# مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
هشام عطوة

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الثامنة عشرة | العدد 983 | الإثنين 29 يونيو 2026

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة


## «ابن الأصول».. كوميديا راقية تحسم الجدل بين الهوية وسطوة المال

## المسرح الجامعى فى مصر.. أزمة وجود أم إدارة؟

# وزيرة الثقافة

## توجه بسرعة الانتهاء من تطوير قصر ثقافة أبو قرقاص خلال شهر

تفقدت الدكتورة جيهان زكي، وزيـرة الثقافة، واللواء عماد كـدواني، محافظ المنيا، بحضور الفنان هشام عطوة، رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة، الموقف التنفيذي لمشروعي تطوير مسرح قصر ثقافة المنيا، وقصر ثقافة أبو قرقاص، والوقوف على معدلات الإنجاز ونسب التنفيذ بهما.

بدأت الجولة بتفقد مشروع مسرح قصر ثقافة المنيا، الـذي يعد أحـد الـصروح الثقافية الهامة بالمحافظة، حيث يقام على مساحة تبلغ نحو ١٢٠٠ متر مربع، ويضم قاعة مسرح رئيسية تتسع لنحو ٣٥٠ مشاهداً، إلى جانب مجموعة من الخدمات الفنية والإداريـــة المساندة للأنشطة الثقافية والفنية. كما تابعوا الأعمال الجارية بالمشروع ومراحل التنفيذ المختلفة، تمهيداً للانتهاء من أعمال التجهيز والتشغيل الفعلي.

وشملت الجولة تفقد مشروع قصر ثقافة أبو قرقاص، المقام على مساحة ٨٠٠ متر مربع، والـذي يتكون من ثلاثة طوابق تضم مسرحاً يتسع لنحو ٢٠٠ مقعد، ومكتبة عامة، ومكتبة للطفل، وقاعات للفنون التشكيلية والأنشطة الثقافية والتكنولوجية، ونادياً لـلأدب، بالإضافة إلى عدد من القاعات الخدمية والإدارية التي تتيح تقديم برامج وأنشطة ثقافية متنوعة لأبناء المركز.

واستمع الحضور إلى شرح تفصيلي حول الموقف التنفيذي للمشروع، حيث تم الانتهاء من معظم الأعـمال الإنشائية والتشطيبات وشبكات الكهرباء والحريق وأنظمة المراقبة والتحكم، فيما تتواصل أعمال استكمال التجهيزات الفنية اللازمة تمهيداً لافتتاحه خلال الفترة المقبلة.

وفي نهاية الجولة، وجهت وزيرة الثقافة بسرعة الانتهاء من مشروع تطوير قصر ثقافة أبو قرقاص خلال شهر واحد، كما وجهت بسرعة إنـهـاء أعـمال التطوير

## تطوير مسرح قصر ثقافة المنيا خلال 6 أشهر بأعلى معايير الجودة

والصيانة بقصر ثقافة المنيا خـلال ٦ أشهر بحد أقصى، ليستفيد الجمهور من الخدمات الثقافية، مشددة في الوقت نفسه على مراعاة أعلى معايير الجودة والـكـفـاءة الفنية، بمـا يضمن تقديم منشآت ثقافية قادرة على خدمة المجتمع، واحتضان مختلف الفعاليات والبرامج الثقافية والإبداعية خلال السنوات المقبلة.

وأكدت الدكتورة جيهان زكي أن الوزارة تضع تطوير البنية التحتية الثقافية في مقدمة أولوياتها، باعتبارها الركيزة الأساسية لتوسيع نطاق العدالة الثقافية وضمان وصول الخدمات الثقافية والفنية إلى المواطنين في مختلف المحافظات، تنفيذاً لتوجيهات الدولة ببناء الإنسان المصري وتعزيز الوعي المجتمعي.

وأشـارت وزيـرة الثقافة إلى أن محافظة المنيا تمتلك رصيداً ثقافياً وحضارياً وإنساناً كـبـيراً، الأمـر الـذي يجعل دعـم البنية الثقافية بها أولوية مهمة. مؤكدة أن مشروعي مسرح قصر ثقافة المنيا وقصر ثقافة أبو قرقاص سيمثلان إضافة حقيقية للحياة الثقافية بالمحافظة، وسيسهمان في توسيع قاعدة المستفيدين من الأنشطة الثقافية والفنية والأدبية.

وخـلال الجولة التقت وزيـرة الثقافة بالعاملين بقصر ثقافة المنيا، وأجرت نقاشاً معهم واستمعت لهم.

مـن جهته، أكـد الـلـواء عـماد كـدواني، محافظ المنيا، أن المحافظة تحرص على تقديم مختلف أوجه الدعم للمشروعات الثقافية، انطلاقاً من إيمانها بأهمية الثقافة في تعزيز الهوية الوطنية ودعم جهود التنمية الشاملة، مشيداً بالتعاون المستمر بين المحافظة ووزارة الثقافة في تنفيذ المشروعات التي تخدم أبناء المنيا.

وأشار الفنان هشام عطوة، رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة، إلى أن مشروعي مسرح قصر ثقافة المنيا وقصر ثقافة أبو قرقاص سيمثلان إضافة نوعية للخريطة الثقافية بالمحافظة، ويسهمان في التوسع في تقديم الأنشطة والفعاليات الثقافية والفنية والخدمات المعرفية لأبناء المنيا.

# المهرجان القومى للمسرح المصرى

## يطلق فعاليات الدورة الـ١٩ بالدقهلية تحت شعار «فى كل مصر»

أعلن المهرجان القومى للمسرح المصرى، برئاسة الفنان محمد رياض، تفاصيل برنامج فعاليات الدورة التاسعة عشرة، التى تستضيف محافظة الدقهلية العديد من أنشطتها للمرة الأولى، خلال الفترة من ٢٥ يوليو حتى ١١ أغسطس ٢٠٢٦، تحت شعار «فى كل مصر».

**المهرجان القومى للمسرح يصل إلى جمهور المحافظات**

وتأتى هذه الخطوة فى إطار رؤية المهرجان القومى للمسرح المصرى الهادفة إلى الوصول إلى جمهور المحافظات، وتعزيز الدور الثقافى للمسرح خارج القاهرة، من خلال برنامج متكامل يجمع بين العروض المسرحية، والورش الفنية، والندوات الفكرية، والأنشطة الموجهة للأشخاص ذوى الإعاقة.

**١٠ ورش فنية متخصصة فى المنصورة**

ويشهد برنامج الدورة بالمنصورة تنظيم ١٠ ورش فنية متخصصة، تشمل ورشتى تمثيل مع الفنان أحمد مختار والفنانة الدكتورة سماح السعيد، وورشة الإخراج المسرحى مع المخرج الكبير عصام السيد، وورشة السينوغرافيا مع الفنان أحمد شربى.

ويشهد برنامج المهرجان أيضًا ورشة الأزياء مع الفنانة الدكتورة ليلى المغربى، وورشة الكتابة المسرحية مع الكاتبة رشا عبد المنعم، وورشة الإلقاء مع الإعلامى جمال الشاعر، وورشة التمثيل فى الأطر غير التقليدية مع الفنانة وفاء الحكيم، بالإضافة إلى ورشتين للأطفال مع الفنانتين نورهان شعيب وعزة لبيب.

**ندوات فكرية وماستر كلاس**

وتتضمن الفعاليات عددًا من الندوات الفكرية التى يديرها الأستاذ الدكتور أحمد مجاهد، وعروض القراءة المسرحية بإشراف الدكتور أيمن عبد الرحمن، إلى جانب سلسلة «ماستر كلاس» مع الفنان سامح الصريطى، والفنان أحمد وفيق، والكاتب والسيناريست وليد يوسف، إلى جانب ماستر كلاس تقدمه الفنانة الكبيرة سهير المرشدى لنقل الخبرات الفنية إلى شباب المحافظة.

**فعاليات مخصصة للأشخاص ذوى الإعاقة**

يشهد برنامج المهرجان القومى للمسرح المصرى، فى إطا اهتمامه بملف الدمج الثقافى، عددًا من الفعاليات المخصصة للأشخاص ذوى الإعاقة، تبدأ بندوات تعريفية حول حقوق الأشخاص ذوى الإعاقة، بمشاركة رشا عبد المنعم، والدكتورة ياسمين مطر، والدكتور محمد مختار.

**مجموعة من الورش المتخصصة**

وينظم المهرجان القومى للمسرح المصرى مجموعة من الورش المتخصصة، من بينها ورشة «رعاية الذات» للدكتورة ياسمين مطر، وورشة الفنون البصرية «الدنيا بالألوان» مع أسماء نبيل، وورشة السيكودراما «الاختلاف قوتنا» مع محمد متولى، وورشة العرائس الدامجة «ضي» مع محمد فوزى، وورشة التمثيل والعلاج بالفن مع الفنان كريم الحسينى، بالإضافة إلى عرض الأراجوز التراثى الذى يقدمه الفنان إسلام محمد.

**عروض مسرحية فى الدقهلية**

وتشهد الدورة تقديم عدد من العروض المسرحية فى الدقهلية، من بينها عرض «حواديت» للمخرج خالد جلال،

وعرض «مائة وثلاثون قطعة» تأليف طه زغلول للمخرج محمد فرج، وعرض «فتاة المترو» تأليف هانى قدرى، وأشعار عبدالله حسن، وألحان شريف حمدان، بإشراف المخرج محسن رزق، وبمشاركة خريجى ومتدربى ورش المهرجان، إلى جانب حفلات موسيقية يحييها «كورال جوانا».

تكريم الكاتب والسيناريست وليد يوسف والفنان أحمد وفيق بالدقهلية

ويشهد برنامج الدورة بمحافظة الدقهلية تكريم الكاتب والسيناريست وليد يوسف، والفنان أحمد وفيق، تقديرًا لمسيرتهما الفنية وخاصة المسرحية، وإسهاماتهما الفنية فى رحلة الفن المصرى.

الفنان محمد رياض: الثقافة حق لكل المصريين

وأكد الفنان محمد رياض، رئيس المهرجان القومى للمسرح المصرى، أن إقامة هذه الفعاليات بالدقهلية للمرة الأولى تعكس إيمان المهرجان بأن الثقافة حق لكل المصريين، وأن شعار الدورة «فى كل مصر» ليس مجرد عنوان، لكنه رؤية حقيقية تستهدف الوصول إلى الجمهور فى مختلف المحافظات، واكتشاف المواهب الجديدة، وتعزيز دور

المسرح فى بناء الوعى ونشر الثقافة.

حضور الفن المسرحى فى المحافظات المصرية

ويواصل المهرجان القومى للمسرح المصرى، من خلال دورته التاسعة عشرة، تنفيذ رؤيته الهادفة إلى توسيع قاعدة المشاركة الثقافية، وتعزيز دور المسرح فى بناء الوعى، ودعم الأجيال الجديدة من المبدعين، وترسيخ حضور الفن

المسرحى فى مختلف المحافظات المصرية.

ويستهدف المهرجان تأصيل ملامح المسرح المصرى المعبر عن الهوية الثقافية الوطنية، ونشر الرسالة التنويرية للفن المسرحى، ودعم الأجيال الجديدة من المبدعين، عبر برامج متنوعة تشمل العروض والندوات والورش الفنية والأنشطة الفكرية، فى إطار رؤية تسعى إلى بناء الإنسان وتعزيز الوعى الثقافى والفنى داخل المجتمع.

المهرجان القومى للمسرح المصرى

يُعد المهرجان القومى للمسرح المصرى أحد أبرز الفعاليات الثقافية التى تُنظمها وزارة الثقافة، وهو أكبر تجمع سنوى للمسرح المصرى، ويهدف المهرجان، منذ انطلاق دورته الأولى عام ٢٠٠٦، إلى دعم وتطوير الحركة المسرحية المصرية، والاحتفاء بالإبداع المسرحى بكافة أشكاله واتجاهاته، وهو مهرجان تنافسى يعرض مختارات من العروض المسرحية التى قُدّمت خلال العام فى مختلف أرجاء مصر، لقطاعات وهيئات وزارة الثقافة، وعروض الفرق المستقلة والحرة، والقطاع الخاص، والمسرح الجامعى، والهواة، وغير ذلك.

وأصبح المهرجان القومى للمسرح المصرى، عامًا بعد عام، منصة مهمة لتكريم الرواد والمبدعين، ولخلق حوار فنى بين الأجيال، وإبراز الطاقات الجديدة، وتشجيع المبدعين فى مختلف مجالات وعناصر العرض المسرحى: التأليف، والإخراج، والتمثيل، والسينوغرافيا، ويقدّم فى كل دورة برنامجًا ثقافيًا وفنيًا متنوعًا يشمل العروض المسرحية، والندوات الفكرية، والورش الفنية، بالإضافة إلى تكريم رموز المسرح المصرى الذين أثروا الساحة الفنية بعطائهم وإبداعهم. ويُعد المهرجان القومى أهم منصة رسمية للمسرح المصرى، وهو احتفال سنوى يفتح نوافذ الحوار والتفاعل بين فنانى المسرح ونقاده وجمهوره، ويضم المهرجان فى كل دورة من دوراته مجموعة من المسابقات المتنوعة التى تشمل العروض المسرحية، والتأليف، والمقال النقدى، والدراسات النظرية.

**همت مصطفى**

# محمود جمال الحدينى..
## يضع روشتة عملية لصياغة نص مسرحى قوى

تظل الكتابة المسرحية هى نقطة الانطلاق الأولى والنواة الأساسية التى تُبنى عليها الرؤية الإخراجية وتتحرك من خلالها لغة الجسد والأداء على خشبة المسرح. ومن هذا المنطلق، وضمن فعاليات الورش التدريبية المصاحبة للمهرجان القومى للمسرح المصرى فى دورته التاسعة عشرة، والتى تُقام برئاسة الفنان محمد رياض، تأتى "ورشة التأليف المسرحى" لتفتح آفاقًا جديدة للموهوبين والشغوفين بعالم الكتابة؛ حيث أكد الكاتب محمود جمال الحدينى، الأهمية البالغة للورش التدريبية بشكل عام، معتبرًا إياها أداة حقيقية للإفادة الجماهيرية وتطوير المهارات، وموضحًا أن القيمة الحقيقية للورشة تكمن فى دفع المتدربين نحو ممارسة العمل بأيديهم ووضعهم بشكل مباشر داخل «مود» الكتابة والتدريب المستمر من خلال التمارين العملية، وهو ما يكسر لديهم حاجز الرهبة ويشجعهم مستقبلًا على خوض غمار التأليف بثقة.

وعن أبرز المهارات التى يجب أن يمتلكها المتدرب ليتمكن من صياغة نص مسرحى قوى ومتماسك، وضع الحدينى روشتة عملية تتلخص فى المشاهدة والقراءة المستمرة باعتبارهما الغذاء الأول لمخيلة الكاتب، فضلًا عن ضرورة امتلاك الخبرة الحياتية والاطلاع على نواحٍ متعددة من الحياة واستيعاب تفاصيلها، مع تدريب الكاتب لنفسه على إيقاع التدفق الدرامى، وصولًا إلى تشكيل أسلوبه الخاص وصوته الفريد ولغته الجمالية المميزة فى إدارة الحوار. وفيما يتعلق بهيكلة الورشة، أشار الحدينى إلى أنها تدمج بحرفية بين الجانبين النظرى والعملي؛ حيث يُخصص الجزء الأكبر من اللقاءات المباشرة للجانب النظرى نظرًا لكثافة أعداد المتدربين، بينما ينتقل الجانب العملى والتطبيقى إلى بيوت المتدربين ليقوموا بالكتابة الفعلية خلال الأيام الفاصلة بين المحاضرات، ومن ثم يتولى قراءتها بتمعن وتقديم التعقيبات والنقد البناء عليها لضمان التطور المستمر. ولم تقف طموحات الحدينى عند حدود التدريب فقط، بل أعرب عن أمنيته فى ألا تظل مخرجات الورشة مجرد نصوص حبيسة الأدراج، طارحًا مقترحًا طموحًا للمهرجان القومى للمسرح يتلخص فى خلق حالة من التكامل والتشبيك بين ورش المهرجان الثلاث (التأليف، الإخراج، والتمثيل)، بحيث تلتقى الطاقات المتميزة من المؤلفين الجدد بمخرجين وممثلين من نتاج الورش الأخرى، لإنتاج عروض مسرحية قصيرة يتبناها المهرجان إنتاجيًا طوال العام، ويتم عرضها ضمن الفعاليات الرسمية للدورة المقبلة على مدى أيام المهرجان، ليكون بمثابة ثمرة حقيقية ومستدامة لتلك الورش. واختتم الكاتب محمود جمال الحدينى حديثه بتقييم مستوى المتدربين، معربًا عن سعادته البالغة بهذه التجربة التى كشفت عن تباين عمرى لافت ومبشر؛ حيث ضمت الورشة مختلف الأعمار من كبار وشباب، وحتى طلاب فى مرحلة الثانوية العامة، مشيدًا بمستواهم ومؤكدًا أن الورشة تضم أسماءً شابة وموهوبة للغاية، بعضهم يخطو خطواته الأولى ويمتلك شغفًا كبيرًا سيجعل منه مؤلفًا متميزًا، والبعض الآخر هم بالفعل مؤلفون يمتلكون أدواتهم، مما يبعث على التفاؤل بمستقبل المسرح المصرى

كما اعرب المتدربون فى الورشة عن سعادتهم إهتمامهم بورشة الكتابة المسرحية

ورشة التأليف المسرحى صححت مفاهيمنا وفتحت لنا آفاقًا إبداعية جديدة

قال المتدرب أحمد محمد عن مدى استفادته من الورشة: "تعرفت على نصوص جديدة وكُتّاب جدد واتجاهات المسرح القديمة والمسرح المعاصر، علاوة على ممارسة عناصر الكتابة التى تبدأ ببناء الشخصيات والنص المسرحى، وكيف تدور الأحداث فى النص المسرحى، وما هى الفوارق بينه وبين كتابة السيناريو، وتصحيح بعض المفاهيم الخاصة بهذه الفوارق. وقد بدأنا الورشة من الأساسيات الأولى للكتابة المسرحية، وتنقسم الورشة إلى نوعين؛ النوع الأول: هم مجموعة متدربين لديهم خبرات فى الكتابة ويقوم الكاتب محمود جمال بمساعدتهم وتوجيههم وإعطاء بعض الملحوظات لهم، على سبيل المثال الاختلافات فى كتابة الرواية وكتابة النص المسرحى، أما القسم الآخر: فهم متدربون يرغبون فى تعلم أساسيات الكتابة المسرحية والتعلم وتصحيح بعض المفاهيم، وهم فى نهاية الورشة سيكونون قد حققوا استفادة قصوى من المعلومات التى سيقومون بتحصيلها، وكذلك ستتنوع قراءاتهم.

نجح الكاتب والمؤلف محمود جمال فى تهيئة أجواء تفاعلية ملهمة

أشادت المتدربة نوران أحمد بورشة التأليف المسرحى، مؤكدة على تميزها الاستثنائى بفضل تركيزها المكثف على الجانب العملى والتطبيقى مقارنة بالجانب النظرى الجامد. وأوضحت نوران، قائلة:

لقد نجح الكاتب والمؤلف محمود جمال فى تهيئة أجواء تفاعلية ملهمة، ساعدتنا بشكل حقيقى على استيعاب آليات بناء الشخصيات الدرامية، وكيفية صياغة موضوعات متكاملة الأركان، فضلًا عن كيفية

# محمود جمال الحدينى: نهدف إلى كسر رهبة التأليف

خلق مناخ إبداعى يسهم فى خروج عمل فنى متميز ومكتمل العناصر بأعلى جودة ممكنة، وعن مدى تطور مهاراتها فى الكتابة ومستقبلها عقب هذه التجربة، تابعت نوران، قائلة:

إن مشاركتى فى هذه الورشة أحدثت فارقًا كبيرًا ونقلة نوعية فى تطور أدواتى ككاتبة؛ حيث لم نكتفِ بتلقى القواعد، بل خضنا تجارب عملية كسرت لدينا حاجز الخوف من الكتابة، ومنحتنى القدرة على تنظيم أفكارى ورؤية النص بمنظور المخرج والممثل معًا. لقد تضاعفت ثقتى بموهبتى، وأصبحت أمتلك الآن رؤية أوضح لكيفية تحويل الفكرة البسيطة إلى نص مسرحى نابض بالحياة، وأتطلع بحماس لترجمة ما تعلمته هنا فى مشاريعى.

محمود جمال لا يعلمنا الكتابة فقط.. بل يصنع نابضًا بالحياة للمسرح

أعرب المتدرب عمر حسين عن مدى الاستفادة الكبيرة التى حققها على المستويين العام والشخصى من خلال تعاونه مع الكاتب محمود جمال. وأوضح حسين أن «جمال» لا يرتكز فى طرحه على تقنيات الكتابة والأفكار فحسب، بل يغوص فى عمق بناء الشخصيات وكيفية خلق حوار مسرحى متقن.

