المارد «خاتم سليمان» حيث نرى التقدم والرقى والازدهار فالمقاهى أصبحت أماكن أثرية أقيمت فيها مشاريع الصوت والضوء مسجلة ما كان يدور فيها من مهاترات ومناقشات فروادها يضيعون الوقت فى لعب الطاولة. المناقشات بين مشجعى الأهلى والزمالك طوابير الجمعيات المواصلات.. هروب الموظف من مكتبه ليجلس على القهوة إلى آخر المهازل التى تحدث عندنا فى حياتنا اليومية.. ويتفقد فرقع لوز ما كان يدور مقارنًا بين بلاد اللوز وبين ما كان يراه فى مصر من زحام المواصلات ومعاملة سائقى المواصلات للجمهور ومعاناة الشعب وعذابه فى المواصلات.. كذلك يرى أن دودة البلهارسيا قد قضوا عليها ووضعوا نموذجًا لها فى متحف كشيء اندثر ولم يعد له وجود بينما هى ترتع فى بلادنا فى الترع والمصارف والأنهار مسببة المرض والأنيميا والموت لآلاف من الفلاحين كذلك صورة الحكم بالإعدام على مدرس خالف قوانين البلاد بأنه أعطى درسًا خصوصيًا لتلميذ بينما نرى فى بلادنا المدرسين يهملون فى أداء رسالتهم اعتمادًا على الدروس الخصوصية التى تدر عليهم ربحًا وفيرًا. كذلك يرى فرقع لوز احتفال البلاد بتخريج آخر أمى بينما بلادنا تعانى من الجهل والأمية وغير ذلك كثير من الصور الجميلة التى يراها هناك من عادات وتقاليد متقدمة يرى عكسها فى مصر. والمسرحية بهذه الصورة تركز على سلبيات كثيرة فى مجتمعنا بينما نرى صور مشرقة تقابلها فى بلاد أخرى فكأنما هى تستغل معاناة الشعب وتركز عليها من سوء الخدمات فى كل مرفق من مرافق الدولة وتقارنها بما يحدث فى بلاد أخرى، لذا أرفض الترخيص بأداء مسرحية «شبيك لبيك»» ١٩٧٨/٧/٢٠.. وبالفعل تم رفضها! فهل ينجح أحدهم فى عرضها الآن!