وأشار إلى تميزه فى تحويل الصراعات الداخلية للشخصيات إلى جزء لا يتجزأ من العرض المسرحى، مع الحفاظ على الإيقاع المتزن وروح الشخصية، مما يضمن تحقيق المتعة للمشاهد وبناء رابط وجدانى يجعله يشعر بأن ما يراه على الخشبة حقيقة واقعية وليس مجرد تمثيل.

ورشة التأليف المسرحى بالمهرجان القومى كانت «طوق النجاة» لعزيمتى الأدبية.. ومحمود جمال حدينى يمتلك أسلوبًا عبقريًا وإنسانية راقية.

أعرب المهندس المعمارى والكاتب طارق الدياسطى، أحد المشاركين فى ورشة التأليف المسرحى بالمهرجان القومى للمسرح المصرى فى دورته التاسعة عشرة ١٩ عن سعادته البالغة وانطباعه الأكثر من رائع حول مشاركته فى الورشة، مؤكدًا أنها تعد واحدة من أهم وأكبر الورش من حيث عدد المشتركين فى ورش المهرجان هذا العام. وأوضح أنه يتشرف بكونه أحد المشتركين فى المجموعة الأولى التى تحضر يوم الثلاثاء من كل أسبوع، بعد أن تم تقسيم المشتركين إلى مجموعتين؛ الأولى تحضر الثلاثاء والثانية تحضر يوم الخميس، لافتًا إلى أنهم حضروا حتى الآن ٤ محاضرات وما زالوا مكملين فى الورشة.

وأشار الدياسطى إلى أن الورشة مفيدة جدًا له على المستوى الاحترافى للتأليف المسرحى، سواء من حيث الجهة العريقة التى تقدمها وهو المهرجان القومى للمسرح المصرى، أو من حيث مقدم الورشة ومدربها الفنان والمؤلف والمخرج المسرحى الأستاذ محمود جمال حدينى، مؤكدًا أن كون المحاضر يجمع بين التأليف والإخراج المسرحى فى آن واحد صنع فارقًا كبيرًا جدًا معه ومع جميع المشتركين، حيث تعلموا كيفية الإحساس بكل كلمة يتم كتابتها فى النص المسرحى، ومعرفة ما هو ممكن وقابل للتحقق والتنفيذ الفعلى على خشبة المسرح وما يستحيل تنفيذه، وكيف يكون للكاتب رؤية وتصور لكل تفصيلة للنص المسرحى إذا ما تم تنفيذه على خشبة المسرح.

وأضاف طارق الدياسطى أن هذه الورشة كانت بالنسبة له بشكل خاص بمثابة طوق النجاة وعودة جديدة وحميدة للكتابة المسرحية وللكتابة بشكل عام من جديد، وذلك بعد توقف استمر لمدة ٦ أشهر نتيجة «سكتة كتابية»، إلى أن شاء العلى القدير وقرأ إعلان التقديم بورشة التأليف المسرحى ضمن ورش المهرجان القومى للمسرح المصرى فى دورته الـ١٩ لعام ٢٠٢٦م، فتقدم وتم قبوله بفضل الله واشترك بها ضمن المجموعة الأولى.

وأشاد الدياسطى بمدرب الورشة الفنان محمود جمال حدينى على المستوى الفنى، واصفًا إياه بالمحاضر القدير والمدرب الذى يملك أسلوبًا عبقريًا فى التعامل مع المشتركين من خلال الكتابة والتفاعل والتمارين التفاعلية وكتابة المشاهد والنقاش والحوار المباشر أثناء المحاضرة، بالإضافة إلى التمارين التى يتم كتابتها وإرسالها للمدرب بعد المحاضرة فى موعد محدد ليقوم بقراءتها ومراجعتها والنقاش معهم وإبداء الملاحظات عليها. أما على المستوى الإنسانى، فأكد أنه إنسان خلوق ورجل غاية فى الأدب والاحترام والتعامل الراقى جدًا مع الجميع، ويتقبل جميع الأسئلة بصدر رحب ويجيب عنها بواقعية ومصداقية، كما يقدم النصائح والإرشادات ويبدى الملاحظات بروح طيبة وجميلة وفى منتهى الاحترام والتواضع مع جميع المشتركين.

رنا رأفت

## هذه رؤيتى لتقديم جيل جديد من الكُتّاب فى المهرجان القومى للمسرح

# المسرح الجامعى فى مصر..
## بين إلغاء الأنشطة وتراجع الدعم.. هل يواجه أزمة وجود أم أزمة إدارة؟

لم يعد المسرح الجامعى مجرد نشاط طلابى يُمارس على هامش الحياة الأكاديمية، بل ظل لعقود طويلة أحد أهم الروافد الثقافية والفنية التى أسهمت فى تشكيل الوعى وصناعة أجيال من المبدعين الذين أصبحوا لاحقًا رموزًا فى المسرح والسينما والتليفزيون. فمن فوق خشبات المسارح الجامعية انطلقت مواهب عديدة، وتكونت تجارب فنية وفكرية تركت أثرها فى المشهد الثقافى المصرى. لكن هذا الدور التاريخى يواجه اليوم تحديات متزايدة تثير تساؤلات عديدة حول مستقبل المسرح الجامعى، خاصة مع ما شهدته بعض الجامعات من قرارات بإلغاء أو تجميد عروض وأنشطة مسرحية، إلى جانب أزمات تتعلق بضعف التمويل، ونقص أماكن التدريب والعرض، وتعقيدات الإجراءات الإدارية، وتفاوت الإمكانات بين جامعات العاصمة والأقاليم.

وبين من يرى أن المسرح الجامعى ما زال قادرًا على أداء رسالته التنويرية واكتشاف المواهب رغم الصعوبات، ومن يحذر من تراجع دوره؛ بسبب غياب الرؤية المؤسسية والدعم المستدام، تتباين الآراء حول أسباب الأزمة وسبل معالجتها. فهل أصبح المسرح الجامعى ضحية لتقليص الميزانيات والأولويات الإدارية؟ وهل تمثل حالات إلغاء بعض العروض مؤشرًا على أزمة أعمق تتعلق بمكانة الفنون داخل الجامعة؟ وما الذى يخسره الطلاب والمجتمع حين تتراجع هذه المساحة الحيوية للتعبير والحوار والإبداع؟

فى هذا التحقيق، نقترب من واقع المسرح الجامعى من خلال شهادات أكاديميين ومتخصصين وطلاب، لنرصد ملامح الأزمة، ونبحث عن فرص إنقاذ واحدة من أهم ساحات التكوين الثقافى والفنى داخل الجامعات المصرية.

تحقيق: سامية سيد

## د. إيمان عز الدين: المسرح الجامعى بين براجماتية المنافسة وبيروقراطية «تسديد الخانات»

ترى الأستاذة الدكتورة إيمان عز الدين أستاذ الدراما والنقد الفنى بكلية الآداب - جامعة عين شمس، أن المسرح الجامعى ما زال يمثل أحد أهم الروافد التى أسهمت تاريخيًا فى تشكيل الحركة المسرحية المصرية، بوصفه الحاضنة الأولى للمواهب ومنصة التكوين الثقافى والفنى للأجيال الجديدة. إلا أن قراءة واقعه الراهن، بحسب رأيها، تستوجب الابتعاد عن النظرة المثالية التقليدية، والاقتراب من المشهد بوعى نقدى يكشف طبيعة التحديات التى تحكمه وآليات إدارته.

وتؤكد أن النصوص العالمية والكلاسيكية لا تزال تحتفظ بحضورها القوى داخل عروض المسرح الجامعى، خلافًا لما يعتقده البعض. لكنها ترى أن هذا الحضور لا يرتبط دائمًا بقناعات فنية أو فكرية، بقدر ما تحكمه اعتبارات المنافسة داخل المهرجانات. فالكثير من الطلاب المخرجين يفضلون الاعتماد على نصوص راسخة لأسماء كبرى مثل سوفوكليس وشكسبير وإبسن ولوركا ودورينمات، باعتبارها نصوصًا تتمتع بقبول مسبق لدى لجان التحكيم، ما يمنحهم مساحة أكبر للتركيز على الرؤية الإخراجية والمعالجة البصرية بعيدًا عن الجدل المرتبط بقوة النص أو ضعفه. كما توفر هذه الأعمال مرجعيات بصرية جاهزة تساعد على بناء العرض، وهو ما يجعل بعض الطلاب يميلون إلى «المنطقة الآمنة» بدلًا من المغامرة بنصوص جديدة أو تجارب كتابية شابة، مع وجود استثناءات محدودة تؤكد العكس.

وتلفت إلى أن أزمة الميزانيات لا يمكن فصلها عن طبيعة الرؤية التى تتبناها الإدارات الجامعية تجاه النشاط المسرحى. فالتفاوت فى الدعم لا يقتصر على اختلاف الجامعات، بل يمتد أحيانًا إلى الكليات داخل الجامعة الواحدة. وترى أن المشهد تحكمه ثلاثة أنماط من القيادات؛ فهناك من يؤمن بالدور التربوى والتنويرى للفن ويدعمه باعتباره جزءًا من العملية التعليمية، وهناك من ينظر إلى المسرح باعتباره نشاطًا هامشيًا أو غير ذى قيمة، بل وربما يتعامل معه من منظور رافض للفنون، فيما توجد فئة ثالثة تتبنى النشاط المسرحى من منطلق براجماتى، باعتباره وسيلة لتحسين الصورة المؤسسية وتحقيق مكاسب إدارية وتسويقية. ونتيجة لذلك يصبح مستقبل المسرح الجامعى مرهونًا بقناعات المسئولين أكثر من ارتباطه بخطط ثقافية مستدامة.

وعند المقارنة بين جامعات العاصمة وجامعات الأقاليم، تشير إلى أن الفجوة تتجاوز حدود الإمكانات المادية لتصل إلى الجوانب اللوجستية والثقافية. فجامعات الأقاليم تعانى من صعوبة استقطاب الكوادر المسرحية المتخصصة، بسبب تمركز أغلب الفاعلين فى الحركة المسرحية بالقاهرة، كما تفتقد فى كثير من الأحيان إلى الحاضنة الجماهيرية والإعلامية القادرة على دعم التجارب الشابة والتعريف بها. وبينما يحظى طالب العاصمة بفرص أوسع للعرض والانتشار والتغطية الإعلامية، يظل كثير من إبداع طلاب الأقاليم حبيس أسوار الجامعة رغم ما يتمتع به من طاقات حقيقية ومواهب واعدة.

وتنتقد الدكتورة إيمان عز الدين الربط التقليدى بين ممارسة المسرح الجامعى وامتلاك ثقافة عميقة، مؤكدة أن الواقع الحالى يكشف عن فجوة واضحة بين الموهبة الفنية والوعى المعرفى. فالمسرح يمنح الطالب الجرأة والقدرة على التواصل والعمل الجماعى، لكنه لا يضمن بالضرورة تكوينًا ثقافيًا راسخًا أو قدرة على قراءة النصوص وتحليل الظواهر الفنية بصورة نقدية. وترى أن المسرح الجامعى أصبح فى كثير من الأحيان يعتمد على الموهبة الفطرية أو إعادة إنتاج نماذج بصرية جاهزة، ما أدى إلى تراجع دوره فى صناعة النخبة الثقافية. ومع ذلك يبقى فقدان هذه الأنشطة خطرًا حقيقيًا لما توفره من مساحات للتعبير الإيجابى وصقل الشخصية وحماية الشباب من الانغلاق والتسطيح.

كما تربط تراجع بعض الأنشطة المسرحية بعقلية الإدارة البيروقراطية داخل قطاعات رعاية الشباب، موضحة أن الاهتمام ينصب غالبًا على استكمال الإجراءات والأوراق الرسمية وتحقيق إنجازات رقمية سريعة يمكن إدراجها فى التقارير، أو اقتناص الجوائز لإرضاء القيادات، أكثر من التركيز على القيمة الثقافية والتربوية للمسرح ودوره فى بناء وعى الطلاب.

وترى أن إصلاح هذا الواقع لا يحتاج إلى حلول سحرية بقدر ما يحتاج إلى خطوات عملية متدرجة، من أبرزها تنظيم ورش تثقيفية ونقدية موازية لعملية إنتاج العروض المسرحية، يشرف عليها أكاديميون وممارسون محترفون، بهدف تنمية التفكير النقدى لدى الطلاب وتعميق فهمهم للنصوص والسينوغرافيا وآليات صناعة العرض المسرحى، بما يسهم فى الحد من العشوائية والتسطيح.

وتختتم حديثها بالتأكيد على أن رؤيتها النقدية للمسرح الجامعى تنبع أيضًا من تجربة شخصية مبكرة، إذ كان هذا الفضاء الفنى بوابتها الأولى إلى عالم المسرح والثقافة. فقد تعرفت منذ طفولتها على العروض الجامعية من خلال إخوتها، وقادها هذا الشغف المبكر إلى قراءة نصوص مسرحية عالمية، من بينها مسرحية «الجرة» للكاتب الإيطالى لويجى بيراندييللو، قبل أن تتخصص أكاديميًا فى المسرح وتعمل مشرفة على النشاط الفنى لسنوات طويلة، ثم أستاذة جامعية تدرّس النصوص المسرحية ذاتها. ومن هنا تؤكد أن المسرح الجامعى كان فى الماضى منارة ثقافية حقيقية قادرة على تشكيل الوجدان وصناعة أجيال من المبدعين، وأن نقد واقعه الحالى لا يهدف إلى هدمه، بل إلى استعادة دوره التنويرى وإعادة فتح نوافذه أمام أجيال جديدة تستحق مسرحًا جامعيًا أكثر حيوية وتأثيرًا.

## د. محمد عبدالمنعم: المسرح الجامعى استثمار حقيقى فى الإنسان وبناء الوعى

أكد الدكتور محمد عبدالمنعم، المخرج المسرحى وأستاذ التمثيل والإخراج بقسم المسرح بجامعة الإسكندرية، أن المسرح الجامعى يُعد أحد أهم الروافد التى أسهمت فى تشكيل الحركة المسرحية والثقافية المصرية، إذ لعب عبر تاريخه دورًا محوريًا فى اكتشاف أجيال من الفنانين والمخرجين والكتاب، فضلًا عن كونه مساحة حيوية للتعبير الحر وتنمية الوعى لدى الشباب.

وأوضح أن العديد من رموز الفن والمسرح فى مصر بدأت خطواتها الأولى على خشبات المسارح الجامعية، الأمر الذى جعل المسرح الجامعى بمثابة المعمل الحقيقى لصقل المواهب وتكوين المبدعين. وأضاف أن هذا القطاع لا يزال يحتفظ بأهميته رغم التحديات التى يواجهها فى الوقت الراهن.

وأشار إلى أن أبرز هذه التحديات تتمثل فى تقليص الميزانيات المخصصة للأنشطة الطلابية، وهو ما يؤثر بصورة مباشرة على جودة العروض واستمراريتها، لافتًا إلى أن العملية المسرحية تحتاج إلى إمكانات إنتاجية متكاملة تشمل الديكور والإضاءة والأزياء والتدريب، ومع محدودية الموارد المالية تضطر الفرق الطلابية إلى العمل بإمكانات متواضعة، وقد يصل الأمر أحيانًا إلى تقليص عدد العروض أو إلغائها.

وأضاف أن هناك تفاوتًا فى أوضاع المسرح الجامعى بين الجامعات المصرية؛ فالجامعات الكبرى مثل القاهرة وعين شمس والإسكندرية تستفيد من قربها من المؤسسات الثقافية والفنية وما يتيحه ذلك من فرص للاحتكاك بالخبرات المتخصصة، بينما تواجه بعض جامعات الأقاليم تحديات تتعلق بالإمكانات والبنية التحتية. ومع ذلك، فقد أثبتت جامعات المنوفية وأسيوط والمنيا والزقازيق وجنوب الوادى أن الإبداع لا يرتبط بالموقع الجغرافى بقدر ارتباطه بتوافر الدعم والرؤية الفنية.

وشدد عبدالمنعم على أن أهمية المسرح الجامعى لا تقتصر على الجانب الفنى فقط، بل تمتد إلى دوره التربوى والثقافى؛ إذ يسهم فى تنمية مهارات التواصل والعمل الجماعى والقيادة والانضباط لدى الطلاب، كما يعزز قيم الحوار وقبول الآخر واحترام التنوع الفكرى. ومن ثم فإن تراجع النشاط المسرحى لا يعنى فقدان

نشاط ترفيهى فحسب، بل خسارة أداة تعليمية وثقافية مهمة فى بناء الشخصية وتنمية الحس النقدى والإبداعى.

وأكد أن المسرح الجامعى لا يزال يمثل منصة رئيسية لاكتشاف المواهب الشابة، إلا أن هذا الدور يحتاج إلى مزيد من الرعاية والتطوير من خلال توفير بيئة داعمة تضمن التدريب المستمر والاحتكاك بالتجارب الفنية المختلفة، محذرًا من أن أى تراجع فى النشاط المسرحى سينعكس سلبًا على إعداد أجيال جديدة من الفنانين والمبدعين.

وعن أسباب تجميد أو إلغاء بعض الأنشطة المسرحية فى عدد من الجامعات خلال السنوات الأخيرة، أوضح أن الأمر يعود إلى عوامل متعددة، من بينها ضعف التمويل وتعقيد الإجراءات الإدارية وتراجع الاهتمام بالأنشطة الثقافية مقارنة بغيرها من الأنشطة. ورأى أن الحل يكمن فى التعامل مع المسرح الجامعى باعتباره جزءًا أصيلًا من العملية التعليمية ومنظومة بناء الوعى داخل الجامعة.

واختتم حديثه بالتأكيد على أن تطوير المسرح الجامعى يتطلب توفير ميزانيات مستقرة، وتحديث البنية التحتية للمسارح الجامعية، وتنظيم ورش تدريبية متخصصة، ودعم المهرجانات والمسابقات المسرحية، وتعزيز التعاون بين الجامعات والمؤسسات الثقافية، مشددًا على أن المسرح الجامعى ليس مجرد نشاط طلابى، بل حاضنة للإبداع واستثمار حقيقى فى الإنسان وأحد أهم أدوات بناء الوعى والثقافة لدى الأجيال الجديدة.

## د. عمر فرج: أزمة المسرح الجامعى تتجاوز نقص الإمكانات إلى غياب الرؤية الثقافية

يرى الأستاذ الدكتور عمر فرج، رئيس قسم المسرح والدراما بكلية الآداب - جامعة بنى سويف، أن المسرح الجامعى فى مصر يمر بحالة من التراجع الممتدة منذ أكثر من عقدين، بعد أن كان واحدًا من أهم الروافد التى أسهمت فى اكتشاف المواهب الفنية وإمداد الحركة المسرحية المصرية بأجيال متعاقبة من المبدعين. ويؤكد أن الجامعات المصرية كانت فى فترات ازدهارها تحتضن تجارب مسرحية حقيقية، خرج من خلالها العديد من الفنانين الذين أصبحوا لاحقًا من رموز المسرح والفن فى مصر.

ويُرجع هذا التراجع إلى مجموعة من العوامل المتداخلة، فى مقدمتها غياب الوعى بأهمية المسرح داخل بعض المؤسسات الجامعية، إلى جانب تأثير بعض الأفكار التى نظرت إلى الفن باعتباره نشاطًا هامشيًا لا يمثل أولوية فى الحياة الجامعية. كما يرى أن المشكلة لا ترتبط فقط بضعف الميزانيات، وإنما تمتد إلى غياب الفكر الداعم للمسرح والثقافة لدى بعض المسؤولين عن إدارة الأنشطة الطلابية.

ويؤكد أن تقليص المخصصات المالية ينعكس سلبًا على جودة العروض واستمراريتها، لكنه ليس السبب الوحيد للأزمة، فوجود إدارة تؤمن بقيمة المسرح يمكن أن يحقق نتائج ملموسة حتى فى ظل إمكانات محدودة. ويشير إلى أن نجاح النشاط المسرحى يعتمد بالدرجة الأولى على اقتناع القيادات الجامعية، بدءًا من رؤساء الجامعات والعمداء ووكلاء الكليات وصولًا إلى مسؤولى رعاية الشباب، بأهمية الفن فى بناء شخصية الطالب

وتنمية وعيه.

ويشدد على أن المسرح الجامعى ليس مجرد وسيلة للترفيه، بل أداة تربوية وثقافية تسهم فى بناء العقول وصياغة الوجدان. فالفنون، من وجهة نظره، تمثل غذاءً للعقل والروح، وتساعد على تنمية الخيال والتفكير النقدى والقدرة على الحوار، كما تسهم فى تحصين الشباب من الأفكار المتطرفة والانغلاق الفكرى. ويضيف أن المسرح يتيح للطلاب فرصة مناقشة قضايا المجتمع والتفاعل معها بصورة واعية، الأمر الذى يجعله أحد أهم أدوات التنوير داخل الجامعة.

ويرى فرج أن المسرح الجامعى لم يعد يؤدى اليوم الدور نفسه الذى كان يقوم به فى اكتشاف المواهب الفنية ورعايتها، إذ أصبحت مسؤولية تطوير الموهبة تقع بدرجة كبيرة على عاتق الطالب نفسه. ففى الماضى كان كبار المخرجين والأساتذة يتابعون عروض المسرح الجامعى ويكتشفون من خلالها المواهب الجديدة ويوجهونها نحو الاحتراف، أما اليوم فقد تراجع هذا الدور بصورة ملحوظة، ما جعل الموهوبين يعتمدون على جهودهم الذاتية لإثبات حضورهم فى الساحة الفنية.

وفيما يتعلق بالفروق بين الجامعات، يؤكد أن نجاح المسرح الجامعى لا يرتبط بكون الجامعة تقع فى العاصمة أو فى الأقاليم، وإنما بمدى توافر الإرادة الإدارية الداعمة للنشاط الثقافى والفنى. فهناك جامعات تمتلك إمكانات جيدة، لكنها لا تمنح المسرح الاهتمام الكافى، فى حين تستطيع جامعات أخرى تحقيق نتائج متميزة بموارد محدودة بفضل الإدارة الواعية وحسن استثمار الإمكانات المتاحة.

كما يلفت إلى أن بعض حالات تجميد أو إلغاء الأنشطة

المسرحية تعود إلى ضعف الإمكانات، لكن جانبًا منها يرتبط أيضًا بجمود الفكر الإدارى وغياب التخصص لدى بعض القائمين على إدارة الأنشطة الطلابية. لذلك يرى أن تطوير المسرح الجامعى يبدأ من إسناد المسئولية إلى كوادر تمتلك خلفية ثقافية وفنية حقيقية، سواء من خريجى المسرح أو الفنون الجميلة أو التربية النوعية، أو من خلال الاستعانة بأعضاء هيئة التدريس والمتخصصين فى المجالات الفنية للإشراف على النشاط المسرحى داخل الجامعات.

ويطرح فرج رؤية عملية لإنقاذ المسرح الجامعى تقوم على تفعيل دور أقسام المسرح والكليات الفنية فى الإشراف على الأنشطة المسرحية، وإصدار توجيهات واضحة من وزارة التعليم العالى تدعم هذا التوجه، مع تشجيع جميع الكليات على المشاركة فى الأنشطة والعروض المسرحية بصورة منتظمة. ويرى أن توسيع قاعدة المشاركة الطلابية وخلق حالة من المنافسة بين الكليات من شأنه أن يسهم فى استعادة الحيوية للمسرح الجامعى ورفع مستوى العروض عامًا بعد آخر.

ويختتم حديثه بالتأكيد على أن استعادة مكانة المسرح الجامعى تتطلب تكامل عدة عناصر، فى مقدمتها الإدارة الواعية، والتخصص، والدعم المؤسسى، وتوفير ميزانيات مناسبة، إلى جانب الإيمان الحقيقى بأن الفن ليس رفاهية، بل أحد أهم أدوات بناء الإنسان وتشكيل وعيه داخل الجامعة والمجتمع.

## د. محمد عبدالله حسين: المسرح الجامعى يواجه أزمة حقيقية بسبب غياب الرؤية والدعم المؤسسى

أكد الأستاذ الدكتور محمد عبدالله حسين- استاذ الأدب و النقد الحديث - جامعة المنيا، أن المسرح الجامعى فى مصر يمر بأزمة كبيرة انعكست فى تراجع حضوره واختفاء العديد من المسابقات المسرحية الجامعية التى كانت تمثل رافدًا مهمًا لاكتشاف المواهب وتنمية الوعى الثقافى لدى الطلاب. وأرجع ذلك إلى ضعف اهتمام بعض القيادات الجامعية بالنشاط المسرحى مقارنة بالأنشطة الرياضية وبعض الفعاليات الثقافية الأخرى.

وأشار إلى أن الأزمة لا تقتصر على النشاط الطلابى فقط، بل تمتد أحيانًا إلى بعض أقسام علوم المسرح بالجامعات، التى أصبحت تكتفى فى كثير من الأحيان بمشروعات التخرج دون وجود حركة مسرحية منتظمة تمثل الجامعة أو تعبر عن طاقات طلابها الإبداعية. كما لفت إلى معاناة الجامعات من نقص المسارح المجهزة وغياب البيئة المناسبة للتدريب والعرض، فضلًا عن افتقار بعض المسؤولين عن الأنشطة الجامعية للثقافة المسرحية الكافية، وهو ما يؤثر سلبًا على دعم هذا النشاط الحيوى.

وأوضح أن الجامعات تضم مواهب واعدة تحتاج فقط إلى من يكتشفها ويوجهها، إلا أن حالة الإهمال والتهميش تدفع كثيراً من الطلاب إلى الإحباط وفقدان الحماس، ما يحرم المجتمع من طاقات إبداعية كبيرة كان يمكن أن تسهم فى إثراء الحركة الثقافية والفنية.

واستعاد الدكتور محمد عبدالله تجربته الشخصية خلال سبعينيات وثمانينيات القرن الماضى، مؤكدًا أن المسرح الجامعى آنذاك كان أكثر حيوية وتأثيراً، حيث كانت الجامعات تشارك بانتظام فى مسابقات وزارة التعليم العالى، وتستعين بكبار المخرجين والنقاد للإشراف على العروض وتحكيمها. وأضاف أنه أخرج بنفسه عرضًا مسرحيًا خلال مرحلة الليسانس وحصد جوائز مهمة، وكانت لجان التحكيم تضم أسماء بارزة مثل الراحل على أبوشادى والدكتور نعيم عطية والأستاذ إميل جرجس، وهو ما يعكس حجم الاهتمام الذى كان يحظى به المسرح الجامعى فى تلك الفترة.

وحول سبل إنقاذ المسرح الجامعى، شدد على ضرورة إعادة المسابقات المسرحية الجامعية بشكل منتظم، وتوفير أماكن مناسبة للتدريب والعروض، مؤكدًا أن النصوص المسرحية متوافرة، وأن الطلاب قادرون على تقديم تجارب متميزة إذا أتيحت لهم الفرصة، بل إن الجامعات تستطيع من خلال هذا النشاط تخريج ممثلين ومخرجين ومؤلفين جدد.

كما اقترح إدراج مقررات اختيارية للثقافة الفنية تشمل المسرح والفنون الشعبية والموسيقى لطلاب مختلف الكليات، بما فيها الكليات العملية، على أن يتولى تدريسها أساتذة أقسام علوم المسرح وكليات التربية النوعية المتخصصون فى هذا المجال.

واختتم حديثه بالتأكيد على أن التحديات التى تواجه المسرح الجامعى كبيرة، لكن الطاقات والإمكانات البشرية المتاحة أكبر بكثير، معتبرًا أن المشكلة الأساسية تكمن فى سوء التخطيط وغياب الجرأة فى اتخاذ القرارات الداعمة للنشاط المسرحى داخل الجامعات المصرية.

## أ.د. وجيه جرجس: المسرح الجامعى ما زال مصنع المواهب الأول.. لكن الأزمات المالية والإدارية تهدد مستقبله

أكد الأستاذ الدكتور وجيه جرجس، أستاذ المسرح ورئيس قسم المسرح بكلية التربية النوعية بجامعة بنها، أن المسرح الجامعى فى مصر يعيش حالة من التناقض الواضح؛ إذ يزخر بالطاقات الإبداعية والمواهب الشابة والنصوص المبتكرة، لكنه يواجه فى الوقت نفسه أزمات تمويلية وإدارية ورقابية تعرقل تطوره واستمراريته.

وأوضح أن المسرح الجامعى يظل الرافد الأهم للحركة الفنية المصرية، حيث يسهم فى اكتشاف وصقل أجيال جديدة من الممثلين والمخرجين والمؤلفين، إلا أن ضعف الميزانيات وتأخر صرفها يدفع كثيرًا من الطلاب إلى تحمل تكاليف الإنتاج من أموالهم الخاصة. كما أشار إلى غياب آليات احترافية لتوثيق العروض وتسويقها، وهو ما يحرم الطلاب من تكوين أرشيف فنى يساعدهم على دخول سوق العمل بعد التخرج.

وأضاف أن المسرح الجامعى شهد خلال السنوات الأخيرة طفرة فى النصوص المكتوبة خصيصًا للبيئة الجامعية، والتى تتناول قضايا الشباب وهمومهم وهويتهم، إلا أن بعض العروض ما زالت تواجه تضييقًا إداريًا أو قرارات إلغاء مفاجئة تؤثر سلبًا على العملية الإبداعية.

وفيما يتعلق بتأثير تقليص الميزانيات، أكد جرجس أن الأمر ينعكس بشكل مباشر على جودة العروض واستمراريتها، حيث يضطر المخرجون إلى الاستغناء عن الديكورات والملابس المعقدة والاعتماد على حلول بصرية محدودة لا تخدم النصوص بالقدر المطلوب، فضلًا عن ضعف الإمكانات التقنية الخاصة بالإضاءة والصوت. كما أن معظم العروض الطلابية تنتهى بعد ليلة التحكيم

فقط لعدم توافر التمويل اللازم لاستمرار تقديمها أمام الجمهور.

وأشار إلى وجود فجوة كبيرة بين إمكانات جامعات العاصمة ونظيراتها فى الأقاليم، موضحًا أن الجامعات الكبرى تمتلك مسارح مجهزة بأحدث التقنيات وتحظى عروضها بتغطية إعلامية واسعة وحضور مستمر للنقاد وصناع المسرح، بينما تعانى كثير من الجامعات الإقليمية من نقص التجهيزات وضعف فرص المشاهدة والانتشار.

وحول التأثير التربوى والثقافى لتراجع الأنشطة المسرحية، شدد على أن المسرح ليس مجرد نشاط فنى، بل أداة تربوية وثقافية متكاملة تسهم فى بناء شخصية الطالب، وتنمية مهارات التواصل والخطابة والثقة بالنفس، وتعزيز التفكير النقدى والإبداعى. وأضاف أن غياب المسرح يحرم الطلاب من مساحة صحية للتعبير عن أنفسهم ومناقشة قضايا مجتمعهم، ويضعف ارتباطهم باللغة العربية والفنون والثقافة العامة.

وأكد أن المسرح الجامعى يؤدى كذلك دورًا مهمًا فى مواجهة الأفكار المتطرفة، من خلال طرح الفكر بالفكر، وتنمية قيم الحوار والتسامح والتعاطف الإنسانى، إلى جانب دوره فى تعزيز الانتماء للجامعة والمجتمع.

وعن دوره فى اكتشاف المواهب، أوضح جرجس أن المسرح الجامعى ما زال «الصياد الأول» للمواهب الفنية فى مصر، لافتًا إلى أن معظم نجوم الفن الحاليين كانت بداياتهم على خشبات المسرح الجامعى. وأشار إلى أن جامعة بنها تمثل نموذجًا مشرفًا فى هذا المجال، حيث نجح منتخبها المسرحى فى تمثيل مصر عربيًا وحصد جوائز مهمة رغم محدودية الإمكانات.

وأوضح أن الجامعة تلجأ أحيانًا إلى الاستعانة بمسارح خارجية مثل مسرح مركز شباب طوخ أو مسرح الشبان المسلمين ببنها لإقامة العروض والمهرجانات، حرصًا على استمرار النشاط المسرحى وتوفير بيئة مناسبة للطلاب.

وتحدث جرجس عن ظاهرة إلغاء أو تجميد بعض العروض المسرحية داخل الجامعات، مؤكدًا أن بعض الحالات ترجع إلى اعتبارات تنظيمية أو رقابية، فيما ترتبط حالات أخرى بقرارات إدارية فردية. واستشهد بواقعة إلغاء مشروع التخرج «مجلس العدل» عام ٢٠٢٢ بكلية التربية النوعية بجامعة بنها، معتبرًا أنها مثال على خطورة خضوع الأعمال الأكاديمية لرؤية فردية بعيدًا عن التقييم العلمى والفنى المتخصص.

وأوضح أن العرض كان مشروع تخرج رسميًا قائمًا على نص للكاتب الكبير توفيق الحكيم، وأن قرار إلغائه تسبب فى إحباط الطلاب وإهدار أشهر من العمل والبروفات والتجهيزات، مؤكدًا أن مثل هذه القرارات يجب أن تخضع لمراجعة لجان علمية وفنية مستقلة تحمى حقوق الطلاب وجهودهم.

واختتم جرجس حديثه بالتأكيد على ضرورة اتخاذ خطوات عملية لدعم المسرح الجامعى، من بينها إنشاء صندوق مالى مخصص للمسرح داخل كل جامعة، وتنظيم ورش تدريبية مجانية طوال العام فى مجالات الكتابة والنقد والتمثيل والسينوغرافيا، وتشجيع رعاية المؤسسات الخاصة للعروض المتميزة، إلى جانب إنهاء نظام العرض الواحد وإتاحة الفرصة لاستمرار العروض أمام الجمهور لفترات أطول، بما يضمن تطوير مهارات الطلاب وتعزيز دور المسرح الجامعى كحاضنة للإبداع والتنوير.

د. مروة زلابية: المسرح الجامعى ما زال مصنعًا للمواهب لكنه يحتاج إلى دعم مؤسسى ورؤية مستدامة

أكدت أ.د. مروة عبدالعليم زلابية، أستاذ المسرح المساعد بقسم الإعلام التربوى بجامعة المنوفية، أن المسرح الجامعى لا يزال يمثل أحد أهم روافد الحركة المسرحية المصرية، ويحافظ على دوره الثقافى والتنويرى رغم ما يواجهه من تحديات متعددة. وأوضحت أن إدارات رعاية الطلاب والمشرفين الفنيين يبذلون جهودًا واضحة للحفاظ على النشاط المسرحى داخل الجامعات، إلا أن مستوى الإنتاج والتأثير الفنى يظل متفاوتًا من جامعة إلى أخرى وفقًا للإمكانات المتاحة وحجم الدعم الإدارى.

وأشارت إلى أن تقليص الميزانيات ينعكس بصورة مباشرة على جودة العروض المسرحية واستمراريتها، إذ يؤثر فى عناصر أساسية مثل الديكور والإضاءة والملابس والتدريب والاستعانة بالمتخصصين، كما يؤدى أحيانًا إلى تقليل عدد العروض المنتجة سنويًا أو الاكتفاء بتجارب محدودة الإمكانات تعتمد على ما يعرف بـ«المسرح الفقير».

وفيما يتعلق بالفجوة بين جامعات العاصمة والأقاليم، أوضحت أن هناك تفاوتًا يرتبط بالبنية التحتية وإمكانية الوصول إلى الخبرات الفنية والورش التدريبية، حيث تستفيد جامعات العاصمة من قربها من المؤسسات الثقافية والفنية والفنانين المحترفين، بينما تواجه بعض جامعات الأقاليم تحديات تتعلق بالتجهيزات والإمكانات. ومع ذلك، أكدت أن العديد من جامعات الأقاليم نجحت فى تحقيق إنجازات لافتة عندما توافرت الإرادة والدعم والتنظيم الجيد.

وشددت زلابية على أن تراجع الأنشطة المسرحية يحرم الطالب من أداة تربوية وثقافية مهمة تسهم فى بناء الشخصية وتنمية مهارات التواصل والعمل الجماعى والقيادة والثقة بالنفس، فضلًا عن دورها فى تعزيز الوعى والانتماء المجتمعى وإتاحة مساحة للحوار والتعبير عن الرأى. وأضافت أن المسرح يوفر خبرات إنسانية وثقافية لا يمكن أن تعوضها قاعات الدراسة التقليدية.

وأكدت أن المسرح الجامعى ما زال يؤدى دورًا محوريًا فى اكتشاف وصقل المواهب الشابة فى مجالات التمثيل والإخراج والكتابة والسينوغرافيا، مستشهدة بالأجيال الكثيرة من الفنانين والمبدعين الذين خرجوا من رحم المسرح الجامعى وأسهموا فى إثراء الحياة الثقافية والفنية فى مصر والعالم العربى. وأوضحت أن الحفاظ على هذا الدور يتطلب برامج تدريبية مستمرة وجسور تعاون فعالة بين الجامعات والمؤسسات الثقافية والفنية المتخصصة، مشيرة إلى تجربة المخرج خالد جلال فى «مركز الإبداع الفني» باعتبارها نموذجًا ناجحًا لربط المسرح الجامعى بالمسرح الاحترافى وإعداد أجيال من النجوم.

وفيما يخص وضع النشاط المسرحى بجامعة المنوفية، أكدت أنه لم يشهد إلغاءً للنشاط المسرحى، بل تحرص إدارة الجامعة على تنظيم مهرجان مسرحى سنوى لطلابها، بدعم من قيادات الجامعة. وأوضحت أن أى

تراجع قد يطرأ على كثافة الأنشطة فى بعض الفترات يرتبط بعوامل مثل محدودية الموارد المالية أو ضغط الأجندة الدراسية والاعتبارات التنظيمية، وهى تحديات يمكن تجاوزها من خلال تعزيز الدعم المالى ووضع خطط سنوية واضحة للأنشطة وتوسيع الشراكات مع المؤسسات الثقافية وتشجيع مشاركة الطلاب فى مختلف مراحل الإنتاج المسرحى.

واختتمت حديثها بالتأكيد على ضرورة اتخاذ مجموعة من الخطوات العملية لضمان استمرار وتطوير المسرح الجامعى، فى مقدمتها زيادة المخصصات المالية للأنشطة الثقافية والفنية، وتطوير البنية التحتية للمسارح الجامعية وتجهيزها تقنيًا، وتنظيم ورش تدريبية متخصصة بشكل منتظم، ودعم مسابقات ومهرجانات المسرح الجامعى، وتشجيع تبادل الخبرات بين الجامعات. كما دعت إلى تعميم تجربة «مسرح نوعية» بكلية التربية النوعية بجامعة المنوفية، التى أُعلنت عام ٢٠٢٢ بدعم من عميد الكلية الأستاذ الدكتور محمد زيدان وتحت إشرافها، باعتبارها نموذجًا ناجحًا للتكامل بين تخصصات المسرح والتربية الموسيقية والتربية الفنية والاقتصاد المنزلى وتكنولوجيا التعليم، بما يضمن تأسيس فرق مسرحية دائمة تمثل مختلف البرامج الأكاديمية وتوفر استدامة للحراك المسرحى داخل الجامعة.

واختتمت زلابية بالتأكيد على أن المسرح الجامعى ما زال يمثل مساحة حيوية للإبداع والتثقيف واكتشاف المواهب، لكنه يحتاج إلى رؤية مؤسسية واضحة تضمن استمراره وتطوره بوصفه جزءًا أصيلًا من العملية التعليمية والتربوية، وليس مجرد نشاط هامشى.

## محمود أبوزيد: الاستثمار فى المسرح الجامعى هو استثمار فى اكتشاف ورعاية المواهب الشابة.

فيما يرى محمود أبوزيد، طالب بكلية PIS بجامعة حلوان، أن واقع النشاط المسرحى الجامعى لا يزال يواجه العديد من المشكلات المتكررة، موضحًا أن كل فصل دراسى يشهد أزمات مختلفة سواء داخل فريق كليته أو فى فرق كليات أخرى، وهو ما يعكس وجود تحديات مستمرة تعرقل استقرار النشاط المسرحى وتطوره.

وأشار إلى أنه لم يشهد داخل كليته إلغاء عروض مسرحية بشكل مباشر، لكنه استشهد بالأزمة الأخيرة التى شهدتها كلية الحقوق بجامعة حلوان، والتى انتهت بإلغاء أحد العروض المسرحية، مؤكدًا أن الواقعة أثارت جدلًا واسعًا بين الطلاب المهتمين بالمسرح.

وأوضح أن أكبر المشكلات التى يواجهها فريقه تتمثل فى غياب مكان مناسب للتدريبات، حيث كانت الكلية توفر فى السابق قاعة مخصصة للبروفات، قبل أن يتم تخصيصها لأغراض أخرى، ليضطر الفريق إلى التدريب فوق سطح المبنى الإدارى. ويؤكد أن هذا المكان غير ملائم للعمل المسرحى بسبب ظروف الطقس، وافتقاره للتجهيزات اللازمة، فضلًا عن الشكاوى المتكررة من الضوضاء التى تؤدى أحيانًا إلى إيقاف البروفات.

وأضاف أن الفريق يضطر فى كثير من الأحيان إلى استئجار مسارح خارج الجامعة على نفقته الخاصة حتى يتمكن من إعداد العروض بصورة احترافية، وهو ما يمثل عبئًا ماليًا كبيرًا على الطلاب. كما أشار إلى مشكلة نقص الميزانيات المخصصة للعروض، موضحًا أن الدعم المالى غالبًا ما يكون أقل من الاحتياجات الفعلية، الأمر الذى تسبب فى تراكم التزامات مالية على الفريق تجاه المتخصصين المشاركين فى تنفيذ العروض.

وأكد أن ضعف الدعم المادى يؤثر بشكل مباشر على جودة الإنتاج المسرحى، إذ يحد من قدرة الفرق على الاستعانة بمخرجين محترفين أو تطوير عناصر العرض المختلفة مثل الديكور والإضاءة والموسيقى والاستعراضات والملابس، مما ينعكس فى النهاية على مستوى المنافسة بين الفرق الجامعية.

ويرى محمود أن تراجع النشاط المسرحى يضر بالطلاب الموهوبين الذين يلتحقون بالجامعة بحثًا عن فرصة

لتنمية قدراتهم الفنية، مؤكدًا أن المسرح الجامعى كان ولا يزال بوابة أساسية خرج منها عدد كبير من الفنانين والمبدعين فى مصر.

كما أعرب عن اعتقاده بأن النشاط المسرحى لا يحظى بالاهتمام الكافى من بعض الإدارات الجامعية، سواء من حيث الدعم المادى أو التنظيم الإدارى، مشيرًا إلى أن مواعيد المهرجانات والعروض كثيرًا ما تتعارض مع الامتحانات الدراسية، وهو ما يضع الطلاب المشاركين فى ضغوط كبيرة بين التزاماتهم الأكاديمية والفنية.

وطالب بزيادة المخصصات المالية للأنشطة المسرحية، وتوفير أماكن تدريب مناسبة داخل الجامعات، أو تخصيص ميزانيات لاستئجار أماكن بديلة عند الحاجة، مؤكدًا أن الاستثمار فى المسرح الجامعى هو استثمار فى اكتشاف ورعاية المواهب الشابة.

وفى رسالته إلى مسئولى الجامعات ووزارة التعليم العالى، دعا إلى النظر للمسرح الجامعى باعتباره منبعًا رئيسيًا لإعداد الفنانين والمبدعين، مطالبًا بمزيد من الاهتمام والدعم، وتفعيل حضور النقاد والمخرجين والمؤلفين للعروض الجامعية، وإنشاء لجان متخصصة لمتابعة النشاط المسرحى وتطويره، بدلًا من انتظار الأزمات حتى يتم الالتفات إلى مشكلاته.

## محمد عبدالكريم: المسرح الجامعى ليس مجرد نشاط ترفيهى يمكن الاستغناء عنه عند الأزمات

أكد محمد عبدالكريم، الطالب بقسم المسرح (شعبة التمثيل والإخراج) بكلية الآداب جامعة الإسكندرية، أن النشاط المسرحى الجامعى شهد خلال السنوات الأخيرة حالة من التطور التدريجى بعد فترة طويلة من الركود، موضحًا أن الطلاب أدركوا أهمية المسرح باعتباره مساحة للإبداع والتعبير، وهو ما انعكس بوضوح على مستوى العروض التى قُدمت هذا العام، والتى جاءت - على حد وصفه - بصورة فاقت توقعات الكثيرين.

وأشار إلى أن إلغاء بعض العروض أو الفعاليات المسرحية أمر حدث بالفعل فى أكثر من مناسبة، سواء داخل فرقته أو فى فرق أخرى بكليات مختلفة، مرجعًا ذلك فى أغلب الأحيان إلى غياب الميزانية المخصصة للنشاط المسرحى داخل بعض الكليات، بينما تعود بعض حالات الإلغاء إلى مشكلات تنظيمية داخل الفرق المسرحية نفسها أو إلى خلافات إدارية مع بعض المسؤولين داخل الجامعة.

وأضاف أن أزمة التمويل تمثل التحدى الأكبر أمام الفرق المسرحية الجامعية، إذ يضطر الطلاب فى كثير من الأحيان إلى تمويل العروض من مواردهم الخاصة عند غياب الدعم أو محدوديته. ورغم توافر أماكن التدريب فى معظم الكليات، فإن بعض الكليات تفتقر إلى مساحات مناسبة للتدريبات لأسباب تتعلق بأعمال الترميم أو غيرها من الظروف، مؤكدًا أن الموافقات الإدارية لا تمثل عقبة رئيسية فى أغلب الحالات.

وأوضح أن ضعف الدعم المادى واللوجستى ينعكس بشكل مباشر على جودة العروض، خاصة أن بعض الأعمال تحتاج إلى إمكانات فنية وتقنية كبيرة. وأشار إلى أن المخرجين والطلاب يضطرون أحيانًا إلى الاستغناء عن بعض العناصر المسرحية أو ابتكار حلول بديلة تتوافق مع الإمكانات المتاحة، مستشهدًا بما يُعرف بـ»المسرح الفقير» الذى يعتمد على الإبداع أكثر من اعتماده على الإمكانات المادية، معتبرًا أن المخرج الحقيقى هو القادر على تحويل المعاناة إلى فرصة للإبداع.

ولفت إلى أن تراجع النشاط المسرحى يؤثر سلبًا على الطلاب الموهوبين، إذ يصيب كثيرين منهم بالإحباط ويقلل من فرص تطوير مواهبهم وصقل خبراتهم الفنية، كما يضعف ثقتهم فى الدور الذى يمكن أن يلعبه المسرح الجامعى بوصفه بوابة نحو الاحتراف الفنى مستقبلًا.

وفيما يتعلق بموقف إدارات الجامعات، رأى أن غالبية الكليات تدرك أهمية المسرح الجامعى وتمنحه قدرًا مناسبًا من الاهتمام باعتباره واجهة ثقافية تعكس صورة الكلية داخل الجامعة، وإن كانت هناك بعض الكليات التى تنشغل بأولويات أخرى أو تعانى مشكلات إدارية تؤثر على مستوى اهتمامها بالنشاط المسرحى.

وطالب محمد عبد الكريم بضرورة تخصيص ميزانية مستقلة للنشاط المسرحى مع بداية كل عام دراسى، وتفعيل المتابعة المستمرة من جانب إدارات رعاية الشباب، إلى جانب زيادة اهتمام القيادات الجامعية بالعروض المسرحية وحضور مراحلها النهائية. كما دعا الطلاب إلى إدراك مسؤوليتهم بوصفهم ممثلين لكلياتهم وجامعاتهم، مؤكدًا أن هذا الوعى يسهم فى تحقيق النجاح وتقديم صورة مشرفة للمسرح الجامعى.

واختتم حديثه برسالة إلى مسئولى الجامعات ووزارة التعليم العالى، دعا فيها إلى اعتبار المسرح الجامعى استثمارًا حقيقيًا فى بناء شخصية الطالب وتنمية وعيه وقدراته الإبداعية، وليس مجرد نشاط ترفيهى يمكن الاستغناء عنه عند الأزمات.

## أحمد أبوعوف: المسرح الجامعى منارة للإبداع.. والدعم الحقيقى هو الضمان لاستمراره وتطوره

يرى أحمد محمد أبوعوف، الطالب بالفرقة الثانية بقسم المسرح بكلية الآداب - جامعة بنى سويف، أن النشاط المسرحى داخل القسم شهد طفرة ملحوظة خلال السنوات الأخيرة، بفضل الجهود المبذولة من إدارة القسم برئاسة الأستاذ الدكتور عمر فرج، مشيرًا إلى أن نجاح القسم انعكس فى إقبال العديد من الحاصلين على مؤهلات عليا للعودة إلى الدراسة من جديد، إلى جانب التحاق طلاب من مختلف محافظات مصر بالقسم.

وأوضح أن القسم يشهد نشاطًا فنيًا مستمرًا، تجلّى فى مهرجانات العروض العملية ومشروعات التخرج، فضلًا عن المتابعة والدعم الدائمين من إدارة الكلية، حيث تحرص عميدة الكلية ووكيلة الكلية لشؤون التعليم والطلاب على حضور العروض المسرحية ومساندة الطلاب.

وأضاف أن قسم المسرح واجه فى بداياته بعض التحفظات وعدم القبول داخل المجتمع الجامعى، إلا أن العروض والفعاليات المتتالية ساهمت فى تغيير هذه الصورة بصورة كبيرة، مستشهدًا بالنجاح الذى حققته مسرحية «مش عيب عليك» التى قُدمت على مسرح الجامعة الأهلية، وتناولت قضية التفكك الأسرى والاجتماعى الناتج عن الإفراط فى استخدام التكنولوجيا، وهو ما دفع الحضور للمطالبة بإعادة عرضها مرة أخرى.

وفى المقابل، أشار أبوعوف إلى أن أبرز التحديات التى تواجه الطلاب تتمثل فى غياب ميزانية مخصصة للعروض المسرحية، إلى جانب استمرار أعمال الصيانة بمسرح الجامعة، ما يحرم الطلاب من الاستفادة الكاملة من الإمكانات المسرحية المتاحة. كما لفت إلى أن الطلاب القادمين من محافظات أخرى يتحملون أعباء مالية إضافية تتعلق بالإقامة والتنقل والمشاركة فى العروض، مطالبًا بتوفير دعم لوجستى من خلال إتاحة الإقامة بفندق الجامعة أو توفير وسائل نقل للمشاركين فى المهرجانات.

وأكد أن ضعف الدعم المادى واللوجستى ينعكس بشكل مباشر على جودة العروض المسرحية، موضحًا أن عناصر مثل الديكور والإضاءة والموسيقى والتجهيزات الفنية تمثل ركائز أساسية لأى عرض ناجح، وأن غياب أى منها يؤثر سلبًا على المستوى الفنى للعمل.

وشدد على أن تراجع النشاط المسرحى يمثل خطرًا على المواهب الشابة، إذ يؤدى إلى تعطيل مسيرة الإبداع وصقل القدرات الفنية للطلاب، مشيرًا إلى أن المسرح الجامعى كان عبر عقود طويلة بوابة انطلاق لعدد كبير من نجوم الفن المصرى، الأمر الذى يجعل الحفاظ عليه وتطويره ضرورة ثقافية وفنية لا غنى عنها.

ورغم التحديات، أكد أبوعوف أن قسم المسرح بجامعة بنى سويف يحظى بدعم من إدارة الجامعة والكلية ورئاسة القسم، معربًا فى الوقت نفسه عن تضامنه مع طلاب المسرح فى الجامعات الأخرى الذين يواجهون ظروفًا أكثر صعوبة.

وطالب بضرورة تخصيص ميزانية مستقلة لمهرجانات المسرح الجامعى، خاصة فى الأقسام الأكاديمية المتخصصة، إلى جانب إتاحة مسرح الجامعة بصورة أكبر لطلاب القسم بعد انتهاء أعمال الصيانة، وتوفير قاعات ومساحات أوسع للتدريبات العملية التى تتطلبها طبيعة الدراسة المسرحية.

واختتم رسالته بالتأكيد على أن المسرح الجامعى ليس مجرد نشاط ترفيهى، بل مؤسسة تربوية وثقافية تسهم فى بناء شخصية الطالب وتنمية مهاراته الفكرية والفنية والاجتماعية، داعيًا مسؤولى الجامعات ووزارة التعليم العالى إلى زيادة الاهتمام بالمسرح الجامعى، وتوفير الإمكانات اللازمة له باعتباره استثمارًا حقيقيًا فى طاقات الشباب وقدراتهم الإبداعية.

## عبدالرحمن موسى: ضعف الميزانيات وتدخل بعض الإدارات فى اختيار النصوص أبرز أزمات المسرح الجامعي

يرى عبدالرحمن موسى، عضو فريق مسرح كلية الإعلام بجامعة القاهرة، أن النشاط المسرحى الجامعى يواجه خلال السنوات الأخيرة العديد من التحديات التى أثرت على استمراريته وجودة مخرجاته الفنية، مشيرًا إلى أن بعض العروض المسرحية أُلغيت بالفعل فى عدد من الكليات، وكذلك خلال مسابقات المسرح الجامعى فى الفصول الدراسية الأخيرة.

وأوضح أن أسباب الإلغاء تتنوع بين ضعف الدعم المالى وتدخل بعض الإدارات فى العملية الفنية، قائلًا إن هناك كليات تمتنع عن تخصيص ميزانية لفريق المسرح، ما يضع عبء الإنفاق بالكامل على الطلاب، وهو أمر يصعب تحمله فى ظل ارتفاع تكاليف إنتاج العروض. كما أشار إلى أن بعض الكليات تفرض نصوصًا مسرحية بعينها على المخرجين، وترفض أى مقترحات أخرى، وهو ما يمثل – من وجهة نظره – تقييدًا لحرية الإبداع والتعبير، ويتعارض مع الدور الأساسى للفن.

وأضاف أن من أبرز الصعوبات التى تواجه الفرق المسرحية الجامعية ضعف الميزانيات المخصصة للنشاط، إلى جانب غياب قاعات بروفات مخصصة تتيح للطلاب التدريب والاستعداد للعروض فى بيئة مناسبة.

وأكد أن ضعف الدعم المادى واللوجستى ينعكس بصورة مباشرة على مستوى العروض المسرحية، موضحًا أن بعض الكليات ترفض صرف أى ميزانية للنشاط المسرحى، بينما تكتفى كليات أخرى بمبالغ محدودة لا تكفى لتوفير عناصر أساسية مثل الديكور والملابس والإكسسوارات. ورغم ذلك، فإن إيمان الطلاب بأهمية ما يقدمونه يدفعهم فى كثير من الأحيان إلى جمع الأموال من بينهم لتغطية نفقات العرض ومحاولة إخراجه بأفضل صورة ممكنة.

وحول تأثير تراجع النشاط المسرحى على الطلاب الموهوبين، أشار موسى إلى أن بعضهم يصاب بالإحباط نتيجة غياب البيئة الداعمة لممارسة موهبته، ما يدفعه إلى الابتعاد عن المسرح بشكل نهائى، بينما يحاول آخرون البحث عن فرص خارج الجامعة، لكنها غالبًا ما تكون محدودة ولا توفر لهم فرص التعلم والممارسة التى يتيحها المسرح الجامعى.

وأضاف أن تراجع الاهتمام بالمسرح الجامعى لا يقتصر على الجوانب المادية فقط، بل يمتد إلى غياب المتابعة الفنية الحقيقية من الوسط المسرحى، موضحًا أن العروض الجامعية كانت فى السابق تحظى بحضور مخرجين وفنانين كبار يكتشفون المواهب الشابة ويمنحونها فرصًا للمشاركة فى أعمال احترافية، بينما اختفى هذا الاهتمام إلى حد كبير فى الوقت الراهن، ما أفقد الطلاب أحد أهم الحوافز التى كانت تشجعهم على الإبداع والاستمرار.

وفيما يتعلق بدور إدارات الجامعات، يرى موسى أن الأزمة لا تكمن بالأساس فى إدارة الجامعة المركزية، وإنما فى إدارات بعض الكليات والمسؤولين عن الأنشطة الطلابية داخلها، لافتًا إلى أن مهرجانات المسرح الجامعى غالبًا ما تشهد اعتذار عدد من الكليات عن المشاركة فى كل دورة تقريبًا.

وطالب بضرورة توفير ميزانية مناسبة لكل فريق مسرحى، أو على الأقل وضع حد أدنى للدعم المالى تلتزم به جميع الكليات، إلى جانب تخصيص قاعات بروفات مستقلة للفرق المسرحية، واحترام حرية المخرجين والطلاب فى اختيار النصوص التى يقدمونها، فضلًا عن تعزيز اهتمام المسئولين والفنانين والنقاد بالمسرح الجامعى من خلال حضور العروض ومتابعة المواهب الشابة واكتشاف العناصر المتميزة.

واختتم رسالته إلى مسئولى الجامعات ووزارة التعليم العالى بالتأكيد على أن المسرح الجامعى لا ينبغى النظر إليه باعتباره مجرد نشاط طلابى، بل باعتباره أحد أهم الأدوات الثقافية والتربوية القادرة على الإسهام فى تشكيل وعى وفكر المجتمع فى المستقبل.

# رئيس قطاع المسرح د. أيمن الشيوي: المسرح المصرى لا يعانى أزمة جمهور..

## العدالة الثقافية ضرورة وطنية وليست رفاهية

حين يتحدث الأستاذ الدكتور أيمن الشيوى عن المسرح، فإنه لا يتحدث من موقع المسؤول الإدارى فحسب، بل من موقع الفنان والأكاديمى الذى عاش تفاصيل المهنة على خشبة المسرح وفى قاعات الدراسة ومكاتب الإدارة الثقافية. رحلة طويلة تنقل خلالها بين مواقع قيادية مؤثرة، أكسبته رؤية واسعة لطبيعة التحديات التى تواجه المسرح المصرى، وآفاق تطويره فى ظل المتغيرات الثقافية والاجتماعية المتسارعة.
وفى ظل المتغيرات المتسارعة التى تواجه العمل الثقافى، تأتى رئاسته لقطاع المسرح فى مرحلة تطرح العديد من الأسئلة حول مستقبل المسرح المصرى، ودوره فى بناء الوعى، وآليات تطوير مؤسساته، وقدرته على الوصول إلى جمهور أوسع فى مختلف المحافظات.
فى هذا الحوار، نتوقف مع الدكتور أيمن الشيوى عند محطات تجربته المهنية، ورؤيته لإدارة واحدة من أهم المؤسسات الثقافية فى مصر، وقراءته لواقع المسرح اليوم، وطموحاته للمرحلة المقبلة، فى حديث يفتح العديد من الملفات المرتبطة بالفن والثقافة ودورهما فى المجتمع.
إلى نص الحوار..

حوار: سامية سيد

**بين التمثيل والتدريس الأكاديمى والعمل الإدارى، خضتم تجارب متنوعة قبل رئاسة قطاع المسرح.. كيف يعرف أيمن الشيوى نفسه، وكيف انعكست هذه المحطات على رؤيته الحالية لإدارة العمل المسرحى؟**

الحمد لله، أمتلك خبرات متنوعة جمعت بين العمل الفنى والأكاديمى والإدارى. فقد عملت فى التدريس الأكاديمى

# أعددنا دراسة لتطوير منظومة المكافآت وتحسين أوضاع الفنانين المالية

وتدريس التمثيل والفنون، وهى تجربة منحتنى فهمًا عميقًا لطبيعة العملية الإبداعية واحتياجات الفنانين. وبحكم أننى فنان فى الأساس، فأنا قريب من هموم الفنانين وتحدياتهم، وهو ما يساعدنى على التعامل معها برؤية تجمع بين البعد الإنسانى والمهنى.

مررت بعدد من المحطات المهمة فى مسيرتى المهنية، بدءًا من رئاسة وحدة الأكاديمية بقاعة سيد درويش التابعة للمركز الأكاديمى للثقافة والفنون، ثم إدارة المسرح بالإسكندرية، ورئاسة مسرح التلفزيون، ورئاسة قسم التمثيل، وصولًا إلى عمادة المعهد العالى للفنون المسرحية، وهى تجربة ثرية أسهمت فى صقل خبرتى الإدارية والأكاديمية.

كما كانت تجربة إدارة المسرح القومى على مدار ما يقرب من أربع سنوات محطة مهمة أتاحت لى الاقتراب أكثر من تفاصيل العمل المسرحى، فنيًا وإداريًا، وفهم طبيعة التحديات التى تواجه المؤسسات الثقافية.

لذلك أرى أن هذه الرحلة التى جمعت بين الفن والتعليم والإدارة هى التى شكلت رؤيتى الحالية، وجعلتنى أكثر قدرة على التعامل مع العمل الثقافى من منظور شامل يوازن بين احتياجات الفنانين ومتطلبات الإدارة والتطوير.

وصفت رئاسة قطاع المسرح بـ"المهمة الصعبة"

ما أبرز التحديات التى اكتشفتها فور توليك رئاسة القطاع؟

رئاسة قطاع المسرح مسئولية كبيرة جدًا نظرًا لتعدد الجهات التابعة له. فالقطاع يضم البيت الفنى للمسرح، والبيت الفنى للفنون الشعبية والاستعراضية، والمركز القومى للمسرح، ومركز الهناجر للفنون، ومكتبة القاهرة الكبرى، ومكتبة الحضارة الإسلامية، إلى جانب عدد كبير من المسارح والفرق الفنية.

هذا التنوع يتطلب جهدًا مضاعفًا وتنسيقًا مستمرًا، خاصة فى ظل توجيهات وزارة الثقافة بضرورة تعزيز التكامل بين مختلف القطاعات الثقافية. ولذلك فإن العمل لا يتوقف تقريبًا، لأن حجم المسؤوليات كبير والتحديات متعددة.

ما الأولويات التى اتخذتموها فور توليكم المسئولية وشعرت أنها كانت ضرورية؟

منذ اليوم الأول كان هناك عدد من الملفات العاجلة التى رأيت ضرورة العمل عليها فورًا.

فى مقدمة هذه الملفات تحسين أوضاع الفنانين العاملين فى المسارح التابعة للدولة. فقد وجدت أن بعض الفنانين يقضون ما يقرب من ستة أشهر فى البروفات، ثم يقدمون عشرات الليالى المسرحية، وفى النهاية يحصلون على مكافآت محدودة للغاية لا تتناسب مع حجم الجهد المبذول. لذلك أعددنا دراسة لتطوير منظومة المكافآت وتحسين أوضاع الفنانين المالية.

أما الملف الثانى فكان مرتبطًا ببعض الإجراءات الخاصة بحقوق الملكية الفكرية والتنازلات القانونية المرتبطة بها، حيث كانت هناك رسوم وإجراءات تمثل عبئًا على الفنانين.

وبالتعاون مع وزارة الثقافة والجهات المعنية بدأنا العمل على معالجة هذه الإشكاليات وتخفيف الأعباء قدر الإمكان. وأستطيع القول إن هذين الملفين كانا من أول الملفات التى بدأت العمل عليها منذ توليت المسئولية.

هل وجدت قطاع المسرح يعمل وفق رؤية موحدة أم أن كل جهة كانت تتحرك بشكل مستقل عن الأخرى؟

بالتأكيد هناك رؤية متراكمة وممتدة عبر السنوات. جميع من تولوا المسؤولية قبلنا أساتذة كبار، ولهم إنجازاتهم ورؤاهم التى نحترمها ونبنى عليها. قد نختلف فى بعض التفاصيل أو الأولويات، لكن الهدف فى النهاية واحد وهو خدمة المسرح المصرى.

أنا شخصيًا عملت مديرًا للمسرح القومى خلال فترة رئاسة الأستاذ خالد جلال لقطاع المسرح، وكذلك خلال فترة الأستاذ هشام عطوة فى البيت الفنى للمسرح، وحققنا جميعًا نجاحات مشتركة. النجاح فى العمل الثقافى لا يُنسب إلى شخص واحد، بل هو نتاج عمل جماعى وتراكم خبرات متواصلة.

ما أبرز التحديات التى تواجه قطاع المسرح فى الوقت الراهن؟

لدينا عدد من التحديات المهمة، منها ما يتعلق بالبنية التحتية للمسارح، ومنها ما يرتبط بالجوانب الإدارية، ومنها ما يتعلق بالإنتاج الفنى نفسه.

لكن التحدى الأكبر يظل مرتبطًا بالإمكانات المالية. فميزانيات القطاع محدودة مقارنة بحجم الطموحات المطلوبة لتقديم عدد كبير من العروض المسرحية التى تخدم المجتمع المصرى على مدى العام.

فى الوقت نفسه نحن ندرك تمامًا الظروف الاقتصادية التى تمر بها الدولة والعالم، ولذلك لا يمكن أن نتعامل بمنطق الميزانيات المفتوحة. المطلوب هو حسن إدارة الموارد وترتيب الأولويات بحيث يتم توجيه كل جنيه إلى المكان الذى يحقق أكبر فائدة ممكنة.

ليس من الضرورى أن نحقق جميع أحلامنا فى عام واحد، فبعض المشروعات تحتاج إلى تنفيذ تدريجى على عدة سنوات وفقًا للإمكانات المتاحة.

ما الذى ينقص المسرح المصرى اليوم؟

فى الحقيقة أنا أرى أن المسرح المصرى لا ينقصه شىء على مستوى العنصر البشرى. نحن نمتلك فنانين ومبدعين على أعلى مستوى، ولدينا عقول مصرية قادرة على إنتاج أعمال متميزة بأقل الإمكانيات.

الفنان المصرى أثبت عبر تاريخه أنه قادر على الإبداع فى أصعب الظروف، وما زلت أؤمن بأن هذه القوة البشرية هى أعظم ما نملكه داخل المنظومة الثقافية.

تحدثتم أكثر من مرة عن أهمية التكامل بين القطاعات الثقافية المختلفة.. كيف يتم ذلك عمليًا؟

هناك تنسيق مستمر بين قطاع المسرح والهيئة العامة

لقصور الثقافة وصندوق التنمية الثقافية والقطاعات المختلفة داخل وزارة الثقافة.

ما يميز المرحلة الحالية هو وجود تفكير جماعى حقيقى، يقوم على فكرة أن تكمل المؤسسات بعضها بعضًا، وأن نتعاون لسد الفجوات الموجودة وتبادل الخبرات والموارد.

وزارة الثقافة تدعم هذا التوجه بشكل واضح، وقد وفرت لنا الصلاحيات اللازمة لتعزيز التعاون والتكامل بين مختلف الجهات الثقافية، وهو ما انعكس بصورة إيجابية على آليات العمل.

هل يمتلك قطاع المسرح الصلاحيات الكافية لتنفيذ رؤيته؟

قطاع المسرح يمتلك صلاحيات واسعة، لكن هذه الصلاحيات تظل مرتبطة بطبيعة الجهاز الحكومى وإمكاناته. لذلك فإن تحقيق الطموحات الكبرى يحتاج دائمًا إلى قدر من المرونة والتعاون مع جهات مختلفة خارج الإطار التقليدى للعمل الحكومى.

وماذا عن القطاع الخاص؟

من الأحلام التى نسعى إلى تحقيقها إقامة شراكات حقيقية مع القطاع الخاص والبنوك والشركات الكبرى لدعم الثقافة والمسرح، على غرار ما يحدث فى مجالات أخرى، مثل الرياضة والفنون المختلفة.

كما نتطلع إلى تعزيز التعاون مع الجهات الإعلامية وشركات الإنتاج والتسويق الفنى، لأن لدينا عروضًا مسرحية تمتلك قيمة فنية كبيرة وكان يمكن أن تحقق انتشارًا أوسع إذا تم تصويرها وتسويقها بصورة احترافية.

ماذا عن تطوير البنية التحتية للمسارح؟

نعمل حاليًا على إنهاء عدد من الملفات المهمة المرتبطة بالبنية التحتية، ومن بينها استكمال الإجراءات الخاصة بمسرح القاهرة تمهيدًا لاستلامه وإعادة افتتاحه بعد سنوات طويلة من الإغلاق.

كما نواصل العمل على تطوير عدد من المسارح والمنشآت التابعة للقطاع بما يضمن تقديم خدمة ثقافية تليق بالجمهور المصرى.

هناك من يرى أن المؤسسات المسرحية الحكومية تعانى من البيروقراطية أكثر مما تعانى من نقص الإمكانيات.. إلى أى مدى تتفق مع هذا الرأى؟

البيروقراطية تمثل أحد التحديات الرئيسية، فهناك جهاز إدارى كبير مقارنة بعدد الكوادر الفنية العاملة، وهو ما قد يؤدى أحيانًا إلى بطء بعض الإجراءات.

إضافة إلى ذلك نعانى من مشكلة مزمنة تتمثل فى توقف التعيينات منذ سنوات طويلة، وهو ما أثر على العديد من التخصصات الفنية المهمة.

هناك عدد كبير من العاملين فى المهن الفنية اقتربوا من سن التقاعد، بينما تعانى تخصصات مثل الإضاءة والصوت والميكانيكا المسرحية وتشغيل خشبة المسرح من نقص واضح فى الكوادر المؤهلة.

## لا يمكن أن نتعامل بمنطق الميزانيات المفتوحة

ولهذا بدأنا الاستعانة بطلاب وخريجى المدارس التكنولوجية المتخصصة من خلال برامج تدريب عملى داخل المسارح، بحيث يعمل المتدربون إلى جانب الفنيين أصحاب الخبرة بهدف إعداد كوادر جديدة قادرة على تحمل المسئولية مستقبلًا.

كثيرون يتحدثون عن أزمة جمهور.. هل توافقون على وجود هذه الأزمة؟

لا أوافق على هذا الطرح. الجمهور المصرى لم يهجر المسرح، بل يستجيب دائمًا عندما يجد عملًا جيدًا يقدم له فنًا حقيقيًا.

لدينا تجارب واضحة تؤكد ذلك. فعروض مثل «سيدتى أنا» و«روميو وجولييت» و«الملك لير» حققت نسب حضور مرتفعة جدًا، ووصلت فى كثير من الليالى إلى كامل العدد.

لذلك أرى أن الحديث عن أزمة جمهور ليس دقيقًا. إذا كان هناك تقصير فهو من جانبنا نحن كصناع للمسرح فى الوصول إلى الجمهور وتقديم الأعمال الجيدة التى تستحق اهتمامه.

وكيف يمكن للمسرح أن يجذب الجمهور فى ظل عدم وجود دعايا أو تسويق؟

أدوات التسويق تغيرت كثيرًا. الدعاية التقليدية لم تعد بنفس التأثير الذى كانت عليه فى السابق، بينما أصبحت وسائل التواصل الاجتماعى وسيلة فعالة للوصول إلى الجمهور.

اليوم قد يحقق منشور جيد على مواقع التواصل ما كانت تحتاجه حملات دعائية كبيرة فى الماضى. المشكلة ليست فى عزوف الجمهور، وإنما فى وصول المعلومة إليه بالشكل المناسب.

كما أن هناك عناصر جذب جماهيرى معروفة، منها وجود نجم محبوب، لكن النجم ليس بالضرورة ممثلًا فقط، فقد يكون مخرجًا أو مؤلفًا أو ملحنًا أو حتى فكرة العرض نفسها.

رفضتم مقولة « الجمهور عايز كدة» فما تصوركم الحقيقى لطبيعة الجمهور المصرى وذائقته الفنية؟

نحرص على أن تضم الخريطة المسرحية أشكالًا متنوعة من العروض، بين الكوميديا والتراجيديا والعروض الموسيقية والكلاسيكية، بحيث يجد كل متفرج ما يناسب اهتماماته.

فالمسرح يشبه مائدة كبيرة تضم ألوانًا مختلفة من الفنون، وكل نوع له جمهوره ومحبوه.

وبطبيعة الحال فإن الذوق المصرى يميل بطبيعته إلى العروض التى تجمع بين الموسيقى والغناء والاستعراض والتمثيل، لأن المصريين بطبعهم يحبون الموسيقى والفنون الاستعراضية.

وفى القطاع لدينا ثلاثة مسارح كبيرة وسنضيف الرابع قريبا بإذن الله حيث افتتاح مسرح مصر ففى القاهرة لدينا المسرح القومى ومسرح السلام ومسرح ميامى وقريبا مسرح مصر، وفى الإسكندرية لدينا مسرح بيرم التونسى والليسيه. يهمنى أن الثلاثة مسارح تلبى احتياجات الأسرة المصرية، أما المسارح الصغيرة الأخرى فهى لتجارب الشباب ولتخريج أجيال جديدة وللتجارب النوعية وأعمال المثقفين، والمسارح الكبيرة تقدم عروضًا لعامة الجمهور على اختلاف ألوانهم وأذواقهم.

كيف ترسمون ملامح مستقبل المسرح المصرى؟

أنا متفائل بمستقبل المسرح المصرى، لأننا نمتلك المقومات الأساسية للنجاح، وفى مقدمتها الفنان المصرى الموهوب والجمهور المحب للفن.

ما نحتاجه هو استمرار العمل على تطوير البنية التحتية، ودعم الفنانين، وإعداد كوادر فنية جديدة، وتعزيز الشراكات مع المؤسسات المختلفة، إلى جانب تقديم عروض جيدة قادرة على الوصول إلى الجمهور والتعبير عن قضاياه.

المسرح المصرى يمتلك تاريخًا كبيرًا، وأنا مؤمن بأنه قادر على استعادة المزيد من حضوره وتأثيره خلال السنوات المقبلة.

تطرحون دائمًا فكرة الوصول إلى الأقاليم والقرى، هل ترون أن العدالة الثقافية أصبحت ضرورة وطنية وليست مجرد نشاط فنى ترفيهى؟

أنا دائمًا أطرح قضية دعم الأقاليم باعتبارها ضرورة وطنية وليست رفاهية على الإطلاق، فأنا ابن الأقاليم وتكوينى الفنى والإنسانى جاء من هناك، ولذلك أؤمن أن تحقيق العدالة الثقافية يجب أن يكون هدفًا أساسيًا لأى خطة لتطوير المسرح المصرى.

لدينا حاليًا فرقة «المواجهة والتجوال» التى تقدم عروضها

## نراهن على الشباب لصناعة مستقبل المسرح المصرى

# تجديد الحركة المسرحية يبدأ دائمًا من الأجيال الشابة

فى المناطق الحدودية والنائية والأكثر احتياجًا للخدمات الثقافية، لكننا نطمح إلى تطوير هذه التجربة بشكل أكبر من خلال إنتاج عروض مصممة خصيصًا للتجوال، تراعى طبيعة المحافظات المختلفة وإمكانات المسارح الموجودة بها.

وما أبرز العقبات التى لا تزال تعرقل وصول العروض المسرحية إلى المحافظات بشكل منتظم؟

المشكلة ليست فى الرغبة، فنحن نريد الوصول إلى كل محافظة وكل جمهور، لكننا نصطدم بمجموعة من التحديات اللوجستية والمالية. فعندما يكون لدينا عرض كبير يضم عشرات الفنانين والفنيين، فإن نقله إلى إحدى المحافظات يحتاج إلى ميزانية للنقل والإقامة والإعاشة والتشغيل.

كما أننا نحتاج إلى مسارح مجهزة بالإضاءة والصوت والتقنيات الحديثة حتى تظهر العروض بالمستوى الفنى اللائق. أضف إلى ذلك أن بدلات السفر والإقامة الحالية لم تعد تتناسب مع الأسعار الفعلية، وهو ما يفرض علينا البحث عن حلول مبتكرة وشراكات داعمة.

وهل توصلتم إلى هذه الشراكات؟

بالفعل فنحن نتعاون مع الهيئة العامة لقصور الثقافة والمحافظات المختلفة لتوزيع الأعباء المالية والتنظيمية، كما نسعى إلى فتح آفاق تعاون أكبر مع مؤسسات القطاع الخاص للمشاركة فى دعم المشروعات المسرحية والثقافية.

وصفتم أنفسكم بأنكم منحازون للشباب.. فكيف يترجم هذا الانحياز عمليًا داخل خطط القطاع؟

الشباب هم مستقبل المسرح، ولذلك فإن دعمهم ليس شعارًا بل سياسة عمل. نحن نحرص على إتاحة الفرص أمامهم فى مجالات التمثيل والإخراج والكتابة والتقنيات المسرحية المختلفة، كما نعمل على توسيع برامج التدريب والتأهيل لاكتشاف المواهب وصقلها.

وأرى أن المؤسسات الثقافية يجب أن تكون حاضنة حقيقية للشباب، تمنحهم الفرصة للتجريب والإبداع وتقديم أفكارهم الجديدة، لأن تجديد الحركة المسرحية يبدأ دائمًا من الأجيال الشابة.

إلى أى مدى يمكن للمسرح المدرسى أن يكون أداة لبناء الوعى ومواجهة الأفكار المتطرفة لدى النشء؟

أؤمن بأن المسرح المدرسى والجامعى يمثلان المصدر الحقيقى لاكتشاف المواهب وصناعة الأجيال الجديدة من الفنانين والمثقفين. جميعنا تقريبًا بدأنا من المسرح المدرسى أو الجامعى، فهذه هى المفرخة الحقيقية للمبدعين.

ولدينا خطة طموحة لتطوير المسرح المدرسى والجامعى، تعتمد على تدريب الكوادر من المعلمين والطلاب فى مجالات الإخراج والتمثيل والتأليف والديكور وسائر عناصر العملية المسرحية، مع توفير منصات لعرض نتاج هذه التجارب.

كما نعمل على تنظيم مهرجان للمسرح المدرسى والجامعى، لأن ما هو قائم حاليًا، رغم أهميته، لا يزال بحاجة إلى مزيد من التطوير والتوسع. فهناك مبادرات مهمة مثل «مواسم إبداع المسرح الجامعي» التى يشرف عليها الفنان الأستاذ خالد جلال بمركز الإبداع الفنى، وكذلك مسابقة «إبداع» التى تحظى بدعم وزارة الشباب والرياضة والبنك الأهلى المصرى، لكنها لا تكفى وحدها لتلبية الطموحات الكبيرة الموجودة لدى الشباب.

وأؤكد أن مسارح البيت الفنى للمسرح ومسارح قصور الثقافة متاحة ومجهزة لاستيعاب هذه الأنشطة، كما وقعنا مؤخرًا بروتوكول تعاون مع وزارة التربية والتعليم، ونسعى إلى توسيع التعاون مع المؤسسات الجامعية خلال المرحلة المقبلة.

فى ظل التحولات الثقافية والتكنولوجية المتسارعة.. ما الدور الذى ينبغى أن يلعبه المسرح فى تشكيل وعى المجتمع؟

المسرح كان وسيظل أحد أهم أدوات بناء الوعى. فوظيفته لا تقتصر على الترفيه، بل تمتد إلى طرح الأسئلة الكبرى ومناقشة القضايا المجتمعية وترسيخ قيم الحوار والتسامح والانتماء.

وفى ظل المتغيرات المتسارعة التى يشهدها العالم، يصبح دور المسرح أكثر أهمية فى مساعدة الإنسان على فهم ذاته ومجتمعه، وفتح مساحات للتفكير النقدى والتفاعل الإيجابى مع الواقع.

ماذا تريدون أن يُقال عن فترة رئاستكم لقطاع المسرح عندما تنتهى هذه المهمة؟

أتمنى أن يُقال إننا تحركنا إلى الأمام ولم نبقَ أسرى الواقع القائم. قد لا نستطيع إنجاز كل ما نحلم به فى وقت قصير، لكن المهم أن نبدأ خطوات حقيقية نحو التطوير.

لدينا بالفعل بعض التحديات الإدارية والتنظيمية، ونعمل على معالجتها تدريجيًا. أما إعادة الهيكلة الشاملة فهى عملية تحتاج إلى وقت وجهد كبيرين، ولذلك أؤمن بالتطوير المرحلى القائم على الإنجاز المستمر.

الأهم بالنسبة لى أن يكون قطاع المسرح قد أصبح أكثر قدرة على الوصول إلى الجمهور، وأكثر دعمًا للشباب، وأكثر انفتاحًا على المحافظات والأقاليم. فإذا تحقق ذلك، سأعتبر أن المهمة حققت جزءًا مهمًا من أهدافها.

# «ابن الأصول»..

## كوميديا راقية تحسم الجدل بين الهوية وسطوة المال

نور الهدى عبدالمنعم

شاهدت البروفة الجينرال للعرض المسرحى «ابن الأصول» الذى يقدم على خشبة مسرح «ميامى" ومن إنتاج فرقة المسرح الكوميدى التابعة للبيت الفنى للمسرح، تأليف وإخراج الفنان الكبير مراد منير، بطولة مصطفى شوقى، ميرنا وليد، يوسف مراد، ليلى مراد، محمود عامر، حسان العربى، حامد سعيد، عبير مكاوى، رشا فؤاد، نور العزيز، فى هذه المرة كان لى تحفظات كثيرة جدًا، لذا لم أكتب عنه وقتها، لكن عند مشاهدته للمرة الثانية تغيرت فكرتى عنه تمامًا، وعلى الرغم من تحفظى على بعض الألفاظ والإيحاءات التى كانت بعرض سابق على المسرح نفسه، فإن هذا العرض أعاد لى الثقة فيما يقدمه هذا المسرح العريق، فقد عمل على إعادة صياغة مفهوم الكوميديا الغنائية الاستعراضية برؤية ترفض الابتذال وتنتصر للقيم الأخلاقية الراسخة، فالرسالة الجوهرية التى يطرحها مراد منير تتجاوز حدود التسلية، لتصبح دعوة لاستعادة قيم الجمال و»الأصل» فى مواجهة طغيان الماديات الزاحف، فالعرض يعمل على الربط الفنى بين عراقة المسرح المصرى ومتطلبات الوعى الجمعى الراهن، هذا السياق العام يمهد الطريق لفهم الصراع الدرامى العميق الذى يحرك أحداث المسرحية، ويحولها من مجرد حكاية اجتماعية إلى تساؤل فلسفى حول جوهر الإنسان من خلال وضعه فى اختبار صعب.

يعتمد البناء السردى فى «ابن الأصول» على تحويل ثيمة الميراث التقليدية إلى صراع وجودى حاد، حيث تنطلق الأحداث من فضاء العزبة التى نشأ فيها البطل شريف (مصطفى شوقى) بين الغجر، وهو اختيار مكانى يحمل دلالات عميقة حول الحرية والانطلاق والروح غير المقيدة، ثم تنقلب الموازين بظهور العم (محمود عامر) ليعلن عن ميراث فلكى قدره (١٤) مليار دولار تركه والد شريف له، وهو الأب الذى تخلى عن ابنه منذ الطفولة، لكن بشروط قاسية تفرض على شريف أداءً طبقيًا معينًا، فعليه أن ينتقل للعيش فى القصر ويتقمص شخصية «ابن الأصول» بمفهومها الأرستقراطى البارد، وهنا تبرز «العلاقة الجدلية بين المكان»، فبينما يمثل القصر سجنًا ماديًا يفرض التخلى عن الجذور، تظل العزبة رمزًا للأصالة، ويتعمق التوتر الدرامى مع ظهور الشخصية المضادة شاهيناز

(نور العزيز)، ابنة العم التى تسعى للاستحواذ على شريف والمليارات التى يمتلكها، مما يضع البطل فى مواجهة مباشرة بين حب شادية (ميرنا وليد) الصادق الرافض للمادية، وبين إغراءات الثروة وضغوط العائلة، هذا الصراع المرير بين إغراء المال ودفء الجذور، هو المحرك الرئيسى للأحداث.

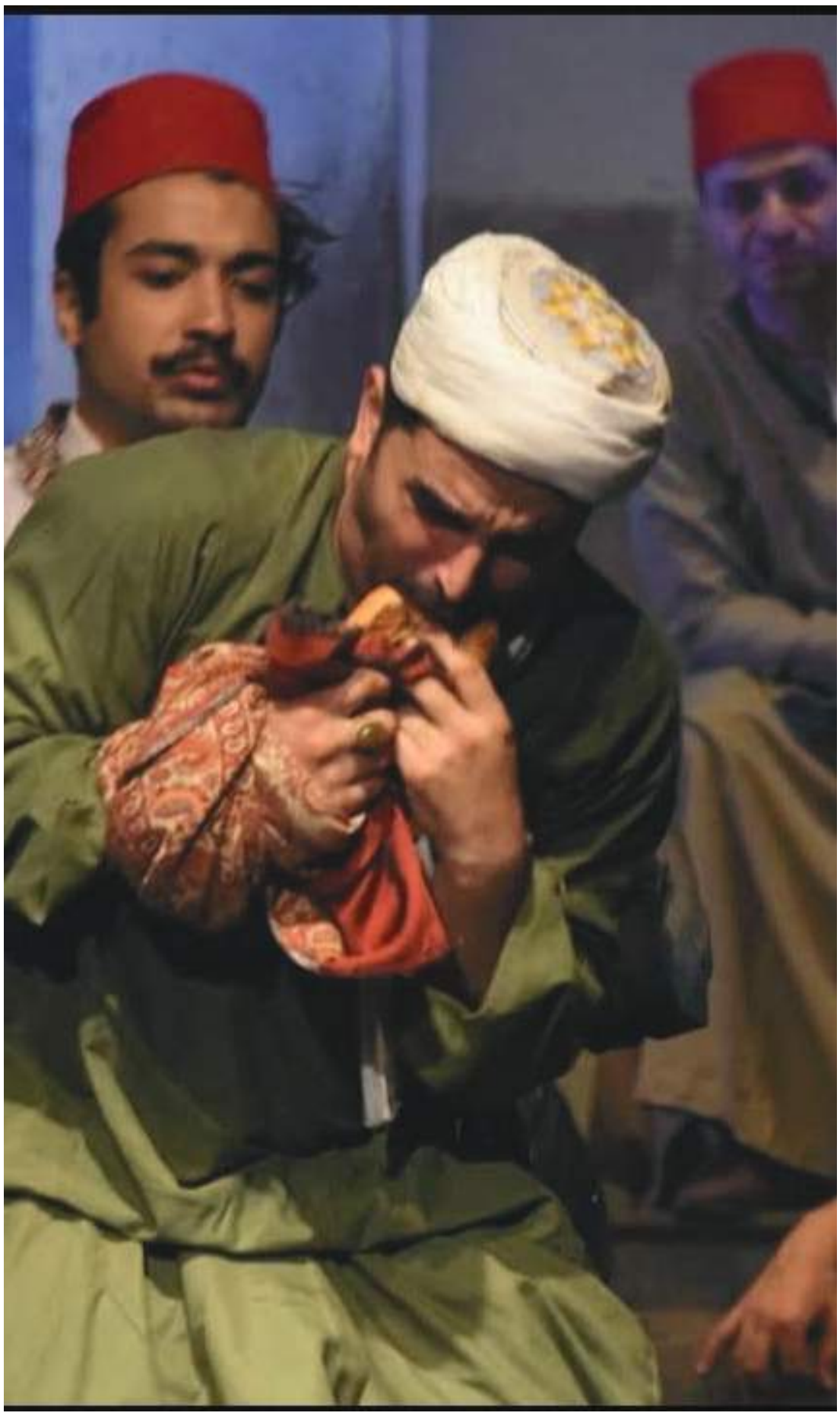
يعتمد العرض على توليفة تمثيلية تجمع بين الصدق الانفعالى والكاريزما الطاغية، لضمان وصول الرسالة الوجدانية للجمهور بفئاته المتعددة على حد سواء، وهنا لابد من التوقف أمام أداء الممثلين الذى كسر كل التوقعات فالبطل فوق تميز صوته فى الغناء نجح فى أداء شخصية تمزج بين النشأة الشعبية والأصول العريقة والحيرة بينهما، فقدم الفنان مصطفى شوقى أداءً يندرج تحت فئة «السهل الممتنع»، حيث نجح بتلقائيته وصوته العذب فى تجسيد شخصية الشاب الذى يرفض «الأمركة» والانسلاخ، وهو ما تجلى فى أغنيته المحورية «مصرى أنا وعمرى ما هتأمرك» التى لخصت جوهر قضية الهوية فى العرض، أما ميرنا وليد فمازالت تمتلك روح الفتاة الصغيرة التى تمتلئ حيوية، فقد تألقت فى أداء شخصية الفتاة المحبة التى اجتازت اختبارًا صعبًا حتى لا تفقد حبيبها، فحضورها يمثل العمود الفقرى للمشاعر، خاصة فى لحظات الشجن التى عكستها أغنية «حبيبى على بالي»، عبير مكاوى شخصية جديدة تمامًا حيث تجسد شخصية عمة البطل الطماعة بخفة ظل وأناقة، رشا فؤاد شخصية شعبية جدًا جسدتها بتعبير الوجه والجسد وطريقة الكلام والأمثال الشعبية والملابس بحرفية عالية جدًا، ولم يخلُ العرض من «ثقل فني» منحته قامات كبيرة مثل محمود عامر فهى المرة الأولى -على ما أعتقد- الذى يجسد فيها شخصية شريرة وقد قدمها بحرفية وتمكن فنان قدير له ثقله وتاريخه، حسان العربى الذى غير جلده تمامًا، فهو المعادل الموضوعى لكم الشر والطمع والجشع لكل عائلة البطل إلا هو الذى ينتصر للحب وللحق، وحامد سعيد الذى أجاد دور «كبير العزبة» بهيبة لافتة وكوميديا راقية، بينما أضفت الوجوه الشابة ليلى مراد الفراشة الرقيقة والممتلئة حيوية وأداء رصين فى ذات الوقت، نور العزيز تجمع بين البساطة والرشاقة والحيوية، يوسف مراد حيوية وخفة ظل وأداء مميز يعلن عن ميلاد فنان كوميدى موهوب جدًا.

وتآزر هذا الأداء التمثيلى مع العناصر السمعية والبصرية لخلق تجربة مسرحية متكاملة تليق بمسرح الدولة، وعلى صعيد السينوغرافيا، لم تكن العناصر الفنية مجرد زينة شكلية، بل لغة تعبيرية رسمت ملامح الصراع البصرى بين عالمين، ومن خلال إعادة توزيع الأغنية الشهيرة «سالمة يا سلامة»، فقد منح الملحن أحمد الناصر الأغنية روحًا معاصرة ربطت بين الهوية المصرية والزمن الراهن، بينما رسم ديكور حمدى عطية وإضاءة محمود الحسينى وملابس نورهان طرابية تباعدًا بصريًا حادًا بين ألوان العزبة الدافئة وفخامة القصر الباردة، وجاءت استعراضات ضياء شفيق، خاصةً فى لوحتى «الكاوبوي» و«الإتيكيت»، لتضفى بهجة حركية شارك فيها أكثر من ٥٠ مؤديًا، كما قدموا عدة شخصيات تجسد سكان العزبة وعمال القصر والشخصيات الأمريكية بأداء مبهر وخفة ظل، مما يعكس ضخامة إنتاجية تهدف إلى إبهار العين ومخاطبة العقل فى آن واحد، لقد اجتمعت هذه العناصر السينوغرافية لتؤكد أن القيمة الفنية تكمن فى التفاصيل التى تخدم الرسالة الفكرية النهائية للعمل.

«ابن الأصول» يبرز كمرآة كاشفة للمجتمع، نجحت فى تحقيق معادلة المتعة الهادفة بعيدًا عن التعقيد التنظيرى، فالعمل ليس مجرد استعراض غنائى، بل هو صرخة فى وجه العولمة المادية ودعوة للتمسك بالجذور، فابن الأصول الحقيقى فى رؤية منير مراد هو صاحب المبادئ والروح الحرة، لا صاحب القصور والمليارات، إن نجاح العرض جماهيريًا ورفعه لافتة «كامل العدد» يعد دليلًا على تعطش الجمهور المصرى للفن الراقى الذى يحترم هويته، ويؤكد أن الأصالة ستظل دائمًا هى العملة الصعبة التى لا تشتريها كل أموال العالم.

# ساعة حظ..

## تمزج بين الكوميديا والاستعراض والغناء



جمال الفيشاوى

فى إطار مشروع أول ضوء لاكتشاف ودعم الطاقات المسرحية الجديدة، والذى يتبناه مسرح الشباب التابع للبيت الفنى للمسرح، وعلى مسرح ملك قدم العرض المسرحى ساعة حظ، دراما تورج وأشعار الكاتب والشاعر أحمد زيدان، ومن إخراج حسام التونى، والعرض مستلهم من النص الدرامى (المسرحى) الملجأ رقم ١٣ للكاتب محمود تيمور، والذى كتبه فى ثلاثة فصول تحت تأثير أجواء الحرب العالمية الثانية، واستعرض النص صراعات النفس البشرية، ويعد النص من أبرز أعمال الكاتب محمود تيمور المستقاة من واقع الحياة المعاصرة، كما يعتبر من أهم نصوص مسرح القضايا والذى يدمج بين الواقعية والفلسفة.

تدور الفكرة الرئيسية حول تيمة العزلة فى التعرف على أوضاع الناس وقت المحن والأزمات وكشف دواخلهم، وقد ظهرت هذه الفكرة فى أعمال فنية عديدة، مثل مسرحية (سكة السلامة) للكاتب سعد الدين وهبة، وفيلم (البداية) للمخرج صلاح أبوسيف، وفيلم (الطائرة المفقودة)، وقد تبدو الفكرة مألوفة، لكن الاختلاف الحقيقى فى هذا العرض يكمن فى الرؤية الدرامية والقضايا التى يطرحها العمل من خلال الشخصيات الموجودة داخله.

تدور الأحداث داخل مخبأ تحت الأرض حول مجموعة من البشر تجمعهم صفات وسلوكيات متباينة ومتنافرة، هذه الشخصيات من طبقات اجتماعية مختلفة منهم خواجة، وامرأة عجوز من الطبقة الدنيا تحترف التسول، وبكوات وهوانم، وأفندية، ومغنية فى الصالات الليلة، وفتوة، وماسح أحذية، وشيخ أبله أخرس، وكونستابل، وبسبب الغارات الجوية المتتالية أثناء الحرب العالمية الثانية ينزل إلى المخبأ هؤلاء البشر والذين لا توجد أية

علاقة بينهم أو معرفة سابقة، وبعد مرور بعض من الوقت يجد هؤلاء البشر قد أصبحوا محبوسين بعد تهدم مبنى بجوار المخبأ، ومعزولين عن العالم الخارجى فى هذا المكان المغلق، وتحت ظروف قاسية، وبعد مرور مدة طويلة تقترب من ٤٨ ساعة دون طعام أو شراب، وتحت ضغط الخوف تبدأ كل شخصية فى إظهار جانب أكثر عمقًا وإنسانية، بعيدًا عن الصورة النمطية التى يراها الآخرون عنها، وتتكشف الأقنعة وتظهر الوجوه الحقيقية، ويسلط العرض الضوء على التناقض بين الأحكام الظاهرية وحقيقة الإنسان فى داخله، وتعمل الأزمة التى لحقت بتلك الشخصيات على كسر الحواجز بين الغنى والفقير، وكيف يكون الملحد أكثر إيمانًا، والعاهر أكثر أخلاقًا، ولكن السؤال: هل سيبقى الإنسان على توبته الصالحة أم أنه سيتناسى نهائيًا ما حدث ويعود إلى سابق عهدة بمجرد أن يظهر شعاع من الأمل ويمسك فى طوق النجاة؟

قدم المخرج حسام التونى العرض المسرحى ساعة حظ فى معالجة مسرحية للكاتب والشاعر أحمد زيدان تمزج بين الكوميديا والاستعراض والغناء، فى محاولة لأحياء جانب مهم من التراث المصرى أثناء الحرب العالمية الثانية، حيث مزج بين الدراما الإنسانية والموسيقى الشرقية والغناء والاستعراضات بما يتناسب مع المتلقى فى عصرنا الحالى.

جسد الديكور مكان يختبئ فيه البشر أثناء الغارات الجوية عبارة عن بدروم فى إحدى العمارات، له باب واحد فى عمق المسرح يسار المتلقى، وبجوار هذا الباب يمين المتلقى توجد دكة للجلوس وتوجد أربعة سلام بطول عمق المسرح للنزول إلى بهو المخبأ، وضع على يمين ويسار المتلقى دكة للجلوس، كما تظهر بعض الأعمدة الأسطوانية على يمين ويسار المتلقى لتوضح اساس المبنى، لكن يوجد بها بعض الشروخ.

عبرت الأزياء بوضوح عن حقبة الأربعينيات فنجد طبقة البكوات والأفندية ترتدى البدل والطرابيش، وطبقة العامة من الشعب ترتدى الجلباب المعبر عن هذه الطبقة، أما الهانم والمغنية قيرتديان فساتين

تعبر عن موضة ذلك الزمان لتكمل الأزياء مع الديكور والإضاءة الصورة البصرية للعرض.

لعبت الإضاءة دورًا دراميًا فى إبراز أحداث العرض التى تدور داخل مخبأ تحت الأرض يحتمى به بعض الأشخاص هربًا من الغارات الجوية، وكذلك الفترة الزمنية للعرض (فترة الأربعينيات) فكانت الإضاءة متوسطة الشدة لإنارة المكان، ولواقعية المنظر العام سلطت إضاءة حقيقية داخل المكان تم ثبيتها على جدران الديكور عبارة عن مصابيح (لمبات) إضاءة وضع عليها شبك حماية المصباح (قفص حماية)، وكذلك تدلت من السوفيتا بعض المصابيح وضع عليها غطاء المصباح (ظلة المصباح) عاكس للضوء، وكانت الإضاءة متوهجة الشدة وأكثر حيوية أثناء الغناء والاستعراضات، كما اعتمد على الكشافات الموجودة على جانبى صالة العرض لتسلط الإضاءة على أماكن معينة فى مقدمة يمين ويسار المسرح.

تنوعت الأشعار بين أشعار للغناء، وحوارات غنائية راعى فيها أسلوب الأوبريت الغنائى، لتنسجم مع العرض الموسيقى الغنائى، فكانت من نسيج العمل الدرامى، فيبدأ العرض بالغناء ويغنى الجميع أغنية (يا حفيظ يا حفيظ الموت جالك.. لملم فى بضاعتك وعيالك، السما مليانه خيوط ونور.. ومدافع بترش ف طلقات، وأصوات الغارة ترن ترن.. اهرب لتسكن الأرافة) فيدخل المتلقى فى الحالة الدرامية، ووظف أحمد زيدان كلماته لنمو الأحداث وتصاعدها فنسمع كلمات معبرة عن شجار بين شخصية شكيب بيك وفهيم مدرس العلوم (ودى ساعة حظ وحدفتنا وسط الدهماء، وسط الغوغاء، تقصدنى يا بيه أنا ما أسمحلكش، وأنا ما بوجهلكش)، وأغنية (بالطابور والنظام، وبالهدوء، مش ناقصة زن، السميطة بقت بريال؟، وبق ميه بقى بشلن؟) عندما يصبح ماسح الأحذية قشقوش هو الفتوة ويفرض سيطرته ويتحكم فى السَبَتْ الموجود به السميط، وعندما يحتسى معظم الموجودين فى المخبأ الخمر ويسيطر عليهم اللا وعى نسمع أغنية (بتخلى ليه بيننا مسافة، شايف مشاعرى دى شفافة؟ دانا جوه قلبى حروب ياما، وجروح ما هيا متشافة).

كانت الموسيقى مرتبطة بالحقبة الزمنية ومكان الأحداث فالتزم المؤلف الموسيقى والملحن بالآلات الشرقية، مثل العود والقانون والطبلة والدف، كما استخدم الآلات الوترية الغربية الأساسية، والتى تنتمى جميعها إلى عائلة الكمان، وهى: (الكمان، والفيولا، والتشيلو، والكونترباص)،

كما استخدم التمبانى (أو التيمبانى، أو الدفية أو الطبول الكبيرة وتُعرف أيضًا بطبول القدْر)، وهى آلة موسيقية إيقاعية تنتمى إلى عائلة الآلات ذات الغشاء المشدود، تتكون من وعاء كبير يشبه القدر مصنوع من النحاس، ومشدود عليه غشاء جلدى أو بلاستيكى، تتميز عن باقى الطبول بقدرتها على إصدار نغمات موسيقية ذات طبقات محددة (نغمات الباس Bass tones)، وفى أغنية الافتتاح فى بداية العرض استخدم البراسات (المقاطع الموسيقية أو العبارات الطويلة)، والتى تلعب دورًا محوريًا فى إيصال الإحساس بالقوة فهى تؤثر على مشاعر المستمع، وبمرور الأحداث عندما يطلب الأشخاص الموجودين داخل المخبأ من المطربة أن تغنى نجدها تغنى بكلمات وبطريقة أدائها للأغنية وبلحن يتطابق مع زمن الأربعينات، وقد استخدم الملحن العود والرق والكمان، حيث شهدت الموسيقى والغناء فى تلك الفترة مزيجًا بين الأصالة الشرقية والتأثيرات الغربية، كما اشتهرت عالميًا وعربيًا بالطابع الرصين، المعتمد على الطرب والأداء الصوتى العميق.

نجد فى أغنية ساعة حظ والتى تعبر عن شجار بين نبيل وفهيم والصراع الطبقى بين البيك والأفندى، أنها تشبه مينى أوبرا (هو عمل فنى غنائى استعراضى يجمع بين الغناء، والموسيقى، والحوار الكلامى، لكنه يتميز بقصر مدته، وبساطة حبكته، وقلة عدد شخصياته وتكاليف إنتاجه مقارنة بالأوبريت التقليدى) ويعتبر سيد درويش رائدا ومؤسسًا حقيقيًا لفن الأوبريت والمينى أوبريت (الأوبريت القصير/الصور الغنائية) فى المسرح الغنائى العربى والمصرى، ونسمع ونشاهد أغنية (بالطابور)، عندما يطلب البعض الطعام لعميشه الشيخ الأبله الأخرس، ويستخدم البراسات لإيصال الإحساس بالقوة، وفى النهاية نسمع موسيقى تعبر عن اختناق الأشخاص الموجودين فى المخبأ، ثم يأتى الحل من الخارج ويفتح لهم فتحة للخروج.

تميز الأداء التمثيلى لجميع ممثلى العرض، وكان لديهم القدرة على الأداء المنغم فتحية خاصة لأبطال العرض:

ياسر أبوالعينين (الخواجة ديموس)، هالة محمد (بسبوسة)، عادل الحسينى (قشقوش)، محمد مجدى كامبا (الشيخ عميشة)، على الباهى (نبيل بك)، نادين عامر (عفاف)، يسرى إبراهيم (بهجت الناعم)، ليلى عبدالقادر (محاسن)، محمد عيسى (شكيب)، محمد أسامة الهادى (المعلم فولي)، محمد بغدادى (فهيم الخشن)، وأحمد جيمى (الكونستابل).

كل التحية لكل من ساهم فى خروج هذا العرض للنور: الدكتور أيمن الشيوى، رئيس قطاع المسرح، والمخرج تامر كرم مدير فرقة مسرح الشباب، وكل المشاركين فى العرض، ديكور (محمد طلعت)، أزياء (أميرة صابر)، إضاءة (أحمد أمين)، تأليف موسيقى وألحان (زياد هجرس)، ماكياج (منى حسين)، توزيع موسيقى (مصطفى حافظ)، الهندسة الصوتية والمؤثرات (حسام حمدي)، دراما حركية (حازم أحمد).

دعاية (أحمد الجوهرى)، مساعدو الإخراج (أحمد سلامة (عبد الرحمن محمود. أحمد رمضان)، المخرج المنفذ (وليد حربى، باسل دارى)، دراماتورج وأشعار (أحمد زيدان)، إخراج (حسام التوني).

# مسرح الأقاليم

## المشروع القومى الحقيقى للوعى الوطنى (وجهات نظر عالمية) (١)

محيي الدين إبراهيم

### المقال الأول
### المسرح لا يسكن العاصمة وحدها

هذه قراءة فى مقال مهم للكاتب والناقد المسرحى الأمريكى كريس بيترسون، رئيس تحرير موقع OnStage Blog، وهو أحد المواقع المتخصصة فى متابعة الحركة المسرحية الأمريكية بمختلف مستوياتها، من مسارح برودواى الشهيرة إلى المسارح الإقليمية والمجتمعية وعروض المدارس والجامعات.

ينطلق بيترسون من ملاحظة أثارت انتباهه على مواقع التواصل الاجتماعى، حين عبّر أحد العاملين بالمسرح عن استيائه من إعادة تقديم المسرحية الموسيقية الشهيرة «ماما ميا» على مسارح برودواى مرة أخرى، معتبراً أن الجمهور لا يحتاج إلى المزيد من العروض المعاد إنتاجها بقدر حاجته إلى أعمال جديدة ومختلفة.

ورغم أن الكاتب يتفهم هذا الاعتراض، فإنه يذكّر بأن برودواى ليست مجرد مؤسسة فنية، بل هى أيضًا صناعة ضخمة تحكمها حسابات اقتصادية معقدة. ولذلك فإن المنتجين يميلون غالبًا إلى الأعمال المضمونة جماهيريًا، سواء كانت إعادة إحياء لعروض ناجحة أو اقتباسات من أفلام وأعمال معروفة، لأن تكلفة الإنتاج هناك تصل إلى ملايين الدولارات، وأى مغامرة غير محسوبة قد تؤدى إلى خسائر فادحة.

ومن هنا يطرح بيترسون سؤالًا مهمًا: هل ما يُعرض على برودواى هو بالفعل أفضل ما يُنتج فى المسرح الأمريكي؟

إجابته تميل إلى النفى. فهو يرى أن كثيراً من أكثر التجارب المسرحية حيوية وابتكاراً لا تصل إلى برودواى أصلًا، بل تنشأ وتزدهر فى المسارح الإقليمية والمجتمعية المنتشرة فى أنحاء الولايات المتحدة. هناك، بعيدًا عن الضغوط التجارية القاسية، يجد الفنانون مساحة أوسع للتجريب والمغامرة وطرح أفكار جديدة.

ويشير الكاتب إلى أن عددًا كبيراً من العروض التى حققت نجاحًا كبيراً فيما بعد بدأت رحلتها داخل هذه المسارح الصغيرة أو المتوسطة، حيث أُتيح لها الوقت الكافى للتطور والنضج قبل أن تحظى بالاهتمام الوطنى. كما أن بعض العروض، حتى بعد نجاحها وحصولها على الجوائز، لم تستمر طويلًا فى برودواى، وهو ما يؤكد أن النجاح الفنى لا يُقاس دائمًا بالبقاء على أشهر مسارح نيويورك.

وتكتسب المسارح الإقليمية أهمية خاصة، لأنها تعتمد فى جزء من تمويلها على المنح الثقافية والتبرعات والاشتراكات، الأمر الذى يمنحها قدراً من الحرية لا يتوافر عادة فى المؤسسات التجارية الكبرى. ولذلك تستطيع هذه المسارح أن تراهن على نصوص جديدة، وأن تستقبل كتابًا ومخرجين شبابًا، وأن تطرح موضوعات جريئة أو أشكالًا فنية غير تقليدية.

لكن بيترسون يرفض النظر إلى هذه المسارح باعتبارها مجرد محطة مؤقتة فى طريق برودواى. فالمشكلة، من وجهة نظره، أن كثيرين يتعاملون مع المسرح الإقليمى وكأنه درجة ثانية من درجات النجاح، بينما الحقيقة أنه يمثل مركزًا إبداعيًا مستقلًا له قيمته الخاصة ودوره الحيوى فى تطوير الفن المسرحى.

ويمتد هذا الدور أيضًا إلى المسارح المجتمعية التى تعتمد فى الغالب على جهود المتطوعين وعشاق المسرح. فهذه المسارح توفر فرصة حقيقية للمواهب الجديدة التى قد لا تجد مكانًا لها فى المؤسسات الكبرى، كما تمنح المجتمعات المحلية القدرة على التعبير عن قضاياها وهمومها الخاصة من خلال الفن.

وفى هذه النقطة تحديدًا تكتسب أفكار الكاتب أهمية بالنسبة لنا فى مصر والعالم العربى. فكما لا يمكن اختزال المسرح الأمريكى كله فى برودواى، لا ينبغى لنا أن نحصر قيمة المسرح فى العروض التى تُقدَّم فى العاصمة أو على المسارح الكبرى فقط. فالحركة المسرحية الحقيقية تنمو أيضًا فى مسارح الأقاليم والجامعات وقصور الثقافة والفرق المستقلة؛ حيث تتولد الأفكار الجديدة وتُكتشف المواهب التى قد تصنع مستقبل المسرح.

ويؤكد بيترسون فى ختام مقاله أن مستقبل المسرح لن يُصنع فقط فى المؤسسات الكبرى أو العروض ذات الميزانيات الضخمة، بل فى تلك المساحات التى تمنح الفنانين حرية التجريب والبحث عن أشكال جديدة للتعبير. لذلك فإن دعم هذه المسارح ليس ترفًا ثقافيًا، بل ضرورة لضمان استمرار تطور الفن المسرحى وتجدد دمائه.

فالعمل المسرحى العظيم القادم قد لا يولد على أشهر المسارح، وربما لا يصل إليها أبدًا، لكن ذلك لا ينتقص من قيمته. المهم أن يجد من يؤمن به، ومن يدعمه، ومن يمنحه فرصة الحياة أمام الجمهور.

# كيمياء المسرح

## قراءة العناصر والمركبات(٣)

تأليف: جيرزى ليمون
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

ف البيانو العزف لنفسه، بينما لا يستطيع الممثل ذلك.

مع ذلك، وعلى عكس الكيمياء الحقيقية تمامًا، فإن ما نراه ونسمعه على خشبة المسرح هو العملية الكيميائية فى طور التكوين، وليس نتيجتها النهائية، على الأقل بالمعنى المادى. فنحن نرى المواد والعناصر تشارك فى التفاعلات، تمتزج مع بعضها البعض، وتدخل فى علاقات محددة (كالتجاور المكانى أو السبب والنتيجة، وكلاهما من العلاقات الدلالية الأساسية)، وتتصرف كما لو أنها قد تحولت بالفعل إلى مواد جديدة. إن عبارة «كما لو» هى العبارة المفتاحية هنا، لأنه فى المسرح، كل شيء - الأجساد البشرية، والأشياء، والضوء، والموسيقى، إلخ - يتوقف عن كونه مجرد نفسه، ويكتسب وظيفة دلالة على شيء ليس هو عليه، كما لو أنه مغطى بصفة جديدة. هذا بالفعل عالم «كما لو». ولكن، بما أن المكونات المتفاعلة لا تتحول إلى حالات جديدة من المادة، فإننا نراها باستمرار فى شكلها الأصلي؛ وبالتالى، فإننا نربط باستمرار بين الضمنى والظاهرى. هذا يفسر لماذا يُمكننا الحديث عن دورٍ فاعلٍ للمُشاهد فى المسرح. وومن السمات البارزة الأخرى فى المسرح أن العناصر المختلفة المُستخدمة فى ردود فعل مُختلفة قد تُؤدى فى الواقع إلى نفس النتيجة المرجعية، وإن لم تكن جمالية. قد يقودنا هذا إلى مغالطة تفسيرية شائعة، وهى أن الهدف النهائى للمسرح هو خلق (وصف) عالمٍ خيالى. قد يعنى هذا أن المادة الإشارية لا تلعب دورًا هامًا هنا – فمهما كانت العناصر المُستخدمة، يُمكن تحقيق النتيجة المرجوة. ومع ذلك، اسمحوا لى أن أؤكد على هذا مرة أخرى: فى المسرح، ما يهم ليس فقط النتيجة المباشرة لردود فعل الجمهور على خشبة المسرح، بل علاقتها بالعناصر والصيغ المُستخدمة فى إنشائها. هذا ما يسمح للمشاهدين بملاحظة أصالة العمل الفنى وفنيته.

- الحائط الخامس

كما ذكرنا آنفًا، فإن عدد المكونات والتفاعلات الممكنة فى كيمياء المسرح لا حصر له، إذ لا يوجد نظام لتصنيف جميع العناصر؛ ولا يوجد جدول دورى لمنداليف ينطبق على خشبة المسرح. ولهذا السبب أيضًا، يمكن اعتبار العرض المسرحى سلسلة من الدلالات المنظمة، المختارة مسبقًا والفريدة لإنتاج معين، سواء كانت بصرية أو أيقونية أو سمعية، أو نادرًا ما تكون لمسية أو شمية،والتى لا تظهر مادتها ومعناها بشكل وعلاقات متطابقة فى أى عمل آخر

(ولا يمكن للكاتب المسرحى التنبؤ بها بكل تفاصيلها، إلا إذا كان هو المخرج أيضًا). هذا التحول من العادى إلى «الكيميائي» لافت للنظر بشكل خاص فى حالة القصور المادى الظاهرى للدلالات، وفى حالة عناصر الأنساق غير الدلالية التى تكتسب فجأة معنى. كذلك، فإن التكوينات غير المألوفة للأجساد البشرية والأشياء والكلمات والموسيقى والضوء لها تأثير قوى على عقول المشاهدين، الذين يدفعهم فضولهم الفطرى إلى البحث عن منطق ونظام فى ما يبدو غريبًا أو عبثيًا. وهكذا، قد تصبح قطعة من اللحن علامة على اقتراب شخص ما، أو تحولًا فى الزمن، وقد تعكس رقصة حالة ذهنية لشخص ما أو معركة، وقد يدل تغيير اللون على تغيير فى المكان أو مرور الوقت. ولإبراز هذا البُعد الدلالى، يجب ألا تكون الموسيقى مجرد موسيقى بمفردها، وأن يخضع لحن معين لقواعد مسرحية مختلفة، بحيث يصبح جزءًا من دال مركب، أو مزيجًا، أو توليفة مكانية وصوتية من مواد متنوعة، حية وغير حية. مكونات مكانية وصوتية متنوعة، حية وغير حية. وبالتالى، يصبح رمزيًا أو يُنشئ علاقات جديدة ومدهشة، وبالتالى يصبح دلاليًا، قادرًا على الإشارة إلى معنى، كأن يدل على مكان أو زمان أو شخصية مسرحية محددة، أو أى ظاهرة أخرى، لا يمتلكها خارج نطاق إنتاج معين. لديه القدرة على تعزيز أو تغيير معانى الكلمات والأشياء، وكذلك إضافة معنى إلى ظواهر غير دلالية، كالضوء. قد تدل عدة مفاتيح موسيقية مختلفة، على سبيل المثال، على نوع معين من الطقس، أو الحرب، أو الربيع، أو مرور الوقت، أو اقتراب شبح، أو تغيير فى المكان، أو الجماع، إلخ. عادةً ما يتم ذلك من خلال إقامة علاقة مكانية فريدة بين الصوت أو الضوء وجسم الإنسان أو الكلمات أو أى شيء أو ظاهرة أخرى.

ومع ذلك، يجب تذكر أن العلاقات بين المكونات ووظائفها تختلف بين عالم الظواهر على خشبة المسرح، كما يراها المتفرجون، وبين العالم الخيالى، كما تراه الشخصيات الخيالية ويشير إليه الممثلون. وهذه فى الواقع إحدى الطرق الأساسية التى يولد بها المسرح المعنى.

فى هذه المرحلة، يصبح التمييز الأولى بين الممثل والشخصية ضروريًا. إلا أن هذا التمييز ليس مقبولًا عالميًا، بل ولا حتى مُعترفًا به، ولهذا السبب يتطلب بعض التوضيح. فالشخصية لا توجد فى جوهرها المادي: إنما توجد فقط كشبكة من الإشارات وعلاقاتها التى يقدمها الممثل، والتى تؤثر على نفسية المتفرج ولديها القدرة على استحضار المخططات الذهنية والتخيلية والمعرفية التى، وفقًا لنظرية حديثة، تبدأ من خلالها عملية المزج المفاهيمى. فى الواقع، وكما ذُكر أعلاه، فهى أيضًا نتاج جميع أنواع العلاقات التى تنشأ بين ممثل معين وممثلين آخرين، وملابسه، وشعره المستعار، ومكياجه، وموسيقاه، ولغته، وديكور المسرح، وما شابه ذلك. يأخذ المتفرج كل هذه العوامل فى الحسبان، بوعى أو بغير وعى، فى العملية الذهنية للمزج المفاهيمى، وفى بناء نماذج لعوالم خيالية والشخصيات التى تسكنها. إن فكرة «المزج المفاهيمي» مستمدة من التطورات الحديثة فى الدراسات المعرفية، التى تُعامل «المفاهيم» كتصنيفات إدراكية ضرورية لطريقة إدراكنا للعالم. هذه المفاهيم ليست فطرية أو مُعطاة، بل تكتسب بنية عصبية فى عقول البشر من خلال التفاعلات الجسدية مع البيئة. والنظر إلى الممثل الحى الذى يُجسد شخصية خيالية لا يُوفر فقط تفاعلًا مُحددًا بل مزيجًا مُعقدًا من الواقعى والخيالى. وكما يقول علماء الإدراك يمكن للمُشاهد أن يكون داخل أو خارج هذا المزيج الناتج، ويمكنه أيضًا «العيش في» هذا المزيج، غالبًا دون مستوى الوعى. وإلى حد ما، يُمكن للممثلين التحكم فى هذا النمط الإدراكى أو تحفيزه، حيث قد يسعون إلى تعديل أسلوب تمثيلهم بطريقة تُبرز مهاراتهم، أو، على سبيل المثال، مشاعر الشخصيات الخيالية.

بمعنى آخر، تُخلق الشخصيات بواسطة إشارات مادية لا تصل إليها أبدًا فى العالم الخيالى، وتُنقل مباشرةً إلى المتفرجين (مع إغفال حواس الشخصيات ووعيها). لذا، يجب التأكيد على أن الممثل إنسان حيّ، والمسرح بالنسبة له مهنة أو هواية، بينما الشخصية هى ابتكار خيالى من قِبَل الأول. بمعنى آخر، الممثل هو المُشارك فى خلق علامة الشخصية، وهى غير مادية، وبنية ذهنية فى الأساس («مادة كهذه/ تصنع منها الأحلام» - وليم شكسبير، العاصفة، ٤,١,١٥٦-١٥٧). مع ذلك، علينا أن نتذكر أن الشخصية غالبًا ما تكون أكثر بكثير مما يستطيع الممثل خلقه بمفرده: فالشخصية الخيالية هى توليفة من العلاقات المختلفة بين العناصر الخيالية والمادية واللفظية للأداء. هذا يعنى أن الشخصية لا تُبنى فقط بما يفعله الممثل الذى يُنشئها وما يقوله، بل أيضًا بعوامل أخرى، مثل أقوال الممثلين الآخرين، وسلوكهم، وأزيائهم، ومكياجهم، وإضاءتهم، وموسيقاهم، وما شابه. جزء من هذه المعلومات يُسهم فى بناء الشخصية الخيالية، بينما يُسهم جزء آخر فى تقنيات التمثيل وجمالياته، ولا تُدركه الشخصيات الخيالية. يبدو لذلك أنه من المفيد التمييز مرة أخرى بين الشخصية (مثلًا، هاملت) وشخصية المسرح (ممثل يؤدى دور هاملت). الأولى هى شخصية خيالية يتم إنشاؤها (المدلول)، والأخرى هى دال المسرح: إنه جسد الممثل الذى أُعطى وظيفة جديدة ليدل على شيء ليس هو عليه؛ ولكن، كما قلت، فإن الشخصية هى توليفة من معلومات مُولّدة من دلالات أخرى أيضًا. الشخصية هى البناء الخيالي؛ الشخصية المسرحية هى الممثل أثناء العمل. وبالتالى، يمكننا تمييز مراحل وجودية مختلفة فى نشأة «الشخصية»: إنسان ⍰ ممثل ⍰ شخصية مسرحية ⍰ شخصية خيالية. عندما نقيم التمثيل، لا نضع فى اعتبارنا هاملت الأمير، بل الممثل الذى أبدع الشخصية الأولى. لا يمتلك هاملت الأمير أيًا من سمات الممثل المحترف، حتى مع أن بولونيوس أثنى عليه لإلقائه خطابًا من مسرحية. الممثل الذى يؤدى دور هاملت هو من ينقل كل أنواع المعلومات والإشارات المتعلقة بفنه، والطريقة التى يبنى بها الشخصية. كما أن العديد من الإشارات وكمية كبيرة من المعلومات التى تولدها عناصر المسرح

الأخرى (الممثلون الآخرون، اللغة، ديكور المسرح، الموسيقى، الإضاءة، الحركة، إلخ) تساهم فى جماليات التمثيل، ولا تدركها الشخصيات الخيالية (لأن هذه الإشارات ليست جزءًا من عالمها).

وهكذا، فإنّ الكيمياء السحرية للمسرح تُمكّن الممثلين من الإشارة إلى تحوّلهم إلى أى شخص أو أى شىء أراده المؤلف (لا يمكنهم البقاء على طبيعتهم، أى لا يستطيع الممثلون تقمّص شخصياتهم فى اللحظة الراهنة للمشاهدين): فى عالم الخيال المُبتكر، يمكن أن يكون جسد الممثل رمزًا لنصب تذكارى أو علاقة ملابس أو كرسى، أو قد يكون حيوانًا. لا يشترط أن يؤدى دور الشخصية الخيالية إنسان، إذ يمكن بسهولة ابتكارها بواسطة دمية، مع أن هذه الدمى يجب أن تكون متحركة وأن تُظهر على الأقل بعضًا من فرديتها: ما هو مطلوب حقًا هو وعيها المُشار إليه بـ«أنا» و«هنا» و«الآن»، والذى من خلاله تُرسّخ وجودها. كما أن هناك ميلًا فى ما يُسمى بالمسرح ما بعد الحداثى إلى فصل الإشارة عن جسد الممثل، كما فى أعمال ريتشارد فورمان. أما كون هذه التحولات - التى غالبًا ما تكون جذرية فى الممارسة المسرحية المعاصرة - (تتجاوز حياء الطبيعة كما يقول شكسبير) قد تُثير استياءنا أو لن تُفهم، فهو أمر آخر تمامًا، وليس موضوع هذا البحث. الشيء المهم الوحيد هو أن نتفق، كمشاهدين، على قبول حقيقة وجود شخص ما يقرأ العالم الظاهرى للمسرح بطريقة مختلفة، كعناصر من عالمه الخاص. الحقيقة المطلقة، التى تؤدى إلى الانقسام الوجودى لكل شيء على خشبة المسرح وقد تؤدى إلى ما يوصف تقليديًا بأنه تعليق مؤقت طوعى لعدم التصديق. وبناءً على ذلك، نتفق على فك رموز وتفسير كل ما يُعرض لنا على خشبة المسرح، بما فى ذلك أجساد الممثلين وأزيائهم، وأقوالهم، والموسيقى، والإضاءة، والديكورات، وتصميم المناظر، باعتبارها دلالات وتسلسلات من العلامات، مما يخلق فى إدراكنا الذهنى نموذجًا لواقع مختلف (وهو أمر ممكن جزئيًا بفضل المخططات المعرفية التى ندرك بها العالم). لسنا مضطرين لرؤية ذلك الواقع بأعيننا، فما يكفى هو قدرتنا الواعية على قبول إدراك الآخرين على أنه صحيح فى العالم الوهمى المُبتكر (والذى نحاول بعد ذلك مقارنته بتجاربنا وفهمنا للعالم الحقيقي). فالعالم الخيالى الذى تُنشئه دلالات المسرح ليس صورة معكوسة لأى شيء (اذ لا يمكننا رؤية الخيال)؛ فى أحسن الأحوال، يمكن أن يكون نموذجًا لواقع معين وحاملًا لرسالة معينة، أو تجربة معينة، يرغب مُبدعو العرض فى تقديمها لنا، نحن المشاهدين. ولا يمكن لهذا النموذج إلا أن يكون تقريبيًا للواقع خارج المسرح («كما لو كان مرآة»، كما قال شكسبير: لاحظ أنه يقول «كما لو»)، ولا يمكن

أن يكون مطابقًا له أبدًا. إنه بعيد وجوديًا ولا يمكن إدراكه بحواسنا. وكما ذكرتُ سابقًا، لا يمكن خلقه إلا فى عملياتنا الذهنية كنموذج أو بنية معرفية. وبالتالى، فإن خلق الخيال هو وسيلة للتعبير، وليس المعنى النهائى للمسرح.

فى المسرح، غالبًا ما لا تشبه الوسائل المادية للدلالات الشيء الحقيقى. على سبيل المثال، فى إنتاج روبرت ويلسون لمسرحية فويتسك فى كوبنهاجن (٢٠٠٠)، أصبحت عصا خشبية رمزًا لكأس نبيذ - فى هذه الحالة، تم تعويض النقص التام فى التشابه بإيماءات الممثلين (حيث قاموا بـ»قرع» عصيهم) وبالصوت (عند لحظة قرع العصى، أصدروا أصواتًا مميزة للزجاج). ولأن مادة الشيء (التى نراها بهذا المعنى) تتعارض مع تجربتنا الحياتية، وكذلك مع ذاكرتنا البصرية، ومعرفتنا بالفيزياء، أو وعينا بالرموز الثقافية، ينشأ التناقض بين ما يُرى وما يعنيه. وبهذه الطريقة، يصبح الشيء علامةً اصطلاحيةً بارزةً، من خلال مادته غير المألوفة، لما لا يُرى فى الواقع. ويمكن القول عمومًا أنه خلال العرض المسرحى، كل شيء على خشبة المسرح - بدرجة أو بأخرى - يُحدث فجوةً كهذه، وبذلك يكشف عن وظيفته الجديدة، التى لا تلاحظها الشخصيات المسرحية، إلا (باستثناء المشاهد التى تتخذ شكل مسرح داخل مسرح). انطلاقًا من العلاقات المتنوعة بين مكوناتها المادية، يتشكل الأداء أمام أعيننا وآذاننا، ويكشف عن القواعد التى جعلت هذا البناء الجديد ممكنًا. بعبارة أخرى، يتولد المعنى فى المسرح من خلال تصادم نموذجين متناقضين على الأقل لإدراك الواقع، وهما نموذج الشخصيات ونموذج المتفرجين. فالكلمة أو الإيماءة تأمرنا برؤية ما ليس على خشبة المسرح. والأصوات خارج المسرح تأمرنا برؤية مساحات لا يمكن رؤيتها. وقد تكون نظرة الممثل علامة على مساحات لا نراها أو على خطر وشيك. فالصوت البسيط (ليس فقط الكلمة المنطوقة)، أو الضوء، أو النظرة، أو الإيماءة، كلها قادرة على خلق صورة أو استحضارها، حتى لو كانت مكانية. ويمكن تسمية هذه الظاهرة بالتزامن الحسى المسرحى. وكان ويليام شكسبير سيرشدنا إلى النظر بآذاننا، كما يرشد لير جلوستر الكفيف إلى قراءة التحدى (غير الموجود) فى المشهد ٤،٦.

## الهوامش

جيرزى ليمون يعمل أستاذا للغة الانجليزية ودراسات المسرح بجامعة جدانسك فى بولندا. ومن أبرز مؤلفاته:

-رجال فرقة: ممثلون إنجليز فى أوروبا الوسطى والشرقية حوالى ١٥٩٠ - حوالى ١٦٦٠

- مسألة خطيرة: الدراما والسياسة الإنجليزية فى ٢٤/١٦٢٣- مسرح غدانسك الإليزابيثي- قناع ثقافة آل ستيوارت- بين السماء والمسرح - ثلاثة مسارح - البعد الخامس للمسرح - أماكن متحركة - شكسبير ومعاصروه: دراسات أوروبا الشرقية والوسطى - (محرر مشارك مع جاى هاليى) - هاملت الشرق والغرب (محررة مشاركة مع مارتا جيبينسكا - مزيج مسرحى (محررة مشاركة مع أغنيشكا ز أوكوفسكا) - وهذه المقالة هى الفصل الأول من كتابه «كيمياء المسرح» الصادر عن بالجراف ماكيلان عام ٢٠١٠

### التفاصيل المجهولة لبدايات الفرقة القومية(٢٤)

# أندروماك وناقد الصاعقة!

**كان ناقد مجلة «الصاعقة» آخر نقاد عرض مسرحية «أندروماك»، عندما كتب عنها فى باب «فى النقد المسرحى.. أندروماك للفرقة القومية المصرية»، قائلًا: «يذكر القراء أن وزارة المعارف كانت قد كلفت بعض كبار الكُتّاب والمتوسطين منهم بأن يترجموا بعض القطع الرائعة عن المسرح الأوروبى، فوكلت مهمة ترجمة «أندروماك» إلى الدكتور طه حسين».**
**وقد استمد الكاتب الفرنسى الأشهر «راسين» فكرة هذه الرواية من الأدب اليونانى القديم أى مما نظمه هوميروس فى إلياذته من أنباء خرافية عن حروب متلظية ظلت تشتعل بين الطروادين والهيلانيين عدة قرون قبل ميلاد المسيح بأكثر من ألف عام. ولقد عاش راسين فى فرنسا فى أواسط القرن السابع عشر على عهد لويس الرابع عشر.**

سيد على اسماعيل

وألف للمسرح الفرنسى كثيراً من الروايات الخالدة خلقته خلقًا جديدا، واشتهر بتدعيمه للفن الكلاسيكى بعد الرومانتيكى الذى بدأه رجال التأليف المسرحى اليونانى منذ نحو ألفى سنة، وسار على غرارهم فيه من ألفوا للمسارح الأوروبية كشكسبير، وهو ينحو إلى إدخال الخرافات التى لا يقبلها العقل فى صميم التأليف والتمثيل، أما الكلاسيك فيتحرى المنطقية ويساير الطبيعة تأليفًا وإخراجًا؛ وقد تجمع الرواية الرومانتيك بين حوادث مرتبطة استغرق وقوعها عامًا أو عدة أعوام، فيكون تمثيلها فى ثلاث ساعات أو أربع والعرض المتتابع السريع لحوادثها، بعيدًا كل البعد عن تصديق العقول، أما الكلاسيك فقد اشترطت فيه وحدة الزمن أى أن يكون من الطبيعى المعقول وقوع حوادث الرواية فى ثمانية وأربعين ساعة ومن هذا الطراز رواية أندروماك.

وتحت عنوان «ترجمة الرواية»، قال الناقد: لا نستطيع أن ننكر على الدكتور طه حسين مكانته كأديب عربى ممتاز ولا كمترجم مفصح أمين، فإذا نحن أخذنا عليه أنه وضع فى ترجمة هذه الرواية جملًا وكلمات هى من أسباب التحلية الإنشائية التى لا فائدة منها فى معانى الرواية وإن كانت جميلة الوقع فى الآذان إلا أنها تطيل الوقت وتكظ ذاكرة الممثل فى غير طائل فليس فى ذلك إنكار لمقدرته. يضاف إلى ذلك كثير من التكرار لبعض الجمل التى لا معنى لها مثل (ولو أن) و(على أن) و(على أقل تقدير) وبعض هذه الجمل والكلمات تفقد جمالها على التكرير، بل وبعضها لا يهون على النطق ولا يسهل تكييفه، فيبدو نابيًا عن بقية الكلام ونحن إن نأخذ هذه الهنات على الدكتور طه فلن ننسى تلاعبه بالألفاظ وتكييف كل موقف بما يصلح له منها، وسهولة التعبير وفصاحته، وإيراد المعانى فى أجمل الصور (على أننا (على أقل تقدير) لا ننتظر من طه حسين أن يكون مترجمًا، بل ننتظر منه أن يترك الترجمة لسواه، وكثيرون هم الذين يجيدونها، ويخرج لنا شيئًا من نوع تأليفه يكون فخرًا للأدب المصرى.

وتحت عنوان «نوع الرواية»، قال: قلنا إن رواية أندروماك ألفت فى أواخر القرن السابع عشر، ونقول إن أحاديثها مبنية على الحوار الطويل، كما أنها تمثل بفصولها الخمسة فى مكان واحد، فهى تكاد أن تكون خالية من المناظر، وما دامت تلك حالها فما يرتقب منها أن تعجب الجماهير وتجتذب مشاعرهم. وهى كذلك تختص بمجتمع قديم لعل هوميروس تخيله تخيلًا، وليست ذات تاريخ واقعى يستفاد من عرضه؛ وكل ما فيها تصوير لنواحى الأدب اليونانى القديم فكأن معلوماتها لا توافق غير الدؤوبين المثقفين من عشاق الأدب فهؤلاء هم الذين يغتبطون بها ويسارعون إلى رؤيتها وحتى هؤلاء لا يجدون الفرصة لمتابعة مشاهدة أمثالها لأنهم يودون لو عرضت عليهم صور من الآداب المختلفة يفيدهم تعرفها، فرواية أندروماك إذن هى رواية خاصة لا تفيد الجمهور، وإنما نقبلها على أن تكون عرضًا للون معين من ألوان التأليف المسرحى لا يُعرض إلا مرة واحدة.

وتحت عنوان «محور الدائرة» قال: «ولقد عُنى راسين بأن يجعل للعاطفة المقام الأول فى روايته، فجعلها حربًا مستعرة بين الحب والبغض فى أنفس أبطالها، بل فى نفس كل بطل من هؤلاء الأبطال فقد كانت أندروماك تحب زوجها هكتور بن بريام ملك طروادة وسيد أبطالها، فلما قتله خصومه الهيلانيون فى الحرب أسروا زوجته الفاتنة أندروماك ومعها ولدها الطفل الصغير، فكانا من حظ بيريس أمير أيبير وابن أخيل سيد أبطال الهيلانيين، وهو هو الذى قتل زوج

طه حسين

دولت أبيض في أندروماك

حافظ عفيفي باشا

أندروماك، ثم أحب المرأة وهى تبغضه أشد البغض وتفى لزوجها المقتول أشد الوفاء؛ فلما رفضت الزواج منه هددها بقتل طفلها الذى تحبه أشد الحب، وثارت كراهية شعب أيبير كله بل الشعب اليونانى كله للطفل الصغير ابن هكتور، فيطالب بقتله خشية أن يكبر فينتقم لأبيه؛ ولكن بيريس يعد أندروماك بأن لا يقتله وبأن يعترض رغبة الشعب كله، ويقبل التعرض لسخطه إذا رضيته زوجًا.. وهناك فى الناحية الأخرى نرى هرميون ابنة ملك اليونان وخطيبة بيريس النازلة فى قصره تمهيدًا للاقتران به. أما هى فتحبه أشد الحب، وأما هو فلا يحبها ولا يريد بأندروماك بديلة؛ وأما الذى يحب هرميون ويشغف بها غرامًا فقائد يونانى هو أورست الذى أقبل على قصر بيريس سفيرًا من قبل ملكه مطالبًا بتسلم الطفل ابن هكتور وقتله وهو فى الوقت نفسه يعلل النفس برؤية الفتاة التى أحبها، أما أندروماك فقد ضحت من أجل الطفل وتزوجت من قاتل زوجها بيريس، وتزوجته وهى تبغضه أشد البغض، وأما هرميون فتجد على بيريس لأنه تركها ليقترن بأندروماك، وتغضب عليه لأنها تحبه، وتعد أورست الذى يحبها ولا تحبه بأن تسافر معه وتقترن به إن قتل بيريس، فإذا رفض أنبته وإذا ازداد رفضه أوسعته تحقيرًا حتى قبل ونفذ فعلته. فلما عاد يبشر هرميون تجلى حبها لبيريس بالغًا فإذا هى تصرخ وتولول وتجمع كل ألفاظ المهانة والوحشية فى أذنى أورست، وتمضى فتقتل نفسها على جثمان من أحبته، أما أورست فيجن ثم يسقط من الهول فاقد الروح. هى إذن قصة الحب وكيف يفعل بالمحبين حتى ينسوا كل واجب ويستهينوا بكل شيء إلا حبهم، وكل هؤلاء المحبين الذين تبرزهم الرواية يبدون كبرياء الأبطال وهو السمة التى يتسم بها الأدب اليونانى القديم».

وتحت عنوان «الإخراج»، قال: فإذا عرفت هذا كله، علمت أى جهد يقتضيه إخراج هذه الرواية التى لا تبنى على الحوادث بل على إظهار العواطف المتنافرة؛ مع خلوها من المناظر ورغم طول الحوار. فلقد ذكرنا أنها ذات منظر واحد هو حجرة العرش فى قصر بيريس، وقد شيدت هذه الحجرة على النمط الإغريقى مع بعض المبالغة التى لا تفسد الصورة المطلوبة وإنما تبرزها، وما دام المنظر واحدًا، وما دامت الرواية تتتابع حوادثها فى ساعات قليلة، فقد كانت العناية بالإضاءة واجبة، ولكننا لم نر نور النهار يتدرج فى الذهاب شيئًا فشيئًا حتى يأتى الليل؛ فإذا أقبل أخذ يظالم كلما مر الوقت. وكل ما رأيناه كدليل على تغير الوقت إن الضوء تحول من البياض إلى حمرة نارية مخيفة لعلهم أرادوا أن يرمزوا بها لليل. ولقد سمعنا النفير فى أول الرواية ينبئ بقدوم الملك بيريس، ثم دخل الملك وخرج مرات فلم نسمع من أجل ذلك صوت النفير وكأنه كان بيضة الديك كما كان يدخل وحراسه معه مرة ودون حراسه مرة أخرى. وكان بعض هولاء الحراس يؤدون التحية لمليكهم عند الوداع ولا يؤديها بعضهم الآخر.

وتحت عنوان «التمثيل» ويحق لنا فى هذه المرة أن نقول إن هذه الرواية كانت مسرحًا لظهور الممثلات على الممثلين، فكم أجادت دولت أبيض وكم أحسنت زينب صدقى، أولاهما فى دور أندروماك والثانية فى دورهرميون، وليس عندى أقل ريب فى أن دولت أبيض لم تترك بعد تمثيلها مجالًا لإجادة. فقد أحسنت فى كل شيء، فى حركاتها وفى كبريائها وفى عظمتها وفى جلاء منطقها وفصاحة حديثها والتعبير عن المعانى المختلفة المطلوبة. ونبخس حق زينب صدقى إن لم نقل إنها أجادت تمثيل دور الفتاة التى تعشق وهى ليست معشوقة، ويزداد حبها حتى يصير بغضًا، فمثلت الأنوثة والحب كأحسن ما يكونان، إلا أنها مضت فى إلقائها على نسق يكاد أن يكون واحدًا. وخانها النطق فى كلمات قليلة، وليست هذه الهنات بالتى تنال من إجادتها إجادة تدعو إلى الإعجاب، وأحسنت كذلك فتاة ثالثة هى الآنسة نجمة إبراهيم فى دور صغير هو دور تابعة هرميون: أحسنت بقدر ما لم تحسن سرينا إبراهيم التى لم تكن تصلح على الإطلاق لدور تابعة أندروماك.. أحسنت الممثلات وأحسن جورج أبيض أيما إحسان فى الفصول الأربعة الأولى، ثم أضحك الناس فى نهاية الفصل الأخير وهى نهاية رجل تقع على رأسه أقسى بلايا الزمن، فلعله قصد إلى إفهام الناس أن شر البلية ما يضحك، ولولا المبالغة فى أناته وآهاته وحركاته التى أراد بها إبراز الألم الممض لكان نجاحه باهرًا. أما أحمد علام فليس بالممثل الذى يرضيه أن نقول له لا بأس فليعن بأمر نفسه أكثر من ذلك وليبتعد عن أسباب التكلف وليحاسب نفسه على عمله فلقد كان فى دوره هذا وفى أدواره السابقة متشابهًا. ولا زلنا مذ نهض التمثيل فى مصر إلى اليوم نقول ما زلنا نطالب الممثلين بحفظ أدوارهم طوال عشرة أعوام ولكن لا حياة لمن تنادى.

انتهى تقريبًا الدور التمثيلى الأول للفرقة القومية بالأوبرا الملكية، فانتهز مدير الفرقة «خليل مطران» هذه الفرصة ودعا جميع ممثلى وممثلات الفرقة إلى اجتماع ألقى فيه كلمة – نشرت ملخصها مجلة «الصباح» - قال فيها: «أبلغكم

الفرقة القومية المصرية على مسرح دار الأوبرا الملكية
ابتداءً من الخميس ٢ يناير إلى السبت ٤ يناير تقدم رواية
ذات خمسة فصول أندروماك تعريب الدكتور
تأليف راسين طه حسين

اخرجها الاستاذ جورج أبيض ويمثل اورست
يشترك في التمثيل ( ترتيب الاسماء حسب الحروف الهجائية )

دولت ابيض - زينب صدقي - سرينا ابراهيم - نجمة ابراهيم
— أندروماك — — هرميون — — سيفيز — — كليون —
احمد علام - سراج منير - عبد المجيد شكرى
— بيروس — — بيلاد — — فينيكس —
الخميس ٢ والجمعة ٣ والسبت ٤ سواريه الساعة ٨ وربع والاحده ماتينيه فقط الساعة ٦ — تطلب التذاكر يوميا من الساعة ٩ صباحا من شباك الاوبرا تليفون ٥١٧٩٣
يوم الاحد ٥ يناير ماتينيه الساعة ٦ - رواية تاجر البندقية

## إعلان أندروماك

مع عظيم السرور تهنئة لجنة ترقية التمثيل العربى، وعلى رأسها سعادة حافظ عفيفى باشا لنجاحكم فى الدور الأول من موسم هذا العام. كما أهديكم خالص التهانى على ما بذلتموه من جهود كان التوفيق حليفها ولقد كان رائدى فى تلك الحقبة من الزمن التى مضت أن أستمع إلى كل ما تقدمتم به إلى من الاقتراحات الفنية.. بل لقد جاريت أكثركم فى الذهاب معه إلى أبعد محلقات خياله. وكانت من بعضكم تشبثات خاصة لم أحجم عن مقاومتها إلا لأعطى القوس باريها. ولأمهد لكل منكم السبل لتحقيق ما يعمر خياله وما أنا بالرجل الضعيف كما يقال عنى. أما الآن وقد ظهرت النتائج ووقف الجمهور على جهودكم فى هذا الموسم فسيكون شأنى مع المتشبثين منكم اليوم غير شأنى معهم بالأمس.. يجب عليكم ألا تغتروا ما أصبتم من نجاح وتوفيق زاعمين أنكم بلغتم أقصى ما لا يمكن الوصول إليه.. فما برحت المرحلة طويلة شاقة لتصلوا إلى هدفكم الأعلى. وإذا كان الجمهور قد أقبل عليكم وأسرع إلى مشاهدتكم فالجمهور بذلك قد منحكم عطفة وأقبل على رواياتكم محييًا جهودكم بدافع حسن الظن بكم ونزعته إلى التشجيع. ولكن أجل هذه المحنة قد انقضى. وسيطالبكم غدًا بأكثر مما أعطيتموه فى الأمس فضاعفوا جهودكم وقوموا ما بكم من ضعف أو وهن وأحسنوا القوة للمرحلة المقبلة من موسمكم. ولقد انتهى إلى أثناء تلك الفترة الماضية الكثير من مهاترات حمى وطيسها فيما بينكم فأطلب فى هذا المقام أن تضعوا حدًا لذلك واحترموا أنفسكم ما دمتم فى حاجة إلى احترام الناس لكم. وإننى لن أسمح بأن أرى أو أسمع أى خروج عن الآداب واللياقة فيما بينكم عامة وفيما بين الرجال منكم والسيدات خاصة فيجب ألا يؤثر عليكم اختلاطكم الذى أنتم فيه. ويجب أن تذكروا دائمًا أنكم شرقيون وأننا جميعًا عائلة شرقية واحدة فما لا تسمحون به بين عائلتكم لا تسمحون به هنا. وبعد هذا التحذير أكون صريحًا إذا قلت إن كل خارج عن الآداب وما تقتضيه واجبات اللياقة فيما بينكم سأنزل به أشد العقوبات. ولن أرحم كبيرًا أو صغيرًا كائنًا من كان فأرجو وأكرر رجائى ألا تضطرونى إلى الخروج عن طبعى وأن تكونوا دائمًا موضع عطفى وتقديرى واحترامى. لقد مضت التجربة. واليوم سنبدأ بوضع القوانين اللازمة للاستمرار فى طريقنا بادئين عملنا بوضع اللائحة الداخلية فاحترموا كل ما يصدر إليكم من قوانين وأوامر لتظلوا دائمًا أبدًا موضع الاحترام والتبجيل».

وقد قوبلت كلمة الأستاذ خليل مطران بالتصفيق الحاد ثم طلبت السيدة دولت منه أن يأذن للفرقة بإجازة يوم الثلاثاء؛ لأنه عيد الأقباط ولأن السيدة زينب صدقى تنوى إقامة حفلة عشاء لإخوانها الممثلين والممثلات بمناسبة نجاح رواية «تاجر البندقية». وقبل أن يُعلن الأستاذ مطران رأيه نهض الأستاذ زكى طليمات مكانه محتجًا وقال إن الفرقة تنعم بالنوم والغطيط منذ أربعة شهور وأنه يعتبر أن الجمهور المصرى كريم إلى أقصى حد؛ لأنه يشجع الفرقة. وانتظر قليلًا ثم عاد فقال فى لغة أشبه بالتهكم: «إذا أراد أحدكم أن يتهمُنى بشيء فليتقدم لأننى أريد أن أتهم كثيرًا». لما لم يجبه أحد على سؤاله تمالك نفسه ثم قال إنه بمناسبة أن السيدة زينب صدقى ستقيم مأدبة عشاء تكريمًا لنجاح (تاجر البندقية) فإنه ينتهز هذه الفرصة ليشكر للأستاذ الجليل خليل مطران تعريبه لهذه الرواية بذلك الأسلوب البديع خصوصًا أنه عُهد إليه بإخراجها وتمثيلها بعد أن سمح له بإجراء حذف ودمج فى مشاهدها وهو الأمر الذى كان له أكبر الأثر فى إنجاح الرواية لأنه قربها إلى الذهن وجعلها عند مقتضيات العصر الحديث. وكانت مداعبة من السيدة زينب صدقى عندما قالت إنها تنوى أن تصدر بيانًا للجمهور على صفحات الجرائد تشكر فيه الذين حضروا تمثيل بعض الروايات. ثم قام الأستاذ عبد الرحمن رشدى ليخطب وقال إنه يتكلم بالأصالة عن نفسه وبالنيابة عن إخوانه وهنا تهامس بعض الممثلين وكانت خلاصة خطبة الأستاذ عبدالرحمن رشدى شكر الأستاذ مطران على خطبته السابقة. وعاد بعض الممثلين والممثلات يطلبون يومًا للاستراحة فابتسم الأستاذ خليل مطران وقال:" إذن.. غدًا إجازة.. ولا بأس أن يحتج الأستاذ طليمات حامل راية النشاط فى الفرقة».